

Nieuchwytnie ciała

O emocjach i afektach w obrazie filmowym
na przykładzie *Happy Flight* Shinobu Yaguchiego

ARTUR SZARECKI

Śliczna japońska stewardessa patrzy wprost na mnie, gdy jej łagodny, serdeczny głos przekazuje instrukcje bezpieczeństwa: uprzejmie przypomina o zapięciu pasów, uprasza o wyłączenie sprzętu elektronicznego, uczynnie wskazuje wyjścia ewakuacyjne. Demonstrację użycia kamizelki ratunkowej okrasza miłym, uspokajającym uśmiechem. Czas zacząć lot.

Scena otwierająca *Happy Flight*, film w reżyserii Shinobu Yaguchiego z 2008 r., stanowi coś w rodzaju metafory doświadczenia samego obrazu: obserwowanie perypetii personelu lotniska oraz pracowników obsługi samolotu ma być właśnie ekwiwalentem przyjemnej podróży, to znaczy takiej, która dostarcza odpowiedniej porcji wrażeń, ale z góry wiadomo, że wszystko skończy się dobrze. Obraz ciała stewardessy i jej ekspresji emocjonalnej stanowią więc coś w rodzaju obietnicy – zapowiedź błogich doznań, jakie ma oferować film.

Wizerunek stewardessy niemal od zawsze był istotnym narzędziem kreującym tożsamość linii lotniczych, które czerpały zyski ze sprzedaży obrazów ciała oraz „kobiecości” swych pracownic. Równocześnie jednak te uczyły się, jak wykorzystywać centralną pozycję w strategiach reklamowych przewoźników do własnych celów, konsekwentnie dążąc do odzyskania kontroli nad swoimi ciałami i rozwijania roli stewardessy w pełnoprawną drogę kariery ¹. Napięcie to jest widoczne również w omawianym filmie. W produkcję i promocję *Happy Flight* była zaangażowana japońska linia All Nippon Airways (ANA), co niewątpliwie wpłynęło na ukazany w nim pozytywny wizerunek profesji. Lekceważenie całości jako odprysku korporacyjnego PR byłoby jednak niesprawiedliwe. Reżyser spędził niemal dwa lata na obserwacji pracy lotniska oraz załogi samolotów, starając się nadać obrazowi bardziej „etnograficzny” charakter. Znaczna część filmu jest więc poświęcona mniej ekscytującym aspektom przygotowania i obsługi lotu, które są ukazane realistycznie i z autentycznym podziwem dla ciężkiej pracy personelu. Na tym tle również praca stewardessy przedstawia się znacznie bardziej profesjonalnie niż w „nostalgicznych” wyobrażeniach podtrzymywanych np. przez kino amerykańskie ².

Prawdziwa zagadka kryje się jednak w uśmiechu, który wieńczy scenę otwierającą film. Nie tyle więc w samym obrazie ciała, ale poza nim – w tym, co pomiędzy: poruszeniach, przepływach, potencjalnościach; innymi słowy, w afektywnych rejestrach ucieleśnienia ³. Co znaczy ów uśmiech stewardessy? Na jakich procesach bazuje? W jakim stopniu są one uniwersalne, a w jakim podatne na kontekst kulturowy? Jakie reakcje uruchamiają? Pytania te otwierają złożoną problematykę sytuującą się na styku kultury, afektów i reprezentacji, która będzie stanowić zasadniczy przedmiot dalszych rozważań.

Obrazy ciała: spojrzenie, praca emocjonalna i globalny kapitalizm

Zagadnienia związane z rolą emocji i afektów w życiu społecznym stanowią przedmiot zainteresowania w humanistyce od niedawna. Wzrost ich znaczenia, podobnie jak w przypadku kategorii ciała, wiąże się z nasilającą się krytyką „wielkich narracji” nowoczesności wraz z towarzyszącymi im binaryzmami, takimi jak: natura-kultura, ciało-umysł, uczucia-rozum itp., które z kolei sprzyjały ujmowaniu aktorów społecznych jako bezcielesnych, racjonalnych podmiotów dokonujących wyborów na podstawie kryterium użyteczności bądź wartości ⁴. Zwrot ku emocjom i afektom stanowi więc w istocie próbę podważenia dotychczasowych paradygmatów wiedzy i wypracowania nowych modeli interpretacyjnych, które jednocześnie odzwierciedlają transformacje zachodzące we współczesnych społeczeństwach. Obecnie zarówno cielesność, jak i życie emocjonalne zyskują bowiem szczególnie znaczenie dla reprodukcji globalnego kapitalizmu, co wyraźnie przejawia się np. w sferach kultury konsumpcyjnej, terapeutycznej czy medialnej ⁵.

Dla Arlie Russel Hochschild, jednej z pionierek badań w tej dziedzinie, socjologia emocji to przede wszystkim pewien „sposób patrzenia”, który jest skupiony na społeczno-kulturowych determinantach uczucia, a także społeczno-kulturowym podłożu definiowania emocji, ich oceny oraz zarządzania nimi ⁶. W tej perspektywie uwaga badacza kieruje się zatem w pierwszej kolejności na przyjęte reguły odczuwania i wyrażania uczuć, które określają adekwatne reakcje emocjonalne w poszczególnych sytuacjach i zwrótnie oddziałują na „życie wewnętrzne” jednostek. Hochschild była szczególnie zainteresowana kontekstem komercyjnym, w którym prywatne odczucia pracowników mogą bezpośrednio przekładać się na poziom osiągniętych zysków, co prowadzi do ich rosnącej kontroli i regulacji przez instytucje.

W zawodach, które wymagają osobistych kontaktów z klientami, istotne jest wykonywanie tzw. pracy emocjonalnej polegającej na wywołaniu pożądanych stanów afektywnych u partnera interakcji ⁷. Przez odpowiednią ekspresję i mowę ciała stewardessy starają się więc, aby pasażerowie czuli się bezpiecznie i komfortowo, co z kolei często wymaga skrupulatnego manipulowania własnymi uczuciami: tłumienia gniewu czy niepokoju, rozbudzania troski, entuzjazmu itp. Przy tym od stewardessy wymaga się takiego stopnia biegłości w harmonizowaniu własnego „ja” z oczekiwanymi standardami obsługi, aby wydawało się, że praca przychodzi jej bez wysiłku, a uczucia są autentyczne i szczere.

Podtrzymaniu wizerunku stewardessy jako atrakcyjnej, uśmiechniętej i zawsze skorej do pomocy służą rygorystyczne kryteria rekrutacyjne oraz ekstensywne szkolenia przeprowadzane przez linie lotnicze. Kandydatki są ćwiczone m.in. we właściwych sposobach prezencji i posługiwania się ciałem, a także przyswajają techniki psychologiczne, które pozwalają im zminimalizować odczuwanie negatywnych emocji tak, aby nie nadwątlić wysokiego standardu usługi. Jednakże, jak utrzymuje Hochschild, rozbieżności między prywatnymi uczuciami jednostek a narzuconymi przez pracodawcę regułami odczuwania i wyrażania uczuć często prowadzą do dysonansu emocjonalnego, którego efektem jest narastające poczucie zmęczenia, zestresowania oraz wypalenia.

Ujęcie Hochschild było krytykowane jako nadmiernie upraszczające, oparte na dychotomicznej opozycji między autentyczną sferą prywatnych uczuć a wykony-

waną pod dyktando pracą emocjonalną. W perspektywie tej nie ma więc miejsca ani na radość i satysfakcję czerpane ze skutecznego zarządzania własnymi emocjami, ani na błędy, humor czy spontaniczność pojawiające się podczas obsługi klienta⁸. Tymczasem tego typu sytuacje stanowią podstawowy mechanizm napędzający akcję *Happy Flight*. Jedną z postaci, na których koncentruje się film, jest bowiem Etsuko Saitô (Haruka Ayase), młoda stewardessa, która odbywa swój pierwszy międzynarodowy lot. Jej naiwna ekscytacja, brak doświadczenia oraz nieporadność często stanowią podłoże budowania sytuacji komicznych: Etsuko stale nie nadąża, potyka się, wpada na inne stewardessy oraz szokuje personel swą prostolinijnością i spontanicznością, ucieleśniając całą gamę emocji niepowiązanych bezpośrednio ze standardami wykonywanej profesji. Owo połączenie niewinności i naturalnego wdzięku z wzbudzającą litość bezradnością, choć nie czyni z niej idealnej stewardessy, niewątpliwie może zjednywać sympatię widzów. Tym bardziej w Japonii, gdzie taką postawę uznaje się za szczególnie kobiecą i urokliwą (*kawaii*)⁹. W przypadku *Happy Flight* w grę wchodzi więc także specyfika kontekstu kulturowego: formy socjalizacji czy procesów cywilizacyjnych, które kształtują doznania emocjonalne jednostek, a także sposoby ich interpretacji i reprezentacji. Aviad Raz wskazuje na przykład, że w kulturze japońskiej sfery prywatna i publiczna są od siebie wyraźnie oddzielone, co prowadzi do odmiennych reakcji emocjonalnych na postępującą komercjalizację uczuć w kapitalizmie¹⁰. Poczucie zgodności między wewnętrznymi stanami uczuciowymi a ich zewnętrzną ekspresją nie jest bowiem dla Japończyków aż tak istotne, jak harmonia na poziomie społecznym. Oznacza to, że rygorystyczna kontrola emocji podlega internalizacji w znacznie większym stopniu, niż ma to miejsce w kulturze zachodniej, gdzie ceni się raczej autonomię niż relacyjność¹¹. Tego typu przeciwstawienie może jednak prowadzić do „orientalizacji” kultury japońskiej, tzn. opisywania jej za pomocą esencjonalnych kategorii, które nie uwzględniają zmian w czasie oraz redukują złożoność globalnych przepływów kulturowych do serii prostych dualizmów.

Współczesna kultura japońska stanowi jeden z punktów węzłowych na mapie transnarodowego kapitalizmu, co nie pozostaje bez wpływu na mechanizmy społecznego konstruowania tożsamości i samookreślenia jednostek¹². John Clammer proponuje więc, by zamiast statycznej koncepcji japońskiej podmiotowości rozciągniętej między przeciwstawnymi biegunami: „wnętrzem” (*uchi*) i „zewnątrzem” (*soto*) czy „publicznym” (*tatemaie*) i „prywatnym” (*honno*), skoncentrować się na takim rozumieniu ludzkiego istnienia, które uwzględnia jego ucieleśniony charakter i przykłada szczególną wagę do roli emocji i afektów w procesach społecznego zapośredniczenia „ja”¹³. Kapitalizm niewątpliwie w znacznym stopniu zmodyfikował formy troski o ciało, a także praktyki posługiwania się nim, niekoniecznie jednak za pomocą takich samych strategii w każdym miejscu globu. W Japonii wzorcowa obsługa klienta pociąga za sobą dość wysoki stopień sformalizowania. Interakcja w dużym stopniu opiera się na rytualnym powtarzaniu tych samych grzecznościowych sformułowań, bez względu na jej rzeczywisty przebieg¹⁴. W jakim stopniu widok uśmiechniętej stewardessy w filmie *Happy Flight* stanowi podstawę wyrokowania o wykonywanej przez nią pracy emocjonalnej? Innymi słowy, w jakim stopniu możemy mówić o korelacji między obrazami ciała w filmie a interpretacjami kulturowego doświadczenia emocji?

W Japonii zawód stewardessy wciąż jest kojarzony przede wszystkim z wytwornością, elegancją i prestiżem, choć średnia kariera trwa tu zaledwie 5-10 lat, a konkurencja jest ogromna. Jednego roku ANA może otrzymać około dwudziestu tysięcy aplikacji, z czego szansę na pracę ma zaledwie niewielki procent. Mimo to chętnych nie brakuje, gdyż – jak podsumowuje Kumi Kaseya, redaktor naczelna „Stewardess Magazine” – *stewardessy stanowią ucieleśnienie najpiękniejszego ideału kobiecości: mądre, atrakcyjne i troskliwe*¹⁵.

W *Happy Flight* uroda i atrakcyjność fizyczna są nieodłącznymi atrybutami stewardess: z reguły są to młode i szczupłe dziewczyny o dużych oczach oraz ładnych, serdecznych uśmiechach. Także ich nastawienie do pasażerów wydaje się wprost wyjęte z podręcznika: uprzejme, usłużne i przyjazne, starają się wykonywać swoją pracę ze szczerym zaangażowaniem i entuzjazmem, nawet w obliczu niepowodzenia. Obraz ciała jest tu więc wyraźnie powiązany z wyobraźnią, odsyłając nie tylko do tego, co jest bezpośrednio ukazane na ekranie, ale także do tego, co być powinno – pewnego ideału obsługi klienta. Poza reprezentacją pozostaje jednak kwestia tego, kto jest odpowiedzialny za jego konstrukcję: nie wiadomo, czy uśmiechnięte, kłaniające się w pas stewardessy wyrażają emocje własne czy podporządkowują się standardom narzuconym przez linie lotnicze, ani czy między tymi sferami w ogóle występuje konflikt. Ukazane w *Happy Flight* obrazy ciała pomijają zatem istotę pracy emocjonalnej, którą jest transmutacja uczucia, w przeważającej mierze pozostająca poza zasięgiem spojrzenia.

Jedynym wyjątkiem są sceny radzenia sobie z „trudnymi” klientami, kiedy kamera stara się na bieżąco uchwycić zmianę w emocjonalnym nastawieniu personelu. Gdy więc spanikowana pasażerka barykaduje się w łazience, wezwana na pomoc agentka obsługi naziemnej – Natsumi Kimura (Tomoko Tabata), również jedna z centralnych postaci w filmie – pozwala sobie wpiern powiedzieć, co naprawdę o niej myśli, by błyskawicznie, z rozbijającym uśmiechem, przejść do łagodnego uspokajania i pocieszania przerażonej kobiety. Po pewnym czasie pojawia się starszy rangą menedżer i wygłasza emocjonalną przemowę, która wreszcie skłania pasażerkę do opuszczenia toalety, lecz chwilę później brutalnie sprowadza na ziemię poruszone jego elokwencją podwładne, zdradzając że powodowała nim nie troska, lecz zimna kalkulacja ekonomiczna.

Rozbieżność między ekspresją ciała a jej interpretacją w filmie stanowi wyraźny sygnał, że praca emocjonalna miała miejsce, a widz został dopuszczony za społeczną fasadę interakcji. Ponownie jednak sam proces wymyka się spojrzeniu, dostępny jest jedynie *ex post*, na poziomie znaczenia i interpretacji. Tymczasem, jak wskazuje Brian Massumi, poleganie jedynie na eksplikatywnej mocy języka eliminuje całą dynamikę ruchu i zmiany, sprowadzając je do przeskakiwania między z góry ustalonymi pozycjami, np. „przed” i „po” przemianie uczucia¹⁶. Tego typu ujęcie unieruchamia ciało w „kulturowych stopklatkach”, tak że praca emocjonalna staje się raczej kwestią przemieszczenia, a nie transmutacji. Istota pracy emocjonalnej jest zatem powiązana z tym, czego nie można zobaczyć i wypowiedzieć, co działa w zupełnie innym rejestrze niż wygląd i język. W opisywanej scenie uobecnia się nie tyle w obrazach ciała i szorstkich słowach, które naruszają japońską etykietę¹⁷, ile w zmieniającym się tonie głosu wypowiadających je postaci. Właściwą pracę emocjonalną można więc nie tyle obejrzeć, ile raczej usłyszeć i odczuć we własnym ciele.

Ciała bez obrazów: afekt, rytm i ucieleśnienie

Pojęcie afektu odnosi się raczej do ontologicznych modalności niż ich manifestacji lub interpretacji jako poszczególnych emocji. Obejmuje zatem te rejestry doświadczenia, które można określić mianem nieświadomych, niewerbalnych, niematerialnych, pozakognitywnych i niepoddających się reprezentacji¹⁸. Afekt przechodzi przez ciała i między ciałami, stanowiąc coś w rodzaju energii czy siły, która ma zdolność do tworzenia odczuwalnych rezonansów poniżej progu artykułowanego znaczenia; rodzaj wewnętrznego poruszenia – dreszcz na kręgosłupie, ścisk w żołądku, bliżej nieokreślone czucie w trzewiach.

Istotą afektu jest ruch między ucieleśnionymi stanami bycia oraz doznanie intensywności tego przejścia. W przeciwieństwie do wyodrębnionych obrazów ciała ciało afektywne jest więc ciałem bez jasno określonego obrazu, procesualnym i doznaniowym¹⁹. To ujęcie w sposób znaczący odbiega od paradygmatów, które legły u podstaw socjologii ciała przed niemal trzydziestu laty²⁰. Obecnie, zamiast myślenia o ciele jako materialnej podstawie procesów społecznych, dąży się przede wszystkim do rozpatrywania poszczególnych splotów ciała i świata, w których granice między „ja” i „innym” są nieszczelne i przepuszczalne. Oznacza to zwrot w kierunku teoryzowania na temat ciała nie jako wyodrębnionego i niezmiennego obiektu czy bytu, ale jako procesu rozciągającego się ku światu i zanurzonego w nim. Innymi słowy, cielesność jest rozumiana jako „interkorporalność” – bardziej złożenie niż ustalona forma²¹. Ciała rozpościerają się poza siebie, są immanentnie splecione z innymi ciałami, obiektami czy praktykami, z którymi tworzą dynamiczne, wciąż przeobrażające się kompozycje: serie połączeń i zerwań, zbieżności i zderzeń, przyciągania i odpychania, scaleń i rozproszeń.

Tendencja ujmowania ciała w jego rozmaitych ekstensjach i złączeniach prowadzi do wyeksponowania procesów życiowych i witalnych, które cyrkulują i przechodzą między ciałami. Oznacza to, że ciała w istocie mają swój wymiar bezcielesny, niematerialny, choć realny, obejmujący afektywne przepływy, które wprawiają je w ruch i uobecniają się w potencjalnościach do działania i bycia podatnym na nie. Można je rozumieć jako formę komunikacji doznaniowej, która jest pozawizualna i nie poddaje się reprezentacji ani artykulacji, ale ujawnia się przez czucie emanujące nie tyle z samych ciał, ile z intensywności pojawiającej się w kontaktach między nimi.

Pierwszym krokiem do wydobywania afektywności ciała w obrazie filmowym jest zatem koncentracja na wymiarze kinetycznym, w którym staje się ono – jak pisze Paulina Kwiatkowska – *przede wszystkim polem napięć, zetknięć, wymiany i interakcji, a jego wewnętrzne rytmy ujawniają się na powierzchni i wtórnie organizują otaczającą je przestrzeń*²². Film umożliwia bowiem ukazanie ciała w ruchu i relacji, pozycjonując je w dynamicznej sieci złożonych powiązań z innymi ciałami, obiektami i procesami, które wyłaniają się i rozwijają wokół niego.

Afektywny potencjał *Happy Flight* przejawia się przede wszystkim w perypetiach głównej bohaterki, Etsuko, po raz pierwszy uczestniczącej w locie międzynarodowym, na dodatek pod czujnym okiem surowej przełożonej. Sytuacja ta ma więc wszelkie znamiona rytuału przejścia. Młoda stewardessa wpierv ponosi serię porażek, które skutkują symbolicznym wykluczeniem ze wspólnoty oraz kryzysem emocjonalnym, by ostatecznie zrehabilitować się i odzyskać poczucie

sensu własnej pracy. Co interesujące, jej wewnętrzna przemiana zachodzi głównie za pośrednictwem cielesnego uwikłania w materialność świata, przez zderzenie z przestrzennymi i czasowymi ograniczeniami operowania na pokładzie samolotu. Pośpiech przy spożywaniu posiłku w sytuacji gromadzących się próśb od pasażerów powoduje, że Etsuko pomyłkowo podaje kilkuletniemu chłopcu alkohol. Spostrzegłszy swój błąd, próbuje interweniować, jednakże lawirując w ciasnym przejściu między siedzeniami, potyka się i wywraca, przy okazji oblewając się winem. Gdy tylko udaje jej się pozbierać, pasażer, któremu zapomniała podać lekarstwo, wymiotuje wprost na jej fartuch. To zatem fizyczność zmysłowego doświadczenia sprawia, że bohaterka zaczyna odczuwać zniechęcenie wobec swojej pracy i wątpić w sens wykonywanego zawodu, co szczególnie widać w scenie, gdy – wyraźnie nieszczęśliwa – zostaje otoczona przez młode uczennice, zadowolone i gwarne, robiące sobie z nią zdjęcia i zwierające się z własnych marzeń o zostaniu stewardessą²³.

Chwilę wcześniej Etsuko otrzymuje reprimendę od przełożonej, która strofuje ją, że nie należy utożsamiać wyobrażeń o życiu stewardessy z rzeczywistością pracy w zawodzie. Sytuacja bohaterki może być więc interpretowana jako konieczność konfrontacji z fantazją, która nie wypływa z jej cielesnego doświadczenia i nie odzwierciedla go. W miejsce wyidealizowanego i abstrakcyjnego wizerunku stewardessy podtrzymywanego przez przemysł lotniczy, film podkreśla zatem cielesne uwikłanie w pracę, które wymaga przedrefleksyjnego zestrojenia z materialnymi ograniczeniami i możliwościami, które ta relacja współtworzy. Etsuko rehabilituje się dzięki zdolnościom kulinarnym umożliwiającym jej zażegnanie kolejnej kryzysowej sytuacji na pokładzie. Zaimprovizowane przygotowanie posiłku w ciasnej kuchni, gdzie ciała poruszają się zgodnie, osiągając swego rodzaju ruchową synchronię, wytwarza afektywną kongruencję i odbudowuje utracone poczucie wspólnoty. Również podzielane doświadczenie zagrożenia życia, gdy samolot na skutek awarii musi lądować w trudnych warunkach, stanowi czynnik spajający właśnie na poziomie zmysłowym i odczuwania. Stewardessy przeistaczają się z personelu usługowego (*saabisu yōin*) w personel bezpieczeństwa (*hoan yōin*), co wymaga skoordynowanej zmiany nastawienia afektywnego. Wspólne pokłady doświadczenia ujawniają się w praktyce recytacji procedur ewakuacyjnych, stanowiącej rodzaj rytuału uspokajającego i rozwiewającego obawy, a zarazem potwierdzającego istotność roli stewardessy w zapewnieniu bezpieczeństwa pasażerów.

Gdy bohaterka cało wychodzi z opresji, widz instynktownie wie, że jest ona już inną osobą – przeobraziła się z naiwnej nowicjuszki w kobietę samoświadomą i spełnioną zawodowo, choć zmiana ta nie zostaje wypowiedziana wprost i nie przejawia się w samym obrazie ciała, który pozostaje taki sam. Szeroki uśmiech i energiczny gest uniesionego kciuka, którymi Etsuko „raczy” młode pasażerki na koniec filmu, są w zasadzie identyczne z tymi z początku przygody. Istotny jest natomiast kontekst wyznaczany przez umieszczenie ciała w dynamicznej relacji do innych ciał i otoczenia. Afektywność wyłania się więc z mętnej płątaniny połączeń, wpływającej na ciała w sposób, który podważa centralną rolę wyglądu i patrzenia, kładąc nacisk raczej na prymarność ruchu i wielorakie możliwości powiązania pracy oka z proprioceptywnym, zmysłowym doświadczeniem²⁴. Spełnienie obietnicy zawartej w scenie otwierającej *Happy Flight* nie zależy więc jedynie od tego, co zostało pokazane, ale także od tego, jakie doznania budzi.

Podnoszący na duchu nastrój filmu jest kwestią tyleż postrzegania, ile zmysłowego zaangażowania w obraz, wyrażającego się w odczuwalnych, afektywnych reakcjach ciała. Podczas oglądania filmu wizja i słyszenie wspomagane są bowiem przez pozostałe tryby sensorycznego doświadczenia świata, które wspólnie tworzą podstawę doświadczenia i umożliwiają świadomą analizę²⁵. Tworzenie sensu wpływa zatem z cielesnego, przedświadomego doznania; z fizjologicznych reakcji na ciągi modyfikacji obrazów i dźwięków, wraz z ich dynamiką, rytmami, gęstością, gradacjami kolorów i jasności itd. Nie znaczy to, że odbieramy filmy w sposób abstrakcyjny, bowiem wariacje te są integralnie powiązane z rozwojem akcji i grą aktorską, a nie jedynie plastycznymi czy formalnymi właściwościami obrazu²⁶. Nie tyle chodzi więc o zerwanie z hegemonią spojrzenia, ile o uwzględnienie „taktułności” wizji: filmy dosłownie poruszają nas i sprawiają, że czujemy się poruszeni, wpływając na nasze ciała w sposób namacalny i niemalże dotykowy²⁷.

W ciągu swojej kariery reżyserskiej Shinobu Yaguchi wyspecjalizował się w filmach poprawiających samopoczucie i wprowadzających w dobry nastrój. W szczególności jego dwie wcześniejsze produkcje, *Waterboys* (2001) i *Swing Girls* (2004), cieszyły się ogromnym powodzeniem, zdobywając zarówno sympatię japońskich widzów, jak i liczne nominacje do dorocznych nagród Japońskiej Akademii Filmowej. Oba filmy były oparte na identycznym schemacie fabularnym, w którym grupa młodych ludzi podejmowała się dość nietypowego dla nich zadania i mimo częstych porażek – dzięki swej wytrwałości i ciężkiej pracy – w końcu odnosiła spektakularny sukces. *Happy Flight*, mimo wyraźnych nawiązań do tej samej formuły²⁸, spotkał się jednak ze znacznie bardziej umiarkowanymi reakcjami. Wydaje się więc, że dzielnemu personelowi lotniska i załodze samolotu ostatecznie nie udało się zdobyć serc japońskiej publiczności.

Niepowodzenie to można tłumaczyć odmiennym tłem akcji, w którym przywołany schemat nie „zadziałał” tak, jak powinien. O ile bowiem dwa wcześniejsze filmy Yaguchiego dotyczyły amatorów realizujących swoje życiowe pasje, o tyle *Happy Flight* opowiada przede wszystkim o profesjonalistach sprawnie wykonujących powierzone im zadania. Tym samym opowieść o sile ludzkiego ducha, nawiązująca do cenionych w Japonii cech, jak wytrwałość (*gaman*) czy wzmoczony wysiłek (*ganbaru*), zostaje przemieniona w opowieść o sile procedur i efektywnej organizacji pracy. Lotnisko jest bowiem maszyną, w której poszczególne ciała funkcjonują jako komponenty urządzenia, elementy „wejścia” i „wyjścia”, dosłownie tworzące jedno zmechanizowane ciało²⁹. Choć Yaguchi na wszelkie sposoby stara się ukazać indywidualność swoich bohaterów, podkreślając wagę niestandardowego myślenia i działania, to film nie pozostawia złudzeń, że finalnie bezpieczeństwo lotu zależy od ogromnej maszynierii złożonej z mniejszych podzespołów i ogniw.

Jednak to, czy film budzi sympatię widza, w znacznej mierze rozstrzyga się już na poziomie doświadczenia prekognitywnego, przez kinetyczną receptywność ciała, która tworzy pole sił odczuwalnych jako skłonność ku, jako rezerwa wobec bądź jako odrzucenie od. Doznanie poruszenia jest związane z rodzajem koordynacji między ciałem a obrazem, wzajemnym przyciąganiem, które skutkuje inkorporacją w sferę bezpośredniej bliskości oraz intymnego, afektywnego kontaktu³⁰. Proces ten można rozumieć jako przepływ rytmów między ciałem a tym, ku czemu się ono kieruje: osiągnięcie korespondujących częstotliwości wytwarza wrażenie, że wszystko jest w porządku, dostarczając poczucia pewności, spokoju i zadowolenia.

Efekt ten jest zilustrowany w obu wcześniejszych filmach Yaguchiego. *Waterboys* to opowieść o grupie uczniów, którzy podejmują naukę pływania synchronicznego, by wystąpić na lokalnym festiwalu. Dzięki regularnym, choć często dość niestandardowym ćwiczeniom stopniowo zdobywają świadomość własnych ruchów w wodzie oraz rytmiczne zestrojenie ze sobą nawzajem. Wspólna aktywność zacieśnia grupę, tworząc rodzaj ucieleśnionej afektywnej więzi, która ostatecznie pomaga im odnieść sukces³¹. Z kolei w *Swing Girls* grupa uczennic uczy się gry na instrumentach i zakłada jazzowy big-band, który porywa publiczność podczas międzyszkolnego konkursu. Podstawowym tematem filmu jest zatem również wzajemne zestrojenie oparte na „wspólnym doświadczeniu przeżywanej symultaniczności”, związanym z koniecznością słuchania oraz antycypowania gry pozostałych osób³². Przy tym w filmie dziewczyny uczą się swingu dzięki immersji w rytmach codziennego życia, klaszcząc i poruszając się w takt odbić piłeczek ping-pongowych na szkolnej sali czy odgłosów trzepania dywanów przez blokiem. Osiągają zatem harmonię nie tylko między sobą, ale także z otoczeniem wokół nich.

Akcja obu filmów uruchamia proces „muskularnego wiązania”, czyli afektywnej relacji, która powstaje w odpowiedzi na zbiorową, rytmiczną stymulację ruchów mięśniowych³³. Wspólne, skoordynowane poruszanie się ciał wytwarza przenikające uczestników poczucie spokoju i zadowolenia: wszystko znika poza świadomością rytmu, który rezonuje w ciałach i wypełnia je energią oraz ekscytacją. Stopniowo ruch staje się celem samym w sobie, uzyskuje regularność i płynność, dostarczając wykonującym go osobom satysfakcji i wprawiając je w dobre samopoczucie. Proces ten zachodzi w obu filmach i choć widz nie uczestniczy bezpośrednio w wydarzeniach przedstawianych na ekranie, to zmysłowa i afektywna immersja w przepływie obrazów pozwala doświadczać siebie jednocześnie „tu” i „tam”; przechwytywać rytm, który rezonuje także w ciele przed ekranem i przejawia się np. w pracy oddechu, biciu serca, delikatnych ruchach kończyn czy głowy itp.

Jeśli więc *Happy Flight* nie wytwarza tego typu doznań, to ze względu na dość jednostajny, maszynowy rytm akcji. W przeciwieństwie do dwóch pozostałych film ten nie dąży bowiem do eskalacji, ale raczej do rozładowania napięcia: poza chwilowym przyspieszeniem tempa w scenie lądowania całość toczy się dość równomiernie, *andante*, by w ostatnich minutach opaść i wygasnąć, pozostawiając widza raczej w stanie bezruchu niż poruszenia. Być może właśnie dlatego afektywne zestrojenie się z obrazem nie jest doświadczeniem eurytmicznym³⁴. Mimo radosnych taktów *Come Fly With Me* Franka Sinatry, które towarzyszą napisom końcowym, uśmiech japońskiej stewardessy szybko pozostaje tylko niewyraźnym wspomnieniem.

Coda

Analiza emocji i afektów przedstawia szczególne wyzwanie teoretyczne, gdyż w znacznym stopniu nie podlegają one reprezentacji czy to dyskursywnej, czy wizualnej. Nie są mową ani nawet formami ekspresji, ale raczej cieleśnie wyczuwalnymi oznakami, że właśnie dzieje się coś, czego nie jesteśmy w stanie uchwycić w inny sposób. Przejawiają się zatem w impulsach, doznaniach, pragnieniach,

a także fizjologicznych i neurologicznych reakcjach na niematerialne, niewidoczne siły, które przepływają przez ciała i między nimi. Są rezonansami lub zderzeniami modulującymi intensywność spotkań ze światem. Dotychczasowe metody analizy często nie były w stanie wydobyć tych rejestrów doświadczenia, gdyż zbytnio polegały na eksplikatywnej mocy języka i patrzenia, wykluczając zarazem inne *modi* uwagi³⁵. Z kolei nowe strategie konceptualizacji afektów i emocji, opierające się na wyszukanych i abstrakcyjnych schematach pojęciowych, tyleż przybliżają, ile oddalają od bezpośredniości zmysłowego doświadczenia, będącego właściwą areną nasyconych afektywnie zmagania z rzeczywistością³⁶.

Medium filmowe oferuje jedną z możliwych ścieżek wyjścia z tego impasu. W szczególności nowe technologie cyfrowe, dzięki wyjątkowej szczegółowości i niespotykanym wcześniej możliwościom manipulacji obrazem, pozwalają na rejestrację i wizualizację odczuwalnych intensywności, sprawiając, że to, co zwykle niedostrzegalne, staje się widoczne³⁷. Jednak nawet w przypadku konwencjonalnych przedstawień pojedynczych, wyodrębnionych ciał ludzkich, przez ukazanie w ruchu oraz splątaniu z otaczającymi przestrzeniami, film uruchamia i przenosi całą gamę afektywnych oraz emocjonalnych reakcji, które mogą stać się przedmiotem opisu i analizy. Tworzenie sensu z przedświadomego doświadczenia cielesnego realizuje się bowiem w samym akcie doznawania obrazu filmowego. Dotyczy to w równym stopniu pionierskich dokonań braci Lumière, które podobno potrafiły wzbudzić przerażenie, skłaniając publiczność do ucieczki przed ruchomymi obrazami nadjeżdżającego pociągu, jak i współczesnego kina gatunków, które operuje konwencją i nastrojem, podważając granice między ekranowym i pozaekranowym jako oddzielnymi sferami doświadczenia.

Zainteresowaniu polityką znaczenia, skupiającą się na przedstawieniach ciała w obrazie filmowym i ich interpretacji, powinien zatem towarzyszyć także wzgląd na politykę doznania, związaną z produkcją afektywnych relacji. Jest to kwestia rozpoznania napięć, rezonansów i transakcji między tym, co można dość niepewnie określić jako ciała i jako obrazy – ich wzajemnym przyciąganiem i odpychaniem, przenikaniem i różnicowaniem³⁸. Chodzi więc nie tylko o to, by patrzeć na ciała, ale by zwrócić się ku życiu i przeżywaniu ciała, które zawsze jest ulokowane „pomiędzy”, w potencjalnościach do działania i bycia podatnym na nie.

ARTUR SZARECKI

¹ D. Whitelegg, *Working the Skies. The Fast-Paced, Disorienting World of the Flight Attendant*, New York University Press, New York – London, 2007, s. 32.

² Zob. np. *Szkola stewardess (View from the Top*, reż. Bruno Baretto, 2003); *Złap mnie, jeśli potrafiysz (Catch Me If You Can*, reż. Steven Spielberg, 2002); *Terminal (The Terminal*, reż. Steven Spielberg, 2004).

³ Por. M. Gregg, G. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham – London 2010.

⁴ S. Williams, *Emotion and Social Theory*, Sage, London 2001, s. 2-3.

⁵ Por. E. Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Z. Simbierowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

⁶ A. R. Hochschild, *The Sociology of Emotion as a Way of Seeing*, w: *Emotions in Social Life*, red. G. Bendelow, S. Williams, Routledge, London – New York 1998, s. 5.

⁷ A. R. Hochschild, *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, tłum. J. Konieczny, PWN, Warszawa 2009, s. 7.

- ⁸ S. Bolton, *Emotion Management in the Workplace*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2005, s. 62.
- ⁹ Por. S. Kinsella, *Cuties in Japan*, w: *Women, Media and Consumption in Japan*, red. L. Skov, B. Moeran, University of Hawaii Press, Honolulu 1996, s. 220.
- ¹⁰ A. Raz, *Emotions at Work. Normative Control, Organizations, and Culture in Japan and America*, Harvard University Asia Center, Cambridge – London 2002, s. 51-54.
- ¹¹ Zob. też D. Kondo, *Crafting Selves. Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1990.
- ¹² Zob. G. Mathews, *Supermarket kultury*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2005.
- ¹³ J. Clammer, *Received Dreams: Consumer Capitalism, Social Process, and the Management of the Emotions in Contemporary Japan*, w: *Globalization and Social Change in Contemporary Japan*, red. J. S. Eades, T. Gill, H. Befu, Trans Pacific Press, Melbourne 2000, s. 207.
- ¹⁴ Dlatego np. przeprosiny za oczekiwanie można usłyszeć, nawet jeśli usługa została wykonana błyskawicznie, jest to bowiem konwencjonalna formuła grzecznościowa, która stanowi po prostu część realizacji transakcji. Ubocznym skutkiem owego zestandaryzowania jest natomiast poczucie frustracji, gdy cokolwiek pójdzie nie tak. Nawet drobne uchybienie ze strony personelu może być powodem do ataku wściekłości. W Japonii pracownicy obsługi często padają zatem ofiarą napaści werbalnych, a nawet fizycznych ze strony rozszalonych klientów; są też jedynymi osobami, wobec których nie obowiązuje odwzajemnianie pozdrowień i grzeczności.
- ¹⁵ Za: P. Landers, *In Japan, Flight Attendants Have an Air About Them*, „Los Angeles Times”, 12.05.1996, http://articles.latimes.com/1996-05-12/business/fi-3467_1_flight-attendant (dostęp: 26.08.2013).
- ¹⁶ B. Massumi, *Parables of the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham – London 2002, s. 3.
- ¹⁷ Natsumi określa spanikowaną klientkę słowem *ahô*, natomiast menedżer, strofując podwładne, posługuje się wyrazem *baka* – w obydwu przypadkach oznaczają one osobę niemądrą.
- ¹⁸ L. Blackman, C. Venn, *Affect*, „Body and Society”, 2010, t. 16, nr 1, s. 8.
- ¹⁹ M. Featherstone, *Body, Image and Affect in Consumer Culture*, „Body and Society”, 2010, t. 16, nr 1, s. 199.
- ²⁰ Por. L. Blackman, *The Body*, Berg, Oxford – New York 2008.
- ²¹ L. Blackman, *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*, Sage, London 2012, s. 13.
- ²² P. Kwiatkowska, *Somatografia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 35.
- ²³ Ekspresja skrywanych emocji następuje jednak chwilę później, w łazience, gdzie – poza spojrzeniem pasażerów – bohaterka może wreszcie pozwolić sobie na płacz. Sugeruje to istnienie tzw. aren emocjonalnych, a więc sfer, w których normatywne oczekiwania co do zarządzania ekspresją mają różne natężenie; por. S. Fineman, *Emotion in Organizations*, Sage, London 1993.
- ²⁴ M. Featherstone, dz. cyt., s. 210, gdzie przez pojęcie „układ prioproceptywny” – rozumiemy ten, który za pomocą zmysłów informuje mózg o położeniu ciała.
- ²⁵ V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2004, s. 60.
- ²⁶ S. Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 1993, s. 255.
- ²⁷ M. Featherstone, dz. cyt., s. 210. Zob. też L. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000.
- ²⁸ Poza Etsuko inną centralną postacią w filmie jest młody kandydat na pilota, Kazuhiro Suzuki (Seiichi Tanabe), który również musi pokonać własne słabości pod okiem surowego instruktora.
- ²⁹ Por. M. Lazzarato, *The Machine*, <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/en> (dostęp: 26.08.2013).
- ³⁰ Por. S. Ahmed, *Happy Objects*, w: *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G. Seigworth, dz. cyt., s. 31.
- ³¹ Por. E. T. Hall, *Taniec życia. Inny wymiar czasu*, tłum. R. Nowakowski, Muza, Warszawa 1999.
- ³² A. Schütz, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: tegoż, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, tłum. B. Jabłońska, Nomos, Kraków 2008, s. 237.
- ³³ W. McNeill, *Keeping Together in Time*, Harvard University Press, Cambridge 1995, s. 2.
- ³⁴ Por. H. Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, tłum. S. Elden, G. Moore, Continuum, London – New York 2004, s. 67.
- ³⁵ L. Blackman, C. Venn, dz. cyt., s. 9.
- ³⁶ K. Stewart, *Ordinary Affects*, Duke University Press, Durham – London 2007, s. 3.
- ³⁷ Por. M. Hansen, *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006.
- ³⁸ S. Shaviro, dz. cyt., s. 255-256.