

# Ciało na powierzchni obrazu



KAROLINA KOSIŃSKA

Czym jest somatografia? To pojęcie, które odnosi się do sposobów wpisywania ciała w obraz, a raczej w jego płaszczyznę. To analiza obecności ciała na ekranie, która może prowadzić do rozważań na temat obecności ciała-bohatera-postaci w samym dziele. Ale nie odwrotnie. Tu głównym polem obserwacji i interpretacji jest to, co widzialne, co na powierzchni obrazu. Nie psychologia postaci, nie struktura narracyjna, ale właśnie konstrukcja przestrzeni widzialnej i miejsce ciała w tej przestrzeni stanowią przedmiot książki Pauliny Kwiatkowskiej *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*. Refleksji, która polskiemu filmoznawstwu, skupionemu najczęściej na perspektywie historycznej, jest bardzo potrzebna.

Somatografia to także pojęcie bardzo twórcze. I kuszące. Otwiera bowiem całą masę ścieżek, którymi może podążać refleksja filmoznawcza. Co więcej, to kategoria ściśle zakorzeniona w klasycznych teoriach z dziedziny szeroko pojętej filozofii kina spod znaku Gilles'a Deleuze'a czy Rolanda Barthes'a. Choć z nich wyrasta, nie ma w niej nic wtórnego czy archaicznego – Kwiatkowska odnawia pojęcia zaproponowane przez obu francuskich badaczy, patrzy na nie nie tyle z nowej, ile z dotąd zaniedbywanej perspektywy.

Sama Kwiatkowska tłumaczy pojęcie somatografii w ten sposób: *Zastanawiając się (...) nad zwrotną i wielowymiarową relacją między ciałem a płaszczyzną obrazu, posłużę się pojęciem somatografii, które ostatecznie pozwoli mi dowiedzieć, że w kinie obrazu-czasu ciało jest jednym z istotniejszych elementów rozwijających refleksyjność obrazu filmowego, pozwalających na ukazywanie już nie tylko stanu materii, ale również procesów mentalnych* (s. 34).

Wychodzi więc od Deleuzjańskiego podziału na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu i wskazuje na ogromne zmiany, jakie dokonały się w kinie europejskim na przełomie lat 50. i 60. XX w. To czas, kiedy kino weszło w fazę dojrzałości i samoświadomości, a także, jak pisze Kwiatkowska, konsolidacji języka filmowego. Za Deleuze'em zaś powtarza, że źródłem tych przemian było doświadczenie II wojny światowej, które radykalnie i nieodwracalnie zburzyło dotychczasowe struktury myślenia Europejczyków o sobie, o świecie, historii, jej celowości i racjonalności. To brutalne rozbitcie dotychczasowego spojrzenia na rzeczywistość i tok dziejów miało wpływ również na obszar sztuki, w tym kina. Jako pierwsi z doświadczeniem wojny próbowali rozliczyć się włoscy twórcy neorealizmu. To w kinie neorealistycznym dokonało się owo przejście, tak uważnie i dogłębnie opisane przez Deleuze'a – przejście od kina obrazu-ruchu do kina obrazu-czasu. Bo

film nie mógł już pokazywać rzeczy w taki sposób, w jaki robił to jeszcze kilka lat wcześniej. Zmieniło się postrzeganie przestrzeni, zmieniło odczuwanie czasu. *Deleuze skazuje na ekspansję przestrzeni, których nie da się opisać – „przestrzeni dowolnych”, jak je nazywa – z jednej strony zrujnowanych, z drugiej nieustannie rekonstruowanych, całkowicie wyludnionych, gdzieś gdzieś zaś zatłoczonych, chaotycznych i niespójnych. Również czas, obciążony przez strauumatyzowaną pamięć, przytłoczony indywidualnymi i zbiorowymi wspomnieniami, historiami, których podobnie jak przestrzeni nie da się wyrazić, ulegał rozwarstwieniu i rozbił na linearną strukturę filmowego opowiadania* (s. 11). Neorealizm jako pierwszy zasygnalizował rozmiar i moc tych przekształceń. Natomiast kino francuskiej Nowej Fali zaproponowało całkowicie nowe sposoby konstruowania narracji, postaci, a przede wszystkim filmowej przestrzeni i filmowego czasu.

Całe wprowadzenie w książce Kwiatkowskiej to rzetelne, przejrzyste i wielowątkowe przypomnienie zarówno koncepcji Deleuze'a, jak i sytuacji historycznej, w której dokonano się przejście od kina obrazu-ruchu do kina obrazu-czasu. Wielowątkowe, bo autorka nie tylko wyjaśnia nie takie znów oczywiste kategorie Deleuzjańskiej filozofii kina, ale i naświetla nowe konteksty. W logiczny, a jednocześnie ulotny sposób lawiruje między teorią autorską, obrazowością ówczesnego kina polskiego czy filmowymi mitami kobiecości, ostatecznie spinając wszystko klamrą pojęcia somatografii. Stąpając już po mocnym gruncie teoretycznym, wyjaśnia w końcu, czym jest analiza somatograficzna i stąd wyrusza już we własną podróż, zabierając ze sobą oczywiście dzieło Deleuze'a, w poszukiwaniu tych filmów, które wydały jej się szczególnie ważne w kontekście praktyk somatograficznych i ich konsekwencji. Wybrała do analizy pięć filmów – w pewnym sensie bardzo od siebie odległych, w innym zaś doskonale się nawzajem komentujących. Na warsztat wzięła *Pasażerkę* Andrzeja Munka, *Nikt nie wola* Kazimierza Kutza, *Przygodę* Michelangela Antonioniego, *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza i *Pogardę* Jean-Luca Godarda. Tropiąc, jak to sama nazwała, „rytm somatograficzny” i „odcisk somatograficzny” w tychże filmach, znalazła także określenia opisujące funkcję ciała wkomponowanego w płaszczyzny ich obrazów. I tak ciała (więźniarki obozu koncentracyjnego, Marty oraz nadzorczyńni, Lisy) ujawniające się na powierzchni filmu Munka nazwała „mnemonicznymi”, jako że zarówno ich konstrukcja, jak i wszelkie inne struktury narracyjne i kompozycyjne są podporządkowane nadrzędnej wobec nich przestrzeni pamięci. W filmie Kutza ciało staje się krystaliczne, jako że jego kompozycja w kadrze i w całej warstwie wizualnej filmu niejako podlega teorii krystalizacji uczuć zaczerpniętej od Stendhala. U Antonioniego *dla konstrukcji postaci najbardziej znamienna jest figura rozproszenia i pomnożenia* (s. 222), a więc ciało (Claudii) zostało określone jako ciało nomadyczne. W *Pociągu* Kawalerowicza kategorią opisującą konstrukcję ciała bohaterki, Marty, w spojrzeniu jej współpasażera jest trauma, co czyni z jej ciała wkomponowanego w płaszczyznę obrazu ciało traumatyczne. Wreszcie w *Pogardzie* Godarda, filmie w pewien sposób sumującym wywód Kwiatkowskiej, ciało kobiety (Camille/Brigitte Bardot) – fragmentaryzowane w przewrotnym i nieoczywistym geście zwrócenia mu wolności – pozostaje anarchiczne.

Każda z tych analiz jest osadzona w szerokim kontekście historycznym, bo wiem i moment, i okoliczności powstania tych filmów, tak jak i sposób przyjęcia

ich przez krytyków i publiczność, mówią wiele o gwałtowności zmian filmowych kodów estetycznych uchwyconych przez ich reżyserów.

Dla Kwiatkowskiej najistotniejsza w jej pracy jest jednak warstwa wizualna. To bardzo ważne, bo – paradoksalnie – teksty filmoznawcze skupione na tym, co widać na płaszczyźnie obrazu, wcale nie zdarzają się, na rodzimym gruncie, tak często. To powrót do znaczeń elementarnych, kluczowych przecież dla wszelkiej analizy i interpretacji filmu jako takiego. Autorka przyjmuje perspektywę somatograficzną, nie znaczy to jednak, że pisze jedynie o ciele i obrazie. Analiza somatograficzna pełni funkcję dyscyplinującą, ale zawsze prowadzi dalej, do szerszych wniosków. Szybko okazuje się bowiem, że kompozycja kadru (z wpisaniem w niego ciałem) i kompozycja kadrów nierozzerwalnie łączą się z nowoczesnym (z punktu widzenia teorii Deleuze’a) pojmowaniem czasoprzestrzeni filmowej. Mówiąc o ciele w obrazie, Kwiatkowska mówi o nowych formach czasu, nowych, bo obowiązujących w kinie obrazu-czasu. Można oczywiście uznać, że analiza somatograficzna w tych rozważaniach wcale się nie wyczerpuje, że powinno jej być więcej, skoro sam tytuł wskazuje, że to somatografia będzie głównym polem rozważań autorki. Ja jednak uznałabym takie proporcje za atut tej książki. Bo dzięki temu ujawnia się bogactwo znaczeń i ich niezwykła współzależność. Opanowanie tak migotliwej materii przy zachowaniu dyscypliny badawczej, tak by jednocześnie nie stracić z widoku ulotności, to ogromna sztuka. Można jedynie żałować, że tak interesujące rozważania i klasyfikacje dotyczące „rytmu somatograficznego” i „odcisku somatograficznego” autorka umieściła tylko w zakończeniu. Z oczywistych względów kompozycyjnych jedynie wskazuje, jak ujawniają się owe rytmy i odciski w poszczególnych filmach poddanych analizie, ale to wskazanie jest jedynie skrótowe. To niezwykle ciekawy pomysł interpretacyjny, aż proszący się o pełne rozwinięcie.

Kwiatkowska nieustannie odnosi się do Deleuze’a, ale robi to w twórczy, autorski sposób. To nie jest proste nałożenie siatki pojęć czy teorii na dzieła filmowe, które po prostu do tych pojęć i teorii pasują. Ani zwyczajna konstatacja: tak, Deleuzjańska myśl wyraźnie się tu potwierdza. Autorka to potwierdzenie analizuje, bada, szuka możliwych nowych znaczeń. Nie „wysługuje” się myślą francuskiego filozofa, ale z nią niejako współdziała. Każda jej analiza jest także testowaniem, jak działa sam tekst obrazu filmowego w kontekście tego, co o kinie obrazu-czasu pisał Deleuze. Co nowego wynika z takiego spotkania i czy w ten sposób owe wybrane filmy podlegają reinterpretacji? Nie jest niespodzianką, że Godarda można czytać Deleuze’em. Ale już próba spojrzenia na *Pociąg* z tej perspektywy nie jest wcale taka oczywista. Co zaś najważniejsze, stale widać tu pierwiastek indywidualnej intuicji i wrażliwości autorki. To zawsze jej rozważania, czasem wręcz osobiste, za które ona sama bierze pełną odpowiedzialność. Oddaje Deleuze’owi, co jego, ale zaprezentowany w *Somatografii* tok myślenia ma wyraźnie autorski charakter, nawet gdy Kwiatkowska operuje tak znanymi pojęciami. To ona tłumaczy i opisuje, co widzi w tych filmach, nie rości sobie prawa do orzekania, że to, co dostrzega w tych filmach obiektywnie i niezaprzeczalnie jest. To bardzo cenne. Dzięki takiej postawie rozważania autorki otwierają się na dyskusję. Można się przecież z Kwiatkowską nie zgadzać i ona zapewne bierze to pod uwagę. To wywód ożywczy i świeży, bowiem jego celem nie jest uznanie pewnych tez czy „prawd” ani też buńczuczna próba zanegowania tego, co prawili niegdysiejsi teo-

retycy. Wydaje się, że Kwiatkowskiej bardziej zależy na pobudzeniu czytelników i odbiorców kina do myślenia, a przy tym wskazanie ogromnego potencjału inspirowanego, jakie ma kino, i to niekonięcznie to sprzed kilkudziesięciu lat. Choć autorka pisze o filmach z przełomu lat 50. i 60., stosując wobec nich pojęcia wypracowane właśnie w tamtych czasach, jej spojrzenie pozostaje jak najbardziej współczesne. To nie jest praca historyczna, traktująca o sprawach już zamkniętych.

Choć mamy do czynienia z gęstym, analitycznym dyskursem filmoznawczym, Kwiatkowska unika hermetyczności. Jej język jest klarowny, choć wyrafinowany, konkretny, choć nigdy uproszczony czy upraszczający. To piękna polszczyzna i miło dać się jej uwieść. Nie znajdzie się tu wielosłowia czy retorycznej brawury, którą często kojarzy się z tekstami francuskich teoretyków. Dlatego też, a także dzięki przejrzystej strukturze całości, tekst Kwiatkowskiej jest bardzo czytelny i jego lektura może być prawdziwą przyjemnością.

W zakończeniu autorka odwołuje się do jeszcze jednej, klasycznej już koncepcji. Mianowicie do zaawansowanej, nieortodoksyjnej, jak to nazywa, semiotyki filmu spod znaku Deleuze'a i późnego Barthes'a, a przede wszystkim do kategorii „trzeciego sensu” zaproponowanej przez tego ostatniego. Tu jej wywód znajduje spełnienie, domknięcie. Pisze, że wedle semiotyki w takiej postaci *analiza obrazu filmowego to głównie poszukiwanie na jego powierzchni nieoczywistego sensu* (s. 219). Obraz filmowy ma, jak pisze Kwiatkowska, charakter nadmiarowy, a konkluzja ta jest bliska, jak sądzi, koncepcji „trzeciego sensu”. Choć konstruowanie filmu zawsze polega na selekcji i redukcji, w ostatecznym kształcie ujawnia nadmiar sensu. *Nadmiar ten decyduje o bogactwie intelektualnym filmu, o jego refleksyjności, którą rozumieć należy dwójako – pojęcie to odwołuje się jednocześnie do żywiołu myśli oraz wskazuje na odbijanie i pomnażanie sensu, czyli wchodzenie w intelektualne interakcje. (...) Somatografia jako praktyka konstrukcyjna polega na komponowaniu ciała, na selekcyjonowaniu i fragmentaryzowaniu, na przetwarzaniu realnego materiału (ciało aktora i jego ekspresja) w określoną formę graficzną (postać), mimo to ostateczna interpretacja (bohater) nie jest jedynie sumą czy wypadkową tych procesów, jest wobec nich nadmiarowa. Jednym z elementów, które umożliwiają ten nadmiar sensu, jednym z elementów uprzywilejowanych w obrazie filmowym jest ciało, a ciało kobiece w szczególności* (s. 219-220). To z jednej strony doskonałe uzasadnienie i podsumowanie takiego wyboru perspektywy, a z drugiej wielka zachęta, by wejść w taką intelektualną interakcję: z dziełem filmowym, z tekstem Deleuze'a, a także z myślą Kwiatkowskiej, która to myśl staje się odrębną, autorską, całkiem niezależną propozycją teoretyczną.

KAROLINA KOSIŃSKA

Paulina Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja ha!art, Kraków 2011.