

Śmierć ciała Pytanie o człowieka

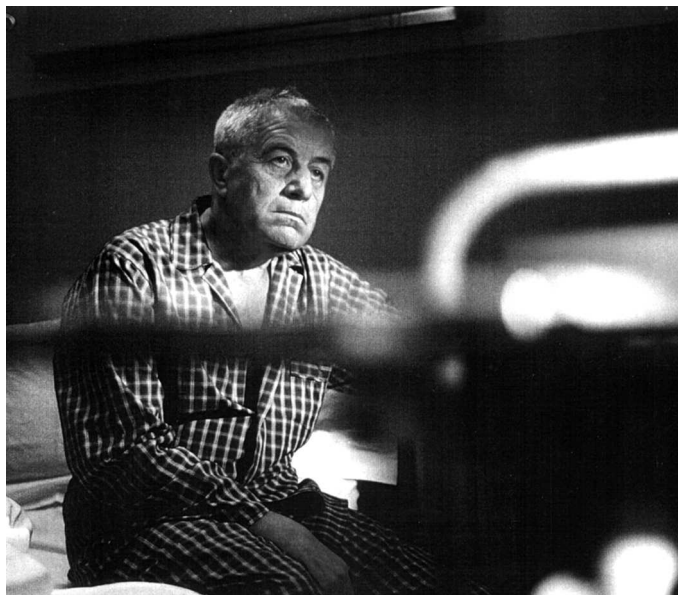
*Życie jako śmiertelna choroba
przenoszona drogą płciową* Krzysztofa Zanussiego

WALDEMAR FRĄC

Widzialność ostatnich chwil życia konkretnego człowieka – osoby, która ma swoją historię, przeżycia, myśli, świat – otwiera podstawowy wymiar sensu w filmie Krzysztofa Zanussiego *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000). Przywołuje ona problem esencjonalny, stawiając istotowe pytania o człowieka, jednocześnie lokując je w perspektywie rozważań nad samym medium kina. Obraz Zanussiego w ciekawy sposób poświadcza tę niezwykłą zależność – zwickanie widzialności, jaką oferuje kino, z cielesnością, która nieustannie się zmienia, a więc przemija, rozprasza się, poddaje się śmierci. Pierwsze jest dopełnieniem drugiego, jego świadectwem, wizualnym dookreśleniem nawet wtedy, gdy myśl nie będzie mogła dotrzymać kroku, gdy otrze się w obrazie o nieprzekraczalną dla siebie granicę.

Filmowa zdolność obrazowania dynamizmu materialności, nieustannej metamorfozy cielesnej powłoki świata, jest bodaj podstawowym, wyróżniającym fenomenem. Ten determinujący kino pierwiastek w mnogości innych, tradycyjnych sztuk dostrzegła teoria filmu już u swego zarania. Pierwsze dekady pogłębionej refleksji myślowej próbowały poświadczyć artystyczny potencjał ruchomych obrazów – kino może być sztuką dzięki zdolności uchwytowania i transformowania zewnętrznej powłoki zdarzeń ludzkiego świata. Już w latach dwudziestych José Ortega y Gasset w swoim eseju *Dehumanizacja sztuki* (1925) zastanawiał się nad narastającą w świecie zjawisk artystycznych tendencją ucieczki od namacalności form antropologicznego kosmosu. Tym pragnieniom sztuki z początków XX wieku, spełniającym się w poszukiwaniu różnych form abstrakcji, wyraźnie przeciwstawiło się w swej istocie kino. Hiszpański myśliciel napisał, iż jest ono *sztuką par excellence cielesną*¹ i w tym znaczeniu zdaje się nawet przypominać sport.

Podobny sposób rozumowania, praktycznie w tym samym czasie, podjął Karol Irzykowski w swej *Dziesiątej Muzie* (1924). Dla niego istotą sztuki filmowej jest zdolność utrwalania wizualnej powłoki świata w jej fundamentalnym aspekcie nieustannej metamorfozy, w ruchu, co wcześniej było dla dzieł artystycznych niedostępne. Ale objawia się tutaj szczególny wymiar fizycznej rzeczywistości, który dla kina jest domeną najważniejszą – ludzkie ciało. Ono przedstawia się w filmie w dialektycznym napięciu: nieskrytości i tajemniczości, w tym, co namacalne i ulotne, w trwaniu i nieredukowalnej skończoności. Jest najważniej-



szym światem dla kina, ale jest także dla niego granicą: *Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią, występującą pod maską niezliczonych żywiołów. Ale ponad wodę i ogień, ponad skałę i przepaść, ponad kopalnię i maszynę, ponad śnieżycę i puch i ponad gnomowe zaklęcia materii w drobiazgach codziennego życia – najciekawszym jej objawieniem jest dla człowieka jego ciało, żywioł nad żywioły, który jest niby nim samym, z nim i przeciw niemu. Granica, której drganie kinowe widzieliśmy dotychczas między człowiekiem jako ciałem a innymi żywiołami, teraz jakby przesuwawa się dalej w głąb i stawala się granicą między ciałem a czymś nieznanym, co już nazywamy duchem. Lecz tej już nie dostrzegamy. Na ekranie widać samo tylko ciało, duch jest ukryty i nieznanym*². Obraz filmowy, spełniając się w tym, co człowieka czyni widzialnym, jednocześnie z mocą wskazuje barierę, której oko przekroczyć już nie może.

Pierwszym momentem, ujawniającym obecność i nieusuwalność tej granicy, są słowa, które wypowiada doktor Tomasz Berg do swojej byłej żony: *Ja gniję*³. Jest już porażony chorobą, choć przecież jeszcze jej nie doświadczył. Dramatyczna chwila, która to, co najbardziej własne, z czym człowiek zdaje się istotowo zjednoczony, przedstawia jako coś obcego, choć z wnętrza samego siebie. Ujawnia się wtedy krawędź widzialności, o której myślał Irzykowski, gdy ciało człowieka niby jest nim samym, a jednak i przeciw niemu. Ten moment absolutnej obcości, płynący z wnętrza, radykalnie rozdziela także kontinuum ludzkiego czasu na dwa odległe, nieprzystające do siebie wymiary: zamykającej się możliwości i przybliżającej niemożliwości.

Zanussi, obrazując ludzkie zmagania z cierpieniem, a wreszcie i samą śmierć przez medium filmowe, które z istoty swej ma charakter cielesny, unaocznia pewien charakterystyczny paradoks. Śmierć, która jest kresem widzialności, objawia się także jako granica wytyczona myśleniu. Jednak te bariery w wymiarze antropologicznym nie są z sobą tożsame – zachodzi tu swoista precesja, niestan-

ŚMIERĆ CIAŁA

dardowe poprzedzanie. Bariera myślenia śmierci jest bliżej nas niż krawędź widzialności. Można zobaczyć, ale czy jest się w stanie pojąć?

Wobec tego właśnie dylematu stawia Zanussi w swej historii doktora Berga – z racji zawodu musiał stykać się ze śmiercią innych prawie na co dzień. Ale faktyczne, pierwsze quasi-realne spotkanie bohatera ze śmiercią w przestrzeni filmu obrazuje scena w prosektorium, w której Berg wraz z Filipem, młodym studentem medycyny, po raz ostatni spoglądają na martwe ciała młodego chłopca i jego matki. Filip odwraca wzrok, jak gdyby nie chciał widzieć tego, czego nie jest w stanie zrozumieć. Ale doktor, który w jakiś sposób przybliżył śmierć tych dwojga, usprawiedliwiając jej przyjście kresem cierpienia, patrzy. Wkrótce i ta widzialność dobiegnie końca, ciała zostaną zakryte białym płótnem, choć możliwości ogarnięcia myślą dawno już nie ma. W sytuacji, której pojąć niepodobna, pozostaje jedynie szansa wiary: *Wierzysz w ciała zmartwychwstanie? Jeżeli wierzysz, to nie przejmuj się, bo dusza jest już daleko*. Berg od tej możliwości jest jeszcze daleko.

Kino, z istoty swej spełniające się w kontemplacji widzialności, wskazując punkty jej przekroczenia, jak gdyby transcenduje wymogi własnego medium, przenosi się w inną domenę. Tak jest w obrazie Zanussiego, który pokonując wizualność, wyznacza swoje dopełnienie w przestrzeni ludzkiej refleksji. Oczywiście nie chodzi o myślenie śmierci, które jest niemożliwością, lecz o problem z istoty antropologiczny: pytanie o człowieka. Dla niego cielesność jest czymś absolutnie konstytutywnym, nieprzekraczalnym, ale czy tak samo jest z widzialnością? Maurice Merleau-Ponty w swej fascynacji dla sztuk wizualnych (także kina) i problemów percepcji podjął właśnie tę kwestię. W pracy poświęconej widzialności w sztukach malarskich pt. *Oko i umysł* (1960) zdawał się z przekonaniem twierdzić, iż ciało pozbawione szansy zmysłowego rozpoznania przestaje być sobą, rozpada się w sensie istotowym. Pisał: *Gdyby nasze oczy były tak skonstruowane, iż żadnej części naszego ciała nasze spojrzenie objąć by nie mogło, albo jakieś sprytne urządzenie, pozwalając nam wodzić do woli rękami po rzeczach, udaremniałoby dotknięcie własnego ciała – albo gdybyśmy po prostu mieli, jak niektóre zwierzęta, oczy boczne o nieprzecinających się polach widzenia, wówczas ciało to, które by nie odbijało się w sobie, które by samo nie czuło siebie, ciało diamentowe, które nie byłoby w pełni cielesnością, nie byłoby także ciałem człowieka i nie byłoby człowieczeństwa*⁴. Zmysłowe doświadczenie ciała według filozofa francuskiego jest czymś nieredukowalnym w człowieku, niemal na równi z jego istotą.

Obraz Zanussiego nie znajduje jednak w myśli Merleau-Ponty'ego pełnej wykładni. Drugie faktyczne spotkanie Berga ze śmiercią dokonuje się w katakumbach starego klasztoru. Lekarz korzysta z propozycji zakonnika i odwiedza go w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czym jest nawrócenie oraz jak można być gotowym na przyjęcie własnej śmierci. W miejscu wiecznego spoczynku braci zakonnych widzi ciało mnicha, które nie poddaje się rozpadowi. Pyta i udziela sobie odpowiedzi: *A czy on był szczególnie święty za życia? Musiał być, jeżeli jego ciało się nie psuje*. W tym niezwykłym zdarzeniu ujawnia się kolejny paradoks: cielesność człowieka zdaje się jednak nie domykać w samej sobie. Nie da się jej wypowiedzieć jedynie w perspektywie doświadczenia zmysłowego, choć przecież z istoty swej w nim się przejawia. Pytanie o człowieka znajduje

dotatkową, acz połowiczną formułę odpowiedzi. Widzialność, zmysłowość ciała odnosi się do poziomu, który już nie jest empiryczny, którego standardowo doświadczyć się nie da. Jest on wyzwaniem wpisanym niejako w człowieka, zawsze możliwym do podjęcia. I właśnie z tej szansy doktor korzysta.

Trzecim faktycznym spotkaniem Berga w przestrzeni fikcji filmowej jest to najbardziej własne, intymne. Zapowiada je Zanussi w prologu do swego obrazu – w historii św. Bernarda z Clairvaux. Kinowe zwielokrotnienie poziomów fikcji przedstawia opowieść o koniokradzie, którego św. Bernard miał przygotować na dobrowolne przyjęcie kary śmierci. Lekarzowi wewnątrzfilmowa opowieść wydaje się czymś zupełnie niezrozumiałym, choć przecież logika całej fikcji sprawi, że i on tak przyjmie swoją śmierć.

Pierwsze dni agonii są pełne sprzeciwu, niezgody. Zbigniew Zapasiewicz w przejmujący sposób próbuje swą grą zaznaczyć niewyobrażalne cierpienie, które zdaje się przekraczać ludzkie możliwości. Ale jest jeszcze jeden wymiar – strach. On jest nieredukowalny. Dramatycznie opisuje go w swoim *Dzienniku bez samogłosek* Aleksander Wat, którego przez długie lata dręczyły straszliwe bóle psychosomatyczne. Myślał, że wobec ogromu cierpienia śmierć jest wyzwoleniem. Jednak im bardziej zbliżał się do niej, tym bardziej zmieniał się przekonanie poety: *Teraz wiem, że myliłem się: nie można nie bać się śmierci. Nie bać się śmierci, co za śmieszne uroszczenie! Przez tyle ciężkich lat dawało mi ono rekompensatę, za wolę przeżycia. Moja śmieszna próżność, moja najintymniejsza próżność była nieporozumieniem semantycznym: nie bałem się umrzeć, ale śmierci nie można się nie bać. Bo ona jest strachem*⁵. Ten nieusuwalny lęk jest widoczny w naznaczonych bólem doświadczeniach Berga.

Zanussi jednak nie ogranicza trzeciego spotkania ze śmiercią tylko do tego wymiaru. Chwila spotkania we śnie czy też na jawie, z mnichem, którego ciało widział w katakumbach, zmienia wszystko. Jest to moment przełomu, kiedy zaczyna myśleć o śmierci jako o najbardziej własnej, istotowej konieczności. I znów dla przybliżenia charakteru owego oswojenia, które ociera się o niezrozumienie, można posłużyć się metaforą *stricte* filmową. Kino pojęte jako widzialność cielesności oferuje tu pewną możliwość. Pier Paolo Pasolini w swoich semiotycznych próbach unaukowienia autorefleksji filmowej, wskazuje pewną odległą paralelę. Istotny jest jednak jej sens: *Śmierć dokonuje błyskawicznego montażu naszego życia: czyli wybiera jego momenty naprawdę znaczące (i już nie podlegające zmianom pod wpływem innych momentów sprzecznych i niekonsekwentnych) i ustawia je w pewne następstwo – zmieniając naszą teraźniejszość nieskończoną, nietrwałą, niepewną, a więc nie dającą się opisać językowo, w przeszłość jasną, stałą, pewną, a więc opisywalną językowo (...). Tylko dzięki śmierci nasze życie pozwala się nam wyrazić. Montaż dokonuje na materiale filmowym (...) tego samego zabiegu, co śmierć dokonuje na ludzkim życiu*⁶. Ostatecznie istnienie człowieka dopełnia się zawsze przez śmierć, w niej – choć ta wydaje się poza jakimkolwiek sensem – kształtuje się prymarne znaczenie życia. W jej bezpośredniej bliskości jeszcze wszystko może się spełnić. Tak też Zanussi buduje finał swego obrazu – spotkanie Berga z dwojgiem młodych ludzi jest sensem ostatnim jego życia, ale przecież najbardziej podstawowym.

Esencjonalny problem, przywołany na początku tych słów, który zdeterminował reżyserską formułę widzialności kina, kulminuje wokół pytania o człowieka. Wydaje się, iż podstawowy w tej sprawie zamysł autora można wyrazić za pomocą pewnej idei filozoficznej. W rozważaniach antropologicznych Max Scheler wskazał pewną formułę sensu, która szczególnie dookreśla tę filmową: *Błąd dotychczasowych koncepcji człowieka polega na tym, że między „życiem” a „Bogiem” chciano jeszcze umieścić stałą stację, coś definiowalnego jako istota, tj. „człowieka”. Ta stacja jednak nie istnieje, a właśnie niedefiniowalność należy do istoty człowieka. Jest on tylko jakimś „między”, jakąś „granicą”, jakimś „przejściem”, jakimś „przejawianiem się Boga” w nurcie życia i wiecznym „wychodzeniem” życia ponad siebie samo*¹. Ciągłe, choć tylko połowiczne próby przekroczeń widzialności, natarczywa potrzeba transcendencji nie są więc jakimiś zewnętrznymi, niepotrzebnymi i pozornymi dążeniami człowieka, lecz są tym, co go stanowi.

WALDEMAR FRĄC

¹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 1996, s. 217.

² K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, 220 n.

³ Fragmenty listy dialogowej.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 23.

⁵ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 2001, s. 232.

⁶ P. P. Pasolini, *Uwagi na temat planu-sekwencji*, w: J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 168.

⁷ M. Scheler, *O idei człowieka*, tłum. A. Węgrzecki, w: tegoż, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987, s. 26.