

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.400>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Lukasz Kielpiński
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0003-4977-9089>

Ucieleśniony odbiór tańca w filmie. Przypadek *Climaksu* Gaspara Noé

Słowa kluczowe:

Gaspar Noé;
ucieleśnienie;
taniec;
afekt;
zmysłowa teoria kina

Abstrakt

Taniec ukazany na ekranie kinowym może wywierać silniejsze wrażenie na odbiorcy, niż gdyby był oglądany „na żywo”. Krytycy filmowi pisali o pierwszej scenie tańca w *Climaksie* Gaspara Noé, używając określeń sugerujących jej wyjątkowo intensywne, fizjologicznie pobudzające oddziaływanie. Taniec wzmocniony audiowizualną oprawą filmu prowokuje szczególnie rodzaj somatycznego zaangażowania, przejawiającego się przede wszystkim na poziomie wrażeń płynących z ciała odbiorcy. Zmysłowa teoria kina wydaje się więc szczególnie użyteczną metodologią do wyjaśniania zjawisk z rejestru ucieleśnionego odbioru tańca w filmie. Podczas analizy tego zjawiska na przykładzie *Climaksu* autor korzysta z proponowanej przez Vivian Sobchack perspektywy *sensuous theory*, zagadnień fenomenologii tańca, a ponadto odnosi się do teorii afektu, teorii performansu oraz odkrycia neuronów lustrzanych. W końcowej części tekstu autor przywołuje także psychoanalityczne mechanizmy zaangażowania w filmowy taniec.

I podobnie jak części mojego ciała tworzą razem pewien system, moje ciało i ciało innego są jedną całością, awersem i rewersem jednego zjawiska; anonimowa egzystencja, której moje ciało jest w każdej chwili śladem, zamieszkuje odtąd oba te ciała jednocześnie.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*

Ruch w czasie oraz przestrzeni to podstawowy środek wyrazu zarówno dla tańca, jak i filmu. Mariaż tych dwu sztuk był więc tyleż naturalny, ile natychmiastowy. Już od samych początków kina taniec stał się wdzięczną dla kamery formą urzeczywistniania ruchu ludzkiego ciała. Pierwsi filmowcy chętnie umieszczali tancerzy – a szczególnie tancerki – przed obiektywami kamer. Zwłaszcza tzw. taniec serpentynowy – dynamiczny, bawiący się formą i światłem oraz wykorzystujący zwiewne ubrania tancerek – zaskarbił sobie sympatię pionierów i pionierek kina, a szczególnie dużo uwagi poświęciła mu jedna z pierwszych reżyserek filmowych, Alice Guy-Blaché. To jej zawdzięczamy nie tylko najwięcej zarejestrowanych tańców serpentynowych, lecz także prawdopodobnie pierwsze uwiecznione na taśmie filmowej nagrania tanga (*Le Tango*, 1905) i bolero (*Saharet, le Bolero*, 1905). Taniec serpentynowy był również przedmiotem zainteresowania Thomasa Edisona w filmie *Anabelle Serpentine Dance* (1895) oraz braci Lumière w nagraniu *Danse serpentine* (1896). Kino szybko przestało jednak pełnić służebną względem tańca rolę statycznego środka rejestracji, a zarówno twórcy, jak i teoretycy filmu upatrywali w X muzie autonomicznej sztuki, która nie tylko by ruch rejestrowała, lecz także samodzielnie go kreowała, intensyfikowała oraz celebrowała. Z takiej perspektywy wywodzi się chociażby zaproponowana w 1924 r. przez Karola Irzykowskiego wizja kina, które *otwiera przed nami Królestwo Ruchu*¹.

Irzykowski opisywał między innymi doświadczenie seansu, podczas którego oglądał na ekranie manewry angielskich gimnastyków: *Nie wstydzę się przyznać, że podobały mi się w kinie lepiej niż żywe ćwiczenia gimnastyczne, jakich sporo widywałem. W człowieku tkwi chęć oglądania rzeczy i spraw w oderwaniu od rzeczywistości*². Co ciekawe, polski teoretyk filmu zaznacza, że ta forma cielesnej ekspresji – podobna do tańca, który również jest estetyczną, ekspresywną i potencjalnie fascynującą formą ruchu ludzkiego ciała – podobała mu się bardziej, kiedy była za pośrednictwem ekranu niż w doświadczeniu „na żywo”. Dalej zaznacza, że ruch jest dla niego *granica, na której materia styka się z człowiekiem*³. Użyte przez niego wyrażenie „styka się” mogłoby sugerować, że zintensyfikowana przyjemność płynąca z oglądania gimnastycznego performansu wynika ze zmysłowego wrażenia bycia cielesnie dotkniętym przez film i ciała uobecnione na ekranie. Jednak byłaby to interpretacja niezgodna z intencją samego autora, który rozpatruje doświadczenie kinowe w ramach *zajść na pograniczu między człowiekiem, tj. duchem, a materią*⁴.

Dziś, niemal sto lat po teoretycznofilmowej propozycji Irzykowskiego, kiedy na współczesnej humanistyce zdążyły odcisnąć piętno rozmaite zwroty somatyczne – afektywny, performatywny, zmysłowy – nie sposób już podążać za tą radykalnie odcielesnioną oraz mistyczną interpretacją⁵. Użyte przez autora *Dziesiątej muzy* określenie „stykania się” materii z człowiekiem dziś kojarzy się raczej z haptyczną teorią filmu Laury Marks⁶ oraz przywodzi na myśl proponowaną przez Vivian Sobchack perspektywę *sensuous theory*. I to właśnie zmysłowa teoria

kina wydaje się szczególnie płodna poznawczo przy próbie wyjaśniania – której podejmuję się w tym tekście – dlaczego ekranowy taniec wywiera efekt silnego pobudzenia u odbiorcy⁷. Jak pisze Irzykowski na przykładzie oglądanych w kinie angielskich gimnastyków, jest to często efekt silniejszy, niż gdy to samo zjawisko jest obserwowane bezpośrednio, bez mediującego ekranu. Wyjątkowość tej sytuacji odbiorczej zauważa wspomniana już Sobchack, stawiając pytanie: *co sprawia, że doświadczamy filmów nie jako redukcji naszego zmysłowego jestestwa, lecz jako jego wzmocnienia?*⁸

Oddziaływanie tańca w filmie na widza kinowego omówię na przykładzie jednej z najintensywniejszych scen tańca we współczesnym kinie, która – jak będę dalej udowadniał – przejawia szczególnie potężną do jej prerefleksyjnego i ucieleśnionego odbioru. Mowa o scenie z filmu *Climax* (reż. Gaspar Noé, 2018), którą krytyka filmowa opatrzyła wymownymi epitetami podkreślającymi fizjologiczny charakter przeżycia odbiorczego. *Climax* nie tylko silnie rezonuje z widzem, prowokując prerefleksyjne pobudzenie i zaangażowanie somatyczne, ale także na poziomie fabularnym ukazuje historię skoncentrowaną na doświadczaniu cielesności w jej skrajnych przejawach. To cecha charakterystyczna kina z nurtu francuskiego ekstremizmu, w który wpisuje się twórczość Gaspara Noé – reżysera filmów transgresyjnych i afektywnych. Adrianna Prodeus pisze o nim, że *tworzy swoje kino własnie z brzmienia, rytmu, który nie zna nudy, z ekscytacji, podrażniania zmysłów i rozpełtania chaosu, który ukazuje ślełą drogę ucieczki*⁹.

Wyjaśniając procesy zachodzące w trakcie sceny tańca między filmem a widzem, będę się odnosił do sytuacji odbiorczej rozgrywającej się w przestrzeni kinowej. Podobnie jak bicie zegara wydaje się zdecydowanie donośniejsze podczas spokojnej i niezmaconej nocy, tak redukująca rozpraszające bodźce przestrzeń kina intensyfikuje filmowe doznania audiowizualne. Sala kinowa wymusza również percepcję obrazu w pozycji siedzącej, co może uwalniać mimetyczny potencjał „wczucia się” w schemat ciała obserwowanych na ekranie tancerzy. Nasze ciała są bowiem bardziej responsywne i gotowe do potencjalnego działania w pozycji siedzącej niż choćby leżącej (nie bez powodu jest nam znacznie trudniej zasnąć w fotelu niż leżąc wygodnie w łóżku). Rozpatrując tę sytuację odbiorczą, korzystam z terminologii wspomnianej już zmysłowej teorii kina oraz sięgam do fenomenologii tańca proponowanej przez Maxine Sheets-Johnstone w książce *The Phenomenology of Dance* (po raz pierwszy wydanej w 1966 r.), która – podobnie jak *sensuous theory* – wywodzi się z nurtu fenomenologii egzystencjalnej reprezentowanej przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Kluczowymi kategoriami w dalszej części tekstu będą takie pojęcia, jak: rezonans cielesny, afekt, rytm, ucieleśnienie oraz podmiotowa transgresja.

Zmysły, transgresje i kasyety wideo

Założenie o szczególnym potencjale filmowego tańca do afektywnego pobudzania widza jest teoretyczną intuicją, której potwierdzenie wymagałoby odpowiednich pomiarów parametrów fizjologicznych czy badań neurofenomenologicznych. Temperatura dyskusji wokół odbioru omawianego przeze mnie filmu oraz rozmaite relacje prasowe pozwalają jednak przypuszczać, że nawet bez wspomnianych wyżej badań fizykalnych mówienie w tym przypadku o silnych

afektach w procesie odbiorczym nie jest bynajmniej nadużyciem. Recenzje *Climaksu* obfitują bowiem w wyrażenia sugerujące intensywny i fizjologicznie rezonujący odbiór filmu. Anna Tatarska pisze, że: *Mówiąc o „Climaxie”, nie sposób nie użyć klasycznie już szczepionych z twórcą przymiotników: transowy, narkotyczny. Ekran buzuje kolorami, pulsuje światłem, rytmem. (...) Szalony trip obfituje w momenty zmysłowe i rozkoszne*¹⁰. Znaczna część określeń sugerujących zintensyfikowany odbiór pojawia się w odniesieniu do samych scen tańca. W amerykańskiej prasie czytamy, że układy taneczne są *plamiennie*¹¹ oraz *fascynujące za sprawą odkrywania dziwności oraz piękna ludzkich ciał*¹². Na gruncie polskiej krytyki filmowej Adam Kruk pisze o *oszałamiającym początkowym układzie tanecznym*¹³. Z kolei Sebastian Smoliński zwraca uwagę na silne oddziaływanie nie tyle samego tańca, ile jego audiowizualnego entourage'u: *Neony i dźwięki techno zapewniają „Climaxowi” nieustępliwą rytm, dostarczając widzom ciągłych bodźców i generując doświadczenie silnie oddziałujące na fizjologię*¹⁴. Opinie te wskazują, że w scenie tańca mamy do czynienia z rezonującym afektem, który ze względu na swój przedrozumowy charakter częściowo przejmuje kontrolę nad ciałem odbiorcy (oszałamia, fascynuje, silnie oddziałuje na fizjologię – jak czytamy w recenzjach).

Rozpatrując filmowy taniec z perspektywy performansu, a w tym kontekście medium ekranu na moment traktując jako przezroczyste, należałoby zwrócić uwagę na przywoływany przez Dianę Taylor silny wpływ działań performatywnych na ich świadków. *Performans* – pisze Taylor – *to czynienie czegoś komuś, rzecz uczyniona widzowi i z widzem*¹⁵. Istotą performansu jest zatem wpływ na obserwatora działania artystycznego, który staje się jednocześnie biernym odbiorcą przekazu (*rzecz uczyniona widzowi...*) i aktywnym współuczestnikiem zdarzeń (*... i z widzem*). W takiej perspektywie wyłania się na wpół aktywna pozycja odbiorcy, który – ogarnięty cielesnym afektem oraz jego nieodpartym wpływem – zostaje włączony we współprzeżywanie obserwowanego działania. W *Estetyce performatywności* Erika Fischer-Lichte używa do opisu aktywnego zaangażowania widzów w performans terminu *autopojetyczna pętla „feedbacku”*¹⁶, zwracając uwagę na chiasmacyjną relacyjność tej sytuacji odbiorczej. Rejestracja performansu, będąca częścią seansu filmowego, nie tylko ma możliwość uobecniania afektu właściwego dla odbioru „na żywo”, lecz dzięki odpowiedniej postprodukcji i immersyjnym właściwościom sali kinowej może go wręcz intensyfikować. Silny afekt staje się medium wyrywającym ciała widzów ku przestrzeni filmowej, a seans kinowy jawi się jako transgresyjne doświadczenie odbiorcze. W *Climaksie* cielesna transgresja nie odnosi się jedynie do intensywnego i somatycznie zaangażowanego odbioru dzieła. To przede wszystkim fabularne koło zamachowe oraz tkanka treściowa obrazu. Kluczem interpretacyjnym prowadzącym do takiego wniosku – chętnie przywoływanym w rozmaitych recenzjach – jest jedna z początkowych scen, w której na ekranie telewizora obecnego w kadrze oglądamy wywiady z tancerzami. W obrębie kadru znajdują się również książki z nazwiskami nieprzypadkowych autorów (np. Bataille, Cioran, Despentès) oraz kasyety VHS o wiele mówiących tytułach, np. *Opętanie* (reż. Andrzej Żuławski, 1981), *Pies andaluzyjski* (reż. Luis Buñuel, 1929), *Odgłosy* (reż. Dario Argento, 1977), *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (reż. Pier Paolo Pasolini, 1975). Wspólnym mianownikiem wszystkich tych pozycji literackich czy filmowych są różne formy przekraczania jednostkowej podmiotowości. Wszystkie tytuły zapowiadają dalszą część filmu. Wraz z rozwojem akcji przez ciała aktorów będzie się

materializowała Bataille'owska kategoria nadmiaru energii (inspirowana Nietzscheańską wolą mocy, a także Freudowską ekonomią libidinalną) oraz nihilistyczna, Cioranowska tęsknota za wyzwoleniem przez ekstazę oraz roztopieniem się w czasie sprzed narodzin.

W parze z somatyczną degradacją bohaterów będzie szła postępująca patologizacja psychiczna, bowiem w *Climaksie* nie funkcjonuje dualistyczne rozgraniczenie na *somę* i *psyche*. Ciało i dusza to jakości ze sobą tożsame, choć może należałoby raczej powiedzieć, że dusza jest tu tylko miękką tkanką żywego ciała. Gasparowi Noé na poziomie twórczej intuicji było z pewnością bliżej do Deleuzjańskiego paradygmatu witalistycznej materii niż do twardej podmiotowości spod znaku Kartezjańsko-Kantowsko-Husserlowskiej tradycji filozoficznej. Nie sposób więc odnosić do sytuacji odbiorczej filmu Gaspara Noé proponowanych przez Irzykowskiego kategorii *zajść pomiędzy człowiekiem, tj. duchem, a materią*; należałoby raczej mówić o zająciach między człowiekiem-ciałem a materią ekranową, które to elementy współistnieją raczej w polu spójnego spektrum niż radykalnych opozycji.

Na półkach obok obecnego w kadrze telewizora widnieją także dwa nazwiska, znaczące zwłaszcza dla sceny tańca – Nietzsche oraz Wilde. To Fryderyk Nietzsche napisał, że wierzyłby *tylko w Boga, który by tańczyć potrafił*¹⁷, a Oscar Wilde postulował w swojej twórczości zmysłowe zaangażowanie w doświadczenie oraz intensywne, cielesne czerpanie z życia. Przede wszystkim jednak obaj XIX-wieczni twórcy w swoim opisie doświadczenia posługiwali się żywym, pulsującym i nasyconym afektywnie językiem¹⁸. Być może Noé próbował w *Climaksie* zagaęścić i bezpośrednio zmaterializować w tańcu afekt, który na kartach książek wymienionych autorów znajdował się zaledwie *pomiędzy, w prześwitach, w pęknięciach, w niedostawaniu do siebie płaszczyzn porozumienia i rozumienia, w nagromadzeniach intensywności*¹⁹. W tańcu, w przeciwieństwie do tekstu, ma on okazję wybrzmieć w formie immanentnej – bo cielesnej – oraz bezpośrednio doświadczanej.

Stosy książek i filmów sygnalizują zatem trzy główne aspekty odczytania filmu Gaspara Noé. Są to: podmiotowa transgresja (Bataille, Cioran, Żuławski), zwrot ku ludzkiej cielesności (Despentès, Pasolini) oraz kwestia afektywnego wymiaru bycia w świecie (Nietzsche, Wilde). Ta triada interpretacyjna nie tylko zapowiada treść filmu i pozwala antycypować rozwój jego fabuły, lecz przede wszystkim sygnalizuje widzowi szczególny tryb odbiorczy. Można by się zastanawiać, dlaczego właściwie ta scena – przesycona przecież czysto dyskursywnymi oraz intelektualnymi kontekstami kulturowymi – ma jakiegokolwiek znaczenie z perspektywy przedrefleksyjnego, ucieleśnionego odbioru późniejszej sceny tańca. Jak jednak zauważa Brian Massumi, *ciało nie tylko absorbuje impulsy i poszczególne pobudzenia; wchłania też konteksty*²⁰. Konteksty wytwarzają oczekiwania oraz określają formę afektywnego uczestnictwa. Refleksyjne odczytanie i zrozumienie powyższych odniesień może wprawiać spragnionego silnych wrażeń widza w nieco przedwczesną gorączkę ekscytacji, tym samym intensyfikując późniejszy odbiór sceny tańca. Niewykluczone jednak, że uważne wyłapanie tropów interpretacyjnych zadziała wręcz przeciwnie i zawczasu rozbroi nadchodzący afekt, które zostanie przedwcześnie zdemaskowany, a przez to pozbawiony swej pre-refleksyjnej siły.



Zmysłowa orgia i taneczny orgazm

Tuż po scenie zawierającej tropy interpretacyjne rozpoczyna się zbiorowa scena tańca. Jej początek wyznaczają elektroniczne brzmienia utworu *Supernature* z wydanego w 1977 r. albumu Jean-Marca Cerrone o tym samym tytule. Przez większość czasu ciała tancerzy i tancerek są ukazywane frontalnie oraz w całości, a charakter tej sceny nie jest jeszcze wyposażony we wkraczające dopiero w drugiej połowie filmu konteksty psychodeliczno-horrorowe, które istotnie zmieniają wymowę tańca na ekranie. W choreografii bierze udział kilkanaścioro – w zdecydowanej większości nieprofesjonalnych – aktorów i aktorek zajmujących się na co dzień tańcem. Scena, podobnie jak cały film, rozgrywa się w 1996 r. w opuszczonym budynku szkoły, pośród śnieżnego pustkowia. Tu spotyka się grupa tancerzy i tancerek, by ćwiczyć wspólną choreografię przed występem. Sala, w której odbywa się występ, jest skąpana w ciemnobordowym kolorze, a za tańczącymi postaciami wisi długa na całą wysokość pomieszczenia francuska flaga – brokatowa i wykonana z lejącego się, delikatnie świecącego, przypominającego satynę materiału. Jest to zatem flaga squeerowana, a wątek ten – sygnalizujący nieheteronormatywną tożsamość kilku postaci w filmie – został zaanonsowany również w poprzedniej scenie, kiedy na stosie literacko-filmowych odniesień mogliśmy dostrzec także książkę o kinach dla homoseksualistów, *Prawo silniejszego* (reż. Rainer Werner Fassbinder, 1975)²¹ czy *De Profundis* wspomnianego już Oscara Wilde'a²².

W trakcie całej sekwencji nie pojawia się ani jedno cięcie montażowe. Ruchy kamery odbywają się wyłącznie po półluku, tak że obiektyw znajduje się zawsze dokładnie naprzeciw tancerzy (pod kątem 90 stopni względem pionowej osi wyznaczonej przez ich wyprostowane ciała), nad nimi (pod kątem 180 stopni) lub w dowolnym miejscu na tymże półluku. Perspektywa zmienia się w sposób płynny, przez co nie zaburza aktu odbiorczego, lecz pozwala widzowi stopniowo zatapiać się w ekranowym tańcu. Postacie nieustannie oscylują między centrum kadru, jego obrzeżami oraz przestrzenią pozakadrową. Kamera nie wykonuje zbliżeń, eksponując z niewielkiego dystansu układ taneczny. Pozbawiona montażu sekwencja umożliwi widzowi ogarnięcie wzrokiem przestrzeni choreograficznej, stwarzając warunki do wyobrażeniowego zanurzenia się w kadrze filmowym. Zaangażowanie przestrzenne pozwala z kolei na bardziej bezpośrednie doświadczanie tańczących na ekranie ciał, wytwarzając wrażenie ich bliskości. Tym samym pomiędzy przestrzenią filmową a widownią na sali kinowej tworzy się rodzaj intersubiektywnego pola, dzięki któremu ciało widza wchodzi w zmysłową interakcję z tańczącymi na ekranie ciałami aktorów i aktorek. Jak zaznacza Vivian Sobchack, *to właśnie owe zdolność-do oraz wchodzenie w posiadanie doświadczenia za pomocą wspólnych struktur cielesnej egzystencji i podobnych sposobów bycia-w-świecie fundują intersubiektywną podstawę obiektywnej, kinowej komunikacji*²³.

Podstawą przestrzennego zaangażowania w film jest zjawisko immersji. W omawianej scenie szczególnie potencjał immersyjny uruchamia kolorystyka scenerii oraz dźwięk – w całości diegetyczny, bo muzyka dobiega z konsoli DJ-a Daddy'ego (Kiddy Smile). Dominantą barwną sekwencji, jak i całego filmu, jest intensywna czerwień, która za sprawą przyciemnionego oświetlenia przybiera ciemnobordowy odcień. Patti Bellantoni zauważa w tym kolorze wizualny ekwi-

walent działania kofeiny oraz dźwięku wydawanego przez syreny wozu strażackiego²⁴. Dostrzega także potencjał czerwieni do wywoływania skrytych namiętności i pobudzania libido²⁵. W tym kontekście nie bez znaczenia jest także fakt, że tracący wzrok w wyniku AIDS Derek Jarman w *Chromie. Księżde kolorów* wspomina okres intensywnej, namiętnej i imprezowej młodości właśnie w rozdziale poświęconym impresjom odnoszącym się do widzenia czerwieni²⁶. Barwa ta kojarzy się ze zmysłowym zatraceniem i dreszczem niebezpieczeństwa. Intensywna czerwień charakteryzuje się silnym oddziaływaniem afektywnym, co współgra z dynamiką energicznych sekwencji tanecznych.

Kolorystyczne ożywienie zostaje dodatkowo wyakcentowane przez warstwę dźwiękową, którą kształtuje intensywny rytm utworu *Supernature*. Elektroniczny *beat* okraszają spazmatyczne i gardłowe okrzyki bohaterów, które dzięki skoordynowaniu z tanecznymi ruchami „na zewnątrz” stwarzają wrażenie, jakby nadmiar skumulowanej energii szukał ujścia z ciał tancerzy i był wyrzucany poza nich samych. Audialność tej sekwencji wpisuje się w przywoływany przez Macieja Stasiowskiego, za Lisą Coulthard, buntowniczy program kina transgresji: *Najazd dźwiękowy pokazuje, że kino potrafi być intymne, inwazyjne, dokonujące dźwiękowej penetracji i rezonansu*²⁷. Sformułowania dotyczące penetracji i rezonansu wskazują na głęboko ucieleśniony odbiór warstwy dźwiękowej, która przesyca ciało widza. Intensywna muzyka nie jest jedynie biernie percypowana, lecz przez fizjologiczny rezonans domaga się przeżycia zaangażowanego somatycznie. Jej immersyjny potencjał zauważa także Marta Stańczyk, wskazując na pomostowy charakter dźwięku w kinie: *Ciało jest medium otwartym. Dźwięk przenika je, by pomóc łączyć się z innymi ciałami we wspólnym rezonansie, który jest zarazem bezosobowy i intymny – niczym afekt*²⁸.

Ortalion i koronka – taneczne energie *Climaksu*

Układ choreograficzny wykonywany w pierwszej sekwencji tanecznej jest zdominowany przez trzy style tańca: voguing, waacking oraz krumping. Pierwsze dwa mają podobną genezę, ponieważ narodziły się wśród mniejszości seksualnych i etnicznych w Stanach Zjednoczonych drugiej połowy XX w. Rozwijały się, szczególnie voguing, w kulturze ballroomowej, która stanowiła przestrzeń swobodnej ekspresji w założeniu wolnej od rasizmu i homo- oraz transfobii²⁹. Z kolei krumping łączy z voguingiem i waackingiem eskapistyczny charakter oraz amerykański rodowód, ponieważ również on narodził się wśród marginalizowanych środowisk szukających szacunku i uznania dzięki alternatywnym środkom ekspresji. Korzenie krumpingu sięgają społeczności młodych mężczyzn, którzy upatrywali w nim modelu funkcjonowania alternatywnego względem niebezpiecznego życia gangów ulicznych³⁰.

Maciej Bogdański, pisząc w recenzji, że *wykonywane przez tancerzy choreografie pełne są seksualnej energii i rozległych, wypełnionych przemocą gestów*³¹, wskazuje istotną w *Climaksie* dwoistość tanecznych środków wyrazu. Za wspomnianą energię seksualną odpowiada styl „miękki”, reprezentowany przez voguing i waacking, natomiast wypełnione przemocą gesty wskazują na charakterystyczny dla krumpingu styl „twardy”. Widoczna – i przede wszystkim odczuwalna – różnica

między stylami, które nazywam odpowiednio miękkim i twardym, przebiega przede wszystkim na płaszczyźnie genderowej. Styl miękki reprezentuje ekspresję queerową. Przejawia się w kocich ruchach i swobodnym, choć bardzo dynamicznym przepływie energii w ciele. Voguing zaczerpnął swą nazwę od słynnego periodyku modowego, a jego figury są inspirowane estetyką fotografii modowej – poszczególne ruchy to często następujące po sobie w rytm muzyki wystylizowane pozy (waacking zazwyczaj wplata je jako pojedyncze elementy pojawiające się w płynniejszych niż w voguingu sekwencjach tanecznych). Voguing naturalnie karmi się więc wzrokiem obserwatorów i domaga się skopicznej uwagi³², co samo w sobie może prowokować zaangażowanie ze strony odbiorców. Cechuje go afirmacyjna celebrowanie cielesności i demonstracja niewzruszonej pewności siebie, która ma przyciągać zazdrosne oraz pełne podziwu spojrzenie Innego³³. We frakcji voguingowo-waackingowej przeważają kobiety, a wszyscy członkowie są ubrani w skąpe, zwiewne, często koronkowe stroje.

Drugim rodzajem ruchu tanecznego jest charakterystyczny dla krumpingu styl twardy, reprezentujący heteronormatywny i kulturowo męski sposób ekspresji. Charakteryzuje się on wysokoenergetycznymi, bardzo dynamicznymi oraz silnymi ruchami, które miałyby w niegroźny sposób sublimować agresję oraz destruktywne emocje kierujące życiem gangów ulicznych. Gwałtowne ruchy ciała przypominają momentami pracujące na najwyższych obrotach żeliwne tłoki maszyny lub śmigła helikopterów. Stanowią demonstrację potencji, manifest sprawczości i wyładowanie nadmiaru energii. Frakcję krumpingu w *Climaksie* reprezentują więc sami mężczyźni, w zdecydowanej większości o czarnym kolorze skóry, ubrani głównie w ortalionowe bluzy Adidasa. Już sama przynależność do określonego rodzaju grupy tanecznej – krumpingowej lub voguingowo-waackingowej – mówi wiele o bohaterach i wrażeniu projektowanym przez nich w tańcu. Obydwa style wyrażają typową dla danych osób dyspozycję do bycia w świecie ucieleśniającą poszczególne kody tożsamościowe (m.in. rasowe i genderowe).

Co jednak wynika z tego dualistycznego rozróżnienia dla samego widza oglądającego układ taneczny w *Climaksie*? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, warto na moment zawiesić dyskurs ucieleśnienia i przyjrzeć się konsekwencjom tego zjawiska w kontekście procesu projekcji-identyfikacji. Widz dysponuje tutaj bowiem szeroką gamą wariantów tożsamościowych, z którymi może się identyfikować. Są tu zarówno mężczyźni, jak i kobiety, czarni oraz biali, osoby heteroseksualne, homoseksualne oraz niemieszczące się w tej binarnej opozycji, bardzo młodzi oraz starsi, drobni i szczupli oraz lepiej zbudowani i z nadwagą. W scenie tańca mamy zatem do czynienia z szerokim spektrum tożsamości cielesnych³⁴, a jak postuluje w ramach swojej fenomenologii egzystencjalnej Merleau-Ponty, to właśnie podobieństwo żywego ciała i struktury cielesnej drugiego człowieka umożliwia empatię oraz pozwala dostrzegać siebie w innym³⁵. Przyjmując to założenie, należy stwierdzić, że obecna w scenie tańca różnorodność ciał, wyrażających się przez odmienne formy ekspresji, umożliwia bardziej inkluzywne włączanie odbiorców w doświadczenie taneczne. Wrażenie współuczestnictwa w tańcu może być odczuwane jako osobowe poczucie bycia tancerzem lub jako bycie obok tancerzy. Obydwa tryby odbiorcze nie muszą się wzajemnie wykluczać, lecz mogą się przenikać, wyznaczając jedynie dwa bieguny spektrum cielesnie zaangażowanego odbioru tańca. Należy również zaznaczyć, że sposób cielesnego współuczestnictwa w scenie tańca

może się różnić zależnie od przejawianej przez konkretnego widza formy „(o)bycia (ze) swoim ciałem”, na którą wpływają jednostkowe zmienne, takie jak np. aktualny nastrój, ewentualne bóle somatyczne, niepełnosprawność cielesna, taneczne doświadczenie widza, praktykowanie medytacji, poziom wysportowania, styl życia oraz indywidualny poziom wrażliwości introceptywnej.

Nieco naiwne byłoby jednak mniemanie, że zapośredniczone przeżywanie tańca na kinowym fotelu jest demokratycznym i egalitarnym świętem wspólnoty ludzkich ciał, które w trakcie seansu tworzą rytmiczno-afektywną *communitas*. I choć ta pozytywna interpretacja zgadzałaby się poniekąd z emancypacyjnymi założeniami zmysłowej teorii kina, to musi jednak skapitulować, kiedy spróbujemy wyjaśnić współdoświadczenie tańca w świetle mechanizmu projekcji-identyfikacji. W tym wypadku istnieje bowiem niebezpieczeństwo wejścia w psychoanalityczną grę władzy i poddaństwa między artystą a oglądającym jego występ widzom. Powtarzalna struktura rytmu niejako anonsuje odbiorcy kolejne ruchy tancerza, co może pozwalać widzowi czerpać przyjemność z wyobrażeniowego władania ruchami performerera, o czym następująco pisał Henri Bergson: *Regularność rytmu wprowadza rodzaj łączności między nim [tancerzem] a nami, a powrotna miara rytmu jest jak gdyby niewidzialną nicią, którą się postugujemy, by nakazać grę tej wymyślonej przez nas marionetce*³⁶. Innymi słowy, czując rezonujący w ciele rytm muzyki, można odnieść wrażenie, że ruchy ekranowego tancerza niejako biorą się z nas samych i są przedłużeniem naszego własnego czucia. I choć z jednej strony synchroniczne odczuwanie może być empatycznym pasażem zespalającym dwa ciała w rytmicznym powinowactwie, to z drugiej strony niesie także ryzyko postrzegania uobecnionego na ekranie ciała li tylko jako marionetki, a jego ruchów jedynie jako projekcji naszych własnych doznań rytmicznych. Zapśredniczone odczuwanie tańca może więc być tyleż świadectwem panhumanistycznej wspólnoty ciał, ile efektem błędu różnicowania doświadczeń pod wpływem rytmicznego „transu”.

Fantomowe ciało widza, czyli Gaspar Noé prosi do tańca

Afekty przejawiają zdolność transcendowania jednostkowej podmiotowości³⁷. Za sprawą swojej efemeryczności, płynności, autonomiczności oraz nieredukowalnie cielesnej natury umożliwiają kalibrację dystansu między wnętrzem a zewnątrz ciała, ujawniając jednocześnie potencjał do zawieszania tej opozycji. Afekty należą do porządku autonomicznych dyskursów nadbudowujących się nad lub pod tym, co uświadomione i nazwane³⁸. Zamieszkują procesy i organizują wszelką relacyjność, w ramach której potrafią znosić zastane granice oraz burzyć intelektualnie wypracowane podziały. Massumi zauważa za Spinozą, że pobudzone ciało w stanie afektywnego zawieszenia *znajduje się bardziej poza sobą*³⁹. Zatem doświadczanie afektu⁴⁰ wypycha podmiot poza własne ciało, co sprawia, że ucieleśnione przeżywanie jawi się jako dialektyczny proces bycia w swoim ciele i jednoczesnego wychodzenia poza nie. Na gruncie *sensuous theory* zauważa to Vivian Sobchack: *W filmowym doświadczeniu, kiedy świadomość nie jest ukierunkowana ku naszym ciałom, lecz ku ekranowemu światu, zostajemy – nie myśląc o tym (ponieważ nasze myśli są „gdzie indziej”) – pochłonięci przez chwijną i dwustronną strukturę czu-*

ciową, zarówno różnicującą, jak i łączącą odczuwanie mojego żywego ciała oraz odczuwanie ciała i rzeczy, które obserwuję na ekranie⁴¹.

Zmysłowe przeżywanie zachodzi więc w ramach dialektycznej „struktury czuciowej” (*sensual structure*), w której ucieleśnienie bynajmniej nie oznacza zamknięcia się w obrębie bodźców introceptywnych płynących z ciała, lecz wiąże się z otwarciem na bodźce z zewnątrz. By zatem mówić o ucieleśnionym afekcie, niezbędne jest, paradoksalnie, wyobrazeniowe odcieleśnienie, czyli przesunięcie uwagi poza własne ciało. Dzięki temu widz zostaje włączony w fantomowe przeżywanie procesów wobec niego *de facto* zewnętrznych.

Żeby odbiorca został wprowadzony w afektywny tryb uczestnictwa, konieczne jest działanie mechanizmów, które umożliwiłyby sprawną dyfuzję afektu sącającego się z obrazu ekranowego i pulsującego z głośników. Taką rolę może pełnić rytm. Jeśli bowiem podstawowym tworzywem, za pomocą którego materializują się rozmaite dyskursy językowe, są rozumiane semantycznie pojęcia oraz relacje między nimi, to wyjściowym budulcem dyskursów afektywno-cielesnych jest rytm i relacja, w którą wchodzi on z ludzkim ciałem. Rytm – pojmowany *stricte* jakościowo oraz w szerokim znaczeniu tego słowa – jest strukturą wprowadzającą elementarny ład do chaotycznej rzeczywistości i umożliwiającą wynoszenie subiektywnie odczuwanego afektu na poziom intersubiektywny, co pozwala na jego ponadjednostkowy transfer. Rytm nigdy nie będzie jedynie sumą środków filmowych, które się na niego składają. Stanowi on raczej autonomiczną jakość, która wyłania się w wyniku ich jednoczesnego współistnienia w czasie oraz przestrzeni i jest doświadczana holistycznie. Traktuję więc rytm jako fizjologicznie przyswajalną powłokę dla filmowego afektu, umożliwiającą jego transfer w obrębie intersubiektywnego pola pomiędzy ekranem a widownią. Tak rozumiany rytm pełni w stosunku do afektu analogiczną rolę wobec tej, jaką dla pewnych witamin spełnia tłuszcz, w którym muszą się one najpierw rozpuścić, by zostały wchłonięte i lepiej przyswojone przez organizm. Spróbujmy sobie wyobrazić dokładnie tę samą scenę tańca w *Climaksie* nakręconą w statycznym ujęciu, bez dźwięku i w tonacji czarno-białej. Przesycający ciała tancerzy afekt z pewnością rezonowałby nieporównywalnie słabiej, gdyby nie został wzmocniony intensywnością rytmu kreowanego przez penetrującą audiowizualność tej sekwencji. Nie twierdzę oczywiście, że afekt wytwarzają jedynie tańczące ciała aktorów i aktorek, a środki filmowe pełnią wobec niego rolę służebną. Tworzą one równorzędny system produkcji cielesnego pobudzenia i to właśnie dzięki nim jest możliwy silnie ucieleśniony odbiór tańca w tej scenie.

W trakcie zaangażowanego odbioru rytm staje się przeźroczysty i materializuje się bezpośrednio w ruchach ekranowych tancerzy, ponieważ *gdy* [rytm] *jest pre-refleksyjnie doświadczany, przestaje dla nas istnieć: fenomenologicznie nie mamy już dłużej świadomości jego trwania, tempa czy napięcia, lecz dostrzegamy jedynie dynamiczny przepływ energii samej w sobie*⁴². Taniec według Sheets-Johnstone jawi się jako immanentne dla ludzkiego ciała medium rytmu. Mechanizm ucieleśniania filmowego rytmu zauważa z kolei Marta Stańczyk: *widz staje się kinestetycznym podmiotem doświadczającym filmów całym ciałem. Odbiorca zostaje poprzez akt percepcyjny poruszony fizycznie, dochodzi do wymuszonej asymilacji nie tyle z bohaterem, ile z rytmem samego filmu*⁴³. Cieleśna asymilacja rytmu pozwala na włączenie się w zmysłowe struktury współprzeżywania, czego efektem może być stan wzmoczonego pobudzenia pro-

wadzący do fantomowego uczucia ruchu na poziomie proprioreceptywnym. W fenomenologicznym opisie tańca Maxine Sheets-Johnstone charakteryzuje to doświadczenie następująco: *Kiedy taniec wydarza się przed nami, intuicyjnie wiemy, że tam jest; coś ożywczego i ekscytującego rozgrywa się na scenie, a kiedy jesteśmy całkowicie zaangażowani w przeżywanie tego zjawiska, sami również stajemy się ożywieni i pod-ekscytowani: doświadczamy obserwowanego procesu*⁴⁴. Wydaje się więc, że obserwowanie działania pociąga za sobą jego ucieleśnioną symulację.

Powyższy wniosek, wyprowadzony z fenomenologicznego opisu tańca, znajduje odzwierciedlenie w literaturze dotyczącej neuronów lustrzanych. Odkrycie neuronalnych mechanizmów mimetyzmu rozbudziło wiele nadziei, prowadząc do formułowania daleko posuniętych wniosków, jakoby granica między patrzeniem na daną czynność a jej wykonywaniem została zniesiona, co miałyby dotyczyć także sytuacji odbiorczej w kinie⁴⁵. Dzięki temu enigmatyczne pojęcie autopojetycznej pętli feedbacku zyskiwałoby twarde potwierdzenie w odkryciach neuronauk. W kontekście ucieleśnionego odbioru tańca w filmie neurony lustrzane mogą się wydawać kluczowym mechanizmem dla tego procesu – szczególnie zważywszy że po latach wykazano, iż neuronalny mimetyzm uruchamia się nie tylko w przypadku intencjonalnej relacji między cielesnym podmiotem a obiektem w polu jego uwagi, jak myślano na początku⁴⁶, ale także podczas zwyczajnego bycia świadkiem cudzej ekspresji emocjonalnej. Taniec z pewnością nie jest czynnością ukierunkowaną na jakikolwiek intencjonalny cel względem innego obiektu, ale postrzeganie go jako formy ekspresji emocji również budzi wiele zastrzeżeń. Sheets-Johnstone twierdzi, że tancerz przez choreografię nie wyraża żadnych emocji, które odczuwa, lecz wyłącznie prezentuje symboliczną formę danego uczucia w oderwaniu od jakiegokolwiek kontekstu⁴⁷. Problematyczne wydaje się zatem mówienie w tym przypadku o mimetycznym przechwytywaniu uczuć przez działanie neuronów lustrzanych. I choć potencjał eksplanacyjny neuronauk mógłby się wydawać w tym kontekście szczególnie obiecujący, to ostatecznie wciąż nie dostarczają one żadnych rozstrzygających odpowiedzi, podsuwając jedynie konieczne do uwzględnienia tropy. Wydaje się więc, że wyrażona przed jedenastu laty przez Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera nadzieja, dotycząca zjednoczenia opozycyjnych prądów teoretycznofilmowych pod wspólnym sztandarem neuro-nauk⁴⁸, wciąż pozostaje płonna.

Podmiot pragnący i ciało doświadczające

W jednej z początkowych scen *Chicago* (reż. Rob Marshall, 2002) główna bohaterka, Roxie Hart (Renée Zellweger), obserwuje tańczącą w burleskowym numerze Velmę (Catherine Zeta-Jones). Chwilę potem widzimy ujęcie, w którym grana przez Zellweger postać w swojej wyobraźni sama staje się tancerką dopiero co oglądanej burleski. Granica między obserwacją a wykonywaniem czynności zostaje zamazana i wyobrażeniowo przekroczona. Scena z *Chicago* może być sugestywną metaforą tego, w jaki sposób taniec, podobnie jak samo kino, prowokuje reakcję intensywnego zaangażowania i rozbudza pragnienie widza. Moment pozorowanej zamiany ról poprzedza zbliżenie redukujące Roxie jedynie do jej oczu, co sugeruje istotne tropy psychoanalityczne pozwalające wyjaśniać magnetyzm tańca poza dyskursem ucieleśniania.

Burleskowa artystka przez swój taniec domaga się spojrzenia i pożądania ze strony Innego, co manierę jej występu upodabnia do tej właściwej voguingowym tancerzom w *Climaksie*. Wydaje się, że tańcząca Velma doświadcza tajemniczniej rozkoszy, którą zafascynowana Roxie dostrzega i pragnie pierwszoosobowo przeżywać. W ciele i ruchach tancerki materializuje się Lacanowskie spojrzenie, które przejmuje kontrolę nad zahipnotyzowaną Roxie i niejako wyrывa ją z rzeczywistości. Zredukowana do wzroku tancerka staje się odcieleśnionym, pożądającym podmiotem, rozpoznającym w tańcu rozkosz Innego, w której chce współuczestniczyć tak bardzo, że fantazjuje o byciu Innym. Nie jest to jednak wiseralny popęd do wejścia w cudze ciało, lecz fantazmatyczne pragnienie bycia Innym. Obserwowany taniec jest przez Roxie doświadczany quasi-pierwszoosobowo za sprawą doznawanej *jouissance*, którą czerpie z pełnego poddania się fantazji o doznaniu rozkoszy Innego. Sygnalizowane w tej scenie psychoanalityczne mechanizmy pragnienia, choć nie zastępują procesów ucieleśnionego odbioru tańca w filmie, to z pewnością je dopełniają.

Niezależnie jednak, czy przyjmujemy psychoanalityczny model wyjaśniania tego zjawiska, czy ten wywodzący się z dyskursu ucieleśniania, nie sposób odmówić ekranowemu tańcowi szczególnej siły oddziaływania na odbiorcę. Tańczące na ekranie ciała, których wpływ na oglądających zostaje wzmocniony bogactwem filmowych środków wyrazu, wchodzą w afektywno-rytmiczne powinowactwo z widzami filmu. Jednostkowa podmiotowość odbiorcy w ekstatycznym pobudzeniu transcenduje samą siebie, doświadczając współuczestnictwa w choreografii ekranowej. Sam ekran zaś przestaje być barierą i staje się półprzepuszczalną membraną, która łączy ciała siedzących na widowni odbiorców z uobecnionymi w filmie ciałami tancerzy i tancerek.

¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 37.

² Tamże, s. 54.

³ Tamże, s. 68.

⁴ Tamże, s. 72.

⁵ Wydaje się, że utożsamiając człowieka z duchem, autor *Dziesiątej muzy* pada ofiarą tego, co sam nazywał „pałubizmem”. Termin ten wywodzi się z powieści Irzykowskiego *Pałuba* i oznacza niedopasowanie słów, wyobrażeń oraz schematów myślenia do rzeczywistości. Stanisław Brzozowski, niekryjący w swoim *Pamiętniku* silnej antypatii do Karola Irzykowskiego, oskarżał teoretyka filmu o *osobliwy mistycyzm* wynikający z nieumiejętności ujmowania bardziej złożonych i ulotnych zjawisk w słowie. Brzozowski zarzucał Irzykowskiemu ubieranie swojej językowej nieporadności w szaty – kryjącego się za pałubizmem – mistycyzmu. Zob. S. Brzozowski, *Pamiętnik*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 55.

⁶ Zob. L. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000.

⁷ Jedno ze sztandarowych dla zmysłowej teorii kina dzieł, *Carnal Thoughts* Vivian Sobchack, otwiera dedykacja: *Dla Steve'a Alperta – który nalegał, żebyśmy tańczyła...* – co już samo w sobie sygnalizuje szczególną zmysłowość powiązaną z aktem tańca.

⁸ V. Sobchack, *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, w: *tejtże, Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004, s. 76.

⁹ A. Prodeus, *Śmiech do szaleństwa*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Climax-21410> (dostęp: 16.05.2018).

¹⁰ A. Tatarska, „*Climax*”. *Gaspar Noé przeczługuje widza przez całe spektrum emocji: od podniecenia po rozpacz*, <https://wyborcza.pl/7,101707,24058340,climax-recenzja.html> (dostęp: 18.10.2018).

- ¹¹ E. Kohn, „Climax” Review: Gaspar Noé’s Psychedelic Ride Is a Drug Trip That Goes Very Wrong in a Movie That Feels Just Right, <https://www.indiewire.com/2018/05/climax-review-gaspar-noe-cannes-2018-1201963894/> (dostęp: 13.05.2018).
- ¹² A. O. Scott, „Climax” Review: A Party That Assaults the Senses and Scrambles the Brain, <https://www.nytimes.com/2019/02/28/movie/climax-review.html> (dostęp: 28.02.2019).
- ¹³ A. Kruk, *Harder, Better, Faster*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8054-harder-better-faster.html> (dostęp: 10.10.2018).
- ¹⁴ S. Smoliński, *Climax*, „Ekrany” 2018, nr 5, s. 41.
- ¹⁵ D. Taylor, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2018, s. 100.
- ¹⁶ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- ¹⁷ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, vis-à-vis etiuda, Kraków 2015, s. 40. Na Boga w tańcu powołują się także tancerze i tancerki w *Climaksie* – zaraz po zakończeniu pierwszej sekwencji tańca jedna z głównych bohaterek, Selma (Sofia Boutella), triumfalnie ogłasza: *Bóg jest z nami*. O szczególnych związkach tańca nowoczesnego z chrześcijaństwem i filozofią Fryderyka Nietzschego pisze Kimerer L. LaMothe w książce *Nietzsche’s Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham and the Revelation of Christian Values*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- ¹⁸ Gilles Deleuze odnośnie do języka twórczości m.in. Nietzschego pisał, że *chodzi o to, by z samego ruchu uczynić dzieło, eliminując pośrednictwo, by zmediatyzowane przedstawienia zastąpić bezpośrednimi znakami, by wynaleźć vibracje, rotacje, zawirowania, grawitacje, tańce lub skoki, które bezpośrednio sięgają ducha* (tenże, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 21).
- ¹⁹ K. Bojarska, *Poczuć myślenie. Afektywne procedury historii i krytyki (dzis)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 11.
- ²⁰ B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 118.
- ²¹ Pierwszy film jawnie odwołujący się do homoseksualizmu niemieckiego reżysera.
- ²² We wstępie do polskiego wydania książki z 2017 r. Agata Bielik-Robson nazywa tę pozycję *pierwszym publicznym świadectwem romansu homoseksualnego*. A. Bielik-Robson, *Świętego Oscara Hymn do Miłości*, w: O. Wilde, *De Profundis*, tłum. M. Stroiński, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2017, s. 6.
- ²³ V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992, s. 3, cyt. za: T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 158.
- ²⁴ P. Bellantoni, *If It’s Purple, Someone’s Gonna Die. The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal Press, Oxford 2005, s. 3.
- ²⁵ Tamże, s. 2.
- ²⁶ D. Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, tłum. P. Świerczyk, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017, s. 54.
- ²⁷ L. Coulthard, *Acoustic Disgust: Sound Affect and Cinematic Violence*, w: *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media*, red. L. Greene, D. Kulezic-Wilson, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 183-196, cyt. za: M. Stasiowski, *Mrowisko w uchu. Ucieleśnienie słuchania*, „Ekrany” 2018, nr 5, s. 18.
- ²⁸ M. Stańczyk, *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. „Sensuous theory” i jej krytyczny potencjał*, rozprawa doktorska obroniona na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2019 r., s. 161.
- ²⁹ O rozwoju voguingu w kulturze ballroomowej opowiadają bohaterowie filmu dokumentalnego *Paris Is Burning* (reż. Jennie Livingston, 1990).
- ³⁰ J. Jones, *Behind the Scenes of David LaChapelle’s Documentary „Rize”*, <https://web.archive.org/web/20100511071439/http://www.dancespirit.com/articles/1452> (dostęp: 1.09.2005).
- ³¹ M. Bogdański, *Zapamiętajcie ten taniec*, <http://czaskultury.pl/czytanki/zapamietajcie-ten-taniec/> (dostęp: 22.11.2018).
- ³² Nieprzypadkowo utwór Madonny z 1990 r., *Vogue*, popularyzujący w latach 90. ten styl tańca, rozpoczyna się zaczepnie wypowiedzianym pytaniem: *What’re you looking at? (Na co się tak patrzysz?)*.
- ³³ Marcin Polak zauważa, że *bycie obiektem czyjegoś zainteresowania jest sensotwórcze* (tenże, *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*, Universitas, Kraków 2016, s. 53). Wzrok Innego, którego domaga się w trakcie swojego występu voguingowy tancerz lub tancerka, może stanowić formę odreagowania odczuwanej na co dzień społecznej niewidzialności grup wykluczonych. Zważywszy na to, że akcja filmu rozgrywa się w latach 90., rola voguingu dotycząca wytwarzania w sobie poczucia widzialności w oczach Innego pozostaje wciąż aktualna.
- ³⁴ Cieselną tożsamość rozumiem tu zarówno esencjalistycznie jako rasę, płeć czy orientację seksualną, jak i performatywnie jako ro-

dzaj prezentowanego sposobu bycia w świecie, poruszania się, emanowania specyficzną energią życiową.

³⁵ *Mówię, że jest to inny człowiek, drugi Ja, a wiem to przede wszystkim dlatego, że to żywe ciało ma taką samą strukturę jak moje* (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 376).

³⁶ H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, tłum. K. Bobrowska, B. Baran, Aletheia, Warszawa 2016, s. 24.

³⁷ Odwołuję się do koncepcji afektu zaproponowanej przez Briana Massumiego, którego inspiracje teoretyczne mają źródła w filozofii Gilles'a Deleuze'a i Feliksa Guattario. Zob. B. Massumi, dz. cyt.

³⁸ O tym, że afekty nie są pozadyskursywne, lecz stanowią po prostu inny, odrębny dyskurs, mówi Andrzej Leder. Zob. tenże, *Rozmowa z prof. Andrzejem Lederem*, <https://www.youtube.com/watch?v=XBW5HQ3UzDY&t=2667s> (dostęp: 12.04.2017).

³⁹ B. Massumi, dz. cyt., s. 119.

⁴⁰ Massumi uważa, że nie można stosować kategorii doświadczenia odnośnie do afektu. Pisząc, że: *o czymś, co dzieje się poza umysłem w ciele bezpośrednio absorbującym swoje zewnątrz, nie można powiedzieć, że jest doświadczane* – pomija jednak istotny aspekt doświadczeniowości sytuujący się na styku greckiego terminu *pathos* i niemieckiego *Erlbnis*. Co istotne, oba określenia sygnalizują, że to, co nie nazwane, prerefleksyjne i afek-

tywnie – a więc cielesnie – przeżyte również wpisuje się w kategorię doświadczenia. Perspektywie Massumiego sprzyja język polski, w którym termin „doświadczenie” odsyła do świadectwa i czasownika „świadczyć”. Na polu rodzimej etymologii tego słowa coś zostaje odsłonięte i uświadomione. Zatem kategoria doświadczenia w języku polskim wyklucza cielesne przeżywanie afektu, lecz by nie wprowadzać nowej terminologii, będę – wbrew Massumiemu – odnosił doświadczenie także do afektu. Tamże, s. 118.

⁴¹ V. Sobchack, *What My Fingers Knew...* dz. cyt., s. 77.

⁴² M. Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Temple University Press, Philadelphia 2015 s. 88.

⁴³ M. Stańczyk, dz. cyt., s. 181.

⁴⁴ M. Sheets-Johnstone, dz. cyt., s. 1.

⁴⁵ M. Guerra, V. Gallese, *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, „Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image” 2012, nr 3, s. 183-210.

⁴⁶ V. Gallese, *The „Shared Manifold” Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy*, „Journal of Consciousness Studies” 2001, nr 5-7, s. 33-50.

⁴⁷ M. Sheets-Johnstone, dz. cyt., s. 49.

⁴⁸ *Być może dawna polaryzacja stanowisk na fenomenologiczno-realistyczne i dyskursywno-konstruktywistyczne może zostać przezwyciężona oraz zastąpiona przez nową, bardziej kompleksową teorię wykorzystującą osiągnięcia z dziedziny neurobiologii* (T. Elsaesser, M. Hagener, dz. cyt., s. 110-111).

Lukasz Kiełpiński

Student kulturoznawstwa, psychologii oraz filozofii w ramach Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim. Publikował na łamach „Pleografu. Kwartalnika Akademii Polskiego Filmu”. Pisze o filmie także do krakowskiego „16mm” oraz katowickiego „artPAPIERu”.

Bibliografia

Bellantoni, P. (2005). *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Oxford: Focal Press.

Bergson, H. (2016). *O bezpośrednich danych świadomości* (tłum. K. Bobrowska, B. Baran). Warszawa: Aletheia.

- Bogdański, M.** (2018, 22 listopada). *Zapamiętajcie ten taniec*. CzasKultury.pl. <http://czas-kultury.pl/czytanki/zapamietajcie-ten-taniec/>
- Bojarska, K.** (2013). Poczucie myślenie. Afektywne procedury historii i krytyki (dziś). *Teksty Drugie*, 6 (144), ss. 8–16.
- Brzozowski, S.** (2000). *Pamiętnik*. Warszawa: Czytelnik.
- Elsaesser, T., Hagener, M.** (2015). *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły* (tłum. K. Wojnowski). Kraków: Universitas.
- Fischer-Lichte, E.** (2008). *Estetyka performatywności* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Gallese, V.** (2001). The „Shared Manifold” Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy. *Journal of Consciousness Studies*, 5–7 (8), ss. 33–50.
- Guerra, M., Gallese, V.** (2012). Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3, ss. 183–210.
- Irzykowski, K.** (1977). *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jarman, D.** (2017). *Chroma. Księga kolorów* (tłum. P. Świerczyk). Katowice: Instytucja Filmowa Silesia Film.
- Jones, J.** (2002, 1 września). *Behind the Scenes of David LaChapelle’s Documentary „Rize”*. DanceSpirit.com. <https://web.archive.org/web/20100511071439/http://www.dance-spirit.com/articles/1452>
- Kohn, E.** (2018, 13 maja). „Climax” Review: Gaspar Noé’s Psychedelic Ride Is a Drug Trip That Goes Very Wrong in a Movie That Feels Just Right. Indiewire.com. <https://www.indiewire.com/2018/05/climax-review-gaspar-noe-cannes-2018-1201963894/>
- Kruk, A.** (2018, 1 października). *Harder, Better, Faster*. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8054-harder-better-faster.html>
- LaMothe, K. L.** (2006). *Nietzsche’s Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham and the Revelation of Christian Values*. New York: Palgrave Macmillan.
- Marks, L.** (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham – London: Duke University Press.
- Massumi, B.** (2013). Autonomia afektu (tłum. A. Lipszyc). *Teksty Drugie*, 6 (144), ss. 111–134.
- Merleau-Ponty, M.** (2001). *Fenomenologia percepcji* (tłum. M. Kowalska, J. Migasiński). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Nietzsche, F.** (2015). *Tako rzecze Zaratustra* (tłum. W. Berent). Kraków: vis-à-vis etiuda.
- Polak, M.** (2016). *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*. Kraków: Universitas.
- Prodeus, A.** (2018, 16 maja). *Śmiech do szaleństwa*. Filmweb.pl. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Climax-21410>
- Scott, A. O.** (2019, 28 lutego). „Climax” Review: A Party That Assaults the Senses and Scrambles the Brain. NYTimes.com. <https://www.nytimes.com/2019/02/28/movies/climax-review.html>
- Sheets-Johnstone, M.** (2015). *The Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press.
- Smoliński, S.** (2018). Climax. *Ekrany*, 5 (45), s. 41.
- Sobchack, V.** (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

- Stańczyk, M.** (2020, 12 lutego). *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. „Sensuous theory” i jej krytyczny potencjał*. Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/148810>
- Stasiowski, M.** (2018). Mrowisko w uchu. Ucieleśnienie słuchania, *Ekrany*, 5 (45), ss. 16-21.
- Tatarska, A.** (2018, 10 października), *„Climax”: Gaspar Noé przeczołguje widza przez całe spektrum emocji: od podniecenia po rozpacz*. Wyborcza.pl. <https://wyborcza.pl/7,101707,24058340,climax-recenzja.html>
- Taylor, D.** (2018). *Performans* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Kraków: Universitas.
- Wilde, O.** (2017). *De Profundis* (tłum. M. Stroński). Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Keywords:

Gaspar Noé;
embodiment;
dance;
affect;
sensuous theory

Abstract

Łukasz Kielpiński

Embodied Reception of Dance in Film. The Case of *Climax* by Gaspar Noé

Dance shown on the cinema screen may make a stronger impression on the viewer than if it was watched live. Referring to *Climax* by Gaspar Noé, film critics wrote about the first dance scene using terms that suggest its highly intense, physiologically stimulating effect. The on-screen dance is intensified by the audio-visual setting of the film, which provokes a special kind of somatic engagement, manifested through sensations coming from the viewer's body. Thus, sensuous theory seems to be a particularly adequate methodology for explaining phenomena of the embodied reception of film dance. Analyzing this phenomenon on the example of *Climax*, the author uses the perspective of Vivian Sobchack's sensuous theory, referring also to dance phenomenology, affect studies, performance theory and the discovery of mirror neurons. Towards the end of the text, psychoanalytic mechanisms of affective involvement in on-screen dance are also briefly indicated.