

Doświadczenie kina a dramaturgia neomodernizmu filmowego

ABSTRACT. Jan Biedny, *Doświadczenie kina a dramaturgia neomodernizmu filmowego* [The experiencing of cinema and dramaturgy of cinematic neomodernism]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 199–217. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.12.

This article is an attempt to investigate contemporary film theory highlighting the inseparable connection between cinema and the human body and seeing, in which sense this theory complements academic recognition about neomodernism. The author expands on the philosophical concept of experience, showing problems posed by its conceptualization, and also points to the connection of this term with the body and sensuality. In the next part, the main distinguishing features characterizing the dramaturgy of cinematic neomodernism are given. The author argues that the dramaturgy of this movement creates a different kind of cinema experience in general. The final part presents an analysis of two films which are examples of the theory of cinema as senses, as well as exemplifying the dramaturgy characteristic for neomodernism, and thus creating a specific type of experience in the viewer.

KEYWORDS: carnality, experience, film dramaturgy, film theory, cinematic neomodernism

*Kiedy tylko doświadczenie wydawało się problematyczne,
gdy uznawano je za niewiarygodne, niezgodne z prawdami rozumowej
dedukcji czy atakowano jako subiektywne i niekomunikowalne,
to zawsze domniemaną winą obarczano jego podstawę,
czyli fizyczne, ludzkie ciało.*

Martin Jay

Wstęp

Thomas Elsaesser i Malte Hagener we wprowadzeniu do swojej *Teorii filmu* podają ważne z punktu widzenia metodologicznego i metateoretycznego uzasadnienie, dlaczego zdecydowali się przyjąć w podejściu do historii teorii filmu inną perspektywę. Różne wcześniejsze rozróżnienia teoretyczne i spory pozycjonujące kino w binarnych opozycjach, a także filozoficzne konceptualizacje dotyczące obrazu filmowego uzyskały – zdaniem autorów – nie zawsze zadowalające odpowiedzi na pytania zadawane przez teoretyków. Konstruując zatem swoją teorię filmu, Elsaesser i Hagener proponują podejście do samej teorii i historii myśli filmowej od innej strony, zadają pytania w sposób inny, niż to dotychczas robiono. Ich *idée fixe*

stanowi następująca kwestia: „Jaki jest związek między kinem, percepcją i ludzkim ciałem?”¹, a odpowiedzi szukają poprzez porównywanie kina do poszczególnych ludzkich zmysłów. Tym samym kino jako całość jawi się jako ściśle i głęboko powiązane z ciałem i zmysłami, a widz doświadczający dzieła filmowego uruchamia w tym procesie (świadomie lub nie) bardziej skomplikowane struktury poznawcze, niż sądzono dotychczas.

Refleksja teoretyczna nad filmem właściwie od początku interesuje się związkiem obrazu filmowego z ciałem i zmysłami², ale do tej pory nie czyniła z nich ścisłego centrum swojej refleksji. Pomimo tego, że „współczesna teoria filmu stała się teorią widza”³, widz był rozpatrywany psychologicznie lub z perspektywy uwarunkowań społecznych i ideologicznych. Jak wiemy, teorie poststrukturalistyczne (krytyka ideologiczna, psychoanaliza i feminizm) były skupione głównie na percepcji wzrokowej i procesach tkwiących w nieświadomości, a kognitywizm nakazywał patrzeć na widza jako na świadomy podmiot, który podczas percepcji filmowej strukturyzuje film w pewną jasną całość i dzięki temu osiąga jego zrozumienie⁴. Warto zatem odnotować przejście, jakie dokonało się w teorii filmu, a które jest związane z odejściem od okulocentryzmu i dowartościowaniem innych zmysłów w procesie odbioru dzieła filmowego. Nie chodzi jednak o negację oka jako takiego, a o „próby zrozumienia wzajemnego oddziaływania różnych zmysłów oraz cielesności percepcji, w całej złożoności tego zagadnienia”⁵ oraz „aby w badaniach nad ciałem na ekranie (w szczególności), a także w każdym akcie percypowania komunikatu filmowego brać pod uwagę konsekwencje, jakie wynikają z faktu posiadania ciała przez odbiorcę”⁶.

Teoria filmu zorientowana na cielesne doświadczenie odbioru dzieła filmowego wypracowała współcześnie szeroki wachlarz narzędzi i metod badawczych; jest przy tym silnie inspirowana kilkoma kierunkami filozoficznymi, wśród których najważniejsze wydają się – z jednej strony – fenomenologia dowartościowująca prymat fizycznej cielesności człowieka

¹ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 13.

² Należy tutaj wspomnieć chociażby o Karolu Irzykowskim i Hugonie Münsterbergu. Autor *X Muzy* wskazywał na ważność ciała w percepcji obrazów filmowych, a Münsterberg – na możliwość kina dotyczącą prezentowania procesów umysłowych. Zob. np. D. Andrew, *The Major Film Theories*, Nowy Jork 1976; A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Kraków 2007.

³ J. Ostaszewski, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999, s. 10.

⁴ *Ibidem*.

⁵ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 150.

⁶ W. Godzic, *Ciało na ekranie i poza ekranem*, [w:] *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 113–124.

w procesie poznawania, z drugiej – psychoanaliza, która chyba najprężniej w historii myśli filmowej wpłynęła na problematyzację i teoretyczne ujęcia odbiorcy/widza dzieła filmowego. W tym artykule wychodzę od propozycji Elsaessera i Hagenera, aby dalej uzupełnić ich pomysły o refleksję nad kategorią doświadczenia, szczególnie z perspektywy fenomenologicznej, i z tego miejsca spojrzeć na dramaturgiczne aspekty filmowego neomodernizmu. Sądzę bowiem, że wynik tego połączenia może okazać się owocny i uzupełni teoretyczno-filmową refleksję nad „kinem jako ciałem i zmysłami”, jak i będzie stanowić ciekawe rozszerzenie badań nad *slow cinema*.

Będę postępować w następujący sposób: w pierwszej części zaprezentuję filozoficzne komplikacje, które trzeba mieć na uwadze przy omawianiu wszelkiego doświadczenia, a także powiązania tego pojęcia z cielesnością i zmysłowością. W drugiej części przyjrę się rozpoznaniu fenomenu neomodernizmu filmowego i prześledzę, jak w filmach tego nurtu funkcjonuje dramaturgia. Punktem spajającym te dwie teoretyczne ścieżki będzie w ostatniej części analiza twórczości wybranych reżyserów neomodernistycznych, których cechuje bardzo silna eksploracja różnie rozumianej cielesności (zarówno na ekranie, jak i u widza). Będę argumentować, że neomodernizm filmowy, bezpośrednio poprzez swoją specyficzną dramaturgię, a także – pośrednio – poprzez wytworzenie innego rodzaju doświadczenia kina, stanowi ważne dookreślenie teorii zaproponowanej przez Elsaessera i Hagenera.

Doświadczenie i ciało

Filozoficzny problem z pojęciem doświadczenia wynika z przynajmniej dwóch fundamentalnych kwestii. Po pierwsze, kiedy prześledzimy próby konceptualizacji pojęcia doświadczenia w historii filozofii, zauważymy, że tym określeniem nazywano wiele idei i konceptów, niekiedy bardzo odmiennych od siebie lub niemalże ze sobą sprzecznych. Zarówno etymologia, jak i przemiany historyczne samego pojęcia nie pozwalają zamknąć go w konkretne ramy, dlatego lepiej jest – za Martinem Jayem – rozumieć doświadczenie jako ruch w historii idei, który przypomina „proces”, gdyż „kiedy słowo posiada tak długą i złożoną historię jak «doświadczenie», nie można jego przygodom uczynić zadość, czyniąc gest przedwczesnego semantycznego domknięcia”⁷. Po drugie, nadal nie udało się nam „uporać” (*manage*)⁸ z pojęciem doświadczenia i dlatego jest ono wciąż obecne, pobudza wyobraźnię oraz inspiruje kolejne pokolenia i nurty filozoficzne. Co więcej,

⁷ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 25.

⁸ M. Oakeshott, *Experience and Its Modes*, Cambridge 1995, s. 9.

w polu tych dyskusji ukształtowała się świadomość częstej paradoksalności tego pojęcia, które jest bardziej „węzłowym punktem przecięcia między językiem publicznym i prywatną subiektywnością, między możliwymi do wypowiedzenia obiegowymi twierdzeniami – i niewyrażalnością indywidualnego wnętrza”⁹ niż czymś konkretnym, łatwo identyfikowalnym czy bezproblemowo porządkującym nasze poznanie.

Doświadczenie kluczowe jest w epistemologii; bez doświadczenia (i eksperymentów) nie byłoby nauk empirycznych. Jest ono także jakoś rozumianym spoiwem między podmiotem a przedmiotem (rzeczywistością). Ale doświadczenie ma także inne wymiary: społeczne, kulturowe, zbiorowe czy estetyczne. Może być deprecjonowane i nobilitowane w zależności od tradycji intelektualnej. Również Tadeusz Buksiński wskazywał na inherentne problemy tkwiące w tym pojęciu, a także podkreślał, że przemiany społeczne wpływają na to, jak rozumiemy doświadczenie. Dlatego też współczesna ponowoczesna rzeczywistość charakteryzuje się nowym typem doświadczeń. „Są to właśnie doświadczenia zmienności, ciągłości innowacji, wielości nieoczekiwanych zmian, ogromu nieprzewidywanych skutków, różnorodności doznań, interpretacji i punktów widzenia”¹⁰. Rodzi to oczywiście duże ryzyko, zagrożenie i poczucie braku bezpieczeństwa¹¹, ale z drugiej strony „epoka globalizacji jest zarazem epoką pluralizacji. Dlatego [...] wszystkie formy doświadczenia na nowo muszą stać się żywotne. Codziennosc staje się podstawą dla dowartościowania również innych postaci doświadczeń”¹². To konstatacja być może mało odkrywczą, ale podkreślmy jeszcze raz: współczesny świat oferuje szerokie pole możliwości (gdyż wiele rzeczy się nam przydarza i może przydarzyć) i różne typy doświadczeń stoją przed nami otworem. Dzisiaj jesteśmy generalnie otwarci na nowe typy doświadczeń, a nawet pragniemy tych, których jeszcze nie znamy.

Definiowanie doświadczenia w tak krótkim tekście jest zatem z góry skazane na niepowodzenie. Można jednak określić ogólne intuicje dla tego pojęcia, za którymi będę dalej podążać, a także wskazać ważne – z perspektywy prowadzonych tu rozważań – punkty stykowe doświadczenia (i doświadczenia) z ciałem i – w przypadku twórczości artystycznej – szeroko pojętą dramaturgią. Przede wszystkim będzie więc chodziło o doświadczenie

⁹ M. Jay, *op. cit.*, s. 20.

¹⁰ T. Buksiński, *Przemiany doświadczenia*, [w:] *Doświadczenie*, red. T. Buksiński, Poznań 2001, s. 7–14.

¹¹ Zob. U. Beck, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Warszawa 2002. Przypomnijmy także, że etymologicznie „próbować” (*expereri*) zawiera ten sam rdzeń co *periculum*, «niebezpieczeństwo», istnieje tym samym ukryty związek między doświadczeniem i zagrożeniem. Sugeruje on, że doświadczenie wynika z przetrwania pewnego ryzyka i czerpie z tej konfrontacji pewną naukę” (M. Jay, *op. cit.*, s. 26).

¹² T. Buksiński, *op. cit.*, s. 13.

estetyczne, które rodzi się w kontakcie podmiotu z dziełem sztuki. Historycznie rzecz ujmując, wykształcenie się w XVIII wieku estetyki (to pojęcie pierwszy raz zostało użyte przez Alexandra Baumgartena w 1735 roku) jako osobnej dziedziny filozofii przesunęło obiektywne i idealistyczne pojmowanie kategorii piękna (związane z boskim porządkiem rzeczywistości) w rozumieniu bardziej subiektywne i materialistyczne, zatem to z „odczarowaniem świata przez filozoficzny nominalizm i rewolucję naukową możliwe stało się przemieszczenie wartości estetycznej w obszar cielesnych odczuć [...] tych, którzy doświadczają dzieła sztuki”¹³. Sama estetyka więc w swoim źródle dokonuje fundamentalnego dowartościowania ludzkiego ciała w procesie percepcji, subiektywnych odczuć i indywidualnego podejścia do sztuki:

Nowożytna estetyka, nie mogąc dłużej pojmować piękna w kategorii uchwytnego porządku, będącego tworem łaskawego – i bardzo utalentowanego artystycznie – bóstwa, musiała zacząć polegać na związanym ze zmysłową reakcją subiektywnym lub intersubiektywnym osądzie. Stopniowo osiemnastowieczna estetyka przenosiła swe zainteresowanie na widza/słuchacza/czytelnika lub na wspólnotę odbiorców i oddalała się od obiektywnych kryteriów wartości¹⁴.

Wyodrębnienie się „sztuk pięknych” z rzemiosła i kartezjański zwrot w stronę podmiotu umożliwiły połączenie doświadczenia z estetyką i zwrócenie uwagi na cielesny aspekt odbioru sztuki. Można wręcz powiedzieć, że „doświadczenie było zatem dla estetyki podstawowym terminem”¹⁵, gdyż „greckie *aisthesis* [...] wskazywało na przyjemne cielesne doznanie, subiektywny zmysłowy stosunek do przedmiotów, a nie na same przedmioty”¹⁶. Antycypując niejako rozpoznania, które przeprowadzam w dalszej części artykułu, spójrzmy, jak bardzo ta konstatacja zgadza się z teoriami filmowymi zorientowanymi na cielesne doświadczenie percepcji filmowej. „Stanowisko to [László Moholyego-Nagyego – przyp. J.B.], jak wszystkie inne skupiające się na skórze, kontakcie i dotyku, skupia się na odbierającym podmiocie zamiast na materiale filmowym: estetyczne doświadczenie staje się ważniejsze niż estetyczny przedmiot”¹⁷. Widać więc, że filozofowie właściwie od narodzin naukowej refleksji nad estetyką wskazywali na ważność subiektywnego (a więc i cielesnego) doświadczenia w procesie percypowania dzieł sztuki. Doświadczenie estetyczne stało się ważnym elementem całej ludzkiej egzystencji, którego nie można było pominąć w żadnej refleksji epistemologicznej.

¹³ M. Jay, *op. cit.*, s. 196.

¹⁴ *Ibidem*, s. 201.

¹⁵ *Ibidem*, s. 203.

¹⁶ *Ibidem*, s. 204.

¹⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 162.

Ważne jest także zaznaczenie czasowego charakteru doświadczenia. Idąc do kina, nie mamy możliwości zatrzymania filmu, przyspieszenia go lub pominięcia nieinteresującego nas fragmentu. Film jako rodzaj sztuki jest doświadczany w czasie teraźniejszym, akcja (a więc także jego dramaturgia) idzie naprzód, nie można się zatrzymać ani cofnąć, wszystko dzieje się (doświadczamy tego) w tym konkretnym momencie teraźniejszości (oczywiście mówię tutaj o „normalnej”, czyli niezakłóconej projekcji, a także pomijam intencjonalne zatrzymywanie filmów, możliwe dzięki technicznym możliwościom cyfrowym); nawet kiedy w filmie występują różne zaburzenia chronologii zdarzeń, jako widzowie doświadczamy filmu od początku do końca i w każdym momencie z osobna. Aby lepiej zrozumieć ważność tego rodzaju doświadczenia, z którym mamy do czynienia podczas percepcji obrazów filmowych, warto odwołać się do niemieckich pojęć *Erlebnis* i *Erfahrung*.

Erlebnis w swym rdzeniu zawiera życie (*Leben*) i niekiedy w języku angielskim tłumaczy się to słowo jako „doświadczenie przeżywane” [*lived experience*]. [...] rzeczownika *Erlebnis* często używa się dla oznaczenia pierwotnej jedności poprzedzającej jakiejkolwiek zróżnicowanie i obiektywizację. Sytuowane zazwyczaj w „świecie przeżywanym” (*Lebenswelt*) codziennych, wolnych od teoretycznych uogólnień praktyk [...], *Erlebnis* zasadniczo konotuje bardziej bezpośredni, przedrefleksyjny i osobisty typ doświadczenia niż *Erfahrung*¹⁸.

Erfahrung częściej jest wiązane z potocznie rozumianym doświadczeniem, czyli rodzajem mądrości, który przychodzi dopiero po przeżyciu czegoś i (auto)refleksji, „oznacza także doświadczenie rozciągnięte w czasie, związane z procesem uczenia się, włączaniem oderwanych momentów doświadczenia w narracyjną całość [...], pojęcie to kładzie nacisk na związek między pamięcią a doświadczeniem”, dlatego też ma ono charakter „bardziej publiczny, zbiorowy”, *Erlebnis* natomiast „sugeruje coś, co jednostkowe i niewyraźne”¹⁹. Widzimy też, że omawiając przeżycia związane z odbiorem dzieł sztuki (w tym przypadku filmu), jesteśmy bliżej *Erlebnis* niż *Erfahrung*, gdyż to właśnie sztuka i doświadczenie estetyczne są odbierane w pierwszej kolejności przez zmysły, niejako przedrefleksyjnie, uczuciowo²⁰.

¹⁸ M. Jay, *op. cit.*, s. 28–29. W języku polskim *Erlebnis* tłumaczy się jako ‘przeżycie’, a *Erfahrung* – jako ‘doświadczenie’.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ W tym miejscu warto zaznaczyć, że nawet podział na *Erlebnis* i *Erfahrung* w kwestii doświadczeń estetycznych również nie jest definitywny. Omawiając poglądy Johna Deweya, Jay pisze, że „zgodnie z innym słownikiem doświadczenia [...], doświadczenie estetyczne było zatem bliższe dialektycznego, historycznie dojrzewającego *Erfahrung* niż niezapośredniczonego, momentalnego *Erlebnis*” (*ibidem*, s. 237). Te pojęcia i ich znaczenie dla estetyki w literaturze przedmiotu były już szeroko omawiane i dyskutowane przez takich filozofów,

Erlebnis ubiega się zatem o doświadczenie samo, w pierwotnym stanie, silnie powiązane z jednostkowym przeżywaniem świata, rozumianym jako zmysłowe stykanie się z rzeczami „poza” naszym podmiotem (dotyk, smak, słuch). Dlatego może lepiej byłoby posługiwać się pojęciem doświadczania niż doświadczenia, aby podkreślić aspekt aktualności, trwania tego przeżycia w danej chwili.

Radykalniej wyraża tę tezę Eugene Gendlin: „filozofia potrzebuje kolejnego przewrotu Kopernikańskiego, aby uznać przeżywane doświadczenia (*felt experiencing*) za centralny sam przez się problem rozważań”²¹, przy czym „używam terminu «doświadczanie» [*experiencing*], by określić *konkretne* doświadczenie [*direct experience*], ponieważ fenomen, o który mi chodzi, jest *surowy*, teraźniejszy, bieżąco funkcjonujący (w nas)”²². To przeżywane doświadczenie nie jest tylko suchą wskazówką metodologiczną. Gendlin pisze, że tak rozumiane doświadczanie jest podstawową formą tworzenia znaczenia na podstawie dzieł sztuki²³. Kolejną tradycją intelektualną, o której musimy tu wspomnieć, jest fenomenologia, szczególnie ta w wydaniu Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w badaniach filmoznawczych często wykorzystywana współcześnie przy wszelkich teoriach czyniących zadość ustaleniom metodologicznym Elsaessera i Hagenera, czyli zwracających się do cielesnego doświadczania kina i dowartościowania w percepcji filmowej zmysłów innych niż wzrok. Zobaczmy chociażby, jak Vivian Sobchack – prawdopodobnie najbardziej uznana badaczka fenomenologii kina – określa percepcję obrazów filmowych:

A zatem kino przenosi, bez całkowitego przekształcenia, te sposoby bycia żywym i świadomie ucieleśnionym w świecie, które dla każdego z nas liczą się jako *konkretne* doświadczenie [*direct experience*]: jako doświadczenie „skoncentrowane” w tej jednostkowej, ułożonej i pojętej na wyłączność egzystencji, odczuwanej pierwotnie jako „tutaj, gdzie świat dotyka” i dalej jako „tutaj, gdzie świat jest zmysłowy; tutaj, gdzie jestem ja”²⁴.

Sobchack podkreśla, że film w swojej konstrukcji wymusza niejako na człowieku taki a nie inny rodzaj percepcji i doświadczania i tym samym przypomina strumień życia. Zgodne jest to także z osiemnastowiecznymi

jak Walter Benjamin czy Richard Shusterman. Zob. np. K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

²¹ E. Gendlin, *Experiencing and the Creation of Meaning*, Evanston 1997, s. 9. Wszystkie tłumaczenia z pozycji bez polskiego przekładu autorstwa J.B.

²² *Ibidem*, s. 11.

²³ *Ibidem*, s. 70.

²⁴ V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, s. 4.

koncepcjami mówiącymi o tym, że życie należy traktować, jakby było dziełem sztuki²⁵.

Obrazów filmowych doświadczamy tak jak życia, konkretne momenty „uderzają” nas swoją intensywnością. Jak już wspominałem, chodzi tu o percepcję dokonującą się na poziomie całego ciała i wszystkich zmysłów, nie tylko wzroku. Nasze własne ciało „jest pierwotnym doświadczeniem nas samych i warunkiem wszelkiego innego doświadczenia”²⁶, a co za tym idzie – jest podstawowym (pierwszym) odbiorcą komunikatu filmowego. Ciało jest tutaj rozumiane dosłownie i materialnie, „skóra stała się płaszczyzną wielu semantycznych odniesień”, a także jest „interfejsem między świadomością a światem zewnętrznym”²⁷. Tak konstytuuje się nasza percepcja i możliwe jest wytworzenie synestezyjnego i intermodalnego doświadczenia. Film jest – zdaniem fenomenologów kina – bardziej odczuwany niż widziany. Przy czym nie chodzi tu o odczuwanie w sensie emocjonalnym, psychologicznym, a o to, że „film odbieramy całym ciałem, a obrazy wpływają na nas afektywnie, jeszcze zanim uruchomione zostaną inne procesy, pozwalając nam na inny poziom odbioru”²⁸.

Inspiracje fenomenologią Merleau-Ponty’ego widać także u wspomnianego wcześniej Gendlina: „dla Merleau-Ponty’ego ta «emocjonalna esencja» konstytuuje nasze doświadczenie znaczeń słów aniżeli obrazów czy czystych myśli. Jest domeną naszego ciała, analogiczną do gestów i odczucia fizycznego otoczenia każdego z nas”²⁹. Ta intuicja zgadza się także z poglądami Sobchack, a komplikując jeszcze cały ten teoretyczny przegląd, można dodać: „film wyraża pewne doświadczenie, a wyrażenie to doświadczane jest później w akcie oglądania filmu, który wskutek tego staje się doświadczeniem wyrażenia”³⁰. U Sobchack mamy bardzo silną filozoficzną tezę o tym, że cielesność doświadczania obrazów filmowych ma charakter kolisty, czyli zarówno reżyser, świadomie kreując pewne obrazy, sam film, jak i my, doświadczając obrazów na ekranie, jesteśmy połączeni wspólnymi zależnościami takiego samego bycia-w-świecie i przeżywanych doświadczeń. W tym miejscu dochodzimy do konkluzji, że „intersubiektywna komunikacja w kinie między widzem, filmem i filmowcem możliwa jest i opiera się na wspólnych strukturach cielesnego doświadczenia, które pozwalają na percepcję doświadczenia oraz doświadczanie percepcji”³¹, a film, metaforycznie mówiąc, przestaje

²⁵ M. Jay, *op. cit.*, s. 215.

²⁶ W. Godzic, *op. cit.*, s. 118.

²⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 151.

²⁸ *Ibidem*, s. 159.

²⁹ E. Gendlin, *op. cit.*, s. 287.

³⁰ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 157–158.

³¹ *Ibidem*, s. 158–159.

być samym filmem, a staje się elementem silnie wplecionym w nasze życie i doświadczenie innych i splecionym z nimi³² poprzez fizyczny kontakt.

Nie tylko odbieramy ciałem różne wrażenia płynące z ekranu, lecz także odgrywa ono ważną rolę w organizowaniu i porządkowaniu przestrzeni wokół nas: „głównym źródłem stabilizującym obraz przestrzeni wizualnej jest nasze ciało. Przekazy płynące z ciała «poprawiają» nasze widzenie”³³, tym samym ciało nadaje strukturę (czyli działa świadomie) całej przestrzeni filmowej. Wiąże się to z takimi pojęciami, jak haptyczność, taktylność czy synestezja. Poprzez naszą skórę i inne organy (uszy, nos, a nawet nogi i ręce) odbieramy obrazy prezentujące szeroko rozumianą cielesność. W tym kontekście często omawia się filmy, w których dużą rolę odgrywają zbliżenia, zręczność fizyczna bohaterów, lub filmy w całości poświęcone ciału³⁴. Silnie podkreśla się także rolę „najniżej wartościowych gatunków”, takich jak horror, melodramat i pornografia, w których ciało odgrywa najważniejszą rolę – zarówno na ekranie, jak i u widza. Opisuje się wtedy takie działania filmu, które prowadzi do określonych fizycznych reakcji u widza (łzy, erekcja, gęsia skórka itp.)³⁵.

Dramaturgia neomodernizmu

Współczesne rozpoznania terminologiczne zwracają się do dość szerokiego rozumienia pojęcia dramaturgii. W tym artykule dramaturgię rozumiem za teatrologiem Dariuszem Kosińskim „jako pojęcie określające tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości pozateatralnej, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i jak jest postrzegane, doświadczane”³⁶. Widać tutaj od razu związek dramaturgii z pojęciem doświadczenia opisanym powyżej. Dramaturgia i dramat, pierwotnie odnoszące się do rzeczywistości teatralnej, współcześnie mają charakter bardziej otwarty, dynamiczny. Dramaturgia skupia się na *ta dromena*, czyli „rzeczach czynionych”; działaniu, którego skutkiem jest pewien układ, kompozycja (akcja). Tak rozumiana dramatur-

³² Należy tutaj wspomnieć o tym, że teorie traktujące o kinie jako skórze i zmysłach silnie czerpią – poza fenomenologią – z ustaleń wypracowanych na gruncie teorii postkolonialnych, dlatego kategoria innego/obcego, a także wszelkie kwestie rasowe/etniczne również są istotne dla badaczy przy omawianiu kina tego typu.

³³ T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino: gest...*, ed. cit., s. 125–135.

³⁴ Mogą to być np. filmy Roberta Bressona: *Ucieczka skazańca* (1956), *Kieszonkowiec* (1959) lub z nurtu *body horror*: *Videodrome* (1983) Davida Cronenberga czy *Opętanie* (1981) Andrzeja Żuławskiego.

³⁵ T. Elsaesser, M. Hagener, op. cit., s. 163–166.

³⁶ D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016, s. 47.

gia wiąże się więc ze „sposobem konstruowania akcji i budowaniem napięcia w przebiegu wydarzeń. W najszerszym ujęciu jest układem elementów, które «coś sprawiają»³⁷. Badacze podkreślają, że to szerokie rozumienie dramaturgii wychodzi z teoretycznej refleksji nad teatrem i dramatem, a staje się obecne i ważne w innych sztukach i sferach życia społecznego. Jeszcze silniej egzystencjalny (przeżywany) charakter dramaturgii i połączenie jej z doświadczeniem podaje Irena Górska: „dramatyczność jest cechą ludzkiej egzystencji; charakteryzuje każde ludzkie działanie i każde doświadczenie”³⁸; dalej – dookreślając definicyjnie doświadczenie – pisze: „jego polskie znaczenie – «być świadkiem» – odsyła więc wyłącznie do tego, co zachodzi «tu i teraz», dlatego koniecznym warunkiem pełnego jego zaistnienia jest bezpośredni kontakt”³⁹.

Widzimy już w tym miejscu bardzo poważne konsekwencje naszych wstępnych intuicji. Doświadczenie rozumiane jako coś aktywnego, coś, co przydarza się podmiotowi w określonym czasie teraźniejszym, jest czymś, z czym podmiot musi się zmierzyć, a co niekoniecznie jest przyjemne. Ponadto teraźniejszość doświadczeń odsyła nas do fenomenologicznego prymatu ciała w kontekście formowania poznania. W przypadku percypowania obrazów filmowych, czyli doświadczeń estetycznych, pierwotną rolę odgrywa dramaturgiczne uporządkowanie zdarzeń, gdyż to właśnie w ten sposób podmiot doświadcza w pierwszej kolejności, jeszcze przed uruchomieniem innych struktur poznawczych (logicznych, analitycznych, psychologicznych). Konstruowanie znaczeń, rozumienie filmu odbywają się zatem na podstawie ułożenia przez odbiorcę struktury, ale w pierwszej kolejności dzieje się to za pomocą samego doświadczenia akcji (dramaturgii) wszystkimi zmysłami. Dramaturgię filmową możemy tutaj ukonkretnić jako „zespół reguł, chwytów i konwencji dramaturgicznych wykorzystywanych do budowy struktury dramatycznej utworu filmowego”⁴⁰. Badacze proponowali wiele podziałów utworu filmowego na różne części, układy lub schematy, ale w kontekście omawianego neomodernizmu będą nas interesować wszelkie modyfikacje klasycznie pojmowanej dramaturgii filmowej, gdzie „efekt dramatyczny osiągnany w poszczególnych utworach polega na świadomej rezygnacji przez twórcę z klasycznych reguł i chwytów dramaturgii filmowej, takich jak: punkt kulminacyjny, perypetie, progresja napięcia”⁴¹.

³⁷ W. Świątkowska, *Dramaturgie przestrzeni*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019, s. 45–58.

³⁸ I. Górska, *Podróż jako doświadczenie dramatyczne. Grecja Herberta – Grecja Jastruna*, [w:] *Dramaturg w teatrze...*, ed. cit., s. 163–184.

³⁹ *Ibidem*, s. 163.

⁴⁰ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 68.

⁴¹ *Ibidem*, s. 69.

W tej części artykułu skupię się na filmowej dramaturgii, jaką wykorzystują twórcy neomodernistyczni. Zarówno badacze, krytycy, jak i widzowie coraz więcej uwagi poświęcają fenomenowi, jakim w XXI wieku stało się tzw. *slow cinema*. Przy wszystkich terminologicznych i metodologicznych problemach, jakie rodzi akademickie badanie tego ruchu w kinie, na potrzeby tego artykułu musimy dookreślić, jak jest w nim budowana dramaturgia. Wstępnie możemy odwołać się do ustaleń na temat filmowego modernizmu, gdyż wiele elementów dramaturgicznych zostało przejętych właśnie z tego okresu w historii kina. Ważne intuicje podaje Jacek Ostaszewski. Píše on, że badacze „za podstawowe cechy tego nurtu uznają wolne tempo akcji przedstawianej w bardzo długich ujęciach i minimalizm estetyczny w sensie środków stylistycznych, w tym także ekspresji aktorskiej”⁴². Interesujące z perspektywy moich wcześniejszych ustaleń może być rozróżnienie Gilles’a Deleuze’a na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu. W tym podziale kino obrazu-czasu to kino modernistyczne. Rafał Syska tak podsumowuje tę inspirującą metaforę francuskiego postmodernisty: „przede wszystkim, korzystając z filozofii Henriego Bergsona, wyróżnił charakterystyczne dla niego doświadczenie trwania, czyli intensywnego przeżywania świadomości oraz możliwości wnikięcia w samą zmianę, w ruch podporządkowany czasowi”⁴³.

Neomodernizm filmowy koncentruje się na subiektywnym i osobistym charakterze świata przedstawianego na ekranie. Takie filmy są często autobiograficzne lub autorefleksyjne, dzięki czemu reżyserzy osiągają egzystencjalny wymiar swojej twórczości. Badacze neomodernizmu filmowego wskazują, że dzięki zastosowanym środkom filmowym twórcy zwracają uwagę na inne aspekty naszej egzystencji. Dowartościowane zostają irracjonalizm oraz pewnego rodzaju tajemnica na głębszym poziomie rzeczywistości (a więc przekonanie o niepoznawalności świata i epistemologiczny sceptycyzm). Ponadto ze względu na zwrócenie się w stronę samego trwania, brak akcji, pokazywanie życia od tej „nieatrakcyjnej” strony (w opozycji do kina obrazu-ruchu) w filmach *slow* „budowana jest atmosfera nudy, nostalgii i – nierzadko – absurdu”⁴⁴. Odbiorca zostaje przez to wystawiony na inne doświadczenie; filmy neomodernistyczne konfrontują nas z naszymi przyzwyczajeniami wypracowanymi przez ponowoczesną kulturę globalizacji. Twórcy tacy jak Nuri Bilge Ceylan, Tsai Ming-liang, Béla Tarr czy Carlos Reygadas ideowo sprzeciwiają się kinu nastawionemu na akcję i sensację, na ciągle dostarczanie widzowi nowych podniet za pomocą klasycznie rozumianych rozwiązań dramaturgicznych. Zamiast tego oferują doświadczenie

⁴² J. Ostaszewski, *Oddramatyzowanie akcji i antyklamaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2018, nr 19(26), s. 80–94.

⁴³ R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 142–168.

⁴⁴ J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 84.

spokoju, ciszy i kontemplacji. Współcześnie jest to – jak to programowo zwykle bywa w projektach modernistycznych – propozycja stojąca w kontrze do głównego modelu kultury.

Z tego względu uporządkowanie zdarzeń w filmach neomodernistycznych ma charakter dedramaturgiczny, akcja zostaje oddramatyzowana, ale – jak pisze Ostaszewski – „oddramatyzowanie akcji nie jest już tylko innowacyjnym uniezwykleniem, lecz rozpoznawalną strategią dramaturgiczną kina artystycznego spod znaku modernizmu, służącą twórcom filmowym do realizacji różnych celów w komunikowaniu widzom znaczeń”⁴⁵. Dzięki temu twórcy starają się przekazać inne elementy wymiaru kinowej rzeczywistości, nie interesuje ich, co pokazują, a jak – zwraca się uwagę na sam upływ czasu, na istnienie w naszym życiu wydarzeń koniecznych, które z perspektywy filmowej nie są atrakcyjne. Doświadczenie przez widzów takich obrazów jest zupełnie inne niż filmów głównego nurtu; nastawienie kieruje się raczej na kontemplację niż konsumpcję, na intelektualny niż czysto „przyjemnościowy” odbiór dzieła (nie znaczy to oczywiście, że te dwa aspekty zawsze są rozłączne). Badacze zauważają, że oddramatyzowanie akcji w neomodernizmie ma dla odbiorców szerokie konsekwencje na różnych płaszczyznach. Status ontologiczny świata przedstawionego często zostaje zakwestionowany; ocena i identyfikacja z bohaterami okazują się wyłamywać prostym gatunkowym schematom; do głosu dochodzą wątki duchowe, religijne czy szerzej – metafizyczne. Główne tematy *slow cinema* skupiają się na kategoriach antropologicznych, takich jak pamięć, melancholia, śmierć, czas i przestrzeń. Można spotkać także tematyzację samego doświadczenia filmowego i próby rozprawienia się z doświadczeniem bycia filmowcem (filmy autotematyczne i autobiograficzne).

Neomodernizm to także – a może przede wszystkim – próba ukazania humanizmu i człowieka w wersji realistycznej, a nie konwencjonalnej, wypracowanej przez kino gatunkowe. Za pomocą praktyk uniwersalizacji i dezindywidualizacji twórcy odwołują się do wielkich tematów modernizmu, ukazujących problem funkcjonowania człowieka, jego relacji z innymi, z Bogiem, ze sztuką itd. Dlatego też proces identyfikacji z bohaterem jest często zaburzony albo funkcjonuje na innych warunkach niż w kinie klasycznym, „protagonista klasycznie opowiedzianego filmu jest agentem [...], sprawcą działań, uczestnikiem ruchu, przekonany o możliwości jego współkreacji. Tymczasem w neomodernizmie bohater jest bardziej zespolony z tymi aspektami świata, które są niezmiennie i wieczne”⁴⁶. Zgadza się to z wcześniejszymi ustaleniami teoretycznymi, zgodnie z którymi film za pomocą oddziaływania

⁴⁵ *Ibidem*, s. 88.

⁴⁶ R. Syska, *op. cit.*, s. 190.

na ciało miał przypominać człowiekowi jego własne życie, a doświadczenie estetyczne jest doświadczeniem samego życia. Syska wskazuje wręcz na to, że ciało jest jednym z głównych tematów neomodernizmu, i wiąże wysunięcie ciała aktora/bohatera na pierwszy plan ze „zwrotem antropologicznym” takim jak w neomodernizmie, który „przywraca intensywny kontakt z realnym człowiekiem i jego najbliższym otoczeniem – nie tyle maską aktora i sylwetką gwiazdy, filmowanymi w dynamicznym następstwie ujęć, ile właśnie z prawdziwą osobą”⁴⁷.

Powolność, namacalność i eksperymenty ciała

Jak wskazują Elsaesser i Hagener, kino ma bliski związek z ciałem. Ten związek, jak starałem się pokazać, działa z dwóch stron. Po pierwsze, twórcy filmowi prezentują takie zdarzenia fabularne, motywy, schematy i używają takich środków filmowego przekazu, które dowartościowują ciało i doświadczenia zmysłowe. Również samym sposobem kształtowania dramaturgii twórcy chcą zwrócić naszą uwagę na inne doświadczenia towarzyszące filmowej percepcji niż to, które zazwyczaj występuje w kinie klasycznym i głównego nurtu. Zdarzenia przedstawione w diegezie nie zmierzają do określonego celu, odczuwa się częsty brak finalizmu fabuł i wewnętrznej teleologii. Elipsy są stosowane w przeciwnym celu niż w kinie o klasycznej dramaturgii (pokazuje się wydarzenia nieistotne z perspektywy dramaturgii, a te istotne są często w przestrzeni pozakadrowej). Bohaterowie – zamiast być aktywnymi podmiotami zmieniającymi otaczającą ich rzeczywistość – odczuwają raczej niemoc, niechęć, brak sprawczości.

Po drugie, związek kina z ciałem jest rozumiany fenomenologicznie, czyli tworzenie znaczeń i w ogóle cała percepcja filmowa są oparte na przekonaniu, że doświadczamy obrazów całym ciałem. Ciało daje nam znać, co widzimy, skóra i członki odgrywają aktywną rolę w procesie percepcji, który ma charakter intermodalny i synestezyjny. Kino zwraca nam niejako tę potrzebę doświadczenia na poziomie fizycznym poprzez wykorzystanie stosownych środków filmowego wyrazu (takich jak zbliżenia, elipsy, tematyżacja cielesności). Filmy neomodernistyczne często prezentują ludzkie ciało w różnych jego stadiach, problematyzują cielesność z różnych stron. Występują częste i śmiałe sceny erotyczne, nie ucieka się od zbliżeń na genitalia, scen przemocy (Michael Haneke, Bruno Dumont). U Tsai Ming-lianga możemy obserwować samotnych bohaterów pragnących fizycznego kontaktu z drugim człowiekiem, dużą rolę odgrywa także seksualność

⁴⁷ *Ibidem*, s. 211.

(*Dziura*, 1998; *Kapryśna chmura*, 2005); u Carlosa Reygadasa z kolei jest ukazywana fizyczność bohaterów niewpisujących się w konwencjonalne kanony piękna (*Japón*, 2002; *Bitwa w niebie*, 2005). Opisywane powyżej praktyki neomodernistyczne ciekawie rezonują ze strategiami „kina jako skóry i dotyku”. Mówiąc nieco żartobliwie, doświadczanie fizyczne filmów neomodernistycznych (praktyka *slow-watchingu*) wiąże się z takimi odczuciami, jak: nuda, ból mięśni podczas kilkugodzinnego seansu, ziewanie czy w końcu zaśnięcie podczas filmu.

Nie trzeba długo szukać, aby zorientować się, że współczesne kino artystyczne (jak czasem zbiorczo określa się *slow cinema*) silnie eksploruje teoretyczną refleksję nad ciałem i zmysłowością. W tym podrozdziale skupię się na dwóch przykładach filmowych, aby ukazać dwie strategie (niekoniecznie odmienne od siebie) kształtowania dramaturgii poprzez skupienie się na ciele i na specyficznym rodzaju doświadczenia, które towarzyszy widzowi podczas seansu. W filmie *Kiel* (reż. Yórgos Lanthimos, 2009) zamysł fabularny opiera się na niemal totalitarnym uwięzieniu trójki dorosłych dzieci przez rodziców w domu. Uzasadnieniem jest ochrona dzieci przed niebezpieczeństwami zewnętrznego świata. Dramaturgia *Kła* opiera się nie na opowiedzeniu historii linearnie (choć fabuła nie jest tu przeszkodą), lecz na ukazywaniu różnych scen z życia rodziny, luźnie powiązanych ze sobą, które całościowo dają obraz życia jej członków jako gry/zabawy, gdzie kluczową rolę odgrywają ciało i język. Do domu bohaterów przychodzi także Christina (Anna Kalaitzidou), która ma świadczyć usługi seksualne dla Syna (Hristos Passalis) za pieniądze. Podczas którejś z wizyty prosi Starszą córkę (Aggeliki Papoulia) o zaspokojenie jej ustami w zamian za fluoryzującą opaskę. Kiedy podczas następnej wizyty prosi o to samo, córka otrzymuje w zamian dwie kasety z filmami (*Rocky* i *Szczęki*⁴⁸). Jest to zdarzenie, przez które bohaterka zorientuje się, że może złamać zasady panujące w domu i uciec.

Kino jako skóra i dotyk „działa” w *Kle* na kilku poziomach. Po pierwsze, ciało służy tam jako powierzchnia różnych eksperymentów; dzieci – ze względu na brak dostępu do „normalnego” świata – nie stykają się ze swoimi rówieśnikami i z innymi ludźmi; różne formy społecznego kontaktu są im obce. Dzieci nie znają konwencji i konwenansów, które nam ułatwiają lub utrudniają życie, ale generalnie godzimy się na nie i przestrzegamy ich ze względu na poszanowanie przestrzeni innych ludzi wokół nas. Ich gesty, a także sposób wypowiedzania się są sztuczne, wyraźnie nienaturalne. Dzieci również same eksperymentują z ciałem (scena „zawodów” córek, która jest

⁴⁸ Wydaje się silnie ironicznym zabiegiem ze strony Lanthimosa, że to właśnie film fabularny staje się dla bohaterki doświadczeniem granicznym, zrywającym z iluzją świata wykreowaną przez jej rodziców.

bardziej odporna na środek znieczulający). Sceny zbliżeń fizycznych bohaterów emanują pewną sztucznością, jakby to nie ludzie, a roboty stykały się swoimi mechanicznymi członkami. Znamienne są także sceny seksu – zarówno Syna z Christiną, jak i rodziców (a także scena kazirodczego seksu Starszej córki i Syna) – wszystkie są mechaniczne, bezuczuciowe, mają jedynie zaspokoić atawistyczne potrzeby fizyczne (rodzice zakładają przed stosunkiem słuchawki z muzyką).

U Lanthimosa jest także silnie zaznaczona niecodziennie skonstruowana relacja języka do rzeczywistości. Obserwujemy dosłowne zmiany definicji różnych przedmiotów. Rodzice nie chcą, aby dzieci знаły znaczenie „niebezpiecznych” słów; „cipa” to „duża lampa”, „zombie” – „żółty kwiat”, a „telefon” – „solniczka”. To wszystko daje nam poczucie fasadowości tego świata, jego oczywistej fałszywości czy nawet baśniowości. Ale ma to też głębszą filozoficzną konsekwencję: język nie jest już gwarantem odniesienia przedmiotowego. Logiczna analiza języka i semantyka nie dają nam wiedzy o świecie – należy go poznawać w inny sposób, niejako na własną rękę (co czyni Starsza córka w ostatnich scenach filmu), samemu doświadczając i – powróćmy do tego znaczenia terminu „doświadczenie” – ryzykując, wystawiając się na zagrożenie. Obserwujemy także scenę, w której dzieci w ramach zabawy mają zasłonięte oczy (odwrot od okulocentryzmu w teorii filmu) i muszą znaleźć swoją matkę jedynie za pomocą słuchu i dotyku. Również Christina, przyjeżdżając do posiadłości swojego pracodawcy, ma oczy zasłonięte opaską. W *Kle* widzimy też niespodziewane wybuchy agresji, uszkodzanie ciała i krew (córka zostaje niespodziewanie spoliczkowana przez matkę; ojciec za pomocą kasyty i magnetowidu bije po głowie Starszą córkę i Christinę, karząc je za występki; Starsza córka rozcina rękę swojemu bratu; rodzeństwo często się szarpie, bije lub konfrontuje w inny sposób).

Również na poziomie operatorskim i samej wizualności Lanthimos odwołuje się do teoretycznych ustaleń fenomenologów kina. Poprzez niestandardowe kąty i perspektywy kamery często „ukrywa” część świata, którą zobaczylibyśmy w kinie klasycznym (np. bohaterowie są ucięci, widać tylko część ich ciała, są filmowani od tyłu). Powoduje to u widza wrażenie, że nie widzi wszystkiego – albo że chciałby zobaczyć, co jest dalej, wyrzeć poza kadr, gdzieś obok / w głąb, ale nie jest mu to dane. Reżyser ukrywa przed naszymi oczami ten „naturalny” element świata przedstawionego i zmusza, abyśmy uruchomili w naszej percepcji inne zmysły. Także sceny dialogowe nie są filmowane klasycznie na zasadzie ujęcie – przeciwujęcie; zamiast tego kamera często skupia się na jednym bohaterze, a głos rozmówcy jest poza kadrem, albo podczas rozmowy kamera pokazuje inne elementy pomieszczenia.

Podczas jednego posiłku Ojciec (Christos Stergioglou) zostaje poproszony o wyjaśnienie, kiedy dzieci będą mogły opuścić dom rodzinny (w znaczeniu: będą przygotowane na niebezpieczeństwa zewnętrznego świata). Ojciec wyjaśnia, że znakiem będzie wypadnięcie kła. Kluczowa jest zatem scena, w której Starsza córka niejako rozpoznaje mistyfikację i fasadowość całego przedsięwzięcia rodziców i usuwa siłą swój ząb. Jest to ukazane w sposób naturalistyczny. Bohaterka stoi przed lustrem i kilkakrotnie uderza się hantlem w szczękę. Krew za każdym razem tryska na lustro i do umywalki. Scena szokuje pomimo wcześniejszych, równie niespodziewanych aktów przemocy, ponieważ tym razem jest to autoagresja. Wizualności całości dopełnia warstwa dźwiękowa – kolejne tępe odgłosy hantla uderzającego o zęby wprawiają widza w poważny dyskomfort. Widz niejako czuje ból, jaki bohaterka sobie zadaje; może się skrzywić, zasłonić oczy czy nawet wydobyć z siebie dźwięk – reakcje mogą być różne, ale będą fizyczne – ciało somatycznie „zwróci” to, co zostało doświadczone poprzez obrazy.

W *Liberté* (reż. Albert Serra, 2019) akcja toczy się w nocy w lesie. Przez cały film obserwujemy grupę libertynów oddających się zmysłowym przyjemnościom. Jak to u Serry często bywa, obserwujemy aktorskich naturszczyków (choć można się zastanawiać, czy np. Lluís Serrat grający w każdym filmie Serry może jeszcze być określany tym mianem), którzy w długich scenach przechadzają się po lesie bez wyraźnego celu. W filmie od historycznie określonych miejsca i czasu akcji ważniejsze są nastrój i budowana atmosfera; dramaturgia zostaje poprowadzona w taki sposób, aby ukryć, ile naprawdę czasu minęło w diegezie między pierwszą a ostatnią minutą filmu. Za pomocą środków typowych dla neomodernizmu, a także kontynuując swoje tematy z poprzednich filmów, Serra ukazuje pewną kinematograficzną dialektykę ruchu i pasywności, czekania i dziania się⁴⁹.

Ważniejsza wydaje się jednak analiza tego, jak u Serry funkcjonuje ciało. Już we wcześniejszych swoich filmach pokazywał on zainteresowanie fizycznością i pewną obrzydliwością związaną z ludzkim ciałem (np. gnijąca noga w filmie *Śmierć Ludwika XIV* czy długie sceny wypróżniania się bohatera w *Historii mojej śmierci*). Zdaje się, że w *Liberté* ta fascynacja Serry osiągnęła pewne ekstremum. Podobnie jak w *Kle*, obserwujemy tu ciało ludzkie poddane pewnym eksperymentom. Eksperymenty służą przekraczaniu granic własnej cielesności w uzyskiwaniu fizycznej przyjemności. Obserwujemy sceny biczowania postaci, przywiązywania ich do drzew, ponizania i innych praktyk sadomasochistycznych. Jak wiemy, libertynizm ideowo łączy się z ogólnym poglądem osiemnastowiecznej estetyki zwracającej się do subiek-

⁴⁹ *Ibidem*, s. 510–511.

tywności podmiotu, a także waloryzacji cielesnej przyjemności jako do tego, co rozszerza nasze epistemologiczne horyzonty⁵⁰.

Przy tym wszystkim Serra zdaje się szczerze bawić przyzwyczajeniami widza dotyczącymi tego, co dozwolone na ekranie lub „w dobrym smaku”, poprzez uruchomienie charakterystycznego poczucia humoru, które można określić jako toaletowe. Żarty z ludzkiej fizjonomii, często sprowadzone do rozmów o wymiocinach, fekaljach i innych ludzkich wydzielinach, powodowały uśmiech zażenowania podczas seansu, ale jednocześnie wprowadzały nastrój rozluźnienia i dystans względem prezentowanych ekscesów. Najbardziej cielesnie oburzająca wydaje mi się scena zbiorowego oddawania moczu na bohatera z niepełnosprawnością. Długość sceny przyprawia o dyskomfort; widz oglądający rzeczy, które są dla niego nieprzyjemne, ma pewien próg wytrzymałości, a przez to, że neomodernizm często konfrontuje publiczność z przyzwyczajeniami wizualnymi, ta wytrzymałość zostaje wystawiona na próbę. Kiedy dodamy do tego fakt, że scena została nakręcona w realistyczny sposób, nie słyszymy praktycznie żadnych innych dźwięków, a także widzimy dziwne grymasy na twarzy bohatera (pomiędzy radością, obrzydzeniem i zaniepokojeniem), naprawdę trudno jest nie odczuć fizycznej abiektalności całej sytuacji.

Ciekawe, że również w *Liberté* słowa i język mają duże znaczenie dla cielesności, zwłaszcza gdy chodzi o sceny „przechwalania się” bohaterów, jakich to obrzydliwości by się drugiemu człowiekowi nie wyrządziło, podczas gry w praktyce mogliśmy zaobserwować problemy z erekcją lub usłyszeć krzyk i błagania o zaprzestanie podczas biczowania. Z drugiej strony można argumentować, że te zabiegi mają często większe znaczenie dla cielesnego odczuwania przez publiczność niektórych scen. Owszem, wizualnie *Liberté* jest wymagające, oburzające i kontrowersyjne, ale sceny erotyczne czy praktyki sadomasochistyczne są „po prostu” pokazane. Co jednak interesujące, równie obrzydliwe i odpychające rzeczy funkcjonują jedynie w dialogach, a to znaczy, że publiczność ich nie zobaczy, ale o nich usłyszy (jeśli zna język dialogów) albo przeczyta. Widz będzie zatem musiał uruchomić inne mechanizmy percepcji niż wzrokowy, a to odsyła nas znowu do fenomenologicznych koncepcji na temat kina.

Próbie konceptualizacji doświadczania kina *słow* i cielesnego podejścia do tych filmów można zatem argumentować zarówno z perspektywy czysto filozoficznej (oddramatyzowanie akcji w neomodernizmie, skutkujące doświadczeniem filmu jako ideowego sprzeciwu wobec „katalogowania bodźców”⁵¹ postmodernistycznej kultury wielości, w której późny kapitalizm

⁵⁰ M. Jay, *op. cit.*, s. 224.

⁵¹ *Ibidem*, s. 163.

jest odpowiedzialny za wytworzenie takiej liczby „produktów” kultury, że niemożliwe staje się doświadczenie wszystkiego), jak i teoretyczno-filmowej (jak starałem się wykazać, ciało i skupienie się na somatycznej percepcji są silnie obecne w twórczości przywołanych reżyserów).

* * *

Chciałbym zakończyć swoje rozważania anegdotą z seansu *Liberté* podczas Festiwalu Nowe Horyzonty w 2019 roku, aby pokazać, jak działa doświadczenie kina tego rodzaju. Film był reklamowany jako kontrowersyjny i przekraczający wszelkie granice:

Nocą w leśnej głuszy jak na scenie wśród dekoracji spotykają się przedstawiciele XVIII-wiecznej francuskiej arystokracji i ich zagraniczni goście, by oddać się rozpiśnanej na rolę orgii. Pograżeni w mroku, pośród szeptów i jęków, mierzą się z własną i cudzą zachłannością, skonfrontują z obnażeniem, przymusem i pragnieniem. W drodze do „pełnego życia” przekroczą kolejne granice⁵².

Rozpoczął się przy pełnej widowni. Obecny był także reżyser (podczas tej edycji odbywała się jego retrospektywa i – co ciekawe – jego wcześniejsze filmy nie cieszyły się taką popularnością; czyżby „kontrowersja” filmu przyciągnęła widzów?). Ciekawe jest to, że Serra uciekał od tej kontrowersji; mówił, że jest ona raczej w samej publiczności⁵³. W trakcie seansu bardzo wiele osób wyszło, najczęściej po scenach, w których centralne role odgrywały cielesność, seks lub inne libertynskie ekscesy. Było to oczywiście coś do przewidzenia. Drugą, być może ciekawszą sprawą było poczucie pewnej niezręczności podczas seansu (jak sądzę, odczuwałem ją nie tylko ja). Film Serry jest bowiem w wielu miejscach komiczny, wręcz absurdalny. Elementy humorystyczne pojawiają się w nim często w scenach erotycznych. Dlatego też seansowi towarzyszyły wybuchy nerwowego śmiechu, jakby widzowie czuli się niejako winni, że śmieją ich to, co widzą. Co więcej, śmiech części publiczności często nie był spowodowany samymi wydarzeniami prezentowanymi na ekranie, lecz stanowił niejako reakcję na śmiech innych widzów. W powietrzu można było wyczuć fizyczne napięcie. Wspólne oglądanie scen erotycznych, często wprost obleśnych i bardzo wulgarnych również w warstwie językowej, wywoływało dziwne poczucie zmieszania, niezręczności, doświadczenia czegoś niecodziennego. Podejrzewam, że samotny seans nie wywołałby podobnych odczuć; dopiero ta wspólnota doświadczenia w czasie terażniejszym była źródłem owego niecodziennego zażenowania i komizmu całej sytuacji.

⁵² <https://www.nowehoryzonty.pl/artukul.do?id=2535> (dostęp: 30.03.2021).

⁵³ <https://przekroj.pl/kultura/z-otchlani-nocy-rozmowa-z-albertem-serra-mateusz-demski> (dostęp: 30.03.2021).

BIBLIOGRAFIA

- Doświadczenie*, red. T. Buksiński, Poznań 2001.
- Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019.
- Dudley A., *The Major Film Theories*, Nowy Jork 1976.
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015.
- Gendlin T.E., *Experiencing and the Creation of Meaning. A Philosophical and Psychological Approach to the Subjective*, Evanston 1997.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej*, Kraków 2007.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Jay M., *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.
- Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016.
- Oakeshott M., *Experience and Its Modes*, Cambridge 1995.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999.
- Ostaszewski J., *Oddramatyzowanie akcji i antyklmaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2018, nr 19(26), s. 80–94.
- Sauerland K., *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.
- Sobchack V., *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.
- Syska R., *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, 67/68.
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.

Jan Biedny – student filozofii oraz filmoznawstwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się z jednej strony na filozofii nauki i socjologii wiedzy, szczególnie na badaniu pozanaukowych uwarunkowań nauki i analizie współczesnych ruchów negujących naukę, a z drugiej – na współczesnym kinie artystycznym, głównie europejskim, oraz teorii filmu, szczególnie tej zorientowanej na filozoficzne rozumienie kina. ORCID: 0000-0001-6901-4273. Adres e-mail: <janbie@st.amu.edu.pl>.

Jan Biedny – philosophy and film studies student at AMU. His research interests focus on the philosophy of science and the sociology of knowledge, especially on identifying non-scientific determinants of science and on the analysis of contemporary movements that deny science. On the other hand, he is interested in contemporary artistic cinema, mainly European, and film theory, especially theory oriented towards a philosophical understanding of cinema. ORCID: 0000-0001-6901-4273. E-mail address: <janbie@st.amu.edu.pl>.

