

UWIERZYĆ W CIAŁO, UWIERZYĆ W ŚMIERĆ

Kilka analiz filmowych
na marginesie filozofii
kina Gillesa Deleuze'a

MAŁGORZATA JAKUBOWSKA

1.

W wielowątkowej pracy Gillesa Deleuze'a *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* możemy znaleźć frapujący cytat, który, nie tracąc nic na swojej aktualności, stanowi syntetyczną diagnozę współczesnej audiowizualnej kultury i dramatu ludzkiej egzystencji. *Cechą nowoczesności jest to, że nie wierzymy już w ten świat. Nie wierzymy nawet w to, co się nam przydarza: miłość, śmierć zupełnie jakby tylko w połowie nas dotyczyły [...] świat przypomina nam kiepski film...*¹ – pisze Deleuze.

Być może miłość nie wszystkim się zdarza, ale śmierć spotka każdego, wcześniej czy później. Jak uwierzyć w miłość i śmierć? Francuski filozof odpowiada: idźmy do kina na dobry film... Ironia? Drwina? Żart? Odpowiedź brzmi, co najmniej, paradoksalnie, bo czy to nie kino rozpoczęło ten ruch wykorzystywania obrazów do pokazywania fałszywych sytuacji, zmyślonych życiorysów, udawanych uczuć? Czy odgrywana śmierć, obrazowana przez heroiczne gesty

lub estetyzację z użyciem wylewanej litrami czerwonej farby, nie jest sednem problemu? Czy groza audiowizualnej kultury nie polega właśnie na tym, że przestaliśmy reagować na śmierć i przemoc, którą nam pokazują telewizyjne dzienniki i kino akcji? I czy nie dlatego przestały nas obchodzić, bo zamienione zostały w show, spektakl atrakcji, w którym wszystko jest na sprzedaż i produkowane w nadmiarze, któremu odpór daje jedynie obojętność?

Francuski badacz kina przekonuje: *Człowiek tkwi w świecie tak, jakby znajdował się w czystej sytuacji optycznej i dźwiękowej. Reakcję, której człowiek został pozbawiony, może zastąpić jedynie wiara. Tylko wiara w świat może ponownie powiązać człowieka z tym, co widzi i słyszy*².

Filozof proponuje zatem walkę z obojętnością poprzez odnalezienie, przywrócenie wiary w świat, przed słowem lub poza słowem. Twierdzi, że kino może pomóc nam dotrzeć do świata, który wciąż nie został opowiedziany, ale też takiego, który nie może zostać opowiedziany. Świata wymykającego się słowom i prawom racjonalności. Ale także potrafi pomóc odnaleźć świat obrazów pod banalnymi, wizualnymi kliszami i schematami, które przekonują nas, iż wszystko jest jasne i oczywiste, i nie ma nad czym się zastanawiać. Filozof-kinoman szuka innego kina niż to, które wylewa się mainstreamową rzeką. Nie chodzi zatem o filmy, które proponują nam jedynie zabawę, niezobowiązującą rozrywkę w sobotni wieczór; Deleuze'a nie interesuje filmowy spektakl, który zaferuje nam błogą bezmyślność, ale szuka takich filmów, które zmuszą nas do myślenia i nauczą, jak znów wierzyć w realność naszego świata.

Trzeba mieć jednak świadomość, iż szczególna jest ta wiara, której poszukuje filozof: *Niezależnie od tego, czy jesteśmy chrześcijanami czy ateistami, w naszej światowej schizofrenii potrzebujemy powodów by wierzyć w ten świat. Chodzi o całe przeobrażenie wiary: od Pascala do Nietzschego: model wiedzy zastąpić modelem wiary. Jednakże wiara zastępuje wiedzę tylko wtedy, gdy uwierzymy w świat taki, jaki jest*³.

Warto podkreślić, iż nie chodzi o lepszy świat ani przyszły świat. Nie jest to wiara w myśl czy ideę religijną bądź społeczną. Dobre kino propaguje wiarę w świat taki, jaki jest, nie zaś taki, jaki powinien być. Pokazuje świat w jego złożoności i różnorodności. Filmowe obrazy powinny pobudzać nas do myślenia, ale, co więcej, ruch myśli nie może mieć końca – jednego rozstrzygnięcia – myślenie nie może spocząć na laurach. Filmy powinny zmuszać do rozważań i jednocześnie podważać wiarygodność myśli; wciąż krytykować myślenie, pokazywać wiele punktów widzenia. Jednak wyznanie wiary, które proponuje francuski filozof w sercu jego koncepcji kina nie stawia pluralizmu ani wielości prawd; znajduje inny punkt oparcia: *Nasza wiara może mieć tylko jeden obiekt, „ciało”, i potrzebujemy bardzo szczególnych powodów, aby uwierzyć w ciało („Aniołowie nie wiedzą, albowiem wszelkie prawdziwe poznanie jest niejasne...”). Musimy wierzyć w ciało, ale jako zarodek życia, ziarno, które rozsadzi kamienie brukowe, ziarno, które zostało przechowane i żyje w świętym całunie czy wstęgach mumii i które przyświadcza życiu w świecie takim, jaki jest. Potrzebujemy etyki czy wiary, która śmieszy głupców; nie jest to potrzeba wiary w coś innego, lecz potrzeba wiary w ten świat, którego głupcy stanowią część⁴.*

Lekcja Deleuze'a, który w swoich tekstach rozsmakował się w filozofii życia i autorach takich jak H. Bergson czy F. Nietzsche, uczy szczególnej afirmacji. Jego zdaniem, trzeba wierzyć w ciało, bo wiara w myśl jest zawsze niebezpieczna. Ciało przechowuje życie, a myśl zbyt łatwo rości sobie prawo do tego, by życie poświęcać dla wyższych racji, zmieniać „na siłę” i z użyciem siły, naprawiać i decydować, jakie powinno być. Wierzyć w ciało, to, które nosimy, i to, które jest obok nas – takie zadanie stawia przed nami i przed kinem francuski filozof. To w ciele jest wszystko, co najważniejsze: zarodek życia i śmierci.

2. Trzy opowieści o ciele i śmierci

Obrzędy intymne, Zbigniew Libera, 1984

W centrum filmowej opowieści, którą poddaje nam pod rozagę Zbigniew Libera, jest ciało. Nie młode, piękne, sprawne, ale stare, pomarszczone, powykrzywiane chorobami i niesprawne – ciało u kresu życia, wymagające troski i opieki innych. Realizacja nawiązuje do stylu *home video*. Surowa tekstura obrazów podkreśla surowość świata, który pokazywany jest bez upiększeń, bez estetyzacji łagodzącej traumę Realnego. Cieleśność ukazana na ekranie sprowadzona została do funkcji fizjologicznych: jedzenie zmiksowanej papki i wydalanie, już poza kontrolą organizmu.

Ukazywanie opieki nad zniedołężniałą osobą dziś kojarzy się widzowi z filmem *Opiekun* (*Chronic*, Michel Franco), fabularną opowieścią zrealizowaną w 2015 roku, która także zabiera nas w regiony, gdzie kino porusza się z trudnością: terminalnej choroby, niepełnosprawności, cierpienia. Franco ukazuje jednak inny kontekst społeczny: w zamożnych społeczeństwach kupuje się usługi profesjonalnego pielęgniarza. Rodzina może zapłacić za opiekę, nie muszą sami myć, karmić, przewijać umierającej matki, ojca czy babki. Łatwiej, gdy nie jest się zbyt blisko takich czynności. Tabu, od którego chętnie odwracamy wzrok – opieka nad schorowanym ciałem. Umieranie bliskich. Bliskich?

Współczesny model śmierci wynika z przemian kultury, nazywany jest przez Philippe Ariès śmiercią odwróconą, w której nie ma oparcia we wspólnocie. U podłoża śmierci dzikiej leży narastające poczucie samotności, zerwanie więzów świadczących o bliskości i odejście od rytuałów, które pozwalają wspólnocie wspierać się podczas doświadczania umierania bądź przeżywania żałoby po śmierci⁵. W filmie Libery, choć dominuje kontakt cielesny, nie mogą dostrzec bliskości, która objawiałaby się jakkolwiek czułością. Tu jest realny świat odarty z gestów i ceremonii. *Obrzędy intymne* to wielokrotnie

powtarzane czynności pielęgnacyjne, a my stajemy się podglądaczami. Ciało starej kobiety wydaje się kukłą, przyspieszone zdjęcia eksponują rutynową mechaniczność działań. Kilka razy dziennie, wyjmowanie brudnej pieluchy, mycie, zakładanie czystej. Nie ma miejsca na piękne umieranie i śmierć romantyczną. Jest śmierć codzienna, brudna, śmierdząca. Umieranie w tych obrazach nie przyjęło formuły medykalizacji czy instytucjonalizacji. Polska w 1984 roku była zbyt biedna, aby wsparcie profesjonalistów w okresie umierania było społeczną regułą. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, iż nie ma racji Ariès, gdy podkreśla, iż to instytucjonalizacja i medykalizacja odbiera swobodę, spontaniczność i doniosłość procesowi umierania. W filmowych obrazach Libery, choć nie ma medykalizacji i instytucjonalizacji jako takiej, nie oglądamy wcale doniosłości procesu umierania. Swoistym substytutem „technicznego” podejścia staje się aparat rejestrującej kamery.

Dokumentalna, obojętna kamera „nie spuszcza wzroku”; użyta zostaje jako narzędzie quasi-naukowego poznania, rejestruje ze zmieniających pozycji rozłożone nogi starej kobiety i ręce młodego mężczyzny, który zmienia brudne pieluchy, wyciera miejsca intymne. (Nie ma rękawic, bo wtedy taki luksus jak rękawiczki czy pieluchy jednorazowe był niedostępny). Obowiązek opieki zostaje spełniony, choć nie o takie świadectwo przecież chodzi. Rację ma Deleuze, gdy podkreśla, że to, co nieznośne w cielesności, jest „notorycznym stanem codziennego banału”⁶, przed którym nie sposób się obronić.

Kamerę można postawić bardzo blisko. Za blisko. Między rozłożone uda niedołącznej kobiety. Nigdy nie pokazałabym tak swojej matki, choć myłam ją, gdy była w stanie terminalnym. Odpowiedzialność za bliskich jest też odpowiedzialnością za ich godność. Starość i niesprawność ciała wystarczająco poniża i uderza w poczucie godności człowieka. Bliscy powinni chronić umierającego. Tylko że w śmierci „zdziczałej” nie ma bliskich. *pomiędzy człowiekiem a dziką, nieoswojoną*

*śmiercią rozciąga się wielka pustka*⁷, którą Libera stara się wypełnić twórczym działaniem – aktem filmowania. Jednak mimo mechanicznej rutyny nie filmuje przedmiotu, a podmiot.

Milan Kundera w ten sposób pisał o przecuciach swojej bohaterki: *Śmierć ma dwie postaci: po pierwsze oznacza niebyt. Po drugie zaś oznacza materialny byt trupa [...] Bycie trupem wydawało się jej straszliwie hańbiące. Jeszcze przed chwilą bronił człowieka wstyd, świętość nagości i życia prywatnego, a potem wystarczy sekunda i oto po śmierci wydane zostaje na łaskę kogokolwiek, mogą je obnażać, oglądać jego wnętrze, zatykać z obrzydzenia nos przed jego smrodem, wrzucać do lodówki albo do ognia*⁸. Libera koncentruje się na materialnym bycie podmiotu, jakby stara kobieta już była przedmiotem – żywym trupem. To jest szokujące. Choć przecież są też uchwycone obrazy, w których sam obiekt nie daje się sprowadzić do przedmiotowego wymiaru, maszyny, które je i wydala. Na ekranie pojawiają się obrazy starej kobiety w wannie; jedną ręką trzyma się krawędzi, odwracając się w stronę ściany. Czy stara się zasłonić swoje piersi? Drugą ręką bawi się wodą, jakby przyjemność płynąca z rozluźnienia ciała w ciepłej wodzie była jedną z nielicznych, która jej pozostała. Dotyka swojej skóry, głaszcze nogi, stopy, palce. Przesuwa dłońią po gładkiej powierzchni wanny, jakby badała różnicę między ja a nie-ja.

Być może na najistotniejszą kwestię wskazuje Deleuze, gdy pisze: *Ciało nigdy nie jest w teraźniejszości, zawiera w sobie to, co wcześniej i to, co potem, zmęczenie i oczekiwanie. Zmęczenie i oczekiwanie, nawet rozpacz to postawy ciała*⁹. Nasza cielesność zachowuje w sobie przepływ czasu, jego traumatyczne, niszczące działanie; pamięć nie tylko w świadomości, ale także na poziomie komórkowym zawiera wszystkie etapy życia: dzieciństwo, młodość, starość. Filozof poetycko wskazuje, że ludzkie ciało *jest tylko drobiną czasu w stanie czystym*¹⁰.

Obrazy Libery prowokują do pytań. Jak bardzo musi boleć różnica między ja-młoda a ja-stara? Czy różnica między ja-jeszcze-żywa

a ja-już-nieżywa też będzie boleć? Czy moment graniczny to ból ostatniego oddechu, czy spokojne opadnięcie świadomości w ciało? A może przychodzi pogodzenie? Może to tu pojawia się akceptacja życia ze wszystkim, co ono przynosi? Także z tym wydaniem własnej cielesności w ręce innych? Już nie dla miłości i dla życia, ale dla umierania i w oczekiwaniu na śmierć? „Dajcie mi więc ciało” oznacza najpierw wystawienie kamery na ciało powszednie¹¹ – twierdzi filozof i Libera właśnie tak czyni. Porwane, fragmentaryczne obrazy ciała, które zapada się w sobie, ale wciąż jeszcze oddycha, je, śpi. Zbliżenie na zmęczoną, pooraną bruzdami, zapadniętą twarz. Zamknięte oczy. Zamknięte usta, z których sączy się biała papka, którą kobieta przed chwilą była karmiona. Gest ludzki – wytarcie twarzy zostaje odsunięty na później, teraz kamera ma we władaniu tę brudną i całkowicie bezbronną twarz. Czy można dawać pierwszeństwo filmowaniu, nie zwracając uwagi, że twarz drugiego jest bezbronnością, ale także odpowiedzialnością, jak to postulował E. Lévinas? *Bliskość twarzą-w-twarz została złamana i nikt nie stara się jej przywrócić, jeśli w ogóle jeszcze można ją przywrócić*¹² – konstatuje Bauman. Skonstruowane z wyrachowaniem zbliżenie, powierzchnia twarzy wielka niczym krajobraz wypełnia ekran w filmie Libery; to imitacja, chłodny substytut relacji „twarzą-w-twarz”. Zdziczała śmierć, choć kryje się za obiektywem, stoi po stronie mężczyzny, który celuje kamerą w słabe ciało, które już nie może się bronić.

I jeszcze jedno filmowe ujęcie: młody chłopak kładzie się na łóżku obok starej kobiety. Obydwoje mają zamknięte oczy. On leży spokojnie. Ona wydaje się śnić, jakieś światy odległe rysują na jej twarzy emocje, powodują drżenie rąk, poruszenie. Deleuze pisze: „*Nawet nie wiemy czym może być ciało*”: *we śnie, w upojeniu, w wysiłkach, w oporach. Myśleć to uczyć się tego, do czego zdolne jest ciało, jego zdolności, jego postaw. Bo poprzez ciało (już nie za pośrednictwem ciała) kino nawiązuje swoje przymierze z duchem, z myślą*¹³. Libera kontempluje podwójny

portret starości i młodości, obok siebie, czas do życia i czas do śmierci. Filmowe obrazy stają się przejmującym obrzędem łączącym dwa przeciwległe bieguny: obrzędem dzikiej śmierci, która mimo wszystko każe przecież mi bronić czegoś niematerialnego, trudno uchwytnej obecności mnie w niej – starej kobiecie.

Balsamista, Ewa Świecińska, 2001

Słyszę oddech, słyszę moje serce, a więc jestem, żyję. Nic nie pamiętam, jestem tylko ja, żywy – tymi słowami rozpoczyna bohater filmu swoje wyznanie. Zdaniem Maurice'a Merleau-Ponty'ego, ciało stanowi *nulpunkt* wszystkiego: każde postrzeżenie, każde zakotwiczenie „w tu i teraz”, każda świadomość czegoś ma swoje źródło. Fenomenologia, choć nieustannie walczy z kartezjańskim dualizmem, wciąż żywi się wyższością świadomości nad ciałem. Deleuze wskazuje na inny aspekt: *Ciało nie jest przeszkodą, separującą od myśli, przeszkodą, którą trzeba przezwyciężyć, aby do myśli dotrzeć. Przeciwnie, jest tym, w czym ona się zanurza albo zanurzyć się musi, żeby dotrzeć do tego, co niepomysłane, to znaczy życia. Nie w tym sensie, że ciało myśli, lecz uporczywe i uparte, zmusza nas do myślenia i rozważania tego, co jest przed myślą ukryte, życia*⁴.

Relację między życiem a śmiercią balsamista postrzega przez pryzmat swojej profesji. Przygotowując ciała do pochówku, mówi: *Żywi panicznie boją się śmierci. Zmarły nie powinien przerażać rodziny, powinien być tak przygotowany, aby wnosić spokój, by jego wygląd w trumnie koił zrozpaczonych. To najświętsza zasada mojego zawodu.* Narrator filmowy poprzez głos z *offu* podkreśla jednak coś więcej niż tylko swój profesjonalizm, ujawnia także osobiste poglądy: *U innych śmierć wprowadza panikę, a u mnie spokój. Słowo śmierć, po grecku Thanatos, jest użyte tylko w znaczeniu śmierci duchowej. Umarli to ci, którzy odrzucają zbawienie. Pozostali, choć fizycznie umarli, żyją. Tylko zasnęli. Czekają na zmartwychwstanie.*

Zygmunt Bauman wskazuje na wybieg, który służy odrzuceniu istoty śmierci według dwóch wzorów. Pierwszy polega na pewnym rodzaju metaforycznej permutacji porządku naturalnego: [...] *skończoność jednostkowej ziemskiej obecności niewiele znaczy, gdyż nie stanowi odpowiedniego kryterium długowieczności czy nieśmiertelności bycia. Bycie jako takie nie dochodzi do kresu wraz ze zniknięciem jednostki; wymiana jednostek przy udziale każdej z nich jest w istocie rzeczy dokładnie tym, co gwarantuje ciągłość istnienia*¹⁵. Można odnieść wrażenie, że to nie ta postawa pozwala mężczyźnie „opiekować się” ciałami zmarłych. Na drugim krańcu tego spektrum – przekonuje Bauman – *znajdują się strategie, które – mimo sprzeczności – kładą nacisk na ciągłe, wykraczające poza punkt biologicznej śmierci, istnienie jednostki. Można przeżyć śmierć ciała dzięki nieśmiertelności duszy, a nagroda i kara, następujące wraz ze śmiercią cielesną, nadadzą sens zakończonemu życiu*¹⁶.

Balsamista nie konfrontuje się z tą sprzecznością, choć w innym miejscu podkreśla: *To, że nie przeszkadza mi fetor rozkładanych ciał i chłód, nie jest znieczulicą. Ja już się do tego przyzwyczaiłem. Nie mam koszmarów, nie boję się, że ten zmarły nagle wstanie. Mężczyzna jest w jądrze ciszy i ciemności: między marzeniem o zmartwychwstaniu ciała a zapewnieniem, że nie wierzy, iż „zmarły nagle wstanie”. Ale w samej głębi dramatu leży, wbrew pozorom, nie chrześcijańska, pocieszająca idea o śnie, którego kres kiedyś nadejdzie, lecz wykraczające poza punkt biologicznej śmierci, wyobrażone metafizyczne istnienie bliższej osoby. Najbardziej przejmujące wyznanie następuje, gdy opowiada o sobie – młodym człowieku, który szukał ścieżki swojego życia: *Potem świat się skończył. Tata mi umarł. Pogrzeb. Wtedy szok. Zobaczyłem go przez chwilę w chłodni. Tu, gdzie dziś pracuję. Leżał dziś ubrany w trumnice. Miał sine palce i twarz, fioletowe uszy. Pamiętam, co wtedy myślałem. Jak tu zimno, dlaczego musisz leżeć w takim chłodzie. [...] Z mojego taty już nic tam nie było. Był obcy. [...] Zacząłem przychodzić do tego samego prosektorium, gdzie leżał tata. Od tamtej pory każde mycie, ubieranie było**

zadośćuczynieniem za mojego tatę. Właściwie traktuję zmarłych tak, jak bym chciał, żeby tamci ludzie traktowali mojego tatę. Nie chrześcijańskie wyznanie wiary, ale wyznanie miłości syna do ojca staje się siłą tego filmu. Siłą, która przekracza śmierć i ustanawia wiarę w ciało, nawet martwe.

Istnienie, Marcin Koszałka, 2007

Gdybym znał datę swojej śmierci, życie stałoby się dla mnie nieznośne – mówi bohater filmu, aktor Jerzy Nowak. W latach 1948–1949 grał w krakowskim Teatrze Młodego Widza. Następnie był aktorem Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach, a później, w latach 1955–1974, Starego Teatru w Krakowie. Od 1974 do 1991 występował w Teatrze im. Słowackiego. W roku 1991 powrócił na scenę Starego Teatru, z którym związany był do śmierci. W filmach kreował wspaniałe drugoplanowe i epizodyczne role: w *Ziemi obiecanej* (1974, Andrzej Wajda), *Liście Schindlera* (1993, Steven Spielberg), *Quo vadis* (2001, Jerzy Kawalerowicz), w serialu fabularnym *Wiedźmin*, 2002 jako kapłan Vesemir (odc. 1 *Dzieciństwo*, odc. 2 *Nauka*, odc. 9 *Świątynia Melitele*, odc. 12 *Falwick*). Nigdy nie były to jednak role pierwszoplanowe – *Istnienie* to pierwszy i ostatni film, w którym Jerzy Nowak zagrał postać głównego bohatera. Zagrał, choć nie jest ta praca umieszczona w jego dorobku aktorskim. Zagrał, ponieważ film ten rozpięty jest między sferą prywatną a publiczną, z których silniejszą okazuje się ta druga. I nie ciało zwyczajne, powszednie koncentruje na sobie uwagę kamery, ale ciało aktorskie, które za Deleuze’em można określić jako ceremonialne. Ciało świadome gestów, póż i mimiki, ćwiczone w odgrywaniu ról, może *operować teatralizacją głębszą niż sam teatr*⁷. I Nowak kreuje ceremonię własnego odchodzenia. Aktorstwo nie umniejsza jednak ludzkiego dramatu. Stawką, o którą toczy się gra, jest sława. Niezaspokojony głód, aby być w centrum uwagi. Według słów reżysera, Nowak zgłosił się jako bohater filmu dokumentalnego, gdy

dowiedział się, że Koszałka chce zrealizować dokument o człowieku, który postanowił oddać swoje ciało po śmierci na badania, przekazać naukowej instytucji własne zwłoki dla rozwoju medycyny. W filmie bohater wprost wyjaśnia swoją decyzję: *Dlaczego chcę robić ten film o moim umieraniu? Dla sławy. To jest piękna rzecz....* Gdzie kończy się Nowak prywatny, a zaczyna się Nowak publiczny – aktor na scenie? Deleuze pisze: *W im większym jednak stopniu wirtualny obraz roli staje się aktualny i przejrzysty, tym bardziej aktualny obraz aktora mętnieje i staje się nieprzejrzysty: występ aktora będzie występem prywatnym, ponurą zemstą bądź wymierzającym sprawiedliwość działaniem*¹⁸. Rola zorganizowana została wokół punktu nie-do-odróżnienia, gdyż granice zostają z premedytacją zacierane. Skoro życie może być spektaklem, umieranie także. Zatem gesty i pozy Nowaka zostały przygotowane dla widza. Nie tylko tego, który na ekranie będzie śledził losy bohatera; widzem staje się także reżyser i operator w jednej osobie, który towarzyszy w ceremoniałach „zbliżających” do śmierci: przygotowanie testamentu, wizyta w prosektorium, gdzie spoczywają zwłoki przeznaczone na ćwiczenia z anatomii. Profesor prowadzi zajęcia dla studentów korzystając z zabalsamowanych ciał: „Tu umarli uczą żywych” – mówi do przyszłych adeptów medycyny. Widzem, być może tym najważniejszym, staje się także żona Nowaka – Maria Andruszkiewicz. To jej opowiada bohater o swojej wizycie u profesora, swoich wrażeniach, gdy oglądał „preparaty” zmumifikowanych zwłok. „Ludzka atrapa i tyle” – podsumowuje aktor, podkreślając swoją racjonalną postawę. Postać żony wydaje się najbardziej przejmująca: nie chce słuchać, zasłania twarz, zaczyna płakać podczas opowieści i „występów” męża.

Szyty na miarę garnitur, który zamawia Nowak, nie jest przeznaczony do trumny, przecież w zamyśle w trumnie nikogo nie będzie – pogrzeb w takiej sytuacji stanie się symbolicznym rytuałem, spektaklem pożegnania odegranym dla bliskich i przyjaciół. Ciało

straci swoje nazwisko i zostanie zamienione w rzecz. A gdy kiedyś zostanie „zużyte” jako preparat, będzie bezimiennie zakopane w mogile – takie są reguły.

Aktor szykuje garnitur na ślub. Uroczystość staje się rewersem hucznych zaślubin celebrytów i par aktorskich. W kościele przysięga małżeńska Jerzego Nowaka i Marii Andruszkiewicz odbywa się bez świadków, zaproszonych gości. Dla kogo ten gest i ceremonia? Dla żony? Czy dla kamery i widzów? Słyszymy powtarzane za księdzem słowa kobiety: „I Cię nie opuszczę aż do śmierci”. Trudno rozstrzygnąć, jaka intencja przyświecała Nowakowi, gdy organizował tę uroczystość, choć nie mamy wątpliwości, że to jego pomysł. Chciał przypomnieć młodszej o trzydzieści lat partnerce jej zobowiązanie? Zamierzał uregulować sytuację prawną, czy tylko odnowić śluby? Pod powierzchnią tych obrazów skrywa się okrucieństwo. Na rzecz roli publicznej poświęcona zostaje prywatność drugiej osoby. Emocje partnerki wciąż inwigiluje obiektyw kamery. A kobieta nie potrafi pozostać obojętna i „z dobrą miną” odegrać przydzielonej jej roli.

Magdalena Żelichowska stwierdza w swoim artykule: *Każdy umiera tylko raz. Każda śmierć zdarza się po raz pierwszy. Oznacza to, że śmierć jest zawsze młoda, jak młoda jest każda wiosna. A dalej: że mimo wiedzy i przygotowania, zawsze jest ona pewnym zaskoczeniem i oczywistość jej trudna jest do przyswojenia. Jak pisze Vladimir Jankélévitch, każda śmierć, jakby w trzech odsłonach, jawi się nam w trzech osobach. Są to kurtyny, które, unosząc się stopniowo, zmniejszają dystans między sceną zdarzeń a kulisami*¹⁹.

Wbrew temu, na co wskazuje młoda badaczka, w sensie symbolicznym nie umieramy tylko raz i śmierć nie zawsze zdarza się nam po raz pierwszy. W sensie kulturowym, dla współczesnych czasów, śmierć nie jest młoda. Czasy silnego związku Erosa i Thanatosa, na który wskazywał jeszcze Jacek Malczewski w swoich obrazach, odeszły już chyba bezpowrotnie. Dziś śmierć młodej osoby staje się

skandalem, śmierć starego człowieka zaś normą. Współczesna kultura propagująca kult pięknych, młodych ciał dba o taki właśnie podział. Kamera Koszałki, choć tak blisko głównego bohatera, pokazuje też innych starych ludzi. Przejmujące są odwiedziny przyjaciela w domu spokojnej starości (a może w hospicjum?), gdy najpierw obiektyw koncentruje swoją uwagę na żeńskiej części oddziału. Stare kobiety leżą na łózkach z nieruchomymi twarzami, złożonymi rękami, jakby już były martwe za życia. Nie są nikomu potrzebne. Trudno uciec od skojarzenia, że to po prostu ciała czekające na śmierć. W sensie społecznym można umrzeć dużo wcześniej, przed biologicznym zgonem. Przyjaciel, także aktor, wystrojony jak na pogrzeb, przypomina swym rubasznym śmiechem wyobrażenie śmierci-błazna z rycin Hansa Holbeina. Śmiech zamiera jednak na jego twarzy, gdy Nowak pyta go o odwiedziny córki.

Kolejna wizyta to spotkanie w sanatorium. Reżyser, do którego przyjechał Nowak, jakby umarł już dużo wcześniej; sam wskazuje na moment, gdy zmarł jego syn – nie może pogodzić się z tą przedwczesną śmiercią. Niemoc zawodowa potwierdza jedynie ten stan. W ich rozmowie pojawia się coś na kształt zazdrości, bo przecież Nowak, choć opowiada o swojej planowanej śmierci, to współtworzy dokumentalny film, pozostaje aktywny także w tych „tanatycznych makabrycznych” przygotowaniach, które utrwała na taśmie filmowej Koszałki.

Film w zamyśle miał być „peanem na cześć życia z powodu śmierci”, miał pokazywać „śmierć z ludzką twarzą”, ale rozdarty jest między dążeniem do racjonalizacji śmierci a tęsknotą do śmierci romantycznej. To racjonalne podejście szuka wsparcia w podkreślaniu heroizmu w postawie aktora – zwłoki mają służyć studentom medycyny i rozwojowi nauki, choć ten ostatni cel jest przecież jawną idealizacją. Romantyzm pobrzmiwa zaś w artystycznej oprawie, którą szykuje dla filmu, ale przecież także niejako dla siebie, na swoje odejście Nowak. Muzyka skomponowana przez Zygmunta Koniecznego do wiersza Stanisława Wyspiańskiego jest przejmująca.

Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić,

na jakąż nutę będę nucić
melodię zgonu mą wyprawną?
Rzuciłem przecież go już dawno.
Już dawno się przestałem smucić
o rzeczy miłe mnie stracone.

Miałyżby smutki jeszcze wrócić,
kraść, co już dawno ukradzione.
Przecież już dawno się wyzbyłem
marzeń o utraconym raj.

Żyję, by zwało się, że żyłem...
nad jakąś rzeką, w jakimś kraju...
Nad jakąś rzeką, w jakimś mieście,
gdzie ślubowałem ślub niewieście,
gdzie dom stworzyłem jej i sobie
z myślą o jednym wspólnym grobie.

Aktor, dawny wykładowca w krakowskiej PWST, „trenuje” na studentce słowa Wyspiańskiego, wciąż poprawiając ją, aby wydobyła głębię przekazu. Cytat to broń aktora, może schować się za nim jak za maską. Ostateczny efekt, podczas nagrań pieśni w wykonaniu Beaty Rybotyckiej, jest doskonały, ale całość przedstawienia wymyka się staremu aktorowi spod kontroli. Konieczny i aktorka tuż po nagraniu nie celebryją podniosłego nastroju: swobodnie rozmawiają, żartują, uśmiechają się. Kamera zaczyna na nich koncentrować swoją uwagę. Dopiero gdy spoza kadru słyszymy chrapliwy głos Nowaka, który wciąż śpiewa pieśń do słów Wyspiańskiego, Koszałka kieruje kamerę

w jego stronę. Głód bycia w centrum uwagi dotyczy być może każdego, ale aktorów w sposób szczególny.

Żelichowska ma rację, gdy pisze, że są „kurtyny, które, unosząc się stopniowo, zmniejszają dystans między sceną zdarzeń a kulisami”. Za sceną, już w epilogu do filmu, śmierć zaplanowana zostanie wyprzedzona przez tę, której Nowak nie planował – śmierć własnej żony, która zmarła nagle na raka.

Trudno się nie zgodzić z Vladimirem Jankélévitchem, że śmierć odwiedza nas w trzech osobach. W trzeciej – dotyczy nas wszystkich, ale nie bezpośrednio, oddalona jest na bezpieczny dystans powtarzanych truizmów: „każdy kiedyś umrze”. W drugiej osobie odkrywamy jej inny wymiar, nieproszona wchodzi na nasze terytorium, gdy zabiera bliską osobę. Jednak dopiero w pierwszej spojrzysz prosto w nasze oczy i już nie można będzie nic odegrać. Sam na sam. Bez kostiumu. Bez maski. Jerzy Nowak zmarł 26 marca 2013. Oficjalna informacja wskazuje, iż został pochowany w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

3. Podsumowanie

Kino może być złodziejem myśli. Może kraść myśli widza, ale może także je pobudzać i prowokować do refleksji. Filmy mogą opierać się na wyobrażonym uczestnictwie i być snem o cudzym życiu, ale na innym poziomie filmowe obrazy potrafią zmuszać widza do myślenia o własnym życiu, własnych wyborach i opiniach; efektem nie jest już sen, ale bezsenność. Kino powinno pokazywać niemoc myśli – twierdzi Deleuze. A to coś całkowicie innego niż bezmyślność. Mam wrażenie, że twórcy przywołanych filmów odsłaniają sytuacje, w których myśl znajduje się na rozdrożu i ujawnia swoją bezsilność wobec ostatecznego wymiaru ludzkiego bycia. Nie wmawiają nam, widzom, żadnej oczywistej prawdy. Pochylają się nad nieznośną lekkością bytu, a ciało (jako zarodek życia i śmierci) raz po raz wymyka się poznaniu, choć znajduje

się w centrum ich uwagi. Niezaprzeczalnie jednak świadczy o istnieniu. To właśnie ciało przyświadcza życiu w świecie takim, jaki jest. „Dajcie mi więc ciało” – tak brzmi filozoficzne credo Gillesa Deleuze’a i jego wyznanie wiary, filmowe opowieści Libery, Świecińskiej i Koszałki zdają się potwierdzać wagę jego słów.



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019. Nr projektu: 0073/NPRH4/H2b/83/2016.

SŁOWA KLUCZOWE: **POLSKI FILM DOKUMENTALNY, ŚMIERĆ, CIAŁO,
GILLES DELEUZE, FILOZOFIA KINA**

- 1 G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 393.
- 2 Tamże.
- 3 Tamże, s. 393–394. Proponuję nieco inny przykład niż J. Margański, bowiem Deleuze nie wskazuje na przemianę wiary „od Pascala po Nietzschego”, ale przemianę między modelem wiary Pascala a punktem dojścia – modelem afirmatywnej wiary Nietzschego.
- 4 Tamże., s. 394–395.
- 5 P. Ariès, *Pięć wariacji na cztery tematy*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 294–300.
- 6 G. Deleuze, *Kino...*, dz. cyt., s. 391.
- 7 M. Żelichowska, *Śmierć z perspektywy psychospołecznej*, [w:] *Śmierć jako norma, śmierć jako skandal*, pod red. W. Kuligowskiego i P. Zwierzchowskiego, Bydgoszcz 2004, s. 85.
- 8 M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 1993, s. 175.
- 9 G. Deleuze, *Kino...*, dz. cyt., s. 409.
- 10 Tamże, s. 391.
- 11 Tamże, s. 409.
- 12 Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 60.
- 13 G. Deleuze, *Kino...*, dz. cyt., s. 409.
- 14 Tamże.
- 15 Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność*, dz. cyt., s. 34.
- 16 Tamże, s. 35.
- 17 G. Deleuze, *Kino...*, dz. cyt., s. 411.
- 18 Tamże, s. 298–299.
- 19 M. Żelichowska, *Śmierć...* dz. cyt., s. 79.

Małgorzata Jakubowska

*Believe in the Body, Believe in Death*¹. *Several Film Analyses on the Margin of the Philosophy of Film by Gilles Deleuze*

G. Deleuze, while describing the contemporary audiovisual culture, points out to a paradox. The man has lost the sense of his own, authentic life, and is stuck in the world as if he found himself in a pure optical and sound situation instead. The philosopher ponders how to recover man's faith in the world and reconnect him with what he sees and hears, how to make him sensitive to issues that are the most vital for his existence, such as love and death.

The philosopher-cineaste proposes something apparently absurd, namely encourages us to watch a good movie. Deleuze is not interested in a film performance offered by entertainment cinema, he is looking for films which will make us think and teach us, how to believe in the reality of the world again. Such belief should find its source in corporeality discovered by the cinema: both the common and the celebrated ones. The center of the world in this philosophy is the belief in the body as a germ of life and death. In my analyses, referring to the thoughts of the French philosopher, I suggest taking into account three documentary films: *Obrzędy intymne* (1984) by Zbigniew Libera, *Balsamista* (2001) by Ewa Świecińska and *Istnienie* (2007) by Marcin Koszałka. These three stories about life and death do not leave the viewer indifferent.

KEYWORDS:

POLISH DOCUMENTARY FILM, DEATH, BODY, GILLES DELEUZE, PHILOSOPHY OF FILM

- 1 Research funded within the programme of the Minister of Science and Higher Education named: "National Programme for the Development of Humanities" in years 2016–2019. No of project: 0073/NPRH4/H2b/83/2016).