

Aleksander Kwiatkowski

Ciało w 24 ujęciach

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 159-171

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Ciało w 24 ujęciach

Plan ogólny

Smukły powiew
Ruch owalny

Pełny plan

Wiotka smuga
rozcinająca oczy
Kształt
zalewający dłoń
odczuty słuchem

Plan amerykański (popiersie)

Ciało pęcznieje
w wykrzyknik

Półzbliżenie

i pęka
szyderyczym uśmiechem
wielkiego fałszerza
makijażu

Zbliżenie

Warstwa pudru

Zbliżenie

Szerokie pory skóry

Zbliżenie jak lancet

Mięso
Obce
Odrażające

Koniec

(J. Skolimowski: *Kobieta na ekranie*¹)

¹ W tomiku *Gdzieś blisko siebie*. Katowice 1958, s. 39.

Jeśli eksponować 24 klatki taśmy filmowej (mijające oko projektora w ciągu jednej sekundy), zawierające taką ilość *różnych* ujęć, na ekranie powstanie niezrozumiały, „migotliwy” ciąg obrazów. Film jest bowiem złudzeniem ruchu (opartym na pamiętliwych właściwościach siatkówki oka), którego rekonstrukcja wymaga pracowitej rejestracji każdej jego fazy (jednosekundowy ruch zawiera ich więc 24). Rzeczywistość rejestrowana kamerą filmową, w założeniu wieloraka, może być schematycznie podzielona według mimetycznego kryterium zbliżenia do rzeczywistości *tout court*; na jednym biegunie tej rozciągliwej skali znajdziemy rejestrację bezpośrednią, o minimalnej ingerencji twórcy w materiał (modne kierunki: *cinéma vérité* i *cinéma direct*, asymptotycznie, bez nadziei na pełny sukces zbliżają się do postulowanego tu ideału), na drugim — atelierową, uszmkowaną rekonstrukcję wymyślonych przez scenarzystę struktur narracyjnych. Tu znajdujemy jeden z najistotniejszych podziałów teoretycznej myśli filmowej — między filmem jako odbitką rzeczywistości a filmem jako sztuką narracyjną, rządzącą się określonymi prawidłami językowymi.

W nowoczesnej refleksji o filmie trudno jednak znaleźć bezpośrednio zainteresowanie problematyką ciała, jeśli pominąć sprawy techniki aktorskiej (o czym niżej). Bliżsi jej byli teoretycy lat dwudziestych, zafascynowani „widzialnością” nowej sztuki, „fizjonomią” jej protagonistów, „fotogenią” rzeczywistości. Węgierski teoretyk Bela Balazs pisał w swej wczesnej pracy *Der sichtbare Mensch* (*Człowiek widzialny*, 1923), że „siła wyrazowa ciała degenerowała się, ponieważ nie używaliśmy go jako środka wyrazu”², i uznawał język mimiki za „bardziej osobisty i bardziej indywidualny niż słowa”³ a „gesty są nie tylko odbiciem uczuć, lecz także ich bodźcem”⁴. Jeszcze bliżej zakamarków ciała doprowadził teorię filmu Karol Irzykowski w wydanej w 1924 r. *X Muzie*. „Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią — powtarza on dobitnie swój zasadniczy postulat teoretyczny — występującą pod maską niezliczonych żywiołów. Ale (...) najciekawszym jej objawieniem jest dla człowieka jego ciało, żywioł nad żywioły, który jest niby nim samym, z nim i przeciw niemu”⁵. Dalej nawiązuje Irzykowski do poglądów niemieckiego filozofa Hellmutha Falkenfelda i dochodzi do wniosku, że „nie może (ciało) wcale odzwierciedlić duszy ani nawet jej uwidocznić”, stąd nie należy „ukazywać ducha poprzez ciało, lecz samo tylko ciało, w całym majestacie jego obcości”⁶. Irzy-

² B. Balazs: *Wybór pism*. Warszawa 1957, s. 57.

³ *Ibidem*, s. 58. Pamiętajmy, że rzecz dzieje się w okresie filmu niemego.

⁴ *Ibidem*, s. 59.

⁵ K. Irzykowski: *X Muza*. Warszawa 1960, s. 208.

⁶ *Ibidem*.

kowskiemu nie chodzi tu o fizjonomikę i gestykę⁷, które wyrażają — poprzez ciało — pragnienia ducha, lecz o ideę wrogości ducha i ciała, o taką technikę gry aktorskiej, która uzyska „pogłębienie tego wszystkiego co w ciele jest ciałem i ciężkością ziemi (...) opór ciała przeciw przestrzeni i przestrzeni przeciw ciału”⁸. W egzemplifikacji swych tez szuka Irzykowski filmów, „w których aktor, reżyser i autor kładą nacisk na *cielesność* człowieka, albo (...) na «*ciałowość*» postaci ludzkiej”⁹.

* * *

Obserwacja ciała ludzkiego w ruchu, choć pozornym, to jednak oddającym przybliżoną replikę rzeczywistości, wydaje się w świetle tych wstępnych założeń zadaniem karkołomnym i niełatwym w ujęciu. Nie uciekając się do wyłącznej analizy fotogramów — poszczególnych, statycznych klatek czy fotosów filmowych — musimy jednak ograniczyć pole obserwacji do innych, niewiele szerszych jednostek metryczno-gramatycznych filmu, kadru o zmiennym dystansie i kącie widzenia kamery, ujęcia powstałego na jednolitym, nie podlegającym montażowemu rozczłonkowaniu odcinku taśmy. Analiza ludzkiego ciała, jak je widzi film, jest niewątpliwie możliwa także na przestrzeni większych struktur narracyjnych. Dla uproszczenia poniższego przeglądu trzeba jednak ograniczyć ich rozległość, jeśli uznać układy przestrzenne za bardziej dla sprawy ciała reprezentatywne, czasowe zaś — jeśli pominąć minoderię i smutek starzenia się — za bardziej neutralne. Stąd warto rozpocząć wędrówkę wzdłuż rozmaitych sfer ludzkiego ciała, wyznaczoną przy pomocy tradycyjnego aparatu pojęciowego filmowej gramatyki, przede wszystkim zaś jej części, określanej jako zmienny dystans kamery do obiektu.

Plan ogólny (daleki) ma za zadanie przedstawienie sytuacji z odalonego, wiele ogarniającego punktu widzenia, rozpoczyna on na ogół film lub jego sekwencję (ang. *establishing shot*). Nie uświadczy tu detalu, dbałości o szczegóły, chodzi bowiem o ustalenie ogólnej perspektywy, ramy dla wydarzeń. Najczęściej jest ciało ludzkie jednym ze szczegółów, wtopione w pejzaż bądź w nim zagubione. Gatunek filmu monumentalnego, fresku w historycznym kostiumie, jest częstym użytkownikiem tych planów: ciało ludzkie nie występuje tu w odosobnieniu, lecz w towarzystwie wielu innych. Przykładem *par excellence* zaludnienia (zacielenia?) filmowego kadru w planie ogólnym mogą być batalistyczne sceny masowe, wymagające z reguły dużego wysiłku produkcyjnego w kierowaniu masą

⁷ W najnowszych teoriach psychologicznych stanowią one elementy „języka ciała” w komunikacji niewerbalnej (w odróżnieniu od komunikacji przy pomocy języka).

⁸ *Ibidem*, s. 209.

⁹ *Ibidem*, s. 210.

statystów. Owe filmy-mamuty, popularne w różnych okresach historii filmu we Włoszech i Hollywood, zdobywają ostatnio coraz większe prawo bytu w kinematografiach wschodnioeuropejskich: radzieckiej, polskiej, rumuńskiej.

Jeśli porównać na przykład amerykańską i radziecką wersję *Wojny i pokoju*, to przy równym wysiłku produkcyjnym, widać w filmie Bondarczuka większą dbałość o kompozycję obrazu. Nacisk nie został tu położony na dynamikę przesunięć armii — malarskie walory kadru wydobyto w ustawieniach niemal statycznych, ukazujących ludzkie masy w bardzo powolnym ruchu. Na pozór może tu razić brak dbałości o funkcje informacyjne obrazu (nie zawsze wiadomo, kto z kim się bije i tylko historyk wojskowości byłby w stanie rozróżnić mundury poszczególnych stron i formacji), w sumie jednak chodzi tu przede wszystkim o ukazanie okropności i bezsensu wojny i przekazanie widzowi zarysu Tołstojowskiej historiozofii (np. w odniesieniu do bitwy pod Borodino jako punktu zwrotnego w wojnach napoleońskich). Otrzymujemy zatem miąższ bitewny i esencję walki, jej chaos i krwawą potworność, notowaną ujęciem z góry (ruchoma kamera z helikoptera) stosów martwych bądź poranionych ciał, zalegających pole bitwy regularnymi stosami i wałami wokół poszczególnych szanców rosyjskiej obrony.

Element dynamiczny w ruchu mas ludzkich na ekranie eksponował natomiast King Vidor w swej wersji *Wojny i pokoju* (1956), ilustrując Austerlitz i Borodino licznymi szarżami kawalerii w pełnej krasie barw (u Bondarczuka zamglonych, bardziej zlanych z ziemią). Te same elementy obserwujemy także w obu filmach o szarży lekkiej brygady pod Bałakławą (1936, 1968), wreszcie w wielu westernach, eksponujących ataki Indian, odsiecz US Cavalry, zagładę armii Custer a ukazaną w planie dalekim, gdy tłum czerwonoskórych formalnie zalewa mniejszą liczebnie grupę oszańcowanych obrońców.

Jeśli przejdziemy z kolei (przybliżymy kamerę) do obiektu — ciała, w planie pełnym, obejmującym całą postać od stóp do głów, ale niewiele więcej z otoczenia, z miejsca wyłaniają się niepokonalne problemy. I to niezależnie od sposobu przesunięcia kamery w kierunku obiektu. Gdy uczynimy to za pomocą płynnego najazdu kamery, wówczas obserwacja ciała następuje w ruchu, co może utrudnić jego wyodrębnienie w celach analitycznych. Gdy zaś owo przybliżenie nastąpi w drodze przeskoku-cięcia na plan bliższy, z reguły połączonego ze zmianą kąta widzenia — trudności nie stają się mniejsze. Pozycja ciała we względnie nieruchomym kadrze daje się analizować tylko przez krótką chwilę. Plan pełny — w przeciwieństwie do dalekiego — nie zawiera bowiem wystarczającej pojemności kadru dla utrzymywania akcji dłużej bez zmiany położenia kamery¹⁰

¹⁰ Teoria scenopisu całkującego i inscenizacji w głąb, przedstawiona w latach czterdziestych przez francuskiego teoretyka André Bazina na przykładzie twórczości m.in. Orsona Wellesa i Williama Wylera, okazała się — w kon-

(stąd wydłużenie ujęć w filmach panoramicznych). Z reguły stanowi on odskocznnię do przejścia do innych planów, które w sumie składają się na scenę filmową. Jeśli dać przykład sceny meczu bokserskiego (w inscenizowanym filmie fabularnym), to plan pełny obu zawodników występuje na przemian z planem amerykańskim (ukazującym ich do ud lub kolan) i półzbliżeniem (do piersi), czy wręcz zbliżeniem ich twarzy (napiętnowanych wysiłkiem, zmęczeniem, bólem i zaciekłością), ukazanych np. w równoległym montażu według zasady ujęcie — przeciwujęcie. Właśnie plan amerykański i półzbliżenie, występujące mniej więcej w połowie skali liczonej od planów ogólnych (dalekich) do zbliżeń (detali), miały spore trudności inicjacyjne we wczesnych latach X Muzy. Publiczność, przyzwyczajona do tradycyjnej i przez pierwszego czarodzieja ekranu Georgesa Meliesa uświęconej perspektywy widza teatralnego nie ruszającego się z miejsca, traktowała nowinki jako gwałt wobec rzeczywistości i zaprzeczenie realizmu. Ciała ukazywane od kolan czy pasa w górę sprawiały wrażenie kalekie, zabiegi filmowców traktowano jako niedopuszczalną amputację, brutalną ingerencję w koherentną uprzednio rzeczywistość.

„Wielu filmowców zapomina, że punkt wyjścia naszej pracy stanowi twarz ludzka. Możemy oczywiście poświęcić się estetyce montażu, możemy nadać niezwykle rytmy przedmiotom lub martwej naturze. Lecz obecność ludzkiej twarzy jest na pewno charakterystycznym szlachectwem filmu. Dlatego aktor jest dla nas narzędziem najcenniejszym, a kamera to tylko przełożnik reakcji owego narzędzia” (Ingmar Bergman).

Podobne zastrzeżenia zgłaszano także wobec użycia w kinie zbliżenia: ludzka głowa lub twarz, ukazana w izolacji i nadnaturalnym powiększeniu, była w oczach dawnych widzów anomalią i *curiosum*. Wkrótce jednak okazało się, że nowy środek wyrazu potrafi spełniać określone, nierazadko bardzo istotne funkcje dramatyczne. Według Balazsa „zbliżenia filmowe są twórczymi środkami (...) wizualnej antropomorfizacji (...) Gdy w zbliżeniu zobaczymy samą tylko twarz, to my sami także nie czujemy się obecni w przestrzeni. Świadomość przestrzeni zanika. Otwiera się przed nami inny wymiar: fizjonomia. Taki fakt, że oczy, uszy, usta, poszczególne części danej twarzy, znajdują się obok siebie lub pod sobą, a więc w przestrzeni, nie posiada żadnego znaczenia przestrzennego. Patrząc na twarz nie myślimy o tym, że jest ona zbudowana z mięśni i kości, zatracą więc znaczenie przestrzenne, widzimy jedynie wyraz tej twarzy, czyli uczucia, nastroje, zamiary lub myśli. A więc naszymi oczyma widzimy coś, co nie znajduje się w przestrzeni (...)”¹¹. Zbliżenie, wyabstrahowane z montażowego kontekstu, jest jednak

frontacji z dalszym rozwojem języka filmowego — ograniczona i niewystarczająca.

¹¹ Balazs: *op. cit.*, s. 72, 73—74.

tylko — w najlepszym razie — pięknym i wyrazistym portretem fotograficznym; umieszczone między akcją poprzedzającą a następującą stanowi często wykrzyknik filmowej narracji, punkt szczytowy napięcia danej sceny.

Zbliżenie rosyjskiego aktora Iwana Mozzuchina posłużyło reżyserowi Lwowi Kuleszowowi do znamienego eksperymentu. Zmontował on statyczną, zamyśloną twarz aktora z trzema tematycznie różnymi zdjęciami. Scena w całości wyrażać mogła odpowiednio: miłość, smutek, nostalgię itp. Demonizacji możliwości montażu przeciwstawić można opinię niemieckiego teoretyka Siegfrieda Kracauera¹². „Patrzac na ekran — pisze on — wyczuwa się całą mocą fizyczna istnienie postaci, a więc to, co autor stara się przekazać. Kamera naprawdę wyodrębnia każde ulotne spojrzenie, każde mimowolne wzruszenie ramion”¹³. Stąd szkoły aktorskiego przeżycia miały relatywnie mniejsze znaczenie w kinie, „przeżywanie” dopuszczalne było tylko w planach dalszych i zupełnie zanikło w filmie dźwiękowym (wychowankowie amerykańskiego Actor’s Studio są tu charakterystycznym wyjątkiem). Także Meyerholdowska biomechanika i inne awangardowe kierunki teatralne wywarły na technikę gry aktorskiej w filmie wpływ niewielki i przejściowy.

„Aktor filmowy — pisze dalej Kracauer — jest mniej niezależny od swych warunków fizycznych niż aktor teatralny, którego twarz nigdy nie wypełnia całego pola widzenia”¹⁴. David Wark Griffith, amerykański reżyser, kodyfikator wielu uznanych dziś metod montażu i kompozycji dramaturgicznej, obok zbliżenia posługiwał się też chętnie detalem. Przykładem klasycznym tej metody jest fragment *Nietolerancji* (*Intolerance*, 1916), gdy aktorka Mae Marsh, grająca narzeczoną podsądnego, w napięciu oczekuje wyroku w czasie procesu. Griffith ukazał jej stan psychiczny przy pomocy wielkiego zbliżenia jej konwulsyjnie splecionych i zaciskających się dłoni.

„Głównym elementem moich filmów są, oczywiście, ludzie. Najważniejszą częścią ich postaci są twarze, a najważniejszą częścią twarzy — oczy. Pragnę widzieć na ich twarzach najprawdziwszy wyraz, jaki tylko przed kamerą można osiągnąć. Dlatego nigdy nie pracuję w atelier. Jeśli moje filmy wyrażają życie, to płynie ono z oczu moich aktorów” (Bo Widerberg).

Pierwszy film Luisa Buñuela, awangardowa krótkometrażówka nadrealistyczna *Pies andaluzyjski* (*Un chien andalou*, 1928) zrealizowana we współpracy z Salvadorem Dali, rozpoczyna się sceną następującą: mężczyzna zbliża się do dziewczyny stojącej na balkonie, dotyka jej powieki i — po cięciu na duże zbliżenie (detal) — przecina jej oko brzytwą na dwie połowy. Nie wdając się w interpretację symboliczną tej sceny (i całego filmu) i po uspokajającej informacji,

¹² S. Kracauer: *Teoria filmu*. Warszawa 1975:

¹³ *Ibidem*, s. 116.

¹⁴ *Ibidem*, s. 117.

że w rzeczywistości przecięto oko martwej świni, dodajmy tylko, że Buñuel ujawnił tu ogromne możliwości kina jako środka szokującego publiczność, szczególnie gdy nie jest ona przygotowana do przyjęcia danej sceny uprzednim rozwojem wypadków. Wychodzący z innych pozycji światopoglądowych radziecki reżyser, Sergiusz Eisenstein szokował publiczność swym „montażem atrakcji”, gdy w *Strajku* (*Staczka*, 1924) przeplatał sceny krwawego tłumienia robotniczej demonstracji ze zbliżeniami szlachtowanego byka w rzeźni lub gdy pojęcia rewolucji, kontrrewolucji czy bonapartyzmu ilustrował w *Październiku* (*Oktjabr*, 1927) „intelektualnym montażem” symboli: las bagnetów, kozackie „szaszki”, popiersia dyktatorów, paw rozkładający ogon. Te i podobne rozwiązania stylistyczne trzeba odnieść do „owej chwili w historii filmu, kiedy widok ludzkiej twarzy rozpętywał w tłumach najwyższy niepokój, kiedy — dosłownie — gubiono się w obrazie człowieka jak w czarodziejskim napoju, kiedy twarz stanowiła jakby absolut ciała, którego nie można było ani osiągnąć, ani porzucić” (Roland Barthes).

* * *

Cierpliwość trzeba mieć anielską
 Ażeby znosić własne cielsko.

(J. Sztudynger: *Piórka znalezione*¹⁵)

Ale czy trzeba znosić? I zmuszać do tego widza? W amerykańskim dramacie gangsterskim *Dark passage* (*Ciemne przejście*, 1947) przez pierwsze pół godziny widzimy akcję z perspektywy bohatera, kreowanego przez Humphreya Bogarta. Jego zmasakrowana, zniekształcona głowa, owinięta jest bandażem po operacji plastycznej. Po jego zdjęciu twarz Bogarta, własna twarz aktora, jest — w założeniu — fizjonomicznie różna od „poprzedniej” twarzy tej samej postaci. Zanim jednak bandaż zostanie zdjęty, obserwujemy akcję przy pomocy „subiektywnej kamery”, umieszczonej w oku bohatera. Może on widzieć na przykład swoje ręce czy stopy, ale twarz czy całą sylwetkę zobaczyć może — i widz wraz z nim — tylko w lustrze. Technikę „subiektywnej kamery”, stosowaną konsekwentnie dość rzadko i nie zawsze umotywowaną dramaturgicznie, użyto na przestrzeni całego spektaklu tylko w jednym filmie, amerykańskim obrazie sensacyjnym *Lady in the lake* (*Pani jeziora*, 1946, reżyseria i obsada roli głównej Robert Montgomery).

Niewidzialność ciała osiągnąć także można w narracji obiektywnej przy pomocy zabiegów czysto umownych, trików technicznych, niezbędnych dla adaptacji np. *Niewidzialnego człowieka* H. G. Welsa. Już pierwsza wersja z 1933 r. dysponowała skomplikowanym

¹⁵ Kraków 1975, s. 78.

arsenałem zdjęć trikowych, umożliwiających np. odciskanie śladów niewidzialnego człowieka na śniegu. Najnowszy amerykański serial telewizyjny na ten sam temat zawiera scenę, w której ścigany niewidzialny człowiek chroni się w domu samotnego ślepeca. Ów „nie widzi” go, podobnie jak wszyscy, lecz nie zdaje sobie sprawy z różnicy, wysyła więc „na oślep”, serię strzałów w kierunku natręta, lekko go raniąc. Odtąd niewidzialny człowiek będzie znaczył swą drogę kroplami krwi z broczącej rany.

Przypomnijmy, że ciało Wellsowskiego człowieka niewidzialnego może osiągnąć wzmiankowaną właściwość dopiero po pozbyciu się swych zewnętrznych atrybutów, jak ubranie, kosmetyki itp. Być może — odwracając ciąg myślowy fantastycznego pomysłu pisarza — odkryjemy pod warstwą fantastyki naukowej pozostałości wiktoriańskiej moralności. Nagość? Uczyńmy ją zatem niewidzialną! Ta prosta skądinąd zasada przyświecała zapewne tym twórcom sztuk wizualnych, którzy — krocząc pod prąd swych epok — zmuszeni byli ubierać swe nagie Maje. Współczesny filmowiec nie musiałby zapewne i tego — wystarczy przesunąć kamerę ruchem panoramicznym w lewo lub w prawo. Gdy w filmie Louisa Malle'a *Kochankowie* (*Les amants* 1958) dochodzi do erotycznego zbliżenia między Jeanne Moreau a Jean-Marc Bory, kamera obserwuje ich nagie ciała zaledwie przez krótką chwilę; panoramuje dyskretnie w bok, zostawiając w polu widzenia jedynie przedramię i dłoń aktorki, ekstazycznie zaciskającą się na poduszce.

Film Malle'a był zaledwie jedną z zapowiedzi francuskiej nowej fali. Ale już w rok później widzimy — we wstępnej scenie filmu *Hiroszima moja miłość* Alaina Resnais — jak obraz nagich ciał może wyrazić skomplikowane zależności uczucia, moralności, nawet lęku przed śmiercią. Ta długa scena, ukazująca z nieoczekiwaną otwartością, a zarazem delikatnością, pierwszą noc miłosną francuskiej aktorki, grającej w kręconym w Hiroszynie filmie, i japońskiego inżyniera, eksponująca fakturę ich ciał na dźwiękowym tle dialogu (widziałam wszystko w Hiroszynie, nic nie wiesz, nic nie widziałas w Hiroszynie), stawia ich stosunek w relacji do dramatu miasta, odnosi ich pulsujący życiem kontakt cielesny do tragedii ciał zniszczonych i zniekształconych wybuchem i promieniowaniem. Problematyką ludzkiej nagości bez głębszych implikacji psychologicznych zajmuje się konsekwentnie film erotyczny, zdobywający sobie miejsce pod słońcem ciemnych sal kinowych w początkach lat trzydziestych (pomijamy tu podskórny i podziemny nurt pornograficzny, istniejący właściwie niemal od początków kina, ale wychodzący na światło dzienne — także w formie montażu dawnych filmików — dopiero w dobie promiskuityzmu lat sześćdziesiątych; krótkie farsy typu *Paryżanka w kąpeli* czy *Flirt w pociągu* z wczesnych lat jawnego kina to raczej dowód wiktoriańskiej pruderii niż erotycznej odwagi). Pierwsze, środkowoeuropejskie, sensualne biegi wśród traw (czeska *Ekstaza* Machaty'ego, 1933, z pierwszą nagą gwiazdą Hedy Kiesler-Lamarr) wywoływały skandale i zakazy cenzury; po-

dobnie rzecz się miała w 10 i 20 lat później z pierwszymi skandy-nawskimi kąpielami na tle przyrody (Ulla Jacobsson w *Ona tańczyła jedno lato* (*Hon dansade en sommar*, 1951). Dziś wszystko to już spowszedniało i doznało inflacji wraz z inwazją pornografii na ekrany niemal całego świata. Nadal jednak eliptyczny zabieg z filmu Malle'a wydaje się chwytem narracyjnym lepiej umotywowanym niż epatujące otwartością seksualną szczegóły w amerykańskich obrazach typu *hard porno*, np. *Deep Throat* (*Głęboki przetyk*, 1972). Seksualna dosłowność przenika także wszystkimi porami w ciało kina artystycznego. Sfera przeżyć i technik seksualnych staje się coraz częściej naczelną, jeśli nie jedyną motywacją psychologii bohaterów (sfrustrowany protagonista filmu *La dernière femme* — *Ostatnia kobieta*, 1976, reż. Marco Ferreri — dokonuje autokastracji, właściwie amputacji kłopotliwego członka) erotyzm w połączeniu z masochizmem i sadyzmem staje się coraz częściej zapłonem filmów spekulatywnych, eksploatujących problematykę antyfasyzmu czy martyrologii ofiar hitlerowskich obozów dla naturalistycznie potraktowanych scen perwersji seksualnych, okaleczania ciał, spożywania ludzkich odchodów itp. (*Salo* Pasoliniego, 1975, *Portiere di notte* — *Nocny portier*, 1973, Liliiany Cavani).

Wczesne, w założeniu aerotyczne filmy nudystyczne stanowią wygodny pomost wiodący ku estetycznie odmiennej konwencji dokumentu. Ciało ludzkie nie jest tu przedmiotem rekonstrukcji drobiazgowo opracowanego scenopisu, przewidującego dystans kamery od obiektu, kąt widzenia, jej ruchy, wreszcie ruchy postaci (aktorów) przed kamerą, ich kostium, charakteryzację itp. Nawet jeśli trudno sobie wyobrazić dokument czysty, najczęściej stanowi on rekonstrukcję (fotografa przy tym nie było...) i realizację pewnych wstępnych założeń, to jednak występuje tu zupełnie inna konwencja realizacyjna, bardziej podpatrująca rzeczywistość, ukazująca jej replikę, w zasadniczych liniach nie odbiegającą od rzeczywistości *tout court*, a w każdym razie ukazującą jej istotne cechy. Prawie nigdy natomiast nie jest ów dokumentalny obraz wolny od ograniczeń. Surowe piękno pracy (ukazane np. w klasycznych radzieckich dokumentach jak *Turksib*, 1929 czy — bliżej dnia dzisiejszego — w znanej serii Jana Łomnickiego: *Stal*, *Mostostalowcy*, *Narodziny statku* i in.) jest z reguły elementem podporządkowanym doraźnym zadaniom propagandowym. Gra mięśni pod skórą górnika pracującego na przodku¹⁶ przynosi efekt wizualnie tożsamy z grą mięśni zawodnika, np. w podnoszeniu ciężarów, ale funkcja informacyjna obu filmów jest oczywiście różna.

Niektóre dziedziny sportu, czy w ogóle ludzkiej działalności re-

¹⁶ Por. opis pracy kosiarza — i możliwości rozwiązań formalnych — zawarty w artykule Wsiewołoda Pudowkina *Czas w zbliżeniu* (*Wybór pism*. Warszawa 1956, s. 77—78).

kreacyjnej, wymagające wzmoczonej aktywności ciała, stanowią temat szczególnie wdzięczny dla odtworzenia ich wizualności. Weźmy na przykład ciało rozpięte na ścianie skalnej, nie ciało Prometeusza, któremu sęp wyjada wątrobę, lecz alpinisty, spełniającego ciągle *act gratuit*, ponieważ „szczyty tam są” (George Leigh Mallory). Filmy górskie lat dwudziestych i trzydziestych ukazywały ciało z reguły „w planie ogólnym”, zagubione wśród groźnych i nieobliczalnych żywiołów. Później technika sztucznych ułatwień wspinaczki pozwoliła wdrzeć się na turnie pionowe i przewieszane, uprzednio niedostępne. Wraz z techniką wspinaczki zmianom uległ też sposób jej filmowania. Ciało ludzkie, przewyciężające prawo ciężenia, musiało być filmowane przez operatora również w pewnym stopniu przewyciężającego te prawa, człowieka-muchę, zawieszono w karłowatej pozycji. Filmy wspinaczkowe przedstawiają z reguły wejścia udane (tragedie wyprawowe nie są filmowane bezpośrednio) i — w pewnym stopniu — rekonstruowane bądź specjalnie aranżowane. Toteż większość śmiertelnych dramatów nie znajduje swych wizualnych ekwiwalentów na ekranie. Roztrzaskane, zmiazdzone ciała alpinistów spoczywają na skałach i piargach, niekiedy na zawsze ukrywają swą widzialność w szczelinach lodowcowych.

Odkształcone, w całości lub części martwe ciało znajdujemy także w filmach wojennych. *Johnny poszedł na wojnę* (*Johnny got his gun*, 1971) Daltona Trumbo stanowi rodzaj filmu zrealizowanego w niekonsekwentnej konwencji subiektywnej kamery. Większa część ciała Johnny’ego została zmasakrowana, jest on właściwie pozbawionym kończyn ślepym kaleką, spoczywającym na łóżku lazaretu i odbierającym rzeczywistość przy pomocy reszty funkcjonujących jeszcze zmysłów: słuchu, dotyku. By wypełnić film pełnometrażowy komercyjnie i dramaturgicznie sprawną zawartością, sceny szpitalne przepleciono z retrospekcjami, gdzie obserwujemy aktora Timothy Bottomsa jeszcze zdrowego, nie odkształconego.

Już Irzykowski zauważył, że „anormalności w budowie ciała łatwiej podkreślają «ciałowość» niż ciało prawidłowe. Jeśli kino nie korzysta z tej okoliczności dość bujnie to dlatego, że anormalność wiąże się zwykle z kalectwem i działa na «szeroką publiczność» deprymująco”¹⁷. W mało znanym filmie Toda Browninga *Freaks* (*Dziwolągi*, 1931), rozgrywającym się w środowisku cyrkowym, obserwujemy właśnie delikatność i szlachetność uczuć ukazane poprzez anomalie ciała; ten bynajmniej nie spekulatywny film ukazał problem kalectwa (w rolach głównych wystąpili autentyczni kalecy, anormalni i karły) w sposób daleki od taniego epatowania grozą cielesnych odchyłeń od normy.

Obsesja trupa, strach przed śmiercią znalazł swe wizualne odbicie w wielu filmach grozy, zrealizowanych w konwencji *phantasy* (adaptacje prozy E. A. Poego dokonane przez Rogera Cormana

¹⁷ Irzykowski: *op. cit.*, s. 214.

ilustrują często pośmiertny, błyskawiczny rozkład ciała wampira, żywego nieboszczyka¹⁸); motyw starzenia, zrealizowany jakby w technice zdjęć przyspieszonych, widzimy także w obu filmowych wersjach powieści Jamesa Hiltona *Zagubiony horyzont* (*Lost horizon*), w której proces ten był dotąd sztucznie zahamowany pobytem stuletniej młodej dziewczyny w utopijnym sanktuarium Shangri-La (bądź też znajdujących mniej czy bardziej przekonywającą eksplikację realistyczną). Psychozę na tle nekrofilii znajdujemy np. w głośnym filmie Hitchcocka *Psycho* (1958), w którym właściciel motelu utożsamia się z postacią swej zmarłej matki (jej strupieszale ciało, wykradzione z cmentarza, spoczywa na łóżku bądź w piwnicy na fotelu), prowadzi z nią rozmowy na dwa odmiennie modulowane głosy, przebiera się w jej suknie i w perukę, by w scenach dramatycznego stężenia, spędzającego sen z oczu widzom i cenzorom, dokonywać w jej imieniu zadziwiających swą potwornością morderstw. Te same motywy, bezczeszczące spokój cmentarny (ale nie tylko...), zawiera jeden z najbardziej przerażających i okrutnych filmów ostatnich lat — *Texas chain-saw massacre* (*Masakra przy pomocy piły mechanicznej w Texasie*, 1975) — tym sugestywniejszy, że ponoć oparty na autentycznych wydarzeniach z lat trzydziestych. Potworna rodzina byłych pracowników rzeźni (znajdujemy tu rekwizyty znane z głośnego dokumentu Georgesa Franju *Le sang de bêtes*, *Krew zwierząt*, 1949) żyje w domostwie przesiąkniętym krwią ofiar, ogłuszanych ręcznym młotem, przechowywanych w lodówkach, ćwiartowanych piłą mechaniczną, a niekiedy żywcem nadziewanych na rzeźnicze haki, co przypomina wyroki na uczestników antyhitlerowskiego spisku z 20 lipca 1944 r. Odejście od okropności naturalistycznie potraktowanego gwałtu (tendencja rosnąca w światowym kinie) umożliwia technika filmu rysunkowego, pozwalająca też ominąć rafa inscenizacyjne. Optywową kreskę disneyowskich bajek zastąpiły równie dynamiczne, a jeszcze mniej liczące się z przestrzennym prawdopodobieństwem przygody kota Toma i myszki Jerry. Gdy kot zostaje w czasie pogoni przeciśnięty przez dziurkę od klucza, jego ciało odkształca się w tym samym kierunku, gdy nadziewa się z kolei na jakiś sprzęt ogrodowy, wymiary przestrzenne jego ciała ulegają zmianom uwarunkowanym kształtem grabi czy łopaty. Estetykę okrucieństwa w filmie rysunkowym posunął bodaj najdalej japoński animator Yoji Kuri, w którego filmach nagle amputacje najbardziej nawet witalnych ludzkich członków są czynnikiem stałym i symbolizują waloryzację bardziej generalną. W ambitnych filmach animowanych staje się także coraz bardziej widoczna tematyka wojenna. W angielskiej *The Battle* (*Bitwa*, 1970) moment wybuchu granatu zostaje rozciągnięty w czasie do 10-mi-

¹⁸ Proces odwrotny, zaczerpnięty z poetyki *science fiction*, przynoszą filmy (i książki oczywiście) o „szalonym naukowcu” doktorze Frankensteinie.

nutowego obrazu życia ciała, które w ciągu kilkudziesięciu lat toczy wojnę (obronną) z procesami starzenia, wypadaniem włosów, zębów itp., aż do śmierci. Zanim ciało ulegnie ostatecznej zagładzie, entropii i anihilacji, podejmiemy jeszcze jedną — z punktu widzenia estetyki przestrzennej ostateczną — podróż w głąb ciała.

Można jej dokonać w drodze sztucznej, tj. w rzeczywistość atelierową, przedstawiającą wnętrze ludzkiego ciała w całym nieznanym i groźnym przepychu jego dróg przewodowych, funkcjonalnych zakamarków i organicznych nawarstwień. Taką próbę przedstawia amerykański film fantastyczno-naukowy *Fantastic voyage (Fantastyczna podróż, 1967)*, w którym dla dokonania wewnętrznego zabiegu wobec chorego organu w aortę chorego wstrzyknięto zminiaturyzowaną łódź podwodną wraz z ekipą lekarzy. W technikolorowych przygodach, które stały się ich udziałem, główną rolę odgrywają czerwone i białe ciała krwi, bakterie i przeciwciała, toczące przeciw sobie i przeciw łodzi podwodnej emocjonujące batalie. Ścisłe naukowe zadania stawia sobie natomiast francuski film naukowy *Corps profond (W głąb ciała, 1964)*, ukazujący w ciągu 20 minut zadziwiający swą fotogenią, a zarazem skomplikowany i precyzyjny mechanizm naszego wnętrza, obserwowany supermikroskopijnym obiektywem, wędrującym w głąb ciała przez przelyk i przewód pokarmowy. Od wynalezienia promieni rentgena ta metoda zdjęć endoskopowych stała się kolejnym, niezwykle istotnym krokiem na drodze poznania tajemnic ludzkiego organizmu.

Satyryczna przesada Lemowskiej ramotki *Czy pan istnieje Mr Johns?* (o człowieku składającym się z części zamiennych) znajduje dziś w pełni realistyczny odpowiednik w amerykańskim filmie popularnonaukowym *The gift of life (Dar życia)*, poważnie rozpatrującym możliwości przedłużenia życia w drodze sztucznej wymiany zużytych części ciała, a także związane z tym ryzyko.

Zmasakrowane, wysadzone w powietrze, odkształcone, zużyte — ciało umarło.

Jeśli jednak przyjmujemy, że nadal znajdujemy się w jego wnętrzu, możemy spróbować znaleźć tam zalążki nowego życia, zmartwychwstania, przejść od rozkładu tkanek do ponownych narodzin. Głośny film naukowy szwedzkiego fotografa Lennarta Nilssona ukazuje właśnie owe embrionalne zaczątki. Ale bodaj równie interesującą próbą ukazania pierwszego okresu rozwoju niemowlęcia, później dziecka, jest film Japończyka Kona Ichikawy *Watashi wa nisai (Nie jest łatwo być matym, 1961)*, „inscenizujący” bądź „rekonstruuujący” za pomocą zabiegów optycznych czysto konwencjonalnych, subiektywną kamerą — świat przeżyć dziecka od jego narodzin, może nawet od poziomu ostatecznych tygodni życia embrionalnego, do ukończenia dwóch lat.

Na tym właśnie embrionalnym poziomie, w dwóch podanych tu przykładach obserwujemy ponowne zderzenie dwóch zasadniczych tendencji estetycznych filmu, mimetycznej i kreacyjnej, dokumentalnej i fabularnej, wierzącej w rzeczywistość i wierzącej w obraz.

W filmowym sporze między „realistami” a „gramatykami”, rozgrywającym się wśród elementów świata realnego, ciało ludzkie jest jednym z elementów najważniejszych.

Aleksander Kwiatkowski

Miejsce człowieka

Okolice przemysłowego dziś miasta Ponferrada to ziemie stare i zużyte. Człowiek od dawna rozkopywał je, rył w nich galerie i chodniki w poszukiwaniu cennych kruszców a rzeki — Sil, Cabrera, Navea — od jeszcze dawniej ryły sobie przejścia w skalnych wzgórzach. To już nie koryta, a przełomy, wąskie parowy o niemal pionowych ścianach. Droga, nieraz wytyczona jeszcze w czasach rzymskich, korzysta z pracy złobiających wód i biegnie wzdłuż rzeki, przerzucając się niekiedy na jej drugi brzeg wąskim mostem; nierzadko jego harmonijny łuk kamienny mówi o tym, że i on powstał w tej samej epoce co drogi służące legionom. Żelazo wyszarpywano z ciała ziemi, złoto wyplukiwano rwącym prądem górskich rzek, odwracano ich bieg, kopano kanały. Tym bardziej niespokojny stał się i tak dziki krajobraz. Droga wrzyna się pętlami w zbocze, wiszą nad nią wyszczerbione olbrzymy, obrywy łupiące się skały, dawne złotodajne tereny szczyrzą kły opuszczonych galerii, dalej dolinę zamyka tama, wypełnia ją płaski zalew. Kolumna ciężarowych samochodów wspina się powoli, słychać charczące motory i z dołu, i z góry, choć na widocznym odcinku szosy widać tylko jeden. W zapadającej nocy, w siwoantracytowej mgłę, która zdaje się jednocześnie spadać z nieba i podnosić z udręczonej ziemi, pejzaż staje się posępny. Opuszczone wieczorem niegościnnie (bo nie za wiele w nim hoteli) miasto Ponferrada dźwięczy żelazście w pamięci.

I nic w tym pejzażu nie zapowiada naglej, niemal czarodziejskiej odmiany. A tymczasem po drugiej stronie miasta, ku północo-zachodowi, czyli w kierunku Santiago de Compostela, leży niewielka kraina, istna oaza łagodności. Mimo bliskości kastylijskiej spalonej mesety dociera tu, o dziwo, wilgotny oddech morza. Zdawać by się mogło, że zostaliśmy przeniesieni na północny, galicyjski stok Gór Kantabryjskich — tak tu trawiasto, leśnie i świeżo. Wzgórza porośnięte dębem (nie tym niskim, skręconym i jakby spłowiałym — śródziemnomorskim, ale prawdziwym, soczyście zielonym), całe lasy jadalnych kasztanów, gaje orzechów włoskich. Na stokach południowych, czyli jak jeszcze dziś mówią nasi górale, „ku słończku” — winnice; przy drogach nad strumieniami figi, pod domami — wiśnie. Na wzgórzach, pomiędzy drzewami, nieraz wyjrzy sylwetka zamku, okrągłe wieże renesansowej warowni, ruiny klasztoru, wyszczerbione średniowieczne mury. Jedna z tych ruin, dawna forteca Swewów,