
„Witajcie, istoty z zaświatów!” Przesłanie antropocenu w 322 Dušana Hanáka (1969) i *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego (1973)

Grażyna Świętochowska

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 5, S. 164–188

DOI: 10.18318/td.2021.5.10 | ORCID: 0000-0002-0241-1722

Podstawą tego artykułu jest kilka obrazów ważnych dla historii zachodniej cywilizacji, rozumianych jako stadia wizualizacji figury ludzkiego ciała. Łączę je z analogicznymi, przynajmniej w moim przekonaniu, kadrami filmowymi, o których centralnej roli zaświadczałyby użycie ich w projekcie plakatu czy w późniejszych edycjach DVD. Filmy i konteksty, o których piszę, są powiązane ze sobą na prawach Wittgensteinowskich podobieństw rodzinnych. Choć są do siebie w czymś podobne, przy połowicznej recepcji trudno dowieść zasady wzajemnego cytowania. W omówionej poniżej konfrontacji zależy mi przede wszystkim na uchwyceniu pewnego ruchu myśli, który manifestował się w nowatorskiej formule filmowej z przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Szukam dla niego komentarza w pozornie odległych rejonach, związanych z generowaniem z założenia humanistycznych komunikatów wizualnych, stanowiących kamienie milowe historii sztuki i jednocześnie poznania naukowego.

Grażyna Świętochowska – adiunkt w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego, redaktorka naczelna czasopisma naukowego „Panoptikum”. Interesuje ją historia kultury audiowizualnej Europy Centralnej oraz obszar wspólny kina, sztuki i designu. Absolwentka Studium Literacko-Artystycznego na Uniwersytecie Jagiellońskim (2020). Słuchaczka Szkoły Ekopoetyki w Instytucie Reportażu (2020/2021).

Poza partnerską obecnością w obiegu festiwalowym¹ zarówno 322, jak i *Illuminacja* są przykładem tendencji do łączenia elementów fikcjonalnych z dyskursywnymi. Przesuwanie granic filmowej wypowiedzi w stronę audio-wizualnego performowania i dramatyzowania wiedzy² nasila się w drugiej połowie lat 60. i na początku lat 70. XX wieku. Efekt polifonicznego dialogu każdorazowo jest uzyskiwany dzięki wprowadzaniu genetycznie różnego materiału filmowego (dokumentalnego, oświatowego, propagandowego), o różnym stopniu oryginalności. Poddawane modyfikacjom statyczne fotografie, grafiki, elementy animacji nadal funkcjonują w otoczeniu anegdoty fabularnej i/lub są scalane przez postać protagonisty. Niektórzy badacze tak właśnie rozumieją pojęcie eseju filmowego³. Margarete Wach, pisząc o tym rodzaju kina, za Alexandrem Klugem⁴, jednym z praktyków tej formy, zamiast o modelu skończonym wspomina o placu budowy i jednocześnie strefie transgranicznej: za pomocą eseju filmowego dochodzi do transferu kulturowego⁵. „Teksty” składowe odpowiedzialne są za przekaz celowo

- 1 322 w reżyserii Dušana Hanáka (1969) i *Illuminacja* w reżyserii Krzysztofa Zanussiego (1972) nie powstały oczywiście w kinematograficznej próżni. Przełom lat 60. i 70. jest epoką nieskrepowanego międzynarodowego obiegu kina artystycznego. Dzięki sieci festiwalu filmowych dochodzi do wymiany i konfrontacji lokalnych kapitałów. W 1969 roku 322, *ex aequo* z *Chłodnym okiem* Haskella Wexlera, otrzymuje nagrodę w Mannheim, na festiwalu konsekwentnie promującym przez całą dekadę lat 60. wschodnioeuropejskie kino nowofalowe. Film Zanussiego otrzymuje wyróżnienie w tym samym miejscu cztery lata później, a ponadto zostaje nagrodzony Grand Prix w Ravnennie i Złotym Leopardem w Locarno. Wyjątkowość filmu skutkuje jeszcze nagrodą FIPRESCI i nagrodą jury ekumenicznego.
- 2 Obiektem performowania mogą stać się tak różnorodne rejony wiedzy, jak odmienne są kompetencje twórcy. Przedmiotem myślenia performatywnego stają się obiekty sztuki, instytucja archiwum, aktywność kolekcjonowania, katalogowania i zbieractwo, rynkowy obieg robotników i pracy, mechanizmy pamięci czy narzędzia konstruowania dyskursu władzy i przemocy (i jednocześnie ich ślady zmumifikowane w historii kina). Zob. G. Świętochowska *Wideoesej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kina-filii*, „Kwartalnik Filmowy” 2018 nr 104, s. 6-23.
- 3 Zob. m.in. M. Wach *Esej jako gatunek filmowy Nowych Fal: Kluge – Zanussi – Makavejev*, przeł. M. Kryś, w: *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Narodowe Centrum Kultury, Universitas, Warszawa–Kraków 2017, s. 255-279.
- 4 M.in. w takich filmach, jak *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (1966) czy *Artyści pod kopułą cyrku: bezradni* (1968), sprawnie przenosząc to podejście jeszcze do późniejszych projektów telewizyjnych.
- 5 M. Wach *Esej jako gatunek...* Niezależnie od wspomnianej publikacji na konferencji „Cięcie ciał. Ruchome obrazy” zorganizowanej przez Instytut Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim w czerwcu 2017 roku zaprezentowałam referat stanowiący punkt wyjścia do rozwijanej

niescalony i nieintegralny, ale jednocześnie bardzo konkretny. Za taki musiał uchodzić zwłaszcza w epoce monopolu projekcji kinowych, niemających kontynuacji w samodzielnym odtwarzaniu kaset wideo, płyt DVD czy w ofercie internetowych platform VOD. Aby zyskać wiarygodność i zaufanie, filmy-eseje często wykorzystywały paradygmat naukowy i jego instrumentarium: autorytet eksperta, medyczne pomoce, takie jak ryciny, atlasy anatomiczne oraz specjalistyczne topografie, w tym przede wszystkim przestrzeń szpitala czy prosektorium i związane z nimi techniki dyscyplinujące. Oświatowo-naukowa motywacja w centrum refleksji stawiała ludzkie ciało.

Galaktyka ciała

Zainteresowanie ciałem jako obrazem towarzyszyło człowiekowi od zawsze. Pragnienie przedstawienia i zatrzymania świata na dłużej niż moment, z którym jesteśmy związani, szło w parze z rozwojem technik, procedur i narzędzi. Rysunki i malarstwo naskalne, freski o przeznaczeniu sakralnym na ścianach świątyń, szkice malarzy poszukujących zasady złotego podziału stanowiły etapy konieczne na drodze kształtowania estetycznego kanonu ludzkiego ciała. Skrótowe i uproszczone modele stopniowo ewoluowały w stronę skomplikowanego fizjologicznego mechanizmu, za jaki możemy uznać człowieka z kart atlasów anatomicznych. Wyprzedzają je zachowany w notatkach Leonarda Da Vinci rysunek *Człowieka witruwiańskiego*, wizualny komentarz powstały na marginesie lektury rzymskiego traktatu architektonicznego z czasów Juliusza Cezara i Oktawiana Wielkiego, oraz liczne szkice ze stron jego dziennika chwytające pojedyncze i wielokrotnie powtórzone gesty, ruch kończyn, mimikę twarzy.

Za pierwszy atlas uchodzi praca Andreeasa Vesaliusa z 1543 roku, *De humani corporis fabrica*. Pozornie wspólna platforma anatomicznych szkiców Leonarda, atlasu Vesaliusa i prac, które do nich się odwołują, znika jednak, kiedy skupić się na preferowanym podejściu do ludzkiego ciała. Wszystkie szkice anatomiczne mogą być rozpatrywane w kategoriach sztuki i nauki medycznej, ale różni je od *Człowieka witruwiańskiego* istotowy przedmiot badań⁶.

tu refleksji: „Prześwietlając ciało”? Sposoby użycia (około)medycznych przedstawień ciała w kinie fikcyjnym z dominantą dyskursywną.

6 Zob. m.in. K. Nierzwicki *Andreeasa Vesaliusa traktat o budowie ciała ludzkiego – De humani corporis fabrica 1543 – wystawa w Bibliotece CM UMK, „Forum Bibliotek Medycznych” 2012 nr 5/2 (10), s. 35-48.*

Atlasy anatomiczne, choć mają na celu stworzenie normatywnego ideału, są ufundowane na ciele martwym. Ciało jest tu obiektem-ekspонатem dającym jednocześnie wgląd w techniki i metody pracy anatoma⁷. W tym kontekście lokują się też późniejsze, XVII-wieczne muzea anatomiczne z trójwymiarowymi obiektami: modelami z wosku, autentycznymi szkieletami zespolonymi z metalem za pomocą dającej się kształtować plastycznej materii. Częstsze są wśród nich ekspozyty fiksujące się na anomaliami, przypadki odbiegające od regularności i typowości⁸.

Aparat rentgenowski na tej skrótowo zarysowanej drodze postępu wizualizacji ludzkiej cielesności przez chwilę rywalizuje z kinem⁹. To jednocześnie początek epoki, w której figuratywność przechodzić będzie w rejony nie-obrazu właściwego dla tomografu, rezonansu magnetycznego i badania ultrasonograficznego, które ostatecznie dystansuje aktualne kryteria estetyczne na rzecz pragmatycznej nauki¹⁰. Każda z tych medycznych procedur traktowała ciało jako obiekt co najmniej dwuwymiarowy. W zależności od uruchamiania aparatury w celu dostania się do jego „wnętrza” powłokę prześwietlano czy też „przekrajano” za pomocą izotopowej wiązki promieni. Ciało ludzkie stało się petentem i pacjentem w centrum diagnostycznym różnych „maszyn widzialności”.

Kino, z powodu swojej stosunkowo krótkiej historii, do tego pochodzącej artystyczno-technicznej intencji było w stanie włączyć się dopiero na określonym etapie. Poza ważnym protokinematograficznym etapem chronofotografii (Edward Muybridge, Etienne Jules-Marey¹¹) kino przede wszystkim

7 Tamże, s. 37.

8 Powołuję się tu przede wszystkim na ekspozyty zgromadzone w muzeach anatomicznych we Florencji i Bolonii, które miałam możliwość zobaczyć osobiście.

9 Zob. m.in. A. Skwara *Medyczne rejestracje filmowe. Między dokumentem a intymnością*, w: *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2010.

10 Wszystkie z wymienionych działań z obszaru diagnostyczno-poznawczego zaczęły powszechnie wykorzystywać, obok tradycyjnej szkoły rysunku anatomicznego, również uczący się proporcji ludzkiego ciała artyści, nawet jeżeli w ostatecznym rozrachunku ta lekcja potrzebna im była tylko do tego, by ciało rozmontować, zdekonstruować, „rozmazać” i „zepsuć”. To stadia edukacji choćby Francisca Bacona, otaczającego się w dublińskim atelier albumowymi wydawnictwami prac Muybridge’a, wydawnictwami medycznymi dokumentującymi pozycje ciała w radiografii czy podręcznikami treningu ciała we wschodnich sztukach walki. Zob. m.in. F. Pręgowski *Francis Bacon: metamorfozy obrazu*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2011.

11 T. Swoboda *Jeszcze nie w ruchu. Chronofotografia – anatomia*, w: *Cięcie ciała. Ruchome obrazy*, red. A. Kmak, P. Kwiatkowska, M. Szewczyk, Wydawnictwo Mammal, Warszawa 2018, s. 11-29.

podporządkowywało ciało matrycy fabularnej. Tylko przypadki obnażonego ciała kobiecego bądź ciała monstrualnego, nienormalnego hibernowały przebieg fabularny, czyniły ciało centrum spektaklu. Kino z samej istoty medium pozwalało dzielić też obraz ciała na części, zmniejszać je, powiększać, kopiować, powielać. W samym języku filmu istniała też możliwość tworzenia ciał fantastycznych, nieistniejących: poprzez logikę następujących po sobie ujęć korpusom dawano obce kończyny, fragmentaryzowano je bądź dekapitowano¹².

Sytuacja ta zmienia się na przełomie lat 60. i 70., kiedy dochodzi do spotkania kina i ciała w obiektywie quasi-medycznej inwigilacji w heterogenicznej formule kina eseistycznego. Przedstawienia ciał (i ich organów wewnętrznych) z albumów anatomicznych czy plansz edukacyjnych konstruują zmultiplikowany mikrokosmos, którego centrum nadal stanowi człowiek. Dzięki eseistyce filmowej wchodzimy każdorazowo w krajobraz refleksji antropologicznej skupionej na ciele zapośredniczonym przez różne media. Wytoczony w ten sposób kierunek można nazwać intencją przekroczenia kina jako maszyny do opowiadania w stronę mechanizmu wytwarzania wiedzy. W analitycznej części tekstu będę postępować zgodnie z następującą formułą: przez określenie specyfiki dyskursywnej każdego z omawianych filmów będę dochodzić do właściwości i przeznaczenia wizualizacji figury ludzkiego ciała wpisanej w jej ramę.

Zwichnięty czas¹³ i ciało

Debiutancki film Słowaka Dušana Hanáka *322* (1969) opowiada historię bratysławskiego kucharza Jozefa Lauki (w tej roli Václav Lohniský), u którego zdiagnozowano złośliwego guza gardła, a który ostatecznie wychodzi ze szpitala z rozpoznaniem (i po operacji) kamieni nerkowych. Ten fabularny zwrot nie jest wynikiem błędu czy scenariuszowego żartu, ale miarą drogi – i tej wewnętrznej, i tej fizycznej – jaką pokonuje bohater. Na drugim planie rozgrywa się romans byłej żony Lauki, Marty (Lucyna Winnicka), z o wiele

12 Takie właściwości ma m.in. kino Luisa Buñuela.

13 Odwołuję się w tym śródtytuł do szekspirowskiej frazy „the time is out of joint”. Z polskich tłumaczeń *Hamleta* wybieram to autorstwa Macieja Słomczyńskiego: „zwichnięty czas”. Kontekstualnie przypominam inne wersje: „czas się wywichnął” (Janusz Margański w: G. Deleuze *Kino obraz-ruch 2. Kino obraz-czas, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008), „czas, który wypadł z ram” (Stanisław Barańczak), „świat wyszedł z formy” (Józef Paszkowski).

młodszy od niej kochankiem, zakończony śmiercią kobiety w wypadku samochodowym. Podstawowym kontekstem wizualnym tych treści fabularnych są tablice anatomiczne, ryciny odpowiedzialne za krajobraz graficzny czołówki filmu.

Laukę poznajemy w procesie zmiany życia podporządkowanego pracy i rutynie na życie pacjenta skonfrontowanego z diagnozą choroby (i specyfiką powiązanego z nią czasu wolnego). Formuła eseistyczna filmu została zagwarantowana „epicką” architekturą wzniesioną na wyobcowujących śródtytułach: 1. Nudności, 2. Cilka, 3. Lubię rzeczy, 4. Powinienem już iść, 5. Kwietniowe deszcze ukwiecają maj, 6. Wpływy literatury I, 7. Jeśli nie myślisz o czymś, to nie istnieje, 8. Sytuacja I, 9. In flagranti, 10. Sytuacja II, 11. Sposób pocieszenia, 12. Niechętna czekam, 13. Wpływy literatury II, 14. Resume. Poza widzialnym „dotknięciem literackim”¹⁴ jest w nich zapisana na pierwszy rzut oka nie tak oczywista transkrypcja zdiagnozowanej choroby, która staje się ważniejsza od postępu fabuły.

Do świata nienormatywnego, naruszonego przez patologiczną zmianę, wprowadza już tytuł filmu, międzynarodowy kod klasyfikacji choroby nowotworowej¹⁵. Koresponduje z nią powracający obraz rozpadającego się jabłka, metonimii ciała, ale i stadium życia, w którym znalazł się filmowy protagonista. Właśnie ten obraz byłby miarą dekompozycji dotychczasowej egzystencji, rozpadającej się na szereg nieprzystających do siebie fragmentów, co znajduje odzwierciedlenie w konkretnych układach graficznych filmu (m.in. w predylekcji do ujęć pękniętych, rozbitych, „niepoddających się scaleniu”) i ma związek z „wytwarzaniem i konstytuowaniem przestrzeni rozłączonych lub pustych”¹⁶. Kluczowe są tu wnętrza i zaplecza restauracyjne,

14 Warto odnotować, że film jest adaptacją krótkiego opowiadania *Nurka przyciągają źródła morza*, autorstwa reprezentanta nowej prozy słowackiej Jana Johanidesa. Blisko tej prozie zarówno do egzystencjalnej twórczości Alberta Camusa, jak i francuskiej *nouveau roman*. Film Hanáka, „rozwieszony” właśnie między tymi dwoma biegunami – jednoczesnego doświadczenia obcości i usilnego poszukiwania bliskości z drugim człowiekiem – zostaje utkany z heterogenicznego materiału źródłowego. I choć konsultantem wszystkich przesunięć i modyfikacji był Johanides, ostateczny tekst filmowy można uznać za klasyczną manifestację autorskiego kina modernistycznego.

15 Podczas gdy tytuł oryginalny opowiadania – *Nurka przyciągają źródła morza* – można rozumieć wprost jako sytuację egzystencjalną głównego bohatera, który zanurza się w życiu czy chorobie po raz ostatni, nie dając sobie możliwości powrotu. Chociaż równie dobrze może być to wołanie o powrót do początków życia na ziemi.

16 Estetyczna propozycja Hanáka podpowiada, by do opisu filmu użyć deleuzjańskiego języka „kina obrazu-czasu”. Por. G. Deleuze *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, s. 132-135.

rzeźnia, przestrzeń prosektorium, szpitala i mieszkania wspólnie naznaczone jakąś sterylnością, manifestujące efekt odkażenia¹⁷. Trudno wykazać, żeby antropologiczne doświadczenie Lauki odtwarzało się w tytułach kolejnych rozdziałów na prawach histogramu „widzialności” choroby. Podpadałyby pod taką wykładnię właściwie tylko „nudności”. Zamiast charakterystycznych dla każdej choroby etapów zaprzeczania, izolacji, gniewu, targowania się i akceptacji¹⁸, w śródtytułach konsekwentnie obecna jest właściwie jedna tytko perspektywa: powolna akceptacja choroby¹⁹.

Poza śródtytułami i leitmotivem rozpadającego się jabłka pojawiają się też inne elementy, wtrącone, pomniejsze formy demonstracji istnienia zewnętrznej w stosunku do diegezy filmu instancji dyskursywnej. W jej poczet należałoby zaliczyć nagłówki prasowy, różnorodne cytaty wizualne (fototy, fragmenty reklam prasowych, wyobcowujące zbliżenia pomników, materiał dokumentalny z bratysławskiej ulicy) o różnym zasięgu rejestrowalności (pojawiają się np. stop-klatki „udziwnionych”, „quasi-awangardowych” portretów Marty czy Piotra, możliwe do odczytania dopiero podczas powtórnej projekcji). Realistyczne fragmenty uliczne stanowią właściwie niezależny od historii Lauki ciąg znaków zgiełku komunikacyjnego, opatrzony miarowym komentarzem obserwującego ulicę strażnika miejskiego. Podobny status mają nieuzasadnione w fabule filmu akcenty subwersywne: wycinek z ulicznej parady, którego centrum stanowią dwie postacie wyposażone w nienaturalnie wielkie, karykaturalne głowy²⁰ w kapeluszach, zaświadczać być może o szczątkowym elemencie jakiegoś happeningu, oraz zaskakujące

17 Chociaż na tę jakość estetyczną filmu wpłynęły też tonalny graficzny kontrast, będący efektem podwójnego procesu wywoływania negatywu (z negatywu został przygotowany duplikat pozytywu i duplikat negatywu, i to on był kopiowany na taśmę filmową przeznaczoną do dystrybucji). Podaję za: V. Macek, J. Paštéková *Dejiny slovenskej kinematografie*, Osveta, Martin 1997, s. 249.

18 W psychologii przyjęto się mówić o tzw. teorii etapów umierania. Por. A. Kacperczyk *Budowanie interakcji z nieuleczalnie chorym*, „Kultura i społeczeństwo” 1998 nr 2, s. 184.

19 Podobne sentencje wypowiada też lekarz grany przez Miroslava Mahačka: „jeżeli o czymś nie myślisz, to nie istnieje”, „wszystko się zmienia, ale nadal trwa w innej formie”, „jedyne, co trwa, to ludzka złośliwość”, „nie ma medycyny, są tylko substytuty”. Podaję za ścieżką dźwiękową filmu.

20 Według słów reżysera również w późniejszych *Papierowych głowach* (1995) pracował z uniwersalnym pojęciem masek. Maski-głowy wyolbrzymiają i deformują codzienność, skupiają ponadjednostkowe parametry ludzkie. Por. wypowiedź reżysera zarejestrowaną dla potrzeb telewizyjno-filmowego projektu *Zlatá šedesátá* (edycja DVD 25 ze šedesátých aneb Československá nová vlna reż. Martin Šulík, autor pomysłu i scenariusza Jan Lukeš, 2011).

ujęcie mężczyzny w masce (sztuczne okulary, nos i wąsy), po którym kamera prześlizguje się trochę przez przypadek, ale na tyle powoli, że trudno ten obraz zupełnie zignorować. Dystans do jednostkowej choroby (i dystans do świata) narasta za pomocą środków niewerbalnych i wieloznacznych.

Anatome albo rozcięcie: dyskurs quasi-kliniczny

Ciało Josefa Lauki jest ulokowane w szczególnej sytuacji temporalnej. Anonsują je w czołówce filmu tablice anatomiczne opatrzone łacińskimi terminami, które wizualizują poszczególne narządy wewnętrzne. To ciało w trakcie rozwoju filmowej diegezy jest poddawane różnym praktykom diagnostycznym i terapeutycznym (wywiad medyczny, biopsja, naświetlania). Ekspozycja ciała Lauki jest związana przede wszystkim z procedurą różnych badań lekarskich. Po wstępnych oględzinach, w czasie których lekarz dokonał rozpoznania, zaordynował zwolnienie lekarskie i zlecił zgłoszenie się na konkretny oddział szpitalny, Lauko posłusznie opuszcza gabinet. Z ujęcia drzwi zamykanych przez pacjenta następuje przejście na lekarza dyktującego pielęgniarcę medyczny opis przypadku. Jednak równolegle uruchomiona zostaje sekwencja obrazów dezorientujących i niepozwalających na jednoznaczne określenie ich przynależności. Lauko dopiero opuścił gabinet, a my widzimy go na tle płaskiej ekspozycji: wyabstrahowane, wyizolowane z otoczenia ciało, nagie, częściowo przysłonięte trzymaną w rękach quasi-urzędniczą aktówką, filmowane jest na tle obdrapanej, łuszczącej się ściany²¹. Człowiek, którego choroba pozbawiła tożsamości i któremu zabrała możliwość odwrotu, został zupełnie sam – stanowi dalekie odbicie rysunku Leonarda. Teczka wydaje się rekwizytem oderwanym, trudno z nią łączyć wykonywany przez Laukę zawód. Miejsce, w którym znajduje się ciało Lauki, może przylegać do gabinetu lekarskiego, manifestować ubogość przedsionka prowadzącego do aparatu rentgenowskiego. Ale może to być też fantastyczna sytuacja przestrzenna zaprojektowana słowami lekarza – wizualizacja medycznej notatki, której paradoksalna detaliczność obejmuje informacje ważne i zupełnie nieistotne. Surowy komentarz ankiety zbierającej informacje o średniej budowie ciała czy lekkim skrzywieniu kręgosłupa jest z pewnością komplementarny względem wyjściowej diagnozy guza złośliwego. Dysonans w tej stylistyce medycznego zapisu stanowi jednak wiedza niekonieczna, jak odnotowany zawód kucharza czy sprawowana przed dziesięcioma laty funkcja zastępcy

21 Ujęcie wykorzystane na plakatach i w edycji filmu na DVD.

kierownika komitetu narodowego, „człowieka rozwidzionego, żyjącego samotnie, choć zajmującego słoneczne mieszkanie z byłą żoną”.

Narratywizowanie kolejnych przedstawień Lauki sprowadza jego ekranową postać do roli szpitalnego preparatu czy też przedmiotu entomologicznej obserwacji. Do tej perspektywy zachęca już tytuł filmu. Zdjęcia przedstawiające samotne ciało mężczyzny na tle ściany, którą widz może połączyć/której nie jest w stanie połączyć z przestrzenią szpitalną, mogą uchodzić za typowe fotografie medyczne, a nawet policyjne – wszak raz jest ono ukazywane frontalnie, raz od tyłu – ale też mogą stanowić namacalny dowód poddania ciała Lauki ceremonii choroby. Scala tę refleksję uniwersalna dla całego nowofalowego kina konstatacja: „(c)iało to dźwięk i widzialność, wszystkie komponenty obrazu zbiegają się w ciele. [...] Charakterystyczny jest obraz ciała opartego o ścianę, osuwającego się i opadającego do pozycji siedzącej”²².

Ciało w ramie

Nie tylko lustra czy witryny sklepowe zamykają i ograniczają Laukę, stwarzają *casus* bycia „w ramie”. Tę samą treść komunikuje szereg estetycznych rozwiązań przedstawiających bohatera filmu w otoczeniu budynków i innych elementów architektury. Ciało-krajobraz jest wpisane w przestrzenie zamknięte – wewnątrz mieszkania, kuchni, odwiedzanych barów, restauracji – przetrzymywane we wnętrzach szpitalnych. W czasie jedynego wyjazdu za miasto, do rodzinnej miejscowości, widzimy Laukę na tle fasady budynku-ruiny i w otoczeniu cmentarnym. Zdominowana przez materialne środowisko ludzka postać wchodzi w nieobojętny dialog z wytworami cywilizacji. Motywowana diegetycznie kompozycja kadru niejednokrotnie konfrontuje człowieka ze zdeintegrowanym tłem, podkreślając z jednej strony jego fizyczną małość, z drugiej – tożsamość z rozpadającą się przestrzenią miejską, chorobę, degenerację. Otwarte, ale może i ślepe, bo pozbawione szyb okna, słupy podpierające popadające w ruinę mury są symboliczną ramą, rozpisany na raty schyłkiem, rozpadem, materialnym ekwiwalentem chorej kondycji człowieka. Ale wprowadzony w ten sposób krajobraz odpowiada też za wizualizację deleuzjańskich „miast pustyni”²³. Lauko, fotografowany we wnętrzach, na tle ścian, w korytarzach, w świetle klaustrofobicznie ograniczonym ciasnymi zabudowaniami, osiągnął kres dotychczasowej egzystencji, dotarł do jakiegoś

22 G. Deleuze *Kino 1. Obraz-ruch...*, s. 413.

23 Tamże, s. 360.

końca. Dla kontrastu kilkakrotnie jest ukazwany z towarzyszeniem krzyża: na cmentarzu, w mieszkaniu przypadkowo poznanego profesora Akademii Sztuk Pięknych czy przed otwartymi drzwiami kościoła. Figurę Chrystusa, wybranego i prześladowanego, aktualizuje już sekwencja początkowa, w której Lauko pada ofiarą agresywnego ataku grupki młodych ludzi. Wątek chrystologiczny kontynuuje ofiarność i oddanie charakteryzujące relację z byłą żoną, a scala piętno choroby. Po praskiej projekcji filmu przyjaciel reżysera Aleš Březina, jeden z późniejszych sygnatariuszy Karty 77, absolwent teologii ewangelickiej, miał powiedzieć, że 322 to film chrześcijański²⁴. Podniosła jak u Bacha, quasi-kościelna muzyka Vladislava Gerhardta wspiera tę wykładnię. Do tego ostatecznie odwołuje się też motto filmu: „Film o życiu człowieka, który stracił wiarę, ale nie miał w sobie odwagi, by nie wierzyć”. Choroba ciała, która w dużym stopniu okazuje się też chorobą duszy, uruchamia konteksty moralitetowe. Instrumentarium medyczne okazuje się fasadą – lekarz Lauki, zamiast pełnić funkcję autorytetu, wątpi: „nie ma medycyny, są tylko substytuty”. Typ filmowego eseju uprawianego przez Hanáka okazuje się więc w końcu bliski poetyckiej medytacji o człowieku. Cicha zgoda i uważność Lauki, którą obdarza otoczenie, prowadzą go do prywatnej, cywilnej komunii. W ten sposób można rozumieć wieńczące film płatki śniegu spadające na uniesione ku niebu twarze młodych kobiet, za których przykładem idzie Lauko. Paradygmat spotkania ciała i nauki, do którego zachęcałaby przestrzeń szpitala, okazuje się rozpadającą fasadą. Kruche, ogołocone ciało odzyskuje podmiotowość w wyniku ceremonii choroby. Eseistyczna formuła filmowa antycypuje wrażliwość posthumanistyczną, której domeną jest już nie ratio, ale przestrzeń afektywna.

„Człowiek maszyna”

322 nie jest jedynym filmem eseistycznym z przełomu lat 60. i 70., który umieszcza w centrum materialistyczne ciało. Również artystyczny sukces *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego (1973) wziął się z wysiłku zbudowania intencjonalnej wypowiedzi filmowej operującej konkretem i wiedzą naukową, zmierzającej w kierunku znaczeń abstrakcyjnych utkanych na ciele²⁵. W historii dojrzewania do pełnego i świadomego człowieczeństwa fikcyjnej postaci Franciszka Retmana również zwycięża pewna konkretna i ostatecznie

24 Powołuję się tu na kolejną wypowiedź reżysera w cyklu *Zlatá šedesátá*.

25 T. Kłys *Film fikcji i jego dominanty*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999, s. 155.

zwarta forma moralitetu. Sam Zanussi podkreśla, że w warstwie fabularnej nie dzieje się nic: „Napędem jest tu życie duchowe, rozwój myśli, a nie zdarzeń. A zdarzenia są zwykłe. [Bohater] z kimś się zeszedł, z kimś się rozstał. Podjął jakieś decyzje. Zmieniał pracę i nagle się okazało, że nie jest już taki młody i zdrowy. I to już wszystko”²⁶.

W epizodyczną strukturę narracyjną Zanussi wplata fragmenty dokumentalne, które w manierze filmu edukacyjnego przytaczają wypowiedzi znanych badaczy i filozofów na temat znaczenia poszczególnych pojęć, istoty nauki, struktury czasu („nauka współczesna nie wyklucza tego, że przyszłość istnieje w teraźniejszości”²⁷), pytań o sens egzystencji czy patologii ludzkiego mózgu. Fikcyjna fabuła łączy się z planszami edukacyjnymi, zdjęciami rentgenowskimi (bardzo często wizualizując przypadki nienormalywne), instrumentarium medycznym przeznaczonym do pomiaru i ujęcia statystycznego ludzkiego ciała. Poza tym w skład tej asocjacyjnej struktury filmowej wchodzi też komponenty dokumentalne i materiały przygotowane specjalnie dla potrzeb filmu. Za takie możemy uznać rejestrację celowo prowadzonych i ukierunkowanych rozmów, wywiadów i scen operacji, przy których pozwolono asystować ekipie filmowej, jak choćby jednej z bardziej wymagających dla widza scen operacji na otwartym mózgu. Uczestniczymy w dziele w ruchu, powstającym patchworku medialnym, któremu nadal bardzo blisko do rozprawy intelektualnej. W filmie styl reportażowy – autentyczne zdjęcia laboratoriów, szpitali, fabryk, mieszkań, domów studenckich – miesza się z tęsknotą za transcendencją. Franciszek Retman – Latało – jest wysłannikiem reżysera, instancją gwarantującą rozwój fabuły. Bywa obcym, widzem, veyeurem. To pozycja podmiotu nieustającego w poszukiwaniu odpowiedzi. Zgodnie ze słowami Władysława Tatarkiewicza *Iluminacja* nie jest ekstazą – jest spotęgowaniem myśli. Nieustannie szuka własnej formuły estetycznej, filmowego ekwiwalentu dla tego stanu. Zanussi zagęszcza fabułę do traktatu o egzystencjalnej prawdzie człowieka w konkretnej sytuacji życiowej drugiej połowy lat 60. Pisano już nieraz o poetyckiej paraboli, o współczesnym Fauście osadzonym w polskiej współczesności, „który pomiędzy medytacyjnym oświeceniem i kognitywnym poznaniem nie tylko chce odnaleźć swoją drogę w życiu, ale również nie chce dać się złapać jego prozaicznościom i ograniczeniom”²⁸.

26 Zapis wykładu reżysera w ramach Festiwalu Kopernika, 6-11 maja 2014 Kraków, https://www.youtube.com/watch?v=y_YZhm-MERA (dostęp: 1.03.2020).

27 Słowa prof. Iwona Biruli-Białyńskiego z filmu *Iluminacja*.

28 Tamże.

W przededniu egzaminu na studia – i w początkowych scenach filmu – organizm Franciszka Retmana zostaje poddany pomiarom różnych parametrów fizjologicznych i wciągnięty w procedurę określenia relacji między konkretnym przypadkiem a normą. Można w tej scenie dostrzec zbieżność z wywiadem, który lekarz przeprowadza z Lauką. Podstawowa różnica tkwi w motywacji fabularnej: człowiek, przed którym zamykają się możliwości (Lauko), i człowiek, który staje na początku drogi (Retman). Bohaterowie obu filmów pozostają wizualnymi możliwościami. Zestaw badań z *Illuminacji* obejmuje pomiar wagi, badanie wzroku, ciśnienia, zmysłów i funkcji poznawczych. Napicie powstaje właśnie między profilem cielesnym a intelektualnym. „Bardzo nieprawidłowa sylwetka” stoi w opozycji do orzeczenia o następującej treści: „Przeprowadzone badania wykazały wielokierunkowe uzdolnienia, wysoki poziom inteligencji, a także zainteresowania poznawcze i skłonność do refleksji. Stanowi to podstawę do rokowań powodzenia na dowolnym wybranym samodzielnie kierunku studiów”²⁹. To w planie tej diagnozy pojawia się kluczowy dla niniejszego tekstu obraz Franciszka w białym i okularach – dalekie echo *Człowieka witruińskiego*. Widzimy figurę mężczyzny sprowadzonego do obiektu obserwacji na tyle, na ile pozwala ewidentnie nadal działający tu mechanizm cenzury. Gdyby nie komentarz „ekspercki”, sylwetka na czarnym tle byłaby pozbawiona punktów odniesienia. Ciało Retmana jest jednocześnie wszędzie i nigdzie. Otoczenie, a może jego brak, mogłoby stanowić nawet metonimię milczącej kosmicznej pustki. Z planu ogólnego kamera przenosi się na poszczególne fragmenty ciała: rękę, stopę, wycinek pleców. Badanie anatomiczne, symulowane kawałkowanie czy mapowania ciała, dokonuje się na oczach widza. Na rysunku Leonarda lewa stopa została w nienaturalny sposób wychylona właśnie po to, by wskazać na jej wielkość w relacji do całego ciała i kontekstualnie zamieszczonych form geometrycznych. Lewa stopa Retmana, zawieszona w pustce, nie odnosi się już do niczego. Wycinek pleców, jak i sylwetka w planie ogólnym wskazują na skrzywienie, wrodzoną bądź nabytą wadę kręgosłupa. Pakt łączący pasję poznania i normatywne piękno, aktualny w czasach renesansu, przestał obowiązywać.

Poza Retmanem w filmie Zanussiego znajdziemy bardziej zaawansowane przypadki dysfunkcji. Pacjenta epileptyka, nazwanego przez samego reżysera³⁰ „człowiekiem-maszyną”, widzimy w trakcie operacji. Mózg chorego, który

29 Treść diagnozy zamieszczona w filmie *Illuminacja*.

30 Zapis wykładu reżysera w ramach Festiwalu Kopernika, 6-11 maja 2014 Kraków, https://www.youtube.com/watch?v=y_YZhm-MERA (dostęp: 1.03.2020).

trafił na chirurgiczny stół z rozpoznaniem konkretnej choroby, drażniony jest elektrodą. To najbardziej zautomatyzowana manifestacja akcji–reakcji. W wyniku mechanicznej stymulacji prowokuje się konkretne, przewidywane stany emocjonalne: gniew, złość, zadowolenie. To właściwie symulacja całej skali możliwych zachowań. Usunięcie zwyczajowej „zasłony” włącza widza w kłopotliwy performance poznania³¹. W innej skali realizuje to sam Franciszek, który wchodzi w nowe sytuacje, odpowiada na nie, jest w ciągłej interakcji z dyskursywnym filmowym laboratorium. To ostatecznie w jego ciele pojawia się ból zdiagnozowany jako nerwica serca, początek zmian w naczyniach wieńcowych. Znowu w perspektywie indywidualnej postawiona zostaje diagnoza posiadania materialnego ciała, które ogranicza³².

W szpitalu psychiatrycznym Retman pojawia się w roli sanitariusza wolonariusza. W otoczeniu pacjentów, asystując przy zabiegach, po raz kolejny stanowi przydatną strukturze filmu interaktywną protezę. Pytania, które formułuje, dotyczą definicji człowieczeństwa, granicy między świadomym siebie ciałem a ciałem biologicznym. Jak to u Zanusiego, wiele ważnych kwestii zostaje wypowiedzianych wprost³³. Ale duża ich część staje się widzialna dzięki „ciału-wehikułowi” Stanisława Latały, inne – dzięki wypowiedziom eksperckim, tablicom informacyjnym, rycinom oraz materiałom filmowym dokumentującym różne formy ingerencji w ludzką powłokę i narządy. Asystujemy przy operacji, zabiegu leczenia elektrowstrząsami. W celu wskazania cech psychopatologicznych obserwujemy, w jaki sposób w laboratorium wykorzystuje się pacjentów ludzkich i nieludzkich – widzimy wstrzyknięcie płynu okołomózgowego pacjentowi ze zdiagnozowaną schizofrenią, stymulację mózgu małpy. W tym kalejdoskopie przypadków somatycznych chodzi o różne formy ingerencji i przemocy, manifestacje zinstytucjonalizowanej władzy, która została zarezerwowana dla medycyny. Podlega jej też ciało pacjenta, z którym Franciszek zadzierzgał w szpitalu intelektualną przyjaźń. W wyniku nieudanej operacji z człowieka o błyskotliwym umyśle matematyka pozostaje

31 *O Iluminacji* jako tekście tanatologicznym pisałam przed laty. Zob. G. Świętochowska *Śmiertelna choroba*, „Kwartalnik filmowy” 2004 nr 45, s. 217–236.

32 W filmie słowa te wypowiada grający lekarza Edward Żebrowski, w latach 70. reżyserujący bliskie tematyce ciała i szpitala filmy, takie jak *Ocalenie* (1972) i *Szpital Przemienienia* (1978). W filmach Zanusiego Żebrowski to „etatowy” odtwórca różnej maści ekspertów, wykładawców, mentorów.

33 Słynny anegdotyczny komentarz przypisywany Grzegorzowi Królikiewiczowi: „To nie są filmy tylko słuchowiska”.

jedynie martwy korpus i wyabstrahowany z niego mózg-preparat. Poza Franciszkiem tylko to jedno ciało zostaje zindywidualizowane: przez przypisanie mu poglądów, chęci zwrotu książek wypożyczonych z biblioteki uniwersyteckiej i ostatecznie niesprawiedliwie szybką śmierć. Pozostali pacjenci, tak jak to się dzieje w filmach oświatowych i edukacyjnych, pozostają anonimowi, o ich wyjątkowości świadczy jednostka chorobowa, mechanicznie powracający afekt.

Świetnie operuje metamedycznymi cytatami okładka brytyjskiej edycji filmu na DVD (*Second Run*). Projekt graficzny nakłada na siebie kolejne warstwy przechwyconych obrazów: rentgen czaszki, kolorowa rycina prezentująca przekrój mózgu z opisanymi strukturami, ze strzałką wskazującą pobudzenie tej jego części, która jest odpowiedzialna za osiągnięty w medytacji i kontakcie z substancjami psychoaktywnymi stan przekroczenia jaźni, oraz sylwetka Franciszka Retmana „wycięta” z badań kompetencyjnych z początku filmu. Efekt tej wycinanki jest komunikatem zrównującym tytuł filmu ze stadium organizmu będącym konsekwencją tych wszystkich elementów składowych: szczególnego pobudzenia mózgu, duszy i ciała tu łączonego ze stanem bepośredniego poznania.

Figura, a czasem tylko twarz Stanisława Latały, znajduje się na niemal wszystkich plakatach i okładkach. Za artystyczne przetworzenie jego wizerunku można przecież uznać też najważniejszy projekt Franciszka Starowiejskiego. Ciało Latały ma wymiar performatywny³⁴: granie sobą, bycie sobą³⁵ skutkuje ustanowieniem jednorazowego, niepodrabialnego paradygmatu. Podobnie jak w *Człowieku witruińskim* estetyzowane przez język filmowy ciało staje się medium świadomości naukowej.

Antropocen³⁶ albo przesłanie ludzkości

Tym, do czego jeszcze dochodzi w obydwu filmach, jest konfrontacja z ograniczeniami ludzkiej (męskiej³⁷) sprawczości. Ciało zostało przez cywilizację

34 Zgodnie z wypowiedzią reżysera Marcina Latały umieszczoną w filmie dokumentalnym *Ślad* (1996), poświęconym Stanisławowi Latalle, grał on elementy biografii Zanussiego. Reagował tak, jakby w danej sytuacji zareagował Zanussi. Miał odwagę odrzucać wszystkie konwencje.

35 Ten aspekt osobowości Stanisława Latały podkreśla jego żona w filmie dokumentalnym *Ślad*.

36 Pojęcie antropocenu zostało ukute w 2002 roku przez noblistę w dziedzinie chemii Paula Cruttena i od tego czasu weszło do powszechnego obiegu.

37 Powyższa interpretacja jest zachowawcza w tym sensie, że nie porusza aspektu emancypacyjnej funkcji ruchów feministycznych czy postkolonialnych.

zdegradowane. Jest pozbawione piękna symetrii, wywłaszczone z centrum wszechświata, oddzielone od obowiązującej od czasów Leonarda matematycznej korelacji z architektonicznym otoczeniem. To ostatnie ma teraz znaczenie o tyle, o ile stanowi klaustrofobiczną, antyseptyczną ramę. Każdy z filmów, mimo tropów wspólnych, prezentuje inny model odbiegania od normy. Rozpościera się między domeną afektu i rozumu. Jest zapowiedzią post- i transhumanistycznej wrażliwości.

W obydwu filmach w szczątkowej formie znajdziemy kontekst eksploatacji kosmosu. W 322, gdy Jozef Lauko szykuje się do pobytu w szpitalu, w radiu zostaje podana informacja o przygotowaniach telewizji NBC do lądowania człowieka na Księżycu. W *Iluminacji* Franciszek Retman, spoglądając na niebo przez lunetę, zastanawia się z kolegą z roku, czy ludziom uda się wylądować na Księżycu przed końcem ich studiów, co zresztą lokuje akcję filmu w nieodległym, ale mimo wszystko konkretnym momencie historycznym. Tylko na jednym z afiszy dostępnych w dzisiejszym obiegu internetowym można znaleźć ujęcie twarzy Retmana-Latały bez okularów – pochodzi ono z sekwencji testowania kolejnych faz snu, jednej z dorywczych prac, jakich się podejmuje. Ze względu na frontalne odsłonięcie, ale i otoczenie tej nagle obcej fizjonomii aparaturą pomiarową zdjęcie nawiązuje bezpośrednio do konwencji filmu science-fiction – stanowi analogon obrazu kosmonauty.

Napięcie wynikające z oczekiwania na lądowanie człowieka na Księżycu wcale nie zelżało wraz z telewizyjną transmisją 20 lipca 1969 roku. Kolejna dekada była wypełniona nowymi misjami mającymi na celu pokonanie niemożliwych wcześniej odległości. Jak pisze Krzysztof Ziółkowski, pierwsze koncepcje sondowania wielkich planet Układu Słonecznego zrodziły się właśnie na fali sukcesów związanych z realizacją programu księżycowego i badaniem planet najbliższych Ziemi. Loty zapoczątkowała amerykańska sonda kosmiczna Pioneer 10 i było to przedsięwzięcie pionierskie nie tylko z nazwy. Pioneer 10, po tym jak wystrzelono go 3 marca 1972 roku za pomocą rakiety Atlas Centaur z Przylądka Canaveral na Florydzie, został pierwszym statkiem kosmicznym, pierwszą sondą, która dotarła w pobliże Jowisza, i wreszcie pierwszym obiektem zbudowanym przez człowieka, który po przedostaniu się przez pas planetoid znalazł się poza naszym układem planetarnym³⁸. W sondzie umieszczono przesłanie ludzkości do ewentualnych

38 K. Ziółkowski *Poza ziemię... Historia lotów międzyplanetarnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 151.

cywilizacji pozaziemskich – do jej korpusu przymocowano płytkę ze złota o rozmiarach 6×9 cali z wygrawerowanymi postaciami mężczyzny i kobiety na tle konturów sondy, co miało pozwolić na właściwe odczytanie ich rozmiarów. Rysy twarzy „ludzi z płytki” stanowiły komputerowe uśrednienie wyglądu wszystkich typów ludzkich, a lekko uniesiona ręka mężczyzny miała wyrażać jego życzliwy stosunek do otoczenia. O pochodzeniu istot przedstawionych na płytce mówił rysunek Układu Słonecznego z zaznaczeniem planety, z której sonda została wystrzelona. O stopniu rozumienia przez nas świata miał mówić schemat zmian stanu atomu wodoru jako najbardziej rozpowszechnionego pierwiastka we wszechświecie. „To świadectwo naszego istnienia ma szansę przetrwać nas samych, planetę, na której żyjemy, a nawet Słońce, dzięki któremu na Ziemi mogło rozwinąć się życie”³⁹.

Carl i Linda Saganowie oraz Frank Drake, opracowując koncepcję zawartości tabliczki przeznaczonej do umieszczenia na sondzie Pioneer 10, wzorowali się m.in. na *Człowieku witruiwiańskim*⁴⁰. Przekaz został przygotowany w zaledwie trzy tygodnie. W tym czasie trzeba było stworzyć nie tylko podstawę myślową czy schemat graficzny, ale też wykonać grawerunek. Carl Sagan zdawał sobie sprawę ze wszystkich ograniczeń, jakie pociąga za sobą komunikat, przede wszystkim z tego, że antropocentryczna zawartość może trafić do technicznie bardziej zaawansowanej cywilizacji. Odrzucono inne przedstawienia gatunku ludzkiego, w tym wizerunek mężczyzny i kobiety trzymających się za ręce, który mógłby sprawić, że uznano by ich za jedno stworzenie. Otwarto jednocześnie drogę krytycznej, feministycznej recepcji punktującej aktywną postawę mężczyzny względem biernej, podporządkowanej mu sylwetce kobiecej czy konserwatywnej, purystycznej sprzeciwiającej się nagości. Ze względu na konieczność redukcji ludzkiego wizerunku nie sposób było uniknąć pewnych stereotypów, w tym rasowych. Zrezygnowano ze schematycznego przedstawienia układu naczyniowego, nerwowego i mięśniowego człowieka czy prób wskazania liczby neuronowych połączeń korowych z powodu niejednoznaczności ewentualnych reprezentacji i ich interpretacji. Sagan wierzył jednak, że mimo potencjalnego dystansu technologicznego inni będą w stanie nas, ludzi, zrozumieć. Zakładało to kompetencje zmysłowe tożsame z ludzkimi co najmniej na poziomie wzroku lub dotyku. Konfrontowanie własnych wyobrażeń i mniemań o człowieku

39 Tamże, s. 154.

40 C. Sagan, L. Sagan, F. Drake *A Message from Earth*, „Science. New Series” 1972 vol. 175 no. 4024, s. 881-884.

ze „spojrzeniem obcego” wywołało poznawczy lęk i fantazje o przyszłości. Opis przesłania Carl Sagan zamieścił na łamach „Science” już w 1972 roku. Kluczowa również z dzisiejszej perspektywy jest obecna w tej eksplikacji świadomość faktu, że komunikat nie tylko może zostać niezrozumiany, ale też równie przez nikogo nie odebrany. Dla samych twórców i ich ludzkich respondentów zostanie jednak niosącym nadzieję symbolem pełnej energii ziemskiej cywilizacji.

Tabliczka z Pioniera i kolejne przesłania ludzkości⁴¹ kontynuują imperatyw świadomości naukowej zapoczątkowany na długo przed *Człowiekiem witruińskim*. Jej oponenti i krytycy poza rzeczywistymi argumentami, po które sięgają, zdają się mówić przede wszystkim, że tradycja humanistyczna, męskocentryczna, nie jest jedyną obowiązującą doktryną. Koncentrując się na kruchości przekazu, nawiązują do posthumanistycznej domeny afektywnej. Już Rosi Braidotti o szkicu Leonarda pisze w rozumieniu „doktryny organizującej biologiczną, dyskursywną i etyczną ekspansję ludzkich mocy w ten sposób, by podporządkować ją idei teleologicznego racjonalnego postępu”⁴². Warunkuje ją wiara w wyjątkową, zdolną do samoregulacji i w swej istocie etyczną moc ludzkiego rozumu. Badaczka dowodzi też, że w tej renesansowej wizualizacji człowiek, zamiast być wzorcem idealnych proporcji wyznaczającym uniwersalny ideał, przekształcił się w rodzaj prawa naturalnego, będąc jednak jedynie historycznym konstruktem⁴³.

Co również zauważa autorka *The Posthuman*, człowiek humanizmu nie jest ideałem ani obiektywną, statystyczną średnią czy złotym środkiem. Wyznacza raczej usystematyzowany standard uznawalności, za pomocą którego wszyscy inni są oceniani, kontrolowani i przypisywani do określonych kategorii społecznych. To opresyjna idea, która przekształca jednostkowy sposób bycia człowiekiem w uogólniony wzorzec o transcendentnych cechach, stając

41 Stopniowe demokratyzowanie przekazu, aż do jego wizualnej redukcji, wynikające też ze specyfiki zastosowanego medium, w tej samej dekadzie miało jeszcze doprowadzić do wyemitowania „wiadomości z Arcibo” (1974) oraz do wystania połączanych dysków, tzw. Voyager Golden Record, na dwóch kolejnych sondach w 1977 roku. Wiadomość z Arcibo została nadana za pomocą największego ziemskiego radioteleskopu i poza zakodowanymi informacjami o strukturze kwasu DNA, liczbie ludzi na Ziemi, miejscu Ziemi w Układzie Słonecznym, zawierała informację o wyglądzie człowieka, której dziś najbliższe do prymitywnego stadium szybko ewoluującego środowiska gier komputerowych”. Por. m.in. K. Ziółkowski, *Poza ziemię...*

42 R. Braidotti *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, przedmowa do polskiego wydania J. Bednarek, PWN, Warszawa 2014, s. 36.

43 Por. tamże, s. 44.

się tym, co ludzkie w ogóle⁴⁴. Perspektywa posthumanistyczna wychodzi z założenia, że humanizm się wyczerpał, ale jednocześnie poszukuje dla niego alternatyw. Dąży do opracowania innych sposobów opisu ludzkiego podmiotu. Deformacja i erozja ideału *Człowieka witruiwiańskiego* jest porażką, ale tylko porażką antropocentryzmu. Jednocześnie jest bowiem otwarciem się na pozycje post- i transhumanistyczne. Posthumanistyczna wrażliwość 322 opiera się na zasobach głęboko afektywnych. Jest w filmie scena, w której Lauko z racji wykonywanego zawodu dociera do rzeźni po dostawę świeżego mięsca. Parujące gałki oczne, wymiona, czaszki zwierząt, drastyczny akt uboju wraz z niespiesznym aktem ściągania skóry z nieżywych zwierząt są w zasadzie koniecznym parametrem opisywanej przestrzeni. Ale już sposób ich prezentacji (spowolnienie, repetycja) i towarzysząca temu muzyka wprowadza wizyjność, oniryczność – poszczególne detale obrazu uczestniczą w „balecie”, „tańcu” prozaicznych i brutalnych zarazem czynności. Nawet jeżeli ostatecznie, mimo zobiektywizowanej perspektywy kamery, jesteśmy w stanie wspomnianą sekwencję przypisać spojrzeniu Lauki, nie ma racjonalnego uzasadnienia trzykrotne powtórzenie, raz po raz, sceny uboju konia, od uderzenia siekierą po wieńczący ten akt przemocy odstrzał. Lauko dociera do rzeźni już po diagnozie i empatyczny ogląd zwierząt prowadzonych na ubój jest filtrowany przez pryzmat jego prywatnej sytuacji. Głosę do tej sceny stanowi wyłaniający się dopiero z jego pooperacyjnych majaczeń obraz związany z udziałem w kolektywizacji wsi: „Trzymałem rewolwer. Piliśmy. Zastrzeliłem krowę”.

W *Iluminacji* ciało podporządkowane domenie *ratio*, świadomości naukowej, znajduje ostatecznie przedłużenie w świadomości kosmicznej, jeżeli za jej załazek uznamy Franciszka stąpającego w końcowej scenie w rzece – dówód przekroczenia opresyjności maszyny ludzkiego ciała.

Przekaz antropocentryczny w obydwu analizowanych tu filmach i tabliczce z *Pioneera* jest podobny, choć jednocześnie różny. Ten ostatni, skierowany poza ziemskie granice – „poza świat”, „za świat”, w „zaświaty” – zostaje skonfrontowany z obrazami ciał z modelu kina eseistycznego, powołanego do performowania wiedzy. Intencja naukowości niezrygnująca z estetycznej dyscypliny i chęci wprowadzenia przekazów z filmów i tabliczki do obiegu komunikacyjnych o różnym zasięgu w interesujący sposób zbliża je do siebie.

Co daje konfrontacja niedoskonałych ciał mężczyzn pokazanych w filmie z projektem wizerunku celowo uśrednionego, kumulującego jak największą

44 Tamże, s. 46.

liczbę danych na małej powierzchni, z uwzględnieniem ograniczonej liczby mediów i zmysłów? Człowiek z filmów Hanáka i Zanussiego to ciało postawione pod ścianą lub na czarnym tle, w obydwu przypadkach samotne, pojedyncze, bezbronne, odsłonięte w trakcie badań kontrolnych i kwarantanny. Co konotuje to niedoskonałe ciało? Jaka konstrukcję świata za sobą pociąga? Jeżeli nawet forma filmowa, w której ta wizja zostaje przekazana, jest celowo niedoskonała. Na ile jest to przekaz skompresowany do uniwersalnego, ale binarnego kodu, obciążony potencjalnymi błędami i uproszczeniami jak opisane wyżej przesłania do istot pozaziemskich? Czy pisząc o kinematograficznych przypadkach antropocentryczności z przełomu lat 60. i 70., mamy prawo widzieć w nich zapowiedź zwrotu afektywnego i antropotechnicznego? To moment krytyczny w pojmowaniu człowieka jako miary wszystkich rzeczy. Perspektywa kosmiczna jest wyzwalająca, pokazuje małość, granice humanizmu. To jednocześnie etap formułowania komunikatu, nad którym nie sprawuje się już kontroli, którego adresata nie jest się pewnym – poza obiegiem podstawowym, w którym nadawcą i odbiorcą wciąż jest tylko człowiek. To właśnie humanistyczny obraz myśli wyznacza ramy samozadowalającej, tożsamej relacji człowieka z samym sobą, utwierdzającej podmiot zarówno w jego roszczeniach do tego, co się w nim zawiera, jak i do tego, co jest z niego wykluczone jako „inne”.

Abstract

Grażyna Świętochowska

UNIVERSITY OF GDAŃSK

“Welcome Creatures from Outer Space!”: The Anthropocene’s Message in 322, dir. Dušan Hanak (1969) and Iluminacja [Illumination], dir. Krzysztof Zanussi (1973)

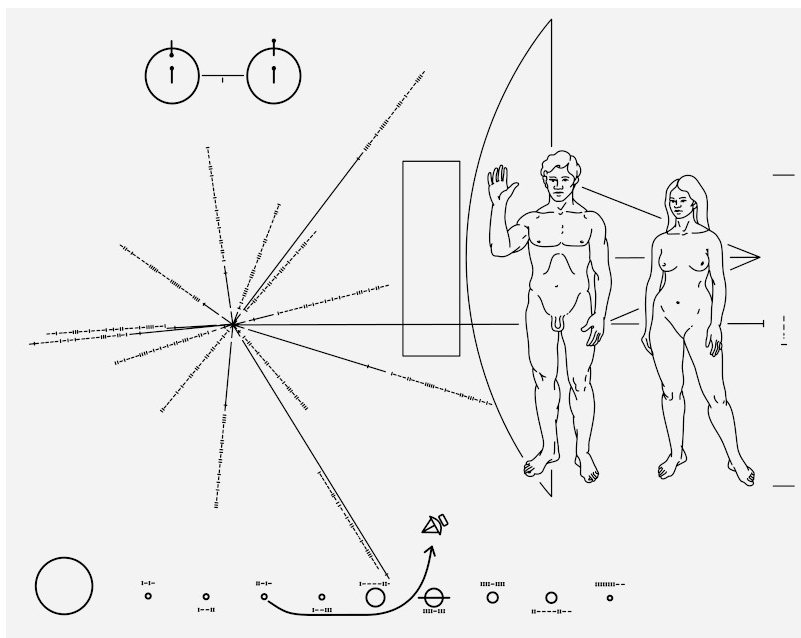
Świętochowska juxtaposes two fictional film essays, namely Dušan Hanák’s 322 (1969) and Krzysztof Zanussi’s Iluminacja [Illumination, 1973]. Both illustrate cinema’s evolution from storytelling machine to a mechanism producing knowledge, and both explore the human body, questioning its integrality and normativity. The body images of the two films’ protagonists (selected film frames, film posters and DVD covers) are in dialogue with the canonical humanistic representation of Leonardo da Vinci’s Vitruvian Man. Another originally humanistic visual message in this triad is the Pioneer plaque from 1972. Together they form a logic sequence of the Anthropocene’s failure and at the same time they offer an opening for new post- and transhumanist alternatives.

Keywords

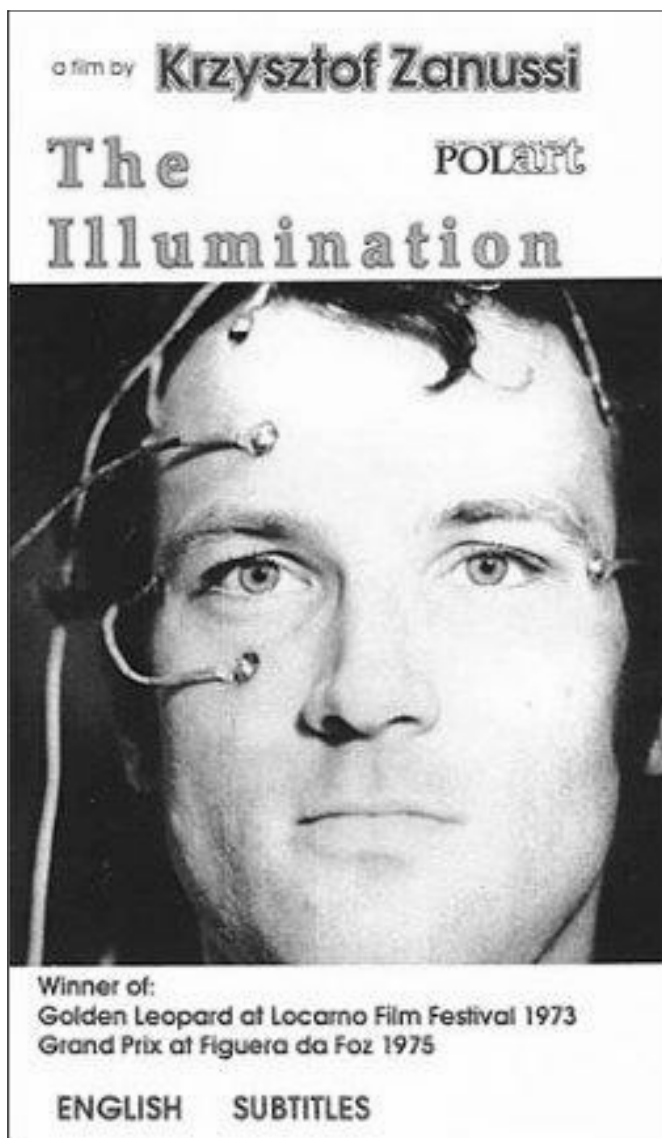
body, film, Dušan Hanák, Krzysztof Zanussi, post-anthropocentrism, posthumanism, transhumanism, Slovak film history, Polish film history



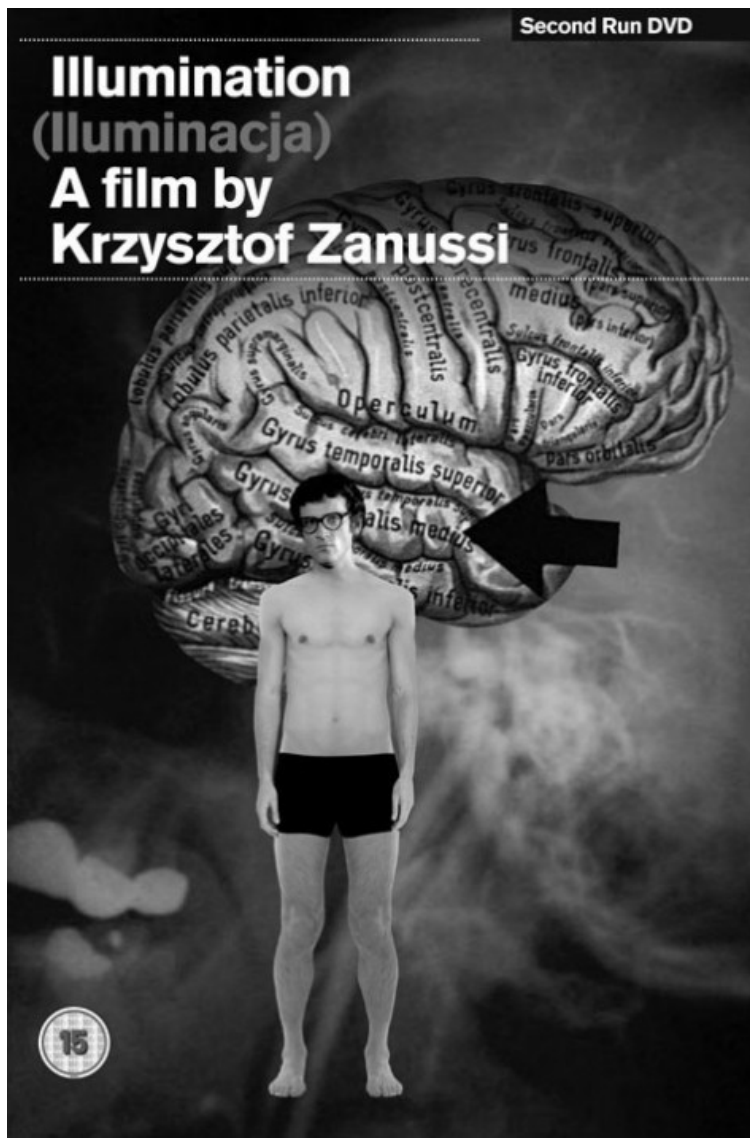
Il. 1 Kadr z filmu 322 reż. Dušan Hanák



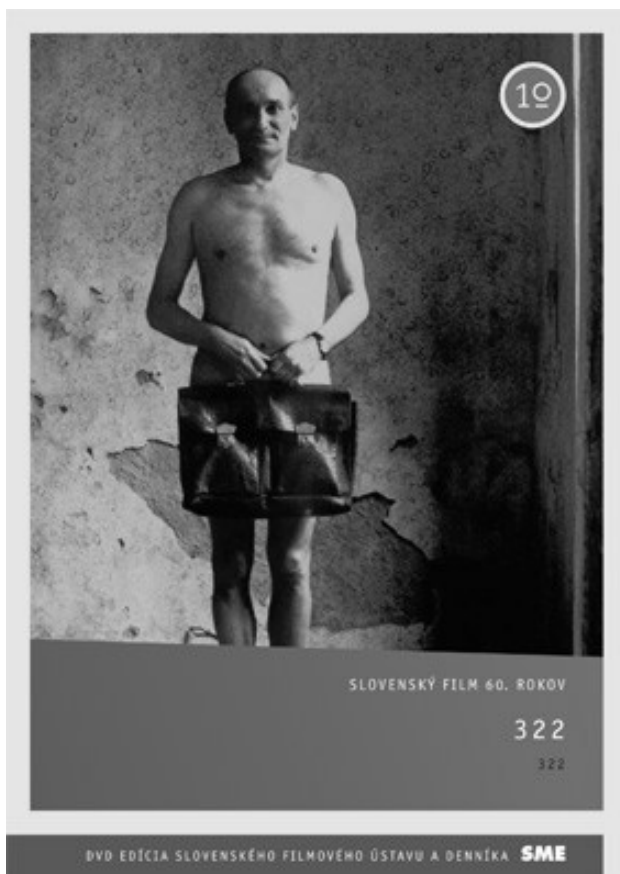
Il. 2 Plakietka Pioniera zaprojektowana przez Carla Sagana i Franka Drake'a. Rysunek wykonany przez Lindę Salzman. Zdjęcie pochodzi z domeny publicznej



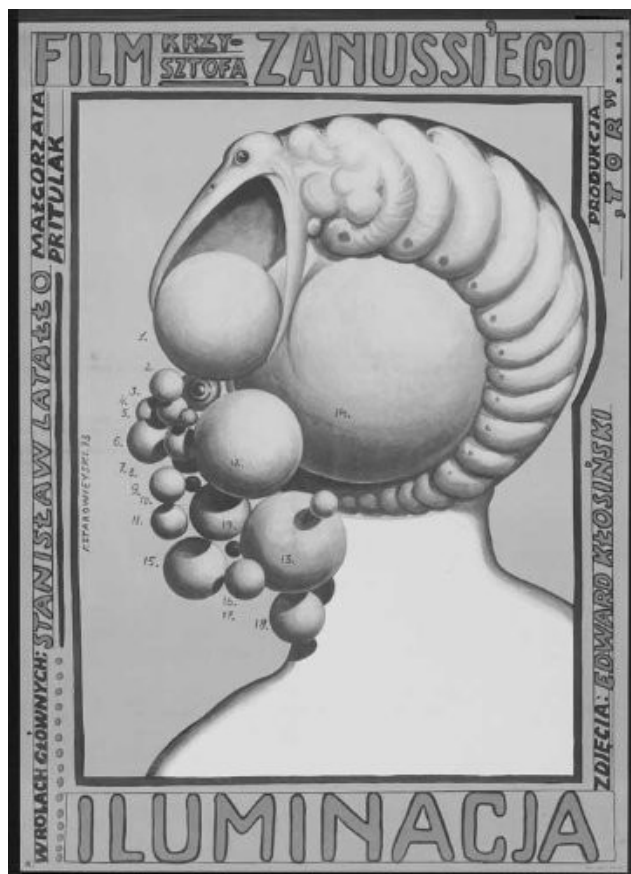
Il. 3 Okładka edycji VHS



II.4 Okładka edycji DVD



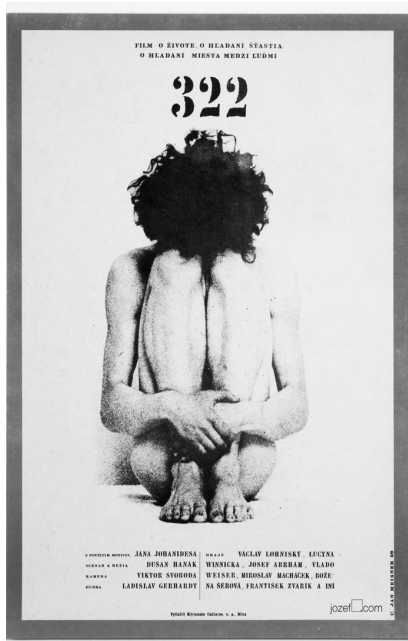
Il. 5 Okładka edycji DVD



Il. 6 Plakat autorstwa Franciszka Starowiejskiego



Il. 7 Kadr z filmu Iluminacja reż. Krzysztof Zanussi



Il. 8 Plakat autorstwa Jana Meisnera