

Kino i twardość rzeczywistości

WALDEMAR FRAC

Rzeczywistość jest w kinie spełnieniem (w wymiarze kauzalnym) i zarazem niemożliwością spełnienia (w wymiarze teleologicznym). Metateoretyczne wejście w dwa zasadnicze nurty rozwoju historii myśli filmowej ujawnia paradoksalny charakter tej sztuki. Kino, z jednej strony, stara się być wręcz niezapośredniczonym tworem rzeczywistości – nie jakimś jej śladem, uobecnieniem, cytatem, lecz niemal nią samą (tradycja realistyczna), a z drugiej strony przezwyciężeniem tego, czym jest – jej zwyczajności i niecodzienności, jej brzydoty i piękna, jej oczywistości i skrytości (tradycja formatywna). Odnosząc kino do rozległej perspektywy estetycznych teorii dzieła sztuki, wydaje się, że to właśnie ono jako pierwsze ujawnia tak głębokie napięcie między artefaktem i wciąż bardziej ontologizującą się sztuką. Wskazane dwa ekstrema wyznaczają, jak się zdaje, całą potencję relacji między kinem i rzeczywistością, których uszczegółowienia zaznaczają się we wszelkich realizmach filmowych i tych historycznych i tych jedynie możliwych. Potwierdza to zasadnicza odmiennność takich zjawisk, jak: francuski realizm poetycki, sowiecki socrealizm czy włoski neorealizm. Za każdym razem rzeczywistość jest w takiej czy innej tradycji filmowego realizmu inspirującą interpretacją, bez względu na to, czy objawia się jako jej przyczyna, źródło, ufundowanie, czy też jako wzór, cel bądź idea. Jak zauważył w *Dehumanizacji sztuki* José Ortega y Gasset: *ta sama rzeczywistość może rozszczepić się na wiele odmiennych rzeczywistości, jeśli patrzeć na nią z różnych punktów widzenia*¹. Okazuje się więc, że pojęcie realizmu może być obciążone wysokim poziomem subiektywizmu i relatywizmu, choć wydaje się, iż wciąż ma ono wielką pretensję do obiektywizmu.

Filmowa różnorodność widzenia rzeczywistości nakłada się dodatkowo na rozległą perspektywę ogólniestetyczną. Tu potwierdza się kolejna trudność, wszak pojęcie realizmu w perspektywie teleologii, którą ono samo ustanawia, powinno eliminować mnogość i zmierzać do jedności. Tak jednak nie jest i być nie może, bo rzeczywistość jest w odniesieniu do kina zarazem spełnieniem i jego niemożliwością. Będzie ona zawsze przekraczać poziom wszelkich wizualnych wyobrażeń tego, co najbardziej realistyczne. Obraz filmowy, bez względu na to, czy powstał w sposób tradycyjny, oparty na automatyzmie fotograficznego utrwalenia, czy też jest wynikiem symulacji elektronicznej, nigdy nie odnajdzie absolutnego kryterium realności. Tak naprawdę nie ma istotnego znaczenia, do czego się je sprowadza: czy do naukowo ugruntowanej zasady prawdopodobieństwa, czy do bardziej podległej subiektywizmowi wiarygodności, czy też do socjologicznej powszechności występowania bądź też do najbardziej ogólnej filozoficznie kategorii możliwości. Ta myślowa uległość, plastyczność realizmu przejmująco zaznacza się w zawłasz-

czeniu go przez narzędzia ideologizacji. Wystarczy spojrzeć na dwa najkrwawsze dwudziestowieczne totalitaryzmy, które właśnie tym pojęciem próbowały odróżniać „prawdziwą” sztukę od „zwyrodniałej”. Ideologicznie przeformułowany realizm wcale do rzeczywistości się nie odnosił, lecz ją zdobywał, podbijał, poddając jej kształt brutalnie sformułowanej idei, która miała wpływać na masy. Przywołany José Ortega y Gasset już w 1925 r. fundował tę presję realizmu na procesach umasowienia: *Pamiętajmy, że w epokach, w których istniały dwa rodzaje sztuki, jedna przeznaczona dla mniejszości, a druga dla większości, ta ostatnia była zawsze realistyczna*². Totalitarnie myślana sztuka nie przybliżyła jednak do rzeczywistości, a nawet jeśli przybliżyła, to do tej niechcianej, brutalnie zdeorganizowanej, od której pragnie się uciec jak od nienormalności.

Sztuka poddana ideologicznie zwyrodniałemu realizmowi może nawet osiągać wybitne walory estetyczne (np. w twórczości Siergieja Eisensteina czy Leni Riefenstahl), ale w swej zasadniczej teleologii staje się głównie narzędziem propagandy³. Jeśli więc ujawnia się w niej wartość estetyczna, to niejako obok ideologicznej treści, dla której może stanowić jedynie tło, mniej czy bardziej atrakcyjną formę przekazu, ale nigdy jako cel sam w sobie. Warto podkreślić, że to kino w ideologicznie zorientowanym realizmie odgrywało zasadniczą rolę. Odpowiada za to właśnie paradoks spełnienia/niespełnienia relacji między obrazem filmowym i rzeczywistością: spośród tradycyjnych rodzajów sztuki żadna nie wydawała się tak bliska rzeczywistości i jednocześnie – pomimo siły tej sugestii – tak od świata odległa, tak doskonale podatna na płynącą z urojęń neantyzację wszystkiego, co go stanowi.

Warto głębiej przemyśleć ten paradoks spełnienia/niespełnienia, który ujawnia się w relacji kina i rzeczywistości, aby sproblematyzować to, co zostało rozpoznane już jako oczywistość. Pozytywna strona tej paradoksalnej relacji wskazuje, jak wspomniałem w pierwszym zdaniu, płaszczyznę przyczynowości: tak naprawdę to rzeczywistość spełnia się w kinie. Nie tylko fizykalność procesu utrwalania światła na materiale światłoczułym jest tego potwierdzeniem, ale także sztuczne, elektroniczne symulacje. Rzeczywistość nie jest przecież zamkniętym, ponadantropologicznie dookreślonym światem, lecz nieustannym procesem bez odgórnie ustalonych granic transformacji. W pewnym sensie zwracał na to uwagę już Blaise Pascal, gdy ustanawiając przewagę wyobraźni nad rozumem, dostrzegał jej wpływ w kształtowaniu dowolnej rzeczy: *Rozum musiał ustąpić, najemśdniejszy nawet przybiera sobie jako zasady to, co wyobraźnia ludzka wprowadziła w każdej rzeczy*⁴. Próba znalezienia takiego wymiaru rzeczywistości, który istnieje niejako uprzednio, niezależnie od mocy sprawczej wyobraźni człowieka, dziś wydaje się już coraz bardziej karkołomna (jeśli pominąć kosmologiczną makroskalę). Rzeczywistość spełnia się w kinie i przez kino – wciąż bardziej zachłannie we współczesnej kulturze. W konsekwencji świat filmowych kreacji coraz wyraźniej ontologizuje się. Jednak nie ten rodzaj spełnienia jest szczególnie dla tych rozważań istotny.

Spełnienie rzeczywistości w kinie i przez kino ujawnia przede wszystkim perspektywę, w której wyraźnie zaznacza się relacja między człowiekiem i otaczającym go światem. Nie chodzi tylko o granice, które tak naprawdę w wymiarze procesualnym są nieuchwytnie (nawet w perspektywie ograniczającej się do poziomu ludzkiej cielesności i fizykalnej materialności świata), nie chodzi także o wzajemne warunkowanie, którego nie sposób przecenić. Ludzka egzystencja jest

zanurzona w rzeczywistości, dlatego dokonuje się tu nieustanny proces wzajemnego fundowania, w którym nie można odkryć tego, co pierwsze. W *Byciu i czasie* Martin Heidegger pisał o egzystencjalnie „bycia-w-świecie” jako podstawowym ukonstytuowaniu jestestwa (*Dasein*): *Nie jest tak, że człowiek „istnieje”, a jego bycie ma ponadto jakiś stosunek do „świata”, który człowiek by sobie niekiedy mógł zafundować. Jestestwo nigdy nie jest „najpierw” bytem niejako wolnym od bycia-w, który czasem miałby ochotę na nawiązanie „stosunków” ze światem. Takie nawiązywanie stosunków ze światem jest możliwe tylko dlatego, że jestestwo jako bycie-w-świecie jest tak, jak jest*⁵. W wymiarze egzystencjalnym, a przecież kino – w najszerszej perspektywie – jest właśnie zespołem różnorodności jego świadectw, pytanie o uprzedniość i podstawę w relacji człowieka wobec rzeczywistości jest wtórne. Kino nawet w sensie czysto materialnym, w swym bytowym ufundowaniu jest wizualnym przedstawieniem tej otwartości *bycia-w-świecie* i jej ciągłym potwierdzeniem. I co najważniejsze: jej sproblematyzowaniem.

Intuicję tę interesująco wyraża inny egzystencjalnie nastawiony myśliciel, Gabriel Marcel, który w *Dzienniku metafizycznym* zanotował: *Jesteśmy skłonni patrzeć na to, co się z nami dzieje, jak na szereg filmów, które przesuwają się przed nami, ale donikąd nie idą i znikąd nie przybywają. Nierozumiały obraz. Zresztą ów związek między tym, co się dzieje, a mną, któremu „to” się zdarza, nie daje się pojąć. Sądzę, że otwiera się tu przepaść, prawie jeszcze przez nikogo nie zauważona...*⁶ Filozof podkreśla, że związek między człowiekiem i tym, co się dzieje – czyli także (a często przede wszystkim) światem – nie daje się pojąć, ale ulegle poddaje się metaforze ciągłości filmowych obrazów. Nie mają one namacalnego źródła, nie mają wyrazistej celowości, ale w tym zasadniczym niezorientowaniu najlepiej oddają to, co się dzieje z człowiekiem. Mnogość faktycznie doświadczonych obrazów filmowych na tle tych wewnętrznych, parawizualnych ciągłości zaznacza swą odrębność właśnie przez nieredukowalne ukierunkowanie. Film jest taką ciągłością, która zawsze ma źródło, przyczynę i wyraźnie dokądś zmierza. Współczesna kondycja człowieka być może tym niezorientowaniem najbardziej odróżnia się od wcześniejszych. Jest nią egzystencja naznaczona brakiem czy nawet niemożliwością obecności zasadniczej teleologii, niesprowadzalnej do jakichś mikro- czy quasi-teleologii: ulotnych, zmiennych, odwracalnych, często zbyt łatwo osiągalnych. Film z tej perspektywy staje się fascynującym, wręcz sensotwórczym doświadczeniem.

Spełnienie rzeczywistości w kinie wiąże się z jeszcze innym, istotnym antropologicznym aspektem. Chodzi o przestrzeń człowieka. Współczesność poczyniła tu znowu dalekosiężne transformacje, które można rozumieć jako przesunięcia od względnej stałości do bezwzględnej niestałości. Ta zmiana wiąże się nie tylko z coraz trudniejszym rozgraniczeniem przestrzeni zewnętrznej (na bliską i daleką), ale może jeszcze bardziej z odkrywaniem tej wewnętrznej, intymnej, która na tamtej się nadbudowuje, ale jednocześnie stanowi jej swoistą transformację. Kiedyś w zdecydowanej mierze zdominowana przez kategorię *swoj(sk)ości*, dziś staje się coraz bardziej obca. Dlatego też jest coraz trudniej uchwytna, gdyż zdaje się całkowicie podporządkowywana tej zewnętrznej. A przecież to ona zawsze była podstawą oswojenia, to ona umożliwiała odnalezienie swego miejsca. Stanley Cavell w książce *The World Viewed* zwraca uwagę na antropologicznie istotne fenomeny filmowych „wysiedleń”: *Projekcja świata na taśmę filmowej tłumaczy nasze*

formy niewiedzy, naszą poznawczą niemoc. Nie chodzi przy tym o to, że świat nas wówczas niejako omija, „dzieje się” obok nas, ale że zostajemy jak gdyby z naszego naturalnego w nim miejsca „wysiedleni” i umieszczeni w pewnym od niego oddaleniu. Ekran pomaga przezwyciężyć nasze stałe miejsce w świecie; sprawia, że owo wysiedlenie staje się naszym stanem naturalnym ⁷. Z tej perspektywy kino przejawia się więc jako kontemplacja świata zewnętrznego, jako zasadniczy element w rozpoznawaniu rzeczywistości i w poszukiwaniu coraz to nowych jej wymiarów z całą paletą pozytywnych konsekwencji (wiedza, światowość, potencjalna nieograniczoność). Z drugiej strony, wbrew intuicji „wysiedleń” Cavella, kino może przezwyciężać poczucie zagubienia, utraty tego, co zawsze było bliskie – w wielości przedstawień potencjalnie unaoczniać wewnętrzny aspekt przestrzeni.

Warto jednak pamiętać także o ograniczeniach, gdyż rzeczywistość jest dla kina swoistą niemożliwością. Bo rzeczywistość spełnia się w kinie, ale nie na odwrót. Trzeba więc powrócić do punktu wyjścia – odbija się tu echem stara idea, która przyznała filmowi status sztuki. Ujawnia się ona także w rozważaniach wspomnianego Cavella. *Stawiałem sobie pytanie – pisze autor The World Viewed: Jakże film może być sztuką, skoro wszystkie zasadnicze sztuki w jakiś sposób wyrosły z religii? Teraz mogę sobie odpowiedzieć: Ponieważ wyrastają z magii, spoza świata. Im lepszy film, tym głębszy jego kontakt z tym źródłem inspiracji; film nigdy nie traci całkowicie kontaktu ze światłem magicznej latarni* ⁸. Film nie może spełniać się w rzeczywistości, do niej sprowadzać. Sztuka, pomimo nieustannie podejmowanych prób, nie może się w pełni zontologizować, nawet jeśli pozornie nie odróżnia się od rzeczywistego świata. Musi się w niej dokonać jakieś przełamanie zasady rzeczywistości, by mogła być sobą, by mogła być niesprowadzalnym tylko do rzeczywistego doświadczeniem. I nie chodzi tu o radykalność *Dehumanizacji sztuki*, która bardzo ostro oddziela te dwie sfery: *przedmiot sztuki jest artystyczny dopiero wtedy, kiedy nie jest rzeczywisty* ⁹. Chodzi raczej o pewien dystans, nawet znikomo mały, który umożliwia transcendencję tego, co rzeczywiste.

Filmowe obrazy rzeczywistości zawsze go sankcjonują, a dystans ten, znowu, ma przede wszystkim znaczenie antropologiczne. Doświadczenie rzeczywistości, poznawanie świata wiąże się z oporem rzeczy, jest trudne, często bywa bolesne. W perspektywie ontologicznej istnieje jakaś nieustępliwość rzeczywistości w tym, co zaistniało i nie zaistniało, nieodwracalność tego, co się dokonało, którą Nicolai Hartmann nazywa „twardością realności” (*die Härte des Realen*) ¹⁰. W wymiarze antropologicznym można ujawnić pewne konsekwencje tego zjawiska, które przybliży semantyczny potencjał słowa *die Härte*: ostrość, surowość, nieczułość czy nawet bezwzględność. Otóż kino w swych przedstawieniach właśnie tę twardość zmiękcza, w pewnym sensie zawiesza, czy nawet znosi opór rzeczywistości. Staje się swego rodzaju filtrem, który ułatwia odnajdywanie się w rzeczywistości i emocjonalną na nią reakcję. Czasem nawet może się objawiać jako element pośredni w pełni doświadczenia tego, co realne.

Szczególnie ujawnia się ten proces w przeżyciach, które naznaczają nasz świat mrocznym tchnieniem negatywności. W życiu człowieka zdarzają się chwile, kiedy wydaje się, że jakieś wydarzenie, porażające w swej nicestwiącej sile wręcz nie przystaje do rzeczywistości, przekracza jej poziom. Jest ono tak dotkliwie realne, że zdaje się przynależeć do świata fikcji. Pełna bólu myśl próbuje wtedy spojrzeć na to zdarzenie jak na element świata filmowych wyobrażeń. Ucieczka, choć nie

jest faktycznie możliwa wobec „twardości realnego”, może dawać pewną szansę jako otwarcie drogi dystansu.

Związywanie człowieka z rzeczywistością jest oczywiście niepodważalne. Kino w tę relację nie uderza, lecz ją w pełni sankcjonuje czy nawet multiplikuje. Ileż w losach filmowych bohaterów tych związków można dostrzec, a ważne są szczególnie te, których widz sam jeszcze w rzeczywistości nie rozpoznał. Martin Buber w *Problemie człowieka* pisał, że odkrywanie tych związków jest doświadczeniem duchowym, z którego rodzi się filozofia. Jeśli ona jest odpowiedzią na zasadnicze zdziwienie, to trzeba podkreślić, że kino nie tyle zgłębia, ile poszerza jego zakres. Jak pisał filozof, poznanie musi się wiązać z rzeczywistym światem, aby było pełne: *Pierwsze jest odkrycie własnego bycia w komunii z byciem świata, a odkrycie to jest aktem ściśle duchowym. Każda idea filozoficzna bierze początek z takiego odkrycia. Ból pozna ten tylko, kto w głębinie swego bólu komunikuje się w duchu z bólem świata, a nie ten, kto od niego abstrahuje*¹¹. Kino stanowi mnogość zobrazowań tej komunikacji, a więc wcale, wbrew powierzchownej sugestii, nie unieważnia wskazanego fundamentalnego związku – jest jego ciągłym potwierdzeniem. Rzeczywistość spełnia się przecież w kinie, a zatem ta łączność ze światem jest w nim wciąż obecna. Jednak, z drugiej strony, w swym dystansującym odniesieniu do „twardości realnego” jest ono fascynująco przyciągające. Filmowa zdolność przewyższania ostrości, surowości czy nieczułości rzeczywistości jest odpowiedzią na istotną potrzebę, nie tyle emocjonalną, ile raczej antropologiczną. Na tym polega nieodparta siła kina.

WALDEMAR FRĄC

¹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 1996, s. 187.

² Tamże, s. 184.

³ Por. np. R. Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, I. B. Tauris, London – New York, 1998.

⁴ B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Żeleński (Boy), Pax, Warszawa 1989, s. 80.

⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 81.

⁶ G. Marcel, *Dziennik metafizyczny*, tłum. E. Wende, Pax, Warszawa 1987, s. 142.

⁷ S. Cavell, *Świat oglądany, czyli: Czym jest film?* tłum. D. Chabajska, „Ethos” 2010, nr 89, s. 51.

⁸ Tamże, s. 50.

⁹ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 183.

¹⁰ Por. N. Hartmann, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Walter de Gruyter, Berlin 1966, s. 122-124.

¹¹ M. Buber, *Problem człowieka*, tłum. J. Doktor, PWN, Warszawa 1993.