

Zrzucę ciało

Marcin Koszałka, Jerzy Nowak, *Istnienie*

SEBASTIAN LISZKA

Jedynie powierzchowni ludzie nie opierają się w swoich sądach na pozorach. Tajemnicą świata jest to, co widoczne, a nie to, co niewidoczne.

Oskar Wilde

Jest w naturze i trwa w człowieku ruch, który zawsze przekracza granice i daje się zredukować tylko częściowo.

Georges Bataille

Złośliwe opinie o Krakowie mówią, że w mieście więcej mają do powiedzenia trumny pochowanych tutaj setek zmarłych wybitnych osób, niż ci, którzy żyją w nim i pracują. Kraków wyłaniający się z filmu Koszałki jest brudny, odrapany, łuszczący się, daleki od pocztówkowych przedstawień. Widoki Rynku czy Wawelu sprawiają wrażenie rozmyślnie zmaconych jakąś anteną, łuszczącym się dachem czy słupem ze stadionu Cracovii. Filmowane budynki i wnętrza są ciemne, dominuje w nich zgniła zieleń i światło rozpraszane przez chmury albo brudne szyby. Obraz i kolorystyka rozkładającego się miasta, jakby pokrytego pleśnią lub zarosłego mchem, patyną wilgoci i starości, przywodzi na myśl Wenecję u Luchino Viscontiego.

O Jerzym Nowaku powszechnie mówi się „krakowski aktor” gdyż od prawie 60 lat jest związany z kilkoma tutejszymi scenami. W teatrze i filmie grał u największych reżyserów: Swinarskiego, Wajdy, Kieślowskiego. O roli u Koszałki Nowak mówi ze śmiechem, że to jego pierwsza główna rola filmowa. Ich spotkanie wyniknęło, jak głosiła prasa, ze wspólnie podzielanej obsesji śmierci. Obsesja, do której przyznaje się Nowak, dotyczy wyroku, czyli przekonania, że gdzieś jest zapisana i ustalona data śmierci. Obsesja, do której przyznaje się Koszałka, dotyczy śmierci jako skandalu i anomalii, gwałtowności, z jaką wdziera się ona w świat, wskutek czego wywołuje nerwicę i niepokoje. Te trochę odmienne, a jednak podobne postawy wyznaczają według mnie dwa biegi *Istnienia*.

Efekt ponadrocznej pracy reżysera i aktora zaskoczył wszystkich. Film, początkowo zapowiadany jako skandal, przekroczenie (w przypadku Koszałki) kolejnych tabu, ściągnął też krytykę na aktora. Pomysł, że reżyser będzie z kamerą towarzyszył mu w ostatniej drodze, że być może sfilmuje również jego śmierć i nie zapomni w końcówce filmu przedstawić lekcji anatomii przeprowadzonej na

ciele bohatera, wywołał oburzenie. Głośno podnoszono stwierdzenia o przekroczeniu granic aktorstwa, etyki dokumentalisty bądź szaleństwie bohatera.

Film otwiera ujęcie zalewu na Zakrzówku, sztucznego jeziora założonego w dawnym kamieniołomie. W podzielonym na pół kadrze głęboka woda odbija niebo. Kamera omiata przestrzeń ruchem poziomym w lewo, co natychmiast przywołuje skojarzenia z ruchem *contra passu*, nienaturalnym, odwrotnym. Takim ruchem, kolistym, odwrotnym do wskazówek zegara, szedł przez piekło Dante. To skojarzenie nie wydaje się odległe, bo już następna scena przedstawia efektownie sfilmowane eksponaty z Muzeum La Specola we Florencji. Widok alabastrowych, pięknych ciał z rozplatanymi brzuchami, odsłoniętymi żyłami udowymi bądź odartych ze skóry przygotowuje widza na najmocniejszą, moim zdaniem, scenę filmu – pokazane po raz pierwszy ujęcia z wnętrza Zakładu Anatomii. Zwłoki zanurzone w formalinie spoczywają w stalowych kadziach, które zastępują im sarkofagi. Nie przypominają woskowych eksponatów z włoskiego muzeum. Pracownik wyciąga jedno z ciał na stół. Jest pokurczone, ściemniałe, jakby zaszuszone. Zmywa resztki formaliny i natychmiast przykrywa ciało szmatą.

Pojawia się bohater, razem z żoną spędzający wakacje. Koszałka, który jest także jednym z operatorów, filmuje Nowaka w quasi-symbolicznych scenach – przechodzącego przez most, nieporadnie wiosłującego łódką, idącego w zwolnionym tempie, jakby już na spotkanie ostateczności, wreszcie śpiącego. Przekaz tych oczywistych kadrów wzmacniają wypowiedzi Nowaka i jego żony Marii. Naiwne rozważania na temat życia pozagrobowego, szczere i przejmujące wyznania obsesji i obaw żony, dużo młodszej od męża, co do jego możliwego rychłego odejścia. Wyznania te są przedzielone scenami wzajemnych spojrzeń i przemilczeń. Nowakowie wracają z wakacji, bohater odbywa rozmowę z prawnikiem, któremu oznajmia wolę oddania ciała do badań naukowych. Dowiaduje się, razem z widzem, że ciało oddane na badania jest rzeczą wyłączoną z obrotu materialnego. W wypowiedzi prawnika ukryta jest jeszcze aluzja mówiąca, że wyłączenie ciała z obrotu, traktowane rynkowo, oznacza także wyłączenie ciała z obrotu symbolicznego. Pogrzeb takiego ciała, rozumiany jako symboliczna wymiana między rodziną i bliskimi a zmarłym, może mieć tylko pewną rytualną, umowną formę. Nowak zgadza się i akceptuje taki stan.

Akcja przenosi się z powrotem do Zakładu Anatomii, obserwujemy dalszy etap postępowania ze zwłokami – są zawijane w folię i przenoszone do drugiej sali. Pojawia się drugi bohater, profesor Konstanty Ślusarczyk, wykładowca anatomii. Kamera skupia się na jego sylwetce i twarzy, zniekształconych przez kalektwo. Profesor prowadzi ze studentami zajęcia, opowiada o tym, że znajdują się w miejscu, w którym śmierć jest użyteczna, miejscu, w którym istnieje z niej pożytek. Z ust wykładowcy płyną ważne słowa: o sensie istnienia jego jako lekarza, o przekazywaniu wiedzy służącej ratowaniu życia i o tym, że to przekazywanie nie może się obyć bez podarowanych Zakładowi ciał.

Nowak, wyraźnie wzruszony, odwiedza grób rodziców, miejsce, gdzie mógłby być pochowany, i rozmawia z przyjacielem, kompozytorem Zygmuntem Koniecznym, o swojej decyzji, przy okazji wyjaśniając źródła motywu muzycznego pojawiającego się w filmie. To melodia, którą Konieczny napisał do połączonych tekstów Stanisława Wyspiańskiego *Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić* oraz wiersza z *Wyzwolenia*, ze sceny rozmowy Konrada z 19. Maską: *Chcę, żeby w letni*

dzień. Kompozytor odgrywa melodię na pianinie, kamera przenosi się do studia, gdzie są finalizowane prace nad nagraniem.

Akcję przerywa retrospekcja, scena przygotowań do egzaminu do szkoły teatralnej, podczas której Nowak ćwiczy z kandydatką recytację wiersza. Scena próby przechodzi płynnie w ujęcie nagrania w studiu radiowym. Niestety ani kandydatka na studentkę, ani solistka w studiu nie są w stanie sprostować wskazówkom interpretacyjnym Nowaka. Urywany fragment muzyczny wprowadza w sceny w Zakładzie Anatomii, w rozmowy bohatera z profesorem Ślusarczykiem. Profesor udziela skąpych informacji o regułach przetrzymywania zwłok w zakładzie, pokazuje Nowakowi (znane już wcześniej widzowi) miejsca przechowywania zwłok.

Film zmienia tempo, obserwujemy rozmowę bohatera z Jerzym Turbasą, szefem znanej w Krakowie pracowni krawieckiej. Rozmowa o garniturach przebiega spokojnie i refleksyjnie, strój, jaki Nowak chce dla siebie uszyć, jest już kolejnym szytym przez tę firmę. Okazją to uszycia kolejnego garnituru jest... ślub kościelny bohatera. Kameralna i emocjonalna scena ślubu w małym kościele Świętego Krzyża zaskakuje widza.

Nowak, niczym Mały Książę, odwiedza kolejne miejsca – dom opieki przy ul. Helclów, gdzie mieszka jego przyjaciel, aktor Jan Adamski. Widzimy fragmenty tej wizyty: wyznania opuszczonego przez rodzinę starca, recytację wiersza (*Na śmierć Esteriny* Gałczyńskiego), anegdoty z dawnego teatru, chwile ciszy, kłopotliwej albo normalnej między ludźmi, którzy znają się od lat. Chronologicznie następną sceną zabawy sylwestrowej jest przepleciona relacją z zajęć prof. Ślusarczyka. Dotykając wraz ze studentami ciał zmarłych profesor wygłasza podstawy etyki lekarskiej.

Już po Nowym Roku Nowak odwiedza w sanatorium reżysera i scenarzystę, Andrzeja Konica. Opowiada przyjacielowi pogrążonemu w żałobie po stracie syna o wizycie w swoich rodzinnych stronach, Bohorodczanach na Ukrainie, gdzie jego ojciec był starostą. Sceny z Ukrainy są wprowadzone retrospektywnie, ale zastępują niewidoczną na ekranie równocześnie biegnącą opowieść Nowaka. Wrażenia z podróży są gorzkie – pomimo że ktoś jeszcze pamięta o przedwojennych mieszkańcach, miejsce dzieciństwa okazuje się na zawsze stracone. W sukurs wspomnieniom Nowaka przychodzi reżyser, opatrując je kreatywną sceną (utrzymaną w czarno-białych ujęciach) budynku starostwa i jego wnętrza. Ponownie wracamy do sanatorium, gdzie Konic relację z Ukrainy kwituje wnioskiem, że takie podróże zakłócają naturalny porządek rzeczy, są wstrząsem.

Następne sceny to kręcone bez komentarza ujęcia bohatera w kościele czy w gabinecie tomografii. Nieruchoma twarz Nowaka znowu przywołuje wrażenie zbliżania się ku śmierci, tym mocniejsze, że następną sceną prowadzi wprost do Zakładu Anatomii, gdzie przywiezione kolejne zwłoki (tutaj widz ma wrażenie, że chodzi o ciało Nowaka) są poddawane przygotowaniom do przechowania. Nowak w świetnej formie, wyraźnie odprężony, żegna się z profesorem Ślusarczykiem, dziękując za pomoc przy kręceniu filmu. Spreparowane zwłoki ładują w kadzi z formaliną. Studenci zdają egzamin, wykorzystane podczas niego szczątki ładują w pojemnikach, część jest wyrzucana. Nowak jeździ na karuzeli w wesołym miasteczku i ogląda się w gabinecie krzywych luster, spaceruje z małym chłopcem (wnukiem?).

Film wieńczy dwie sceny. Pierwsza to pochówek wykorzystanych w zakładzie zwłok, które włożone do drewnianej skrzynki okazują się tak lekkie, że dwóch

grabarzy nie ma problemu z ich udźwignięciem, druga – wizyjna, metaforyczna, przedstawia Nowaka wpadającego do płytkiego basenu i pływającego w nim z zamkniętymi oczyma.

Zdobycie przez realizatorów filmu zgody na sfilmowanie sekcji zwłok i zajęć z anatomii nie przyszło łatwo. Widz nie dostaje informacji, że realizatorzy weszli z kamerą do miejsca niedostępnego osobom niewtajemniczonym. Obraz medycyny jako dyscypliny naukowej do dzisiaj zachował status nauki przekazywanej wybranym, nauki wymagającej umiejętności łączenia wiedzy, etyki i sztuki. Wykłady z medycyny sądowej do dzisiaj są wymienione w statutach wyższych uczelni jako jedyne wykłady zamknięte ¹. Dziś funkcja tego zakazu wydaje się czysto etyczna – wiedzy o zwłokach i ludzkim ciele nie trzeba przekazywać w bezpośredni sposób każdemu, kogo te sprawy interesują z czystej ciekawości. Można je pokazywać przyszłym lekarzom, bo oni będą wiedzieć, w jakim celu uczestniczą w tego typu zajęciach.

Pobieźnie i skrótowo przywołany powyżej dyskurs medyczny niech będzie pierwszym, który otworzy drogę ku bardziej szczegółowej analizie *Istnienia*. Z gestu pochylającego się nad zwłokami profesora Ślusarczyka da się wyczytać więcej niż tylko oddanie pracy. Profesor, prowadząc rękę studentki w głąb ciała, wdzierając się fizycznie do ciała, zdejmując przy okazji warstwy interpretacyjne z człowieka i człowieczeństw. Ta bardzo mocna scena odrywa pojęcie człowieka od konkretnego ciała, przypominając jednocześnie, że choć to, co leży na stole, to już nie jest człowiek, to leży tutaj dlatego, że Człowiek – przez wysokie C, jak pisał Staff, ofiarował coś z siebie. Mowa profesora, nieskładna, prowadzona niewyraźnym, zniekształconym przez kalectwo głosem wywołuje olbrzymie wrażenie. Proste słowa anatoma-patologa o zwłokach są przesycone humanizmem. Profesor przypomina, że medycyna to nauka o ratowaniu życia, ale nie można się jej nauczyć bez ciał zmarłych, że ta możliwość to jeden z niewielu pożytków ze śmierci. Naznaczone kalectwem ciało profesora pochylające się nad trupami to współczesna wersja Piety i nie da się, jak sądzę, opisać tej sceny inaczej, niż odwołując się do koncepcji wzniosłości.

W klasycznym modelu tejże, opisanym przez Burke'a i Kanta, coś początkowo przeraża, obezwładnia podmiot, a następnie pobudza w nim siłę, która dorównuje, albo przerasta wpływ zewnętrznego ². Źródłem tak wywołanej wzniosłości jest w filmie kilka i aktywizują one kilka odrębnych podmiotów. Po pierwsze, takim podmiotem jest profesor, na co dzień pochylający się nad zwłokami, po drugie, takim podmiotem jest Nowak, któremu są pokazywane zanurzone w kadziach ciała, po trzecie, takim podmiotem jest widz, który pierwszy zostaje zmuszony do kontaktu wzrokowego z nimi. Szok jest przez Koszałkę osłabiany, gdyż najpierw widzimy woskowe preparaty z muzeum we Florencji, a dopiero później prawdziwe zwłoki wrzuca się na stół, gwałtownie i wprost przed oczy widza. Poruszenie, jakiego doznaje widz w tym momencie, jest rodzajem wybudzenia. To nagłe ocknięcie widza nie wynika, jak sądzę, z wprowadzonej spoza diegezy nagłej figury śmierci i jej konsekwencji. Wynika z kontaktu wzrokowego (a taki w kinie musi wystarczyć) z porzuconym ciałem. Pozostawiony na moment przedmiot bez formy, anonimowe zwłoki ujawniają swoją nieizomorficzność wobec ciała ludzkiego, są czymś więcej niż porzuconym albo lepiej – zruconym ciałem.



Kolejne zabiegi widoczne w filmie – szczegółowe wyjaśnienia prawnika, przeprowadzone przez Nowaka zrzeczenie się ciała, poznanie profesora i jego wyjaśnienia o sposobach postępowania ze zwłokami, wreszcie widoczna na końcu filmu scena pochowania wykorzystanych resztek – pokazują wysiłki całej grupy ludzi, którzy porządkują (każdy na swój sposób) kwestię porzucanego ciała. Zrzeczenie się ciała, porzucenie ciała, zrzucenie ciała – jakkolwiek by zostało nazwane, odbywa się na modłę skrajnie nowoczesną, jest poddane specjalistycznym dyskursom: prawnemu, medycznemu, etycznemu. Sposoby porzucenia ciała są świeckie, są czynnościami ludzkimi i dla ludzi. Sądzę, że w tak zarysowanym kontekście musi pojawić się pytanie o status sakralny decyzji Nowaka i jej filmową reprezentację. Tym, co w *Istnieniu* zaskakuje może najmocniej, jest agnostycyzm.

W żadnym wypadku w filmie nie mówi się o ciele, że jest ono dziełem Boga. Nie mówi się o powołaniu, sensie, ba, nawet o duszy! Najbardziej niejednoznaczny i zdradzający metafizyczne proveniencje jest tylko tytuł – *Istnienie*, który trudno objaśnić i zanalizować, łącząc język metafizyki i konkretnej realizacji filmowej. Istnienie przenikające film nie nadaje sensu przedstawianym sprawom i problemom, nie uwzniośla, nie pomaga. Jest faktem, kolejną z „normalnych ludzkich rzeczy”, jak mówi jeden z głównych bohaterów. To zanurzenie w świecie uzyskano dzięki ciekawie wygranej przestrzeni filmu – ograniczonej do Krakowa³. Najwyższym punktem są majaczące gdzieś w tle wieże Wawelu, najniższym – nieruchoma powierzchnia wody zalewu na Zakrzówku ewentualnie płytki basen, w którym pływa Nowak. Wykreowana w filmie przestrzeń ogranicza i jednocześnie metaforyzuje sytuację egzystencjalną. Ta metaforyzacja przebiega jednak po niedocenionej i niewidocznej na pierwszy rzut oka ścieżce, tworzy przestrzeń inkluzji, wyjętą niejako z porządku świata, trochę beczasową, na pewno niezwiązaną z bieżącą sytuacją społeczną czy polityczną. To nie jest arena agonu człowieka z Losem, Życiem, Sensem, Bogiem, Złem czy Dobrem. Przestrzeń wykreowana w filmie nie wykazuje też w żaden sposób cech świata opuszczonego przez Stwórcę, świata odchodzącego, świata naznaczonego skazą, brakiem, tęsknotą. Film sprawia wrażenie rejestracji czegoś, co zastane i obecne. Śmierć i żeganie się ze światem jest naturalnym porządkiem, ale ludzkim porządkiem. Przeżycie nie jest tutaj, jak chciałby tego np. Walter Benjamin – odróżnione od doświadczenia, a specyficzna czasowość filmu i ciągłe obecna w nim perspektywa czy obecność śmierci uniemożliwiają, moim zdaniem, opisanie znaczenia filmu jako jednej z realizacji Heideggerowskiego bycia-na-śmierć⁴. Te tropy są skutecznie zmaćcone przez samych bohaterów, którzy mówią: *liczy się życie i tylko życie*. To niby banalne zdanie okazuje się skuteczną zaporą przed nadinterpretacją i rozpuszczeniem istnienia (*Istnienia*) w filozoficznej metateorii.

Z wyprowadzonych powyżej refleksji ważny, nie tylko w kontekście problemu cielesności, wydaje się temat związku człowiek – ciało – trup. Film opiera się na rozróżnieniu: bohater – Jerzy Nowak to jedno, jego ciało to drugie. Sprawą do rozstrzygnięcia pozostaje rola, jaką w filmie pełni zawód Nowaka. Jest on aktorem, i to wybitnym. Widać to na ekranie. Kiedy bohater próbuje ustawiać się neutralnie, nie wychodzi mu to i psuje (czasem bardziej, czasem mniej) efekt dokumentalny. Widać to choćby w scenach rozmów – głos Nowaka, nawet jeśli ten mówi banały i frazesy, brzmi mocno i czysto, głosy interlokutorów – naturalniej, ale mniej wyraźnie. Reżyser czasem próbuje podporządkować go kamerze, jak w scenach niby-przejsć, kiedy Nowak nieporadnie wiośtuje łódką, przechodzi

po mostku, wreszcie długo milczy, śpi albo stojąc w oknie, patrzy w dal. Widz nigdy nie wie, kiedy bohater gra, kiedy jest aktorem, kiedy panem Jerzym. Z tej dwuznaczności rodzą się w filmie sceny z punktu widzenia dokumentalistów ewidentnie złe, jak stylizowana poza Nowaka w rozmowie z Konicem, rejestrowanie ustawionych wcześniej scen czy zapis fragmentów powszedniego dnia bez komentarza, który w takich momentach rodzi się w głowach widzów. Ta wielotorowość narracji jest oczywiście wyznacznikiem stylu Koszałki, ale w kontekście tego filmu działa szczególnie mocno. Film dostał bowiem jeszcze jedną, zewnętrzną ramę – filmu o filmie, który właśnie się tworzy. Nowak mówi o filmie o własnym umiarniu, do tego filmu pisze muzykę Zygmunt Konieczny, o tym filmie bohater rozmawia z Konicem, wreszcie możemy sądzić, że kreacyjne sceny starostwa w Bohorodczanach albo Nowaka w basenie są materiałem tego dopiero powstającego, innego filmu. Oczywiście filmu, którego nie będzie, a przed którym już na rok przed premierą ostrzegali gazetowi recenzenci mylący pracę dziennikarza z funkcją członka nieistniejącej (na szczęście) komisji etyki filmowej.

Oczywiście można zabiegi Koszałki układać w inne związki, pokazywać, jak przez niepokazanie – jednak pokazuje. Widzimy przecież na początku filmu zwłoki odarte ze skóry, ciała przepołowione, i choć to tylko woskowe eksponaty, za ich sprawą widok prawdziwych zwłok nie robi już takiego wrażenia. Groźne ujęcia Zakrzówka przypominające o losie i jego wyroku są zmontowane ze scenami ślubu czy zabawy i nie wywołują dysonansu. Film na kilka sposobów pokazuje sceny, które mają w umysłach widzów wywołać wrażenie śmierci głównego bohatera, ale jednocześnie zaraz, w następnych scenach, pokazuje go dziarsko maszerującego przez park. Takich scen jest w filmie wystarczająco dużo, by nie pozostawić wrażenia niedosytu, ale jednocześnie niewiele, po to chyba, by uniknąć oskarżeń o nadmiar. W *Istnieniu* jest przemycona jeszcze jedna mistyfikacja – Koszałka próbuje wmówić nam, że Nowak już nie żyje, że prowadzi narrację w taki sposób, jakby bohatera nie było na świecie, a jemu (reżyserowi) został obszerny materiał audiowizualny. Na tej dwuznaczności i dwutorowości opiera się forma tego filmu.

Oczywiście jest to również opowieść o zmierzchu pewnej formacji, której Nowak, trochę staroświecki, pełen rewerencji starszy pan, jest przedstawicielem. Obraz odchodzenia tej formacji, a związanych z nią tropów kulturowych jest więcej, by wspomnieć o Piwnicy pod Baranami (Konieczny), teatrze śmierci Kantora (zwłoki przypominają przecież Kantorowskie manekiny) czy o sięgającym do czasów przedwojnia temacie czasu i świata utraconego Prousta i Schulza. Wszystkie te wysokie, modernistyczne konteksty naznaczają film, jego estetykę i bohaterów. Naznaczają ją jednak w nowoczesny, ale nieoczekiwany sposób, który rozumiem jako nierozzerwalny związek z życiem. Motywy te są w filmie silne, ale w zasadzie niedostrzegane, funkcjonują bezaluzyjnie. Użyty kilkakrotnie wiersz Wyspiańskiego nie staje się w tym wypadku mottem do interpretacji, kluczem do filmu, aluzją do rozszeptania dla interpretacyjnego obsesjonisty, a tylko jednym z kilkunastu sposobów komunikowania się bohaterów, które ze względu na temat filmu nie są dokładnie rozwijane. Estetyzujące zdjęcia Koszałki w takich sytuacjach idą, jak się wydaje, za bohaterami i pokazują świat ich oczyma. Wyspiański funkcjonuje w filmie nie dlatego, że jest ważny w jakiejś ogólnopolskiej sytuacji kulturowej (bo już nie jest), ale dlatego, że jest składnikiem



wyobraźni/języka/praktyki życiowej/pamięci Nowaka i jego świata. Szczególnie mocno widać związanie tych tropów w scenie relacji z podróży na Ukrainę i jej konsekwencji – twardej konstatacji o tym, że nie ma powrotu, że tamten świat i czas są utracone bez możliwości odzyskania, co Wyspiański w przywołanym w filmie wierszu opisywał słowami:

*Już dawno się wyzbyłem
marzeń o utraconym raju*⁵.

Moim zdaniem ta (niewątpliwie modernistyczna) wyobraźnia sięga jednak korzeniami i włącza w świat (zarówno diegetyczny, filmowy, jak i rzeczywistych bohaterów i być może także widzów) jeszcze innych czasów, aż za romantyzm i za Oświecenie, do czegoś, co Jan Błoński nazwał kiedyś *upartym trwaniem baroku*⁶. To odwołanie wydaje mi się aktualne w odniesieniu do *Istnienia* z kilku powodów. Nowak, choć to słabo sugerowane, jest kreowany na potomka tradycji sarmackiej, szlacheckiej. Realizowane w teatralnych formach relacje między bohaterami filmu, uretorycznie gestów i słów, to wszystko spadek po baroku. Z tej perspektywy dziecinne rozważania Nowaka na temat nieba i piekła są bardzo bliskie straszno-śmiesznej (z dzisiejszego punktu widzenia) poezji księdza Baki. Czytanie *Istnienia* taką barokową metodą może ujawnić nowe znaczenia – pomimo że mamy do czynienia z dokumentem, ładunek fikcji jest wyraźnie widoczny, a od ładunku fikcji do gry pozorem i fikcjonalnością, aż po ich nadmiar, bardzo blisko. Taniec śmierci trwa nadal, ale na nowe sposoby, na przykład w momencie kiedy student medycyny w makabrycznej na pierwszy rzut oka scenie uczy się postrzegania trupa jako człowieka. Barokowe sposoby kreowania

i zaklinalnia rzeczywistości są próbą zachowania materialności rzeczy i zdarzeń, niedopuszczania Ananke, która mimo że Nowak-aktor, świat i kamera tworzą iluzje, stoi spokojnie na brzegu basenu i czeka.

Ostatniej scenie filmu warto poświęcić dłuższy fragment. Kamera umieszczona w płytkim basenie pokazuje bohatera wpadającego całym ciałem do wody, następnie pływającego w niej – częściowo wspomagającego się rękami, częściowo unoszonego przez wodę. Scena ta hipnotyzuje i zapada w pamięć, jest wspinała kodą zszywającą film i ratującą go od utopienia w modernistycznym estetyzmie. Spektakularnie dopełnia inne wielkie metafory życia, pokazanego w filmie wcześniej jako teatr – w sytuacjach aktów performatywnych (zrzeczenia się ciała, ślubu) i wędrówki (odwiedziny u przyjaciół, podróż na Ukrainę). Płynięcie jest trzecią z metafor.

Nieme, małe ciało Nowaka przypomina kijankę, nierozwiniętą rybę unoszoną prądem wody. Aluzja do wiersza Wisławy Szymborskiej *W rzece Heraklita* wydaje się tu aż za bardzo dosłowna:

W rzece Heraklita
 ryba łowi ryby,
 ryba ćwiartuje rybę ostrą rybą,
 ryba buduje rybę, ryba mieszka w rybie,
 ryba ucieka z obłąkanej ryby.

W rzece Heraklita
 ryba kocha rybę,
 twoje oczy – powiada – lśnią jak ryby w niebie,
 chcę płynąć razem z tobą do wspólnego morza,
 o najpiękniejsza z ławicy.

W rzece Heraklita
 ryba wymyśliła rybę nad rybami,
 ryba klęka przed rybą, ryba śpiewa rybie,
 prosi rybę o lepsze pływanie.

W rzece Heraklita
 ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna
 (choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)
 pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby
 w łusce srebrnej tak krótko,
 że może to ciemność w zakłopotaniu mruga?

Według krakowskiej poetki – skąd znamy ten trop? – *ryba odrębna w rzece Heraklita*, taka sama jak inne ryby, może tylko określić granice swojej odrębnej egzystencji. Przywołując wiersz Szymborskiej, trzeba zapytać, jaką sytuację egzystencjalną metaforyzuje ostatnia scena filmu Koszałki? Może chodzi tu o rzucenie (bohatera czy ciała bohatera?) w żywioł, pokazanie przestrzeni egzystencji, coś z tego, że jednobarwnej i płytkiej, skoro innej nie ma. Ale scena w basenie może być również epifanią negatywną, rozumianą jako jedyna możliwość przezwyciężenia wyroku-termínu, dopełnienia losu i życia i przypomnienie, że mo-

dernistyczny podmiot można zanurzyć w basenie Heraklita, a nie rzece. Negatywna epifaniczność tej sceny nie objawia sensu, nie jest zdarciem zasłony, odsłonięciem prawdy (obojętnie czy prawdziwej, czy iluzorycznej), wskazaniem drogi ku poznaniu, potwierdzeniem nabycia doświadczenia, przywróceniem, odrodzeniem. Epifaniczność tak doświadczona może stać się objawieniem pustki. Nieziemskie, ponowocześnie ujęte, estetyzowane piękno tej sceny sugeruje odwrotną drogę – rozproszenie światła, skupienie uwagi na aurze, niedopowiedzenie, a także, co widać przecież na ekranie, zgaszenie światła i zaciemnienie mnożą interpretacje i poszerzają percepcję widza. Ta wieńcząca film scena znosi (*Aufhebung*) wcześniejsze podziały i na powrót scala to, co było pokazane wcześniej, scala istnienie, nawet jeśli okazuje się ono absurdem. Jednocześnie to scale nie niesie z sobą trudnego do przyjęcia dla współczesnych widzów projektu etyki ogólnej, nie grzęźnie w metafizyce totalności. Obraz skoncentrowany na jednym małym starym ciełe dociera dzięki temu do każdego (czyli osobnego) widza, o ile ten zachował jakiś element wrażliwości. Koszałce udało się w *Istnieniu* nie doprecyzować, o jaki typ wrażliwości może chodzić: absolutny, religijny, etyczny czy estetyczny.

Trudno więcej wymagać od dokumentu.

SEBASTIAN LISZKA

Zdjęcia autorstwa Krzysztofa Hojnara publikujemy dzięki uprzejmości HBO Polska

¹ Por. np. Statut Uniwersytetu Jagiellońskiego i zapisane w nim rozróżnienie: „Wykłady w Uniwersytecie Jagiellońskim są otwarte. Wykłady z medycyny sądowej są zamknięte”.

² Por. I. Kant, *Analityka wzniosłości*, w: tegoż, *Krytyka władzy sądzienia*, oprac. J. Gałeczki, Warszawa 2004, s. 130-307. Pobudzenie, o którym piszę wyżej, Kant ujmuje pod nazwą np. afektu energicznego, afektu tkliwego, wzruszeń śmiałych albo czułych. U Burke’a wzniosłość rodzi się na skutek działania popędu samozachowawczego lub lęku i ma związek z empirią. Opisana scena filmu sugeruje współwystępowanie obu cech śmierci, będących jednocześnie źródłami obu koncepcji wzniosłości – transcendentalnej i empirycznej.

³ Sceny w Zakładzie Anatomii dzieją się w Zabrzu, ale nie jest to w żaden sposób widoczne

w filmie. Podobnie jak scena odwiedzin Konicina w sanatorium.

⁴ Por. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, „Przegląd Humanistyczny”, 1970, nr 5, s. 74 i dalsze. Według Benjamina zdarzenie może być przyjęte do świadomości tylko jako moment niemający wymiaru w czasie i przestrzeni i mający bliski związek z szokiem. W kontekście *Istnienia* nic takiego nie następuje, a pomimo tego świat nie traci swego nowoczesnego, świeckiego charakteru.

⁵ Cyt. za: S. Wyspiański, *Wybór poezji*, Kraków 1979, s. 19.

⁶ J. Błoński, *Uparte trwanie baroku*, w: tegoż, *Wszystko co literackie*, oprac. J. Jarzębski, WL, Kraków 2001.