

Tadeusz MICZKA

## POLSKICH FILMOZNAWCÓW ZMAGANIA Z CIAŁEM

Trudno wyobrazić sobie kino bez ciała, zwłaszcza kino fabularne. Pierwsi teoretycy sztuki ekranowej zwracali już na to uwagę. Vachel Lindsay<sup>1</sup> i Hugo Münsterberg<sup>2</sup> uznali sposób traktowania ciała za podstawę typologii gatunków filmowych, Béla Balázs<sup>3</sup> traktował ciało jako bezgranicznie ekspresyjny środek wyrazu, a Karol Irzykowski<sup>4</sup> pisał o „ciałowości” jako żywiłe kina i motywie najpełniej odzwierciedlającym naturę medium. Późniejsi badacze w ramach ikonografii, „gramatyk” oraz semiotyki (kinezyki i proksemiki) rozważali kwestie filmowych funkcji całego ciała i jego części. Obszar refleksji znacznie poszerzyli psychoanalitycy, fenomenolodzy i antropolodzy, podkreślając, że ciało na ekranie zawsze towarzyszy ciału widza i należy badać również jego potrzeby i reakcje. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku głównymi przedmiotami spo-

ru między badaczami stały się założenia dotyczące tego, czy ekspresja ludzkiego ciała jest dziedziczna, czy też wyuczona i społeczna, czy jest uniwersalna, czy raczej zdeterminowana cechami konkretnej kultury.

Na podejście do problematyki ciała w myśli filmoznawczej wpływ mają również liczne zjawiska pozafilmowe, na przykład różne koncepcje społecznych wizerunków ciała, „filozofie spotkania”, moda, teoria tak zwanej solidaryzacji egotycznej, teorie „mięsnosci” i postmodernistycznej dekonstrukcji ciała, koncepcje voyeurizmu i ekshibicjonizmu komunikacyjnego. Przykłady można mnożyć, ale najistotniejsze jest to, że nie powstała satysfakcjonująca filmoznawców koncepcja ciała, która uwzględniałaby rozliczne formy, wymiary i aspekty cielesności ekranowej i pozaekranowej.

Wszechstronnie i najbardziej precyzyjnie wypowiedział się na ten temat Gianfranco Bettetini, włoski semiotyk i reżyser: „Wszystkie ciała materialne – pisał – wykorzystywane w procesie produkowania znaczeń [filmowych i telewizyjnych – T. M.] znikają, pozostają jednak ślady ich zredukowanej materialności”<sup>5</sup>, ślady

<sup>1</sup> Zob. V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, Macmillan, New York 1915.

<sup>2</sup> Zob. H. Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, Appleton, New York-London 1916.

<sup>3</sup> Zob. B. Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien-Leipzig 1924.

<sup>4</sup> Zob. K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.

<sup>5</sup> G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984, s. 16. Tłum. fragm. – T. M.

wyraźne i prawie zawsze zauważalne, i dlatego kino jest fenomenem niezwykłym – widzowie odczuwają i widzą, w jaki sposób „materializuje się” w przestrzeni ekranowej w postaci śladów nieobecne tam fizycznie ciało, którego forma i charakter są rezultatami jednoczesnego działania złożonego podmiotu ekranowego i podmiotu-widza. Innymi słowy, najważniejsze jest to, że w kinie wytwarza się bardzo rozległą wiedzę o ludzkim ciele i to mimo jego fizycznej nieobecności w przedstawieniu ekranowym.

O niezwykłości tej sytuacji poznawczej decyduje nie tylko ten paradoks, ale również jednostronne wykorzystywanie owej wiedzy przez kino. Pomijając charakterystykę sposobów przedstawiania i opowiadania ekranowego, można przyjąć, że od roku 1895, od narodzin kina, rozwijają się one pod presją tych potrzeb człowieka, które już Platon próbował zrozumieć, opisując takie zdarzenie: „Leontios, syn Aglajona, szedł raz z Pireusu na górę pod zewnętrzną stroną muru północnego i zobaczył trupy leżące koło domu kata. Więc równocześnie i zobaczyć je chciał, i brzydził się, i odwracał, i tak jak długo walczył z sobą i zasłaniał się, aż go żądza przemogła i wytrzeszczywszy oczy, przybiegł do tych trupów i powiada: «No, macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem!»”<sup>6</sup>. Nie ulega wątpliwości, że takim podglądaczom jak Leontios kino dostarczało zawsze dużo satysfakcji, a coraz lepiej zaspokaja ich potrzeby wywodząca się z niego telewizja i spokrewniony z nią internet, czego przykładami są różne odmiany współczesnych reality shows.

Trudno nie zauważyć, że ciało na ekranie mocno demonstruje swoją płciowość, a zatem kieruje uwagę widzów na kwes-

tie dotyczące odczuwania zmysłowego. Przekonują o tym autorzy licznych monografii aktorskich i opracowań poświęconych ewolucji gatunków filmowych i telewizyjnych<sup>7</sup> oraz szkiców z zakresu antropologii kina<sup>8</sup>. Na początku dwudziestego pierwszego wieku badacze Dziesiątej Muzy i telewizji zgodnie podkreślają, że postaci filmowe i uczestnicy programów telewizyjnych często oferują widzom nie tylko swoją nagość fizyczną, ale również nagość emocjonalną; jak pisał Tadeusz Sławek, „inflacja szacunku dla samego siebie i deflacja szacunku dla innych tworzą znakomitą aurę dla bezwstydu”<sup>9</sup>.

Nic dziwnego, że autorzy artykułów zamieszczonych w tomie *Ciało i seksualność w kinie polskim*<sup>10</sup>, nie dysponując ani dobrze uporządkowaną wiedzą o ujmowaniu cielesności w filmie, ani gwarantującymi skuteczność narzędziami badawczymi, najczęściej analizują w świetle różnych

<sup>7</sup> Zob. m.in.: S. N e a l e, *Genre*, British Film Institute, London 1980, s. 56-62, G. S i m o n e l l i, *Wizerunek ciała w ewolucji gatunku filmowego. Uwagi o musicalu*, w: *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przykładów*, red. W. Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1988, s. 49-58 oraz A. P i t r u s, *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza ER, Siedlce 1992 (monografia odmiany gatunkowej tzw. body horroru – słowo „gore” oznacza w języku angielskim posokę i zakrzepłą krew, czyli elementy, które realizatorzy wykorzystują do wywoływania u widzów szoku i fizycznego obrzydzenia).

<sup>8</sup> Zob. np.: T. M i c z k a, *Rytualne funkcje ciała w kinie ceremonialnym*, „Powiększenie” 1983, nr 4, s. 7-34.

<sup>9</sup> T. S ł a w e k, *O bezwstydzie*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 2. Zob. też: M. K r z p i e t, *Fenomen ekshibicjonizmu w telewizji*, Impuls, Kraków 2005.

<sup>10</sup> *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, ss. 298.

<sup>6</sup> P l a t o n, *Państwo*, 439E-440A, tłum. W. Witwicki, w: tenże, *Państwo, Prawa*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 141.

ideologii płci wizerunki ludzi i zachowania cielesne przedstawione na ekranie. Ciało i seksualność są ze sobą faktycznie ściśle związane, chociaż oczywiście ciało człowieka znaczy i wyraża się w wieloraki sposób, również pozaseksualny. Zrozumiałe jest jednak zainteresowanie zmysłowością „ciała bezcielesnego”, dla nas tym bardziej interesujące, że dotyczy jego umiejscowienia i roli w kinie polskim, o którym powszechnie wiadomo tylko, że do roku 1989 było pod presją ideologii marksistowsko-leninowskiej, czyli pod czujnym okiem cenzury, a w ostatnim dwudziestoleciu znajduje się pod presją wolnego rynku. Najpierw na straży ciała i seksualności stała tak zwana moralność socjalistyczna, której charakteru i zasad nie potrafili zdefiniować nawet ideolodzy rządzącej partii, a dzisiaj rolę tę odgrywa prawo, które nie definiuje jasno wolności człowieka-konsumenta oraz nie potrafi kształtować postaw moralnych i odpowiedzialności.

Polscy filmoznawcy opublikowali dotąd zaledwie kilkanaście szkiców dotyczących teoretycznych aspektów problemu ciała w kinie<sup>11</sup> lub filmów erotycznych i pornograficznych, a nieliczne fragmenty swoich analiz poświęcili interpretacji twarzy bohaterów ekranowych, ich psychomotoryce, motywowi Narcyza, lustrzanym odbiciom i rytualnym ludzkim zachowaniom. Dlatego omawiana książka zasługuje na uwagę i zgadzam się z Tadeuszem Lubelskim, jej recenzentem wydawniczym, który pisze: „To nowe spojrzenie na kino polskie [...]. Tom jest pracą

pionierską, [...] przejrzyście skomponowaną, adresowaną [...] także do czytelników zainteresowanych nowymi propozycjami współczesnej humanistyki” (czwarta strona okładki), ale nie zgadzam się z nim, że mam przed sobą pracę „wzorowo wykonaną” (tamże) przez autorów i redaktorów. Patrząc na widniejący na okładce fotos z filmu *Matka Joanna od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza, przedstawiający zasmuconą zakonnicę z odsłoniętymi ramionami i plecami, odnoszę jeszcze przed rozpoczęciem lektury wrażenie, że książka odsyła mnie do stereotypów obrazowych i myślowych oraz powszechnie wyrażanych poglądów na temat przedstawiania ciała w kinie polskim. Po lekturze zdania nie zmieniłem. Nie jest to oczywiście zarzut dyskredytujący tom. Polecam przeczytanie tej książki, ale lepiej od razu przestrzec czytelników, że nie tylko nie wypełnia ona ogromnej „luki”, związanej z problematyką ciała na ekranie i poza ekranem, istniejącej w polskim piśmiennictwie filmoznawczym, ale oferuje dość ograniczony, wręcz wąski zakres badań nad ciałem i seksualnością, i jest wprowadzeniem do tej tematyki pozostawiającym duży niedosyt, wywołującym wiele wątpliwości, a także często rażącym jednostronnością podejścia interpretacyjnego – mimo że niemal wszyscy autorzy, a są wśród nich profesorowie, wykładowcy na uniwersytetach w Wielkiej Brytanii, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, adiunkci, którzy wydali niedawno książki o kinie polskim oraz doktoranci i absolwenci historii sztuki, antropologii, psychologii, filmoznawstwa i kulturoznawstwa, podejmowali już tę problematykę lub zajmowali się tematami z nią powiązanymi.

Spis treści wszystko to sygnalizuje, ale zapowiada też atrakcyjną lekturę. Przedstawiony czytelnikowi materiał podzielony jest na trzy równe pod względem liczby tekstów części: pierwsza – „Ciało i duch

<sup>11</sup> Typowymi przykładami takich refleksji są m.in. artykuły Wiesława Godzica (*Ciało na ekranie i poza ekranem*) oraz Tadeusza Miczki (*Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*) zamieszczone w: *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.

czasu. Od dwudziestolecia międzywojennego po współczesność”, ukazuje na pięciu przykładach, jak ściśle ludzka zmysłowość uzależniona jest od kultury i ideologii, które dominują w poszczególnych okresach historycznych; druga – „Seks i sens. Wielość kontekstów – różnorodność znaczeń”, prezentuje filmowe portrety Polek cierpiących z powodu zaburzeń seksualności; trzecia – „Ciało i seksualność w perspektywie autorskiej”, pozwala bardziej skupić uwagę na filmowych ujęciach męskiej cielesności i seksualności, ale wykreowanych przez twórców kina artystycznego lub ambitnego. Układ materiału jest logiczny i czytelny, od razu ujawnia główne zalety książki: podjęcie wątków, problemów i zagadnień słabo rozpoznanych lub nieopracowanych, proponowanie różnych optyk metodologicznych, przede wszystkim – kulturoznawczej, filmoznawczej, religioznawczej i „genderowej”, oraz analiz dzieł ekranowych i filmów z obszaru kina popularnego. Ujawnia także mankamenty tego przedsięwzięcia naukowo-wydawniczego: brak ogólnej koncepcji teoretycznej badań i uzasadnienia przyjętych założeń interpretacyjnych (ledwie trzystronicowy „Wstęp” roli tej nie spełnia, informuje jedynie o tym, że polskie filmoznawstwo ma ogromne zaległości w badaniu zagadnień związanych z przedstawianiem ciała na ekranie) oraz kontrowersyjny dobór filmów, twórczości i tematów szczegółowych.

Najbardziej wciąga, ale jednocześnie najmocniej drażni, pierwsza część książki, ponieważ dotyczy kwestii niezwykle ważnych w polskim kinie, rozwiązywanych jednak za pomocą nieprecyzyjnych, czasami wręcz publicystycznych narzędzi analitycznych i opisywanych językiem zbyt literackim, wielokrotnie nienaukowym, dosadnym i kwiecistym. Najlepsze, w większości bowiem przekonujące na poziomie argumentacji, są dwa otwierające tom eseje naukowe, poświęcone ciału

i seksualności w pierwszym okresie istnienia kina polskiego, czyli w latach 1918-1939, autorstwa Iwony Kurz („*Trędowata*” albo „*qui pro quo*”, czyli *ciało w kulturze filmowej dwudziestolecia międzywojennego*) i Karoliny Kosińskiej (*Manewry tożsamościowe. Kobieta jako mężczyzna i mężczyzna jako kobieta w przedwojennym polskim kinie komediowym*). W pierwszym interesująco opisane zostały gry stereotypami płci prowadzone przez twórców dwóch komedii i ekranowej adaptacji powieści Heleny Mniszkówny, polskiego melodramatu wzorcowego, których fabuły miały swoje źródło w ówczesnych realiach społecznych. Jednak bez wątpienia sfera konkluzji, przyznać trzeba – dość efektowna – z nadmiernym przymrużeniem oka upraszcza dramat wcale nie komiczny: „i Stefcia umiera – pisze autorka – Umiera, ponieważ nie może znieść myśli o seksie – nie tylko zresztą z dawnym narzeczonym. W końcu choroba, która zabija ciało, rodzi się ze zranionej duszy, z dziewiczego rozstroju, nerwicy prekoitalnej. [...] Dla bezcielesnych wszystko jest bezcielesne” (s. 23). Takich spłyceń interpretacyjnych i paraliterackich popisów nie stosuje autorka drugiego eseju, znakomicie ukazując pretekstowość pomyłek związanych z płcią i dowodząc, że takie sytuacje filmowe tworzyły aurę wieloznacznej seksualności, wykraczały poza konwencje komediowe i dosłowne sensy: „Łamanie kodu ubioru przypisanego przedstawicielom danej klasy, kultury, płci, zawsze ma polityczne konsekwencje” (s. 40).

O rzeczywistości ekranowej PRL-u prawdziwych, ale i zmyślonych informacji, dostarczają autorki kolejnych esejów, Ewa Mazierska (*Od homoseksualisty do geja: konstrukcja „innych seksualności” w polskim kinie okresu PRL-u*, fragment angielskiej książki autorki, wydanej w 2008 roku; tłum. Krzysztof Nowak) i Izabela Kalinowska (*Seks, polityka i koniec PRL-u: o cielesności w polskim kinie lat osiem-*

*dziesiątych*). Temat podjęty przez Mazierską jest ważny z wielu powodów, ale źle i nieakademicko zrealizowany. Autorka posługuje się przede wszystkim językiem pełnym emocji i zamiast skupić się na rzetelnej analizie filmów i twórczości konkretnych osób, ocenia – w sposób nieuprawniony – orientacje seksualne samych reżyserów. Jej wywody wymagają osobnej polemiki, w krótkiej recenzji tomu zbiorowego można tylko wskazać na główne ułomności tego tekstu. Nadzwyczaj uproszczoną argumentację i nienaukowe zaangażowanie autorki ilustrują liczne jego fragmenty, na przykład: „Kultura polska, dowartościowując pewne środowiska i męskie aktywności, na przykład toczenie wojen, wszczynanie powstań czy picie wódki, stosunkowo bardziej sprzyja zachowaniom homoseksualnym niż choćby kultura czeska” (s. 49), czy: „Wajda buduje swoistą hierarchię seksualną postaci. [...] używa zatem stereotypów seksualnych, by wynieść Polaków ponad inne narody. Takie przedstawienie ma, jak sądzę, wartość kompensacyjną: z jednej strony obnaża bowiem pragnienie Wajdy, by schlebiać swoim rodakom, którzy mogli czuć się gorsi w czasach, gdy to inne narody odnosiły większe niż Polacy sukcesy ekonomiczne czy polityczne; z drugiej – zdradza, towarzyszące być może i samemu Wajdzie, poczucie bezsilności, bycia wykastrowanym przez reżym Polakiem” (s. 52n.). Szczytem możliwości interpretacyjnych Mazierskiej jest komentarz do tekstu napisanego przez innych autorów. Jej zdaniem badacze czynią „aluzję do tezy, jakoby filmy Zanussiego były wytworem stłumionego homoseksualnego pragnienia ich autora. Tej konkluzji jednak Sadowska i Żurawiecki nie artykułują, najprawdopodobniej obawiając się, że przypisując skłonności homoseksualne żonatemu reżyserowi, do tego uchodzącemu za niezłomnego eksponenta katolicyzmu w polskim kinie, niechybnie naraziliby się na

proces o zniesławienie. [...] Przedstawienie stłumienia tożsamości homoseksualnej jest bojaźliwe i świadczy o samocenzurze filmowca [...]. Natomiast krytykom, którzy odkrywają homoseksualną wrażliwość reżysera «za ścianą» jego pruderii i homofobii, brakuje odwagi, by otwarcie przypisać mu homoseksualną tożsamość” (s. 61). Te długie cytaty jednoznacznie potwierdzają nienaukowy charakter tego eseju, opartego na skrajnie pojmowanym biografizmie i psychologizmie. Autorka ma prawo do posiadania i wyrażania swoich poglądów na każdy temat, ale ich przedstawianie w tekście naukowym musi opierać się na zasadach zabezpieczających przed dowolnością i subiektywizmem. Jestem zaskoczony tym, że taka nowoczesna problematyka jest rozpatrywana w tak nienowoczesny sposób.

W szkicu Izabeli Kalinowskiej, w którym w centrum zainteresowania znajduje się filmowa „seksplodzja”, traktowana jako istotny komponent zachodzących w kraju przemian społeczno-obyczajowych, nie występują tego typu nadużycia interpretacyjne, ale znając polskie kino, nie mogę się jednak zgodzić z takim podsumowaniem: „Jak w lustrze odbija się w filmowych obrazach cielesności omawianego okresu cała Polska schyłkowej dekady PRL-u ze swoimi uprzedzeniami, urazami, kompleksami, pragnieniami oraz podziałami politycznymi” (s. 77n.). Ten – przedostatni już w recenzji – cytat z książki nie znajduje bowiem potwierdzenia w przywołanych przez autorkę filmach i argumentach. Trafnie rozpoznaje ona strategię przedstawiania nagości i seksu na ekranie w celu „tłumienia” sprzeciwu wobec dominującej ideologii czy „otumaniania” nimi przeciwników politycznych lub prowadzenia walki z władzą za pośrednictwem tych przedstawień, ale udzielenie odpowiedzi na pytanie o polityczny charakter reprezentacji cielesności w kinie wymaga zastosowania jeszcze in-

nych metod badawczych, w przeciwnym razie o odpowiedzi decydują filmy zawierające deklaracje ideowe.

Nieostrość kryteriów, na których opiera się interpretacyjny warsztat filmoznawcy, jest również zauważalna w rozważaniach Magdaleny Podsiadło. W eseju *Seksualność kobiet w kinie polskich reżyserów filmowych po roku 1989* charakteryzuje autorka obrazy kobiecej seksualności i kierunki ich przemian w naszym tak zwanym kinie kobiecym, dowodząc, że są one osłabiane przez mechanizmy rynkowe kształtujące kulturę masową i uwarunkowane stosunkiem kobiet i mężczyzn do ciąży, macierzyństwa, aborcji, gwałtu, przyjemności oraz bezpiecznego seksu. Tekst inspiruje do dalszych przemyśleń, ale jest zbyt publicystyczny, potwierdza ustalenia socjologów, nie ujawnia niczego nowego na temat kobiecej wrażliwości, zmysłowości, wyjątkowości czy odrębności kina kobiecego.

Lektura drugiej części książki, która zawiera artykuły autorstwa pięciu filmoznawczyń: Nataszy Korczarowskiej (*Histeria jako refleks zrepresjonowanej seksualności*), Patrycji Cembrzyńskiej (*Gołębica w klatce. O „Matce Joannie od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza*), Elżbiety Ostrowskiej-Chmury (*Polka – dumny przedmiot pożądania*), Elżbiety Korolczuk (*Kobiecość jako źródło cierpień. Matki i córki w polskim kinie*) i Urszuli Kurnik (*Agnieszka z „Człowieka z marmuru” Andrzeja Wajdy – androgyn ze skazą*), nie porusza tak głęboko, jak refleksje zawarte w części pierwszej. Autorki z dużą kompetencją, dzięki szerokiej wiedzy o kobiecości oraz sprawnemu warsztatowi filmoznawczemu, poruszają się swobodnie nie tylko w wybranych obszarach polskiego kina i filmoznawstwa, ale również na ich pograniczach (w psychologii, literaturoznawstwie, teologii, historii i polityce), jednak ich ustalenia są łatwe do przewidzenia, nie wykraczają poza dotychczasowe schematy

interpretacyjne i stereotypy myślowe na temat płci.

Czytelnik dwóch pierwszych esejów, będących pogłębionymi analizami filmu *Matka Joanna od Aniołów*, otrzymuje dość uporządkowaną wiedzę o przyczynach, objawach i formach chorobliwej kobiecej wrażliwości, histeryzacji ciała, perwersyjnej erotyki, o opętaniu, egzorcyzmach i transgresji tożsamości, ale wszystko to ostatecznie służy jedynie do osądzania męskiego dyskursu władzy. Interesująco zapowiadał się problem łączenia przynależności płciowej i narodowej, łatwo dostrzegany w naszym kinie przez każdego widza, który podjęła Elżbieta Ostrowska-Chmura, ale ograniczając go do analizy motywu Obcego mężczyzny, który pożąda idealnej Polki, dowiodła tylko, że ekranowe ciało polskiej kobiety wspiera „sdomasochistyczny fantazmat narodowego kompleksu” (s. 152). Podobną uwagę można odnieść do konstrukcji następnego wywodu, w którym Elżbieta Karolczuk, analizując relacje między matkami a córkami, dziwi się, że ekranowe kobiety poza rodziną nie mają innego punktu odniesienia. Przykłady filmowe taki wniosek potwierdzają, ale wiele polskich filmów pomogłoby innym autorom mocno go podważyć. Jeśli zaś chodzi o androgynizm bohaterki *Człowieka z marmuru*, to został on nadzwyczaj dokładnie przez Urszulę Kurnik udokumentowany, ale moje przekonanie o tym autorka nieustannie podważa, „czytając w myślach” Andrzeja Wajdy.

Zamieszczone w trzeciej części książki szkice interpretacyjne poszerzają dotychczasową wiedzę filmoznawczą o programach twórczych pięciu polskich reżyserów realizujących filmy w zupełnie odmiennych poetykach i adresowane do różnych widowni. Wojciech Klimczyk (*Erotizm tajemnicy. Seksualność w „trylogii” o dojrzewaniu Wojciecha Marczewskiego*) przekonująco omawia zasygnalizowany w tytule artykułu temat, przy oka-

zji próbując roztrząsać kwestie związane z dziecięcą cielesnością i seksualnością. Sebastian Jagielski (*Patrząc przez peryskop: męskie pragnienie w filmach Andrzeja Barańskiego*) zastanawia się nad niepokojącym statusem „męskiego pragnienia homospołecznego” (s. 212) w twórczości reprezentanta tak zwanego polskiego kina prowincjonalnego, na dość odległy plan odsuwając problematykę ciała. Elżbieta Wiącek (*Niemoralny moralista w młodopolskiej masce. Wokół „Dziejów grzechu” Waleriana Borowczyka*) prowadzi rozważania na temat autorskiej formuły adaptacji ekranowej utworu literackiego, nie wychodząc jednak w charakterystyce seksualności ciała poza kontekst obyczajowy. Właściwe klucze do twórczości filmowej dwóch polskich artystów: reżysera-samotnika, który cieszy się za granicą większą sławą niż w Polsce i reżysera filmów eksperymentalnych, wskazują Monika Nahlik (*Archetypy, instynkty, atawizmy i uczucia, czyli o metakomunikacji Lecha Majewskiego*) i Anna Taszycka („*Ojej! Boli mnie noga...*”, czyli o cielesności w pracach Józefa Robakowskiego). Pierwsza autorka w pełni potwierdza tezę o estetyzacji jako sposobie uprzedmiotowienia człowieka, dokonywanej przez artystę filmowego, druga – zwracając uwagę, iż w dorobku Robakowskiego płeć nie jest tematem rozważań, a cielesność istnieje w oderwaniu od seksualności, więcej dostarcza informacji o zmysłowości ludzkiego ciała niż autorzy kilku innych esejów zamieszczonych w tomie. Poza tym, że niektóre tezy i argumenty szczegółowe zawarte w ostatniej jego części są kontrowersyjne, nie wzbudza ona zasadniczych zastrzeżeń, w każdym razie przedstawione w niej rozważania na temat ciała w kinie prowadzą do bardziej odkrywczych i wiarygodniejszych wniosków niż refleksje, w których uzyskana „poza ekranem” wiedza o ciele przeważa nad tą, którą oferuje

przekaz ekranowy, a czasami całkowicie ją zniekształca, a nawet wypiera.

Redaktorzy tej pionierskiej książki założony cel osiągnęli, ale nie był on trudny do osiągnięcia. We „Wstępie” napisali: „Tom ma nie tylko uzmysłować czytelnikowi mnogość wcieleń Erosa w polskiej kinematografii, ale także zróżnicowanie możliwych kierunków i modeli w refleksji nad nią” (s. 9). Mnogość i zróżnicowanie jako rezultaty badań potwierdzają przekonanie Bettetiniego o tym, że wytwarzana przez kino (i w kinie) wiedza o ciele nieustannie się rozrasta, nawarstwia, nie poddaje się łatwo uspojnieniu, syntezie, jest wiedzą rozproszoną, nawet „mozaikową”, co jednak nie musi oznaczać wiedzy „wikipedycznej”, coraz bardziej subiektywizowanej. Autorzy niektórych esejów zamieszczonych w tym tomie łatwo przekraczali granicę między prawdziwą wiedzą a swobodnym zbiorem informacji zmieszanych z domniemaniami i domysłami. Kino, jak każda sztuka przedstawiająca – a zatem i refleksja filmoznawcza – są szczególnie podatne na zaburzenie równowagi między realnością a jej obrazami. Raz jeszcze warto przywołać Platona, który ponad dwa tysiące lat przed narodzinami kina przestrzegał ludzi przed światem obrazów, ponieważ są one zdolne do uzależniania od siebie świata rzeczy i wypierania ze swojego miejsca świata idei, czyli po prostu mogą jednocześnie zawładnąć ludzką wyobraźnią i oddalić ludzi od prawdy<sup>12</sup>. O tej zdolności kina należy szczególnie pamiętać, gdy za jego pośrednictwem chcemy wzbogacać naszą wiedzę o fundamentach ludzkiej egzystencji, do których należy ciało.

<sup>12</sup> Zob. m.in.: B. Z m u d z i ń s k i, *Antropologia epoki mediów*, w: *Aesthetica perennis?*, red. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 74n.