
(Nie)chronologie choroby. Punktowa obecność obrazu-bólu w *Miłości* Michaela Hanekego

Sebastian Porzuczek

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 1, S. 321–342

DOI: 10.18318/td.2018.1.18

Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić.

G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*¹

Kamera-postrzeżenie korzysta z tego, przekracza ostatecznie kąt, obraca się, staje na wprost śpiącej postaci i się przybliża. Wówczas ujawnia, czym jest: postrzeżeniem uczucia, to znaczy postrzeżeniem siebie przez siebie, czystym afektem.

G. Deleuze *Największy film irlandzki („Film” Becketta)*²

Ciało nigdy nie jest w teraźniejszości, zawiera w sobie to, co wcześniej, i to, co potem, zmęczenie i oczekiwanie.

G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*³

-
- 1 G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012, s. 9.
 - 2 G. Deleuze *Największy film irlandzki („Film” Becketta)*, w: tegoż *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2016, s. 44.
 - 3 G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 409.

Sebastian Porzuczek

– student filologii polskiej specjalności antropologiczno-kulturowej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikował m.in. w „Kontekstach Kultury” i piśmie kulturalnym „Fragile”. Jego zainteresowania oscylują wokół teorii i filozofii literatury, ponowoczesności, badań nad afektami oraz problematyki bólu w kulturze. Kontakt: sebastian.porzuczek@gmail.com

Jednym z niewątpliwie najwybitniejszych dzieł w twórczości Michaela Hanekego jest, zrealizowana w 2012 roku, *Miłość* – uznana przez krytyków za film wyróżniający się na tle pozostałych obrazów austriackiego reżysera. Jak stwierdza w swojej recenzji Michał Oleszczyk: „Swoiste novum w dorobku Austriaka: film nieustraszony, ale nie bezlitosny”⁴. Właśnie wokół problematyki (bez)nadziei w zmaganiach z gwałtownie postępującą dezintegracją ciała oraz miłości, która swój przejmujący wyraz zyskuje na tle śmiertelnej choroby, oscylował zasadniczy respons recenzentów i krytyków⁵. Haneke podejmuje w swym dziele trud uobecnienia bólu (intensywnie rezonującej obcości-choroby) w porządku najintymniejszych relacji (miłość, czułość). Gdy Anne (Emmanuelle Riva) musi zmierzyć się z procesem nieuchronnej destrukcji ciała, jej jedynym oparciem staje się Georges (Jean-Louis Trintignant)⁶. Dla Hanekego kluczowe są w tym kontekście dwie kategorie: obraz i czas. Ból jako doznanie psychosomatyczne wymyka się dyskursowi, język okazuje się bowiem niewydolny: by opisać dotkliwą rzeczywistość chorego, austriacki reżyser wyzyskuje to, co swoiste dla kina: obraz w czasie (r u c h obrazów jako trwanie). Konsekwentnie przełamywana jest przy tym pozornie chronologiczna struktura filmu: spod c h r o n o l o g i i choroby (etapy dysocjacji) wyziera – w ramach zbliżonych do siebie sekwencji montażowych – (nie)chronologia cierpienia jako (fragmentarycznych) zaburzeń czasu: irracjonalnych punktów wzmagającego się bólu, wyzwalanych afektów. Efektem tak realizowanego projektu jest film-performans⁷ jako w y d a r z e n i e *hic et nunc* dla (i skierowane do) d o ś w i a d c z a j ą c e g o obrazów widza.

4 M. Oleszczyk „*Miłość*”, reż. Michael Haneke (recenzja), w: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4067-milosc-rez-michael-haneke.html> (10.11.2017).

5 Por. m.in.: I. Kurz *Potworność. O Michaelu Haneke*, w: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4135-potwornosc-o-michaelu-haneke.html> (10.11.2017); M. Oleszczyk „*Miłość*”, reż. Michael Haneke (recenzja); S. Sikora, O „*Miłości*” Michaela Hanekego trochę inaczej. *Aporie cielesności*, „Kwartalnik Filmowy” 2013 nr 83-84; T. Sobolewski *Haneke z „Miłością”, bez litości*, w: http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,12783019,Haneke_z___Miloscia___bez_litosci.html (10.11.2017).

6 Jak słusznie zauważa Tadeusz Sobolewski: Emmanuelle Riva i Jean-Louis Trintignant to aktorzy, których „pamięta się z kina jako młodych amantów” (por. T. Sobolewski *Haneke z „Miłością”, bez litości*), co może dodatkowo – w perspektywie historii kina – uwydatniać problematykę ludzkiego starzenia się.

7 Słusznie zwrócił uwagę na tę kwestię S. Sikora w swym tekście: O „*Miłości*” Michaela Hanekego trochę inaczej. *Aporie cielesności* (por. S. Sikora O „*Miłości*” Michaela Hanekego trochę inaczej. *Aporie cielesności*, s. 154).

Topografia choroby: przestrzeń i znaki

Miłość skomponowana została w monochromatycznej kolorystyce, dominują tu zimne barwy (przede wszystkim odcienie niebieskiego⁸). Haneke subtelnie zaznacza różnicę między sferą publiczną a przestrzenią prywatną, intymną (tu również: choroby). O ile bowiem sypialnia dość konsekwentnie prezentowana jest w stonowanych barwach, to salon – przestrzeń rzeczy, artefaktów sztuki (literatury, muzyki, malarstwa) – częściej ujmowany jest w cieplejszej kolorystyce. Świat przedstawiony zwykle wyłania się z mroku: materialnej pustki jako zwiastuna rychłej destrukcji. Nieprzypadkowo Haneke w wielu scenach decyduje się na światło kontrowe: obecność lamp pozwala nie tylko wzmocnić intymność ujęć, ale również uwydatnić ciemność (nicość, otchłań, śmierć).

Charakterystyczne dla kompozycyjnej struktury *Miłości* są: twarde montaż (ostre cięcia wyznaczają momenty dominacji czerni na ekranie, która odсылa do tego, co niewidoczne) oraz długie, statyczne ujęcia przestrzeni bez człowieka – p a s a ż e bez podmiotu. Kamera intensywnie koncentruje się na pojedynczych, codziennych czynnościach: t o u p o r c z y w a ekspozycja ukazująca trud, którym naznaczone jest każde działanie składające się na egzystencję bohaterów pozbawionych nadziei na zmianę (poprawę swego losu). Reżyser wielokrotnie kieruje wzrok widzów na te same elementy przestrzeni: jakby kamera, poprzez kilkakrotne powtarzanie ujęcia ustanawiającego, poszukiwała widomych znaków choroby w t k a n c e mebli i ścian. W ramach strukturalnego podobieństwa scen intensywniej uobecnia się przestrzenna ograniczoność mieszkania, stającego się jedynym, permanentnie panoptycznym (przestrzeń-więzienie w porządku nieustannego odsłaniania/obnażania – destrukcji – ciała chorego) światem p r z e ś w i t ó w, poprzez które kamera drąży poszczególne części lokacji.

Zasadniczo minimalistyczna, rygorystyczna estetyka dzieł austriackiego reżysera sprzyja, jak sądzę, uobecnianiu bólu jako doznania z gruntu nietranzytywnego: uwydatnia działalność choroby jako stopniowo izolującej podmiot. Przeznaczona Anne przestrzeń wyróżnia się na tle całego mieszkania: topografia sypialni (jako figuracja ciała-więzienia) wyznaczana jest przez z n a k i choroby, elementy ikoniczne, intensywnie znaczące, bowiem odsyłają one do bólu jako nieredukowalnego doznania, które wpływa na percepcję rzeczywistości: to widome punkty (rzeczy, obrazy) egzystencji chorej. W tej

8 Kolorystykę *Miłości* czytać można, jak sądzę, jako swoistą figurację: ciała, które traci swą witalność (kojarzoną z ciepłymi barwami).

perspektywie relacja między tym, co wewnętrzne (ciało), a tym, co sytuuje się na granicy sfer: intymnej i zewnętrznej/publicznej (mieszkanie), ulega zaburzeniu. Przestrzeń domowa, konwencjonalnie związana z poczuciem bezpieczeństwa, zniewala Anne: wyznacza ramy absolutnego oddzielenia chorej od świata zewnętrznego (który dostępny jest jej tylko za pośrednictwem opowieści Georges'a). Natomiast uwydatnione w sypialni znaki (ikony) choroby funkcjonują w dialektycznym splocie kuracji i postępującej atrofii (medykamenty przy łóżku chorej) – na tle wyłaniających się z ciemności protetycznych przedmiotów⁹ (wózek inwalidzki w głębi kadru).

Uporczywa repetycja, wzbudzająca niepokój cisza

W *Miłości* dominują cisza, rygorystyczne ograniczenie wypowiedzianych przez bohaterów słów (*wordlessness*) na pograniczu zupełnego milczenia. Muzyka pojawia się tu rzadko (choć bohaterowie zajmują się zawodowo właśnie tą dziedziną sztuki¹⁰), kluczowe sceny ograniczone są do dźwięków świata przedstawionego: Haneke nie próbuje w sposób konwencjonalny – poprzez wzmocnienie dramaturgicznego (patetycznego) nastroju¹¹ – sugerować widzowi odpowiedniej interpretacji konkretnych scen. Zasadnicze wyciszenie tła sprzyja koncentracji na obrazie i cielesności: wyraźnie słyszymy posuwisty krok Anne podczas ćwiczeń chodzenia, jej ciężki oddech – m o w ę ciała¹². Jedyne dźwięki ze świata zewnętrznego (spoza mieszkania bohaterów)

-
- 9 Precyzyjniej tę kwestię analizowała Elizabeth Grosz (por. teź *Protetyczne przedmioty*, przeł. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012, s. 416-423).
- 10 Trafnie Sławomir Sikora zwraca uwagę na rolę ciała w muzyce: wpływającej (jako pobudzenie) na ciało, ale też uobecniającej cielesność aktu tworzenia (ciało pianisty, który ćwiczy, wykonuje odpowiednie działania etc.) – por. S. Sikora *O „Miłości” Michaela Hanekego trochę inaczej. Aporie cielesności*, s. 156.
- 11 Haneke zaburza nastrojowość obrazu poprzez subtelnie ironiczne gesty: na sali koncertowej (w początkowych sekwencjach filmu) rozbrzmiewa z głośników prośba o wyłączenie telefonów.
- 12 Austriacki reżyser sięga tu, jak się zdaje, po zasadniczo neomodernistyczne zabiegi filmowe, których celem jest oddziaływanie na odbiorców poprzez kontrast niemal absolutnego milczenia oraz uwydatnionych „[wy]izolowanych i ważnych semantycznie dźwięków” (R. Syska *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images” 2013 nr 21-22, s. 94). Szerzej wątek ciszy w filmach Michaela Hanekego analizowała Elsie Walker – por. E. Walker *Hearing the silences (as well as the music) in Michael Haneke’s films*, w: „Music and the Moving Image” 2010 Vol. 3, No. 3, s. 15-30.

to uliczny gwar dochodzący zza okien. Haneke płynnie przechodzi od diegetycznego do niediegetycznego dźwięku (choćby w początkowej sekwencji po koncercie), co wzmacnia efekt uporczywej terażniejszości, trwania w chorobie jako braku potencjału zmiany.

Postępujący paraliż ciała uobecnia się również poprzez mutyzm: Anne podejmuje trud ćwiczeń logopedycznych: mowa chorej to mnogość pauz, słowa niedopowiedziane, którymi z a c h ł y s t u j e s i ę, d ł a w i – rytm monosylab: bowiem ból, jako rodzaj dewiacji¹³, stawia opór językowi. To *logos* spetryfikowany: destrukcji ulega syntagmatyczny porządek komunikatu: *mal!* [boli!] to nieredukowalny (niepodzielny) sygnał obecności doznania. Na pytania opiekuna o umiejscowienie bólu chora odpowiada uparcie powtarzaniem, na pograniczu automatyzmu (którego jednakże nie należy lekceważyć¹⁴): „*mal!*”, jakby samo stwierdzenie doświadczania męki cielesnej było czymś absolutnie niepodzielnym, niepoddającym się analitycznym zabiegom języka. Jak trafnie zauważa Roland Barthes: „język nie zna innego sposobu na ujęcie ciała, jak tylko je pokawałkować; ciało jako całość znajduje się poza zasięgiem języka”¹⁵. Status doznań chorego fundowany jest na niemożności ekspresji (komunikowania) swych doznań. *Mal* to, ujmując rzecz za Virginią Woolf, „bryłka czystego dźwięku”¹⁶, ból jako nietranzytywna, nierreferencyjna¹⁷ intensywność, która może ujawnić się jedynie w ramach komunikatów ciała (poprzez implozję: krzyk, jęk aktywnie niszczące język). Wedle Emila Ciorana: „Choroba to dolegliwość niewyrażona. Tak tedy zaczynają **mówić tkanki** [wyróż. – S.P.]. A ich mowa, ryjąca w duchu, staje się jego *materia*”¹⁸. Owa „mowa tkanek” to ruch ucieleśniania się (w sferze somatycznej)

13 Nie przez przypadek, jak sądzę, francuskie *mal* (poza „bólem”) kieruje do takich znaczeń jak: „zło”, „grzech”. Nie jest to bynajmniej przykład odosobniony. Jak zauważył Michael Schoenfeldt, etymologia anglojęzycznego *pain* prowadzi do *penalty* bądź *punishment*, tak zatem relacja winy (grzechu) i kary konsekwentnie ustanawia ból w perspektywie kulturowej, sankcjonowanej przez społeczeństwo (por. M. Schoenfeldt *Aesthetics and Anesthetics: the Art of Pain Management in Early Modern England*, w: *The Sense of Suffering: Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*, ed. by J.F. van Dijkhuizen, K. Enekel, Brill, Boston 2009, s. 20).

14 Pielęgniarka, podczas rozmowy z Georges'em, bagatelizuje słowa chorej.

15 R. Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, KR, Warszawa 1996, s. 137.

16 V. Woolf *O chorowaniu*, w: *też: Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków 2015, s. 435.

17 E. Scarry *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1985, s. 162.

18 E. Cioran *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. I. Kania, Aletheia, Kraków 2016, s. 161.

intensywności, kompulsywne uobecnianie najintymniejszych doznań po-
przez ciało.

Jako że rzeczywistość *Miłości* to świat bez metafizyki¹⁹, skoncentrowany na fizjologii, organiczności, to jedyne wyjście poza porządek ścisłego materializmu wyznacza nie eschatologia (Georges przerywa wykonanie *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639 Jana Sebastiana Bacha), lecz sztuka. Dzieło sztuki, funkcjonujące w sprzężeniu tego, co idiomatyczne, i tego, co wychyłone ku innemu; to płaszczyzna (częściowego) porozumienia międzyludzkiego. Muzyka – inicjująca pracę pamięci – ustanawia krótkie chwile kojącej kontemplacji (bohater widzi-wyobraża sobie Anne przy fortepianie²⁰). Opowieść z dzieciństwa Georges'a uspokaja cierpiącą. Malarstwo natomiast uobecnia się najmocniej, gdy Haneke ustawia przed obiektywem sekwencję sześciu obrazów jako wejrzeń w inną, obcą rzeczywistość²¹.

Nieemożność współ-czucia/współ-odczuwania

Choć córce Anne i Georges'a nie poświęca Haneke zbyt wiele miejsca w swym filmie, to istotność jej roli nie podlega dyskusji: Evę (Isabelle Huppert), jako eliptycznie ujętą figurę współczucia²², można uznać za ostrzeżenie przed zbyt łatwym sytuowaniem się wobec cierpienia innego. To postać z zewnątrz – uobecniająca wszystko, co zewnętrzne (społeczne)²³: a więc

19 Niezbyt przekonujące zdają mi się sugestie Sławomira Sikory w kwestii elementów metafizycznych w filmie Hanekego (por. S. Sikora O „*Miłości*” Michaela Hanekego trochę inaczej. *Aporie cielesności*, s. 160) – do tego problemu jeszcze powrócę.

20 W tej scenie kryje się jeszcze jedna istotna kwestia: niejednoznaczny status wyobraźni jako jednocześnie koniecznej, twórczej potencji ludzkiego mierzenia się z rzeczywistością, lecz również mechanizmu (wyparcia) naznaczonego ryzykiem ułudy, fikcji, zafałszowania, które petryfikuje podmiot, uniemożliwia działanie. O tych wątkach pisała Iwona Kurz jako „dwuznacznej pracy wyobraźni”, której „redukcja jest straszniejsza niż bezwład ciała” (por. I. Kurz *Potworność. O Michaelu Haneke*).

21 Tak Haneke komentuje ową sekwencję w scenariuszu.

22 Michał Oleszczyk, w swej recenzji, podjął refleksję o „dwóch odmianach współczucia: koniecznym i zbędnym” – por. tegoż „*Miłość*”, reż. Michael Haneke (recenzja).

23 Należy dodać, że nieco inaczej portretowani są sąsiedzi bohaterów *Miłości*: pomagają oni mężowi, zachowując przy tym dystans: w ramach wygodnie zdystansowanego, samozadowolającego się podziwu dla trudu Georges'a. W scenie spotkania z byłym uczniem Anne choroba bohaterki wzbudza zakłopotanie, które zostaje zneutralizowane dopiero poprzez muzykę (grę na fortepianie).

przestrzeń „innych możliwości”, „skuteczniejszych metod”, które oscylują wokół uprzedmiotowienia jednostki, poddania chorego procesowi²⁴ rekonwalescencji. Owe siły zewnętrzne mają charakter destrukcyjny: odsyłają do sfery – kulturowo skodyfikowanego – statusu chorych, niepełnosprawnych, który zwykle definiowany jest poprzez negację dominującego wizerunku ciała idealnych, podmiotów w pełni sprawnych, samodzielnych i, tym samym, pełnowartościowych. Mechanizm ten, zasadniczo opresyjny, dodatkowo wzmacnia cierpienie chorej (i jej męża) – rodzi poczucie upokorzenia z powodu niedołęstwa, bezsilności, niemocy²⁵, które wpływa druzgocąco na obraz siebie w świadomości podmiotu. Jak trafnie konstatuje Avishai Margalit:

Upokorzenie nie jest po prostu jednym więcej życiowym doświadczeniem, takim jak, dajmy na to, zawstydzenie. Jest doświadczeniem formacyjnym. Sprawia, że postrzegamy samych siebie jako osoby upokorzone [...]. Upokorzenie w mocnym znaczeniu tego słowa, upokorzenie jako atak na nasze człowieczeństwo, wpływa w decydujący sposób na naszą samoocenę.²⁶

Upokorzenie Anne odciska piętno na jej relacjach z bliskimi, czyniąc kontakt z nią emocjonalnie intensywnym doświadczeniem. Eva próbuje poradzić sobie z chorobą matki poprzez ekspiację: jej spotkania z chorą są dramatyczne, implikują bowiem niemoc porozumienia. Obcość bohaterki uwydatniana jest konsekwentnie poprzez kontrastowanie: witalność, ekspresyjność, szybkość mowy, żywa kolorystyka ubrań córki a powolny, niezadarny język, stonowane

24 M. Foucault *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, KR, Warszawa 1999, s. 35.

25 Problem godności w sytuacji zmagania się z niesprawnością własnego ciała rozważał w swojej recenzji Sławomir Sikora (por. tegoż *O „Miłości” Michaela Hanekego trochę inaczej. Aporie cielesności*, s. 154). Dodać trzeba, że relacja między bólem i upokorzeniem jest jednym z istotniejszych wątków w twórczości Hanekego, by wspomnieć choćby o *Funny Games* (1997; wersja amerykańska – 2007), w którym poprzez (nieobecny bezpośrednio) ból ujawniało się skrajne upokorzenie, którego źródło było zewnętrzne (przemoc) – ciała zastraszonych bohaterów, którymi bezlitośnie władali agresorzy, dowolnie nimi dysponowali. Charakterystyczna dla twórczości austriackiego reżysera jest realizacja działań brutalnych, eskalacji przemocy *de facto* poza kadrem – poza bezpośrednio danym obrazem – widz zostaje natomiast zderzony przede wszystkim z cierpiącymi twarzami upokorzonych bohaterów.

26 A. Margalit *Emocje przypomniane*, przeł. T. Kunz, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 83.

barwy przypisane chorej. Jej wybuchy emocjonalności na widok cierpiącej matki nie przekładają się na konkretne działania. Eva pragnie widzieć, choć Georges wyraźnie oznajmia, że chora nie chce, by widziano ją „w takim stanie”. Jak powiada Susan Sontag: „Współczucie to nietrwała emocja. Trzeba ją przekuć na działanie, inaczej obumiera”²⁷ – o konkretne propozycje zmian pyta Georges swą córkę, nie otrzymując odpowiedzi. Nader trafne zdaje się w tym kontekście spostrzeżenie Clive’a Staplesa Lewisa: „Nie widzi się nic należycie poprzez zasnutę łzami oczy”²⁸. Eva to figura *punctum lacrimal* filmu, która uobecnia fałsz, nieprzekraczalną obcość: niemoc współ-czucia, pozorność zaangażowania, oferującego chorej raczej cierpienie (upokorzenie) niż ukojenie i oparcie²⁹. Dlaczego jednak Haneke w ostatniej sekwencji swego filmu koncentruje się na córce głównych bohaterów? Pograżona w żałobie przechadza się po mieszkaniu, wpatruje się w przestrzeń wokół, tym razem jest spokojna, porusza się niespiesznie. Eva uosabia tu postać widza, który próbuje uporządkować to, co zobaczył (i czego doświadczył): odnaleźć n i e - i s t n i e j ą c e ślady męża. Niepodzielnie panująca cisza wyznacza koniec filmu: czerń i biel (napisów końcowych) na ekranie – pustka wymuszająca samozwrotne wejrzenie widza.

Miłość/Cierpienie

W połączeniu miłości i cierpienia Haneke kładzie nacisk nie tyle na śmierć (Freudowską dialektykę Eros – Tanatos), ile na podkreślenie wagi bólu najbliższej osoby. Intensywność uczucia łączącego bohaterów kreuje przestrzeń szczególnej mediacji: wzmacnia oddziaływanie doznań i uczuć. Rozpoznanie anomalii (choroby) wyznacza szczelinę: rodzaj diastazy, uobecnionej obcości, która nie może zostać zneutralizowana. Owa obcość ujawniona między bohaterami wy r a z a s i ę poprzez zbliżenia na bohaterów (w ruchu plan – kontrplan). Łącząca ich więź to miłość subtelna, wyznaczana przez czułość i troskę, poczucie bezpieczeństwa oraz absolutne oddanie. Choroba destabilizuje z n a k i miłości: objęcie nie prowadzi już do wyznania uczuć, lecz należy do żmudnej pracy codziennego trudu egzystencji: gdy Georges pomaga

27 S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 121.

28 C.S. Lewis *Smutek*, przeł. J. Olędzka, Esprit, Kraków 2009, s. 80.

29 Również dlatego Anne nie chce, by rozmawiano o jej stanie zdrowia – woli unikać wizyt rodziny. Uświadomiła sobie bowiem, że jedynym możliwym tematem rozmów stała się jej choroba.

żonie przemieszczać się, ćwiczy z nią chodzenie (a ich ruchy przypominają taniec): nieprzypadkowo Haneke koncentruje się na tej scenie, pozwala jej uporczywie trwać³⁰.

Każda chwila (nawet radosna: gdy Anne uczy się korzystać z elektrycznego wózka inwalidzkiego) ma swój punkt odniesienia w rzeczywistości choroby: usta, które wyrażają radość i czułość (miłość) za moment staną się medium uobecniania bólu: *mal!* konstytuującego p i e k ł o międzyludzkiego, w którym „«Inny mnie boli»”³¹. W tym kontekście Roland Barthes zwracał uwagę na o t c h ł a ń, szczelinę otwierającą się w miłosnej relacji: jako konsekwencja niemożliwości utożsamienia się, identyfikacji: „Jego nieszczęście odsuwa go daleko ode mnie”³². Sypialnia – miejsce najbardziej intymne, przestrzeń bezpieczeństwa (i miłości) – zostaje naznaczona nieredukowalną obcością: staje się punktem centralnym na mapie topografii bólu.

Gdy w początkowych sekwencjach filmu bohaterowie powracają z koncertu, zastają naruszony zamek w drzwiach wejściowych mieszkania: to subtelny zwiastun późniejszych zdarzeń – obcość (choroba) wdarła się w ich przestrzeń prywatnej egzystencji. W tej trudnej rzeczywistości cierpienia najbardziej wycofany (emocjonalnie) jest Georges i to w nim właśnie (w jego absolutnym poświęceniu, oddaniu się Anne), pod zimną powłoką „dobrego potwora”³³, skrywa się najgłębsze poruszenie, najsilniejsza intensywność, afekt jako siła niemożliwa do zneutralizowania (wymykająca się językowej rekapitulacji)³⁴. „To smutne i upokarzające – stwierdza bohater *Miłości* – zarówno dla niej, jak i dla mnie”: relacje bohaterów zostają pochwycone w nierozwiązywalny splot bólu, jako chronicznego doznania, i smutku, jako permanentnego stanu emocjonalnego. Emil Cioran, dla którego cierpienie było jedną z prymarnych kategorii egzystencjalnych, konstatował w swych

30 Na tę kwestię zwracał uwagę również Sikora – por. S. Sikora *O „Miłości” Michaela Hanekego trochę inaczej. Aporie cielesności*, s. 154.

31 R. Barthes *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Aletheia, Warszawa 2011, s. 89.

32 Tamże, s. 90.

33 Tak właśnie nazywa go (żartobliwie) Anne. Iwona Kurz postrzegła „potworność” jako kluczową kategorię interpretacyjną dla *Miłości*. Wiele w tej kwestii ujawnia beznamiętna twarz Georges’a: broniąc się przed sentymentalnością, pozostaje „świadomym potworności” rzeczy, których jest świadkiem (por. I. Kurz *Potworność. O Michaelu Haneke*).

34 Charakterystyczne są w *Miłości* momenty milczenia między bohaterami: chwile pozawerbalnego porozumienia.

Zeszytach: „Ktoś bardzo trafnie określił smutek jako «coś na kształt zmierzchu nadciągającego za bólem»”³⁵.

Znamienne, że scena śmierci Anne nie wyznacza końca filmu. Austriacki reżyser przedstawia nam proces „żegnania się” z ukochaną, w którym najwyraźniej ujawnia się troska o ciało chorej (Georges tworzy swoisty grobowiec). Jednakże to, co relewantne dla struktury końcowych fragmentów *Miłości*, wyznaczone jest przez powtórne pojawienie się gołębia. Kamera ponownie jest tu statyczna (pozorując czystą ekspozycję), scena trwa długo, działania realizują się niespiesznie. Bohater odcina zwierzęciu drogę ucieczki: gdy gołąb jest już w pułapce (w więzieniu-pokoju, jak Anne była w więzieniu-ciele), Georges owija go kocem: czule gładzi, przyciska do piersi (dusi?). Przedstawiona przez Sławomira Sikorę sugestia, że ów gołąb miałby tu symbolicznie konotować chrześcijańskiego Ducha Świętego³⁶, zdaje mi się nieprzekonująca. Interpretacja ta wydaje się zbyt łatwą eksplikacją skierowaną w stronę uproszczonej metafizyki (i eschatologii). Jeśli bowiem przyznać tej scenie wartość symboliczną, to trzeba pamiętać, że jest strukturalnym powieleniem (wizualną repetycją zdarzeń uprzednich): epizod z gołębiem to powtórzenie traumatycznego obrazu. Symbolika gołębia oscyluje zasadniczo wokół miłości i śmierci (znamiennie, że dźwięk wydawany przez owe ptaki kojarzony był z jękami duszących się ludzi)³⁷. W tym, ściśle repetytywnym, porządku porusza się Haneke: to powielenie (i utrwalenie) niemożliwego do zneutralizowania triadycznego spłotu: miłość – ból – śmierć. Powtórzenie (niedokładne – brak tu gwałtowności z poprzedniej sceny zabójstwa) jawi się tu jako nieredukowalne *mise en abyme* obrazu, w którym przedstawienie zostaje zwielokrotnione, komplikując przy tym próby racjonalizacji (realizującej się również w zbyt łatwej skłonności do symbolizacji).

Interwały choroby – punctum bólu

Michael Haneke podejmuje próbę przeprowadzenia – za pomocą skrupulatnie skoncentrowanej na chorej, precyzyjnej pracy kamery – studium

35 E. Cioran *Zeszyty 1957-1972*, Aletheia, Warszawa 2016, s. 66.

36 Por. S. Sikora O „*Miłości*” Michaela Hanekego trochę inaczej. *Aporie cielesności*, s. 160.

37 Por. M. Lurker *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989, s. 60-62, oraz *Leksykon symboli*. Herder, przeł. J. Prokopiuk, ROK, Warszawa 1991, s. 45.

cierpienia. Paroksyzm (zator tętnicy) wyznacza gwałtowną zmianę w rzeczywistości bohaterów. Ów pierwszy e k s e s choroby swój w y r a z zyskuje poprzez zastygłą twarz, która nie-wyrażała-niczego (w sensie semantycznym), stanowiła jedynie dramaturgiczne uobecnienie się ciała. Symptomy choroby to z n a k i destrukcji, widome punkty destabilizacji w porządku systematycznej utraty podmiotowych zdolności. Reżyser sugeruje to już na początku filmu: gdy bohaterka wraca do mieszkania po pobycie w szpitalu, zostaje ustawiona tyłem do pozostałych postaci w kadrze: męża, sanitariuszy oraz dozorcę budynku. Nawet gdy ten ostatni zwraca się bezpośrednio do Anne, rozmawiający wciąż nie widzą swoich twarzy. Już w tej scenie Haneke wprowadza kilka kluczowych kwestii dla statusu jednostki w porządku choroby: o chorym się-mówi, na chorego się-patrzy³⁸, natomiast jego podmiotowość jest ograniczona, pasywna. Rozchwianiu ulega autonomiczność jednostki, unieważniona zostaje sfera prywatności, intymności: nagość chorej to zupełne odsłonięcie ciała (jako powierzchni), które poddaje się zabiegom, ale również wyrazista sugestia ukrytego wnętrza, gdzie intensyfikują się p a s a ż e bólu, działania choroby³⁹.

Owe wątki łączą się ściśle z pytaniem o kwestię psychofizycznej samodzielności bohaterki w sytuacji, gdy jej ciało systematycznie traci zdolności motoryczne. Na ten wątek zwracał uwagę w swoim tekście Sikora, za punkt wyjścia swych rozważań przyjmując łaciński źródłosłów terminu „inwalida” (*valere* – być silnym), konotujący pozbawienie mocy, zdolności działania, oraz angielskie słowo *invalid* („inwalida”, lecz również „nieważny”, „niepracomocny”), by podkreślić dokonywane przez Anne próby obrony przed statusem o s o b y n i e p e ł n o s p r a w n e j⁴⁰ (co zresztą nie zawsze spotyka się ze zrozumieniem Georges’a), stanowiącej tu raczej kategorię zewnętrzną – społecznie narzucaną – niż podmiotową identyfikację. Dramat rozpoznania swego stanu realizuje się w porządku uświadamiania sobie stopniowej utraty

38 Chory nieustannie jest na widoku: Anne prosi męża: „nie patrz, jak trzymam książkę”. Innym razem stwierdza, że nie chce, by oglądano ją „w tym stanie”.

39 Gdy zanegowana zostaje świadomość Anne, jej cielesność staje się bezwstydna w tym sensie, że zostaje sprowadzona do czystej (powierzchniowej i sfunkcjonalizowanej) materialności. Ów gest jest znaczący: trafnie przecież konstatował Giorgio Agamben, że „nagość nie jest stanem, lecz wydarzeniem” (G. Agamben *Nagość*, w: tegoż *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 75). Na tym tle wyjątkowo mocno rysuje się scena w łazience, gdy mechanicznie odbywa się czyszczenie ciała chorej przy wtórze jej cierpiętniczego *mall*! To widok nie-do-zniesienia: Georges odchodzi w poczuciu całkowitej bezradności.

40 Por. S. Sikora *O „Miłości” Michaela Hanekego trochę inaczej. Aporie cielesności*, s. 157.

sprawności i sprawczości: uobecniającej się w procesie de-formowania ciała. Gdy próby zachowania przez Anne samodzielności, zapanowania nad fizjologią, kończą się niepowodzeniem, pozostają jedynie: dojmujące poczucie upokorzenia i bezsilność. Podstawowe funkcje organizmu ulegają spowolnieniu, czynności, które pozwalają utrzymać Anne przy życiu, wyznaczają plan codziennych wyzwań.

Proces chorowania ściśle wiąże się z porządkiem rehabilitacji (prób przywrócenia ciału zdolności motorycznych). Austriacki reżyser portretuje egzystencję bohaterki, która poddawana jest zmuśnionym ćwiczeniom, w rytmie liczenia kolejnych ruchów, których wykonanie naznaczone jest najwyższym trudem. Znamienne, że Haneke, podczas inscenizowania zabiegów dokonywanych (nierzadko brutalnie, mechanicznie) na Anne, koncentruje się nie na czynnościach (one odbywają się zwykle poza kadrem), lecz na twarzy chorej. Ów prosty gest przesuwania zasadniczo semantyczny środek ciężkości ujęcia: pasywnej cierpiącej przyznana jest podmiotowość, reżyser nie czyni z niej obiektu („być chorym” to „być pod obserwacją”), każe widzowi przyglądać się jej twarzy (a więc idiomatyczności), na której uobecnia się ból i niemoc jednostki. Sportretowana w *Miłości* rzeczywistość choroby składa się z drobnych, wymagających wiele wysiłku działań, poprzez które najwyraźniej ujawnia się egzystencja Anne jako powolna, niepowstrzymana dysocjacja ciała i świadomości. W tym procesie nie ma przyszłości jako możliwości zmiany (poprawy): wszystko jest już znane, niezmiennie, w ramach wciąż powtarzających się zdarzeń oscylujących wokół powolnego wyniszczania się ciała i stopniowej utraty (samo)świadomości.

Pytanie o świadomość Anne wydaje się zresztą w *Miłości* kluczowe. Haneke (czy w świecie przedstawionym: Georges) nie pozwala sprowadzić swej bohaterki do statusu obiektu. Ważne są w tym kontekście sceny, w których niemal zupełnie sparaliżowana bohaterka, pozbawiona zdolności mowy, swą fragmentaryczną ekspresję realizuje poprzez spojrzenie (doloryczne: gdy mąż pyta, czy chce zagłodzić się na śmierć) bądź odmowę spoglądania (gdy pielęgniarka umieszcza przed jej twarzą lusterko). Realizuje się w tym koncentracja na pojedynczych punktach nieredukowalnej podmiotowości w porządku codziennych (powtarzających się) praktyk pielęgnowania chorej, które Haneke trafnie wyraża poprzez wielokrotne stosowanie ujęć powtórnie ustanawiających (wciąż widzimy tę samą przestrzeń). W scenach, gdy kamera skupia się na twarzy Anne, uobecnia się inna kluczowa dla *Miłości* kategoria: Barthes'owskie *punctum*. Janina Falkowska zauważa, że w filmach Hanekego „przestrzeń pozakadrowa staje się miejscem ukrycia niewypowiedzianej

grozy i udręki”⁴¹. *Punctum* (także „użądlenie, dziurka, plama, małe przecięcie”) to szczególnie cecha obrazu odsyłająca do przestrzeni poza kadrem. Jak powiada Roland Barthes: „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie [*me point*] (ale też uderza mnie, miażdży) [i później:] [...] jest więc rodzajem czegoś subtelnego spoza kadru, tak jakby obraz przetrzącał pożądanie poza to, co sam pozwala widzieć”⁴². Widok ogniskuje się na Anne, jednak obraz odsyła do nieredukowalnej intensywności, która nie jest widoczna (widzialna): do bólu. Kwestia ta bodaj najintensywniej przejawia się w scenie, gdy bohater – w poczuciu bezsilności, ujawniającego się gniewu – uderza, uparcie odmawiającą przyjmowania pokarmu, chorą. Haneke koncentruje się na twarzy bohaterki (Georges jest poza kadrem), która wyraża zdumienie i upokorzenie. Dopiero po chwili kamera powraca do Georges’a (zszokowanego i zawstyżonego). W tej sekwencji ujęć ujawnia się *punctum*, jako ruch intensywności: doznań (ból Anne, którego nie-widac) i uczuć (gniew, którego skutkiem jest brutalność, Georges’a uobecnia się poza ujęciem). Jednakże owa sekwencja odsyła do czegoś jeszcze s p o z a obrazu: do widza, który może odczuwać szok, dyskomfort, zakłopotanie: chciałby odwrócić wzrok (ekspiacja ciała) w wyniku afektywnego oddziaływania sceny, która staje się nie-do-zniesienia.

Temporis punctum w tkance obrazu-czasu

Haneke sięga po figurę prolepsis (*flashforward*), by już na początku filmu – zdradzając widzowi zakończenie historii (poprzez inwersję czasową) – zasygnalizować skomplikowany status czasu w *Miłości*. Jednakże austriacki reżyser zaburza chronologię choroby nie tylko poprzez inwersję: postępująca destrukcja Anne zobrazowana jest w ramach p u n k t o w e g o (łac. *punctum* to „chwila”, lecz również „ostrze”) uobecniania doznań, szczególnego zagęszczenia czasu kolejnych e p i z o d ó w (etapów) choroby. Strukturalna ciągłość narracji zostaje zaburzona przez gwałtowne u s k o k i czasu (elipsy, związane m.in. z pobytem chorej w szpitalu czy uobecnieniem się kolejnych paroksyzmów), niejednoznaczne posługiwanie się snami/wizjami czy ostentacyjną powtarzalnością ujęć. Kluczowa w tym względzie wydaje się konsekwencja,

41 J. Falkowska *Pocałunek śmierci. Przestrzeń pozakadrowa w filmach Michaela Hanekego, Aleksandra Sokurowa i Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 2014 nr 87-88, s. 219.

42 R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 52, 107-108.

z jaką Haneke konstruuje kolejne sceny: każdy ruch wątlęgo ciała uzyskuje czas na zrealizowanie się, w czym austriacki reżyser zdaje się wypełniać immanentny dla kina kontemplacyjnego (*Contemporary Contemplative Cinema*) postulat s p o w o l n i e n i a (*slowness*), definiowanego przez Rafała Syskę jako „użycie długich, statycznych ujęć i nieruchomej kamery, a także rezygnacja z elips i wydłużenie obserwacji poszczególnych zdarzeń do tego stopnia, by widz «uświadomił sobie istnienie czasu»”⁴³. Tempo filmu Hanekego jest niespieszne, rzeczywistość choroby uobecnia się w czasie, który traci swą konkretność na rzecz intensyfikacji o d c z u c i a t r w a n i a (obrazów). Chorowanie, doznawanie bólu chronicznego wzmagają koncentrację na trwaniu jako czasie ekspozycji: c h r o n o z n a k i (*signum temporis*) bólu uobecniają się na, poddanej długotrwałej ekspozycji, twarzy Anne.

To, co relewantne dla struktury *Miłości*, jest Deleuzjańskim obrazem-czasem przeniesionym do porządku choroby/bólu. Charakterystyczne dla Hanekego rozchwianie (zakłócenie⁴⁴) antynomii jawy i snu (obrazy-wspomnienia i obrazy-sny), wyraża się poprzez z w i n i e c i e realizmu/realności i wyobraźni/pamięci w porządku Deleuzjańskiego obrazu-kryształ, który – wedle francuskiego filozofa – „jest punktem nierozróżnialności dwóch różnych obrazów aktualnego i wirtualnego, podczas gdy w kryształach widać sam czas”, uobecniony w dialektycznym splocie: terażniejszości (percepcja) i przeszłości (pamięć)⁴⁵. Kwestie te – w charakterze futurospekcji – ujawniają się w scenie snu Georges’a. Ów obraz senny wyłania się niepostrzeżenie: realizm/realność świata początkowo nie wzbudza naszych wątpliwości. Właśnie tu – w ramach figury prolepsis, ale również charakterystycznego dla *mise en abyme* podwojenia (bohater patrzy w lustro) – uobecnia się obraz-kryształ w porządku p ł y n ą c e g o czasu (przemierzany przez Georges’a korytarz wypełnia się wodą).

43 R. Syska *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, s. 165.

44 Kategoria zakłócenia, jako „świadomie wprowadzona strategia organizacji dzieła” w myśl destabilizowania konwencjonalnych form percypowania filmu, a więc przybierająca formę istotego aktu performatywnego, „który zwraca się bezpośrednio w stronę widza, upomina się o jego reakcję i ujawnia materialność medium”, odegrała zasadniczą rolę w sformułowanych przez Konrada Wojnowskiego nader inspirujących refleksjach nad filmografią Michaela Hanekego (por. K. Wojnowski *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 14).

45 M. Jakubowska *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003, s. 65. Interesująco na tym tle jawi się scena, w której Anne przegląda fotografię z czasu młodości. Bohaterka wypowiada „C’est beau la vie, aussi longtemps”: czas życia objawiony (nie „uchwycony”) przez obraz.

Nieuchronna logika czasu w kinie obrazu-czasu realizuje się poprzez trwanie doznań, postrzeżeń, wrażeń wbudowane w rozciągniętą, niespoistą, nieciągłą⁴⁶ czasowość prezentowania/uobecniania (rozwlekłe cięcia, punkty mroku, cienie, z których wyłania się to, co dotychczas niewidoczne): to poddany bezpośredniej ekspozycji (trwania, które jest nie-do-zniesienia) „chroniczny czas niechroniczny”⁴⁷ w psychosomatycznym porządku choroby. Scena po zabójstwie (gdy Georges ponownie widzi zdrową Anne) – stanowiąca być może powtórzenie zdarzeń sprzed właściwej akcji filmu – to absolutne zanurzenie się w kryształ-czasie obrazu: Georges znikną w ramach kadru-iluzji. Sikora zwracał uwagę na fakt, że bohater czyni z sypialni żony kryptę⁴⁸. Sądzę, że należy to trafne spostrzeżenie poddać gruntowniejszej refleksji. Działania bohatera bowiem prowadzą nie tylko do materialnego stworzenia grobowca, lecz również stanowią ostateczny akord głęboko emocjonalnego przywiązania, międzyludzkiej miłości. Jak stwierdza Jacques Derrida: „Mieszkaniec krypty zawsze jest nieumarłym, zmarłym, którego chce się utrzymać przy życiu, ale jako zmarłego, którego chce się zachować aż w jego śmierci pod warunkiem, że zostanie zachowany w sobie, ocalony, a zatem żywy”⁴⁹. Ujawnia się tu kryptologiczna funkcja końcowej sekwencji: (deskryptywnej) obraz, uobecniającej deformację świata przedstawionego, prowadzi do uchwycenia Anne w obrazie-wyobrażeniu: istnienie Anne poprzez obraz (i jako obraz). Jak w teorii traumatyicznego przebudzenia Cathy Caruth⁵⁰, spotkanie z Lacanowskim *Realnym*⁵¹ (trauma związana ze śmiercią, zabójstwem żony) dokonuje się dopiero pod osłoną snu (na pograniczu iluzji, fikcji). Końcowa wizja Georges’a to finalne ekstremum poświęcenia,

46 Tamże, s. 181.

47 G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, s. 354.

48 Por. S. Sikora O „Miłości” Michaela Hanekego trochę inaczej. *Aporie cielesności*, s. 158.

49 J. Derrida *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, „Teksty Drugie” 2016 nr 2, s. 134.

50 C. Caruth *Traumatic Awakenings (Freud, Lacan, and the Ethics of Memory)*, w: tejże *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and the History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, s. 91-112 [polski przekład: C. Caruth *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, s. 31-57].

51 Lacanowską kategorię *Realnego* rozważał również Wojnowski w swych analizach twórczości Hanekego (por. K. Wojnowski *Realne obrazu*, w: tegoż *Estetyka zakfocenia. Kino Michaela Hanekego*, s. 89-112).

ostatecznego porzucenia siebie dla innego – w myśl stwierdzenia Lévinasa: „umieranie, jako umieranie innego, przejmuję moją tożsamość Mnie”⁵².

Obraz-ból a afekt

Na szczególnie dokładną analizę zasługuje scena, w której Georges odbiera życie chorej. Kamera jest tu niemal zupełnie statyczna, sugeruje maksymalną koncentrację na ekspozycji, wzmacnia szczególne zagęszczenie czasu: półmrok sypialni, na łóżku leży Anne, kompulsywnie wykrzykując: „*mal!, mal!*”. Na przyległym stoliku piętrzą się medykamenty, w głębi pokoju dostrzec można wózek inwalidzki – rekwizyty choroby wyznaczające przestrzeń symboliczną, konstelację znaczeń zorganizowanych wokół antynomii zdrowia i choroby. Cierpiąca znajduje się u dołu kadru: zwrócona do kamery profilem, jakby oku widza niedostępne było pełne wejrzenie w jej twarz. Ból Anne inicjuje retrospektywną opowieść Geroges’a, którą uznać trzeba za rodzaj powtórzenia (podobieństwa): historia bohatera traktuje o jego dzieciństwie, chorobie (difteryt) i związanym z nią pobycie w izolacie (po czym pozostał w jego pamięci obraz matki widzianej z dystansu, oddzielonej od niego szybą). Oszczędna poetyka dzieła Hanekego znakomicie sprawdza się w uobecnianiu afektu oddziałującego nie tylko między bohaterami, lecz również między filmem i widzem: gdy statyczność kamery ujawnia obcość, dystans patrzącego⁵³, w samozwrotnym, odsłaniającym geście (auto)ekspozycji widzenia. Ujawnia się w tym wpisana w obraz autorefleksyjna funkcja dzieła sztuki, o której pisała Mieke Bal⁵⁴, co pozwala ująć ową scenę w perspektywie ponadnarracyjnej. Zaprezentowana tu ekspozycja odnosi widza do czegoś, co wychodzi poza naoczne postrzeżenie, rozgrywa się na planie – jak ujął to Ernst van Alphen – „trzeciej płaszczyzny” zajmowanej przez afekt⁵⁵. Ból oddziałuje przedjęzykowo, jako afekt, który uobecnia się w cielesnym (fizjologicznym, organicznym) obrazie (widoku), komunikuje niewerbalnie. Gwałtowność narracyjnego rozwiązania (zabójstwo w afekcie) zostaje wzmocniona przez swoisty *suspens*: panuje bowiem maksymalne wyciszenie, kamera oczekuje

52 E. Lévinas *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Znak, Kraków 2008, s. 20.

53 Mam tu na myśli takie zaprzeczenie relacji *widzialne – wypowiedalne*, o którym pisał Michel Foucault, analizując dyskurs kliniczny (por. M. Foucault *Narodziny kliniki*, s. 15).

54 Por. M. Bal *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2, s. 175.

55 E. van Alphen *W pułapce wizerunków*, przeł. R. Sendyka, „Teksty Drugie” 2009 nr 5, s. 142.

zdarzenia – to procesualny charakter wyłaniania się afektu⁵⁶ jako, posługując się figurą Bal: „okrzeplej czasowości”⁵⁷. Przyjrzyjmy się rytmowi tej sceny, który wyznaczają zasadniczo dwie linie ekspresji: opowieść Georges’a i repetytywne *mal!* Anne, prowadzące do afektu (odsyłają do tego, co międzyludzkie). Mowa Georges’a uspokaja chorą, wycisza jej ekspresję, to jednakże nie prowadzi do zneutralizowania intensywności, wręcz przeciwnie: bohater spogląda na stężalą, wycieńczoną, pokrytą bruzdami (znakami choroby, bólu i rozpadu) twarz Anne. To widok nie-do-zniesienia, czysta (współ)obecność cierpienia i miłości, zyskująca swą brutalną eksplikację w obrazie: uduszenie to ostatnia forma zbliżenia, Georges wciska swą twarz w poduszkę, którą dusi żonę: gwałtowne ruchy, agonalne skurcze umierającej to absolutystyczny zwrot ku somatyczności, która jednak – w duchu neomodernistycznym – wymyka się „poza ramy widocznej części diegezy”⁵⁸.

Czas – trwanie tortury ciała i umysłu – staje się nie-do-zniesienia: powolna destrukcja, dramatyczna monotonia, której przeciwstawia się Georges poprzez gwałtowny akt uśmiercenia chorej. Wzmoczone różnicowanie się intensywności (afektów) prowadzi do entropii, czyli śmierci. Do tego stanu wiedzie droga wyznaczana przez ból innego, który – w ruchu regresji (pamięci: powrotu do własnych doznań, doświadczeń) – przywodzi na myśl traumatyczny obraz z dzieciństwa. Transgresja dokonuje się więc pod wpływem obrazu: jako podobizny (w wyobraźni). Dwa obrazy w opowieści bohatera: obraz-ból – matka machająca synowi zza szyby (w nieredukowalnym dystansie) – i obraz-artefakt: kartka wypełniona gwiazdkami (umownymi znakami-komunikatami cierpienia i samotności). Ujawniają się tu punkty na obrazie-wyobrażeniu, które zbliżają do Anne: choroba – izolacja – ból. Dotkliwa obecność cudzego cierpienia, wymykającego się *logosowi*, inspiruje do działania obrazami [*eikon*]⁵⁹, by dokonać ostatecznego. Ze splotu pamięci i wyobraźni wyłania się obraz-ból, który wyzwala intensywność (afekt) w ruchu retrogresywnego „zbliżania” się do innego: wchodzenia

56 A. Łebkowska *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 349.

57 M. Bal *Afekt jako siła kulturowa*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, s. 36.

58 R. Syska *Filmowy neomodernizm*, s. 210.

59 *Eikon* „można tłumaczyć m.in. jako obraz, portret, podobizna, odbicie”. „*Eikon* jako podobizna jest [...] zarówno po stronie prawdy, jak i fałszu” (por. A. Zawadzki *Symploke jako figura Platonijskiej mimesis*, „Wielość” 2007 nr 1, s. 63, 66).

z nim w najściślejszą relację etyczną [gr. *Ethos*]⁶⁰. Czyż Haneke nie sugeruje nam tego znacznie wcześniej? Obraz senny Georges'a antycypuje los bohaterów, u c i e ł e ś n i a ból, którego nie sposób wyrazić w racjonalnym porządku dyskursywnym. Po śmierci Anne bohater przyozdabia jej ciało – czyni o b r a z e m. Gdy chora, po kolejnym paroksyzmie, popada w niemal absolutny mutyzm, pojawia się sekwencja sześciu obrazów, na których – niefiguratywnie – poprzez niepokojącą przestrzeń, zasadniczą pustkę, mrok, uobecnia się cierpienie (w porządku sztuki obrazowania) w charakterze a f e k t y w n e j s y n t a k s y⁶¹.

Elaine Scarry w *The Body in Pain* postrzegała wyobraźnię (potencjał kreacyjny) jako szansę dla ekspresji bólu (ściśle idiomatycznego, niereferencyjnego doznania)⁶². Relacja między bólem i obrazem nie może jednak realizować się w ramach prostej figuratywności, która na bazie wyobrażenia kreuje przedmiot (coś, co ilustruje)⁶³. Gilles Deleuze, rozważając w *Logice wrażenia* malarstwo Francisca Bacona, analizuje – zapożyczoną z rozpoznania Paula Cézanne'a – Figurę jako swoistą alternatywę dla figuratywności: „Figura to forma uczucia (*forme sensible*) odniesiona do wrażenia – działa bezpośrednio na system nerwowy, który jest z ciała”⁶⁴. Na powyżej zarysowanym tle teoretycznym obraz-ból przekracza zarówno obraz-ruch (jako czystą materię), jak i obraz-czas (jako czystą świadomość); jako niefiguratywna (nie-ilustrująca) forma uczucia, odsyła do przeszłości, inicjuje pracę pamięci podmiotu, który powraca do własnych (najintymniejszych) wspomnień, doznań. Uobecnia się tu pewien szczególny⁶⁵ r u c h od perspektywy radykalnie

60 Martin Heidegger – odwołując się do źródłostowu greckiego (konkretniej z tradycji Heraklita) – pojmował „etykę” jako *ethos*, a więc rodzaj „bliskości” (por. K. Ziarek *Ethos codzienności: Heidegger o poezji i języku*, „Sztuka i Filozofia” 1999 nr 16, s. 59-76). Stosuję ów termin w tym właśnie kontekście.

61 Mieke Bal wspomina o potencjale „afektywnej syntaksy”, której siła (afektywna) uobecnia się w zestawieniu, układzie (montażu), sekwencji obiektów (por. M. Bal *Afekt jako siła kulturowa*, s. 37). Interesująca jest namacalna niemal materialność przedstawionych przez Hanekego obrazów: struktura farb, ślady pędzla jako znaki ludzkiej działalności.

62 E. Scarry *Pain and Imaginig*, w: tejże, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, s. 161-180.

63 Anne wypowiedziada znamienne w tym kontekście słowa: „[...] wyobraźnia ma niewiele wspólnego z rzeczywistością”.

64 G. Deleuze *Logika wrażenia*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005 nr 4, s. 88.

65 Szczególny i trudny do uchwycenia, bowiem realizujący się w dialektycznych splotach: trwa- nie-nieciągłość/fragmentaryczność, pamięć-aktualność, wyobrażenie-percepcja.

wsobnej do zwrotu ku idiomatycznej inności psychosomatycznego doznania (ból), uobecnionego w obrazie-afekcie⁶⁶. Kluczową rolę w owym procesie wychylenia się ku inności odgrywa niespieszne tempo filmu, uporczywe trwanie obrazów, a więc radykalnie rozwleczony czas bądź, ujmując rzecz za Syską, „deleuzjańska materializacja czasu”⁶⁷, co stanowi zabieg charakterystyczny dla kina neomodernistycznego.

Ekspansywny potencjał bólu jako afektu w ramach medium kina

Michael Haneke chce oddziaływać na oglądających w możliwie najbardziej intensywny sposób: jego kino, jak sam przyznaje, to „gwałt na widzu”, który ma inicjować refleksje, pobudzać inteligencję odbiorcy⁶⁸. Jasne jest więc, że należy w tym kontekście zapytać o status widza w *Miłości*. Uobecnia się tu centralny problem filmu: widok cudzego cierpienia, by posłużyć się sformułowaniem Susan Sontag⁶⁹. Dekompozycja paradygmatu kina jako czystej fikcji dokonuje się już w początkowej scenie w sali koncertowej, w której Haneke burzy czwartą ścianę, wyznacza ramy odbioru dzieła: wzbudza niepokój, wzmacnia oddziaływanie haptyczne, bowiem umiejscawia widza na scenie. Ów wyrazisty chwyt austriackiego reżysera nie powinien być jednak pojmowany zbyt prosto: wyłącznie jako widomy znak inscenizacyjnego charakteru kina. Bowiem uchwycona w tej scenie widownia nie tyle patrzy wprost w okno kamery, ile spogląda nieco w bok, poza kadr. Wyjątek stanowi tu Anne, której nieruchome oblicze uporczywie spogląda, jak się zdaje, wprost w obiektyw: w kierunku widza⁷⁰. Dzięki zasadniczej dyskrekcji gestu (Anne zanurzona jest w tłumie) scena działa intensywniej, wzbudza niepokój widza,

66 G. Deleuze *Kino*. 1. *Obraz-ruch*. 2. *Obraz-czas*, s. 77-79. Georges opowiada Anne o wzruszeniu filmem, które pamiętał nawet wtedy, gdy opowieść (fabuła) zupełnie zatarła się w jego pamięci.

67 R. Syska *Filmowy neomodernizm*, s. 240.

68 Por. *Every Film Rapes the Viewer*. SPIEGEL Interview with Director Michael Haneke, w: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-director-michael-haneke-every-film-rapes-the-viewer-a-656419.html> (10.11.2017).

69 Por. S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*.

70 Michel Foucault, analizując *Panny dworskie* Diego Velázqueza, identyfikował podobny chwyt: „Wpatruje się w punkt niewidoczny, który jednak my, widzowie, możemy wskazać z łatwością, ponieważ punktem tym jesteśmy my sami – nasze ciało, twarz, oczy” (M. Foucault *Panny dworskie*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: tegoż *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, red. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 17).

wybija go z rutyny oglądania fikcji – to uświadomienie sobie nieneutralnego statusu widzenia. W filozofii Emmanuela Lévinasa „twarz” stanowi etyczny warunek spotkania („twarzą w twarz”) z Innym⁷¹: „Twarz się wyraża. Wbrew współczesnej ontologii przynosi pojęcie prawdy, która nie jest odsłonięciem czegoś bezosobowego i neutralnego, lecz *ekspresją*. [...] W jego bezpośredniości (*transitivité*) bez przemocy urzeczywistnia się epifania twarzy”⁷². Haneke często zbliża (*close-up*) widza do twarzy cierpiącej Anne: inscenizuje spotkanie w porządku obrazu-bólu, by wywołać w widzu poczucie niepokojącej bliskości tego, co nie-do-zniesienia. Celem działań reżysera jest wywołanie afektywnego zaangażowania, „fuzji podmiotu i obiektu”⁷³. Chłód (formalny, estetyczny) filmów Hanekego nie pozwala widzowi na zneutralizowanie fenomenologii obrazu poprzez reżyserską sugestię interpretacji – zmusza do zaangażowania myśli (gdy podejmujemy refleksję) i ciała (gdy odwracamy wzrok, uciekając przed widokiem nie-do-zniesienia ciała-objektu i ciała-abiektu).

Doświadczenie traumatyczne prowadzi do zabójstwa: Georges uśmierca swoją cierpiącą żonę, a ów czyn wymyka się zarówno etycznym, jak i ideologicznym eksplikacjom. To rodzaj bodźca, który domaga się reakcji widza. Oglądający widzi nie tylko ból Anne, ale również cierpienie Georges’a wyrażane maksymalnie minimalistycznymi środkami ekspresji. Niemożliwy do zneutralizowania (dyskursywnej transpozycji) widok cierpienia innego, zawsze naznaczony będzie podejrzeniem podglądania. W *Miłości* liczne ujęcia realizowane są z przestrzeni korytarza (również w scenie kończącej film), co uznać należy za sugestię dystansu widza: jako obcego, intruza, podglądacza. Korytarz wyznacza przestrzeń *p o m i ę d z y w mise-en-scène* filmu: to widomy znak medium kina, ale także swoista figura spoglądania przez *l u k ę*⁷⁴, *p r z e ś w i t* między widzialnym (percepty) a niewidzialnym (wrażenia, doznania: uporczywa obecność bólu). *P r a w d a* filmu ujawnia się w próbach interioryzacji bólu w ramach afektywnego pobudzenia, wyłaniającego się z dialektyki

71 Szerzej problematykę etyki (etyczności) – z uwzględnieniem filozoficznych koncepcji Emmanuela Lévinasa – w twórczości Hanekego analizowała Catherine Wheatley (por. C. Wheatley *Michael Haneke’s Cinema. The Ethic of the Image*, Berghahn Books 2009).

72 E. Lévinas *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, PWN, Warszawa 2002, s. 42.

73 M. Bal *Afekt jako siła kulturowa*, s. 39.

74 Pojmuję tu lukę (*obraz-lukę*) za Didi-Hubermanem jako rodzaj przed-stawiania, które nie jest daną rzeczą (wszak wciąż pozostajemy w sferze fikcji filmu-obrazu bólu), lecz „strzępem jej podobieństwa” (G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, s. 206).

widzialnego i niewidocznego, wpisanej w specyfikę obrazu jako środka ekspresji⁷⁵. Pożytecznym kontekstem może okazać się tu kategoria *slow-watching* jako szczególnie n a s t r o j o n a praktyka odbioru, wymagająca „koncentracji i wniknięcia w świat przedstawiony filmu do granic utraty kontaktu z otaczającą nas rzeczywistością [...] Najbardziej spełniony *slow-watching* – kontynuuje Rafał Syska – nie powinien być przy tym zindywidualizowany. [...] *Slow-watching* odbudowuje bowiem wspólnotowy (choć w skromniejszych rozmiarach) charakter doświadczenia kina”⁷⁶. Intensyfikacja percepcji (i recepcji) nie prowadzi jednak do współ-czucia (jako współ-odczuwania), co zakrawałoby na próbę nieadekwatnej identyfikacji, lecz do z b l i ż e n i a się m i m o dystansu (kina), poprzez uobecnianie się r e f e r e n c j i w ramach *signum individuationis*: powrotu do własnych doznań, doświadczeń (co jest *de facto* nie tyle działaniem, ile byciem poddawanym działaniu⁷⁷). Poprzez próbę wyobrażenia sobie (pracy myśli) – w poruszeniu (uwrażliwionego ciała) – w porządku fenomenologii obrazu⁷⁸. Jak konstatuje Gilles Deleuze: „Nie w tym sensie, że ciało myśli, lecz, uporczywe i uparte, zmusza nas do myślenia i rozważania tego, co jest przed myślą ukryte, życia”⁷⁹. Oglądający *Miłość* zmagają się z trudem widzenia: oglądania, które jest dojmującym wpatrywaniem się d o b ó l u.

75 Z podobną problematyką mierzył się Michelangelo Antonioni w *Powiększeniu* (*Blow-Up*, 1966). Prawda obrazu (fotografii) wyłaniała się tu z technicznej niedoskonałości zdjęcia, którego poszczególne elementy jednocześnie skrywały i ujawniały (uwydatniając miejsca niewyraźne, nieprzejrzyste) widmo czegoś niedostrzeżonego, wymagającego odkrycia.

76 R. Syska *Filmowy neomodernizm*, s. 164.

77 A. Łebkowska *Zdarzenie – afekt – twórczość*, s. 348.

78 Podobnie jak u Didi-Hubermana, kluczowe jest tu przejście od bezpośredniości *monady* (*natchmiastowa naoczność* obrazu) do *kompleksowego* montażu (refleksja, ruch myśli) – por. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, s. 44.

79 G. Deleuze *Kino*. 1. *Obraz-ruch*. 2. *Obraz-czas*, s. 409.

Abstract

Sebastian Porzuczek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

The (Non)Chronology of Illness: Punctual Presence of the Pain-Image in Michael Haneke's Amour

Focusing on Michael Haneke's *Amour*, Porzuczek examines the mechanisms of visual (non-linguistic) representations of pain and illness in the realm of the film medium. In the Austrian film director's work the problem of suffering is inscribed in the order of emotional tensions in family relationships. It is against this backdrop that the question of social (cultural) exclusion emerges. Porzuczek draws on notions such as Roland Barthes's *punctum* and Gilles Deleuze's time-image. Relevant issues are: a) the process of the materialization of time (through slowness) in the representation of daily struggles with illness and b) the specificity of the violent, punctual appearance of a paroxysm – analysed in terms of Porzuczek's concept of the pain-image, which initiates an ethical (affective) encounter with the image experienced by the viewer.

Keywords

pain, illness, affect, film, time, image, pain-image, Michael Haneke