



© Copyright by Poznan University of Medical Sciences, Poland

ORIGINAL PAPER

Philosophical and aesthetic aspects of the face in the context of teaching selected humanities subjects at the Poznan University of Medical Sciences

JoFA

PRACA ORYGINALNA

Filozoficzne i estetyczne aspekty twarzy w kontekście dydaktyki wybranych przedmiotów humanistycznych na Uniwersytecie Medycznym im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu

Jan Zamojski*

Department of Social Sciences, Poznan University of Medical Sciences, Poland

Katedra Nauk Społecznych, Uniwersytet Medyczny im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu

DOI: <https://doi.org/10.20883/jofa.4>

* **Corresponding author / Osoba do kontaktu**

ul. Rokietnicka 7, 60-806 Poznań, phone/tel.: +48 618452770, email: kns@ump.edu.pl

ABSTRACT

The paper starts off from the prehistoric role of the face and the dominant significance of the question of the face in the humanities. Author will address the above questions in the context of

STRESZCZENIE

Tekst wychodzi od wywodzącej się z prehistorii roli twarzy i dominującego znaczenia problematyki twarzy w humanistyce. Autor przedstawia tę problematykę w kontekście prowadzonej przez

his own teaching of such subjects as Philosophy, History of Philosophy, Aesthetics, and Philosophy of Medicine. He draws attention to the role of works of art he uses in the teaching process, e.g. the tale Beautiful Face from the book 13 Tales from the Kingdom of Lailonia by the eminent philosopher Leszek Kołakowski. As the person instrumental for the film adaptation of this book and the script writer, the author will share his experience of making use of films from the series 14 Tales from the Kingdom of Lailonia by Leszek Kołakowski, begun in the late 1990s. Contributing to the making of individual films in the TV Studio of Animated Films in Poznań were distinguished directors, outstanding actors, e.g. Zbigniew Zapasiewicz and Andrzej Seweryn and expert stage designers. Of special importance for the teaching process in the context of these films is the intersemiotic translation, related to the questions of the face. Author will moreover reference in his teaching practice ideas put forth by philosophers such as Plato, Emanuel Levinas and Jan Payne and works by such eminent artists as Tadeusz Kantor and Zbigniew Libera. Individual issues discussed in the paper will be illustrated with ample iconography related to the face, including images unpublished earlier, such as those from the films from the above series, currently under production.

Keywords: face, Leszek Kołakowski, film, didactics, philosophy, aesthetics, philosophy of medicine.

nego dydaktyki takich przedmiotów, jak filozofia, historia filozofii, estetyka i filozofia medycyny. Zwraca przy tym uwagę na rolę wykorzystywanych w procesie dydaktycznym dzieł sztuki, m.in. bajki *Piękna twarz* z książki *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych* wybitnego filozofa Leszka Kołakowskiego. Jako pomysłodawca adaptacji filmowej tej książki i autor scenariuszy dzieli się także doświadczeniami z posługiwania się w dydaktyce filmami z powstającego od końca lat 90. XX w. cyklu *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*. Do powstania poszczególnych filmów w TV Studiu Filmów Animowanych w Poznaniu przyczynili się wybitni reżyserzy, wybitni aktorzy, m.in. Zbigniew Zapasiewicz i Andrzej Seweryn oraz wybitni scenografowie. W kontekście tych filmów szczególne znaczenie w czasie dydaktyki ma dotyczące twarzy zagadnienie przekładu intersemiotycznego. Autor odwołuje się także w swej praktyce dydaktycznej do poglądów filozofów, takich jak Platon, Emanuel Levinas, Jan Payne oraz do dzieł tak wybitnych artystów, jak Tadeusz Kantor i Zbigniew Libera. Szczegółowe zagadnienia omawiane w tekście ilustrowane są bogatą ikonografią dotyczącą twarzy, także dotychczas niepublikowaną, w tym – z tych filmów z wyżej wymienionego cyklu, które są obecnie w realizacji.

Słowa kluczowe: twarz, Leszek Kołakowski, film, dydaktyka, filozofia, estetyka, filozofia medycyny.

It is hard to imagine a part of the human body richer in meaning than the face. The prehistoric man already knew about it (although of course he did not specify it in such a way). If one takes into account the traces of Palaeolithic rituals, no doubt intentional in terms of facial arrangement is e.g. the burial from more than twenty thousand year ago of three figures discovered not so long ago in Dolní Věstonice in Moravia. Its reconstruction in the ANTHROPOS museum in Brno really does not allow the visitor to be indifferent. In the case of this burial, the face is emphatically treated not only as a designator of the individual identity of those buried, but certainly also carries with it a religious message. One of the buried, his face turned down, gives the impression that it is supposed to be his hallmark in the dark part of the hereafter and a sign that he will never see the Sun again, perhaps as a punishment? Or maybe, on the contrary, he is the one worthy of meeting Mother Earth? Such intuitions are naturally conducive to the treatment of the face as an important element of prehistoric religions [1].

Trudno o bogatszą w znaczenia część ludzkiego ciała niż twarz. Wiedział już o tym (choć oczywiście nie precyzował w taki sposób) człowiek prehistoryczny. Gdyby wziąć pod uwagę ślady obrzędowości paleolitycznej, to z całą pewnością intencjonalny, co do ułożenia twarzy, jest np. liczący sobie ponad dwadzieścia tysięcy lat pochówek trzech postaci, odkryty nie tak dawno we wsi Dolní Věstonice na Morawach. Jego rekonstrukcja w muzeum ANTHROPOS w Brnie doprawdy nie pozwala przejść obok obojętnie. W przypadku tego pochówku twarz z całą mocą potraktowana jest nie tylko jako desygnat jednostkowej tożsamości pochowanych, lecz z pewnością niesie też ze sobą przekaz religijny. Jeden z pogrzebanych, z twarzą zwróconą ku dołowi, sprawia wrażenie, jakby miała ona być jego znakiem rozpoznawczym w mrocznej części zaświatów i znakiem, że nigdy nie zobaczy już Słońca, być może – za karę? A może, przeciwnie, on jeden godny jest spotkania z Matką Ziemią? Tego typu intuicje prowadzą w oczywisty sposób do myśli o traktowaniu twarzy jako ważnego elementu religii prehistorycznych [1].

In turn, the extant Palaeolithic figures of women (the so-called Great Mother or Palaeolithic Venus) seem to be consciously deprived by their creators of individual facial features, perhaps in order to elevate them to the status of a symbol, a symbol of being more general and more permanent than individual existence. The purposeful character of such a procedure becomes obvious when we compare the faces of those Venuses, more than twenty thousand years old, with other, individualised artefacts of faces from the same era. As Wisława Szymborska intuited in her poem „A Paleolithic Fertility Fetish”:

*The Great Mother has no face
Why would the Great Mother need a face.
The face cannot stay faithful to the body,
the face disturbs the body, it is undivine,
it disturbs the body's solemn unity.
The Great Mother's visage is her bulging belly
with its blind navel in the middle [2].
(...)*

Perhaps the role of the face (and its intentional lack), harking back to prehistory and increasing through the constant acquisition of significance in historical times [3], the true omnipresence of the face in culture, is one of the reasons why the face requires interdisciplinary studies. It is moreover one of the reasons why it is relatively rarely the subject of separate deliberations, because it accompanies almost every issue in the humanities in a more or less open way. This is also the case, *toutes proportions gardées*, of the humanities subjects which I teach at our University. The sub-

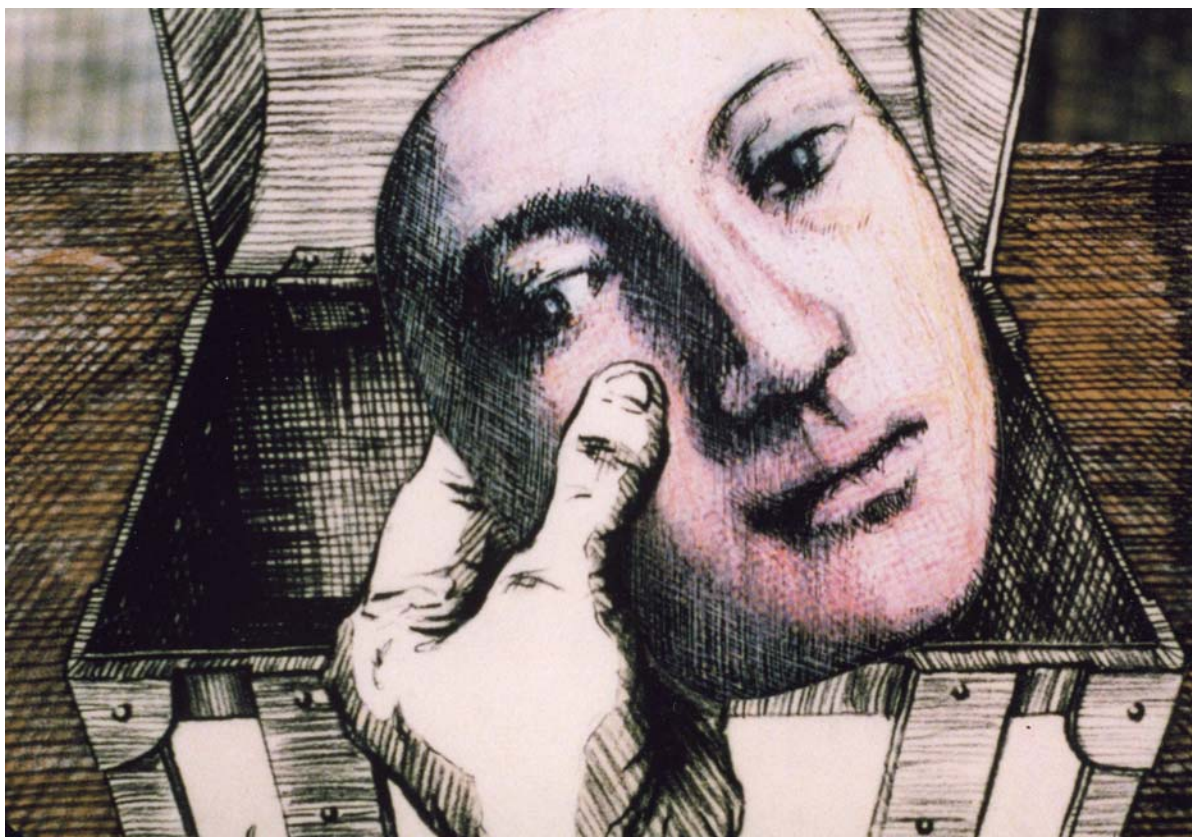
Harking back to prehistory and increasing through the constant acquisition of significance in historical times, the true omnipresence of the face in culture, is one of the reasons why the face requires interdisciplinary studies. It is moreover one of the reasons why it is relatively rarely the subject of separate deliberations, because it accompanies almost every issue in the humanities in a more or less open way.

tych liczących sobie ponad dwadzieścia tysięcy lat Venus z pochodzącymi z tej samej epoki innymi, zindywidualizowanymi artefaktami twarzy. Jak pisała z poetycką intuicją Wisława Szymborska w wierszu *Fetysz płodności z paleolitu*:

*Wielka Matka nie ma twarzy.
Na co Wielkiej Matce twarz.
Twarz nie potrafi wiernie należeć do ciała,
twarz się naprzykrza ciału, jest nieboska,
narusza jego uroczystą jedność.
Obliczem Wielkiej Matki jest wypukły brzuch
z ślepym pępkiem pośrodku [2].
(...)*

Być może tak głęboko w prehistorię sięgająca rola twarzy (jak i jej intencjonalnego braku), zwiększająca się przecież poprzez bezustanne przybywanie znaczeń w czasach historycznych [3], wszechobecność, jeśli można się tak wyrazić, twarzy w kulturze, to jeden z powodów, dla których twarz wymaga studiów interdyscyplinarnych, jak i jeden z powodów, dla których stosunkowo rzadko bywa przedmiotem oddzielnych rozważań, bo w sposób mniej lub bardziej jawny towarzyszy w humanistyce niemal każdemu zagadnieniu. Tak jest też, uwzględniając wszelkie proporcje, w przypadku tych przedmiotów humanistycznych, których dydaktyką

Głęboko w prehistorię sięgająca rola twarzy (jak i jej intencjonalnego braku), zwiększająca się przecież poprzez bezustanne przybywanie znaczeń w czasach historycznych, wszechobecność twarzy w kulturze, to jeden z powodów, dla których twarz wymaga studiów interdyscyplinarnych, jak i jeden z powodów, dla których stosunkowo rzadko bywa przedmiotem oddzielnych rozważań, bo w sposób mniej lub bardziej jawny towarzyszy w humanistyce niemal każdemu zagadnieniu.



▲ Figure 1. Beautiful Face, dir. Maciej Wojtyszko

▲ Rycina 1. Piękna twarz, reż. Maciej Wojtyszko

ject matter of the face is addressed during the discussion of several topics in those subjects and appears in roles which I will briefly discuss below.

In the case of subjects such as Philosophy or History of Philosophy in various bachelor's and master's degree courses, a staple of the curriculum is Leszek Kołakowski's story *Beautiful Face* from the well-known volume *Tales from the Kingdom of Lailonia* [4]. It tells the story of a baker's apprentice by the name of Nino, who had such a comely face that he hid it in the chest of immutability (where time stands still) to safeguard its eternal beauty. This provoked all sorts of trouble in the daily life of the protagonist, including his incarceration, which continues until today. The reading of this short story invariably provokes in-class discussions, mostly triggering reflections on the confrontation of the material world (the face of beauty, but also an individual's particular face, a subject of others' perception) and the ideal one, expressed through the protagonist's beliefs and actions taken with a view to imparting a desired status to the face. Nino's

zajmuję się na naszej uczelni. Problematyka twarzy pojawia się przy okazji realizacji kilku tematów z zakresu tych przedmiotów i występuje w rolach, które pokrótce omówię.

W przypadku dydaktyki takich przedmiotów, jak filozofia lub historia filozofii na różnych kierunkach studiów licencjackich i magisterskich stałym punktem programu jest pochodząca ze znanego tomu Leszka Kołakowskiego *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych* [4] powiastka *Piękna twarz*. Opowiada ona o czeladniku piekarskim o imieniu Nino, który miał tak piękną twarz, że schował ją w kufierku niezmienności (w którym nie płynie czas), by zapewnić jej wieczne piękno. Ściągnęło to na bohatera różne związane z prozą życia kłopoty, aż po więzienie, gdzie przebywa po dziś dzień. Lektura tego niedługiego utworu nieodmiennie wywołuje dyskusje na zajęciach, w większości przypadków prowadzące do rozważań o konfrontacji świata materialnego (twarz piękna, lecz przecież jednostkowa i konkretna, bo będąca przedmiotem postrzegania przez innych) i idealnego, który znajduje wyraz w przekonaniach

beautiful face (incidentally, of importance in this context, stripped by the author of any individual features) can, then, be interpreted as an allegory of one of the major philosophical disputes, a dispute between metaphysical idealism and materialism. Since there are other characters in the story, their ideas on beauty divergent from those of Nino, this is moreover an allegory of the dispute over universals. The two questions, most frequently raised in debates about *Beautiful Face*, are furthermore a perfect introduction to a seminar on Platonism and Aristotelianism. As Diotima points out to Socrates in Plato's *Symposium*, the idea of beauty, i.e. a "marvellous pure beauty (...), neither coming into being nor vanishing", does not appear after all "... in the guise of a face or of hands or any other portion of the body..." [5].

In Philosophy classes, the questions of the face are raised in Ph.D. courses during the debate on a few topics in broadly construed philosophical anthropology. During these classes, I mention dialogism, especially the role of the face in Emanuel Levinas' philosophy of a face-to-face encounter.

In the curriculum taught at the Medical Faculty I, Leszek Kołakowski's tale *Beautiful Face* is a bridge between History of Philosophy and another elective – Aesthetics. It is in order to observe at this point that in my approach Aesthetics is no academic theory of beauty. Rather, the name applies to a set of particular aesthetics of literature, film, theatre, visual arts, and music, often discussed in the context of works by Poznań-based artists, with case studies from outside mass culture. Therefore, having discussed *Beautiful Face* in the Aesthetics course, this time nearly solely in terms of the status of beauty (this more general introduction is in order since not all students of the Aesthetics elective have attended classes in the History of Philosophy), we focus principally on intersemiotic translation, mainly discussing film and film adaptation. What faces should be given to the protagonists of films based on Leszek Kołakowski's tales (he does not himself shed much light on the issue and it is hard to intuit any suggestions in this respect)? Should we refer to a live plan or to other solutions? Should we opt for original projects or those that invoke art history? If so, what choice is to be made so that the work we wish to make use of is not rendered trite by quotes and paraphrases and yet be recognisable and able to trigger some associations?

bohatera i w jego działaniach, by nadać twarzy pożądany status. Piękna twarz Nino (dodajmy, co poniżej okaże się istotne, pozbawiona przez autora jakichkolwiek konkretnych charakterystyk) jest więc możliwa do zinterpretowania jako alegoria jednego z najważniejszych sporów filozoficznych, sporu metafizycznego idealizmu z materializmem, a ponieważ w bajce tej występują również postaci, które mają na temat przedmiotu pojęcia piękna inne zdanie niż Nino, także jako alegoria sporu o powszechniki. Te dwa często pojawiające się w dyskusjach o *Pięknej twarzy* wątki są ponadto dobrym wprowadzeniem do seminarium na temat platonizmu i arystotelizmu; jak poucza Sokratesa Diotyma w *Uczcie* platońskiej idea piękna, a więc „(...) cudowne, samo piękno (...) ani nie powstające, ani nie ginące” nie ukazuje się przecież „(...) ani jako twarz, czy ręce, czy jakkolwiek rzecz cielesna (...)” [5].

Na zajęciach z filozofii problematyka twarzy pojawia się także na studiach doktoranckich, przy okazji kilku tematów z zakresu szeroko pojętej antropologii filozoficznej, w ramach których wspominam o dialogice, a zwłaszcza o roli twarzy w filozofii spotkania Emanuela Levinasa.

W dydaktyce na Wydziale Lekarskim I bajka *Piękna twarz* Leszka Kołakowskiego jest łącznikiem między historią filozofii a kolejnym przedmiotem fakultatywnym – estetyką. Tu warto zauważyć, że w proponowanym przeze mnie ujęciu estetyka nie jest akademicką teorią piękna, lecz że pod tą nazwą kryje się zespół estetyk szczegółowych literatury, filmu, teatru, sztuk wizualnych i muzyki, często ujmowanych w kontekście dzieł twórców poznańskich i na przykładach spoza kultury masowej. Tak więc po dyskusji w ramach estetyki o *Pięknej twarzy*, tym razem niemal wyłącznie na temat statusu piękna (to nieco ogólniejsze wprowadzenie jest konieczne, bo nie wszyscy studenci fakultetu estetyka uczęszczali wcześniej na historię filozofii), na pierwszy plan, głównie przy okazji zajęć o filmie i o adaptacji filmowej, wysuwa się zagadnienie przekładu intersemiotycznego. Jakie twarze nadać bohaterom filmów wg bajek Leszka Kołakowskiego (on sam jest na tym polu bardzo powściągliwy, trudno w tych utworach znaleźć jakiegokolwiek sugestie)? Czy odwołać się do planu żywego czy do innych rozwiązań? Czy spośród nich zdecydować się na projekty oryginalne czy też na odwołujące się do historii sztuki? Jeśli tak, to jakiego dokonać wyboru, by dzieło, którym zamierzamy się posłużyć, nie było z jednej strony wyeksploatowane przez cyta-



▲ Figure 2. How God Maior Lost His Throne, dir. Piotr Muszalski, Paweł Walicki

▲ Rycina 2. Jak bóg Maior utracił tron, reż. Piotr Muszalski i Paweł Walicki

An answer to this question is provided by films from the series *14 Tales from the Kingdom of Lailonia* by Leszek Kołakowski. They were made in a variety of animation techniques, mainly in the late 1990s and at the very beginning of the 21st century; one film was made in 2011. As the person instrumental for the adaptations of these tales and script author, I have repeatedly written about them. However, in terms of self-reflection of the entire series, not referring to the question of the face. Another reason why I decided to discuss these films one more time is the certainty acquired over the years since their production of their usefulness in the teaching process. The third reason is the perspective of completing the series and the possible production of a film adaptation of a certain tale by Leszek Kołakowski, which does not belong to the Lailonia canon. I will therefore be able to use examples from the design of little known or completely unknown films which are yet to be made.

Let us return to the questions posed above. Answers to them sensitise Aesthetics students

ty i parafrazy, z drugiej zaś – by rodziło jednak jakieś asocjacje, by nie było nieznanne?

Propozycją odpowiedzi na powyższe pytania są filmy z cyklu *14 bajek z królestwa Lailonii* Leszka Kołakowskiego. Zostały one zrealizowane w różnych technikach animacji głównie w końcu lat 90. i na samym początku tego wieku, a jeden z filmów w roku 2011. Jako pomysłodawca adaptacji i autor scenariuszy tych filmów pisałem o nich nie raz, choć raczej – gdyby mówić o autorefleksji dotyczącej całości cyklu – nie w kontekście problematyki twarzy. Inny powód, dla którego zdecydowałem się napisać o tych filmach raz jeszcze to zyskana w ciągu lat, jakie upłynęły od realizacji, pewność ich przydatności w dydaktyce. Powód trzeci to widoki na dokończenie cyklu i na realizację filmowej adaptacji pewnej bajki Leszka Kołakowskiego, która nie należy do lailońskiego kanonu. Będę mógł dzięki temu posłużyć się także przykładami z projektów plastycznych właściwie nieznanymi lub mało znanymi, do filmów, które są bądź dopiero będą realizowane.

to the necessity of making such decisions to visualise the protagonist on the screen and confirm the responsibility of the authors for the adaptation. They can already at the level of script writing lead to proposed quotations of already existing works of art (Angelo Bronzino; *Portrait of a Young Man* from the Metropolitan Museum of Art in New York and Nino's face in the film *Beautiful Face*, dir. Maciej Wojtyszko, artwork by Artur Wrotniewski) or to a creative concretisation of the faces of the characters of the stories, which were proposed in the script as a starting point [Peter Bruegel, *The Land of Cockaigne* and three brothers in the film *Of the Quarrel of All Quarrels*, dir. Zbigniew Kotecki, set, puppets, costumes by Maria Balcerek (also other Bruegel's paintings); Švejk after Josef Lada as one of the observers of the protagonist's trials and tribulations in the film *How Gyom Became an Elderly Man*, dir. Łukasz Słuszkiewicz]. They may moreover be the implementation of the original idea of the design author or director (e.g. *Of the Great Shame*, dir. Jacek Adamczak); in the animated film this is often one and the same person.

Wróćmy do zadanych powyżej pytań. Odpowiedzi na nie uświadamiają studentom estetyki nie tylko to, że decyzje tego typu są niezbędne, by bohatera ujrzeć na ekranie, ale zaświadczały też o odpowiedzialności twórców za adaptację. Mogą one prowadzić już na etapie scenariusza do propozycji zacytowania istniejącego dzieła (Angelo Bronzino; *Portret młodego mężczyzny* z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku a twarz Nino w filmie *Piękna twarz*, reż. Maciej Wojtyszko, plastyka Artur Wrotniewski) czy do twórczej konkretyzacji twarzy postaci przedstawionych w dziele będącym zaproponowanym w scenariuszu punktem wyjścia [Peter Bruegel, *Kraina szczęśliwości* a trzech bracia w filmie *O największej kłótni*, reż. Zbigniew Kotecki, scenografia, lalki, kostiumy Maria Balcerek (następnie także inne obrazy Bruegela), Szwejk wg Josefa Lada jako jeden z obserwatorów perypetii bohatera w filmie *Jak Gyom został starszym panem*, reż. Łukasz Słuszkiewicz]. Mogą również być realizacją oryginalnego pomysłu autora opracowania plastycznego lub reżysera (np. *O wielkim wstydzie*, reż. Jacek Adamczak); w filmie animowanym to często ta sama osoba.



▲ Figure 3. *How God Maior Lost His Throne*, dir. Piotr Muszalski, Paweł Walicki

▲ Rycina 3. *Jak bóg Maior utracił tron*, reż. Piotr Muszalski i Paweł Walicki

Let us return now to the aforementioned question of responsibility for adaptation. We can identify a few aspects of it. One of them is the issue of the change of art, a transfer from an epic (if short) literary work of art to a narration typical of a drama. Drama is based on conflict, the more facets of it the better. The main idea here is first of all to be able to show emotions on the faces of the animated protagonists (*Humps*, dir. Marek Serafiński); here we can see the significance of an eminent Poznań-based animator Janusz Gałązkowski having a mirror behind himself during work; he looks at himself expressing all kinds of emotional states in order to animate his protagonists' faces. No less important is the editing, also within a particular frame, through

Wróćmy teraz do sprawy odpowiedzialności za adaptację, o której pisałem powyżej. Ma ona jeszcze kilka aspektów. Jednym z nich jest sprawa zmiany rodzaju sztuki, przejścia od epickiego (choć nieobszernego) utworu literackiego do narracji typowej dla dramatu. Fundamentem dramatu jest konflikt, im więcej jego płaszczyzn, tym lepiej. Rzec w tym przypadku leży po pierwsze w umiejętności ukazania emocji na twarzach animowanych postaci (*Garby*, reż. Marek Serafiński); nie darmo wybitny poznański animator Janusz Gałązkowski w czasie pracy ma za sobą lustro, w którym przegląda się, wyrażając różne stany emocjonalne, by następnie zastosować je ożywiając twarze bohaterów. Nie mniej ważnym aspektem jest montaż, także

▼ **Figure 4.** *Of the Quarrel of All Quarrels*, dir. Zbigniew Kotecki

▼ **Rycina 4.** *O największej kłótni*, reż. Zbigniew Kotecki





▲ Figure 5. Humps, dir. Marek Serafiński

▲ Rycina 5. Garby, reż. Marek Serafiński

which we juxtapose faces that are dramatically different, starting with differences in the appearance of faces within the same aesthetics (brothers from *Of the Quarrel of All Quarrels* and the ruler of the city, called by the film authors Montezuma; soldier Rio and the other soldiers in the film *Of the Great Shame*) through to the confrontation of the techniques used for the making of the faces (brothers Ubi and Obi made as cut-outs and god Maior, a heap of salt in the film *How God Maior Lost His Throne*, directed, artwork and layout by Piotr Muszalski and Paweł Walicki; Nino with a colourful and washed face and the drawn portraits of girls in *Beautiful Face*; Marabout and Nestlings in the currently made film *Great Worry* [6], dir. Zbigniew Kotecki, artwork by Maria Balcerek). Sometimes the face appears in the anti-thesis of the entire community (as in the currently made film *Great Hunger*, dir. Robert Turło, artwork by Robert Turło and Krzysztof Różański). Incidentally, we should observe that every year a group of Aesthetics students visit with me the Poznań Studio of Animated Film, where all the films mentioned

wewnątrzkadrowy, poprzez który zestawiamy ze sobą twarze znacznie różniące się, począwszy od różnic w wyglądzie twarzy utrzymanych w tej samej estetyce (bracia z *O największej kłótni* a władca miasta, przez twórców filmu nazywani Montezumą; żołnierz Rio a pozostali żołnierze w filmie *O wielkim wstydzie*) aż po skonfrontowanie technik, w których twarze są wykonane (bracia Ubi i Obi wykonani techniką wycinanki a bóg Maior usypany z soli w filmie *Jak bóg Maior utracił tron*, reż., plastyka, layout Piotr Muszalski i Paweł Walicki; Nino z twarzą kolorową, lawowaną i rysunkowe portrety dziewczyn w *Pięknej twarzy*; Marabut i Pisklęta w będącym w realizacji filmie *Wielkie zmartwienie* [6], reż. Zbigniew Kotecki, scenografia Maria Balcerek). Niekiedy twarz pojawia się w antytezie całej społeczności (jak w będącym także w fazie realizacji projekcie filmu *Wielki głód*, reż. Robert Turło, scenografia Robert Turło, Krzysztof Różański). Przy tej okazji warto zauważyć, że co roku grupa studentów estetyki odwiedza ze mną poznańskie Studio Filmów Animowanych, gdzie powstały bądź powstają wszystkie wymienione w tym tekście



▲ Figure 6. Great Hunger (under production), dir. Paweł Turło

▲ Rycina 6. Wielki głód (w realizacji), reż. Paweł Turło

in this text have or are being made. During this visit, the students can try their hand at creating an image in a powdery material and change it in a way to generate the impression of movement if it were filmed frame by frame. The face of the film character may also be the implementation of the proposal from the film script, an inspiration by a real person, and may trigger respective associations (Sartre in *War with Things*, dir. Jacek Kasprzycki; Leibniz in *Red Patch*, dir. Marek Luzar; actors of Cricot 2 Theatre, brothers Lesław and Waław Janicki in *How We Looked for Lailonia*, dir. Jacek Adamczak; finally, Leszek Kołakowski himself in the opening credits of the series by Piotr Dumała and as an inspiration of the design of the Marabout character in the film *Great Worry*, set in the convention of an animal tale), and even be a quote of a real face of a recognisable person, used in confrontation with the face of the animated protagonist (*Of a Famous Man*, dir. Krzysztof Kiwerski). The face can also be screened, inspired by and in an intellectual game with Heidegger's reminder that the truth is what is unscreened (the face of the Commandant hidden in the shade in the film *How We Looked for Lailonia*).

There are three reasons why the question of the face as a teaching medium is addressed

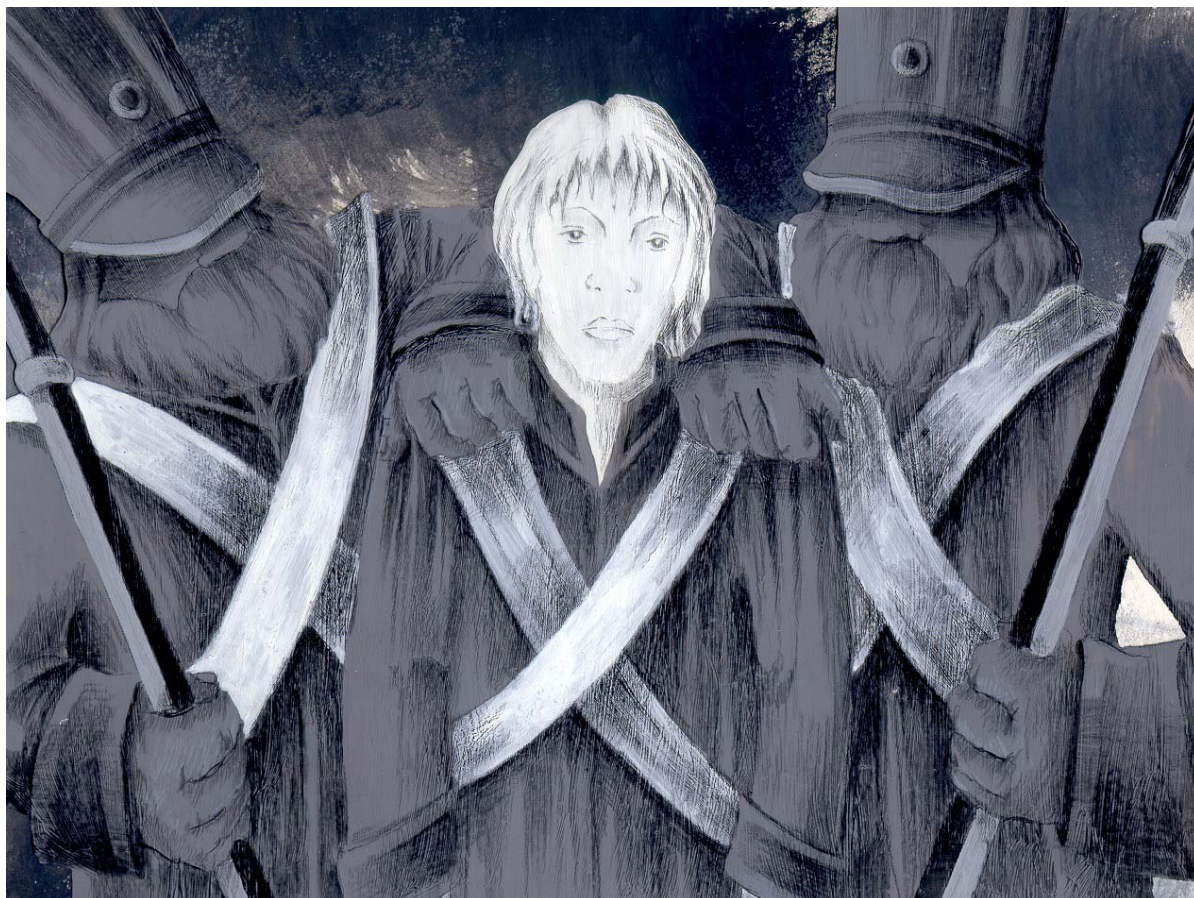
filmy, i w czasie tych odwiedzin ma okazję spróbować własnych sił, np. tworząc obraz w materiale sypkim i zmieniając go w sposób, który – gdyby został poklatkowo sfilmowany – wytworzyłby wrażenie ruchu. Twarz postaci filmowej może też być realizacją zawartą w scenariuszu propozycji wynikającej z zainspirowania realnie istniejącą postacią i wywoływać u niektórych widzów związane z nią asocjacje (Sartre w *Wojnie z rzeczami*, reż. Jacek Kasprzycki; Leibniz w *Czerwonej łacie*, reż. Marek Luzar; aktorzy Teatru Cricot 2 bracia Lesław i Waław Janiccy w *Jak szukaliśmy Lailonii*, reż. Jacek Adamczak; w końcu – sam Leszek Kołakowski w czołówce cyklu aut. Piotra Dumale i jako inspiracja projektu postaci Marabuta do filmu *Wielkie zmartwienie*, utrzymanego w konwencji bajki zwierzęcej), a nawet – być cytatem twarzy realnej i znanej postaci, użytej w konfrontacji z twarzą anonimowego głównego bohatera (*O sławnym człowieku*, reż. Krzysztof Kiwerski).

Twarz może też ulec zastąpieniu, z inspiracji i w intelektualnej grze z heideggerowskim przypomnieniem, że prawdą jest to, co niezastąpione (skryta w cieniu twarzy Naczelnika w filmie *Jak szukaliśmy Lailonii*).

W ramach zajęć z filozofii medycyny problematyka twarzy jako środka dydaktycznego poja-

during Philosophy of Medicine classes. First, this is because interdisciplinary reflections on the face were included into medical philosophy by Czech co-authors of the publication *Filozofia medycyny w Czechach i na Słowacji* [Philosophy of Medicine in the Czech Republic and Slovakia], which we published a few years ago under a Visegrad grant. In this volume, Prof. Jan Payne from Charles University in Prague, a former dissident who participated in clandestine philosophy seminars of the eminent philosopher Ladislav Hejdánek (spokesperson for Karta 77 after Jan Patočka's death), himself also a neurologist, upon the Velvet Revolution a politician and Prague councillor, published an extensive text on the phenomenology of the face, where he makes use of his competence in philosophy, neurology and social sciences [7]. The second reason is the reference to the philosophical anthropology of the body. In this case, we refer to the face e.g. when treating the body as an arena of mental facts. I use in this context a statement made by actress Teresa Wełmińska from the book *Aktor Tadeusza Kantora* [Tadeusz

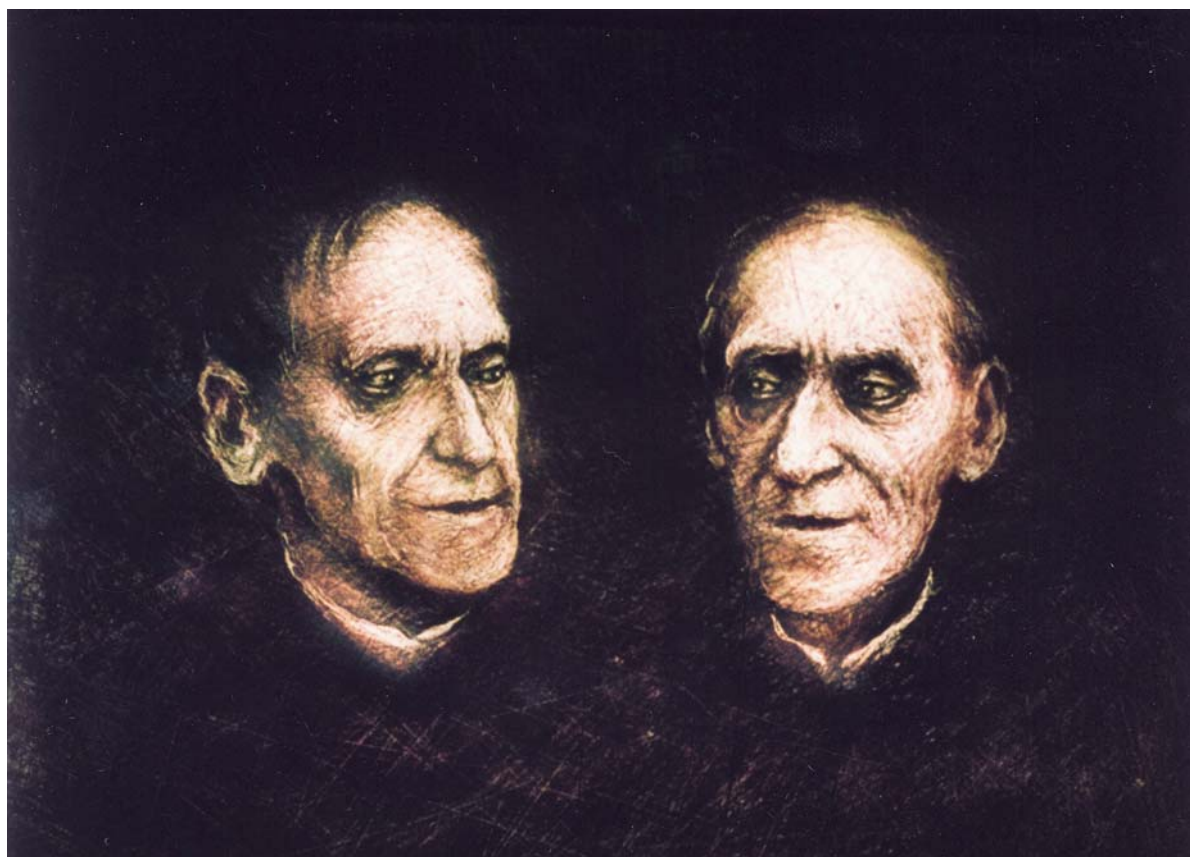
wia się z trzech powodów. Pierwszy z nich to zaliczenie interdyscyplinarnych rozważań o twarzy do filozofii medycyny przez czeskich współredaktorów tomu pt. *Filozofia medycyny w Czechach i na Słowacji*, jaki wydaliśmy przed kilku laty w ramach realizacji grantu wyszehradzkiego. W tomie tym doc. Jan Payne z Uniwersytetu Karola w Pradze, swego czasu dysydent, uczestnik podziemnych seminariów filozoficznych prowadzonych przez wybitnego filozofa Ladislava Hejdánka (rzecznika Karty 77 po śmierci Jana Patočki), także lekarz neurolog, a po aksamitnej rewolucji polityk i radny praski zamieścił obszerny tekst poświęcony fenomenologii twarzy, w którym wykorzystuje swoje kompetencje filozoficzne, neurologiczne i społeczne [7]. Powód drugi to odniesienie do antropologii filozoficznej ciała. W tym przypadku o twarzy mowa jest np. przy okazji traktowania ciała jako areny faktów psychicznych. Używam w tym celu wypowiedzi aktorki Teresy Wełmińskiej zamieszczonej w książce *Aktor Tadeusza Kantora* [8], gdzie cytuje ona wypowiedzi tego artysty ze wspólnej pracy nad rolą, skupione na zjawisku śmierci i na oddających ją na scenie ciele i twarzy.



▲ Figure 7. *Of the Great Shame*, dir. Jacek Adamczak
▲ Rycina 7. *O wielkim wstydzie*, reż. Jacek Adamczak

Kantor's Actor] [8], where she quotes Kantor's statements from their joint work on the character, focused on the phenomenon of death and on the body and face that reflect it on stage. The third reason, combining the visual arts discussed in the course in Aesthetics with the philosophy of medicine, is Zbigniew Libera's famous work *Intimate Rites* [9]. This is a few-minute video from the artist's two-year care for his grandmother, on the other hand – a record of the person's old age and passing away. It is used in the realization of the subject of death, dying and euthanasia. In this case, confronting the images of constant care with the image of faces of people asleep, appearing at the end of the movie: the face of Libera, who was twenty-something at the time, and that of Regina G., who was approaching the end of her life, creates the impression of a conflict only in the first layer of perception of the work. In reality, the view of the graphically depicted hygienic rituals brings soothing comfort to the viewer. In this case, the image of the face has moreover a practical therapeutic dimension for us, viewers; coming at the conclu-

Trzeci z powodów, łączący omawiane w czasie estetyki sztuki wizualne z filozofią medycyny, to znane dzieło Zbigniewa Libery *Obrzędy intymne* [9], które jest kilkunastominutowym wideo z dwuletniej opieki artysty nad jego babcią, z drugiej zaś strony – zapisem jej starości i odchodzenia. Jest ono wykorzystywane przy okazji realizacji tematu dotyczącego zagadnień śmierci, umiarkowania i eutanazji. W tym przypadku skonfrontowanie obrazów bezustannego pielęgnowania z pojawiającym się na końcu obrazem twarzy śpiących: dwudziestokilkuletniego wówczas Libery i zbliżającej się do kresu życia Reginy G. wywołuje wrażenie konfliktu jedynie w pierwszej warstwie odbioru dzieła, bo w rzeczywistości, po obejrzeniu zabiegów higienicznych ukazanych z całym realizmem, przynosi ukojenie. Obraz twarzy w tym przypadku ma więc także dla nas, widzów, praktyczny wymiar terapeutyczny, a zamykając wideo, wytwarza też przekonanie, że wymiar ten jest wynikiem imperatywu opieki, wynikiem wytrwania w pozytywnej odpowiedzi na źródłowe wołanie o pomoc. W tym sensie wideo Libery jest zapowiedzią idei filozofii spotkania i roli w niej



▲ Figure 8. 14 Tales from the Kingdom of Lailonia, title sequence, dir. Piotr Dumala

▲ Rycina 8. 14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego, czołówka cyklu, reż. Piotr Dumala

sion of the video, it also creates the conviction that this dimension is the result of the imperative of care, the result of perseverance in a positive response to the underlying cry for help. In this sense, Libera's video foreshadows the idea of the philosophy of encounter and the role of the face in it, raised during classes in Philosophy at the successive level of studies.

Stills from the films from 14 Tales from the Kingdom of Lailonia by Leszek Kołakowski and from the film A Great Worry were featured courtesy of Ms. Ewa Sobolewska, President of the TV Studio of Animated Films in Poznań.

twarzy, podnoszonych na zajęciach z filozofii na kolejnym poziomie studiów.

Zdjęcia z filmów z cyklu 14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego oraz z filmu Wielkie zmartwienie zamieszczono dzięki uprzejmej zgodzie Pani Ewy Sobolewskiej – Prezes TV Studia Filmów Animowanych w Poznaniu.

▼ **Figure 9.** Great Worry (under production), dir. Zbigniew Kotecki

▼ **Rycina 9.** Wielkie zmartwienie (w realizacji), reż. Zbigniew Kotecki



Acknowledgements

Conflict of interest statement

The author declares no conflict of interest.

Funding sources

There are no sources of funding to declare.

References with footnotes

1. Hans Belting observes that there have been finds in the Middle East from the early Neolithic era of masks accompanying corpses buried with their face down; see Belting H, *Faces. Historia twarzy*. Przeł. Zatorski T. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, p. 48. It is hard to say why – referring to the face – the author does not reference earlier periods. The aforementioned person buried in Věstonice did not have a mask. A mask, an object thus defined, its relations with the face and role in art is a major area of reflection which far exceeds the topic of this text.
2. Szyborska W. A Paleolithic Fertility Fetish, transl. Stanislaw Baranczak and Clare Cavanagh, [http://arindo-correia.com/wislawa_szyborska_3.html#Fetysz_p%C5%82odno%C5%9Bci_\(10.09.2018\)](http://arindo-correia.com/wislawa_szyborska_3.html#Fetysz_p%C5%82odno%C5%9Bci_(10.09.2018)).
3. In turn, on later causes of „the supremacy of the face”, as this is called by the authors mentioned below, see Courtine J-J, Haroche C. *Histoire du visage XVIe début XIXe siècle*. Paris, Rivages 1988.
4. Kolakowski L. *Tales from the Kingdom of Lailonia and The Key to Heaven*, Transl. Kolakowska A, Attanasio S. The University of Chicago Press, Chicago 1989.
5. Plato, *The Dialogues of Plato*, trans. Jowett B. Oxford, The Clarendon Press, 1892.
6. Film based on a fairy tale written by Leszek Kołakowski, entitled „Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?” (*Who Would Like to Console One Unlucky Rhino?*), Muchomor, Warszawa 2005.
7. Payne J. *Twarz człowieka*. Transl. Zamojska E. In: Petrů M, Zamojski J, Kuře J, Musielak M (eds.). *Filozofia medicyny w Czechach i na Słowacji*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, Poznań 2012, p. 198–220.
8. Skiba-Lickel A. *Aktor według Kantora*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, 1995, p. 186–187.
9. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/libera-zbigniew-obrzedy-intymne-intimate-rites> (10.09.2018).

Oświadczenia

Oświadczenie dotyczące konfliktu interesów

Autor deklaruje brak konfliktu interesów w autorstwie oraz publikacji pracy.

Źródła finansowania

Brak źródeł finansowania.

Piśmiennictwo z przypisami

1. Jak pisze Hans Belting, z Bliskiego Wschodu znane są znaleziska masek z okresu wczesnego neolitu, towarzyszących zwłokom grzebanym twarzą do dołu, por. Belting H, *Faces. Historia twarzy*. Przeł. Zatorski T. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 48. Trudno powiedzieć, dlaczego w swojej opowieści o twarzy autor nie cofa się do czasów wcześniejszych; pogrzebany w Věstonicach, o którym pisałem powyżej, nie miał maski. Maską, przedmiot tego pojęcia, jej relacje z twarzą i rola w sztuce to olbrzymi obszar refleksji i dociekań, który przekracza ramy tego tekstu.
2. Szyborska W. *Fetysz płodności z paleolitu*. W: *tejez, Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2004, s. 150.
3. Z kolei o późniejszych przyczynach „supremacji twarzy”, jak nazywają to wymienieni w tym przypisie autorzy, por. Courtine J-J, Haroche C. *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. Swoboda T. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
4. Kołakowski L. *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych*, Czytelnik, Warszawa 1963.
5. Platon, *Uczta* (fragm. 210e-211b). Przełożył Kubiak Z. W: *tegoż, Literatura Greków i Rzymian, Świat Książki*, Warszawa 1999, s. 246.
6. Wg bajki Leszka Kołakowskiego „Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?”, Muchomor, Warszawa, 2005.
7. Payne J. *Twarz człowieka*. Tłum. Zamojska E. W: Petrů M, Zamojski J, Kuře J, Musielak M. (red.). *Filozofia medicyny w Czechach i na Słowacji*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, Poznań 2012, s. 198–220.
8. Skiba-Lickel A. *Aktor według Kantora*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, 1995, s. 186–187.
9. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/libera-zbigniew-obrzedy-intymne-intimate-rites> (10.09.2018).

Acceptance for editing: **2018-09-12**
Artykuł przyjęty do redakcji:

Acceptance for publication: **2018-10-10**
Artykuł zaakceptowany do publikacji: