

Negocjacje pornografii w kinie Brunona Dumonta

ALEKSANDER KMAK

Dotychczasowa twórczość Brunona Dumonta bez wątpienia świadczy o jego paradoksalnym statusie zarówno jako mistrza, jak i *enfant terrible* współczesnego kina festiwalowego. Z jednej strony reżyser od debiutanckiego *Życia Jezusa* (*La vie de Jésus*, 1997) konsekwentnie eksperymentuje z możliwościami formy filmowej i stale snuje refleksję na temat kina jako doświadczenia nie tyle prowokującego odbiorczą przyjemność, ile przede wszystkim problematyzującego nie zawsze wygodną obecność i aktywność ciała widza. Uruchamianie tego namysłu w filmach--parabolach, często otwarcie odnoszących się do duchowości czy wręcz religijności, szybko przyniosło Dumontowi sławę kontynuatora filozoficznego kina Roberta Bressona i Ingmara Bergmana. Jednak z drugiej strony francuski twórca ciągle przekracza umowne granice oddzielające kino artystyczne od gatunkowego, korzystając z wzorców wywodzących się z kina popularnego – ze slapstickowej komedii w *Małym Quinquinie* (*P'tit Quinquin*, 2014) i *Martwych wodach* (*Ma Loute*, 2016) czy musicalu w *Jeanette. Dzieciństwie Joanny d'Arc* (*Jeanette. L'enfance de Jeanne d'Arc*, 2017). Niezależnie od gatunku, jaki reżyser bierze akurat na warsztat, zestaw motywów powracających w jego filmach jest zadziwiająco spójny. Wątkiem, który najczęściej ujawnia się w kolejnych dziełach Dumonta, jest możliwość reprezentacji ludzkiego ciała, a dokładniej jego niezbornego, nadmiarowego czy nawet aberracyjnego charakteru.

Stwierdzenie, jakoby ciało było podstawowym tematem kina Dumonta, może już wydawać się truizmem, zwracają na to bowiem uwagę zarówno teoretycy, jak i krytycy. Poświęcający reżyserowi rozdział w swojej książce o neomodernizmie Rafał Syska pisze o nim jako reżyserze „wpatrzania”, między innymi właśnie w cielesne detale: wyrazistą, nieperfekcyjną fizjonomię aktorów, niezręczność ich ciał, fizjologiczną dosłowność funkcji organizmu¹. Naturszczycy mają, w odczytaniu Syski, zbliżyć widzów do świata przedstawionego, a często obrazowane u Dumonta patrzeć, zagapienie czy obserwowanie odsyłają do sytuacji odbiorczej, w której spojeni z materią świata widzowie nie tylko oglądają film, ale somatycznie doświadczają go jako pewnej immersywnej całości². Syska idzie nawet o krok dalej, nazywając Dumonta darwinistą i stwierdzając, że eksponuje on zwierzęcy, instynktowny wymiar ludzkiego ciała i jego zachowań, nieudolnie ukrywany pod cienką powłoką kultury³. Wpisując twórczość reżysera w nurt *slow cinema*, badacz uruchamia zatem dyskurs powrotu do biologicznej cielesności, prawdy czy bezpośredniego charakteru doświadczenia – w kontekście neomodernizmu Syska stwierdza bowiem, że stawką *slow cinema* jest zbliżenie do cielesności nie bohatera, lecz aktora, realnej osoby i fizycznego ciała, które budzi mniej przewidywalne,

ale i trwalsze czy mocniejsze emocje związane z napięciem między tym, co sztuczne i prawdziwe⁴.

Podobny zestaw skojarzeń pojawia się także w innych tekstach poświęconych Dumontowi. Maciej Barwacz, rozważając gatunkowość kina reżysera, powraca do koncepcji wpatżenia, aby argumentować, że filmy te wymagają zarzucenia władzy sądenia na rzecz wpatżenia w obraz i zindywidualizowanego, osobistego odbioru dzieła⁵. O ile jednak Syska twierdzi, że bliska relacja między widzem a diegezą opiera się na biologicznej, pozbawionej psychologii bezpośredniości, o tyle Barwacz wskazuje na tożsamość typowych dla Dumonta rozległych i pustych krajobrazów pogranicza francusko-belgijskiego i stanów mentalnych bohaterów jego filmów⁶. Równinne i monotonne okolice Bailleuil, rodzinnego miasta reżysera, mają zatem korespondować z emocjonalnym spustoszeniem, apatią i zubożałą duchowością, jakie często wyraża *slow cinema*. Jednocześnie perfekcyjnie sfotografowane przez Dumonta krajobrazy sugerują potencjał nowego przeżycia duchowego, transcendencji poza zinstytucjonalizowanymi religiami, a wynikającej raczej z ciągłości między ludzkim ciałem a otaczającym je światem⁷.

Mimo subtelnych różnic dzielących interpretacje Syski i Barwacza ogólna diagnoza pozostaje w obu przypadkach ta sama – kino Dumonta reprezentuje rzekomo powrót do niezapóźnionego doświadczenia, surowej rejestracji krajobrazu i immersyjnej siły obrazu filmowego. Z tymi właśnie rozpoznaniem chciałbym polemizować. Obecnie na ekranach od ponad dwóch dekad kino ekstremizmu, do którego zalicza się zwłaszcza wczesne filmy Dumonta – istotnie wykorzystujące eksplicitną pornografię seksu i przemocy oraz skoncentrowane na nierozłączności cierpienia i rozkoszy – nie popełnia jednak, jak sądzę, błędu zakładanego tu realizmu: dosłowne, mocne obrazy nie mają zbliżać widzów do biologicznej prawdy o cielesności, ale przeciwnie, zwracać uwagę na sztuczność widowiska filmowego, na utopijny i bliższy fantastyce niż weryzmowi charakter samej pornografii. Przede wszystkim zaś podkreślać obecność ciała widza, które nie odbiera biernie bodźców filmowych, lecz na bardzo fundamentalnym poziomie – podniecenia lub odwrócenia wzroku – angażuje się w to, co film obrazuje. Nie oznacza to jednak prostej i dość oczywistej konstatacji, że przedstawienia filmowe zawsze są konwencjonalne, arbitralne i z gruntu nierealistyczne. Celem jest bowiem wykazanie, że wyjście poza rozłączność prawdy i fałszu reprezentacji jest możliwe, że sztuczność obrazów filmowych przekłada się na ich jak najbardziej realny, bo zmysłowy odbiór.

Porzucenie dualistycznego myślenia o filmie i szczególna rola, jaką w łączeniu sztucznego z prawdziwym odgrywa zarówno filmowa reprezentacja ciała, jak i zaangażowanie cielesnego widza, kieruje ku współcześnie rozwijanej zmysłowej teorii filmu. Teoria ta, choć nie stanowi monolitycznej całości, choć jest różnie wykorzystywana i rozumiana przez badaczy, opiera się na wspólnym wszystkim jej wariantom przekonaniu, że cielesność warunkuje nie tylko odbiór filmu, ale i że sam obraz filmowy stanowi rodzaj ciała. Przede wszystkim zaś wyrasta w opozycji do teorii filmu, która przez większość XX wieku ignorowała cielesny wymiar kina. Jak twierdzi Jenny Chamarette, współczesna myśl filmowa pozostaje unieruchomiona pomiędzy dwiema wpływowymi ścieżkami refleksji – zainspirowaną głównie pismami Christiana Metz'a psychoanalizą oraz krytyką kulturową⁸. Choć kategoria cielesności pojawia się w obu teoriach, zostaje, według badaczki, sprowadzona do niebudzącego większych wątpliwości mniej lub bardziej przezroczy-

tego ciała widza. Odnosząc się do książki Metza *Le signifiant imaginaire*, Chamarette stwierdza, że na film patrzy podmiot niejako zawarty w ciele, ale nie ucielesniony – widzowi nie pozostaje bowiem nic innego, jak biernie poddać się obrazom manipulującym jego pragnieniami i dostarczającym, za sprawą *suture*, wizualnej przyjemności⁹. Odbiór filmu jest więc procesem przynależącym w całości do umysłu, dla którego ciało jest zaledwie pojemnikiem – i to pojemnikiem nie wchodzącym w żadne reakcje z zawartością. Podobnie jest zresztą z krytyką kulturową, która skupiając się na skonstruowanym, społecznie i kulturowo uwarunkowanym charakterze ciała, nie oferuje, według Chamarette, języka zdolnego opisać zmysłową atrakcyjność wizualnych przedstawień i relacji cielesnych, jakie nawiązują się między widzem a reprezentacją¹⁰. Nie znaczy to bynajmniej, że sugestywnej, oddziałującej zmysłowo mocy obrazu – nazywam ją erotyką obrazu filmowego – udaje się wyprzedzić określone przez kulturę, wyuczone ścieżki odbioru. Recepcja zmysłowa jest również w końcu efektem treningu kulturowego. Pogląd ten nie wyczerpuje jednak kwestii dyktowanego przez ciało odbioru filmu, bowiem oddala od jego konkretności i niepowtarzalności w stronę od-cieleśnionych, choć realizowanych również za pośrednictwem ciała, wzorów kultury. Celem zmysłowej teorii filmu nie byłby więc niemożliwy zwrot ku biologicznej faktyczności recepcji ruchomych obrazów, ale raczej uznanie, że wyuczone i kulturowo usankcjonowane strategie odbioru nie są wobec ciała i jego reakcji uprzednie, ale zachodzą jednocześnie – i to napięcie między konwencją a nie dającym się przewidzieć, nieraz gwałtownym zachowaniem ucielesnionego podmiotu najbardziej interesuje zmysłową teorię filmu.

Najlepiej formułuje to Vivian Sobchack w książce pod znaczącym tytułem *Carnal Thoughts*. Pisze ona, że teoria ucielesnionej recepcji ruchomych obrazów nie powinna pod żadnym pozorem zakładać naiwnej wiary w bezpośredni charakter tego doświadczenia, bowiem składa się ono z co najmniej dwóch stopni zapośredniczenia¹¹. Po pierwsze, pośredniczy samo ciało jako nieprzezroczysta płaszczyzna doświadczenia rzeczywistości, po drugie, relację z własnym ciałem zapośrednicza siatka odniesień do istnienia innych ciał i przedmiotów, a więc wyobrażeń kulturowych na temat cielesności i granic między poszczególnymi ciałami¹². Według Sobchack dążenia zmysłowej teorii filmu powinno wyznaczać zrywanie z tych zapośredniczeń zasłon naturalności i oczywistości za sprawą krytycznego spojrzenia na reakcje ciała – zarówno w wymiarze fizjologicznym czy afektywnym, jak i kulturowym.

Tę podwójność uchwyciła również zajmująca się francuskim ekstremizmem Martine Beugnet, stwierdzająca, że film najpierw się odczuwa, dopiero później odczytuje¹³. Badaczka idzie o krok dalej – analizując kino francuskie w kontekście globalizacji, konsumpcji i pary pojęć czystość-nieczystość organizującej przezroczystą dominację kapitalizmu¹⁴, dochodzi do wniosku, że rygor oczyszczania – z nadmiernych emocji czy ekscesu ciała – jest we francuskim ekstremizmie odwracany przez zadawanie ran samemu obrazowi filmowemu i testowanie jego cielesności¹⁵. Cieleśny wymiar odbioru – dotkliwie unaoczniany przez filmy, które analizuje Beugnet (między innymi *Glód miłości / Trouble Every Day*, reż. Claire Denis, 2001/ korzystający z gatunkowej poetyki *gore porn*) – idzie więc w parze z traktowaniem filmu jako ciała podatnego na zranienie czy inne nadużycie. Jak twierdzi Beugnet, przez filmowe rany sączy się krytyka kultury opartej na usztywnianiu norm i krępowaniu cielesności.

Argumentacja badaczki, nawet jeśli nie zawsze przekonująca, wskazuje na ciekawą żywotność (ucieleśnionych) obrazów ciała. Trop ten jeszcze bardziej bezpośrednio podejmują Thomas Elsaesser i Malte Hagener, którzy zmysłową teorię filmu wykorzystują, aby wskazywać w filmach momenty przecięcia między wyobrażonym ciałem filmu a jak najbardziej rzeczywistym ciałem widza – jak chociażby wtedy, kiedy w świecie przedstawionym metaforycznie obrazuje się cielesno-poznawczą aktywność widza lub kiedy film na różne sposoby wskazuje na jej niekompletność czy nieciągłość¹⁶. Takie wyzwanie stojące przed zmysłową teorią filmu prowadzi badaczy do odrzucenia fałszywej alternatywy decydującej o dotychczasowym kształcie teorii kina, mianowicie wyboru między z gruntu realistycznym charakterem filmu (propagowanym przez koncepcje odwzorowania rzeczywistości, świata odciskającego piętno na taśmie filmowej) i fundamentalnie sztucznym (obecnym w koncepcjach radzieckich formalistów, a później kognitywistów). Elsaesser i Hagener piszą raczej o filmie jako jednocześnie i sztucznym, i prawdziwym – skonstruowanym, bo będącym wyrazem pewnej konwencji obrazowania, prawdziwym, bo zmysłowo oddziałującym na widza i wywołującym rzeczywiste reakcje cielesne. Nie jest to zresztą odkrycie właściwe jedynie współczesnym badaniom, istnieją bowiem historyczne precedensy tak rozumianej zmysłowej teorii filmu. Wystarczy przypomnieć chociażby klasyczne koncepcje Beli Balázsa, również sytuującego się na skrzyżowaniu formalistycznej i realistycznej teorii filmu – według teoretyka bowiem zmysłowa interakcja z obrazami nieukrywającymi swojej sztuczności umożliwia nowe zrozumienie rzeczywistości¹⁷. Z tego też powodu w zmysłowej teorii filmu zostaje zniesiona sprzeczność między częściowym upodmiotowieniem obrazów a świadomością ich konstruowanego charakteru, która przez dekady krępowała myśl filmową.

Korzystając z rozpoznania zmysłowej teorii filmu, przyjrzyć się dwóm ciałom u Dumonta jako elementom zmysłowo splatającym świat diegetyczny z ucieleśnionym odbiorem. Artykuł nie ma mieć charakteru przeglądownego, wyczerpującego całą dotychczasową filmografię reżysera; jego cel jest o wiele skromniejszy – raczej „horyzontalnie” niż „wertykalnie” rozpoznać konteksty i tropy wokół konkretnych obrazów pochodzących z *Ludzkości* (*L'humanité*, 1999) i *Twentynine Palms* (2003). Ilustrują one bowiem strategie powtarzane i w innych filmach Dumonta, a przede wszystkim są reprezentatywne dla szerszej refleksji nad ciałem i pornograficznością francuskiej ekstremy filmowej.

Kino Dumonta wyróżnia nie tylko eksperyment gatunkowy konsekwentnie realizowany od czasu debiutu, ale przede wszystkim eksploracja pokrewieństwa między dwoma sztandarowymi „cielesnymi gatunkami”, jakimi są pornografia i horror¹⁸. Nawet w swoich najbardziej komediowych filmach Dumont parceluje i przepoczwarza ciała bohaterów na wzór monstrialnych ciał kina grozy. Ich funkcje również bywają odmienne – w *Twentynine Palms* chodzi o zdecydowanie o wywołanie dreszczy przerażenia, w *Martwych wodach* raczej o śmiech – ale za każdym razem są to reakcje uwypuklające i problematyzujące obecność czy nawet zaangażowanie ciała widza. Somatyczny wymiar horroru nie ulega wątpliwości – ciała w horrorze doznają krzywd, są pokawałkowane, przekraczając granice między tym, co ludzkie, zwierzęce i przedmiotowe, wyznaczają podstawowy horyzont kina grozy ucieleśniany przez postaci wampirów, wilkołaków czy wreszcie ożywione trupy, zombie¹⁹. Pornografia i horror na inne sposoby kanalizują ten sam soma-

tyczny nadmiar, mający wywołać u widza fizjologiczne odpowiedzi, czasem zakodowane nawet w gatunkowych określeniach, jak w przypadku pojęcia dreszczowca²⁰. Dumont jak najbardziej korzysta z tego związku, za każdym razem rozpatrując ciało-horror w kontekście jego pornograficznego potencjału. Podobnie jak Claire Denis czy Catherine Breillat zderza ze sobą, często w tych samych kadrach, seks i przemoc, obnażając utopijną fantazję stojącą za pornografią, która jednocześnie uwodzi widza obietnicą werystycznego przedstawienia zbliżenia seksualnego, i operując bardzo umownymi i skonwencjonalizowanymi formułami reprezentacji. To napięcie Dumont eksploruje w swoim najbardziej zbliżonym do horroru filmie, *Twenty-nine Palms* – minimalistycznym obrazie ze skromną fabułą i niespieszną narracją opowiadającym o podróżach pary, Davida i Katii, po pustyniach zachodnich Stanów Zjednoczonych. W tym zdominowanym milczeniem i kontemplacją filmie dochodzi w końcu do niewytłumaczalnej eksplozji przemocy, kiedy główni bohaterowie padają ofiarą ataku przypadkowych napastników. David zostaje brutalnie zgwałcony, Katia – pobita i zmuszona do patrzenia na gwałt. Nawet jeśli podejrzana bliskość seksu i przemocy zostaje w *Twenty-nine Palms* wcześniej zasygnalizowana – wiele zbliżeń bohaterów jest bowiem naznaczonych podskórną, kipiącą agresją – klinicznie zdystansowana, rozciągnięta w czasie obserwacja analnego gwałtu na mężczyźnie i brutalne potraktowanie kobiety budzi jak najbardziej cielesny sprzeciw. Zwłaszcza że dokonuje się w tym momencie znaczący zwrot, a dotychczasowemu fabularnemu rozrzedzeniu zostaje przeciwstawiona sukcesja kolejnych potwornych wydarzeń, w wyniku których brutalną śmierć z rąk Davida ponosi Katia, a później także, jak można się domyślić, on sam. Zmiana ta jest jednak pozorna – pozostaje bowiem konsekwencją napiętej relacji między horrorem a pornografią systematycznie budowaną przez cały film.

Scena gwałtu może budzić skojarzenia ze słynnym *Uwolnieniem* (*Deliverance*, reż. John Boorman, 1972), w którym seksualna, męsko-męska przemoc również była związana z homospołecznym spektaklem i wstydem poniżonego. W obu filmach wykroczenie poza nienaruszalne tabu tylko eskaluje większą agresją podyktowaną potrzebą tyleż zemsty, ile re-anektowania zachwianej męskości. Jak interpretuje Lisa Coulthard, u Dumonta nigdy nie dochodzi jednak do przywrócenia płciowego porządku, ponieważ w przeciwieństwie do Boormana nie ilustruje on prostego konfliktu między kulturą (pod postacią przybyłych z miasta głównych bohaterów) a równorzędną wobec niej naturą (utożsamioną z amerykańskimi *white trashes* zamieszkującymi dzicz), ale raczej eksploruje układ, w którym kultura jawi się jako aberracyjna odmiana potwornej i potężnej natury²¹. Nadużycie ciała w *Twenty-nine Palms* nie tylko pozbawia więc Davida męskości, ale przede wszystkim przemienia jego ciało w potworny obiekt sytuujący się poza rozróżnieniem na aktywne-pasywne, męskie-kobiece²². Jak zauważa Leo Bersani, związane z kryzysem AIDS kulturowe implikacje męsko-męskiego seksu analnego wpisują zwłaszcza partnera pasywnego w porządek zagrożenia, ryzyka, a nawet śmierci²³.

Zgwałcone w ten sposób ciało staje się zatem przedmiotem abiektałnym – i jest to zmiana widoczna już w samym wizualizowaniu ciał bohaterów w ostatniej części filmu. Spuchnięta, nabrzmiała i o nienaturalnym kolorze twarz poturbowanego Davida przypomina organiczną, odrażającą maskę, a blada, niemal biała cera Katii w mocnym oświetleniu motelowego pokoju przybliża ją jeszcze bardziej do ożywionego przedmiotu. Zresztą nie przez przypadek bohaterowie – dotychczas obecni



Jeanette. Dzieciństwo Joanny d'Arc, reż. Bruno Dumont (2017)



Maly Quinquin, reż. Bruno Dumont (2014)

w obrazie niemal bez przerwy – teraz są albo „pokawałkowni” granicą kadru, albo w ogóle w nim niewidoczni, gdy gaszą światło i próbują zasnąć, nieudolnie prowadząc rozmowę. Nawet w scenie agresywnego zabójstwa Katii widać raczej wyabstrahowane detale niż spektakl typowy dla kina *gore*. Coulthard takie ujęcie śmierci wpisuje w interpretację ciała jako bytów monstrualnych, które po traumatycznej napaści na pustyni nie stanowią już żadnej autonomicznej całości²⁴. Wniosek ten jest zrozumiały także w kontekście całego dorobku Dumonta – w jego filmach ciała bohaterów rzeczywiście często zlewają się z krajobrazem albo są z nim ściśle łączone szczególnym rytmem ujęcia-przeciwujęcia. W *Twenty-nine Palms* ciągłość między nimi sugeruje sama kompozycja obrazów, co uwidacznia się zwłaszcza w na wpół onirycznych scenach seksu na pustyni – przywodzących na myśl podobną sekwencję z *Zabriskie Point* (reż. Michelangelo Antonioni, 1970) – w których ciała bohaterów stają się nieodróżnialne od otaczających ich piasku i skał. Niemniej warto rozważyć interpretację bliższą zmysłom i tego, w jakiej pozycji jest ustawiony widz filmu Dumonta. Kluczową rolę odgrywa tutaj nawet nie akt seksualnej przemocy na Davidzie, ale atak, którego celem jest rozebrana i zmuszona do patrzenia Katia – eksponuje on bowiem niewygodną sytuację widza przyglądającego się tej szczególnej kulminacji. Wykorzystywane przez Dumonta przez dwie godziny zabiegi kina *slow* z jednej strony usypiają czujność widza harmonijnymi, długimi ujęciami i przedłużającym się milczeniem, z drugiej jednak, odraczając rozwiązanie, wzmagają żądzę spektakularnego finału. Jak pisze Nikolaj Lübecker, wyeksponowanie i ośmieszenie potrzeby katarktycznego rozwiązania jest typową strategią dla współczesnego kina nieprzyjemności²⁵ – na przykładzie filmów Larsa von Triera, Michaela Hanekego czy Gusa van Santa opisyje on proces konstruowania niespodziewanych, ekscesywnych rozwiązań, które nie tylko nie pokrywają się z oczekiwaniami widzów, ale przede wszystkim ośmieszają ich pozornie zdystansowaną pozycję, jak w scenie z *Funny Games* (reż. Michael Haneke, 1997), w której jeden z brutalnych oprawców zwraca się wprost do widowni jako współników. Kino nieprzyjemności – a takim z pewnością jest również francuska ekstrema – atakując widza, zmusza do rozważenia problemów etycznych związanych z pozycją świadka okrucieństwa i przemocy, nawet jeśli były one jedynie zainscenizowane²⁶. Upragnione katharsis *Twenty-nine Palms* zamienia się więc w spektakl potworności, aby uzmysłowić obecność i udział widza w tym, co się dzieje na ekranie.

Aktywizacja widza w filmie Dumonta po raz kolejny problematyzuje związek między horrorem a pornografią. Jeśli ta ostatnia uwodzi widza obietnicą uczestnictwa w diegetycznej przyjemności, w *Twenty-nine Palms* obietnica ta zostaje gorzko spełniona – wytrzeszczonymi oczami Katii jesteśmy bowiem zmuszeni patrzeć na gwałt na Davidzie. Ukazanie męskości jako opartej na seksualnej dominacji, przemocy i agresji – co w różnych formach powraca w całym filmie – stanowi element dyskusji z tradycyjnym modelem pornografii, w którym przyjemność mężczyzny jest uzależniona od władzy, jaką sprawuje nad kobietą. Ten trop pojawia się zresztą w wielu filmach związanych z francuską ekstremą – wystarczy wspomnieć *Gwałt (Baise-moi)*, reż. Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000) czy *Anatomię piekła (Anatomie de l'enfer)*, reż. Catherine Breillat, 2004) – świadcząc o tym, że strategie twórczyń i twórców wykraczają daleko poza bezmyślny skandal, o który byli często oskarżani²⁷, wpisując się raczej w krytykę dominujących wzor-

ców płci. Karykaturalne potraktowanie konwencji pornograficznych jest też widoczne w montażu sceny gwałtu – w momencie kulminacji, którą tradycyjnie wyznacza hołubiony *money shot*, czyli w tym przypadku ujęcie ejakulującego penisa, u Dumonta pojawiło się zbliżenie na groteskowo zniekształconą grymasem twarz napastnika przeżywającego orgazm w spazmach tyleż rozkoszy, ile bólu czy rozpacz. Trudno o bardziej wymowny obraz zachwiania fallicznej dominacji niż widok szlochającego, wstrząśniętego własnym czynem agresora. Jest to przedstawienie znacznie potężniejsze, ponieważ męski orgazm – zwłaszcza pod postacią *money shot*, czyli obrazu zewnętrznej ejakulacji – funkcjonuje w pornografii jako niezbity dowód autentyczności przyjemności, wzmacniając relację wynikania między rzeczywistością a jej wizualną reprezentacją²⁸. Naznaczony porażką i niespełnieniem orgazm mężczyzny koresponduje z osłabioną pornograficznością sceny seksu u Dumonta. Nawet charakterystyczna dla pornografii fragmentaryzacja ciał – odpowiednie skadrowanie, zbliżenia – podkopuje tutaj odbiorczą przyjemność, przedstawiając to, co pornografia tradycyjnie ukrywa pod szwami materii filmowej.

Sceny kończące *Twentynine Palms* przenicowują więc model recepcji obrazów pornograficznych, ponieważ tam, gdzie cielesna aktywność widza polega na współodczuwaniu rozkoszy, Dumont każe widzowi przynajmniej pomyśleć o odwróceniu wzroku. O filmowych obrazach zbyt trudnych do oglądania pisze Asbjørn Grønstad, wpisując je w wywodzący się ze zmysłowej teorii filmu kontekst prawdy i fałszu reprezentacji wizualnych²⁹. Jak twierdzi badacz, ekstremalne obrazy cielesności, problematyzując spojrzenie widza, podejmują zadanie opisanego widzenia w ogóle, tego, w jaki sposób somatycznie odbieramy filmy, a także jak praktyki obchodzenia się z patrzaniem są dyscyplinowane przez zmysłowy kontakt z reprezentacją filmową³⁰. Film Dumonta wydaje się praktycznym zastosowaniem tych uwag: scena agresji jest bowiem nie tylko wymierzona w widzów wymagających od filmu przyjemności rozwiązania, ale przede wszystkim eksponuje cielesność samego widza dotkliwie odczuwającego dyskomfort w czasie oglądania tej i następujących scen filmu.

Zabiegi przeplatania cielesnego horroru z negocjowaniem pornograficznego modelu recepcji obrazów filmowych pojawiają się w mniej dosłowny sposób w niemal wszystkich dotychczasowych filmach reżysera. Strategia ta ma duże znaczenie już w *Ludzkości*, opowiadającej o śledztwie w sprawie mordu i gwałtu na jedenastoletniej dziewczynce, które nieudolnie prowadzi wrażliwy, lecz wycofany policjant Pharaon. Mimo tematyzowania brutalności trudno potraktować fabułę *Ludzkości* jako intrygę kryminalną – w długim, dwuipółgodzinnym filmie pojawiające się co jakiś czas pytanie o sprawcę nie wydaje się najistotniejsze, ustępując miejsca skrupulatnemu oddaniu codzienności głównego bohatera, jego naznaczonych niezręcznością relacji z innymi i niezmiennego rytmu życia na prowincji, którego nie zakłóca nawet śmierć dziewczynki. Jednym z pierwszych obrazów filmu jest zbliżenie na zakrwawione genitalia ofiary – później powróci on w podobnym kadrze przedstawiającym pochwę Domino, przyjaciółki, w której zakochany jest Pharaon. Ramy bezwzględnie tną ciała kobiet, prezentując tylko szczegół, który mogłoby się wydawać, stanowi spełnienie konwencji pornograficznej. Tymczasem u Dumonta erotyczny potencjał przedstawień zostaje natychmiast zneutralizowany – i nie chodzi bynajmniej o kontekst brutalnej śmierci dziewczynki. Bowiem prze-

łamanie pornografii wywodzi się tutaj z niezrównoważonej relacji między szczegółem a całością, która dla obrazów pornograficznych okazuje się zagadnieniem podstawowym.

Jak twierdzi Georges Didi-Huberman, doświadczanie obrazów jest procesem paradoksalnym – z jednej strony widz oddaje się mimetycznej sile całości przedstawienia, z drugiej jednak przypatruje się aporetycznemu szczegółowi, który nie tylko nic nie przedstawia, ale swoją uporczywą materialnością rozbija koherencję obrazu jako okna otwierającego się na świat³¹. Choć francuski historyk sztuki pisze przede wszystkim o malarstwie, jego teoria znajduje zastosowanie również w refleksji o kinie – udowadnia to przede wszystkim często łączony, estetycznie i problemowo, z Dumontem Philippe Grandrieux, twórca równie brutalnych i nasyconych seksualnością filmów, w których szczególna praca kamery oparta na dużych zbliżeniach, braku ostrości i niedoświetleniu uniemożliwia jednak jednoznaczne rozpoznanie, czego właściwie świadkiem jest widz. Grandrieux problematyzuje w ten sposób potoczne przekonanie, jakoby pornografia polegała wyłącznie na jak najbardziej bezpośredniej rejestracji – u Grandrieux kamery skoncentrowane na „wybuchu materii”³², jakim jest szczerlnie wypełniające ekran ciało czy wręcz skóra bohaterów, udowadniają, że pornograficzność wynika ze szczególnej relacji, w jakiej pozostają detal z całością, a nie z prostego zbliżenia do ciała.

W *Ludzkości* aporetyczny szczegół nie jest jak u Grandrieux abstrakcyjną plamą koloru, ale w podobny sposób chwycie koherencją przedstawienia. Zdefragmentaryzowane ciało dziewczynki, a także Domino, przestaje być elementem historii w diegezie, a zamienia się w wizualny spektakl, pozbawiony jednak utopijnej poetyki koniecznej w pornografii. Jest to też kolejny moment, w którym uwidocznione staje się spojrzenie samego widza – niekonwencjonalna, przesuująca głowę i ręce postaci poza granice kadru perspektywa, przywołująca – na co zwraca uwagę Rafał Syska³³ – słynny obraz *Pochodzenie świata* Gustave’a Courbeta (1866), prowokuje pytanie o źródło tego spojrzenia. Podobnie jak w *Twenty-nine Palms* jednoczesnym podmiotem i obiektem spojrzenia jest widz i jego dyskomfort związany z długą, natarczywą ekspozycją brutalnych obrazów, w których szczegół zawiesza diegetyczną historię, uruchamiając za to refleksję na temat procesu odbioru, cielesnych reakcji widza i na jeszcze ogólniejszym poziomie dominujących sposobów dyscyplinowania i naturalizacji wzroku w kinie. W pewnym stopniu do tych zagadnień odnosi się także sam Didi-Huberman, pisząc, że choć malarski abstrakcyjny detal unicestwia reprezentacyjną moc opowiadania historii, to jednak stanowi głęboki sens tworzenia obrazów, eksponując ich materialny, haptyczny wymiar³⁴. Dlatego też można mówić o korespondencji między spostrzeżeniami badacza a zmysłową teorią filmu – w obu przypadkach chodzi bowiem o zdanie sprawy z innych niż tylko wzrokowe sposobów doświadczania reprezentacji wizualnych: czy to malarstwa, czy filmu. Wyeksponowanie materialnego detalu wywołuje cielesną reakcję nieograniczoną do doświadczenia optycznego – obrazy rozwartego ciała u Dumonta oddziałują przecież także na zmysł dotyku.

Przypominając, że media nie są nigdy czyste ani nie oddziałują tylko na jeden zmysł, Laura U. Marks proponuje analizę ruchomych obrazów przez powiązanie wzroku i dotyku – analiza taka nie opierałaby się na mnożeniu fabularnych znaczeń czy wchodzeniu w głąb obrazu jako przedstawiającego pewną rzeczywistość, ale raczej na wizualnym dotknięciu powierzchni obrazu i koncentracji na znaczeniach,

które przywołuje sam obraz w oderwaniu od historii, którą ma ilustrować³⁵. Marks posługuje się trafną metaforą przestrzeni, którą z jednej strony można rozumieć za pomocą mapy, a więc przez uabstrakcyjnione przedstawienia, z drugiej jednak niemożliwe jest doświadczenie spojrzenia spoza tej przestrzeni – bowiem podmiot jest w niej zawsze cieleśnie obecny, interpretując ją za pomocą własnych zmysłów³⁶. Metoda badaczki uwzględnia materialistycznie rozumiany, ucieleśniony odbiór obrazów, które, owszem, odwołują się do abstrakcyjnych pojęć i mają zdolność reprezentacji, ale przede wszystkim oddziałują w natężeniu na zmysły jako kompozycje płaszczyznowe. Należy mieć na uwadze, że Marks nie proponuje tutaj odrzucenia jednego trybu patrzenia na rzecz drugiego, przeciwnie, zgodnie z zakorzenionym w zmysłowej teorii filmu przekraczaniem fałszywych dualizmów, wskazuje na ich jednoczesny i komplementarny charakter³⁷. Dokładnie tę podwójność wyraża powracający w *Ludzkości* obraz kobiecego łona – jest znaczącym elementem historii przedstawionej w filmie, ale jednocześnie, przez długość ujęcia, nienaturalny sposób skadrowania oraz uprzedmiotowienie ciała podobnego bardziej do plastikowego manekina zyskuje autonomiczną, niepoddaną reżimowi *mimesis* haptyczną wartość.

Obrazy z *Twentynine Palms* i *Ludzkości* pokazują zatem w istocie to, co swoiste dla filmów wiązanych z francuskim ekstremizmem – użycie poetyki pornografii przy zakwestionowaniu zasad nią rządzących. Zadając te pytania Dumont, Grandrieux, Breillat czy Denis odnoszą się do kategorii fundamentalnych dla teorii kina, jak chociażby relacji między rzeczywistością a jej obrazem filmowym, związku między reprezentacją a widzem, a także roli, jaką w percepcji kina odgrywa zaangażowane ciało. Tym samym często dyskredytowane za obsceniczność filmy ekstremizmu dotykają wciąż bardzo żywego tematu zmysłowego obcowania z obrazami i jego konsekwencji – w końcu kiedy toczą się spory o scenę lesbijskiego seksu w *Życiu Adeli* (*La vie d'Adèle*, reż. Abdellatif Kechiche, 2013), genitalnego samookaleczenia w *Antychryście* (*Antichrist*, reż. Lars von Trier, 2009) lub dla niektórych obraźliwą *Adorację Chrystusa* (reż. Jacek Markiewicz, 1994), pornograficzny model recepcji obrazów, oparty na wierze w ich sprawczość, moc, umiejętność doskonałego odwzorowania rzeczywistości, a nawet wpływu na nią, wyznacza teoretyczny horyzont tych dyskusji. Dumont pokazuje, że nawet w przypadku najbardziej naturalistycznych, dotkliwych przedstawień nie ma mowy o żadnej natychmiastowości czy bezpośredniości, jaką często mylnie zakłada się jako podstawową cechę obrazów pornograficznych. Jak dopowiada bowiem zmysłowa teoria filmu, recepcja takich przedstawień, niezależnie od tego, jak bardzo gwałtowna (można tu przywołać doniesienia o 250 widzach opuszczających z mdłościami canneński pokaz *Nieodwracalnego /Irréversible*, reż. Gaspar Noé, 2002/)³⁸ – więcej mówi o kulturowo uwarunkowanych sposobach ujarzmiania ciała niż o jego biologii. To spostrzeżenie odzwierciedlają, jak sądzę, somatycznie atakujące widza obrazy Brunona Dumonta. Nie chodzi więc, jak sugerują między innymi Syska i Barwacz, o odzyskiwaną przez reżysera prawdę medium, ale wprost przeciwnie – o zwrócenie uwagi na jego niezbywalnie pośredniczący charakter, jego sztuczność, na której jest oparte choćby najgwałtowniejsze doświadczenie zmysłowe.

- ¹ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, s. 391.
- ² Tamże, s. 397.
- ³ Tamże.
- ⁴ Tamże, s. 211.
- ⁵ M. Barwacz, *Transcendencja w filmach Brunona Dumonta, czyli zwrot w stronę gatunku otwartego*, w: *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 359-360.
- ⁶ Tamże, s. 367.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ J. Chamarette, *Phenomenology and the Future of Film. Rethinking the Subjectivity Beyond French Cinema*, Palgrave Macmillan, Chippenham and Eastbourne 2012, s. 39.
- ⁹ Tamże, s. 44.
- ¹⁰ Tamże, s. 52.
- ¹¹ V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and the Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004, s. 4.
- ¹² Tamże.
- ¹³ M. Beugnet, *The Wounded Screen*, w: *New Extremism in Cinema. From France to Europe*, red. T. Horeck, T. Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 31.
- ¹⁴ Tamże, s. 32.
- ¹⁵ Tamże, s. 39.
- ¹⁶ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 15.
- ¹⁷ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 62.
- ¹⁸ L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, „Film Quarterly” 1991, nr 4, t. 44, s. 2-13.
- ¹⁹ S. J. Konefał, *Ciało i lęk. Fizjologia śmierci w zombie horrorze oraz w kulturze audiowizualnej*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 61, s. 20.
- ²⁰ L. Williams, dz. cyt., s. 4.
- ²¹ L. Coulthard, *Uncanny Horrors: Male Rape in Bruno Dumont's „Twenty-nine Palms”, Rape in Art Cinema*, red. D. Russell, Continuum, New York – London 2010, s. 177.
- ²² Tamże, s. 184.
- ²³ L. Bersani, *Is the Rectum a Grave? And Other Essays*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2010, s. 29.
- ²⁴ L. Coulthard, dz. cyt., s. 182-183.
- ²⁵ N. Lübecker, *The Feel-Bad Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, s. 27.
- ²⁶ Tamże, s. 31.
- ²⁷ Zob. J. Quandt, *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, „Artforum” 2000, nr 42, s. 24-27.
- ²⁸ L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 127.
- ²⁹ A. Grønstad, *On the Unwatchable*, w: *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*, red. T. Horeck, T. Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 195.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ G. Didi-Huberman, *Dodatek. Pytanie o szczegół, pytanie o poleć*, w: *tegoż, Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 158-159.
- ³² Tamże.
- ³³ R. Syska, dz. cyt., s. 402.
- ³⁴ G. Didi-Huberman, dz. cyt.
- ³⁵ L. U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002, s. XIII.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ A. Grønstad, dz. cyt., s. 201.



Jeannette. Dzieciństwo Joanny d'Arc, reż. Bruno Dumont (2017)