

# Ciało w filmowym neomodernizmie

RAFAŁ SYSKA

Tematem niniejszego szkicu jest analiza trzech wybranych strategii filmowego neomodernizmu, a ściślej – kluczowego dla nich sposobu przedstawiania ciała aktora i bohatera. Na wstępie potrzebnych jest kilka wyjaśnień. Trudno bowiem nie zacząć od zdefiniowania kategorii neomodernizmu, który pojmuję jako jedną z podstawowych tendencji współczesnego kina artystycznego, opartą m.in. na dramaturgicznym minimalizmie, zwolnionym tempie filmowej narracji, szerokim zastosowaniu technik dystansacyjnych oraz wprowadzaniu nowoczesnych narzędzi filmowego realizmu przefiltrowanego przez kunsztowny zestaw metonimii. Neomodernizm to twórcze wykorzystanie, a często też amplifikacja zabiegów charakterystycznych dla filmowego modernizmu, zwłaszcza dla dzieł Roberta Bressona, Michelangela Antonioniego i Andrieja Tarkowskiego. To nowa konfiguracja kluczowych dla nich chwytów dramaturgicznych, wpisanych tym razem w odmienny kontekst ideowy i technologiczny, który warunkuje nostalgiczny i opozycyjny – wobec z jednej strony postmodernizmu, a z drugiej, mainstreamu – model komunikacji z odbiorcą. Neomodernizm opiera się na elitaryzmie przekazu i narcystycznym indywidualizmie artysty, na odnowieniu tradycji filmu autorskiego i nowoczesnych formach współczesnej kinofilii. Nie jest nurtem homogenicznym, choć można bez przeszkód znaleźć kilka cech wiążących tak różnych reżyserów, jak: Béla Tarr, bracia Jean-Pierre i Luc Dardenne, Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang, Lav Diaz, Semih Kaplanoglu i kilkunastu innych.

Na egzemplifikację nurtu pozwolę sobie wybrać, na potrzeby niniejszego eseju, trzech reżyserów: Bruno Dumonta, Aleksandra Sokurowa i Alberta Serra: dwóch klasyków omawianej tendencji oraz jednego, którego sławę mamy dopiero, mam nadzieję, przed sobą. Ciało aktora/bohatera u każdego z nich jest wykorzystywane w sposób wyrazisty, choć zarazem odmienny i wynikły z różnych postaw światopoglądowych i koncepcji estetycznych. Warto przy tym pamiętać, że ciało aktora i bohatera stanowi cel interesujących działań artystycznych także dla innych twórców filmowego neomodernizmu (a nie tylko tych wymienionych), a strategia ta jest różnie motywowana.

Po pierwsze więc, rodzi się z oporu wobec klasycznych technik aktorstwa psychologicznego i z preferencji wobec nowatorskich zabiegów dystansacyjnych. Tradycyjna emocjonalność wykonawcy roli, zawarta w powszechnie akceptowanych kodach inscenizacyjnych, jest neomodernistom z zasady obca, bo prowadzi widza do pasywnego odbioru zdarzeń i bezrefleksyjnego chłonięcia zawartych w filmie emocji. Twórcy neomodernizmu wymagają od widza odbioru aktywnego i – niezadko – zindywidualizowanych wrażeń, które są wzbudzane za pomocą komuni-

katu o silnie metonimicznym charakterze i oszczędnym dawkowaniu znaczeń referencyjnych. Ciało stanowi w takich strategiach obiekt obserwacji intensywniejszej niż w klasycznie opowiedzianym filmie. Nie jest bowiem zakładnikiem określonych konwencji przedstawieniowych, lecz zostaje usytuowane w silnym wobec nich sporze. Nie jest zatem przezroczyste, eleganckie, stanowiące pas transmisyjny odpowiednich dla fabuły lub gatunku czynów i emocji. Skupia na sobie uwagę odmiennością wynikłą z indywidualizacji, personalizacji i podkreśleniu wszelkich idiosynkrazji – aktora i bohatera.

Po drugie, w neomodernizmie została przywrócona ciału jego wzniosłość, niepowtarzalność i specyfika, za każdym razem odmiennie postrzegana w osobnym i intymnym kontakcie oglądającego z aktorem/bohaterem. W głównej mierze stanowi to konsekwencję faktu, że postać filmową poznajemy w trakcie dłuższych obserwacji niż w mainstreamowym filmie – naturalnych dla narracji wpisanej w paradygmat modnego dziś *slow cinema*. Czasem dzieje się tak za sprawą długich ujęć, gdy przyglądamy się w aktorowi/bohaterowi, którego albo widzimy w bezruchu lub odrętwieniu, albo oglądamy w trakcie beznamiętnie wykonywanych działań. Neomodernizm niweluje eliptyczny charakter opowiadania, ukazuje trwałość i niezmiennosc – jakby na przekór dominującym konwencjom kina głównego nurtu lub nakazom współczesnej cywilizacji, żądającej od nas dynamizmu. Takie techniki filmowej narracji zmuszają nas do dostrzeżenia ciała i przyjrzenia się drugiej osobie w sposób niemal nieosiągalny w codziennej percepcji, w której po prostu nie ma już na to czasu. W kinie neomodernistycznym liczy się twarz aktora/bohatera, jego sylwetka, drobne odruchy i indywidualizm reakcji. Ogląda się je długo i w skupieniu, gdy same stają się głównym tematem filmowego przekazu i gdy nie odciągają nas od nich żadne fabularne atrakcje.

Po trzecie, taka obserwacja jest uzupełniana charakterystycznym dla niektórych twórców neomodernizmu odsłanianiem sfer intymnych aktora/bohatera i przekraczaniem granic uznawanych powszechnie za granice pornografii. Tak jest w kinie Carlosa Reygadasa, Tsai Ming-lianga i Philippa Grandrieux, ale również opisywanego tu Bruno Dumonta, gdzie elegancką erotyzację ciała zastąpiła fizjologiczna dosłowność opisu. Służy ona w mniejszym stopniu wywołaniu w widzu podniecenia (choć jest ono zawsze determinowane przez odbiorcę, a nie nadawcę dzieła), a w większym – zaznaczeniu biologicznej odrębności ciała. Nie jest ono jednak poddane reifikacji naturalnej w procesie produkcji zbliżeń seksualnych, lecz wydaje się wręcz upodmiotowione w chwilach odsłaniania intymności samego wykonawcy – jego, nie zaś fikcyjnego konstruktu, jakim jest bohater filmowy.

Po czwarte, inaczej niż w wypadku twórców mainstreamowych, ważny staje się dla neomodernistów kontakt z aktorem-naturščzykiem. Przy tym działania te nie służą tworzeniu psychodram lub improwizacji odświeżającej realizm. Twórcom neomodernizmu nie zależy bowiem ani na spontaniczności wynikłej ze zderzenia aktora-naturščzyka z sytuacją dla niego obcą i zaskakującą, ani na pełnym podporządkowaniu się realnej postaci, a zatem jego ciału i reakcjom. Dumont, Serra i Reygadas wykorzystują amatora, aby wykorzystać jego niepowtarzalność, dziewiczość i naturalność, choć wprowadzają go w przestrzeń w pełni demiurgiczną i zdominowaną przez reżysera. Niemniej więź z aktorem-naturščzykiem stanowi ważny fundament działań reżyserów-neomodernistów. Kluczowe staje się wyswobodzenie wykonawcy z ambicji grania i udawania, ważne jest zbliżenie się do jego

ciała tak blisko, jak to jest tylko możliwe, bez skrywania go kostiumem konwencji i technik aktorskich. Neomodernizm to ścisły kontakt z ciałem wykonawcy, który umożliwił kreację fikcji niezależnej od dominujących w kinie konwencji.

Dlatego, opisując ciało bohatera, często piszę o aktorze i bohaterze jednocześnie, bo w strategiach reżyserskich neomodernizmu tych dwóch figur w sumie nie sposób odróżnić. Wystarczy przyjrzeć się wykonawcom ról w większości opisywanych niżej filmów. Rzadko pojawiają się tam aktorzy zawodowi, a jeśli już, to tworzą role całkowicie odmienne od przyjętych we wcześniejszej fazie twórczości (taka jest np. Juliette Binoche w *Camille Claudel, 1915 /2013/ Dumonta*). Częściej pojawiają się naturszczycy z wiosek i miasteczek z okolic reżysera (jak u Dumonta i Serry), czasem profesjonalści związani z innymi sztukami performatywnymi (jak aktorzy operowi, baletowi i kabaretowi u Sokurowa lub aktorzy teatralni pozbawieni filmowego doświadczenia u Freda Kelemena). Czasem aktorzy filmowego neomodernizmu stwarzają specyficzny rodzaj *emploi*, potem rozwijany i wykorzystywany przez innych reżyserów (kazuś Jekateriny Gołubiewej, odkrytej przez Darúnasa Bartasa, a potem kontynuującej karierę u Leosa Carax i Bruno Dumonta). Patrząc na bohatera filmów neomodernistycznych, widzimy przede wszystkim aktora, jego intymność, jego nieprzetworzone przez reżysera i konwencje wykonawcze ciało, jego odczucia, odruchy i zachowania. Wrażenie obcowania z „prawdziwym człowiekiem”, nie zaś obiektem stworzonym z tradycji kinematograficznej, jest w tym nurcie szczególnie silne.

Nie sposób pisać o wszystkich strategiach neomodernizmu i sposobach użycia w nich ciała – zarówno aktora, jak i bohatera. Skoncentruję się zatem na trzech modelach doboru wykonawcy, pracy z jego „cielesną powłoką” i tworzenia sensów zawartych w niekonwencjonalnym kodzie wyrażania emocji. Ciało u neomodernistów jest intensywnym przekaznikiem nie tylko znaczeń referencyjnych, ale też implicytnych; podobnie zresztą jak najbliższa bohaterowi przestrzeń, która stanowi ekstensję jego niewyrażanych wprost odczuć. Oszczędność wyrazu, emocjonalny introwertyzm, puste pole wokół postaci filmowej, precyzyjnie dobrany rekwizyt i niwelacja aktywności – wszystkie te elementy stają się istotnym dla filmu komunikatem. Kino neomodernistów – choć niełatwe w odbiorze, często brutalne i oskarżane o obscenicizację – to w istocie zwrócenie kinu ciała aktora/bohatera, które w tym antropologicznym geście staje się ważniejsze od zdarzeń, jakie mogłyby być przez niego produkowane. Twórczość Bruno Dumonta, Alberta Serry i Aleksandra Sokurowa stanowi tu wdzięczny materiał analityczny.

### **Bruno Dumont – ciało zmaterializowane**

Ciało w filmach Bruno Dumonta określa przede wszystkim materia, substancjalny związek między wszystkimi organizmami. Cieleśność bohaterów wyraża się przez dosłowne sceny zbliżeń seksualnych, a także intymne obrazy załatwiania czynności fizjologicznych, brzydotę twarzy i dominującą w filmach komunikację pozawerbalną. Jej kodem staje się system sygnałów wysyłanych i odbieranych przez spojrzenie, zastygły grymas i skurczoną sylwetkę, a reżyser podkreśla je detalami dłoni, siniaków, zadrapań i brudu pod paznokciami. Dumont wprowadza w swój świat przez ciało bohatera i jego reakcje, a początkiem każdego przedsięwzięcia filmowego jest u niego dobór odpowiedniego aktora. Reżyser do niemal

wszystkich swoich filmów zatrudnia naturszczyków, zwykle mieszkańców rodzinnego Bailleul (w którym się urodził i w którym mieszka) lub okolicznych wiosek. Sposób gry aktorskiej stanowi zresztą jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech jego stylu i zasadza się na oporze wobec konwencjonalnych i powszechnie przyjętych form aktorstwa psychologicznego. U Dumonta postać jest bowiem jedynie inkarnacją ciała aktora, sama nie istnieje.

Dlatego Dumont dopasowuje scenariusz do wybranych podczas castingu mieszkańców Bailleul, a reżyseruje wyłącznie z luźną ideą fabuły, która zostaje rozwinięta w trakcie rozmów i eksperymentów dokonywanych wspólnie z wykonawcą na jego ciele. W licznych wypowiedziach twórca *Flandrii* (*Flandres* /2006/) wspomina, że choć zmusza naturszczyka do pełnego podporządkowania się, to zarazem dostosowuje się do aktora, patrzy na świat przez filtr jego emocji, intymnych doświadczeń i kompleksów, a także ciała, procesów fizjologicznych, a nawet idiolektycznych tików nerwowych. W jednym z wywiadów powiedział: *profesjonalni aktorzy nie satysfakcjonują mnie, ponieważ potrzebuję prawdy, prawdziwych dekoracji, prawdziwych ludzi i prawdziwego dźwięku do tego, aby wykreować fikcję*<sup>1</sup>.

Brzmi to paradoksalnie, ale koniec końców logicznie: fikcyjna fabuła stanowi dla Dumonta punkt wyjścia (jako szkic scenariusza) i dojścia (jako ostatecznie ukształtowany produkt). Pomiędzy tymi dwoma punktami miała triumfować owa prawda naturalizmu i cielesność aktora, odsłaniana przez skrajną niwelację klasycznych konwencji wykonawczych i powiązanych z nimi: kostiumu, charakterystyki, tradycyjnego oświetlenia lub oparcia technik inscenizacyjnych na stereotypowo kształtowanej warstwie emocjonalnej dzieła. Dla Dumonta człowiek to jedynie mechanizm podporządkowany determinowanym biologią procesom fizjologicznym, ale zarazem twór unikatowy, niepowtarzalny, komunikujący się ze światem za pomocą własnego, niezduzzonego przez kulturę języka ciała, reakcji i odruchów.

Dumont często podkreślał, że zawodowy aktor jest gotowy do użycia, opiera się wyłącznie na wyuczonych konwencjach, sztucznych głosach i melodramatycznych gestach. W zamian potrzebował więc kontaktu z prawdziwym człowiekiem, eksponując cielesność aktora niezawodowego. Właśnie aktora, a nie filmowego bohatera, który u Dumonta jest co najwyżej pretekstem umożliwiającym skoncentrowanie na fabularnej fikcji. Dlatego też to nie charakter postaci determinuje dobór odpowiedniego aktora, ale przeciwnie – to właśnie wybór aktora oznacza kształt filmowej postaci.

Czy ta koncepcja stanowi reminiscencję zasad Roberta Bressona? Po części tak. Obu reżyserów łączy przywiązanie do naturszczyków, eksponowanie mechanicznie wykonywanych działań, a także swoisty sadyzm ujawniany w konfrontacji z aktorem na planie zdjęciowym. Dzieli ich natomiast wszystko inne. U Bressona modele byli jedynie znakami funkcji społecznych i kulturowych, które wyrażały paradygmatyczne wzorce określonych emocji i czynności. Twórca *Mouchette* (1967) dążył do radykalnej eliminacji aktora, w istocie redukując jego osobliwość. Tymczasem Dumont usuwa samą postać, koncentrując się na materialnej lub cielesnej niepowtarzalności aktora. Bresson zmierzał ku uniwersalizacji i alegoryzacji poszczególnych postaci, Dumont – ku skrajnej indywidualizacji. Wprawdzie obu reżyserów łączy opór przed powtórzeniem raz wybranych naturszczyków (który to opór drugi z twórców już nie raz przełamywał), ale ich motywacje

są nieco inne. Bresson obawiał się, że modele mogłyby odtwarzać wcześniej wyuczone działania; Dumont, który skłaniał się do unikatowości konkretnych historii, bałby się, że aktorzy powtarzaliby samych siebie (chyba że miał taki zamiar – jak w relacjach między *Hadewijch* /2009/ a *Poza szatanem* /*Hors Satan*, 2011/, gdy w obu filmach zagrał David Dewaele).

Dla Dumonta, w opozycji do Bressona, ważna jest także ekspresja aktora, tembr jego głosu, intonacja, a także szczególnie i niepowtarzalna mimika lub gestykulacja. Wprawdzie twórca *Flandrii* kontroluje emocje aktorów, ale zarazem akcentuje ukonkretniającą wykonawców nagość, fizjologię i brzydotę. Filmuje więc przede wszystkim ciało – naturalne w odruchach, znieruchomieniach i idiosynkrazjach, funkcjonujące poza sferą narzuconych przez tradycję konwencji. Tylko w ten sposób mógł osiągnąć etnograficzną prawdę reakcji, z jaką nie sposób obcować w kinowym mainstreamie. Taka jest scena z zapłakaną Séverine Canele w *Ludzkości* (*L'Humanité*, 1999), wpatrzoną w swego przewodnika Alexandrą Lemâtre w *Poza szatanem* czy w epizodzie z myjącym się po walce Murzynem we *Flandrii*.

Jest w tej kreacji bohatera jeszcze jedna cecha odróżniająca Dumonta od Bressona. W przeciwieństwie do swego mistrza, dla którego istotna była cała sylwetka, ewentualnie detale rąk czy stóp (które zwykle nie pozwalają na identyfikację), u Dumonta liczy się przede wszystkim twarz, filmowana w długich ujęciach, eksponująca oczy, a więc i patrzenie. Dumonta ukształtował bowiem w znacznie większym stopniu nie Bresson lecz Lew Kuleszow <sup>2</sup>, którego stał się nowoczesnym kontynuatorem. U Dumonta aktor służy jako pośrednik między widzem a otaczającym wykonawcę światem. Ma patrzeć, a pozornie pozbawiona emocji twarz nabiera znaczenia dopiero po zderzeniu jej z sąsiadującym obrazem wprowadzonym do filmu na zasadzie kontrplanu. W ten właśnie sposób Dumont uzyskał niezwykłą wiarygodność rysunku, a jego nieprofesjonalni aktorzy sięgali po najwyższe laury na festiwalach filmowych (na przykład Emmanuel Schotté i Séverine Canele otrzymali nagrody aktorskie w Cannes). Zwykle jednak „gwiazdy Dumonta” nie kontynuowały filmowej kariery i po uroczystej premierze wracały do swych codziennych czynności i zawodów <sup>3</sup>.

Tak było choćby z Davidem Douche i Marjorie Cottreel, odtwórcami głównych ról w debiucie Bruno Dumonta – *Żywocie Jezusa* (*La vie de Jésus*, 1997), na podstawie którego szerzej opiszę sposób, w jaki reżyser traktuje ciało. Tytuł filmu pochodził z głośnej książki dziewiętnastowiecznego historyka chrześcijaństwa, Ernesta Renana (dlatego też zdecydowałem się na takie właśnie tłumaczenie tytułu filmu, a nie na bardziej, jak się wydaje, naturalne – *Życie Jezusa*), do dziś budzącej kontrowersje, bo przedstawiającej Chrystusa przede wszystkim jako wybitnego lidera ruchu religijnego, a w mniejszym stopniu jako Boga <sup>4</sup>. Książka Renana nie jest oczywiście pierwowzorem literackim filmu Dumonta, stanowi raczej paradoksalny punkt odniesienia dla reżysera, bo tak jak celem francuskiego teologa było podkreślenie pierwiastka ludzkiego w Chrystusie, który miałyby przysłonić nadnaturalny aspekt postaci Jezusa, najważniejszy i dominujący dla jego wyznawców, tak celem Dumonta było spojrzenie na najzwyczajszego z bohaterów, Freddy’ego, przez pryzmat jego wyjątkowości wyrażonej przez ciało: brzydkie, nieinteresujące i cierpiące, ale właśnie dlatego ściśle związane z fundamentem religii chrześcijańskiej (opartej przecież na cielesnej inkarnacji Boga i jego fizycznym cierpieniu na krzyżu).



*Flandria*, reż. Bruno Dumont (2006)



*Żywot Jezusa*, reż. Bruno Dumont (1997)

Już pierwsza scena *Żywota Jezusa* zaczyna się od ujęcia twarzy Freddy'ego, nieładnej, pełnej skupienia, z wysuszonymi wargami i oczami o uporczywym spojrzeniu, twarzy, którą później dopełni zgarbiona sylwetka i kaczy chód. Dumont akcentuje cielesność, by naznaczyć ją wyjątkowością. Ukazuje fizyczność zdeformowaną, okaleczoną i ranioną w aktach autoagresji. Prezentuje ciało zniszczone przez chorobę: epilepsję Freddy'ego i AIDS jednego z przyjaciół bohatera, Cloclo, którego półprzytomną twarz szpecą mięsaki Kaposiego.

Gdzież jest więc ta paralelność losów z Chrystusem? Pozostaje ona potencjalna, wyczekiwana, lecz nieprzekuta w działanie. Tak jest w scenie szpitalnej, gdy skonfrontowany z półmartwym Cloclo bohater spogląda na kiczowatą reprodukcję *Wskreszenia Łazarza* Giotta – to wyczekiwanie cudu w świątyni nauki. Więź między Chrystusem a Freddyem zasygnalizuje też cierpienie fizyczne. Bohater filmu po upokarzających wizytach w szpitalu i atakach padaczki dokonuje małych aktów przypominających samobójstwa, wywracając się na motorze i świadomie wpadając w rowy. Po miasteczku chodzi na wpół obnażony, jak malowany na ikonach Chrystus, manifestując stygmaty fizycznego cierpienia: rany, otarcia i siniaki.

Ciało stanowi u Dumonta także kanał przekazywania informacji o skrywanych emocjach bohaterów – introwertycznych i niezdolnych do komunikacji. Konwencjonalna metoda opisu uczuć stałaby zresztą w sprzeczności z przyjętą przez reżysera poetyką wypowiedzi – antypsychologiczną, surową, eksponującą walor materialny świata przedstawionego. Dumont stosuje w zamian kunsztowne metonimie i metafory, zastępując komponenty klasycznego kodu opisującego uczucia postaci wyrafinowanymi zabiegami opartymi na procesie psychologizacji przestrzeni i skupieniu na pozornie pustej znaczeniowo cielesnej powłoce protagonisty.

Za przykład tej metody może posłużyć jedna z ostatnich scen filmu *Żywot Jezusa*. W pierwszym ujęciu opisywanego fragmentu Freddy, którego właśnie opuściła ukochana Marie (bohater dokonał szczeniackiego i nikczemnego zarazem czynu, i tym samym zniechęcił do siebie dziewczynę), samotnie leży w łóżku i rozmyśla. Obok, w łazience, kąpie się matka bohatera, która przez drzwi dopytuje się syna o relacje między młodymi. Reżyser nie ujawnia emocji i rozważań bohatera w tradycyjny dla klasycznej narracji sposób. Zamiast zbliżenia twarzy Freddy'ego, bądź zwerbalizowanej odpowiedzi na pytanie matki: *Czy o niej myślisz?* – Dumont wprowadza jedynie krótkie ujęcie, w którym naga matka wychodzi z wanny. Widzimy tylko *quasi*-pornograficzne zbliżenia łona kobiety będącego wizualnym substytutem uczuć Freddy'ego i jego żalu: Marie odeszła na zawsze, związała się z innym mężczyzną, a seksualna bliskość, która była jedną z wartości życia bohatera, stała się już tylko bolesnym wspomnieniem. W miejscu łona młodej kobiety pojawia się łono brzydkie i nieatrakcyjne, w dodatku należące do matki, pełniące więc dla Freddy'ego inną, nieseksualną funkcję.

Jeszcze bardziej wyrafinowane, choć nieporównanie bardziej agresywne zestawienie ciał Dumont komponuje w *Ludzkości*. Sięga przy tym po słynny obraz Gustave'a Courbета *Pochodzenie świata* (*L'Origine du monde*, 1866), przedstawiający akt kobiety ujętej tak, by nie było widać ani rąk, ani głowy, lecz tylko wyróżnione na pierwszym planie podbrzusze. W *Ludzkości* Dumont cytuje ten obraz dwukrotnie. W prologu filmu eksponuje ciało zgwałconej dziewczynki, Nadège (najpierw akcentuje detal warg sromowych, a w jednym z kolejnych ujęć układa ofiarę w sposób przypominający kompozycję Courbета). W drugiej części *Ludzkości* wprowadza zbliżenie łona dorosłej bohaterki, Domino, podobnie jak w wypadku zamordowanego dziecka skrajnie zdepersonalizowanej, pozbawionej głowy i filmowanej fragmentarycznie. Kontrowersyjność tego zabiegu polegała nie tylko na analogiczności wszystkich trzech obrazów (w każdym z przypadków ważne było nie tylko uprzedmiotowienie ciała, ale również fakt, że wszystkie trzy postacie odbyły chwilę wcześniej stosunek seksualny). Polegała także na zawartej między nimi różnicy (w przypadku Nadège mamy do czynienia z martwą ofiarą gwałtu,

której brak włosów łonowych – silnie wyeksponowanych w pozostałych wypadkach – akcentuje brutalność mordu i niewinność dziecka).

Dumont podobne zestawienia stosował wielokrotnie, choć zawsze czynił to w celu podkreślenia fundamentalnej dla siebie idei materialistycznego ewolucjonizmu. Manifestuje się on w obrazach cierpienia ciała, w brudzie, opuchliznie skóry i codziennych reakcjach fizjologicznych organizmu (stąd nierzadkie u Dumonta sceny oddawania moczu, gdy więź z materią jest najbardziej dosadna). Reżyser podkreśla związek bohaterów z ziemią (uprawia ją Demester z *Flandrii* i Pharaon z *Ludzkości*), konfrontuje z procesami rozkładu (ciało Nadège), w szczególny sposób eksponuje sferę erotyczną, gdy w miejsce konwencjonalnej estetyzacji wprowadza pornograficzną dosłowność – coś, czego w zasadzie nie można zagrać, lecz tylko doświadczać w najściślejszym związku z własnym ciałem i ciałem drugiej osoby.

Seksualność u Dumonta stanowi jedynie część procesów biologicznych: Maria zaraz po zbliżeniu odchodzi się umyć, Freddy chwilę później stanie się ofiarą epilepsji, „turystka” z *Poza szatanem* wypływa z siebie pianę. Bohaterowie w niemal wszystkich filmach jedynie zaspokajają popędy, a wszelkie zbliżenia zwykle wiążą z jakąś formą przemocy. Ważną rolę odgrywa u Dumonta nawet owłosienie łonowe, niemal fetyszyzowane przez reżysera, eksponowane (niekiedy wraz z włosami pod pachami u kobiet) na przekór dominującą dziś standardom estetycznym – tak jakby sam opór wobec kulturowo postulowanej depilacji stał się znakiem więzi bohaterów z pierwotnością natury.

Człowiek u Dumonta nie odszedł daleko od swych zwierzęcych przaprzodków, bo wyposażony w kulturę i egzystencjalne lęki jest jeszcze bardziej samotny i bezradny niż jego protoplaści. Nie definiuje go kultura, bo ta ostatecznie nic cenniego zaproponować mu nie jest w stanie, ale raczej pierwotny instykt, warunkowane fizjologią odruchy i ścisła więź z naturą (jak w typowych dla reżysera scenach: leżenia na ziemi, uprawiania seksu w zaroślach, patrzenia w słońce i niekończących się wędrówek przez lasy, pola lub nadmorskie wydmy). Dlatego więc dla Dumonta tak kluczowe jest ciało i czynność patrzenia: tylko pejzaż i natura stanowią punkt odniesienia dla bohaterów, nie tyle źródło ukojenia, ile pełnego stopienia się z materią (jak to ma miejsce w przypadku detalu brudnych paznokci Freddy’ego lub opuchniętej nogi, po której spaceruje mrówka, w przejmującym finale *Żywota Jezusa*). Czymże są intelektualne koncepcje cywilizacyjnego awansu dla bohaterów Dumonta – niewykształconych, ledwie umiejących czytać i zainteresowanych co najwyżej (jak matka Freddy’ego) nieustannym oglądaniem telewizji?

W *Twentynine Palms*, gdy bohaterowie doświadczają seksualnej rozkoszy lub fizycznego cierpienia, tracą zdolność wypowiedania słów, jedynie jęczą i wyją jak zwierzęta. Podobnie dzieje się we *Flandrii*, w obrazach tortur i agonii, czy w *Poza szatanem*, w niezapomnianej sekwencji egzorcyzmów dokonanych na tajemniczej turystce z plecakiem. Materia jest wszechogarniająca – anektując także sferę uczuć i ducha – a próby jej okiełznania kończą się fiaskiem.

### Albert Serra – ciało znieruchomiałe

Alberta Serrę – katalońskiego reżysera, autora dopiero trzech filmów pełnometrażowych, w tym dwóch niezwykłych: *Honoru rycerza* (*Honor de cavalleria*,



2007) i *Pieśni ptaków* (*El cant dels ocells*, 2009) – wiele łączy z Bruno Dumontem. Choćby nawiązania do twórczości Roberta Bressona, co stanowi zresztą wspólny paradygmat postaw kilku reżyserów filmowego neomodernizmu. Dla Serry, podobnie jak dla Bressona, podstawowym zadaniem stało się więc swoiste oczyszczanie, usuwanie z filmu wszystkich tych aspektów przekazu kinematograficznego, które nadawałyby dziełom melodramatyczny, sensacyjny bądź przygodowy charakter. W kinematografie ważny miał być ruch będący istotą filmu odróżniającego go od fotografii i zderzona z nim statyczność, która ten ruch miała podkreślać. Podobnie jest u Serry, u którego siła filmowego wyrazu jest zawarta w owym kunsztownym spleceniu pasywności i bezruchu z dynamiką i działaniem się ukazywanym często przez związki przyrody z ciałem aktora/bohatera.

Nietrudno dostrzec tę strategię w niemal każdej nakręconej przez Serrę scenie, gdy znieruchomienie kamery lub filmowej postaci jest przełamywane drobnymi gestami bohatera (drapaniem się po głowie w *Pieśni ptaków*, poprawianiem zbroi w *Honorze rycerza*), bądź delikatnym ruchem liści poruszanych przez wiatr. W tych właśnie scenach przywrócona jest magia premélièsowskiego ruchu, niezaaranżowanego, ale wynikającego z wewnętrznej dynamiki świata, z naturalnej dla niego zmienności i energii wyrażającej się przez delikatną i niedocenianą w filmie niestałość. Strategię tę uzupełnia drugi paradoks: jeśli znieruchomienie ujawnia stałą dynamikę świata, to oczywiście dla filmu przejawy zmienności (tu na przykład stale podejmowana przez bohaterów wędrówka) nabierają cech znieruchomienia. Bohaterowie Serry są cały czas w drodze, przemieszczają się z miejsca na miejsce, dążą do mniej lub bardziej iluzorycznego celu. Ale ich podróz to nawet nie kłuczenie w labiryncie, nawet nie błędzenie w przestrzeni obcej i nieznannej – to trwanie w ruchu, którego cechą staje się statyczność i niezmiennność.

Serrę i Bressona łączy kinematograficzna redukcja, na pozór zbliża ich też koncepcja aktorstwa i szczególnie sposób posługiwania się ciałem wykonawcy, choć tu już pojawiają się liczne różnice. Kataloński reżyser podkreśla naturalność aktorów i autentyczność ich zachowań, proponuje wykonawcy pełną swobodę działań i reakcji, we własnym idiolekkie, który niweluje filmową rolę, a pozostawia na ekranie jego ciało. Reżyser akceptuje więc niespodziewane i pozbawione sensu reakcje aktora, nieskoordynowane zachowania i bełkotliwe wypowiedzi, a także grymasy i chwile odrętwienia będące naturalną konsekwencją nieprzygotowania, braku wskazówek i swobody panującej na planie filmowym.

Kataloński twórca angażuje do filmów wciąż tych samych naturszczyków (a nie każdorazowo innych, jak Dumont) i każe im zachowywać się tak, jak w życiu. Kontekst fikcyjnej historii jest wprowadzony szkicowo i na marginesie sytuacji zdarzających się na planie zdjęciowym. Serra nie pisze scenariusza, a tym bardziej scenopisu, aktorom każe wykonywać oderwane od siebie czynności, proste i naturalne: „zdejmij koszulę”, „spójrz w lewo”, „zachwyć się pejzażem”, „stój nieruchomo”. Praca na planie Serry to stałe czekanie na coś, co ma się wydarzyć, na początek filmowych perypetii, na puentę.

Ta odmienność wobec tradycyjnych filmowych wzorów komunikacyjnych jest widoczna na przykład w użyciu planów zdjęciowych i umieszczeniu w nich ciała wykonawcy. U Serry dominują albo plany pełne (przechodzące w ogólne), albo zbliżenia. W pierwszym wypadku plany te nie pełnią naturalnej funkcji planów ustanawiających: postaci często znajdują się za zaroślami, odwrócone są plecami

lub pogrążone w ciemności. Zatem plany ogólne nie precyzują przestrzennej lokalizacji zdarzeń, nie tworzą geograficznego lub historycznego tła zdarzeń, które budowałyby określone hipotezy poznawcze, fundamentalne dla zrozumienia intrygi. Utrwalają raczej poczucie zagubienia.

Odległe od tradycyjnej roli w filmowej komunikacji jest również zbliżenie, w klasycznej narracji stanowiące lapidarny i emocjonalnie intensywny komunikat reprezentujący uczucia bohatera, stan jego nastroju i obraz targających nim napięć. W zbliżeniu twarzy nie tylko mają się odbijać emocje postaci, ale w nim zawarty jest też – na zasadzie metonimii – kontekst sytuacyjny, z którego reakcje te wynikają. Serra na zbliżenia wybiera tymczasem te ujęcia, których znaczeniowość pozornie jest żadna. Nie filmuje twarzy w chwilach potencjalnego napięcia, lecz wtedy, gdy akurat nic się nie dzieje, gdy maluje się na nich już nawet nie zniecierpliwienie, ale co najwyżej znużenie.

Jeden z krytyków porównał inscenizację Serry do realizacji amatorskiego filmu okolicznościowego. To jednak błędne skojarzenie. Złapani przez kamerę uczestnicy wesela stają się aktorami – puszą się, wyglupiają, udają, a zerkając na kamerę, sprawdzają, czy wciąż są w obiektywie. Serra tymczasem odziera postać z aktorstwa, pozostawia samo ciało wykonawcy, czyniąc to – w przeciwieństwie do Dumonta – bez podkreślania sfery fizjologicznej, wprowadzania elementów pornografii i obnażania wykonawcy aż do przekroczenia granic jego intymności. Celem reżysera nie jest więc podglądanie, pragnienie uchwycenia czegoś, co ukrywane. U Serry dominuje odczucie bezcelowości, to przekształcenie świata w labirynt krzewów, nieużytków i pustyni. To labirynt otwartych przestrzeni, które pozorują wolność, tworząc iluzję swobody w chwili, gdy po prostu nie ma dokąd iść. To uchwycenie ciała w momencie, gdy nie ma co z nim zrobić.

### **Aleksander Sokurow – ciało sakralizowane**

Bruno Dumont – zdeklarowany ateista i materialista – w zasadzie w każdym filmie otwierał temat religijnej refleksji. Z kolei Albert Serra mawiał, że jego celem jest stworzenie kina epoki romańskiej (ja bym go raczej poprawił i powiedział: karolińskiej), operującego prymitywnym językiem filmu, oswobodzonym z wszelkich zasad; językiem, który miał wyglądać tak, jakby został wymyślony w czasach, gdy Kościół zachodnioeuropejski nie uległ jeszcze instytucjonalizacji następującej w wiekach średnich. Natomiast Aleksander Sokurow szukał takiej poetyki filmu, by oderwać kino od wulgarnego następstwa zdarzeń i wznieść je na poziom doświadczenia religijnego, wykształcając coś, co Paul Schrader nazywał transcendentnym stylem filmowym. Odbiór dzieła miał u rosyjskiego twórcy przypominać kontemplację ikony w akcie zindywidualizowanego zachwyty.

Wszystkich trzech reżyserów łączy więc religia chrześcijańska i własny model kina religijnego, a szczególnie rodzaj prezentowania cielesności, na jaki Dumont, Serra i Sokurow się zdecydowali, stanowił w tym kontekście naturalną konsekwencję pryncypiów doktryny chrześcijańskiej, w której ciało (z racji przybrania ludzkiej powłoki przez Boga i Jego śmierci na krzyżu) stało się czymś godnym indywidualizacji. Wprawdzie w tych filmach nie został przewyciężony paradoks dualizmu (a wręcz był on podkreślany) i ciało pozostało przedłużeniem materii,

a także częścią biologicznej substancji świata, ale zarazem zawierało Chrystusowy potencjał domu Boga, który właśnie u Sokurowa przybrał najbardziej fascynującą postać.

Przyjrzyjmy się kilku filmom fabularnym reżysera, koncentrując się na słynnej trylogii o tyranach, gdzie wątek ciała był najczęściej podnoszony przez recenzentów. Nim do niej dotrzemy, warto wspomnieć, że ciało u Sokurowa służyło przynajmniej trzem zasadniczym celom. Po pierwsze, pozwalało na intymny, bliski kontakt z drugą osobą (zwłaszcza w sytuacjach granicznych: rozstania, choroby, śmierci i przygotowaniach do pogrzebu); po drugie, stanowiło wyraz rosyjskiej idei wszechjedności, quasi-panteistycznej idei rozwijanej na gruncie rosyjskiego prawosławia; po trzecie zaś stawało się metonimią państwa – zwłaszcza w okresie rozpadu Związku Sowieckiego.

Już od początku twórczości Sokurowa kluczowy stał się intymny kontakt między bohaterami, uwznioślony przez prowadzony półgłosem dialog, spojrzenie, dotyk i niemal erotyczne odczucie bliskości, jak w melancholijnym debiucie – *Samotnym głosie człowieka* (1978). Cieleśny związek, według Sokurowa zwulgaryzowany w kulturze Zachodu, właśnie w Rosji pozostał naturalnym kanałem ekspresji i sposobem wyrażania najgłębszych uczuć. Po premierze *Ojca i syna* (2003) na festiwalu w Cannes pisano o homoseksualnym kazirodztwie wyrażonym w słynnym prologu – zniecierpliwiony Sokurow mówił o epifanii zawartej w pieśczoście, w tuleniu drugiej osoby, w geście niemal religijnego obcowania z innym. Sokurow w każdym filmie zbliża się do bohatera, opisuje go przez cielesność (jak czesanie włosów Aleksandry, noszenie chorej Matki na rękach), ale w przeciwieństwie do na przykład francuskich ekstremistów nie redukuje ludzkiego ciała do procesów fizjologii, lecz przywraca mu wzniosłość i uświęcony status, tak bliski prawosławnym teologom i mistykom. *Natura nie jest zła* – pisał Nikołaj Bierdiajew. – *Dopiero grzech człowieka stał się przyczyną skażenia. Stąd też postaniem człowieka jest przywrócenie własnej naturze, jak też całej przyrodzie, pierwotnego stanu uduchowienia i czystości* <sup>5</sup>.

W filmach Sokurowa natykamy się więc na osobną wersję infinitystycznej wizji ciała człowieka, zespolonego z materią i poddanego procesom rozkładu, a po śmierci oddanego ziemi. A zatem człowieka, który zawsze jest podporządkowany milczącej, obojętnej i wiecznej naturze. Piękno i groza przyrody, bezkres i surowość rosyjskiego pejzażu to znaki rozpoznawcze kina Sokurowa, a zarazem reprezentacja prawosławnej tradycji, wyrosłej zwłaszcza z dziedzictwa wszechjedności <sup>6</sup>. To ona powiązała kontemplację przyrody z tym rodzajem mistyki i irracjonalizmu, który w naturze i ciele pozwalał widzieć nie tylko dzieło Boga, ale również drogę ku zbawieniu. *Piękno ziemi to czysto ruska idea zbawienia* – pisał Gieorgij Fiedotow <sup>7</sup>. *Cały bezkresny, przepiękny świat jest oddechem jedynej wiecznej idei, myśli jedynego wiecznego Boga* – twierdził Wissarion Bieliński <sup>8</sup>. *Zadaniem Kościoła [już od czasów Ojców Kościoła Wschodniego – przyp. R. S.] jest przywrócenie materii jej pierwotnego znaczenia* – konkludował Adam Szafranski <sup>9</sup>.

Niemniej ciało u Aleksandra Sokurowa nie stanowiło tylko owego domu Boga. Stare, pomarszczone, bliskie śmierci albo martwe, stanowiło też często metonimię rozkładu państwa, destrukcji sowieckiego systemu, opisywanego przez zrujnowane instalacje przemysłowe, znikające miasta-makiety, czasem chłód paraliżujący życie (jak w *Drugim kręgu* /1990/), czasem upał odbierający wszelką aktywność (jak



*Cielec*, reż. Aleksander Sokurov (2001)

w *Dniach zaćmienia* /1988/). Rozpad ciała oznaczał u Sokurowa rozkład otaczającego świata, co można dostrzec przede wszystkim w filmach z przełomu lat 80. i 90. XX wieku.

Na przykład *Drugi krąg*: kameralna opowieść o młodym mężczyźnie, który w syberyjskiej mieścinie przygotowuje pogrzeb swego od dawna niewidzianego ojca. Po powrocie do domu czeka na niego już tylko trup, a wraz z nim upiorna sowiecka biurokracja, społeczeństwo petentów i wszechwładna kasta urzędników. Czekają też rozpadająca się infrastruktura i wszechobecne ruiny i wraki, na tle których dokona się symboliczne obmycie ciała zmarłego mężczyzny, tak jakby śmierć człowieka musiała uzupełnić śmierć sowieckiej technologii.

Wątek upadku imperium można tu dostrzec także w przestrzeni metafor. Nieprzypadkowo zmarłym był wojskowy, bohater wojny ojczyźnianej, który porzucony przez bliskich, dogorywał w samotności i biedzie, w ciele przekształconym przez chorobę w zmumifikowane zwłoki. ZSRR to mit zwycięstwa, to górujące nad miastami pomniki i wojskowe cmentarze, to duma atomowego imperium i kremlowskich parad. Ale to też państwo afgańskiej klęski, wojskowej fali i alkoholizmu weteranów. To mocarstwo papierowe, z miastami-makietami, z zatkanymi śniegiem rurami, przeciekającym dachem i niedziałającym piecem.

Z tego powodu *Drugi krąg* nie stał się filmem o smutku i tęsknocie nawiedzającym w chwili żałoby, lecz o ciele zmarłego rodzica, z którym trzeba było coś zrobić. Oficjalny materializm nie roztrząsa kwestii śmierci i znajduje dla niej proste rozwiązania. Bohater dostał jednak czas: instytucje nie zadziałały jak należy i skazały syna na kilkudniowy pobyt w towarzystwie martwego ciała. Trzeba więc je zmierzyć, zważyć, podnieść do pionu, położyć na ziemi, umyć, ubrać, wreszcie włożyć do trumny i wynieść na cmentarz. Obecność zmarłego ojca ujawnia też coś, co niezdefiniowane. Najpierw bohater odmawia kremacji, widząc w tym czynię coś niestosownego, świecką profanację ciała, które powinno być oddane ziemi. Uparcie trwa w postanowieniu, mimo kosztów i procedur epidemiologicznych, które zmarłych na raka każą spalić w piecu. Potem bohater wprowadza się do pokoju ojca, waruje przy jego łożu, a nad ranem otwiera nawet oczy zmarłego – wciąż lśniące i żywe – tak jakby pragnął nawiązać z nim spóźnioną rozmowę.

Nieco lżejszy nastrój panował w powstałym kilka lat później filmie *Kamień* (1992). Należy on do najmniej znanych filmów reżysera i opowiada o wizycie Antona Czechowa w rodzinnym domu, który po jego śmierci przekształcono w muzeum pamiątek i rękopisów pisarza. Czechow nie przypomina tu literackiego lub filmowego ducha, bo nie fantastyczność go cechuje, lecz cielesność, podkreślana stałym narzekaniem na biologiczny opór organizmu, na chłód, głód i trud zniedołężnienia. Czechow wraca do rodzinnego domu jakby bez pamięci swej śmierci.

Sokurow nie wykreował w *Kamieniu* nastroju grozy, lecz klimat groteskowej ironii i humoru sytuacyjnego (z lejtmotywem spacerującej po dworku indyczki). Po raz pierwszy zaangażował do roli głównej Leonida Mozgowa, później odtwórcę Hitlera i Lenina, znakomitego w rolach podstarzałych szręd, zamkniętych w świecie swych dziwactw, pomrukiwań, zmiennych nastrojów, hipochondrii i starczej mizantropii. Czechow jeszcze nie przeraża, jak późniejsi tyrani, wzbudza nawet sympatię, gdy migotliwym blaskiem lampy naftowej oświetla zdjęcia swych bliskich i dokumenty przekształcone w muzealne relikwie.

Tych ostatnich zresztą nikt już nie ogląda, bo muzeum od dawna jest zamknięte i nieodwiedzane. W zamian stało się pilnowanym przez dozorców grobowcem, w którym wszystkie dotykane przez Czechowa przedmioty okazywały się zimne i martwe jak tytułowy kamień. Bohatera definiowało więc doświadczenie śmierci, tu kunsztownie rozpięte między metafizyką a biologią, bo empiryzm i nauki medyczne fascynowały pisarza bardziej niż teologia. Kluczowa w tym kontekście stała się w *Kamieniu* wymiana zdań ze strażnikiem, gdy Czechow dopytuje się o kości Tatarów znalezione przed laty w ogrodzie. Stróż odpowiada, że kości wykopano i spalono, na co Czechow z wahaniem reaguje: *Z medycznego punktu widzenia – dobrze, ale... z duchowego....* Podobnie było w *Drugim kręgu* – tam również kremacja zwłok była traktowana jako niegodziwość wobec ciała, które miało zostać oddane przyrodzie, wsiąkając w nią w procesie naturalnego rozkładu. Spalenie zwłok unicestwiała coś ostatecznie – pochówek w ziemi wiązał ciało człowieka z przyrodą na zawsze.

Nancy Condee pisała: *Sokurow, zajmując się śmiercią, nigdy nie redukuje jej do jednej funkcji, przeciwnie – dominujący u niego wzór plastycznej nekrofilii, ściśle powiązany ze słabością militarnych mocarstw, [upadającą – R. S.] Trzecią Rzeszą, kruchym imperium rosyjsko-sowieckim i dworem japońskiego ekspansjonizmu, [prowadził do kontrastu]: przywódcy polityczni, choć potężni, byli śmiertelni,*

sztuka, choć słaba w oddziaływaniu, aspirowała do nieśmiertelności<sup>10</sup>. Wątek ten najlepiej musiał wybrzmieć w słynnej trylogii o tyranach.

Pod koniec lat 90. XX wieku Aleksander Sokurov i jego stały scenarzysta, Jurij Arabow, po raz pierwszy zdecydowali się inspirować postaciami autentycznymi i utrwalonymi w historii totalitaryzmów. Tylko na pozór działali pod prąd dotychczasowej strategii pisania scenariuszy, bo dwie własności, prymarne dla konceptu trylogii, pozwalały traktować ją jako twórcze uzupełnienie poprzednich filmów. Po pierwsze więc Sokurov i Arabow opisali postaci historyczne przez pryzmat ich cielesności i procesów biologicznych. Po drugie zaś nazaczyli je ciężarem melancholii, naturalnej w chwilach dla człowieka granicznych lub przełomowych. Obie te własności indywidualizowały tyranów, nadając im cechy zwykłych ludzi, choć zarazem posłużyły też do deindywidualizacji, ukazując bohaterów zautomatyzowanych w swych idiolektycznych reakcjach i odruchach psychofizycznych.

Tak powstał *Moloch* (1999) o Adolfie Hitlerze, *Cielec* (2001) o Włodzimierzu Leninie i *Słońce* (2004) o cesarzu Hirohito (zamiast tego ostatniego – jak głosiły plotki – miał powstać portret Stalina lub Mao). Sokurov i Arabow uzupełnili trylogię adaptacją *Fausta* (2011) Johanna Wolfganga Goethego, choć ostatnią odsłonę cyklu wiele różni – w warstwie formalnej i ideowej – od poprzednich dzieł. Sokurov opisał więc kreatorów trzech największych imperializmów XX wieku: nazizmu, komunizmu i japońskiego militarysty, przywódców o statusie półbogów, którzy rządzą państwem aż do swojej śmierci, bez – co ważne dla koncepcji scenariuszy – możliwości formalnej utraty władzy.

Akcja każdego z filmów rozgrywa się w ciągu kilkudziesięciu godzin w prywatnych salonach i posiadłościach tyranów, najczęściej w chwili, gdy „polityka” staje się tematem tabu, a jej miejsce zastępują spotkania towarzyskie, hobby i przyjemności. *Co to jest Auschwitz?* – dopytuje się Führer. *Kim jest Stalin?* – zastanawia się Lenin. *Co to było Pearl Harbor?* – mruczy boski cesarz w osobistym gabinecie. Hitlera, Lenina i Hirohito poznajemy od strony sypialni i łazienki, w warunkach nieoficjalnych i prywatnych, gdy niepodglądani przez masy przypominają zwykłych ludzi, definiowanych przez fizjologię organizmu, biologiczne ograniczenia i idiosynkrazje ciała. Przynajmniej przez starość, słabość, zniedołężnienie i melancholię, która nawiedza nawet dość młodego cesarza.

W częstych interpretacjach trylogii podkreśla się decyzję reżysera, który zdecydował się przywrócić tyranom ciała, dotychczas odbierane w procesie swoistej mitologizacji zła. To ona przekształciła realne postaci despotów w fantastyczne, na poły diabelskie istoty, które funkcjonują poza sferą fizjologii i emocji – co dla Sokurowa było aktem dezercji człowieka. Z tego powodu w *Molochu* poznajemy Hitlera podczas dwudniowego odpoczynku w alpejskim Berghofie, gdy w swojej prywatnej przestrzeni peroruje o Knappertsbuschu, przekonuje współpracowników do wegetarianizmu, ogląda filmy we własnym kinie lub droczy się z Martinem Bormannem i Ewą Braun. Raz popada w hipochondrię, histerycznie odmawiając wyjścia z łóżka, innym razem – w gniew i obrzydzenie, dotykając spoczonej ręki przyjętego na audiencji księdza. To Hitler nudzący biesiadników, Hitler zapadający w niespodziewane drzemki, Hitler słaby i chory, Hitler paradujący po łazience w kalesonach lub obnażający pośladki. To Hitler naznaczony ludzkimi cechami przez genialnego w tej roli Leonida Mozgowa, który dwa lata później z równą maestrią wcielił się w postać Lenina.

Przywódcę bolszewików poznajemy już w chwilach agonii, w rządowej daczce w styczniu 1924 r. Hitler został sportretowany jeszcze przed Stalingradem, choć już po porażce pod Moskwą i nad Londynem. Jeszcze u szczytu władzy, ale zarazem w poczuciu coraz głębszej melancholii i w obezwładniającym szaleństwie destrukcji. Tymczasem Lenin jest uchwycony tuż przed śmiercią, gdy po kilku wylewach z trudem porusza się o lasce, rozbierany i ubierany przez lokajów, karmiony jak dziecko, pozbawiony jakichkolwiek atrybutów władzy. To Lenin mierzony i ważony, upokarzany i obnażany, bezwładny fizycznie i umierający mentalnie. To Lenin płynnie przekształcany w mumię, którą dla celów propagandowych stanie się po śmierci. *Zamierzacie żyć po mnie!? – pyta zdziwiony – Jak to sobie wyobrażacie?*

Skądinąd właśnie proces umierania okazuje się w *Cielcu* najmniej jasny, choć akurat dla Lenina, twórcy materialistycznej dialektyki, definicja śmierci powinna być pewna i oczywista. Tymczasem na krótko przed śmiercią materia kpi z ideologii, bo w wypadku Lenina trudno nawet określić chwilę ustania funkcji życiowych człowieka. Bo czyż nie jest to chwila, gdy odmawiający posłuszeństwa umysł nie jest już w stanie pomnożyć liczb 17 i 22 (co dla opiekującego się Leninem lekarza jest jaskrawym dowodem demencji pacjenta); czy może wtedy, gdy zniedołężniały starzec nie zapamiętuje, z kim widział się zaledwie kilka chwil wcześniej, choć był to jego towarzysz walki i namaszczony sukcesor; a może wówczas, gdy w przyпадку melancholii chory dostrzega marność swego ciała, dwukrotnie powtarzając: *wieczność kopie nam głęboki dół*. Dla wszechwładnego Lenina śmiercią jest też chwila, gdy nie może rozporządzać nie tylko ludem, ale nawet własnym ciałem, gdy staje się więźniem nie tylko aresztu domowego, z odciętym telefonem i blokadą rzuconą na drogę, ale też własnego łóżka, z którego nie może samodzielnie się podnieść. Nawet prośba o samobójstwo musi uzyskać aprobatę partii i Stalina, a jasno wyrażone żądanie pośmiertnej kremacji zostaje puszczone mimo uszu przez żyjących następców.

Sokurow filmuje Lenina pozbawionego godności i władzy, w kilku scenach pokazuje go śpiącego w pozie, którą doskonale dziś znamy z kremlowskiego Mauzoleum. W jednej z pierwszych scen filmu osobisty lekarz Lenina z rozmarzeniem mówi o chęci zbadania w trakcie sekcji jego mózgu. Lenin nie jest już żywy, raczej półmartwy, na jego śmierć większość ludzi czeka ze zniecierpliwieniem. Nie umarł też całkiem, bo zmieniony w mumię stał się narzędziem władzy kolejnych pokoleń jako relikwia materialistycznej religii.

W innej sytuacji poznajemy Hirohito, boskiego cesarza, który właśnie przegrał wojnę z Amerykanami. Hiroszima i Nagasaki leżą w gruzach, do Tokio zbliża się Douglas MacArthur. W przeciwieństwie do Lenina i Hitlera Shōwa jest dość młodym człowiekiem, obce mu są jeszcze dolegliwości ciała, choć egzystencja w pałacowym ceremoniale przekształca go w manekin rytualnych gestów. Nawet jego niepowtarzalna mimika – mistrzowsko odegrana przez Issey Ogatę – staje się elementem precyzyjnego systemu. Każdy dzień jest obrzędem, ściśle określonym przez harmonogram. *Co będzie jednak z planem dnia – pyta cesarz o poranku – jeśli przyjdą tu Amerykanie? Nie przyjdą – odpowiada lokaj – żaden żywy Japończyk nie dopuści do takiej hańby*. Teatr ma trwać wiecznie.

Sokurow w *Słońcu* nie zdobył się na znaną z *Molocha* i *Cielca* „pornografizację tyraństwa”, choć i tak film spotkał się w Japonii z nieprzyjaznym przyjęciem. Odpowiedzialność Hirohito za zbrodnie wojenne jest niepodważalna i nawet u Sokurowa

imperializm cesarza objawia się z całą mocą – jak choćby w scenie monologu władcy, który od biologicznych analiz poczynionych nad mikroskopem przechodzi płynnie do usprawiedliwień krwawego militarizmu. Sokurow tropi śmieszność i mizantropię tyranów, ich melancholię i hipochondrię, które każdego z nich pchają w szaleństwo, samotność i paranoję. Wszystkie te cechy pokazuje jakby obok historii, by podkreślić, że zło wszelkich despotów jest złem czysto ludzkim, nie zaś fantazją i metafizyką, incydentalnym odstępstwem od świata natury. Zawiera się więc w potencjale przyrody, choć dojrzewa w potencjale czasów. Cechy opisanych despotów napotykamy na co dzień, czasem u samych siebie, ale dopiero zbieg okoliczności, korelat specyficznych w danej chwili czynników powoduje, że stają się one własnością przywódców. Stąd już tylko krok do tyranii i totalitaryzmu <sup>11</sup>.

Dlatego tak ważna okazuje się w trylogii antynomia materii i metafizyki. Te pierwszą reprezentuje najczęściej darwinizm, wykorzystany jako fundament ideologii nazistowskiej (w koncepcji nadczołwieka) i komunistycznej (w projekcie walki klas). Nawet w *Słońcu* prezentem wręczanym gościom Hirohito staje się statuetka ojca ewolucjonizmu. Nie teologia więc, lecz materia pasjonuje bohaterów: Hitler pogłębia studia nad botaniką, Lenin pasjonuje się fizyką, a Hirohito – oceanografią. Każda z tych dziedzin nie jest tylko niewinnym hobby, ucieczką od obowiązków władcy, ale kodem tworzenia ideologii i językiem usprawiedliwienia zbrodni. Poruszające są w filmach te właśnie sceny, gdy tyrani płynnie opuszczają przestrzeń naukowych refleksji, by wkroczyć w sferę paranoicznych tęsknot, jak w monologu Hitlera o uprawie pokrzyw na Ukrainie czy w pomrukach Lenina o elektryczności.

Przekaz reżysera jest jasny: teologia materializmu nie przynosi ani nadziei, ani satysfakcji. Choć wynosi do władzy niepodzielnej z Bogiem, ostatecznie zdradza, u kresu oferując tylko rozkład i zgniliznę. Hitler dostrzega jej przejawy w każdym procesie fizjologii: w trawieniu, defekacji, poceniu się i rodzeniu. Gubi więc dobry nastrój na widok szczeniąt, przeklina, gdy musi witać się ze starcem, popada w przygnębienie na myśl o swoim ciele, z trudem przełyka łyżkę zupy. Pomocna staje się tylko ucieczka w elegancję rytuałów, w mundur, ciemne barwy i monumentalny chłód architektury. Innymi słowy, w zachowania naturalne dla osób o charakterze nekrofilicznym, którego Hitler, według Ericha Fromma, był klinicznym przypadkiem <sup>12</sup>. W kulminacji *Molocha*, gdy Hitler z fanatyzmem krytykuje Ewę Braun za drobnomieszczańskie tęsknoty, wiemy już, że tylko wciągnięcie świata w szaleństwo autodestrukcji może uchronić tyrana przed samotnym doświadczeniem śmierci.

W scenach tych ujawnia się niezwykłość trylogii o tyranach sportretowanych od strony prywatnej, ale w istocie niezdolnych do prywatności. Zimnych i beznamiętnych jak mechanizm, ale też nieobliczalnych i szalonych – jak w *Molochu*, gdy Hitler, w trakcie harców z Ewą, co chwilę przyjmuje oficjalne pozy i w geście niemal erotycznej zachęty krzyżuje ręce – jak podczas partyjnych przemówień – na genitaliach. W tej kreacji zła niezbędne były aktorskie media Leonida Mozgowa i Issey Ogaty. Tu rolę aktora nie było zagrać despotą na podstawie gestów i póz znanych z filmowych kronik. Postaci Hitlera, Lenina i Hirohito należało dopiero stworzyć, nadać im kształt i wypełnić własnym ciałem. Ożywić kukłę cesarza, mumię Ilicza i sylwetkę Führera, uwiarygodniając coś, co w sumie niewiarygodne. To dzięki nim, w równym stopniu jak Sokurowowi, powstał tryptyk będący jednym z największych osiągnięć współczesnego kina.



\* \* \*

Filmowy neomodernizm zaproponował liczne, uzupełniające się sposoby opisu ciała i cielesności człowieka. Wybrałem Dumonta, Serre i Sokurowa, choć można byłoby z równym zaangażowaniem wejść w świat Carlosa Reygadasa lub Tsai Ming-lianga, u których wątek ciała aktora/bohatera odgrywa przecież pierwszoplanową rolę. Ciało pozostaje w tych filmach własnością wykonawcy, choć obnażone i niezakryte konwencjami inscenizacyjnymi stanowi też spektakl bardziej intymny i intensywny, niż ma to miejsce w klasycznie opowiedzianych filmach. I właśnie ten kontakt z drugim człowiekiem, w czasach postulowanego zwykle dystansu i kulturowo determinowanych sposobów wyrażania emocji, jest doświadczeniem najcenniejszym, jakie można dla siebie wynieść z odbioru neomodernistycznych filmów.

RAFAŁ SYSKA

<sup>1</sup> Ph. Tancelin, *Enquiries on Reality*, w: *Bruno Dumont*, (red.) Ph. Tancelin, S. Ors, V. Jovet, Dis Voir, Paris 2001, s. 40.

<sup>2</sup> S.Ors, *Poetics of Fatality*, w: *Bruno Dumont*, dz. cyt., s. 37.

<sup>3</sup> Jedynie Séverine Canele pojawiła się jeszcze w kilku filmach. W pierwszoplanowej roli w *Une part du ciel* (2002) Bénédicte Liénard i w epizodzie u Bernarda Taverniera w *Holy Lula* (2004).

<sup>4</sup> Książka została wydana w języku polskim w tłumaczeniu Andrzeja Niemojewskiego nakładem Wydawnictwa Łódzkiego (Łódź, 1991).

<sup>5</sup> Za: J. Dębowski, *Przyroda w filozofii rosyjskiego prawosławia*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, Olsztyn 1998, s. 31.

<sup>6</sup> T. Špidlík, *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2001, s. 96-103.

<sup>7</sup> G. Fiedotow, *The Russian Religious Mind*, t. 2, Nordland Pub Intl, New York 1975, s. 173.

<sup>8</sup> Za: J. Dębowski, dz. cyt., s. 63.

<sup>9</sup> A. Szafrąński, *Chrześcijańskie podstawy ekologii*, Zakład Ekologii Człowieka KUL, Lublin 1993, s. 150.

<sup>10</sup> N. Condee, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 168.

<sup>11</sup> Fromm pisał: *Żyją wśród nas tysiące Himmle-rów*. Refleksję tę zawarł w monumentalnej książce *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998, s. 361.

<sup>12</sup> Fromm analizę charakteru nekrofilicznego dokonał na przykładzie osobowości Adolfa Hitlera, patrz: E. Fromm, dz. cyt., s. 366-484.