

# Cielesność, intymność i seksualność w filmach Ulricha Seidla jako medium samotności i odrzucenia

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

*Wszystkie moje filmy są cielesne*<sup>1</sup>.  
Ulrich Seidl

Cielesność i seksualność znajdują się w centrum działań twórczych Ulricha Seidla – austriackiego reżysera, scenarzysty, producenta, mizantropa, pesymisty i prowokatora, woyeura, cynika, społecznego pornografa, łajdaka i humanisty, jak sam siebie określa, cytując epitety, jakimi obdarza go prasa<sup>2</sup>. Sprawy cielesności pojawiają się w recenzjach jego filmów i w rozmowach z nim częściej niż w publikacjach dotyczących innych reżyserów. Co się za tym kryje? Nie chodzi przecież tylko o ciało jako temat czy tym bardziej o pokazywanie ciała w ogóle. Nie chodzi też wyłącznie o prezentowanie jakichś charakterystycznych ciał, np. młodych, starych, pięknych, zdeformowanych, przebranych czy nagich. To wszystko znajdziemy w twórczości wielu reżyserów. Dlaczego więc Seidl funkcjonuje w świadomości wielu odbiorców niemalże jako specjalista od filmowej cielesności?

Wpływ na to ma konsekwencja, z jaką od lat problematyka ciała pojawia się w jego filmach, ale chyba przede wszystkim różnorodność ujęć tego zagadnienia, m.in. wykorzystywanie obrazu ciała jako narzędzia prowokacji, uczynienie z obrazu cielesności swobodnego medium do wyrażania refleksji nad człowiekiem i światem, jaki wokół siebie tworzy, co znakomicie współgra z prowokatorskim temperamentem mistrza brutalnego realizmu społecznego i gatunkiem uprawianym przez niego, nazwanym przez reżysera żartobliwie „Saidlfilme”<sup>3</sup> lub „Faction”<sup>4</sup>, które nie są ani dokumentami ani fabułami, ale formami granicznymi, różniącymi się między sobą jedynie proporcjami wykorzystanych elementów faktualnych i fikcjonalnych. Reżyser pokazuje ciało w rozmaitych ujęciach i aspektach, czasem ucieka od jego prezentacji wizualnej, a problem ciała zamyka w sferze werbalnej, czasem epatuje cielesnością, nagością, wyuzdaniem i perwersją, żeby powiedzieć coś więcej o ludzkiej naturze i naszym świecie. Przywodzi to na myśl pojęcie somatografii w ujęciu Pauliny Kwiatkowskiej, która starała się dowiedzieć, że w kinie obrazu-czasu ciało jest jednym z istotniejszych elementów rozwijających refleksyjność obrazu filmowego, pozwalających na ukazywanie na ekranie już nie tylko

stanu materii, ale również procesów mentalnych. Funkcją ciała w obrazie filmowym nie jest bowiem tylko reprodukcja, czyli potwierdzanie rzeczywistości czy materialności ciała, ale kompozycja, która umożliwia konceptualizowanie ciała, ujęcie go jako zarazem środka ekspresji i refleksji<sup>5</sup>. Bohaterowie filmów Seidla to kalejdoskop dziwolągów w znormalizowanych ciałach, to postacie z gabinetu osobliwości, inni pod względem fizycznym bądź psychicznym.

Ciało „inne”, nietuzinkowe, jest tematem jego pierwszego filmu zrealizowanego w Wiedeńskiej Akademii Filmowej *Metr czterdzieści* (*Einsvierzig*, 1980), który jest portretem pięćdziesięciokilkuletniego Karla Wallnera. Film oskarżano o niedopuszczalny woyeuryzm, bo Seidl z kamerą podglądał ludzi uprawiających seks. Reżyser bronił się jednak, mówiąc, że to nie podglądactwo, tylko chęć pokazania, że ktoś, kto ma metr czterdzieści wzrostu, może żyć normalnie<sup>6</sup>. *Chciałem zrobić film o karle, osobie niepełnosprawnej. Ale pozbawiony pełnej hipokryzji sympatii, typowej dla dokumentów zaangażowanych społecznie* – mówił<sup>7</sup>. Seidl faktycznie jedynie obserwuje codzienność swojego bohatera. Nie udowadnia swej sympatii, tolerancji i uznania, a tym samym – jak zauważa Anna Tatarska – nie konstytuuje automatycznie jego inności, stając się w przewrotny sposób apologetą filmowego równouprawnienia<sup>8</sup>.

W filmie *Bal* (*Der Ball*, 1982), z powodu którego Seidl nie otrzymał dyplomu szkoły filmowej, sposób pokazywania bohaterów, ustawiania ich ciał przed kamerą, przeczy temu, co postacie mówią, zmienia wymowę filmu, z takiej, jakiej spodziewali się i życzyli sobie występujący w nim ludzie, jak i władze wiedeńskiej uczelni. Film opowiada o dorocznym balu w gimnazjum w Horn – rodzinnym mieście Seidla, ale z obserwacyjnego filmu o zabawie staje się satyrą na małomiasteczkową, patriarchalną czy męską szowinistyczną mentalność, na „strasznych” drobniomieszczan, na fizyczną i duchową brzydotę egzystencji. Mężczyźni pokazani jako „gadające głowy” – uważani w miasteczku za śmietankę towarzyską – wypowiadają się przed kamerą na temat balu, który w ich mniemaniu urasta do rangi wydarzenia o doniosłym znaczeniu towarzyskim, społecznym, kulturalnym, a nawet gospodarczym. Sztuywni, poważni, przejęci, wyraźnie zadowoleni i dumni z siebie panowie plotą w biurokratycznym narzeczu napuszone banały na temat potańcówki, która rozpoczęta uroczystym tańcem, zrazu niemrawa zamienia się w grupowe popijawy z biesiadnymi przyśpiewkami i kiczowaty dancing z „kaczuszkami” powtarzanymi w różnych tempach i nastrojach, w rytm których – tyleż nieudolnie, co zabawnie – podrygują panie w wieczorowych toaletach i panowie w garniturach. Element satyryczny wprowadza też zestawienie wypowiedzi gimnazjalistów z wizualną prezentacją ich postaci i obrazami przygotowań do imprezy. Bal miał być świętem radości i młodzieńczej świeżości, tymczasem już nawet *dress code* obowiązujący młodzież na balu ma z młodzieńczością niewiele wspólnego. Wymalowane, uróżowane i utrefione dziewczyny w kreacjach oscylujących między suknią ślubną a komunijną ozdobioną sztucznymi kwiatami i chłopców w koszulach z falbaniastymi żabotami Seidl ustawia przed kamerą jak manekiny. Mają stać na wprost kamery, często milcząc, zaprezentować swój strój lub zasiąść w nienaturalnej pozie w fotelu, by z poważną miną opowiedzieć, jak się cieszą na radosną zabawę. Jedna z dziewcząt szczególnie podkreśla fakt, że będzie mogła ot, tak po prostu zatańczyć z profesorem i doktorem, inna, że to ważne, bo wydarzenie gromadzące *high society* z Horn zapamięta na całe życie, a pewien młodzieniec, że

bal jest dla niego bardzo ważny, bo chce zostać aktorem, a aktor musi umieć tańczyć. Wypowiedzi o oczekiwaniu na wesołą zabawę zestawione są z obrazami żmudnych i nudnych prób inauguracyjnego tańca, zabiegów upiększających u kosmetyczek i fryzjerów, wizyt w solarium oraz z obrazami z balu pokazującymi znużonych gości palących papierosy i tępo wpatrujących się w przestrzeń oraz samotnych osób niepoproszonych do tańca. Ciała, twarze bohaterów mocno zaprzeczają znaczeniu tego wydarzenia, wspaniałej zabawie i wielkiej radości z niego płynącej. Przez chwilę oglądamy też nagiego mężczyznę w solarium. Obraz ten pojawia się wśród „grzecznych ujęć” dość niespodziewanie i trochę bez powodu, jakby wprawiając widza w lekką konsternację, reżyser ostrzegał, że nie powinniśmy się spodziewać zwykłej relacji z balu.

W filmie *Spodziewane straty* (*Mit Verlust ist zu rechnen*, 1992) cielesność ma dwa aspekty. W małej austriackiej wsi Langau na granicy z Czechami mieszka wdowiec Sepp Paur. Zapasy żywności zgromadzone w zamrażarce jeszcze przez jego zmarłą żonę są na wyczerpaniu. Sepp zaczyna się więc rozglądać za nową żoną lub pomocą domową. Szczególnie interesuje się, mieszkającą w Safov, po stronie czeskiej, wdową Paulą Hutterową, w której małym domu nie ma bieżącej wody, a jedynym luksusem jest czarno-biały telewizor. Film zaczyna się od sceny striptizu przed stodołą w wykonaniu podpitego mężczyzny, nie całkiem zdrowego na umyśle (oskarża komunistów, że nie naprawili mu szafy i okna). Scena ta nie ma żadnego związku narracyjnego z historią Seppa i Pauli. Obrazy nagości są tu elementem kompozycji sprawiających wrażenie mocno wyreżyserowanych przerwanych zasadniczej „dokumentalnej” treści<sup>9</sup>, do których należy też scena striptizu młodej dziewczyny, rozmowa starszych pań o ich codziennym menu, piosenka śpiewana na opuszczonym wiejskim placu czy kontrastowo zestawione zdjęcia płaczącego dziecka w lichym wózku przed szarym blokiem i dziewczynki w pokoju jak z bajki, pełnym kolorowych, mechanicznych zabawek i słodkich mebelków. Sceny te i obrazy wprowadzają element refleksyjności, są komentarzem autora, wyrażającym ideę filmu. Choć obie miejscowości oddalone są od siebie tylko o 3 km, to stanowią dwa światy: austriacki: dostatni, uporządkowany, czysty oraz czeski: biedny, zabałaganiony i brudny. Oba te światy łączy jednak ten sam sposób przeżywania samotności, starości, niespełnionych pragnień i braku miłości. W obu miejscowościach ludzie wiodą szare, pozbawione emocji i energii życie, wypełnione codzienną krzątaniną i wyzbyte potrzeb duchowych. To nie są smakosze życia. Nie potrafią ubarwiać codzienności, dlatego nic się w niej nie dzieje. Jediną rozrywką jest telewizja, smętna potańcówka i pozbawione głębszej refleksji rozmowy. Trzy sceny striptizu (dwie mężczyzny i jedna kobiety), jeśli założymy, że nie wynikły wyłącznie z inicjatywy Seidla, a były spontanicznym performansem bohaterów, można potraktować jako wspomaganą alkoholem chęć zaistnienia, pokazania się, zwrócenia – choćby przez chwilę – na siebie uwagi (ekipy filmowej i widzów) oraz jako przebłysk szaleństwa w ich ospałym, letargicznym, jednostajnym życiu. Nie są to jednak oryginalne występy, ale żałosne kalki podrygów z telewizyjnych programów. Można Seidlowi zarzucić, że chciał goliznąć, której się tu nikt nie spodziewał, jak zwykle sprowokować i zaszokować widza. Tylko co znaczy striptiz dwóch nieźle wyglądających osób w porównaniu ze scenami zarzynania na przydomowym podwórku zwierząt, czasem w obecności bawiących się tam dzieci? Niefachowo zabijane stworzenia wydają z siebie przeraźliwe dźwięki, wal-

czą o życie – kura z na wpół odrąbaną głową ucieka z pieńka, krew ze świni płynie przed domem.

Najbardziej prowokacyjny i szokujący aspekt cielesności kryje się nie tylko w warstwie obrazowej, ale i w sytuacji egzystencjalnej bohaterów. Seidl brutalnie, bez sentymentu i sztucznie dorabianej uczuciowości pokazuje jedną ze stron samotności. W jego ujęciu nie jest to wyłącznie łkanie duszy, pragnienie bliskości drugiego człowieka, chęć rozmowy czy potrzeba czułości i zainteresowania ze strony płci przeciwnej. Sepp szuka kobiety, bo potrzebuje kogoś, kto wysprząta jego mieszkanie, ugotuje mu jedzenie i wypierze ubrania, z czym on, jako mężczyzna – zgodnie z uświęconą tradycją – sobie nie radzi. Szuka kobiety w Czechach, bo jak mówi, można je tam zdobyć taniej. Próbując przekonać Paulę do swojej propozycji, pokazuje jej swój kolorowy telewizor, sprzęt kuchenny, zawartość szafy i bieliźniarki oraz prowadzi ją do austriackiego supermarketu, gdzie instruuje ją, jak ma się posługiwać dezodorantem. Odwiedzają też wesołe miasteczko i sex-shop. Seidl nie pozostawia złudzeń, co do podstaw niektórych relacji międzyludzkich. Dla Seppa uczucia czy seks nie są istotne, ważne, żeby się rozumieć – jak mówi, tzn. on proponuje materialne bezpieczeństwo w zamian za konkretne usługi. Szokująca i prowokacyjna, bardziej niż nagie ciała i rozmowy o seksie, jest w tym filmie zgrzebna codzienność tych ludzi, niezależna od ich statusu materialnego, sprowadzenie egzystencji do zaspokajania potrzeb konsumpcyjnych bądź ciągłego marzenia o ich zaspokajaniu. Króluje szokujący pragmatyzm samotności i starości. Ludzie nie potrafią się porozumieć, jakby nie pragnęli bliskości drugiego człowieka, tylko domowego jedzenia, sprzętów AGD i RTV oraz żeby się nie napracować. Bohaterom nie chodzi o miłość, przyjaźń, a tym bardziej o seks. Aczkolwiek motorem ich działania są potrzeby cielesne – potrzeba wygodnego życia (by się ciało zbytnio nie trudziło) i jedzenia (którego nie trzeba samemu przygotowywać). Sepp szuka kobiety do obsługi swego ciała, zdziwiony, że Paula zachwycona z początku jego dostatnim życiem, w końcu nie zdecydowała się na przeprowadzkę do niego. Woląła żyć skromniej, ale nie mieć obowiązków wobec innych. Nie chciała za luksus płacić swoją wolnością, a co gorsza gotowaniem dla dwóch osób. Woląła nadal korzystać ze zbiorowej, spółdzielczej kuchni, która codziennie dowozi do ich wsi gorące posiłki. Werner Herzog napisał, że każdy czas ma swoje typowe, przerażające obrazy. Dziś takimi obrazami są – jego zdaniem – te najbardziej codzienne. Nie stworzone przez człowieka, ale przez bezlitosne automatyczne wideokamery. W tym kontekście Herzog uznał, że film Seidla być może dlatego tak głęboko nas dotyka, bo właśnie o takiej przerażającej codzienności opowiada. Jednocześnie Herzog usprawiedliwia Seidla, że nie jest to denuncjacja bohaterów, bo tu nie o pojedyncze przypadki chodzi, ale o cały świat, o wszystkie gospodynie domowe z ich sprzętem kuchennym, świat w którym – jak zwykle u Seidla – nie chciałoby się urodzić<sup>10</sup>.

W filmie *Ostatni prawdziwi mężczyźni* (*Die letzten Männer*, 1994) bohaterem jest rozczarowany Austriaczkami 43-letni Karl – nauczyciel i trener wschodnich sztuk walki – który myśli o ewentualnym mariażu z Azjatką. W związku z tym przeprowadza wywiady z mężczyznami, którzy są w podobnej sytuacji oraz z tymi, którzy w takich związkach są lub byli. Film składa się z rozmów i autoprezentacji przypominających wideoanonse z biur matrymonialnych kobiet z krajów azjatyckich, a także ze scen z życia takich mieszanych par, w których kobiety najczęściej

z dumą prezentują rzeczy, w posiadanie których weszły, wychodząc za Austriaków, a mężczyźni chwalą walory swoich azjatyckich żon, czyli przede wszystkim dbanie o dom, spełnianie życzeń i brak jakichkolwiek oznak emancypacji. *Są czyste, tanie w utrzymaniu i pracowite* – mówi jeden z jego „konsultantów”. Karl przedstawia się widzom w bezpośrednim zwrocie do kamery – mówi o swojej sytuacji rodzinnej (jest rozwiedziony i ma córkę), o pracy, zaletach i umiejętnościach, dobrach, jakie posiada oraz formułuje swoje oczekiwania wobec przyszłej żony, która ma być podległa mężowi, bo tylko taka postawa – jego zdaniem – gwarantuje harmonijne małżeństwo. Poglądy Karla na temat idealnej żony nie odbiegają od oczekiwań mężczyzn, z którymi Karl rozmawia. Rozparci na kanapach i w fotelach, w swoich dobrze wyposażonych, przestronnych domach „prawdziwi mężczyźni” sami wystawiają sobie świadectwo. Ale jest w filmie kilka scen niekoniecznych dla pokazywanej historii, za to niezwykle wymownych i służących – moim zdaniem – za komentarz odautorski reżysera. Chodzi tu o sceny szczegółowo pokazujące dom i samochód bohatera oraz te, w których przeży on swe często półnagie, niezbyt atrakcyjne ciało, demonstrując figury wschodnich sztuk walki w... sypialni, łazience lub w salonie przy dźwiękach tyrolskiej muzyki. Chce być podziwiany, uważa się za przystojnego mężczyznę i w scenach tych stara się podkreślić swe – jak sądzi – walory. Umieszczając w filmie właśnie te, a nie inne sceny (choćaby pokazujące Karla w pracy w szkole) w takim, a nie innym entourage’u reżyser eksponuje pewne elementy mentalności bohatera, jego pogląd na temat tego, co uszczęśliwi jego przyszłą azjatycką żonę – oczywiście prawdziwy mężczyzna, czyli taki, który ma sprawne, atrakcyjne (w jego mniemaniu) ciało i wygodny, pełen sprzętów dom oraz auto.

Podobny zabieg – włączania „obrazów-komentarzy” pozornie niezwiązanych z narracją, a eksponujących ciało bohaterów – Seidl zastosował w *Zwierzęcej miłości* (*Tierische Liebe*, 1995). Film ukazuje ludzką menażerię przez pryzmat relacji ze zwierzętami. Są to ludzie na dnie życia społecznego, egzystencji, rozpaczy. Samotni, porzuceni, nieszczęśliwi i niezadowoleni, którzy pustkę wokół i wewnątrz siebie próbują wypełniać obecnością zwierząt. Czworonogi mają rekompensować im deficyty życia emocjonalnego, ale stają się też erzacem fizycznej obecności drugiego człowieka, co rodzi dość niebezpieczne związki między nimi. Psy, szczury, króliki i inne małe zwierzątka służą ludziom jako partnerzy do rozmów, towarzysze życia, obiekty pieczyoty i istoty dzielące z nimi łożę. Seidl pokazuje mało znany aspekt ludzkiej cielesności, np. pocałunki i pieczyoty w łóżku z ukochanym psem, ale też nie mniej tragiczne w swej wymowie sceny, kiedy np. porzucona kobieta zwierza się psu, czy kiedy inna – piękna, niemłoda, samotna aktorka zakochana w swoim husky czyta mu listy od dawnych adoratorów lub gdy starsza pani czyta psu własną poezję miłosną ku czci czworonoga. Widzimy ich mocno roznegliżowanych, a niektórych całkiem nagich, przez co wydają się niekiedy żałośni i zarazem tragiczni, co chwilami jest szokujące, ale kiedy Seidl obnaża ich dusze, wydają się już tylko tragiczni i godni współczucia. Werner Herzog, admirator twórczości Seidla, po obejrzeniu *Zwierzęcej miłości* powiedział, że jeszcze nigdy w kinie nie zajrzał wprost do piekła <sup>11</sup>.

Tytuł kolejnego, zaliczanego do dokumentów, filmu *Der Busenfreund* (1997) w Polsce został przetłumaczony jako *Miłośnik biustów*, co kładzie nacisk na aspekt cielesności, jakkolwiek film opowiada o ludzkiej psychice. Seidl nie epatuje tu ob-

razami ciała, praktycznie nie pokazuje nagości, ani razu też nie pojawia się w filmie obraz tytułowej części ciała. Jest to opowieść o zaburzonej osobowości Rene Rupnika, nauczyciela matematyki, mającego m.in. obsesję na punkcie Senty Berger, ale nie jako aktorki, tylko kobiety idealnej, „najważniejszej kobiety na świecie”. Rupnik ma też obsesję na punkcie kobiecego ciała, ale również wyidealizowanego – marzy mu się „kobiety Frankenstein”, kobieta idealna, czyli np. ciało Ursuli Anders z głową Uschi Glass. Jedynie Senta Berger nie potrzebuje – jego zdaniem – „cudzych części”, z bezlitosnym jednak zastrzeżeniem, że tylko w jej najlepszym okresie, czyli kiedy miała 25-30 lat. Bohater, mówiąc o kobietach, koncentruje się wyłącznie na ich ciałach i to w taki sposób, jakby mówił o mięsie. Rozczłonkowie kobiety w swych opowieściach, jak rzeźnik tuszę. Wybiera elementy, które są u kobiet ważne, czyli jemu się podobają i prawie ze wstrętem odrzuca to, co budzi w nim lęk, jak np. kobieca głowa, która jest nieprzytulna i nieprzyjemna, bo jest siedliskiem intelektu. Jego ulubione części to piersi, poślądki, biodra i usta. Jest zafascynowany biustami. Nawet tłumacząc uczniom teorię sinusów i cosinusów odwołuje się do przykładu kobiecych piersi. Zupełnie nie interesuje go kobieta jako człowiek, jej osobowość, charakter i umysł. Tak naprawdę albo nienawidzi realnych kobiet, albo się ich boi, wielbi zaś wyłącznie swoje o kobietach wyobrażenia, dlatego nie potrafi wejść w jakiejkolwiek damsko-męskie relacje. Nie potrafi komunikować się nawet ze swoją zniedołężniałą dziś matką, z którą mieszka i która być może stała się kiedyś przyczyną jego problemów. Dziś Rene tylko wydaje matce polecenia i prowadzi z nią infantylnie walki. Odsłania firanki, otwiera okno (kolejna obsesja na punkcie wietrzeń) i wychodzi z pokoju. Jego matka natychmiast zamyka okno i zasłania firanki. Po czym syn bez słowa wraca do pokoju i znowu odsłania firanki i otwiera okno. Na godzinę przed powrotem do domu telefonuje do matki i pyta czy już skończyła swoje działania w kuchni i czy była już w ubikacji, bo jeśli tak to ma natychmiast przewietrzyć te pomieszczenia. Rene jakby brzydził się matką, mówi, że ze względu na mały biust i kośćcistość nigdy nie wzbudzała w nim uczuć synowskich. Natomiast osobą ważniejszą niż matka była dla niego ciotka obdarzona obfitym biustem, w który ponoć pozwalała mu się wtulać. Trudno ocenić, czy rzeczywiście wygląd matki wpłynął na uczucia Rene do niej, czy też jakaś dawna trauma spowodowała, że wygląd matki zaczął budzić u niego niemiłe skojarzenia. Z podobnym obrzydzeniem Rupnik mówi o figurach i cellulicie kobiet z obrazów Rubensa i im podobnych, które porównuje do meduz. Jest domorosłym znawcą kobiecej natury i urody, biustów i biustonoszy. Wygłasza swoje uwagi z zaangażowaniem podobnym temu, z jakim wygłaszał teorie matematyczne. Dlatego też Seidl umieścił go w tych momentach w sali lekcyjnej na tle tablicy. Rupnik jest egocentrykiem interpretującym rzeczywistość na swój własny sposób i odbierającym sygnały z zewnątrz tak, by zaspokajały wyłącznie jego potrzeby i fantazje, jak to miało miejsce z Sentą Berger, którą nękał, gdyż fakt, że nie powiedziała mu nigdy, że jest mężatką i ma dziecko, uznał za przejaw jej chęci na przygodę erotyczną z nim. Oprócz wspomnianych obsesji Rene cierpi na kompulsywno-natępne zbieractwo gazet i czasopism, które wyciąga ze śmietników i stosami układa w swoim mieszkaniu. Jest niewątpliwie postacią tragiczną, co nie zmienia faktu, że widz odbiera go jako żalostną, zenującą istotę. Kobieca cielesność, erotyka to dla Rene sfera teorii podbudowanej fantazją, a nie doświadczeniem. Poza kilkoma portretami Senty Berger Seidl nie pokazał w filmie obrazu tego, co jest przedmio-

tem uwielbienia Rupnika, a jednocześnie napawa go lękiem i wstrętem, czyli kobiecego ciała. Dostosował filmowe obrazowanie do tematu filmu, którym jest fantazmat kobiecej cielesności Rupnika i zaburzenia psychiczne z tym związane.

Film *Zabawa bez granic* (*Spaß ohne Grenzen*, 1998) opowiada o Dorothei, czterdziestojednoletniej kobiecie z wyraźnymi deficytami emocjonalnymi, która – jak sama mówi – jest mistrzynią świata w odwiedzaniu parków rozrywki. Odbyła już prawie 800 takich wycieczek w Europie i USA. Zgromadziła 150 pluszaków, będących pamiątkami z parków i kiedy wraca do domu i je widzi, czuje się dobrze. Ma rozmaite lęki, napady paniki, natręctwa. Nosi dwa zegarki, żeby się nie spóźnić, w razie gdy jeden przestanie działać, i termometr, którym mierzy temperaturę w pokojach hotelowych (nie może być mniej niż 21 stopni, bo boi się przeziębień). Opisuując wrażenia z wypraw do parków rozrywki, notuje, o której wstała, w co się ubrała, co zjadła, z którego przystanku, którym autobusem i o której godzinie pojechała na dworzec kolejowy i którym pociągiem, o której godzinie, w którym wagonie jechała i na którym miejscu siedziała. Infantylnie zachowująca się i mówiąca Dorothea w swoich podkolanówkach, szortach i T-shircie z kotkiem jest jak dziecko i sama nie chce mieć dzieci, bo boi się, że byłaby nerwową matką i nie miałaby tyle cierpliwości, co rodzice, których spotyka w parkach rozrywki. To jedyne miejsca, gdzie kobieta czuje się szczęśliwa, a cierpienie związane z powrotem do domu porównuje z bólem towarzyszącym rozstaniu z matką. Wydawać by się mogło, że ta opowieść o kolejnej dziwnej postaci z galerii Seidla tym razem z cielesnością ma niewiele wspólnego. W pewnym momencie kobieta mówi jednak, że boi się ciemności, bo kiedy było ciemno wracał z pubu jej pijany ojciec, rodzice zaczęli się kłócić, bić, a raz ojciec zgwałcił matkę, a Dorothea nie mogła nic zrobić. Ojciec stosował przemoc także wobec niej, popychał ją i szturchał. W wieku 6 lat Dorothea była molestowana przez pewnego mężczyznę, a kiedy miała 17 lat o mało nie została zgwałcona przez człowieka, do którego miała zaufanie. Cielesność wcisnęła się w tę opowieść zupełnie niespodzianie i wyłącznie w warstwie werbalnej i – choć nie dała odpowiedzi na żadne pytanie – rzuciła na tę historię nowe światło, pozwoliła przynajmniej zrozumieć tę dziwną pasję kobiety, która nie miała szczęśliwego dzieciństwa, a w parkach rozrywki przeżywa je teraz tak, jak chciałaby, żeby wyglądało kiedyś – bez troskie, radosne, bezpieczne.

W faktualnym filmie *Modelki* (*Models*, 1998) o bardzo wyraźnej, daleko posuniętej „ingerencji fabularnej”, Seidl diagnozuje pewną grupę społeczną (bo pokazane zachowania dotyczą nie tylko modelek), przyglądając się kilku dziewczynom marzącym o życiu gwiazd modelingu, dla których sensem życia jest dbanie o ciało, upiększanie go, oglądanie, mówienie o nim i dostarczanie mu rozrywek. Kamera obserwuje zmagania dziewczyn z pryszczami, pudrem, pomadkami, ciuchami, z za małym biustem, ze zbytnimi kilogramami i z za mało zaokrąglonymi kształtami. Długość włosów urasta dla nich do rangi problemu egzystencjalnego. Dziewczyny – kiedy nie pracują – trawią czas na upiększaniu swych ciał, osiągając przy tym często groteskowe efekty (nabrzmałe usta, blond tapiry na głowie), na nieustannym przeglądaniu się w lustrach, opalaniu w solarium, przymierzaniu ubrań, na rozmawianiu o ciuchach, anatomii kochanków, seksie. Piją, palą, ćpają, wymiotują, imprezują i śpią z byle kim. Zarzekają się, że nie są dziwkami, ale traktują swoje ciała jak środek płatniczy, uprawiając seks z fotografami w nadziei na lepsze zlecenia bądź – w wypadku bardzo młodych dziewczyn – w nadziei na zaistnienie



*Modelki*, reż. Ulrich Seidl (1998)

w branży. Poniewierkę, na jaką się skazują, nazywają robieniem kariery, która jest dla nich cenniejsza od rodziny i przyjaciół. Ich rozmowy nie wychodzą poza krąg spraw przyziemnych. Jedynie dwa razy w ich wypowiedziach pojawiają się trochę głębsze refleksje: niezgoda jednej z dziewczyn na przemijanie urody i pojawienie się u drugiej podejrzeń, że jej życie może nie mieć sensu, bo nic jej nie wychodzi (z facetami i na castingach). W pierwszej scenie widzimy jedną z modelek, która przez kilka minut powtarza do swego odbicia w lustrze: *Kocham cię*. W innej scenie dziewczyna leży z mężczyzną w łóżku i narzeka, że on już jej nie kocha, że chodzi mu tylko o seks. W kolejnej – inna modelka dzwoni do znajomego o siódmej rano, bo nie ma z kim porozmawiać o swoich kłopotach. Sceny te określają temat filmu. Jest nim – co zabrzmi banalnie – osamotnienie oraz pragnienie miłości i bliskości drugiego człowieka. Seidl przyjmuje jednak niebanalną postawę – nie współczuje swoim protagonistkom i skutecznie chroni również widza przed współczuciem wobec bohaterek. Niemal je oskarża, pokazując, jak dziewczyny pragnące miłości i szacunku nie szanują i nie kochają swoich ciał, poddając je codziennym torturom i powoli tracą tożsamość, resztki osobowości i urody. Wprawdzie ich katowane dietą i ćwiczeniami ciała zachowują dobre figury, ale dziewczyny są brzydkie. W kiczowatych, wyzywających ubraniach, z twarzami pozbawionymi wyrazu, oszpecone operacjami plastycznymi i nadmiernym makijażem wyglądają żałośnie. Energia i czas, jaki poświęcają swoim ciałom, jest odwrotnie proporcjonalna do efektów, jakie te zabiegi przynoszą. Poza kontaktami czysto seksualnymi z innymi ciałami dziewczyny nie wchodzą w głębsze interakcje. Film Seidla to nie tylko demaskacja pewnego środowiska, to diagnoza społeczna. Przyczyn choroby, jaka trawi dziś coraz więcej osób, Seidl nie podaje. Możemy się ich tylko domyślać. Reżyser wyznał w jednym z wywiadów: *Cieleśność zawsze odgrywa dużą rolę w moich filmach. Lubię filmować blisko skóry, pokazywać ludzkie ciało. W tym, co z pozoru tylko nie jest piękne, można odnaleźć elementy piękna. Poza tym jest jeszcze kwestia perwersyjności w wydaniu społecznym. To, co robią mężczyźni i kobiety z ciałem – ze sobą samymi – to nic innego jak dopasowywanie się do obowiązujących społecznych norm*<sup>12</sup>.



Film *Upały* (*Hundstage*, 2001), składający się z sześciu epizodów, jest uznawany za pierwszą fabułę Seidla, ale precyzyjniej rzecz ujmując reżyser swój sposób opowiadania, swoją estetykę narracyjną po raz pierwszy wykorzystał w fikcyjnym materiale, choć w odbiorze film ten nie różni się od poprzednich i obok aktorów profesjonalnych grają naturszczycy, a dialogi są improwizowane. Akcja *Upałów* dzieje się na przedmieściach Wiednia podczas upałów, czego oczywistą konsekwencją jest to, że oglądamy ciała bohaterów w bieliźnie, kostiumach kąpielowych, rozneglizowane, spocone. Uwagę Seidla przyciągają najczęściej ciała niezbyt atrakcyjne, niemłode, z nadwagą. Film opowiada o relacjach międzyludzkich, braku porozumienia, nieumiejętności komunikowania się, samotności i radzeniu sobie z problemami przez uciekanie się do przemocy wobec innych (także fizycznej) i perwersyjnego seksu, którym bohaterowie upokarzają sami siebie, jak bohaterka, która po stracie dziecka, „znieczula się”, biorąc udział w seksie grupowym na zapleczu hipermarketu i która z cielesności i intymności uczyniła też oręż w walce z mężem. Gra z nim w jakąś grę, ostentacyjnie sprowadzając do domu kochanka. Mąż nie tylko jest świadkiem ich kolacji przy świecach czy oddawania się czułościom na kanapie, ale też spotyka nagiego partnera żony we własnej łazience. Inna bohaterka, na pozór kobieta z klasą, uprawia poniżający seks z prymitywnym, obwieszonym złotymi łańcuchami, podpitym osobnikiem. Przykładem ucieczki w przemoc jest wdowiec, który zaspakaja swe perwersyjne fantazje, czy też może rekompensuje sobie samotność lub po prostu dowartościowuje się, poniżając swoją opiekunkę nie tylko werbalnie, ale też wymuszając na tej niemłodej kobiecie strip-tiz. Starzec nie potrafi nawiązać z oddaną mu opiekunką relacji innej niż relacja pan – służąca zaczerpniętej chyba z *Baśni z tysiąca i jednej nocy*, bo „nagi taniec” kobiety kwituje słowami: *Bardzo dobrze, jak w Oriencie*. Płacąc jej za opiekę, uznał, że ma prawo nie tylko do jej czasu, ale też do jej ciała. Strofuje ją, poucza i próbuje obłapiać. Kiedy w pewnym momencie bohater trochę kruszy dzielący ich mur i wydaje się, że zaczyna darzyć kobietę sympatią, to nie po to, żeby oboje miło spędzili czas – jak partnerzy – na rozmowie, spacerze czy słuchaniu muzyki, tylko po to, by jeszcze raz zademonstrować swoją dominację. Bohater kolejnego epizodu *Upałów*, Mario, wpada w szał, kiedy jego dziewczyna Claudia tańczy podczas imprezy, i wykrzykuje, że ona należy tylko do niego i nikt nie ma prawa na nią patrzeć. Powodem gniewu chłopaka nie jest tylko prowokujący taniec. Można podejrzewać, że chodzi o jakieś kompleksy i frustracje, o których widz się nie dowiaduje. Jedyną drogą do rozładowania gniewu i rozwiązania problemów jest dla Maria przemoc psychiczna wobec Claudii i fizyczna wobec jednego z uczestników zabawy. Z uprzedmiotowieniem kobiecego ciała mamy też do czynienia w kontekście postaci dziewczyny chorej psychicznie, która jest niejako łącznikiem między poszczególnymi epizodami. Dziewczyna prosi ludzi o podwiezienie i podczas tych przejażdżek zachowuje się w sposób znacznie odbiegający od normy: nieustannie mówi, obrażając przy okazji osoby, które chciały oddać jej przysługę, grzebie w ich rzeczach osobistych, zadaje kłopotliwe pytania, nieustannie cytuje teksty reklam lub rankingi rodem z kolorowych pism albo też śpiewa reklamowe piosenki na przemian z religijnymi. Irytuje bohaterów, którzy pozbywają się jej ze swoich aut. Na jej drodze staje jednak człowiek handlujący urządzeniami alarmowymi, który zobowiązał się, że złapie wandala zarysowującego nocą na pewnym osiedlu samochody mieszkańców. Czas ucieka, a on nie może się niczym wykazać.

W końcu robi z chorej dziewczyny kozła ofiarnego, zrzucając na nią winę. „Wariatka”, jak ją nazywa, przestaje być dla niego człowiekiem, staje się narzędziem jego małego sukcesu i sposobem na pozbycie się problemów. Szczytem uprzedmiotowienia dziewczyny nie jest jednak tylko to oskarżenie, ale też zniewolenie jej ciała. Karą za jej rzekome winy, wymierzoną przez jednego z poszkodowanych właścicieli aut jest gwałt. Po raz kolejny w filmie Seidla brutalność wobec ciała staje się – w mniemaniu bohaterów – sposobem na rozwiązanie problemów i to nie tylko tych natury psychicznej, ale też bardzo przyziemnych. W *Upalach* Seidl stawia diagnozę współczesnej ludzkiej kondycji, pokazuje, co człowiek robi ze swoim ciałem i ciałami innych, kiedy ma chorobę, poranioną, zatrutą jadem nienawiści i kompleksów bądź po prostu nudną, nieciekawą duszę. Relacje między postaciami filmu są oparte głównie na dominacji i podporządkowaniu. Wszyscy wobec wszystkich stosują przemoc fizyczną albo psychiczną, co więcej wiele postaci niszczy siebie, znęcając się nad swoim ciałem i upokarzając je, bądź pozwalając na to innym. Ludzie rozmawiają o błahostkach (np. porysowanych autach), o rzeczach ważnych (strata dziecka) milczą. Kiedy między rodzicami, którzy przeżyli tragedię, nawiązuje się nic porozumienia, pozostają bezsilni jak dzieci i w milczeniu bujają się na huśtawkach. Bohaterowie Seidla nie kochają się, a jedynie kopulują, nie darzą się ani uczuciem miłości ani przyjaźni (piją tylko wspólnie alkohol i kłócą się).

W filmie *The Mozart Minute* (2006) zrealizowanym na zamówienie, z okazji Roku Mozartowskiego w 2006 r. przez 28 austriackich filmowców, Seidl – wierny swej estetyce – posłużył się obrazem ciała jako narzędziem prowokacji. Film miał ukazać, jak Mozart funkcjonuje we współczesnej kulturze, sztuce i społeczeństwie. W jednonominowej miniaturze, będącej szczytem prowokacji Seidla, *Brüder, laßt uns lustig sein* (*Bracia, weselmy się*) na welurowych kanapach, przy przyciemnionym świetle dwóch grubych, nagich mężczyzn w średnim wieku masturbuje się na tle egzotycznej fototapety i palmy doniczkowej. Tej mechanicznej czynności towarzyszy muzyka Mozarta, a konkretnie dziarska pieśń niewolników z opery *Zaide: Bracia, weselmy się, choć teraz znosim ciężki trud*. Miniaturę Seidla można też potraktować jako prowokacyjną odpowiedź na... zamówienie u niego filmu z okazji jubileuszu, za żart z tworzenia sztuki ku czci i z napędzającego biznes austriackiego kultu Mozarta.

Z kolei fabuła *Import/Export* (2007) opowiada dwie równoległe historie. Bohaterką jednej jest Olga, która przyjeżdża z Ukrainy do Austrii w poszukiwaniu pracy, drugiej – bezrobotny Austriak Paul, który czasami pomaga ojczymowi w jego interesach na wschodzie. Bohaterowie filmu – jak w *Upalach* – traktują ciało (swoje i innych) instrumentalnie, jako towar, którym można handlować, ale też jako obiekt upokarzania będącego symbolicznym rewanzem za własne niepowodzenia. Olga świadczy usługi seksualne przez Internet. Widz jest więc konfrontowany z wieloma mocnymi scenami bliskimi pornografii i obrazami nagich ciał poddawanych poniżającym praktykom. Obrazy te służą do postawienia uogólniającej diagnozy relacji społecznych zachodzących na styku dwóch światów. Reżyser przekonuje, że stosunek przedstawicieli bogatszego Zachodu, a konkretnie Austrii (bez względu na ich rzeczywistą sytuację materialną), do osób ze Wschodu, przybywających do ich kraju, by wykonywać poniżające zajęcia, jest zawsze podszyty (często nieuzasadnionym) poczuciem wyższości, wrogością i niechęcią. Olga doz-

naje w Austrii upokorzeń także w innych sytuacjach. Z wrogością i niechęcią spotyka się też jako sprzątaczką i opiekunką dzieci i starców. Seidl pokazuje, że to zwyczajowe w branży usług seksualnych upokarzanie i wyzyskiwanie imigrantek rozlało się na inne obszary. Olga, najmując się jako sprzątaczką nie godziła się przecież automatycznie na złe traktowanie. Według Seidla w mieszkańcach dostatniej Europy tkwi ukryte pragnienie posiadania niewolnika. Często sami niewiele sobą reprezentując, gardzą „obcymi”, zajmującymi się pracami, których oni sami by nie wykonywali i często, skoro płacą za konkretną usługę, uważają, że automatycznie wykupują prawo do wolności, czasu i godności swojego pracownika. W jednej ze scen Paul z ojczymem, przebywając na Ukrainie, zabierają do nędznego, nieogrzewanego mieszkania (bo tylko na to ich stać) prostytutkę i pastwią się nad nią, jakby dawali upust swoim frustracjom i brali odwet za swe nieudacznictwo. Sprowadzają dziewczynę do poziomu zwierzęcia, każąc jej chodzić nago na smyczy i szczekać. Traktują jej ciało jak przedmiot, który można oglądać do woli z każdej strony lub jak preparat laboratoryjny, który można bezkarnie poddawać różnym eksperymentom i analizom. Obrazy nagich ciał nie są tu tylko ozdobnikiem, elementem szokowania czy orgią wizualną, nie służą zaspokajaniu niskich instynktów odbiorcy ani też nie pokazują wyłącznie niskich instynktów bohaterów. Służą Seidlowi do refleksji nad kondycją współczesnego świata, do analizy pewnych relacji społecznych, kompleksów, wyzwań i frustracji współczesnego człowieka i obserwacji sposobów, jakimi próbuje on sobie radzić z problemami współczesności.

Najbardziej skoncentrowany na ciele, fizyczności, seksualności i pożądaniu jest *Raj* Seidla, czyli trylogia opowiadająca historię trzech kobiet z jednej rodziny, z których każda spędza wakacje na swój własny sposób. Jedna jedzie do Kenii i staje się seksturystką. Druga prowadzi katolicką działalność misyjną na peryferiach Wiednia. Trzecia, nastolatka, bierze udział w obozie odchudzającym. Trzy filmy o pragnieniach i tęsknotach ukazywanych przez pryzmat cielesności i różnie zaspokajanych. Reżyser skupił się na kobiecej seksualności, której wyrażanie *przez protagonistki, ale też inne postaci, które spotykają one na swojej drodze, stanowi – zdaniem krytyka Franka Beckera – rodzaj wentyla dla ich lęków, problemów, kłopotów i potrzeb*<sup>13</sup>. Seidl ujął tu seksualność w boleśnie realistyczne obrazy. Wydawca albumu *Paradies. Liebe, Glaube, Hoffnung* poświęconego tej trylogii zwrócił uwagę na związek między sposobem przedstawiania ciał kobiet przez Seidla a malarstwem Luciana Freuda. *Minimalistyczne ujęcia skomponowane i zestetyzowane do ostatniego detalu silnie kontrastują z pospolitym motywem – napisał*<sup>14</sup>. Nieupiększone, przekwitłe ciała Seidl pokazuje w sposób daleki od pornografii czy podglądactwa. Wszystkie trzy filmy – co podkreślił reżyser – są o miłości, nadziei i wierze, i wszystkie łączy intymność, seksualność, cielesność. Zamiarem Seidla przy każdym filmie jest zakłócić prywatność i intymność widzów lub zaprezentować im inny, nieznaną obraz prywatności i intymności innych<sup>15</sup>. Seidla zainteresowały historie kobiet, które poszukując miłości, mają małe szanse, gdyż nie całkiem odpowiadają współczesnemu ideałowi piękna i w związku z tym mają niską „wartość rynkową“, są poza obiegiem. Bohaterka *Raju: Miłość* (*Paradies. Liebe*, 2012), pięćdziesięcioletnia Teresa, pracuje jako opiekunka osób niepełnosprawnych umysłowo i samotnie wychowuje zbuntowaną nastoletnią córkę. Wyjeżdża na urlop do Kenii, by wreszcie zrobić coś dla siebie, wypocząć

i dowartościować się. Na miejscu spędza czas w towarzystwie trzech Austriaczek, dla których odgrywanie roli lubieżnej *White Lady* podczas wycieczki *all inclusive* jest szczytem marzeń i synonimem luksusu. W miejscu, gdzie obowiązują turystów przymus bycia szczęśliwym (ostatecznie za to zapłacili i po to lecieli tak długo samolotem), koleżanki, podtrzymując mit wspaniałych wakacji i niezwykle urodziny Afrykańczyków, usilnie namawiają ją, by skorzystała z usług seksualnych miejscowych chłopców: *Tu wszystko inaczej pachnie. Tu jest jakby inne powietrze. Musisz raz powąchać skórę. Tęgo nigdy nie zapomnisz. Czyją? No, Murzynów. Ona pachnie kokosem. Możesz ją polizać. To jest szaleństwo* – mówi jedna z kobiet<sup>16</sup>. W końcu Teresa daje się namówić, ale z pierwszej schadzki ucieka zażenowana. Przyznaje, że chciałaby, żeby ci mężczyźni patrzyli jej w oczy, żeby dostrzegli człowieka w jej otyłym, niezgrabnym i niemłodym ciele, żeby któryś wejrzał w jej duszę. Koleżanki mają na to inny pogląd. W Austrii spełniały życzenia mężczyzn, robiły wszystko by zwrócić na siebie ich uwagę. W Kenii to one stawiają warunki, wymagają konkretnych zachowań i to one wybierają partnerów. Zachowują się, jak wielu europejskich (i nie tylko) mężczyzn wobec kobiet od nich zależnych, jak choćby bohaterowie *Ostatnich prawdziwych mężczyzn* Seidla. Przyjechały tu, by bez kompleksów i skrępowania zażywać uciech cielesnych. Z kilkoma euro w kieszeni stają się królowymi życia. Przez seks za pieniądze demonstrują dla poprawy samopoczucia swoją siłę albo biorą odwet na mężczyznach. Zdaniem reżysera ich zachowanie odzwierciedla naszą seksualność, która zawsze zawiera pewien komponent władzy. *W związku chodzi zawsze o władzę, także seksualną, o stosunek władzy, która wyraża się w seksualności. Nie wiem, czy seksualność go potrzebuje i czy konieczne w ekstremalnej formie, ale myślę, że można go znaleźć w każdej relacji partnerskiej*<sup>17</sup>. Mówi też: *Nie seks, a seksualność człowieka jako medium jest całkiem ważnym elementem życia i losu. Seksualność ma moc kształtowania*<sup>18</sup>. Pokazane kobiety traktują młodych Kenijczyków protekcyjnie, a ich ciała jak towar, świadomie bądź nie, powielając męskie zachowania. Fundują Teresie na urodziny młodego mężczyznę o pięknym ciele, który wykonuje dla niej *lap dance*, skądinąd typowy dla europejskich i amerykańskich wieczorów kawalerskich i oddają się wyuzdanej rozrywce, mówiąc, że cały chłopak – *od główki do piąszka* – należy do niej. Seidl zapytany o różnicę między męską, a kobiecą seksturystyką odpowiedział: *Męska seksturystyka funkcjonuje na bardziej biznesowych warunkach. Jest oferta i cena. Kobięca seksturystyka ma więcej wspólnego z romantycznymi uczuciami. Kobiety bardziej szukają miłości, gry wstępnej, delikatności, bezpieczeństwa, szacunku – i afrykańscy Beachboys są nadzwyczaj sprawni w dostarczaniu kobietom takich uczuć. Nie ma znaczenia wiek i wygląd kobiet*<sup>19</sup>. W innym miejscu dodał, że wprawdzie mężczyźni też pragną miłości i czułości, ale w zupełnie inny sposób. *Nie lubią zbyt dużo mówić o uczuciach, mniej się otwierają, co nie znaczy, że mniej odczuwają.... Ale biznes seksualny w ich wydaniu jest inny. Seksualność kobieca potrzebuje czegoś więcej, pewnej otoczki, przygotowań i tej czułości, polegającej na tym, że kobieta jest akceptowana taka, jaka jest. U mężczyzn często najważniejszy jest popęd płciowy, czysta seksualność*<sup>20</sup>. Teresa nie przyjechała tu po seks, ale szuka miłości, czułości i akceptacji. Na chwilę traci rozsądek i daje się naciągnąć chłopakowi, który z początku udaje zaangażowanie, opiekuje się nią, zapewnia rozrywki, chodzi na spacer, a później wyłudza od niej pieniądze. Być może przy całej swojej desperacji jednak nie jest ona aż tak naiwna



*Raj: miłość*, reż. Ulrich Seidl (2012)



*Raj: wiara*, reż. Ulrich Seidl (2012)

i świadomie podejmuje grę w kłamstwa, bo po prostu chce – choć przez chwilę – zapomnieć o samotności i odrzuceniu i nabierać (nakupić) ekscytujących wspomnień, którymi będzie się mogła karmić po powrocie do domu. Podróż do Kenii okazuje się jednak pasmem porażek i przekraczaniem kolejnych kręgów piekła poniżenia i samodegradacji. Teresa traci powoli wrażliwość, staje się *sugar mamą* traktującą czarnoskórych chłopców z wyższością. Nie wstydzi się swego ciała, którego od dawna nikt nie dotykał, nie pieścił i które nie wywołuje zainteresowania u mężczyzn. Nie wstydzi się dawać chłopcom dokładnych wskazówek, dotyczących jej wymagań seksualnych. Wybiera jednak nieodpowiedniego partnera, który nie jest *Beachboyem* i który nie chce uprawiać z nią seksu oralnego, nawet za pieniądze.

Seks w egzotycznym kraju jako odskocznia od problemów codzienności to pierwszy fałszywy raj, jaki pokazał Seidl, obalając jego mit. Choć Teresa przebywa w okropnych miejscach z okropnymi ludźmi, cały czas wmawia sobie i córce, nagrywając się jej na komórkę, że przebywa w cudownym miejscu, jakby chciała w to sama uwierzyć. W pewnym sensie Seidl sugeruje, że jeśli raj, czyli szczęścia, harmonii, spokoju i zadowolenia nie będziemy szukać w sobie i w kontaktach z najbliższym otoczeniem, to nie znajdziemy go nawet w najdalszej podróży. W kontekście tego filmu Seidl powiedział: *Wszystkie moje filmy są cielesne, gdyż uważam, że ważne jest, by robić filmy fizyczne i przyciągać widzów do postaci tak blisko, jak się tylko da. W filmie tym ciało jest tematem centralnym. Opowiada on o kobiecie, której ciało nie odpowiada naszemu narzuconemu ideałowi piękna i dlatego próbuje ona swe pragnienie miłości zaspokoić gdzie indziej*<sup>21</sup>. Reżyser dodał też, że ponieważ tematem jest ciało, musiało być ono pokazane i niewiele aktorek biorących udział w castingu, było gotowych to zrobić. Wymagania wobec odtwórczyni głównej roli w tym filmie były bardzo wysokie. Seidl szukał kobiety po pięćdziesiątce, z nadwagą, która byłaby autentyczna, umiała improwizować i była gotowa pokazać swe ciało przed kamerą. Margarethe Tiesel nie tylko spełniła te warunki, ale jak sama mówiła, sprawiło jej to przyjemność: *Nie zakochałam się, ale to wszystko było dla mnie do wykonania. Stojąc przed tymi młodymi mężczyznami, człowiek czuje się 10 lat młodziej i znowu w obiegu. Czulałam się kobietą wartą pożądania i rozkoszowałam się tym. Rozumiem każdą kobietę, która tam jedzie szukać kochanka*<sup>22</sup>. Aktorka wyjaśniła, że efekt spontaniczności w trudnych scenach rozbieganych (bo trudno je nazwać erotycznymi) Seidl osiągał dzięki swojej metodzie informowania aktorów, co i jak mają grać na chwilę przed kręceniem sceny. Aktorki Seidla najczęściej nie dostają wcześniej scenariuszy. W *Miłości* – co reżyser sam podkreśla – postawił pytanie o narzucany przez media obraz cielesnej piękności, gdyż jest zdania, że ludzie, którzy wyglądem nie odpowiadają temu obrazowi, często mają ze swoją cielesnością problemy, jak Teresa, która w swoim środowisku z powodu nadwagi nie jest już atrakcyjna<sup>23</sup>. W innym miejscu reżyser dodał: *Żyjemy w świecie pełnym narzuconych ideałów piękna, które są nieustannie medialnie reprodukowane, w dodatku na sposób dyktatorski. Trzeba zapytać dlaczego tak się dzieje. Dlaczego te rzeczy się zmieniają. Kto nadaje temu ton. Spójrzmy na zdjęcia kobiet sprzed 30 lat – kobiece ciała wyglądały inaczej. Piękno było inne. Weźmy włosy – zmieniły się w ciągu jednej generacji. Pytanie jest, dlaczego ulegamy tym ideałom?*<sup>24</sup> Seidl zapytany, czy ma ideał piękna, odpowiedział: *Próbuję piękno odnaleźć w rzekomej brzydocie. Rzeczywistość medialna, w jakiej żyjemy, jest uszmkowana, udawana i fałszywa. My tak nie wyglądamy. Interesuje mnie to, jakie jest naprawdę nasze ciało. Trzeba na to pozwolić. Ale to jest też uwarunkowane kulturowo. Ciało pani Tiesel w kręgu arabskim jest pożądane i piękne. W kręgu zachodnim ciało jest piękne, kiedy jest szczupłe. W latach 20. i 50. kobiety były puszyste, ich ciała były kobiece. To było piękne*<sup>25</sup>. (...) *W naszych relacjach miłosnych jesteśmy uzależnieni od naszych ciał. Kobieta podoba się albo nie, a zaczyna się od jej zapachu. To wszystko, to jest ciało, tego się nie da uduchować. Rozumiemy, co główna bohaterka ma na myśli, kiedy mówi, że chce mieć mężczyznę, który nie będzie jej oceniał, tylko patrzył w jej oczy. Ale to wygląda inaczej, to bazuje na cielesności*<sup>26</sup>. Reżyser ukazał związki między białymi turystami a tubylcami jako związki handlowe, ale podobnie myśli on w ogóle

o partnerstwie, które jego zdaniem ma bardzo dużo z biznesu. *Nie chodzi tu wyłącznie o pieniądze, ale o to, że ciągle od innych czegoś oczekujemy. Seksu-rystyka wyraża się w pieniądzach. Białe kobiety dostają, co chciały i czarni mężczyźni też, i to jest relatywnie klarowne. Istnieją sytuacje, które trwają jeden urlop, trzy tygodnie, ale są kobiety, które uprawiają to przez lata. Niekoniecznie z jednym mężczyzną, ale gdy raz się nie uda, to z kolejnymi*<sup>27</sup>. Od strony wizualnej mamy w filmie do czynienia z nieczęstym w kinie zestawieniem obrazów niebrzydkich młodych męskich ciał z obrazami nieatrakcyjnych – według naszego obecnego kanonu urody – ciał kobiecych. Co do pornografii u Seidla to można przyznać rację Tadeuszowi Sobolewskiemu, który napisał o filmie: *Seidl analizuje rozgrywkę obu stron, wzajemną eksploatację, poniżenie, rozczarowanie. Bezwstydnym sceny mają tylko pozór pornografii. Mogą brzydzić i szokować, ale nie epatują ani nie wywołują pogardy, jedynie smutek*<sup>28</sup>.

Bohaterką filmu *Raj: Wiara (Paradies: Glaube, 2012)* jest siostra Teresy, protagonistki pierwszej części trylogii – Anna Maria, która pracuje jako asystentka w pracowni RTG. Podczas urlopu zaś wędruje od domu do domu po przedmieściach Wiednia z figurą Matki Boskiej i stara się nawracać (głównie imigrantów) na wiarę katolicką. Uważa, że wielu ludzi jest dziś opętanych przez seks i modli się do Jezusa, by ich uwolnił od tego piekła. Co ciekawe, kiedy kobieta jest świadkiem orgii w parku, nie robi nic – przygląda się z zaciekawieniem, po czym zrozpaczona ucieka i trudno określić czy ta rozpacz to wynik zgorzenia czy zazdrości, poczucia wykluczenia ze sfery uciech cielesnych. Przejawia masochistyczne, namiętne uwielbienie wobec wizerunku Chrystusa – półnaga biczuje się, klęcząc przed krzyżem, na stoliku w sypialni ma obrazek Jezusa, który całuje przed zaśnięciem. Zadaje swojemu ciału cierpienie, rani sobie kolana, chodząc na klęczkach po mieszkaniu i modląc się, nosi – raniący ciało – pas pokutny. Jej fanatyzm zaczął się dwa lata wcześniej, kiedy jej mąż Egipcjanin Nabil stał się po wypadku niepełnosprawny. Kobieta uznaje wypadek za znak, dzięki któremu odkryła prawdziwą wiarę i zrozumiała, co naprawdę jest ważne. Bóg odebrał jej sprawnego mężczyznę, jakby za karę, że poślubiła (oddała się) muzułmanina. Fanatyzmem katolickim chce teraz zmyć z siebie muzułmańskie wpływy męża. Seidl powiedział o niej: *Nie uważam, że Anna Maria jest fanatyczką. To raczej koleje losu, jej prywatna historia, doprowadziły ją do punktu, w którym się znajduje. Rozczarowanie małżeństwem, seksualna frustracja, pożądanie, którego nie jest w stanie zaspokoić. Wszystko to sprawia, że zaczyna szukać ukojenia w religii. Zwraca się do swego Boga, który staje się dla niej jakby fizyczny. Nawiązuje z Bogiem cielesną, można rzec duchowo-seksualną relację i to jest szczególnie dramatyczne*<sup>29</sup>. Po dwóch latach pobytu u rodziny, niepełnosprawny małżonek wraca do niej – walczy z jej fanatyzmem i domaga się swoich praw małżeńskich, ale ona nie może spełnić jego żądań, gdyż pragnie należeć tylko do Jezusa. Miłość do Jezusa pozostaje w konflikcie z miłością do męża. Anna Maria ma skłonność do oceniania wszystkiego i wszystkich, chce innym dyktować, jak mają żyć i co mają robić, wie lepiej od innych, co jest dobre, a co złe, jakby ostentacyjna rezygnacja z seksu z mężczyznami uświęciła ją i oświeciła. Czuje się przez to lepsza, mądrzejsza od innych. W swym zadufaniu posuwa się jednak tak daleko, że bluźni. Rozżalona zbyt trudnymi próbami, na jakie wystawia ją – jej zdaniem – Jezus, okłada krzyż pejczem, pluje na niego, po czym kładzie się do łóżka, tuląc krucyfiks do piersi i masturbuje się. Uważa się za kato-

liczkę, więc nie zostawia małżonka, tylko zajmuje się nim, odseparowując go jedynie od wspólnego łóżka i stołu, sprzęta i pierze mężowi, ale nie szanując jego wiary, doprowadza do wojny religijnej między nimi. Kiedy on znieważa jej symbole religijne, jej miłosierdzie wyczerpuje się – chowa jego wózek inwalidzki do garażu, zamyka przed nim wszystkie drzwi i skazuje go na czołganie się po wydzielonym kawałku mieszkania. Jej wiara jest powierzchowna, utkana z pustych rytuałów, pozorów, słów i śpiewów. Bardzo cielesna, fizyczna, nieuduchowiona, potraktowana instrumentalnie. Katońskie, pozbawione zrozumienia, tolerancji i współczucia podejście do „nawracanych” osób, traktowanie Nabila jako narzędzia do jej zbawienia i choćby stosunek do zwierząt (kota przyjaciółki, którym miała się opiekować, trzyma w ciemnym garażu, choć zapewniała, że stworzy mu jak najlepsze warunki) mogą świadczyć o braku uczuć wyższych kobiety i jakiegokolwiek miłości chrześcijańskiej.

Problem z cielesnością stał się punktem wyjścia także ostatniej części trylogii *Raj*, zatytułowanej *Nadzieja* (*Hoffnung*, 2013). Jej bohaterką jest trzynastoletnia Melanie, córka Teresy z filmu *Raj: Miłość*, z którą zresztą nie ma najlepszych kontaktów. Dziewczynka jest otyła i trafia na obóz odchudzający dla nastolatków. Uczestnicy są tam ważeni i mierzeni przez lekarza, przechodzą testy sprawnościowe, a w czasie wolnym, „nieoficjalnym” grają w „butelkę”, rozmawiają o seksie i rozwodach rodziców. Przez cały film oglądamy otyłych nastolatków w dość niekorzystnej dla nich – z estetycznego punktu widzenia – garderobie, czyli najczęściej w strojach gimnastycznych, ale też w bieliźnie i strojach kąpielowych, a Melli i jej koleżankę Verenę także w wyzywających, kiczowatych strojach „imprezowych”. Ich ciała są poddawane nie tylko „torturom” codziennej gimnastyki i diety, ale też swoistym karom. Trener za brak dyscypliny (uważa ją za siłę sprawczą wszelkiego porządku na świecie i remedium na wszystkie problemy) karze ich stanieniem na korytarzu z wyciągniętymi w bok rękami, albo leżeniem na podłodze korytarza twarzą do ziemi. Same dziewczyny też nie oszczędzają swych ciał: zjadają przywiezione z domu słodycze, piją alkohol, nocą uciekają z ośrodka przez okno i trafiają do podejrzanego nocnego klubu, gdzie tańczą, a Melli pije z nieznanymi mężczyznami alkohol, jak się później okaże, doprawiony pigułką gwałtu. Te zachowania dzieci można odczytać jako krzyk samotności, odrzucenia i braku miłości. Z pozbawionej szczerości i uczuć domu Melli trafiła do obozowego świata dyscypliny, gdzie jedynym ciepłym człowiekiem okazuje się doktor. Ten ponad pięćdziesięcioletni mężczyzna jest nie tylko przystojny, ale też miły, sympatyczny, zabawny i nie traktuje zakompleksionej dziewczyny rutynowo, ale podmiotowo, co ona odbiera jako wyróżnienie. Melanie jest spragniona męskiego zainteresowania i dobrego traktowania przez mężczyznę z powodu braku ojca i niedojrzałości kolegów, z którymi wchodzi w intymne relacje, dlatego zakochuje się w doktorze i stara się być blisko niego. Pod wpływem opowieści koleżanek, które ponoć traciły dziewictwo w wieku 13 lat, próbuje też odkryć swoje cielesne pragnienia. O doktorze nie wiemy nic oprócz tego, że dużo pali, nie gardzi alkoholem i często się zamyśla. Jednak reakcja na awanse Melli może świadczyć o tym, że i on przeżywa jakieś problemy w życiu seksualnym albo uczuciowym. Doktor nie zakochał się w Melanii, chyba nawet jej nie pragnie. Gdyby nie jej natarczywość, pewnie traktowałby ją jak wszystkie inne uczestniczki obozu, ale jest w nim jakaś słabość, która powoduje, że sprowokowany przez Melli chce skorzystać z okazji. Początki



kowo stara się jej unikać, ale kiedy Melania przytula się do niego w lesie, widzimy jak mężczyzna walczy ze sobą i w pewnym sensie cierpi. Pragnienie tulenia w ramionach młodej, niebrzydkiej i zapatrzonej w niego dziewczyny zmaga się z rozsądkiem, podpowiadającym, że ta dziewczyna jest nieletnia, dużo od niego młodsza, że jest pod jego opieką i on jest za nią odpowiedzialny. Zanim ostatecznie i kategorycznie zabroni jej zbliżyć się do siebie, jeden raz ulegnie pokusie jej cielesności. Kiedy Melania pod wpływem pigułki gwałtu traci w nocnym klubie przytomność, właściciel klubu zawiadamia doktora, a ten zabiera ją swoim samochodem do obozu. Po drodze jednak zatrzymuje się w lesie, kładzie nieprzytomną dziewczynę na trawie, obwąchuje jej całe ciało jak pies i jakby nasycony tym zapachem kładzie się obok. Być może doktor też poszukiwał swojego raj, ale nie dał się nabrać na jego namiastkę. Miłość Melanii do doktora była z założenia rajem fałszywym. Początkowo, gdy mężczyzna dawał jej to do zrozumienia, dziewczyna uważała, że odrzuca ją z powodu jej nadwagi, jej wyglądu – jej ciała. Chyba w końcu jednak zrozumiała, na czym polega problem, bo zadzwoniła do matki i nagrała – wypowiedaną płaczącym głosem – prośbę o kontakt, a nie jak dotychczas zdawkową informację, że wszystko jest w porządku. Bohaterki trylogii, szukając swojego raj, trafiły na nic nie warte podróbki i ostatecznie okazało się, że zewnętrzne, fałszyweraje nie stanowią kompensacji „domowych” deficytów. *Swoimi filmami chciałem odkrywać prawdę, wskazywać źródła opresji, w jakiej żyjemy. Nie wydaje mi się, żeby Austriacy mieli odwagę jej się przeciwstawiać. Chciałem konfrontować ich z faktem, że żyją w opresji, otworzyć im oczy* – powiedział reżyser. Jego słowa przywołała Małgorzata Sadowska, która dodała: *Tym właśnie jest w założeniu trylogia „Raj”, ...: otwieraniem oczu na gorzką prawdę o tym, że idealny świat jest iluzją. Seidl jest zajadłym wrogiem samooszukiwania. Nie ocali nas religia, nie ocali turystyka, nie ocali idealna sylwetka; żadna fasada, za którą się schowamy. Sami musimy się ocalić* <sup>30</sup>.

Seidl mówi nie tylko o dziwakach, „freakach” ze swojego austriackiego Heimatu, ale o nas i o naszym świecie. Nie bez powodu charakterystycznym elementem jego stylu są powtarzające się we wszystkich filmach ujęcia, w których bohaterowie stoją nieruchomo i milcząco przed kamerą i patrzą w nią tak długo, aż widzowie zaczynają czuć, że to nie oni obserwują postacie filmowe, ale odwrotnie, bohaterowie filmu wpatrują się w widzów, jakby oczekiwali od nich reakcji (refleksji).

Seidl pokazuje to, co w sferze cielesności, intymności i seksualności nie jest przyjemne dla oka, czego nie chcemy oglądać i co jednak z masochystyczną przyjemnością czy ciekawością śledzimy, bo w ten sposób reżyser odkrywa przed widzem nie tajemnice ludzkich perwersji, ale złożoność i różnorodność świata duchowego. Dlatego trudno mi się zgodzić z „Cahiers du Cinéma”, które publikując listę dziesięciu grzechów śmiertelnych kina autorskiego, na miejscu szóstym umieściło kino Seidla jako przykład grzechu „prowokacji dla prowokacji” <sup>31</sup>. Seidl pokazuje swoich bohaterów w najbardziej intymnych sytuacjach, bez współczucia patrzy na społeczeństwo, a oceny pozostawia widzom. Bezlitośnie obnaża brzydotę ludzkiej egzystencji, diagnozuje psychikę (duszę) współczesnego człowieka i kondycję jego świata oraz relacje międzyludzkie, pokazując to, co człowiek robi z własnym ciałem i jak traktuje ciała innych, to, co wstydlive i niepiękne. Wplatając w swoje filmy obrazy – jak nam się czasem zdaje – niekonieczne, nie mające związku z pokazywanymi historiami, prowokuje nas do zastanowienia się nad tym,

co tak naprawdę jest bardziej szokujące – sceny seksu, intymności, nagości czy wszystkie pozostałe, ukazujące świat, uznawany przez nas na co dzień za normalny, piękny i daleki od brudu i zła, który nas nie dotyczy, a tak naprawdę pełen samotności, odrzucenia i brzydoty. Odziera z iluzji pogląd, że znormalizowane (dostаточно żyjące) społeczeństwo i margines społeczny to odległe i nieprzenikające się światy.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

- <sup>1</sup> *Als Wießer kommt man überall hinein, als Schwarzer nicht*, „Kreuzer Online”, 4 stycznia 2013, <http://kreuzer-leipzig.de/2013/01/04/als-weisser-kommt-man-ueberall-hinein-als-schwarzer-nicht/> (dostęp: 12.12.2013).
- <sup>2</sup> [http://www.ulrichseidl.com/usr\\_de.shtml](http://www.ulrichseidl.com/usr_de.shtml) (dostęp: 6.09.2013).
- <sup>3</sup> <http://okto.tv/oktoskop/1198/20060917> (dostęp: 5.01.2014).
- <sup>4</sup> Za: F. Lamp, *Wirklichkeit, nur inszeniert. Die Filme des Ulrich Seidl*, Büchner-Verlag, Darmstadt 2009, s. 5.
- <sup>5</sup> P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja ha!art, Kraków 2012, s. 34.
- <sup>6</sup> A. Kuźniak, *Pornograf*, „Gazeta Wyborcza”, 1 maja 2010.
- <sup>7</sup> Za: A. Tatarska, *Metr czterdzieści*, <http://www.portalfilmowy.pl/film,25150,1,Metr-czterdzieci.html> (dostęp: 3.10.2013).
- <sup>8</sup> Tamże.
- <sup>9</sup> U Seidla nigdy nie wiadomo do końca, który element jest rejestracją, a który kreacją.
- <sup>10</sup> W. Herzog, *Das Grauenhafte im Alltäglichen*, „Der Standard”, 11 marca 1993.
- <sup>11</sup> Cyt. za: D. Kuhlbrodt, *Tierische Liebe. Blick in die Hölle*, <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=790> (dostęp: 4.12.2013).
- <sup>12</sup> Wywiad z reżyserem w: *Film Ulricha Seidla „Raj: Nadzieja”*. Materiały prasowe dystrybutora, <http://static1.stopklatka.pl/library/6-C/7C/RajNadzieja.pdf/1.0/RajNadzieja.pdf> (dostęp: 14.12.2013).
- <sup>13</sup> F. Becker, *Hoffnungen. Ulrich Seidl – „Paradies”*, <http://musenblaetter.de/artikel.php?aid=11997&neu=1> (dostęp: 26.09.2013).
- <sup>14</sup> *Filmtrilogie Paradies. Liebe, Glaube, Hoffnung – Standbilder und Aufnahmen vom Set, mit Essays, Interview und „Making of”*, red. C. Philipp, A. Wolfig; autorzy tekstów: M. Abramovic, J. Bierbichler, C. Huber, E. Jelinek, C. Philipp; fotosy: U. Seidl, W. Thaler, E. Lachmann, R. Riedler, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2013.
- <sup>15</sup> *Jeder würde dort lieber nicht hingehen...* Rozmowa Rüdiger Suchslanda z Ulrichem Seidlem, [http://www.artechock.de/film/text/interview/s/seidl\\_2013.html](http://www.artechock.de/film/text/interview/s/seidl_2013.html) (dostęp: 12.11.2013).
- <sup>16</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej.
- <sup>17</sup> *Es geht immer um Machtverhältnisse*. Rozmowa z Ulrichem Seidlem, <http://www.planet-interview.de/interviews/ulrich-seidl/35714/> (dostęp: 24.11.2013).
- <sup>18</sup> *Die rückkehr ins Paradies ist unmöglich*. Wywiad Leny Reich z Ulrichem Seidlem, 22 stycznia 2013, [http://www.art-magazin.de/fotografie/58315/ulrich\\_seidl\\_interview](http://www.art-magazin.de/fotografie/58315/ulrich_seidl_interview) (dostęp: 14.12.2013).
- <sup>19</sup> *Als Wießer kommt man...* dz. cyt.
- <sup>20</sup> *Jeder würde...* dz. cyt.
- <sup>21</sup> *Als Wießer kommt man...* dz. cyt.
- <sup>22</sup> Wywiad Margarethe Tiesel z 22 listopada 2012 na temat *Paradies: Liebe*, <http://paradies-trilogie.at/blog/detail/interview-mit-margarethe-tiesel> (dostęp: 15.09.2013).
- <sup>23</sup> *Jeder würde...* dz. cyt.
- <sup>24</sup> *Es geht immer um Machtverhältnisse*, dz. cyt.
- <sup>25</sup> *Die rückkehr ins Paradies ist unmöglich*, dz. cyt.
- <sup>26</sup> *Es geht immer um Machtverhältnisse*, dz. cyt.
- <sup>27</sup> Tamże.
- <sup>28</sup> T. Sobolewski, *Polowanie i „Raj: miłość”, w Cannes. Seksturystyka z nagonką*, 22 maja 2012, [http://wyborcza.pl/1,76842,1176-9029\\_Polowanie\\_i\\_Raj\\_milosc\\_w\\_Cannes\\_Seksturystyka.html](http://wyborcza.pl/1,76842,1176-9029_Polowanie_i_Raj_milosc_w_Cannes_Seksturystyka.html) (dostęp: 6.01.2014).
- <sup>29</sup> Wywiad z reżyserem w Wenecji, 1 września 2012, [www.filmweb.pl/video/wideo\\_wywiady/WENECJA+2012%3A+Ulrich+Seidl+specjalnie+dl+Filmwebu-28739](http://www.filmweb.pl/video/wideo_wywiady/WENECJA+2012%3A+Ulrich+Seidl+specjalnie+dl+Filmwebu-28739) (dostęp: 9.12.2013).
- <sup>30</sup> M. Sadowska, *Ulrich Seidl: Bez znieczulenia*, na: <http://filmy.newsweek.pl/ulrich-seidl-bez-znieczulenia,95829,1,1.html> (dostęp: 14.11.2013).
- <sup>31</sup> Podaję za: <http://www.artechock.de/film/text/kritik/p/palieb.htm> (dostęp: 8.01.2014).