

Rafał Syska

Pornografia we współczesnym filmie autorskim

Tematy z Szewskiej nr 2(16), 80-92

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PORNOGRAFIA WE WSPÓŁCZESNYM FILMIE AUTORSKIM

Rafał Syska | Kraków

ABSTRAKT

Tekst traktuje o rozwijającym się we współczesnym kinie zjawisku, które autor określa mianem *art-hard core'u*. Zalicza do niego autorskie i artystyczne filmy, które wykorzystują w sferze wizualnej sceny dotychczas rezerwowane dla filmów pornograficznych. Autor przedstawił ewolucję zjawiska, wskazał na najważniejsze i najbardziej przełomowe dzieła omawianej tendencji oraz przyczyny użycia tego rodzaju scen (fabularne, ideologiczne i związane ze strategiami kształtowania recepcji). W tym kontekście podkreślił tematykę psychoseksualnych eksperymentów podejmowanych przez protagonistów, kwestię samotności i ograniczania komunikacji tylko do własnego ciała, a także dyskursu feministycznego i gejowskiego, w których odwrócenie konwencji prezentowania ciała jest ważnym elementem przekazu.

słowa kluczowe: film współczesny, kino autorskie, pornografia, feminizm, film gejowski

Trudno nie dostrzec coraz popularniejszego trendu we współczesnym kinie, w którym autorskie filmy, wyrafinowane i przeznaczone do kin studyjnych czy sal festiwalowych, nasycone są scenami dotychczas kojarzącymi się z pikantnym *hard corem*. Na pierwszy rzut oka zestawienie to dziwi i odstręcza. Trudno bowiem wyobrazić sobie filmy pornograficzne, które uzyskałyby status dzieł sztuki; nie wydaje się zarazem sensowne, by w doniosłe filmy artystyczne włączać przekaz przekraczający granice *soft-core'owej* erotyki i nagości. A jednak jest inaczej i coraz częściej jako egzemplifikacje dyskursu feministycznego,

queerowego czy marksistowskiego pojawiają się dzieła, które przez eksplorację cielesności, fizjologiczności i intymności bohaterów nie odróżniają się od obrazów typowej pornografii. Coraz częściej reżyserzy kina artystycznego sięgają więc po owe *meat-shoty*, unikając klasycznych i pensjonarskich elips oraz metonimii, preferując zbliżenia na wzwiedzone penisy, kobiece genitalia, nieudawane akty seksualne, a także obrazy gwałtów, wytrysk ejakulatu i widok płynów ustrojowych.

Rzut oka na historię kinematografii pozwala wskazać na kilka filmów, nurtów i wydarzeń, które zdają się być prekursorskie dla współczesnego kina *art-hard core'owego*, będącego artystyczną nowinką, ale mającą swych wybitnych protoplastów. Już okres kontestacji przełomu lat 60. i 70. XX wieku przyniósł pierwsze tego rodzaju dzieła. Trudno nie wspomnieć w tym kontekście o fenomenie *Ostatniego tanga w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) Bernardo Bertolucciego i *Głębokiego gardła* (*Deep Throat*, 1972) Gerarda Damiano, dwóch filmów, które – jak żadne inne – dokonały rewolucji obyczajowej w tzw. „legitymizowanym” kinie. Pierwszy z nich zawojował świat, stając się spóźnionym manifestem egzystencjalizmu (ulubionego prądu myślowego reżysera), ale też anatomią seksualnej autodestrukcji, pokazanej z niespotykaną wcześniej otwartością i zrównanej – w zakresie rewolucyjności i szaleństwa – ze *Świętem wiosny* Igora Strawirskiego (to słowa najstynniejszej krytyczki filmowej – Pauline Kael). Owa przełomowość – jak twierdził Damiano – była jednak niepełna (włoskiemu reżyserowi zabrakło bowiem scen penetracji i nagości Marlona Brando). Dopiero więc *Głębokie gardło*, pierwszy pornograficzny film wyświetlany w zwykłych kinach, okazał się rewolucją, osiągając niewiarygodny wręcz sukces kasowy i zachwyty krytyków. Al Goldstein pisał: „W tym tygodniu zajmę się najlepszym filmem pornograficznym wszech czasów – tak wspomniałem, że aż trudno go z czymkolwiek porównać. Produkcja ta uzyskuje rekordowy wynik w Skali Fiuta – 100 procent – nie tylko za szaloną dawkę sprośności, ale przede wszystkim za dowcip, dzikie poczucie humoru, dobre aktorstwo i świetną fabułę”¹.

Można też sięgnąć do jeszcze głębszej przeszłości. Film pornograficzny nigdy nie potrzebował, wręcz wystrzegał się, legalnej dystrybucji, anektując w ten sposób alternatywne ścieżki rozpowszechniania. Nie miał zresztą szans na nic innego: cenzura uniemożliwiała reklamę i pokazy, a swoista użyteczność odbioru, w której masturbacja była swoistą lekturą tekstu², prowadziła do pokazów ukrytych, zindywidualizowanych, intymnych i wstydliwych. Pornografia filmowa narodziła się zresztą u samego zarania historii kina i jej obecność na ekranach przypominała obecność słynnych fresków ze starożytnych Pompejów, które po ich odkryciu pod koniec XIX wieku, natychmiast trafiły do specjalnej sali w Sekretnym Muzeum w Neapolu. Tak narodziła się nie tylko nowoczesnie pojmowana pornografia, ale też powstała jej główna metafora, obowiązująca po dziś dzień. Zakładała ona, że to, co ukryte, mogło być odsłonięte jedynie wybranym – wywodzącym się z wyższych klas mężczyznom³.

¹ » Za: L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010, s. 139.

² » W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków: Universitas, 2008.

³ » J. Dymek, *Co widać? Porno story*, „EKRANY” 2014, nr 3–4, s. 5–6.

Kino pornograficzne w pierwszych swych dekadach rozwijało się niemrawo. Filmy realizowano za małe pieniądze i dystrybuowano w trudzie i tajemnicy. Najpierw powstawały tak zwane *stag* filmy, stanowiące przedłużenie dawnych form przedstawiania: striptizów, pocztówek z obnażonymi kobietami i fotoplastykonów. Dziś wraca się do nich z rozrzewnieniem, ale też z zadziwieniem – a niejedna osoba stawia pytanie, jak mogły one kogokolwiek podniecić? Do produkcji angażowano bowiem podrzędne i mało atrakcyjne prostytutki oraz brodatych alfonsów, którzy mieli zwyczaj niezdejmowania w trakcie seksu podkolanówek. Tam, gdzie je kręcono, tam też je pokazywano: w domach publicznych, specjalnych kawiarniach, czasem na prywatnych projekcjach w domach milionerów. Wszystkie były nieme, a zdecydowana większość czarno-biała. Równolegle rozwijały się tzw. *exploitation movies*, które pod płaszczykiem filmów edukacyjnych skrywały treści typowe dla pornografii. O ich ewolucji pisała Patrycja Włodek:

Były to krótkie, nieme, afabularne filmy tylko dla mężczyzn, koncentrujące się na tzw. *meat shots* (czyli ujęciach genitaliów w trakcie kopulacji) i nielegalnie pokazywane w klubach (np. uniwersyteckich) oraz na imprezach zwanych *smokers*. Popularnością cieszyły się też *beavers*, czyli zapętlone ujęcia kobiecych genitaliów, i *white coaters* – filmy „edukacyjne”, które swą obrazową nazwę zawdzięczały białym kitlom lekarzy udzielających na ekranie porad seksualnych ilustrowanych przykładami „na żywo”. To zresztą właśnie *beavers* stały się jaskółkami przełomu, ponieważ wyświetlano je już nie potajemnie, lecz na ekranach legalnie funkcjonujących kin. Jak nietrudno się domyślić, zyski ze sprzedaży biletów wyraźnie przekraczały koszty kar finansowych nakładanych na właścicieli, przedsięwzięcie było więc nader opłacalne⁴.

Przyszła w końcu kontestacja. Wspomniane *Głębokie gardło* i *Ostatnie tango w Paryżu* trafiły na podatny grunt rewolucji seksualnej i otwartej obyczajowości, na czasy hippisów i emancypacji ruchów feministycznych i gejowskich. Rewolucja seksualna szła w parze z jej komercjalizacją. Lasse Braun jako pierwszy wyświetlał *stag* filmy w sex shopach i wprowadził do użytku *peep show booths* (kabiny do jednoosobowych projekcji). Późniejsze przemiany technologiczne: pojawienie się VHS-u, DVD i skompresowanych DivX-ów, a także Internetu tylko zwiększyło dostępność pornografii. Dziś to nie tylko wielki przemysł, lecz również bogate spektrum gatunków, zjawisk i konwencji obrazowania, choć nigdy nie brakowało artystów, którzy usiłowali wyjść poza stereotypowy model użytkowej pornografii. Nawet w szalenię komercyjnej dekadzie lat 80. XX wieku sławę zyskał – działając na pograniczu kina „legitymizowanego” – Tinto Brass⁵. Nieco mniejszą szansę wyjścia poza sferę pornografii miał jego gejowski odpowiednik – Jean-Daniel Cadinot, ale i on osiągnął niemały w tym kinie status.

Tak jak twórcy pornografii szukali dla siebie ścieżek sztuki, tak „prawdziwi” autorzy filmowi sięgali czasami po pornografię – a od początku lat 70. XX wieku przerodziło się to wręcz w jedną z konwencji kina artystycznego. W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o Pier Paolo Pasolinim i jego

⁴ P. Włodek, *Głębokie gardło. Hardcore’owa rewolucja*, „EKRAŃY” 2014, nr 3–4, s. 14–15.

⁵ Szeroko opisuje jego kino Amelia Wichowicz w tekście *Tinto Brass – Fellini różowego kina*, „EKRAŃY” 2014, nr 3–4.

legendarnych filmach: *Dekameron* (*Il Decameron*, 1971), *Opowieści Kanterberyjskie* (*I racconti di Canterbury*, 1972) oraz *Kwiat tysiąca i jednej nocy* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) – odważnych erotycznie opowieściach o naturalnej ludzkiej seksualności, niezmażonej zakazami kultury. Pasolini dla jej zobrazowania obnażał aktorów-naturzszczyków, aranżując na planie filmowym tak swobodną i frywolną atmosferę, że granica między tym, co przed kamerą, a sypialnią ekipy nieraz uległa zamazaniu.

Niemniej to nie wesołe tony, odczucie spełnienia i radości – skądinąd typowe dla zwykłych i wieńczonych *happy endami* filmów pornograficznych – były preferowane przez filmowców-autorów, lecz egzystencjalizm i tożsamościowy kryzys, którego nie był w stanie rozproszyć liberalizm kontestacyjnej obyczajowości. Seks na ekranie, w jego agresywnej, nieudawanej formie, odślaniał więc częściej patologie, samotność, bezsilność wobec ciała i psychiczną degradację (manifestowaną przez to, co zewnętrzne). Tak było już w testamencie Pier Paolo Pasoliniego, *Salò, 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), gdzie przez eksperymenty grupki faszystów więzących i torturujących grupkę nastolatków pokazano zwyrodnienie totalitaryzmu i klas wyższych, zamieniających naturalność seksu (jak w poprzedniej *Trylogii życia*) w grę zdeprawowanych konwencji. Podobnie było w skandalizującej *Ostatniej kobiecie* (*La dernière femme*, 1976) Marco Ferreriego, gdzie grany przez Gérarda Depardieu bohater (o imieniu Gérard), chcąc wyzwolić się z nieustającej erotomanii – swojej i bliskich mu kobiet – dokonuje w finale filmu autokastracji. Z Japonii do Europy przywędrowało w tamtych czasach *Imperium zmysłów* (*Ai no korîda*, 1976) Nagisy Ôshimy, opowieść o tak silnej zażyłości między dwojgiem kochanków, że nawet śmierć nie musiała kończyć cielesnej namiętności. W Europie rozwijał się nurt *nazi-exploitation*, a na kampusach uniwersyteckich wyświetlano filmowe eseje. Największym szokiem był w tym kontekście obraz Dušana Makavejeva *Słodki film* (*Sweet Movie*, 1974), z którego do historii kina przeszła jedna z najbardziej wulgarnych i porażających scen orgii seksualno-skatologicznej, znakomicie zresztą po latach zacytowana w poruszającym filmie Lukasa Moodysona *Dziura w sercu* (*Ett hål i mitt Harta*, 2004). I choć podobne refleksje znajdziemy w licznych wcześniejszych filmach – nawet u Michelangelo Antonioniego i innych krytyków ówczesnej kultury i stosunków społecznych, to nigdy do ich zobrazowania nie zastosowano tak jednoznacznej i nieudawanej rejestracji fizjologicznych odruchów ludzkiego ciała.

Tym samym bez trudu możemy przejść do współczesności, gdzie pornograficzne *meat shoty* stały się jednym ze sposobów uatrakcyjnienia i wzbogacenia kina artystycznego. Przyczyn takiego stanu rzeczy można byłoby wskazać wiele, a ich przykłady są z roku na rok coraz liczniejsze. Nim przejdziemy do kilku z nich, warto zaznaczyć dwie podstawowe różnice między *art-hard corem* lat 70., a tym dziś obserwowanym. Po pierwsze, ta wcześniejsza stanowiła naturalne odreagowanie dekad (ba! – wieków) purytanizmu i ukrywania cielesności przed wzrokiem niewinnych. Kontestacja – poprzedzona freudyzmem, skandalami z udziałem Wilhelma Reicha, badaniami Kinseya, popularyzacją pigułki antykoncepcyjnej, książkami Michela Foucaulta, Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego – chłonęła seksualność z całą niewinnością i zainteresowaniem typowym dla czegoś, co nowe i wciąż mało dostępne. To był ideologiczny sprzeciw wobec konserwatyzmu, owa polityczna deklaracja generacji hippisów. Dziś pornografia

jest przemysłem, dobrem tak łatwo dostępnym, że trudniej się przed nią ukryć, niż zobaczyć. Od lat 70. oddziela nas nie tylko jej komercjalizacja i wszechobecność, ale też konserwatyzm lat 80. i epidemia AIDS. Twórcy współczesnego *art-hard core'u*, odstawiając ludzką intymność, nie pokazują więc czegoś, co (na poziomie cielesności i fizjologiczności) jest w innych miejscach niedostępne⁶.

Po drugie, znacząco zmienił się system produkcji i dystrybucji filmu – jeszcze w dobie kontestacji silnie reglamentowany przez wytwórnie filmowe, potężne kompanie dystrybucyjne, a niekiedy zapisy cenzorskie i kodeksy. W tamtych czasach filmów powstawało o wiele mniej, dziś mamy do czynienia z ogromną ich nadprodukcją, ale też z bogactwem kanałów dystrybucyjnych, spośród których część jest nieformalna i alternatywna (jak te związane z Internetem). To właśnie tam, a także na np. festiwalach wakacyjnych i w klubach filmowych organizuje się *midnight screenings*, które preferują wszystko to, co jak najdalsze od łagodnej i mdłej konwencji – na przykład owy artystyczny *meat shot*. Choć tabu – jako fenomen kulturotwórczy i cywilizacyjny – zdaje się dogorywać, to wciąż waginalna penetracja i wytrysk ejakulatu wzbudza sensację i kontrowersje, jeśli tylko trafi na ekran. Zapewne już na etapie scenariuszowego *developmentu* przygotowywane są więc strategie reklamowe takich filmów jak *Gwałt (Baise-moi, 2000)* Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi czy *9 Songs (2004)* Michaela Winterbottoma, które tylko dzięki skandalowi mogły podbić publiczność.

Powtórzmy więc: współczesny *art-hard core* nie jest ukierunkowany na odsłanianie fizjologii towarzyszącej sferze erotycznej, a raczej opowiada o seksualizacji życia i wszechobecności przekazów pornograficznych, o porażce cenzury i kulturotwórczej roli tabu, a wreszcie o utracie przez seks resztek tajemniczości i niedostępności⁷. Koncentruje się nie tyle na seksie, ile na ciele, poddawanym rozlicznym eksperymentom, badaniom i zmianom. Ciało – jak głosi Anthony Giddens – stało się plastyczne, nie jest nam dane raz na zawsze, lecz musi być dostosowane do mód, własnych oczekiwań i psychofizycznych potrzeb⁸. Pornografia zawarta w przekazach filmu artystycznego to wyzwanie rzucone nie tylko melodramatycznemu *mainstreamowi*, ale też użytkowemu *hard core'owi*, bo konkluzje zawarte w tych filmach dalekie są od *happy endów* typowych dla tych bardziej popularnych form przedstawiania.

Na tej opozycji opiera się specyfika autorskiego kina korzystającego z *hard core'u*. W tym drugim rzędzi optymizm i spełnienie: seks nie jest kłopotem (dla mężczyzn przed zbliżeniem, a dla kobiet – po nim), wszyscy tkwią w ekstazie, proste konwencje i użytkowe uprzedmiotowienie ciał sprzyja łatwej identyfikacji widza z bohaterem. To seks czysty, wyprany z brudów codzienności, impotencji, strachu przed ciężką i chorobami wenerycznymi. „Twórcy pornografii – pisał Wojciech Klimczyk – robią wszystko, żeby świadomość zakazu usunąć. Jest dla nich szkodliwa, gdyż uzmysławia iluzoryczność ich obietnicy rozkoszy

⁶ Zob. także: R. Syska, *Art-hard core*, „EKRAŃY” 2014, nr 3–4, s. 26–35.

⁷ Pisz o tym choćby: B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, 2004.

⁸ A. Giddens, *Przemiany intymności: seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

absolutnej, poza wszelkimi ograniczeniami naturalnej cielesności⁹. A że ta ostatnia rządzi się niestety mniej satysfakcjonującymi prawami, to właśnie owa nie-przyjemność i nie-rozkosz stała się źródłem działań przedstawicieli *art-hard core'u*.

Tworząc klasyfikację tego rodzaju kina, można wskazać na kilka zasadniczych kategorii, definiowanych zarówno w kluczu fabularnym, jak też przez określone cele przyświecające poszczególnym reżyserom. Co więcej, powstają już filmy, które stanowią artystyczną analizę samego fenomenu pornografii i kina *hard core'owego*, a przykład dzieła podpisanego przez kilkoro reżyserów i artystów performatywnych *Destricted* (2006), nowelowy film (meta)pornograficzny, przy którym pracowali m.in. Larry Clark, Gaspar Noé i Marina Abramović, nie jest jedyny. Przyjrzyjmy się więc trzem zjawiskom, które determinują charakter artystycznej wersji filmu pornograficznego. Będzie to ciało, kobiecość i identyfikacja z aktorem.

1. Cieleśność

W klasycznym *hard-core* ciało – choć jest najbardziej widoczne i odśłonięte – wydaje się na tyle doskonałe, zreifikowane i sprowadzone do określonej chwili użyteczności – że w istocie znika. A przynajmniej znika z niego wszystko to, co mogłoby zaburzyć przyjemność utożsamienia się z bohaterem (choć tu ściślej – z jego częścią). Tymczasem w artystycznym *hard-core* ciało częściej definiowane jest przez odstręczające manifestacje procesów fizjologicznych, powiązanych z pierwotnym atawizmem, cierpieniem i śmiercią. Nagość staje się źródłem upokorzenia, a nie podniecenia i satysfakcji, aktom seksualnym towarzyszy moc i menstruacyjny krew, zaś seks okazuje się zwyczajnym zaspokojeniem popędów lub gwałtem. Tak pokazuje swych bohaterów zimny darwinista Bruno Dumont w *Twentynine Palms* (2003), *Flandrii* (2006) lub *Poza szatanem* (*Hors Satan*, 2011), a także feminizująca Marina de Van w *Pod moją skórą* (*Dans ma peau*, 2002) i w bardziej komediowej wersji David Wnendt w *Wilgotnych miejscach* (*Feuchtgebiete*, 2013).

Przyjrzyjmy się filmom pierwszego z nich. W *Twentynine Palms* Dumont portretuje parę, Katję i Davida, którzy wybierają się na wycieczkę do parku narodowego Joshua Tree we wschodniej Kalifornii. Tam bohaterowie bez końca uprawiają seks, znajdując dlań odpowiednią lokalizację zarówno w motelowym łóżku, jak też na wysuszonych przez słońce pustynnych skałach i w hotelowych basenach. Każde zbliżenie to rodzaj gwałtu i agresji: w basenie Katja niemal się topi, zmuszona przez Davida do seksu oralnego; okrzyk ekstazy w chwili orgazmu to w zasadzie zwierzęcy wrzask, który manifestuje biologiczną pierwotność człowieka; a zdobycze kultury i cywilizacji stają się drugorzędne i defensywne, bo – jak precyzyjnie prowadzi nas Dumont – w scenach seksu, a także lęku i śmierci, jesteśmy równie bezradni jak zwierzęta, zbudowani z tej samej, co one, materii. Podobnie jest we *Flandrii*, okrutnej opowieści

⁹» W. Klimczyk, dz. cyt., s. 230.

o wojnie, która w równym stopniu niszczy wysłanych na front mężczyzn, jak też pozostawione w domu kobiety. Zestawiając ze sobą oba wątki, Dumont tworzy poruszającą parabolę samotności, nikczemności i zimnego atawizmu człowieka: żołnierze na froncie gwałcą przypadkowo spotkaną na zwiadzie kobietę, a żyjąca tysiące kilometrów od nich dziewczyna kontempluje menstruacyjną krew, która nie pozwala jej na waginalne zbliżenie z jedynym pozostałym w wiosce mężczyzną¹⁰.

Ciała w tych filmach są brzydkie, sine i otyłe, nie zastaniają, lecz odkrywają różnorakie kompleksy. Akt seksualny nie jest wydarzeniem odświętnym i magicznym, lecz szarym i codziennym – jak defekacja lub wieczorna higiena. Tak jest w słynnej ramie filmu *Bitwa w niebie* (*Batalla en el cielo*, 2005) Carlosa Reygadasa, gdzie eksplicytnie ukazany seks oralny, wykonywany przez młodą dziewczynę nieatrakcyjnemu mężczyźnie, nie tylko odwrócił konwencje kina pornograficznego, ale też – co jest przesłaniem filmu – ukazał obmierźłość uprawianego tu bez emocjonalnego zaangażowania seksu. Ową brzydotę cielesności, która ukrywa szpetotę duszy i zanik (tak istotnej w filmie) moralności¹¹.

Anglosasi nazywają ten nurt kina *corporeal*, scalając pojęcie realności i materialności z cielesnością będącą co najwyżej manifestacją procesów biologicznych. Tak było w scenach seksu rozgrywających się w wiejskich zaroślach w *Życie Jezusa* (*La vie de Jésus*, 1997) Bruno Dumonta, a także w *Krwi* (*Sangre*, 2005) Amata Escalante. To pornografia płynów ustrojowych, ukrytych przed wzrokiem wewnętrznosci i biologiczny proces rozkładu ciała. Cytując Jeana Baudrillarda, można przyjąć, że w tych dziełach uświadamiamy sobie to, co – mimo wszystko – w klasycznym *hard corze* ukrywa się za elegancką konwencjonalizacją:

Porno [...] przeradza się w [...] obsceniczność oczyszczoną, pogłębioną, głębszą, bardziej trzewną – daczego poprzestawać na nagości, na genitaliach. Skoro obsceniczność to sprawa przedstawienia, a nie seksu, to należy zgłębić samo wnętrze ciała i trzewia; kto wie, jaką rozkosz przyniosłoby wizualne ćwiartowanie, widok błon śluzowych i mięśni gładkich? Nasza definicja porno jest jeszcze zbyt wąska¹².

Nietrudno połączyć z tym wątkiem temat zespolonego ze sferą seksualną okrucieństwa i brutalności. Choć zestawienie to nie wydaje się naturalne, to w wielu filmach autorskich seks wiąże się z gwałtami lub sadomasochizmem. I tak *Ludzkość* (*L'humanité*, 1999), wspomnianego już Bruno Dumonta, zaczyna się od zbliżenia obnażonego łona dziewięcioletniej ofiary morderstwa, które stanowi przewrotną reinterpretację słynnego obrazu Gustave'a Couberta *Pochodzenie świata*. Centralne dla filmów sceny brutalnych napadów pojawiają się również w *quasi-feministycznym Gwałcie*, gdzie dwie napastowane kobiety decydują się wziąć odwet na rodzaju męskim, podrywając, a potem upokarzając lub nawet zabijając

¹⁰» Pisałem o tym zjawisku i filmach szerzej w: *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik filmowy” 2013, nr 83–84, s. 128–145.

¹¹» Zob. także: R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków: Avalon, 2014, s. 455–484.

¹²» J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo Sici, 2005, s. 35.

kochanków; w słynnym dziele Gaspara Noé *Nieodwracalne (Irréversible, 2002)*, w którym centralnymi scenami są: sadystyczny mord w gejowskim *dark roomie* i sfilmowany w jednym ujęciu gwałt na ciężarnej kobiecie w przejściu podziemnym; w *Wielkiej ekstazie Roberta Carmichaela (The Great Ecstasy of Robert Carmichael, 2005)* Thomasa Claya, opowieści o młodym chłopaku z dobrego domu, który dokonuje bestialskiego napadu na dom swego nauczyciela i gwałci jego żonę; oraz w *Serbskim filmie (Srpski film, 2010)*, Srdjana Spasojevića, gdzie z kolei puentą jest pedofilski gwałt.

Najróżniejsze formy zatracenia się w seksie znane są już widzom od lat 70., a legendarne w tym kontekście: *Słodki film i Imperium zmysłów* doczekały się w naszych czasach ciekawych następców. Trudno w tym kontekście nie wspomnieć o pokontestacyjnej degrengoladzie, która stała się tematem głośnych *Idiotów (Idioterne, 1998)* Larsa von Triera, gdzie sceny orgii seksualnych i egzystencja w komunie negującej obowiązujący wokół system społeczny i ekonomiczny stanowiły akt anarchistycznego oporu bohaterów.

2. Kobiecość

Ostatni przykład doskonale pokazuje, jak łatwo było poprzez zaakcentowanie seksualności w jej eksplcytnej formie przeprowadzić kulturowo-ideologiczną krytykę dominującego systemu reprezentacji. Widać to świetnie zwłaszcza w filmach wpisanych w tendencje i nurty kina feministycznego i queerowego. Krytyczna refleksja na temat pornografii połączyła bowiem we wspólnym froncie oporu dwie – najbardziej ideologicznie odległe od siebie siły: konserwatywne chrześcijaństwo i wojujący genderyzm. Obie akcentowały fakt uprzedmiotowienia ciała kobiety, będącego co najwyżej źródłem satysfakcji dominującego w seksie fallusa. Nie może więc dziwić, że artystyczna wersja *hard-core'u* stała się narzędziem działań subwersywnych, przeprowadzanych właśnie przez środowiska kobiece. Wystarczy bowiem odwrócić perspektywę, zanegować fundamentalne dla pornografii konwencje i ujawnić to, co w typowych filmach *hard-core'u* ukryte, by wprowadzić w film przekaz ideologicznie nośny. Tak czyniły Chantal Akerman, Yvonne Rainer, Laury Mulvey, Sally Potter czy Lizzie Borden z jej obrazem *Born in Flames (1983)*. Wystarczyło proste zanegowanie niektórych atrybutów kina pornograficznego (przy zachowaniu jego wizualnych składników) – tu mężczyzna miał ponieść klęskę, a nie osiągnąć satysfakcję, orgazm przestał być naturalną puentą poszczególnych sekwencji, a kobiety bardziej satysfakcjonowało torturowanie ofiar niż wykorzystywanie ich do celów seksualnych.

W tym kontekście na uwagę zasługuje zwłaszcza twórczość Catherine Breillat, która już w debiutanciej, nakręconej w nastoletnim wieku *Prawdziwej dziewczynie (Une vraie jeune fille, 1976)* portretowała kobiecie ciało nie jako bierny cel męskiej penetracji, ale jako obiekt przeróżnych doświadczeń – na przykład w scenie wkładania przez partnera w pochwę bohaterki dżdżownicy. Później było podobnie. W znakomitym *Romansie (Romance, 1999)* kobieta stawiała się obiektem poniżających badań ginekologicznych, które przekształciły się w wyobraźni bohaterki w panoptyczny dom publiczny: kobiety, wepchnięte w otwór rozdzielający ich tułów (znajdujący się w wewnętrznej części okrągłego pomieszczenia) od nog

i waginy (wystawionych jak w fotoplastykonie na zewnętrzną część rotundy), penetrowane były przez grupkę nagich mężczyzn.

Jeszcze ciekawiej było w *Anatomii piekła* (*Anatomie de l'enfer*, 2004), w której wystąpił gwiazdor heteroseksualnego porno Rocco Siffredi. Nie był tu jednak aktywnym kreatorem zdarzeń, lecz został zmuszony do wykonywania poleceń partnerki (która płaciła mu za każde spotkania) i kontemplowania kobiecości w jej najbardziej fizjologicznie wyeksponowanym wariacie. Kobieta w *Anatomii piekła* nie żądała seksu, choć obnażyła się przed mężczyzną bardziej, niż on tego oczekiwał. Perorowała o menstruacji, skrywanych reakcjach organizmu, wykorzystywała waginę do czynności jak najdalszych od typowego *hard-core'u*, a na końcu „rodziła” wcześniej włożony w pochwę kamień. Puenta ta odwracała dwie fundamentalne funkcje kobiecego łona: nie stanowiło ono bramy do seksualnej satysfakcji (jak w kinie pornograficznym), ale też nie służyło do narodzin, bo nakaz podtrzymania gatunku nierzadko pętał kobietę, odbierając jej wolność. W *Anatomii piekła* mężczyzna mógł na to tylko pasywnie patrzeć i być może nigdy w historii kina narzędzia *hard core'u* nie były wykorzystane w tak funkcjonalny, choć sprzeczny z pryncypiami gatunku sposób.

3. Identyfikacja

Siffredi to jedna z ikon kina pornograficznego, konwencjonalnego i użytkowego. Zapewne doskonale czuł się on w przeróżnych scenach seksu, profesjonalnie oddając ciało kolejnym bohaterom. W *Anatomii piekła* już tak nie było, a sytuacja aktora – zmuszanego tu do zachowań jak najdalszych od typowych dla siebie na planie zdjęciowym – prowadzi nas do ostatniego ważnego aspektu *art-hard core'u* – odmiennego niż w *mainstreamie* procesu identyfikacji, zawartego w triadzie aktor – bohater – widz.

Już nawet w typowym porno sytuacja jest niekonwencjonalna, bo oto aktor przekazuje swojej fikcyjnej postaci swoje ciało i reakcje fizjologiczne. Nie tyle gra, co jest, i wykonuje określone czynności zadane przez reżysera i operatora (jeśli tacy są, bo coraz częściej nagrywane są filmy pornograficzne przez samych wykonawców). Dystans między tymi pierwszymi członami triady znacząco się kurczy, bohaterom rzadko nadawane są imiona, fabuła jest szczątkowa, wiarygodność psychologiczna sytuacji niemal zanika. Pozostaje wyłącznie ciało, którego nie da się zagrać, trzeba je tylko oddać filmowej postaci. O aktorstwie w kinie pornograficznym pisano już dużo (od heteroseksualnych analiz Lindy Williams po refleksję gejowską Richarda Dyera), wskazując nie tylko na żelazny repertuar konwencji wykonawczych, ograniczony zbiór westchnień, ochów, achów, słów, gestów i grymasów, ale też szczególną obecność autentycznego człowieka na ekranie kinowym czy telewizyjnym (dziś częściej komputerowym), o kontakcie nie z fikcyjnym konstruktorem filmowego bohatera, ale z konkretną, żywą osobą, pojawiającą się w świecie przedstawionym niemal bez maski.

To właśnie najpełniej wykorzystują twórcy filmu autorskiego, akcentując szczególną więź między aktorem a bohaterem i między wykonawcą roli a widzem. Dla Bruno Dumonta, Catherine Breillat i Chantal

Akerman *meat-shoty* to ścisły dialog między wszystkimi trzema częściami triady: intymny i osobisty, niepozwalający na wykształcenie typowego dla fabularnego kina dystansu zabezpieczającego. Tak jak gwiazdy kina porno przyjmują pseudonimy, przekazując je swoim bohaterom, tak samo w *art-hard corze* filmowe postaci otrzymują imiona grających je aktorów, przekazujących bohaterom nie tylko ciało, ale wręcz swoją tożsamość. Tak było w wypadku wspomnianych już: *Bitwy w niebie* (Marcos i Ana), *Twenty-nine Palms* (Katja i David), a także w należącej jeszcze do dekady lat 70. *Ostatniej kobiecie*, gdzie Gérard Depardieu zagrał po prostu Gerarda.

Oczywiście ten związek jest inny niż w wypadku użytkowej pornografii, która przede wszystkim służy masturbacji i staje się rodzajem intymnego kontaktu z ciałem drugiej osoby. Niekoniecznie jest substytutem seksu, bo obrońcy *hard core'u* chętnie powołują się na Jacques'a Lacana, który – niegdyś twierdząc, że stosunek seksualny nie istnieje i zawsze uprawiamy seks z kimś wyobrażonym, a partner/partnerka jest co najwyżej medium, nie zaś docelowym obiektem penetracji – uzbroił wielu w przekonanie, iż onanizm, wykonywany w trakcie oglądania filmu pornograficznego, niczym w istocie nie różni się od zwykłego seksu (choć lacaniści odradzają tak prostą wykładnię tez swego mistrza). Niemniej masturbacja zawsze była rodzajem lektury filmu pornograficznego, działaniem wykonywanym najczęściej w samotności, dyskrecji i w komfortowych warunkach.

Zmieniło się to już w czasach *Głębokiego gardła*. John Waters pisał, że „na seansach filmu Damiano nie sposób było oddawać się czynnościom tradycyjnie towarzyszącym projekcjom pornograficznym i kamuflowanym przez osławione płaszcze przeciwdeszczowe rozłożone na kolanach (stąd określenie klientów takich przybytków – *raincoat brigade*). Obok mogła przecież siedzieć Angela Lansbury! Podobnie jak Jackie Kennedy, Jack Nicholson, Warren Beatty, Norman Mailer, Truman Capote, Bob Hope bądź francuscy dyplomaci przy ONZ, bo *Głębokie gardło* rzeczywiście oglądali wszyscy”¹³. Podobnie jest ze współczesnym *art-hard corem*, bo w festiwalowych salach i kinach studyjnych trudno w ten sposób reagować na film. Zresztą sposób pokazania seksualności jest na tyle odstręczający, że odsetek widzów reagujących na te filmy podnieceniem jest z pewnością wielokrotnie niższy. Co zatem staje się ważne w tego rodzaju kontakcie z filmem? Najpewniej silny kontakt z intymnością wykonawcy i jego biologią, odsłoniętą w całości cielesnością, wstydem i niesymulowaną seksualnością. Można przecież przyjąć, że pornografia – mimo niezliczonych uproszczeń i fałszerstw – jest najbardziej prawdziwą i autentyczną formą wypowiedzi, zawartą w kodzie nieoszukiwanej fizjologii.

Z tego typu sytuacją spotykamy się w scenach onanizmu zwieńczonego ejakulacją – jak w wielowątkowym *Kenie Parku* (2002) Larry'ego Clarka i Edwarda Lachmana, gdzie jeden z bohaterów, popadając w coraz głębszą depresję i psychozę, zamyka się w swoim pokoju, dusi się naprędce przyczepionym do klamki sznurem i niemal popełniając samobójstwo, onanizuje się aż do wytrysku. Z podobnymi scenami mamy do czynienia w głosnym *Shortbus* (2006) Johna Camerona Mitchella, opowieści o nowojorskiej

¹³» P. Włodek, dz. cyt., s. 16–17.

seksuolozce i jej pacjentach, która zaczyna się od polifonicznej sekwencji z udziałem kilkorga bohaterów uprawiających seks, podglądających się, masturbujących, a nawet wykonujących samodzielnie *fellatio*. Wreszcie nie sposób nie wspomnieć o intrygującym filmie sprzed kilku lat, greckim dziele Ektorasa Lygizosa *Chłopiec jedzący ziarno* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, 2012), poruszającej opowieści o pogrążonym tyleż w finansowym, co emocjonalnym kryzysie bohaterze, której jedną z kulminacji była scena masturbacji i zjedzenia ejakulatu.

W tego rodzaju filmach, zderzających psychologiczną wiarygodność, artystyczne ambicje, często wybitne aktorstwo i doniosłość przesłań, z intymnością sytuacji seksualnych typowych dla *hard* pornografii wytwarza się szczególna konfuzja widza, bezbronnie zaangażowanego w fabularną sytuację. Podobne odczucia towarzyszą nam w filmach z udziałem gwiazd filmowych, choć rzadko dochodzi tam do zdarzeń typowych dla *hard core'u*. Tak jest w filmie *Wstyd* (2011) Steve'a McQueen, w którego pierwszej sekwencji, gdy Michael Fassbender (bo przecież nie tylko Brandon) paraduje nago po swoim apartamencie, tworząc tym „tańcem” synekdochę swojej samotności i erotomanii. Podobnie jest w scenie kąpieli tytułowej Camille Claudel z filmu Bruno Dumonta (2013), gdzie poniżającemu obnażeniu poddana jest Juliette Binoche, a także we wspnianym monologu Julianne Moore z filmu *Na skróty* (*Short Cuts*, 1993) Roberta Altmana, gdy aktorka, naga od pasa w dół, monologuje przed zdominowanym przez jej asekualne obnażenie mężem.

Często nad tymi filmami unosił się duch dzieł Michelangelo Antonioniego, eksplorującego destrukcyjne warstwy ludzkiej seksualności, powiązane ściśle z odczuciem życiowej klęski, samotnością, egzystencjalnymi i emocjonalnymi rozterkami. Sam Antonioni pewnie często marzył o nakręceniu pornograficznego filmu (na koniec kariery prawie mu się to udało). Bez zażenowania zrobili to inni: Lars von Trier w *Nimfomanie* (*Nymphomaniac*, 2013), spowiedzi tytułowej sybarytki; Vincent Gallo w *Brązowym króliku* (*The Brown Bunny*, 2003), gdzie puentą wojaży porzuconego przez ukochaną kierowcy rajdowego jest słynna scena *fellatio* z udziałem gwiazdy ostatnich lat Cloë Sevigny; i Patrice Chéreau w *Intymności* (*Intimacy*, 2001), gdzie pojawienie się uczuć i miłości zniszczyło czysto erotyczny związek dwojga związanych małżeństwem kochanków (w odważnej scenie seksu oralnego wystąpiła tam znakomita Kerry Fox). Te trzy filmy są smutne, ponure i przygnębiające – tak jakby dorosłość i towarzyszący jej seks stanowił nic innego jak tylko pasmo upokorzeń, rozczarowań i niespełnień. Jak to więc zwykle bywa, im człowiek starszy, tym młodszy. Uroki seksu odkrywa zatem para siedemdziesięcioletków w filmie Park Jin-pyo *Za młoda, by umrzeć* (*Jukeodo joha*, 2002), a scena niesymulowanych prób osiągnięcia wzwodu przez głównego bohatera/aktora każdorazowo nagradzana jest owacjami kibicującej mu publiczności.

W tego rodzaju scenach filmowa postać niemal znika. Na ekranie pozostaje wyłącznie aktor lub aktorka. To jego/ją widzimy, to z nimi nawiązujemy ścisły kontakt, to zespolenie planu zdjęciowego ze światem przedstawionym na poziomie niemal pełnym kształtuje szczególny rodzaj identyfikacji z bohaterem i odwrotną roli. Na tym zasadza się postulowany przez twórców opisywanych filmów zwrot antropologiczny, który przywraca szczerść w kontakcie z ciałem, kształtuje głęboki dialog między intymnością

i zakłopotaniem widza a wstydem i odwagą aktora. W czasach izolacji i wirtualnych spotkań, ale też seksu na pokaz tego rodzaju kontakt stanowi namiastkę dialogu z autentyzmem prawdziwego człowieka.

Zapewne to będzie stanowić siłę twórców tzw. *art-hard core'u*, którzy pewnie nieraz będą przełamywać kolejne tabu. Na plan zdjęciowy trafią czasem naturszczycy, odwagą popiszą się też słynni aktorzy. W Polsce jeszcze zachowujemy wstrzeźliwość i konserwatyzm, ale – widząc przemiany rodzimego kina – najpewniej i u nas pojawiać się będą artystycznie usprawiedliwiane *meat-shoty*. Od tej tendencji nie będzie odwrotu i oby przyniosła w przyszłości prawdziwe arcydzieła.

Literatura

Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo *Sic!*, 2005.

Dymek J., *Co widać? Porno story*, „EKRAŃY” 2014, nr 3–4.

Giddens A., *Przemiany intymności: seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum.

A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

Klimczyk W., *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków: Universitas, 2008.

McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa:

Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, 2004.

Syska R., *Art-hard core*, „EKRAŃY” 2014, nr 3–4.

Syska R., *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik filmowy” 2013, nr 83–84.

Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków: Avalon, 2014.

Wichowicz A., *Tinto Brass – Fellini różowego kina*, „EKRAŃY” 2014, nr 3–4.

Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Włodek P., *Głębokie gardło. Hardcore’owa rewolucja*, „EKRAŃY” 2014, nr 3–4.

Rafał Syska

Filmoznawca w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książek, artykułów i esejów naukowych poświęconych zjawiskom najnowszego kina i historii filmu. Dotychczas wydał m.in. *Film i przemoc* (2003), *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana* (2008), *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa* (2008), *Filmowy neomodernizm* (2014). Współredaktor czterotomowej *Historii kina* (od 2009) i redaktor kilku innych książek. Scholar visiting na Columbia University w Nowym Jorku. Wykładała na Middlesex University w Londynie. Stypendysta The Kościuszko Foundation. Pomysłodawca i redaktor naczelny czasopisma „EKRAŃY” (od 2011). Kurator wystawy *Stanley Kubrick* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2014).

SUMMARY

Pornography in contemporary author cinema

The text employs the evolving phenomenon called by author as “art-hard core”, what means the tendency in contemporary art cinema where there are scenes and tolls so far reserved for pornographic films. The author presents the evolution of the phenomenon and some most important or groundbreaking works characteristic for “art-hard core” as well as reasons for the use of such scenes (in plot, ideology and reception terms). In this context, he stresses the theme of psycho-sexual experiments undertaken by the protagonists, the problem of loneliness and communication limitation only to his/her own body, as well as feminist and gay discourse, where the “anti-conventions” in body representation are important factors of artistic strategy.

Keywords: Contemporary cinema, auteur cinema, pornography, feminism, gay movie
