

Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

*Czy spacer diwy po kinowym ekranie jest historią filmu oraz dla-
czego odpowiedź na to pytanie powinna być twierdząca?*

autor:

Aleksander Kmak

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 10 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/318/642/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

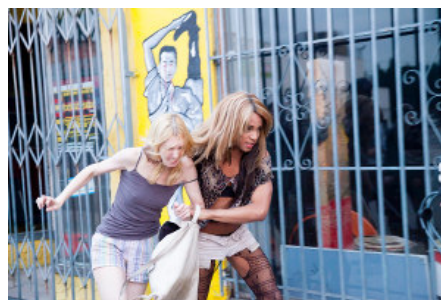
**Czy spacer diwy po kinowym ekranie jest historią filmu oraz
dlaczego odpowiedź na to pytanie powinna być twierdząca?**

Filmowy obraz-historia

Mogłoby się wydawać, że ostateczną stawką filmu o transseksualnych prostytutkach przemierzających w niejasnym celu o tyle słynną, o ile obecnie zdegradowaną dzielnicę West Hollywood w Los Angeles, byłoby przestanie dotyczącej trudnej do zniesienia transfobii, oplakanej pozycji klasowej wielokrotnie napiętnowanych, albo może – w nieco mniej konwencjonalnych odczytaniach – o wewnętrznych mikronormach wytwarzanych przez tych, którzy przez matrycę meganormy napiętnowani są jako jej odpady. Taka interpretacja filmu *Mandarynka* (2015) Seana Bakera byłaby jednak nie tylko uproszczona, lecz także ahistoryczna, psychologizująca, a przede wszystkim traktująca dzieło filmowe jako efekt samodzielnej pracy reżysera. Tymczasem obraz filmowy wyłania się z kaskady istniejących już przedstawień – z zaplecza ikonograficznego stworzonego przez konkretnych reżyserów, lecz często tworzącego się niejako na przekór ich dziełom, wbrew autorskim intencjom. Współczesne interwencyjne gesty *queerowania* historii filmu poświadczają, że w wielu przypadkach uruchomić można odczytania nienormatywne – lekturę z ukosa. Kolejni twórcy filmowi nie tyle korzystają z nich, ile raczej są przez tę strukturę wykorzystywani, uwidacznia się ona, ale i ukrywa, w horyzoncie ich obrazów. Ilustracją tej gry jest monumentalne *Panie, panowie – ostatnie cięcie* (2012) Györgya Pálfiego, w którym reżyser niejako anulował swoją pozycję, oddając głos – na tyle, na ile możliwe jest oddanie czegoś, czego nigdy się nie posiadało – obrazom filmowym, a zwłaszcza abstrakcyjnemu Obrazowi, powstającemu między kolejnymi ujęciami. Pálfi opowiedział bowiem archetypiczną historię miłosną, montując krótkie ujęcia z kilkuset już powstałych filmów¹. Rzecz jasna, z jednej strony jest to gest nadto dosłownie traktujący postmodernistyczne przykazanie kopiowania i przeformułowania, z drugiej jednak dobrze przedstawia aporię jako genezę dzieła filmowego – szczelinę między idiolektami filmu, jakimi posługują się twórcy, a żywym i zachłannym zasobem przedstawień, stale

próbującym zaznaczyć swoją obecność.

Być może należy zatem oglądać obrazy, mając na uwadze ich autorefleksyjną aktywność. Popularny termin „sprawczość”, często używany w odniesieniu do obrazów i rzeczy, wydaje się podejrzanie mocny. Nie chodzi przecież o potężne obrazy paraliżujące filmową wyobraźnię, ale o podszyte słabością „obrazy pragnące”, krążące przedstawienia, które



Mandarynka, reż. Sean Baker, 2015

domagają się pokazania nie z powodu wpisanej w nie siły, lecz niestabilności własnego statusu, cierpiące w efekcie swojej kanoniczności. Jak pisze dialogujący z W.J.T. Mitchellem Łukasz Zaremba, już samo pytanie o pragnienie obrazów zakłada ich nieudolność, niepełność, a przede wszystkim – aspirację². Należy zatem stale ponawiać pytanie nie tylko o znaczenie obrazu, ale przede wszystkim o samą jego możliwość, status, miejsce w sieci nawarstwiających się spojrzeń.

Odnosząc się właśnie do niemożliwości istnienia pojedynczego obrazu, Bruno Latour formułuje nowoczesne przykazanie: „Thou Shall Not Freeze-Frame” – „Nie będziesz pauzował”, nakazujące bezwzględnie umieszczać obrazy w stałym przepływie; to on jest właściwym sposobem ich istnienia³. Wyodrębnienie pojedynczego obrazu byłoby wedle Latoura zrównaniem wiedzy ze skończoną, poznawalną i do pewnego stopnia gotową prawdą, czekającą jedynie na odsłonięcie⁴. Tymczasem wiedza jest raczej procesem niż produktem i jako taka nie może zostać na stałe związana z pojedynczym kadrem zdjętym z rzeczywistości. Teoria Latoura – którą on sam uważa zresztą za obronę obrazów⁵ – stawia jednoznaczną hipotezę, jakoby obrazom przypisane było „prawdziwe” znaczenie, czytelne dopiero po skontekstualizowaniu w przepływie. Jak się okazuje jednak, znaczenie to nie ma nic wspólnego z samym obrazem, ponieważ prymarną rolę odgrywa tu nie materia, lecz następstwo. Analiza obrazu byłaby więc u samej swej podstawy paradoksalna, dotyczyłaby bowiem niemożliwego przedmiotu. Latour twierdzi w istocie, że to moc obrazów zakazuje ich pauzowania, bo czyż słaby Bóg mógłby dyktować wiernym przykazania? Tymczasem jest odwrotnie, obrazy – także, a może przede wszystkim filmowe – domagają się stopklatki, są bowiem nieporadne, przezroczyście i ignorowane, umieszczone w ciągu – zanikają. Należy łamać Latourowskie przykazanie, bo wydaje się bezwiednym zaakceptowaniem stanu rzeczy, w którym obraz jest automatyczną platformą znaczenia. A przecież może być punktem

szczególnego zagęszczenia materii, intensyfikacji rzeczywistości, skórą filmu – jego najgłębszą płaszczyzną⁶.

Jako metaforyczną ilustrację wielopłaszczyznowej relacji między wypreparowanym obrazem a jego filmowym uruchomieniem chciałbym zaproponować rozsadzające ramy reprezentacji ciała diwy – postaci, której podstawowym trybem istnienia nie jest przymus zapośredniczania znaczeń, lecz cielesne istnienie jako eksces. Ta nadmiarowość nie jest oczywiście w stanie całkowicie znieść znaczeń, jakie niesie ze sobą każde ciało – znaczeń ujmowanych często w triadzie rasa / klasa / płeć – tym niemniej jest ono szczególnym przypadkiem, w którym górę nad nimi bierze fizyczna obecność przekraczająca zakorzenione w społecznej rzeczywistości uwarunkowania. Szczególnie ciekawym powrotem krążącego obrazu diwy, wędrującego motywu zakorzenionego w pewnej wizualnej tradycji, jest właśnie wspomniana na początku *Mandarynka*, opowieść o transseksualnych prostytutkach.

Ciało diwy

Najbardziej interesujące elementy *Mandarynki*⁷ sytuują się na granicach fabuły, w nieprzezroczystym trybie opowiadania, a zwłaszcza prześmiewczym traktowaniu akcji jako rzekomo najsilniejszego motoru filmowych historii. Zupełne pominięcie samej opowieści wydaje się jednak niemożliwe, tak silnie oddziałuje ona bowiem na sam sposób opowiadania. Sin-Dee i Alexandra spotykają się po krótkim pobycie tej pierwszej w więzieniu. W czasie spotkania w sieciowej kawiarni z pączkami⁸ wychodzi na jaw, że chłopak Sin-Dee, Chester, alfons i diler, zdradzał ją z „rybiarą” – czyli „biologiczną” kobietą, co jeszcze bardziej niż sama zdrada rozsierdza bohaterkę, której główną motywacją będzie od tej pory konfrontacja z niewiernym chłopakiem i jego kochanką. Spełnienie będzie połowiczne. Istotnie dochodzi do konfrontacji, jednak większość problemów traci po drodze znaczenie, pojawiają się nowe, które także gdzieś giną. Przyjaźnie wystawiane są na próby, z których jednak wychodzą cało, związki rozplývają się, jakby od początku nie były tak naprawdę istotne. Mimo że w pewnym sensie *Mandarynka* zdecydowanie jest kinem akcji – jak często bohaterki podróżują po Los Angeles, z iloma osobami rozmawiają, z iloma wdają się w słowne potyczki lub wręcz bójki – wbrew Deleuzjańskiej formule opisującej obraz-działanie, wedle której ruch opowieści w filmie następuje „od sytuacji do sytuacji przekształconej za pośrednictwem akcji”⁹, sytuacja końcowa jest

identyczna z wyjściową – równie niejasna, jakby dopiero wyczekująca na znaczące wydarzenie, zawieszona między sensami.

Zamiast koncentrować się na tradycyjnej, trójdzielnej historii z wyraźnym początkiem, środkiem i zakończeniem widz musi sobie radzić z nie zawsze posuwającymi akcję do przodu obrazami, będącymi typowymi dla estetyki kampu niefunkcjonalnymi, karykaturalnymi ozdobami. Z takiego właśnie sztafażu wyłania się obraz-diwa, podkreślający swój rozbijający narracyjny reżim potencjał, diwa-stopklatka nie tyle hamująca historię, ile z nią tożsama.



Mandarynka, reż. Sean Baker, 2015

Przywiązana do płaszczyzny *Mandarynka* wchodzi więc w dyskusję z klasycznym kinem gatunkowym oraz radykalnie je przerysowuje; sprawia, że jego konwencje stają się nieprzezroczyste. I tak, nawet jeśli w filmie znajdzie się scena agresji homofobicznej, jakiej można by się spodziewać w obrazie przedstawiającym życie społeczności LGBTQ, pełni ona jedynie funkcję nonszalanckiego zaczepienia w rzeczywistości¹⁰. Tym samym zdradza rzecz jasna, że *Mandarynce* bliżej do baśniowej feerii spokrewnionej z klasycznymi już pozycjami alternatywnego kina LGBTQ¹¹ niż dokumentalnego zapisu, jaki sugerowałby „amatorski” sposób produkcji, podczas której zrezygnowano z profesjonalnych kamer na rzecz iPhone’ów.

Zgodnie z logiką opowieści kampowej w cudzysłów wzięte są wszystkie tematy, które w kinie głównego nurtu napędzałyby fabularną maszynę: płeć, seksualność, cielesność i związane z nimi wykluczenia. Płeć, mimo że poddawana zmianom, wydaje się w *Mandarynce* pozbawiona jakiegokolwiek społecznego podłoża. Ciało istotne jest tylko jako płaszczyzna, która przede wszystkim ma być aktywna, czyli uwodzić. Nie zyskuje ono uprawomocnienia samo w sobie, lecz w sposobie, w jaki jest postrzegane, w kierowanych na nim spojrzeniach. Tożsamość jest z kolei niestabilnym rezultatem przecięć między władzą pożądanego wzroku z charakterystyczną dla kapitalizmu fetyszyzacją – przemianą ciała we własny obraz, w towar. Nie ma chyba dobitniejszego – i bardziej gorzkiego – przykładu myślenia o ciele jako płaszczyźnie. Utowarowienie ciała dobrze obrazuje scena, w której taksówkarz zaprasza do samochodu prostytutkę, wziętą przez niego za kobietę transseksualną, po czym ją z niego wyrzuca, dowiedziawszy się, że jest kobietą z urodzenia. Uwodzicielska siła fetyszu towarowego oparta jest na symulacji, tworzenia o b r a z u w miejsce przedmiotu, równie fantazmatycznego. Nie

do przecenienia jest oczywiście wizualny fundament tego typu „transakcji” sankcjonującej tożsamości i wzajemne relacje kontrahentów – opiera się on bowiem na oceniającej władzy spojrzenia, ale sam wzrok również daje się zwodzić.

Widz nie zna głębokich motywacji ani Sin-Dee, ani Alexandry – obie w pierwszej scenie cieszą się tylko z nowych piersi tej drugiej, efektu terapii estrogenowej. Nie ma jednak miejsca na zarysowanie psychologicznego podłoża czy historii o upragnionym, właściwym ciele. W *Mandarynce* ciało jest ważne jedynie o tyle, o ile działa. Prymat faktury nad treścią jest typowy dla kina



Mandarynka, reż. Sean Baker, 2015

kampu, odkrywającego „»dobry smak złego smaku« [...], afirmując[ego] kopię, podkopując tym samym wiarę w oryginalność i autentyczność”¹². O ile jednak w tradycji kultury LGBT kamp funkcjonował jako elitarnie kodowanie, umożliwiające stworzenie wywrotowej wspólnoty posługującej się hermetycznym językiem i tajnym wizualnym inwentarzem, albo wręcz, jak twierdzi Sebastian Jagielski, jako taktyka przetrwania w opresyjnej rzeczywistości¹³, o tyle w *Mandarynce* kamp staje się estetycznym wyborem, uwidaczniającym konwencjonalność pozycji głównych bohaterów.

Zaświadczają o tym na przykład szybkie jazdy kamery poruszającej się w przeciwnym kierunku niż idące przez Los Angeles bohaterki i podłożona pod te obrazy agresywna muzyka trap. Ujęcia te nie tylko zwiększają relatywną prędkość ruchu postaci, a wraz z nimi całej narracji filmowej, lecz także nadają scenom śmiesznego, kampowego właśnie, monumentalizmu. Sin-Dee i Alexandra, obie albo w bardzo krótkich spodenkach, albo w topach odsłaniających plecy i brzuchy, z nieodłącznymi okularami przeciwsłonecznymi i torebkami, stają się kampowymi diwami. Jednocześnie nie odwołują się do figury ekscesywnej kobiecości, gdyż sama diwa jest być może znakiem przekroczenia wszelkich narzucających się norm – dlatego warto mówić nie o prostym zapożyczeniu obrazu, a jego przepisaniu, zaktualizowaniu, bliższym zresztą *queerowej* niż „gejowskiej” ikonografii. *Queerową* bohaterką jest przecież na przykład Divine – słynna *drag queen* i muza Johna Watersa – która nie odgrywa w jego filmach mężczyzny udającego kobietę ani tym bardziej po prostu kobiety, lecz za każdym razem tworzy karykaturalną, potworną postać diwy sytuującą się poza ustalonym porządkiem płci. Płynność i transgresja – i związane z nią niebezpieczeństwo dla *status quo* – związane są

istotowo z kampem, gloryfikującym szczególnego rodzaju nieľudzkosć czy nawet potworność. Diwa nie mieści się w ramach zastanego świata¹⁴.

W *Mandarynce* kampowa diwa łączy ze sobą nieodzowne sprzeczności: jest postacią przyziemną (żyje przecież niemal dosłownie na ulicy i na niej też próbuje się utrzymać) i jednocześnie przełamuje jednocześnie tradycyjne wzory kultury (Sin-Dee i Alexandra jako *shemales*, kobiety z penisami, przyjmujące dowolne role społeczne); jest głośna, egzaltowana, zwraca na siebie



Różowe flamingi, reż. John Waters, 1972

uwagę, a zarazem wydaje się prześmiewczą inkarnacją samej istoty współczesności, w której wszelkie twarde granice ustępują miejsca subtelniejszym rozróżnieniom. Diwa staje się też u Bakera źródłem autotematycznej komedii, rozgrywającej się w epizodzie wieczornego występu wokalnego Alexandry. W klubie nie tylko bowiem nie pojawia się nikt z zaproszonych przez nią znajomych, ale sama spóźniona Sin-Dee przychodzi, ciągnąc za sobą w połowie bosą, brudną i wyraźnie wyczerpaną Dinah – prawdopodobnie kochankę Chestera, choć zarówno widz, jak i sama Sin-Dee nie zdobywają nigdy pewności, czy to Dinah jest poszukiwaną przez nie kobietą – właściwie tylko po to, by w połowie recitalu przyjaciółki wyjść do łazienki i palić *crack* z nowo znalezionej *frenemy* (*friend/enemy*). Kiedy w czasie podróży powrotnej wychodzi na jaw, że Alexandra nie tylko nie została za swój występ opłacona, lecz co więcej – sama musiała zapłacić, by móc zaśpiewać, nie ma już żadnych wątpliwości, że diwa jest równie wzniosła, jak śmieszna.

Diwę w *Mandarynce* określa także zbliżenie – szczególna forma obrazu, w którym element w skali mikro wydaje się rozciągnięty niczym krajobraz w planie ogólnym. Pęczniejąc w zbliżeniu rzeczywistość rozbija od wewnątrz filmową diegezę i stawia opór harmonijnemu rozwojowi narracji. Ciało-znak wykorzystuje ten moment, aby uwidocznć własną „obrazowość”, czyniąc z niej nieprzezroczysty tryb istnienia. Zbliżenia na ciała głównych bohaterek i jazdy kamery kierującej spojrzenie widza na detal podkreślają płaszczyznowy charakter przedstawień diw, który, jak będę argumentować, nie jest bynajmniej ahistoryczny. Wbrew intuicyjnym odczytaniom zbliżenie nie deprecjonuje ciał, zamieniając je w przedmioty erotycznie naładowanego oglądu, lecz raczej przemienia je w aktywne i sprawcze obszary wizualnej intensyfikacji, budujące zmienne i migotliwe podmiotowości.

Możliwe źródła – Nowa Fala

Uznając, że do pewnego stopnia nadużyciem jest mówienie o Nowej Fali jako o jednolitym nurcie, warto zwrócić uwagę na status rzeczywistości w nowofalowych filmach – na sposób reprezentacji nie tylko będący krytyką kina klasycznego, ale i dający podstawy pod proponowane tutaj pojęcie kina płaszczyzny. Bardziej niż spójną i stabilną rzeczywistość Nowa Fala widzi jej niejednorodność i momenty zawieszenia – rzeczywistość, której nie da się opisać ani przedstawić bez gruntownych przekłamań i stylizacji. Nie wzywa ona do kontemplacji, lecz paradoksalnej konstrukcji przez rozbitcie, opowiedzenia historii przez elipsy i wahania. Nowofalowe kino będzie zatem w najprostszym sensie widowiskowe, ponieważ każdorazowo kreuje z odłamków nowy, kalejdoskopowy świat. Najśłynniejszym i być może najbardziej reprezentatywnym filmem nurtu pozostaje *Do utraty tchu* (1960) Jean-Luca Godarda – opowieść o młodym mężczyźnie, Michelu, jego miłosnych perypetiach z Amerykanką Patricią i problemach z policją, w wyniku których ginie podczas dość bezsensownego pościgu przez ulice Paryża. Przerywana szybkim i chaotycznym montażem historia jest niekompletna. Wydarzenia zostają pozostawione bez rozwiązania lub pokazane bez początku, nagłe cięcia przenoszą widza w czasie i przestrzeni bez żadnych fabularnych wyjaśnień, a nie zawsze dopasowana do obrazu ścieżka dialogowa pogłębia wrażenie niekoherencji opowieści. „Nadmiar” stylu i jego narzucająca się nieprzezroczystość podkreślają arbitralność i dowolność opowiadanej historii, reżyser z kolei domaga się uwagi widza nie w celu tropienia niezwykle zawilej diegezy, lecz z powodu nieskończenia bardziej fundamentalnego: nadania sensu¹⁵ lub wręcz splecenia *episteme* z rytmem montażu. Jak pisze sam reżyser:

Utożsamienie się ze spojrzeniem – to niemal definicja montażu, to jego najwyższa ambicja i zarazem poddanie się reżyserii. To w istocie podkreślenie obecności duszy obok umysłu, namiętności – obok wyrachowania, to zwycięstwo serca nad inteligencją, to likwidacja przestrzeni na korzyść czasu¹⁶ [podkreślenie – A.K.].

Jeśli kino Nowej Fali może stać się ważnym odniesieniem dla obrazu-diwy, to właśnie jako kino płaszczyzny, kino akcji i ruchu, jednak inaczej niż w Deleuzjańskiej formule obrazu-ruchu nie jest to działanie podporządkowane logice sensoryczno-motorycznej, nie odsyła natychmiastowo do przestrzeni znaczenia, lecz pozwala

zatrzymać się na obrazie – jego materialności nieznoszącej całkowicie referencji, lecz z pewnością wykraczającej poza jej przymus.

Mogłoby się wydawać, że przynależącemu do paryskiej ulicy, szczytującemu się zwykłością kinu Nowej Fali pojęcie diwy jest obce, jako wykwit zmurszałego świata splendoru i przepychu. Istnieją jednak co najmniej dwa argumenty za tym, by mimo wszystko dopatrywać się we francuskich filmach prób przepisania figury i obrazu ekscesywnej kobiety. Po pierwsze, jeśli Nowa Fala w istocie jest kinem płaszczyzny, prymatu obrazu nad klasycznie skonstruowaną fabułą, w jaką obraz jest *a posteriori* uwikłany, czy wreszcie nawet kinem zatrzymanej klatki, nie pozostaje to bez wpływu na ciała wytworzone w obrazie filmowym. One także wyraźnie stają się przede wszystkim fizyczną obecnością na ekranie, cielesną powierzchnią, na której zatrzymuje się wzrok widza, w drugiej kolejności zaś dopiero nośnikiem znaczenia. Obrazy wy-pauzowane z filmu przedstawiają ciała domagające się uwagi, skierowania na nie spojrzenia. To w tych momentach zawieszenia obrazu z całą mocą pragną zostać dostrzeżone, niekoniecznie w Latourowskiej sieci wizualnej i nieustannym ruchu ani nawet w świetle idolatryjnego, jak chciałby filozof, namysłu nad wizualną materią, lecz na sposób trzeci: przez podjęcie niemożliwego zadania zobaczenia dwóch stron monety jednocześnie. Czy dowartościowanie materii musi wiązać się z zaniedbaniem ruchliwego środowiska obrazów?

Diwę odczytuję nie tylko jako przykład, ale wręcz jako model teoretyczny takiego obrazu – bez wątpienia figura diwy jest typem obrazu, ale mówi również coś istotnego o samych przedstawieniach i ich ruchliwej żywotności. Godzi bowiem ze sobą sprzeczne, jak twierdziłby Latour, aspekty obrazu: odwołuje się do ikonograficznego zaplecza, istnieje w zależności i poprzez inne obrazy, a jednocześnie skupia ujarzmiający wzrok na zatrzymanej dwuwymiarowej płaszczyźnie, niedającej się w prosty sposób przeniknąć poprzez automatyczne wpisanie w rejestr znaczenia. Być może powodem szoku, wywoływanego przez ciało diwy, jest właśnie ambiwalentna referencyjność – pogodzenie transwersalnych powiązań z immanentną, wizualną obecnością.

Wbrew pozorom charakterystyczny dla diwy potencjał ciała nie jest obcy formacji Nowej Fali. Francuscy filmowcy uwidaczniają proces ukryty pod szwami kina klasycznego, w którym wprowadzeniu bohatera obowiązkowo towarzyszą ujęcia

wystroju domu czy miejsca zamieszkania, by jeszcze przed rozpoczęciem akcji zaznajomić widza z jego pozycją społeczną i ekonomiczną. Nowofalowi bohaterowie wydają się wrzuceni w filmową magmę płaskich obrazów dopiero wypracowujących historię, a nie odgrywających przewidziany schemat. Czy taka metoda pracy nad filmem, ale i jego odbioru, nie jest ściśle związana właśnie z ekscesywnym ciałem diwy, ciałem szokującym dlatego, że jest tylko ciałem? Świadectwem tego typu myślenia byłby na przykład słynny gest zapatrzonego w Bogarta bohatera *Do utraty tchu* – nie ma on służyć niczemu innemu jak właśnie pozbawionemu znaczenia powtórzeniu, stylistycznej zabawie bez pretensji do wykroczenia poza obszar estetyki. Oczywiście ten gest daje widzowi pojęcie o kulturowym zapleczu i fascynacjach Michela (a także samego Godarda), jednak bez wątpienia ważniejszy jest sam wyuczony sposób posługiwania się ciałem i nieustanna autostylizacja. W tym sensie z niewielką tylko przesadą można stwierdzić, że Michel, a wraz z nim rzecz jasna również Belmondo – grający u Godarda samego siebie lub raczej wygrywający swój wizerunek – jest jedną z najbardziej charakterystycznych diw nowofalowych. Przede wszystkim uwidacznia swoje ciało, jego materialną – i przez to niechętnie widzianą w kinie klasycznym – obecność na ekranie.

Nowa Fala wykształciła zresztą własną diwę – Brigitte Bardot. Wątpliwości nie pozostawia zwłaszcza film *I Bóg... stworzył kobietę* (1956) Rogera Vadima, wyprzedzający nieznacznie Nową Falę film-manifest, w którym aktorzy grają swoje własne kempowe persony. Mimo że przyjęty przez krytyków z „Cahiers du Cinéma”¹⁷ nie bez zastrzeżeń, zasłynął on jako dzieło manifestujące „realność” wcieloną w Bardot, będącą zresztą dla dzieła bezpośrednią inspiracją¹⁸. Spontaniczne kaprysy, zachowania uznawane w prowincjonalnym miasteczku za prowokacyjne czy niezgoda na mieszczańską etykietę i konwenanse wyraźnie łączą się z figurą diwy. Działająca



Brigitte Bardot

na podstawie impulsów i intuicji – jakżeby inaczej mogła działać przerysowana kobieta? – „ma odwagę robić, co jej się podoba i kiedy się jej podoba”, jak stwierdza jeden z bohaterów filmu. Wykreowana przez Bardot persona promieniuje na całą kinematografię i kulturę Francji tamtego czasu, a premiera dzieła Vadima wpisuje się w początek debaty o przemianach obyczajowych, o młodych nieodnajdujących

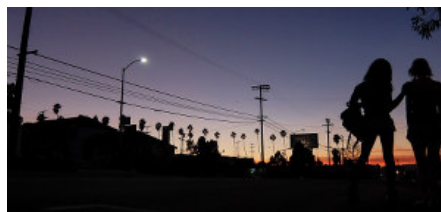
się w rzeczywistości reguł i wartości obowiązujących w społeczeństwie, do którego nie chcą już należeć, a wreszcie o moralnych wytycznych niewspółmiernych do postępującej liberalizacji życia seksualnego. Z „bankructwa społeczeństwa dorosłych”¹⁹ Bardot zrywa maskę obowiązującej normy.

Bardot-diwa gra swoim ciałem, nie zgadzając się na zastanę rzeczywistość, prowokując i łamiąc tabu (słynna naga scena w *I Bóg...*). Tadeusz Lubelski pisze, że „[bohaterka Bardot] ani się nie popisuje, ani nie prowokuje celowo; taka jest po prostu”²⁰. Trudno jednak przyznać badaczowi całkowitą rację. Bardot prowokuje dokładnie dlatego, że taka jest – na tak sportretowanej bohaterce polegał też wywrotowy potencjał filmu *Vadima*. Przede wszystkim jest diwą, a dopiero później odgrywa kolejne role. Nieco podobną, chociaż mniej nacechowaną seksualnie, bohaterkę gra Anna Karina w *Szalonym Piotrusiu* (1965) Godarda, dziele może najpełniej reprezentującym nowofalową konwencję filmu-ballady. Marianna również zdana jest na łaskę intuicji i instynktów, mniej kulturowo wyrobiona niż towarzyszący jej mężczyzna, wierząca bardziej w uczucia niż rozum, przedkładająca muzykę nad słowa... Z przyjętej przeze mnie perspektywy ważna jest jednak jako bohaterka aktywna „na płaszczyźnie”, w przeciwieństwie do zanurzonego w nieskończone koło referencji Ferdinanda, powtarzającego nieustannie, że na dobrą sprawę nigdy Marianny nie znał, że jej urok tkwi w ulotności i nieosiągalności. Co więcej, narzeka, że Marianna „ukazuje [mu] tylko swój pozorny wygląd”, tęskniąc jakby do Marianny „prawdziwej”. Przeformułowując interpretację kobiecości w *Szalonym Piotrusiu* jako „uniwersalizacji pozoru”²¹, powiedziałbym raczej, że „pozorność” Marianny jest powodem, dla którego staje się ona diwą *par excellence*, wystarczy jej bowiem samo cielesne istnienie na ekranie. Marianna nie udziela partnerowi bezpośrednich odpowiedzi, rozmawia z nim jedynie „swoim działaniem”²² – to najlepiej definiuje jej płaszczyznową aktywność. Film Godarda nie przedstawia więc bohaterki, która, w przeciwieństwie do kobiet kina klasycznego, ma do zaoferowania znacznie więcej niż swoją zmysłowość, jakiś „złożony kompleks cech”²³. Jest raczej dokładnie na odwrót: to właśnie Marianna jest jedną z pierwszych kobiet, które oferują tylko swoją zmysłowość, wyzwalając się od ciężącego nad nią, wymuszonego znaczenia. Marianna jest bowiem diwą, która nie potrzebuje niczego ponad samym byciem, samowystarczalnemu widowiskiem cielesnej obecności.

Spacer diwy po kinowym ekranie jako historia filmu

Opisując różnice między obrazem sensoryczno-motorycznym a obrazem optycznym, Deleuze zauważa, że ten pierwszy, naładowany znaczącymi elementami, przedstawiający same rzeczy, a nie ich deskrypcje, mógłby wydawać się bogatszy niż drugi, zastępujący rzecz jej opisem, zawsze umowny i wybiórczy²⁴. Tymczasem według filozofa jest dokładnie odwrotnie: to obraz sensoryczno-motoryczny jest najprostszym z możliwych, oczywistym skrótem banalnie łączącym przedmioty z ich użyciem. Obraz optyczny przedstawia natomiast sytuację sprowadzoną do poziomu niepowtarzalności i zarysowuje jedynie to, co w istocie jest niemożliwym do wyczerpania zasobem doświadczenia²⁵. Przekonanie, że im bardziej skoncentrowany na powierzchni jest film, tym głębszy jest w istocie jako obraz, nie tylko przyświeca mojemu wyobrażeniu o miejscu Nowej Fali w historii filmu, ale pozwala też wytyczyć pewne ramy dla odrębnej tradycji filmowej, a następnie prześledzić wykorzystanie jej motywów i struktur w kinie współczesnym, pozornie odległym od dzieł sprzed półwiecza.

Narracyjna ekspozycja *Mandarynki* jest z ducha nowofalowa: lekko posługuje się estetyczną stylizacją, dopatrując się właśnie w niej rzeczywistego nośnika filmowej treści, wprowadza tyle bliskie widzowi postaci, ile



Mandarynka, reż. Sean Baker, 2015

ich karykatury. Jedyńą formą ich istnienia na ekranie wydaje się rozbieżność. W podobny sposób jak nowofalowcy Baker sprowadza realizm do poziomu stylu – podważając jego obiektywizm czy ufundowane na mimetyzmie związki z rzeczywistością. Tak rozumiany realizm – jako konwencja, styl – nie determinuje samego statusu obrazu, ponieważ nie ma przeważającego głosu w kwestii relacji obrazu z rzeczywistością. Jednocześnie warto jednak zastanowić się, jakie konsekwencje wynikają z przyjęcia akurat tej konwencji, ponieważ dużo mówi ona o samych praktykach obchodzenia się z obrazem – procesach jego analizy/interpretacji, krążenia, przerabiania – a także miejscu, jakie zajmuje w kulturze. Interesujące jest zwłaszcza pytanie, czy silnie zakorzenione w kulturze Zachodu poważne traktowanie realizmu nie implikuje jednocześnie utopijnego zniesienia obrazu – nie tylko z powodu prostego przedkładania rzeczywistości nad jej obraz, ale z powodu wymazywania płaszczyzny na rzecz referencyjnych związków.

Waga *Mandarynki* – i podobnych jej dzieł – polega więc nie tylko na dowartościowaniu samego obrazu, ale przede wszystkim na uwidocznieniu przyswojonych i znaturalizowanych sposobów myślenia o obrazach i ich wcale nieprostych związkach ze światem obrazowanym. Z kolei jeśli Nowa Fala mogła być kiedykolwiek rewolucyjna jako kino głównego nurtu, to właśnie z powodu stworzenia wyrazistego obrazu o obrazie, przyzwolenia na gapienie się w ekran przy zanegowaniu wiodącej roli sensownej historii. Dlatego nie ma nic dewaluującego w określeniu „kino płaszczyzny”. Wyraża ono bowiem zaledwie zwrot ku obrazowi, konstrukcji płaskiej, umownej rzeczywistości, która nie jest reprodukcją, lecz kreacją – zwrot przecież tak stary jak pierwsze techniki opracowania wizualności. Archetyp diwy, postaci, która przede wszystkim jest, może być zatem odczytywany jako metafora pewnego doświadczania obrazów w ogóle, afirmacji ich płaszczyzny jeszcze przed nadaniem jej znaczenia.

Przypisy

- 1 Jan Topolski, *Popęd montażu*, „Kino” 2016, nr 1, s. 23.
- 2 Łukasz Zaremba, *Męki obrazów*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 5, s. 3, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/169/284>, dostęp 5 maja 2016
- 3 Bruno Latour, „*Thou Shall Not Freeze-Frame*” – or How not to Misunderstand the Science and Religion Debate, w: *Science, Religion and the Human Experience*, red. J.D. Proctor, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 45. Łukasz Zaremba dokonuje o wiele dokładniejszej analizy dynamiki między ikonoklazmem, ikonofilią i idolatrią w teorii Latoura między innymi w: *Ikonoklaści i ikonofile*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013, nr 3, s. 9–15.
- 4 Bruno Latour, „*Thou Shalt Not Freeze-Frame*”...
- 5 Ibidem, s. 46.
- 6 Akira Mizuta Lippit, *Projekt powierzchni kina*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 43.

7 Wedle najpopularniejszej interpretacji tytuł ma odnosić się do odcienia pomarańczowy charakterystycznego dla popołudniowego nieba nad Los Angeles. Jego piękno podszyte jest jednak gorzką ironią, ponieważ barwa jest bezpośrednim wynikiem olbrzymiego zanieczyszczenia powietrza. Jak mówi jednak reżyser, tytuł ma charakter symboliczny i niezobowiązujący, otwarty na szeroką interpretację. Zob. Jeff Sneider, *'Tangerine' Director on Why the Movie's Transgender Stars Deserve Recognition*, „The Wrap” z 22 grudnia 2015, <http://www.thewrap.com/tangerine-director-transgender-stars-deserve-recognition-oscars-spirit-awards/>, dostęp 1 lutego 2016.

8 W kontekście polskim miejsce to wydaje się szczególnie znaczące z perspektywy klasowej i, by tak rzec, modernizacyjnej, jako że bardzo podobna sieć Dunkin' Donuts – w *Mandarynce* pod nazwą Donut Time jako absurdałna przystań dilerów, alfonsów, prostytutek i innych osób wypchniętych poza nawias społeczeństwa – w glorii „kultowego lokalu” otworzyła na przełomie 2015 i 2016 roku w Warszawie dwie restauracje po trzynastu latach nieobecności w Polsce.

9 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 156.

10 Baker mówi wprost o „funkcji urealniającej” tej sceny. Artur Zaborski, *Droga do tolerancji*, wywiad z Seanem Bakerem, „Kino” 2015, nr 12, s. 35.

11 Mam tu na myśli na przykład filmy Johna Watersa przedstawiające karnawałową wersję świata, w którym wszystko jest na opak. Będą to zwłaszcza: *Różowe flamingi* (1972), *Female Trouble* (1974) czy *Poliester* (1981).

12 Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013, s. 59.

13 Ibidem, s. 60.

14 Sebastian Jagielski, *Performatywne identyfikacje*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 70.

15 Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, University of Wisconsin Press, Madison 2002, s. 218–219.

16 Jean-Luc Godard, *Montaż, moje piękne zmartwienie*, przeł. T. Lubelski, w:

Europejskie manifesty kina, red. A. Gwóźdź, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 286.

17 Tadeusz Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 67–68.

18 Ibidem, s. 69.

19 Ibidem, s. 73.

20 Ibidem, s. 70.

21 Marcin Składanek, *Uwodzenie – strategia kobiecości. Analiza bohaterki Szalonego Piotrusia Jean-Luc Godarda*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 25, s. 75.

22 Ibidem.

23 Ibidem, s. 69.

24 Gilles Deleuze, *Kino...*, s. 271–272.

25 Ibidem.