33

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Spektakl integracji
autorka:
Agnieszka Jakimiak
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 33
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/33-nowe-narracje-wizualne/spektakl-integracji
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2022.33.2552
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

streszczenie:

Recenzja dwóch filmów Julii Ducournau –aw (2016) iitanek2021) – dekonstruująca etykietę "New French Extremity", jaką niejednorodnej grupie francuskich twórców przypiął krytykJames Quandt.

Agnieszka Jakimiak - Rezyserka teatralna i dramatopisarka, doktorantka na Wydziale Dramatu, Teatru i Tanca w Royal Holloway, University of London, absolwentka MISH na Uniwersytecie Warszawskim i Wydziału Rezyserii PWST w Krakowie. Rezyserka spektakli w Teatrze Powszechnym w Warszawie: Strach zzerac dusze (2017) na podstawie scenariusza Rainera Wernera Fassbindera i Martwa natura (2020) na podstawie scenariusza napisanego z Mateuszem Atmanem. W Teatrach Współczesnych we Wrocławiu i Szczecinie zrealizowała Kongres futurologiczny na podstawie opowiadania Stanisława Lema. Wraz z Goranem Injaciem i Joanna Wichowska pracowała jako dramaturzka z Oliverem Frljiciem przy spektaklu Nie-boska komedia. Szczatki, Nie-boska komedia. Wyznanie oraz Klatwa. Publikowała na łamach “Dwutygodnika”, “Didaskaliów”, “Dialogu” i “Contemporary Theatre Review”.

Spektakl integracji

- **Julia Ducournau,** *Mięso,* **2016**
- **Julia Ducournau,** *Titane*, **2021**

Krew



Julia Ducournau, *Mięso,* 2016, źródło: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/titane-julia-ducournau-interview-cannes-b1978263.html

Rany gryzione i kłute, odchodzące płaty skóry, nos złamany własnymi rękami i cieknąca z niego krew, wosk do depilacji, który przywarł do pachwiny z mocą superglue, ludzka noga obgryziona do kości, strużka krwi płynąca z nosa wprost do ust, wysypka rozdrapana do krwi, mózg wypływający z czaszki człowieka, który uległ wypadkowi, język wodzący po obciętym palcu i krew skapująca z rany – kino Julii Ducournau przypomina w opisie festiwal wizualnych nadużyć, przekroczeń i abjektalnych potworności. Same słowa nie mogą jednak w pełni oddać specyfiki filmów Francuzki nagrodzonej Złotą Palmą w Cannes w 2021 roku. *Mięso* i *Titane* – dwie fabuły Ducournau – wyrastają z połączenia szoku i przyjemności, ze zderzenia estetycznej fascynacji z fizycznym wstrząsem. Oglądanie filmów tej reżyserki to doświadczenie psychosomatyczne, które wymyka się ostatecznym klasyfikacjom i spójnym narracjom. Ich istotą jest generowanie afektów, a nie tworzenie podstaw dla koherentnej teorii, zacieranie przewidywalnych tropów, a nie wpisywanie się w żelazne gatunkowe reguły („Kiedy widzę stereotyp, staram się od razu go zabić”[1] – mówiła w rozmowie z dziennikarzem „Guardiana”).

Chociaż Ducournau podchodzi do fabuły z anarchistyczną dezynwolturą, a ciało w jej filmach rozpada się, pęka i rozwarstwia, to hasłem przewodnim jej kina z pewnością nie jest dezintegracja. Nieważne, ile kończyn zostanie oderwanych na drodze do finału – filmy tej reżyserki to przede wszystkim spektakle integracji.

Do języka filmowego Ducournau przylgnęło wygodne określenie *body horror*, w którym ciało jest nośnikiem lęku i przerażenia, ujawnia się jako obcy i staje się źródłem kluczowej fabularnej tajemnicy. Związek jej kina z tą odmianą horroru nie wyłania się z pustki – arthouse czerpał z tego nurtu obficie i chętnie, od Davida Cronenberga po Romana Polańskiego. W ciągu ostatnich dwóch dekad francuska kinematografia pokochała go tak bardzo, że stała się kolebką jego podgatunku, czyli New French Extremity (Nowego Francuskiego Ekstremizmu). Autor tej nazwy James Quandt nie wartościował tego zjawiska pozytywnie; w 2004 roku w tekście *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema* grzmiał na łamach „Artforum" o kinie, które

> nagle postanowiło przełamać wszelkie tabu, brnąć w rzekach wnętrzności i kłębach spermy, wypełnić każdy kadr mięsem, apetycznym bądź grudkowatym, i poddać je wszelkiego rodzaju penetracji, okaleczeniu i zbezczeszczeniu. Obrazy i tematy niegdyś wiązane z filmami gore, przebłyski kina *exploitation*, zbiorowe gwałty rodem z porno, nagonki i jatki, wzwody i sromy, kanibalizm, sadomasochizm i kazirodztwo, ruchanie i fisting, potoki spermy i juchy rozmnażają się w środowisku high-artowego kina[2].

Według Quandta w przeszłości te środki, jeśli już się pojawiały, to służyły realizacji wyraźnej misji, „formalnej, politycznej bądź filozoficznej (Godard, Clouzot, Debord) albo były emanacjami artystycznego ruchu – raz nieokiełznane (Franju, Buñuel, Walerian Borowczyk, Andrzej Żuławski), innym razem możliwe do strawienia (głównie u surrealistów)".

Nowy Francuski Ekstremizm, reprezentowany przez takie postacie jak Bruno Dumont, Claire Denis, Gaspar Noé, Catherine Breillat czy Philippe Grandrieux, był w oczach krytyka pozbawiony usprawiedliwienia i jakiegokolwiek sensu, w dodatku jego „agresywność jest tak naprawdę pompatyczną formą dla pasywności". Krytyk kwestionował radykalność gestu podejmowanego przez francuskie twórczynie i twórców, twierdził, że nie doprowadza on do żadnej rewolucji, nie narusza porządku społecznego i nie ma w sobie nic wyzwalającego (w przeciwieństwie do filmów Pasoliniego i Godarda).

O ile argument Quandta miał swoje odzwierciedlenie w reakcjach krytyki, która wielokrotnie wskazywała na wyczerpanie i jałowość języka filmowego opartego na cielesnym horrorze, to nie zawsze znajdował potwierdzenie w reakcjach publiczności i w komercyjnym odbiorze filmów Nowego Ekstremizmu. Z jakiegoś powodu kumulacja okrucieństw, przemocy i wizualnej agresji windowała niektórych twórców na szczyt popularności – *Nieodwracalne* okazało się przełomem w karierze Gaspara Noé, podobnie jak *La Vie nouvelle*, które zapewniło Philippe'owi Grandrieux wiele komercyjnych propozycji (na przykład reżyserię teledysku Marilyna Mansona, wówczas – w 2002 roku – cieszącego się gwiazdorskim statusem). Tam, gdzie Quandt dostrzegał ryzyko zobojętnienia publiczności wobec przemocy, wyrastała wzmożona fascynacja widzek i widzów oraz pragnienie uczestnictwa w kolejnych wizualnych przekroczeniach.

W 2012 roku teoretyczka Cristina Bogdan wskazywała na dwa elementy pominięte przez Quandta, które sprawiły, że filmy tej nowej fali nie spotkały się z odrzuceniem publiczności i znalazły zaczepienie w wizualnej dynamice początku XXI wieku.
Po pierwsze, nowy styl rezonował z popularyzacją Internetu, który otworzył przed użytkowniczkami kolejny poziom relacji między obrazem a odbiorcą – Bogdan twierdzi, że Nowy Francuski Ekstremizm opierał się na poszukiwaniu ekwiwalentu

Realnego, tworząc paralelną wobec rzeczywistości strukturę, która doskonale mieści się w ramach kodowania obecnego w Internecie. W pewnym sensie była to kolejna wirtualna rzeczywistość dająca wgląd w tereny do tej pory niedostępne dla zwykłej odbiorczyni; stąd fascynacja i zachwyt nowego pokolenia widzów.

Druga opisana przez Bogdan cecha tego kina, której Quandt nie wziął pod uwagę, to jego związek z substancjami psychodelicznymi i halucynogennymi oraz próba oddania doświadczenia, które wymyka się normalizacji, a jest charakterystyczne na przykład dla seksualnego uniesienia. Nowy Francuski Ekstremizm stał się wizualną odpowiedzią na pytanie o to, jak uchwycić ten naddatek, jak w ramach ruchomego obrazu stworzyć paralelną rzeczywistość, w której rozpoznają się osoby tęskniące za momentami poszerzenia świadomości[3].

Mięso

Knajpa na stacji benzynowej. Justine (Garance Marillier) prosi o purée z ziemniaków, łyżka z papką uderza o talerz. „Żadnych protein?" – pyta kucharka. „Nie, bez mięsa" – odpowiada dziewczyna i dołącza do stolika, przy którym siedzą rodzice. Już przy drugim kęsie coś jest nie tak: Justine uważnie przeżuwa kartoflaną papkę i wyczuwa bryłkę o innej konsystencji. Wypluwa na talerz mięsnego klopsika. Matka (Joana Preiss) wpada w gniew, biegnie do kucharki z awanturą. „A co, jeśli miałaby alergię? Jesteśmy wegetarianami!" – krzyczy. Ojciec (Laurent Lucas) zachowuje spokój. Sprawia wrażenie, jakby znalazł się w tej sytuacji nie po raz pierwszy. „Chcesz moje?" – pyta córkę.



Julia Ducournau, *Mięso*, 2016, źródło: https://ca.movies.yahoo.com/8-classic-horror-films-watch-072700448.html?guccounter=1

Mięso z 2016 roku to film, który przyniósł Ducournau rozgłos

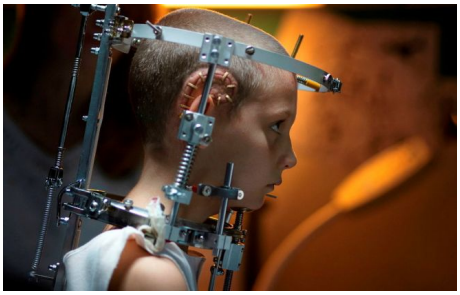
i deszcz nagród. Opowieść o studentce pierwszego roku weterynarii, która odkrywa w sobie kanibalistyczne skłonności, okazała się terenem, na którym zaspokajane są najróżniejsze kinowe gusta: film zdobywał nagrody zarówno na festiwalu w Cannes (Nagroda Jury FIPRESCI), jak i na Monster Fest w Australii – imprezie poświęconej filmom kultowym i horrorom. Pierwsza fabuła reżyserki ujawnia podstawową cechę jej stylu: jej filmy są całkowicie nieredukowalne. *Mięso* ma elementy horroru, ale kiedy spodziewamy się wdarcia Niesamowitego, nagle na ekran wkracza przyziemny portret studenckiej fali lub film nieoczekiwanie skręca w stronę społecznej groteski. W momencie, gdy zyskujemy pewność, że mamy do czynienia z typowym kinem inicjacyjnym, *Mięso* zamienia się w traktat o burzliwej relacji między siostrami i redefiniowaniu biologicznej więzi. Kiedy już przyzwyczajamy się do familijnej ramy, na ekran wraca gore i krwawa jatka. Mimo że punkty ciężkości bezustannie się zmieniają, filmy Ducournau nie sprawiają wrażenia niekoherentnych i chaotycznych. Ich spoiwem nie jest wprawdzie fabuła ani konsekwentny, linearny rozwój postaci, ale reżyserka uważnie konstruuje je wokół innej wyrazistej dominanty.

Zarówno *Mięso*, jak i *Titane* to filmy o ciele, które ulega przeobrażeniu, ponieważ wchłania, pożera albo synchronizuje się z innym ciałem. Ludzkie mięso dąży w nich do połączenia się z żywymi organizmami, do zespolenia tkanek i stworzenia jednego krwiobiegu. Mięsny klopsik z początku filmu, wypluty i nienadgryziony, nie daje o sobie zapomnieć – Justine z uporem maniaczki poszukuje na kampusie kotletów, które upycha w weterynaryjnym fartuchu, i resztek mięsa pozostawionych w lodówce przez współlokatora. Jednak to nieprzetworzone mięso, surowe ciało, okaże się prawdziwym przedmiotem jej pożądania. Stanie się to jasne, kiedy Alex (Ella Rumpf) przez przypadek obetnie sobie palec, próbując odciąć nożyczkami odciąć wosk przyczepiony do skóry Justine. Siostra nie będzie się

długo wahać, zanim zacznie łapczywie oblizywać i obgryzać luźną kończynę. Kanibalistyczne gesty często stają się u Ducournau fundamentem dla głębokiej symbiozy, ale – w kontrze do perspektywy chociażby Donny Haraway – w kinie Francuzki ta relacja niekoniecznie oparta jest na pokojowym współbyciu i tworzeniu międzygatunkowych relacji na zasadach wzajemnej troski. Symbiotyczna perspektywa Ducournau wynika często z przemocy i walki, jest brutalna i wyrasta z rozpoznania, że naruszanie dotychczasowych granic bywa przepełnione fizycznym bólem. Ciało, które dąży do zaspokojenia głodu i pożądania i które sprzeciwia się społecznym normom, staje się w filmach reżyserki polem bitwy między zinterioryzowaną dyscypliną a potrzebą samostanowienia. W *Mięsie* Justine będzie szukała własnej ścieżki wobec niezbywalnej potrzeby pożerania cudzego ciała i jednoczesnej chęci pozostawienia kogoś przy życiu. W *Titane* Alexia (Agathe Rousselle) przejdzie inną drogę – po szeregu morderstw, które nie przyniosą jej zaspokojenia, odkryje potencjał tkwiący w transformacji i transpozycji społecznych schematów.

Kręgosłupy

Nie sposób mówić o kinie Julii Ducournau bez odwołań do Rosi Braidotti. Nie ma chyba drugiej reżyserki, która z podobną konsekwencją kwestionowałaby kategorię humanizmu jako jednolitego punktu odniesienia oraz identyfikacji i sprzeciwiała się faworyzowaniu człowieka jako nośnika narracji. W ramach „postantropocentrycznego odwrotu od hierarchicznych relacji uprzywilejowujących człowieka" Braidotti postuluje „pewną formę wyobcowania oraz radykalnego repozycjonowania po stronie podmiotu"[4] –



Julia Ducournau, *Titane*, 2021, źródło: https://www.lepoint.fr/culture/cinema-julia-ducournau-portrait-de-la-jeune-fille-en-fer-13-07-2021-2435408_3.php

i Ducournau konsekwentnie ten projekt realizuje. „Otwarte, międzyrelacyjne, wielopłciowe oraz transgatunkowe przepływy stawania-się przez interakcje z różnorodnymi innymi”[5] są właściwie definicją filmów Francuzki.

Jej pierwszy film jest ucieleśnieniem teorii Braidotti o stawaniu-się-zwierzęciem, drugi wprawia w ruch koncepcję stawania-się-maszyną. W *Mięsie* powracają rozważania na temat praw zwierząt, ich ontologicznego statusu, seksualności i świadomości: w studenckiej stołówce wywiązuje się dyskusja o gwałtach na zwierzętach, w której Justine stwierdza, że gwałcona małpa i gwałcona kobieta cierpią tak samo, a w piosenkach skandowanych przez studentów powracają porównania pierwszoroczniaków do zwierzyny łownej. Ale to nie słowa, tylko obrazy konstytuują postantropocentryczne i posthumanistyczne imaginarium filmów Ducournau.

Kręgosłupy młodych ludzi wyraźnie odcinają się na ciemnym tle. Nie widzimy ich głów, są pochylone tak nisko, że giną między wyciągniętymi do przodu rękami. Brudnoszare schody i korytarze rozświetlają się właściwie tylko dzięki jasnej skórze kroczących na czworakach studentów. Pochód posuwa się naprzód bardzo powoli, jakby szedł na rzeź. Wreszcie zatrzymuje się przed metalowymi drzwiami, które otwierają się z hukiem. Za nimi trwa impreza, starsi studenci zaganiają pierwszoroczniaków do środka jak zwierzynę. Ten ułamek chwili jest pokazany w zwolnionym tempie – niczym w najlepszym filmie przyrodniczym oglądamy moment, w którym kończyny odrywają się od ziemi, a ciało rzuca się do ucieczki. To scena z *Mięsa*, jedna z tych, które definiują poetykę debiutu Ducournau: fabuła jest tu konstruowana nie za pomocą dialogów, ale poprzez wizualne metafory i jednostkowe obrazy. Niektóre kadry – jak ten, w którym pojawia się ciało psa po sekcji zwłok – przypominają martwe natury ze zwierzętami malowane przez Fransa Snydersa w XVII wieku, inne nasuwają skojarzenia z podejmowanymi dwieście lat później fotograficznymi próbami uchwycenia konia w ruchu.

Koń w *Mięsie* jest jednak większy niż u prekursora kinematografii Eadwearda Muybridge'a i nie mieści się w granicach wyznaczonych przez ramę ekranu, który wydaje się drżeć pod wpływem gwałtownych ruchów zwierzęcia. Ducournau lubi skracać dystans i unika spojrzenia z zewnątrz.

Ruben Impens, autor zdjęć do *Mięsa* i *Titane*, prowadzi kamerę w punkty widzenia zazwyczaj obce albo niedostępne ludzkiemu oku. Ciało Justine w toku filmu ulega transformacji, której bliżej do gubienia skóry przez węża niż dorastania nastolatki. Najpierw w wyniku ostrej reakcji alergicznej z dziewczyny zaczyna schodzić naskórek, później stopniowo zmienia się jej postura. Wyprostowana Justine zaczyna skłaniać się ku ziemi, spoglądać spode łba i garbić się. Wreszcie Alex zwabia pijaną w sztok siostrę do kostnicy, gdzie sprowokowana Justine zachowuje się jak pies i próbuje złapać zębami zwisającą rękę trupa. Stawanie-się-zwierzęciem oznacza również naukę reagowania na impulsy, które wcześniej były dla Justine obojętne, oraz patrzenie na rzeczywistość pod kątem, który dotychczas był nieobecny w jej polu widzenia.

Metal

Titane – drugi film reżyserki – otwiera jazda kamery po wnętrzu samochodowego silnika. Serce maszyny filmowane jest jak żywy organizm: kapie z niego krwisty olej napędowy, tłoki tętnią rytmicznie, wentylator wprawia powietrze w ruch. Mechanizm jest siłą napędową samochodu, w którym jedzie dziewczynka z ojcem. Chwila nieuwagi, dziecko odpina pasy, tata próbuje je przytrzymać na miejscu, samochód rozbija się o betonowy wał, główka dziewczynki z impetem wali w boczną szybę. Uderzenie czaszki o szklaną taflę będzie miało poważną konsekwencję – w trakcie operacji lekarze wstawią nad uchem dziecka tytanową płytkę. Mały człowiek rozpocznie proces stawania-się-maszyną.

Ten rodzaj transformacji został skanonizowany przez kino dzięki filmom Davida Cronenberga (*Crash* z 1996 roku, ale też późniejszy o trzy lata *eXistenZ*), a przede wszystkim przez kultowe *Tetsuo* Shinyi Tsukamoto z 1989 roku – eksperymentalny klasyk o wypadku samochodowym, który doprowadza do konfrontacji między Metalowym Fetyszystą i Człowiekiem z Żelaza. Ten ostatni był zwykłym sprzedawcą, który jechał samochodem ze swoją dziewczyną, kiedy potrącił i zabił Fetyszystę. Para ukryła ciało w lesie, ale śmierć Fetyszysty była pozorna – jego zemsta sięga za grób i doprowadza do transformacji sprzedawcy w hybrydę człowieka i maszyny. Bohaterowi coraz trudniej oddzielić rzeczywistość od halucynacji, dlatego nie orientuje się, że sen, w którym w trakcie seksu z partnerką penis mężczyzny okazuje się gigantycznym wiertłem, rozgrywa się na jawie. Dziewczyna umiera, a transformacja mężczyzny postępuje – aż do całkowitego przekształcenia jego ciała w postludzką machinę. Czarno-biały film Tsukamoto przetarł szlaki dla cyberpunkowych body horrorów, które szukały wizualnego języka dla narracji o człowieku-maszynie. Własnym sumptem i przy minimalnym budżecie japoński reżyser stworzył arcyteatralną scenografię, która zastąpiła efekty specjalne. Ziarnisty i pozbawiony koloru obraz z kamery kamufluje realizacyjne wpadki i amatorski charakter *Tetsuo*, dynamiczny, awangardowy montaż i wykorzystanie animacji poklatkowej nadają filmowi sznyt wyrafinowania, który idzie w dziwnej parze z jego industrialnym klimatem.



Shinya Tsukamoto, *Tetsuo*, 1989, źródło: https://thechnematheque.cd/films/2020/tetsuo-the-iron-man

Ducournau dysponuje znacznie bogatszymi środkami niż twórca *Tetsuo*, ale wciąż zamiast efektów specjalnych wybiera

protezy i rekwizyty[6]. W *Titane* nie ma wątpliwości, że faktura przedmiotów – długiej metalowej szpilki do włosów, którą Alexia morduje swoje ofiary, metalowego mostka, który wyrównuje jej złamany nos, czy elastycznej taśmy, dzięki której ukrywa swoje piersi – jest całkowicie materialna i namacalna. Ducournau nie po to wprowadza do *Titane* scenę seksu człowieka z samochodem, żeby korzystać ze wsparcia CGI. Reżyserkę o wiele bardziej interesuje to, czego można dotknąć, co da się przetopić i co posiada sprawczość, także w procesie kręcenia filmu i w relacji z aktorkami. Jej filmowi przyświeca feministyczny nowy materializm i przekonanie, że obcowanie z realnymi przedmiotami gwarantuje zdecydowanie więcej frajdy na planie niż zdawanie się na obrazy generowane komputerowo.

Przede wszystkim jednak Julia Ducournau pieczołowicie dba o wizualną konsekwencję i do tego potrzeba jej konkretnych materiałów i faktur. Chociaż *Titane* fabularnie składa się z dwóch filmów – opowieści o podróży tancerki, która nie może powstrzymać żądzy zabijania i zostawia za sobą stosy ciał, oraz familijnego dramatu o podszywaniu się pod zaginionego syna i tworzeniu rodzinnych więzi od nowa – to wszystkie wątki spaja żelazny klucz wizualnej logiki. W początkowych scenach Alexia tańczy na cadillacu polakierowanym w płomieniste wzory, kamera zatrzymuje się na dłużej na ognistych językach. W nocy samochód „wzywa" dziewczynę, która naga wychodzi z mieszkania na parking. Scenę gwałtownego stosunku między Alexią a maszyną oglądamy z przedniego siedzenia, a moment po orgazmie widzimy przez okienko w dachu auta – jakbyśmy zaglądali przez szybę piekarnika. Z biegiem czasu ogień staje się coraz bardziej fizycznie obecny. Uciekająca przez policją Alexia kradnie tożsamość zaginionego Adriena, syna strażaka Vincenta (Vincent Lindon). Stęskniony Vincent godzi się na tę mistyfikację, zaprasza Alexię / Adriena do domu i daje posadę w straży pożarnej, gdzie płomienie są codziennością. Pierwszym zadaniem

nowej drużyny Alexii będzie ugaszenie płonącego mieszkania, później strażacy w malarskiej i onirycznej sekwencji wkroczą do płonącego lasu. Ogień traci swój metaforyczny charakter i materializuje się jako fizyczny żywioł. O ile jednak początkowy, namalowany ogień towarzyszył sile, której Alexia nie mogła zahamować (pożądaniu wywołanemu przez maszynę), o tyle w finale prawdziwy pożar okazuje się przeszkodą, której można stawić czoło dzięki trosce i współpracy (Vincent ratuje zaczadzoną Alexię i wyprowadza ją z płonącego lasu).

Piersi

Podobnie jak w *Mięsie* punktem skupiającym sensy i procesy wyłaniające się w *Titane* jest ciało, poddawane transformacji, wymykające się normatywizacji, igrające ze stereotypem. Nowy film Ducournau wstępuje na tę ścieżkę, posługując się jeszcze radykalniejszym gestem niż *Mięso*, w którym autoagresja bywała estetyzowana, a gryzione i szarpane rany zwiększały seksualną atrakcyjność bohaterek i bohaterów. Alexia w *Titane* jest obiektem męskiego spojrzenia tylko przez kilka minut. Po erotycznym tańcu na masce samochodu, który skupia wokół niej napakowanych miłośników motoryzacji, fanów kobiecych piersi przyciskanych do przedniej szyby i łowców autografów, którzy chcieliby bliżej poznać performerkę, Alexia zrywa z rolą przedmiotu męskiego pożądania. Co więcej, chwilę po opuszczeniu klubu zabija stalkującego ją chłopaka, wbijając mu w ucho swoją szpilkę do włosów. Walka o własną decyzyjność i podmiotowość zawsze przebiega u Ducournau w brutalny sposób.



Julia Ducournau, *Titane*, 2021, https://www.indiewire.com/2021/06/titane-trailer-julia-ducournau-1234645715/

Jej kino napędzane jest przez siłę „trudnych obrazów". W *Titane* Alexia nie oszczędza swojego ciała i nie ma też wiele delikatności

wobec cudzych ciał. Kiedy po samochodowym pokazie tancerki spotykają się pod prysznicem, włosy Alexii wplątują się w kolczyk na sutku koleżanki. Próba nieinwazyjnego rozplątania supła kończy się klęską, Alexia gwałtownie wyrywa kosmyk z metalowej ozdoby, koleżanka wydaje z siebie okrzyk bólu. Fizyczne zrastanie się i rozdzielanie to procesy, które niosą u Ducournau cierpienie i często wiążą się z brutalnością. Doświadczenie ciała w jej filmach bywa pod tym względem bardzo realistyczne – Kaiya Shunyata w tekście *How „Titane" captures the messy brutality of transition* opisują bliźniacze podobieństwo między procesem transformacji ciała Alexii a kolejnymi etapami korekty płci i tranzycją. Bohaterka *Titane* ukrywa piersi pod ciasno zawiniętymi bandażami – kiedy je zdejmuje, „ukazuje cętkowaną barwę siniaków, kolorowy kwiat rozwijający się pod jej skórą od ciężaru bandaży, które nosi przez cały czas" – piszą Shunyata, przechodzące przez proces tranzycji. „W tym momencie rozpoznałem w niej siebie: w bólu, ale też w zdziwieniu w jej oczach, kiedy zdaje sobie sprawę, ile jej ciało jest w stanie znieść. W *Titane* Ducournau używa elementów body horroru, żeby ujawnić, jak widzą siebie osoby trans przed i po coming oucie i medycznej tranzycji"[7].

Jednocześnie *Titane* wciąż pozostaje nieredukowalne i wymyka się wyrazistym kategoryzacjom. Chociaż nie ma wątpliwości, że spojrzenie Ducournau jest feministyczne, to trudno uchwycić, z którą perspektywą możemy tu mieć do czynienia (ten dylemat opisywała na łamach „LA Review of Books" Lori Marso, która zastanawiała się, jaką ścieżkę obrać w rozmowie o *Titane* ze studentkami[8]). Czy to film o tranzycji i porzucaniu dotychczasowej formy cielesnej? Czy należy analizować go według klucza zaproponowanego przez Braidotti i posługiwać się refleksją o człowieku-maszynie? Czy teoria *female gaze* ma wobec niego zastosowanie? Te pytania, wokół których krąży również Marso, ujawniają podstawową cechę kina francuskiej ekstremistki: nie do końca poddaje się ono teoretycznym narzędziom, stawia

na afekt, opiera się systematyzującemu opisowi.

Nawet jeśli filmy Ducournau wymykają się praktyce dyskursywnej, na poziomie wizualnym okazują się często konsekwentnie nakreślonymi portretami cielesnej integracji. W *Titane* ciała strażaków łączą się w tańcu, który rozpoczyna się pokazem maskulinizmu, ale szybko przekształca się w wyrywający się z sieci sztywnych genderowych podziałów zbiór różnie ukierunkowanych energii. Jak pisze Silvia Federici:

> Jednym z ważniejszych sposobów na odzyskanie ciała jest taniec. Sądzę, że taniec zawiera filozofię, ponieważ naśladuje procesy, za pomocą których odnosimy się do świata, nawiązujemy kontakt z innymi ciałami, zmieniamy siebie i otaczającą nas przestrzeń. Taniec uczy nas, że materia nie jest głupia czy ślepa, że nie jest mechaniczna, ale posiada własny rytm, własny język, że sama się uaktywnia i organizuje[9].

Taniec definiuje relację między Vincentem a Alexią / Adrienem, którzy komunikują się dzięki niemu bez słów, taniec determinuje również spojrzenie kamery, która zajmuje w tych scenach najczęściej pozycję uczestniczki wydarzeń. Taniec pozwala wreszcie nagiąć społeczną ramę i granice obyczaju, co Alexia / Adrien udowadnia, odwołując się do repertuaru kobiecego tańca erotycznego na oczach strażaków o nagich torsach. Alexia w męskim uniformie, ogolona na łyso i pozbawiona brwi, zakłóca w swoim performansie jednoznaczną dystrybucję płciowych ról oraz emanacji pożądania przypisanego określonej seksualności. *Titane* jest zbiorem takich szczelin – znaczeniowych zakłóceń i gestów oporu wobec zastanych form, które są kluczowe dla procesu samostanowienia.

Łono



Julia Ducournau, *Titane*, 2021, źródło: https://fathersonholygore.com/2022/01/22/the-posthumanist-queer-trans-gothic-of-titane/

O ile na poziomie wizualnym *Titane* jest zbiorem zakłóceń i konglomeratem radykalnych estetyk, o tyle pod względem fabularnym film Ducournau bywa łatwiejszy do zaklasyfikowania. Eksperymentalny sznyt został nałożony na klasyczną fabułę o synu uzurpatorze – niezwykle popularny schemat z lat 90., powtarzany w filmach z kolejnych dekad, takich jak *The Imposter* (2012) czy *The Wrong Child* (2018). Kluczowy dla rozwoju tej fabuły był przypadek Frédérica Bourdina – Francuza, który w 1997 roku z sukcesem podawał się za zaginionego syna amerykańskiej rodziny. Mimo obcego akcentu i braku fizycznego podobieństwa zdołał przekonać teksańską rodzinę, że jest ich nieodnalezionym dzieckiem, Nicholasem Barclayem.



Julia Ducournau, *Titane*, 2021, źródło: https://fathersonholygore.com/2022/01/22/the-posthumanist-queer-trans-gothic-of-titane/

W *Titane* fabularny rdzeń krąży wokół prób zbudowania rodzinnej relacji w tradycyjnym układzie – Alexia / Adrien zajmuje miejsce w nuklearnym schemacie, Vincent akceptuje dziecko i cieszy się z jego powrotu. Jego była partnerka od razu przeczuwa oszustwo, ale nie demaskuje impostora w imię utrzymania spokoju i zdrowia Vincenta. Biorąc pod uwagę formalną ekstrawagancję filmu, ten klasyczny fabularny szkielet może dziwić – przesunięcia na poziomie przedstawiania materialności i cielesności rozgrywają się gdzieś obok typowej narracji o uzupełnianiu klasycznego rodzinnego schematu. Pod tym względem *Mięso* wydaje się filmem odważniejszym, wykonującym krok w poprzek wyuczonych modeli społecznych i przewrotniej igrającym

z narracją o powrocie na rodzinne łono. Na tej płaszczyźnie oba filmy wchodzą ze sobą w silny dialog: jeden z nich wykorzystuje narzędzia body horroru, żeby przepisać społeczny stereotyp, drugi walczy o nową estetykę, ale opiera się na schematycznych fundamentach (opowieść o potrzebie miłości, próba dowartościowania nuklearnej rodziny, agresja przemieniająca się w czułość i troskę dzięki opiekunowi, który „oswaja" agresora). Trudno jednak czynić z tego zarzut wobec najnowszego filmu Ducournau – to raczej dowód na to, że w przestrzeni między radykalnością narzędzi body horroru a fabularnymi konwencjami istnieją możliwości nieoczekiwanych przewrotów.

1 Julia Ducournau w rozmowie z Jonathanem Romneyem, *Film-maker Julia Ducournau: "Women kicked serious ass this year"*, „The Guardian" z 21 listopada 2021, www.theguardian.com/film/2021/nov/21/julia-ducournau-titane-interview-raw, dostęp 27 marca 2022.

2 James Quandt, *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, „Artforum", luty 2004, www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199, dostęp 29 marca 2022.

3 Cristina Bogdan, *New French Extremity: An Exigency for Reality*, „Notes on Metamodernism" z 14 sierpnia 2012, www.metamodernism.com/2012/08/14/new-french-extremity-an-exigency-for-reality/, dostęp 4 lipca 2022.

4 Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 184.

5 Ibidem, s. 185.

6 Julia Ducournau w rozmowie ze Steph Harmon, *Raw director Julia Ducournau on how to make a horror film as creepy as possible*, „The Guardian" z 22 kwietnia 2017, www.theguardian.com/film/2017/apr/22/raw-director-julia-ducournau-on-how-to-make-a-horror-film-as-creepy-as-possible, dostęp 28 marca 2022.

7 Kaiya Shunyata, *How „Titane" captures the messy brutality of transition*, „Xtra*" z 24 marca 2022, https://xtramagazine.com/culture/titane-transition-trans-220285, dostęp 29 marca 2022.

8 Lori Marso, *How Do You Solve a Problem Like „Titane"?*, „Los Angeles Review of Books" z 18 lutego 2022, https://lareviewofbooks.org/article/how-do-you-solve-a-problem-like-titane

, dostęp 29 marca 2022.

9 Silvia Federici, *Poza granicami skóry. Przemyśliwanie, przekształcanie i odzyskiwanie ciała we współczesnym kapitalizmie*, przeł. J. Bednarek, Książka i Prasa, Warszawa 2022, s. 157–158.