

Piotr Kletowski

FILMOWA TWÓRCZOŚĆ GASPARA NOÉ W PERSPEKTYWIE TEORII TEATRU OKRUCIENSTWA ANTONINA ARTAUDA

W filmie *Krew bestii* (1949) Georges Franju widzimy przerażającą scenę szlachtowania konia przez pracowników rzeźni. Stary wałach trzymany za uzdę zostaje zabity za pomocą hydraulicznego pistoletu. Upada. Rzeźnik podchodzi do konającego zwierzęcia i jednym ruchem ręki podrzyna mu gardziel. Z rany wylewa się strumień krwi. To wstęp do prawdziwego rzeźnickiego święta. Wkrótce pod nóż pójdą zastępy krów i owiec – zabijanych, obdzieranych ze skóry, ćwiartowanych.

W filmie Gaspara Noé *Mięso* (1991; tytuł oryginalny, *Carne*, przetłumaczyć można również jako „Ciało”) scena z zabijanym koniem zostaje powtórzona. Tym razem to nie stary wałach, ale młody, dorodny koń idzie pod nóż. W przeciwieństwie do filmu Franju tym razem widzimy wszystko w soczystych kolorach. Tym razem krew leje się czerwonym strumieniem.

W kolejnym filmie Noé, *Sam przeciw wszystkim* (1998), ogarnięty depresją rzeźnik w akcie desperacji strzałem z pistoletu zabija swoją głuchoniemą córkę. Tu także krew wypływa obficie z rany postrzałowej.

Wreszcie w filmie *Nieodwracalne* (2002) w oblanym czerwonym światłem tunelu zwyrodniały homoseksualista gwałci analnie młodą kobietę w ciąży, po czym masakruje jej twarz, tłukąc ją o betonową podłogę.

Gwałtowne, brutalne obrazy. Obrazy filmowego teatru okrucieństwa, które łączy jedno: przedstawiają mordowanie niewinnej ofiary.

Za ich wykreowaniem stoi Gaspar Noé – *enfant terrible* współczesnego francuskiego kina – którego filmy przyrównywane są do największych filmowych skandali, dzieł obscenicznych, szokujących, wywołujących skrajne, często fizjologiczne reakcje, takich jak *Strajk* (1924) Siergieja Eisensteina, *Pies andaluzyjski* (1928) Luisa Buñuela, *Dzika banda* (1969) i *Nędzne psy* (1971) Sama Peckinpaha, *Nocny portier* (1974) i *Poza dobrem i złem* (1977) Liliany Cavani, *Ostatnie tango w Paryżu* (1973) Bernardo Bertolucciego, *Mechaniczna pomarańcza* (1971) Stanleya Kubricka, *Wielkie żarcie* (1973) Marco Ferreriego, *Imperium zmysłów* (1976) Nagisy Oshi-

my, *Taksówkarz* (1975) Martina Scorsese i *Saló – czyli 120 dni Sodomy* (1975) Piera Paola Pasoliniego, *Człowiek pogryzł psa* (1991) Rémy'ego Belvaux, André Bonzela i Benoît Poelvoorde'a. Ale kino Gaspara Noé przerasta okrucieństwem i sadyzmem wszystko, na co dotychczas było stać mistrzów kina. Choć do dziś ten młody francuski reżyser zrealizował jedynie trzy filmy (w tym jeden, pierwszy, średniometrażowy), cztery teledyski i kilka telewizyjnych prac (m.in. reklamówkę prezerwatyw marki LW pt. *Sodomities*, 1998), stał się prawdziwą gwiazdą kina obrazoburczego i szokującego, wzbudzającego ostre sprzeciwy (częściej) i ostrożne pochwały (rzadziej). Kino Noé przede wszystkim jest nieprzyjemne w oglądaniu, wzbudza protest, sprawia, że widza ogarnia obrzydzenie, przerażenie, zgroza. To kino, które odrzuca. Jeśli jednak zignorujemy tę pierwszą warstwę i dojdziemy do końca tej makabrycznej, filmowej podróży, możemy odnaleźć coś więcej niż tylko bezrozumną jatkę, w której gwałci i morduje się kobiety, ojciec wykorzystuje seksualnie córkę, masakruje się głową przeciwnikowi gaśnicą w klubie pełnym spółkujących, półnagich homoseksualistów czy na oczach zebranych w obskurnym klubie ludzi odbywa seksualny stosunek z prostytutką.

Gaspar Noé urodził się w 1963 r. w rodzinie słynnego argentyńskiego malarza abstrakcjonisty Luisa Felipe Noé, podróżującego ze swymi pracami po całym świecie. Noé studiował operatorstwo i reżyserię filmową w słynnej École Nationale Supérieur Louis-Lumière w Paryżu, gdzie zrealizował dwa krótkometrażowe czarno-białe filmy: *Księżycowa opalenizna* (1985) i *Miłosna potrawa* (1987). W pierwszym z filmów, wyraźnie inspirowanych kinem czarnego realizmu poetyckiego, młody reżyser zaprezentował prostą opowieść o miłosnym trójkącie (żona porzuciła męża dla młodego kochanka). Bliższy przyszłej poetyce filmów Noé był drugi film, opowiadający o mężu, który pod wpływem radiowej audycji (w której uczony psycholog udawał, że gwałt jest rodzajem autoekspresji) dokonał brutalnego gwałtu na żonie. W 1988 r. Noé był drugim reżyserem filmu *Południe*, realizowanego przez mistrza kina argentyńskiego Fernando E. Solanasa, a w 1991 r. zaprezentował swój pierwszy, średniometrażowy film *Mięso*, nakręcony w twórczej współpracy z Lucile Hadzihalilovic – producentką i reżyserką (również życiową partnerką).

W tej 40-minutowej opowieści śledzimy losy wściekłego na cały świat właściciela małej, paryskiej masarni, specjalizującego się w handlu koniną (jak głosi plansza na początku filmu, jest to mięso bardzo delikatne i drogie, dlatego zwane jest bardzo często „ciałem”). W roli rzeźnika wystąpił Philippe Nahon – aktor charakterystyczny, o nieprzyjemnej, gburowatej fizjonomii, z filmu na film stający się swego rodzaju ikoną i medium kina Noé (wystąpi we wszystkich późniejszych filmach twórcy *Nieodwracalnego*). Bohater filmu samotnie wychowuje głuchoniemą córkę, której czas wypełnia ciągle oglądanie horrorów w telewizji (jednym z jej ulubionych tytułów jest *Krwawa uczta* Hershella Gordona Lewisa z 1963 r. – protoplasty horrorów z podgatunku *gore*). Kiedy dziewczyna dostaje pierwszej miesiączki, ojciec mylnie bierze ślad krwi na sukience za dowód gwałtu na córce i masakruje niewinnego arabskiego robotnika budowlanego. Aresztowany i skazany, zostaje zamknięty w więzieniu, gdzie nawiązuje homoseksualny romans z młodym współwięźniem. Po odbyciu kary (w której czasie córka bohatera przebywa w domu opieki), mężczyzna wraca do domu i podejmuje pracę w kawiarni, kierowanej przez monstrualnie grubą

właścicielkę. Kobieta żąda od swego pracownika seksualnych usług. Związuje się w końcu z bohaterem i oznajmia mu, że jest w ciąży. W finale filmu widzimy wizytę rzeźnika w domu opieki, w którym bohater całuje namiętnie w usta swą córkę, po czym wraz z nową żoną wyjeżdża z Paryża.

Ten niezwykle gwałtowny film opowiedziany został za pomocą mocnych środków wyrazu: utrzymanych w niskim kluczu, nasyconych zdjęć (w których dominuje czerwony kolor), niekonwencjonalnego montażu (montażowe przejścia sygnalizowane dźwiękiem kojarzonym z wystrzałem z broni palnej) i wmontowywanych między ujęciami plansz z tekstami informacyjnymi (np. wstępną scenę ukazującą zabijanie konia poprzedza plansza z napisem: „Uwaga! Ten film zawiera szokujące i dosadne obrazy!”, a cały film otwiera zapis dialogu między mężczyzną i kobietą, odbywający się przed stosunkiem seksualnym – kobieta jest dziewicą i prosi mężczyznę o delikatność).

Sam przeciw wszystkim to druga część *Trylogii okrucieństwa* Noé. Film szokujący zwłaszcza z powodu dwóch scen: pierwszej, ukazującej bicie pięścią po brzuchu ciężarnej kobiety oraz drugiej, obrazującej zamordowanie córki przez ojca (choć w toku akcji morderstwo okazuje się wykwitem chorej wyobraźni zdesperowanego mężczyzny, dane nam jest ze szczegółami oglądać zastrzelenie młodej kobiety, która nie umiera od razu, lecz dopiero z chwilą, kiedy z jej głowy całkowicie wycieka mózg). Jest to kontynuacja losów rzeźnika z *Mięsa*, który tym razem wchodzi w konflikt ze swoją żoną i teściową i po ucieczce z domu, bezrobotny, krąży po mieście ze skradzionym pistoletem. Bohater bezskutecznie stara się podjąć pracę. Ogarnia go coraz większa desperacja. Reagując nawet na najmniejsze zaczepki, planuje wymordowanie wszystkich, którzy weszli mu w drogę (arabskiego rzeźnika, który przejął jego sklep, homoseksualnego właściciela końskiej rzeźni, barmana w kawiarni). W końcu udaje się w odwiedziny do swej głuchoniemej córki. Odbiera ją z zakładu i prowadzi do pokoju hotelowego (w którym podobno dziewczyna została poczęta). Tutaj planuje jej zabicie (przywoływana już scena krwawego morderstwa), w końcu jednak zaczyna pieścić dziewczynę. Film kończy panorama paryskiej ulicy i wyznaczenie bohatera: „Wiem, że jest to niemoralne i zabronione. Ale czy jest to niemoralne i zabronione, bo jest to tak silne?”.

To, co najbardziej uderza, zarówno w *Mięsie*, jak i w *Sam przeciw wszystkim*, to oryginalne sprzężenie monologu bohatera (nieustannie sączącego się z offu) – w sposób bezkompromisowy, nie stroniący od wulgaryzmów opisującego otaczającą rzeczywistość – z dość statycznymi obrazami paryskich przedmieść. Poprzez taki chwyt Noé pokazuje, że nienawiść i zło rodzą się przede wszystkim w rzeczywistości ogarniętej marazmem i (pozornym) spokojem. Twórcze wykorzystanie monologu wewnętrznego rozgoryczonego bohatera, widzącego w świetle jedynie źródło frustracji, cierpień, szukającego zapomnienia w seksie, przywołuje na myśl literaturę Louisa-Ferdinanda Céline’a, autora słynnej *Podróży do kresu nocy*, wydanej w 1932 r. – brutalnej wiwisekcji duszy ogarniętego totalnym pesymizmem człowieka, dla którego jedynym impulsem pobudzającym do życia jest pogarda i nienawiść. Podobnie jak Céline, który poprzez sugestywne chwytliwy narracyjne i odpowiedni dobór słów narzucał odbiorcy negatywny punkt widzenia swego bohatera, Noé dokonuje również kontrowersyjnego zabiegu: dzięki sugestywnej narracji i przekonującej

grze aktorskiej Nohana powoduje, że widz, niezauważalnie, przejmuje punkt widzenia negatywnego bohatera filmu: faszysta i homofoba, dzieląc z nim jego frustracje i nienawiść.

W *Sam przeciw wszystkim* zwracają uwagę nowatorskie zabiegi montażowo-narracyjne, przejęte z *Mięsa* i odpowiednio ulepszone (Noé sam montuje swoje filmy), zmierzające do całkowitego zawładnięcia uwagą widza. W *Sam przeciw wszystkim* każde montażowe przejście punktowane jest również podobnym do wystrzału efektem dźwiękowym (co sprawia, że po 90 minutach projekcji widz jest tak samo zdenerwowany, jak bezskutecznie szukający pracy bohater filmu), zaś „sławetny” finał poprzedzony zostaje planszą „Masz 10 sekund na opuszczenie kina... 9... 8... itd.” aż do 0, kiedy to rozpoczyna się scena morderstwa (wyobrażeniowego) i gwałtu (prawdziwego). Scena gwałtu została nakręcona przez reżysera, jednak w ostatecznej wersji Noé ograniczył ją do ujęcia przedstawiającego obsceniczne obmacywanie córki przez ojca.

Między reżyserowaniem kolejnych odsłon *Trylogii okrucieństwa* Noé uczestniczył w realizacji kilku projektów bezpośrednio związanych z zasadniczym nurtem swej filmowej twórczości. W 1994 r. zrealizował serię non-profitowych ogłoszeń telewizyjnych nawołujących do zaprzestania zabijania w niehumanitarny sposób zwierząt hodowlanych i do zakazu polowań na dzikie zwierzęta na terenie Francji (głos w tych reklamówkach podkładał Alain Delon, który pierwotnie miał grać rzeźnika w *Trylogii okrucieństwa*), a w 1998 r. wyreżyserował szokującą reklamę prezerwatyw pt. *Sodomities*, co można przetłumaczyć jako *Sodomizowanie*. W tym trwającym niecałe 10 minut filmie jesteśmy świadkami swego rodzaju przedstawienia, rozgrywanego się w podziemnym magazynie, gdzie grupa gangsterów i prostytutek obserwuje analny stosunek seksualny między dorodną prostytutką a ubranym w maskę wilka, umięśnionym mężczyzną (stosunek ten ma wykazać trwałość reklamowanych prezerwatyw). Wśród obserwujących (i onanizujących się) widzów odnajdujemy rzeźnika z *Trylogii okrucieństwa*. Całość utrzymana jest w tonie ponurej groteski, rodzaju czarnej mszy, podczas której akt seksualny urasta do obrazoburczego misterium (pomieszczenie ozdobione jest bluźnierczymi symbolami, m.in. krucyfiksem z przybitą doń czaszką). Sama pornograficzna scena ma jednak wydźwięk komiczny (rozjuszony zwierzo-człowiek jest na siłę powstrzymywany przez otaczających go gangsterów do chwili, kiedy nie założy na członek odpowiedniego zabezpieczenia; ujęcia spółkowania połączone są z ujęciami szczekającego psa). W sumie otrzymujemy coś na kształt eisensteinowskiego „montażu atrakcji”, wrzęgniętego w tryby reklamowej kampanii (cały film kończy plansza pozdrawiająca wszystkich miłośników seksu analnego).

Z rozwiązań zaczerpniętych z pornografii korzysta Noé również przy realizacji mocno kontrowersyjnych (i zwykle cenzurowanych lub w ogóle zdejmowanych z anteny) teledysków. Z pewnością najślynniejszym z nich jest klip do piosenki zespołu Placebo *Protege Moi* – pokazywany jedynie w ocenzurowanych fragmentach w niemieckiej telewizji muzycznej VIVA! (wszystkie inne telewizje odmówiły jego emisji). W tym trwającym niecałe cztery minuty klipie jesteśmy świadkami zbiorowej orgii z udziałem kobiet i mężczyzn. Pomędzy oddającymi się seksualnej ekstazie parami spaceruje para dziewczyn, z których jedna słucha muzyki płynącej

z walkmana (to właśnie piosenka zespołu z powtarzającym się refrenem „Protect me from what I want” – czyli „Ochroń mnie przed tym, czego pragnę”). Jest to niezwykle sugestywny, utrzymany w onirycznej poetyce (zwolnione zdjęcia, czerwone oświetlenie), jednocześnie *stricte* pornograficzny (Noé pokazuje wszelkie, homo- i heteroseksualne, konfiguracje) teledysk. To, co uderza w *Protege Moi*, to wydobyć z całej, szokującej przecież sytuacji, autentycznego waloru estetycznego. W ujęciu Noé wyuzdana orgia, kończąca się lesbijskim zbliżeniem głównych bohaterek, staje się serią hipnotyzujących, ożywionych obrazów. Ich oglądanie z początku wywołuje szok, który z czasem jednak ustępuje i widz poddaje się rytmowi obrazów serwowanych przez reżysera. Przy czym nie tylko wizualne piękno emanuje z pornograficznych kadrów *Protege Moi*. Z sekwencji ukazujących seksualne zbliżenia jednocześnie wieje grozą. Można powiedzieć, że cała fabuła teledysku jest oparta na schemacie filmu wampirycznego. Główna bohaterka klipu to bardzo młoda i piękna dziewczyna, w typie lolitki, którą w arkana fizycznej miłości wprowadza druga kobieta – starsza i demoniczna. W tej wirtuozersko zrealizowanej muzyczno-filmowej formie Noé, w sposób daleko bardziej wyrafinowany niż w *Sodomizowaniu*, posługuje się pornografią, by stworzyć przykuwające uwagę widza, a jednocześnie wysoce kontrowersyjne małe dzieło sztuki, którego tematem jest seksualna inicjacja.

W 1996 r., jako autor zdjęć, Noé uczestniczy w realizacji filmu *Usta Jean-Pierre'a* (1996), będącego reżyserskim projektem jego partnerki Lucile Hadzihalilovic (w 2003 r. pomoże jej w realizacji *Niewinności* – eksperymentalnej wersji powieści Franza Wedekinda – gdzie szkoła dla dziewcząt ukazana została jako symbol społecznej represji, a analiza przemocy cielesnej zostanie zastąpiona analizą przemocy psychicznej). Film *Usta Jean-Pierre'a*, wyraźnie utrzymany w poetyce filmów Noé, podejmuje temat pedofilii, opisując losy małej dziewczynki, która – po samobójczej próbie swej matki – przebywa w domu ciotki. Tutaj dziewczynka staje się przedmiotem seksualnych ataków podstarzałego kochanka ciotki i w finale filmu, podobnie jak matka, podejmuje próbę samobójczą. Film Hadzihalilovic jest tak skonstruowany, że cała fabuła opowiedziana jest z punktu widzenia dziewczynki, która występuje w każdej scenie filmu. Dzięki temu odczuwamy całą grozę i napięcie towarzyszące życiu dziecka. W filmie *Usta Jean-Pierre'a* widzimy również jedną z najbardziej odrażających scen ukazujących seksualne zbliżenie dorosłych bohaterów filmu, kamera Noé eksponuje brzydkie pomarszczone ciała i fizjologiczne odgłosy towarzyszące spółkowaniu.

Ostatni człon *Trylogii okrucieństwa*, film *Nieodwracalne* (2002) – stanowi punkt dojścia dotychczasowej twórczości młodego reżysera. Rozpoczyna go scena rozmowy dwóch starszych mężczyzn. Jeden z nich zwierza się drugiemu, że właśnie wyszedł z więzienia, gdzie odsiadywał karę za zgwałcenie własnej córki. Słuchający współtowarzysz podsumowuje, że gwałt na swym własnym dziecku może być czymś wspaniałym i nie liczą się konsekwencje, tylko owa „momentalna przyjemność”, której wspomnieniem wciąż można się rozkoszować. Monolog gwałciciela przerywa wycie policyjnych syren podjeżdżających pod znajdujący się nieopodal klub dla homoseksualistów o preferencjach sadomasochistycznych – jak się później dowiemy po to, by aresztować głównych bohaterów filmu (Vincent Cassel i Albert Dupontel), którzy dokonali właśnie makabrycznego zabójstwa. Wywód smutnego

recydywisty kończy wyznanie „nie ma przestępstw, są tylko akty”. Ów gwałciciel, kreowany przez Philippe’a Nahona, to znany nam bohater trzech wcześniejszych filmów Noé.

W *Nieodwracalnym* Noé zastosował montażowo-narracyjny chwyt znany z *Memento* (2000) Christophera Nolana (czyli pierwsza scena filmu jest chronologicznie ostatnią, finałowa jest pierwszą), przy czym owa ostatnia scena (czyli chronologicznie pierwsza) jest najpiękniejsza w całym filmie: widzimy leżącą na zielonej trawie piękną, jakby wyjętą z obrazów Amadea Modiglianiego, Monikę Bellucci, jeszcze nieświadomą losu, jaki ją czeka – a więc brutalnego gwałtu analnego zakończonego okrutnym pobiciem.

Według słów Bellucci¹ film Noé jest „połączeniem *Mechanicznej pomarańczy* i *Saló*”. Odniesienia do Kubricka w *Irréversible* jest sporo. Nad łóżkiem bohaterki wisi plakat z *2001: Odysei kosmicznej* (1968), z reklamującym go hasłem „The Ultimate Trip” (co rzecz jasna odnosi się do „podróży ku zagładzie”, jakiej doświadczy bohaterka grana przez Bellucci i jej nienarodzone dziecko – ale także ma określić doświadczenie, jakie przypadnie w udziale widzowi). Mamy tutaj nawet Beethovena (fragment *VII symfonii*), co przywołuje rzecz jasna konotacje z utworami tego kompozytora słuchanymi przez Alexa z *Mechanicznej pomarańczy*. Oczywiście Noé chciał w *Nieodwracalnym* podjąć temat przemocy, tak jak Kubrick w *Mechanicznej pomarańczy*. Kubrick pokazał przemoc jako perwersyjną zabawę oraz – okrutny, ale jednak – paradoksalny przejaw wolnej woli jednostki, przeciwstawiony bezdusznej przemocy usankcjonowanej przez państwo. W scenie gwałtu na żonie pisarza twórcą *2001* zaoszczędził jednak widzom drastycznym detali, ukazując jedynie moment zbliżenia się napastnika do kobiety. U Noé przemoc jest już tylko i aż PRZEMOCĄ. Mamy trwającą około 11 minut scenę okrutnego gwałtu, podczas którego Bellucci gwałcona jest w obskurnym podziemnym przejściu przez odrażającego typa o pseudonimie „Tasiemiec” (Jo Prestia), oraz scenę miażdżenia głowy człowieka (Jean-Louis Costes) za pomocą metalowej gaśnicy (to głowa domniemanego gwałciciela, który – o ironio losu! – nim nie jest), podczas której ze szczegółami widzimy odłupywanie, kawałek po kawałku, czaszki ofiary przemieniającej się w końcu w bezkształtną, krwawą masę.

Może i przyświecała francuskiemu reżyserowi myśl, żeby pokazać przemoc taką, jaka jest naprawdę, pozbawioną odium „zabawowości”, tak charakterystycznej dla kina amerykańskiego. Być może, ale pierwsze wrażenie, jakie narzuca się widzowi obcującymi z tym i innymi filmami Noé, to coś, co zarzucano Pasoliniemu przy okazji *Saló* – że potraktował Sade’a jedynie pretekstowo, że przede wszystkim pofolgował swej głęboko perwersyjnej, zboczonej naturze, każąc na ekranie młodej dziewczynie jeść ekskrementy. Co w przypadku Pasoliniego mogło być jedynie pomówieniem (wszakże Sade to jednak Sade), w przypadku Noé wydaje się prawdą.

Współczesny widz zdaje się przyzwyczajony do filmów wypełnionych przemocą, tworzonych zwłaszcza przez filmowców azjatyckich. W szokujących obrazach japońskiego reżysera Takashiego Miiki, takich jak *Przesłuchanie* (1999), *D.O.A*

¹ Wypowiedzi Moniki Bellucci na temat sceny gwałtu i filmu *Nieodwracalne* można posłuchać na stronie recenzji filmowych BBC: <http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A939666>.

(2000) czy *Ichim – zabójcy* (2001) odnajdujemy sceny daleko bardziej drastyczne niż u Noé. Na przykład w *Ichim...* widzimy sekwencję przepoławiania człowieka na pół, scenę ukazującą wyrafinowane tortury przy pomocy wrzącego oleju czy wreszcie sekwencję okrutnego gwałcenia i maltretowania prostytutki. A jednak tamtej przemocy nie sposób traktować serio, zwłaszcza że ociera się ona o groteskę, często brana jest w nawias. Ta przemoc jest przerysowana, komiksowa, często towarzyszą jej sceny wyjęte wprost z filmowej mangi, z estetyki kiczowatego kina SF, horroru. To szokowanie programowe, mające ośmieszyć sam proces epatowania współczesnego odbiorcy scenami gwałtu.

W przypadku Noé nie ma żadnego nawiasu, żadnego stonowania, jest to ponura, sięgająca najgłębszych pokładów sadyzmu wizja. Wizja świata, w którym wszystko, co piękne, niewinne, musi zostać już nawet nie zniszczone, ale zbrukane, sprowadzone do stadium rozkładu. Wydaje się, że filmowe wizje Noé to kreacje człowieka chorego, pod płaszczykiem artyzmu „sprzedającego” własne, bardzo niezdrowe obsesje na temat świata i człowieka.

Gdzie tkwią korzenie takiego postrzegania świata? Takiej estetyki, czy raczej antyestetyki? Oglądanie zmasakrowanej twarzy Moniki Belucci lub rozrywanej na strzępy głowy homoseksualisty w klubie S/M jak *flashback* przywołuje na myśl obrazy Francisca Bacona – wszystkie przypominające poście rozkładającego się mięsa, krzyczące ludzkie twarze, rozedrgane w spazmie bólu. Malarstwo Bacona, zrodzone niejako z kina przemocy (wszakże obrazem, który popchnął artystę w kierunku sztuki, był kadr z *Pancernika Potiomkina* (1925) Eisensteina, ukazujący rozerwane pociskiem oko kobiety w binoklach), wynikało z prostego przeświadczenia, że skoro po Oświećmiu nie może istnieć sztuka tradycyjna, to znaczy sztuka opiewająca piękno, to trzeba stworzyć sztukę nową, opiewającą brzydotę, „prawdziwą twarz tego świata”, zmieniającą tradycyjne patrzeć na kanony i schematy – które przecież zawiodło, nie czyniąc człowieka ani trochę lepszym, lecz sprowadzając go do roli przedmiotu. Pesymistyczna wizja Bacona narzuciła niejako paradygmat myślenia o człowieku i świecie całej sztuce audiowizualnej. Kino również wydaje się naznaczone „dotykami Bacona”. Zmasakrowane oblicza z Baconowskich dzieł przechodzą na ekrany kin, zwłaszcza kina europejskiego, wypełnionego okrucieństwem, sadyzmem, krwią i spermą.

Dotyk Bacona to dotyk niszczący. Poprzestaje tylko i wyłącznie na degradacji, na ukazywaniu okrucieństwa, zła, rozkładu. Sztuka dla Bacona całkowicie straciła sens jako medium proponujące rozwiązania, jakieś alternatywy, drogi – już nawet nie do Boga, ale choćby ku zmianie na lepsze. Nie prowadzi ona wyłącznie do konstatacji złego stanu rzeczy, zmierza do jeszcze szerszego rozkładu, zniszczenia i degradacji. Czy więc wciąż jest to sztuka? Czy może sztuka przemieniła się w jakąś niszczycielską siłę, zabijająca w człowieku nadzieję, w Antysztukę? A w tym wszystkim tkwi tzw. ambitne kino europejskie. Właśnie o takim stanie kina myślał Bergman, kiedy powiedział, że współczesne kino to rzeźnia i burdel.

A jednak wydaje się, że trzeba spojrzeć na kino Noé z zupełnie innej strony, przebijając się przez warstwę obrzydliwości, sadyzmu, który niewątpliwie cechuje gwałtowne kino reżysera *Mięsa*. W filmach Noé dostrzec można pewną prawidłowość, która każe na *Trylogię okrucieństwa* spojrzeć z nieco innej perspektywy,

z perspektywy swego rodzaju rytuału, w którym centralną rolę odgrywa motyw ofiary. Niewinna ofiara zostaje zamordowana, by – w jakimś sensie – wstrząsnąć, przebudzić, odmienić (zbawić?) nie tylko bohaterów filmów, lecz także nas – widzów, zszokowanych skrajnościami serwowanymi przez reżysera makabrycznego spektaklu.

Aby w pełni zrozumieć to drugie, głębsze odczytanie twórczości Noé, sięgnąć trzeba do teatralno-filmowych koncepcji dwóch geniuszy sztuki XX w.: Siergieja Eisensteina i Antonina Artauda. Pierwszy stworzył koncepcję „montażu atrakcji”, drugi teatru okrucieństwa. Wydaje się, że właśnie te dwie idee stoją u podstaw filmowej kreacji Gaspara Noé.

Związki Noé z Eisensteinowską ideą „montażu atrakcji” przedstawił Matt Bailey². Jednak opisując paralele między twórczymi rozwiązaniami reżysera *Pancernika Potiomkina* a formalnymi rozwiązaniami twórcy *Nieodwracalne*, Bailey poprzestaje jedynie na formalnej analizie ekspresyjnych środków wyrazu (używanych przez tych twórców w celu zszokowania widzów), nie wyprowadzając odpowiednich, znaczeniowych wniosków. W stworzonej na początku lat 20. koncepcji montażu atrakcji Eisenstein zawarł swoje przeświadczenie o inwazyjnym charakterze sztuki, zwłaszcza teatralnej (później zastosował swoje idee w kinie), która poprzez odpowiednio dobrane i ukazane na scenie (w filmie) elementy wstrząśnie widzem, wyprowadzi go z równowagi, sprawi, że dystans między rozgrywającym się na scenie (na ekranie) przedstawieniem a widzem ulegnie drastycznemu skróceniu, więcej, że widz zostanie (na moment przynajmniej) wchłonięty przez przestrzeń teatralną (filmową). Za wstrząsem miała jednak iść refleksja, szok miał doprowadzić do światopoglądowych zmian w umyśle widza.

Atrakcja [...] to każdy agresywny moment widowiska, to każdy jego element, który poddaje widza uczuciowemu i psychologicznemu oddziaływaniu, doświadczalnie sprawdzonemu i z matematyczną dokładnością obliczonemu na określony wstrząs emocjonalny u widza, a następnie, w związku z tym – jedyna możliwość warunkująca percepcję ideowej problematyki widowiska [...] – końcowego wniosku ideologicznego³.

Obrazy mordowanych zwierząt i ludzi, ukazywane w filmach Eisensteina z niebywałym realizmem (to on pierwszy ukazał scenę zabijania w rzeźni wołu, zmontowaną z sekwencją masakry robotników w *Strajku*), miały wpłynąć na zmianę ideologicznego światopoglądu u widzów. Koncepcja „montażu atrakcji”, często nieświadomie, wdrażana była przez filmowców kreujących Wielką Europejską Awangardę Filmową, nastawionych na tworzenie sztuki poprzez stosowanie skrajnych środków mających odradzać we współczesnym człowieku wrażliwość. Z pewnością obraz przecinanego brzytwą oka, otwierający manifest filmowego surrealizmu, arcydzieło Buñuela *Pies andaluzyjski*, staje się żywą ilustracją eisensteinowskich tez. Z ruchem surrealistycznym związany był Antonin Artaud, który w latach 30.

² M. Bailey, *Gaspar Noe*, „Senses of Cinema”, [on-line], <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/noe.html>.

³ S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, [w:] idem, *Wybór pism*, przeł. M. Kumorek, red. R. Dreyer, Warszawa 1959, s. 293.

stworzył koncepcję teatru okrucieństwa, mającego odmienić oblicze współczesnego teatru. Estetyczne i filozoficzne poszukiwania Artauda tkwią korzeniami właśnie w surrealizmie, którego autor *Teatru i jego sobowtóra* był jednym z propagatorów. Nadrealizm dla Artauda był medium, które ostatecznie miało zerwać z kartezjańskim paradygmatem kultury opartym na dualizmie rozumu i ciała (z przyznaniem priorytetu sferze rozumowej, mającej niepodzielnie rządzić zarówno człowiekiem, jak i społeczeństwem). W efekcie „dyktatury rozumu”, trwającej nieprzerwanie od ponad 200 lat (choć jak trafnie zauważył Artaud, ów proces „móżdżenia” kultury zaczął się już wcześniej, bo od czasu renesansu), człowiek prawie całkowicie zatracił kontakt z naturą, z wszechświatem, którego – według panteistycznych teorii wyznaczanych przez Artauda w ślad za Janem Jakubem Rousseau – istota ludzka jest tylko częścią. Aby przywrócić człowiekowi duchową więź z kosmosem, Artaud proklamował ideę teatru okrucieństwa – spektaklu powtarzającego magiczne bądź religijne rytuały, leżące u podstawy nie tylko teatralnej aktywności człowieka (greckie Dionizja, chrześcijańskie misteria wielkopiątkowe), lecz także u podstaw autentycznej kultury, będącej wykwittem ducha, metafizycznych dążeń ludzkiej istoty. Teatr okrucieństwa Artauda miał stać się podobny zwłaszcza do indiańskich rytuałów, które artysta sam badał, odbywając w 1936 r. podróż do Meksyku. Obrzędem centralnym w magicznym święcie Tarahumarów – Indian, wśród których żył francuski artysta – była uroczystość boufonii i tańca *matachines*.

16 września, w dniu święta Niepodległości Meksyku, widziałem w Narogáchi, w głębi Sierra Tarahumara, rytuał królów atlantydzkich [...] Otóż na krótko przed zachodem słońca nad Narogáchic Indianie przyprowadzili na wiejski plac byka i, skrepowawszy mu nogi, poczęli rozszarpywać serce. Świeżą krew zebrano w wielkie, gliniane dzbany. Niełatwo będzie mi zapomnieć bolesny grymas byka, gdy nóż Indianina rozpruwał mu trzewia. Tańczący *matachines* skupili się przed bykiem i kiedy na dobre był już martwy, zabrali się do swych kwiatnych tańców⁴.

Zabicie byka było dla Indian świętym rytuałem, upamiętniającym stworzenie świata (zabicie kosmicznego byka przez młodego boga światła), krew zaslachtowanej ofiary miała moc oczyszczającą (dlatego w kolejnych etapach rytualnego misterium Indianie pili byczą krew). Cały rytuał miał umieścić człowieka w przestrzeni wszechświata, odnowić go, sprawić, że jego ciało i umysł znów zostawały zespolone poprzez ujawniającego się wraz ze śmiercią zwierzęcia ducha, wspólnego wszystkim żywym elementom kosmosu.

Swoje sakralno-mistyczne doświadczenia wprzegł Artaud w materię teatru okrucieństwa, precyzując wreszcie jego ostateczny cel i powołanie, opisane w wydanej w 1938 r. pracy *Teatr i jego sobowtór*. Poprzez doświadczenie skrajnej fizyczności i brutalności, wyrażającej się w krwawej ofierze, składanej podczas spektaklu, teatr ma doprowadzić uczestników przedstawienia do religijnej ekstazy, w której ukaże się najważniejsza prawda o człowieku – nierozzerwalna całość duszy i ciała, łączność człowieka z naturą.

⁴ L. Kolankiewicz, *Podróż do Tarahumarów*, [w:] idem, *Święty Artaud*, Gdańsk 2001, s. 207.

Artaud stwierdza jasno: nie idzie tu o przemoc, znęcanie się, tortury, a przynajmniej nie tylko o to. I dodaje: Kiedy mówię „okrucieństwo”, mam na myśli – życie. Ażeby pić „u źródła życia”, człowiek współczesny przeżyć musi swoistą agonię. Artaud zdaje się pamiętać jeszcze podwójny sens tego słowa, oznaczającego konanie, dogorywanie, ostatnią walkę, a zarazem atletyczne czy teatralne zapasy. Tak więc Teatr Okrucieństwa jest swego rodzaju nowożytnym, współczesnym agonem. Odbywają się w nim śmiertelne zapasy, rozpętuje się „kołowrót wyższych sił”. Scena staje się jakby stołem ofiarnym, aktor – męczennikiem, spektakl – nieustającym całopaleniem. Okrucieństwo jest – mówiąc dobitnie, ale z całą ścisłością – ofiarowaniem. Od tej chwili każdy jego ruch, gest traci swą przypadkowość, bylejałość, rozszerza się o wymiar ostateczny. [...] Przestrzeń sceny staje się przestrzenią centralną; stopniowo robi się gęsta, zaludnia się jakimiś cieniami, wypełnia, nabiera życia, rozedrgana zamienia się w końcu w rozżarzone ognisko. Jak otoczony zewsząd płomieniami męczennik – staje się aktor wyrazistym, przejrzystym ciągiem agonalnych symptomów. I oto klucz. Bo właśnie dzięki tej całopalnej ofierze aktora widz otrzymuje naoczność „duchowych wytrysków”, uzyskuje bezpośredni dostęp do najwyższej prawdy. Ale poznaniu jej towarzyszy – towarzyszyć musi – niebywały wstrząs, z którego widz nie wychodzi bez szwanku, ponieważ nikt nie asystuje obojętnie przy ofierze. Widz bezwiednie i nieuchronnie popada w niewolę własnego zaangażowania, a przez to pozbawiony zostaje swego zwyczajnego samopoczucia i sposobu odczuwania świata. Okrucieństwo tego teatru jest więc zarazem bezwzględnością w stosunku do widza. Widz także staje się ofiarą – ofiarą inscenizacji. Wywleka ona na światło sceny [...] kosmiczną tragedię życia. [...] Mówiąc krótko i po prostu, teatr ten nie dlatego jest okrutny, że inscenizuje przemoc, znęcanie się, tortury, ale dlatego, że fizyczny język sceny oddaje w służbę metafizyce⁵.

Artaudowi nie chodziło jednak o oddzielenie, zaprzeczenie fizyczności – chodziło mu przede wszystkim o to, aby widz zdał sobie sprawę zarówno ze swej biologiczności, jak i duchowości, by dostał się pełni, zatraconej z chwilą, kiedy kulturę wprzęgnięto w służbę cywilizacji (twórca teatru okrucieństwa mówił nawet o dyctotomii prawdziwej kultury i cywilizacji).

Artaud nigdy w pełni nie wprowadził w życie swych śmiałych postulatów. Nie wiązało się to tylko z ograniczeniami samej materii scenicznej. Przede wszystkim teatralna wizja Artauda znosiła różnicę między teatrem a prawdziwym życiem, to życie (ów sobowtór teatru) stawało się prawdziwym teatrem. Wydaje się, że dopiero w sztuce kinematograficznej idee Artauda (choć również w wyraźny sposób ograniczone) stają się możliwe do zrealizowania. Filmowa twórczość Noé wyraźnie nawiązuje do idei „świętego szaleńca”. Zresztą i sam Artaud żywo interesował się kinem, w latach 20. zarabiał na życie, grając w filmach (specjalizował się w rolach historycznych postaci naznaczonych szaleństwem, jak Savonarola – nawiedzony włoski mnich-buntownik – z epickiego filmu *Lukrecja Borgia* (1923) Abła Gance'a, czy współczujący dominikanin Jean Massieu, asystujący przy torturach św. Joanny w *Męczeństwie Joanny d'Arc* (1928) Carla Theodora Dreyera) – jednak linia pokrewieństwa między Artaudem a Noé wiedzie również poprzez teatr⁶.

⁵ Idem, *Duma, okrucieństwo, metafizyka*, [w:] idem, *Święty Artaud...*, s. 149.

⁶ Na temat bezpośrednich związków Artauda ze sztuką kinematograficzną zob.: G. Szymczyk-Kluszczyńska, *Kino alchemiczne Antonina Artauda*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” (Łódź) 1990, nr 1, s. 147-187.

Istniejący od 1897 r. w budynku paryskiej La Chaptel teatr makabry Grand Guignol był celem pielgrzymek francuskich intelektualistów przełomu wieków, będąc źródłem inspiracji i nawiązań. Stałym widzem makabrycznych przedstawień teatru, w których wątpla fabuła była pretekstem do ukazywania naturalistycznych scen gwałtów, tortur i egzekucji, był oczywiście Artaud, jak i jego współpracownicy – m.in. Abel Gance (który w 1912 r. sfilmował nawet jedno z przedstawień Grand Guignolu – *Maskę grozy*). Z pewnością okrutne obrazy, jakimi przesycane były spektakle teatru w La Chaptel, a zwłaszcza gwałtowna, fizjologiczna wręcz reakcja zgromadzonej na sali widowni (notowano powszechne omdlenia, teatr posiadał specjalny kanał w foyer, gdzie widzowie mogli swobodnie wymiotować w czasie spektaklu), naprowadziła Artauda na koncepcję teatru działającego fizycznie na widza, ale – w przeciwieństwie do Grand Guignolu – nie ograniczającego się wyłącznie do wywoływania „odruchu wymiotnego” (Artaud chciał, by za szokiem szedł metafizyczny wstrząs).

Związki Artaud z Grand Guignolem były jednak żywe, zwłaszcza kiedy Artaud opublikował w 1931 r. swoją broszurę pt. *I Manifest Teatru Okrucieństwa*, w której zawarł swoje tezy nowej (choć odnoszącej się do tradycyjnych form ludzkiej ekspresji) formy teatralnej. Tezami tymi przejął się ówczesny dyrektor Grand Guignolu (w latach 1930–1937 Jack Jouvin), który wobec teatralnych porażek Artauda (próby realizacji teatru okrucieństwa przez samego twórcę spełzły raczej na niczym – kilka raczej nieudanych, głównie ze względów finansowych, spektakli artaudowskiego Théâtre Alfred Jarry nie dokonało przełomu), postanowił wzbogacić „Dom grozy” nowymi elementami; spektakle bardzo często przypominały quasi-religijne misteria, podczas których na deskach teatralnych swe życie „oddawała” młoda i piękna dziewczyna – torturowana i mordowana przez przerażających mężczyzn, np. w spektaklu pt. *Dramat Tajemnicy i Śmierci* w reżyserii André Ransana. Inspirowane Artaudem spektakle Grand Guignolu wpłynęły z kolei na młodego francuskiego reżysera – Georges’a Franju – zachęcając go do realizacji dokumentu *Krew zwierząt* – w niezwyklej formie, łączącej upiorne, opustoszałe, przywołujące na myśl obrazy apokalipsy ujęcia Paryża i werystyczne sekwencje z rzeźni. Film Franju ukazywał w swej istocie rodzaj krwawej ofiary składanej na ołtarzu normalności przez tysiące zwierząt. Obraz upakowanych w kolejowe wagony zwierząt jadących do rzeźni kojarzył się jednoznacznie z, nie tak przecież odległymi czasowo, obrazami upchanych w kolejowych transportach ludzi jadących do hitlerowskich obozów zagłady (dlatego też film Franju można odbierać jako alegoryczny, ale tym samym bardziej przerażający, obraz Holocaustu). Bezpośrednim hołdem dla Grand Guignolu złożonym przez twórcę *Krwi bestii* był horror *Oczy bez twarzy* (1959) – opowieść o chirurgu, który zabija kobiety i zdziera z ich twarzy skórę, by przeszczepić ją swej okaleczonej córce. W 1962 r. na deskach Grand Guignolu sceniczną wersję filmu wystawił Michel Reney⁷.

Stąd już o krok od kina Gaspara Noé, kontynuatora twórczych poszukiwań zarówno Eisensteina, Artauda, jak i Franju (któremu złożył swoisty hołd już w pierw-

⁷ Na temat historii Grand Guignolu zob.: <http://www.grandguignol.com/> <http://www.amrep.org/past/caligari/caligari1.html>.

szej scenie swego filmowego debiutu). W swych gwałtownych, ekstatycznych filmach Noé próbuje wykreować filmowe misterium oparte na przemocy i krwi, poprzez które widz doświadcza zniszczenia, ale i odrodzenia swojej osobowości. Podobnie jak Artaud, francuski reżyser stara się rozbić niewidzialną barierę oddzielającą widza od (tym razem filmowego) spektaklu, dlatego w kinie Noé tak wiele opartych na eisensteinowskim „montażu atrakcji” zabiegów: od plansz z napisami kierowanymi wprost do widza, wyrrywającymi go z komfortowej sytuacji dystansu do prezentowanych wydarzeń, przez ostry, podkreślony efektami dźwiękowymi montaż, aż po rozchwianą, wykonującą swego rodzaju „taniec śmierci” kamerę – filmującą świat przedstawiony w *Nieodwracalnym* – która już nie tylko gwałci regułę 180 stopni, ale wręcz wydostaje się z kadru, pochłania widza, sprawia, że wchodzi on niejako w ów spektakl śmierci i odrodzenia.

Twórca *Nieodwracalnego* przywraca w kinie zapomniane pojęcie *katharsis* – nadając mu nowe, daleko bardziej uogólniające znaczenie. Jeśli by patrzeć na dzieła Gaspara Noé jako na z ducha artaudowskie kino okrucieństwa, staje się jasne, że nie o samą przemoc i destrukcję tu chodzi. W filmach tych idzie o coś więcej – już nie tylko, jak chciał tego Buñuel, „o zaszokowanie mieszczaucha”, albo Eisenstein: o „przebudowanie świadomości klasowej” – ale o duchowe odrodzenie człowieka poprzez celebrację krwawej ofiary złożonej z niewinności. Gdybyśmy zamienili słowo teatr na film, teoretyczne rozwiązania Artauda niespodziewanie i w sposób niezwykle precyzyjny rozświetlą mroki przysłaniające ponurą, sadystyczną twórczość filmową Noé, ukazując ją w zupełnie nowym świetle. Kino twórcy *Nieodwracalne* staje się rodzajem pierwotnego misterium, gdzie potworna ofiara złożona z niewinności: mordowanych kobiet, mężczyzn i dzieci, staje się dla nas katalizatorem przemiany, dzięki której przeżywamy metafizyczny wstrząs. Ów wstrząs powoduje, że zdajemy sobie sprawę z ograniczeń naszej cielesności – deprawowanej, miażdżonej, mordowanej – i kierujemy swą uwagę na coś zupełnie odmiennego. Krwawa ofiara bohaterów filmu Noé, podobnie jak krwawa ofiara mordowanych na ołtarzach zwierząt, ma nas prowadzić w inny porządek, w porządek okrucieństwa bezpowrotnie zmieniającego naszą egzystencję.

Filmografia reżyserska Gaspara Noé:

- 1985 – *Księżycowa opalenizna (Tintarella di Luna, k.m.)*
- 1987 – *Miłosna potrawa (Pulpe Amere, k.m.)*
- 1991 – *Mięso/Ciało (Carne, śr.m.)*
- 1995 – *W obronie zwierząt (Le Lâcheur d’animaux d’élevage, non-profitowa reklama TV)*
- 1985 – *Doświadczenie hipnozy telewizyjnej (Une expérience d’hypnose télévisuelle, dokument TV)*
- 1986 – *Ja, nie! (Je n’ai pas, wideoklip Mano Solo)*
- 1998 – *Sodomizowanie (Sodomites, k.m.)*
- 1998 – *Odtruwanie (Intoxication, k.m.)*
- 1998 – *Sam przeciw wszystkim (Seul contre tous)*
- 1999 – *Jestem myszką (Je suis si mince, wideoklip Arielle)*

2002 – *Nieodwracalne (Irréversible)*

2006 – *Odblokowany, segment P... się sami (Destricted, ep. We F... Alone)*

2006 – *SIDA* (k.m.)

2007 – *8* (w realizacji)