



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Moje ciało, tożsamość, choroba : dyskurs męskości w "American Psycho" i "Podziemnym kręgu"

**Author:** Agnieszka Nieracka

**Citation style:** Nieracka Agnieszka. (2017). Moje ciało, tożsamość, choroba : dyskurs męskości w "American Psycho" i "Podziemnym kręgu". W: J. Tymieniecka-Suchanek (red.), "Choroba - ciało - dusza w literaturze i kulturze" (S. 397-406). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Moje ciało, tożsamość, choroba Dyskurs męskości w *American Psycho* i *Podziemnym kręgu*

Agnieszka Nieracka | Uniwersytet Śląski

Heteroseksualną męskość przyjęto za konstrukcyjną normę, zarówno wobec wizerunków kobiet, jak i gejów — stwierdza Steve Neale<sup>1</sup>. Męskość jest jednocześnie produktem dyskursu i spektaklem. Filmowe wizerunki ciała, męskość „ucieleśniona” w kinie tworzą rygorystyczne, mocne kody patriarchalne. Napięte negocjacje kategorii męskości w latach dziewięćdziesiątych ujawniły głęboki kryzys w amerykańskiej kulturze. „Ameryka narzucała całemu światu obraz męskości — pisze Elisabeth Badinter — od kowboja przez Rambo do Terminatora [...] bohaterowie ci są nadal obiektem marzeń milionów mężczyzn”<sup>2</sup>. W istocie, amerykańskie wartości lokowane we „właściwych” reprezentacjach męskości manifestowały jawny sprzeciw wobec wzorów europejskich. Dekadencji, zniewieściałości i podejrzanym wartościom kultury europejskiej przeciwstawiano amerykańską ideę męskiego świata (*manhood*), władzy, panowania i kontroli. „Siła męskiego porządku wynika z tego, że obchodzi się on bez uzasadnienia: androcentryzm narzuca się jako neutralny i nie wymagający dyskusywnej legitymizacji”<sup>3</sup>.

Nie sposób w tym miejscu szczegółowo omawiać przemian w kulturze amerykańskiej, syndromu *panic bodies* spowodowanego przez alternatywne wzorce męskości i ruchy feministyczne czy nawet kino gatunków progresywnych. Doprowadziło to przecież do wyraźnej dezorientacji w androcentrycznej kulturze;

---

<sup>1</sup> S. NEALE: *Męskość jako spektakl*. Przeł. M. RADKIEWICZ. W: *Gender w kinie europejskim i mediach*. Red. E. OSTROWSKA. Kraków 2001, s. 31.

<sup>2</sup> E. BADINTER: *XY tożsamość mężczyzny*. Przeł. G. PRZEWŁOCKI. Warszawa 1992, s. 121.

<sup>3</sup> P. BOURDIEU: *Męska dominacja*. Przeł. L. KOPCIEWICZ. Warszawa 2004, s. 18.

wynikiem tej dezorientacji jest wątplenie w stabilną męską tożsamość. Lektura dwóch filmów zrealizowanych pod koniec lat dziewięćdziesiątych ujawnia ten kulturowy kryzys, ale jednocześnie poświadcza kryzys tradycyjnej filmowej reprezentacji.

Przedmiotem mojego opisu będą nie tylko bohaterowie filmowego opowiadania, ale także sposoby konstruowania opowieści. Inaczej mówiąc — interesuje mnie sposób filmowego wypowiedzania, analiza struktur formalnych obu filmów. Zakładam bowiem, że zarówno David Fincher (*Fight Club*, 1999) jak i Mary Harron (*American Psycho*, 2000) budując czasoprzestrzeń swych filmów, poświadczają konstrukcją obrazu konflikt rozdwojenia jaźni, chorobę bohaterów. To znamienne, że obu postaci dotyka nie tylko kryzys kulturowy, ale także choroba. Choroba przecież jest również bytem kulturowym, zrozumiałym w obrębie kultury, która ustanawia ją jako społeczny konstrukt. Należy podkreślić, że właśnie owa zagrożona męskość w tę chorobę ucieka, niejako legitymizując kryzys chorobą. Poczynania Patricka Batemana są dyktowane logiką anoreksji. Narratorem w filmie Finchera jest schizofrenik dotknięty uporczywą bezsennością.

Jean Baudrillard w *Ekstazie komunikacji* podkreśla, że czas obecny najtrafniej reprezentuje typ schizofrenika. Schizofrenika charakteryzuje nie tylko utrata poczucia rzeczywistości, ale również jej nadmierna bliskość, natychmiastowość doznań, będąca kresem intymności. Schizofrenik nie umie określić granic swej osobowości, nie potrafi być lustrem, jest tylko czystym ekranem<sup>4</sup>.

Metafora *pure screen* — jak wszystkie metafory Baudrillarda — jest nader efektowna i niespodziewanie operacyjna. Aplikowana w tekst filmowy *American Psycho* pozwoliła — metaforycznie — oddać istotę swoistej spacializacji filmowej przestrzeni.

W sekwencji otwierającej, na jasnym ekranie, pośród napisów czołowych, płyną krople krwi. Nader szybko okazuje się jednak, że krew jest w istocie malinowym sosem, ale to uspokajające rozpoznanie zostaje zaburzone ciosem noża, znów tylko tnącego artystycznie spreparowane mięso. Jesteśmy bowiem w wytwornej restauracji dla *yuppies*, a wizualne klisze z filmów kryminalnych (kapiąca krew, bliskie, dynamiczne ujęcie noża) zostają zderzone z celebrowanym tutaj stylem reklamowym (*slow motion*, rozjaśnione bliskie ujęcia, podkreślenie estetyki *designu*). Kamera wolno panoramuje po białej powierzchni stołu zastawionego wyrafinowanymi, artystycznie upozowanymi kompozycjami kulinarnymi. To w istocie parodia wymuskanej fotografii reklamowej, kunsztownie zestawiona z wcześniejszymi ikonami *murder mystery*<sup>5</sup>. Gdy widzimy wreszcie bohaterów tej wysublimowanej uczy, wówczas okazuje się, że jedzenie stanowi

<sup>4</sup> J. BAUDRILLARD: *The Ecstasy of Communication*. In: *Postmodern Culture*. Ed. H. FOSTER. London 1985, s. 133.

<sup>5</sup> Autorką sekwencji czołowej jest Marlene McCarthy, nowojorska artystka związana z nowym kinem *queer*.

tylko markę, jest zmedializowanym produktem, oznaką społecznego prestiżu, podobnie jak przywoływana nazwa innej, nieosiągalnej restauracji („nie cierpie tego miejsca. To restauracja dla bab”). Wśród „biesiadników” jednakowo odzianych (marka: Armani), tak samo uczesanych, z identycznymi platynowymi kartami płatniczymi jest Patrick Bateman (Christian Bale) — identyczny. Precyzja realizacyjna tej sekwencji, jej umiar wizualny i konsekwencja, z jaką konstruuje społeczny i kulturowy wymiar *milieu* Batemana, znajdzie swe mocne rozwinięcie w definiowaniu jego domowej przestrzeni. Poświęcam tyle uwagi czołówce, gdyż uważam, że jest ona zawsze rodzajem matrycy, strukturującej filmowy tekst. *American Psycho* precyzyjnie projektuje mapowanie Batemanowskiej przestrzeni, rysując jej dwa bieguny: morderstwo i zaspokojenie. Jednocześnie przypomnijmy, że nóż i krew stanowią jedynie pozór. Oba obiekty należą do kulinariów, zaspokojenie (kulinarne) zaś jest też pozorne. Anorektyk nie zaspokaja się nawet wytwornym *slow foodem*. Pozostajemy w świecie męskich pozorów i kroczymy dalej — do apartamentu Batemana. Powolna jazda kamery wprowadza nas w domową przestrzeń: bezosobowy, sterylny, idealnie folderowy apartament Batemana (Nowy Jork, American Gardens 81, West Street), gdzie dominują biel ścian, jasne meble i stal. Po cięciu — najazd na puste, białe łóżko. Dopiero w trzecim ujęciu dostrzegamy Batemana, rozpoczynającego swój poranny rytuał. Krótka wizyta w toalecie (kamera patrzy zza pleców bohatera), który spogląda na swoje odbicie na plakacie musicalu *Les Miserables*. W tym momencie rozpoczyna się komentarz z względnej przestrzeni pozakadrowej: „nazywam się Patrick Bateman. Mam 27 lat”.

Analizując ten fragment filmu, warto podkreślić, że ciało Christiana Bale’a stanowi tylko jeden z komponentów filmowej przestrzeni. Można uznać, że taki sposób konstruowania struktur wizualnych ma na celu zdefiniowanie jego osobowości. Istotnie, apartament Batemana przypomina „ikeowskie” mieszkanie narratora z *Podziemnego kręgu* — ujawnia lęk przed indywidualnością i konformizmem. W zasadzie pozostajemy z nałożonym na tryb filmowej struktury filmowego opowiadania pozornym reklamowym kodem: porannemu rytuałowi towarzyszą, nazywane i komentowane przez głos narratora z offu, produkty słynnych kosmetycznych marek. Liczne zbliżenia demonstrowują luksusowe przedmioty. A przecież to tylko rytuał opatrzony instrukcją użyteczności i użycia. Fetyszizacji nie podlegają tu bowiem przedmioty (jak w komunikacie reklamowym), ale przede wszystkim perfekcyjne męskie ciało — poddane nie tylko pielęgnacyjnym zabiegom, ale także rygorowi codziennych wyczerpujących ćwiczeń. Władza, kontrola i kreatywność — o to w istocie zabiega Bateman. Anoreksja i *bodybuilding*? *Hardbody* i restrykcyjna dieta? Obsesja ciała szybko ujawni wilczy apetyt Batemana, skierowany ku innym ciałom, które zostaną spenetrowane, okaleczone i poddane kanibalistycznym praktykom. Film Harron usłużnie podsuwa wiele możliwości interpretacyjnych, wszakże niektóre są zwodnicze. Jeśli bowiem zwrócimy szczególną uwagę na obsesyjnie powtarza-

jące się ujęcia luster, w których odbija się twarz Patricka, to siłą rzeczy prowokuje nas to do odwołania się do mitu Narcyza. Przecież ostatecznie Narcyza „obraz (imago) już go nie łudzi, nie jest już ‘cieniem’, nie kimś innym, lecz nim samym: ‘w tobie ja sam jestem’ (*Iste ego sum*)<sup>6</sup>. Jednak monolog z offu niespodziewanie kończy się frazą, towarzyszącą usuwaniu z twarzy żelowej maski: „to jest idea Patricka Batemana, rodzaj abstrakcji, ale to nie jestem prawdziwy ja, to tylko jakaś iluzoryczna istota. Jestem gdzie indziej (*I am simply not there*)”. Gdzie więc jest Patrick Bateman? Czy w hipperrealnym świecie pełnym luster, w labiryncie miejskim, tak dobrze korespondującym z bezosobowymi wnętrzami, które zamieszkuje? Czy może raczej warto spytać: W jaki sposób istnieje Patrick Bateman? Czy za maską ukrywa się prawdziwa twarz? A jeśli tak, to za którą maską? W książce *The Masculine Masquerade*<sup>7</sup> Harry Brod zauważa, że to, co maskowane i represjonowane w obliczach męskości, było dawniej związane z wyparciem homoseksualizmu. Maską męskości odwołuje się przeto do heteroseksualnej normy, można skonstatować, że jest po prostu konwencjonalna. Natomiast maskarada przywołuje różnicę między sztucznym (symulowanym) a realnym. „Za fasadą maski znajduje się prawdziwa twarz, odsłonięta, gdy maskarada się kończy”<sup>8</sup>. Maską Batemana to maseczka z kosmetycznego żel. „Bez odbioru, odczytywania maska jest tylko nic nie znaczącą fasadą, dekorującą jedynie naturalny kształt rzeczy. Oczywiście nie ma maski, nie potrzebuje jej”<sup>9</sup>.

Czy warto podjąć trud odczytywania? Streszczenie historii opowiedzianej przez film<sup>10</sup> musi sprowadzić się do konkluzji: Oto jeszcze jedna opowieść o psychopatycznym seryjnym zabójcy, tym razem z Wall Street. Ale formalne struktury obrazowe niosą znaczenia domagające się dekodowania. To nieprawda, że stale powracający motyw luster objawia nam podwójną, psychotyczną tożsamość Batemana. Bohater jest narratorem, ale jednocześnie czystym ekranem, centrum szybkich medialnych przełączeń (*switching*). Skompromitowana zostaje instytucja męskiego spojrzenia, gwarantująca niegdyś spójność androcentrycznego filmowego dyskursu. Znakomicie wizualizuje to scena seksualnego aktu z dwiema prostytutkami. „Bezpośrednie” widzenie zostaje zapośredniczone przez obraz z kamery wideo i odbicie w lustrze. Czarno-białe obrazki z kamery

<sup>6</sup> V.I. STOICHITA: *Krótką historia cienia*. Przeł. P. NOWAKOWSKI. Kraków 2001, s. 33.

<sup>7</sup> Tytuł publikacji jawnie odwołuje się do kanonicznego, psychoanalitycznego eseju Joan Riviere. Zob. J. RIVIERE: *Womanliness as Masquerade*. „International Journal of Psychoanalysis” 1929.

<sup>8</sup> H. BROD: *Masculinity as Masquerade*. In: *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Eds. A. PERCHUK, H. POSNER. Cambridge, Massachusetts 1995, s. 17.

<sup>9</sup> R.T. CIESIELSKI: *Metamorfozy maski*. Poznań 2006, s. 103.

<sup>10</sup> Film Mary Harron jest adaptacją znanej książki Breta Eastona Ellisa pod tym samym tytułem (1991), ja wszakże nie podejmuję w tym tekście problematyki adaptacji tekstu literackiego. Znakomitą analizę porównawczą można znaleźć w książce M. ABEL: *Violent Affect. Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln 2008, s. 29—59.



wideo przypominają filmy pornograficzne, natomiast w odbiciu w lustrze nie ma żadnego seksu... Jest tylko, ujęta w półzbliżeniu, postać Patricka, obserwującego siebie, odgrywającego w trakcie stosunku swój prywatny teatrzyk męskich, zdobywczych póz. Gdzie ukrywa się realność? W obiektywie której kamery? Akt widzenia rozsypuje się na naszych oczach. Jesteśmy skłonni przyznać, że nasze spojrzenie spotyka się ze spojrzeniem Christiana Bale'a grającego postać Patricka Batemana w filmie Mary Harron.

W istocie Bateman powiela, reprodukuje wzorce seksualnych zachowań. Twarda pornografia i filmy *slasher* stanowią rytualny ikonograficzny komponent jego mieszkania. Rzeczywistość przedstawiona zdaje się ulegać rozpadowi, zapośredniczona przez medialne obrazy domaga się decyzji widza. Czy to, co dzieje się z Batemanem, jest prawdziwe? Schizofreniczny rozpad poświadczają sceny niewiarygodnej, choć malowniczej eksplozji policyjnego samochodu, bankomat, który wyświetla polecenie nakarmienia bezdomnego kota, pozbywanie się okaleczonego trupa Paula Allena, figura podejrzliwego prywatnego detektywa (Willem Dafoe), prowadzącego śledztwo. Sceny z *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* (*The Texas Chain Saw Massacre*, reż. T. Hooper, 1974), kultowego *slaschera*, oglądanego przez Batemana w domowym zaciszu, powrócą z nim w roli Leatherface'a<sup>11</sup>. Czy zatem „można jeszcze po Freudzie wyłączać wyobraźnię z realności? Świat wyobraźni to gleba, w którą wrastają wszystkie nasze korzenie. Jest dzika, niewątpliwie: to gwałtowność pragnienia, zawrót głowy od śmierci, agonia z niedostatku. Kanalizują ją tylko instancje symboliki. Wyobraźniowe i symboliczne — jedyna opozycja operatywna”<sup>12</sup>.

W osobliwym splocie anoreksji i kultu zdrowego, perfekcyjnego ciała ujawnia się przecież i Tanathos, i Eros. Męskość jako spektakl zostaje zderzona z figurą popędu śmierci. Granice ciała stają się niewyraźne, zatarte przez kosmetyki, narkotyki, chorobę i przemoc. W filmie Harron intryguje ogromna liczba bliskich, ciasnych planów, zbliżeń twarzy Batemana, harmonizowanie linii wzroku (przez frazę plan / kontrplan) czy intensywna wymiana spojrzeń w obrębie ujęcia. Te zabiegi pozornie tylko definiują bohatera. Raczej — paradoksalnie — potwierdzają rozpad jego tożsamości. Pod maską *yuppie* z Wall Street ukrywa się seryjny zabójca, pod maską seryjnego zabójcy jest ktoś pozbawiony tożsamości, człowiek bez właściwości. Maską niczego zatem nie ukrywa. Skończyła się maskarada. Bateman wyznaje prawnikowi swe straszliwe uczynki, brnie w obsceniczne szczegóły („zjadłem parę mózgów i próbowałem coś ugotować”). Sekretarka znajduje jego sekretny dziennik z nieporadnymi, dziecięcymi bohomasami scen przemocy wobec ciał. Cóż dalej? Otóż nic, gdyż filmowy projekt Mary Harron czyni w zasadzie bez znaczenia prawdziwość konfesyj-

<sup>11</sup> Bohater filmu Tobe Hoopera, Leatherface, nosi maskę z ludzkiej skóry i morduje ludzi za pomocą tytułowej piły mechanicznej.

<sup>12</sup> J. REVEL, J-P. PETER: *Ciało. Chory człowiek i jego historia*. Przeł. T. KOMENDANT. W: *Oso- by. Transgresje* 3. Red. M. JANION, T. ROSIAK. Gdańsk 1984, s. 249—250.

nego wyznania bohatera. Bycie kimś, nawet w kostiumie seryjnego zabójcy, okazuje się niemożliwe. Własny prawnik myli Patricka z kimś innym. W ostatnim ujęciu filmu powolny najazd na twarz Batemana niczego nie ustanawia. Jeden z najmocniejszych środków filmowego wyrazu — maksymalne zbliżenie — poświadcza w połączeniu z monologiem z offu tylko zerwaną więź między słowem i światem, dekompozycję, rozkład własnego ja.

Amerykańska krytyka filmowa dostrzegła formalne wyrafinowanie autorskiej interpretacji adaptacji słynnej powieści Chucka Palahniuka *Fight Club*. Docenił ją także Palahniuk, zwracając uwagę na oryginalność zmodyfikowanego zakończenia filmu. Jednak tocząca się dyskusja o negatywnych skutkach gloryfikowania przemocy, intensywność obrazów okrucieństwa widoczna w kinie amerykańskim, polaryzowała wypowiedzi krytyków<sup>13</sup>.

Pisano, że *Podziemny krąg* wraz z takimi filmami, jak *American Psycho*, *American Beauty* czy *Boiler Room*, inicjuje nowy subgatunek kultowych filmów, które są kombinacją fascynacji spektaklem przemocy i banalnej opowieści o kryzysie męskości. Krytyka społeczna jest pozorowana, by nie rzecz powierzchowna, a film został tak zaprojektowany, by jedynie kokietować swoim związkiem z poważnym, niezależnym i artystycznym filmem. Brak tu krytycznego spojrzenia. Podstawowe problemy społeczne są trywializowane przez przestylizowaną estetykę z jej ironią, cynizmem i przesadnymi obrazami przemocy. To krytyka konsumeryzmu i celebrowanie męskości<sup>14</sup>. Pozostaje zapytać: Czy opowieść o kryzysie męskości może być banalna, skoro męskość jest celebrowana?

David Fincher w *Podziemnym kręgu* odsyła widza do tradycji *doppelgängera*, figury podwójności, nader kunsztownie dopełnionej wyrafinowaną formą filmową. Jak w *American Psycho* bohater jest uobecnionym narratorem, ale narracja ma charakter retrospektywny. Ta opowieść o cierpiącym na bezsenność szeregowym pracowniku dużej korporacji, uzależnionym od przedmiotów konsumpcji, jest pozornie opowieścią o próbie restauracji utraconej męskości i powrotu do idei „męskiego braterstwa”. Narrator (Edward Norton) nie posiada imienia. W istocie jest definiowany tylko przez rzeczy i stan posiadania. Uporczywa bezsenność odrealnia świat. „Przy bezsenności wszystko wydaje się odległe. Jest jak kopia kopii z kopii”. To dobry moment na pojawienie się pomocnej dłoni, przyjaciela — Tylera Durdena.

Czołówka filmu to brawurowa, digitalnie komponowana jazda kamery przez wnętrze mózgu, podkreślana gęstym, samplowanym rockowym podkładem. Jazda kończy się niespodziewanie na obrazie lufy pistoletu w ustach narratora. Broń trzyma Tyler (Brad Pitt). Początek skutecznie ujmuje głębię kryzysu narra-

<sup>13</sup> Miało to, oczywiście, związek z kinem, z tzw. drugą falą przemocy w kinie USA, którą zapoczątkowała, m.in. twórczość Quentina Tarantino (*Wściekłe psy*, 1992; *Pulp Fiction*, 1994).

<sup>14</sup> H. GIROUX: *Private Satisfactions and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence*. „JAC: A Journal of Composition Theory” 2001 [21:1]. <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc28631/m1/24/sizes/l/?q=Fight%20Club> [dostęp: 17.02.2012].

tora — aż do wystrzału w finałowej scenie. Filmowa opowieść zawarta w takiej klamrowej kompozycji powoli ujawnia tożsamość Tylera.

Dynamiczna i złożona przestrzeń współgra z dramatycznymi i formalnymi strukturami filmu. Aby uwyraźnić znaczenie przestrzeni, która w istocie opowiada o konflikcie rozdwojenia jaźni, Fincher komponuje domową przestrzeń narratora z remediaryzowanych stron katalogu IKEA. W obrębie diegezy filmowej są one tylko znakami, towarową marką. To mieszkanie jest ekstensją telewizyjnej i reklamowych katalogów. Cyfrowa technologia pozwala na radosną koegzystencję rzeczywistości i absurdu, poświadczoną przez wyznanie narratora, że jest niewolnikiem marki Ikea, uzależnionym od folderów reklamowych firmy tak, jak inni uzależniają się od pornografii. „Miałem poczucie spełnienia” — to wyznanie narratora nie odnosi się wszakże do kobiety, ale do ikeowskiej wersalki...

Po stracie mieszkania narrator przeprowadza się do zrujnowanego domu Tylera Durdena („pomocna dłoń”), domu w amerykańskim „neogotyckim” stylu, bez telewizji i innych cywilizacyjnych udogodnień. Tym ujęciem konsekwentnie nie przysługuje cyfrowa estetyka. Odbywamy bowiem symboliczną wyprawę w amerykańską przeszłość, gdzie męskość była heroiczna i nie podlegała żadnym kryzysom. Pora ujawnić, że Tyler Durden jest *alter ego* narratora, wyluzowanym anarchistą, tym „złym” w hiperrealnym świecie konsumpcji, niebywale atrakcyjnym przedmiotem pożądania, właścicielem kobiet, a nie wersalek z Ikea. Durden zakłada „Fight Club”, klub walki, bo „co możesz o sobie wiedzieć, jeśli nigdy nie walczyłeś?” To klub jest sceną, gdzie represjonowana męskość może znowu zatriumfować, a zakrwawione ciała zawodników, naznaczone śladami przemocy odwołują się do prymarnego kodu wojownika — mężczyzny. „Zarówno jako działanie, jak i znak przemoc balansuje między istnieniem a nicością [...]. Tym, co odróżnia *Podziemny krąg* od innych filmów o przemocy i co czyni go doskonale wyposażonym, by funkcjonować jako meta-dyskurs wobec tej tradycji, jest rezygnacja z jakichkolwiek narracyjnych pretekstów dla demonstracji przemocy [...]. Tym, co najmocniej wiąże bohaterów Finchera, jest teleologia walki”<sup>15</sup>. Klub szybko przekształca się w terrorystyczny projekt Chaos, wymierzony we władzę korporacji. Walka zatem konstytuuje czy raczej restytuuje utraconą, sfeminizowaną męskość. Gdyby Fincher opowiadał taką tylko historię, film rzeczywiście nie byłby wart uwagi. To prawda, że przemoc jest sensem i jądrem *Podziemnego kręgu*. Ale przecież niebywale interesujące są relacje między bohaterami, specyficzne „odmiany” męskości, ustanawiane bądź do sfeminizowanego porządku kultury czy odwołujące się nawet do nietzscheańskiego ideału, czytanego ironicznie przez faszyzm. Kolejność, w jakiej postaci pojawiają się na ekranie, determinowana zresztą przez taki, a nie inny porządek

<sup>15</sup> A. GRONSTAD: *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam 2008, s. 173.



opowieści narratora, jest nader symptomatyczna. Narrator jest wszak — jak sam oznajmia — „trzydziestoletnim singlem, chłopcem, pozbawionym ojca”; cierpi na chroniczną bezsenność, której efekty zgrabnie określa cytat Baudrillarda. Czy to bezsenność nie pozwala odnaleźć sensu w świecie, czy też raczej narrator jest bez-sensownym bytem? Fraternalizację z mężczyznami pozbawionymi jąder w grupach wsparcia („ale wciąż jesteśmy facetami, prawda?”) rozpoczyna znaczące ujęcie narratora wtulonego w biust Boba (Meat Loaf). „Bob miał babskie cycki” — wynik zażywania sterydów i hormonów przeznaczonych dla zwierząt. Karykaturalny konterfekt byłego kulturysty Boba Paulsona — pakera, Wielkiego Łosia, ofiary rzeźbienia ciała odsyła do abiektałnej kobiecości. Ironiczne, homoerotyczne podteksty w filmie Finchera są łatwe do rozszyfrowania, gdyż reżyser nie wpisuje się w tradycję kina kumpelskiego (*buddy movie*). Bob metaforycznie odzyskał męskość w walce na scenie nielegalnego, podziemnego kręgu. Narrator na tej samej arenie, nieco później, nieodwracalnie zniszczył, zmasakrował twarz Angela Face’a, jasnowłosego efeba („chciałem zniszczyć coś pięknego”), bo Tyler poświęcał mu zbyt wiele uwagi. Fincher jasno wskazuje na to, co zawsze było tłumione i wyparte w filmowym spektaklu. „W heteroseksualnym i patriarchalnym społeczeństwie męskie ciało nie może być wprost oznaczone jako erotyczny obiekt innego męskiego spojrzenia: spojrzenie to musi zostać umotywowane w odmienny sposób”<sup>16</sup>. Te predyspozycje do minimalizowania i przemieszczania erotyzmu Fincher jawnie wykpiwa, celebrując fascynującą cielesność Tylera. Męski klub i jego wojownicy, którym Tyler wykląda swoją filozofię mężczyzny (białego mężczyzny!), powoli przekształca się w podziemną organizację paramilitarną, a otwarcie okazywany związek bólu i przyjemności oraz pogarda dla kobiet jawnie odsyłają do popkulturowej wersji faszyzmu. To oczywiste, że Fincher testuje różne modusy męskości.

Przy analizie pierwszej sekwencji nie sposób pominąć mentalnego olśnienia narratora: „i nagle pojmuję, że to wszystko: lufa, bomba, rewolucja ma coś wspólnego z Marlą Singer”. Marla (Helena Bonham-Carter) pojawia się po raz pierwszy jako „turytka” w męskiej grupie wsparcia, w której uczestniczy narrator. Marla zjawia się przed spotkaniem z Tylerem Durdenem. Marla jest problemem. Postaci kobiece są radykalnie wykluczone z męskiego, mizoginicznego filmowego świata<sup>17</sup>. Wyjątek stanowi właśnie Marla, toteż nader istotny jest sposób jej prezentacji. Pierwszy raz występuje na ekranie niczym *femme fatale*, ikona z filmu *noir*. Fincher otwarcie (i prześmiewczo) korzysta z konwencji „czarnego kina”<sup>18</sup>, bo pojawienie się Marli wyznacza od razu przyszłe miejsce dla Tylera. To miej-

<sup>16</sup> S. NEALE: *Męskość jako spektakl...*, s. 37.

<sup>17</sup> Jest jeszcze epizodyczna postać Chloe. Sposób rozegrania tej postaci — będący reżyser-skim majstersztykiem — stanowi nokaut dla widza.

<sup>18</sup> Nie tylko postać *femme fatale* należy do przywoływanej przez reżysera konwencji *noir*. Praktyki intertekstualne obejmują także cytowany wyrazisty styl tego kina: subiektywna narracja z offu, niebezpieczna miejska przestrzeń, oświetlenie w niskim rejestrze.

sce, przygotowane dla Durdena, ustanawia od razu erotyczny trójkąt — z kobietą jako przedmiotem pożądania. Sposób prezentacji celebrytuje figurę kobiecości i ujawnia zagrożenie: Marla w wielkim czarnym kapeluszu, ciemnych okularach, z papierosem w wymalowanych uwodzicielsko ustach pokazywana jest w ujęciach zwolnionych, z jazdą kamery aż do bliskiego planu. Postać Marli nigdy potem nie będzie definiowana przez tak mocne kody klasycznego filmu *noir*, ale ten „przekaz jest prosty: ona jest źródłem wszystkich problemów Narratora. W typowym retro-noir ważna jest tylko obecność kobiety, nie zaś jej czyny”<sup>19</sup>.

Musi zatem pojawić się Tyler, aby sprostać zadaniu ujarznienia kobiety, Tyler — mocny lek na zaburzenia potencji seksualnej narratora. To Marla pierwsza przenikliwie określa narratora mianem „dr Jekyll i pan Ohydek”. „Opowiem coś o Tylerze” — zwierza się konfidencjonalnie narrator, zwracając się wprost do widza. Cyfrowa technologia pozwala na radosną koegzystencję rzeczywistości i absurdu. Tyler bawi się setnie, wklejając jako kinooperator krótkie ujęcia penisów w filmy dla dzieci, jest także „terrorystą gastronomicznym” — reżyser opowiada, stosując różne strategie refleksywne, często koncentrując się na samym materiale i środkach wypowiedzi. Ten fragment to małe *pendant* do portretu Tylera: trickstera, macho, terrorysty; wyidealizowanego portretu mężczyzny, produktu umysłu narratora. Dwa wizerunki męskości — smutny korporacyjny urzędnik w postmodernistycznym supermarkecie, jakim jest współczesna Ameryka, i odziedziczony z przeszłości bohater poza prawem, wojownik uformowany przez amerykańską mitologię. Walka — konstytuująca utraconą hegemonię męskości i ustanawiająca fallocentryczny porządek świata — odbywa się na scenie, jaką jest *fight club*, ale dwuznaczność Fincherowskich obrazów kreuje swawolną prezentację społecznych wartości komentowanych przez obsesje i chorobę psychiczną.

Finałowa sekwencja — ironicznie upozowana na hollywoodzki *happy end* — przedstawia narratora i Marłę trzymających się za ręce i patrzących na efekt terrorystycznych działań Tylera. Za panoramicznym oknem wybuchają budynki korporacji. Tyler Durden przestaje istnieć, bo narrator zabija swoje *alter ego*. Ale tę zaiste romantyczną scenę przerywa mignięcie wklejonego ujęcia wielkiego penisa. Można uczenie dowodzić, że to kolejne fallocentryczne marzenie, lecz sensowniej chyba poddać się Fincherowskiej / Tylerowskiej grze, zawłaszczającej wszelkie poziomy filmowego opowiadania, czerpiącej z różnych tekstów i różnych piętér kultury — strategii inteligentnego brikolażu. Struktury narracyjne odzwierciedlają po prostu kondycję postmodernistycznego świata. A ten świat opisują hiperrealność i schizofrenia — tu rozumiana wedle Fredrica Jamesona nie jako diagnoza choroby, ale zerwany związek między znaczącymi<sup>20</sup>. Wydaje się przeto, że męskość jest konstruktem, ale w istocie — pustym znacznikiem.

<sup>19</sup> J.B. WAGER: *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*. Austin 2005, s. 103.

<sup>20</sup> F. JAMESON: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997, s. 190—213.

AGNIESZKA NIERACKA

My body, identity, illness  
Discourse of masculinity in „American Psycho” and „Fight Club”

Summary

The-turn-of-the-century human bodily identity is involved in a number of paradoxes inherited from various concepts of ‘existential connection’ between the physical and the psychic. Let us emphasise the contemporary expressiveness of body image in culture, the characteristic overvaluing of the body in the discourse of masculinity in contemporary cinema. The overvaluing at the same time unveils a serious crisis of masculinity (as a spectacle) visible in the analysed films. Presented images of male bodies are accompanied by ‘uncertain’ identity — the protagonists are, after all, men who, in addition to experiencing a cultural crisis, are ill. Bateman’s actions are influenced by the logic of anorexia (*American Psycho*) and the Narrator in *Fight Club* is a schizophrenic suffering from chronic insomnia. It was not my intention, however, to analyse the film protagonists (at least it was not the most important aspect), instead I attempted a close reading of the narrative construction. Analysing formal structures of the films, I reflect on the level of film **expression**. Constructions of the film space-time reveal the conflict of split personality (a particular kind of ‘spatialisation’ of this conflict) as well as lead to reflexivity, self-awareness of the cinema. After all, subjective narrative, gaze circulation present in both films, leads to disgrace of male gaze.