



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

Title: Pornografia u Jeana-Luca Godarda

Author: Barbara Kita

Citation style: Kita Barbara. (2018). Pornografia u Jeana-Luca Godarda. W: I. Copik, B. Kita (red.), "Kultury obrazu - tabu - edukacja" (S. 139-150). 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

BARBARA KITA
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Pornografia u Jeana-Luca Godarda

Jean-Luc Godard jest twórcą o anarchistycznym charakterze. Od początku lat sześćdziesiątych, kiedy zaczynał karierę reżyserską, nie waha się w swych filmach wypowiadać na tematy kontrowersyjne, często nieobecne w życiu społecznym, przemilczane przez opinię publiczną i innych twórców z jego pokolenia, dla wielu niewygodne. Używa w tym celu całego arsenału środków poetyckich, wyrazowych i technicznych, zwykle równie bulwersujących (przez swą niekonwencjonalność i nowatorstwo), co sam podejmowany temat. A podejmowanymi przez niego tematami są prawie zawsze relacje damsko-męskie, odmalowane wyraźną kreską, Godard nie sili się bowiem na subtelne rysunki postaci, choć często mają one niejednoznaczny charakter. Przedstawia pozycję kobiety w świecie mężczyzn, łącząc na zasadzie dalekich skojarzeń jej obraz, cielesność, twarz, z ujęciami stosunków produkcji, pracy, towaru itp. Cielesność nie jest dla niego tematem tabu, stąd sporo u niego uzasadnionej nagości, zarówno kobiet (w większości), jak i mężczyzn. Jednak te obrazy: kobiet, ciał, nagości, nie są nam serwowane tylko ku estetycznej uciechu. Dzieje się to zawsze w jakimś celu, który wykracza poza samo szokowanie, rodzaj obsceniczności czy nawet samo badanie stosunków pomiędzy kobietą i mężczyzną, w których zarysowana byłaby diagnoza atrofii uczuć, współczesnego głodu bliskości czy opis relacji opartych wyłącznie na stosunkach seksualnych. Relacje tego typu doskonale zwerbalizowała Linda Williams w książkach: *Seks na ekranie* i *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo przyjemności”*. Autorka analizuje w nich (przede wszystkim w drugiej) sposób w jaki przesuwa się granica pokazywania seksu na ekranie w kinie głównego nurtu, kinie komercyjnym, prezentowanym w multiplexach. Williams formułuje wnioski nie tylko na temat tego, jak ewoluuje gatunek pornograficzny, rozwijający się przede wszystkim w zaciszu prywatnego odbioru, ale też jak elementy tego gatunku wchodzi do głównego nurtu kultury, powodując, że niejednokrotnie nie wiadomo, co z nimi zrobić. Przed takimi dylematami stają zarówno filmoznawcy, jak i sami odbiorcy – trudno im okreś-

lić i klasyfikować filmy, w których występują charakterystyczne dla pornografii obrazy, pokazane w specyficzny sposób, zgodnie z wszechobecną widzialnością. Zjawisko to jest analizowane przez badaczkę w ujęciu historycznym, przypomina ona jednak o paradygmatycznym dla innych przedstawień charakterze *Imperium zmysłów* Nagisy Ōshimy (1976). Jako nawiązania do tego filmu wskazuje *Ostatnie tango w Paryżu* (1972) Bernarda Bertolucciego, *9 songs* (2004) Michaela Winterbottoma, *Idiotów* (1998) Larsa von Triera oraz *Intymność* (2001) Patrice'a Chéreau, osobne miejsce poświęcając filmom Catherine Breillat¹.

Godard celowo, by przykuć uwagę widza, angażował do swych filmów (często wielokrotnie) aktorki atrakcyjne, młode, o twarzach niewinnych nastolatek, począwszy od Brigitte Bardot w *Pogardzie* (1963) też świadome swego uroku, a w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nierzadko reprezentujące dojrzały typ urody. Jednak zawsze były to kobiety piękne, interesujące, tajemnicze. Laura Mulvey w niezwykle przenikliwym eseju o charakterystycznym tytule *Dziura i zero. Godarda wizje cielesności*² dokonuje przekonujących i trafnych spostrzeżeń na temat kobiet w filmach Godarda. Akcentuje ona bowiem – co czasem umyka podczas powierzchownej „lektury” jego dzieł (właśnie „lektury”, bo należy się w nie zarówno wpatrywać, jak i niejednokrotnie wczytywać) – że za ciałem i kobiecością kryje się coś znacznie więcej niż sama cielesność. I w gruncie rzeczy obrazy cielesności (nagości kobiety) służą (warte podkreślenia sformułowanie w kontekście dyskursu feministycznego reprezentowanego przez Mulvey) czemuś innemu niż estetyzowaniu obrazu czy pobudzeniu widza.

Właściwie nawet w niemal pornograficznych ujęciach, których wszak nie brak w bogatej twórczości francuskiego twórcy, trudno dopatrzeć się pożądanego w filmach *stricte* pornograficznych efektu pobudzenia, wręcz przeciwnie – są one absolutnie pozbawione takich emocji. Dzieje się tak głównie za sprawą sposobu pokazania, kontekstu, idei montażu scen porno z tymi o całkowicie innym charakterze, w coraz bardziej szokujących zestawieniach. Można założyć, że skupienie się od lat sześćdziesiątych na pięknie kobiecego ciała w różnych okresach działalności i zainteresowań reżysera, wynikających z sytuacji politycznej (komunizm), społecznej (konsumpcja), przemysłowej (utowarowienie), jest podporządkowane historycznej idei kina jako sztuki, idei historii kina, jego posłannictwu, znaczeniu, sile wypowiedzi. Godard „uprawia socjologię za pomocą filmu i jego środków, rozpisuje problem społeczny na strukturę i dynamikę samego obrazu, a nie tylko konstruuje historię bardziej lub mniej związaną z tym problemem”³ – trafnie spostrzega Paweł Mościcki, komentując obecność

¹ L. WILLIAMS: *Seks na ekranie*. Tłum. M. WOJTYNA. Gdańsk 2013; L. WILLIAMS: *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo przyjemności”*. Tłum. J. BURZYŃSKA, I. HANSZ, M. WOJTYNA. Gdańsk 2010.

² L. MULVEY: *Dziura i zero. Godarda wizje cielesności*. W: EADEM: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków–Warszawa 2010.

³ P. MOŚCICKI: *Godard. Pasaże*. Kraków 2010, s. 272.

problematyki prostytucji w jego twórczości. Nie bez powodu kobiety w filmach Godarda rzadko są przykładowymi żonami i matkami. Za to dość często wzbudzają kontrowersje: prostytuują się (*Dwie lub trzy rzeczy które wiem o niej*, 1966; *Ratuj kto może (życie)*, 1979/1980), wystawiają się na pokaz, jak w pozornie niewinnym filmie *Kobieta jest kobietą* (1961), zdradzają mężów (*Kobieta zamężna*, 1964), czy są wyuzdane, jak nieklasyczne wcielenie *femme fatale* (*Imię: Carmen*, 1983). Istotnie – co eksploruje w swym tekście Mulvey – w całej twórczości reżysera *Do utraty tchu* dostrzec można oscylację pomiędzy kobietą – jej ciałem, a zagadką, tajemnicą, która kryje się za kobiecą seksualnością. W kolejnych latach następują zmiany w dominującej triadzie: Kino – Ciało – Kobiety, i tu w miejsce konsumpcji z lat sześćdziesiątych pojawia się obszar refleksji „przemysłowej”: towar lub fabryka w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. *Pasja* (1981/1982) jako wytrawny esej filmowy, przenosząc akcent na sprawy sztuki i kina jako sztuki, stał się równie przełomowy w kontekście ciała kobiety, co *Ratuj kto może (życie)* w 1979 roku, wyznaczający powrót do kina, eksperymentujący w obszarze laboratorium obrazu. Reżyser jednak, poszerzając lub raczej wydobywając kwestie sztuki w filmach od lat osiemdziesiątych, nie porzucił swych zwyczajowych motywów przewodnich: kobiety, ciała, seksualności, prostytucji, utowarowienia. Kobieta jako towar, bardziej niż analogią staje się znakiem umowy społecznej, wystawiając się na rynku, budząc pożądanie. Mulvey w każdym filmie Godarda dostrzega zależność pomiędzy ciałem, seksualnością kobiety, a – w efekcie rozmaitych poszukiwań artystycznych i porównań do fabryki, konsumpcji, materializmu – kinem jako zwieńczeniem twórczych zmagania⁴. Godard działał zawsze zgodnie z pewną wypracowaną przez siebie regułą. Obnażał swoje reżyserskie ja oraz to, że widzowie mają do czynienia z filmem jako dziełem sztuki, czymś sztucznym, w co nie pozwala się zanurzyć, co rusz stawiając nas w sytuacji niekomfortowej (auto)refleksyjności.

Godard oscyluje pomiędzy powierzchnią, czyli ciałem, pięknem, obrazem kobiety, a wewnątrz – zagadką, tajemnicą, istotą kobiety, którą, jeśli się ją pozna, wówczas pozna się istotę sztuki, kina jako sztuki. Szczególnie dużo uwagi Mulvey poświęca filmom *Imię: Carmen* i *Zdrowaś Mario* (1984/1985), reprezentującym dwa typy kobiecości i cielesności: wyuzdaną i świętą, szaloną i zbawienną, niepokalaną, a one z kolei odnoszą się do dwóch typów kina: „magii/pożądania” wywiedzionego z *Imię: Carmen* oraz kina duchowości/prawdy, którego reprezentacją byłaby Maria. Krytyczka feministyczna dostrzega w tych poszukiwaniach kryzys samego Godarda jako człowieka i twórcy, podkreślając moment jego starzenia się jako mężczyzny. Radykalnie formułując wnioski na temat filmów z lat dziewięćdziesiątych, pisze:

⁴ L. MULVEY: *Dziura i zero...*, s. 172.

[Kino – B.K.] pokazuje dylematy reżysera jako nieuchronnie fetyszystyczne, a jego obsesje na punkcie kina i kobiecego ciała jako beznadziejnie zależne, masochistyczne, wyzyskujące. Kino i seksualność stapiają się w bezwstydnie maskulinistyczny koncentrat, przesycony jednocześnie pełną skruchy impotencją. Gorączka reżysera podsycana jest przez i poprzez kobiece ciało, tak jakby Godard w zerowym punkcie procesu tworzenia badał fundamenty i nie znalazł tam niczego prócz pragnienia samego pragnienia⁵.

Wydawać by się mogło, że już nic ponad to nie można powiedzieć w kontekście nagości, aktu seksualnego czy pornografii u Godarda. Nic bardziej błędnego. Mulvey wykorzystała jego filmy, by pokazać to, co ją w nich interesuje z perspektywy dyskursu feministycznego, lecz można na obrazy kobiet w tej twórczości spojrzeć jeszcze inaczej. Jean-Luc Douin nazwał *Imię: Carmen* „najbardziej erotycznym i najbardziej seksualnie prowokującym filmem Godarda. Baletem na temat konwulsyjnego pożądania”⁶. Wynika to z powierzchownej interpretacji filmu, w którym bardzo dynamicznie i agresywnie na plan pierwszy wysuwa się nagość, seksualność (niespełniona), jednocześnie zestawiona z obrazem śnieżącego monitora telewizora, w którym reżyser demonstruje nam istotę obrazu jako takiego, bez jego przedstawieniowych uwikłań. To jedna z interpretacji, inna pochodzi od Mulvey, która w *Imię: Carmen* widzi metaforę obrazu kinowego, cielesności tego obrazu, natomiast w *Marii ze Zdrowaś Mario* – duchowość i ulotność obrazu. Zupełnie inaczej postrzega ten ostatni film Mościcki, określając go jako film o naturze samego pożądania, a kino Godarda jako całkowicie pozbawione napięcia erotycznego, raczej seksuologiczne niż erotyczne (pornograficzne). Przedstawione opinie są całkowicie skrajne i absolutnie ze sobą nie korespondują, można jednak skłonić się ku interpretacji zarówno Mulvey, która w filmach Godarda od początku widzi potencjał refleksji na temat estetyki kina, jak i Mościckiego, w powierzchownej (powierzchniowej) erotyce filmów Godarda upatrującego niemal powierzchniowości zaplanowanego designu, w której figury rodem z *tableaux vivants* odgrywają swoje role. „Za zasłoną społecznego tabu nie kryje się mechanika ciał, ale kolejna odsłona teatralnej gry”⁷ – jak podsumowuje związki seksualności i kwestii społecznych autor opracowania *Godard. Pasáže*.

Taką perspektywę przynosi zaakcentowanie potrzeby tkwiącej w samym twórcy, a mianowicie poszukiwania istoty kina jako sztuki. Można byłoby uznać, że przyjemne obrazy kobiecych ciał, a czasem nawet umieszczenie „na scenie” (jak powiedziałyby Williams) aktu seksualnego, który, upubliczniony,

⁵ Ibidem, s. 183.

⁶ J.-L. DOUIN: *Dictionnaire des passions*. Paris 2010, s. 319.

⁷ P. MOŚCICKI: *Godard...*, s. 273.

staje się czymś codziennym, tracąc status aktu obscenicznego, są w jego filmach jedynie pretekstem, by sprowokować nas do zastanowienia się nad tym, w jakim celu pokazuje nam coś, co nie jest tematem filmów, ani nie musiałyby być pokazane. Piękne ciała, uwodzicielskie, tajemnicze twarze w zbliżeniu (niekiedy oddziałujące niezwykle sensualnie), rozległy pejzaż, który rozwija się za twarzami bohaterów, skupienie na pięknie i tajemnicy, powinny doprowadzić do wyjaśnienia tajemnicy filmu jako ostatniego bastionu sztuki, zmusić odbiorcę do zastanowienia się nad widzialnością obrazu, nakazując dostrzeżenie samego obrazu w narastającej wciąż wielości innych. Mulvey analizowała przede wszystkim zestaw filmów ewidentnie wpisujących się w dyskurs władzy spojrzenia, w konsekwencji przedstawienia głównej bohaterki i zawłaszczenia wyobraźni widzów dzięki jej cielesności. Pozostają jednak i takie filmy, w których kobieta nie znajduje się w centrum akcji, a nawet jeśli tak się dzieje, to jej seksualność nie jest nadmiernie eksploatowana, nie ma w nich nagromadzenia obrazów nagości czy aktów seksualnych. Filmy Godarda, mimo tego że można je rozpatrywać, przywołując kontekst nagości, seksualności, z pewnością nie należą do grupy filmów, które opisywała Williams, a które niemalże w całości balansując na granicy tego, co wystawione na widok publiczny prawie w manierze *hard core'u*, opowiadają historię związku dwojga ludzi poprzez historię cielesności tych relacji. Mamy do czynienia raczej z wprowadzaniem różnego rodzaju tabu: seksu, nagości, stosunku do kobiety, ale także dość nieoczekiwanie – by nie powiedzieć paradoksalnie – występuje tu nawiązanie do tabu śmierci, wojny, przemocy, których obrazy przeplatają się ze sobą, nakładają na siebie, wzajemnie się inkrustując. A ich autonomiczne istnienie byłoby pozbawione sensu, ponieważ do niczego poza sobą nie odsyłałyby.

Motywy/tematy: nagości, prostytutce, pary (z obsesją podwojenia), miłości, *baiser* (pieprzenia), tyłka, dziury, znajdują się w filmach Godarda nie tylko ze względu na obsesyjność twórcy, który zadeklarował w 1966 roku, że jedyny film, jaki naprawdę chciałby nakręcić (ale tego nie zrobi, bo jest to niemożliwe), byłby na temat miłości, o miłości, z miłością: „dotykać piersi, a dla kobiet wyobrazić sobie i widzieć ciało, seks mężczyzny, to jest równie trudne jak pokazać horror, wojnę i chorobę”⁸. Przez wzgląd na to odnaleźć można w filmach te elementy (nie nazywając samych filmów pornograficznymi), żeby powiedzieć coś innego, więcej, ponad to, co już widoczne. prostytutka dla reżysera to „plan wielki relacji wymiany w ogóle”⁹, rozbieranie zawsze jest u niego widoczną, najbardziej bezpośrednią formą kupienia kobiety jak towaru, wielką metaforą stosunków społecznych. Nie interesuje go, jak ciężkie życie wiodą w jego filmachprostituujące się kobiety, raczej skupia się na momencie, który je do tego przywiódł.

⁸ Cyt. za: A. BERGALA: *Nul mieux que Godard*. Paris 1999, s. 125. Jeśli nie zaznaczono inaczej – cytaty tekstów obcojęzycznych w tłumaczeniu autorki artykułu.

⁹ Ibidem, s. 128.

Wprowadza tym samym sferę naprawdę go zajmującą, a mianowicie sferę konsumpcji, społecznych relacji, obrotu pieniędzmi itp. Ciekawe jest także to, że – jak zauważają liczni komentatorzy jego twórczości – sceny erotyczne lub nawet pornograficzne w jego filmach są pozbawione efektu pożądania, całkowicie oerotyzowane. Wynika to między innymi albo przede wszystkim z tego, że bohaterki na planie jego filmów zawsze są już nagie, nie mając nic do ukrycia. „Ciało kobiety w filmach Godarda zna tylko trzy precyzyjnie oddzielone stany: ubrane, już nagie, przemocą rozebrane”¹⁰. Alain Bergala w tej strategii cielesności, zawieszanej pomiędzy ubraniem a nagością, seksualnością a potencjalnym erotyzmem, widzi rodzaj przekomarzania się (*teasing*). W swym przenikliwym eseju *Nul mieux que Godard* opisuje ciekawą zależność pomiędzy obowiązującymi w kinie normami a strategią Godarda widoczną w jego twórczości od debiutu. Z całą pewnością w pierwszych jego filmach potwierdza istniejące „tabu piersi”¹¹ – faktycznie młody Godard nie ma problemu z zajrzeniem pod spódnicę swych bohaterek, piersi zaś pozostawia zasłonięte, wykonując rodzaj dość ciekawego striptizu. Ma on miejsce nie tyle w obrębie ciała aktorek, ile za sprawą obrazu i montażu – twórca podkreśla w ten sposób, co można osiągnąć dzięki podstawowemu dla kina mechanizmowi montażu, który zawsze pozostawał dla niego kwestią moralności, ale i wyrazem polityki. Przekornie również, kiedy w latach sześćdziesiątych przestała obowiązywać cenzura obyczajowa, reżyser świadomie wybrał rodzaj osobistej powściągliwości¹², by nie pokazywać tego, co można już nad miarę zobaczyć wszędzie. Nie ma bodajże nic mniej pobudzającego niż ciało kobiety już nagiej, w dodatku zwykle jego bohaterki w sytuacjach intymnych potrafią całkowicie wyłączyć się z nich. W wielu interpretacjach scen i całych ujęć, w których cielesność/nagość jest obecna w sposób na pierwszy rzut oka szokujący, prowokujący, powtarza się wniosek o naturze obrazów. Kiedy twórca pokazuje kobiety (i mężczyzn) w sytuacjach zwykle w kinie postrzeganych jako generatory napięcia erotycznego, dzieje się coś zupełnie przeciwnego. U widza pojawia się znudzenie lub nawet irytacja, ponieważ zastygłe w mechanice ciała, nieruchome pozy par w wielu filmach, począwszy od tych „niewinnych”, a skończywszy na tych najbardziej przesiąkniętych nagością (która nie wzbudza pożądania), są rodzajem *tableaux vivants*. Monotonia, z jaką dwa ciała łączą się ze sobą w obrazach *Imię: Carmen* czy *Numer dwa* (1975), doprowadza do całkowitej teatralizacji relacji, sztuczności (od sztuka), alienacji widza z seansu striptizu, uwypuklając nienaturalny, abstrakcyjny charakter przedstawienia, które ma służyć czemuś innemu. Postaci w filmie zachowują się jak aktorzy na planie, kobiety/aktorki beznamiętnie wykonują polecenia mężczyzny/reżysera, biernie powtarzają żądane kwestie, wykonując przy tym wymagane gesty. Jak prostytut-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 126.

¹² Ibidem, s. 127.

ka z *Ratuj kto może (życie)*, która, będąc u klienta, monotonicznie powtarza kwestię „tak, szefie” i wykonuje gesty i ruchy przez niego wskazane, zupełnie nie angażując się w ten stosunek, zachowując swoją przestrzeń i wolność w beznamiętnym spojrzeniu gdzie indziej i myśleniu o czymś innym. Zresztą wspomniany film jest filmem kluczem antyerotyki godardowskiej, w nim także powtarzają się obecne wcześniej tematy: utowarowienia, fabryki, wymiany, pieniędzy, komercji i podległości kobiety, która ma być znakiem tego wszystkiego. W filmach z lat osiemdziesiątych: *Pasji*, *Imię: Carmen*, *Zdrowaś Mario* i wspomnianym *Ratuj kto może (życie)*, jest najwięcej erotyki, nagości, nawet szczegółów anatomicznych, gwałtowności seksualności, i znowu realizacje te paradoksalnie są najmniej erotyczne, są smutne. Kino Godarda to „depozytariusz bólu lub rozkoszy, ale nie medium pożądania lub przyjemności”¹³, nie zmierza w stronę pornografii. Znajdują się w nim niezaprzeczalnie momenty sensualności, ale to zawsze sensualność kinematograficzna, nigdy nie wywołuje ona czysto seksualnego podniecenia, na co wskazuje Bergala. To wynik myślenia o kinie w ogóle jako o obrazie, jego obraz to ciało-obraz filmu, niepokalanie poczęte. „Kino nie proponuje nigdy ciała, a tylko obrazy reprodukowalne, w dwóch wymiarach, niemożliwe do dotknięcia”¹⁴. Bergala dość nieoczekiwanie w kontekście późnych filmów¹⁵ mistrza stwierdza, że w początkach swej kariery, w siedmiu filmach ani razu nie zażądał on od Anny Kariny, by pokazała choćby piersi (co nie było efektem nieśmiałości debiutanta): „z całą oczywistością można stwierdzić, iż istniało tabu piersi w początkach Godarda”.

Poza filmami kinowymi interesujące ze względu na eksperymenty formalne testujące media są wideofilmy z lat siedemdziesiątych. W kontekście ujęć niemal pornograficznych na uwagę zasługuje szczególnie *Numer dwa* (1975). Tu poza próbą odpowiedzi o istotę i potencjał obrazu wideo z jego *stricte* organicznymi możliwościami, wynikającymi z łańcucha obrazowego, melanżu obrazów przez kolaż, inkrustację, rolety, nakładanie obrazów, istotny jest sam temat, poruszana problematyka, które zawsze łączą się u Godarda. W najbardziej dosadnej seksualnie scenie kulminują/kumulują się wszystkie jego zainteresowania/obsesje: cielesność ciała ludzkiego i ciała obrazu, możliwości obrazu wideo z przenikaniem/inkrustacją, oraz tematy filmu: zmiany w ciele wywołane wiekiem, praca, kobieta w pracy i w domu, relacje w rodzinie, komunikacja i brak komunikacji, której substytutem jest stosunek małżonków. To film o sile dokumentu społecznego, siłą tą są również ujęcia nagich ludzi w różnych sytuacjach. Centralną sceną jest scena stosunku pomiędzy rodzicami, których przez drzwi obserwuje ich córka. Philippe Dubois pisze: „Przemoc seksualna, scena prymitywna i voyeuzyzm. Transgresja seksualna jako transgresja obrazowa: sprawa spojrzenia, spr-

¹³ Ibidem, s. 137.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Por. B. KITA: *Obraz zatrzymany. Teoria i praktyka późnego Godarda*. Katowice 2013.

wa rodziny, ciała i nośników. Wszystko w jednym¹⁶. Dzięki wideo odnosi się wrażenie, że dziewczynka znajduje się w środku aktu rodziców, ponieważ inkrustowane, oddalone w rzeczywistości obrazy wnoszą taki efekt przez montaż. „Tylko wideo traktuje tak obrazy autoryzując korporalność dyspozytywu »montażu«¹⁷. Obraz wideo jest niemal dziewiczy dla Godarda, można z nim zrobić wszystko, głos z offu komentuje: „Myśleć. Zbliżyć się, by myśleć. Po prostu zbliżyć dwa obrazy. Dwa proste obrazy, ponieważ pokazują prostych ludzi. [...] Tak to jest zmusić do myślenia przez patrzenie¹⁸. Nie można lepiej powiedzieć: przybliżyć (w akcie seksualnym, przez melanz obrazów), by umożliwić widzenie. Zbliżenie w akcie seksualnym koresponduje z bliskością obrazów, ich niepokojącym sąsiedztwem. „Ponieważ widzieć (z wideo) to jest myśleć (bepośrednio z obrazem)¹⁹. Niepokojące to obrazy, rozkrawające rodzinę skalpelem ekranów wideo²⁰ przede wszystkim przez ich metafikcyjność, ale także przez obecność dzieci, które stają się świadkami seksu rodziców, a nawet są przez nich instruowane, do czego służą narządy płciowe. Jednak obrazom tym daleko do ekscytacji, są raczej manipulatorskie (jak ujął to Richard Brody), w efekcie przez nałożone ujęcia twarzy dziecka i pary stwarzają rodzaj wizji dość surrealistycznej w swej wymowie, dalekiej od sugestywności seksualności²¹. Tu nadal chodzi o obraz, ciągle i niezmiennie o nagość, zbliżenie dwojga ciał, by zbliżyć dwa obrazy, wprawić je w ruch, przez montaż dialektyczny. Bergala uważa, że *Numer dwa* to niemal dokument (z elementami etnologicznej obserwacji) na temat nagości ciał w różnym wieku. Bo istotnie mamy w tym wideoeseju nagość dziecka, jego rodziców i dziadków, wręcz z drobiazgowym zademonstrowaniem wszystkich detali ciała, jego organów, oraz wytłumaczeniem, do czego służą. Mimo nagromadzenia obrazów nagości, pokazywania narządów płciowych w zbliżeniu, trudno dopatrzeć się w tej praktyce jakiegokolwiek intencji tworzenia obrazu erotycznego lub tym bardziej pornograficznego. „Wyraźnie filmowanie tych nagości zmierza do zdania sprawy, kinematograficznie, z pewnego stanu ciała, w którym ludzkość wreszcie byłaby widzialna jako gatunek²², bez zadęcia, bez uwarunkowań kulturowych, bez partykularnych dyskursów.

Obrazy porno, erotyka, nagość osiągają osobny wymiar w monumentalnym dyspozytywie kinowym, kilkugodzinnym spektaklu opowiadającym historię XX wieku, zatytułowanym *Historie kina* (1988–1998). Tu najbardziej kontrowersyjnie, choć skrótowo, w historię wojny, śmierci, cierpienia, terroru, mor-

¹⁶ Ph. DUBOIS: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Liège 2011, s. 247.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 248.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ C. GAILLEURD: *Disséquer la famille au scalpel des écrans vidéo*. www.ligne-de-fiut.net [dostęp: 20.06.2018].

²¹ R. BRODY: *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma. Biographie*. Villeneuve d'Ascq 2010, s. 247.

²² A. BERGALA: *Nul mieux...*, s. 130.

derczej dyktatury, obrazów Auschwitz, Godard wplata obrazy niepasujące do tych tematów. Georges Didi-Huberman zauważa, że twórca umiejscawia refleksję na temat mocy i granic kina w „skurczu” i „rozskurczu” samego obrazu, w skłonności do przesady. „To pulsacja – nasz »podwójny porządek« obrazu – gdzie granica staje się transgresją, tj. zdolnością dawania więcej, niż się tego oczekuje, to wstrząs spojrzenia, rozdzieranie zasłony”²³. Jacques Aumont nazywa najbardziej skandalicznym gestem wymiany montowanie ze sobą obrazów: obozu i obscenicznych, obozu i bestii, obozu i pornografii. Inaczej widzi to Nathalie Nezick, zaznaczając, że „obrazy pornograficzne u Godarda każą »myśleć o obozach«”²⁴. Badaczka powołuje się na Gilles’a Lapouge’a, dla którego ewolucja obrazów pornograficznych w naszym społeczeństwie wiąże się z penetracją obszarów schyłkowych, ciemnych, mrocznych. Szokujące zestawienia obrazów obozów koncentracyjnych z obrazami pornograficznymi mają wywołać w nas odruch widzenia, myślenia, przemyślenia. Zgodnie z krytyczną interpretacją Serge’a Daneya wykorzystywanie obscenicznych lub pornograficznych obrazów przez twórców jest wyznacznikiem kina, świadczącym o ich zaangażowaniu, odpowiedzialności. W ten właśnie sposób należy rozumieć słowa Godarda, że każdy *travelling* jest kwestią moralności²⁵. Didi-Huberman, podobnie jak praktycznie wszyscy interpretatorzy, podkreśla, iż zasadniczą funkcją tego dzieła jest tworzenie historii, nie tylko jej opowiedzenie, a głównym narzędziem jest obraz zmontowany, to znaczy taki, który już przez nadimpresję nosi ślady montażu. *Historie kina* to spektakl montażu, a Godard, dla którego montaż był „pięknym kłopotem”, wreszcie mógł tu pokazać, a nawet wykazać, że jest on najważniejszy dla znaczenia obrazu, wypowiedzi, i że potrafi odpowiednio go wykorzystać. Uświadamia widzów, że montować to nie znaczy asymilować, nie ma prostej analogii pomiędzy sąsiadującymi obrazami, dialektyka zmontowanych obrazów wyrasta poza mechanizm reklamy. „Jeżeli śmierć zostaje zmontowana z seksem, to nie dlatego, by upodlić śmierć, ani też by znekrofilizować seks, przeciwnie”²⁶. Na dowód słuszności swej refleksji Didi-Huberman przytacza słowa samego Godarda: „dane kwestie ukazane są obok siebie, ale wniosek nie zostaje od razu przedstawiony [...]. Istniały obok siebie, przypominamy więc, że istniały obok siebie”²⁷. To jest także sposób, by pokazać, że poza rzeczywistością obozową istniała inna, nieobozowa. Toczyło się w miarę normalne życie, poza murami Auschwitz, z miłością, kolorami, rodzinami, dziećmi. Obrazów Godarda nie można streścić, jego refleksje na temat historii uwalniają energię, ale jest to moż-

²³ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Tłum. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008, s. 119.

²⁴ N. NEZICK: *Un tombeau pour l'oeil, Histoire(s) du cinéma (ideologie godardienne)*. „Où en est le God-Art ? CinémAction” 109/2003, s. 221.

²⁵ Ibidem.

²⁶ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy...*, s. 188.

²⁷ Ibidem, s. 189

liwe tylko dzięki zastosowanej technice: połączeniu technik filmowych z wideo, co w efekcie daje kolaż, nadimpresję, nakładanie obrazów, dźwięków, tekstów, cytowań, głosu z offu, fragmentów pochodzących z różnych mediów: malarstwa, fotografii, kina, telewizji, wideo. Już w 1968 roku w *Jeden plus jeden* twórca zestawiał obrazy totalitaryzmu i pornografii, przedstawiające Hitlera i pośladki. W *Historiach kina* pokazuje martwą ofiarę obozu, wcześniej zaś fragment filmu pornograficznego – pomaga to rozróżnić gwałt obrazu na umyśle od brutalności całego totalitaryzmu. Agresja obrazu pornograficznego (niewygoda jego oglądania) jest niczym w porównaniu z agresją wszelkich układów przemocy, totalitaryzmów, gwałtów na całej ludzkości.

W istocie w kinie Godarda wszystko służy filmom, mniej zaś historiom. Również obrazy pornograficzne, obsceniczne, wystawione na scenie, nagość, ciało kobiety, jej relacja z mężczyzną, służą w ostatecznym rozrachunku temu, by sięgnąć tajemnicy kina, by za sprawą kobiecego ciała i kobiety w ogóle, będącej w jego twórczości zagadką, dociekać istoty sztuki, obrazu. Kobiety Godarda wnoszą rodzaj tabu, same są tabu, ponieważ zwykle stanowią zagrożenie dla mężczyzny, który jest podporządkowany temu, co w kobiecie niepoznawalne. Nawet obrazy pozornie bez związku, prezentowane w *Historii kina*, każą widzieć, zastanowić się, wprawiają w „osłupienie” (*interdit*) – w rozumieniu Jeana-Luca Nancy’ego²⁸ – w którym mniej istotny jest sam zakaz (*interdit*) niż dostrzeżenie wywołane zadziwieniem.

Raymonde Carasco²⁹ przypomina, że już w *Kobiecie zameężnej* reżyser wyraźnie ustawił granicę między kinem a pornografią, upatrując jej we fragmentaryzacji, w kadrowaniu (nie pokazywać tego, co poniżej pasa) i w tym, co poza kadrem, idąc śladem tradycji malarzy (Bonnard, Matisse). „Pornografia okazuje się w efekcie bliska siłom politycznym, cenzurze, rządowi, szefowi, modelom” – co uświadamia Carasco, czyniąc to w dużej mierze analogicznie do wcześniejszych spostrzeżeń, które, wzięwszy za punkt wyjścia inne obszary, w efekcie proponowały niemal tę samą konkluzję. Nowa erotyka, pokazanie płci całkowicie poza „seksualnością”, po to, by skłonić do myślenia, dostrzec gwałtowność tyleż w przedstawieniach, co w obrazach – oto sens prowokacji Jeana-Luca Godarda.

Bibliografia

- BERGALA A.: *Nul mieux que Godard*, Paris 1999.
 BRODY R.: *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma. Biographie*. Villeneuve d’Ascq 2010.
 DIDI-HUBERMAN G.: *Obrazy mimo wszystko*. Tłum. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.

²⁸ Zob.: ibidem, s. 193.

²⁹ R. CARASCO: *Ciné-fragments: Godard*. raymonde.carasco.free.fr [dostęp: 20.06.2018].

- DOUIN J.-L.: *Dictionnaire des passions*. Paris 2010.
- DUBOIS Ph.: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Liège 2011.
- KITA B.: *Obraz zatrzymany. Teoria i praktyka późnego Godarda*. Katowice 2013.
- MOŚCICKI P.: *Godard. Pasaże*. Kraków 2010.
- MULVEY L.: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków-Warszawa 2010.
- NEZICK N.: *Un tombeau pour l'oeil, Histoire(s) du cinéma (ideologie godardienne)*. „Où en est le God-Art? CinémAction” 109/2003.
- WILLIAMS L.: *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo przyjemności”*. Tłum. J. BURZYŃSKA, I. HANSZ, M. WOJTYNA. Gdańsk 2010.
- WILLIAMS L.: *Seks na ekranie*. Tłum. M. WOJTYNA. Gdańsk 2013.

Źródła internetowe

- CARASCO R.: *Ciné-fragments: Godard*. raymonde.carasco.free.fr [dostęp: 20.06.2018].
- GAILLEURD C.: *Disséquer la famille au scalpel des écrans vidéo*. <http://www.lignes-de-fuite.net> [dostęp 20.06.2018].

Pornography in Jean-Luc Godard

Abstract

In culture and cinema, pornography and eroticism are current issues which have never ceased to arouse profound emotions. This paper focuses particularly on pornography, nudity, and eroticism in Jean-Luc Godard's films with regard to the mainstream films, the latter ones absorbing pornography as cinema has changed whereas the cultural taboos have been broken down. For Godard, a director who is fond of identifying grave problems by means of shocking the audience, the aforementioned tropes are useful tools. Initially, Godard employs nudity in order to emphasise the commercialisation of the everyday life and the imperfection of the social relations based on production and exploitation. Since the 80s, he aims at reaching the mystery of the film image by means of almost pornographic frames. However, in Godard pornography loses its inherent pornographic effect: its frames are cold, boring, and repetitive; deprived of excitement, they connote nearly medical images. Considering the violence of the political states, totalitarian systems, and murders in general, what is, in fact, the rape on the screen or the rape of the screen? This is the question the director seems to pose.

Keywords: Godard, pornography, nudity, picture

La pornographie chez Jean-Luc Godard

Résumé

La pornographie et l'érotique dans la culture et dans le cinéma sont des sujets actuels et suscitent depuis toujours de fortes émotions. Sur la base des films du courant dominant - dans lesquels la pornographie s'est infiltrée à la suite de l'évolution de la cinématographie et du changement des frontières du tabou culturel -, l'auteure examine la présence de la pornographie, de l'érotique et de la nudité dans les films de Jean-Luc Godard. Cette thématique est proche au réalisateur qui aime bouleverser dans le but d'attirer l'attention sur les problèmes qui, selon lui, sont importants. Au début, il se servait de la nudité pour souligner la commercialisation de la vie et la défectuosité des relations sociales fondées sur la production et l'exploitation. Depuis les années 80 du siècle précédent, il désirait se rapprocher du mystère de l'image cinématographique tout en se basant sur les prises de vue ayant une dimension presque pornographique. En réalité, la pornographie chez Godard est dépourvue de l'effet pornographique : ses images sont froides, dénuées d'excitation, ennuyeuses, répétitives, presque médicales. Qu'est-ce que c'est qu'un viol dans l'image ou un viol sur l'image par rapport à la violence des systèmes totalitaires, politiques ou des meurtres ? - le réalisateur semble-t-il se demander.

Mots clés: Godard, pornographie, nudité, image