

WOJCIECH KUCZOK

To piekielne kino

w
ab

WOJCIECH KUCZOK (ur. 1972)
– prozaik, krytyk filmowy. Zadebiutował tomem opowiadań *Opowieści słychane* (1999), nominowanym do nagrody literackiej NIKE i nagrodzonym przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek w roku 2000. Wydał także zbiór opowiadań *Szkieleciarki* (2002) oraz tom poezji *Opowieści samowite* (1996). W 2003 roku nakładem W.A.B. ukazała się powieść *Gnój*, uhonorowana nagrodą NIKE 2004 i Paszportem „Polityki” 2003 w dziedzinie literatury, a także uznana za książkę Wiosny 2003 Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych. Ukazał się francuski, niderlandzki, rosyjski, serbski, chorwacki i litewski przekład *Gnoju*, w przygotowaniu są wydania niemieckie, ukraińskie, węgierskie i słowackie. W 2004 roku autor opublikował zbiór opowiadań *Widmokrąg*, który ukaze się w przekładzie niemieckim, francuskim i niderlandzkim. Na podstawie wybranych wątków swojej twórczości (m.in. opowiadania *Diobol* i powieści *Gnój*) Wojciech Kuczok napisał scenariusz filmu fabularnego *Pręgi*, wyreżyserowanego przez Magdalenę Piekorz, nagrodzonego Złotymi Lwami na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. W 2005 roku w serii „Archipelagi” ukazał się jego zbiór opowiadań *Opowieści przebrane*.



WOJCIECH KUCZOK

To piekielne kino





WOJCIECH KUCZOK

To piekielne kino



Copyright © by Wydawnictwo W.A.B., 2006
Wydanie I
Warszawa 2006



TO PIEKIELNE KINO





Żeby dzisiaj móc jeszcze kogoś przerażać, piekło musi być s t r a s z n i e dobrze zarządzane. Wszystko w nim precyzyjnie obliczono, zgadzają się rachunki, przychody. Rozchodów nie ma – piekło wyłącznie przyjmuje, nie ponosząc żadnych wydatków. W piekle trwa nieustanne przyjęcie, uczestniczą w nim ci, którzy się dali skusić (ale kuszenie jest obietnicą czczą, darmową).

Piekło jest szczelne – ani z niego nie da się uciec, a i w nim będąc, próżno wypatrywać szczelin, przez które mogłoby się wsączyć światło nadziei; piekło jest doskonale beznadziejne. Gdyby więc chcieć za życia mieć w nie wgląd – choćby ku przestrodze – dałoby się raczej ledwie na piekło spojrzeć i natychmiast wzrok odwrócić; niepodobna go oglądać, nie sposób się w nie wpatrywać. Piekło jest bowiem szczelne także jako obraz – nie dość, że nie daje przyjemności, to sprawia przykrość, ból, policzkuje patrzącego. Bosch nie pokazał więc piekła, tylko stworzył *Piekło* (pisane dużą literą w majestacie Sztuki, i kursywą), jeśli bowiem czerpiemy rozkosz estetyczną, patrząc na tę szaleńczą wizję, to raczej w Niebie jesteśmy; oto niebiański luna-park, przed którym możemy kiwać z uznaniem głową, dostępując zaszczytu zdystansowanego uczestnictwa.



Gdybyż piekło mogło mieć postać monumentalnego majaku geniusza, byłoby więcej niż znośne dla oka. Cała rzecz w tym, że ono jest ze swej natury nie do zniesienia.

Gdyby więc chcieć pokazać piekło w kinie, nie wystarczy odwaga: o filmach odważnych mówi się teraz zbyt często; samo pojęcie odwagi zatracą znaczenie, kiedy nim żonglują politycy i generałowie ze zwaśnionych krain, kiedy nim szafują prasowe organa ścigania niesłusznych dyskursów. Żeby zrobić film o piekle – więcej, *f i l m p i e k i e l n y* – trzeba wsłuchać się w przedśmiertne słowa Pasoliniego i równie konsekwentnie jak on w *Salò* wprowadzić je w czyn: *Artyści mają tworzyć, krytycy bronić, a wszyscy demokraci w zgodnej walce popierać dzieła wywrotowe, które byłyby nie do przyjęcia nawet przez najbardziej liberalną władzę*¹.

Jeśli więc zamiast o filmie odważnym słyszę o dziele chorego umysłu, filmie odrażającym, zwyrodniałym, a jednocześnie wiem, że stoi za nim autor o znanym i sprawdzonym potencjale artystycznym – ogarnia mnie isticie piekielna dociekliwość i spieszę do kina tym prędzej, im liczniejszy skonfundowany tłum kinomanów podąża w stronę odwrotną. Nie żebym chciał ulżyć zboczonym popędom – wprost przeciwnie: jako że w Niebie chcę się znaleźć po śmierci, wolę je sobie zostawić jako niespodziankę; cóż bym miał za motywację do żywota bezgrzesznego, gdyby się Niebo okazało w kinie niefotogeniczne? Na piekło

¹ Pier Paolo Pasolini, *Tre riflessioni sul cinema*; „Annuario” 1975; cyt. za: Raul Grisolia, *Kino Pier Paola Pasoliniego*, przeł. Katarzyna Kościelniak, „Literatura na Świecie” 1994, nr 1-2.



mogę więc sobie za życia popatrzeć, choćby dlatego, żeby mnie spróbowano zdemoralizować, żebym miał szansę się tym próbom oprzeć. Za prawienie moralów w kinie serdecznie dziękuję, nic bardziej nie podcina skrzydeł artyście niż chęć przyprawienia samemu sobie anielskich skrzydeł, chęć pokrzykiwania z ambony zamiast z reżyserskiego stołka.

W 2002 roku dano polskiej widowni dwa dzieła piekielne – ale też nie dano jej samodzielnie się z nimi zmierzyć, bo wstępowały do kin w aurze filmów przeklętych, zgwałcone przez filisterską krytykę cokolwiek niefrasobliwie, jakby ta krytyka chciała się zemścić za gwałtowność samych obrazów. Wziąłem na swe wątle barki ciężar rewindykacji *Upalów* Ulricha Seidla i *Nieodwracalnego* Gaspara Noého. Wcześniej jednak wypada mi przywołać raz jeszcze mimowolnego patrona tych twórców i poddać częściowej choćby rehabilitacji najśłynniejsze dzieło przekłete w historii kina – filmowy testament Pier Paola Pasoliniego.

Salò, czyli *Ordnung* sadyczny

Powszechnie stawianym przez krytykę zarzutem pod adresem Pasoliniego była rzekoma nonszalancja, z jaką libertynów z zamku Silling przebrał w faszystowskie mundury i umieścił w marionetkowej Repubblica Sociale Italiana. Przyznanie się do zwykłego oburzenia nagromadzonym w filmie okrucieństwem i seksualnością mogło być *démodé* w latach siedemdziesiątych, kiedy to pofolgowano cenzurze i perwersja ostatecznie rozgościła się zarówno pośród arcydzieł sztuki filmo-



wej, jak i na świeżo przetartych ścieżkach filmowej pornografii. Wymyślono więc teorię o niewierności Pasoliniego wobec literackiego pierwowzoru, stawiano literę oryginału wyżej, powiadano, że reżyser strywializował czy wręcz... zwulgaryzował idee libertynizmu. I tę brednię podchwytną po dzień dzisiejszy nowe pokolenia filmoznawców. A w jakiż to inny sposób miał włoski filmowiec zachować wierność wobec dzieła literackiego, które *srowadza się praktycznie do wyczerpującej nomenklatury perwersji i porównywalne jest z botaniczną klasyfikacją Linneusza bądź tablicą okresową pierwiastków (...), poprzedzone pełną legislacją godną Napoleona i uzupełnione rozważaniami arytmetycznymi co do liczby dzieci, młodzieży i służby zmasakrowanych w książce...*²? Czyżby chodziło tylko o niestosowność kostiumu? Bo sadycznemu porządkowi, maniakalnej wprost pedanterii, z jaką markiz pisarz przestrzega wcześniej ustalonych rygorów (bodaj dopiero twórcy spod znaku OuLiPo półtora wieku po de Sądzie poddali literaturę tak ścisłym regułom matematycznym), Pasolini sprostał swoimi rygorami, wyzbywając się zupełnie stylistyki wypracowanej w „trylogii życia”. W miejsce tłumy rozchełstanych statystów, naturszczyków szczerzących się w debilnych uśmiechach i rozbieganych na planie, w miejsce radosnej improwizacji przepelnionej wyzwoloną, niewinną, młodzieńczą seksualnością – które znamy z *Dekameronu* czy *Kwiatu tysiąca i jednej nocy* – w *Salò*, czyli *120 dniach Sodomy* pojawia się wszechobecna symetria. Precyzyjna kompozycja kadrów, zdejmowanych długimi ujęciami z nieruchomej kamery, owa piekielna

² Alain Robbe-Grillet, *Ład i jego sobowtór*, przeł. Bogdan Banasiak; „Literatura na Świecie” 1994, nr 10, s. 236.



szczelność obrazu jest jakby naddaną formą zniewolenia ofiar czwórki nazistowskich dygnitarzy. Trzydziestka urodziwych chłopców i dziewcząt, dokładnie wyselekcjonowana w okolicznych wsiach do śmiertelnej orgii, jest pod podwójną kontrolą: swoich oprawców, nadzorujących przebieg tortur, oraz reżysera, który tym razem całkowicie okiełznał grupę amatorów w scenach masowych, niwelując zupełnie rolę przypadku. Stąd też efekt sadycznego rytuału. Symetrii jest u Pasoliniego więcej, choćby w samej strukturze dzieła, podzielonego na trzy kręgi (piekielne): obsesji, gówna i krwi, a także w epizodach jednostkowych buntów – by nie urągały one sadycznemu ordynkowi, reżyser sytuuje je symetrycznie: chłopak ginie przy próbie ucieczki z konwoju na początku filmu, z kolei akompaniorka wykonuje samobójczy skok z okna tuż przed finałem.

Jeśli się kto zżyma na Pasoliniego, że idee libertynizmu przysłoniła mu osobista pasja anarchisty, jeśli mu kto wytyka plakatowość *Salò* wymierzonego w każdą władzę, którą autor uznawał za synonim przemocy, zdaje się zapominać, że *120 dni Sodomy* pisał markiz uwięziony w murach Bastylii, a więc w roli ofiary, z perspektywy Zniewolonego – i cała makabra tej książki siłą rzeczy zdaje się kompensacją własnego osaczenia; wszak każdy więzień ma skłonność do anarchicznych rojeń...

Pasolini odnalazł w faszystowskim *Ordnung* idealną realizację ładu sadycznego: nigdy przecież w historii nie dokonywano ludobójstwa z tak spektakularnym pietyzmem, w sposób tak ostentacyjnie ewidencjonowany; dzieje współczesne nie znają też bardziej arbitralnej legitymizacji podziału na wszechwładnego kata



i bezwolną ofiarę. Włoch z powodzeniem więc mógł przenieść akcję do jednego z l a g r ó w – i wtedy zarzuty plakatowości miałyby rację bytu. Salò jest jednak u Pasoliniego ledwie historycznym tłem, uwiarygodniającym możliwość przeprowadzenia sadyistycznej orgii na wielką skalę – sam eksperyment dokonuje się w miejscu neutralnym, zamczysko Silling zostaje zastąpione wielką willą; nazistowskie insygnia przestają mieć znaczenie, króluje wyłącznie ekstremalna realizacja myśli libertyńskiej, a także namiętnego ateizmu.

Pasolini robi, co może, by znaleźć filmowe ekwiwalenty sadyicznego świętokradztwa: mieści w jednym kadrze symbole religijne, dewiacje seksualne i pornografię werbalną (nie można zapomnieć o nadrzędnej roli narratorek w *Szkole libertynizmu*) – a do tego wszystkiego bruka „wysoką dykcję” muzyczną: orgiom towarzyszą na przykład liryczne preludia Chopina. Kontrapunkt muzyki i obrazu z największą siłą uderza w samym finale – kiedy to muzyka bierze na siebie ciężar infernalnego *signifiant* (*Carmina Burana* Orffa), a towarzyszy jej skoczny, ludyczny taniec katów po dokonanej zbrodni.

Przyjemność – należna oczywiście tylko oprawcom – tkwi w jednoczesności transgresji i ikonoklazmu. Pod groźbą śmierci pilnowany jest absolutny zakaz uprawiania seksu motywowanego tradycyjnie, ergo: bezwzględnie egzekwowany jest nakaz perwersji. Kiedy więc krąg obsesji wyczerpuje swoje możliwości (czyli wszystkie wariacje gwałtu zostają odegrane), kolejnym stopniem Przekroczenia staje się orgiastyczna koprografia, ostatecznie zaś wszystko zmierza ku śmiertelnym torturom. Nie miałyby one jednak swego uzasadnienia



w porządku sadyicznym, gdyby nie zostały uprzednio przygotowane i zapowiedziane – ofiary muszą wystarczająco długo żyć z wyrokiem śmierci, by z tego powodu ponosić dodatkowe męki natury duchowej. W filmie Pasoliniego uderza najbardziej – poza uporczywością i szczelnością przemocy – dojmujący brak erotyzmu przy jednoczesnej panseksualności. Podkreślam raz jeszcze: oprawcy swoistą przyjemność czerpią z samego faktu transgresji, nie zaś z powodu kopulacji – dlatego sami często występują w stosunkach analnych w roli biernej, sami też nie oszczędzają się podczas gównianej uczt – bo przecież takie tymczasowe zrównanie się z ofiarą jest przekroczeniem nawet na gruncie przez siebie ustanowionych zasad – to w rzeczy samej już „metatransgresja”...

To prawda: Pasolini posunął się w piekielnej konsekwencji dalej niż ktokolwiek w kinie (jeśli wziąć pod uwagę jego tragiczną śmierć – spowodowane zabójstwo? – tuż przed premierą *Salò*, można założyć, że bardziej konsekwentnym w zstąpieniu do otchłani już być nie sposób). Jeśli jednak piekło Pasoliniego zostało odarte z erotyzmu w sposób metodyczny, Gaspar Noé, młody francuski twórca, pokazuje nam już piekło jako seksualne pandemonium.

Nieodwracalne, czyli Anus Dei

Noé czyni z inwersji żywioł, który wygrywa na wszystkich poziomach: od tytułu, napisów czołowych, przez odwróconą chronologię wydarzeń, aż po seksualność bohaterów, jakby zarażonych manią analną, bez



względu na orientację i tożsamość płciową. Znajdujemy się w piekle, rozumianym jako świat negatywny, ale i negatywowy. Sataniczny rytuał seksu analnego w *Nieodwracalnym* jest już chlebem powszednim – i to w każdym z kręgów piekła, którymi wędrujemy, wiedzeni oszalałą kamerą autora. Noé zdaje się być przekonany, że do piekła wchodzi się poprzez odbyt, i bynajmniej tej tezy przesadnie nie metaforyzuje. Wędrownica widza zaczyna się tam, gdzie kończy się droga do zatracenia dwójki bohaterów: w podziemiach klubu gejowskiego o nazwie – jakżeby inaczej – Odbytnica. Przybyli tam, by odnaleźć i zgładzić niejakiego „Solitera” (ba!), o którym wiadomo tyle, że dokonał morderczego gwałtu na ukochanej obu panów. Gwałtu, jak nietrudno się domyślić, analnego. Sfilmowanego w czasie, by tak rzec, rzeczywistym, przez co skrajnie męczącego dla widza. Wykorzystanie do tej sceny ikony seksualności w kinie współczesnym, jaką jest bez wątpienia Monica Bellucci, przyniosło (nie)ślawę reżyserowi. Jeśli by łapać za słowa filmowego (i rzeczywistego) męża bohaterki (kreatcja Vincenta Cassela), który w pierwszej/ostatniej scenie mówi o „boskim tyłeczku” swej partnerki, bestialski gwałt byłby równoznaczny z profanacją. W piekle nie ma miejsca na piękno, jego boska proveniencja nazbyt uwiera; dlatego musi zostać zbrukane, wdeptane w ziemię.

Gaspar Noé bardzo umiejętnie przekonuje, że piekło nie ma nic wspólnego z zaświatami: wszelkie wyobrażenia diabelskich potworności czyhających na grzeszne dusze zrodziły się w ludzkich umysłach – i dlatego żaden szeregowy czart nie wprowadzi ich w życie zręczniejszy niż sam człowiek. Piekło trwa obok



nas, ledwie zauważalne w kronikach policyjnych, czasem tylko dociera na pierwsze strony gazet, a jeśli na kogo czatuje, to w celu unicestwienia cnót, przenicowania wartości, a więc dybie właśnie na to, co bezgrzeszne. Typ z czerwonego tunelu, grany przez Jo Prestię, jest idealnym przeciwieństwem Bellucci, to najszpetniejsza gęba nowego kina (aż dziw bierze, że dotąd z jego usług korzystał tylko Erick Zonca, między innymi w rewelacyjnym *Złodziejaszku*, gdzie dla odmiany Prestia gwałcił tytułowego młodzieńca) – tym bardziej boli konfrontacja dominującego Zła z bezradnym Pięknem w kulminacyjnej scenie. Zwykliśmy piękno brać za cnotę, a Noé bezlitośnie to przyzwyczajenie wykorzystuje; niweczy także naszą wiarę w stróżowanie Opatrzności, bo „Soliter” pozostanie bezkarny, ofiarą zemsty za ten gwałt padnie omyłkowo jego kompan. Spektakularna bezkarność zbrodniarzy jest znakiem naszych czasów.

U Pasoliniego i u Noého piekło nie znosi miłości – także fizycznej – seks jest w nim dopuszczalny tylko jako forma władzy, przemocy, bezwzględnej dominacji. Jest jednym z rodzajów owej wiecznej udręki, którą piekło ma fundować, stąd pasja homoerotyczna i analna – ostateczne pozbawienie kopulacji prokreacyjnego kontekstu. Z tego bólu nic nie powstanie, to cierpienie pozostanie bezowocne.

Pierwsza/ostatnia scena sielskiej małżeńskiej pobudki może być odczytana dwojako – pesymistów tylko pograży w depresji (jeśli bowiem traktować ją nie tyle jako *happy end*, co *happy beginning*, jak to bystro określił Stach Szablowski³, dowiemy się z niej tyle, że

³ Stach Szablowski, recenzja z filmu *Nieodwracalne*; strona internetowa „e-zone”.



mord w tunelu był podwójny, bo Alex zginęła w stanie błogosławionym), ale można ją bez szczególnego nadużycia uznać za Przebudzenie *par excellence*. On się budzi ze zdrtwiałą ręką (tą, którą mu złamano/złamią w Odbytnicy), ona się skarży na koszmarny sen o tunelu, a wcześniej/później napomykała o proroczych snach... Ale taka interpretacja, w połączeniu z łopatologią końcowego napisu („Czas niszczy wszystko”), pozostawia przez swą jednoznaczność niedosyt. Spróbujmy inaczej: niechże to będzie przebudzenie z koszmarnego snu, który nam się wyśnił na równi z parą bohaterów – a wtedy „pozaczasowa” scena niebiańska z wielkiego finału będzie pierwszą i ostatnią w tym filmie formą linearnej narracji.

Bo oto na sam koniec Noé przenosi nas do Nieba: brzemienna Alex leży pogrążona w lekturze na łonie natury, a genialny w tym wypadku słuch reżysera podyktował mu podłożenie do tej sceny Allegretta z *VII Symfonii* Beethovena. Widz, skopany i zgnębiony dotychczasowym przebiegiem akcji, a także męczącym kluczem operatorskim, nagle doznaje ulgi: oto czysty obraz po Bożemu spełnionej seksualności jest komentowany esencją muzycznego piękna – wiem, że najzagorzalsi wrogowie klasyki muzycznej miękną na tych kilka minut. Tak, to Niebo jest wyjątkowo fotogeniczne; jeśli miałbym w nieskończoność śniadać na trawie z Monicą Bellucci i mieć na podorędziu najzacieńsze teksty kultury, zaprawdę, już dziś gotów jestem ograniczyć uciechy doczesne...

Obawiam się jednak, że mój analityczny hurraoptymizm nie jest po myśli francuskiego twórcy i ów końcowy obrazek ma być po prostu wzniosłą elegią –



tę drogę, niestety, wskazuje nagła zmiana tonu: nieznośnie pulsujący ekran i ogłuszający dźwięk helikoptera.

Skoro o żalobie mowa, pora przywołać wybitny debiut Ulricha Seidla, który przejmująco i oryginalnie połączył odwiecznie władające człowiekiem popędy. Film Austriaka jest idealnym przyczynkiem do rozważań natury... ero-tanatologicznej.

Upaty, czyli seks elegijny

Także to dzieło padło w Polsce ofiarą powierzchownej, lekceważącej krytyki⁴, tak ze względu na radykalną formę, jak i wściekle antykonsumpcyjny ton. Owszem, Seidl jest duchowym spadkobiercą Thomasa Bernharda, kiedy manifestuje odrazę do drobnomieszczaństwa, do życia zorganizowanego wokół dyskomfortu wolnego czasu, wobec którego geszefciarskie elity są kompletnie bezradne. Piekielna męka egzystencji pozbawionej codziennego ryzyka to idealny grunt do kielkowania agresji i perwersji; to n u d a okazuje się największym sprzymierzeńcem Diabła w cywilizacji hipermarketu. Jedyna aktywność, w której sprawdzają się jej przedstawiciele, to dawanie upustu energii nabywczej; poza ścianami sklepu dzisiejsi nuworysze i ich rodziny popadają w melancholię – gotowi się pozabijać nawzajem, byle tylko przy okazji zabić czas.

Ale Seidl na tym tle umieszcza osobne ludzkie dramaty, które łączy seksualność bardziej nawet pie-

⁴ Wzorcowego przykładu beztróskiego „chlactwa” dostarczyła w tym wypadku, niestety, pierwsza dama polskiej krytyki filmowej, Bożena Janicka – por. *Pokręcenie*, „Kino” 2003, nr 2, s. 34.



kielna niż u omawianych poprzedników: w *Upalach* bowiem, pełnych erotycznych zbliżeń, n i k t nie czerpie przyjemności z aktu płciowego; seks jest dla zaangażowanych stron męką, karą, pokutą, nawet modlitwą za umarłych – wszystkim, tylko nie przyjemnością.

W nowobogackiej dzielnicy grasuje anonimowy bluźnierca, który ośmiela się regularnie profanować karoserie samochodów – wypieszczone auta, zastępcze genitalia nuworyszy, są regularnie kaleczone przez nieznanego sprawcę. Kiedy więc, również zastępczo, za winowajczynię zostanie uznana Bogu ducha winna wariatka, samosąd dokona się oczywiście przez gwałt: w myśl uwspółcześnionego kodeksu Hammurabiego – auto jest przecież najintymniejszą częścią ciała biznesmeneli przelomu wieków.

Karać seksem można się także dobrowolnie – czego dowodzi sadomasochistyczny związek nauczycielki z wieprzowatym zbirem. Tu zmysłowość jest duszona w zarodku; dama ze szkoły muzycznej gra po godzinach rolę suki domowej, wybierając upokorzenie i zwierzęcy, prymitywny seks.

Historia starego wdowca to tragikomiczna karykatura mitu Orfeusza; jego romans z rówieśną gospośią wieńczy żaloszny (ale i żalobny) striptiz – zrucane szmatki zostały uprzednio wyjęte z szafy ukochanej zmarłej, a tańcząca „orientalny numer” jest ledwie żywą kukłą Eurydyki.

Najbardziej wstrząsający jest jednak wątek małżeństwa, które nie poradziło sobie z tragiczną śmiercią dziecka. W mężczyźnie praca żaloby dokonuje się mniej ekspresyjnie, choć może to wina dodatkowego oszołomienia poczynaniami małżonki. Bo żona na tę



utrata reaguje histerycznie, zdradzając swojego partnera z uporem i pasją, gdzie i jak tylko się da, grupowo w porno klubach i „normalnie”, parzyście – sprowadzając do małżeńskiej sypialni kolejnych wybrańców. On snuje się po domu w otępieniu, objając podłogi piłką tenisową, i cierpliwie... cierpi. Ona zatracą się w histerycznym, przygodnym seksie, jakby wiedzioną przecuciem, że chwila wyciszenia mogłaby sprowadzić na nią nieznośne uderzenie odwlekanej, zagłuszonej żalości. Żywym znakiem tej niechcianej, wypieranej śmierci córki jest mąż, dlatego kobieta unika go jak ognia, nie chce go dotykać, nie może na niego patrzeć.

Akceptacja nieodwołalnego stanu rzeczy dokoną się dopiero w poruszającej scenie z huśtawkami: zrezygowany mąż kiwa się od niechcienia w ulewnym deszczu, a żona dołącza do niego w milczeniu, siadając na drugiej huśtawce – oboje zaś dzieli, ale i łączy trzecia, pusta huśtawka pośrodku – jedno z najbardziej trafionych *signifiant* śmierci, jaki widziałem w kinie ostatnich lat. W tej okaleczonej symetrii rodzinnej dokonuje się milczące pogodzenie.

Jest jeszcze para reprezentująca najmłodsze pokolenie: chłopak i dziewczyna biorą co prawda przykład ze swych przodków, tkwiąc w wertykalnym układzie brutalnej męskiej dominacji i bezgranicznej żeńskiej uległości – ale czynią to już bezrefleksyjnie, siłą przyzwyczajenia. W Seidlowskim piekle seks zawsze wiąże się z cierpieniem, ci młodzi nie mają pojęcia o tym, że może być inaczej: jego rolą jest ubliżać, jej rolą jest być poniżaną – a gwałtowny akt seksualny zastępuje rozmowę, próby negocjacji, wzajemnego zro-



zumienia: nie ma sensu rozmawiać, skoro można się pieprzyć.

Seidl poszedł w ślady Larsa von Triera, włączając do swojego filmu scenę twardej pornografii, uczynił to jednak już we wstępnej części, by odrzec widza ze złudzeń. W piekle nie ma miejsca na romantyczne pieszczoty; w piekle się kotłuje wiecznie surowe ludzkie mięso (tak, chodzi raczej o diabelską kotłowaną niż o kotły).

Pasolini i jego młodszy spadkobiercy zrobili filmy nieznośne dla widza, nie do obejrzenia (lub do obejrzenia z najwyższym wysiłkiem, jeśli się przyjmie warunek, że będzie to wysiłek połączony z dużą przykrością). O paradoksie – filmy wielkie i ważne, z których wypada wyjść przed czasem.

Dla nadwrażliwych estetyków polecam *Piekieł* dantejskie, już z dużej litery, już odsączone ze wszystkiego, co kłoczące (jakby to rzekł Piotr Kletowski)⁵, wspaniałe jako dzieło wizjonera, jak rzeczony fragment tryptyku Boscha. Chodzi mi o adaptację pierwszych ośmiu Pieśni *Boskiej komedii*, zrealizowaną dla telewizji brytyjskiej przez Petera Greenaway. Dzieło, będące w moim rozumieniu szczytowym osiągnięciem audiowizualnego postmodernizmu – wpisujące wersy Dantego w epokę inter- i hipertekstualności z niezwykłą pasją i zmysłem geniusza. I Greenaway nie ma wątpliwości, że w Tartarze króluje nagość – ale nie ma ona nic wspólnego z erotyczną ekstazą: to tylko dusze niedomyte z ciała się... piekłą.

⁵ Piotr Kletowski, *Europejskie kino z kłoci*, „Kino” 2003, nr 3, s. 8–13.



SZTUKA I MIĘSO

