

Mateusz Żebrowski
Uniwersytet Łódzki

Musical, porno czy porno-musical. Rzecz o 9 songs Michaela Winterbottoma

Filmy *hardcore*, chociaż pozornie lokują się poza mainstreamem, to jednak w fabularnych realizacjach¹ korzystają ze stylu kina zerowego. Poza klasycznymi technikami dźwiękowymi, montażowymi oraz operatorskimi, obrazy pornograficzne szczególnie przypominają (z powodu podobieństw konstrukcyjnych) musicale. Linda Williams zwraca uwagę na to, iż „w dużym stopniu twardy film porno jest rodzajem musicalu, w którym numery śpiewane zastąpione są numerami erotycznymi”². Dyfuzja konwencji nie jest jednak jednostronna. *Hardcore* również wykształcił charakterystyczne dla siebie techniki realizacyjne, które niekiedy stosuje się w kinie głównego nurtu³. Niezwykle ciekawym przykładem tego typu jest *9 songs* (2004, reż. M. Winterbottom). Film brytyjskiego reżysera wykorzystuje zarówno cechy musicalu, jak i twardego porno, co teoretycznie powinno prowadzić do redundancji rozwiązań narracyjnych. Winterbottom doprowadza jednak do przełamania typowego dla obu gatunków eskapizmu, dzięki czemu wytwarza w ramach *9 songs* nową jakość.

Winterbottom wykorzystuje w swoim obrazie kompozycję szkatułkową: kłamrą dla całości z perspektywy, której obserwujemy perypetie głównych bohaterów (Lisy i Matta) są zdjęcia Antarktydy oraz komentarze Matta odnoszące się do relacji z Lisą. Zasadniczą część opowieści wypełniają prezentowane naprzemiennie sceny koncertów zarejestrowanych w Brixton Academy (jednym

1 Wojciech Klimczyk zwraca uwagę, że we współczesnym kinie pornograficznym realizacje fabularne należą do rzadkości i są awangardą gatunku, zamiast tego mamy w *hardcore* do czynienia ze scenami z fragmentarycznymi, pretekstowymi historiami, bądź kompilacyjnymi filmami nastawionymi na konkretny rodzaj seksu, bądź fetysz. Zob. W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 220–222.

2 L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, Gdańsk 2010, s. 139.

3 Zob. W. Klimczyk, *dz. cyt.*, s. 231–232.

z najbardziej szanowanych londyńskich, rockowych, klubów muzycznych) oraz sekwencje codziennego życia Matta i Lisy w tym: strzępki rozmów, urywki sytuacji rozgrywających się pomiędzy nimi, ale przede wszystkim seks. To właśnie koncerty oraz stosunki seksualne dominują w filmie *Winterbottoma*. Żadną z owych sfer diegetycznych nie można jednak nazwać fabularną *par excellence*. Obie należy uznać przede wszystkim za swego rodzaju komentarze odnoszące się do relacji głównych bohaterów. Elementy typowo fabularne sprawiają wrażenie krótkich interludiiów pomiędzy muzyką a seksem. Przypominają w tym wątki załączkowe, podtyp wątku znalezionej opisywanego przez Siegfrieda Kracauera w *Teorii filmu*⁴. Tego rodzaju wątek załączkowy charakteryzuje się ledwo zarysowaną historią. Należy uznać go przede wszystkim za obrazek, niedający się oddzielić „od strumienia impresji środowiskowych”⁵. Historia Matta i Lisy rzeczywiście wyłania się z diegezy niemal tak, jakby była jedynie tłem wzbogacającym narracyjną sferę *mise-en-scène*. Elementy opowieści tworzą jednak strukturę, którą za Kracauerem można określić mianem jednostek zintegrowanych w fabułę: „jednostki epizodyczne zachowują (...) pewną odrębność, chociaż jednocześnie układają się w idealnie zwartą ciągłość wydarzeń”⁶. Ostatecznie *9 songs* sytuuje się gdzieś pomiędzy wątkiem załączkowym a fabułą zintegrowanych jednostek. Należy jednak zaznaczyć, że Kracauer w swojej teorii nie brał pod uwagę możliwości, jakoby wątki załączkowe mogły zdominować cały film, a na dodatek ci sami bohaterowie wciąż na nowo, niemal jak lejtmotyw, byłiby wyłuskiwani z charakterystycznego dla nich środowiska. W przypadku *9 songs* mowa tutaj o scenach koncertowych. Co ciekawe u *Winterbottoma* mamy do czynienia z dominującą rolą jednej z cech epizodu filmowego określaną przez Kracauera mianem „przenikalności”: „Epizod jest tym lepszy, im bardziej przezeń przenika strumień życia, z którego epizod się wyłonił”⁷. Strumieniem życia w kontekście *9 songs* są oczywiście ujęcia z Brixton Academy (sceny erotyczne byłyby w tym przypadku bliższej bazinowskiej koncepcji rzeczywistości⁸). Gdyby jednak

4 Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 285.

5 Tamże, s. 285.

6 Tamże, s. 293.

7 Tamże, s. 294.

8 André Bazin sformułował tezy na temat realizmu w filmie, dokonując krytycznego ujęcia neorealizmu: „Neorealizm jest globalnym opisem rzeczywistości dokonany przez globalną świadomość. (...) Rzeczywistość jest dla neorealizmu blokiem, który zapewne, nie jest niezrozumiały, ale którego nie wolno

wziąć pod uwagę strukturę całego filmu, należałoby uznać, że dominuje w nim frenetyczne przedstawienie egzystencji odpowiadające koncepcji percepcji lotnej u Deleuze'a, którą ten odnosił do kina Dżigi Wiertowa⁹. Do podobnych wniosków doszedł również Bartosz Żurawiecki w recenzji filmu Winterbottoma:

Czy nie tak postrzegamy nasze minione związki? Szybko stają się one kalejdoskopem wyciąganych z pamięci momentów wspólnej kolacji, udanego seksu, spaceru, kłótni, którym często towarzyszy «nasza» piosenka.¹⁰

Różnorodne koncepcje rzeczywistości zauważalne w *9 songs*, chociaż wchodzą ze sobą w skomplikowane relacje, to jednak tworzą spójną całość opartą o konwencje musicalowe i kina *hardcore*. Film dopełniony zostaje zdjęciami z podróży Matta na Antarktydę oraz skrótowymi obrazami z codzienności bohaterów. Wszystkie te elementy pozwoliły Winterbottomowi stworzyć nową jakość, która wymaga opisania przede wszystkim poprzez analizę dominujących w *9 songs* poetyk.

Musical, podobnie jak kino pornograficzne, nie kształtował się razem z innymi gatunkami filmowymi takimi, jak m.in. horror czy western. Oczywiście w obu przypadkach mamy do czynienia z pewnymi genetycznymi zaczątkami już od początku istnienia X muzy. Bordwell i Thompson wspominają o próbach prezentacji śpiewu i tańca w erze kina niemego¹¹, ale w sposób oczywisty narodziny musicalu mogły mieć miejsce dopiero wtedy, kiedy na taśmie filmowej na masową skalę¹² zaczęto dogrywać ścieżkę dźwiękową¹³. Nieco inaczej wyglądały perypetie *hardcore*. Przez kilkadziesiąt lat, z powodu obowiązującego w Hollywood od lat 30. kodeksu Haysa,

dzielić (...). Neorealizm nie oznacza (...), że odrzuca się zajmowanie postawy wobec świata, ale zakłada się pewną postawę psychiczną. Jest to zawsze rzeczywistość widziana przez artystę, rozszczepiona przez jego świadomość...". A. Bazin, *Obrona Rosselliniego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963. Cyt. za: A. Helman, *André Bazin*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2007, s. 157.

9 Zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margasiński, Gdańsk 2008, s. 95–96.

10 B. Żurawiecki, *Obrazki z życia erotycznego*, „Film” 2005 r., nr 9, s. 78.

11 Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2011, s. 377.

12 Próby udźwiękowienia filmu trwały niemal od początku istnienia medium. Zob. A. G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 107–113.

13 Zob. tamże, s. 377–378.

mającego lansować na ekranach purytańską, amerykańską moralność, nic co uznane za nieprzyzwoite nie mogło znaleźć się w oficjalnym kinowym obiegu. Z jednej strony doprowadzało to do prób metaforycznego wyrażania seksualności na ekranie¹⁴, z drugiej zaś sprawiało, że filmy prezentujące życie erotyczne, tak zwane *stag films*, były technicznie niedoskonałe i aż do końca swojego istnienia, czyli do późnych lat 60., nadal pozostawały nieme¹⁵.

Autorzy *Sztuki filmowej* zwracają uwagę na początkowe realizacje musicalowe, które przybierały formę rewii i często zawierały piosenki niepołączone ze sobą narracyjnie¹⁶. Praktyka ta obowiązywała przede wszystkim z powodów pragmatycznych. Studia, sprzedając prawa do wyświetlania filmów w innych krajach, chciały, żeby nieanglojęzyczny widz również mógł cieszyć się z walorów muzycznych musicalu, nie tracąc przy tym nic z akcji, dlatego też fabuła w pierwszych realizacjach tego typu niemal nie istniała. Sytuacja ta zmieniła się w momencie, w którym na taśmę filmową zaczęto nanosić napisy oraz dogrywać dubbing. Warto zwrócić uwagę, że z pozajęzykowej, czysto wizualnej funkcji, kino korzystało aż do późnych lat 20. Nieme filmy miały być zrozumiałe dla wszystkich, dzięki uniwersalności emotywnych reakcji ludzkich. Tego rodzaju pierwotna cecha musicalu w dużym stopniu została również wykorzystana w *9 songs*, gdzie dialogi oraz *voice over* są szczątkowe, widz ma zaś za zadanie percypować przede wszystkim zestaw komunikatów pozawerbalnych. Same numery muzyczne, koncertowe piosenki w Brixton Academy, nie są połączone konkretną narracją, wprowadzają jedynie kolejne okresy życia Matta i Lisy.

Kolejną dystynktywną cechą musicalu jest uwikłanie niemal każdej fabuły w wątki miłosne. Często to właśnie śpiew i taniec sprawiają, że bohaterowie odkrywają prawdziwe uczucia¹⁷, które nimi powodują i para protagonistów wykonuje wtedy coś na kształt tańca godowego. W *9 songs* ponownie mamy do czynienia ze swego rodzaju taneczną redundancją. Bohaterowie dają porwać się muzyce podczas koncertów, z drugiej zaś strony, również seks można określić tańcem, pozwalającym określić temperaturę panującą w związku. Najczęściej każdy z komunikatów – zarówno tych

14 Sposoby prezentacji erotyki w kinie amerykańskim do lat 60. szeroko prezentuje Linda Williams w *Seksie na ekranie*. Zob. L. Williams, *Seks na ekranie*, tłum. M. Wojtyła, Gdańsk 2013, s. 37–81.

15 Estetykę *stag films* opisuje Linda Williams w *Hard core*. Zob. L. Williams, *Hard core...*, s. 71–106.

16 Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *dz. cyt.*, s. 378.

17 Zob. tamże, s. 379.

z koncertów, jak i z alkowy Matta i Lisy – umożliwia nam wciąż na nowo konstytuować sytuację emocjonalną obecną na ekranie. Każda piosenka i każda sekwencja dostarcza kolejnych pól interpretacyjnych. Np. kiedy bohaterowie są już parą i pojawiają się wspólnie na koncercie The Von Bondies, a kamera kilkakrotnie wyławia ich z tłumu, widzieć niemalże dziecięcą radość protagonistów i przyjemność obcowania ze sobą. Seks, który następuje zaraz po scenie z piosenką *C'mon C'mon*, również prezentuje scalenie kochanków, tyle, że na płaszczyźnie namiętności oraz czułości. Chociaż Lisa mówi do Matta: „Pieprz mnie. Proszę cię, pieprz mnie.”, trudno mówić w tym przypadku o wulgarności. Ciało, twarze, gesty wskazują na miłosne porozumienie, a Winterbottom raz jeszcze dosadnie unaczni, że słowa są wielokrotnie jedynie ornamentem, schematem, który w relacjach międzyludzkich dopowiada to, co samo w sobie zostało zaprezentowane w sferze niewerbalnej.

Anna G. Piotrowska uważa, że „stosunek muzyki do obrazu można nazwać dynamicznym, gdyż nie jest on ustalony raz na zawsze...”¹⁸. W przypadku *9 songs* muzyka spełnia wobec obrazu rolę komentującą, a idąc dalej, to sytuacja podczas odbioru muzyki jest tutaj najistotniejsza. Na większości koncertów Matt i Lisa pojawiają się razem. Już w tym przypadku istotna jest obserwacja szybkich, ulotnych ujęć z ich udziałem, jednak zmiana sytuacji, nieobecność Lisy podczas występu Super Furry Animals oraz brak obojga kochanków w ostatniej scenie filmu, sugeruje daleko idące zmiany w relacji bohaterów. Po niezwykle dosadnej scenie w przestrzeni domu, pokazującej masturbację Lisy wibratorem, prezentującej erotyczne, ale i emocjonalne rozłączenie, pęknięcie pomiędzy protagonistami, Winterbottom przechodzi do sceny koncertowej, gdzie Matt sam pośród tłumu słucha *Slow Life*. W myśl rockowej maksymy „show must go on” już bez protagonistów toczy się koncert Black Rebel Motorcycle Club. Piosenka *Love Burns* jest muzyczną klamrą *9 songs*: bohaterowie poznali się w Brixton Academy słuchając utworu BRMC (*What Happend to My Rock'n'Roll*), a ich związek symbolicznie kończy się w takt *Love Burns*. Nie bez znaczenia są w tym przypadku słowa piosenki, której refren brzmi „Now she's gone. Love Burns inside me”, co jest precyzyjnym odniesieniem do sytuacji zaprezentowanej w fabule: Lisa wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych i chociaż zapowiada, że za rok wróci, to jednak nominalnie wyjazd oznacza zakończenie związku. O funkcji słów w muzyce prezentowanej wewnątrz filmu pisał m.in. Konrad Klejsa, wskazując na to, że język wspiera muzyczną treść, dzięki

18 A. G. Piotrkowska, *dz. cyt.*, s. 70.

czemu może znaczyć, ponieważ, jak twierdzi badacz, muzyka sama w sobie jest sztuką nieprzedstawiającą, przez co jedynie różnorodność, najczęściej wtórne konotacje pozwalają jej prawdziwie znaczyć¹⁹.

Muzyka dzięki różnorodnym związkom w jakie wchodzi z elementami historii obecnej w *9 songs* staje się niewątpliwie jednym z tematów obrazu Michaela Winterbottoma, co sytuuje go jako film muzyczny. Na tego rodzaju definiowanie (poprzez sprzężenie muzyki, która staje się szkieletem dzieła) zwraca uwagę Piotrowska: „W [...] autotelicznym ujęciu jakością samą w sobie pozostaje muzyka, która wywiera ostateczny wpływ na sposób, w jaki film jest kreowany (opera filmowa czy filmowy musical)”²⁰.

Komplementarne zadanie w *9 songs* spełnia jednak seks, co sprawia, że mamy w tym wypadku do czynienia z hybrydycznym gatunkiem filmowym sytuującym się gdzieś pomiędzy musicaliem scenicznym (musicalowość zostaje zapośredniczona poprzez występy koncertowe zespołów rockowych) a kinem pornograficznym.

Zanim opiszę obrazowe cechy dystynktywne twardego filmu porno, przyjrzę się najpierw wykorzystaniu dźwięku w *hardcore*, którego specyficzny charakter za niezwykle istotny dla gatunku uznała Linda Williams. Po kilkudziesięciu latach ciszy w *stag films* wprowadzenie do kina dla dorosłych dźwięku było niewątpliwie rewolucyjne. Dźwięk okazał się jeszcze jednym środkiem wyrazu pozwalającym na zaprezentowanie przyjemności, a to właśnie przyjemność należy do gatunkowych priorytetów kina pornograficznego. Estetycznymi elementami obecnymi niemal w każdej produkcji stały się jęki oraz inne nieartykułowane odgłosy. W głośnikach od tego czasu można „usłyszeć” również pocałunki, seks oralny, czy też penetrację. Pojawiają się także (poza dialogami) krótkie, często wulgarne performatywy²¹. Większość akustyki towarzyszącej stosunkom seksualnym dogrywana jest jako postsynchrony, co podyktowane jest decyzją twórców o zastosowaniu nadmiernego dźwiękowego wrażenia intymności²², co sprawia, że widz, niezależnie od tego czy ma do czynienia z planem ogólnym czy ze zbliżeniem, niezmiennie czuje się tak, jakby znajdował się tuż przy dziejącej się na ekranie przyjemności. Od początku tego rodzaju bliskość słuchowa towarzyszy widzowi również podczas scen erotycznych w *9 songs* (co zostaje skonstrastowane z niemą relacją Lisy

19 Zob. K. Klejsa, *Filmowe środki stylistyczne*, [w:] *Kino bez tajemnic*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, Warszawa 2009, s. 151.

20 A. G. Piotrowska, *dz. cyt.*, s. 77.

21 Zob. L. Williams, *Hard core...*, s. 157.

22 Zob. tamże, s. 138–139.

i Matta podczas koncertów, kiedy to dominują piosenki zespołów rockowych). Każdy jęk, każde westchnięcie, pocałunek są słyszalne w dwójnasób.

Jako konstytutywne dla całego gatunku *hardcore* Linda Williams uznaje dwa ujęcia: *meat shot* i *money shot*²³. Pierwsze obrazuje zbliżenie genitaliów podczas penetracji, drugie skupia się na momencie ejakulacji – oba mają ewokować wizualną prezentację ekstatycznych przeżyć. Williams przywołuje również porady zawarte w książce Stephena Ziplowa *The Film Maker's Guide to Pornography*, w której autor przytacza zasady, jakimi powinien rządzić się dobrze zrobiony twardy film porno. Przede wszystkim, podobnie jak w musicalu, powinniśmy mieć do czynienia z występami solowymi, duetami, triami oraz śpiewanymi scenami zbiorowymi, tak też różnorodny repertuar scen erotycznych powinien pojawić się w *hardcore*. Ziplow radzi, żeby wpleść w fabułę numery zawierające: masturbacje, seks klasyczny, lesbijski, oralny, analny, *ménage à trois* oraz orgię²⁴. Sama Williams dodaje, że często niezbędne jest również ukazanie stosunku sadomasochistycznego²⁵.

Niemal każda z cech gatunkowych kina pornograficznego zostaje w mniej lub bardziej dosadny sposób zaznaczona w *9 songs*. Brak u Winterbottoma jedynie seksu analnego, za to obecne jest m.in. BDSM (wzajemne wiązanie się bohaterów oraz wyraźna dominacja jednej ze stron). Ciekawie wprowadzone zostają elementy sugerujące *ménage à trois* oraz orgię. Trójkąt erotyczny pojawia się w momencie, w którym pomiędzy Mattem a Lisą dochodzi do pierwszych pęknięć i niejako w ramach poszukiwania urozmaiceń życia erotycznego zamiast na koncert, udają się do klubu nocnego. Tam obojgiem zajmuje się striptizerka. Przeciwnie jednak niż w filmie *hardcore*, trudno mówić o pełnym zaangażowaniu każdego z uczestników tego nie w pełni zrealizowanego *ménage à trois*. Więcej satysfakcji z interakcji z tancerką czerpie Lisa. Matt sytuuje się z boku, a w pewnym momencie zirytowany całą sytuacją, opuszcza klub. Lisa sprawia jednak wrażenie jakby nie zauważyła zniknięcia partnera i realizuje tym samym scenę, również nie w pełni „odkrytego”, seksu lesbijskiego. Scena ta jest wyraźnie kreowana w opozycji do reszty filmu. Jako jedyna scena erotyczna dzieje się w pełni poza domem, bezpiecznym schronieniem kochanków, i jako jedyna wykracza poza konsekwentnie eksploatowaną scenografię. Drugą

23 Zob. tamże, s. 139.

24 Zob. tamże, s. 141–142.

25 Zob. tamże, s. 142.

tego rodzaju sekwencją jest wyjazd Matta i Lisy do bungalowu nad morzem. O ile jednak ujęcia prezentujące urlop protagonistów przepełnione są namiętnym, czułym erotyzmem i mają prezentować miłość w rozkwicie, o tyle scena w klubie nocnym jest dowodem na rozpad relacji głównych bohaterów.

Zupełnie inaczej można, nieco przewrotnie, odnaleźć w *9 songs*, orgie. Jasną wskazówkę daje Linda Williams, która dokonuje błyskotliwego porównania numerów erotycznych z numerami muzycznymi w musicalu:

Na przykład masturbacja może mieć formę występu solowego lub tańca wyrażającego radość i miłość do własnego ciała [...], z kolei klasyczny seks jest jak klasyczny heteroseksualny duet [...]; seks „lesbijski” przypomina narcystyczny numer *I Feel Preety* z *West Side Story*; *ménage à trois* to trio *Good Mornin’* z *Deszczowej piosenki* [...]; orgie odpowiadają chóralnym piosenkom o miłości wychwalającym seksualne zjednoczenie całej społeczności...²⁶

Tym samym sceny koncertowe, gdzie prezentowany jest ekstazy aplauz i szal publiczności, przypominają praktyki orgiastyczne. W ten sposób *9 songs* zawiera niemal każdy rodzaj seksu postulowany przez Ziplowa jako konieczny do nakręcenia udanego filmu porno. Nie brak również w *9 songs* dosadnych ujęć męskich i żeńskich genitaliów, chociaż nie są to ujęcia poddane niemalże ginekologicznej konwencji prezentacji ludzkiego ciała (Lucy Irigaray uważa, że kamera w filmach *hardcore* jest jak wziernik ginekologiczny²⁷). Winterbottom prezentuje m.in. *fellatio*, *cunnilingus* oraz penetrację, podczas której kamera obserwuje narządy płciowe, co pozwala reżyserowi zaprezentować tak zwany *meat shot*. Drugie z kluczowych ujęć w kinie porno, ujęcie wytrysku, zostaje w *9 songs* pokazane jedynie raz, tuż po scenie *fellatio*. Reżyser nie decyduje się jednak na klasyczne dla *hardcore* zbliżenie. Zamiast tego wprowadza ejakulację w planie ogólnym. Tym samym daje do zrozumienia, że chociaż *9 songs* spełnia niemal wszystkie zasady filmu pornograficznego to w istocie nim nie jest. Podobnie rzecz ma się z konwencjami musicalowymi.

Nie przypadkowym zabiegiem Winterbottoma jest zastosowanie ujęcia *money shot* zaledwie raz. Williams uważa, że *hardcore* ma na celu zaprezentowanie dążenia do rozwiązania konfliktu.

²⁶ Tamże, s. 147.

²⁷ Zob. tamże, s. 67.

Zazwyczaj w filmach pornograficznych mamy do czynienia z konfliktem fizyczno-emocjonalnym, powiązany ze sferą seksualną, ale jednocześnie osadzonym w psychice głównych bohaterów. Dopóki jesteśmy w fazie prób rozwiązania problemu, dopóty numery erotyczne prezentowane są dosadnie, niekiedy nawet wprawiają w obrzydzenie, bywają nieestetyczne²⁸. Zazwyczaj jednak produkcje tamtego okresu kończą się happy endem wyrażonym poprzez pełną namiętności i miłości scenę erotyczną. Williams zwraca uwagę, że owe finalne numery pozbawione są zazwyczaj dosłowności. Niekiedy wręcz nie pokazuje się widzowi *meat shotów*, a *money shot* nie jest celebrowany z charakterystycznym dla gatunku pietyzmem²⁹. W *9 songs money shot* zostaje zaprezentowany w momencie, w którym koniec związku Matta i Lisy jest już przesądzony, a więc namiętność oraz intymność mają zupełnie inny wymiar. Można stwierdzić, że konflikt, niemogący znaleźć już rozwiązania, pojawia się w filmie Winterbottoma dopiero w drugiej części. Dlatego też reżyser dopiero właśnie w tym momencie decyduje się na zastosowanie klasycznego dla kina pornograficznego ujęcia.

Jeśli odwołamy się do myśli Georges'a Bataille'a, to możemy uznać, że w *9 songs* erotyzm łączy się automatycznie z umiarem relacji międzyludzkich. Chociaż Winterbottom estetyzuje seks, to jednak jest bodaj pierwszym reżyserem, który w ramach głównego nurtu decyduje się na tak daleko idącą prezentację seksualności na ekranie³⁰, tym samym wyeksplikowuje ambiwalencję seksu zawartą w teorii francuskiego filozofa:

Aktywność erotyczna może być czymś plugawym, może jednak również być czymś wzniosłym, eterycznym, ilustruje przecież bardzo wyraźnie pewną zasadę ludzkiego postępowania: pragniemy czegoś, co wyczerpuje nasze siły i zasoby oraz – jeśli trzeba – naraża na niebezpieczeństwo nasze życie³¹.

28 Cechę tę należy przypisać jednak jedynie filmom pornograficznym z okresu złotej ery kina *hardcore*, czyli produkcjom powstałym w latach 70. i początku lat 80. We współczesnych produkcjach pornograficznych z tego rodzaju praktykami mamy do czynienia niezwykle rzadko. Jedynym z wyjątków jest *Wasteland* (2012, reż. G. Travis), w którym kilka ze scen erotycznych wywołuje ambiwalentne uczucia podniecenia oraz obrzydzenia.

29 Zob. tamże, s. 158.

30 Nieco mniej dosadne eksperymenty z prezentowaniem seksu na ekranie można zobaczyć w filmach Nagisy Oshimy *Imperium zmysłów* (1976) i *Imperium namiętności* (1978).

31 G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 137.

Bataille niezwykle trafnie opisuje również charakter większości relacji miłosnych. Charakterystyka ta właściwie obrazuje także związek Matta i Lisy:

W tym szaleństwie [erotyzmie – M.Ż.] gra toczy się o poczucie ciągłości, której możliwość dostrzegamy w ukochanej istocie. Kochankowi wydaje się – polega to na trudnym do określenia porozumieniu, obiecującym obok zespolenia zmysłowego możliwość złączenia serc – że jedynie ukochana może ziścić na tym świecie to, na co nie pozwalają nasze ograniczenia, mianowicie zlanie się dwóch istot w jedno...³². Ciche szczęście, kiedy górę bierze poczucie bezpieczeństwa, oznacza jedynie ukojenie długotrwałego, poprzedzającego je cierpienia. Większe jest prawdopodobieństwo, że kochankowie nie pozostaną ze sobą długo niż że zatrącają się w kontemplacji intymnej ciągłości, która ich łączy³³.

Matt i Lisa realizują model Bataille'a. Najpierw zatrącają się w sobie, stapiają się w jedno, żeby później powoli rozłączać się i ponownie stawać się dwiema nieciąglymi osobami. Związek miłosny w rozumieniu Bataille'a, ale jak się wydaje, również w rozumieniu Winterbottoma, jest krótkim, intensywnym epizodem, pozostającym w pamięci jako natłok zdarzeń i emocji. Tym samym naczelnym terminem *9 songs* zarówno w sferze opowiadanej historii, jak i wyboru hybrydycznej konwencji będzie transgresja, przekroczenie. Reżyser przekracza musical, przekracza kino pornograficzne, gwałci normy i wychodzi poza społeczne rozumienie obu gatunków, co pozwala *9 songs* stać się specyficznym kuriozum. Bataille łączy transgresję z ustalonym porządkiem, który należy naruszyć, co zawsze okazuje się jednak incydentem krótkotrwałym: „Wybryki uświęcają i dopełniają porządek rzeczy oparty na zasadach, przeciwstawiają mu się jedynie tymczasowo”³⁴. Tym samym *9 songs* można uznać za jednorazowy, ale znaczący eksperyment. Transgresyjne u Winterbottoma jest prowadzenie narracji, prezentacja musicalowości, pornograficzności, ale przede wszystkim obrazowanie rzeczywistości. Diegeza zostaje wyabstrahowana ze wspomnień Matta i tym samym, pomimo kracauerowskich i bazinowskich inspiracji, jest przede wszystkim deleuzjańska, ponieważ przedstawia lotne percypowanie świata. Winterbottom „rejestruje

32 G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 23.

33 Tamże, s. 22.

34 G. Bataille, *Historia erotyzmu...*, s. 116.

to, co zmienne, nietrwałe, niepowtarzalne...”³⁵, dając do zrozumienia, że chociaż przyzwyczajono nas do tworzenia spójnych narracji, to nasze relacje są głównie migotliwymi obrazami sytuującymi się gdzieś pomiędzy musicalowymi i pornograficznymi wybuchami radości a nic nie znaczącą, choć z niejasnych przyczyn zapadającą w pamięć, codziennością.

Bibliografia

- Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2007.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.
- Bazin A., *Obrona Rosselliniego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Mi-chałek, Warszawa 1963. Cyt. za. A. Helman, *André Bazin*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2007.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2011.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margasiński, Gdańsk 2008.
- Klejsa K., *Filmowe środki stylistyczne*, [w:] *Kino bez tajemnic*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Siłarski, Warszawa 2009.
- Klimczyk W., *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008.
- Kracauer S., *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Piotrowska A.G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyła, Gdańsk 2010.
- Williams L., *Seks na ekranie*, tłum. M. Wojtyła, Gdańsk 2013.
- Żurawiecki B., *Obrazki z życia erotycznego*, „Film” 2005, nr 9.

Filmografia

- 9 songs, reż. M. Winterbottom, 2004.
- Imperium namiętności*, reż. N. Oshima, 1978.
- Imperium zmysłów*, reż. N. Oshima, 1976.
- Wasteland*, reż. G. Travis, 2012.

35 B. Żurawiecki, *dz. cyt.*, s. 78.

Abstrakt

Artykuł skupia się na zagadnieniu przenikania się gatunków w filmie M. Winterbottoma *9 songs*. Autor przytacza konwencje filmowego musicalu oraz kina pornograficznego w celu zbadania ich funkcjonalności w diegezie obrazu brytyjskiego reżysera. Jednocześnie decyduje się na pogłębioną analizę relacji muzyki do obrazu w *9 songs* wykorzystując teorię L. Williams oraz A. G. Piotrowskiej. Ostateczna konkluzja prowadzi do wniosków jasno wskazujących na konwergencję gatunków w filmie Winterbottoma, co pozwala reżyserowi zaprezentować sposób percypowania relacji międzyludzkich (G. Deleuze), a także ich ulotność (G. Bataille).

Słowa kluczowe: *hardcore*, musical sceniczny, transgresja, konwergencja gatunków

Musical, porn or porn-musical? Thing about the 9 songs by Michael Winterbottom

The paper focuses on a convergence of the genres in M. Winterbottom's *9 songs*. The author describes the conventions of musical and porn to show its functionality in the British director's movie. Simultaneously author presents the depth analysis of a relation between music and images in *9 songs*. For this purpose the author uses the L. Williams and A.G. Piotrowska theories. The final conclusion leads to an observation that the convergence of the genres in Winterbottom's film lets show the way we perceive relationships (G. Deleuze) and its transience.

Keywords: *hardcore*, stage musical, transgression, genres convergence

Mateusz Żebrowski – doktorant w Pracowni Antropologii Literatury Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się antropologią filmu i literatury oraz antropologią w sztuce, dziełami twórców szeroko pojętego realizmu magicznego oraz fantasy ze szczególnym uwzględnieniem takich twórców jak Fellini, Marquez, Pamuk, Barabáš, Kolski, Clarke. Publikował w „Filozofii. Pracach naukowych Akademii im. Jana Długosza”, „Kontraście”, w wielu tomach pokonferencyjnych oraz na blogu „nauko-wianki”. Jest współtwórcą oraz przewodniczącym Koła Naukowego Krytyków Filmowych Uniwersytetu Łódzkiego.