

Weronika Wasilewska

ORCID 0009-0001-1548-5755

„Poza granice milimetrów, ekranów i projektorów”. Zjawisko transdiegetyczności w perspektywie amerykańskiego kina transgresji

Kino to nie tylko opowiadanie historii; to tworzenie afektu, zdarzenia, chwili, która zagnieżdża się pod skórą widza¹.

Wprowadzenie

W Polsce zjawisko, jakim jest kino transgresji², zostało poddane dokładnej analizie jedynie w monografii Marcina Borchadta zatytułowanej *Anioły nie znają wstydu. Transgresja w kinie Nowego Jorku* (Borchardt, 2018). Było ono również przedmiotem zainteresowania pojedynczych artykułów, w których na ogół przybliżano sylwetki wybranych twórców oraz opisywano poetyki ich filmów (Pitrus, 2003; Kita, 2004; Orzeł, 2010). Jednak temat wydaje się wciąż niewyczerpany. Sytuacja podobnie wygląda w piśmiennictwie anglosaskim, gdzie do kina transgresji najczęściej podchodzi się w sposób deskryptywny i przeglądowy. W opracowaniach zamieszcza się rozmowy z twórcami, scenariusze filmów oraz przedstawia ogólne założenia ruchu, w związku z czym publikacje te mają charakter raczej biuletynowy, informacyjny aniżeli naukowy czy krytyczny³. Z uwagi na lokalny charakter oraz stosunkowo krótki okres istnienia ruchu, badacze traktują go w głównej mierze jako jeden z epizodów szerszej pojmowanego amerykańskiego kina eksperymentalnego, a także jako fenomen symptomatyczny dla kultury i sztuki Nowego Jorku lat 70. i 80. W ten sposób ujmuje to zagadnienie sam Borchardt, a także między innymi autorzy tekstów zebranych w książce *Captured: A Lower East Side Film & Video History* (Patterson, Bartlett, Mylonas, 2005).

1 Rutherford, 2003. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytowanych fragmentów prac anglojęzycznych nie tłumaczonych dotąd na język polski pochodzą od autorki.

2 Kategoria kina transgresji bywa rozumiana wielorako, ponieważ samo pojęcie posiada szerokie znaczenie, dlatego traktuję to zagadnienie przede wszystkim w ujęciu historycznym, to jest jako ruch w amerykańskim kinie awangardowym lat 80. i 90., związany z nowojorską sceną undergroundu i tworzony przez takich filmowców, jak Nick Zedd, Tessa Hughes-Freeland, Richard Kern, David Wojnarowicz, Tommy Turner, Karen Finley, Lung Leg i Lydia Lunch.

3 Do takich pozycji należy między innymi *You Killed Me First* (Pfeffer, 2012) oraz *Death-tripping: The Extreme Underground* Jacka Sargeanta (Sargeant, 2007).

Celem tego artykułu nie jest zatem szczegółowe opisanie ani holistyczne scharakteryzowanie kina transgresji jako zjawiska, ponieważ istnieje już wiele takich opracowań. Niniejszy tekst jest próbą przedstawienia oraz przeanalizowania tego, w jaki sposób wybrane filmy reprezentujące kino transgresji są powiązane z tak zwaną transdiegetycznością. Transdiegetyczność – w moim rozumieniu – jest zjawiskiem polegającym na przekraczaniu filmowej (bo tylko o filmie tu mowa) diegezy przy wykorzystaniu elementów do niej (nie)należących; na ich ambiwalentnej przynależności do rzeczywistości (poza)filmowej i sfery symbolicznej oraz zacieraniu granic między znaczącym i znaczącym. Jest ona następstwem różnych czynników w zależności od utworu, aczkolwiek na ogół, również w przypadku kina transgresji, wiąże się ze samoświadomością i autorefleksyjnością, ekscysem oraz ekstremalnością treści. Do analizy posłużą mi takie narzędzia teoretyczne, jak koncepcja podmiotu kinestetycznego Vivian Sobchack, diegeza w rozumieniu Marca Verneta oraz koncepcja immersyjnego trybu odbioru Richarda Rushtona.

Na początku warto zastanowić się nad tym, jak wygląda proces recepcji i relacja widza z transgresyjnym filmem, biorąc pod uwagę poetykę tych utworów oraz wykorzystując koncepcję ucieleśnionego odbiorcy i multisensorycznego odbioru Vivian Sobchack. Przydatność wskazanej teorii jako narzędzia analitycznego służącego do opisu zarówno filmu, jak i doświadczenia odbiorczego zostanie dowiedziona w dalszej części artykułu. Tutaj należy zaznaczyć jedynie, że jej „ciałocentryczność” oraz wielozmysłowe podejście korespondują z „ciałocentrycznym” charakterem samych obrazów filmowych. W kolejnej części wywodu, wydobywając problematykę wpływu ekstremalnej treści filmowej na różne płaszczyzny i podmioty (ekstra)diegetyczne⁴, zwrócę uwagę na wielorakie aspekty wiążące się z filmową transgresyjnością oraz wskażę, co wynika z ich relacji. Przyjmuję, że transgresja nie jest jedynie kategorią estetyczną nawiązującą do treści filmowej ani praktyką łamania kulturowych norm i tabu, lecz także, a być może przede wszystkim, procesem konstytuującym się w trakcie obcowania odbiorcy z filmem. Wtedy właśnie różne elementy tekstu filmowego wykraczają poza umownie obowiązujące granice i poziomy symbolicznej warstwy znaczeniowej filmu, co wiąże się z kolei ze wspomnianym już zjawiskiem transdiegetyczności.

Na wstępie pragnę poczynić jeszcze jedną uwagę. Kino transgresji jest relatywnie młodym ruchem, ponadto ograniczonym geograficznie do jednego miasta i niedużej grupy filmowców, mimo to cechuje je zróżnicowanie wewnętrzne. Filmy zaliczane do tego nurtu posiadają wspólną dominantę tematyczną (transgresję), jednak posługują się odmiennymi rozwiązaniami formalnymi, wpisując się w różne poetyki i style estetyczne. Niektóre z nich nie mają fabuły – do tej grupy należą między innymi *performance-based* (Pfeffer, 2012: 102) montaż Richarda Kerna (*Submit to Me*, reż. Richard Kern, 1985; *Submit to Me Now*, reż. Richard Kern, 1986; *Worm Movie*, reż. Lung Leg, 1985⁵) oraz krótkie metraże o dynamicznej teledyskowej formie (*X is Y*, reż. Richard Kern, 1990) i teledyski (*Sonic Youth: Death Valley 69*, reż.

4 W niniejszym tekście będę posługiwać się pojęciem ekstradiegetyczności oraz niediegetyczności zamiennie, odnosząc się do rzeczywistości pozafilmowej (rzeczywistości faktycznej).

5 Reżyserką filmu jest Lung Leg, aczkolwiek Kern odpowiada za realizację zdjęć.

Richard Kern, Judith Barry, *Sonic Youth*, 1985). Inne filmy cechują się fabularnością i przedstawiają, choć na ogół bardzo pobieżnie i zdawkowo, fikcyjne historie (*You Killed Me First*, reż. Richard Kern, 1985; *Police State*, reż. Nick Zedd, 1987; *Nymphomania*, reż. Tessa Hughes-Freeland, Holly Adams, 1993; *Kiss Me Goodbye*, reż. Nick Zedd, 1986). Większość obrazów reprezentatywnych dla ruchu nie jest jednoznaczna gatunkowo, natomiast niektóre z nich można przypisać do konkretnych kategorii rodzajowych czy gatunkowych, takich jak film pornograficzny (*Fingered*, reż. Richard Kern, 1986; *My Nightmare*, reż. Richard Kern, 1993) oraz *body horror* (*Where Evil Dwells*, reż. David Wojnarowicz, Tommy Turner, 1985; *Stray Dogs*, reż. Richard Kern, 1985). Z uwagi na ową wewnętrzną różnorodność, nie wszystkie filmy ucieleśniają opisywaną przeze mnie zależność w równym stopniu, dlatego jako przykład posłużą mi jedynie te, które posiadają największy potencjał transdiegetyczny⁶.

Interkorporalność i podmiot kinestetyczny

Zagadnienie transdiegetyczności w kinie transgresji jest częściowo powiązane z czymś, co Linda Williams nazwała „wrażeniem naduczestnictwa w doznaniach i uczuciach”, wynikającym z „wyraźnego braku odpowiedniego dystansu estetycznego” (Williams, 1991: 5). Zjawiska te mają kilka przyczyn. Łączy się je na przykład z „prymitywnością” (niskim statusem kulturowym⁷) filmów. Jednak to nie wszystko. „Wrażenie naduczestnictwa” to (inter)subiektywne odczucie i reakcja emocjonalna widzów, wynikające ze specyfiki procesu odbiorczego transgresyjnych filmów.

W opublikowanym w 1985 roku *Manifestie kina transgresji* Nick Zedd określił ją mianem „aktu odwagi” (Zedd, 2014: 89). W jego rozumieniu odwaga ta przejawiała się między innymi łamaniem zasad dotyczących produkcji i tematyki filmowej czy zasad obyczajowych, podważaniem wartości i autorytetów oraz sprzeciwianiem się obowiązującemu systemowi. Filmy należące do kina transgresji z założenia miały być obrazoburcze, zrywać z tabu i dobrym smakiem. Ich głównym celem było szokowanie widza, co podkreślano *expressis verbis*: „film, który nie szokuje, nie jest wart zobaczenia” (Zedd, 2014: 88). Słowa te wskazują, że widz był traktowany jako element konstytutywny kina transgresji już od samych początków istnienia tego ruchu. Konceptualizuje się go jako podmiot podatny na szok, a więc zdolny do percepcji, rozpoznania i emocjonalnego reagowania. Wizja ta zakłada zatem odbiór filmu oparty na przetwarzaniu informacji oraz interpretowaniu znaczeń, zgodnie z nabytą dotąd wiedzą i doświadczeniem (indywidualnym, ale też związanym z szerszym kontekstem – kulturowym czy historycznym). Ta sama zależność dotyczy twórców.

6 Dla zachowania przejrzystości i spójności tekstu w odniesieniu do tych filmów i tak będę posługiwać się ogólną kategorią „kina transgresji”.

7 Należy sprecyzować, że pisząc o „niskim statusie kulturowym”, nie biorę pod uwagę kina transgresji jako zjawiska kultowego ani jako istotnego momentu dla amerykańskiej (czy nawet globalnej) awangardy filmowej. Posługuję się tym określeniem w rozumieniu Williams: „niskość” kina transgresji, tak samo jak horroru i pornografii, to kwestia estetyki ekscesu oraz mimowolnego i wisceralnego wpływu eksplicytnie ukazywanych kulturowych tabu na (ciała) widzów (Williams, 1991: 4).

Treść filmową (przedstawioną w wybranej formie i stylu) kodowano w konkretny sposób i w konkretnym celu, tak, by w wyniku procesu dekodowania ewokowała określony zestaw reakcji emocjonalnych widza.

Emocjonalność stanowi zatem ważny element doświadczenia odbiorczego oraz samej poetyki kina transgresji. W dużym stopniu wiąże się ona z transgresyjnością treści filmowej, jednak nie jest to jedyny istotny czynnik. Inną znaczącą w tym kontekście kwestią jest to, że omawiane filmy są wysoce skoncentrowane, zarówno pod względem treściowym, jak i formalnym, na cielesności. To właśnie ciało (zazwyczaj kobiece, choć nie tylko⁸) jest przestrzenią, w ramach której dochodzi do transgresji, objawiającej się między innymi w eksplicytniej nagości, aktach przemocy, aktach seksualnych, samookaleczaniu, rozpadzie. Owa ciałoceńtryczność rzutuje na doświadczenie odbiorcze. Zgodnie z teorią Vivian Sobchack, cielesna obecność postaci na ekranie wpływa na fizyczność ciał odbiorców i wchodzi z nią w interakcję. Dynamika ta opiera się na interkorporalności powiązanej z „wzajemnym rezonowaniem intencjonalnie znaczących zachowań sensomotorycznych” (Gallese, Cuccio, 2015: 8). Interpretowanie i rozumienie działań i doświadczeń ciał przedstawianych na ekranie jest możliwe dzięki „motorycznej ekwiwalencji między tym, co robią inni [ekranowe ciała – W.W.], a tym, co może zrobić obserwator” (Gallese, Cuccio, 2015: 9).

Interkorporalność relacji widza z filmem wiąże się z koncepcją „podmiotu kinestetycznego”. Vivian Sobchack definiuje to pojęcie następująco:

subwersywne ciało w doświadczeniu filmowym można nazwać podmiotem kinestetycznym – jest to neologizm wywodzący się nie tylko od słowa „kino” [*cinema* – W.W.], lecz także od dwóch terminów naukowych określających konkretne struktury i warunki ludzkiego zmysłu: synestezji i koenestezji. Te struktury i warunki uwypuklają złożoność oraz bogactwo bardziej ogólno doświadczenia cielesnego, które stanowi podstawę naszego osobistego doświadczenia kina, a także wskazują na sposoby, w jakie kino wykorzystuje nasze dominujące zmysły wzroku i słuchu do komunikacji z innymi zmysłami (Sobchack, 2004: 67).

Wprowadzając tę kategorię do swoich rozważań, badaczka powołuje się na słowa Rolanda Barthesa: „byłoby błędem (...) wyobrazić sobie sztywną różnicę między ciałem wewnątrz a ciałem na zewnątrz tekstu, ponieważ siła subwersywna ciała polega częściowo na jego zdolności do funkcjonowania zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym” (Moriarty, 1991: 190, cyt. za: Sobchack, 2004: 67). Podmiot kinestetyczny jest materialny, ucieleśniony oraz zaangażowany sensorycznie – nie tylko „widzi” film, ale doświadcza go zmysłowo i somatycznie jednocześnie. Jego przeżywane ciało (*lived body*) urzeczywistnia „dwustronność w percepcji i podważa samą koncepcję ekranowego [*onscreen*] i zewnętrznego [*offscreen*] jako wzajemnie wykluczających się sfer czy pozycji podmiotowych” (Sobchack, 2004: 67). Tak rozumiana relacja odbiorcy z filmem (oraz filmu z odbiorcą) wyjaśnia, skąd bierze się „wrażenie naduczestnictwa” i „brak dystansu estetycznego”, o którym pisała Williams. Obserwowanie ekranowych ciał w trybie interkorporalnym oznacza

8 Problematykę kobiecej cielesności oraz roli spojrzenia w pornograficznej twórczości filmowej i fotograficznej Richarda Kerna porusza (choć raczej przeglądowo) w swoim tekście Andrzej Pitrus (2003).

niezwykłą bliskość obu stron; bliskość emocjonalną, doświadczeniową, poznawczą, a przede wszystkim fizyczną. W połączeniu z eksplicytną, ciałowocentryczną transgresyjnością treści audiowizualnej, kontakt z filmem i jego odbiór może być wyjątkowo wisceralny, a reakcje wręcz fizjologiczne. Dla przeciętnej odbiorcy ujęcia z *Submit to Me Now* (reż. Richard Kern, 1987), w których Jack Natz obwiązuje swoją twarz kablem, coraz mocniej dociskając go do skóry i stopniowo pokrywając się krwią lub w których Marta Hoskins beztrudno rozcina swoje ubrania i bieliznę nożem, po to by finalnie zrobić to samo z własnym ciałem, również doprowadzając do rozlewu krwi, są niemożliwe wyłącznie do „obejrzenia”. Chociaż w procesie odbioru filmu dominują zmysły wzroku i słuchu, doświadczenie transgresyjnych obrazów nie ogranicza się wyłącznie do percepcji wzrokowej. Kontakt z nimi automatycznie aktywuje pamięć i intersubiektywne doświadczenia sensoryczne, przenosząc wrażenia ciała na ekranie na ciała odbiorcze. Właśnie ten proces Gallese i Cuccio nazywają „wzajemnym rezonowaniem”. Doświadczenie i poznawanie transgresyjnych obrazów nie jest patrzeniem i interpretowaniem, lecz współodczuwaniem – wzdrygnięciem się, krzywieniem, drżeniem, zaciskaniem pięści, przełykaniem śliny, zaciskaniem zębów czy choćby marszczeniem czoła. Ekranowa ciałowocentryczność wymusza niejako „ciałowocentryczny” odbiór.



Fot. 1. *Submit to Me Now*, reż. Richard Kern, 1986. Bohaterka performansu (Marta Hoskins) rozcina ciało nożem.

Transdiegetyczność – poza „ostateczne znaczone”

Opisywana przeze mnie koncepcja transdiegetyczności wyrasta z proponowanego przez Marca Verneta podejścia do diegezy (czy też *diegesis*) filmowej jako do tworu dynamicznego. Vernet charakteryzuje diegezę jako „pseudoświat”, „fikcyjne uniwersum, którego elementy łączą się ze sobą tak, by stworzyć globalną jedność” (Vernet, 1992: 89). Jest ona według niego konstruowana podczas lektury opowieści i opracowywana w umyśle odbiorcy na podstawie wrażeń odczuwanych w przebiegu filmu (Vernet, 1992: 90). Stanowi „ostateczne znaczone” – obejmując więcej niż tylko historię i przedstawione wydarzenia, bierze pod uwagę pamięć oraz zewnętrzne elementy, na przykład szerszy kontekst społeczno-historyczny, atmosferę emocjonalną i motywacje, które wywołują lub prowokują w odbiorcy określone doznania (Vernet, 1992: 90). Ma zatem charakter intersubiektywny i nie istnieje bez zaangażowanego odbiorcy. To on ją konstytuuje, stopniowo, w procesie recepcji i nadawania znaczeń, i to od niego zależy, co do tego „pseudoświata” należy, a co nie. Diegeza rozumiana w ten sposób to świat zawsze otwarty i potencjalnie nieskończony, podatny na transformacje oraz, co kluczowe dla zjawiska transdiegetyczności, transfery.

Pojęcia *transdiegesis* i transdiegetyczność funkcjonują już w dyskursie filmo- oraz groznawczym, najczęściej jako określenia powiązane z przestrzenią liminalną między dźwiękiem diegetycznym a niediegetycznym (Taylor, 2007), stanowiącą niejako „pomost” między tymi dwiema sferami (Hunter, 2012). Kategorie intra- i ekstradiegetyczności nie należą jednak wyłącznie do nomenklatury związanej z badaniami nad dźwiękiem, dlatego także i transdiegetyczność może odnosić się do innych elementów historii i przedstawionego w niej świata. W jednym z niewielu opracowań tego zagadnienia w perspektywie wykraczającej poza *sound studies* Anna Wilson (2022) posługuje się pojęciem transdiegetyczności do analizy zwrotów do widowni w serialu *Współczesna dziewczyna* (*Fleabag*, BBC Three, 2016–2019). Transdiegetyczność oznacza dla niej przestrzeń komunikacyjną znajdującą się pomiędzy sztucznym światem przedstawionym, w którym bohaterowie rozmawiają ze sobą nawzajem, a sferą niediegetyczną, w której z kolei główna bohaterka (Phoebe Waller-Bridge) kieruje swoje wypowiedzi do widza, lecz żaden z bohaterów ich ani nie zauważa, ani nie słyszy. Zwrotami transdiegetycznymi Wilson nazywa kwestie wypowiedziane przez bohaterkę do widza oraz zauważane przez towarzyszącą jej postać księdza (Andrew Scott). Są transdiegetyczne, ponieważ naruszają ustalone wcześniej granice między porządkiem diegetycznym i ekstradiegetycznym. Transdiegetyczność rozumiana w ten sposób może stanowić użyteczną kategorię do badań na przykład nad narracją filmową oraz sytuacją odbiorczą, szczególnie w przypadku filmów hybrydycznych genologicznie, autorefleksyjnych, a także różnych przejawów ekstremizmu filmowego. Dlatego też uważam, że jest odpowiednim narzędziem do analizy kina transgresji.

Widmo publiczności

W 1969 roku Andy Warhol udostępnił do pokazów nakręcony rok wcześniej film *Blue Movie* (reż. Andy Warhol, 1969), którego tytuł oryginalnie miał brzmieć *Fuck*. Był to pierwszy wyświetlany w amerykańskich kinach pełnometrażowy film

dźwiękowy przedstawiający seks (Borchardt, 2018: 176). Linda Williams (2008) zauważa, że filmy zawierające akty seksualne często przedstawiają je domniemanej publiczności znajdującej się wewnątrz świata przedstawionego. Jednak w przypadku filmu Warhola dzieje się inaczej. *Blue Movie* nie posiada diegetycznej, wpisanej w fabułę widowni, ale „jest nawiedzany przez widmo publiczności” (Williams, 2008: 105). Autorka wymienia kilka argumentów wspierających tę tezę. Po pierwsze, „reżyser zdaje sobie sprawę, że przedstawienie niesymulowanego stosunku równa się upublicznieniu aktu, który wcześniej uznawano za tabu niemożliwe do przedstawienia poza nurtem pornograficznym” (cyt. za: Borchardt, 2018: 176). Po drugie, bohaterowie filmu wypowiadają kwestie potwierdzające, że są świadomi obecności kamery. Williams przywołuje słowa Vivy, która mówi, że żałuje, że nie założyła body, by wyglądać seksowniej oraz zwraca uwagę na obiektyw kamery, karcąc partnera i sugerując, by ustawił się w bardziej „korzystny” sposób. Tego wyraźnie denerwuje obecność aparatu. Williams dodaje, że film

jest mniej rzeczywisty niż zarówno kino głównego nurtu, jak i pornografia: doskonale zdając sobie sprawę z faktu, iż nie chodzi w nim o seks sam w sobie, ale raczej o filmowanie go, stawia pytanie, co wiąże się z odgrywaniem [*performing* – W.W.] seksu do kamery i, dzięki jej pośrednictwu, przedstawianiem go publiczności (Williams, 2008: 106).

Badaczka zwraca uwagę na rolę widza, a konkretnie na jego domniemaną, wyobrażoną obecność, której świadomi są zarówno twórcy, jak i performujący aktorzy. W konsekwencji film staje się wysoce samoświadomy. Autorefleksyjnie problematyzuje własną sztuczność i iluzoryczność, dystansując odbiorcę. Wiąże się z tym jednak pewien paradoks – zarówno pornografia, jak i kino transgresji posiadają znaczący potencjał immersyjny, a właściwości takie jak deziluzyjność i performatywność, sprzężone ze zjawiskiem samoświadomości filmowej, nie przesądzają o mniejszym zaangażowaniu (emocjonalnym i sensomotorycznym) odbiorcy w proces recepcji. Do uzasadnienia tej tezy powrócę w dalszej części artykułu. Z kolei w tym miejscu chciałabym skupić się na przejawach interkorporalnego kontaktu ciała ekranowych i zewnętrznych, który zachodzi w procesie odbioru kina transgresji.

Przejawy kontaktu interkorporalnego

We wspomnianym już *Maniście kina transgresji* Nick Zedd deklaruje: „przekraczamy i wychodzimy poza granice milimetrów, ekranów i projektorów, wchodząc w ramy kina rozszerzonego” (Zedd, 2014: 88). Związek kina rozszerzonego z kinem transgresji jest niejednoznaczny i Zedd mógł mieć różne intencje, dokonując takiego zestawienia. Osobiście interpretuję te słowa jako: zapowiedź „nowego” rodzaju kina, a także nawiązanie do *shock value* i transgresyjności filmów, których moc i siła wpływu nadają utworowi audiowizualnemu zdolność symbolicznego „wykraczania” poza wspomniane granice dyspozytywu filmowego (*apparatus*) oraz sięgania do sfery pozafilmowej. W tym kontekście szczególnie interesujący jest związek kina rozszerzonego z mechanizmem immersji. Jak pisze Ryszard W. Kluszczyński (1999: 65):

Istnieje (...) właściwość wyróżniająca kino rozszerzone w ramach kina/filmu transgresyjnego. Jest nią w tym przypadku położenie szczególnego nacisku na aspekty komunikacyjne, przy czym preferowaną tu formą komunikacyjną jest komunikowanie bezpośrednie, charakterystyczne dla działań typu *happening*⁹.

Ów nacisk na charakterystyczne dla akcji happeningowych komunikowanie bezpośrednie, obecny także w kinie transgresji, przyjmuje różne formy. Po pierwsze, jest skorelowane z ekstremizmem treściowym i interkorporalną relacją ekranowego (*onscreen*) z zewnętrznym (*offscreen*). Eksplicytnie ukazane akty wykonywane na przedstawionym ciele – ściskanie, chwytanie, szarpanie, kopanie, gniecie, drapanie, uderzanie, ale też głaskanie i pieszczenie – posiadają wysoce taktylny wymiar i dla podmiotu (odbiorcy) kinestetycznego stanowią o nieuchronnym zaangażowaniu somatyczno-senoryczno-motorycznym. Poza tym istnieje jeszcze bardziej dosłowny wymiar komunikowania bezpośredniego w kinie transgresji. Bezpośredniość ta przejawia się między innymi intensywnym kontaktem wzrokowym z obiektywem, interakcjami z kamerą, gestykulowaniem oraz werbalnymi komunikatami kierowanymi wprost do kamery, a także świadomym „performowaniem” ciał reprezentowanych.

Filmowcem najczęściej posługującym się tymi zabiegami jest z pewnością Richard Kern. Jego twórczość filmowa w dużym stopniu cechuje się hybrydycznością, bowiem wpisuje się zarówno w kategorię kina eksperymentalnego, jak i pornografii (choć sam reżyser ma inny stosunek do swoich filmów¹⁰). Jak zauważa Andrzej Pitrus (2003: 181):

Kern postrzega pornografię jako obszar napięcia między patrzącym a obserwowanym. Seks i ciało tworzą spektakl widzenia: reżyser nie powiela jednak wzorców filmu pornograficznego (...). Dosłowność ukazania seksualności (...) zderzona jest (...) z wyraźną dekonstrukcją praktyk przedstawieniowych pornografii.

Kontakt wzrokowy ciał performujących z ciałami „wyobrażonymi” to powracająca strategia w twórczości Kerna. W wybranych filmach (takich jak na przykład *Tumble*, 1991, wspominanym już *Submit to Me Now* oraz jego prequela *Submit to Me*, a także w *X is Y*) samoświadoma „gra” z kamerą stanowi dominantę formalną. Za to w *You Killed Me First* bezpośrednie skierowanie działań w stronę kamery pojawia się tylko chwilowo, w krótkich, lecz ważnych fabularnie momentach. Wyraźnie wściekła i rozemocjonowana główna bohaterka o imieniu Elizabeth (Lung Leg) znajduje się w pokoju, w którym wcześniej rozstrzelała swoją rodzinę. Morderstwo było aktem zemsty za brak zrozumienia, za zmuszanie ją do życia według purytańskich,

9 Warto zaznaczyć, że pisząc o kinie transgresyjnym, Kluszczyński nie ma na myśli amerykańskiego kina transgresji przełomu lat 80. i 90., a zbiór eksperymentalnych praktyk podejmowanych w ramach filmu awangardowego lat 60. oraz 70., konceptualizujących naturę medium filmowego (w tym film strukturalny, film analityczny i tym podobne; Kluszczyński, 1999).

10 W wywiadzie dla strony internetowej *Please Kill Me* Kern za cechę konstytutywną pornografii uważa osiągnięcie podniecenia (pornografią jest coś, do czego człowiek może się masturbować). Swoje filmy uznaje zaś za celowo odrzucające i mające wywoływać dyskomfort (Supervert, 2020).

konserwatywnych, chrześcijańskich i – zdaniem bohaterki – ograniczających wzorców. Przed rozstrzelaniem matki, bohaterka rozkazuje jej, żeby powiedziała, jak jej córka ma na imię (wcześniej porzuca bycie „Elizabeth” i przybiera nowe imię „Cassandra”). Matka jednak nazywa ją starym imieniem. W tym momencie następuje cięcie, a kamera zmienia położenie i perspektywę, oddalając się od ukazywanej w planie amerykańskim półmartwej rodziny siedzącej przy stole. Po przejściu montażowym następuje półzbliżenie, większość powierzchni kadru zajmuje popiersie głównej bohaterki. Lung unosi broń, kierując lufę pistoletu oraz swoje spojrzenie prosto w obiektyw. Przed oddaniem ostatecznego strzału wypowiada słowa: „Wy zabiliście mnie pierwsi”.

W scenie następującej po napisach Elizabeth ponownie używa pistoletu. Oddaje pięć strzałów, za każdym razem kierując lufę w inną stronę. Trzeci (środkowy) strzał pada, gdy broń jest wymierzona prosto w kamerę. Po finalnym pociągnięciu za spust dziewczyna rozgląda się nerwowo po pomieszczeniu. Następnie, ciężko dysząc, nachyla się w stronę kamery, w pozycji jakby defensywnej, ale jednocześnie sugerującej gotowość do ataku. Stoi tak dłuższą chwilę, patrząc wrogo w kierunku obiektywu. Po chwili następuje ściemnienie i... koniec filmu.

Innym dziełem, które uważam za szczególnie ważne w kontekście relacji interkorporalnej, jest *My Nightmare*. Jego fabuła jest bardzo prosta. Główny bohater (grany przez samego Kerna) umawia się z modelką (Susan McNamara) na sesję zdjęciową w swoim mieszkaniu. Film prezentuje nam dwie wersje zdarzeń – pierwsza należy do sfery fantazji bohatera, treścią drugiej jest to, co faktycznie dzieje się, gdy dziewczyna przychodzi na sesję. W pierwszej wersji fotograf wyobraża sobie rozmaite akty seksualne z modelką w roli głównej, a sama zainteresowana chętnie w nich uczestniczy. W rzeczywistości okazuje się jednak, że McNamary nie interesuje żadna poza profesjonalną relacja z Kernem i gdy w trakcie sesji mężczyzna inicjuje kontakt fizyczny, dotykając pośladków bohaterki, ta odpycha go i uderza w twarz. W tym momencie następuje zmiana punktu widzenia kamery. Dotychczas funkcjonowała ona w dwóch rolach: jako zewnętrzny obserwator lub jako diegetyczny aparat głównego bohatera. Z kolei w ostatnim ujęciu kamera oddaje położenie leżącego na ziemi Kerna. Filmowana w perspektywie żabiej postać McNamary podchodzi do obiektywu i uśmiechając się, wyciąga w jego stronę środkowy palec. Diegetycznym adresem gestu jest oczywiście fotograf, ekstradiegetycznym wszyscy widzowie.

Film jest kręcony niemalże w całości w statycznych ujęciach, co mogłoby sugerować poczucie bezpiecznego podglądania „przez dziurkę od klucza”. Jednak wykorzystywane w nim pozostałe rozwiązania formalne (szczególnie te obowiązujące w scenie finałowej) mają raczej na celu wytrącanie odbiorcy z bezpiecznej pozycji podglądacza. Ciała bohaterów są ukazywane fragmentarycznie, ale eksponowane bezpośrednio do kamery. Kompozycja kadrów nie pozwala na „ucieczkę” spojrzenia, w efekcie czego prezentowany obraz „napastuje” odbiorcę swoją bezwstydną zawartością. Efekty „atakowania” i „nieprzewidywalności” obrazów potęgowane są również przez eliptyczne cięcia montażowe, następujące przeważnie pomiędzy zmianami pozycji bohaterów bądź gdy ci przenoszą się do innego pomieszczenia. Zabiegiem, który równie mocno co scena finałowa obnaża zarówno performatywność filmu, jak i istniejące w jego ramach „widmo publiczności”, jest spojrzenie



Fot. 2. *My Nightmare*, reż. Richard Kern, 1993. Scena fantazji głównego bohatera (Richard Kern). Na pierwszym planie Susan McNamara

w kamerę. Główna bohaterka robi to kilkakrotnie, wchodząc w interakcję z kamerą „znaczoną”, znajdującą się w uniwersum diegezy, oraz kamerą niediegetyczną, znajdującą się przed rzeczywistością profilmową. Ujęcie, które w mojej opinii najlepiej podkreśla samoświadomość i performatywność *My Nightmare*, następuje mniej więcej w połowie filmu. McNamara leży na plecach, znajdując się w centrum kadru. Kamera jest ustawiona za jej głową, nieco z boku – tak, by jednocześnie całkowicie eksponować jej nagie ciało oraz znajdującego się na drugim planie bohatera, który pieści ją oralnie. Bohaterka przez jakiś czas wodzi wzrokiem po suficie, po czym odchyła głowę do tyłu, spogląda prosto w kamerę i – utrzymując kontakt wzrokowy – uśmiecha się.

Immersyjna transgresyjność

W tym punkcie wyводу warto wrócić do paradoksu, o którym wspominałam wcześniej. Charakterystyczne dla kina transgresji autorefleksyjne strategie „ujawniania” samoświadomości i performatywności filmowej nie decydują o mniejszym zaangażowaniu widza w te dzieła. W przypadku takiego kina, podobnie jak w przypadku pornografii czy różnych przejawów ekstremizmu filmowego, nawiązywanie interkorporalnego kontaktu między filmem a odbiorcą nie osłabia mechanizmu immersji, a raczej go wzmacnia.

Opisywane powyżej zjawiska odpowiadają koncepcji immersji zaproponowanej przez Richarda Rushtona w tekście *Deleuzian spectatorship* (2009). Rushton

rozpatruje wprowadzone przez Michaela Frieda (1980) pojęcie absorpcji oraz immersji. Choć oryginalnie Fried sytuował termin „absorpcja” w opozycji do teatralności, Rushton przeciwstawia ją właśnie immersji. Píše, że podstawową różnicą między tymi dwoma trybami odbioru jest relacja widza z oglądanym dziełem. W trybie absorpcji, charakterystycznym dla klasycznego kina fabularnego (Rushton, 2004), „widz wchodzi w film – czyli jest wciągany w lub przez film – podczas gdy w trybie immersji to film wychodzi do widza, by go otoczyć i pochłonąć” (Rushton, 2009: 49). Pojęcie absorpcji w rozumieniu Frieda oznacza „przedstawienie świata, z którego widz jest wykluczony, ale którego efekt i sukces zależą od jego wiary lub wyobrażenia, że faktycznie jest objęty owym przedstawieniem świata” (Rushton, 2009: 50). Zatem absorpcyjna sytuacja odbiorcza opiera się głównie na zaangażowaniu emocjonalnym i kognitywnym, wynikającymi z misternie budowanej iluzoryczności opowiadania, a także z odpowiedniej konstrukcji bohaterów. Historie zawierające postacie, z którymi widz może się utożsamić, sympatyzować oraz wobec których czuje empatię, ewokują w nim tymczasowe wrażenie „bycia gdzie indziej”; bycia czymś lub kimś innym. Immersja natomiast wiąże się z „poczuciem, że to film wchodzi w twoją własną przestrzeń, być może nawet w twoje ciało” (Rushton, 2009: 50). Tryb immersji to taki, w którym film przyciąga, podnieca, napiera na widza (Rushton, 2009: 51), ale w którym odbiorca cały czas pozostaje sobą – „immersja to pewna odmowa wyjścia poza siebie, (...) odmowa możliwości stania się innym; postawa polegająca na zachowaniu pewności własnych przekonań i odrzuceniu zaproszenia do myślenia cudzymi myślami lub doświadczania cudzych doświadczeń” (Rushton, 2009: 53).

Badacz przekonuje, że immersja jest „szczególnie popularną koncepcją w współczesnej teorii dotyczącej kina rozszerzonego, nowych mediów, kina blockbusterowego, horroru lub kina z gatunku «body genre»” (Rushton, 2009: 50). Kino transgresji również zaliczałoby się do tej grupy. Nie tylko dlatego, że pojawia się w niej kategoria kina rozszerzonego (a przecież do tego „typu” kina Zedd porównywał zapoczątkowany przez siebie ruch), ale przede wszystkim z uwagi na właściwości kina transgresji, o których pisałam powyżej, takie jak ekshibicjonizm, performatywność oraz wzajemna interkorporalna relacja ciał ekranowych z ciałami odbiorczymi. Poetyka tych filmów zasadza się na prowokacji, otwartym „ataku” wrażeniami, doznaniem i emocjami naruszającymi sferę komfortu odbiorcy, po to, by osadzić mu się pod skórą i uświadomić materialną obecność „tu i teraz”; by przypomnieć ciału o jego nieuchronnej „przeżywalności”; by *uzmysłowić*, że nawet w mechanicznej reprodukcji ciało „nigdy nie jest jedynie utraconym przedmiotem (rzekomo bezcieleśnego) spojrzenia” (Shaviro, 2006: 255).

Aktor: ciało transdiegetyczne

Dalsza część rozważań poświęcona zostanie innemu niż omawiane dotychczas przejawowi transdiegetyczności w kinie transgresji. Do tej pory kluczowa była figura odbiorcy i jego relacje ze „znaczonymi” ciałami ekranowymi, należy jednak wskazać źródło zjawiska transdiegetyczności w odniesieniu do „znaczących”.

Fundamentem diegezy jest symboliczność. Pomijając różnorodne eksperymenty filmowe oraz sytuacje szczególnie osobistego emocjonalnego zaangażowania w postać, proces wcielania się w rolę na planie filmowym na ogół jest procesem symulacji. Istnienie postaci w fikcyjnym filmie żywego planu dokonuje się jedynie na mocy pewnej umowy, dzięki czemu wyraźnie oddziela się poziom „znanego” i „znaczącego”, symbolicznej postaci i prawdziwego człowieka, sfery fikcji i rzeczywistości. Są jednak takie pola aktywności i elementy diegetyczne, których przynależność ontologiczna do którejś z tych dwóch sfer jest bardziej ambiwalentna i skomplikowana. Mowa tu przede wszystkim o sytuacjach, w których wydarzenia diegetyczne wymagają od aktora dokonania aktu transgresji, przekroczenia kulturowego tabu oraz somatyczno-sensorycznego zaangażowania w stopniu wykraczającym poza przeciętne wymagania zawodowe.

Z uwagi na to, jaki wpływ na cielesność aktorów mają wydarzenia jedynie umownie istniejące jako fikcyjne, Troy Bordun (2017) przyrównuje sposób gry aktorskiej w kinie ekstremalnym do sztuki performansu. Kino ekstremalne „wymaga odtworzenia (*re-anactment*) lub przedstawienia ciała przeżywanego tak, jak zachowuje się ono poza ekranem w najbardziej intymnych sytuacjach” (Bordun, 2017: 166). Autor przywołuje słowa Lindy Williams, która zauważa, że performans „podważa te bezpiecznie kontrolowane granice aktorstwa i ról (...), będąc sztuką, która wystawia ciało osoby performującej na fizyczne i emocjonalne wyzwania wynikające z odgrywanej sytuacji” (cyt. za: Bordun, 2017: 166).

Akty transgresji podważają tradycyjny podział na fikcyjne i realne. Stąd też transgresyjność (i w tym przypadku również wynikająca z niej transdiegetyczność) osoby aktora mogą stanowić kolejny element performatywny filmu. Na potrzeby wydarzeń fabularnych aktorzy nierzadko muszą dokonywać radykalnej ingerencji w swoją cielesność, na przykład w wygląd zewnętrzny. Transformacje długotrwałe, takie jak zmiana sylwetki do roli, odbywające się poza planem zdjęciowym, stały się już normą w profesji aktorskiej. Natomiast transformacje podporządkowane jakiemś zdarzeniu zawartemu w scenariuszu, których aktor dokonuje na planie zdjęciowym podczas realizacji filmu, wciąż stanowią pewną atrakcję dla odbiorców. Na zainteresowanie publiczności takimi zjawiskami wskazuje istnienie kanału w serwisie YouTube o nazwie hairvideos (YouTube, użytkownik: hairvideos), na którym są publikowane fragmenty filmowe przedstawiające aktorki ścinające włosy lub golące głowy na łyso wewnątrz filmowej diegezy. Źródłem tego zainteresowania z pewnością jest sama transgresyjność podejmowanych działań, ale też ich efemeryczny charakter oraz integralne sprzężenie zwrotne z „tu i teraz”. Co więcej, akty transgresyjne pozwalają odbiorcy na obserwowanie wpływu rzeczywistości symbolicznej na rzeczywistość faktyczną, przypominając mu o umowności tego rozgraniczenia. Takie zabiegi fabularne świadczą również o performatywności filmu – dzieło zakłada zaangażowanie odbiorcy i potrzebuje jego *ucieleśnionej* obecności do pełnego zrealizowania swoich założeń artystycznych.

Przykładem, który dobrze ilustruje tę zależność, jest jeden z prekursorskich filmów kina transgresji, czyli *Różowe flamingi* Johna Watersa (*Pink Flamingos*, reż. John Waters, 1972). W finalnej scenie filmu główna bohaterka (Divine) zjada psie odchody. Akcję tę prezentuje się eksplicytnie – kamera rejestruje cały jej przebieg



Fot. 3. *Różowe flamingi*, reż. John Waters, 1972. Dowiódłszy, że jest „najpaskudniejszą aktorką na świecie”, Divine puszcza oko do kamery.

bez cięć montażowych. Ujęcie rozpoczyna się defekacją psa. Następnie widzimy, jak Divine zbiera ekskrementy z ziemi, wsadza je do buzi i przez kolejne kilka sekund stara się ich nie wypluć. W ramach ujęcia dochodzi do postępującego zbliżenia na twarz uśmiechającej się aktorki, która, walcząc z cisnącym się na usta grymasem, kilkakrotnie mruga zalotnie do kamery. Po chwili wypluwa zawartość jamy ustnej i ponownie uśmiecha się szeroko, jednocześnie posyłając w stronę obiektywu figlarne mrugnięcie. Cała sytuacja zostaje zapowiedziana przez samego Watersa słowami: „Spójrzcie, jak Divine udowadnia, że nie tylko jest najpaskudniejszą osobą na świecie... Jest też najpaskudniejszą aktorką na świecie”. Tym krótkim, autotematycznym komentarzem Waters w gruncie rzeczy wyraża esencję transdiegetyczności. Jego wypowiedź potwierdza, że przed kamerą występuje postać fikcyjna, ale to, co robi w ramach filmowego świata przedstawionego ma faktyczny, fizjologiczny wpływ na nią i na jej przeżywane ciało na płaszczyźnie ekstradiegetycznej. W rezultacie dochodzi do naruszenia istniejących dotąd ram – „ścian” – sztucznego opowiadania i podważenia dotychczasowego statusu filmu jako iluzorycznego tworu, istniejącego w innym, umownym porządku ontycznym.

Jest jeszcze (co najmniej) jeden powód, dla którego kino transgresji staje się interesującym przypadkiem niejednoznacznej relacji świata ekranowego z zewnętrznym. „Kino nowego undergroundu – pisze Andrzej Pitrus – korzystało bardzo często ze zdobyczy performance’u – miast oferować fikcję, stawało się zapisem działania (...). Granice między fikcją a prawdą ulegały zatarciu, podobnie jak granice między kinem a performance’em” (Pitrus, 2003: 180). Performens i film są zupełnie innymi sferami i różnią się od siebie fundamentalnie na poziomie ontologicznym (Phelan,

1993)¹¹. Natomiast sztuka performansu i kino transgresji mają ze sobą wiele wspólnego, właśnie gdy spojrzymy na film transgresyjny jako twór będący „zapisem działania”. Trudnym w gruncie rzeczy zadaniem, jakie stawia kino transgresji odbiorcy, jest odróżnienie elementów niefikcyjnych od fikcyjnych i niediegetycznych od diegetycznych. Grupa aktorów występujących w tych filmach jest relatywnie ograniczona, a w główne role zwykle wcielają się sami twórcy (między innymi Richard Kern, Lung Leg, Lydia Lunch, Nick Zedd czy David Wojnarowicz). Niepewność ta wynika także z tendencji twórców do nienazywania postaci bądź nazywania ich imionami wcielających się w nich aktorów. Główna bohaterka przywoływanego wcześniej *My Nightmare* nazywa się Susan McNamara, czyli tak samo, jak aktorka, która wciela się w jej rolę. Podobnie jest w *Różowych flamingach* Watersa, gdzie część obsady posługuje się w diegezie swoimi prawdziwymi imionami (postać grana przez Cookie Mueller nazywa się po prostu Cookie). Nie sugeruję tu oczywiście, że nazwanie postaci imieniem aktora, który ją odgrywa, jest jednoznaczne z tym, że osoba ta gra w filmie samą siebie. Moim zamiarem jest raczej wskazanie na związaną ze zjawiskiem transdiegetyczności zależność między słabą kreacją bohatera (słabość rozumiem tutaj jako nierozbudowanie, słabe ufikcjonalizowanie) a niską iluzorycznością oraz kruchością warstwy symbolicznej (znaczonego).

Podsumowanie

Józef Koziński (2002: 10), definiując zagadnienie transgresji, pisze, że polega ona na „przekraczaniu dotychczasowych granic materialnych, społecznych i symbolicznych, na rozszerzaniu sfery własnej działalności, na łamaniu tabu, na wychodzeniu poza to, czym jednostka jest i co posiada”. Transgresja w kinie dotyczy kilku z przywołanych tu aspektów. Przede wszystkim przejawia się w wykraczającej poza normy treści filmowej i to jest jej właściwość konstytutywna. Transgresyjne filmy przełamują tabu estetyczne, cielesne, abiekcyjne, a przede wszystkim seksualne.

Przekraczanie granic w filmie dotyczy również sfery symbolicznej, o której pisze Koziński. Znaczenia powstają w procesie połączenia zaangażowanych ciał odbiorców, ciał ekranowych oraz ciała filmu (Sobchack, 2004: 66–67). Jednak nie tylko o produkcję znaczeń tu chodzi. Używając sformułowania Kozińskiego, odbiorca kina transgresji jest jednostką zmuszaną do „wychodzenia poza to, czym jest”. Jak przekonuje Vivian Sobchack, ciało jest elementem, „który zarówno przekracza, a jednak jest i wewnątrz (...) reprezentacji” (Sobchack, 2004: 67). Cielesne uwikłania praktyk transgresyjnych problematyzują tradycyjne granice między „filmowym” a „zewnątrznym”. Wszystkie wymienione powyżej podmioty są ze sobą

11 Podstawowa różnica polega na obecności medialnego pośrednika, jakim jest kamera oraz na tym, że w odróżnieniu od filmu performans jest efemeryczny, istnieje tylko w chwili obecnej i nie da się reprodukować. Stanowisko to jest jednak podważalne, szczególnie w kontekście rozwoju nowych mediów oraz współczesnych praktyk performansu, w których wykorzystuje się technologię cyfrową. Zjawisko to analizuje między innymi Zane Austin Willard w tekście *Reframing performance's ontology: Hybridity in contemporary performance art's ontology* (Willard, 2022).

blisko, interkorporalnie powiązane, więc ich relacja narusza istniejące symbolicznie bariery fikcji i rzeczywistości. W efekcie mamy do czynienia ze zjawiskiem transdiegetyczności.

Transdiegetyczność jest zatem powiązana z transgresyjnością, lecz nie wynika z niej bezpośrednio. Zjawisko transdiegetyczności jest ściślej związane z autotematyzmem filmowym niż z transgresją, jednak „ekstremalność” treści z pewnością stanowi jeden z czynników umożliwiających jego występowanie. Autotematyzm jest determinowany istnieniem odbiorcy, który stanowi wyobrażoną instancję obecną w świadomości twórców już na etapie tworzenia koncepcji dzieła. Wynika z performatywności filmu, który dąży do przeobrażenia obrazów filmowych w spektakl, wymagając obecności odbiorcy zaangażowanego zarówno kognitywnie, emocjonalnie, sensorycznie, jak i somatycznie, aby spełnić swoje artystyczne funkcje. Performatywność ma charakter immersyjny – włącza, czy jak przekonuje Rushton, „wychodzi po” odbiorcę, wciągając go w sferę filmową, czym ponownie destabilizuje jego przynależność do rzeczywistości ekstradiegetycznej.

Transdiegetyczność kina (już nie tylko transgresji) materializuje się również poprzez aktorów. Czynności, które niekiedy muszą oni wykonywać, mają głęboki, nierzadko ekstremalny, wpływ na ich cielesność, co przybliży ten rodzaj aktorstwa do sztuki performansu, ponownie komplikując tradycyjne rozgraniczenie między warstwą symboliczną a rzeczywistością filmu.

Transgresja jest zatem niezmiernie szerokim zjawiskiem, a jej filmowe przejawy nie ograniczają się jedynie do eksperymentowania z tematyką dzieł filmowych ani do subwersji lub zrywania z regułami gatunkowymi. Obrazoburczość, koncentrowanie się na *shock value* oraz ciałowocentryczność obrazów kina transgresji wiążą się z przekraczaniem innych granic: poczucia komfortu i cielesności odbiorcy, cielesności aktorów, a także z wykraczaniem poza niematerialne postrzeganie samego medium filmowego, które przestaje funkcjonować jako niezależne od odbiorcy dzieło, przeobrażając się w performatywny i powiązany z nim korporalnie spektakl.

Bibliografia

- Aumont, J. et al. (1992). *Aesthetics of Film*, R. Neupert (tł.). Austin: University of Texas Press, 1992.
- Borchardt, M. (2018). *Anioły nie znają wstydu. Transgresja w kinie Nowego Jorku*. Gdańsk: Wydawnictwo Części Proste.
- Bordun, T.M. (2017). *Genre Trouble and Extreme Cinema: Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*. London: Palgrave MacMillan.
- Fried, M. (1980). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Gallese, V., Cuccio V. (2015). *The paradigmatic body. Embodied simulation, intersubjectivity and the bodily self* (1-23). W: T. Metzinger, J.M. Windt (red.), *Open MIND*. Frankfurt am Main: MIND Group.
- Hunter, A. (2012). When is the now in the here and there? Trans-diegetic music in Hal Ashby's *Coming Home*. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 3: 36–48.

- Kita, M. (2004). Kino skazane na nieistnienie: „The Cinema Of Transgression”. *Panoptikum*, 3 (10): 120–129.
- Kluszczyński, R.W. (1999). *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w dobie elektronicznej*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Kozielecki, J. (2002). *Transgresja i kultura*, Warszawa: Żak.
- Moriarty, M. (1991). *Roland Barthes*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Orzeł, P. (2010). Who is Zedd? Kino Transgresji. *Lamus*, 2/6 (22): 34–36.
- Patterson, C., Bartlett, P., Mylonas, U. (red.). (2005). *Captured: A Lower East Side Film & Video History*. New York: Seven Stories Press, 2005.
- Pfeffer, S. (red.) (2012). *You Killed Me First: The Cinema of Transgression*. Berlin: Koenig Books.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Pitrus, A. (2003). *Pornografia, sztuka, transgresja: O twórczości Richarda Kerna*. W: M. Radkiewicz (red.), *Gender w kulturze popularnej (179–191)*. Kraków: Rabid.
- Rushton, R. (2004). Early, classical and modern cinema. *Screen*, 45 (3): 226–244.
- Rushton, R. (2009). Deleuzian spectatorship. *Screen*, 50 (1): 45–53.
- Rutherford, A. (2003). Cinema and Embodied Affect. *Senses of Cinema*, 25, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/, 3.12.2023.
- Sargeant, J. (2007). *Deathtripping: The Extreme Underground*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Shaviro, S. (2006). *The Cinematic Body: Theory Out of Bounds*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Supervert. (2020). *Inside Fingered: Behind The Scenes With Filmmaker Richard Kern*. Please Kill Me, September, 28, <https://pleasekillme.com/fingered-richard-kern/>, 3.12.2023.
- Taylor, H.M. (2007). The Success Story of a Misnomer. *Offscreen*, 11 (8–9).
- Vernet, M. (1992). *Cinema and Narration (68-125)*. W: Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. *Aesthetics of Film*, Richard Neupert (tł.), Austin: University of Texas Press.
- Willard, Z.A. (2022). Reframing performance’s ontology: Hybridity in contemporary performance art’s ontology. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18 (3): 390–402, DOI: 10.1080/14794713.2022.2097982.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), 1991: 2–13, <https://doi.org/10.2307/1212758>.
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham, London: Duke University Press.
- Williams, L. (2013). *Seks na ekranie*, M. Wojtyna (tł.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wilson, A. (2022). Where did you go?! Trans-diegetic address and formal innovation in Phoebe Waller-Bridge’s television series *Fleabag*. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 17 (4) : 415–435.
- Zedd, N. (2014). *Cinema of Transgression Manifesto (USA, 1985)*. W: S. MacKenzie (red.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures (88–89)*. Berkeley: University of California Press, <https://doi.org/10.1525/9780520957411-031>.

Filmografia

Blue Movie (Blue Movie), reż. A. Warhol, 1969).

Fingered (*Fingered*, reż. R. Kern, 1986).

Kiss Me Goodbye (*Kiss Me Goodbye*, reż. N. Zedd, 1986).

My Nightmare (*My Nightmare*, reż. R. Kern, 1993).

Nymphomania (*Nymphomania*, reż. T. Hughes-Freeland, H. Adams, 1993).

Police State (*Police State*, reż. N. Zedd, 1987).

Tumble (*Tumble*, reż. R. Kern, 1991).

Różowe flamingi (*Pink Flamingos*, reż. J. Waters, 1972).

Sonic Youth: Death Valley 69 (*Sonic Youth: Death Valley 69*, reż. R. Kern, J. Barry, Sonic Youth, 1985).

Stray Dogs (*Stray Dogs*, reż. R. Kern, 1985).

Submit to Me (*Submit to Me*, reż. R. Kern, 1985).

Submit to Me Now (*Submit to Me Now*, reż. R. Kern, 1986).

Where Evil Dwells (*Where Evil Dwells*, reż. D. Wojnarowicz, T. Turner, 1985).

Worm Movie (*Worm Movie*, reż. Lung Leg, 1985).

Współczesna dziewczyna (*Fleabag*, BBC Three, 2016–2019).

X is Y (*X is Y*, reż. R. Kern, 1990).

You Killed Me First, (*You Killed Me First*, reż. R. Kern, 1985).

Inne źródła

YouTube, użytkownik: hairvideos, <https://www.youtube.com/user/hairvideos/videos>, 3.12.2023.

„Poza granice milimetrów, ekranów i projektorów”. Zjawisko transdiegetyczności w perspektywie amerykańskiego kina transgresji

Abstrakt:

Niniejszy artykuł jest próbą scharakteryzowania przejawów filmowej transgresji oraz związanego z nią zjawiska transdiegetyczności na obszarze kina transgresji – ruchu, który pojawił się w amerykańskim kinie undergroundowym na przełomie lat 80. i 90. Wykorzystując takie koncepcje teoretyczne, jak podmiot kinestetyczny Vivian Sobchack, diegeza dynamiczna Marca Verneta oraz interkorporalność w rozumieniu Vittorio Gallesego i Valentiny Cuccio, autorka analizuje, po pierwsze, wzajemną relację między ciałami ekranowymi i zewnętrznymi (odbiorcami), po drugie – relację tych ciał ze sferą rzeczywistości filmowej i pozafilmowej. Stara się dowieść, że interkorporalność wymienionych wyżej podmiotów jest źródłem destabilizacji wyraźnego podziału na sferę symboli i rzeczywistości. Prowadzi to do powstania zjawiska transdiegetyczności, polegającego na transferze różnych elementów i podmiotów (ekstra)diegetycznych między tymi dwoma rzeczywistościami.

Słowa kluczowe: kino transgresji, transdiegetyczność, interkorporalność, diegeza, autotematyzm, performatywność, teoria odbioru

'Beyond the limits of millimetres, screens and projectors'. The Phenomenon of Transdiegeticity in the Perspective of American Transgressive Cinema

Abstract:

The paper attempts to characterise the manifestations of cinematic transgression and the related phenomenon of transdiegeticity in the field of transgressive cinema – a movement that emerged in American underground cinema in the late 1980s and early 1990s. Using theoretical concepts such as Vivian Sobchack's kinaesthetic subject, Marc Vernet's dynamic diegesis and intercorporality as understood by Vittorio Gallese and Valentina Cuccio, the author analyses, firstly, the reciprocal relationship between screen bodies and external bodies (viewers), and secondly, the relationship of these bodies with the sphere of film and non-film reality. It tries to prove that the intercorporality of the aforementioned subjects is a source of destabilisation of the clear division between the sphere of symbols and reality. This leads to the phenomenon of trans-diegeticity, involving the transfer of various (extra)diegetic elements and entities between the two realities.

Keywords: transdiegeticity, intercorporality, reception theory, diegesis, performativity, self-reflexivity, transgressive cinema

Weronika Wasilewska – studentka drugiego roku studiów magisterskich na Uniwersytecie Łódzkim (kierunek Media audiowizualne i kultura cyfrowa). Do jej zainteresowań badawczych należą m.in. telewizja i jej konteksty społeczno-kulturowe, kino amerykańskie, kino eksperymentalne, zagadnienia z zakresu narratologii filmowej oraz queer studies.