

<https://doi.org/10.34768/fp2021a19>

Piotr Prusinowski
Zielona Góra

KOBIECOŚĆ I METAFIZYKA W FILMACH JEANA-CLAUDE'A BRISSEAU

Jednym z widzów obecnych na sali kinowej podczas festiwalu filmów amatorskich S-8, który odbył się w 1975 roku w Paryżu, był Éric Rohmer, legendarny przedstawiciel francuskiej Nowej Fali. Jego uwagę zwróciła w szczególności jedna z „domowych” produkcji, jakie zaprezentowano na pokazie – *Skrzyżowanie dróg* (*La croisée des chemins*) w reżyserii niejakiego Jeana-Claude’a Brisseau, któremu już wkrótce miał pomóc rozwinąć skrzydła w branży filmowej¹. Zrealizowany przy pomocy kamery Super 8, ów skromny obraz zawierał już niemal wszystkie elementy, z jakich przyszły twórca *Céline* (1992) i *Aniołów zagłady* (*Les anges exterminateurs*, 2006) zbudował swój charakterystyczny styl: zderzenie twardej rzeczywistości społecznej i trudnych relacji rodzinnych ze światem nadprzyrodzonym, fascynacja ciałem i seksualnością, a wreszcie koncentracja uwagi na postaci kobiecej (w tej roli Lisa Hérédia), która nie tylko wchodzi w kontakt z tym, co niepoznawalne, ale i sama zdaje się personifikować jakąś bliżej nieokreśloną, metafizyczną tajemnicę.

Pierwszy „prawdziwy” film Brisseau, *Takie życie* (*La vie comme ça*, 1980), był pod wieloma względami mniej reprezentatywny w kontekście jego późniejszej twórczości. Realizowany przez trzy lata w profesjonalnych, choć nadal raczej spartańskich warunkach, zdawał się reprezentować tendencję zbliżoną do brytyjskiego „kuchennego realizmu” spod znaku Kena Loacha albo Mike’a Leigh. Pozbawiony sentymentalizmu, utrzymany w surowej, paradokumentalnej stylistyce, ukazywał trudną i przygnębiającą egzystencję mieszkańców jednego z podparyskich blokowisk. W przeciwieństwie jednak do wspomnianych twórców, Brisseau miejscami tak bardzo wyostrzał naturalistyczne szczegóły, że paradoksalnie jego wizja ocierała się o surrealny koszmarny.

Główną bohaterką reżyser uczynił Agnès, młodą pracownicę zakładu chemicznego (Lisa Hérédia²), a ta na co dzień styka się z różnymi przejawami patologii społeczno-obyczajowej. W okolicy, gdzie przyszło jej mieszkać, samobójstwa motywowane depresją i alienacją są zjawiskiem równie powszednim, jak brutalne morderstwa, dokonywane

1 Por. B. Nelepo, *Opening the Gates of Night. Jean-Claude Brisseau's La fille de nulle part*, „Cinema Scope” 2012, nr 53, <https://cinema-scope.com/features/opening-the-gates-of-night-jean-claude-brisseaus-la-fille-du-nulle-part/> [dostęp: 3.12.2020].

2 Lisa Hérédia (właśc. María Luisa García), życiowa partnerka Brisseau aż do jego śmierci w 2019 r., współpracowała z nim regularnie jako aktorka, a także montażystka, scenografka i kostiumografka.



Ilustracja 1. Agnès (Lisa Hérédia) w przygnębiającej scenerii blokowiska. Źródło: *La vie comme ça* [Takie życie, wydanie DVD], Blaq Out 2008.

z najbliższych i najbardziej absurdalnych powodów. Tym zdarzeniom towarzyszy społeczna znieczulica, szczególnie zauważalna wśród przedstawicieli najmłodszych pokoleń, którzy zapewne od urodzenia wychowują się w owej „betonowej dżungli”, nasiąkając jej bezduszną atmosferą.

Również w swoim środowisku pracy dziewczyna jest ustawicznie konfrontowana – w sposób pośredni lub bezpośredni – z takimi problemami, jak totalny wyzysk, brak przestrzegania podstawowych zasad BHP, mobbing czy seksualne molestowanie ze strony przełożonych. Bohaterka nie zamierza ze spuszczoną głową podporządkowywać się regułom, jakie rządną tym ponurym systemem – przystępuje do związku zawodowego, by choć trochę przeciwstawić się społecznej niesprawiedliwości. Stara się nie pozostawać bierna także poza pracą – staje w obronie starego dozorcę bloku, gdy ten zostaje zaatakowany przez młodocianych chuliganów. Za ten akt odwagi przyjdzie jej zapłacić najwyższą cenę.

W postawie Agnès znajduje swoje odzwierciedlenie idealizm samego reżysera, który – podobnie jak ona – wywodził się z niezamożnej klasy robotniczej. Jego matka pracowała jako sprzątaczką, z trudem utrzymując rodzinę. Ze względu na swoją trudną

sytuację finansową młody Brisseau był zmuszony zrezygnować z nauki w słynnym Instytucie Wyższych Studiów Kinematograficznych (IDHEC) w Paryżu³, by zamiast tego ukończyć École Normale Supérieure, a następnie przez wiele lat zarabiać na życie jako nauczyciel języka francuskiego w szkołach ponadpodstawowych. W 1974 roku znalazł zatrudnienie w placówce na terenie otoczonej złą sławą podparyskiej gminy Bagnolet, gdzie miał okazję przekonać się o skali problemu, jaki stanowiła przestępczość wśród młodzieży; jego zdaniem, kwestię tę „jeszcze w ciągu co najmniej dwóch kolejnych dekad ignorowali niemal wszyscy (a w szczególności politycy)”⁴. Nie bez powodu Brisseau osadził akcję *Takiego życia* właśnie tam, uderzając we wstydlive „podbrzusze” kraju, nigdy nieeksponowane w turystycznych folderach. Toksyczne realia tej okolicy artysta poznał niejako z autopsji, a – choć w swoim filmie unikał ostentacyjnej dydaktyki i podsuwania gotowych rozwiązań – to jednak wyraźnie dawał do zrozumienia, że wcale nie tak daleko od Pól Elizejskich, wieży Eiffla oraz wymuskanych dzielnic zamieszkiwanych przez sytą burżuazję istnieje „ziemia niczyja”, gdzie należałoby coś zmienić na lepsze.

Bohaterom i bohaterkom wszystkich swoich kolejnych filmów twórca kazał poszukiwać sensu istnienia oraz na różne sposoby buntować się przeciwko zastanej rzeczywistości – z tym, że nie chodziło już tylko o prozaicznie rozumiane dążenie do „tego, co chciałoby się w życiu robić i osiągnąć” ani też jedynie o sprzeciw wobec „złe urządzonego świata”. Nie odrywając się całkowicie od tego, co „przyziemne”, Brisseau stopniowo odchodził od werystycznej szorstkości obrazowania na rzecz wyrafinowanej plastyki kadru. Jego stylistyczna metamorfoza nie wiązała się jedynie z faktem, że przy realizacji późniejszych projektów twórca dysponował już większymi budżetami i bardziej rozbudowaną ekipą (choć w ostatnich latach życia w jakimś stopniu powrócił do „chałupniczych” metod, jakie stosował we wczesnym okresie działalności). Reżyser potrzebował wizualnego klucza dla tematów związanych z metafizyką i transcendencją.

Mimo to, jeszcze wówczas, kiedy zwrócił na siebie powszechną uwagę filmem *Z wściekłości i wrzasku* (*De bruit et de fureur*, 1987), chciano w nim widzieć przede wszystkim twórcę tak zwanego kina społecznie zaangażowanego⁵. Tłem dla opowiedzianej historii jest, co prawda, to samo ponure osiedle mieszkaniowe w Bagnolet, gdzie atmosfera nudy i beznadziei sprzyja tworzeniu się młodzieżowych gangów, ale w ujęciu Brisseau realistyczny, choć zarazem nieco przerysowany obraz otoczenia prze-

3 A. Dubosc, J. Boivent, *Jean-Claude Brisseau on Filming Women* [wywiad], „Purple Magazine” 2013, nr 20, <https://purple.fr/magazine/fw-2013-issue-20/jean-claude-brisseau/> [dostęp: 3.12.2020].

4 „J'enseigne en Seine-Saint-Denis, je découvre une délinquance et sa violence, aux explications multiples et complexes, qui sera niée par presque tous (surtout les politiques) pendant plus de vingt ans” (tłumaczenie wszystkich obcojęzycznych cytatów – P.P.) – J.-C. Brisseau, *Mes dates clés. Par Jean-Claude Brisseau*, „Liberation” 16.10.2002, https://next.liberation.fr/cinema/2002/10/16/mes-dates-cles-par-jean-claude-brisseau_418656 [dostęp: 3.12.2020].

5 Por. F. Bonnaud, *Anti-Social Realism: Jean-Claude Brisseau*, „Film Comment” 2004, nr 1-2, <https://www.filmcomment.com/article/anti-social-realism-jean-claude-brisseau/> [dostęp: 3.12.2020].



Ilustracja 2. Bruno (Vincent Gaspé) w towarzystwie kobiet o anielskich cechach (Lisa Hérédia). Źródło: *De bruit et de fureur* [Z wściekłości i wrzasku, wydanie Blu-ray], Carlotta Films 2019.



Ilustracja 3. Bruno (Vincent Gaspé) w towarzystwie kobiet o anielskich cechach (Fabienne Babe). Źródło: *De bruit et de fureur* [Z wściekłości i wrzasku, wydanie Blu-ray], Carlotta Films 2019.

nika się z onirycznymi wizjami głównego bohatera, trzynastoletniego Bruna (Vincent Gaspérisch). Chłopiec mieszka właściwie sam, gdyż jego matki, skoncentrowanej na robieniu kariery, praktycznie nigdy nie ma w domu. Oprócz kanarka, który w jego oczach przybiera niekiedy postać jastrzębia⁶, towarzystwo zapewnia mu tajemnicza kobieta-zjawa (Lisa Hérédia), będąca albo tworem jego wyobraźni, albo też istotą z innego świata – jej obecność tylko on potrafi dostrzec. Poza czterema ścianami mieszkania Bruno znajduje przyjaciół w dwóch skrajnie różnych osobach. Jedną z nich jest kolega z klasy, zdeprawowany chuligan Jean-Roger (François Négret), drugą zaś miła i piękna nauczycielka (Fabienne Babe) – pomaga ona chłopcu w nauce i rozbudza w nim artystyczne zainteresowania.

O ile przyczyn apatii i wyobcowania Bruna należy szukać w ciągłej nieobecności matki, o tyle agresja i anarchiczne zachowania Jeana-Rogera wynikają z jego stałego kontaktu z ojcem-kryminalistą (Bruno Cremer), weteranem wojny algierskiej, który również życie w warunkach pokoju postrzega w kategoriach nieustannej, bezwzględnej walki o byt. Podążając tą samą przestępczą ścieżką, nastolatek pragnie zdobyć miłość i szacunek ojca, ten jednak wyraźnie faworyzuje swojego starszego syna, i to pomimo faktu, że ten – zamiast iść w jego ślady – wybrał drogę uczciwego, spokojnego życia.

Widząc, że Bruno skrycie podkochuje się w nauczycielce, Jean-Roger zaczyna się obawiać, że straci swojego jedynego przyjaciela, co tylko pogłębia jego frustrację. Dostrzegając wrażliwość i potencjał Bruna, młoda kobieta chce wyrwać chłopca spod destruktywnego wpływu jego kolegi. Staje się jego „Aniołem Stróżem”, ale musi ustąpić miejsca „aniołowi zagłady”⁷, jakim jest owa widmowa pani o cechach zarówno matczy-nych, jak i zabarwionych zmysłowością, przywołująca pewne skojarzenia z postaciami znanymi z obrazów Gustave'a Moreau, Jacka Malczewskiego, a także Maxa Ernsta. Jako upersonifikowana Śmierć skłania bohatera do popełnienia samobójstwa, by mógł on zrzucić balast „ciała, które stało się zbyt ciężkie”, by jego dusza mogła opuścić doczesny świat, przesiąknięty złem i rozpaczą, a następnie stać się „jedną z gwiazd na niebie”⁸. Śmierć chłopca w tak młodym wieku ma oczywiście wymiar tragiczny, ale być może nadszedł czas, by mógł on „przekroczyć wielką bramę światłości”, jeśli posłużyć się słowami kobiecego anioła zagłady, który jest zarazem – jak u Malczewskiego – aniołem spokoju i uwolnienia od ziemskich trosk.

6 Symbolika ptaków w tym oraz kilku innych filmach Brisseau odnosi się najprawdopodobniej do ludzkiej duszy, która dąży do uwolnienia się z klatki doczesnego świata i wzniesienia ponad jego przyziemne granice. Nie bez powodu w kilku ujęciach kamera eksponuje surrealistyczny obraz René Magritte'a *Wielka rodzina*, gdzie tonację pochmurnego morskiego pejzażu przełamuje fragment błękitnego nieba z białymi obłokami, przyjmujący kształt wielkiego gołębia.

7 Reżyser używa takiego określenia w stosunku do podobnych nadprzyrodzonych istot w tytule swojego filmu *Anioły zagłady*, nawiązując zapewne do tytułu słynnego dzieła Luisa Buñuela *Anioł zagłady* (*El angel exterminador*, 1962) oraz do źródeł biblijnych.

8 Cytowane fragmenty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu *Z wściekłości i wrzasku*.

Świadkiem spotkania dwóch światów, do jakiego dochodzi w momencie śmierci Bruna, jest Jean-Roger. Chłopak dopiero co zszedł na samo dno upadku, kierując destrukcyjną moc swojego gniewu przeciwko własnej rodzinie, ale w wyniku spotkania z duchem zmarłego przyjaciela doświadcza może nie tyle wewnętrznej przemiany, ile ujawnienia się dobrych, choć dotąd ukrytych cech własnej osobowości. Kiedy w ostatniej scenie nauczycielka czyta list, w którym Jean-Roger przeprasza za wszystkie problemy, jakie jej sprawił, to nie ulega wątpliwości, że teraz zostanie ona tym, kim wcześniej była dla Bruna – Aniołem Stróżem.

Pomimo całego swojego pesymizmu *Z wściekłości i wrzasku* jest również pochwałą wartości, którym Brisseau pozostał wierny w swoich kolejnych filmach – nie tylko na poziomie krytyki społecznej, lecz również na płaszczyźnie duchowej i estetycznej. Tym, co rzuca się w oczy podczas oglądania każdego z tych obrazów, jest swoista sakralizacja kobiecości – panie o pięknych duszach i niebanalnej urodzie są tu częstokroć uosobieniem dobra, a kamera stale podkreśla szczególną „anielskość” ich wyglądu. Warstwa estetyczna nierzadko funkcjonuje u Brisseau w ścisłym powiązaniu ze sferą duchowości. Nawet jeżeli któreś z jego bohaterek daleko do ideału w sensie moralnym, to piękno jej ciała stanowi dla reżysera wartość samą w sobie – jego spojrzenie nie jest nigdy spojrzeniem libertyna czy pornografa, lecz wyrafinowanego estety, który tworzy ekranowe odpowiedniki aktów w malarstwie.

Obecność tych „ożywionych obrazów” to jeden z głównych znaków rozpoznawczych charakterystycznego stylu reżysera. W niemal każdym spośród jego dzieł powracają wizerunki kobiet spoczywających w wystylizowanych pozach, niekiedy pogrążonych we śnie lub półśnie. Pod wpływem dotyku własnych rąk, seksualnego kontaktu z mężczyzną lub – częściej – z inną kobietą (jedną bądź dwiema) ich nagie ciała budzą się, a kamera w sposób nieco voyeurystyczny obserwuje każdy ich ruch. Ponieważ w jego wizji erotyki nie było miejsca na jakiegokolwiek przejawy wulgarności, Brisseau starannie aranżował tego rodzaju sekwencje pod względem choreograficznym (podobnie jak ma to miejsce w przypadku układów tanecznych w balecie), od swoich aktorek wymagając maksymalnego skupienia i samodyscypliny⁹. Choć podporządkowywał wszystko swojej wizji twórczej, to jednak nie był typem reżysera-demiurga, filmującego żywe marionetki. „Brisseau dawał nam cenne wskazówki, ale ponieważ wszystkie sceny erotyczne były obmyślane stopniowo w trakcie kolejnych prób, miałyśmy pole do własnej inwencji”¹⁰ – wyjaśniała Maroussia Dubreuil, odtwórczyni jednej z trzech głównych ról kobiecych w *Aniołach załgady* – metafilmowym, autotematycznym obrazie, którego

9 Por. A. Dubosc, J. Boivent, *op. cit.*

10 „Brisseau aide beaucoup, il est proche, mais tous les mouvements des scènes érotiques ont été inventés au fur et à mesure des répétitions, si bien qu'on pouvait se laisser aller” – A. de Baecque, „Il a un vrai projet pour les femmes”, „Liberation” 13.09.2006, https://next.liberation.fr/cinema/2006/09/13/il-a-un-vrai-projet-pour-les-femmes_51090 [dostęp: 3.12.2020].



Ilustracja 4. Marie Allan w *Aniolach zagłady*. Filmowe ukazanie ciała kobiecego jako odpowiednik aktu w malarstwie. Źródło: *Les anges exterminateurs* [wydanie DVD], Axiom Films 2007.

fikcyjna fabuła posłużyła reżyserowi do ujawnienia własnych metod pracy z aktorkami¹¹. Swojego zadowolenia z udziału w owym projekcie nie kryła Marie Allan. „To była dla mnie zupełna niespodzianka i rewelacja. [...] Dzięki tym scenom seksu wydobyłam z siebie wewnętrzną prawdę. Miałam następnie silne poczucie wyzwolenia w odniesieniu do tego, co myślałam o sobie, o swojej grze aktorskiej, nawet o swoim życiu”¹². Lise Bellynck, która na planie *Aniołów zagłady* pełniła także funkcję współproducentki, później zaś wystąpiła jeszcze w dwóch filmach Brisseau, dodawała: „spędziłyśmy wiele czasu na próbach, by wyglądać pięknie, by nadać temu wszystkiemu wdzięk, by uwznioślić rolę naszych ciał oraz tego, jak się poruszają”¹³.

11 W *Aniolach zagłady* Brisseau ustosunkowywał się również do kontrowersji, jakie narosły wokół owych metod, gdy sąd uznał go winnym seksualnych nadużyć wobec aktorek, które wzięły udział w castingu do jego poprzedniego filmu *Sekrety* (*Choses secrètes*, 2002) – zob. S. Kaganski, *Les Inrockuptibles, 25 ans d'insoumission*, Paris 2011, s. 495.

12 „Ce fut une totale surprise et une révélation pour moi. [...] Ces scènes de sexe ont déclenché une vérité en moi. Je me suis sentie très libérée après, dans ce que je pensais de moi, de mon jeu, même dans ma vie” – A. de Baecque, *op. cit.*

13 „On a beaucoup répété pour ce soit beau, pour que ça aille vers la grâce, pour mettre en valeur les corps et leurs mouvements” – Ph. Vecchi, *Maroussia Dubreuil, Marie Allan et Lise Bellynck*.

Dążąc do swoistego „ubóstwienia” kobiet za pomocą filmowych środków technicznych i wyrazowych, eksponował urodę każdej spośród nich w sposób możliwie najbardziej efektowny i fotogeniczny. Przykładał ogromną wagę do precyzyjnej kompozycji kadru i odpowiedniego oświetlenia, z upodobaniem stosując przede wszystkim światłocienie charakterystyczne dla siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, uwydatniające kształty ciała i fakturę skóry¹⁴.

Jego artystyczne spojrzenie ujawniało bliskie pokrewieństwo z surrealistyczną fascynacją „wieczną kobiecością”, z przekonaniem, że kobieta pozostaje w bliższym niż mężczyzna związku z ową nadrzeczywistością, gdzie zacierają się ugruntowane podziały na to, co materialne, i to, co mentalne. André Breton, z aprobatą przytaczał złotą myśl niemieckiego pisarza romantycznego, Achima von Arnima: „znać kobietę – a cała reszta odłoni się sama przez się”¹⁵. Podobnie jak surrealiści, Brisseau najwyraźniej jednak wołał, żeby natura płci pięknej mimo wszystko pozostała w jakimś stopniu nieodgadniona, bo właśnie to jest w niej tak bardzo fascynujące. Podczas wywiadu z reżyserem dziennikarka Anna Dubosc zauważała, że w swoich filmach niezmiennie ukazywał on kobiecy orgazm jako swego rodzaju enigmę. „Kobiety trzymają klucze do tajemnicy, ale nigdy nie zostaje ona ujawniona. [...] Filmuje pan to, co w kobiecie nieprzeniknione”. To stwierdzenie bardzo ukontentowało artystę, który odparł, że „właśnie do tego starał się dążyć”¹⁶ – do tego, by nie odzierać przedstawielek rodzaju żeńskiego z aury tajemniczości.

Charakterystyczne dla Brisseau umiłowanie kobiecego piękna wiązało się poniekąd z jego wiarą w istnienie świata transcendentnego, funkcjonującego poza rzeczywistością dostępną ludzkim zmysłom, ale czasami ingerującego w jej sferę. Tą problematyką reżyser zajął się szczególnie wnikliwie w swoim filmie *Céline*, nominowanym do Złotego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie.

Przystępując do pracy nad scenariuszem podjąłem dręczące mnie od dawna pytanie na temat zła, cierpienia, nędzy i śmierci. Z drugiej strony zastanowiło mnie co innego: od samego początku człowiek posiadał wierzenia religijne. Czy stanowiły one mechanizmy przewyciężające

Entretien, [w:] *Les Anges Exterminateurs*, Paris 2006, s. 11 [materiał promocyjny przygotowany przez firmę producencko-dystrybucyjną Rezo Films z okazji premiery *Aniołów zagłady*].

14 Operator Romain Winding, w ostatnich dwu dekadach XX w. stały współpracownik Brisseau, opowiadał o wpływie, jaki malarstwo Vermeera i Rembrandta wywarło na kształt wizualny filmu *Céline*. Zwracał w tym kontekście uwagę na szczególne predyspozycje odtwórczyni tytułowej roli, Isabelle Pasco, która – jako osoba z bogatym doświadczeniem w zawodzie modelki – posiadała na tyle wyrobioną świadomość własnego ciała, że bez niczyjej pomocy potrafiła ustawiać się przed kamerą z idealnym wyczuciem tego, jak będzie się prezentowała na ekranie (zob. wypowiedź Windinga w filmie dokumentalnym *Anioł i kobieta. Kino Jeana-Claude’a Brisseau [L’ange et la femme. Le cinéma de Jean-Claude Brisseau]*, 2007, reż. Olivier L. Brunet]).

15 A. Breton, *Point du jour*, Paris 1934, s. 189 (cyt. za: K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 86).

16 A. Dubosc, J. Boivent, *op. cit.*

lęk przed życiem i śmiercią czy też rodzaj ludzki charakteryzowała intuicja, podpowiadająca, że poza codzienną rzeczywistością istnieje jeszcze coś innego?¹⁷

Jest to opowieść o młodej kobiecie (Isabelle Pasco), pannie z bogatego domu, która staje w obliczu osobistego dramatu. Umierając w ramionach córki, ojciec wyznaje jej, że została przez niego adoptowana. Zaszokowana wiadomością, Céline pod wpływem emocji rezygnuje z przyjęcia spadku. Kiedy w rezultacie owej decyzji zostaje porzucona przez narzeczonego, musi uświadomić sobie kolejną bolesną prawdę: dla swojego ukochanego była niczym więcej, jak przedmiotem ewentualnej transakcji handlowej. Kompletnie załamana bohaterka próbuje odebrać sobie życie. Pomocną dłoń wyciąga do niej pielęgniarka Genèvieve (Lisa Hérédia). Dawniej równie ciężko doświadczona przez los wprowadza dziewczynę w świat jogi. Oddając się ćwiczeniom i medytacjom Céline nie tylko odzyskuje psychiczną równowagę i poczucie sensu własnej egzystencji, ale też odkrywa w sobie nowe, nieznane dotąd możliwości, dzięki nim jest w stanie uzdrawiać chorych, lewitować i pojawiać się w dwóch miejscach jednocześnie. Przełomowym doświadczeniem okazuje się dla niej przejście na inny poziom rzeczywistości, wymykający się empirycznemu poznaniu.

Bohaterką *À l'aventure* (2008), filmu utrzymanego w nieco chłodniejszej tonacji, jest Sandrine (Carole Brana), rówieśniczka Céline. Znudzona rutyną mieszczańskiego życia rezygnuje z dobrze płatnej pracy, następnie zaś porzuca swojego partnera, nieczulego i skoncentrowanego wyłącznie na własnej karierze. Tuż przed zerwaniem uprawia seks z Gregiem (Arnaud Binard), przypadkowo spotkanym psychoterapeutą. Mężczyzna, zafascynowany hipnozą, wprowadza dziewczynę w krąg erotycznych zainteresowań swoich przyjaciółek, Sophie (Lise Bellyneck) i Miny (Nadia Chibani). Jednocześnie bohaterka nawiązuje znajomość z taksówkarzem (Étienne Chicot), byłym nauczycielem fizyki, skłonny do snucia filozoficznych monologów. Dzięki tej przyjaźni, pozbawionej znamion erotyzmu, Sandrine nie dostąpi wprawdzie duchowej iluminacji, przekona się jednak, iż z rozmów o zagadkach wszechświata wyniesie coś, czego nie dadzą jej psychoseksualne eksperymenty.

W odróżnieniu od *Céline*, gdzie twórca raczy widzów tylko dwiema krótkimi scenami erotycznymi, *À l'aventure* odnosi się w znacznej mierze do sfery ludzkiej, a w szczególności kobiecej seksualności. Mimo to, oba filmy znacznie więcej łączy niż dzieli. Ich wspólnym mianownikiem jest poszukiwanie takiej życiowej drogi, która mogłaby prowadzić do wzniesienia się ponad reguły rządzące przyziemną, czysto materialną rzeczywistością.

Dla Céline joga okazuje się czymś więcej niż zestawem ćwiczeń terapeutycznych, służących wyciszeniu negatywnych emocji. Jest kluczem otwierającym bramy umysłu

17 J. Orzechowska, *Odkrycie*, „Film” 1992, nr 22, s. 17.



Ilustracja 5. Céline (Isabelle Pasco) otwiera umysł na spotkanie transcendencji. Źródło: *Céline* [wydanie Blu-ray], Gaumont 2019.

na spotkanie transcendencji¹⁸. W pewnym momencie reżyser daje widzowi możliwość wglądu w wewnętrzne uniwersum bohaterki. Céline siedzi wśród pustynnych wydm, z nogami ułożonymi w kwiat lotosu – jedną z klasycznych pozycji jogi. W tle widać bezkres oceanu, skąpanego w słonecznym blasku¹⁹. Zapowiedź tej sceny pojawia się już na początku filmu w słowach niepełnosprawnego syna Genèvieve, pasjonata historii starożytnej. Chłopiec opowiada o zmarłym faraonie, który – niczym Ozyrys – odradza się, by na łodzi Boga Słońca żeglować wśród gwiazd. Céline, czując się wewnętrz-

18 Według Brisseau, „kobiety przejawiają większą spontaniczność w dążeniu do osiągnięcia tego rodzaju cielesnej równowagi, która może im zapewnić życie w harmonii ze sobą, a zatem również z innymi ludźmi..., a w konsekwencji również z całym wszechświatem. Mężczyźni są ku temu mniej skłonni” („Les femmes sont plus spontanément portées vers ce type d'équilibre corporel destiné à les faire vivre en harmonie avec elles-mêmes, et donc avec les autres ... et donc avec l'univers. Les hommes sont moins portés à ça”) – P. Boutroy, O. Kurz, *Jean-Claude Brisseau*, „Séquences” 1993, nr 162, s. 42.

19 Ten sam pejzaż Brisseau ukazał w nieco podobnym, choć zdecydowanie tragicznym kontekście już w swoim poprzednim filmie *Białe małżeństwo* (*Noce blanche*, 1989). Bohaterka tego egzystencjalnego melodramatu, nastoletnia Mathilde (Vanessa Paradis), pod wpływem nieszczęśliwej miłości do znacznie od niej starszego nauczyciela filozofii (Bruno Cremer) popełnia błąd, którego udaje się uniknąć Céline – chcąc uwolnić się od ziemskich trosk, nie decyduje się na uprawianie jogi, lecz wybiera samobójczą śmierć.

nie martwa, usiłuje popełnić samobójstwo, ale jej niedoszła śmierć staje się zarazem początkiem nowego życia. W rozmowie z Genèvieve dziewczyna szczegółowo opisuje wizję, jakiej doznała podczas mistycznego transu. Przeniosła się wówczas do innego, pozazmysłowego świata i zjednoczyła z „czymś, czego nie da się opisać słowami... Powiedzmy, że z Bogiem”²⁰.

Nie chodzi jej wszakże o Boga pojmowanego w kontekście chrześcijaństwa czy jakiegokolwiek usystematyzowanej religii, lecz o abstrakcyjną ideę miłości, zespalającej duszę z całym wszechświatem. Choć ostatecznie Céline wybiera życie w zakonie, to jednak najprawdopodobniej nie czyni tego z powołania rozumianego w tradycyjnym znaczeniu. Klasztor jest dla niej miejscem, gdzie można uciec z „nędznego świata”, by skoncentrować się niemal wyłącznie na medytacji i osiągnąć stan zbliżony do nirwany („Całe moje życie, moje działania i ich konsekwencje, nie należą już do mnie. Jestem niczym. Akceptuję to i jestem bezgranicznie szczęśliwa”). Mimo to, w postaci Céline, z jej zdolnością dokonywania cudów, dałoby się ujrzeć chrześcijańską świętą, która cierpi, a następnie doznaje objawienia. Mieszkańcy wioski, licząc na wybawienie od problemów zdrowotnych, traktują bohaterkę z nabożną czcią. Genèvieve, swojej wybawczyni, kobieta odwdzięcza się dwukrotnie – uzdrawia jej kalekiego syna, by wkrótce ją samą uratować od śmierci (a ta, jak w kilku innych filmach Brisseau, przyjmuje postać zjawy odzianej w czarną szatę z kapturem). Nie zważając na dystans przestrzenny, jaki wówczas już dzieli obie bohaterki, Céline na zawsze pozostanie Aniołem Stróżem swojej najbliższej przyjaciółki.

W *À l'aventure* swoistym odpowiednikiem Céline jest Mina, kobieta orientального pochodzenia, która – przeżywszy szok po śmierci córki – zdecydowała się przyjąć dość osobliwą postawę życiową, polegającą na „skruszeniu własnego ego”²¹ i dobrowolnym posłuszeństwie wobec skłonного do dominacji męża. Takie założenie paradoksalnie utwierdza Minę w poczuciu wolności, rozumianej jako ucieczka od myślenia o bólu, a zarazem jako gotowość do zdobywania nowych doświadczeń, głównie seksualnych. Jej nadzwyczajne predyspozycje umysłowe wychodzą na jaw dopiero wówczas, gdy bohaterka poddaje się hipnozie – wyjątkowo podatna na sugestie terapeuty, doznaje oparzenia skóry w kontakcie z zimną monetą. Odtąd jej pragnieniem staje się osiągnięcie skrajnej ekstazy – mistycznej, zmysłowej albo też obu jednocześnie. Kolejne seanse hipnozy są dla Miny podróżą w przeszłość. W trakcie pierwszego z nich kobieta przywołuje swoje najwcześniejsze, traumatyczne wspomnienia, wyparte w podświadomość – mając zaledwie rok, była wraz z matką świadkiem ludobójczej masakry, ofiarą tego mordu padł najprawdopodobniej również jej ojciec. Zahipnotyzowana po raz drugi Mina opowiada historię wprawiającą słuchaczy w osłupienie, dotyczy bowiem zakonnicy z czternastowiecznego belgijskiego klasztoru. Podczas zbiorowej modlitwy

20 Cytowane fragmenty dialogów pochodzą z filmu *Céline*.

21 Cytowane fragmenty dialogów pochodzą z filmu *À l'aventure*.



Ilustracja 6. Duchowa ekstaza Míny (Nadia Chibani, na dalszym planie Arnaud Binard i Carole Brana). Źródło: *À l'aventure* [wydanie DVD], Axiom Films 2009.

siostra Katerina wpadła w religijny trans, a jej ciało unosiło się w powietrzu. Co najdziwniejsze, Mina w pewnej chwili zaczyna mówić w języku flamandzkim, którego nigdy wcześniej nie знаła. Następnym razem doznaje wreszcie zmysłowej ekstazy, uprawiając seks z Sophie, a następnie z psychoterapeutą Gregiem. Ten, choć twierdzi, że jest w niej zakochany, widzi w Minie przede wszystkim interesujący obiekt badań. Hipnotyzując ją po raz ostatni, usiłuje wyzwolić w niej siły prowadzące do „ostatecznego orgazmu”, jakiego w odległej przeszłości miała jakoby doświadczyć siostra Katerina. Mina rzeczywiście powtarza doświadczenia swojej poprzedniczki, ze stanem lewitacji włącznie. Ten rodzaj ekstazy ma jednak charakter kompletnie aseksualny, bliższy religijnej iluminacji.

Podobnie jak Céline, Mina zanurza się w „morzu rozkoszy”, a przemawiający do niej głos należy do istoty, której imienia nie da się wyrazić za pomocą słów. Nie czując już swojej przynależności do świata materialnego, bohaterka decyduje się na życie w klasztorze. Choć dla Céline kluczem otwierającym mentalne zapory okazuje się joga, dla Míny zaś hipnoza, to jednak doznania obu kobiet prowadzą do jednego: rezygnacji z doczesnej, „cielesnej” egzystencji na rzecz połączenia duszy z potężną, kosmiczną siłą, którą, jeśli poszukać dla niej językowego ekwiwalentu, można by nazwać Bogiem.

W tym kontekście Céline i Mina zdają się podążać drogą bliską zarówno chrześcijańskim mistykom, jak i hinduskim fakirom²². To, co osiągnęły, dostępne jest jednak chyba tylko nielicznym wybrańcom.

Sandrine, główna bohaterka *À l'aventure*, choć również poddaje się hipnozie, nie zaznaje wszakże duchowego objawienia. Co najważniejsze, chyba wcale nie chce go dostąpić, a w każdym razie nie w takiej formie, w jakiej stało się to udziałem Myny. Poszukując sensu życia, Sandrine próbuje uciec z więzienia społecznych rytuałów, determinujących funkcjonowanie człowieka w trybach bezdusznego mechanizmu, gdzie nawet seks staje się zaledwie rutyną. Zaniedbywana przez swojego wiecznie zapracowanego partnera, Sandrine słyszy zarazem o nieudanych związkach swoich przyjaciółek. Nieufna wobec instytucji małżeństwa dziewczyna postanawia zdobywać nowe doświadczenia seksualne, które jednak uświadamiają jej tylko własną samotność.

Rozmowy, jakie młoda kobieta prowadzi ze starszym panem (nie tylko nauczycielem, ale też figurą o cechach ojcowskich), dotyczą kwestii pozornie oczywistych. W swoich naukowo-filozoficznych wywodach mężczyzna skupia się przede wszystkim na prawach rządzących przyrodą i wszechświatem oraz relacjach pomiędzy czasem i przestrzenią. „Czuję, że się do pana zbliżyłam – mówi Sandrine – stawiam pytania, które zadawałam, kiedy byłam dzieckiem: czym jest gwiazda? dlaczego jestem tutaj, a nie gdzie indziej?”. Prostota owych konwersacji skrywa w sobie chęć zrozumienia spraw najbardziej uniwersalnych, dlatego wciąż niepojmowalnych. Choć nie sposób przeniknąć natury wszechrzeczy, to jednak warto się czasami zastanowić nad naszym miejscem w świecie, pozbawionym prawdziwej harmonii i równowagi. Brisseau, pozostawiając widzów z taką refleksją, miał zapewne świadomość, iż większość z nich nigdy nie zostanie wtajemniczona w sprawy, jakich ludzki umysł zazwyczaj nie jest w stanie ogarnąć²³.

Dotyczy to zresztą również jego samego – w *Dziewczyźnie znikąd* (*La fille de nulle part*, 2012) osobiście zagrał rolę emerytowanego nauczyciela matematyki²⁴, który zaprzysiężając się z tytułową postacią o ujmującej naturze i paranormalnych zdolnościach (Virginie Legeay), musi skonfrontować swój racjonalistyczny światopogląd

22 Już w młodości, która przypadła na erę kontrkultury lat sześćdziesiątych XX w. oraz powiązanych z nią trendów filozoficznych, religijnych i parareligijnych, Brisseau zainteresował się wszelkiego rodzaju „mystyką”, swoją nieformalną edukację w tym zakresie rozpoczynając od studiowania hinduistycznych tekstów oraz ponownego odczytywania Biblii – zob. J.-C. Brisseau, *op. cit.*

23 „W moich filmach nigdy nie daję odpowiedzi na pytania. Pozostawiam rozległą szarą strefę. Jak mogę być pewien czegokolwiek? [...] Nie ma nic pewnego”, mówił Brisseau („In my films, I never give answers. I leave a giant gray area. How can I be sure of anything? [...] Nothing is for sure”) – A. Dubosc, J. Boivent, *op. cit.*

24 Zważywszy na zawód, jaki wykonywał Brisseau, zanim ostatecznie poświęcił się reżyserii, należy uznać, że częsta obecność postaci nauczycieli w jego filmach ma podłoże autobiograficzne. „W głębi serca wciąż pozostaje nauczycielem, zawsze mającym nadzieję na osiągnięcie ostatecznego katharsis” – stwierdził Frédéric Bonnaud. – „Brisseau jest filmowcem poszukującym transcencji” – F. Bonnaud, *op. cit.*

z tym, co niepoznawalne. Dziewczyna, kolejna w twórczości reżysera inkarnacja Anioła Stróża, spada mu jakby z nieba, przez samo swoje istnienie ujawniając tęsknotę bohatera – będącego przecież *porte parole* samego reżysera – za metafizyką, coraz bardziej nieobecną w życiu człowieka ery ponowoczesnej. Po raz wtóry owa tęsknota znajduje swoje odbicie w pięknym kobiecym obliczu.

LITERATURA CYTOWANA

- Bonnaud F., *Anti-Social Realism: Jean-Claude Brisseau*, „Film Comment” 2004, nr 1-2, <https://www.filmcomment.com/article/anti-social-realism-jean-claude-brisseau/>.
- Boutroy P., Kurz O., *Jean-Claude Brisseau*, „Séquences” 1993, nr 162, s. 42.
- Brisseau J.-C., *Mes dates clés. Par Jean-Claude Brisseau*, „Liberation” 16.10.2002, https://next.liberation.fr/cinema/2002/10/16/mes-dates-cles-par-jean-claude-brisseau_418656.
- de Baecque A., „Il a un vrai projet pour les femmes”, „Liberation” 13.09.2006, https://next.liberation.fr/cinema/2006/09/13/il-a-un-vrai-projet-pour-les-femmes_51090.
- Dubosc A., Boivent J., *Jean-Claude Brisseau on Filming Women* [wywiad], „Purple Magazine” 2013, nr 20, <https://purple.fr/magazine/fw-2013-issue-20/jean-claude-brisseau/>.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
- Kaganski S., *Les Inrockuptibles, 25 ans d'insoumission*, Paris 2011.
- Nelepo B., *Opening the Gates of Night. Jean-Claude Brisseau's „La fille de nulle part”*, „Cinema Scope” 2012, nr 53, <https://cinema-scope.com/features/opening-the-gates-of-night-jean-claude-brisseaus-la-fille-du-nulle-part/>.
- Orzechowska J., *Odkrycie*, „Film” 1992, nr 22.
- Vecchi Ph., *Maroussia Dubreuil, Marie Allan et Lise Bellynck. Entretien*, [w:] *Les Anges Exterminateurs*, Paris 2006.

Kobiecość i metafizyka w filmach Jeana-Claude'a Brisseau

STRESZCZENIE: Francuski reżyser Jean-Claude Brisseau (1944-2019) zaczynał swoją karierę od filmów bliskich poetyce realizmu społecznego, z biegiem czasu coraz dalej odchodząc od surowego, na poły dokumentalnego sposobu obrazowania na rzecz wyrafinowanej formy wizualnej, ewokującej metafizyczne i ezoteryczne treści. Swoim bohaterom i bohaterkom artysta kazał poszukiwać takiej egzystencjalnej drogi, która mogłaby prowadzić do wzniesienia się ponad reguły rządzące przyziemną, czysto materialną rzeczywistością. Wiarę w istnienie świata transcendentnego łączył ściśle z ideą piękna, jej najdoskonalszą reprezentacją estetyczną dostrzegając w urodzie kobiecego ciała. Graniczące z sakralizacją uwielbienie dla „wiecznej kobiecości”, któremu Brisseau dawał wyraz w takich filmach, jak *Z wściekłości i wrzasku* (*De bruit et de fureur*, 1987), *Céline* (1992), *Anioły zagłady* (*Les anges exterminateurs*, 2006) czy *À l'aventure* (2008) zbliżało jego artystyczną postawę do ideałów, jakie wyznawali przedstawiciele surrealizmu.

SŁOWA KLUCZOWE: kino francuskie – metafizyka – surrealizm

Feminity and metaphysics in Jean-Claude Brisseau's films

SUMMARY: French director Jean-Claude Brisseau (1944-2019) started his career as a social realist. Over time, he gradually abandoned his harsh semidocumentary approach to filmmaking and adopted a more visually refined style. The imagery in his films reflected metaphysical and often esoteric contents. Searching for meaning in life, some of his characters became able to rise above the triviality of everyday material existence. The artist's belief in the existence of a transcendent world was closely associated with his admiration for the female body. He saw the ideal aesthetic representation of beauty. Brisseau demonstrated his affection for the „eternal feminine” in such films as *Sound and Fury* (*De bruit et de fureur*, 1987), *Céline* (1992), *Secret Things* (*Choses secrètes*, 2002) and *À l'aventure* (2008). Almost all of his pictures prove his strong affinity with surrealist' ideals.

KEYWORDS: French cinema – metaphysics – surrealism