didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 186**
Data wydania: kwiecień 2025
DOI: 10.34762/eddh-zp92
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/potwor-nie-abiekt

/ CIAŁA

Potwór, nie abiekt

Performowanie ciała-horroru w „Substancji” Coralie Fargeat

Tomasz Plata | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Monster, Not Abject. Performing Body Horror in Coralie Fargeat's ‘Substance’

The text is an attempt at an unorthodox analysis of the film *The Substance* directed by Coralie Fargeat, primarily the central figure of the monster in it. The main themes of the film are read in confrontation with several cultural and philosophical texts selected in such a way as to bring out from Fargeat's work elements that have been poorly noticed so far, but are – it seems – crucial. The first point of reference is the work of Paul B. Preciado, especially the lecture *Can The Monster Speak?*. Through it, the rich tradition of *écriture féminine* is evoked, within which the category of monstrosity is consistently associated with the notions of abjection. The ideas of Catherine Malabou (the concept of plasticity) and Peter Sloterdijk (the concept of anthropotechnics) are indicated in the text as more interesting in reading *The Substance*. The text proposes a reinterpretation of the concept of body horror (so far the name of the film subgenre to which *The Substance* is assigned) and the introduction of the category of body-horror as a term helpful in describing a particular formula of modern subjectivity – built around the renewed, repeatedly worked through experience of trauma. This trauma affects not only the deep layers of the psyche, but first of all the body (Malabou, who emphasizes this issue, uses the findings of contemporary cognitive scientists), and the way to work through it turns out to be performative activities (Sloterdijkian anthropotechnics).

Keywords: monstrosity; abjection; body horror; plasticity; anthropotechnics

1.

Substancja nie wydaje się filmem przesadnie skomplikowanym. Znamienne, że recenzenci wydobywają z dzieła Coralie Fargeat niemal wyłącznie to, co widać w nim na pierwszy rzut oka, na samej powierzchni obrazu. Tak jakby nic nie kryło się tu w szczegółach, w drugim lub trzecim planie, jakby nic nie wymagało uważniejszej analizy. Czytamy więc, że *Substancja* opowiada o współczesnym reżimie promującym ideały wiecznej młodości, że w głównej bohaterce trzeba dostrzec ofiarę, dowód na opresyjność dominującego wizualnego systemu, w którym kobieta, jeżeli nie chce stać się niewidoczna, nie może się zestarzeć, że władcą tego systemu pozostaje mężczyzna-mizogin, że dzięki *Substancji* lepiej rozumiemy rządzący nami patriarchat produkujący wciąż na nowo nierealistyczne modele urody i skutecznie dystrybuujący je (poprzez kapitalistyczny rynek) jako wzorce do naśladowania. Agnieszka Graff w tekście poświęconym *Substancji* pisze:

> Żyjemy w obrzydliwej kulturze, która wystawia na pokaz młode wypukłości, zachęcając do ich konsumpcji obleśnych facetów. Ci zaś zachwycają się ich sprężystością i jedwabistością, czyniąc z dziewczęcości fetysz. Obrzydliwy jest wymóg, by młode dziewczyny prężyły się i wyginały dla męskiej przyjemności. Ohydne jest oczekiwanie, że będą to robić z uśmiechem. Obrzydliwe jest obrzydzenie ciałem, które się starzeje – niby dlaczego ma się nie starzeć? Ohydne jest to, co mizoginia robi nam z psychiką. Uwewnętrzniamy pełen pogardy przekaz, oznaki upływu czasu postrzegamy jako porażkę, upodlenie, skandal (2025).

Filmoznawcy dorzucają do tych oczywistych spostrzeżeń garść przypisów o

charakterze erudycyjnym. Dowiadujemy się, że Fargeat uwielbia cytować filmy innych, że w *Substancji* umieszczono niemal dosłowne nawiązania do *Carrie*, *Ze śmiercią jej do twarzy*, *Obcego* czy *Lśnienia* (por. Weston, 2025). Niestety nie dowiadujemy się na razie, jak te cytaty pracują, jak są wykorzystywane, jakie znaczenia uruchamiają – jakby były wyłącznie stylistycznymi ozdobnikami.

Fabuła *Substancji* faktycznie jest prosta. Elisabeth Sparkle, gwiazda telewizyjnego programu z kursami aerobiku, ktoś w rodzaju rozsławiającej niegdyś aerobik Jane Fondy, traci pracę, bo jej antypatyczny szef (Dennis Quaid) uznaje ją za zbyt starą (bohaterka ma pięćdziesiąt lat, grająca ją Demi Moore w momencie realizacji była po sześćdziesiątce). Zdesperowana kobieta zdobywa dystrybuowaną nielegalnie tytułową substancję – seria zastrzyków ma przynieść radykalną kuracją odmładzającą. Po wstrzyknięciu sobie specyfiku Elisabeth niejako rodzi młodszą wersję samej siebie: atrakcyjną, jędrną Sue (Margaret Qualley). Instrukcja dołączona do substancji informuje, że odtąd obie bohaterki powinny żyć w symbiozie – gdy jedna leży bez świadomości w łazience, druga może używać życia. Zamiana następuje co tydzień. Tyle że Sue korzysta z życia dużo intensywniej, przed nią więcej atrakcji i szans (wygrywa casting i zaczyna prowadzić program, który pojawia się w miejscu i czasie zwolnionym przez Elisabeth). Sabotuje więc zasady, zostawia Elisabeth nieprzytomną dłużej niż powinna i robi karierę. Co prowadzi do nieszczęścia: ciała obu kobiet zaczynają się wynaturzać, Elisabeth w przyspieszonym tempie przeobraża się w monstrualną staruszkę. Kończy się to sceną brutalnego morderstwa: Elisabeth próbuje przerwać eksperyment, co ma być równoznaczne z uśmierceniem Sue, ta jednak kontratakuje i miażdży twarz własnej „matki”. Żyje odtąd sama, ale pozbawiona matrycy, źródła, z którego mogłaby czerpać energię, degeneruje się. Jej ciało rozpada się na naszych oczach. W

sekwencji finałowej bohaterka wchodzi na scenę, by poprowadzić show sylwestrowy, jest już jednak dosłownie potworem. Dochodzi do krwawej jatki, kobieta zostaje rozszarpana na strzępy. Jej resztki pełzną jeszcze na hollywoodzką Aleję Gwiazd i tam ostatecznie znikają, uprzątnięte przez służby porządkowe.

Łatwo tej prostocie *Substancji* dać się zwieść i uznać, że naprawdę nie ma tu nic poza krytyką fantazmatów kreowanych wokół chirurgii plastycznej, że to rzecz formalnie porywająca, ale intelektualnie miałka, przewidywalna. Jednak czy nie warto o dziele Fargeat pomyśleć inaczej? Przynajmniej na chwilę zapomnieć o tym, co najbardziej przyciąga w nim uwagę i wykonać dwie operacje: najpierw przyjrzeć się wybranym fragmentom filmu możliwie starannie, zauważając szczegóły i wyciągając z nich interpretacyjne wnioski. A następnie uzyskane w ten sposób konstatacje umieścić w rozległej siatce odniesień i skojarzeń, zastanowić się, z jakich tradycji się wywodzą i do jakich kontekstów odsyłają. Może taka strategia lepiej odsłoni, o jakie stawki rzeczywiście idzie gra w *Substancji*: zainteresować się nie wpisaną w fabułę diagnozą patriarchalnej przemocy, ale tym, jak film przeobraża nasze rozumienie kategorii potworności, odczarowuje je, a w końcowym rozrachunku normalizuje. W bohaterce zaś zobaczyć nie tyle ofiarę mizoginistycznych oczekiwań, ile jeden z modeli współczesnej podmiotowości – tożsamości budowanej wokół ponawianego wielokrotnie wysiłku przepracowania doświadczenia traumatycznego.

2.

Weźmy sekwencję finałową. Wygląda to tak: podczas sylwestrowego show bohaterka, już skrajnie zniekształcona, przedziera się przez tłum półnagich tancerek na przód sceny, staje przed mikrofonem i usiłuje coś powiedzieć. Z

trudem, właściwie charcząc, wygłasza kilka prostych zdań: „Cieszę się, że jestem tu z wami. Strasznie się za wami stęskniłam”. W tym momencie od jej twarzy odrywa się przyklejony fotograficzny portret Elisabeth. Kobieta chce kontynuować, to się jej jednak nie udaje, nie wydobywa z siebie głosu, zamiast tego z jednego spośród licznych teraz otworów jej ciała wysuwa się coś w rodzaju zakrwawionego lejka-piersi. Widownia reaguje paniką. Jakaś kobieta wrzeszczy przerażona, mężczyzna obok wstaje i krzyczy: „To potwór” (A monster). Inny szybko się dołącza: „Zastrzelić to” (Shoot that monster). Kolejny: „Dziwadło” (It’s a freak). Dwaj mężczyźni przewracają bohaterkę na ziemię, ta powtarza, już w zasadzie sama do siebie, wpatrując się w oświetlający ją reflektor: „To ja. To tylko ja. Elisabeth. Sue”. Ktoś rozbija jej głowę, w tym samym miejscu natychmiast wyrasta nowa. Masakrowane ciało zaczyna tryskać na wszystkie strony krwią, zalewa nią całe pomieszczenie i wszystkich widzów. Trochę to lincz, a trochę brutalna zemsta bohaterki na jej oprawcach.

To, na co warto zwrócić uwagę, to przede wszystkim chwila, kiedy bohaterka usiłuje coś powiedzieć, nie jest już jednak w stanie. Intrygujące, że właśnie w tym momencie słyszy oskarżenie: „To potwór”. Tak jakby owo określenie uzasadniał nawet nie jej przerażający wygląd, ale utrata zdolności mówienia. Tak jakby potworem był nie ktoś, kto potwornie wygląda, ale ktoś, kto nie potrafi mówić.

O podobnej sytuacji pisze Paul B. Preciado w eseju *Can The Monster Speak?* (Czy potwór może mówić?). To zapis wystąpienia autora przed paryskim stowarzyszeniem psychoanalitycznym École de la Cause Freudienne. W 2019 roku Preciado – już wówczas identyfikujący się jako transmężczyzna, uznany krytyk architektury, autor m.in. głośnej *Pornotopii* – został poproszony o wypowiedź na temat „Kobiety w psychoanalizie”. Doszło do skandalu. Wedle

legendy paryski wykład miał niezwykle burzliwy przebieg, był kilkukrotnie przerywany okrzykami protestujących słuchaczy, ponoć jeden z nich posunął się do porównania Preciado z Hitlerem. Skąd te reakcje? Wystąpienie Preciado okazało się niezwykle konfrontacyjną w tonie krytyką bodaj całej tradycji psychoanalitycznej, przede wszystkim podtrzymywanej w jej kręgu nieufności czy niechęci względem osób o tożsamościach niebinarnych. Preciado przypisał psychoanalizie – zwłaszcza z nurtu freudowskiego i lacanowskiego – głębokie uprzedzenia wobec osób transpłciowych i nieuprawnione trwanie w przekonaniu, że osoby takie należy diagnozować jako zaburzone. W optyce psychoanalizy – argumentował – osoba trans nie przepracowała (a przynajmniej nie przepracowała dostatecznie skutecznie) własnego kompleksu Edypa, to zaś w konsekwencji uniemożliwiło jej zidentyfikowanie się z którąś z dwóch płci (psychoanalityczna ortodoksja podpowiada, że to w czasie przepracowywania kompleksu Edypa uświadamiamy sobie strukturę dramatu rodzinnego, a zatem rozpoznajemy różnice między rolami ojca i matki, które odtąd dostępne są nam jako identyfikacyjne punkty odniesienia). Na takim tle Preciado przedstawił samego siebie jako kogoś, kto w kategoriach poznawczych psychoanalizy zwyczajnie się nie mieści, nie zasługuje na miano stabilnego podmiotu i może uchodzić jedynie za – ni mniej, ni więcej – potwora (por. Preciado, 2021a). Można dopowiedzieć, że skoro ów potwór nie przepracował kompleksu Edypa, to – jak wynika z uzupełnień wprowadzonych do tradycji freudowskiej przez Lacana – należy przyjąć, że nie uzyskał również dostępu do sfery symbolicznej, do domeny języka (lacaniści twierdzą, że przepracowanie kompleksu Edypa, odnalezienie się w porządku binarnie ustrukturyzowanej rodziny jest jednoczesne i równoznaczne z odnalezieniem się w porządku języka; trzeba być kobietą lub mężczyzną, by zasłużyć na status podmiotu, a tylko podmiot może zostać uznany za pełnoprawnego uczestnika gry

językowej, symbolicznej wymiany).

Na pozór niewiele ma to wspólnego ze wspomnianą sceną z *Substancji* – tam bowiem wyraźnie sygnalizuje się, że główna bohaterka to kobieta, jej tożsamość genderowa czy płciowa ani przez chwilę nie budzi wątpliwości, w filmie nie rozważa się ucieczki ze świata binarnych opozycji jako możliwego choćby do przetestowania scenariusza wymknięcia się z opresyjnej sytuacji. Mimo to Elisabeth-Sue wydaje się potworem dokładnie w tym samym znaczeniu, które podpowiada Preciado.

Zajrzyjmy do innego ze znanych tekstów Hiszpana: po części autobiograficznej rozprawy *Testoćpun*. To mocno uzupełniana kontekstem naukowym opowieść o tranzycji autora – tranzycji niejako subwersywnej, buntowniczej względem medycznej normy, prowadzonej poza kontrolą lekarzy, przy użyciu testosteronu zdobywanego bez recepty na czarnym rynku. Struktura opisywanego zdarzenia jest łudząco podobna do tego, co widzimy w *Substancji*: zdobyty nielegalnie specyfik zostaje wprowadzony w ciało i powoduje jego nieodwracalne przeobrażenia. Ciało, które wyłania się z tej operacji, jest w jakimś wymiarze normatywne (bardziej kobiece u Fargeat, bardziej męskie u Preciado), zarazem okazuje się od normy wyraźnie różne, niedostosowane do niej, a zatem – monstrualne, potworne.

Preciado w swoim projekcie wręcz manifestacyjnie zadłuża się u wielu innych ważnych postaci współczesnej humanistyki. W niechęci względem szczególnego uprzywilejowania doświadczenia edypalnego w narracjach psychoanalitycznych jest bliski temu, co w *Anty-Edypie* proponowali Gilles Deleuze i Felix Guattari. Fundamentem *Anty-Edypa* stał się wszak bunt przeciw przekonaniu, że tylko udane przepracowanie kompleksu Edypa zabezpiecza przed popadnięciem w schizofrenię. Deleuze i Guattari usiłowali odwrócić perspektywę i pokazać, że schizofrenia jest dla nas nie

zagrożeniem, ale potencjalnie wyzwalającą reakcją na przemoc Edypa (w domyśle – przemoc skupionej na reprodukcji binarnych norm rodziny nuklearnej, podstawowej komórki społecznej zapewniającej trwanie realiów późnego kapitalizmu). Dajmy sobie spokój z Edypem, podążajmy raczej za Orfeuszem i Narcyzem – w podobnym duchu argumentował Herbert Marcuse, kolejny z autorów intensywnie czytanych w okolicach rewolucji 1968 roku. Stawką tego buntu miało być wyzwolenie od przymusu freudowskiej zasady rzeczywistości i uwolnienie potencji zasady przyjemności. Preciado w *Testoćpunie* powrócił do tych tropów, tworząc fantazmatyczną wizję seksualnej rewolucji wymierzonej wprost w struktury rodzinne:

> nieodzowne staje się dziś przeciwstawienie się państwowemu feminizmowi orężem cząsteczkowego transfeminizmu. Należy odebrać i przejąć na własny użytek gramatykę i techniki, z których ograbił nas feminizm liberalny, by wszcząć nową – tym razem kontrfarmakopornograficzną – rewolucję.
> Jako sposób na zapobieganie ciąży feminizm powinien był wprowadzić przymus masturbacji, doprowadzić do wszczęcia strajku seksualnego heteroseksualnych kobiet w okresie rozrodczym, opowiedzieć się za masowym przechodzeniem na lesbijstwo; wprowadzić obowiązkowe podwiązywanie nasieniowodów w okresie dojrzewania i zalegalizować darmową aborcję, a w przypadkach koniecznych dopuścić nawet dzieciobójstwo. Wyobrażalny byłby nawet jeszcze bardziej obiecujący fikcyjny scenariusz polityczny: z biotechnologicznego punktu widzenia nie byłoby niemożliwością zmuszenie wszystkich zdolnych do rozrodu kobiet do zażywania comiesięcznej mikrodawki

> testosteronu, zarówno w charakterze środka antykoncepcyjnego, jak i środka regulowania rodzaju. Zastosowanie takich narzędzi raz na zawsze skończyłoby z wszelkim płciowym zróżnicowaniem oraz hegemonią heteroseksualności. Nie oznacza to, że ciskobiety (na testosteronie) zaprzestałyby uprawiania seksu z cismężczyznami, lecz samego tego aktu nie interpretowano by wówczas jako czysto heteroseksualnego, nie służyłby bowiem reprodukcji (Preciado, 2021b, s. 213).

Preciado otwarcie atakuje tzw. liberalne feministki, które na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z satysfakcją przyjęły wynalazek pigułki antykoncepcyjnej, uznając ją za użyteczny środek zarządzania swoją seksualnością; według Preciado nie zauważyły, że w efekcie podporządkowały własne ciała kapitalistycznemu reżimowi farmakopornograficznemu. Tradycyjny (czyli przywiązany do wyobrażenia, że podmiotem polityki feministycznej powinna być kobieta) feminizm funkcjonuje w *Testoćpunie* jako negatywny punkt odniesienia – projektowana w książce utopia przyszłości ma bowiem być już nie feministyczna, ale queerowa, niebinarna.

Zarazem w głębokich warstwach myśl Preciado wydaje się w istotny sposób powiązana z propozycjami klasyczek feminizmu z kręgu *écriture féminine*. To Julia Kristeva czy Luce Irigaray krążyły wytrwale wokół idei przekroczenia współrzędnych psychoanalizy lacanowskiej, szukały dróg ucieczki poza trójkąt Wyobrażone-Realne-Symboliczne. W przypadku Kristevej doprowadziło to do wypracowania idei porządku semiotycznego – uprzedniego względem języka o trwałych binarnych strukturach, który w wizji Lacana opanowujemy (czy też który opanowuje nas) po przepracowaniu kompleksu Edypa. Odwołanie do tego, co semiotyczne, miało być remedium

na ukrytą przemoc tego, co symboliczne. Jako wzór impulsu semiotycznego wskazywała Kristeva komunikację między matką a nowo narodzonym dzieckiem – odległą od wszelkich jednoznaczności, budowaną wokół trudnych do zwerbalizowania sygnałów dźwiękowych, zbliżeń fizycznych, przeczuć. Jednocześnie największym teoretycznym osiągnięciem filozofki stała się reinterpretacja pojęć wstrętu i obrzydzenia. Wyłoniła się z tego koncepcja abiektu, czegoś, co jeszcze (albo już) nie jest podmiotem, a raczej wzbudzającym odrazę (by odwołać się do propozycji Macieja Falskiego, tłumacza *Potęgi obrzydzenia*) wy-miotem. Abiekt wraca do nas, dowodząc, że brany przez Lacana za pewnik ścisły podział między tym, co symboliczne, a tym, co realne, bynajmniej nie jest oczywistością. Realne (czyli to, co nie poddaje się symbolizacji, to, czego nie da się wyrazić w stabilnym języku, jest bowiem zbyt odrażające) wraca do nas, nawiedza nas niczym potwór.

Właśnie za takiego potwora uznaje najwyraźniej samego siebie Preciado w *Can The Monster Speak?* W centralnych fragmentach swojego wykładu przywołuje esej *Horsexe* opublikowany w 1983 roku przez Catherine Millot, psychoanalityczkę i ostatnią partnerkę Lacana. Wypełniony transfobicznymi uprzedzeniami tekst przekonuje, że „każda próba seksualnej czy genderowej tranzycji to desperacki i psychotyczny atak na granice realności (Realnego)". Millet „opisuje ciało trans jako ohydne i groteskowe, absurdalne i potworne wcielenie, które tylko ktoś zaburzony psychiczne może wybrać zamiast własnego «zdrowego» ciała «oryginalnego»" (Preciado, 2021a). Preciado dokonuje niejako wrogiego przejęcia tego opisu, nie tyle odrzuca go, ile posługuje się wpisanymi weń inwektywami, by uczynić z nich element manifestacji własnej dumy: Tak, jestem potworem. W tym geście powtarza strategię, którą środowiska nieheteronormatywne przetestowały, gdy zagospodarowały z korzyścią dla siebie i wpisały we własne tożsamościowe wypowiedzi obraźliwe wcześniej określenie „queer". „Potwór to ktoś, kto żyje

w ciągłym przeobrażeniu. Ktoś, kogo twarz, ciało i zachowania nie mogą zostać rozpoznane jako prawdziwe w zastanym reżimie wiedzy i władzy" – stwierdza Preciado (2021a).

A zatem potwór sabotuje ów reżim, jest odszczepieńcem rozszczelniającym system. Z jednej strony Preciado wierzy, że dominujący obecnie porządek niebawem będzie obalony, już dziś bowiem widać, że uznawane niegdyś za monstrualne „ciała produkowane przez patriarchalno-kolonialny reżim seksu, genderu i seksualnej różnicy mówią same za siebie i produkują wiedzę o sobie", a „platforma ruchów – queerowych, transfeministycznych, #MeToo, #NiUnaMenos, cripqueerowych, #BlackLivesmatter, #BlackTransLivesMatter – wytwarza nieodwracalne zmiany" (Preciado, 2021a). Z drugiej jednak strony *Can The Monster Speak?* prowadzi do mocnego wezwania skierowanego wprost do osoby czytającej: „Uwolnij Edypa, dołącz do potworów" (Preciado, 2021a). Przekroczenie współrzędnych świata, w którym jakiekolwiek ciało może być nazywane monstrualnym, potwornym, jest tu wymarzonym punktem dojścia, jednocześnie sama figura potwora (jako buntownika, bohatera ruchu oporu) zachowuje u Preciado wielką żywotność. „Każda polityka oporu jest […] polityką potworów" (Preciado, 2021b, s. 53).

Odpowiedź na zadane w tytule paryskiego wykładu pytanie brzmi: tak, potwór może mówić, potrafi wytwarzać wiedzę na własny temat. Tyle że jego mowa w mainstreamie współczesnej kultury wciąż uznawana jest za eksces, wymiot. Ciekawe, że w *Can The Monster Speak?* Preciado poświęca sporo uwagi temu, jak w procesie tranzycji zmieniał się jego głos: „po trzech miesiącach wstrzykiwania sobie testosteronu, 250 miligramów co 21 dni, otworzyłem usta, a wtedy z mojego gardła wydobył się ochrypły, groźny głos. Sam byłem tym zaskoczony bardziej niż ktokolwiek inny, tak jakby moje

drogi głosowe zostały opanowane przez jakiegoś Obcego” (Preciado, 2021a). Dokładnie to samo widzimy (słyszymy) w *Substancji*: stojąc przed publicznością, Elisabeth-Sue wydobywa z siebie głos, ale to głos potwora, a nie pełnoprawnego podmiotu. Chwilę później bohaterka zostaje odrzucona, zmasakrowana przez tłum.

Scena śmierci to zresztą bodaj najdobitniejszy dowód bliskości między *Substancją* a tak ważną dla Preciado tradycją *écriture féminine*. Bohaterka ucieka ze sceny, wybiega na ulicę, a tam dosłownie rozpada się na części. Pozostaje z niej niewielki fragment. Twarz Elisabeth otoczona jest cielesnymi szczątkami w taki sposób, że filmowana z góry wygląda niczym Meduza ze znanego obrazu Caravaggia. W tej postaci dociera na własną gwiazdę w Alei Gwiazd. Uśmiecha się szeroko, widząc (wyobrażając sobie) spadający na nią deszcz błyszczącego confetti i słysząc brawa zachwyconych widzów. Nim zniknie, przypomina sobie komplementy fanów: „Jesteś taka piękna”, „Kochamy cię”, „Jesteś niezastąpiona”. Nie ma wątpliwości, że powinniśmy w tym momencie pomyśleć o śmiechu Meduzy z klasycznego, fundamentalnego dla *écriture féminine* eseju Hélène Cixous.

Kim jest śmiejąca się Meduza? Meduzą uwolnioną od męskich fantazmatów, które chciały widzieć w niej tylko kobiecego potwora, wzór kobiety-predatorki, która zagraża mężczyźnie, sprowadza na niego śmierć faktyczną lub symboliczną (u Cixous tym, czego mężczyzna obawia się najbardziej, jest kastracja). Wyemancypowana z dotychczasowych mitologicznych ram Meduza pozostaje w jakimś sensie potworem, ale już o innym statusie. Badaczka czyni z niej patronkę tekstu, w którym postuluje pisarstwo kobiece; pisarstwo, które zakotwicza się mocno w kobiecym ciele, w doświadczeniu cielesności kontestującej interesy i potrzeby męskiego libido, cielesności subwersywnej względem zastanej normy, niepodległej wobec nakazów

Edypa:

> Przez pisanie kobieta znów zaistnieje ciałem, które jej więcej niż odebrano, bo sprawiono, że było dziwnie obce jej samej, stało się jakby chore lub martwe, podszeptywało złe myśli, było ciągle przyczyną lub miejscem wstydliwych zakazów (Cixous, 2001, s. 173).

3.

Elisabeth-Sue jako nowe wcielenie kobiety-abiektu, tym razem w wersji na sterydach? Kobieta jako potwór wytworzony przez reżim farmakopornograficzny, a następnie ów reżim samą swą obecnością podważający? To atrakcyjna i w jakimś stopniu uprawniona myśl. Ale coś w niej niepokoi.

Wątpliwość podstawowa: czy rzeczywiście Elisabeth-Sue jako Meduza skutecznie ucieka z domeny męskich fantazji i porzuca przypisaną jej tam rolę kobiecej mścicielki? By odpowiedzieć, warto jeszcze raz wrócić do sceny finałowej i spojrzeć na nią z nieco innej perspektywy – odsłaniając uruchamiane w *Substancji* gry intertekstualne. Fargeat bawi się cytatami z klasyki kina ze swobodą i intelektualnym wyrafinowaniem. Zanim Elisabeth-Sue trafi na Aleję Gwiazd, przechodzi przez telewizyjny korytarz w sekwencji do złudzenia przypominającej jedną ze scen *Lśnienia* Stanleya Kubricka. Coś ciekawszego wydarza się jednak chwilę wcześniej: cały epizod, w którym z ciała bohaterki szerokimi strumieniami tryska krew, jest powtórzeniem kluczowych fragmentów *Carrie* Briana De Palmy. A podobieństwa między Carrie i Elisabeth-Sue to coś więcej niż tylko ciekawostka dla filmowych

erudytów. To podpowiedź dotycząca podstawowych sensów dzieła Fargeat.

Przypomnijmy: Carrie (Sissy Spacek) to amerykańska nastolatka ze znacznym opóźnieniem odkrywająca własną seksualność. W rozpoczynającej film scenie widzimy, jak po lekcji wuefu pod szkolnym prysznicem po raz pierwszy menstruuje. Koleżanki z niej szydzą, ona nie wie, co się dzieje, broni jej nauczycielka. De Palma sugeruje, że panna Collins (Betty Buckley) to lesbijka, stąd może jej szczególne zainteresowanie podopieczną. Nauczycielka usiłuje bezpiecznie wprowadzić Carrie w życie szkoły, w domyśle – także w życie erotyczne. Rzecz jest jednak skomplikowana, matka bohaterki (Piper Laurie) okazuje się bowiem religijną fundamentalistką uznającą wszelki seks za grzech (później dowiadujemy się, że Carrie urodziła się w efekcie gwałtu małżeńskiego). Kulminacyjny epizod to szkolny bal, na który Carrie zostaje nieoczekiwanie zaproszona przez przystojnego Tommy'ego (William Katt). Carrie i Tommy wygrywają konkurs na królową i króla balu, ale kiedy wchodzą na scenę, na dziewczynę spada wiadro wypełnione świńską krwią (to spisek wrogiej Carrie koleżanki z klasy). Bohaterka, przekonana, że całe zdarzenie jest mającą doprowadzić do jej upokorzenia intrygą wszystkich obecnych, korzysta ze swoich nadnaturalnych mocy (odkryła je w scenie pod prysznicem), wywołuje wielki pożar i dokonuje masowego mordu. Następnie wraca do domu, gdzie zabija własną matkę, a sama ginie pod gruzami rozpadającego się budynku.

O czym w istocie opowiada *Carrie*? O zemście młodej dziewczyny na wszystkich, którzy w jej przekonaniu nie pozwalają, by rozpoczęła satysfakcjonujące życie seksualne. Niewątpliwie marzenia Carrie są w tej sferze bardzo normatywne: podoba się jej Tommy, z radością przyjmuje jego komplementy, ich randka pokazana jest zgodnie z hollywoodzkim stereotypem. Zarazem erotyka bohaterki ma w sobie coś z potężnej,

nieokiełznanej energii. Nie przez przypadek pierwsza menstruacja jest równocześnie momentem, kiedy Carrie odkrywa swoje zdolności telekinetyczne. Tak jakby osiągnięcie seksualnej dojrzałości oznaczało nabycie jakiejś pozaracjonalnej nadsiły. Można powiedzieć, że De Palma odświeża, rekonstruuje figurę Meduzy – kobiety o wielkim seksualnym temperamencie, ale również o morderczych zdolnościach. Dodajmy, że to postać bardzo atrakcyjna, pełna seksapilu, jakby wprost przeniesiona z męskich fantazji.

Podobieństwa do Elisabeth-Sue trudno przeoczyć. Bohaterka Fargeat, tak jak bohaterka De Palmy, chce akceptacji, sukcesu w erotycznej grze o jednoznacznie normatywnych zasadach. Ani przez moment nie buntuje się przeciw jej regułom. Jako Elisabeth chętnie kontynuowałaby występy w roli bogini fitnessu, gdyby tylko mogła. Jako Sue spełnia każdą prośbę producenta – na jego żądanie wciąż próbuje się uśmiechać, nawet kiedy w finałowych partiach filmu traci zęby. Za wszelką cenę chce zachować status atrakcyjnego obiektu seksualnego. Znamienne, że o ile Carrie poznajemy w chwili pierwszej menstruacji, o tyle Elisabeth spotkamy, gdy wkracza w wiek menopauzalny. Innymi słowy, o ile Carrie próbuje swą seksualność w końcu ujawnić, o tyle Elisabeth walczy, by ją zachować. Zachowuje ją zresztą długo – właśnie jako Sue. I Carrie, i Elisabeth-Sue są mścicielkami, ale mścicielkami bardzo seksownymi. Mordują swych prześladowców – tych, którzy dyscyplinują ich erotykę. Ale same nieodmiennie ukazują się (są nam przedstawiane) jako fenomeny o wyjątkowym pięknie, bardzo pociągające. De Palma bez oporów seksualizuje Carrie (oraz inne kobiety w swoich filmach), w scenie pod prysznicem otwarcie odwołuje się do konwencji kina pornograficznego, często i z wyraźną satysfakcją filmuje nagie ciała aktorek (zwłaszcza ich pupy). Fargeat kopiuje te zabiegi wręcz dosłownie, jej kamera odsłania ciała Demi Moore i Margaret Qualley tak, by w naszych oczach

przeobraziły się w seksualne fetysze.

Idąc tropem De Palmy, Fargeat ożywia zatem mitologię silnej kobiecości, zdolnej do przemocy. Tyle że to kobiecość sfetyszyzowana, w konsekwencji zaś nie wroga wobec status quo, lecz całkowicie z nim zgodna. Przypomnijmy poprzedni film Fargeat, jej debiut pod jednoznacznym tytułem *Zemsta*, zbudowany na analogicznej zasadzie. Młoda dziewczyna zostaje tam przywieziona przez kochanka w średnim wieku do luksusowej wilii gdzieś na kalifornijskiej pustyni. Mężczyzna (żonę z dzieckiem zostawił w mieście) liczy na kilka dni seksualnej przygody, później mają przyjechać jego dwaj przyjaciele, z którymi wybierze się na safari. Koledzy pojawiają się za wcześnie, jeden z nich gwałci dziewczynę, sprawy zaczynają wymykać się spod kontroli, mężczyźni postanawiają zamordować bohaterkę, ta jednak cudem przeżywa i mści się w niezwykle spektakularny i wizualnie powabny sposób. Film odwołuje się już nawet nie do klasyków w rodzaju De Palmy, ale bardziej do *Lary Croft* (w obu przypadkach bohaterka to niezniszczalna, a do tego bardzo atrakcyjna dziewczyna w szortach i z bronią w ręku). W *Substancji* Fargeat operuje tymi samymi schematami i uzyskuje podobny efekt. Z jedną zasadniczą różnicą: o ile bohaterka *Zemsty* wygrywa, o tyle bohaterka *Substancji* ginie, znika, traci znaczenie. Nawet Carrie, która zapada się pod ziemię wraz z własnym domem, wraca jeszcze w końcowej scenie koszmaru sennego. Szczątki Elisabeth-Sue zostają tymczasem po prostu uprzątnięte. Trudno o bardziej dobitne potwierdzenie, że *Substancja* nie jest opowieścią o skutecznym działaniu podważającym dominację zastanego układu.

Niech nas nie zwiedzie również fakt, że w finałowych fragmentach bohaterka okazuje się potworem. Już wiemy, że ów zabieg może wydać się gestem subwersywnym względem norm diagnozowanych w filmie. Że w tym miejscu

dochodzi w jakimś stopniu do ataku na oczekiwania mężczyzny-mizogina. Rzeczywiście, Elisabeth-Sue wygląda w tych sekwencjach przerażająco i wzbudza strach wśród widzów telewizyjnego show (zresztą nie tylko mężczyzn). Tyle że warto zauważyć również, że my – widzowie *Substancji* – wciąż patrzymy na nią z fascynacją. Może nie jest już pociągającym obiektem seksualnym, ale na pewno przyciąga wzrok (najbardziej banalnym tego potwierdzeniem są sukcesy kasowe oraz branżowe nagrody dla filmu). Jeśli mieliśmy przed chwilą intuicję, że Elisabeth-Sue można opisać jako abiekt spoza dominującego systemu symbolicznego, jako potwora, który zmusza nas, byśmy na nowo skonfrontowali się z Realnym, to teraz musimy się z tej intuicji wycofać. Film Fargeat w całości jest spektaklem zaplanowanym jako dostępna na rynku wizualna atrakcja. Pojawienie się w nim wizerunku potwora nie przebija powierzchni Symbolicznego, ale ją współtworzy.

Ważne, że Fargeat ani na chwilę nie zwalnia tempa akcji, nie pozwala widzowi odetchnąć, nie daje mu szansy na zajęcie pozycji – by odwołać się do kategorii zaproponowanej przez teoretyczkę filmu Laurę Mulvey – widza refleksyjnego. Mulvey od połowy lat siedemdziesiątych zajmuje się badaniem strategii potencjalnego oporu przeciw fetyszystycznym skłonnościom kina głównego nurtu. Punktem wyjścia staje się dla niej krytyczne (feministyczne) przepracowanie dziedzictwa psychoanalitycznego. W jej ujęciu kino fabularne zbudowane jest wokół skomplikowanej relacji trzech spojrzeń: pierwsze to „spojrzenie kamery utrwalające unikalny moment zapisu", drugie – „spojrzenie postaci wpisane w fikcyjny czas ich diegetycznego świata", trzecie – „spojrzenie widza na ekran" (Mulvey, 2010, s. 313). Zdaniem badaczki w filmach mainstreamowych drugi typ spojrzenia zwykle dominuje nad pierwszym i trzecim. Powstaje z tego kino, w którym męski protagonista fetyszyzuje swym spojrzeniem kobietę przeobrażaną w konsekwencji w obiekt seksualny. Widzowi sugeruje się, że spojrzenie

męskiego bohatera jest spojrzeniem niejako naturalnym, jedynym dostępnym, bezalternatywnym. Jako przykład można przywołać *Zawrót głowy* Hitchcocka – gdzie publiczności podpowiada się, że fetyszystyczne fantazje mężczyzny (James Stewart) są w pełni uprawnione, w przeciwieństwie do skomplikowanej tożsamościowej gry prowadzonej przez kobietę (Kim Novak) (por. 2010, s. 44).

Fargeat otwarcie nawiązuje do *Zawrotu głowy*, cytując w warstwie muzycznej *Substancji* fragment kompozycji Bernarda Herrmanna. Ale jej gest – jak się zdaje – nie ma intencji krytycznej. Motyw z filmu Hitchcocka towarzyszy sekwencji, w której Elizabeth-Sue po transformacji w potwora przygotowuje się przed lustrem do sylwestrowego występu. Nie obserwuje jej żaden mężczyzna, bohaterka patrzy sama na siebie, nie jest to jednak scena uwalniania się od mizoginistycznych oczekiwań, raczej moment, w którym Elizabeth-Sue ostatecznie uwewnętrznia męską perspektywę, wbrew wszystkiemu usiłuje spełnić męskie oczekiwania (maluje się, zakłada biżuterię). Żadnego świata poza męskim tu nie ma, a tak naprawdę (co może ważniejsze) nie ma tu żadnego świata poza filmowym, poza zamkniętą przestrzenią świata diegetycznego.

Mulvey w swoich tekstach wysoko wartościuje filmy, które otwierają emancypacyjne szanse, operując tzw. estetyką zwłoki („«Estetyka zwłoki» obraca się zarówno wokół procesów petryfikacji obrazu filmowego, jak i powtórzenia, powrotu do pewnych momentów czy sekwencji, a także spowalniania iluzji naturalnego ruchu. Kino zwłoki uwidacznia swoją materialność i atrybuty estetyczne, lecz wprowadza również element gry i przymusu powtarzania”; 2010, s. 315). *Substancja* – jak wiemy – wypełniona jest intertekstualnymi nawiązaniami. W tym wymiarze można uznać, że spełnia część postulatów Mulvey (zabiegi z powtórzeniami, cytatami,

transpozycjami jako sposób urefleksyjnienia doświadczenia filmowego). Tyle że teoretyczce mniej idzie o uruchamianie postmodernistycznej zabawy w skojarzenia, a bardziej o pozostawienie w strukturze dzieła miejsc czy scen sabotujących logikę domkniętego dramatu filmowego. Jako przykład przywołuje – za esejem wideo Chrisa Petita z udziałem krytyka Manny'ego Farbera – fragment *Wielkiego snu* z Humphreyem Bogartem:

> Bogart przechodzi przez ulicę i – niemotywowany wymogami fabuły – podnosi wzrok ku niebu, a następnie, dotarłszy na drugą stronę ulicy, dotyka hydrantu. Mijają go różni statyści, w tym młoda dziewczyna. Petit pokazuje to ujęcie na pełnym ekranie, zwolnione i niemalże rozpadające się tak, że stanowi przypomnienie procesu przemieszczenia taśmy filmowej na media cyfrowe (2010, s. 317).

Tak właśnie ma działać oczekiwane przez Mulvey ożywienie potencji widza (spojrzenia pierwszego z wymienionych powyżej) i kamery (spojrzenia trzeciego): widz staje się podmiotowy, uwalniając się od presji melodramatycznych afektów i w konsekwencji mogąc skoncentrować się nie na tym, co widzi bohater, ale na tym, jak pracuje kamera. Fargeat na pozór dba, byśmy pamiętali, że w *Substancji* mamy do czynienia z kinem: oto film zrobiony z innych filmów. Ale świat stworzony przez reżyserkę wydaje się zbyt precyzyjny, zbyt perfekcyjny, by mógł odsłonić drogi ucieczki z kręgu fikcji, w której mężczyzna niezmiennie obserwuje, a kobieta jest obserwowana. Można powiedzieć, że Fargeat ucisza własną bohaterkę, zabiera jej głos, jednak sama mówi mocno, precyzyjnie, pełnymi zdaniami. W jej narracji nie ma pauz, miejsc pustych, niezagospodarowanych. Artystka ani na chwilę nie rezygnuje z możliwości afektywnego wpływu na widza i w tym wymiarze potwierdza, że jest zainteresowana konstruowaniem

widowiska, a nie jego destabilizacją. Z wieloma tego konsekwencjami, m.in. z widocznym brakiem zapału do podważania hollywoodzkiej normy oraz jej fetyszystycznych współrzędnych.

Czy to znaczy, że powinniśmy *Substancję* zlekceważyć? Jeszcze raz: nic z tych rzeczy. Bezpieczniej byłoby stwierdzić, że Fargeat po prostu nie podejmuje scenariuszy antysystemowego oporu wywodzonych w ostatnich dekadach z reinterpretacji spadku psychoanalitycznego w przekonaniu o zasadniczej opresyjności mainstreamu kultury. Na jej film warto natomiast spojrzeć z innej perspektywy, skonfrontować go z innymi tekstami, umieścić w innym otoczeniu.

4.

„Bardzo wcześnie wydarza się coś, co wrzuca podmiot w radykalny schyłek jego młodości i wykrada mu ją, skazując go na podążanie niewytyczoną, nieprzewidzianą ścieżką, wciągając go w przygodę nagłej i tragicznej metamorfozy – coś, co wydziera go jego własnej młodości w samym sercu młodości samej” – pisze francuska filozofka Catherine Malabou w *Ontologii przypadłości* (2017, s. 91). To wstęp do opisu szczególnego doświadczenia pisarki Marguerite Duras. Malabou przedstawia ją jako modelową „młodą staruszkę”, kogoś, kto postarzał się w mgnieniu oka, bez wcześniejszych sygnałów czy faz przejściowych między młodością a starością, jakby w efekcie wypadku. Z *Kochanka*, popularnej powieści Duras, Malabou wydobywa wątek kobiecej twarzy:

> Wszystko zaczyna się od spotkania jakiegoś mężczyzny na lotnisku. Mówi on do niej: „Znam panią od dawna. Wszyscy mówią, że za młodu była pani piękna; przyszedłem powiedzieć, że dla mnie jest

> pani piękniejsza teraz niż w młodości, że dawna pani twarz młodej kobiety mniej mi się podobała niż dzisiejsza, zniszczona” (Malabou, 2017, s. 92).

Filozofka traktuje to jako wypowiedź autobiograficzną samej autorki (*Kochanek* był powieścią autobiograficzną; Duras opisała w nim epizod z własnej młodości spędzonej w Indochinach; jako czternastolatka za zgodą matki nawiązała wówczas relację seksualną z dużo starszym zamożnym Wietnamczykiem). W *Ontologii przypadłości* tematem staje się porównanie zdjęć młodej i starej Duras:

> Kto z nas faktycznie nie był zaskoczony odkryciem zdjęć młodej Duras? Kto nie zadał sobie pytania, w jaki sposób tak piękna dziewczyna przekształcić się mogła w ową kobietę przykurczoną, o żabim wyglądzie i mięsistej dolnej wardze, z grubymi okularami, ochrypłym głosem i papierosem zwisającym w dłoni? Transformacja nie dokonała się w rzeczywistości w toku lat; była, owszem, momentalna. Pierwsza kobieta stała się – brutalnie, nagle, w pełni młodości – drugą. Duras była więc bardzo krótko młoda, zaledwie osiemnaście lat. Obudziła się przemieniona, jak Gregor Samsa z *Przemiany*. Nikt nie mógł nigdy zaobserwować przejścia między obydwoma stanami. Między zdjęciem ładnej dziewczyny i wizerunkiem pisarki – żadnego pośrednictwa; dlatego zapewne jesteśmy tak zaskoczeni, jakby nie dowierzając. Oszczędzona, odebrana została Duras, jak się zdaje, stopniowa erozja czasu, pierwszy aspekt deformacji opisanej przez Prousta. Wydaje się, że rzucona została przed samą siebie, za sprawą ukrytej, antycypującej sprężyny (2017, s. 93).

Nie trzeba wiele, by dostrzec u Malabou zapowiedź wątków podjętych przez Fargeat w *Substancji*. W filmie mamy niemal dosłownie powtórzoną scenę spotkania z przypadkowym mężczyzną zachwyconym „starą" twarzą bohaterki. A także precyzyjnie zainscenizowany moment, kiedy kobieta przeżywa nagły kres swojej młodości (w początkowych sekwencjach widzimy Elisabeth w studiu telewizyjnym; wtedy jest jeszcze pewna własnej urody; chwilę później spogląda w lustro i widzi swą twarz już w zmarszczkach, zmęczoną i zniszczoną). Ale nie tylko na takie drobne podobieństwa warto w tym miejscu zwrócić uwagę. Esej Malabou to fragment rozległego i bardzo intrygującego projektu, wieloelementowej narracji, w której na nowo próbuje się opowiedzieć dzieje nowoczesnego podmiotu. Ciekawie byłoby potraktować *Substancję* jako rodzaj filmowej wersji owej narracji.

W centrum swej teorii Malabou umieszcza pojęcie plastyczności. Wydobywa je z *Fenomenologii ducha*, gdzie Hegel używa go, by zdefiniować własne rozumienie podmiotowości. „Podmiot, o którym pisze, nie jest ani uległy, ani w pełni odporny na wpływy, lecz plastyczny; jest czymś «pomiędzy». Zgodnie z definicją słownikową plastyczność oznacza pewną własność materii, dzięki której jest ona płynna i odporna zarazem" (Malabou, 2016, s. 63). Takie rozumienie podmiotowości jest odległe od lepiej rozpropagowanych propozycji wcześniejszych i późniejszych, zwłaszcza koncepcji podmiotu jako jakości zasadniczo stabilnej, powiązanej mocno z własnymi trwałymi fundamentami, niezmiennymi współrzędnymi (w różnych odmianach – od bazowej oświeceniowej koncepcji podmiotu ześrodkowanego w rozumie po psychoanalityczną wizję podmiotu na stałe uzależnionego od własnych popędów) oraz podmiotu jako jakości skrajnie dynamicznej, formującej się wciąż na nowo w całkowicie przygodnej grze zewnętrznych okoliczności (np. w wydaniu dekonstrukcyjnym lub queerowym).

Malabou interesuje się przede wszystkim podmiotem, który doznaje radykalnej zmiany, np. w efekcie wypadku lub choroby (inspiracją jednej z ważnych książek filozofki stało się doświadczenie obcowania z chorą na Alzheimera babcią). Chodzi o opisanie, zmapowanie „form podmiotowości posttraumatycznej". Jednym z punktów wyjścia Malabou jest przekonanie, że doświadczenie traumatyczne okazuje się dla podmiotu w równym stopniu niszczące, co formujące. I w zasadzie uniwersalne – trudno wszak spotkać kogokolwiek, kto przez traumę nie przeszedł. Malabou wymienia różne jej formy:

> Byłam świadkiem przekształceń tego typu, nawet jeśli nie deformowały twarzy, nawet jeśli nie pochodziły bezpośrednio z wypadków, z przypadłości stwierdzonych jako takie. Mniej spektakularne, mniej brutalne, posiadały mimo to moc rozpoczęcia końca, przemieszczenia sensu życia. U pewnej pary, która nie podniosła się po kryzysie niewierności. U pewnej zamożnej kobiety, z którą brutalnie zerwał syn, porzucając rodzinę, by squatować w północnej Francji. U kolegi, który wyjechał, by rozpocząć życie w Teksasie, wierząc, że osiągnie tam szczęście. U wielu ludzi w środkowej Francji, gdzie żyłam przez długi czas, którzy mając blisko pięćdziesiąt lat, stracili pracę w trakcie kryzysu lat 80. (tamże).

Z jednej strony – pisze Malabou – doświadczenia tego typu destruowały życie i ludzi z ich dotychczasowymi przyzwyczajeniami, egzystencjalnymi praktykami. „Ludzie ci stawali się nagle obcy samym sobie przez to, że nie mogli uciec". Zarazem „rzecz nie w tym, albo nie tylko w tym, że byli złamani, przygnieceni troskami albo nieszczęściem; nie, rzecz w tym, że stali się nowymi ludźmi, innymi, zrodzonymi na nowo, przynależącymi do innego

gatunku” (2016, s. 27). Ich trauma zatem ich niszczyła, ale też w jakimś stopniu uwalniała, emancypowała. Malabou jako skojarzenie przywołuje mityczną Dafne, która uciekając przez Apollem, przekształciła się w drzewo; utraciła samą siebie, ale i samą siebie uratowała.

Co może najważniejsze, Malabou konstruując swoją teorię podmiotowości, z uwagą śledzi ustalenia współczesnych kognitywistów. I przyjmuje ich podstawowe założenie, że tożsamość to efekt aktualnego stanu połączeń neuronowych w mózgu. Świadomość w tym układzie okazuje się wytworem fizjologii. Traumę zaś trzeba rozumieć jako doświadczenie, które narusza dotychczasowy porządek pracy ośrodków mózgowych. „Wszelkie urazy jakiegokolwiek rodzaju wpływają na ośrodki mózgowe przewodzące emocje, niezależnie od tego, czy chodzi o modyfikację konfiguracji takich miejsc czy też, co jest poważniejsze, o zerwanie połączeń neuronowych” – pisze Malabou i w ten sposób potwierdza, że w pełni zasługuje na miano materialistki (Malbou, 2012, s. xviii).

Trauma jako doświadczenie ciała, które fundamentalnie zmienia świadomość podmiotu, niszczy go, ale i powołuje na nowo – to w zasadzie mógłby być opis *Substancji*. Przypomnijmy sekwencję, w której Elisabeth „rodzi” Sue. Kobieta wbija w ciało igłę, by wstrzyknąć sobie substancję, po chwili traci świadomość, jej ciało zaczyna się przeobrażać, skóra na plecach pęka, z rany wyłania się nowa postać. Fargeat wyraźnie stara się, by sytuacja różniła się od prawdziwego porodu. W rezultacie udaje się jej uniknąć skojarzeń z mityzującymi doświadczenie porodu tekstami feministycznymi (zwłaszcza z kręgu *écriture féminine*). Zdarzenie ma charakter eksperymentu medycznego, coś z wypróbowywania nielegalnego narkotyku lub operacji plastycznej. Później następują zdarzenia kolejne, podobne. Podczas każdej zamiany ról Elisabeth i Sue muszą wymienić się krwią (Fargeat w jednej z

takich scen przywołuje słynny epizod ożywiania robota z *Metropolis* Fritza Langa – tak, byśmy nie mieli wątpliwości, że nie o intymną relację dwóch ciał chodzi, ale o proces technologiczny). Każde przebudzenie po obowiązkowej drzemce wiąże się z bólem. Widać, że reżyserce zależy, by widz pozostał z wrażeniem, iż egzystencja Elisabeth-Sue to seria doznań głęboko traumatycznych, bez których jednak bohaterka nie jest w stanie funkcjonować.

Substancję opisuje się jako film, który ożywia tradycję specyficznego subgatunku: horroru cielesnego, body horroru. W body horrorach idzie o to, by przestraszyć widza obrazami ciała, które ulega nieoczekiwanym przekształceniom. Przerażający obcy nie kryje się tu gdzieś na zewnątrz (w ciemnym lesie lub opuszczonym budynku), lecz wewnątrz ciała. Tak dzieje się i u klasyków nurtu (David Cronenberg), i u współczesnych kontynuatorów czy kontynuatorek (Julia Ducournau). Uruchomienie skojarzeń z teoriami Malabou pozwala na terminologiczną zabawę i stwierdzenie, że mamy w tym przypadku do czynienia z filmami przynależnymi do gatunku *body horror*, ale też filmami, gdzie w centrum zainteresowania znajduje się *body-horror*. Ciało-horror to pojęcie, którego nie znajdziemy w tekstach Malabou, ale które świetnie by tam pasowało. Ciało-horror, czyli ciało ze swej natury będące przestrzenią doświadczania traumy – to właśnie widzimy, śledząc losy bohaterki *Substancji*.

5.

Ale jest coś, czego zestawienie Malabou z Fargeat nie wyłapuje, nie tłumaczy z propozycji drugiej z nich. Malabou akcentuje ściśle incydentalny, przygodny charakter katastrofy, która prowadzi do przeobrażenia podmiotu. Filozofka niemal w ogóle nie zwraca uwagi na indywidualne reakcje

podmiotów skonfrontowanych z perspektywą wypadku, wystawionych na doświadczenie negatywnej plastyczności. Tymczasem w *Substancji* widzimy kobiety, które mimo wszelkich przeciwności usiłują pozostać sprawcze. Rzecz może najwyraźniejsza: uprawiają sport. Ćwiczą własne ciało, chcą nad nim zapanować.

O współczesnej kulturze treningu pisze wyczerpująco Peter Sloterdijk w książce *Musisz życie swe odmienić*. Filozof organizuje swój wywód wokół pojęcia antropotechnik (wprowadzonego wcześniej w *Regułach dla ludzkiego zwierzyńca*). Jak rozumieć tę kategorię? Antropotechniki to „mentalne i fizyczne procedury treningowe, za pomocą których ludzie najróżniejszych kultur próbowali w obliczu niejasnego ryzyka życia i palącej pewności śmierci optymalizować swój kosmiczny i socjalny status immunologiczny" (Sloterdijk, 2014, s. 16). Historia antropotechnik jest więc rozległa, sięga właściwie początków kultury. By ją zrekonstruować, Sloterdijk odwołuje się i do Nietzschego, i do Foucaulta (zwłaszcza do koncepcji tzw. technik siebie formułowanej przez Foucaulta w późnym okresie życia, w czasach szczególnego zainteresowania tradycjami antycznymi i wczesnochrześcijańskimi). Modelowym przykładem antropotechniki staje się w *Musisz życie swe odmienić* praktyka średniowiecznej chrześcijańskiej ascezy, stąd przekonanie, że wszelkie antropotechniki współczesne zachowują w sobie komponent doświadczenia religijnego (Sloterdijk pisze o wertykalizmie antropotechnik, czyli ich nienaruszalnym powiązaniu z porządkiem wyższym od doczesnego). Zarazem nie ma wątpliwości, że właściwy czas rozwoju antropotechnik to nowoczesność.

Nie przez przypadek motywem uruchamiającym argumentację w *Musisz życie…* staje się obraz niekompletnej rzeźby, zdewastowanego antycznego torsu Apolla, przywołany przez Rainera Marię Rilkego w jednym z jego

sonetów. Wiersz jest podsumowaniem nauki, jaką Rilke odebrał od Augusta Rodina w okresie, kiedy był jego sekretarzem (1905-1906). Według Sloterdjika poeta nauczył się od rzeźbiarza specyficznego stosunku do figury ludzkiej, umiejętności dostrzegania pełni tam, gdzie na pozór widać jedynie fragmenty. To postawa ściśle nowoczesna:

> Nowoczesność potrafi dostrzegać oznajmiające całości i autonomiczne rzeczy-sygnały także w obiektach niebędących morfologicznie integralnymi figurami – a wręcz szczególnie w nich. […] Teraz do głosu dochodzą torsy i temu podobne, wybija godzina form, które nie przypominają niczego. Odłamki, kaleki, hybrydy wyrażają coś, czego zwyczajowe, zintegrowane formy całościowe nie są już w stanie przekazać. Intensywność pokonuje perfekcję standardu (2014, s. 31).

Sonet Rilkego pochodzi z 1908 roku, ale w tej interpretacji zapowiada wrażliwość, która w pełni wykształca się kilka lat później, jako następstwo Wielkiej Wojny, gdy bodaj po raz pierwszy w tak ogromnej skali w przestrzeni publicznej wraz z żołnierzami wracającymi z frontu pojawiają się ciała niepełne, naruszone, zniekształcone.

Przy czym u Rilkego owe niepełnosprawne ciała nie są w prosty sposób akceptowane. Okazują się raczej wyzwaniem, sygnałem do działania. „Każdy atom głazu / widzi cię. Musisz życie swe odmienić” – pisze Rilke w ustępie przywoływanym przez Sloterdijka po wielokroć. Musisz życie swe odmienić – a zatem potraktować ciało we fragmentach jako zadanie do wykonania i w swej praktyce egzystencjalnej zrekonstruować nieobecny ideał („Autorytatywne ciało boga-atlety działa na oglądającego bezpośrednio przez

swą wzorcowość. Także ono mówi lapidarnie: «Musisz życie swe odmienić!», a mówiąc to, pokazuje jednocześnie model, według którego zmiana ta powinna się orientować"; 2014, s. 37). Innymi słowy, niegdyś idealna, a dziś zrujnowana figura mówi widzowi: „Nie żyjesz jeszcze właściwie". „W moim najbardziej świadomym momencie zostaję dotknięty absolutnym sprzeciwem wobec własnego status quo: moja odmiana jest tym, co konieczne" – pisze Sloterdijk (2014, s. 36). Stąd biorą się wszystkie współczesne antropotechniki: późnonowoczesna popularność sportu indywidualnego czy chirurgii plastycznej.

Nie trzeba wiele, by wysiłki Elisabeth-Sue z *Substancji* uznać za wręcz wzorcowy przykład praktyk opisywanych przez Sloterdijka. Oto podmiot w pogoni za realizacją czysto fantazmatycznego ideału, narzucający sobie katorżniczy trening i w nim widzący szansę na samostanowienie. Ów trening daje nadzieję, że ktoś, kto go podejmie, stworzy skuteczny system immunologiczny chroniący przed zagrożeniami z zewnątrz. Zarazem widać wyraźnie, że cała procedura prowadzi wprost do autoagresji, jest działaniem autorepresyjnym.

Przypadek Elisabeth-Sue jest świetną ilustracją jeszcze jednego elementu teorii Sloterdijka: przeświadczenia, że reprezentant/reprezentantka późnej nowoczesności to ktoś, kto niejako z konieczności występuje przed innymi, publicznie prezentuje efekty wykonanych ćwiczeń (te efekty budują jego/jej fizyczność i tożsamość, pokaz przed widzami jest zatem ich sensem, domyślnym punktem docelowym). „Bohater naszej historii, *homo immunologicus*" – pisze filozof – „musi nadać swemu życiu, wraz z jego zagrożeniami i nadwyżkami, symboliczną oprawę" (2014, s. 16), w konsekwencji zasługuje na miano *homo repetitivus*, ale również *homo artista*. W żadnym fragmencie swej książki Sloterdijk nie odnosi się do ustaleń

performatyki, opowiada jednak o kimś, kto nieustannie podtrzymuje performans – niekiedy w rozumieniu wąskim (performans jako działanie artystyczne), kiedy indziej szerokim (performans jako akt będący realizacją bądź ustanowieniem możliwego do powtórzenia wzoru, scenariusza). Przedstawiona w *Musisz życie…* definicja ćwiczenia jest zresztą łudząco podobna do najszerzej rozpowszechnionych definicji performansu: „Ćwiczenie definiuję tu jako każdą operację, przez którą utrwala się lub wzrasta kwalifikacja działającego do kolejnego przeprowadzenia tej samej operacji, niezależnie, czy będzie to deklarowane jako ćwiczenie, czy nie" (2014, s. 17).

Widziana z tej perspektywy historia Elisabeth-Sue okazuje się niezwykle interesująca jako przykład pewnego typu podmiotowego doświadczenia. Jak powiedzieliśmy, bohaterka *Substancji* nie dlatego jest intrygująca, że odsłania korzenie mizoginii, nie jest też kobietą-abiektem. Konteksty pozornie bardzo przyległe do filmu, wręcz narzucające się w jego analizie, a określane przez różne formy lektury dziedzictwa *écriture féminine*, stosunkowo wczesne (Mulvey) lub stosunkowo późne (Preciado), ostatecznie wydają się tu mało użyteczne. W losach Elisabeth-Sue ciekawiej chyba zobaczyć alternatywną względem dominujących narrację tożsamościową, w której podmiot tworzy się przez próbę aktywnego przepracowania serii doświadczeń traumatycznych, przy czym głównym polem tych doświadczeń i tego przepracowania pozostaje ciało (pojmowane jako ciało-horror), sama trauma nie jest przeżyciem wyjątkowym, rzadkim i unikalnym, ale wręcz przeciwnie – częstym i niekiedy wręcz przez podmiot prowokowanym, a strategie przepracowania mają w sobie wiele z procedur performatywnych (może je wyćwiczyć, wytrenować; ich doskonałe wytrenowanie nie zmniejsza co prawda skali traumy, ale buduje osobistą dumę jednostki, bywa jej racją istnienia). W skrócie można to określić jako performowanie ciała-horroru.

Wzór cytowania:

Plata, Tomasz, *Potwór, nie abiekt. Performowanie ciała-horroru w „Substancji" Coralie Fargeat*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 186, DOI: 10.34762/eddh-zp92.

Autor/ka

Tomasz Plata

Tomasz Plata (tomasz.plata@e-at.edu.pl) – dr hab., prof. Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr", kurator, autor książek (m.in. *Pośmiertne życie romantyzmu*, *Czułość nas rozszarpie*). ORCID 0000-0002-6743-2890.

Bibliografia

Cixous, Hélène, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm i literaturoznawstwo – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2001.

Graff, Agnieszka, *Flaki, wstręt i feminizm. O filmie „Substancja"*, oko.press, 10.11.2024, oko.press/flaki-wstret-i-feminizm-o-filmie-substancja [dostęp: 13.02.2025].

Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Malabou, Catherine, *The New Wounded. From Neurosis to Brain Damage*, przeł. S. Miller, Fordham University Press, New York 2012.

Malabou, Catherine, *To samo jest inne*, przeł. P. Sawczyński, „Znak" 2016, nr 731.

Malabou, Catherine, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa, 2017.

Mulvey, Laura, *Do utraty wzroku*, Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010.

Preciado, Paul B., *Can The Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, przeł. F. Wynne, Fitzcarraldo Editions, London 2021a, e-book.

Preciado, Paul. B., *Testoćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, przeł. S. Królak, Krytyka Polityczna, Warszawa 2021b.

Sloterdijk, Peter, *Musisz życie swe odmienić*, przeł. J. Janiszewski, PWN, Warszawa 2014.

Weston, Kelli, *The Substance: a thrilling but ultimately hollow body horror*, www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/substance-thrilling-ultimately-hollow-body-horror [dostęp: 13.02.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/potwor-nie-abiekt*