



(Nie)święte ciało: socjologiczny i filozoficzny wymiar okrucieństwa w sztuce na przykładzie trzech wybranych dzieł filmowych

Markus LIPOWICZ*

ABSTRACT

(Un)holy body: The sociological and philosophical dimensions of cruelty in contemporary film

The aim of the present article is an attempt to analyse and interpret cinematic cruelty from a sociological and philosophical perspective. Contrary to the received wisdom, where film violence results on the viewers' side from the destructive aspects of human nature and on the producers' side from the desire for material profit, the author presents an alternative approach to this social phenomenon. The main thesis is that gore in movies poses a more or less fulfilling artistic commentary on actual social relationships and contemporary cultural conditions. The line of the argument is divided into three parts: in the first part, the author describes the modern transition from a transcendental to a transgressive understanding of the body and of corporeality; in the second part, the author presents the issue of cultural fascination with cruelty, from a sociological and also from a historical perspective; in the third and last part, the author analyses and interprets the respective aspects of three selected violent movies, pointing out their sociological and philosophical implications. The main methodological premise is posed by the concept of the 'productive viewer' from Rainer Winter, according to which the viewer is not a passive perceiver of art, but is an active and interpretive subject of the pictures on the basis of their contemporary cultural meanings and content.

KEYWORDS

cruelty; violence; body; objectification; society; cinema; media

* Doktor nauk społecznych, adiunkt, Wydział Pedagogiczny, Akademia Ignatianum w Krakowie. E-mail: markus.lipowicz@onet.eu.

WSTĘP

Wbrew szeroko rozpowszechnionemu pogładowi, jakoby sztuka miała za zadanie przedstawiać i realizować piękno, trzeba powiedzieć, iż poza stosunkowo krótkim okresem renesansu idea piękna rzadko wyznaczała normę i miarę aktywności artystycznej (Liessmann, 2009: 51). Takiemu uproszczonemu spojrzeniu przeczy choćby społeczna wielofunkcyjność sztuki: pedagogiczna, mimetyczno-tragiczna, religijno-medytacyjna i wiele innych (Liessmann, 2009: 53–67). Najpóźniej w okresie romantyzmu narodziła się estetyka brzydoty — w szczególności brzydoty cielesnej. W XX wieku piękno stało się wręcz „podejrzane”, gdyż ukazywanie w sztuce doskonałych proporcji ciała służyło nierzadko — zwłaszcza w reżimach totalitarnych — kłamliwej propagandzie¹. Współcześnie w okresie ponowoczesności, jak zauważa Bartosz Wypych, panuje z kolei osobliwa „fetyszycacja ciała”, która wydaje się opierać na „przeświadczeniu, że z ludzkim ciałem można zrobić wszystko, ponieważ jest własnością zamkniętej w nim osobowości” (Wypych, 2010: 288). Paradoksalnie zjawisko to wiąże się także z tendencją „ucieczki od ciała właśnie” (Wypych, 2010: 289).

Szczególnie w czasach unormowanego i symulowanego piękna (moda, reklama, design, estetyka towarowa) szczególne uznanie zyskać może to, co skutecznie wywołuje szok, a czasami nawet — obrzydzenie (Liessmann, 2009: 40–41, 64–65). Niemal nieustannie konfrontowany z promowanymi głównie przez środki masowego przekazu wzorami doskonałej cielesności, współczesny człowiek, jak zauważa Rafał Syska: „zaczyna obawiać się i nienawidzić własnej niedoskonałej powierzchowności” (Syska, 2003: 136). Jedną z możliwości artystycznej ekspresji tego niezadowolenia jest sztuka filmowa, która w ostatnich dekadach niewątpliwie zintensyfikowała bezpośredniość obrazów przemocy i okrucieństwa w stosunku do ciała ludzkiego. Filmowe okrucieństwo można więc interpretować jako akt abdykacji — rezygnacji ze społecznie narzuconych kanonów piękna (Syska, 2003: 136). Nie chodzi tu więc jedynie o piękno czysto estetyczne, lecz o szerszy kontekst społeczny opierający się na przemocy symbolicznej.

W niniejszym artykule będę się starał dowieść, iż mimo uzasadnionych wątpliwości moralno-etycznych filmy ukazujące widok symulowanej destrukcji cielesnej mogą, a może nawet powinny być interpretowane współcześnie jako świadomie bądź nieświadomie wyrażona krytyka społeczna. W pierwszym i drugim rozdziale postaram się wykazać związek między okrucieństwem a sztuką w szerokim kontekście epokowego zwrotu kultury zachodniej od transcendencji do transgresji. Na gruncie tych rozważań spróbuję w rozdziale trzecim, ostatnim, wykazać krytyczny potencjał symulowanej przemocy oraz okrucieństwa

¹ Za doniosłe przykłady służyć mogą choćby wyjątkowe pod względem artystycznym dzieła filmowe Leni Riefenstahl oraz rzeźby i obrazy wystawiane za rządów nazistowskich w Haus der Kunst (dosł. Dom sztuki) w Monachium w latach 1937–1944.

na przykładzie trzech wybranych dzieł filmowych, których transgresyjne forma i treść stawiają fundamentalne pytania dotyczące życia społecznego.

OD TRANSCENDENCJI DO TRANSGRESJI CIAŁA

Wielka teoria piękna, dominująca w kulturze europejskiej od starożytnej epoki klasycznej aż do renesansu, pojmowała piękno w sposób zarówno obiektywny, jak i realistyczny, będąc wypadkową trzech podstawowych wartości: proporcji, harmonii i symetryczności. Spoglądając jednak na relację między sztuką a ideą piękna w kategoriach szerszych, czyli zarówno etyczno-moralnych, jak i religijnych, sprawa się nieco komplikuje.

Jedna z głównych przesłanek chrześcijaństwa² polega na ontologicznym oddzieleniu sfery cielesnej od sfery duchowej oraz na proklamowaniu wyższości tej drugiej. Można — nieco upraszczając — uznać, iż zgodnie z myślą chrześcijańską potrzeby cielesne zyskują na wartości dopiero wtedy, gdy zostaną podporządkowane sferze duchowej, co z kolei oznacza, że wszelka przyjemność cielesna może zostać usprawiedliwiona jedynie na poziomie niematerialnym (Kopania, 2002: 125)³. Jeśli jednak zgodnie z tą wykładnią egzystencjalną człowiek podąża za sferą niematerialną, czyli za Bogiem, jego skłonne do grzechu ciało przeistacza się w coś wyższego, stając się narzędziem oraz naczyniem sakralnym. Artystycznym wyrazem tego nastawienia religijnego na cielesność są choćby ikony, ale także wszelkie inne próby przedstawienia ciała ludzkiego w postaci sakralnie przemienionej — „przebóstwionej” (Kopania, 2002: 119).

² Skupiam się w tym miejscu na chrześcijańskiej formie oraz pojęciu transcendencji, gdyż mimo procesu sekularyzacji sfera kulturowej wrażliwości, a także indywidualnej wyobraźni zarówno etycznej, jak i estetycznej pozostała moim zdaniem wciąż w dużym stopniu pod wpływem chrześcijańskich idei metafizycznych. Wydaje mi się rzeczą niewątpliwą, iż symbolika chrześcijańska nadal stanowi jeden z głównych, aczkolwiek zapewne nie jedyny punkt odniesienia dla twórczości artystycznej — szczególnie w przypadku przedstawienia problematyki ludzkiego cierpienia. Warto przy tym zaznaczyć, iż w wielu wypadkach chrześcijańskie idee mogą służyć za negatywny punkt odniesienia, a zatem przedmiot krytyki ze strony współczesnej sztuki. Tak czy inaczej jestem głęboko przekonany, że pozostają one ważną, jeśli nie kluczową, częścią także współczesnej wyobraźni artystycznej.

³ Emblematycznym przykładem był i wciąż jest chrześcijański stosunek do erotyzmu. Jak krytycznie zauważa Jerzy Kopania: „Żaden Kościół nigdy nie uznał seksualności za wartość samą w sobie” (Kopania, 2002: 125). I choć bezpośredni wpływ teologii i filozofii chrześcijańskiej na współczesną kulturę w ostatnich stuleciach znacznie osłabł, to warto zaznaczyć, że aż po dzień dzisiejszy wciąż budzi kontrowersje „uznanie doznań seksualnym za wartość samą w sobie” (Kopania, 2002: 127) Także inne czynności cielesne są mierzone oraz oceniane według tej samej zasady, że nie powinny być celem samym w sobie, choć ich przekroczenie lub pogwałcenie nie budzi już takiej kontrowersji jak problematyka seksualności. Na przykład spożywanie żywności stanowi zgodnie z myśleniem chrześcijańskim wartość, dopóki nie przeistacza się w aktywność spełnianą dla samej przyjemności, czyli w „śmiertelny” grzech obżarstwa.

Z tego punktu widzenia rozumiały stają się także osobliwe piękno dzieł sztuki ukazujących zdeformowane, bolące, cierpiące ciało Chrystusa, które stanowi archetyp całkowitego przebóstwienia. Warto zaznaczyć, iż — abstrahując na chwilę od istotnych znaczeń metafizycznych — główny symbol chrześcijaństwa, czyli umęczony oraz przybity do krzyża człowiek, stanowi obraz ludzkiego okrucieństwa. W tym miejscu wydaje się sensowne podkreślenie, iż chrześcijaństwu udało się na poziomie artystycznym podnieść scenę tortury rzymskiej nie tylko do rangi męczeństwa, ale świętości: okrucieństwo ze strony ludzi w postaci ukrzyżowania niewinnego człowieka przeistacza się w symbolice chrześcijańskiej w obraz oraz manifestację miłosierdzia Bożego — pokonanie grzechu i śmierci⁴.

Dla usprawiedliwienia potrzeby okaleczeń fizycznych oraz interpretacji tego na poziomie metafizycznym idea chrześcijańska korelowała z całą zachodnią filozofią życia oraz ideą porządku społecznego: metafizyczne idee, kluczowe pojęcia danej epoki, brały każdorazowo „życie na swoją służbę” (Simmel, 2007a: 45), tworząc tym samym epokowe centra kulturowe (Simmel, 2007b: 55–56). W ten sposób świat nadzmysłowy zawsze wyznaczał zmysłowości ludzkiej zarówno granice, jak i możliwości realizacji w ramach porządku normatywnego. Jednak pod koniec XIX wieku struktura zachodniej kultury ulega gwałtownej zmianie, którą Friedrich Nietzsche ujął w swoim słynnym powiedzeniu o „śmierci Boga” (Nietzsche, 2006): życie zaczęło odczuwać wszelką „formę jako taką” jako coś „mu narzuconego” i odważyło się wciągnąć całą kulturę z powrotem „w swoją bezpośredniość” (Simmel, 2007b: 55). Ujmując ten proces i kondycję kulturową słowami Martina Heideggera: w zachodniej kulturze „świat nadzmysłowy utracił swą skutkującą siłę” i nie daje już „żadnego życia” (Heidegger, 1997: 177). Od końca XIX wieku żadna metafizyczna idea nie może już stanowić uniwersalnego, powszechnie obowiązującego fundamentu kulturowego⁵. Treści

⁴ O męczeństwie warto mówić w ścisłym znaczeniu tego słowa dopiero w przypadku pierwszych chrześcijan, którzy byli prześladowani ze względu na swoje wyznanie i zgodnie z wykładnią chrześcijańską właśnie przez to stali się „świadkami” zbawienia, absolutu — Chrystusa. Nie sposób w tym miejscu także nie wspomnieć o słynnym dziele Matthiasa Grünewalda *Ołtarz z Isenheim*, wykonanym prawdopodobnie w latach 1506–1515. Jego osobliwe piękno polegało właśnie na przebóstwieniu schorowanego, umęczonego ciała ludzkiego w okresie historycznym, w którym dżuma zbierała swoje śmiertelne żniwo. Nadając nie tylko zdeformowanemu ciału Chrystusa rangę sakralną, obraz Grünewalda nadał zarazem udręczonemu śmiertelną chorobą ciała zwykłego człowieka wyższy sens — odnosiło się to do idei piękna rozumianego bardziej w kategoriach mistycznych aniżeli estetycznych.

⁵ Warto zaznaczyć, iż właśnie ten proces kulturowy (którego wybitnym interpretatorem był właśnie Nietzsche i do którego bezpośrednio odnoszą się przytoczone tutaj myśli zarówno Simmla, jak i Heideggera) zapoczątkował także pogłębienie myśli społecznej na poziomie naukowym. Dopiero zdecentralizowana struktura kulturowa otwiera problematykę naukowej refleksji nad integracją społeczną, tworząc tym samym podstawę dla powstania socjologii (Berger, 2007: 36).

metafizyczne stały się w zdecentralizowanej kulturze częścią samego pędu życia, dodatkiem do gier zmysłów. Zmienia się tym samym także świadomość odnośnie do problematyki cielesności ludzkiej: to, co dotychczas mogło uchodzić za przebóstwienie ciała, przedstawia się nagle jako instrumentalizacja człowieka, czyniąc z jego ciała jedynie użyteczny przedmiot w postaci funkcji dla szerszego kontekstu społeczno-kulturowego. Pamiętajmy, że na przełomie wieków XIX i XX popularna stała się nie tylko wypowiedź Nietzschego o rzekomej „śmierci Boga”, ale także hipoteza socjologiczna Émile’a Durkheima, w której pojęcie „Boga” stanowi jedynie wzniesiony do rangi *sacrum* szyfr dla społeczeństwa: być poddanym woli Boga okazało się z tego punktu widzenia tożsame z byciem poddanym społeczeństwu. Patetycznie ogłoszona przez Nietzschego „śmierć Boga” wyrażałaby tym samym „śmierć społeczeństwa” — rozumianego nie jako byt ponadjednostkowy, kolektyw, ale jego integralna całość przewyższająca poszczególnego człowieka⁶. To „przewartościowanie wartości” spowodowało, iż zasada przebóstwienia ciała człowieka zaczęła się wydawać czymś sprzeciwiającym się ludzkiej podmiotowości oraz wolności indywidualnej. To, co niegdyś było traktowane jako wzniesienie życia jednostki na wyższy poziom bytowania, okazało się teraz być jej zniewoleniem przez społeczeństwo.

Konsekwencje powyżej opisanego procesu sięgają bardzo daleko — także na poziomie relacji między sztuką a ciałem. Posługując się terminologią Georges’a Bataille’a: zdecentralizowanie homogenicznego świata idei, który dotychczas wyznaczał obowiązujące standardy życia zbiorowego, skutkowało otwarciem się na to, co „heterogeniczne”, czyli niestandardowe, indywidualne, niepowtarzalne (Matuszewski, 2012: 27). Miejsce przebóstwienia, czyli transcendencji, która skłaniała człowieka do poddawania swojego ciała ideom, zajęła transgresja. Transgresja różni się od transcendencji tym, że nie odsyła jednostki do zewnętrznego wobec ciała, nadzmysłowego świata „ducha”, lecz zamiast tego wyznacza nieustanne próby przekraczania dawnych granic, zasad i zakazów społeczno-kulturowych, a nawet ich destrukcji (Matuszewski, 2012: 26). Sfera *sacrum* (Bóg) zostaje rozszyfrowana jako sfera *profanum* (społeczeństwo), co z kolei umożliwia człowiekowi otwarcie się na wszystkie dotychczas wyklęte oraz zakazane wymiary życia cielesnego. Faworyzowany teren transgresji zakazów wywodzących się ze sprofanowanego *sacrum* stanowi nieprzypadkowo działalność artystyczna: o ile bowiem w realnym życiu zbiorowym zbyt duża śmiałość transgresji wiązałaby się z ryzykiem sankcji społecznych, o tyle w sferze fikcji artystycznej takie zagrożenie jest niewątpliwie mniejsze — szczególnie dla odbiorcy (Bataille, 2008: 139). Można by ująć tę problematykę także następująco: sztuka przekraczająca dawne granice sakralne wydaje się z punktu widzenia odbiorcy antycypować świat, w którym wyciągnięto wszystkie konsekwencje z decentralizacji kultury, przewartościowania wartości, sprofanowania *sacrum* — krótko: ze śmierci Boga.

⁶ Problematykę tę rozwinąłem w innym artykule, por. Lipowicz, 2013a.

Ostatni wiek pokazał, że sztuka może stosunkowo bezkarnie obrazować destrukcję oraz gloryfikować występki moralne, które na swój sposób urzekają odbiorcę. Nie jest przecież tajemnicą, że atrakcyjność dzieł sztuki od zarania dziejów bardzo często wiązała się z przedstawianiem różnorodnych nieszczęść, cierpień ludzkich, przemocy, zdrady i wielu innych dramatów egzystencji (Bataille, 2008: 139). Decentralizacja życia społecznego umożliwiła odwrócenie zasady przeobstwowienia ciała na rzecz wyzwolenia antysakralnych motywów, które dotychczas były wykluczone bądź przedstawiane w sposób wysublimowany. W tym kontekście należy rozumieć słowa Michela Foucaulta, iż w świecie pozbawionym „pozytywnego sensu *sacrum*” transgresja realizuje się „poprzez profanację” — niczym gest zwracający się do nieobecności Boga (Foucault, 1984: 302–303). Profanacja ta nieprzypadkowo odnosi się do sfery zarówno erotyki, jak i przemocy, gdyż to one były najbardziej ulubionym celem społecznego unormowania. Jak zauważa Bataille, aktywności seksualnej zawsze towarzyszyły rozmaite reguły, natomiast zabójstwo uważano bezwzględnie za coś strasznego, „nie do przyjęcia” (Bataille, 2008: 130). Jednocześnie Bataille przekonuje, że właśnie „we wszelkim przerażeniu kryje się możliwość urzeczzenia”, że przedmiot „budzący wstręt ma w sobie po temu mniejszą lub większą siłę” (Bataille, 2008: 126). W doświadczeniach przekraczających zakazy, czyli w transgresji, człowiek odkrywa swój byt jako nieuporządkowany, chaotyczny i tym samym jako oddzielony od zasady społecznej użyteczności, celowości, funkcjonalności (Matuszewski, 2012: 40). Człowiek odrzucający zdesakralizowane idee i normy społeczne doświadcza uczucia nieograniczonej suwerenności, podmiotowości, która może przybrać nawet postać iluzorycznego poczucia absolutnej wolności i autonomii.

Wstręt a zarazem powab obrazów erotycznych i przemocy polegają na ich gwałtowności, niedyskursywności, bezkompromisowości, jednoznaczności, surowości i bezpośredniej szczerości w odrzuceniu wszelkich granic społecznych. Z tego powodu Bataille był przekonany, że transgresja stanowi „doświadczenie wewnętrzne”, które ostatecznie odnosi się i prowadzi do nicości. Na tej drodze największą przeszkodą wydaje się „dogmatyka”, która indywidualnemu doświadczeniu wyznacza „nieuzasadnione” granice (Bataille, 1984: 266). Znamienne wydają mi się być dotyczące sztuki literackiej słowa Bataille’a, które współcześnie należałoby także odnieść do problematyki kina: „Przybliżyliśmy się do otchłani, lecz nie po to, by w nią runąć. Chcemy się nią upoić, i obraz upadku zupełnie do tego wystarczy” (Bataille, 2008: 143). Abstrahując nieco od (anty)metafizycznych założeń myśli transgresyjnej, chciałbym raz jeszcze odwołać się do słów Wypycha, iż współczesna fetyszycacja ciała paradoksalnie ukierunkowana jest „w stronę ucieczki od ciała” (Wypych, 2010: 289). We współczesnej sztuce filmowej widzimy, że owe pragnienie ucieczki od ciała wyraża się w jego bezpośrednio ukazanej destrukcji — transgresji, która zwraca się ku nicości, niebytowi.

OKRUCIEŃSTWO — CZYLI FASCYNACJA ZŁEM?

Okrucieństwo to umyślne sprawianie istocie żywej cierpienia (Zdziechowski, 1993: 8). Jest ono szczególną formą przemocy, którą Jan Philipp Reemtsma nazwał „przemocą autoteliczną” (Reemtsma, 2011: 110). W odróżnieniu od „przemocy lokującej”, która „ma na celu pozbycie się ciała”, oraz „przemocy raptownej”, która z kolei „pragnie posiąść ciało”, celem „przemocy autotelicznej” jest destrukcja „integralności ciała” (Reemtsma, 2011: 110). W swojej istocie owe „bezsensowne okrucieństwo” stanowi synonim podłości, albowiem pastwić się można jedynie nad istotą słabszą albo chwilowo bezbronną (Zdziechowski, 1993: 8; Tazbir, 1999: 17). Reemtsma mówi w tym kontekście o emocjonalnych oporach człowieka, aby „w ogóle uznać [...] występowanie przemocy autotelicznej” (Reemtsma, 2011: 111). O ile jesteśmy zazwyczaj zdolni zrozumieć naturę przemocy instrumentalnej, o tyle przemoc stanowiąca wartość dla samej siebie „nie mieści” się nam w głowie, gdyż trudno pojąć zło popełniane dla samego zła (Reemtsma, 2011: 114)⁷. Dlatego warto za Januszem Tazbirem podkreślić, iż nie sposób analizować tego fenomenu jedynie w kategoriach psychologicznych, gdyż łączy się ona niemal zawsze z fenomenem społecznym — manifestacją oraz inscenizacją władzy. Otóż przez wieki ta ostatnia była pojmowana jako usankcjonowana moc stosowania przemocy. Jednak w oparciu o współczesne ujęcia teoretyczne taki model władzy wydaje się zbyt uproszczony, aby móc wyrażać kompleksowość tej problematyki. Władza nie stanowi bowiem prostej asymetrycznej relacji dwubiegunowej, lecz wyraża swoją istotę jako byt twórczy, krążący, modelujący stosunki społeczne od samych podstaw (Foucault, 1993; Foucault, 1995). O ile we wcześniejszych epokach historycznych władza była łatwo rozpoznawalna, widoczna, majestatycznie ozdobiona, o tyle współcześnie uległa ona procesowi dematerializacji — stała się znakiem, symbolem, abstrakcyjnym dyskursem (Tazbir, 1999: 18).

Nieporozumieniem byłoby sądzić, iż władza stała się przez to bezsilna — wręcz przeciwnie: im bardziej władza stała się cicha, ukryta, bezcielesna, tym bardziej wzrosła jej skuteczność wdrażania wśród poddanych odpowiednich zachowań, działań, myśli itd. Analogicznie do fenomenu władzy jest z autoteliczną przemocą: o ile dawniej akty okrucieństwa władzy kojarzyły się z konkretnymi władcami (Neronem, inkwizytorami, Iwanem Groźnym) i były skierowane przeciwko ciału na oczach publiczności bądź audytorium⁸, o tyle w epoce no-

⁷ Można dodać, że z jednym wyjątkiem: chrześcijańskiej idei piekła. Piekło wydaje się być „przebóstwionym”, transcendentnym okrucieństwem, oderwanym od racjonalnie pojmowanego świata doczesnego. Reemtsma idzie dalej, twierdząc, że „dlatego w ogóle wymyślono diabła, zło, którego nie da się po prostu pojąć jako efekt nieskuteczności dobra” (Reemtsma, 2011: 112–113).

⁸ Jako jeden z najsłynniejszych przykładów okrucieństwa władzy Michel Foucault detalicznie opisuje przykład Roberta-François Damiensa, który w roku 1757 pod zarzutem próby zamachu

woczesnej władcze akty okrucieństwa przemieściły się w miejsca niepubliczne. Okrucieństwo zostało tym samym zbiurokratyzowane, uporządkowane według beznamiętnych mechanizmów zarządzania ciałem jako kapitałem społecznym. W ten sposób ludność cywilizacji zachodniej została w porównaniu z minionymi epokami oraz innymi cywilizacjami niejako odcięta od bezpośrednich zmysłowych wrażeń związanych z władzą i przemocą. Nie oznacza to jednak, że obrazy okrucieństwa zniknęły z pola widzenia przeciętnego obywatela — w „wolnym” społeczeństwie rolę przedstawiania oraz inscenizowania aktów okrucieństwa przejęła sztuka, której głównym przekąźnikiem w XX wieku stały się nowoczesne media.

Deontologia mediów wskazuje na kilka podstawowych funkcji przekazu medialnego, z których najbardziej podstawową wydaje się być „obserwacja świata” — nawet w przypadku okrutnych i przykrych informacji (Bertrand, 2007: 25). Jednak nie mniej ważna funkcja mediów polega na zapewnieniu komunikacji, tworzeniu obrazu świata, przekazywaniu dziedzictwa kulturowego, reklamie oraz — dostarczaniu rozrywki (Bertrand, 2007: 26–27), opartej w znacznym stopniu na sztuce filmowej. I właśnie w tym kluczowym momencie pojawia się etyczny problem z symulacją okrucieństwa: dopóki pokazywanie przemocy na ekranie ma charakter wyłącznie informacyjny, dopóty także jej widok nie budzi zbyt wielkich kontrowersji. Problem natury moralno-etycznej pojawia się natychmiast, gdy wychodząc poza funkcję informacyjną, obrazy okrucieństwa przybierają charakter rozrywkowy, gdyż — jak zauważył Bataille — sama myśl, że przemoc mogłaby sprawiać przyjemność, wydaje się przerażająca (Bataille, 2008: 130)⁹. W czasach starożytnego Rzymu publiczność rozkoszowała się widokiem maltretowanych i gnębionych ciał (Zdziechowski, 1993: 13). Historycy i archeolodzy odkryli, iż artystyczne przedstawianie okrucieństwa miało także miejsce we wcześniejszych epokach i niosło ze sobą znaczenia religijne i erotyczne (Bataille, 2009: 41–44). Niemniej, jak zauważa Tazbir, współcześnie znaczna część namiętnych widzów symulowanej przemocy prawdopodobnie nie przyznałaby się, że fikcyjne, wyreżyserowane sceny gwałtu, tortur

na króla Francji został skazany na śmierć poprzez rozszarpanie i ćwiartowanie. Ciekawe są tutaj także zapiski Casanovy, który, asystując przy tym „okropnym widowisku”, zauważył, iż towarzyszące mu osoby ze spokojem oglądały owe sceny okrucieństwa. Por. Foucault, 1993: 12–21; Tazbir, 1999: 335.

⁹ Innymi słowy, nie tylko sam akt przemocy, ale także konsumpcja obrazów okrucieństwa wymagają jakiejś formy legitymizacji normatywnej — choćby w postaci narracji, która osadziłaby te akty lub obrazy w porządku aksjologicznym oraz kontekście społeczno-kulturowym. Rozrywka przemocą wydaje się przerażająca, gdyż sprowadza całe doświadczenia do sfery indywidualnych przeżyć, do transgresji, która z kolei, idąc tropem myśli Bataille’a, sprzeciwia się wszelkim ograniczeniom odgórnym. Wydaje się milczącym aktem antyspołecznym. Ponadto sama konsumpcja przemocy wirtualnej wydaje się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, mieć charakter wartości autotelicznej, co z kolei — jak twierdzi Reemtsma — powoduje emocjonalny opór.

i mordów w filmach stanowią dla nich źródło „sadystycznej satysfakcji” (Tazbir, 1999: 336). A jednak właśnie te obrazy cieszą się nadal ogromną popularnością i stały się częścią kanonu mainstreamu kulturowego.

Mając na uwadze zarysowane tu tło historyczne, przejdźmy do problematyki przemocy i okrucieństwa we współczesnym filmie. Otóż mogłoby się wydawać, iż współczesne kino pozwala publiczności rozkoszować się w sposób z a s t ę p c z y okrucieństwem symulowanym, czyniącym widzialnym jedynie to, co zwykle tają myśli zwykłego człowieka (Tazbir, 1999: 336). Nasuwa się myśl Justusa Lipsiusa, iż predylekcja do okrucieństwa tkwi głęboko w każdym człowieku — że stanowi stały element „natury” ludzkiej (Tazbir, 1999: 29). Fikcyjne okrucieństwo mogłoby się zatem wydawać sublimacją dawnych ekscesów okrucieństwa i tym samym krwawe ekscesy współczesnego filmu można by interpretować jako skierowanie złowrogiego popędu z realnego obiektu (ciała fizycznego) na symulację tegoż obiektu (ciała fikcyjnego). Z tego punktu widzenia możliwe jest pokuszenie się o próbę moralno-etycznego usprawiedliwienia takiego rozwoju sztuki filmowej, gdyż umożliwia on w sposób sprawny, a zarazem bezpieczny zarządzać destrukcyjnymi skłonnościami gatunku ludzkiego (Tazbir, 1999: 336). Niestety powyższa myśl nie rozwiązuje poruszonej tutaj problematyki. Choć niewątpliwie „producenci” okrutnych wrażeń filmowych wzmagają „pokupność” swoich produktów za pośrednictwem dostarczania brutalnych wrażeń (Tazbir, 1999: 17), warto zaznaczyć, iż wzrastająca popularność okrucieństwa filmowego koreluje z szerszym kontekstem rozwoju kulturowego, który usiłowałem w wielkim skrócie scharakteryzować powyżej. Nie bez znaczenia jest fakt, że współczesna popularyzacja symulowanego okrucieństwa koreluje z rozwojem przemysłu pornograficznego od lat siedemdziesiątych XX wieku, albowiem — jak zauważyła Susan Sontag: „Większość obrazów umęczonych, okaleczonych ciał pobudza lubieżne zaciekawienie. [...] Wszystkie obrazy ukazujące gwałt zadany atrakcyjnemu ciału są w pewnym stopniu pornograficzne. Ale obrazy tego, co odrażające, też mogą uwodzić” (Sontag, 2010: 114). Mamy tu więc do czynienia z fenomenem socjologicznym w postaci ogólnospołecznego przyzwolenia na równoległą fascynację bezpośrednim ukazywaniem erotyzmu i cielesnej destrukcji. Mowa tu więc o erotyczno-destrukcyjnej fascynacji, która przestała szukać normatywnego usprawiedliwienia na poziomie kulturowym.

Wychodząc z założenia Durkheima, iż byt społeczno-kulturowy jest czymś więcej aniżeli sumą jednostek oraz indywidualnych potrzeb (Durkheim, 1990), spróbuję na przykładzie trzech wybranych filmów wykazać, iż okrucieństwo filmowe wcale nie musi być rozumiane jako sublimacja nikczemnych popędów ludzkich czy też estetyczna i ekonomiczna manipulacja widzom (Kareński-Tschurl, 2001: 219). Spróbuję z hermeneutycznego punktu widzenia wykazać, że okrucieństwo filmowe może także wyrażać podstawowe problemy współczesnej kondycji społeczno-kulturowej. Warto sobie uświadomić, iż film, który redukuje swoich protagonistów do cielesności, niekoniecznie musi to

samo czynić z widzem. W istocie odbiorcy nie stanowią biernej masy, lecz są „produktywnymi widzami”, wchodzącymi za pośrednictwem swoich interpretacji w twórczą interakcję z dziełem artystycznym. W taką twórczą interakcję z trzema wybranymi filmami zamierzam wejść w następnym rozdziale. Postaram się dowieść, że dla świadomego odbiorcy okrucieństwo filmowe może stanowić odbłask realnych, aczkolwiek często ukrytych form okrucieństwa codziennego życia społecznego. Spróbuję także wskazać, że niezależnie od autentycznych motywacji samych twórców tych dzieł filmowych, należy na ich obrazy spojrzeć jako na (mniej lub bardziej udane) artystyczne komentarze odnoszące się do realnych stosunków społecznych. Jeśli spojrzy się na kontrowersyjną sztukę filmową z hermeneutycznego punktu widzenia, okazuje się ona nie tylko bardzo wymownym, ale także intelektualnie wymagającym przedmiotem badawczym.

TRZY PRZYKŁADY

Z perspektywy socjologii przekazy medialne stanowią obszar nieustannej interpretacji treści i formy przekazów, które zawsze — świadomie lub nie — odzwierciedlają szerszy kontekst warunków życia społecznego (Winter, 2010: 27). Co wyrażają filmy, w których ciało ludzkie ulega destrukcji, a osoba ludzka staje się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem okrucieństwa? Przedstawię w dużym skrócie kilka możliwych ujęć analityczno-interpretacyjnych na podstawie następujących filmów: *Salo, czyli 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) w reżyserii Piera Paola Pasoliniego, *Snuff 102* (2007) w reżyserii Mariano Peralty oraz *Martyrs. Skazani na strach* (*Martyrs*, 2008) w reżyserii Pascala Laugiera¹⁰.

Istotną cechą ponowoczesnego horroru jest nie tylko jego obsesyjne zainteresowanie destrukcją ludzkiego ciała, ale także hiperrealistyczne, czasami nawet karykaturalne przedstawienie owego zniszczenia (Winter, 2010: 177). Bywa jednak, także poza gatunkiem horroru, że destrukcja cielesna jest przedstawiana w sposób niezwykle realistyczny, co niewątpliwie potęguje grozę po

¹⁰ Świadomie wybrałem takie dzieła filmowe, których nie łączy tożsamość gatunkowa, gdyż zależy mi na tym, aby poprzez przekraczanie granic dyskursywnych odnaleźć w nich to, co za Wittgensteinem chciałbym w tym kontekście nazwać „podobieństwem rodzinnym” (Wittgenstein, 2004: 49–51). Podobieństwo to polega w tym kontekście nie tylko na bezpośrednim ukazaniu destrukcji cielesnej na ekranie, ale przede wszystkim na próbie konstruktywnej krytyki współczesnej kondycji społecznej, w której obserwacja cierpiącego i poniżonego człowieka staje się instrumentem władzy (*Salo*), formą transgresji zarówno cielesnej, jak i religijnej (*Martyrs*) oraz narzędziem uprzedmiotowienia (*Snuff 102*). Dopiero takie pomieszenie dyskursów pokazuje, że we wszystkich przytoczonych przez mnie filmach przewija się socjologiczny problem współczesnej konsumpcji cierpienia, która przekracza wszelkie granice gatunkowe.

stronie odbiorcy. Tak się stało w ostatnim filmie Pasoliniego *Salo, czyli 120 dni Sodomy*. Skoncentrowanie się reżysera na przemocy psychofizycznej spowodowało, iż cały film został przez wielu odbiorców zredukowany do ukazanego w nim okrucieństwa. Trudno sobie wyobrazić, że taki był zamiar samego twórcy, albowiem pomimo swojej niezwyklej zdolności do wywołania kontrowersji i skandali (Książek-Konicka, 1978: 161) sam Pasolini przekonywał, że jego twórczość nie schlebia „niskim upodobaniom”, lecz powinna skłaniać widza „do myślenia”, licząc się przy tym z prawdą, rzeczywistością i uczuciami (Kossak, 1976: 39). Starania Pasoliniego, aby w sposób najbardziej radykalny skrytykować panujące stosunki społeczne, skończyły się tym, że sam „dopuszczył się brutalnej przemocy na zbiorowej wrażliwości i wyobraźni” (Książek-Konicka, 1978: 161). W czasach obecnych, w których przemoc medialna zaczęła na poziomie mainstreamowym schlebiać „niskim upodobaniom”, krytyka społeczna przedstawiona przez Pasoliniego w *Salo* staje się jednak niezwykle aktualna. W swoim ostatnim filmie reżyser przedstawił figurę społeczną, w której umarła wszelka nadzieja na stworzenie wolnego społeczeństwa. Pasolini podzielił narrację na trzy kręgi piekielne, nawiązujące do *Boskiej komedii* Dantego oraz oparł całość rozgrywanej akcji na powieści markiza de Sade’a: *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*. Jednak Pasolini przeniósł akcję do połowy XX wieku do „burżuazyjnie wystylizowanej willi” w miasteczku w północnych Włoszech (tytułowego *Salò*), w którym czterej funkcjonariusze faszystowskiej republiki Mussoliniego gwałcą, torturują, a w końcu zabijają bezbronnych nastolatków.

Salo stanowi metaforę dla konsumpcyjnej kultury zachodniej, w której uprzedmiotowienie człowieka jako istoty funkcjonalnej i użytecznej dla systemu zostało w pełni zrealizowane (Książek-Konicka, 1978: 161). Wybór powieści markiza de Sade jako matrycy dla własnego dzieła filmowego nie był bynajmniej przypadkowy. Analogicznie do twórczości Nietzschego, którego myśli w pewnych kluczowych punktach nie odbiegają daleko od myśli de Sade’a¹¹, dzieło markiza stanowiło z perspektywy Pasoliniego wzorcowe, choć z moralnego punktu widzenia negatywne, odbicie mieszczańskiego irracjonalizmu (Siciliano, 1994: 383). W istocie rzeczy Pasolini spróbował wyrazić problematykę ujednoczonej kultury konsumpcyjnej jako siły unicestwiającej indywidualność oraz podmiotowość jednostki, czyniącej z każdego obywatela hedonistycznie nastawionego konformistę systemu (Murri, 2012: 377). Żyjąc w czasach, w których wolność słowa oraz różnorodność światopoglądowa wydają się najbardziej proklamowanymi wartościami, nie sposób nie dopuścić do głosu wywrotowego przekonania Pasoliniego, zgodnie z którym wartości te stanowią jedynie fasadę dla kondycji społecznej, w której przemoc oraz uprzedmiotowienie człowieka

¹¹ Wydaje się, że de Sade w niektórych miejscach w dużo prostszy i bezpośredni (czy raczej wulgarny) sposób wyraził pragnienie destrukcji wartości chrześcijańskich oraz metafizyki. Także Bogdan Banasiak (2006) sugeruje taki związek, jednak jego analizy oraz interpretacje twórczości Sade’a wydają mi się mało przekonujące. Por. Lipowicz, 2014: 83–86.

stały się elementem rozrywki. Kilka scen z tego filmu w szczególnie sugestywny sposób wyraża ten punkt widzenia.

Obraz otwiera scena, w której oprawcy podpisują i opieczętowują swój „regulamin”. Nie jest to regulamin wartości moralnych, lecz zbiór reguł dotyczących orgii, tortur, gwałtów i mordów. Wszystko jest skrupulatnie wyrażone w słowach. W ten sposób Pasolini już na początku filmu czyni ukłon w stronę Foucaultowskiego rozumienia władzy jako dyskursu, nie zaś — jak chciała tego wówczas Nowa Lewica — jako represji. W końcowej scenie filmu widz zmuszony jest przez Pasoliniego podglądać wraz z oprawcą (patrzącym przez lornetkę z okna willi) tortury, gwałty i mordy dokonywane na dziedzińcu. W jednej z kluczowych sekwencji oprawcy odcinają młodej ofierze język. W ten sposób problematyka słowa zostaje zamknięta w błędnym kole. Jak stwierdza Roland Barthes, którego książkę o markizie de Sade wymienia Pasolini w napisach początkowych filmu, w powieściach de Sade’a „oprócz zbrodni istnieje jeszcze tylko jedna rzecz, którą libertyni posiadają na własność i którą nigdy się nie dzielą: jest to słowo” (Barthes, 1996: 35). Pasolini przedstawił władzę jako siłę zniewalającą, decydującą o tym, komu się daje, a komu odbiera słowo. Podglądanie z okna willi jest metaforą funkcjonowania tak zwanych wolnych mediów: zamiast stanowić narzędzie wolnej komunikacji są one raczej narzędziem nieustannej obserwacji i nadzorowania¹². Mniej okrutna, ale za to wysoce zadziwiająca jest ostatnia scena filmu: kiedy na dziedzińcu odbywają się ostatnie tortury i mordy, dwóch młodych współpracowników postanawia potańczyć. Tak osobliwe zakończenie pesymistycznego filmu usiłowano zinterpretować jako ostatnią nutę nadziei w nihilistycznym i zgoła pesymistycznym obrazie Pasoliniego (Książek-Konicka, 1978: 161). Po wnikliwym zastanowieniu się interpretacja ta wydaje się jednak nieporozumieniem: taniec młodych symbolizuje całkowity upadek współczucia oraz odpowiedzialności. Zamiast odczuwać wyrzuty sumienia, młodzież zdaniem Pasoliniego woli tańczyć, czyli bawić się do rytmu deprawującego jednostkę systemu. Warto podkreślić, iż rozrywka i zabawa są zgodne z „regulaminem” oprawców: zarówno ofiary, jak i współpracownicy powinni się cieszyć życiem. „Nie ma to jak oddawać się zabawie!”, stwierdza współpracująca z oprawcami kurtyzana. A komu z jakichś przyczyn miałby nie odpowiadać sposób rozrywki kultury konsumpcyjnej, ten będzie — w filmie głosem oprawców faszystowskich — zmuszony do radości: „Macie wrzeszczeć z radości”, rozkazuje jeden z nich przestraszonej młodzieży. „Durnie!”, krzyczy następny, „No już! Śmieście się!”.

Pasolini wydaje się jasno sugerować, że hedonistyczna kultura konsumpcyjna jest koniecznym korelatem bezrefleksyjnego konformizmu społecznego. Jak

¹² Trudno powiedzieć, czy zbieżność obrazu Pasoliniego z myślą Foucaulta odnośnie *Panoptikonu* jest przypadkowa czy nie. Znamienne jest jednak to, że zarówno rok premiery *Salò*, jak i rok ukazania słynnej książki Foucaulta *Nadzorować i karać* jest ten sam — 1975.

stwierdza Siciliano: „przekraczając granice moralności, Pasolini nie dał ludziom powodu do rozrywki, lecz otworzył dyskusję na temat podstawowych praw ludzkich i obywatelskich”¹³ (Siciliano, 1994: 331). Psychofizyczne okrucieństwo w *Salo* stanowi symbol tego, że w późnej nowoczesności kultura straciła swoją wrażliwość (nawet dla świeckiego) pojmowania świętości życia. W jej miejsce wchodzi bowiem nowy i sztuczny hiperrealizm medialny, który ustanawia nowe reguły życia, wartości i obyczajów¹⁴.

W nieco inny, choć nie mniej drastyczny, sposób skrytykował zachodnią kondycję kulturową inny film kina ekstremalnego z Argentyny: *Snuff 102*¹⁵. Już od początku tego obrazu widz zostaje skonfrontowany z autentycznym obrazem brutalnego wykorzystania zwierzęcia do eksperymentu, po czym na ekranie przytoczone zostaje zdanie argentyńskiej psychoanalityczki Silvii Bleichmar, która twierdzi, iż „perwersja” polega na instrumentalizacji czyjegoś ciała i pozbawieniu go tym samym podmiotowości. Syska w swojej książce poświęconej przemocy w filmie przekonuje, że do aktu agresji dochodzi zazwyczaj wtedy, „gdy przeciwnik definiowany jest zupełnie innymi, niż my, kategoriami” (Syska, 2003: 27). Wracając do narracji filmowej: kilka minut później Peralta znowu atakuje wrażliwość widza obrazem mężczyzny, który ćwiartuje ciało kobiety w wannie, oraz kolejnym autentycznym ujęciem, w którym kilku żartujących mężczyzn wyprowadza na dwór przerażoną świnię, aby ją zaszlachtować. Peralta przekazuje tym samym pesymistyczny obraz świata, w którym „perwersja”, czyli uprzedmiotowienie ciała, wydaje się istotą rzeczywistości, tak ludzkiej, jak i zwierzęcej. Wspomniane sekwencje są jedynie prologiem do właściwej fabuły filmu: ambitna młoda dziennikarka poszukuje ciekawego materiału do kontrowersyjnego tematu filmów *snuff*. Zostaje przyjęta w domu krytyka filmowego, który udziela jej wywiadu na temat współczesnego konsumpcjonizmu, globalizacji, mizoginii, amoralności. Ku zaskoczeniu zarówno młodej dziennikarki, jak i widza to właśnie krytyk filmowy okazuje się być producentem filmów *snuff* — mordercą nagrywającym swoje wyczyny. Młoda dziennikarka ma stać się jego — tytułową — sto drugą ofiarą.

Unikając opisu samych aktów okrucieństwa w filmie, chciałbym się skupić na niezwykle ciekawym dialogu między dziennikarką a krytykiem/mordercą, albowiem zazwyczaj to właśnie dialogi produkcji *gore* bywają traktowane jako dodatek do estetyki okrucieństwa. Otóż w wywiadzie krytyk/morderca porusza wiele ważnych i kontrowersyjnych tematów współczesnego społeczeństwa konsumpcyjno-medialnego. Na samym początku rozmowy przekonuje on dziennikarkę, że media stanowią „naszą codzienną Biblię”, gdyż określają „zbiorową podświadomość” działającą za pośrednictwem obrazów. Żyjemy współcześnie

¹³ Podaję we własnym przekładzie.

¹⁴ W tym sensie przekaz Pasoliniego ma także wiele wspólnego z myślą Jeana Baudrillarda.

¹⁵ O filmie *Snuff 102* pisałem także w Lipowicz, 2013b.

w kulturze wizualnej, której przekaz w coraz mniejszym stopniu wyraża się w starannie wyartykułowanych treściach umysłowych. Siłą napędzającą kulturę wizualną jest według (anty)bohatera filmu nieustanna gotowość do konsumpcji przynajmniej w przypadku tych, których na to stać: „Konsumeryzm — konsumpcja i usuwanie odpadów. Ludzie bez pieniędzy są odsuwani przez ustrój na bok, bez dostępu do niego [...] oni nie istnieją. Inni mają całkowity dostęp bez ograniczeń. Jeśli sobie tego życzą, to będą oglądali, co zechcą, jakikolwiek obraz”. Będąc więc świadomym własnej kondycji kulturowo-społecznej, krytyk/morderca zadaje dziennikarce pytanie: „Jeśli szerokość pasma jest nieograniczona, to dlaczego mielibyśmy samych siebie ograniczać? Dlaczego nie mielibyśmy oglądać wszystkiego?”. Nieco później krytyk/morderca dodaje, że we współczesnym społeczeństwie ludzka egzystencja definiowana jest poprzez bycie „widzem”. Za pośrednictwem coraz bardziej rozwiniętej technologii wizualnej jednostka zyskuje „dostęp do wszystkiego”, jest w stanie „obejrzeć” wszystko i „być wszystkim”. W takim świecie „nie ma żadnego ograniczenia”, przekonuje krytyk/morderca. Młoda dziennikarka usiłuje w rozmowie wskazać na moralność jako granicę — jednak krytyk odpiera tę sugestię lekceważącym uśmiechem i pytaniem: „Po co być moralnym, jeśli możesz być anonimowym?”.

W końcu tematem wywiadu z krytykiem staje się problematyka „osoby”: „Co widzimy w codziennej rzeczywistości? Lub w każdej reklamie? Są tam ciała, które mają większą «wartość» niż inne”. Tę abstrakcyjną myśl mężczyzna wyjaśnia na przykładzie współczesnej pornografii: jest to swego rodzaju *snuff*, gdyż stanowi „obraz ciała rozczłonkowanego przez kamerę. Widzimy tylko fragmenty ciała [...]. Osoba jest nieważna, nie wiemy, kim ona lub on jest. I co ważniejsze: nie obchodzi nas to, kim oni są. Są to ciała do wspólnego podziału, aby je używać, aby je konsumować”. Reasumując: morderca dochodzi do następującego wniosku: „Jest porządek. Są tacy, dla istnienia których inni muszą cierpieć. Czy nie jest to właściwy porządek?”.

Kwestia cierpienia „dla” innych oraz uprzedmiotowienie osoby jako użytecznego ciała to także temat ostatniego filmu, który uważam za warty omówienia: *Martyrs. Skazani na strach*. Obok takich obrazów jak *Nieodwracalne (Irréversible)*, reż. Gaspar Noé, 2002), *Najście (À l'intérieur)*, reż. Alexandre Bustillo i Julien Maury, 2007), *Blady strach (Haute tension)*, reż. Alexandre Aja, 2003), *Frontières* (reż. Xavier Gens, 2007), *Gwałt (Baise-moi)*, reż. Virginie Despentes, 2000) film *Martyrs*¹⁶ stanowi koronny przykład „nowej francuskiej ekstremy” w zakresie *gore*¹⁷. Jakub Majmurek twierdzi, iż w przypadku nowej ekstremy mamy do

¹⁶ O filmie *Martyrs* pisałem także w Lipowicz, 2013b.

¹⁷ Na liście tej znalazły się filmy, które w szczególnie bezpośredni sposób przedstawiają okrucieństwo fizyczne. Pomijam jednocześnie inne, nie mniej doniosłe pozycje nowej francuskiej ekstremy, których tematyka skupia się bardziej na seksualności i dopiero wtórnie na przemocy traktowanej jako nieodłączna część życia erotycznego. Szerszą perspektywę na nową ekstremę przedstawia Jakub Majmurek (2010).

czynienia z kinem, które stara się uwidocznic niemal wszystko, „od czego na co dzień odwracamy wzrok” (Majmurek, 2010: 56). To, co marginalne, represjonowane, ekstremalne, wydaje się w tych filmach stanowić centrum przekazu — często dominuje albo wręcz eliminuje jakąkolwiek ciągłą narrację filmową, co z kolei powoduje, że nowe ekstremum bywało oskarżane zarówno pod względem poznawczym, jak i artystycznym o „banalny nihilizm” (Majmurek 2010: 56). Majmurek zauważa, iż pomimo znaczących różnic wszystkie filmy tego ruchu artystycznego łączy „postawa transgresyjna — nie tylko wobec granic sztuki filmowej [...], ale także wobec problemów egzystencjalnych, etycznych i politycznych” (Majmurek 2010: 57). Nie inaczej przedstawia się sprawa z filmem *Martyrs* — jednym z najbardziej bodaj drastycznych obrazów ostatniej dekady, który trafił do szerokiej dystrybucji międzynarodowej. Film opowiada tragiczną historię dwóch dziewczyn, Lucie i Anny, schwytanych przez organizację przestępczą, której celem jest doprowadzenie ofiary za pośrednictwem tortur do stanu tytułowego „męczennictwa”, czyli do przeobrażenia człowieka w świadka śmierci. Organizacja uprzedmiotawia żywe ciało ludzkie, aby za pośrednictwem jego powolnego uśmiercania dowiedzieć się, co jest „po drugiej stronie” życia. W końcu udaje się jej doprowadzić jedną z dziewczyn, Annę, do stanu granicznego między życiem a śmiercią. Co więcej, młoda ofiara pozostaje na tyle świadoma, aby opowiedzieć przewodniczącej organizacji, zwanej w filmie Panią, swoje widzenia. Kiedy Pani słyszy świadectwo umęczonej Anny, popełnia samobójstwo.

Podobnie jak w przypadku omówionych już filmów, chciałbym i tutaj zwrócić uwagę na kilka kluczowych wypowiedzi bohaterów nadających transgresyjnemu okrucieństwu określony porządek i sens. Kiedy Anna zostaje uwięziona, Pani wygłasza takie oto zdanie: „Tak łatwo stworzyć ofiarę, panienko, bardzo łatwo. [...] Ludzie nie potrafią się już zmierzyć z cierpieniem. Świat jest tak skonstruowany, że są już tylko same ofiary. Bardzo rzadko spotyka się męczenników. Męczennik to całkiem co innego. To ktoś wyjątkowy: przeżył cierpienie, pozbawienie wszystkiego, doświadczył wszystkich cierpień tego świata — poddaje się im i przechodzi samego siebie. [...] On się przemienia”. Następnie przewodnicząca przedstawia przestraszonej dziewczynie zdjęcia osób, których tortury lub choroby doprowadziły do egzystencjalnej przemiany w świadków śmierci. Na jednym ze zdjęć można dostrzec słynny obraz ofiary chińskich tortur za czasów cesarstwa, którym zachwycił się także Bataille (2009: 256). Na zdjęciu widać ciało osoby, która w roku 1905¹⁸ została poddana torturze *ling-chi*, polegającej na tym, że przywiązанemu do słupa skazańcowi po kolei odcinano części ciała. Staje się zatem jasne, że dla twórcy filmu koncepcja „transgresji” wysuwana przez francuskiego myśliciela stanowiła kluczowy motyw filozoficzny. Tak jak Bataille, przewodnicząca skupia się na mimice twarzy

¹⁸ W filmie przewodnicząca stwierdza, że był to rok 1912.

torturowanej osoby, a dokładnie na jej oczach: podkreśla ich ekstatyczny wyraz, wynikający zapewne z faktu spotkania się z tym, co nieznanne, niewyraźne, absolutne — święte¹⁹.

Anna zostaje poddana wielodniowym męczarniom cielesnym, aż w końcu, żywcem obdarta ze skóry, młoda dziewczyna staje się upragnionym „świadkiem”. Oznajmia wówczas przewodniczącej szeptem, niesłyszalną dla widza „prawdę”. Ta niezwykle drastyczna i okrutna w oczach oglądającego sekwencja świadczy o kolejnej, tym razem fenomenologicznej implikacji filmu. Laugier wydaje się sugerować, że dopiero gdy dosłownie wejdziemy człowiekowi „pod skórę”, odkrywamy całą przerażającą prawdę o ludzkiej egzystencji. Co ciekawe, owa przerażająca prawda, która skłania przewodniczącą do samobójstwa, jest w filmie symbolizowana przez odbłask światła, który widz dostrzega w oczach umęczonej Anny. W końcowej scenie filmu do domu tortur przyjeżdżają wszyscy członkowie organizacji, aby dowiedzieć się o tajemnicy życia i śmierci. Najbliższy współpracownik Pani podchodzi do zamkniętych drzwi łazienki, w której przebywa przewodnicząca, i zadaje pytanie: „Czy coś «tam» jest?”. „Oczywiście”, odpowiada Pani, ściągając przy tym sztuczne rzęsy oraz zmywając makijaż — nieprzypadkowa analogia do obdartej ze skóry „męczennicy” Anny. „To niewątpliwe?”, stara się upewnić współpracownik. „Bezsporne”, odpowiada kolejny raz przewodnicząca, dodając, że „nie wymagało to żadnej interpretacji”. Nim jednak zadowolony współpracownik odchodzi, przewodnicząca pyta: „Potrafisz sobie wyobrazić, co jest po śmierci?”. Gdy zakłopotany współpracownik zaprzecza, przewodnicząca wyciąga ze swojej torebki broń. Radzi współpracownikowi, aby „dalej sobie powątpiewał”, wkłada broń do ust i oddaje strzał. Tajemnica życia i śmierci nie zostaje rozwiązana — ciekawość organizacji, a także widza, nie zostaje przez twórcę filmu zaspokojona.

Przekaz filmu *Martyrs* niewątpliwie nawiązuje do teologii negatywnej, tak bardzo chwalonej przez Bataille’a. Obraz wydaje się przekonywać, iż nie da się językowo wyrazić czegokolwiek, co przekraczałoby empiryczną, cielesną rzeczywistość, i dlatego powinniśmy na ich temat milczeć (Wittgenstein, 2000: 84). Samobójstwo przewodniczącej nie tylko wyraża rezygnację z wszelkiej próby uobecniania *sacrum* w sferze *profanum*, ale także wskazuje, iż po zwątpieniu w możliwość transcendencji pozostaje tylko transgresja, która prowadzi do śmierci, niebytu — nicości. „Prawdę” ostateczną, która przekracza wymiar cielesny i pozostaje niesprowadzalna do granic języka, poznała jedynie ofiara, męczennica, która poprzez wymierzone w nią okrucieństwo stała się „świadkiem”. Wszystkim innym, a szczególnie nam — widzom, którzy także pragnęli

¹⁹ Bataille pisze o tożsamości „tych absolutnych przeciwieństw: boskiej ekstazy i skrajnego przerażenia”. I nieco dalej: „Potrzebowaliśmy jednak długiej drogi, by dostrzec chwili, w której przeciwieństwa w widoczny sposób się łączą, w której religijne przerażenie, objawione w ofierze, wiąże się z otchłanią erotyzmu, z ostatnim szlochom” (Bataille, 2009: 258, 261).

dowiedzieć czegoś więcej na temat zaświatów od umęczonej Anny, pozostaje jedynie „dalej powątpiewać”.

Idąc tym tropem wnioskowania, organizacja przestępcza z filmu symbolizuje społeczeństwo, którego członkowie wykazują niezdolność do życia pozbawionego egzystencjalnej pewności, czyli tak zwanego poczucia „bezpieczeństwa ontologicznego”. Koszty tej niezdolności, która cechuje większość społeczności, ponoszą „męczennicy”, czyli mniejszość zmuszana do bycia świadkami śmierci. Innymi słowy, film wydaje się sugerować, że społeczeństwo niezdolne do funkcjonowania w obliczu niepewności egzystencjalnej będzie wciąż wytwarzać takie mechanizmy władzy, poprzez które wybrane jednostki muszą fizycznie cierpieć, aby większość mogła czuć się bezpiecznie w sferze psychicznej. Ta głęboka krytyka społeczeństwa i kultury powoduje, że *Martyrs* jest dziełem wyjątkowym. Marcus Stiglegger określa ten film jako „tymczasowy punkt końcowy” współczesnego kina ekstremalnego (Stiglegger, 2010: 94), gdyż cała koncentracja wokół transgresyjnej destrukcji cielesnej powoduje, że wracamy do idei tego, co transcendentalne, symbolizowane w filmie światłem w oczach umęczonej ofiary. *Martyrs* wydaje się przestrzegać przed brutalnym odkrywaniem rzeczywistości, choć zarazem wskazuje, że właśnie w cierpieniu fizycznym może leżeć metafizyczna tajemnica ludzkiej egzystencji.

PRÓBA SFORMUŁOWANIA WNIOSKÓW — CHORA SZTUKA CZY CHORE SPOŁECZEŃSTWO?

Syska ma niewątpliwie rację, twierdząc, że we współczesnym kinie akty okrucieństwa sprowadzone zostały „do rangi paradokmalnych eksploracji ciała” (Syska, 2003: 143). Niemniej nie zgadzam się z jego hipotezą, że w filmach cechujących się szczególną brutalnością przemoc „stała się zwykłą fizjologią” (Syska, 2003: 143). Sztuka nigdy nie funkcjonuje w próżni aksjologiczno-normatywnej, lecz zawsze w taki bądź inny sposób odzwierciedla realną kondycję społeczną — tym bardziej, że widzowie nie są biernymi odbiorcami, lecz interaktywnymi podmiotami interpretującymi sztukę. Co nam właściwie mówią przywołane tu filmy, których czysto artystyczna wartość pozostaje bezdyskusyjna?

Otóż zamiast interpretować filmowe okrucieństwo jako sublimację pierwotnych popędów, pragnąłem zwrócić uwagę na transgresyjny charakter kultury ponowoczesnej, w której estetyzacja oraz fetyszyzacja ciała łączą się z pragnieniem uwolnienia się od sfery cielesnej. Filmy *gore* wydają się w sposób najbardziej bezpośredni podkreślać to pragnienie, wyrażając tym samym transgresyjne pragnienie nicości, niebytu. Nie chodzi tutaj jedynie o niebyt egzystencjalny, lecz o niebyt kulturowy: filmy *gore* wydają świadomie celować wprost we wszystkie aksjologiczne i normatywnie uzasadnione zasady życia społecznego. Chciałbym więc wysunąć tezę, iż tajemnicza fascynacja filmowym okrucieństwem może

leżeć w osobiwej szczerości tych obrazów, w ich bezkompromisowości w ukazywaniu ludzkiej degradacji i uprzedmiotowienia. Zdają sobie sprawę, że jest to pogląd kontrowersyjny — niemniej wydaje mi się, że nieprzypadkowo właśnie młode, piękne i zdrowe ciała są najczęstszymi ofiarami opisaney w niniejszym artykule przemocy filmowej. Ponadto szczerość owych obrazów wydaje się polegać także na tym, że nie celują one jedynie w ciało ludzkie, w człowieka jako jednostkę, ale także wyrażają pragnienie transgresji współczesnego porządku społecznego, opartego na konsumpcji (*Salò*), uprzedmiotowieniu człowieka w rzeczywistości medialnej (*Snuff 102*) oraz egzystencjalnej niepewności (*Martyrs*), jakże typowej dla późnej nowoczesności (Giddens, 2001).

Wymykając się więc panującym kategoriom, zarówno etycznym, jak i estetycznym, okrucieństwo ukazane w trzech wybranych filmach może uchodzić za coś zarówno dewiacyjnego, jak i paradoksalnie — wyjątkowego. Filmy te starają się bowiem na swój sposób obnażyć fakt, że pod przykrywką wszechobecnej estetyzacji kryje się dużo głębsza chęć (auto)destrukcji, anihilacji cielesnej, której bezpośredni wyraz artystyczny wywołuje szok, obrzydzenie oraz panikę moralną. Filmowe okrucieństwo wydaje się z tego raczej socjologicznego aniżeli estetycznego punktu widzenia pełnić rolę swoistego krzywego zwierciadła współczesnej kultury, która pod maskami różnorodności, wolności, racjonalności oraz powierzchownej celebryzacji życia, skrywa transcendentną pustkę. Radość życia ustępuje miejsca transgresji, która bezpośrednio, a niekiedy wręcz wulgarnie obnaża przeczucie, że ostatecznym przeznaczeniem ludzkiej egzystencji jest niebyt.

BIBLIOGRAFIA

- Banasiak, B. (2006). *Integralna potworność. Markiz de Sade — filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje „śmierci Boga”*. Łódź–Wrocław: Wydawnictwo Thesaurus.
- Barthes, R. (1996). *Sade, Fourier, Loyola*. (R. Lis, Przeł.). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bataille, G. (1984). *Doświadczenie wewnętrzne* (fragmenty). (M. Ochab, Przeł.). W: M. Janion i S. Rosiek (Red.). *Osoby* (s. 266–276). Gdańsk: Wydawnictwo Morskie Gdańsk.
- Bataille, G. (2008). *Historia erotyzmu*. (I. Kania, Przeł.). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Bataille, G. (2009). *Łzy erosa*. (T. Swoboda, Przeł.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Berger, P. L. (2007). *Zaproszenie do socjologii*. (J. Stawiński, Przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bertrand, J.-C. (2007). *Deontologia mediów*. (T. Szymański, Przeł.). Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Durkheim, É. (1990). *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. (A. Zadrożyńska, Przeł.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Eco, U. (2007). *Wprowadzenie*. W: U. Eco (Red.). *Historia brzydoty*. (Przeł. zbiorowy) (s. 8–21). Poznań: Rebis.
- Foucault, M. (1984). *Przedmowa do transgresji*. (T. Komendant, Przeł.). W: M. Janion & S. Rosiek (Red.) (s. 300–320). *Osoby*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie Gdańsk.
- Foucault, M. (1993). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. (T. Komendant, Przeł.). Warszawa: Fundacja Aletheia.

- Foucault, M. (1995). *Historia seksualności*. (B. Banasiak, T. Komendant, & K. Matuszewski, Przeł.). Warszawa: Czytelnik.
- Giddens, A. (2001). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w późnej nowoczesności*. (A. Szulżycka, Przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heidegger, M. (1997). *Powiedzenie Nietzschego „Bóg umarł”*. (J. Gierasimiuk, Przeł.). W: M. Heidegger. *Drogi lasu* (s. 171–216). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Kareński-Tschurl, M. (2001). *Estetyzacja przemocy we współczesnym kinie popularnym*. W: M. Hendrykowska & M. Hendrykowski (Red.). *Przemoc na ekranie* (s. 205–214). Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza.
- Kopania, J. (2002). *Etyczny wymiar cielesności. Inspiracje kartezjańskie*. Kraków: Aureus.
- Kossak, J. (1976). *Kino Pasoliniego*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Książek-Konicka, H. (1978). *100 filmów włoskich*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Lipowicz, M. (2013a). Czy „śmierć Boga” jest „śmiercią społeczeństwa”? Próba połączenia wybranych aspektów filozofii Fryderyka Nietzschego z filozofią i socjologią Geорга Simmela. *Diametros*, 37, 85–106.
- Lipowicz, M. (2013b). Przemoc w filmach gore albo o obrzydzeniu, które obnaża współczesne stosunki społeczne. *Kwartalnik Filmowy*, 83–84, 239–254.
- Lipowicz, M. (2014). Antydekalog Markiza de Sade’a albo związek między postmodernizacją i dechrystianizacją kultury Zachodu. *Kultura i wartości*, 3(11), 81–106.
- Liessmann, K. P. (2009). *Schönheit*. Stuttgart: UTB.
- Majmurek, J. (2010). Nowa ekstrema. *HA!ART*, 31, 56–63.
- Matuszewski, R. (2012). *Somatotes: cielesność w ujęciu historycznym*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Murri, S. (2012). *Portret artysty za życia* (Postowie). (M. Salwa, Przeł.). W: P. P. Pasolini. *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie* (s. 363–390). Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos.
- Nietzsche, F. (2006). *Wiedza radosna*. (L. Staff, Przeł.). Kraków: Zielona Sowa.
- Reemtsma, J. P. (2011). *Zaufanie i przemoc. Esej o szczególnej konstelacji nowoczesności*. (M. Kałużna, Przeł.). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Siciliano, E. (1994). *Pasolini. Leben und Werk*. (C. Galliani, Przeł.). München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Simmel, G. (2007a). *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*. (M. Tokarzewska, Przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.
- Simmel, G. (2007b). *Konflikt nowoczesnej kultury. Wykład*. (W. Kunicki, Przeł.). W: G. Simmel. *Filozofia kultury. Wybór esejów*. (R. Mitoraj, Red.) (s. 53–71). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sontag, S. (2010). *Widok cudzego cierpienia*. (S. Magala, Przeł.). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Stiglegger, M. (2010). *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz & Fischer.
- Syska, R. (2003). *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*. Kraków: Rabid.
- Tazbir, J. (1999). *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Winter, R. (2010). *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Wittgenstein, L. (2000). *Tractatus logico-philosophicus*. (B. Wolniewicz, Przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wypych, B. (2010). Transgresja ponowoczesnego ciała. W: M. Szulakiewicz (Red.). *Granice i ograniczenia. O doświadczeniu granic i ich przekraczaniu* (s. 287–295). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Zdziechowski, M. (1993). *O okrucieństwie*. Kraków: Znak.

