

Nazywość w kinie?

O problematyczności odbioru
Salò, czyli 120 dni Sodomy Piera Paola Pasoliniego

EWA BAL

Przykłady niedawnych skandali obyczajowych wokół takich filmów, jak *Życie Adeli* (*La vie d'Adèle*, 2013) Abdellatifa Kechiche czy *Nimfomanka* (*Nymphomaniac*, 2013) Larsa von Triera świadczą o coraz wyraźniej rysującej się tendencji traktowania filmów nie w kategoriach „dzieła sztuki” przedstawiającego jakieś fikcyjne „tam i wtedy”, a raczej jako świadectwa doświadczenia „życia w sztuce”, relacji aktora i reżysera, granic tego, czego reżyser może wymagać od aktora na planie filmowym, co się mieści w kategoriach estetycznych, a co wykracza poza nie i jest zachowaniem budzącym kontrowersje natury etycznej. Wydawać by się mogło, że materialność obrazu i ekranu kinowego, dystans czasowy między aktem tworzenia a aktem odbioru dzieła filmowego do tej pory utrzymywały tę dziedzinę sztuki na marginesie zwrotu performatywnego, który na polu kultury obserwujemy co najmniej od lat 60. XX wieku. Zwrot ten, mówiąc najogólniej, kojarzył się, jak np. w happeningu czy *performance art*, z zacieraniem różnicy między tzw. sztuką a życiem i wchodzeniem w bezpośrednie, np. cielesne relacje z odbiorcami tej sztuki. Jednak związane z rozwojem nowych mediów daleko idące zmiany w przyzwyczajeniach percepcyjnych widzów oraz przesunięcie uwagi badaczy z samego dzieła na proces odbioru nakazały zdecydowanie zmienić perspektywę spojrzenia na medium kina. Zatem mniej istotne stały się ontologiczne różnice między kinem i teatrem związane z kwestią współobecności cielesnej twórców i widzów lub jej brakiem i z technologicznym zapleczem mediów, większe znaczenie zyskał natomiast sam proces odbioru, którego paradygmaty zostały ostatnimi czasy wyraźnie zredefiniowane w ramach perspektywy performatycznej.

We wpływowej, pracy *Liveness. Performance in a mediatized culture* Philip Auslander zaproponował, by na proces odbioru sztuki i kultury współczesnej patrzeć pod kątem tzw. nazywości¹. Kategoria ta blisko sąsiaduje z innymi terminami, takimi jak efekt realności, uwierzytelnienia, natychmiastowości czy bezpośredniości. Jednak Auslander celowo nie posłużył się istniejącymi już definicjami odwołującymi się do teatralnych i ontologicznych kontekstów odbioru sztuki. Ukuty przez niego termin nawiązywał bowiem do wyrażenia „na żywo”, którym zaczęto się posługiwać w dobie upowszechniania się medium telewizyjnego po to, by rozróżnić transmisje „rejestrowane wcześniej” od tych, które miały miejsce „przed oczami widzów”, w czasie realnym. Transmisje na żywo i poczucie „nazywości” miały zatem ze sobą tyle wspólnego, że określały specyficzne poczucie bezpośredniego i natychmiastowego uczestnictwa w wydarzeniu, które rozgrywało się przed oczami widzów i z ich udziałem (można było przecież w każdej chwili do telewizji zadzwonić, chociażby po to, by odpowiedzieć na za-

dawane w licznych quizach pytania), chociaż bez fizycznej współobecności twórców i odbiorców.

Celem pracy Auslandera było bowiem podważenie przypisywanej przedstawieniu teatralnemu, dziejącemu się „tu i teraz” w ramach cielesnej współobecności wykonawców i widzów, statusu ontologicznej autentyczności i pozytywnego wartościowania „prawdy” w opozycji do rzekomo zapośredniczonego charakteru przedstawienia medialnego. A jego propozycja analizowania procesu odbioru i produkcji kultury pod kątem nażywości umożliwiła przyglądanie się przedstawieniom teatralnym, filmowym i telewizyjnym z zawieszeniem ontologicznych różnic między rzekomo „sztucznym” zapośredniczonym obrazem oraz „naturalną” bezpośrednią współobecnością ciała, i badanie ich z perspektywy performatywnych strategii wytwarzania efektu rzeczywistości.

By udowodnić swoją tezę, Auslander odwołał się do analiz początków rozwoju medium telewizyjnego w latach 40. i 50. XX wieku na gruncie kultury amerykańskiej. Wtedy jeszcze telewizja próbowała reprodukować typowy dla teatru efekt rzeczywistości, korzystając zarówno z repertuaru, jak i pogłądowej ramy teatru. Widzowie telewizji mogli nie tylko oglądać swoich ulubionych i znanych z teatru aktorów i gatunki, ale też sami mieli poczuć się w domu trochę „jak w teatrze”. W reklamach z tamtego okresu często można było zobaczyć elegancko ubraną rodzinę, która po kolacji zasiadała przed telewizorem niczym publiczność teatralna w pierwszych rzędach widowni ².

Jednak choć początki telewizji były ściśle związane z medium teatralnym, to jej ostatecznym celem, jak przekonuje Auslander, stało się nie reprodukowanie doświadczenia teatralnego na małym ekranie, lecz zastąpienie go doświadczeniem telewizyjnym ³. Zamiast więc chodzić do teatru, ponosić w związku z tym koszty i zakładać niewygodne ubrania wyjściowe, telewidzowie mogli, nie ruszając się z domu, w wygodnej i intymnej atmosferze domowych pieleszy (nawet nago, jeśli tylko chcieli) oglądać na ekranie telewizora całą plejadę gwiazd, wydarzeń sportowych, koncertów, przedstawień, quizów, na dodatek odpowiednio przybliżonych i skadrowanych, dzięki kamerze telewizyjnej wręcz podanych na tacy. Ponadto, za sprawą zabiegów retorycznych reżyserii telewizyjnej oraz dzięki temu, że spikerzy mówili wprost do kamery, widz zyskiwał dodatkowe przekonanie, że stojący przed kamerami człowiek zwraca się bezpośrednio do niego, a nie do anonimowej i licznej *platei* w wyciemnionej sali.

Telewizja i nowe media, zdaniem Auslandera, spowodowały bowiem wyśrubowane oczekiwania widzów co do wyrazistości dźwięku i obrazu, a także bezpośredniości i intymności relacji z odbiorcą ⁴. Auslander nie ma najmniejszych wątpliwości, że doświadczenie telewizji, obecne w naszym życiu od co najmniej kilku już pokoleń, na trwałe zreformowało nasze postrzeganie nażywości i że stało się jedną z podstawowych ram kognitywnych współczesnej kultury. A także, co bodaj ważniejsze, zmodyfikowało nasze oczekiwania wobec tradycyjnych przedstawień na żywo. Dzisiaj niemal nie do pomyślenia wydaje się, aby zarówno przedstawienia teatralne, jak i koncerty muzyki rockowej czy widowiska sportowe w swojej strategii performatywnej i percepcyjnej nie brały pod uwagę wymogów medium telewizyjnego, gdyż to właśnie nowe media stały się podstawową uwierzytelniającą ramą umożliwiającą zaistnienie nażywości. W konsekwencji potrzeba tej nażywości wymusza na mediach tradycyjnych daleko idące zmiany strategii



podawczych, jak chociażby użycie mikrofonów, projekcji czy ekranów dublujących lub komentujących akcję sceniczną ⁵.

Auslanderowi udało się wykazać coś jeszcze ważniejszego; pokazując, jak telewizja i nowe media wpłynęły na dzisiejsze definiowanie nażywości, z typowym dla niej historycznym sprzężeniem zwrotnym, udowodnił równocześnie jej względny i kontekstowy charakter. Innymi słowy: nażywość nie jest z góry i raz na zawsze daną cechą jakiegoś typu przedstawień, lecz wynika z określonych okoliczności i kontekstu historycznego oraz kulturowego, a pojawienie się telewizji umożliwiło jedynie jej wyodrębnienie i badanie ⁶.

Zatem dla analizy procesu odbioru filmów kluczowe staje się rekonstruowanie jego kontekstów kulturowych, uwarunkowań i okoliczności historycznych na podstawie starannie dobranych studiów przypadków. Co ciekawe jednak, w swoich rozważaniach Auslander spycha na margines refleksję nad kinem, uznając, że to telewizji, a nie filmom udało się „skolonizować” nażywość. Jego zdaniem dzieła filmowe nie działają tak jak telewizja, na zasadzie bezpośredniości i intymności, gdyż między aktem powstawania a pokazywania, odtwarzania i oglądania wciąż mamy do czynienia z luką czasową lub przesunięciem, zaś akt projekcji zasadza się na repetycji ⁷. Tak więc w gruncie rzeczy, wyłączając ze swojej refleksji kinematografię, Auslander niejako umacnia ontologiczne różnice między tym, co na żywo, a tym co zapośredniczone w kinie, choć w tym wypadku to nie technologia stanowi przeszkodę dla zaistnienia nażywości, ale kwestia niewspółmierności czasowej. Tymczasem, jeśli w centrum naszej uwagi umieścimy sam proces odbioru, zaproponowaną przez Auslandera kategorię nażywości możemy odnieść również do kina. To właśnie obserwacja uwarunkowań i dynamiki tego procesu pozwala analizować przypadki przedstawień kulturowych, które wykraczają poza granice estetyki i każą zadawać pytania natury etycznej czy prawnej. Ta ostatnia kwestia wydaje mi się szczególnie zasadna w świetle spostrzeżeń Auslandera dokonanych w trzecim rozdziale książki, w którym zastanawia się on nad konsekwencjami prawnymi nażywości (np. czy nagrania wideo można traktować jako dowody procesowe). I dalej: skoro nażywość jest kategorią historycznie zmienną, czy nie wydaje się uprawnione, by wykorzystywać ją również do analizy dzieł z przeszłości? Byłoby to zresztą zgodne z postrzeganiem kultury



nie w kategoriach ewolucjonistycznych, ale przez pryzmat jej aspektowości, zależnej od okoliczności i kontekstów.

Dobrym przykładem procesu odbioru filmowego dzieła, na podstawie którego możemy domniemywać, że kategoria nażywości może być z powodzeniem stosowana również do filmu, jest *Salò, czyli 120 dni Sodomy* Piera Paola Pasoliniego z 1975 r. Film był ekranizacją *120 dni Sodomy czyli szkoły libertynizmu* Marquiza de Sade osadzoną w realiach włoskiej republiki faszystowskiej w Salò w latach 40. XX wieku. W latach 70., kiedy film powstał, w kontekście ówczesnych Włoch był odbierany jednoznacznie jako oskarżenie wymierzone w sprawujące władzę ugrupowania chrześcijańskiej prawicy, której skrajne frakcje, tak jak Alleanza Nazionale (Sojusz Narodowy), nigdy nie zanegowały swoich związków z profaszystowskimi formacjami lat 40.

Pier Paolo Pasolini, patrząc z dużym sceptycyzmem na wszelkie kontrkulturowe ruchy końca lat 60. XX wieku, a zwłaszcza na kwestie liberalizacji obyczajowej i seksualnej (co wydaje się paradoksalne, gdy weźmiemy pod uwagę jego zdeklarowany homoseksualizm), odnajdywał w nich strategię Foucaultowskiej władzy dyskursu. Foucaultowskie skojarzenie wiedzy z władzą pozwalało Pasoliniemu dostrzec, że rewolucja obyczajowa i seksualna lat 60. i 70. dotyczyła przecież burżuazji, zamożnej klasy społecznej, która niewiele ryzykowała, podejmując działania przeciw systemowi, na straży którego sama stała. Jeszcze w toku zamieszek studenckich w 1968 r. ku zaskoczeniu wielu lewackich intelektualistów Pasolini opublikował wiersz *Il PCI ai giovani!!*, w którym zdecydowanie negatywnie oceniał zasadność takich protestów. Zamiast stanąć po stronie walczących studentów, w przeważającej części synów zamożnych elit mieszczańskich, w swym wierszu opowiedział się za policjantami, będącymi synami ubogiej, rolniczej Italii, dla których kariera w policji była jedyną możliwą formą przezwyciężenia marginalizacji. Bogaci tatusiowie zawsze jakoś wyciągali z opresji swoje dzieci, podczas gdy do policji trafiał w zasadzie materiał na mięso armatnie.

Pasolini był uważnym obserwatorem i krytykiem rozwoju społeczeństwa włoskiego i coraz bardziej rozpadającego się konsumpcjonizmu. Ten ostatni doprowadził jego zdaniem do powstania nowej, trudnej do zidentyfikowania siły społecznej, posługującej się represyjnymi narzędziami i formami władzy, która działała w spo-

sób podobny choć o wiele bardziej wyrafinowany w stosunku do historycznego faszyzmu, skrywając się za parawanem dobrobytu i powszechnego zadowolenia. *W opisie tej nowej Siły* – pisał Pasolini w jednym z artykułów – *przeważają cechy, wywodzące się z zasad tolerancji oraz całkowicie samowystarczalnej hedonistycznej ideologii, lecz tolerancja tak naprawdę jest podszyta fałszem, gdyż człowiek nigdy nie musiał być takim konformistą i zachowywać tak bardzo „normalnie”, jak w chwili, gdy stał się konsumentem (...) Ta nowa Siła jest formą faszyzmu „totalnego”*. Co ważniejsze, objawy faszyzmu totalnego najłatwiej odnaleźć w formach ekspresji erotyzmu: *Przedstawianie erosa (...) było niegdyś tym, co osobiście mnie fascynowało jako człowieka i autora – zwierzał się. – Dzisiaj wszystko przewróciło się do góry nogami (...) „prawda” niewinnych ciał została pogwałcona, przekłamana, naruszona przez powszechną siłę konsumpcjonizmu; powiem więcej – gwałt na ciele jest najbardziej powszechną cechą nowej epoki ludzkiej*⁸.

Można by pewnie z powodzeniem interpretować ówczesne słowa Pasoliniego jako zapowiedź performatywnej koncepcji płci Judith Butler, która w procesie nieskończonej repetycji działań i dyskursów widziała opresyjną siłę utwierdzania różnic między płciami i budowania hierarchii społecznych na podstawie tych różnic. Wydaje się jednak, że bardziej niż o podważenie stereotypów płci Pasolinemu chodziło o ideologiczne zaplecze podziałów społecznych, które „są pisane” na ciele językiem seksualnej perwersji. Dlatego właśnie wspomniany „gwałt na ciele” stał się naczelnym tematem filmu *Salò*. Pasolini wymierzył jednak swoje oskarżenie nie tyle w bezosobowy, wszechogarniający dyskurs, ale jednoznacznie w widzów.

W końcowej scenie, kiedy jeden z oprawców przygląda się przez lornetkę młodzieży torturowanej na dziedzińcu mieszczącej willi, kamera przejmuje jego punkt widzenia, tym samym każąc widzowi przejąć tę perspektywę. Za sprawą takiego zabiegu Pasolini całkowicie przeniósł odpowiedzialność za przedstawiany obraz tortur na odbiorcę, który przez sam akt patrzenia dokonuje kulturowego „gwałtu na ciele”. Obsadzając zatem w końcowej scenie widzów w roli oprawców, zmuszających młodych więźniów do spełniania ich wyuzdanych zachcianek, Pasolini skutecznie sprowokował odbiorców do zajęcia stanowiska wobec przemocy: zgody na nią lub jej odrzucenia.

Wydaje się jednak, że oglądając film Pasoliniego dzisiaj, trudno jest bez odpowiedniego przygotowania wskrzesić kontekst społeczny i kulturowy lat 70. Nie znaczy to, że film nie budzi już kontrowersji i że spoczęła na nim odpowiednio gruba warstwa patyny czasu, dzięki czemu sceny wykorzystywania seksualnego młodych ludzi i upodlających tortur (choćaby zmuszanie więźniów do zjadania kału) ogląda się jak przykład naiwnej groteski w stylu *grand guignol*. Wręcz przeciwnie, jeśli spojrzeć na film Pasoliniego z dzisiejszej perspektywy, najbardziej bodaj bulwersujący wydaje się młody wiek aktorów i to, do jakich zadań zostali w tym filmie powołani. Uwaga widza koncentruje się zatem nie tyle na retorycznych zabiegach kamery, czyli na pewnej ramie artystycznej, ile raczej na niezależnym od niej obrazie.

Gdy patrzę na młodych aktorów ustawianych przez Pasoliniego w poniżających dla nich pozach, przychodzą mi do głowy ujawnione w 2004 roku zdjęcia więźniów irackich w Abu Ghraib. Przedstawiani na nich mężczyźni pod przymusem amerykańskich strażników obnażali się i przyjmowali uwłaczające ich godności pozycje. Oczywiście można uznać, nie bez pewnej racji zresztą, że to dwie całkiem różne

sytuacje. Z jednej strony mamy do czynienia z uznanym reżyserem i dobrowolną zgodą aktorów na udział w przedsięwzięciu artystycznym, w przypadku którego naiwnością byłoby zadawanie pytań typu „co aktorzy robili naprawdę, a co udawali?“, z drugiej zaś z ewidentną, napiętnowaną w trakcie procesu sądowego, prężnością wobec pozbawionych praw więźniów.

Jeśli jednak zawiesimy ontologiczne różnice między filmem a zdjęciem reportażowym i skupimy się na samym procesie odbioru oraz efekcie nażywości, okaże się, że ta wydawałoby się oczywista przepaść dzieląca nakręcony ponad 40 lat temu film fabularny od zdjęcia reportażowego zostaje zniesiona. Kategoria nażywości pozwala bowiem uchwycić paradoksalność odbioru, w ramach którego to, co „na niby” oddziałuje na odbiorców dokładnie w taki sam sposób jak to, co „na żywo”. Reakcje na dzieło, pełne oburzenia lub wzruszenia, zamiast stanowić przedmiot kpiny ekspertów wprowadzonych w tajniki sztuki i „strategii wyrazu artystycznego”, wchodzą dzisiaj w obręb refleksji naukowej chociażby z zakresu neurologii. *120 dni Sodomy* Pasoliniego wydaje się doskonałym przykładem takiego właśnie wzbudzania silnych reakcji wśród widzów, którym trudno jest przystać na „artystyczny” i „fikcyjny” charakter dzieła filmowego. Dla widza sam proces oglądania może się równać z udziałem w dwuznacznym z etycznego punktu widzenia akcie zgody na manipulację ciałem lub wręcz przemoc cielesną.

Z podobnymi konsekwencjami zmiany paradygmatów percepcyjnych u widzów musiał się zmierzyć przywoływany na wstępie Abdellatif Kechiche. Po otrzymaniu Złotej Palmy za *Życie Adeli* aktorki Léa Seydoux i Adèle Exarchopoulos oskarżyły reżysera o nadużywanie pozycji twórcy i zmuszanie ich na planie do wykonywania uwłaczających ich godności zadań. Publicznie sformułowane zarzuty aktorek wobec reżysera stały się pretekstem do bojkotu filmu przez znaczną część publiczności francuskiej. Przypadek ten potwierdza tylko powszechne chyba dla współczesnej kultury przecucie, że o zaszerogowaniu do działań artystycznych i nieartystycznych nie przesądza już nawet instytucjonalna rama kina, muzeum, teatru. Kategoria nażywości ujawniła bowiem ten rodzaj relacji między dziełem a odbiorcą, w którym ramy i bariery kognitywne i technologiczne schodzą na dalszy plan.

Konsekwencje tego typu myślenia są już widoczne chociażby we współczesnych uregulowaniach prawnych. Choć, jak przekonuje Auslander, amerykański system prawny zdecydowanie uprzywilejowuje bezpośredni sposób składania zeznań przez świadków i namacalny charakter dowodów procesowych⁹, to jednak w prawodawstwie można zaobserwować wyraźną zmianę w sposobie klasyfikacji czynów przestępczych dotyczących chociażby pornografii. W prawie polskim karze podlega też ten, kto *produkuje, rozpowszechnia, prezentuje, przechowuje lub posiada treści pornograficzne przedstawiające wytworzony albo przetworzony wizerunek małoletniego uczestniczącego w czynności seksualnej* (art. 202 § 4b kk)¹⁰. W świetle współczesnych uregulowań widać zatem wyraźnie, że system prawny mniejszą wagę przykładą do sposobów wytwarzania i rozpowszechniania obrazów i treści (np. wirtualnych lub animowanych), dostrzegając większe zagrożenia w samym odbiorze.

Oczywiście kwestia ukazywania ciała i seksualności człowieka od zawsze bodaj była źródłem kontrowersji. We współczesnej dobie rozwoju nowych mediów, gdy jest wyodrębniona kategoria nażywości możemy jednak, jak sądzę, mówić o paradoksalnym spełnieniu się tych postulatów, które twórcy teatru, sztuki happeningu i performance artu formułowali w latach 60. odnośnie do zacierania różnic między

tw. sztuką a życiem. W działaniach The Living Theatre czy The Performance Group chodziło przecież o to, by wytrącić widza z przyzwyczajaję odbiorczych i zmusić do aktywnego działania, w zgodzie lub w geście sprzeciwu wobec zamierzeń artystycznych twórcy. Jednak z czasem upowszechnienie tej tendencji, zgodnie z którą sztuka krzyżuje się z życiem codziennym (kiedy nawet instytucje takie, jak muzea, teatry czy uniwersytety mocą swojego autorytetu z trudnością wytyczają granice tego, co artystyczne i nieartystyczne) może w pewnych wypadkach stać się uciążliwe dla samych twórców i stanowić przyczynek do publicznej debaty o wolności słowa i wypowiedzi artystycznej.

Mam na myśli chociażby przypadek reakcji na rzeźby włoskiego artysty Maurizio Catellana. Jego praca *La nona ora* przedstawiająca papieża Jana Pawła II przygnięcionego meteorytem, wystawiona w warszawskiej Zachęcie w 2000 r., sprowokowała posła ZCHN Witolda Tomczaka do próby zdjęcia z figury meteorytu, uwłaczającego, jego zdaniem, godności papieża¹¹. Podobnych przykładów żywiołowych reakcji można by pewnie przytoczyć więcej, gdyż spotyka się z nimi większość działań z zakresu sztuki krytycznej. Ich wspólnym mianownikiem wydaje się jednak traktowanie działań artystycznych jako takich, które mają mieć bezpośrednie konsekwencje dla życia zarówno indywidualnego, jak i społecznego.

Czy zatem spełnienie formułowanych w latach 60. XX wieku postulatów artystów nie okazało się dzisiaj zamachem na wolność ekspresji? Dyskusja, która rozpętała się ostatnio wokół niedoszłego przedstawienia *Golgota Picnic* Rodrigo Garcii na festiwalu Malta i późniejsze manifestacje zarówno poparcia, jak i sprzeciwu wobec akcji czytania i projekcji spektaklu świadczą dobitnie o tym, że potrzebna jest debata na temat miejsca sztuki w kontekście życia społecznego. Jednak zamiast na nowo wytyczać granice między tym, co zapośredniczone a bezpośrednie, artystyczne i nieartystyczne, indywidualne i powszechne, trzeba być może przychylić się do sugestii Auslandera, który na kategorię zażywości każe patrzeć szerzej: widzieć w niej nie tylko zatarcie ontologicznej różnicy między tym, co bezpośrednie i zapośredniczone, lecz analizować ją kontekstowo jako element studium przypadku w ramach kontekstów historycznych i kulturowych. Innymi słowy, nie ma powodu, by traktować działania artystyczne inaczej niż inne działania społeczne, co najwyżej należy wypracować bardziej czytelne narzędzia dla ich analizy, by wykazać ich sprawczość i celowość.

EWA BAL

¹ Ph. Auslander, *Liveness. Performance in a mediated culture. Second edition*, Routledge, London & New York 2008 (I wyd. 1999). W języku polskim ukazał się fragment książki: *Na żywo czy...?* tłum. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2012, nr. 107, s. 18-27.

² Por. tamże, s. 15-18.

³ Tamże, s. 18.

⁴ Por. tamże, s. 14.

⁵ Por. tamże, s. 24-40.

⁶ Por. tamże, s. 43-63.

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ P. P. Pasolini, *Abiura dalla trilogia della vita*, w: tenże, *Trilogia della vita*, Garzanti Editore, Mediolan 1995, s. 770.

⁹ Ph. Auslander, dz. cyt., s. 128-129.

¹⁰ <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=W-DU19970880553>, (dostęp: 21.07.2014.)

¹¹ http://wyborcza.pl/1,76842,13385673,Sad_probuje_zaczac_proces_posla_ktory_w_Zachecie.html, (dostęp: 21.07.2014.)