

# Przemoc w filmach gore albo o obrzydzeniu, które obnaża współczesne stosunki społeczne

MARKUS LIPOWICZ

*W zdrowym ciele zdrowy duch...*

## **Popularyzacja estetyki gore we współczesnej kinematografii**

31 października 1915 r. redakcja „New York Timesa” w artykule wstępnym zatytułowanym *Growth of the Movies* wyraziła zdanie, że skłonność do przedstawiania przestępstw w filmie *wymrze*<sup>1</sup>. Ta śmiała zapowiedź dotycząca rozwoju kinematografii w XX w. okazała się z dzisiejszej perspektywy nie tyle błędna, ile w pewnym sensie humorystyczna: przemoc filmowa nie tylko przeżyła, ale nawet rozkwitła. W niemal każdym dziele dowolnego gatunku filmowego możemy obecnie spodziewać się bezpośredniego epatowania ludzką destrukcyjnością<sup>2</sup>.

Różne gatunki filmowe w rozmaity sposób wprowadzają przemoc do swoich narracji i nadają jej w zależności od kontekstu inną treść. Niemniej sama forma ukazywania ludzkiej destrukcyjności jest we współczesnym kinie popularnym często podobnie detaliczna i bezpośrednia, jak w subgatunku filmowym zwanym gore. Choć niewątpliwie *każde pokazanie przemocy w widowisku ekranowym wiąże się z naruszeniem społecznego tabu*<sup>3</sup>, to zdanie Sawickiego, że *w rynsztoku gore najlepiej się czuje*<sup>4</sup>, nie jest już aktualne. Warto zauważyć, że produkcje gore nie tylko przeistoczyły się z niskobudżetowych w wysokobudżetowe, ale same granice między tym podgatunkiem a innymi gatunkami filmowymi stały się współcześnie płynne. Nie sposób zignorować faktu, że także sposoby przedstawiania przemocy w kinie głównego nurtu są coraz częściej *zaprzeczeniem estetyki*, czyli ukazaniem *brudu, mroku, przemocy, rozpadu*<sup>5</sup>. Jeśli zatem jest prawdą, że w latach 60. sztuka gore usiłowała być negacją tego, co zwykliśmy nazywać kulturą<sup>6</sup>, to współcześnie dawna kontrkultura stała się konstytutywną częścią masowego przemysłu kulturowego. Tym samym na aktualności traci również inna opinia Sawickiego, mówiąca o tym, że samemu oglądaniu gore *towarzyszy świadomość obcowania z zakazanym owocem, niezdrowe podniecenie związane z przekraczaniem obyczajowych i cenzuralnych barier*<sup>7</sup>. W istocie jest wprost przeciwnie: przekraczanie barier cenzuralnych i granic obyczajowych stało się częścią ogólnospołecznego, jak i artystycznego konformizmu.

Spójrzmy na kilka przykładów kina popularnego. O ile w pierwszej części słynnego filmu akcji *Rambo: Pierwsza krew* (*First Blood* /1982/, reż. Ted Kotcheff) nie widzimy niemal żadnych drastycznych obrazów okrucieństwa, a tytułowy bohater zabija w całym filmie zaledwie jedną osobę (i to w obronie własnej), o tyle w części czwartej, *John Rambo* (*Rambo* /2008/, reż. Sylvester Stallone), muskularny bohater zabija już ponad osiemdziesiąt osób, zaś w całym filmie ginie ponad dwieście osób (z czego niemal połowa to ofiary zbrojnych) i za każdym razem widzimy detaliczne obrazy destrukcji ludzkiego ciała<sup>8</sup>. Co ważne, estetyka pierwszej części *Rambo* była typowa dla kina akcji lat 80., ale już estetyka czwartej odsłony serii jest charakterystyczna dla kina gore. To samo dotyczy innej klasycznej już pozycji kina akcji – słynnego thrillera *Autostopowicz* (*The Hitcher* /1986/, reż. Robert Harmon), którego remake o tej samej nazwie w reżyserii Dave Meyers'a (2007) cechuje się tym, że został hojnie „doprawiony” dużą liczbą szczegółowo pokazanych aktów przemocy. Słynna scena, w której ofiara tytułowego autostopowicza zostaje przywiązana za nogi do ciężarówki, a za ręce do przyczepy, aby później zostać rozerwana żywcem, jest w tym kontekście emblematica: w przypadku oryginału widz nie jest zmuszony w kulminacyjnym momencie stać się naoczny świadkiem tego aktu okrucieństwa, natomiast w remake'u zostaje już skonfrontowany z widokiem rozszarpanego ciała. Podobnie jest w przypadku słynnego filmu (anty)wojennego *Szerogowiec Ryan* (*Saving Private Ryan* /1998/, reż. Steven Spielberg) oraz nie mniej słynnej ekranizacji męki Jezusa Chrystusa *Pasja* (*The Passion of the Christ* /2004/, reż. Mel Gibson). Choć nie są to bynajmniej filmy z gatunku gore, właściwy im poziom okrucieństwa i przemocy w sposób niemalże wzorcowy odpowiada estetyce tego gatunku. Interesującym przykładem jest również *Drive* (2011) w reżyserii Nicolasa Windinga Refna – film, w którym delikatna i wysublimowana forma ukazania romantycznej miłości głównych bohaterów zderza się z nagłym wybuchem krwawej i bezpośrednio przedstawionej przemocy fizycznej. Na podstawie przywołanych tutaj filmów można zatem stwierdzić, że epatowanie przemocą, połączone z detalicznym ukazywaniem zranień oraz rozkładu ludzkiego ciała, nie jest współcześnie zarezerwowane dla jakiegos podziemia kinematografii.

Skoro zatem estetyka gore zdecydowanie wyszła poza swoje ramy podgatunkowe, stoimy przed trudnym z analitycznego punktu widzenia wyzwaniem, aby ów subgatunek zrozumieć w kategoriach fenomenu ogólnospołecznego. Gdybyśmy chcieli odmówić filmom gore statusu sztuki godnej uwagi i analizy<sup>9</sup>, to siłą rzeczy musielibyśmy odmówić go także znacznej części wytworów kultury popularnej. Stwierdzenie, że estetyzacja przemocy we współczesnym kinie stanowi przede wszystkim efekt *estetycznej i ekonomicznej manipulacji*<sup>10</sup> oraz że może ona *zostać unieszkodliwiona tylko poprzez świadomość kodów, jakie tą estetyką rządzą*<sup>11</sup>, warto zgłębić na poziomie socjologicznym. Ważnym problemem badawczym jest bowiem nie tylko kwestia obrazu świata, jaki te filmy narzucają widzowi przez swoją estetyzację przemocy, lecz także to, jaką kondycję społeczną odzwierciedla owa kultura wirtualnej przemocy. Zdaniem Mateusza Kareńskiego-Tschurla współczesna estetyzacja przemocy na ekranie nie wynika z *jakichkolwiek założeń poznanawczych, lecz stanowi uprawomocnienie filmowej przemocy*<sup>12</sup>. Zgadając się z powyższą konstatacją, wolałbym jednak nie koncentrować się na etycznej i estetycznej wrażliwości wąskiej grupy ludzi o osobliwych skłonnościach artystycznych, gdyż ograniczałoby to proponowane ujęcie badawcze. Zamiast próbować

dekonstruować znakową strukturę tych filmów, warto moim zdaniem zapytać: co na poziomie socjologicznym wyrażają filmy gore, których estetyka przemocy stała się konstytutywną częścią kina popularnego? Jakim stosunkom społecznym i jakiej kondycji kulturowej odpowiada współczesna skłonność kinematografii do coraz bardziej bezpośredniego oraz detalicznego przedstawiania przemocy?

Zdaniem Andrzeja Pitrusa gore stanowi próbę *zakomunikowania widzowi kryzysu znaczenia: śmierci znaku, narodzin śladu, konieczności błędzenia i ciąglego odczytania na nowo*<sup>13</sup>. Z tego punktu widzenia obserwowana obecnie tendencja wiążąca się z eskalacją przemocy we współczesnym kinie stanowiłaby osobliwy komentarz do kondycji dzisiejszego społeczeństwa, w którym tylko przerażenie przemocą (bądź stymulacja wulgarnym seksem) wydaje się czymś wyjętym spoza gry znaczeń – w świecie zróżnicowanym, płynnym i przez to niejednoznacznym przemoc wirtualna okazuje się bowiem niezwykle jednoznaczna i przez to łatwa do zrozumienia. W natłoku niejednoznacznych komunikatów przemoc może obecnie uchodzić za coś jednoznacznego, zrozumiałego i przez to – aż przykro stwierdzić – sensownego. Będąc najbardziej radykalnym objawem zerwania komunikacji, jednocześnie przemoc paradoksalnie wydaje się najbardziej klarownym komunikatem. Dostrzegając ścisły związek między zasygnalizowaną wyżej tendencją we współczesnym kinie a rozwojem rzeczywistych procesów uspołecznienia, chciałbym zaproponować tezę, że opisana przez Kareńskiego-Tschurla skłonność do bezpośredniego przedstawiania przemocy nie tylko nie jest przemijającą modą (jak prawie sto lat temu sugerował *New York Times*), lecz dodatkowo stanowi krzywe zwierciadło dla autentycznej kondycji współczesnego społeczeństwa<sup>14</sup>.

W kolejnej części artykułu spróbuję przedstawić te aspekty rzeczywistości, które stanowią niejako bazę dla bezpośredniego ukazywania destrukcji ludzkiego ciała w świecie wirtualnym – filmowym. Nie twierdzę, iż gore w sposób wiarygodny oddaje faktyczną kondycję życia społecznego, a jedynie, że to w samym życiu społecznym tkwią źródła zainteresowania oraz fascynacji tymi obrazami. W ostatniej części tekstu spróbuję na podstawie trzech niezwykle drastycznych filmów gore pokazać, w jaki sposób ów subgatunek usiłuje obnażyć te aspekty rzeczywistości życia społecznego, które zazwyczaj pozostają zakryte. W swych rozważaniach pragnę jednak zdystansować się od błędnego przekonania, jakoby filmy gore stanowiły zaledwie pretekst *dla eskalacji grozy i okrucieństwa* w świecie wirtualnym<sup>15</sup>. Takie podejście mogłoby sugerować, że współczesna popularyzacja drastycznego przedstawiania przemocy w filmie stanowi jedynie dodatek do narracji filmowej bądź jest formą pozbawioną treści. Uważam wprost przeciwnie, że tendencja dzisiejszego kina do coraz bardziej bezpośredniego przedstawiania przemocy jest procesem samorzutnym, którego nie należy sprowadzać jedynie do jakiejś okresowej mody bądź zabiegu marketingowego. Zamiast takiego wąskiego ujęcia proponuję postrzegać przemoc filmową jako wypadkową rzeczywistych mechanizmów uspołecznienia, które przez brutalizację sfery wirtualnej zostają odkryte, obnażone w swoim okrucieństwie, brzydocie i bezcelowości.

### **„Prawda” jako obnażenie rzeczywistości**

Na pierwszy rzut oka filmy gore są czymś w rodzaju „anarchicznej błazenady”, której motywem przewodnim jest *zawsze cierpienie, śmierć i groteskowo ukazana*

*fragmentacja ciała*<sup>16</sup>. Skąd więc bierze się ta gotowość zarówno twórców, jak i widzów do upajania się rozkładem ludzkiego ciała? Co może być kuszącego w oglądaniu tortur i zabójstw, które w filmach gore często są dokonywane na tle seksualnym?<sup>17</sup>

Analiza przemocy w filmach gore wymaga podkreślenia, że produkcjom należącym do tego subgatunku często przypisuje się charakter pornograficzny. Istotne w tym kontekście wydają się słowa Susan Sontag, która pisała, że *apetyt na obrazy przedstawiające ciała umęczone jest prawie tak silny, jak na wizerunki ciał nagich*<sup>18</sup> oraz że *wszystkie obrazy ukazujące gwałt zadany atrakcyjnemu ciału są w pewnym stopniu pornograficzne*<sup>19</sup>. Należałoby zatem analizować gore w szerszym kontekście, tak epistemologicznym, jak i społeczno-kulturowym, tym bardziej że zarówno on sam, jak i jego estetyka w ostatnich czasach ogromnie zyskała na popularności. Pomimo całej swej pozornej banalności gatunek ten jest dość specyficzny: nie tyle pobudza lęk, ile otwiera widzowi *oczy na najbardziej ponure i wypierane ze świadomości aspekty rzeczywistości*<sup>20</sup>. Gore (analogicznie do pornografii) na pierwszy rzut oka zachęca widza nie do myślenia, ale do patrzenia. Właśnie dlatego powinniśmy zapytać: na co widz patrzy, gdy ogląda gore? Jakie wyparte aspekty rzeczywistości poznaje, gdy widzi destrukcję ludzkiego (czasami także zwierzęcego) ciała? Jaką prawdę o egzystencji ludzkiej oraz rzeczywistości społecznej przekazują nam filmy gore? Czy mamy tu do czynienia z manipulacją widzom wyłączającą na poziomie estetycznym?

Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, musimy najpierw podjąć próbę określenia statusu „prawdy” w ponowoczesności. Na najbardziej elementarnym poziomie intelektualny ruch postmodernizmu sugeruje, że „prawda” jest czymś nieuchwytnym w systemach znaków. Myśl ponowoczesna stanowi radykalny ruch sceptyczny, zgodnie z którym żadne pojęcie nie wydaje się na tyle uniwersalne, aby przywłaszczyć sobie status bycia ideowym wyrazem całej rzeczywistości społecznej. W miejsce pozornej pewności postmoderniści odważyli się postawić szczerą wątpliwość. Z tego powodu praktyka badawcza postmodernistów zasadza się na obnażaniu złudzeń w postaci systemów symbolicznych, które dotychczas raczej zakrywały rzeczywistość zamiast ją odkrywać. Zatem postmodernizm nie tyle dociera do prawdy, ile próbuje oczyszczać teren z „prawd” pozornych. Krótko mówiąc, ponowoczesna epistemologia nie jest walką przeciwko „prawdzie” jako takiej, lecz walką przeciwko wszystkim lingwistycznym konstrukcjom, które na poziomie społecznym arbitralnie narzucają się jako „prawdy”.

Myśl, że droga ku „prawdzie” łączy się z praktyką obnażania rzeczywistości ze złudzeń prawdziwości, wywodzi się z fenomenologicznej koncepcji prawdy Martina Heideggera. Według jego ustaleń wypowiedź jest wtedy zgodna z rzeczywistością, gdy *odkrywa (...) byt sam w sobie*. Prawda jest tym, co *pozwała wiedzieć* rzeczywistość, czyli *byt w swojej odkrytości*<sup>21</sup>, a zatem *w jego nieskrytości (odkrytości) – wydobywając go ze skrytości*<sup>22</sup>. Jednak najbardziej kluczowe w myśli Heideggera jest to, że *bycie-prawdziwym* jako *bycie-odkrywczym* jest pewnym sposobem *bycia jestestwa*<sup>23</sup>, czyli swego rodzaju *byciem-w-świecie*. Zwykle jednak świat hamuje człowieka przed *byciem-odkrywczym*, gdyż w *powszednim współbytowaniu*, czyli w świecie społecznym, jednostka żyje w modusie bezrefleksyjnego przyjmowania wzorów z kultury (słynne *Się* Heideggera<sup>24</sup>). *Bycie-odkrywczym*,

czyli bycie poznawczym oznacza wyrwanie się ze zbiorowej powszedniości, czyli zdystansowanie się od usankcjonowanych wzorów życia społecznego. *Odkrywanie* prawdy w sensie obnażania rzeczywistości jest zatem subwersywną, kontrkulturową formą egzystencji. Wszystkie powszechnie akceptowane znaczenia i sensy zostają w duchu fenomenologicznym jakby wzięte w nawias. Innymi słowy, odkrywanie prawdy jest buntem przeciwko społecznie usankcjonowanej powszedniości, która zwykle zakrywa to, co rzeczywiste. W duchu Nietzscheańskim moglibyśmy powiedzieć, że „bycie-odkrywczym” równałoby się z rewoltą przeciwko temu, co *gromadne* i stadne<sup>25</sup>. Odkrywanie prawdy byłoby wypowiedzeniem wojny „powszedniemu współbytowaniu”, albowiem społeczeństwo nie żyje w „prawdzie”, gdyż sama integracja zbiorowa w swojej istocie polega na utrwalaniu pozornych idei prawdziwości. Dlaczego?

Większość uniwersów symbolicznych integrujących zbiorowość cechuje się tym, że gwarantują jednostkom ucieczkę przed śmiercią, która budzi w nich egzystencjalny strach i niepokój. Śmierć, słowami Jana Mitaskiego, to *jedna z najbardziej przerażających pustek, które człowiek widzi przed sobą*<sup>26</sup>. To otchłań, wielka niewiadoma, którą ludzkość zawsze usiłowała wypełnić pozytywnymi treściami. Dlatego ludzie, jak zauważył Émile Durkheim, zwykle nie integrują się w *społeczeństwo* drogą refleksji, tylko *spontanicznie i bez namysłu* ofiarowują *wszystko, czym są i co robią*, ważnym dla siebie wspólnotom<sup>27</sup>. Durkheimowskie sformułowania: *spontanicznie i bez namysłu* oraz *wszystko, czym są i co robią* zasługują tutaj na szczególną uwagę w kontekście tego, co powyżej opisałem na podstawie Heideggera: integracja nie jest konsekwencją świadomego wytwarzania sensów, ale stanowi samorzutny i naturalny efekt tego, że owe sensy już są dane w sposób aprioryczny. Dlatego powszednie współbytowanie bazuje najczęściej na zbiorowo wyznawanych i sankcjonowanych ideach metafizycznych, które mniej lub bardziej skutecznie zakrywają przed jednostkami nicość – śmierć. Na tej podstawie nietrudno zauważyć, że „bycie-odkrywczym” jest krokiem subwersywnym: jest ono „byciem-ku-śmierci” jako świadomym zmierzeniem się z otchłanią. Jest to ruch aspołeczny, gdyż uderza w istotę większości instytucji społecznych, których byt polega na zakrywaniu nicości i bezcelowości życia. Co zatem „bycie-odkrywczym” jako świadome „bycie-ku-śmierci” oznacza dla całej integracji i kondycji społecznej oraz dla porządku instytucjonalnego?

Michel Foucault zauważył, że od lat 60. XX w. wiele instytucji społecznych oraz praktyk społecznych zaczęło w niespotykanym dotychczas stopniu podlegać krytyce<sup>28</sup>. Zwłaszcza te instytucje, praktyki oraz dyskursy, *które wydawały się najbardziej swojskie, solidne i najbliższe związane z nami, z naszym ciałem, z naszymi codziennymi gestami*, cechuje *coś w rodzaju ogólnej sypkości gruntów*<sup>29</sup>. W tym samym okresie Jean-François Lyotard zauważył, że kultura zachodnia utraciła swoje wielkie narracje, których nośnikami były zawsze wielkie idee wyzwolenia, emancypacji, zbawienia itd. Inaczej mówiąc, to, co dawniej scalało społeczeństwo, stało się niewiarygodne, pozorne. Niewątpliwie konstatacje Lyotarda i Foucaulta były bezpośrednimi reakcjami na te wydarzenia XX w., które w sposób fundamentalny zmieniły zarówno byt, jak i świadomość społeczną Zachodu: dwie wojny światowe, powstanie dwóch systemów totalitarnych, polityczne i humanitarne fiasko wojny wietnamskiej, kryzys gospodarczy, brak zaufania do rządów demokratycznych oraz rewolucja seksualna i obyczajowa. Wszystkie te aspekty przyczyniły

się do powstania kultury, w której żadna idea nie była już w stanie narzucić jednolitości życiu społecznemu.

O ile na poziomie jednostkowym życie ludzkie okazało się w XX w. „byciem-ku-śmierci”, o tyle na poziomie świadomości zbiorowej społeczeństwo stało się „porządkiem bitewnym”<sup>30</sup>. Życie społeczne zostało najpóźniej na przełomie lat 60. i 70. XX w. „odkryte”, czyli obnażone w swojej amoralności: *pod przykrywką pokoju trzeba odszyfrować wojnę, bo właśnie wojna jest szyfrem pokoju*<sup>31</sup>. Osobliwość cywilizacji zachodniej od lat 70. polega właśnie na tym, że nie próbuje ona już zbytnio zakrywać tego ponurego obrazu świata – nie stwarza nowych ram dla jednostkowego bezpieczeństwa ontologicznego albo zbiorowej tożsamości kulturowej. Tę kondycję społeczną, w której kultura nie wytwarza już żadnych form zakrywania „porządku bitewnego”, antycypował już w XIX w. inny wielki filozof niemiecki Max Stirner. Jego zdaniem po odkryciu i obnażeniu starych pozorów „prawdy” nie ma już sensu budowanie kolejnych idei, niczym kolejnych pozorów prawdy, w miejsce starej *zgnilizny (Fäulnis)*. Należałoby raczej pozwolić na to, aby stary świat wraz ze swoimi pozorami *zgnił*<sup>32</sup>. Albowiem tylko *zgnilizna* nie jest pozorem, lecz огоłoconą, obnażoną i odkrytą rzeczywistością – słowem: *prawdą*.

Powyższa synteza myśli Heideggera, Durkheima, Foucaulta, Lyotarda i Stirnera pozwala dojść do ciekawej, aczkolwiek kontrowersyjnej konkluzji: prawda w ponowoczesności oznacza огоłozenie rzeczywistości ze wszystkich pozorów prawdy, które dotychczas wypełniały indywidualną pustkę egzystencjalną oraz integrowały życie zbiorowe. Tym samym ponowoczesność oznacza koniec społeczeństwa – przynajmniej takiego, jakie dotychczas znaliśmy. Nowe społeczeństwo to świat, w którym systemy polityczne *pogrążają się w strukturalnym kryzysie legitymizacji* i w którym ruchy społeczne *są zazwyczaj sfragmentaryzowane, zorientowane na sprawy lokalne lub pojedyncze kwestie*<sup>33</sup>. Jak przekonuje Manuel Castells, jest to społeczeństwo niekontrolowalne i zagmatwane, które stwarza warunki *strukturalnej schizofrenii* i w którym anonimowa funkcja sieciowa (media, technologia, globalny rynek) całkowicie oddziela się od indywidualnych bądź zbiorowych tożsamości i sensów<sup>34</sup>. Z tego powodu *wzory społecznej komunikacji podlegają coraz większym napięciom*, co z kolei prowadzi do narastania fragmentaryzacji społecznej<sup>35</sup>. *A kiedy – jak stwierdza Castells – zalamuje się komunikacja (...), grupy społeczne i jednostki stają się wyalienowane od siebie nawzajem i widzą innych jako obcych, a w ostatecznym rozrachunku jako zagrożenie*<sup>36</sup>.

Aby nie doszło do nieporozumień, warto podkreślić, że wytworzenie się tego nowego społeczeństwa o schizofrenicznej strukturze bynajmniej nie koreluje z większą skłonnością jednostek do przemocy w świecie realnym: statystyki kryminologiczne jasno wskazują, że odsetek morderstw w Europie od XV do XX w. znacząco zmalał<sup>37</sup>. Kiedy zatem w kontekście kultury zachodniej wspominamy o życiu społecznym jako o „porządku bitewnym”, nie mówimy o wzroście przemocy fizycznej, lecz o świadomości, że byt społeczny nie jest oparty na wyższych ideach, ale na walce interesów, dostępie do środków konsumpcji oraz informacji budujących wirtualny świat, który dąży do wyparcia rzeczywistości fizycznej. Żyjemy w czasie, w którym wraz z przyspieszeniem procesu racjonalizacji oraz urynkowania niemal wszystkie stosunki społeczne również podlegają brutalnemu procesowi urynkowania. Oznacza to, że stosunki społeczne są *zorientowane rzeczowo, czyli na interesy odnoszące się do wymienianych dóbr i tylko do nich*<sup>38</sup>.

Takie stosunki społeczne nie znają już żadnych *względów na osobę, żadnych obowiązków braterstwa i czci, żadnych pierwotnych ludzkich stosunków kulturowanych przez osobowe wspólnoty*<sup>39</sup>. Nie sposób przecenić wagi tego aspektu rozwoju współczesnego życia społecznego, gdyż owe „urzeczwienie” stosunków społecznych *przeciwstawia się (...) wszelkim pierwotnym formom strukturalnym ludzkich stosunków*<sup>40</sup>. Społeczeństwo, w którym zasady „wolnego” rynku są adaptowane do niemal wszystkich sfer życiowych, staje się między innymi także terenem wolnym od norm etycznych<sup>41</sup>.

Wróćmy w tym miejscu do kwestii filmowych. Nie jest przypadkiem, że gatunek gore kształtował się niemal równocześnie ze zmianami kulturowymi lat 60. i 70., kiedy praktyki, instytucje i dyskursy zaczęły cechować się „sympkością gruntów”. Twierdzę, że sztuka filmowa musiała (choćby w sposób nieudolny) zareagować na tę osobliwą kondycję społeczną, w której zmysłowość zaczęła dominować nad ideowymi strukturami społeczeństwa. Omówione wyżej centralne aspekty bytu społecznego (egzystencja jako „bycie-ku-śmierci” oraz „porządek bitewny” jako „urynkowanie” niemal wszystkich sfer życia) zostały na poziomie świadomości społecznej „odkryte” w swojej brutalnej faktyczności. Bezpośrednie przedstawianie skrajnej przemocy w filmach wydaje się w tym kontekście twórczym odniesieniem do tych aspektów rzeczywistości społecznej, które dotychczas zwykle były – jak ujął to Sawicki – *wypierane ze świadomości*<sup>42</sup>. Nie chodzi o to, aby w filmach pozbawionych przesłania na siłę doszukiwać się ukrytych treści, ale by podkreślić, że to właśnie przez swoją „odkrytość” estetyka gore oferuje na poziomie wirtualnym bezpośredni wgląd w postępującą dehumanizację niemal w pełni urynkowanego i sfragmentaryzowanego życia społecznego. Innymi słowy, filmy masowo i często obscenicznie przedstawiające destrukcję ludzkiego ciała są niczym lustro odzwierciedlające nieludzkość systemu<sup>43</sup>. Nieprzypadkowo bowiem to właśnie człowiek jest w tych filmach ukazany jako ciało pozbawione ducha – *jest padliną, konstruktem przeznaczonym do otrzymywania i zadawania bólu*<sup>44</sup>. Dobrowolnie konsumując sceny krwawych tortur, widz wpatruje się w oprawców filmowych jako w bohaterów, którzy wzniesli się ponad „powszednie współbytovanie”, ponad pozór, ponad „padlinę”. Czarne charaktery z filmów gore bytują w sposób „odkrywczy”, ukazują prawdę, że wszelkie bytowanie ostatecznie wiąże się ze śmiercią i walką o przetrwanie. Za Marcusem Stigleggerem możemy powiedzieć, że utożsamiając się z oprawcą, widz przeżywa krótką chwilę *własnej suwerenności, totalne wzniesienie się ponad drugiego człowieka, którego postrzega jako małego i słabego*<sup>45</sup>.

Wychodząc od tak zarysowanego kontekstu filozoficzno-socjologicznego dla sztuki gore, proponuję przyrzeć się trzem filmom tego gatunku. Spróbuję na ich przykładzie wykazać, że gore odzwierciedla i zarazem twórczo przetwarza „prawdę” o życiu ludzkim jako „byciu-ku-śmierci”, „porządku bitewnym” oraz o urynkowanych i wyalienowanych stosunkach społecznych. Nie twierdzę, że twórcy filmów gore w sposób świadomy wyrażają współczesną kondycję kulturową przez bezpośrednie przedstawianie drastycznych aktów przemocy, ale że filmy te są czymś w rodzaju metadyskursu zogniskowanego wokół społecznych mechanizmów eksploatacyjnych, które na poziomie wirtualnym wyrażają się w swoistej sadomasochistycznej grze między oczekiwaniami widzów a estetycznymi i ekonomicznymi manipulacjami ze strony twórców filmów gore.

## Ciało jako ostatnia szata człowieka albo o transcendencji destrukcji

Pogląd mówiący, że twórcy filmów *gore* jakoby *nie dążą do spełnienia warunków użyteczności intelektualnej i estetycznej*<sup>46</sup> oraz że w owych filmach nie ma *żadnej dydaktyki ani klimatu moralnego poza nihilizmem*<sup>47</sup>, jest być może prawdziwy na poziomie analizy estetycznej, ale nie daje się obronić na poziomie socjologicznym. *Gore* nie jest bynajmniej wyklętą ze społeczeństwa kulturową sferą rynsztokowej rozrywki, lecz stanowi wyraz dewaluacji życia ludzkiego w urynkowanej rzeczywistości społecznej. Porządek społeczny stracił w latach 60. XX w. dawne pozory harmonii etycznej i okazał się w swej istocie brutalną grą o sumie zerowej – wydaje się bowiem, że w świecie rządzonej przez wolny rynek każdy zysk jednych prowadzi nieuchronnie do straty drugich. Inaczej mówiąc, „niewidzialna ręka” Adama Smitha straciła na wiarygodności. Tym samym zarówno świat, jak i obraz człowieczeństwa w świadomości ludzi ulega brutalizacji. Swoistym odzwierciedleniem tych właśnie zjawisk stał się gatunek świadomie kwestionujący wszelkie dotychczasowe kanony estetyczne, etyczne, a także epistemologiczne. Z tego punktu widzenia *gore* wydaje się artystycznym wyrazem kultury, która usiłuje odbić się od przysłowiowego dna. W tym (i tylko tym) sensie mamy prawo mówić, że filmy *gore* stanowią „dno” kulturowe.

### 1. *Snuff 102* (reż. Mariano Peralta, 2007)

Na początku filmu zostajemy skonfrontowani z widokiem eksperymentu na zwierzęciu, po czym na ekranie pojawia się cytat z argentyńskiej psychoanalityczki Silvii Bleichmar, według której perwersja polega na wykorzystywaniu czyjegós ciała jak przedmiotu, czyli na wyłączeniu podmiotowości, subiektywności drugiej istoty. Chwilę później widzimy mężczyznę ćwiartującego ciało kobiety w wannie oraz autentyczny film amatorski, w którym kilku żartujących sobie mężczyzn wyprowadza na dwór świnię, aby poderznąć jej gardło. Na samym początku reżyser, jak się zdaje, podkreśla, że przedmiotowy stosunek bynajmniej nie ogranicza się do stosunków seksualnych albo nawet wyłącznie międzyludzkich: świat wydaje się w całości perwersyjny, gdyż opiera się na uprzedmiotowieniu innych istot żyjących. Po tym kilkuminutowym wstępie rozpoczyna się właściwa fabuła filmu: reporterka poszukująca materiałów o filmach *snuff* udaje się do krytyka filmowego, który udziela jej wywiadu na temat współczesnego konsumpcjonizmu, globalizacji, mizoginii, amoralności. Ku jej zaskoczeniu to właśnie ów krytyk okazuje się osobą dla własnej przyjemności nagrywającą filmy, w których torturuje i zabija swoje żeńskie ofiary. Reporterka ma się stać jego kolejną, sto drugą ofiarą – stąd tytuł filmu.

Poza porządkiem opisu zostawiam sceny krańcowego okrucieństwa przedstawione na ekranie; chciałbym natomiast przyjrzeć się bliżej wybranym treściom z rozmowy reporterki z krytykiem filmowym. W wywiadzie, przerywanym wstawkami tortur, oprawca wyraża kilka ciekawych uwag na temat dzisiejszego społeczeństwa. Próbuje przekonać reporterkę, że świat medialny (w szczególności telewizja) stał się *naszą codzienną Biblią* i że to ona stanowi *naszą zbiorową podświadomość*, która działa przez obrazy, a nie drogą wyartykułowanych myśli. Tym, co jego zdaniem napędza współczesne społeczeństwo, jest *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 ogra-*



*niczeń. Jeśli sobie tego życzą, to będą oglądali, co zechcą, jakkolwiek obraz. Stwierdziwszy to, oprawca pyta: Jeśli szerokość pasma jest nieograniczona, to dlaczego mielibyśmy samych siebie ograniczać? Dlaczego nie mielibyśmy oglądać wszystkiego? Później stwierdza, że we współczesnym społeczeństwie samo bycie widzem definiuje całe jestestwo człowieka. To właśnie dzięki technologii wirtualnej człowiek ma dostęp do wszystkiego, może wszystko obejrzeć – i tym samym być wszystkim. Twierdzi definitywnie: Nie ma żadnego ograniczenia. Wobec nieśmiałej sugestii reporterki, że takim ograniczeniem mogłaby być moralność, oprawca – uśmiechając się cynicznie – pyta: Moralność? Czym jest moralność? (...) Po co być moralnym, jeśli możesz być anonimowym?*

Kiedy dyskusja między reporterką a krytykiem zbacza w kierunku pytania o wartość osoby, mężczyzna stwierdza: *Co widzimy w codziennej rzeczywistości? Lub w każdej reklamie? Są tam ciała, które mają większą „wartość” niż inne. Kiedy kobieta przyznaje, że nie widzi tutaj żadnej zależności, oprawca opisuje inną korelację wiążącą się z pornografią, która – jak podkreśla – nie jest żadną fikcją. Pornografia jest zdaniem oprawcy swego rodzaju snuffem. Gdy reporterka sprzeciwia się, że jest to nieco ekstremalne podejście, krytyk jasno podkreśla, że pornografia to obraz ciała rozczłonkowany 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. Konkludując, oprawca stwierdza: Jest porządek. Są tacy, dla istnienia których inni muszą cierpieć. Czy nie jest to właściwy porządek? Dostrzegając zakłopotanie młodej kobiety, mężczyzna dodaje: Czy wiesz, ile kosztuje kupienie dziecka? Jest cena. Interesującą rzeczą jest, że kasetą, na której dziecko jest gwałcone, torturowane, a następnie zabijane prawie podwajałoby cenę tego dziecka...* Temat uprzedmiotowienia, konsumeryzmu oraz pornografii odsyła nas do kolejnego filmu.

## **2. Srpski film (reż. Srdjan Spasojević, 2010)**

Głównym bohaterem jest Miloš – emerytowany gwiazdor filmów pornograficznych. Będąc kochającym mężem oraz ojcem pięcioletniego syna, Miloš decyduje się rozwiązać swoje kłopoty finansowe ostatecznym i jednorazowym powrotem do branży porno. Postanawia wziąć udział w projekcie obłąkanego reżysera Vukmira, którego jedynym warunkiem jest, aby Miloš nie poznał scenariusza. Kiedy aktor uświadamia sobie, że stał się częścią projektu pedofilskiego filmu snuff, jest już za późno: zostaje odurzony narkotykami i wciągnięty w bestialski projekt. Twierdzenie Spasojevicia, że jego film jest swoistą odpowiedzią na „molestowanie” serbskich obywateli przez rząd Serbii oraz że jest to pierwszy od piętnastu lat film ukazujący rzeczywistą kondycję społeczną Serbii<sup>48</sup>, można odebrać zarówno jako autentyczną prowokację, jak i próbę uprawomocnienia wirtualnej realizacji okrutnych fantazji samego reżysera. Jednakże, co już wyżej podkreślałem, w przypadku filmów gore bardziej niż prywatne intencje twórców powinno nas interesować zagadnienie dotyczące tego, w jakim stopniu ich dzieła faktycznie odzwierciedlają pewne aspekty rzeczywistości społecznej, które w innych gatunkach filmowych pozostają zakryte przed widzem. *Srpski film* wydaje się pod tym względem wyjątkowy: przekraczając dotychczasowe granice ukazywania ludzkiej destrukcyjności i moralnego upadku, na swój sposób zmusza widza do szukania jakiejś głębszej warstwy znaczeniowej<sup>49</sup>.



*Srpski film*, reż. Srdjan Spasojević (2010)

O ile bowiem takowa nie dałaby się odnaleźć, o tyle *Srpski film* – tak sugeruje nam wrażliwość moralna – w ogóle nie miałyby prawa powstać. Jak możemy sądzić, film Spasojevicia odwraca jednak ten tok myślenia: to nie jego film, lecz stosunki społeczne, do których się odnosi, nie powinny mieć prawa istnienia. Zatem o jakich stosunkach społecznych opowiada *Srpski film*?

Już w początkowym ujęciu, gdy widzimy napis „Srpski film” w barokowej stylizacji i słyszymy towarzyszącą mu łagodną muzykę, dochodzi do ciekawego zabiegu: na barokowy napis gwałtownie nakłada się tenże sam napis, ale już w innej stylizacji i na czarnym tle. Towarzyszy temu również zmiana muzyki, która teraz przeistacza się w mroczne dźwięki elektroniczne. Kilka sekund później widzimy zadymiony korytarz – po jego prawej stronie widnieje nazwa klubu nocnego – Filth. Kilka chwil później oglądamy Miloša już w scenie erotycznej z kobietą. Widz natychmiast rozpoznaje, że stał się konsumentem filmu pornograficznego. Jak się okazuje, odbiorcami tego filmu jesteśmy niejako pośrednio, bowiem to mały chłopczyk, pięcioletni syn Miloša, znalazł stare DVD z udziałem jego ojca, któremu przygląda się z wyraźną apatią. Po krótkiej chwili rodzice, Miloš wraz z żoną, wchodzą do domu i wyłączają monitor. Dopiero od tej sceny rozpoczyna się właściwa narracja *Srpskiego filmu*. Za sprawą dawnej koleżanki z branży Miloš zostaje wmanewrowany w produkcję filmu snuff. Gdy zaczyna rozumieć nikczemny cel projektu, decyduje się zrezygnować z udziału w nim. Jednak reżyser Vukmir próbuje go przekonać: *Tu nie chodzi o pornografię, ale o życie – życie ofiary. Miłość, sztuka, krew... Ciało i dusza ofiary transmitowane na żywo do świata, który to wszystko stracił i teraz płaci za oglądanie tego w zaciszu wygodnego fotela. (...) Ofiara to świetny towar. Ofiara to najdroższy towar na świecie. Ofiara czuje najwięcej i cierpi najlepiej. My jesteśmy ofiarami, Miloš. Ty, ja, cały ten naród.* Reżyser stara się uzmysłwić Milošowi, że od momentu narodzin żyjemy w społeczeństwie, które nas gwałci. Jedynym sposobem protestu byłby odwet, w którym to obywatel stałby się gwałcicielem systemu. W innej scenie Miloš, będąc pod wpływem narkotyków, zostaje mimowolnie doprowadzony do tego, aby zgwałcić zamaskowaną postać, która po odkryciu twarzy okazuje się jego synkiem.



*Srpski film*, reż. Srđjan Spasojević (2010)

Równocześnie brat Miloša, policjant będący w zмовie z reżyserem, gwałci żonę aktora. Obserwując tę scenę, Vukmir ironizuje: *Naprawdę szczęśliwa serbska rodzina*. Film kończy się nie tylko śmiercią złoczyńców (Vukmira i brata Miloša), ale także samobójstwem całej rodziny. Co więcej, po ich śmierci do domu wchodzi kilku mężczyzn z kamerami – wydaje się, że ich intencje są tożsame z zamiarami Vukmira. Można przypuszczać, że choć film się kończy, to koszmar trwa dalej w wyobraźni widza. Nawet śmierć nie ratuje ofiary przed kolejnym aktem bestialstwa.

Twórca *Srpskiego filmu* nie rozwija dalej tej przewrotnej wykładni problemu „ofiary”, oferuje natomiast krwawą podróż przez zakamarki ludzkiej destrukcyjności i patologicznej seksualności, podróż sugerującą, że od momentu narodzin jesteśmy wrzuceni w świat przemocy, zgnilizny moralnej, perwersji i dewiacji. Śmierć pozostaje tutaj jedynie znakiem niekończącej się spirali przemocy. Aby zgłębić tę problematykę, chciałbym na koniec omówić wybrane aspekty filmu, którego tematem przewodnim jest właśnie idea „ofiary”.

### 3. *Martyrs. Skazani na strach* (*Martyrs*, reż. Pascal Laugier, 2008)

*Martyrs* należy wraz z takimi filmami, jak *Najście* (*À l'intérieur* /2007/, reż. Alexandre Bustillo, Julien Maury), *Blady strach* (*Haute Tension* /2003/, reż. Alexandre Aja), *Frontière(s)* (2007, reż. Xavier Gens), *Gwałt* (*Baise-moi* /2000/, reż. Virginie Despentes), do tzw. nowej francuskiej ekstremy. Fabuła filmu koncentruje się wokół dwóch dziewczyn – Lucie i Anny. Obie stają się ofiarami organizacji przestępczej, która torturuje ludzi po to, aby doprowadzić ofiarę do takiego stanu psychofizycznego, w którym przeistoczy się w „męczennika”. Pojęcie „męczennik” jest tutaj rozumiane dosłownie jako „świadek” – świadek śmierci. W istocie organizacja uprzedmiotawia osoby w celu zdobycia informacji o tym, co znajduje się „po drugiej stronie”. O ile Lucie była maltretowana w dzieciństwie i zdołała uciec, o tyle przestępczej organizacji udaje się w końcu doprowadzić Annę do stanu „męczenniczej” agonii, w której nie tylko widzi „drugą stronę”, ale jest nawet w stanie opowiedzieć, co dokładnie tam zobaczyła.

Mamy tutaj, podobnie jak w *Srpskim filmie* i *Snuff 102*, wątek „ofiary”, ale jest on bardziej rozwinięty. Kiedy Anna zostaje uwięziona przez organizację, jej przewodnicząca – w filmie zwana po prostu Pani – mówi: *Tak łatwo stworzyć ofiarę, panienko, bardzo łatwo. (...) Ludzie nie potrafią już zmierzyć się z cierpieniem.*



*Martyrs. Skazani na strach, reż. Pascal Laugier (2008)*

*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 Pani pokazuje przerażonej Annie zdjęcia ludzi, którzy drogą tortur bądź chorób zostali doprowadzeni do stanu przemiany w „męczenników”. Na jednym z tych zdjęć widać sławny obraz ofiary chińskich tortur za czasów cesarstwa, któremu poświęcił uwagę także Georges Bataille, twierdząc, że odegrało ono decydującą rolę w jego życiu<sup>50</sup>. Obraz pokazuje umęczone ciało człowieka, który w 1905 r. (w filmie Pani mówi o roku 1912) został poddany torturze *ling-chi*, polegającej na tym, że człowiekowi przywiązanemu do słupa odcina się poszczególne części ciała. Podobnie jak Bataille, Pani zwraca uwagę na wyraz twarzy ofiary, w szczególności na jej oczy: wskazują one stan ekstazy, spotkanie z nieznanym, niewyraźnym – z absolutem<sup>51</sup>.*

Po tej zapowiedzi męki Anna zostaje poddana brutalnym, wymyślnym torturom, aż w końcu zostaje żywcem obdarta ze skóry. Dopiero wtedy dziewczyna, pierwsza „ofiara” organizacji, doznaje autentycznej przemiany w „męczennicę”. W jej oczach widzimy białe światło symbolizujące spotkanie z absolutem. Szefowa poinformowana o „sukcesie” przyjeżdża natychmiast. Anna szeptem oznajmia jej, co widziała. Laugier nie pozwala nam poznać „prawdy” – słowa Anny pozostają niesłyszalne dla widza. Jedynie po minie szefowej możemy odczytać zdziwienie, a nawet przerażenie. W końcowej scenie widzimy, że do domu męki zjeżdża spora liczba osób chcących uświęcić „sukces”. Współpracownik Pani obiecuje gościom, że już za chwilę zostanie im przekazana informacja o tym, co jest „po śmierci”. Współpracownik udaje się do łazienki, w której przebywa Pani. *Czy coś „tam” jest?* – pyta przez zamknięte drzwi. *Oczywiście* – odpowiada Pani, zdejmując przy tym sztuczne rzęsy oraz zmywając makijaż (co można uznać za analogię do obdartej ze skóry „męczennicy” Anny). *To niewątpliwe?* – dopytuje współpracownik. *Bezsporne* – odpowiada ze stoickim spokojem Pani. *I precyzyjne?* – jeszcze raz dopytuje niepewnie mężczyzna. *Nie wymagało żadnej interpretacji* – cierpliwie

odpowiada Pani. Kiedy jednak współpracownik zamierza odejść, Pani zadaje mu pytanie: *Potrąfisz sobie wyobrazić, co jest po śmierci?* Kiedy współpracownik odpowiada przecząco, Pani wyciąga pistolet z torebki, zalecając współpracownikowi, aby powątpiewał dalej, po czym popełnia samobójstwo. Tajemnica „drugiej strony” pozostaje tajemnicą. Ciekawość współpracownika (a także widza) nie zostaje zaspokojona. Pozostaje jedynie nicomość – śmierć.

W pewnym sensie *Martyrs* pozostaje dłużny nie tyle Bataille’owi, ile wczesnemu Ludwigowi Wittgensteinowi, który w słynnym *Traktacie logiczno-filozoficznym* przekonywał, że na temat rzeczy ostatecznych, metafizycznych nie możemy powiedzieć nic sensownego, pomimo, że są to najważniejsze problemy naszej egzystencji. Samobójstwo Pani jest sygnałem, że nie można znakowo uobecnić tego, co jest poza życiem – „prawda” pozostaje dla nas nieuchwytna i będziemy zmuszeni „dalej powątpiewać”. Tylko społeczeństwo zdolne żyć z tą niepewnością nie będzie ani dosłownie, ani w przenośni zrywać z człowieka skóry. Tę konkluzję można też ująć inaczej: *Martyrs* wskazuje, że społeczeństwo nieumiejące sobie poradzić ze świadomością życia jako „byciem-ku-śmierci” wytwarza nikczemne mechanizmy, zgodnie z którymi poszczególne jednostki muszą cierpieć, aby inni mogli czuć się bezpiecznie, dobrze.

W dzisiejszym społeczeństwie indywidualne doświadczenie śmierci wydaje się ostatnią fortecą broniącą przed zupełnym urzeczowieniem i urynkowaniem sfery społecznej. O ile dawniejsze kultury miały swoje brutalne rytuały inicjacyjne, które uczyły jednostki życia w niepewności i ze strachem przed śmiercią, o tyle współcześnie kultura jedynie na poziomie wirtualnym, na przykład na ekranie, proponuje doświadczenie „śmierci”. W tym sensie Stiglegger określa *Martyrs* jako *programowy punkt końcowy*<sup>52</sup> współczesnego gore. W społeczeństwie zdecentralizowanym będziemy musieli nauczyć się żyć ze świadomością, że żadne społecznie usankcjonowane idee lub pojęcia nie uchronią nas przed indywidualnym spotkaniem z „białym światłem”. Największym zagrożeniem dla życia społecznego są próby pacyfikacji porządku bitewnego za pomocą uzyskania pewności przez urzeczowienie drugiego człowieka. W tym sensie *Martyrs* przestrzega, aby „odkrywanie” rzeczywistości nie oznaczało destrukcji żywych istot, a jednocześnie wskazuje, że właśnie w owym „odkryciu” na poziomie duchowym może leżeć siła transcendencji.

### Kilka słów o brzydocie współczesnego społeczeństwa

W odniesieniu do wyżej omówionych filmów kluczowa wydaje się zatem kwestia dotycząca tego, jakim stosunkom społecznym i jakiej kondycji kulturowej odpowiada współczesna skłonność kinematografii do coraz bardziej bezpośredniego przedstawiania przemocy. Gotowość do produkowania oraz oglądania takich filmów można oczywiście próbować wytłumaczyć – w duchu psychoanalitycznym – tym, że w naturze ludzkiej drzemie jakiś tajemniczy i nieokiełznany rezerwuuar nieuspołecznionych oraz niewysublimowanych popędów. Niestety, takie podejście bardzo trudno zweryfikować na poziomie empirycznym. Dużo bardziej obiecujące wydaje się odniesienie wirtualnej sfery przemocy do podstawowych mechanizmów uspołecznienia. O ile bowiem trudno powiedzieć cokolwiek pewnego o ludzkiej naturze, o tyle niewątpliwie żyjemy współcześnie w społeczeństwie, w którym procesy urzeczowienia oraz urynkowania dominują nie tylko w sferze szeroko poję-

tego biznesu; okazuje się, że także formy edukacji lub nawet intymne sfery życia (również te dotyczące seksualności) są współcześnie wciągnięte w wir urzeczowienia. Wydaje się, że coraz mniej instytucji społecznych ma obecnie „wzgląd na osobę” bądź kieruje się jasno określonymi i niezmiennymi zasadami etyki. Dotyczy to również relacji międzyludzkich.

Można sądzić, że temu zgoła „nieładzkiemu” stanowi rzeczy odpowiada estetyka filmów *gore*. Na najbardziej elementarnym poziomie filmy tego subgatunku pokazują bowiem brzydotę, czyli to, co w życiu społecznym zazwyczaj uchodzi za *odpychające, straszne, obrzydliwe, nieprzyjemne, groteskowe, wstrętne, odrażające*<sup>53</sup>. Słynne słowa Stendhala, że *piękność jest jedynie obietnicą szczęścia*<sup>54</sup>, należałoby w tym kontekście odnieść do przekonania Nietzschego, iż człowiek nie poszukuje *szczęścia, lecz sensu życia*<sup>55</sup>. Nietzsche także przekonywał, że dla człowieka *brzydkie* jest to, co wymyka się temu, co *ładzkie*. W *pięknie* człowiek przyjmuje siebie *za miarę doskonałości*, zaś w brzydocie obawia się *zaniku swego typu*<sup>56</sup>. Brzydota oznaczałaby zatem destrukcję sensu i w tym znaczeniu byłaby świadomością niespełnionej obietnicy. O ile zatem doświadczenie *piękności* pozwala nam marzyć o tym, że na świecie istnieje coś więcej aniżeli to, co użyteczne bądź nieużyteczne<sup>57</sup>, o tyle, jak się zdaje, brzydota – na odwrót – sprowadza wszystko do (bez)użyteczności. Najkrócej rzecz ujmując, brzydota jest pozbawieniem człowieka poczucia sensu, które wykraczałoby poza rachunek zysków i strat. A jednak – co może dziwić – stosunkowo chętnie konsumujemy brzydotę w postaci *gore*. Dlaczego? Stendhal stwierdza, że kiedy ktoś *kocha „brzydotę”, to stąd, że w tym wypadku brzydota jest pięknoscią*<sup>58</sup>. Mamy więc do czynienia z przewartościowaniem wartości: brzydota stała się piękna, gdyż w sposób szczerzy i bez ogródek wyraża bezsens współczesnego życia społecznego. W *Martyrs* widzimy, jak człowiek zmaltretowany nagle dostrzega białe światło, które jest także znakiem piękna – blaskiem absolutu.

Szczególnie zachodnia cywilizacja wydaje się niezwykle bogata, technologicznie zaawansowana, postępową w programach edukacyjnych, ale nie jest w sposób autentyczny piękna. We współczesnej kulturze piękno zostało sprowadzone do urynkowanej sfery czysto rzeczowych stosunków społecznych. We wszystkich mediach obserwujemy, że (głównie cielesne) piękno stanowi warunek udanego życia, kariery zawodowej, spełnienia w sferze seksualnej itd. Piękno stało się częścią społecznego wyścigu o status, przynależność klasową, a także konsumpcję erotyczną. Takie piękno, sprowadzone do zasady użyteczności i skoncentrowane wokół butików, czasopism o modzie bądź centrów handlowych, nie nadaje życiu ludzkiemu sensu. Jest ona raczej formą, która wyprzedza wszelką funkcję<sup>59</sup>. Sam człowiek stał się zarówno środkiem, jak i celem tej ogólnej estetyki towarowej – jest „ofiara” systemu. Sprawiając, że człowiek koncentruje się wokół tego, co ulotne, społeczeństwo usiłuje wymazać śmierć z życia i świadomości jednostki<sup>60</sup>. Jednak to się nie udaje i udać nie może, gdyż – jak usiłowałem wykazać – nasze życie kulturowe straciło możliwość skutecznego zakrywania faktyczności życia jako „bycia-ku-śmierci” i „porządku bitewnego”.

Nieprzypadkowo estetyzacji życia społecznego towarzyszy zwrot ku brzydocie na poziomie sztuki – w tym kinematografii<sup>61</sup>. To właśnie młode, piękne i zdrowe ciała najczęściej bywają we współczesnych filmach okaleczane i unicestwiane. Tym samym zaciera się granice między pięknem a brzydotą: pozorne piękno zos-

taje obnażone w swojej wrażliwości i kruchości. Konsekwentnie na jaw wychodzi inna idea piękna, jaką zaproponował Friedrich Schlegel: piękno jest tym, co wzbudza zainteresowanie. Interesujące zatem jest tylko to, co nie jest posłuszne jakiegokolwiek normie oraz nie ucieleśnia harmonii. Wymykając się wszystkim kategoriom, piękno stanowi coś dewiacyjnego i przez to wyjątkowego<sup>62</sup>. Zwłaszcza współcześnie, w czasach „piękna” unormowanego i pozornego (w modzie, reklamie, designie czy estetyce towarowej), za prawdziwe piękno może zostać uznane to, co skutecznie wywołuje szok, a czasami nawet obrzydzenie<sup>63</sup>. Innymi słowy, piękno, które obnażają między innymi filmy gore, wydaje się współcześnie pozorem harmonii, która jedynie zakrywa nieludzkie i niemoralne standardy życia społecznego<sup>64</sup>. Destrukcja tak rozumianego piękna może być czymś „pięknym”. A zatem, można filmom gore zarzucić, że wprawdzie przedstawiają autentyczną brzydotę współczesnego życia społecznego w sposób jednostronny czy wręcz prymitywny, ale przynajmniej są (do bólu!) szczerze w swoim destrukcyjnym przekazie. Może wobec tego – pozwólmy sobie wyrazić tę skromną nadzieję – bardziej zasadna byłaby refleksja nie tyle nad szkodliwością filmowych obrazów przemocy, ile nad faktyczną kondycją społeczeństwa, której dobitnym wyrazem jest coraz bardziej popularna estetyka gore ukazująca destrukcję człowieka jako coś przewrotnie atrakcyjnego.

MARKUS LIPOWICZ

<sup>1</sup> Por. J. Kendrick, *Film Violence. History, Ideology, Genre*, Wallflower, London – New York 2009, s. 1.

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 2.

<sup>3</sup> M. Hendrykowski, *Kilka myśli na temat obrazów przemocy na ekranie*, w: *Przemoc na ekranie*, red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, UAM, Poznań 2001, s. 189.

<sup>4</sup> P. Sawicki, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Yohei, Wrocław 2011, s. 9.

<sup>5</sup> Tamże, s. 9.

<sup>6</sup> Por. tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Także inna statystyka jest interesująca: o ile w pierwszej części co minutę ginie 0,01 osoby, o tyle w czwartej części co minutę ginie 2,59 osoby. Por. <http://www.eatliver.com/i.php?n=2770> (dostęp: 4. 07. 2013).

<sup>9</sup> Por. M. Stiglegger, *Terrorkino. Angst / Lust und Körperhorror*, Bertz + Fischer, Berlin 2010, s. 17.

<sup>10</sup> M. Kareński-Tschurl, *Estetyzacja przemocy we współczesnym kinie popularnym*, w: *Przemoc na ekranie*, dz. cyt., s. 219.

<sup>11</sup> Tamże, s. 219.

<sup>12</sup> Tamże, s. 208.

<sup>13</sup> A. Pitrus, *Gore, seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza „ER”, Siedlce 1992, s. 103.

<sup>14</sup> Por. M. Stiglegger, dz. cyt., s. 17.

<sup>15</sup> P. Sawicki, dz. cyt., s. 11.

<sup>16</sup> Tamże, s. 11-12.

<sup>17</sup> M. Stiglegger, dz. cyt., s. 31.

<sup>18</sup> S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 52.

<sup>19</sup> Tamże, s. 114.

<sup>20</sup> P. Sawicki, dz. cyt., s. 13.

<sup>21</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 2008, s. 277.

<sup>22</sup> Tamże, s. 278.

<sup>23</sup> Por. tamże, s. 279.

<sup>24</sup> Por. tamże, s. 146-167.

<sup>25</sup> Por. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 196.

<sup>26</sup> J. Mitrarski, *Demonologia lęku. Niektóre formy ekspresji i symboliki lęku w dziejach kultury*, w: *Lęk*, red. A. Kępiński, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1977, s. 354.

<sup>27</sup> É. Durkheim, *Solidarność organiczna i mechaniczna*, w: J. Szacki, *Durkheim*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1964, s. 168.

<sup>28</sup> M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 16-18.

<sup>29</sup> Tamże, s. 18.

<sup>30</sup> Tamże, s. 55.

<sup>31</sup> Tamże, s. 59.

- <sup>32</sup> M. Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, Reclam, Stuttgart 1981, s. 354.
- <sup>33</sup> M. Castells, *Spoleczeństwo sieci*, tłum. M. Marody i in., PWN, Warszawa 2007, s. 20.
- <sup>34</sup> Por. tamże, s. 21.
- <sup>35</sup> Tamże.
- <sup>36</sup> Tamże.
- <sup>37</sup> H. Thome, *Theoretische Ansätze zur Erklärung langfristiger Gewaltkriminalität seit Beginn der Neuzeit*, w: *Gewalt*, red. W. Heitmeyer, H.-G. Soeffner, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, s. 318-319.
- <sup>38</sup> M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo*, tłum. D. Lachowska, PWN, Warszawa 2002, s. 484.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> Tamże.
- <sup>41</sup> Por. tamże.
- <sup>42</sup> P. Sawicki, dz. cyt., s. 13.
- <sup>43</sup> Por. M. Stiglegger, dz. cyt., s. 48.
- <sup>44</sup> P. Sawicki, dz. cyt., s. 11.
- <sup>45</sup> M. Stiglegger, dz. cyt., s. 20.
- <sup>46</sup> P. Sawicki, dz. cyt., s. 9.
- <sup>47</sup> Tamże.
- <sup>48</sup> Por. E. Kohn, „*A Serbian Film*” Shocks Midnight Audiences At SXSW, <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2010/03/15/a-serbian-film-shocks-midnight-audiences-at-sxsw/> (dostęp: 4.07.2013).
- <sup>49</sup> A. O. Scott, *Torture or Porn? No Need to Choose*, [http://movies.nytimes.com/2011/05/13/movies/a-serbian-film-directed-by-srdjan-spasojevic-review.html?smid=tw-nytimesmovies&seid=auto&\\_r=0](http://movies.nytimes.com/2011/05/13/movies/a-serbian-film-directed-by-srdjan-spasojevic-review.html?smid=tw-nytimesmovies&seid=auto&_r=0) (dostęp: 4.07.2013).
- <sup>50</sup> Por. G. Bataille, *Łzy Erosa*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 256.
- <sup>51</sup> Bataille pisze o tożsamości *tych absolutnych przeciwieństw: boskiej ekstazy i skrajnego przerażenia*. I nieco dalej: *Potrzebowaliśmy jednak długiej drogi, by dotrzeć do chwili, w której przeciwieństwa w widoczny sposób się łączą, w której religijne przerażenie, objawione w ofierze, wiąże się z otchłanią erotyzmu, z ostatnim szlochem* (tamże, s. 258, 261).
- <sup>52</sup> Por. M. Stiglegger, dz. cyt., s. 83.
- <sup>53</sup> U. Eco, *Wprowadzenie*, w: *Historia brzydoty*, red. U. Eco, tłum. J. Czaplińska i in., Rebis, Poznań 2007, s. 16.
- <sup>54</sup> Stendhal, *O miłości*, tłum. T. Boy-Żeleński, Wydawnictwo „Maska”, Warszawa 1929, s. 68.
- <sup>55</sup> F. Nietzsche, *Zmierch bożyszcz, czyli jak się filozofuje młotem*, tłum. G. Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków 2000, s. 20. Dodajmy, że zdaniem Nietzschego „nadczołówek” wyzwoliłby się od tego „chrześcijańskiego” pytania. Por. F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, tłum. G. Sowiński, Znak, Kraków 1997; F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Antyk, Kęty 2004.
- <sup>56</sup> Por. F. Nietzsche, *Zmierch bożyszcz...* dz. cyt., s. 83.
- <sup>57</sup> K. P. Liessmann, *Schönheit*, Facultas, Wien 2009, s. 8.
- <sup>58</sup> Stendhal, dz. cyt., s. 68.
- <sup>59</sup> Por. K. P. Liessmann, dz. cyt., s. 81-89.
- <sup>60</sup> Por. M. Castells, dz. cyt., s. 452.
- <sup>61</sup> Por. K. P. Liessmann, dz. cyt., s. 81.
- <sup>62</sup> Por. tamże, s. 40.
- <sup>63</sup> Por. tamże, s. 41.
- <sup>64</sup> Por. tamże, s. 10.