

# Joela Schumachera głos w sprawie *snuff movies*

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Wskazując na pewną charakterystyczną właściwość fotografii, Susan Sontag pisze: *Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: „Oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje. Pomyślcie, jaka musi być ta rzeczywistość, jeżeli wygląda w ten sposób”. Fotografie, które same nie są w stanie niczego wyjaśnić, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania*<sup>1</sup>. Szczególnie istotna jest sugerowana tutaj „zwodniczość” fotografii, która ma obietnicą poznania i być może zrozumienia rzeczywistości, jeśli tylko zadamy sobie trud „zejścia pod powierzchnię”, co znaczy również: wyjścia poza materialny ślad na zdjęciu i uświadomienia sobie, że fotografia to „pseudoobecność”, ale i świadectwo „nieobecności”<sup>2</sup>. Wprawdzie analiza i wnioski Sontag dotyczą klasycznie rozumianej fotografii, jednak przywołana we wstępie do cytowanego rozdziału metafora jaskini platońskiej – w której trwamy po dzień dzisiejszy, z niezmiennym zainteresowaniem obserwując obrazy niosące zaledwie *przełtyśki prawdy*<sup>3</sup> – pozwala jej konkluzję odnieść *in extenso* również do filmu. Tę samą jaskinię opisywał Jean-Louis Baudry, uznając ją za idealnie oddającą zasady funkcjonowania kinematografu<sup>4</sup>. Platońska ciemnia, w której „zahipnotyzowani” więźniowie chłonęli grę cieni ze skalnego ekranu, poddając się obezwładniającej iluzji rzeczywistości, biorąc migoczące kontury za samą rzeczywistość, a zarazem irytując się na intruzów zakłócających fascynujący spektakl, okazuje się wyjątkowo obrazową metaforą aparatu kinematograficznego, implikującą zarówno całą techniczną stronę jego funkcjonowania, jak i psychologiczny aspekt uczestnictwa widza w projekcji. Te dwa tropy interpretacyjne – drzemiąca w fotografii zachęta do wyjścia poza oczywistość tego, co widzimy na zdjęciu<sup>5</sup>, oraz metafora jaskini platońskiej – pomogą wskazać na szczególne cechy tzw. *snuff movies*. Filmem, który wyjaskrawia rozmaite nieporozumienia dotyczące tego gatunku<sup>6</sup>, a który jednocześnie pozwala sądzić, że *snuff films* to w istocie gatunek wyobrażony czy domniemany, jest *Osiem milimetrów* (*Eight Millimeter; 8MM*) Joela Schumachera z 1999 roku. Co ciekawe, film ten jest dowodem na to, że widz filmowy – nawet ten mający świadomość współczesnego zaawansowania w dziedzinie efektów specjalnych – wciąż chętniej ufa oferowanej mu iluzji niż mniej atrakcyjnym, ale dającym się sprawdzić faktom.

## Pułapki definicji, czyli *snuff* jest trendy

W odniesieniu do tak zwanych filmów *snuff*<sup>7</sup> należy mówić raczej o popularności samego terminu niż o rzekomym istnieniu produkcji należących do tego

gatunku. To właśnie kwestia nazewnictwa i definicyjnych uściśleń jest tutaj najistotniejsza. W przypadku filmów snuff, nazywanych również filmami ostatniego tchnienia, spotykamy się bowiem z niecodziennym paradoksem, kiedy to definicja opisuje zbiór jak na razie pusty, a być może w ogóle nieistniejący. W obrębie tego gatunku winny się zatem znaleźć filmy, które przedstawiają sceny zabicia człowieka (zwykle poprzedzone torturami, często na tle seksualnym), przy czym muszą być zrealizowane bez zastosowania jakichkolwiek efektów specjalnych z przeznaczeniem do dystrybucji w wąskim kręgu kolekcjonerów (aspekt rozrywkowy i komercyjny grają więc tutaj istotną rolę)<sup>8</sup>. Co ważne, do gatunku snuff nie są zaliczane – jak się często przypuszcza – dokumentalne filmy krótko- lub długometrażowe bądź materiały filmowe (najczęściej tzw. *found footage*), które wprawdzie przedstawiają autentyczne sceny śmierci czy skrajnej przemocy, jednak nie cechuje ich aspekt intencjonalności, nie są zaaranżowane. Zatem ani *mondo movies*<sup>9</sup>, ani nawiązujące do ich tradycji tzw. *death films* (filmy śmierci, określane też jako *shock documentaries* czy *shockumentaries*)<sup>10</sup> nie mogą być uznane za filmy ostatniego tchnienia. Do gatunku nie przynależą również filmy imitujące *snuff movies* (np. japońska seria *Guinea Pig*<sup>11</sup>) ani tym bardziej – co oczywiste – filmy fabularne wplatające do diegezy wątki snuff.

Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której sam przedmiot omówienia nie jest dany, a jego definicja jest budowana niejako drogą wykluczenia kolejnych elementów z liczebnego zbioru filmów przedstawiających autentyczną śmierć. To, co zostanie po wyeliminowaniu filmów niepasujących do schematu, byłoby zatem wyimaginowanym gatunkiem snuff. Znamienne jest również, że sama definicja wiele zawdzięcza filmom, które w mniej lub bardziej udany sposób imitowały „prawdziwy snuff” lub w niektórych partiach fabuły odwoływały się do jego popularności. Kerekes i Slater, prowadząc drobiazgową analizę takich filmów (m.in. *Hardcore* /reż. Paul Schrader, 1978/, *Cannibal Holocaust* /reż. Ruggero Deodato, 1979/, *Videodrome* /reż. David Cronenberg, 1982/, *Człowiek pogryzł psa* /*Man Bites Dog*, reż. André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, 1992/), wyodrębnili swoistą – jak to określił Neil Jackson – *kulturową konstrukcję snuff*<sup>12</sup>. Wpisujący się w nią modelowy, acz hipotetyczny film ostatniego tchnienia przedstawiałby się więc jako dzieło *mroczne i przeznaczone dla szczególnej grupy odbiorców, zrealizowane w jednym pomieszczeniu i przy użyciu jednej kamery; obraz byłby czarno-biały, pozbawiony dźwięku, ziarnisty, czasem kolorowy, ale zawsze źle zmontowany, a cały film – drogi i traktowany jak towar*<sup>13</sup>. Skoro zatem film snuff jest definiowany nie na podstawie charakterystyki „typowych realizacji gatunku”, ale przez wysuwanie (nieweryfikowalnych?) hipotez dotyczących zaledwie wyobrażenia o nim, muszą istnieć powody, dla których takie filmy nie zostały jeszcze poddane analizie. Zaskakujące, ale chyba najprostsze wytłumaczenie proponują nie tylko Kerekes i Slater, ale również większość autorów<sup>14</sup> zajmujących się tą tematyką. Otóż, filmy snuff nie istnieją jako dokumentalne zapisy prawdziwych zabójstw, jako produkt zorganizowanego przemysłu, a raczej jako swego rodzaju „koncept kulturowy”, będący wykładnią szczególnie rozumianej *delectatio morosa* – niemal perwersyjnej fascynacji śmiercią, która cechuje współczesne media. Wtedy jednak nie mogą być rozpatrywane w kategoriach gatunku filmowego, a co najwyżej współczesnego toposu czy motywu tanatologicznego.

Miejska legenda<sup>15</sup>, plotka, nowoczesny miejski mit – w większości publikacji te właśnie określenia towarzyszą nazwie *snuff movies* i tłumaczą jej ogromną popularność. Trafnie opisują one również przypadek filmu *Snuff* (1976) – amerykańskiej produkcji uznawanej za pionierską w tej dziedzinie – który jest symptomatyczny dla całej późniejszej historii tego wyobrazonego gatunku. W 1975 roku producent Allan Shackleton, dostrzegając rosnące zainteresowanie filmami mondo, zdobył prawa do niedystrybuowanego horroru Michaela Findlaya *Slaughter* z 1971 r. (przedstawiającego sceny tortur i zabójstwa ciężarnej kobiety z Argentyny, wyraźnie odwołujące się do głośnej sprawy Tate-La Bianca – serii brutalnych morderstw, jakich grupa Charlesa Mansona dokonała w willi Romana Polańskiego, a dzień później w mieszkaniu dwóch innych ofiar), usunął tytuł oraz napisy końcowe, dodał nakręconą przez Cartera Stevensa kilkuminutową sekwencję zabicia młodej dziewczyny przez jednego z członków ekipy filmowej i wprowadził tę imitację do kin. Sam tytuł Shackleton zaczerpnął z popularnej wówczas książki Eda Sandersa<sup>16</sup>, w której słowo *snuff* pojawiało się wielokrotnie w odniesieniu do bestialskiego mordu na Sharon Tate i jej gościach oraz na małżeństwie La Bianca. Film reklamowano jako zapis prawdziwego morderstwa, którego dokonano w *Ameryce Południowej, gdzie życie jest tanie*<sup>17</sup>. Promocji filmu służyły również informacje (prawdopodobnie przekazane prasie przez Shackletona) o rzekomym nasileniu się przemytu filmów snuff do USA właśnie z Ameryki Południowej, a także protesty organizacji feministycznych przed kinami. Produkcją oczywiście zainteresowało się FBI, które w kilka dni po premierze dowiodło, że aktorka „zamordowana” na planie filmowym żyje. Według tego scenariusza (odkrycie domniemanego filmu snuff – śledztwo – oświadczenie o fałszywości) przebiegały jak dotychczas wszystkie sprawy dotyczące prawdziwości *snuff movies*<sup>18</sup>, co jednak nie zburzyło powszechnego przekonania o istnieniu takich filmów, a wręcz działało stymulująco na zainteresowanie kultury masowej taśmami śmierci.

Publiczną dyskusję, jaka od premiery filmu Stevensa i Findlaya towarzyszy fenomenowi snuff, doskonale streszczają słowa Catharine A. MacKinnon, prawniczki i feministki zajmującej się problemem pornografii<sup>19</sup>. W odpowiedzi na nieustające dementi ze strony oficerów FBI, których śledztwa nie potwierdziły żadnego doniesienia o zrealizowaniu prawdziwego filmu snuff, MacKinnon wyznała: *Moja opinia jest zupełnie odmienna od oficjalnego stanowiska FBI. Ja wiem, że filmy snuff istnieją. Ci tak zwani oficjele nie cieszą się zbyt wielkim zaufaniem. W wielu przypadkach publicznie ogłaszają linię działania, podczas gdy tak naprawdę postępują zupełnie inaczej*<sup>20</sup>. Odmówiła jednak wyjaśnienia swojego stanowiska: *Ujawnienie czegokolwiek mogłoby zaszkodzić mojemu własnemu śledztwu. Ale proszę mi wierzyć, te filmy gdzieś są*<sup>21</sup>. Wiara i osobiste przeświadczenie to chyba jednak za mało, by przekonać opinię publiczną o istnieniu podziemnego, zorganizowanego przemysłu filmów snuff. Teoria spisku bogatych biznesmenów o nietypowych preferencjach seksualnych i filmowców-morderców, którzy ze względu na krociowe zyski są zainteresowani utrzymaniem całej sprawy w tajemnicy, musi mieć solidniejsze podstawy. Tymczasem o istnieniu prawdziwych filmów snuff wnioskuje się na podstawie naiwnej wiary w ekranową iluzję (*Widziałam, jak zamordowano kobietę. To się działo naprawdę!*<sup>22</sup>), ale również – co bardziej niepokojące – przez mnożenie przypuszczeń i próby pewnych teore-

tycznych uogólnień. Sposób takiego myślenia obrazuje przypadek *squish movies* <sup>23</sup>, kiedy to istnienia autentycznych filmów snuff próbuje się dowodzić na zasadzie ekstrapolacji – skoro dla zysku filmuje się sceny zabijania zwierząt, to na pewno dla jeszcze większego zysku zabija się przed kamerą również ludzi; skoro *squish movies* są nazywane zwierzęcymi filmami snuff, to muszą również istnieć same *snuff movies*, służące tutaj za swego rodzaju inspirację. Wydaje się, że ta sama zasada obowiązuje w odniesieniu do filmów imitujących snuff, które sugerują, że jeżeli mamy do czynienia z zainteresowaniem tego rodzaju gatunkiem, to wcześniej czy później popyt na „prawdziwy snuff” musi zostać zaspokojony. *To tylko kwestia czasu, zanim jeden z takich filmów ujrzy światło dzienne. Domowe kamery wideo czynią ten scenariusz możliwym* <sup>24</sup> – przewiduje jeden z agentów FBI zajmujący się dochodzeniami w sprawie filmów snuff. W podobnym tonie wypowiadają się inni specjaliści. Andrew Vachss, adwokat prowadzący sprawy o molestowanie nieletnich i autor bestsellerowych thrillerów, krytykuje beztrząsowo osoby, które sceptycznie podchodzą do całej sprawy: *Trzeba być naprawdę naiwnym, żeby sądzić, że one [filmy snuff – dop. G.N.] nie istnieją. (...) Seryjni zabójcy od lat dokumentowali swoje morderstwa i zachowywali te pamiątki zbrodni, żeby potem rozbudzać swoją fantazję. (...) Czy nie sądzicie, że któryś z nich zdarzyło się sfilmować morderstwo i czy nie uważacie za możliwe, aby jeden z takich filmów mógł wejść do obiegu?* <sup>25</sup> Oczywiście, w obydwu przypadkach taki scenariusz jest możliwy, tyle tylko, że materiały, które w ten sposób powstaną (już powstały?) i tak nie będą podlegały definicji gatunku. Seryjnemu zabójcy, jeżeli filmuje swoje zbrodnie, z pewnością bardziej zależy na uwiecznieniu swego dzieła, którym wielokrotnie będzie mógł sycić wyobraźnię, niż na generowaniu zysku i budowaniu „rynku snuff”. Trzeba bowiem pamiętać, że filmy snuff z definicji mają powstawać dla celów komercyjnych i przynajmniej w minimalnym stopniu kształtować rynek (czytaj: wąski krąg koneserów gatunku). Jeżeli tak się nie dzieje, nie mamy do czynienia ze *snuff movies*. Barbara Mikkelsen, analizując najważniejsze elementy, które ukształtowały wiarę w autentyczność filmów ostatniego tchnienia, ujmuje rzecz wyjątkowo trafnie: *(...) obawy, że rynek dla takich produktów istnieje, są bezpodstawne; nawet jeżeli ten rynek istnieje, nie ma produktu, który miałby go wypełnić. Zatem, nie ma takiego rynku* <sup>26</sup>. Okazuje się więc, że nawet żelazna reguła wolnego rynku (popyt generujący podaż) nie służy wierze w istnienie prawdziwych filmów snuff.

Popularne stwierdzenie, że dziś fikcja nie musi już posilkować się rzeczywistością, a raczej rzeczywistość winna dorównywać wyzwolonej fikcji <sup>27</sup>, tłumaczy powody, dla których legenda snuff zdobywa coraz więcej zwolenników. Fakty odgrywają marginalną rolę, kiedy społeczne obawy i być może podświadome lęki można skanalizować w bezpiecznej formie współczesnego mitu. A takim właśnie nowoczesnym mitem, obsesyjnie propagowanym przez media, są *snuff movies* – choć nikt ich osobiście nie oglądał, to „wiadomo, że istnieją”. Jako miejska legenda drażnią masową wyobraźnię, pozwalają pewnym społecznym lękom nadać okrutną, ale „ludzką” twarz (zło zostaje niejako podniesione do potęgi, bo morderca nie tylko zabija, ale w swej „bezwzględności” jeszcze to filmuje); chwilami godzą w czyjeś poczucie moralności (która zazwyczaj jest sprawą względną). Co ważne, „estetyka” (jeżeli można przewrotnie użyć takiego określenia) snuff wkracza również do reklamy, a nawet filmu rysunkowego. Spoty reklamowe napoju

„Sprite” przedstawiają utrzymane w komediowej konwencji scenki, w których dwaj koledzy próbują za pomocą osobliwie pojętej personifikacji pragnienia wytłumaczyć sobie orzeźwiającą moc napoju – albo jeden z nich ginie przejechany przez samochód, albo drugi spada z kilkupiętrowego budynku z głazem przywiązanym do nogi. W serialu animowanym *Happy Tree Friends*<sup>28</sup> poziom nonsensu jest podobny – gromadka zwierzątek ze świata Mondo morduje się nawzajem z nieustającą cierpliwością i rozbrajającą niezdarnością, obcinając rączki, wydłubując oczka i dekapitując kogo popadnie. Zauważalny w tych produkcjach ironiczny dystans do fenomenu snuff potwierdzałby więc status taśm śmierci jako miejskiego mitu. Gdyby istniały nie jako gatunek wyobrażony, ale jako rzeczywiste dowody morderstwa, zapewne tak łatwo nie poddawałyby się chwytom parodystycznym i próbom sprowadzenia do absurdu. Ten sam dystans jest również wyrazem ogólniejszej tendencji do „metaforyzowania” pojęcia *snuff movie*. Granice definicyjne rozszerzają się do tego stopnia, że z braku dowodów na istnienie prawdziwych filmów ostatniego tchnienia ich kategorie gatunkowe dosyć beztrako aplikuje się do rozmaitych form zmediatyzowanej przemocy (już nawet nie śmierci) – niektórych programów telewizyjnych<sup>29</sup>, krążących w Internecie filmów z tzw. ustawek<sup>30</sup>, a nawet dzieł sztuki performatywnej ukazujących nietypowe zachowania seksualne<sup>31</sup>. A zatem, *snuff jest trendy*<sup>32</sup> – choć nie ma wiarygodnych dowodów na jego istnienie, zawsze można go odnaleźć tam, gdzie się chce, a przynajmniej wierzyć, że pragnienie zysku i właściwie zaprogramowana masowa wyobraźnia wcześniej czy później pomogą przekuć mit w rzeczywistość<sup>33</sup>.

Paul Schrader, reżyser odwołującego się do popularności *snuff movies* filmu *Hardcore*, wskazuje na istotę problemu: *Kino to elastyczne medium. Łatwo jest symulować śmierć na ekranie i po części właśnie dlatego ludzie wierzą w istnienie filmów snuff. Widzieli kiedyś dobrą imitację i uwierzyli w jej prawdziwość. Sądzę, że filmy te mogą gdzieś istnieć, jednak to, czy one faktycznie istnieją czy nie, jest mniej ważne niż sama wiara w ich istnienie, niż gotowość do uwierzenia w fantazję zła. To właśnie jest najbardziej interesujące*<sup>34</sup>. Podobnej przytomności w ocenie fenomenu snuff nie mieli niestety ani Joel Schumacher, ani autor scenariusza do *Ośmiu milimetrów* – Andrew Kevin Walker. Obydwaj bez reszty ulegli zniewalającemu urokowi miejskiej legendy, nie pozostawiając widzowi najmniejszego pola manewru i skazując go na jedyną możliwą interpretację.

### Porno koszmary i droga do piekieł

Bohater filmu, prywatny detektyw Thomas Welles (Nicolas Cage), staje przed nie lada wyzwaniem. Na zlecenie pani Christian (Myra Carter), wdowy po zamożnym potentacie przemysłowym, ma ustalić, czy film znaleziony w sejfie zmarłego przedstawia scenę prawdziwego zabójstwa młodej dziewczyny. Welles przyznaje, że słyszał o takich produkcjach, i od razu wyraża swoją opinię: *To wielkomiejski mit. Folklor branży rozrywkowej. Wielka lipa*<sup>35</sup>. Staruszka nalega, aby jednak zobaczył film. Przy zgaszonym świetle, bez świadków, Welles ogląda niespełna trzyminutowy materiał – w obskurnym pomieszczeniu na starej kanapie siedzi nastolatka, jest ubrana tylko w bieliznę; przez moment kamera filmuje jej twarz; po chwili w kadrze pojawia się zamaskowany mężczyzna, który torturuje dziew-

czynę i kilkakrotnie godzi ją nożem (zabija?); film jest niemy, zrealizowany jedną kamerą, metodą „z ręki”, źle oświetlony; obraz jest kolorowy, ale utrzymany w ciemnej tonacji, niestabilny, ziarnisty; widoczne są rysy i zadrapania na taśmie; całość jest zarejestrowana w jednym ujęciu <sup>36</sup> z kilkoma gwałtownymi zbliżeniami na twarz ofiary; choć film nie przedstawia aktu seksualnego, konotacje z brutalną, sadomasochistyczną pornografią są oczywiste. Po krótkiej projekcji detektyw jest już mniej pewny siebie (*No cóż, film robi wrażenie autentycznego*), ale decyduje się poprowadzić śledztwo. Pani Christian gwarantuje mu wszelką pomoc i nie ogranicza kosztów. Zależy jej tylko na jednym: *Chcę mieć pewność, że to okrucieństwo jest symulowane* [w oryginale: *false* – dop. G. N.]. *Muszę mieć dowód. (...) Niech pan ustali, kto nakręcił ten film i czy jest prawdziwy. (...) Chcę wiedzieć, że ta dziewczyna żyje*. Wdowa zastrzega również, że film nie może zostać skopiowany.

W tych początkowych scenach Schumacher wyraźnie sugeruje, że odnaleziony film ma wszystkie cechy prawdziwego *snuff movie* – materiał idealnie odpowiada powszechnemu wyobrażeniu o takich filmach (zgodność z definicją zaproponowaną przez Kerekesa i Slatera); bardzo emocjonalna reakcja bohatera podczas projekcji świadczy o tym, że szybko zaczyna on wątpić w status tych produkcji jako miejskiej legendy; zakaz kopiowania filmu nadaje mu walor autentyzmu w rozumieniu benjaminowskim (reproduktowanie zabija aurę, odbiera dziełu sztuki jego autentyczność <sup>37</sup>). Wydaje się więc, że śledztwo ma tutaj funkcję czysto dramaturgiczną. Na poziomie fabuły przynosi oczywiście rozwiązanie zagadki, a jeśli chodzi o kwalifikację gatunkową – idealnie wpisuje się w konwencję thrillera czy filmu detektywistycznego. Jednak odpowiedzi na pytania zadane przez panią Christian, choć faktycznie padają dopiero w finale, są *implicite* zawarte już w pierwszych scenach filmu. Cała fabuła służy więc potwierdzeniu wstępnej tezy, a wszystkie odkrycia, których Tom dokonuje podczas dochodzenia, pozwalają reżyserowi na ostateczną konkluzję (czy raczej rekapitulację tezy): filmy *snuff* istnieją, a realizują je krańcowo zdegenerowani członkowie pornograficznego podziemia. Jaką zatem drogą Schumacher prowadzi swojego bohatera do prawdy o *snuff movies*?

Już pierwsza projekcja filmu wywołuje u Wellesa spore emocje. Można odnieść wrażenie, że jego reakcja na oglądane sceny jest przesadzona – z pewnością w swojej karierze widział niejedno zabójstwo, może mniej krwawe, ale bez wątplenia prawdziwe. Reżyserowi jednak zależy na tym, byśmy uwierzyli w emocje Toma. Skoro on, jako specjalista, zareaguje „wiarygodnie” i „prawdziwie” (a nawet „lepiej niż prawdziwie”), widz będzie bliższy przekonania o autentyczności filmu. Przekazany przez panią Christian materiał Welles ogląda kilkakrotnie. Za każdym razem coraz bardziej skupia się na szczegółach. Gdy samotnie spędza noc w hotelu, jego zajęciom towarzyszy terkot działającego projektora – film cały czas jest rzutowany na ekran, nawet gdy Welles go nie ogląda (podczas rozmowy z żoną czy w trakcie opracowywania zgromadzonych dowodów). Co ciekawe, za żadnym razem reżyser nie pozwala widzowi obejrzeć tego filmu w całości. Kiedy Welles ogląda materiał, ekran jest charakterystycznie podzielony – część kadru wypełnia jego postać filmowana zza pleców bądź zza ekranu, na którym wyświetlany jest film, natomiast w drugiej części pojawia się fragment sceny z zabójstwem, przy czym zawsze w ten sposób, że samego momentu śmierci nie

oglądamy. Widz nie może stwierdzić, czy film ten rzeczywiście mógłby się wydać autentyczny – musi zaufać ocenie i wrażeniom Wellesa, a raczej sugestiom reżysera, który pokazuje tylko to, co powinniśmy zobaczyć. Taka nietypowa kompozycja kadru ma oczywiście pewną funkcję estetyczną czy nawet symboliczną (zapowiedź wkraczania Toma do świata producentów filmów pornograficznych), jednak przede wszystkim sprawia wrażenie triku, którym reżyser próbuje osłabić czujność widza, aby ten poddał się biegowi fabuły i przyjął rozpoznanie bohatera jako swoje. A bohater ulega mrocznemu urokowi filmu, poddaje się jego aurze. Z każdą kolejną projekcją siada coraz bliżej ekranu, zanurza się w jego świetle. Na poziomie diegezy to zachowanie jest spowodowane chęcią odnalezienia dodatkowych szczegółów mogących ułatwić mu prowadzenie śledztwa. Natomiast na planie metaforycznym może być odczytywane jako próba zbliżenia się do powierzchni obrazu, o której pisała Sontag, jako owo pragnienie zejścia w głąb i odkrycia tego, co się pod nią skrywa<sup>38</sup>. Zafascynowany fakturą obrazu Welles dość długo sądzi, że może niejako przebić się przez tę powierzchnię i rozwiązać zagadkę. Co ważne, wcale nie skupia się na samym momencie zabójstwa; nie usiłuje stwierdzić, czy i w jakim stopniu mogły tu zostać zastosowane efekty specjalne. Jego uwagę zajmują wszystkie inne elementy kadru, ale nie samo zadawanie ciosów nożem. Wygląda więc na to, że o autentyczności aktu morderstwa jest już przekonany, a teraz musi jedynie znaleźć zabójców. Cały czas szuka jakichś wskazówek w obrazie, próbuje coś z niego wydedukować. Przekopiuje kadr z twarzą dziewczyny do komputera, powiększa cyfrowo i drukuje. Podobnie robi z fragmentem filmu, na którym zauważył odbijającą się w oknie sylwetkę człowieka. Jest pewien, że trafił na ważny trop. Specjaliści z laboratorium fotograficznego, którzy cyfrowo „wyczyścili” zdjęcie, nie potrafili jednak powiedzieć nic ponadto, że przedstawia ono czyjaś potylicę. Dla Wellesa ta diagnoza jest jednoznaczna – „kontemplowanie” obrazu (całego filmu czy pojedynczych kadrów) do niczego go nie doprowadzi. Powierzchnia, którą ogląda, jest niczym ściana oddzielająca bezpieczny świat detektywa-widza od zdemoralizowanego świata filmowców-morderców. Skoro zatem nie daje rady przebić się przez tę ścianę, postanawia skorzystać z „tylnego wejścia”. Drzwi do tego świata pomaga mu otworzyć Max California (Joaquin Phoenix) – niespełniony muzyk rockowy, który zarabia jako sprzedawca w sex-shope.

Podążając śladami dziewczyny z filmu, którą okazała się zaginiona przed kilkoma laty Mary Anne Mathews (Jenny Powell), Tom przybywa do Los Angeles. Podróż ta jest oczywiście fabularnie uzasadniona (Welles dowiedział się od byłego chłopaka Mary Anne, że dziewczyna marzyła o karierze w Hollywood, a drogę do sławy planowała zacząć jako striptizerka), jednak w sensie metaforycznym można ją interpretować właśnie jako zamiar bezpośredniego wniknięcia w świat, który Tom obserwował na ekranie. Poszukując w jednym z sex-shopów kontaktu z przemysłem pornograficznym, Welles poznaje Maksa. Ich pierwsza rozmowa jest w kontekście rozważanych tutaj zagadnień szczególnie ważna, stawia bowiem kwestię zależności pomiędzy bezpiecznym światem Toma (*żona, córka, ładny żółty domek i pies, który wabi się Burek* – jak później określi to Max) a infernalnym podziemiem pornografii (o wyjeżdżającej do Hollywood Mary Anne jej chłopak mówi: *Kazałem jej iść do diabła. – Dokąd mogła pójść? – dopytuje detektyw. – Może do diabła; Max* – który, nawiasem mówiąc, pełni rolę „pre-

wodnika po piekle” – kilkakrotnie przestrzega Toma przed próbą kontaktu z tym światem: *Tatusku, nie zmienisz diabła, tańcząc z nim. To diabeł zmieni ciebie. Diabeł już na ciebie czeka. Diabeł już cię dopadł*; jeden z pornograficznych filmów, o których wspomina Max, nosi tytuł *Diabeł*). Dialektykę tych zależności określają pary pojęć, które można wyczytać już z pierwszej rozmowy Wellesa i Maksa, a które wielokrotnie powracają w późniejszych partiach filmu: powierzchwnia – głębia, fałsz – prawda, kopia – oryginał, pozór – autentyzm, niewinność ofiar – bestialstwo oprawców. Kiedy Tom staje przy kasie ze stertą „materiałów dowodowych” (gazety i filmy pornograficzne), Max czyta książkę i z zapalem podkreśla fragmenty tekstu. Na okładce widnieje tytuł *Analna sekretarka*. Welles stara się nawiazać rozmowę i zauważa: *W tym nie ma nic wartego podkreślenia*. Wtedy chłopak zdejmując obwolutę i pokazuje właściwą okładkę – *Z zimną krwią* Trumana Capote’a. Widząc zdziwienie detektywa, sumituje się: *Wie pan, jak jest. Wywaliliby mnie ze związku zawodowego* [w oryginale: *pornographers’ union* – dop. G. N.]. *Co bym wtedy począł?* Fakt skrywania książki pod fałszywą okładką oraz ironiczny komentarz Maksa do tej sytuacji można rozumieć jako sygnały, że Tom jest bliski „zejścia pod powierzchnię”, a zarazem pokonania symbolicznej granicy pomiędzy obrazem rzeczywistości (film na taśmie 8 mm) a nią samą (handel „żywym towarem” i morderstwa na planie filmowym). Na zewnątrz mamy opowiestkę o figlarnej „analnej sekretarce”, a w środku opartą na faktach powieść *Z zimną krwią*, co – jak sugeruje Schumacher – należy odczytywać następująco: pod pozorem czysto rozrywkowej pornografii kryje się okrutna zbrodnia. Ryzykując dygresję, warto książkę Capote’a poświęcić kilka słów, tym bardziej że do porównań z nią reżyser zachęca nie tylko sceną w sex-shope, ale również późniejszą o kilka ujęć rozmowę, w której Max wyjaśnia Tomowi potrzebę przybrania niebudzącego podejrzeń wyglądu <sup>39</sup>, aby wtopić się w świat porno-biznesu: *Gdy rozpytujesz o nielegalny towar, twój wygląd nadaje tej sytuacji rodzaj patyny. – Patyny? – pyta Thomas. – To z Trumana Capote’a*. „Patyna”, jedno z ulubionych słów amerykańskiego pisarza, służy więc tutaj wskazaniu na wiążący się ze *snuff movies* problem imitacji i sugerowania autentyzmu, ale także na swoistą grę pozorów, którą można dostrzec zarówno w postępowaniu Wellesa, jak i w zachowaniu bohaterów Capote’a.

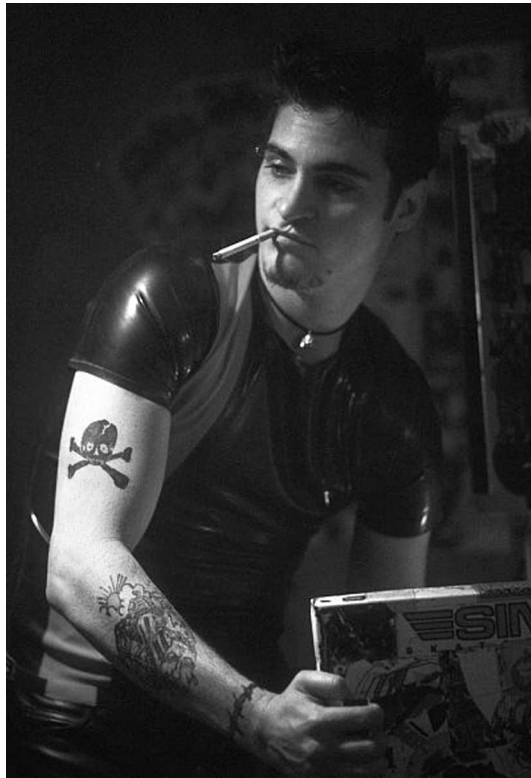
Powieść *Z zimną krwią* była nowatorską jak na swoje czasy (1965 r.) próbą dokumentalnego zapisu wydarzeń, które wstrząsnęły Ameryką w 1959 roku. Autor drobniawo opisał akt wielokrotnego zabójstwa, którego dwaj recydywiści (Richard Hickock i Perry Smith) dopuścili się na czteroosobowej rodzinie Clutterów, a które media niezwłocznie okrzyknęły pierwszym zbiorowym morderstwem w USA <sup>40</sup> i skwapliwie wykorzystały do rozbudzania masowej wyobraźni. Ta beznamietna relacja uświadamiała Amerykanom, że już najwyższy czas pożegnać się z mitem bezpiecznego i bogobojnego społeczeństwa, skoro przemoc dokonuje się w ich sąsiedztwie, w „statystycznej” rodzinie farmerów z Kansas. Capote odsłonił przed czytelnikiem świat zbrodni, która w epoce rodzących się mass mediów zaczynała nabierać cech widowiska – zarówno dla odbiorcy relacji prasowych czy telewizyjnych, jak i dla samego mordercy. Znamienne są tutaj słowa Perry’ego Smitha, który zeznał przed policją, że kiedy znalazł się w domu Clutterów, przez chwilę miał nawet ochotę zrezygnować ze swych morderczych planów. Powstrzymało go jednak przed tym dziwne uczucie: *miałem wrażenie, że*

wychodzę z siebie. Jakbym oglądał siebie samego w jakimś idiotycznym filmie. (...) Nie potrafię tego wytłumaczyć – zupełnie jakbym nie był sobą. Zupełnie jakbym czytał jakieś opowiadanie. I musiałem wiedzieć, co się w końcu wydarzy. Znać zakończenie<sup>41</sup>. Widz, który zna powieść Capote’a i pamięta te słowa, tym łatwiej zgodzi się z propozycją reżysera, aby twórców taśm śmierci poszukiwać wśród niezrównoważonych dziwaków, którzy akt zabójstwa traktują jak wciągającą narrację (taką postacią jest Dino Velvet). Na podobnej zasadzie interpretację może wspomagać inny fragment książki – mowa oskarżycielska poprzedzająca ogłoszenie wyroku śmierci dla obydwu sprawców: *To były niepojęte, krwiożercze morderstwa. Czwooro naszych współobywateli wyróżniło jak wieprze w zagrodzie. A jakiż był tego powód? Nie była to ani zemsta, ani nienawiść. Zrobiono to dla pieniędzy. Pieniędzy. Na zimno i z pełnym wyrachowaniem przeliczono uncje srebra na uncje krwi*<sup>42</sup>. Słowa te idealnie korespondują z konkluzją Schumachera co do motywów realizowania *snuff movies* – w kulminacyjnej scenie Welles pyta niejakiego Longdale’a (Anthony Heald), dlaczego stary Christian zlecił mu zamówienie filmu o ćwiartowaniu młodej dziewczyny, na co ten odpowiada: *Bo było go stać. Bo mógł sobie na to pozwolić*. Tak więc w zamysle reżysera *Ośmiu milimetrów* widz powinien zbudować znaczącą analogię pomiędzy morderstwami popełnionymi przez Hickocka i Smitha a zabójstwem Mary Anne Mathews (i jak można sądzić – wszelkimi zabójstwami na planie filmów *snuff*). Posługując się taką paralełą, Schumacher narzuca widzowi sposób lektury filmu i skłania go do jednoznacznego rozumowania: skoro *Z zimną krwią* jest powieścią opartą na faktach i skoro z filmem pani Christian łączy ją to, że obydwie „zapisy” oferują wciągającą „narrację śmierci”, zatem *snuff movies* faktycznie istnieją. Co więcej, jako produkt zorganizowanego przemysłu materiały te muszą przynosić dochód („uncje srebra przeliczone na uncje krwi”), a ich twórcom powinno zależeć na budowaniu niezdrowego zainteresowania sfilmowaną śmiercią<sup>43</sup>. Dysponując taką wiedzą o podziemnym świecie pornografii – do którego zamierza wkroczyć Tom Welles i który w jego mniemaniu musi okazać się „desygнатem” tego, co zobaczył na filmie pani Christian – widz z pewnością zgodzi się z prezentowaną w finale konkluzją co do prawdziwości *snuff movies*.

W scenie, którą można uznać za symboliczne przekroczenie „granicy piekieł” (poprzedzają ją cytowane wyżej słowa Maksa o tańcu z diabłem), California i Welles odwiedzają niewielki dom publiczny, a zarazem sklep z ostrą pornografią. *To szczyt góry lodowej. Meksykańskie sado-maso, azjatycka sztuka wiązania, wszystkie odmiany brutalności* – Max ze znanstwem reklamuje osobliwą wideo-tekę, jednocześnie dając Tomowi do zrozumienia, że to dopiero początek drogi w głąb. Wprawdzie z tego lokalu bohaterowie zostaną wyrzuceni za ostantacyjne pytanie o sfilmowaną śmierć, ale już w następnym miejscu będą mieli więcej szczęścia. Kolejną scenę otwiera charakterystyczne ujęcie – Max i Tom schodzą krętymi schodami do słabo oświetlonej podziemnej hali (piwnicy?), w której sprzedawane są nielegalne nagrania. Gdy są już na dole, California mówi z przekąsem: *Masz tutaj swoje porno koszmary. To najgrubszy kaliber*. Detektyw jest oczywiście zainteresowany tylko prawdziwymi taśmami śmierci i kiedy przy jednym ze stoisk widzi tabliczkę z napisem „Way beyond” (sic!), od razu pyta o filmy *snuff*. Sprzedawca, zirytowany bezceremonialnością prośby, przekonuje Toma, że *nie ma czegoś takiego jak snuff*. Jednak gwałtowna riposta handlarza,

który za pięć kaset z *ostrym sado-maso i gwałtami* daje gratis jedno nagranie z pornografią dziecięcą, zastanawia Wellesa. W kontekście tej rozmowy znaczące okazują się słowa, które kilka scen wcześniej Tom wypowiedział do Maksa: *Jeśli ktoś nie ma filmów ze śmiercią na żywo, będzie spokojny. Jeśli ma z tym do czynienia, będzie zdenerwowany. Kto udaje obrażonego, jest podejrzany*. Można więc uznać, iż Thomas jeszcze bardziej utwierdził się w przekonaniu, że prawdziwe *snuff movies* rzeczywiście istnieją, a problemem jest tylko dotarcie do nich. Sukces wydaje się bliski, kiedy w tym samym lokalu nabywa dwie kasety z rzekomo autentycznymi filmami *snuff* z Filipin. Realizacje te oczywiście okazują się zręcznymi podróbkami – Welles zauważa, że w obydwu jest „torturowana i zabijana” ta sama aktorka. Nie ustaje jednak w poszukiwaniach, a jego upór zostaje nagrodzony, kiedy przy pomocy Maksa zdobywa nagrania undergroundowego twórcy Dino Velveta. Zorientowany we wszystkim California daje zwięzłą charakterystykę tych realizacji: *Jim Jarmusch sado-maso. (...) Sadyzm, fetysze, gotyk. Dla pokrętów*. Detektyw ogląda zakupione filmy i przeczuwa, że tym razem zakończy śledztwo – na ekranie dostrzegł bowiem tego samego człowieka w masce, niejakiego „Maszynę” (Chris Bauer), który był oprawcą Mary Anne Mathews. Sygnałem tego, że Welles trafił na właściwy trop, jest jego opinia o produkcjach Velveta. Padają w niej określenia „ziarno” i „surowość”, które od początku filmu przypisane były materiałowi pani Christian i niejako konstytuowały jego autentyczność. Posługując się „piekielną” retoryką Schumachera, należałoby stwierdzić, że kulminacyjne sceny filmu, w których Tom znajdzie odpowiedź na pytanie pani Christian, spotka się z zabójcami dziewczyny i wymierzy im sprawiedliwość, będą niczym zstąpienie do otchłani i pojedynk z diabłem. Reżyser zresztą daje sporo wskazówek do takiej interpretacji: filmy Velveta są zrealizowane w satanistycznej stylizacji (odwrócony pentagram wytatuowany na ręce jednego z aktorów, charakterystyczna muzyka<sup>44</sup>, rozwścieczone koty i psy, wymowne tytuły – *Devil in the Dungeon*, *Choke*); jego biuro jest *niczym wejście do Hadesu*<sup>45</sup>; sam Dino to postać o diabolicznym wyglądzie; w jednej z kwestii, które wypowiada, pojawiają się słowa *szatan ex machina*; wspólnik Velveta podrzyna przywiązanemu do krzyża Maksowi gardło – co łatwo skojarzyć z bluźnierczymi rytuałami satanistów; również ujęcie z ogniem (Dino podpala taśmę z filmem) i kolorystyka wnętrza, w którym spotykają się Welles i Velvet, służą infernalnym konotacjom. Symboliczna podróż, jaką Thomas Welles<sup>46</sup> przebył od zagadkowej powierzchni obrazu do prawdy o rzeczywistości, to w intencji reżysera wędrówka do piekieł<sup>47</sup>. Zważywszy na to, że *Osiem milimetrów* jest gatunkowo kwalifikowane jako thriller, można tę „mrozącą krew w żyłach” podróż uznać za usprawiedliwioną – film opowiada o tajemniczej zbrodni, akcja ma charakter sensacyjny i przynajmniej do pewnego momentu trzyma widza w napięciu. Należy jednak zaznaczyć, że fikcjonalność fabuły nie unieważnia przeprowadzonego przez reżysera „dowodu na istnienie”. Autor pokusił się o poważną diagnozę i dokonał jej – trzeba to przyznać – bardzo przemyślanymi środkami, toteż nie można brać jej w cudzysłów tylko dlatego, że jest wpisana w fikcję fabularną. Jeżeli zatem przyjąć, że obraz ten ma nie tylko służyć rozrywce, ale również być głosem w dyskusji na temat pornografii, do czego Schumacher zgłasza pretensje<sup>48</sup>, a przede wszystkim na temat prawdziwości *snuff movies*, to metafora tego przemysłu jako piekielnych czeluści zdecydowanie nie pełni tu roli argumentu, który mógłby uprawdopodob-





nić reżyserską tezę. Nasuwa się więc pytanie o przesłanki, na których reżyser oparł konkluzję dotyczącą istnienia filmów snuff, a także o sposób, w jaki przekonuje widza do swojego odkrycia.

### W służbie stereotypów, z daleka od faktów

W eksplikacji reżyserskiej do *Ośmiu milimetrów* Joel Schumacher powiedział, że wszelkie informacje o *snuff movies* czerpał z książek i wiarygodnych relacji osób, które miały styczność z takimi filmami, sam natomiast nie dotarł do żadnych dowodów<sup>49</sup>. Dodał również: *Nikt z naszej ekipy nigdy nie widział prawdziwego filmu snuff i mam nadzieję, że nigdy nie zobaczy*<sup>50</sup>. Te wyznania – dosyć zaskakujące jak na kogoś, kto planował rzetelnie zrobić film interwencyjny – dowodzą, że mierząc się z legendą snuff, reżyser był zdany wyłącznie na – żeby użyć sformułowania Sontag – spekulacje i fantazjowanie. Bezkrytyczne podejście do tego miejskiego mitu sprawiło, że Schumacher powielił większość stereotypów dotyczących filmów snuff, a w efekcie przyczynił się do upowszechnienia tej legendy właśnie jako „konceptu kulturowego”. Podstawowy błąd reżysera polega na tym, że nie spróbował uprawdopodobnić tegoż konceptu przez odejście od kanonicznej formy *snuff movies* czy choćby rezygnację z wiążących się z nimi najpopularniejszych skojarzeń. Film ostatniego tchnienia, który wyobraził sobie Schumacher, jest „ucieleśnioną” w materii dzieła definicją, zawierającą wszystkie najistotniejsze, ale i mniej ważne elementy, jest „tworem” idealnym, a przez to nieprawdziwym. Aby ułatwić widzowi zaakceptowanie postawionej tezy, reżyser mnoży sygnały o autentyczności filmu znalezionej przez panią Christian i powtarza je w różnych kombinacjach. Ta irytująca redundancja odnosi jednak całkiem odwrotny skutek – zamiast chronić przed powikłaniami interpretacyjnymi i lekturą sprzeczną z intencją autora, utwierdza w przekonaniu, że materiał przedstawiający zabójstwo dziewczyny jest „bardziej niż prawdziwy”, że ma wyłącznie cechy charakterystyczne *snuff movies*, a wręcz nadkomplet oznak pozwalających zaliczyć go do tego gatunku.

Schumacher nie przestaje więc na zasugerowaniu, że oglądany przez Welleśa film nosi wszystkie cechy wyobrazonego gatunku snuff – ziarnisty obraz, brak dźwięku, kamera z ręki<sup>51</sup>, mroczna atmosfera, wysoki koszt zakupu (na zrealizowanie tego filmu Christian przekazał Longdale’owi milion dolarów), „elitarność” materiału (przygotowany był na zamówienie przez „awangardowego artystę” Dino Velveta i zapisany na taśmie 8 mm, podczas gdy najpopularniejszym nośnikiem była wówczas – pod koniec lat 90. – kaseta wideo). Reżyser przypisuje temu filmowi – jak już wcześniej wspomniałem – Benjaminowskie kategorie aury i autentyczności, które zostaną ocalone wówczas, gdy materiał nie będzie reprodukowany. Chcąc podtrzymać tezę o prawdziwości znalezionej materiału, Schumacher bardzo konsekwentnie przestrzega tego nakazu. Widoczne jest to szczególnie w prośbie pani Christian o niewykonywanie kopii, ale dochodzi do głosu również w wypowiedziach i zachowaniu Welleśa. Zdając relację z postępów w śledztwie, Tom wyjaśnia starszce kwestie techniczne dotyczące nagrania: *Takie filmy nie mają negatywu. Nie można ich skopiować. Odnoszę wrażenie, że to jedyny istniejący egzemplarz*. W dwóch innych sytuacjach nie pozwala sfilmować swojej twarzy: Maksowi (kamerą wideo), gdy przybywają do Nowego Jorku,

i Velvetowi (amatorską kamerą filmową), gdy rozmawiają w jego biurze. W obydwu scenach to, co na planie fabularnym jest rozpoznawane jako zawodowa ostrożność Toma czy obawa przed kojarzeniem go z porno biznesem, może być również odczytywane na płaszczyźnie metaforycznej. Reżyserska wskazówka brzmiałaby wtedy: Welles symbolizuje „prawdziwość” odnalezionego filmu; stoi po stronie niekopiowalnej aury i dlatego, jako jej obrońca, nie zgadza się na rejestrowanie (reprodukowanie) swojego wizerunku; nie wykonuje kopii nagrania pani Christian, by nie osłabić jego autentyzmu. Wydaje się więc, że Schumacher rozumuje w następujący sposób: cyrkulujące w wąskim kręgu filmy snuff są tym prawdziwsze, im mniej razy je powielono; najwięcej aury prawdziwego morderstwa przed kamerą ocalono w nich wówczas, gdy najmniejsza liczba osób widziała samo nagranie. Taki sposób myślenia, który niestety daje się wyczytać z *Ośmiu milimetrów*, prowadzi do paradoksu, że film ostatniego tchnienia tylko wówczas byłby prawdziwy, gdyby istniał wyłącznie w jednym egzemplarzu – zupełnie jakby samo wykonanie kopii filmu negowało autentyczność przedstawionych w nim wydarzeń. Potwierdzeniu prawdziwości *snuff movies* ma również służyć scena, w której Tom i Max oglądają dwie filipińskie taśmy śmierci. Fakt, że w obu realizacjach zabójstwo jest symulowane („ginie” ta sama aktorka), odrobinnę martwi Wellesa, ale w koncepcji jego śledztwa (i zgodnie z zamysłem Schumachera) doskonale obrazuje tezę, że skoro produkowane są imitacje, to musi również istnieć to, co jest imitowane. Reżyser akcentuje fałszywość tych nagrań, bo – jak zapewne sądzi – pozwoli to na konstatację, że gdzieś znajduje się przedmiot fałszowany. Obydwa filmy są więc zapisane na kasecie wideo i prawdopodobnie w tej technice zarejestrowane, podczas gdy prawdziwy snuff jako źródło inspiracji jest przez Schumachera utożsamiany z zapisem na taśmie filmowej (jak w realizacjach Dino Velveta). Spostrzeżenie Maksa, że aktorami są Filipińczy, oraz żartobliwa uwaga, że jedna z tych produkcji powinna nazywać się *Snuff 2: Zmartwychwstanie*, wyraźnie odsyłają do filmu Stevensa i Findlaya *Snuff* – prekursorskiej dla całego gatunku imitacji, która na długie lata ugruntowała przekonanie, że taśmy śmierci powstają w krajach Ameryki Łacińskiej i południowej Azji, i była impulsem do poszukiwania prawdziwego (wzorcowego) filmu snuff. Natomiast w lekko sarkastycznym komentarzu Maksa na temat kwoty, za jaką Welles kupił nagrania (*Czego się spodziewałeś za 1200 dolarów?*), zawarta jest sugestia, że zdobycie autentycznego zapisu zbrodni to tylko kwestia ceny („Gdybyś dał więcej, dostałbyś to, czego szukasz” – chce się dopowiedzieć).

Zasadność przeprowadzonego przez Schumachera dowodu na istnienie prawdziwych filmów ostatniego tchnienia podważa również to, że fenomen snuff – zgodnie z kolejnym stereotypem – został wpisany w popularne dyskursy antypornograficzne, które tym bardziej umacniają jego status jako swoistej konstrukcji kulturowej. Na funkcję *snuff movies* jako narzędzia, które pozwala mediom oddziaływać na poczucie moralności widzów, zwracali uwagę już Kerekes i Slater<sup>52</sup>. Jeżeli fakty nie potwierdzają prawdziwości tego gatunku, to jego domniemanym realizacjom można przypisać najgorsze cechy i – jak to czyni Schumacher – posłużyć się nimi do zdyskredytowania pornografii jako takiej. Doskonale obrazuje to sekwencja, w której Eddie Poole (James Gandolfini), właściciel niewielkiej agencji aktorskiej, specjalista od obsady filmów pornograficznych i współsprawca morderstwa na dziewczynie, jest więziony przez Toma. Detektyw zmusza Eddie-

go do opowiedzenia, jak przebiegało nagranie zbrodni, po czym w imieniu matki Mary Anne (Amy Morton) wymierza sprawiedliwość – zabija go ręką pistoletu, a następnie wysypuje na zwłoki zawartość pudeł, które Poole trzymał w bagażniku samochodu (kasety z filmami erotycznymi, czasopisma pornograficzne, ogromną liczbę zdjęć młodych dziewcząt), oblewa wszystko benzyną i podpala. Ogień płonący w ostatnim ujęciu tej sekwencji i dzięki przenikaniu także na początku kolejnej sceny (Welles lecący samolotem) ma oczywiście znaczenie symboliczne – oczyszcza i rozgrzesza bohatera, ale również pochłania całe zło porno biznesu, którego ikonograficzną reprezentacją są fotografie półnagich dziewczyn, czasopisma i kasety, a uosobieniem postać Eddiego Poole’a. Podobnie dyskursywny charakter mają wszystkie sceny, w których pojawia się fotografia Mary Anne (przekopowana z taśmy 8 mm, wyciągnięta z policyjnej kartoteki czy zabrana z domu jej matki) lub fragment materiału snuff przedstawiającego jej śmierć. Za każdym razem, kiedy widzimy twarz dziewczyny, powraca myśl, że Mary Anne jest podwójną ofiarą przemysłu pornograficznego – jako „obiekt seksualny” w filmie i jako przedmiot napaści morderców. Reżyser stale utożsamia *snuff movies* z pornografią, chociaż definicja nie nakazuje, aby taśmy śmierci miały podtekst seksualny, a praktyka nie dowodzi, żeby wszyscy bohaterowie filmów pornograficznych byli wbrew swojej woli wykorzystywani przed kamerą. W ujęciu Schumachera film ostatniego tchnienia ma więc uzasadniać tę łączność pomiędzy zreifikowaną śmiercią na ekranie a sfilmowanym aktem seksualnym, o której piszą Eithne Johnson i Eric Schaefer: *Film snuff pozostaje złowieszczą obecną w polemice między tradycyjnymi przeciwnikami pornografii a walczącymi z nią feministkami. Z braku „oryginalnego” tekstu snuff antypornograficzne narracje z właściwą sobie siłą domagają się symulacji mogących być egzemplifikacją związku pomiędzy seksem a śmiercią, który w sposób domniemany charakteryzuje narracje pornograficzne*<sup>53</sup>. Swoją argumentację przeciw pornografii twórca *Ośmiu milimetrów* uatrakcyjnia również przywołaniem kwestii voyeuryzmu. Schumacher wie, że metafora widza jako podglądacza nabiera w odniesieniu do filmów pornograficznych (a tym bardziej *snuff movies*) szczególnego znaczenia, i chętnie się nią posługuje. Spoglądając na całą fabułę, łatwo stwierdzić, że najważniejszych bohaterów cechuje właśnie postawa voyeurystyczna: Dino Velvet podgląda okiem kamery akt zabójstwa, którego dokonuje „Maszyna”; z relacji Eddiego Poole’a wiemy, że chciał zobaczyć śmierć na żywo i przyglądał się, jak Dino nagrywa morderstwo na Mary Anne; w jednej ze scen Tom przez lornetkę obserwuje z sąsiedniego budynku biuro Poole’a, w kolejnej podgląda, jak Eddie rozmawia z aktorami na planie filmu erotycznego, zaś w innej – zlecając nakręcenie *ostrego sado-maso* – stawia Velvetowi warunek: *Chcę pana oglądać przy pracy*; sam Welles także jest obserwowany<sup>54</sup> – jego śladami podąża Longdale, który obawia się, że detektyw może go zidentyfikować jako zleceniodawcę Velvet; Max i Tom, oglądając filipińskie imitacje i produkcje Dino Velvet, stają się widzami-voyeurami. Obecność motywu podglądactwa w tych scenach ma służyć skojarzeniom, że porno biznes (z którym styczność mają wszyscy podglądający i podglądani bohaterowie filmu) to przemysł żerujący na voyeurystycznych instynktach, gotowy odpowiedzieć filmem na każdą, nawet najbardziej perwersyjną potrzebę biernego uczestnictwa w akcie seksualnym czy zbrodni – i dlatego zasługuje na potępienie. Manny Neuhaus zauważa, że jednym z zadań krucjaty

przeciwko pornografii jest umacnianie wiary w legendę snuff i rozpowszechnianie plotek na jej temat<sup>55</sup>. Zapewne w takiej właśnie krucjacie uczestniczy reżyser *Ośmiu milimetrów*, kiedy popularyzuje wyobrażenie na temat filmów snuff jako najostrzejszej pornografii.

Argumenty, którymi posługuje się Schumacher, aby dowieść prawdziwości *snuff movies*, tracą jednak swoją moc w obliczu rozpoznania, do jakiego zachęca film. Analizując ujęcia, w których Welles ogląda materiał pani Christian, i te sceny, w których zapoznajemy się ze stereotypami dotyczącymi taśm śmierci, można bowiem dojść do wniosku, że filmy uważane za snuff są rodzajem *trompe l'oeil* – iluzjonistycznym przedstawieniem oferującym złudzenie krwawej śmierci. Porównanie realizacji uchodzących za filmy ostatniego tchnienia z *trompe l'oeil* może się wydać ryzykowne, jeżeli wziąć pod uwagę odmienność tworzyw (język filmu i środki malarskie) czy choćby fakt, że w pierwszym przypadku mamy do czynienia ze sztuką temporalną, w drugim zaś z dziełem plastycznym, którego nie cechuje aspekt czasowości. Jean Baudrillard pisze jednak, że „*trompe l'oeil*” dotyczy nie tylko malarstwa. (...) Może wszystko – naśladować, parodiować. Staje się prototypem złowrogięgo wykorzystania pozorów<sup>56</sup>. Film imitujący snuff byłby więc – jako *trompe l'oeil* – sprytną sztuczką przedstawiającą nieistniejącą rzeczywistość; grą pozorów mamiącą widza; realistyczną wizją zbrodni, która nie miała miejsca; symulacją, która do niczego nie odsyła; signifiant bez signifié; wreszcie obrazem, którego powierzchnia zaprasza do kontemplacji, ale wysiłku obserwatora nie nagradza poznaniem prawdy. I takim znajdujemy go w *Ośmiu milimetrach*. Scena, w której Welles i California oglądają filipińskie imitacje, przypomina sytuację percepcyjną, w jakiej znajduje się widz oglądający *trompe l'oeil*. W obu przypadkach wrażenie autentyzmu utrzymuje się tylko do pewnego momentu. Dla obrazu iluzjonistycznego jest to chwila, w której widz zmienia kąt patrzenia lub przybliży się do oglądanej powierzchni, próbując zwerfikować pierwotną interpretację (jak zauważa Gombrich: w określonych okolicznościach bez pomocy dotyku lub zmiany własnej pozycji nie zdołalibyśmy obalić hipotezy, że „*trompe l'oeil*” jest „rzeczywistością”<sup>57</sup>). Dla fałszywego filmu snuff na taką korygującą operację składa się próba ustalenia, czy zostały zastosowane efekty specjalne, a także oglądanie wybranych ujęć w zwolnionym tempie, stop-klatka, przybliżenie się do ekranu w celu dostrzeżenia znaczących szczegółów i uwzględnienie informacji pozatekstowych (np. o tym, że ten sam aktor jest „zabijany” w dwóch filmach) – Max i Tom stwierdzają fałszywość filipińskich produkcji właśnie dzięki przybliżeniu się do ekranu i analizie jednego z kadrów. Cechy *trompe l'oeil* można w obrazie Schumachera przypisać jednak nie tylko imitacjom snuff z Filipin, ale również materiałowi znalezionemu przez panią Christian. Choć fabuła *Ośmiu milimetrów* mówi, że nagranie przedstawia prawdziwe morderstwo (czyli nie jest symulacją), to na planie metaforycznym przeczy temu po pierwsze sposób, w jaki Welles ogląda ten film (ta sama metoda korygowania pierwszej interpretacji i sprawdzania autentyczności), a po drugie fakt, że materiał ten doskonale wpisuje się w kulturową konstrukcję snuff, która – przypomnę – powstała na podstawie analizy imitacji. Porównanie *snuff movies* z *trompe l'oeil* zyskuje dodatkowe światło w kontekście teorii symulaków. Filmy ostatniego tchnienia jako rzekomo autentyczne zapisy morderstw, które jednak nigdy się nie wydarzyły, są właśnie jednym ze współczesnych symulaków<sup>58</sup> –

istnieją wyłącznie jako pozór<sup>59</sup>. Podobne właściwości – na co wskazuje Baudrillard – mają zwodzące oko malarskie przedstawienia iluzjonistyczne: *Nieosadzone w perspektywie symulakry, figury „trompe l’oeil” okazują się nagle zdumiewająco wierne, jakby pozbawione aury sensu i skąpane w eterze próżni. Czyste wyglądy emanują ironicznym nadmiarem realności*<sup>60</sup>. A zatem i *trompe l’oeil*, i tzw. *snuff movies* na tej samej zasadzie markują rzeczywistość – są reprezentacjami pozbawionymi odniesienia, które obezwładniają widza wyjątkowo realistycznym obrazem i uwodzą, jak pisał Baudrillard, *dotkliwością i metafizyką zniesionej rzeczywistości*<sup>61</sup>. Schumacher próbuje dowodzić prawdziwości filmów *snuff*, ale niejako poza jego kontrolą dokonuje się rzecz zupełnie odwrotna. Z jednej strony to, co w materii filmu zostało sfunkcjonalizowane jako „dowody na istnienie” (kwestie kopii, aury i autentyzmu, odwołanie do dyskursów antypornograficznych, voyeuryzm), osłabia argumentację reżysera, potwierdzając jedynie siłę, z jaką kulturowa konstrukcja *snuff* oddziałuje na masową wyobraźnię; natomiast z drugiej strony to, co łączy rzekomo autentyczne filmy *snuff* z estetyką *trompe l’oeil*, upoważnia do stwierdzenia, że byłyby one właśnie gatunkiem wyobrażonym, który fascynuje złowieszczą grą pozorów i w pewnym sensie objawia swą niereferencjalność. Podobne spostrzeżenie na temat obrazów *trompe l’oeil* notował Baudrillard: *ich uwodzącość (...) wynika (...) z elementarnego zaskoczenia pozorami, z istnienia uprzedzającego samo wytwarzanie realnego świata*<sup>62</sup>.

Na koniec wypada powrócić do metafory jaskini platońskiej. Film Schumachera otwiera króciutka sekwencja, o której można sądzić, że sytuuje się poza diegezą (odbiega stylistycznie od następującego po niej ujęcia na lotnisku i pozornie nie dzieje się w niej nic, co by w jakikolwiek sposób należało do fabuły). Czyjaś dłoń włącza niewielki projektor (jego terkot jest tak samo głośny jak muzyka ilustracyjna), zapala się lampa, rusza rolka z taśmą, w stronę widza zaczyna padać snop światła, ale zwrot kamery sprawia, że po chwili kieruje się on na niewidoczny ekran, natomiast w części kadru pojawia się sylwetka człowieka siedzącego przy projektorze i oglądającego wyświetlany film. Sekwencja ta znajduje swoją kontynuację w ostatniej scenie *Ośmiu milimetrów* – Tom stoi przed swoim domem, a w jednym z ujęć, kiedy jest filmowany w półzblizeniu, słysząc przez chwilę nieuzasadniony diegetycznie dźwięk projektora. Można by uważać, że takim rozwiązaniem reżyser próbuje wziąć historię Wellesa w cudzysłów, nadać filmowi symboliczną klamrę czy podkreślić jego autorefleksywny charakter. Jeśli tak rzeczywiście było, wniosków reżysera dotyczących *snuff movies* nie należałoby traktować poważnie – jako temat „filmu w filmie” byłyby do usprawiedliwienia. Jednak o tym, że tak nie jest, decydują subtelności. Dźwięk projektora w ostatniej scenie wcale nie zamyka historii Wellesa (co najwyżej, pewien rozdział w jego życiu wiążący się ze śledztwem w sprawie *snuff*), nie kończy fabuły – w kolejnych ujęciach bohater przez chwilę grabi liście przed domem, wyjmując ze skrzynki „rozgrzeszający” list od Janet Mathews (matki Mary Anne), wymienia porozumiewawcze spojrzenie ze stojącą w oknie żoną (Catherine Keener), a w ostatnim ujęciu filmu delikatnie się uśmiecha, co oznacza, że wybaczył sobie popełnione zbrodnie i być może rozpocznie nowe życie. Natomiast pierwsza sekwencja filmu wcale nie ma charakteru metafabularnego, jak mogło się na początku wydawać. Należy ją uznać albo za moment, w którym stary Christian (choć faktycznie nie występuje w filmie) ogląda tytułowy materiał, albo – co

najbardziej prawdopodobne – za antycypację sceny, w której ogląda go Welles (w domu pani Christian Tom siedzi przy projektorze w takiej samej pozycji jak człowiek w sekwencji inicjalnej, wykonuje taki sam, charakterystyczny ruch ręką, a w obu przypadkach ujęcie jest filmowane z takiego samego ustawienia kamery). Opisuję owo wrażenie niediegetyczności pierwszej sekwencji dlatego, że gdyby Schumacher poszedł tym właśnie tropem, jego konstatacje nie byłyby tak – trzeba to powiedzieć – nieznosne. To oczywiście prawo autora, aby własne przemyślenia wyrażać w sobie tylko właściwy sposób. Jednak jeżeli film nie jest wyłącznie studium psychologicznym, w którym bohater poznaje ciemną stronę ludzkiej natury, i jeżeli ma wyraźny, co więcej – deklarowany przez reżysera charakter interwencyjny, to twórca winien (przynajmniej w minimalnym stopniu) uszanować fakty. Tymczasem Joel Schumacher całkiem serio przekonuje nas, abyśmy nie ulegali złudzeniu, że filmy ostatniego tchnienia to tylko bardzo realistyczne imitacje, ale nie popiera tego żadnymi wiarygodnymi informacjami, innymi niż te, które wiążą się z kulturą konstrukcją snuff. Przeciwnie, fałszywe filmy snuff z Filipin rzekomo autentycznemu (oczywiście na poziomie fabularnym) nagraniu z Mary Anne, podczas gdy obydwie realizacje w takim samym stopniu odpowiadają definicji Kerekesa i Slatery, która przecież opisuje gatunek wyobrażony. Przestrzega przed iluzją realności, ale sam staje się jej ofiarą. Nawet jeśli nigdy nie oglądał – jak twierdzi – prawdziwych filmów snuff (co tym bardziej powinno go zachęcić do zwracania uwagi na fakty), i tak staje po stronie tych widzów, którzy wierzą w ich istnienie. To oni, jak więźniowie u Platona, biorą fikcję za rzeczywistość (w przypadku imitacji *snuff movies* – dosłownie, czego przykładem było wszczęcie licznych śledztw); to oni, zahipnotyzowani światłem projektora, porzucają trzeźwy osąd (w czym dużą rolę grają efekty specjalne); to oni wreszcie, gdy chcą ich wyrwać z iluzji realności, irytują się i węższą spisek (jeżeli filmy snuff są dowodami morderstw, komuś na pewno zależy na utrzymaniu całej sprawy w tajemnicy). Swojej opinii na temat filmów ostatniego tchnienia Joel Schumacher broni do końca, również sugerując zмовę milczenia: *Reakcja tego świata dowodzi, że słusznie zdecydowaliśmy się na nakręcenie „Ośmiu milimetrów”*. Larry Flint sugeruje, że zajęliśmy się nieistotnym, marginalnym problemem, bo najostrzejsze filmy pornograficzne mogą liczyć na niewielkie zainteresowanie, głównie ze strony dewiantów, a on sam po 25 latach w branży nie wie nic o produkcji filmów wykorzystujących motyw seksualnego morderstwa. Wielki spryciarz udaje podwójnego naiwniaka<sup>63</sup>. Niestety, jeśli chodzi o wiarę w istnienie *snuff movies*, takim „naiwniakiem” okazuje się sam reżyser. Jak chciał Platon, nadal pozostajemy więźniami mitycznej jaskini.

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

<sup>1</sup> S. Sontag, *W platońskiej jaskini*, w: tejże, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 26.

<sup>2</sup> Por.: tamże, s. 20.

<sup>3</sup> Tamże, s. 7.

<sup>4</sup> Por. J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 72-78.

- <sup>5</sup> Sontag podkreśla, że fotografie atomizują rzeczywistość, pozwalają zawłaszczyć pewien jej wycinek i pojąć go w formie swoistej zmaterializowanej interpretacji i dlatego tylko pozornie są „niewybiórczą” reprezentacją tego, co realne; choć powszechnie uznaje się je za *selektywnie przezroczyste*, to faktycznie są one zawsze interpretacjami świata; zawsze, mimo pozoru „chwytania” rzeczywistości, są napiętnowane *imperatywem smaku i sumienia* fotografującego (por.: S. Sontag, dz. cyt., s. 10-11, 26).
- <sup>6</sup> Filmy snuff są zwyczajowo uznawane za gatunkową odmianę horroru. Ja jednak decyduję się uznać je za odrębny gatunek, ponieważ – jeśli faktycznie istnieją – są „dokumentalnymi” zapisami prawdziwych zbrodni, a więc nie cechuje ich aspekt fikcjonalności, oczywisty w przypadku horrorów.
- <sup>7</sup> W j. angielskim: „zgasić”, „zdusić”, „zdmuchnąć”, ale również „umrzeć”, „zabić”, „zamordować”, czy kolokwialnie (w wyrażeniu *snuff it*) „wykitować”, „zdechnąć” (por.: *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, ed. P. Beale, Routledge & Kegan Paul, London 1984).
- <sup>8</sup> Więcej w kwestii definicji, genezy oraz mitów narosłych wokół tego gatunku zob.: D. Kerekes, D. Slater, *Killing for Culture: An Illustrated History of the Death Film from Mondo to Snuff*, Creation Books, London 1995 (w szczególności rozdział *Propagating a Myth*); oraz: S. Finger, K. Boissezon, *La mort en direct. Les snuff movies*, Le Cherche Midi, Paris 2001.
- <sup>9</sup> Realizowane w stylu włoskiej produkcji *Mondo cane* (reż. Gualtiero Jacopetti, 1962) zapisy wypraw do Afryki i południowej Azji, podczas których filmowano dziwne rytuały tubylców, sceny inicjacji seksualnej czy zwierzęta pożerające ludzi albo siebie nawzajem. Epatowanie nagością i przemocą miało w intencji autorów służyć zaprezentowaniu „inności” i „obcości” (jako kategorii antropologicznych) egzotycznych kultur, niezbyt wówczas znanych zachodniej cywilizacji. Początkowo nazwa *mondo movies* odnosiła się wyłącznie do filmów o takiej właśnie tematyce; obecnie jest coraz częściej stosowana wymiennie z terminem *shockumentary*.
- <sup>10</sup> Głównie japońskie i amerykańskie kompilacje scen ukazujących wypadki samochodowe, rozmaite zamieszki, śmierć ofiar na wojnie, masowe samobójstwa, egzekucje, np. filmowane przez islamskich ekstremistów rozstrzelania czy ścięcia głów; również materiały z archiwów policyjnych, zarejestrowane na wideo samobójstwa i operacje zmiany płci, zabójstwa sfilmowane za zgodą ofiary.
- <sup>11</sup> Cykl filmów, w których psychopatyczni mordercy porywają młode dziewczyny, torturują je i zabijają. Szczególne kontrowersje wzbudziły dwa pierwsze filmy tej serii – *Devil's Experiment* i *Flower of Flesh and Blood* (obydwa z roku 1985, reż. Hideshi Hino). W drugim z nich przebrany za samuraja mężczyzna wstrzykuje dziewczynie narkotyk, po czym odcina jej ręce, nogi, głowę i wyciąga wnętrzności. Sceny ćwiartowania były ukazane na tyle wiarygodnie, że FBI – zaalarmowane przez aktora Charliego Sheena, który zobaczył film i uwierzył w jego prawdziwość – wszczęło śledztwo w sprawie „morderstwa na planie filmowym”. Dochodzenie przerwano, gdy twórcy filmu wydali materiał *Making of Guinea Pig*, w którym pokazano, jak przebiegała realizacja i jakie efekty specjalne zastosowano.
- <sup>12</sup> N. Jackson, *The cultural construction of snuff* (<http://www.kinoeye.org/03/05/jackson05.php>).
- <sup>13</sup> D. Kerekes, D. Slater, dz. cyt., s. 43 (cyt. za: N. Jackson, dz. cyt.).
- <sup>14</sup> Por. m.in.: M. Benecke, *Snuff. Filmhistorische Anmerkungen zu einem aktuellen Thema*, „Archiv für Kriminologie”, Band 209 (2002), s. 45-50; V. Campion-Vincent, „La mort en direct. Les snuff movies”. Review, w: *Cultural Analysis. An Interdisciplinary Forum on Folklore and Popular Culture*, vol. 2, ed. J. Conrad, University of California, Berkeley 2001, s. R3-R6; D. Kraus, *The Morbid Urge*, „Gadfly”, August 2000 (wersja on-line: <http://www.gadflyonline.com/archive/JulyAugust00/archive-morbid.html>); B. Mikkelsen, <http://www.snopes2.com/horrors/madmen/snuff.htm>.
- <sup>15</sup> Ang. *urban legend* (również *urban myth*, *modern myth*, *urban fairytale*) – pozornie prawdziwa wiadomość czy opowieść rozpowszechniana w mediach, głównie przez Internet, i elektryzująca określoną grupę społeczną. Miejska legenda (np. wieść, że Nostradamus przewidział atak na World Trade Center) ma postać niewielkiej narracji, w której szczególnie podkreśla się niesamowitość, a zarazem autentyczność opisywanych wydarzeń. Przekazaniu samej informacji często towarzyszy typowa formuła „znam kogoś, kto widział (słyszał), że...”. Zasada, na jakiej miejski mit zdobywa popularność, często jest porównywana do mechanizmu szerzenia się epidemii. Powta-

- rzając zastyszczaną legendę, jej użytkownicy dodają nowe elementy uprawdopodobniające, a tym samym obniżają wiarygodność danego mitu – analogia z mutacjami wirusa i uodpornieniem na niego (por. m.in.: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Miejska\\_legenda](http://pl.wikipedia.org/wiki/Miejska_legenda)).
- <sup>16</sup> Por.: E. Sanders, *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, Dutton, New York 1971 (w swojej relacji autor próbował dowodzić, że grupa Mansona każde z tych morderstw filmowała, co oczywiście w znacznym stopniu wpłynęło na ukształtowanie się legendy *snuff movies*).
- <sup>17</sup> Por. m.in.: [http://www.straightdope.com/classics/a5\\_258.html](http://www.straightdope.com/classics/a5_258.html).
- <sup>18</sup> Obszerną bibliografię doniesień prasowych z lat 1989-1999 na temat śledztw wszczętych w tej sprawie w USA przytacza Barbara Mikkelsen, dz. cyt.
- <sup>19</sup> Zob. m.in.: C. A. MacKinnon, *Feminism Unmodified. Discourses on Life and Law*, Harvard University Press, Cambridge 1987; *In Harm's Way. The Pornography Civil Rights Hearings*, ed. C. A. MacKinnon, A. Dworkin, Harvard University Press, Cambridge 1998.
- <sup>20</sup> Cyt. za: [harding\_ken], *Snuff Films*, <http://www.planetpapers.com/Assets/2136.php> (w tym i następnym cytacie podkreślenia moje – G. N).
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> Sarah Daniels (brytyjska dramatopisarka i scenarzystka, autorka kilkunastu sztuk teatralnych, z których najbardziej znane to *Masterpieces /1983/* i *Neaptide /1984/*) na temat końcowej sekwencji filmu *Snuff* (cyt. za: M. Kermode, *Snuff said*, <http://www.channel4.com/film/reviews/feature.jsp?id=111046>).
- <sup>23</sup> Tak zwane zwierzęce filmy snuff, znane również jako *crush films*. W 1998 r. szkocka policja aresztowała dystrybutora kilku filmików, na których półnagie kobiety rozgniatały obcasami żaby, myszy i ślimaki. Podobne filmy skonfiskowano w 1996 r. w Wielkiej Brytanii (por.: B. Mikkelsen, dz. cyt.). Matthew Hunt podaje, że w 2005 r. dystrybutor wydawnictw pornograficznych Sexy Outdoor Sports na krótko wprowadził do sprzedaży film wideo *Nude and Erotic Hunting I*, w którym gwiazda porno zabija bizona, a następnie uprawia seks przed zabitym zwierzęciem (por.: <http://www.matthewhunt.com/taboo/death.html>).
- <sup>24</sup> Cyt. za: [harding\_ken], dz. cyt.
- <sup>25</sup> Tamże.
- <sup>26</sup> B. Mikkelsen, dz. cyt.
- <sup>27</sup> Por.: W. Zembaty, *Snuff movies – małpowanie fikcji*, <http://doza.o2.pl/?s=4097&t=1421>.
- <sup>28</sup> Serię od dłuższego czasu emituje stacja MTV; kolejne epizody dostępne są na stronie: <http://mondo.happytreefriends.com>.
- <sup>29</sup> Josh Tyrangiel chętnie uznaje, że uczyniono kolejny krok w stronę telewizyjnej „śmierci na żywo” („Time” 2001, Eur. ed., July 23, s. 64). Autor opisuje sytuację z amerykańskiej edycji programu „Big Brother”, kiedy jeden z uczestników przyłożył nóż do gardła koleżanki, pytając, czy byłaby zła, gdyby ją zabił (przytaczam za: V. Campion-Vincent, dz. cyt., s. R6). Z oczywistych powodów (absurdalność telewizyjnego morderstwa „na żywo”) nie można tu mówić o żadnych elementach snuff, a ewentualnie o pewnych odniesieniach do filmów mondo.
- <sup>30</sup> Materiały zarejestrowane podczas zaaranżowanych brutalnych walk kibiców czy innych chuligańskich porachunków. Próbę sytuowania takich materiałów w kontekście fenomenu snuff podjęli: M. Cieślak, A. Jabłońska, V. Krasowska, *Taśmy śmierci*, „Wprost” 2004, nr 1146 z 14 listopada (wersja on-line: <http://www.wprost.pl/ar/?O=69907>).
- <sup>31</sup> Véronique Campion-Vincent podaje przykłady takich dzieł i stwierdza wprost: „*snuff movies*” już są wśród nas (V. Campion-Vincent, dz. cyt.).
- <sup>32</sup> W. Zembaty, dz. cyt. Popularności tego gatunku dowodzą również coraz obszerniejsze filmografie – Internet Movie Database pod hasłem „snuff film” podaje listę ponad sześćdziesięciu tytułów (por.: <http://imdb.com/keyword/snuff-film/>). O nasilającej się w mediach podprogowej antyedukacji tanatologicznej i rosnącym rynku produkcji dla tzw. *death-voyeurów* pisze natomiast Wojciech Kuczek (zob.: W. Kuczek, *Umierając w kinie*, w: *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 287, 290.).
- <sup>33</sup> Taką prognozę odnajdujemy m.in. w *Killing for Culture: Być może w efekcie takich praktyk – nieustannego podkreślenia potencjalnych korzyści finansowych i projektowania możliwych rynków zbytu – pewnego dnia filmy snuff staną się prawdziwą komercyjną rzeczywistością* (D. Kerekes, D. Slater, dz. cyt., brak strony; cyt. za: M. Bracken, *The Horror Geek Speaks: Killing for Culture*, <http://filmforce.ign.com/articles/377/377761p1.html>).
- <sup>34</sup> Cyt. za: [harding\_ken], dz. cyt.
- <sup>35</sup> Ten i późniejsze cytaty z filmu według listy dialogowej.
- <sup>36</sup> Scena projekcji jest zmontowana w ten sposób, że widz *Ośmiu milimetrów* nie odbiera

- obecnych w niej cięć jako przynależących do filmu oglądanego przez Toma. W efekcie, mimo kilku ujęć przedstawiających z różnych perspektyw patrzącego na ekran detektywa, wyświetlany film snuff można odbierać jako jedno ciągłe ujęcie.
- <sup>37</sup> Por.: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 70-71.
- <sup>38</sup> W tym kontekście ciekawie brzmią słowa Petera Stormare (odtwórcy roli Dino Velveta), który mówił: „*Osiem milimetrów*” odczytać można jako niesamowitą, współczesną wariację na temat „*Alicji w krainie czarów*”. Jej bohater (...) wkracza w świat jak ze snów, spotyka w nim ludzi takich jak Dino Velvet, którzy sprawiają, że pogrąża się w nim coraz głębiej i głębiej (dossier prasowe udostępniane przez polskiego dystrybutora filmu – firmę Syrena, 21.05.1999).
- <sup>39</sup> Mona May, projektantka kostiumów do filmu, o postaci Wellesa: *W miarę (...) jak jego śledztwo prowadzi go coraz dalej i dalej w nowy dla niego świat, zaczyna ubierać się bardziej stosownie. Wkrótce zaczyna nosić się na czarno, widzimy go w t-shirtach, skórzanej kurtce, dżinsach i ekscentrycznych butach, dzięki którym lepiej wtapia się w otoczenie ludzi młodszych i skrywających mroczne sekrety* (tamże).
- <sup>40</sup> Por.: Sally J. Keglovits, „*In Cold Blood*” *Revisited: A Look Back at an American Crime*, „Federal Probation. A Journal of Correctional Philosophy and Practice”, June 2004, Volume 68, Number 1 (wersja on-line: [http://www.uscourts.gov/fedprob/June\\_2004/incoldblood.html](http://www.uscourts.gov/fedprob/June_2004/incoldblood.html)).
- <sup>41</sup> T. Capote, *Z zimną krwią*, tłum. K. F. Rudolf, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2001, s. 301-302.
- <sup>42</sup> Tamże, s. 380.
- <sup>43</sup> Do takiej interpretacji skłania opinia George’a Garretta, który twierdzi, że recepcji *Z zimną krwią* po dzień dzisiejszy towarzyszy przekonanie, jakoby pisarzowi zależało wyłącznie na finansowym wyeksploatowaniu tragedii, która dotknęła rodzinę Clutterów (zob.: G. Garret, *Then and Now: „In Cold Blood” Revisited*, „The Virginia Quarterly Review. A National Journal of Literature & Discussion”, Summer 1996, Volume 72, Number 3 [wersja on-line: <http://www.vqronline.org/articles/1996/summer/garrett-then-now/>]). To powszechne przekonanie najwyraźniej służy argumentacji Schumachera.
- <sup>44</sup> Podkładem muzycznym do jednego z tych filmów jest „psychodeliczny” utwór *Come to Daddy* Aphex Twina. Co ciekawe, całym tekstem tej piosenki jest wielokrotnie powtarzane zdanie *I want your soul*, mogące kojarzyć się z diabelskim pragnieniem dusz. Ten sam utwór, również jako muzyka diegetyczna (jest odtwarzany z płyty gramofonowej), towarzyszy jednej z końcowych scen, w której Welles włamuje się do domu „Maszyny”, próbuje odnaleźć go w gąszczu pokoi, a wreszcie zabija.
- <sup>45</sup> Słowa scenografa Gary’ego Wissnera na temat wystroju tego wnętrza (dossier prasowe, dz. cyt.).
- <sup>46</sup> Warto w tym miejscu zasygnalizować, że pewien trop interpretacyjny w filmie Schumachera może wyznaczać również symbolika imion. Nazwisko detektywa w oczywisty sposób kojarzy się z reżyserem *Obywatela Kane’a*, natomiast jego imię przywodzi na myśl Wellesowskiego reportera Thompsona, który – podobnie jak Thomas z *Ośmiu milimetrów* – usiłuje dotrzeć do prawdy o bohaterze, ogląda stare materiały filmowe, rozmawia z jego najbliższymi, na podstawie różnych dokumentów rekonstruuje jego życiorys. Podobieństwa te dotyczą jednak samej metody docierania do prawdy, nie zaś konkluzji, do których dochodzą obaj reżyserzy. O ile bowiem Wellesowska „różyczka” symbolizowała prawdę o człowieku czy tę jego tajemnicę, której nawet najwnikliwsze śledztwo nie potrafiło odkryć, o tyle u Schumachera aura tajemniczości znika dość szybko, a prawda zostaje obnażona i niemal dosłownie staje się obszernicza.
- <sup>47</sup> Hasło reklamowe na okładce płyty DVD brzmi: *Przygotuj się na to, że prawda zaprowadzi cię do piekła* (*Osiem milimetrów*, Imperial Entertainment Home Video 2005). Por. także wypowiedzi Schumachera i Cage’a na temat perypetii bohatera: *zanurza się w otchłań zła, podróżuje na samo dno piekła* (dossier prasowe, dz. cyt.).
- <sup>48</sup> W jednym z wywiadów reżyser wyznawał: *Ameryka przoduje w hipokryzji wobec pornografii. Za zasłoną oficjalnego potępienia to stateczne, bogobojne społeczeństwo tworzy najbardziej chłonny rynek dla wszelkich producentów pornograficznego przemysłu. I w tym samym miejscu wyżej: Chciałem dotknąć spraw bolesnych, wstydlivych, skrywanych i byłbym bardzo zawiedziony obojętnym przyjęciem* ([SW], *Wąska czarna taśma*, „Film” 1999, nr 5, s. 62). W innym miejscu

uzasadniał interwencyjny charakter filmu i być może poczucie społecznej misji: *Pytanie, „dlaczego złe rzeczy zdarzają się dobrym ludziom?” jest źle postawione. Należy raczej zapytać „co ja zamierzam zrobić z tym, że złe rzeczy zdarzają się dobrym ludziom?”* (komentarz reżyserski w dodatkach do wydania DVD, *Osiem milimetrów*, wyd. cyt.).

<sup>49</sup> Zob.: komentarz reżysera, *Osiem milimetrów*, wyd. cyt.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tę samą metodę filmowania w scenie gwałtu w *Mechanicznej pomarańczy* Kubricka opisywał John Fraser jako *środek stylistyczny podkreślający agresywność oprawców* (por.: J. Fraser, *Violence In the Arts*, Cambridge University Press, London – New York 1974, s. 25).

<sup>52</sup> Zob.: D. Kerekes, D. Slater, dz. cyt.

<sup>53</sup> E. Johnson, E. Schaeffer, *Soft Core/Hard Gore: „Snuff” as a Crisis In Meaning*, „The Journal of Film and Video” 1993, Number 45.2-3, s. 59 (cyt. za: N. Jackson, dz. cyt.).

<sup>54</sup> W dwóch charakterystycznych ujęciach widzimy Toma w głębi kadru i w pełnej ostrości, podczas gdy na pierwszym planie pojawia się zamglona sylwetka osoby obserwującej go z samochodu. „Voyeurystyczny” status tych ujęć jest dodatkowo podkreślony przejściem montażowym – najpierw oglądamy „obiektywne” ujęcie bohatera w planie pełnym, po czym ujęcie „subiektywne”

w planie ogólnym przedstawiające tę samą sytuację, ale już z widoczną w części kadru sylwetką obserwującego.

<sup>55</sup> Opinię przytaczam za: [harding\_ken], dz. cyt.

<sup>56</sup> J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Sic! Warszawa 2005, s. 66.

<sup>57</sup> E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zaranowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 270.

<sup>58</sup> Sygnalizuje to Sheila Brown, pisząc o nastawieniu społeczeństwa na konsumpcję rozmaitych obrazów śmierci – filmów mondo czy dokumentalnych materiałów z wojny. Zob.: S. Brown, *From the „Death of the Real” to the Reality of Death: How Did the Gulf War Take Place?* „Journal for Crime, Conflict and Media” 2003, Number 1(1), s. 69.

<sup>59</sup> Być może w tej zależności pomiędzy wyobrażonym gatunkiem a symulakrum nie bez znaczenia jest fakt, że pojęcie *snuff movies* rodziło się i zdobywało popularność w latach 70., niemal równocześnie z Baudrillardowską teorią.

<sup>60</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 62.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Tamże, s. 65-66.

<sup>63</sup> [SW], *Wąska czarna taśma*, dz. cyt., s. 63.

