

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

O kinowej żarłoczności:
kanibalizm, masochizm i niezdolne obrazy

autor:

Aleksander Kmak

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26

odsyłacz:

[https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/o-kinowej-zarloczności](https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy-o-kinowej-zarloczności)

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2131>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

filmoznawstwo; kino współczesne; kino eksperymentalne; kanibalizm; masochizm; sadomasochizm; zmysłowa teoria filmu; psychoanaliza; Caniba

streszczenie:

Refleksja o kinie nieprzyjemności pokazała, że nieznośne obrazy zmuszają widza do dostrzeżenia dyspozytywu, a także aktywnego charakteru samego spojrzenia na filmowe obrazy. Na przykładzie Caniby, eksperymentalnego dokumentu o mordercy-kanibalu, pokazuję, jak nie dające się przełknąć obrazy opowiadają o trybach patrzenia, a także jakie związki zachodzą między kanibalizmem a masochistyczną lekturą filmu. Używając kategorii zaproponowanych przez Freuda, Lacana, Deleuze'a oraz koncepcji „kinomasochizmu” wypracowanej przez McCormack, wskazuję na ikonofagiczny charakter kinowego masochizmu – polegający na pochłanianiu obrazów i komplementarnym pragnieniu, aby zostać przez nie pochłoniętym.

Aleksander Kmak – Doktorant w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej IKP UW. Zajmuje się teorią i historią filmu w perspektywie problemu widzialności. Regularnie publikuje w magazynie „Szum”.

O kinowej żarłoczności: **kanibalizm, masochizm i nieznośne obrazy**

Obraz napiętej, łuszczącej się skóry i wykrzywionej chorobliwym grymasem twarzy starszego mężczyzny najbardziej dotkliwy staje się podczas spożywania i picia, a raczej prób wykonania tych czynności, wyraźnie sprawiających trudność i możliwych właściwie tylko dzięki stałej pomocy brata i pielęgniarki. Mimo to częściowo unieruchomiony mężczyzna ma niezaspokojony apetyt, kilka razy domaga się większych porcji, nie hamuje też odgłosów towarzyszących jedzeniu, a wręcz wydaje się w nie zaangażowany całym swym drżącym ciałem, jakby rekompensując niemożność wykonania samodzielnego ruchu. Kilkakrotnie powtarza z dziecinnym uporem: „jeszcze!”, „więcej!”, choć przecież przyjemności towarzyszą tu zapewne ból i poczucie niemocy. Tymczasem w kadrze uporczywie tkwi niemal wyłącznie twarz, wyjęta z kontekstu ciała jako całości, będąca całym krajobrazem afektów, mimo że niezdolna do zmiany wyrazu, niepanująca nad mięśniami, nieprzenikniona i monolityczna. Nawet ledwo widoczne, nakryte fałdą oko nie daje żadnego wejrzenia w głębi i to w podwójnym sensie: wydaje się patrzeć niewidzącym wzrokiem, ale i widzowi nie pozwala na penetrację – w tym oku nie tylko nie ma nic do zrozumienia, ale przede wszystkim nie ma nawet żadnej głębi, w której znaczenie mogłoby się zadomowić. Wypadająca czasem z punktu ostrości twarz stanowi amorficzny kontrast wobec innych pojawiających się w kadrze postaci, ale to mężczyzna jest zawsze najbliżej kamery – blisko do tego stopnia, że z trudem można rozpoznać fragmenty jego rozpadającego się w obrazie ciała; bliżej, niż widz chciałby się znaleźć, daleko poza granicą cielesnej nietykalności. Dotkliwie odczuwany jest ciężar i napór tej bezkształtnej twarzy, której najintensywniejszym kontaktem ze światem wydaje się jedzenie

albo nawet – chodzi przecież o coś bardziej pojemnego pojęciowo niż samo spożywanie pokarmu – pożeranie.

Mężczyzną z obrazu jest Issei Sagawa, Japończyk, który przebywając na stypendium doktoranckim w Paryżu, 11 czerwca 1981 roku zabił i częściowo zjadł swoją koleżankę ze studiów Renée Hartevelt. Zjadłszy jej piersi, większą część twarzy oraz fragmenty pośladków – fotografując zwłoki i siebie w kolejnych etapach kanibalistycznego aktu – Sagawa został schwytany podczas próby wyrzucenia resztek ciała Hartevelt w Lasku Bulońskim. Następne dwa lata spędził w areszcie w oczekiwaniu na proces. Poddany wreszcie ekstradycji do Japonii, nie trafił nigdy do więzienia, zyskał za to status osobliwej gwiazdy, występował w japońskiej telewizji, wydał własną mangę, grał w filmach, a także – w szczególnie gorzkiej dziejowej przewrotce – był recenzentem kulinarnym dla czasopisma „Spa”. Dziś siedemdziesięcioletni Sagawa, unieruchomiony po udarze mózgu, zdany jest na pomoc brata, regularne wizyty lekarskie i opiekę pielęgniarską. To właśnie to – jego zniedołężnienie, podporządkowanie innym i przede wszystkim jedzenie jako podstawowy sposób nawiązania łączności ze światem – staje się tematem kręconego w 2017 roku przez reżyserski duet Luciena Castaing-Taylora i Véréne Paravel filmu *Caniba*. Kierujący Ethnography Sensory Lab, jednostką działającą przy Uniwersytecie Harvardzkim zajmującą się eksperymentalnym wykorzystaniem filmu jako jednocześnie materiału i metody etnograficznego badania, twórcy ci stale rozwijają wyrazisty język filmowy, radykalnie poszerzający granice kina dokumentalnego. Jest to widoczne zwłaszcza w przypadku filmu *Caniba*, który będąc próbą refleksji nad formą i medium, jednocześnie zadaje pytania o etyczny wymiar konsumowania filmowych obrazów i zaangażowanie w historię opartą na prawdziwym okrucieństwie. Kadr przez prawie całe dziewięćdziesiąt minut szczelnie wypełniony jej przez twarz mamroczącego z większym lub mniejszym sensem Sagawy,

czasem obojętnie relacjonującego swój czyn, czasem odpywającego w sennie skojarzenia, przede wszystkim zaś jedzącego. Obrazy te sytuują się ryzykownie blisko kanibalistycznego pragnienia Sagawy – pragnienia, którego, jak sam przyznaje, nie zdołał nigdy zaspokoić. Najpoważniejsze wątpliwości budzi właśnie ta niewygodna bliskość wydobywająca zapisaną w ciele bohatera pamięć o kanibalizmie, nieoferująca wiarygodnej narracji łagodzącej okrutny bezsens śmierci Hartvelt ani nietłumacząca sensu konstruowania tak nieprzyjemnego obrazu¹.

Problem etycznego zaangażowania widza wymaga jednak innego ustawienia perspektywy na relację łączącą historię Sagawy z pozycją widza postawionego wobec niekomfortowych obrazów.



Dotychczasowa – rzecz jasna bardzo ograniczona – recepcja *Caniby* nie wydobyła z obrazów filmu złożonej konstrukcji pokrewieństwa między wizualną dominantą, jaką jest umęczona i jednocześnie pozbawiona wyrazu twarz Sagawy, tematem żarłoczności a projektowanym przez film położeniem widza. Dlatego zamiast zaczynać od rozważenia etycznego wyzwania rzuconego przez *Canibę*, chciałbym na nim zakończyć, podążając wcześniej meandryczną, chociaż wcale nie okrężną drogą poprzez implikacje samego filmowego obrazu i podstawowego zabiegu formalnego, jakim jest w filmie radykalne zbliżenie. Wydaje się ono radykalne nie tylko dlatego, że jest wielkie i przytłacza skalą, lecz także dlatego, że – jak pokażę – inaczej ustawia relację z widzem. Stałe zbliżenie przekształca doświadczenie filmu, które nie koncentruje się już wokół wzroku, lecz koresponduje ze zmysłem smaku i konsumpcyjnymi metaforami uruchamianymi przez *Canibę*. Film Castaing-Taylor i Paravel nie daje się w prosty sposób przełknąć, staje w gardle, wzbudzając opór

wobec bardzo bliskiego obrazu Sagawy, krążąc wokół próby zobrazowania pragnienia zjedzenia ciała. Chociaż istotnym zagadnieniem okaże się obraz załamujący swój własny dyskursywny sens, wymykający się znaczeniu, mimo wszystko coś udaje się tu jednak przedstawić – i właśnie temu czemuś poświęcony jest ten esej.

O niektórych formalnych cechach filmu duetu już wspomniałem. To przede wszystkim najbardziej rzucający się w oczy tryb operatorski – kręcenie w wielkim zbliżeniu, z dającą się odczuć bliskością kamery wobec ciała Sagawy. Cięcia występują rzadko, a bohaterom pozwala się regularnie wykraczać poza kadr bez zmiany pozycji kamery. Słabo oświetlone twarze – a zwłaszcza jedna twarz – tracą czasem ostrość jakby w proteście wobec tak intruzywnego zbliżenia. Dialogom mężczyzn towarzyszą przedłużone sceny milczenia, w których kamera nieustająco wpatruje się, zagapia. Pojawiają się jednak i inne obrazy, za każdym razem bardzo znaczące. Obok materiałów archiwalnych w postaci pochodzących z lat 50. XX wieku nagrań i zdjęć braci jako bawiących się dzieci oglądamy bowiem wideo okaleczającego się młodszego brata Sagawy, Juna, rozpowszechniane wśród społeczności BDSM, a także nieznośnie długą, trwającą ponad dziesięć minut scenę, w której lekarz zajmujący się Sagawą czyta narysowaną przezeń mangę ilustrującą noc 11 czerwca 1981 roku. Zwraca tutaj uwagę, że zarówno manga, jak i nagranie nakłuwającego się nożem Juna mówią przecież coś bardzo podobnego do stężałego wizerunku bohatera – tematyzują doświadczanie nieprzyjemnych, sprawiających ból obrazów i problematyzują obecność ciała, które te obrazy ogląda. Nawet z pozornie niewinnymi nagraniami z dzieciństwa braci kontrastuje prowadzona z offu rozmowa o stopniowym odkrywaniu seksualnej roli bólu, o formowaniu masochizmu, a także o narastającym pragnieniu zjedzenia ludzkiego mięsa – żądzy, której według słów samego Sagawy nieodłącznie towarzyszy silniejsze nawet być może pragnienie

bycia zjedzonym, co w kontekście tego eseju wydaje mi się najistotniejsze.

Powolność filmowej narracji, niekonkretność toczonych dialogów (niekonkretność odczuwalna przynajmniej przez europejskie ucho niezaznajomione z japońską kulturą rozmowy i wagi, jaką przywiązuje się w niej do tego, co wypowiedziane nie wprost) oraz obsesyjna koncentracja na jednym wizualnym motywie sprawiają, że na najbardziej podstawowym poziomie film jest trudny do zniesienia. Tradycyjny dziewięćdziesięciminutowy format odczuwany jest z całą swoją dotkliwością oraz uporczywością wolno mijającego czasu. Milczenie i stłumione odgłosy tła nadają większą moc konfrontacji z obrazem, powstaje napięcie, którego nie rozładują nawet sceny żywych rozmów. Zmysłowy dyskomfort wywoływany przez *Canibę* jest dla mnie punktem wyjścia do refleksji o filmie jako o próbie stworzenia nowych, odmiennych, empatycznych relacji z obrazami – z obrazami właśnie, a nie z Issei czy Junem Sagawą, ponieważ subtelna praca wykonywana przez Castaing-Taylora i Paravel demonstruje, że etyka ich eksperymentalnego kina dokumentalnego opiera się na wypracowaniu świadomych reakcji na wizualne przedstawienia jako niezbywalnego elementu relacji podmiotu ze światem. Na autotematyczny wymiar kina nieprzyjemności zwracano już wielokrotnie uwagę – Asbjørn Grønstad w swoich tekstach zadawał na przykład pytanie o to, na co widz patrzy, jeśli w geście obrzydzenia albo strachu odwraca wzrok od ekranu. Zajmując się takimi filmami jak *Antychryst* (reż. Lars von Trier, 2009) czy *Nieodwracalne* (reż. Gaspar Noé, 2002), stwierdził, że nieznośne obrazy zwracają uwagę na medialny dyspozytyw – stają się obrazami o oglądaniu, filmami o kinie, przedstawieniami samej aktywnej, zaangażowanej pracy patrzenia². W kinie przedstawieniem tego odwrócenia wzroku jest prosty obraz widza kierującego spojrzenie poza ekran, na światło projektora, podszewkę filmową nakrytą szwami filmowej materii, warstwę wydobywaną

na powierzchni przez sadystyczne strategie zadawania metaforycznego lub prawdziwego – kto nie poczuje skrętu w ciele na widok ramienia Juna przepasanego do krwi drutem kolczastym? – bólu. Obrazy nieprzyjemności polegają jednak nie tylko na zdawaniu sprawy z medialnego zaplecza, konsekwencje przeniesienia spojrzenia sięgają bowiem dużo dalej. Jak zauważył Jacques Rancière, problem nieakceptowalnych obrazów – masakr, śmierci, wojny, przemocy – nie sprowadza się do wątpliwości, czy pewne zjawiska godzi się ująć wizualną reprezentacją, lecz dotyczy raczej „dyspozytywu widzialności”³: tego, co może być pomyślane, wyobrażone, co mieści się w ramach dominującego modelu reprezentacji.

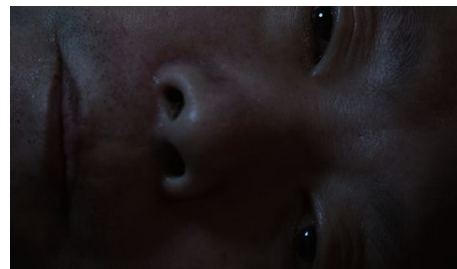
Nieprzewidywalność i żywotność obrazów, nad którymi nie da się zapanować, sprawia, że na płaszczyźnie politycznej otwiera się przestrzeń dla nowych kategorii i poszerza się obszar możliwej interakcji⁴. Tak widziane kino nieprzyjemności jest więc z samej zasady projektem afektywnie nacechowanych etycznych relacji.

Ujawnia się tutaj również druga warstwa tej autorefleksyjności, jako że kino dyskomfortu przywołuje koniecznie ucieleśnionego widza, który już nie tylko rejestruje historię, ale też zмага się z dotkliwymi obrazami, opanowuje – lub nie⁵ – własne reakcje na przedstawienia potworności, cieleśnie odpowiada na interpelację nieprzyjemnych obrazów. Jest to rozpoznanie o tyle istotne, o ile *Canibę* potraktuję nie tylko jako opowieść wyzyskującą cielesność filmowej recepcji, lecz także jako ciało samo w sobie – w ten sposób Castaing-Taylor i Paravel rzeczywiście tworzą film o filmie, w źródłowym sensie filmu jako biologicznej powłoki, cienkiej warstwy ochronnej, stanowiącej półprzepuszczalną granicę między różnymi, ale pozostającymi ze sobą w bliskiej relacji porządkami.

Ciało odczuwające dyskomfort – ciało widza, ciała braci Sagawa, zmaltretowane ciało filmu – nie jest jednak głównym, a przynajmniej niejedynym, obiektem mojego zainteresowania. W *Canibie* zajmuje mnie bowiem to, co wyraża sam Sagawa,

podkreślając komplementarny wymiar chęci zjedzenia i bycia zjedzonym, bólu i przyjemności. Nie są to dwa przeciwstawne bieguny ani nawet dwie strony tej samej monety, lecz więcej – to właściwie jedno i to samo, tylko wyartykułowane na różne sposoby. Przedmiotem będzie tutaj właśnie ta nierozróżnialność i jednoczesność, trafnie wydobyta przez bezkształtność obrazów *Caniby*, radykalne zbliżenie zamazujące stabilną różnicę między stronami ekranu. Używając zaproponowanej przez Patricię MacCormack koncepcji kinomasochizmu, przyglądam się szczególnie jej zmysłowemu, i k o n o f a g i c z n e m u wymiarowi polegającemu na pożeraniu obrazu, ale także pozwoleniu na bycie przezeń pożartymi. Przywiązanie tak dużej wagi do jedzenia wbrew pozorom wynika nie tylko z tematu filmu – czyli próby wizualnej konstrukcji kanibalistycznego pragnienia – lecz przede wszystkim z niejednoznacznych, choć niewątpliwych związków, w jakie kanibalizm i żądza pochłaniania wchodzi z najistotniejszymi tutaj zagadnieniami masochizmu i sadyzmu. Ścisłe powiązania między nimi unaocznia już sama wizualna konstrukcja filmu i aktywność, do jakiej zmusza on widza: Castaing-Taylor i Paravel operują bowiem obrazem odwołującym się do smaku przez ujęcie tak bliskie, jak blisko znajduje się pożywienie w trakcie jedzenia, równocześnie jednak obraz ten okazuje się niemożliwy do skonsumowania, wywołuje opór i mdłości, nie daje się przełknąć.

Teoretyczne podwaliny tych związków kładzie psychoanaliza w pismach Sigmunda Freuda, już w opublikowanych w 1905 roku *Trzech rozprawach z teorii seksualnej* zwracającego uwagę na pokrewieństwo kanibalizmu i sadomasochizmu⁶; nawet wówczas, gdy związki te ulegają rekonceptualizacjom w późniejszych pracach, wagę zachowuje przekonanie o ich niejednoznacznej zbieżności⁷. Obecność



psychoanalizy jako narzędzia może budzić wątpliwości po zapowiedzi refleksji na temat zmysłowego wymiaru kinomasochistycznego doświadczenia – jak słusznie zwracały bowiem uwagę badaczki i badacze konstruujący współczesną zmysłową teorię filmu, przemożny wpływ, jaki psychoanaliza wywarła na myśl o kinie w drugiej połowie XX wieku, skutecznie wyparł refleksję o cielesnym wymiarze recepcji filmu, spychając ją na marginesy⁸. Zainteresowana przede wszystkim ideologicznymi konsekwencjami pogrążenia widza w przyjemnej hipnozie i wyjątkowo podejrzliwa wobec fetyszystycznej mocy kinowego obrazu, psychoanaliza – przede wszystkim zaś badacze tacy jak Christian Metz czy Laura Mulvey – dążyła raczej do nacechowanego ikonoklazmem rozliczenia się z fałszem ulegania zasadzie *mimesis* niż rekonstrukcji wtórnych wobec procesów mentalnych reakcji ciała na obraz. Niemniej film Castaing-Taylor i Paravel może zaoferować pomost między zmysłami a cielesnymi tropami oferowanymi przez psychoanalizę. Umożliwia to metafilmowy status *Caniby*, której nie traktuję jako odizolowanego kuriozum kina czy pretekstu do przeprowadzenia studium przypadku. Jak chciałbym pokazać, obraz duetu komentuje kulturę doświadczania filmu w ogóle, eksponując coś fundamentalnie wpisanego w ekonomię filmowego odbioru – to samo, co skłoniło Rolanda Barthes'a do napisania: „wobec ekranu nie mogę sobie pozwolić na zamknięcie oczu, gdyż otwierając je, nie odnalazłbym już tego samego obrazu. Jestem przymuszony do ciągłej żarłoczności”⁹. To nieznanające zaspokojenia pochłanianie traktuję jako model obcowania z filmowymi obrazami, który określam mianem masochistycznej ikonofagii.

Przywołanie relacji i zależności między sadyzmem, masochizmem a kanibalizmem powinno jednak poprzedzać – zapewne nieco sztuczne – rozdzielenie tych kwestii i prześledzenie, jak sam Freud ujmował genezę tego, co we wczesnych pracach nazywał „najczęstszą ze wszystkich perwersji”¹⁰, czyli sadomasochizmu. Używam liczby pojedynczej,

ponieważ twórca psychoanalizy twierdził, że sadyzm i masochizm są tym samym zjawiskiem, wyrażonym w sposób czynny lub bierny¹¹ – potraktował więc sadomasochizm nie jak problem seksuologiczny, lecz trafny obraz życia psychicznego jednostki zdeterminowanej parą przeciwstawnych pojęć aktywności i pasywności. Skłonność do okrucieństwa i agresji Freud postrzegał jako oczywisty atawizm popędu seksualnego – zwłaszcza w przypadku mężczyzn – skądinąd łatwiejszy do wyjaśnienia niż masochizm, który wydaje się „więcej odchyłać od normalnego celu płciowego niż jego przeciwieństwo”¹². Stanowił on tak dużą trudność, że Freud początkowo założył, iż autonomiczny masochizm nie istnieje, a jest tylko przeformułowaniem wrodzonego sadyzmu, w którym obiektem okrucieństwa staje się sam sadystyczny podmiot. Jako wrodzony impuls, chęć zadawania bólu musiała ujawniać się wcześniej i według Freuda jeszcze w fazie przedgenitalnej – to znaczy takiej, w której seksualna aktywność dziecka nie wyraża się jeszcze przez funkcje narządów płciowych – związanie między wciąż niewykształconą seksualnością a okrucieństwem było posunięte tak daleko, że trudno odróżnić jeden element od drugiego. Według autora *Poza zasadą rozkoszy* świadczy o tym przykład dzieci maltretujących zwierzęta, kanalizujących w ten sposób przedwczesne pobudzenie płciowe¹³. Najlepszym dowodem wielkiej wagi, jaką Freud przywiązywał do roli sadomasochizmu w wykształcaniu podmiotowości, jest fakt, że perwersja ta dała nazwę jednemu ze stadiów przedgenitalnego rozwoju płciowego. W trwającej między drugim a czwartym rokiem życia fazie sadystyczno-analnej, następującej po oralnej – zwanej także, *nota bene*, kanibalistyczną¹⁴ – dziecko uzyskuje przyjemność poprzez naukę panowania nad ciałem, a zwłaszcza poprzez narzucony przez rodziców trening czystości. Kontrolowanie wstrzymywania i wydalania nie tylko wpływa na wzmocnienie granic organizmu i Ja, lecz łączy się także ze ścierającymi się pragnieniami wynikającymi z popędu

zawładnięcia¹⁵. W czasie nauki panowania nad wydalaniem uaktywnia się bowiem szczególne pragnienie zarówno zachowania obiektu poprzez jego kontrolę, jak i żądza zniszczenia go. Wstrzymywanie stolca jest zatem dla Freuda obrazem nauki sadystycznego panowania, zdobywania przedmiotu siłą i jednocześnie wiązania przyjemności z zadawanym sobie przez to dyskomfortem. Choć Freud akurat tego nie podkreśla, nieprzypadkowe i znaczące jest, że skłonności sadomasochistyczne realizują się poprzez rytmiczny ruch wchłaniania-wydalania, negocjowanie granicy ciała i półprzepuszczalność błon – okaże się to istotne dla usytuowania kanibalizmu w obrębie sadomasochistycznego ustroju.

Pochodzący z 1920 roku esej *Poza zasadą rozkoszy* komplikuje kwestie sadomasochizmu, choć pozostają one tam raczej na obrzeżach. Punktem wyjścia dla Freuda jest zastąpienie zasady rozkoszy, czyli organizującego psychikę dążenia do doznawania przyjemności, zasadą rzeczywistości, czyli wyuczonym tolerowaniem chwilowych braków przyjemności i jej opóźnień¹⁶. Interesujące jest jednak, że poszukiwanie rozkoszy nie jest bynajmniej pomnażaniem impulsów, lecz ich ograniczaniem i wyciszaniem – przyjemność okazuje się raczej wynikiem powrotu do stanu stabilności, przywrócenia zaburzonej homeostazy recepcji bodźców¹⁷. Ta uwaga otwiera Freudowi możliwości pomyślenia popędów spokrewnionych z libido, ale dążących do powrotu ku idealizowanemu stanowi pierwotnego nieożywienia, jakim według niego cechuje się biologia materii ożywionej¹⁸. Niebezpiecznie bliskie samozagłady pragnienie „zniesienia wewnętrznego napięcia bodźcowego”¹⁹, nazywane czasem za Barbarą Low „zasadą nirwany” i wyrażane przez zasadę rozkoszy, było dla psychoanalityka dowodem istnienia uzupełniającego libido popędu śmierci. W niewiele późniejszym tekście *Ekonomiczny problem masochizmu* Freud syntetyzuje: „zasada n i r w a n y wyraża tendencję popędu śmierci, zasada r o z k o s z y reprezentuje wymóg libido oraz jego modyfikację,

zasada r z e c z y w i s t o ś c i jest przedstawicielem wpływu świata zewnętrznego²⁰. Nowa koncepcja popędu śmierci korespondowała z powstającym w podobnym czasie poglądem na możliwość istnienia pierwotnego masochizmu, dotychczas, jak zaznaczałem, uznawanego przez Freuda za wtórne przekształcenie sadyzmu. Wraz z pojawianiem się w psychoanalizie pojęcia popędu śmierci dla Freuda stawało się jasne, że masochizm także jest niezbywalnym mechanizmem podmiotowości, która nie nauczyła się jeszcze kierowania popędu na zewnątrz, dlatego czyni obiektem samą siebie²¹. Ustrój sadomasochistyczny jako całość jest zresztą według Freuda ściśle związany z nową koncepcją popędów, a sadyzm, cechujący każdą libidinalną relację z obiektem, staje się właśnie realizacją wyniesionego poza Ja popędu śmierci²². Nerozerwalne połączenie sadyzmu i masochizmu, libido i popędu śmierci podkreślają komentujący Freuda Leo Bersani i Adam Phillips, określając sadystycznie nacechowaną *jouissance* – czyli utopijną, ekscesywną i transgresywną rozkosz – wprost jako złowrogą i nieprzyjazzną, ponieważ taki rodzaj przyjemności zwraca się przeciwko podmiotowi i grozi jego rozpadem, co stanowi horyzont niewypowiedzianych pragnień sadomasochistycznego podmiotu²³.

Ustrój ten dobrze charakteryzuje dokonany przez Freuda podział na trzy rozumienia masochizmu pozostające w różnych, choć stałych relacjach z sadyzmem. Pierwszym byłby masochizm kobiecy, polegający na dążeniu do zajęcia pozycji biernej w relacjach z obiektem – przede wszystkim seksualnych, choć nie tylko. Podmiot pragnie być zdominowany, upokorzony, ukarany, bity, co Freud wiązał z regresem do dziecięcego stadium totalnej zależności od otoczenia²⁴. Drugim rodzajem jest masochizm erogenny, być może najbardziej fundamentalnie związany z sadyzmem, stanowi bowiem jego szczególną artykulację.

Freud pisał:

libido natyka się w [...] istotach żywych na panujący w nich popęd śmierci czy popęd destrukcji, który chciałby rozłożyć te istoty [...] i przenieść każdy organizm podstawowy w stan nieograniczonej stabilności [...]. Libido ma za zadanie unieszkodliwić ten destruktywny popęd – wywiązuje się z niego w taki sposób, że odprowadza go w znacznej mierze, niebawem zaś za pomocą specyficznego systemu narządów, muskulatury, na zewnątrz, kierując go przeciwko obiektom świata zewnętrznego. [...] Jakaś część tego popędu oddana by została bezpośrednio na służbę funkcji seksualnej, gdzie miałyby pełnić ważną funkcję. Oto właściwy sadyzm. Inna część owego popędu nie współdziałałaby w tym procesie przenoszenia na zewnątrz, pozostając w organizmie, gdzie za pomocą wspomnianego tu współpobudzenia seksualnego byłaby libidalnie związana; w niej powinniśmy dostrzec pierwotny masochizm erogenny²⁵ .

Masochizm moralny wreszcie stanowi według Freuda najbardziej złożoną emanację problemu, dotyczy bowiem w największym stopniu ogólnej konstrukcji tożsamościowej. Związany jest z wyjątkowo bezlitosną siłą Nad-Ja wykazującego skłonność do sadyzmu i z masochistycznym poddaniem Ja²⁶ . Ta pierwsza instancja wyraża tutaj zinternalizowany wpływ wszystkich figur symbolizujących mocny autorytet, druga zaś – dziecięco nacechowany podmiot domagający się ukarania. Potrzeba kary jest według Freuda wyrazem popędu śmierci i jako taka wiąże się z „czerpaniem zadowolenia z cierpienia”²⁷ , co raz jeszcze uwydatnia silne powiązania między sadomasochistycznym ustrojem podmiotowości, pragnieniem śmierci i jej zadawania, a także wynikającą z tego przyjemnością.

Nieprzypadkowo w obrazującej sadomasochistyczny ustrój historii dziecka odgrywającego odejście ukochanej matki Freud jako argumentu o bliskości matki i dziecka użył samodzielnego karmienia syna przez kobietę²⁸ – i rolę odgrywają tutaj nie tylko względy kulturowe. Przecież to w fazie oralnej, czy też

kanibalistycznej, charakteryzującej się nieodróżnialnością czynności seksualnej od przyjmowania pożywienia, dochodzi do wykształcenia podstaw sadomasochistycznego ustroju i jego skojarzenia z kanibalizmem. Zespolecie w jednym organizmie z matką, niestabilne granice podmiotowe oraz waga wysysania świadczą według Freuda o dominującym w tym czasie pragnieniu wcielenia obiektu²⁹, które z łatwością można odczytać jako objaw pierwotnego sadyzmu wobec obiektu i masochizmu wobec zależnego odeń Ja. Stopniowe pojawianie się zębów wzmagają tylko okrucieństwo fantazji i znowu wydobywa ich dwukierunkowy przebieg: „czynności gryzienia i pożerania pociągają za sobą zniszczenie obiektu; odnajduje się tu zarazem fantazję o byciu zjedzonym, zniszczonym przez matkę”³⁰.

Kulminacją zbieżności między sadomasochizmem a kanibalizmem pozostaje Freudowska koncepcja uczytu totemicznej. Szukając źródeł animistycznej wiary w totem i obrządkowego charakteru spożywania niektórych pokarmów – zwłaszcza pewnych rodzajów mięs – badacz odwołuje się do podania o braciach, którzy połączyli siły, aby zabić i pożreć swojego ojca, kładąc kres temu, co za Darwinem Freud nazywa „hordą ojcowską”³¹. Sadystyczny wymiar ojcobójstwa jest niewątpliwy – synowie nie tylko siłą eliminują figurę ojcowską, ale i ostatecznie ją upokarzają poprzez skonsumowanie i magiczne zaanektowanie jej siły, która od tego momentu pozostaje w ich rękach³². Freud zwraca jednak uwagę na konsekwencje – rozkosz płynąca z przekroczenia ojcowskiego autorytetu nie jest możliwa bez zadania sobie poważnych ran i pielęgnowania poczucia winy:

Nienawidzili oni ojca, który – jakże potężny – stał na drodze do zaspokojenia ich żądań seksualnych i ich pragnienia władzy, ale również kochali go i podziwiali. Kiedy – usuwając go – nasycili nienawiść i urzeczywistnili pragnienie utożsamienia się z nim, wtedy musiały się ujawnić stłamszone afekty. Przyjęło to formę skruchy, ukształtowała się świadomość winy, co zbiegło się ze wspólnie odczuwanym żalem. Zmarły stał się

teraz silniejszy, niż był za życia [...]. Czego wcześniej wzbraniała obecność ojca, tego teraz zabronili sobie sami synowie, którzy znaleźli się w sytuacji psychicznej [...] określanej mianem późniejszego posłuszeństwa³³.

Istotne, że kanibalistyczne wykroczenie nie tylko łączy się z częściową nierozróżnialnością rozkoszy i cierpienia, lecz przede wszystkim staje się – nie tylko dla psychoanalizy zresztą – pewnym istotnym modelem obcowania z obiektem³⁴.

W powyższym przykładzie zjedzenie ojca odzwierciedla znane klasycznej antropologii magiczne przekonanie, że konsumpcja przedmiotu związana jest z przyswojeniem jego właściwości³⁵, stając się matrycą tego, co psychoanaliza nazywa inkorporacją, czyli utrzymywaniem mniej lub bardziej na poziomie fantazji wpuszczeniem obiektu wewnątrz własnego ciała, gdzie miłość wobec przedmiotu i pragnienie zniszczenia go współistnieją ze sobą. Sadystycznemu impulsowi pożerania towarzyszy rzecz jasna masochistyczne rozszczelnianie granic organizmu³⁶.

Inkorporację obrazowo komentuje Andrzej Marzec:

W przypadku drugiej strategii konsumpcyjnej, a przy tym również kompensacyjnej, nazwanej przez Abrahama i Torok inkorporacją, również mamy do czynienia z wchłonięciem, pożarciem umarłego, dzięki czemu dochodzi do jego odzyskania – ponownego zjednoczenia z nim oraz osiągnięcia utraconej, upragnionej bliskości. Tym razem jednak obiekt zostaje połączony w całości, nie podlega strawieniu, celem pożarcia nie jest bowiem – jak w introjeksi – stopniowe unicestwienie, a raczej ocalenie przed zagładą, zachowanie w postaci nietkniętej, zakonserwowanie czy wręcz mumifikacja nieżyjącej osoby. Doświadczenie straty okazuje się dla podmiotu tak traumatyczne i niewyobrażalne, że nie jest on w stanie dopuścić do tego wydarzenia, nie może więc pogryźć i strawić zmarłego. Odmawiający żałoby jest przez to skazany na niemającą końca niestrawność, gdyż ma wewnątrz siebie

niejadalne obce ciało, z którym będzie musiał sobie układać wcięż własne, ale już nie do końca swoje życie³⁷.

Sadomasochistyczny kanibalizm sytuuje się więc blisko strategii przewycięzania inności, którą Michał Paweł Markowski określa jako mistyczną lub, co tutaj jeszcze bardziej adekwatne, erotyczną, charakteryzującą się pragnieniem zatopienia w Innym i zniesienia wszelkich różnic między odseparowanymi podmiotami³⁸. Trop pokrewieństwa między rozkoszą samounicestwienia, sadystycznym zniszczeniem przedmiotu a jedzeniem jako relacją konsekwentnie podejmowali myśliciele związani z założonym między innymi przez Georges'a Bataille'a Collège de Sociologie, zwłaszcza zaś Roger Caillois, analizujący często występujące w królestwie zwierząt zjawisko mimikry. Przez biologów zwyczajowo uważane za taktykę obronno-maskującą, nie zostało ono zdaniem tego badacza wystarczająco opisane – dominująca interpretacja nie wyjaśnia bowiem całkiem częstych przypadków, w których stosujące mimikrę owady padają ofiarami własnej strategii, jak wtedy, gdy jeden liściec pożera drugiego, myląc go z właściwym liściem drzewa³⁹. Według Caillois zachowanie takie jest zrozumiałe, jeśli uznać mimikrę nie za mechanizm obronny, lecz za zasadę przekraczania granicy między obiektem a przestrzenią, tłem, na którym się znajduje. Jak argumentuje badacz, upodabnianie wynika z żarłoczności przestrzeni, która „goni, więzi i trawi [organizmy] w nieskończonym procesie fagocytozy”⁴⁰. Depersonalizacja towarzysząca rozproszeniu w przestrzeni jest więc również u Caillois ściśle związana z metaforami dotyczącymi pożywienia i pochłaniania. Także tutaj jest to jednak proces podwójnego wiązania: rozmycie granic podmiotu w bezforemnej plamie rzeczywistości jest procesem tyleż traumatycznym, co ekstatycznym. Zaświadcza o tym interpretowany przez Caillois fragment z poematu prozą Gustave'a Flauberta – *Kuszenia świętego Antoniego* (1874). W zakończeniu oszalały pustelnik doświadcza duchowego uniesienia, uniwersalnej i bezgranicznej

mimikry, w ramach której wszystko staje się jednością, a sam Antoni – materialną częścią kosmicznego metabolizmu⁴¹.

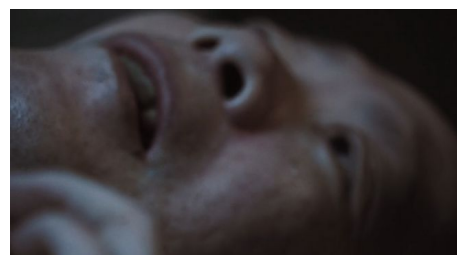
Wobec psychoanalitycznej teorii sadystyczno-masochistyczno-kanibalistycznego splotu jasne staje się współistnienie pragnienia pożarcia przez Sagawę Renée Hartevelt i bycia przez nią zjedzonym⁴². Jeśli kanibalizm jawi



się jako spełnienie erotycznej fantazji o przekroczeniu granic jednostkowości, rozkosz zawładnięcia jest równoznaczna z przyjemnością absolutnego poddania się i samozniszczenia w innym. Potwierdza to zresztą wyzyskany w długich ujęciach bezruch bohatera, którego dosłowne skrępowanie we własnym ciele jest także elementem masochistycznej fantazji oddania kontroli otoczeniu i rezygnacji z własnej sprawczości, jakie z masochizmem – nawet bardziej niż samo doświadczenie bólu – wiązał Freud. Niemniej o wiele ciekawsze niż rekonstrukcja pragnienia Sagawy w świetle psychoanalizy okazuje się znaczeniowe bogactwo wizualnej warstwy *Caniby* i usytuowanie wobec niej ciała widza, ponieważ to na tej płaszczyźnie, a niekoniecznie w bliskości Sagawy i kamery, realizuje się przecież ambitny i trudny etyczny projekt, jakim jest stworzenie masochistycznego kina obrazującego kanibalistyczną relację z innym jako relację bliską tej, w jaką widz wchodzi z filmowym obrazem. Genealogię tej myśli można z powodzeniem wywodzić od samego zarania kina – w końcu już w 1901 roku Brytyjczyk James Williamson nakręcił trwający minutę *The Big Swallow* o krnąbrnym mężczyźnie z zadowoleniem połykającym filmowego operatora i jego kamerę, a także niejako groźącym pożarciem widowni – najlepsze jej fundamenty kładzie jednak Gilles Deleuze. Spostrzeżenia francuskiego filozofa wydają się tu o tyle istotne, o ile część jego pracy poświęcona jest właśnie zbliżeniu, a szczególnie zbliżeniu na twarz, czyli dla *Caniby* obrazowi wręcz

konstytutywnemu. Deleuze twierdzi, że zbliżenie na twarz to termin błędny, nie da się bowiem zrobić zbliżenia na coś, co już samo w sobie jest zbliżeniem⁴³. Wypełniająca kadr twarz jest dla filozofa nie tyle wyodrębnieniem części ciała bohatera, co przeniesieniem wyrażanego przez nią afektu na powierzchnię czystej potencjalności, wyabstrahowanej od jakichkolwiek uwarunkowań czasowo-przestrzennych, stworzeniem obrazu nie tyle wyrażającego uczucie, ile będącego czystym uczuciem⁴⁴. Co więcej, w zbliżeniu uwikłana jest niezbywalna obecność widza wpisanego w sam obraz. Przedstawienie twarzy, które Deleuze nazywa „obrazem-uczuciem”, pochłania widza, wynosi go poza dotychczasowe współrzędne. Przywołując twierdzenia Béli Balázsa, pisze on: „gdy w zbliżeniu zobaczymy samą twarz, to my sami także nie czujemy się obecni w przestrzeni. Świadomość przestrzeni zanika. Otwiera się przed nami nowy wymiar – fizjonomia”⁴⁵. Czym jest ta fizjonomia? Bo przecież nie, rzecz jasna, spotkaniem z fizycznie obecną twarzą. Musi być więc zatem – cielesną – konfrontacją z obrazem rzeczy, jednak nie z obrazem jako reprezentacją przedmiotu, lecz raczej z jego pełnoprawnym, choć odmiennym, wariantem. *Caniba* jest nie tyle zapisem cielesnej obecności schorowanego Sagawy, ile rodzajem ciała żywo związanego z ciałem widza dotkniętego nieprzyjemnością filmu.

Radykalne zbliżenie w *Canibie* wydaje się wywiedzione z myśli Deleuze’a, przy czym reżyserów bardziej niż dążenia samego Sagawy interesują pragnienia widzów-konsumentów obrazów, i to ich pozycja jest uwidaczniana w wielkim obrazie twarzy. Castaing-Taylor i Paravel zdają się dokonywać tutaj uzasadnionego wyboru formalnego: cóż oddaje bowiem lepiej pragnienie zjedzenia niż obraz przedmiotu pozostającego tak blisko jak spożywane jedzenie? Perspektywa



tej niewidoczności i zamazania jest dla *Caniby* najistotniejsza – wyrażająca tak wiele i jednocześnie kamienna twarz Sagawy staje się obrazem pragnienia widza pożerającego obrazy, aby przetrwać i przyswoić ich sens. Budowa ludzkiej twarzy uniemożliwia jednak zobaczenie tego granicznego momentu, gdy jedzenie znajduje się w ustach – to wydaje się nierozwiązywalnym dramatem Sagawy uporczywie fotografującego kolejne etapy kanibalizmu. To zaś sugeruje, że obraz kanibalistycznego pragnienia jest z zasady niemożliwy w formie innej niż tak w dalece niedoskonałych, nieostrych obrazach, chwytających moment, gdy oko żałośnie zezuje na to, co wchodzi do ust.

Od spostrzeżeń Balázsa i Deleuze'a niedaleko już do stwierdzenia o rozproszeniu się w obrazie, o jego zjedzeniu i zezwoleniu na bycie zjedzonym. Trop ten podejmuje Patricia MacCormack, pisząc o kinematograficznym wymiarze masochizmu jako o granicznym otwarciu się na obrazy niekoniecznie zapośredniczające dyskursywne znaczenie, lecz przede wszystkim wymagające poddania się zmysłowemu oddziaływaniu, wykraczające poza rejestr zrozumiałego przekazu, a ześlizgujące się w stronę afektu⁴⁶. O ile kinowy sadyzm zasadzałby się na zawładnięciu obrazami poprzez przyswojenie – pożarcie – ich sensu, o tyle masochizm byłby rezygnacją z tego panowania, pozwoleniem, aby między widzem a obrazem zaistniała wizualna intensywność niewyczerpująca się w znaczeniu, lecz będąca cielesnym spotkaniem i zaangażowaniem⁴⁷. MacCormack dochodzi do wniosku, że stawką kinomasochizmu jest otwarcie się na przypadek i nieprzewidywany charakter konfrontacji z obrazami zawsze przekraczającymi to, co jesteśmy w stanie o nich pomyśleć⁴⁸, niemniej warto by może doprecyzować, że nie chodzi tu o jakikolwiek przypadek. Badaczka za Deleuze'em spostrzega co prawda, że zbliżenie ma moc „pochłaniania” widza⁴⁹, nie docenia jednak wagi tego procesu – powiedziałbym raczej, że przypadek, o którym pisze MacCormack, jest raczej możliwością

przekroczenia granic podmiotu w dwutorowym przepływie kinowego sadyzmu (zawsze istnieje przecież jakiś sens) i masochizmu (kiedy widz otwiera się na to, czego nie wie, ale co może odczuć), przyjmuję bowiem za Freudem i Sagawą, że te dwa zjawiska nie istnieją bez siebie, stanowiąc autonomiczne, ale powiązane elementy jednego ustroju. Masochizm objawia się tu poprzez transgresję, wykroczenie – zarówno jako „przekroczenie”, jak i „dopuszczenie się występku” – poza separację podmiotu, które okazuje się tyleż traumatyczne, co rozkoszne. Intuicję tę wyraża MacCormack, zauważając, że samoofiarowanie charakteryzujące masochizm przynosi „kinorgazm”⁵⁰ (*cinestasy*) określający ekstatyczny stan porzucenia siebie w czasie opętania, jakim jest kinowy seans, kiedy Ja staje się przestrzenią czegoś innego, cielesną bliskością obrazu. To dokładnie moment ekstatycznej depersonalizacji u Caillois, w którym zwierzę ginie pozaarte przez przestrzeń, rozproszone w mimikrze. Wobec *Caniby* proces ten staje się autonomicznym tematem, wydobywanym w licznych momentach granicznego zbliżenia sugerujących wzmożoną widzialność samego filmu, tej półprzezroczystej, cielesnej błony. Przewrotne potwierdzenie znajdują zatem słowa Grønstada o autorefleksyjnym charakterze kina nieprzyjemności – skutecznie stawiająca opór konsumpcyjnemu sadyzmowi *Caniba* unaocznia to, co w tradycyjnym kinie ukryte: film.

Wbrew zaczerpniętej z psychoanalizy i klasycznej w teorii filmu koncepcji identyfikacji należałoby powiedzieć, że masochistyczna przyjemność obcowania z *Canibą* polega nie na rozpoznaniu w skrępowanym kanibalu samego siebie konsumującego trudne do przełknięcia obrazu, lecz na wzmocnieniu swojej pozycji jako widza filmu, na głębokim



przeżyciu własnej fascynacji obrazami. Steven Shaviro opisuje ją jako „radikalną bierność”⁵¹, wyrażającą niemoc zapanowania nad tym, co widać, ale również niemoc niewidzenia – nawet odwrócenie wzroku od filmu jest bowiem wyrazem jakiejś formy choćby negatywnego zaangażowania. *Caniba* wymaga zatem kompletnego poddania i posłuszeństwa, zobrazowanego w wyraźnie komentującej sam film scenie czytania mangi. Zajmujący się Sagawą lekarz ogląda komiks narysowany przez pacjenta jeszcze przed wylewem, często wyrażając swoje zniecierpliwienie dosłownymi przedstawieniami morderstwa i kanibalizmu („To okropne, nie mogę już dłużej”), a jednocześnie co jakiś czas chichocząc z zakłopotania, jakie mogą wywoływać pornograficzne obrazki. Mimo nawracającej skargi mężczyzny krytykującego zarówno mangę, jak i motywacje Sagaworysownika („Jak można rysować takie potworności?”), mija ponad dziesięć minut, zanim lekarz odłoży komiks z obowiązkowym zapewnieniem, jak nieznośne było to przeżycie. Podczas długiego ujęcia w kadrze znajdują się tylko kolejne komiksowe parcele mangi i ręka wertującego lekarza. Autorefleksyjny wymiar tej sceny można by zbyć komentarzem, że podobnie jak mężczyzna w filmie widowia masochistycznie zafascynowana jest potwornymi obrazami zbrodni, więc mimo trudności wytrzymuje seans do końca (sadyści oczywiście dali za wygraną i już dawno wyszli), jednak ta prosta konstatacja nie jest w stanie odeprzeć tego, co w *Canibie* najbardziej rzuca się w oczy – czyli tego, że nie za wiele w ogóle widać. Zezwolenie na pochłonięcie przez napierające obrazy wielkich zbliżeń nie wiąże się z perwersją patrzenia na to, co trudne do wytrzymania, ale z perwersją patrzenia na to, co niewidoczne, na cielesną i kłopotliwą łączność między widzem a obrazem, gdzie granica między jednym a drugim nie jest wcale prosta do wytyczenia. Bo to właśnie uporczywe oddziaływanie obrazów zmusza lekarza do tuszowania zawstydzenia niezrozumiałym rozbawieniem, widzom *Caniby* uświadamia natomiast ich pragnienie konsumpcji

obrazów dopełniane równie silnym żądaniem, aby obrazy „(z)użyły mnie”⁵². Niedopatrzeniem dotychczasowej teorii filmu było zatem przyjęcie przez większość badaczy, że pragnienia widza dotyczą wzmocnienia, zawładnięcia, zapanowania czy stabilności – ambiwalentne doświadczenie *Caniby* potwierdza słowa Shaviro deklarującego, że „film oferuje coś znacznie bardziej zajmującego i niepokojącego: Bataille’owską ekstazę rozdarcia, samookaleczenia i samoporzucenia [...], oślepiające upojenie spotkania z Realnym”⁵³.

To, że Shaviro, jeden z najważniejszych teoretyków refleksji nad zmysłowym odbiorem filmu, odwołuje się do kategorii Realnego Jacques’a Lacana, a więc reprezentanta oskarżanej o niedostrzeganie sprawczości ciała psychoanalizy, można odczytać jako wywrotową próbę jej podminowania albo, inaczej, dowód na to, że kierowane wobec niej zarzuty są uproszczeniem. Można by również zaproponować interpretację nieco bardziej podejrzliwą i wyzyskującą nieoczywiste połączenia między dwiema skonfliktowanymi frakcjami. Proponowany tutaj ikonofagiczny wymiar kinowego masochizmu – z całą pewnością oparty na cielesnej recepcji filmu – znajduje bowiem interesujące odzwierciedlenie właśnie w języku, jakiego używał Lacan, by oddać relację podmiotu z obrazami. Pokrewieństwo to wyłuszcza po raz kolejny sama *Caniba* i jej podstawowy obraz: twarz Issei Sagawy. Wspominałem już, że wielkie zbliżenie używane przez Castaing-Taylor i Paravel może być odczytane jako wizualna translacja podwójności charakteryzującej według Freudowskiej psychoanalizy kanibalistyczne pragnienie – w wymiarze zarówno sadystycznym, aby pochłonąć obrazy, jak i masochistycznym, aby dać im się pochłonąć. Jednocześnie może być też niespodziewanym miejscem usytuowania widza. Wracam tutaj do tego, czego w *Canibie* nie widać, a raczej tego, co staje się niewidoczne przez zbyt intensywne, bliskie wpatwienie, zagapienie. Droga ta umożliwi zbudowanie – choćby chwilowego – pomostu między twierdzeniami MacCormack

i Shaviro na temat masochistycznej dezintegracji w obrazie filmowym a Lacanowską psychoanalizą podkreślającą wagę relacji z obrazem dla podmiotu.

Taką perspektywę przewiduje wspomniany już tutaj Roger Caillois, do którego twierdzeń o mimikrze Lacan zresztą otwarcie się odwołuje⁵⁴. Kamuflaż umożliwiający spojenie z przestrzenią znosi bowiem podział na przedmiot i tło, na podmiot i obszar, w którym jest on umieszczony – w koncepcji depersonalizacji Caillois wszystkie stabilne kategorie określające od stuleci indywidualny charakter podmiotu w zachodniej filozofii zostają zawieszone poprzez unaocznienie punktu, w którym spojrzenie nie pochodzi z zewnątrz, ponieważ żadnego zewnątrz już nie ma, istnieje tylko moment nierozróżnialności i spojrzenia będącego samym byciem wewnątrz tej mistycznej miazgi⁵⁵. Powszechna łączność znosi oczywiście również ścisły podział na obraz i obserwatora – podmiot zawsze jest już w obrazie, a obraz – w podmiocie. Ta ostatnia uwaga znajduje jednak swój pełny wyraz nie u Caillois, lecz dopiero u Lacana. Psychoanalityk uważał bowiem, że w relacji obraz–podmiot właściwie pierwotny jest obraz – to wobec tego, co dane do patrzenia, a także wobec samego patrzenia jako cielesnej władzy sankcjonuje się autonomiczny podmiot⁵⁶. Spojrzenie jest bowiem nie tylko widzeniem siebie jako podmiotu patrzącego (a właśnie tą introspektywną siłą interesowała się dotychczas filozofia⁵⁷), lecz także porażającą podmiot świadomością bycia oglądanym przez pozbawione źródła, wszechobecne spojrzenie, dla którego Lacan rezerwuje francuskie określenie *le regard*⁵⁸. Dlatego też uwagę psychoanalityka przyciąga technika wykształcania przez zwierzęta umaszczenia lub upierzenia przypominającego oczy. Czy nie jest bowiem przypadkiem tak, pyta Lacan, że obezwładniające jest niekoniecznie ich podobieństwo do organu, lecz właśnie podobieństwo oczu do tego wzoru wyrażającego wszechobecność i niekontrolowany charakter przeszywającego spojrzenia⁵⁹? Totalność *regard* prowadzi

Pawła Dybla do obserwacji, że „podmiot jest wrośnięty w obraz jako w pewną zakładającą strukturę czy wykładnię”⁶⁰ rzeczywistości, która powołuje go do istnienia. Niemniej jednak nie ma tutaj mowy o pełnej identyfikacji – jak zaznacza komentator Lacana, widza koniec końców nie ma w obrazie, przeciwnie, jest od niego kategorycznie odseparowany, a przez to wewnętrznie pęknięty, nigdy nie może bowiem w pełni utożsamić się z tym, co widzi, przekroczyć własnych granic⁶¹.

Taki wniosek sprawia, że zestawienie Caillois i Lacana staje się w najlepszym razie wątpliwe. Skoro izolacja obrazu od podmiotu jest bowiem tak kompletna, jak możliwe byłoby w ogóle unieważnienie dzielącej je granicy w czasie masochistycznego seansu filmowego? Jak twierdzi Tomasz Swoboda, wniosek taki oparty jest jednak na trywialnym błędzie przekładu – tam, gdzie w angielskiej, a więc szerzej dostępnej badaczom wersji czytamy „*But I am not in the picture*” („ale mnie nie ma w obrazie”), we francuskim oryginale widnieje „*Mais moi, je suis dans le tableau*” („ale ja jestem w obrazie”)⁶². Oko zawsze jest już uwikłane w obraz, nawet przed pierwszym spojrzeniem, ponieważ to właśnie uprzedniość wizualnego, tego, co dane do widzenia, określa zaistnienie podmiotu. Scalenie widza i obrazu wskazuje też na wymienialność obu pojęć, niesamodzielną patrzącego oka i jego ukierunkowania zawsze z obrazu, a nie na obraz⁶³. Uwagi Swobody pozwalają na mocniejsze związanie Lacana z masochistyczną żarłocznością widza i plamą niezróżnicowania, zwłaszcza że język użyty przez badacza wyraźnie przystaje do proponowanych tu kategorii: „być może to nie widzące oko jest pierwotne, lecz pozbawiona sensorycznych funkcji, mająca korzenie w Bataille’owskim *informe* plama”⁶⁴. Nawet jeśli według Swobody plama jest sensorycznie nieaktywna, wyraźne jest, że cielesna inwestycja w obraz stanowi po prostu wniosek wyciągnięty z Lacanowskiej formuły „ale ja jestem w obrazie”.

Transwersalny charakter tego wiązania najpełniej wyraża Lacan w omówieniu anamorfozy jako przykładu interwencji

Realnego w symboliczną warstwę przedstawienia.

W interpretacji *Ambasadorów* Hansa Holbeina (1533) psychoanalityk stwierdza, że bezkształtna plama farby na pierwszym planie jest właśnie taką wyrwą w polu widzenia, agresywnym wtargnięciem w porządek sensu i znaczenia elementu, którego nie da się nazwać ani sklasyfikować⁶⁵. Jak komentuje ten fragment Todd McGowan:

Spojrzenie istnieje w sposób, w jaki perspektywa widza zniekształca pole widzenia, sygnalizując jego zaangażowanie w scenę, z której wydaje się być wyłączony. Pokazuje wyraźnie wpływ aktywności podmiotu na to, co podmiot widzi na obrazie, ujawnia, że obraz nie jest po prostu czymś, na co się patrzy, i że patrzenie nie jest aktywnością neutralną. Czaszka mówi do widza: „myślisz, że patrzysz na obraz z bezpiecznej odległości, ale obraz cię widzi – uwzględnia twoją obecność jako widza”. A zatem obecność spojrzenia jako zniekształcenia (lub plamy) na obrazie – spojrzenia z perspektywy obiektu – oznacza, że widzowie nigdy nie patrzą z bezpiecznej odległości, są na obrazie w postaci plamy, włączeni w sam tekst⁶⁶.

Spostrzeżenia amerykańskiego badacza okazują się świetnym powrotem do *Caniby* – jak bowiem inaczej niż zupełnie dosłownie rozumieć w kontekście tego filmu uwagę, że widz wpisany jest w obraz pod postacią plamy? Rozmazana i powiększona twarz Sagawy nie tylko staje się metaforą konsumpcyjnego pragnienia destrukcji i autodestrukcji za pomocą obrazów, ale wręcz jest świadectwem cielesnego zaangażowania widzów w film. Na tym też zasadza się waga *Caniby* jako projektu etycznego – pierwsze i bardziej oczywiste pytanie dotyczy tutaj użycia figury realnego mordercy i jego historii, wyłania się jednak drugie, równie istotne: na czym polega cielesna nietykalność widzów? Gdzie przebiega jej granica? Takie właśnie gesty kina nieprzyjemności – najlepiej zapamiętanym w historii filmu jest być może rozcinane brzytwą oko z *Psa andaluzyjskiego* (*Un chien andalou*, reż. Luis Buñuel,

Salvador Dalí, 1928) – problematyzując obecność ucieleśnionego widza jako taką. W *Canibie* jednak jego obecność staje się wyjątkowo dotkliwa, a konfrontacja z filmem-błoną etycznie wyzywająca.

Film Castaing-Taylora i Paravel nie tylko uwidacznia złożone relacje pożądania i pożerania zachodzące na płaszczyźnie, na której spotykają się obraz i widz – i na której dochodzi do zatarcia rygorystycznej różnicy – lecz także poprzez autorefleksyjny wymiar formy filmowej utrudnia jej przełknięcie. Niewygoda i moralna dwuznaczność pozostawiana tak blisko Sagawy, eksploatacja cierpienia Renée Hartevelt, ale także samego schorowanego, zdanego na innych mężczyzny ściśle koresponduje tutaj z dyskomfortem obcowania z obrazami wymykającymi się znaczeniu, nie zawsze podporządkowanymi linearnej, psychologicznie wiarygodnej historii, lecz naddatkowymi, transgresyjnymi, ekscentrycznymi, odmawiającymi przyjęcia roli biernych obiektów sadystycznego zrozumienia. Dlatego też uważam, że *Caniba* jest w pełni odpowiedzialną próbą opowiedzenia o skrajnych pragnieniach, nie daje bowiem poznawczej satysfakcji, a wręcz przeciwnie – historia Sagawy naświetlona jest jako matryca bliskiej, sadomasochistycznej wymiany łączącej widzów i obrazy. Naiwnością byłoby przecież wymazywanie z tej historii przyjemności, z czego duet reżyserski w pełni zdaje sobie sprawę – jednak rozkosz, jaką można czerpać z *Caniby*, jest okupiona pewnym wysiłkiem i poświęceniem, wymaga przekroczenia własnych granic, pozwolenia na unieruchomienie, otwarcia się na obrazy, jak chce MacCormack, czy przyjęcia postawy radykalnej bierności, jak opisuje ten stan Shaviro. Trudność tej przyjemności daje jednak interesujący wgląd w inaczej pomyślany związek z filmem – oparty nie tyle na panowaniu



voyeura, ile raczej na nieustannym nakłuwaniu spójności siebie jako widza i filmu jako znaczącej opowieści. Poprzez eksperymentowanie z granicą medium, balansowanie na granicy totalnej nieczytelności Castaing-Taylor i Paravel wydobywają z kina jego skórę, film – podobnie jak Antonin Artaud kłuł, szarpał, ciął, wydrapywał i dziurawił swoje prace, aby wydobyć z nich esencję rysunku⁶⁷. Maltretowane ciało filmu uwidacznia miejsce splotu między widzem a obrazem, jest tym splotem, jest błoną, jest filmem. Nieprzypadkowo przytaczany tu Shaviro powoływał się na Georges’a Bataille’a – *Caniba* z pewnością zainteresowałaby teoretyka obsceniczności, który we wszystkich swoich pismach eksplorował przyległość pożądania i śmierci, mocy libidinalnej i destrukcyjnej, ale także przede wszystkim doskonale przeczuł, że moment nieczytelności, niebezpiecznej bliskości jest jednocześnie punktem nierozróżnialności między podmiotem a przedmiotem, widzem a obrazem. To zaś staje się właściwym tematem wizualnej autorefleksji przedstawień – „tekst zostaje zamazany przez obraz. A tym, co znaczy obraz, nie jest tekst, lecz zamazanie”⁶⁸.

- 1 Właśnie ten szczególny niedobór uzasadnienia jest głównym argumentem krytyki *Caniby*, jak na przykład w recenzji pod znaczącym tytułem: Michael Nordine, ‘*Caniba*’ Review: *Cannibal Documentary Is One of the Most Unpleasant Movies Ever Made*, „Indiewire” z 18 października 2018, www.indiewire.com/2018/10/caniba-review-issei-sagawa-documentary-verena-paravel-lucien-castaing-taylor-1202012309/, dostęp 28 stycznia 2020.
- 2 Asbjørn Grønstad, *On the Unwatchable*, w: *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, red. T. Horeck, T. Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 195.
- 3 Jacques Rancière, *The Intolerable Image*, w: idem, *The Emancipated Spectator*, przeł. G. Elliott, Verso, London–New York 2009, s. 102.
- 4 Ibidem, s. 105.


- 5 Jak chce przywoływana przez Grønstada legenda, canneński pokaz *Nieodwracalnego* opuściło z powodu mdłości dwieście pięćdziesiąt osób. Asbjørn Grønstad, *On the Unwatchable...*, s. 201.
- 6 Sigmund Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, przeł. L. Jekels, M. Albiński, Międzynarodowe Wydawnictwo Psychoanalityczne, Lipsk–Wiedeń–Zurych 1924, s. 58.
- 7 Sigmund Freud, *Totem i tabu*, przeł. J. Prokopiuk, M. Poręba, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, s. 140.
- 8 Jenny Chamarette, *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2012, s. 39.
- 9 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 103.
- 10 Sigmund Freud, *Trzy rozprawy...*, s. 55.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem, s. 57.
- 13 Ibidem, s. 121–122.
- 14 Co znaczące, przez późniejszych psychoanalityków, między innymi Melanie Klein, periodyzacje Freuda obarczone były błędem przyporządkowania sadyzmu przede wszystkim do fazy analnej. Jak twierdziła psycholożka, już fazę oralną związaną z ssaniem i gryzieniem charakteryzuje okrutna skłonność do wyjąławiania, wysysania i pożarcia. Zob. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem D. Lagache’a, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 67.
- 15 Ibidem, s. 66.
- 16 Sigmund Freud, *Poza zasadą rozkoszy*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2009, s. 165.
- 17 Ibidem, s. 164.
- 18 Ibidem, s. 192–193.
- 19 Ibidem, s. 207.

- 20 Sigmund Freud, *Ekonomiczny problem masochizmu*, w: *Psychologia nieświadomości...*, s. 272.
- 21 Idem, *Poza zasadą rozkoszy...*, s. 206.
- 22 Ibidem, s. 205.
- 23 Leo Bersani, Adam Phillips, *Intimacies*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2008, s. 66.
- 24 Sigmund Freud, *Ekonomiczny problem masochizmu...*, s. 273.
- 25 Ibidem, s. 274–275.
- 26 Ibidem, s. 279–230.
- 27 Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 235.
- 28 Sigmund Freud, *Poza zasadą rozkoszy...*, s. 169
- 29 Sigmund Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej...*, s. 130.
- 30 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 65.
- 31 Sigmund Freud, *Totem i tabu...*, s. 140.
- 32 Ibidem.
- 33 Ibidem, pominięto przypisy.
- 34 Freud zaznaczał to już zresztą w tekstach wcześniejszych, pisząc na przykład: „domieszka zaborczości (agresji) popędu płciowego jest osadem kanibalizmu, a więc niczym innym jak zawładnięciem, które uprzednio służyło innej, ontogenetycznie starszej, wielkiej potrzebie (żerowi)”; Sigmund Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej...*, s. 58.
- 35 William Arens, *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*, przeł. W. Pessel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 47.
- 36 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 85.
- 37 Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 89–90.

- 38 Michał Paweł Markowski, *Maurice Blanchot: fascynacja zewnętrżnością*, w: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, red. P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 45.
- 39 Roger Caillois, *Mimicry and Legendary Psychastenia*, przeł. C. Frank, C. Naish, w: *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, red. C. Frank, Duke University Press, Durham–London 2003, s. 97.
- 40 Ibidem, s. 100.
- 41 Ibidem, s. 101.
- 42 O jednoczesności tych pragnień najlepiej zaświadcza kontrowersyjna sprawa Armina Meiwesa z niemieckiego Rotenburga, który w 2001 roku za zgodą wyszukanego w sieci partnera zabił go i zjadł. Ofiara kanibalizmu, berlińczyk Bernd Brandes, zanim umarł w wyniku utraty dużej ilości krwi, z nieprzymuszonej woli spożył kawałek własnego ciała.
- 43 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 111.
- 44 Ibidem, s. 107.
- 45 Ibidem, s. 108.
- 46 Patricia MacCormack, *Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought*, w: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, red. D.N. Rodowick, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2010, s. 161.
- 47 Ibidem, s. 170.
- 48 Ibidem, s. 171.
- 49 Ibidem, s. 158.
- 50 Ibidem, s. 172.
- 51 Steven Shaviro, *The Cinematic Body. Theory Out of Bounds*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2006, s. 47.
- 52 Patricia McCormack, *Cinemasochism...*, s. 157.
- 53 Steven Shaviro, *The Cinematic Body...*, s. 53.

- 54 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, przeł. A. Sheridan, W.W. Norton & Company, New York–London 1998, s. 73.
- 55 Roger Caillois, *Mimicry...*, s. 100.
- 56 Paweł Dybel, *Les quatres concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 5, red. B. Skarga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 219.
- 57 Ibidem.
- 58 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts...*, s. 84.
- 59 Ibidem, s. 74.
- 60 Paweł Dybel, *Les quatre concepts...*, s. 219.
- 61 Ibidem, s. 220.
- 62 Tomasz Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 143.
- 63 Ibidem.
- 64 Ibidem, s. 143–144.
- 65 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts...*, s. 88–89.
- 66 Todd McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 24.
- 67 Tomasz Swoboda, *Historie oka...*, s. 194.
- 68 Georges Bataille, *Manet*, Albert Skira, Genève 1955, s. 67. Cyt. za: Tomasz Swoboda, *Historie oka...*, s. 256.

Bibliografia

Arens, William. *Mit ludożercy: antropologia i antropofagia*. Translated by Włodzimierz Pessel. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 

Barthes, Roland. *Światło obrazu: uwagi o fotografii*. Translated by Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Alatheia, 2008.

Bersani, Leo and Adam Phillips. *Intimacies*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2008.

Caillois, Roger. "Mimicry and Legendary Psychastenia." Translated by Claudine Frank, Camille Nash. In: *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, edited by Claudine Frank, 91–103. Durham-London: Duke University Press, 2003.

Chamarette, Jenny. *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

Deleuze, Gilles. *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Translated by Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.

Dybel, Paweł. "Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse." In: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku, t. 5*, edited by Barbara Skarga. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

Freud, Sigmund. *Psychologia nieświadomości*. Translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.

Freud, Sigmund. *Totem i tabu*. Translated by Jerzy Prokopiuk, Marcin Poręba. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1993.

Freud, Sigmund. *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*. Translated by Ludwik Jekels, Marian Albiński. Lipsk-Wiedeń-Zurych: Międzynarodowe Towarzystwo Psychoanalityczne, 1924.

Grønstad, Asbjørn. "On The Unwatchable." In: *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*

, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, 192–205. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.


Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Translated by Alan Sheridan. New York-London: W.W. Norton & Company, 1998.

Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis. *Słownik psychoanalizy*. Translated by Ewa Modzelewska and Ewa Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996.

Markowski, Michał Paweł. "Maurice Blanchot: fascynacja zewnętrżnością." In: *Maurice Blanchot: Literatura ekstremalna*, edited by Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.

Marzec, Andrzej. *Widmontologia: Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.

MacCormack, Patricia. "Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought." In: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, edited by David Rodowick. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2010.

McGowan Todd. *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Translated by Kuba Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008. 

Nordine, Michael. "'Caniba' Review: Cannibal Documentary Is One of the Most Unpleasant Movies Ever Made." *Indiewire*, October 18, 2018. <https://www.indiewire.com/2018/10/caniba-review-issei-sagawa-documentary-verena-paravel-lucien-castaing-taylor-1202012309/>.

Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London-New York: Verso, 2009.

Shaviro, Steven. *The Cinematic Body. Theory Out of Bounds*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2006.

Swoboda, Tomasz. *Historie oka: Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.