

Carole Talon-Hugon

Sztuka wobec przemocy miasta

Sztuka i Filozofia 2223, 216-229

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA WOBEC PRZEMOCY MIASTA

W obrazie Lucasa Cranacha, *Złoty wiek* (ok. 1530), ludzkość pierwotna doświadcza szczęścia nie w mieście, lecz w ogrodzie. Nie inaczej w *Starym Testamencie* – otwiera się on w ogrodzie Edenu, zamyka z perspektywy Jeruzalem – miasta, o którym mówi Ezechiel (40–48). Miasto, nie będąc tym razem przeciwieństwem ogrodu, lecz chaosu natury, ucieleśnia harmonię stanu społecznego. Opozycję te potwierdzają wszystkie utopie: od projektów Thomasa More'a (*Utopia*, 1516) po koncepcje Roberta Owena (tworzącego *New Harmony* w Stanach Zjednoczonych w 1825), przez koncepcje miast idealnych Campanelli, Rogera Bacona i Claude'a Nicolasa Ledoux. Wszyscy tworzą miasto – „le lieu même de l'urbanité”, w ujęciu Henri Lefebvra, gdzie dobra i osoby poruszają się w poczuciu bezpieczeństwa. Lecz, precyzyjniej ujmując, nie dotyczy to jedynie utopii. Czy rzeczywiście miasta stanowią wyjście dla ludzkiego rozumu i sprzyjają w sposób rozsądny jego mieszkańcom? Czy problem powracający wraz z przemocą, jaką niesie miasto, nie przywołuje na myśl tej części *Genesis*, która upatruje początku przemocy wraz z założeniem pierwszego miasta Kaina po tym, jak zabił swojego brata Abła (*Genesis*, 4–17)?

Zagadnienia te dotyczą obszaru, który wydaje się znacznie oddalony od sztuki, chociaż oba nie są od siebie odizolowane. Platon, ustalając cechy idealnego państwa, nie pomija skutków, jakie pociąga za sobą sztuka, oczekując na wygnanie z miasta wszystkich tych, których sztuka żywi oraz rozwija w nich pierwiastki irracjonalne duszy, „karmi i podlewa te dyspozycje, które powinny uschnąć”¹.

Arystoteles, w zamian, przypisuje sztuce zadanie moralne i, dalej, polityczne w celu oczyszczenia namiętności. Dyskusja toczona w starożytności wokół idei *kátharsis* porównana może zostać do współczesnych sporów wokół przedstawień przemocy w świecie filmu.

Cztery wieki przed narodzeniem Chrystusa kontrast mistrzów z Akademią i tych z Liceum ustalił wielość poziomów możliwych konfrontacji.

¹ Platon, *Państwo*, t. II, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1994, s. 204.

Na tej podstawie możemy określić bardzo współczesną płaszczyznę dyskusji². Czy film Mathieu Kassovitz (1994) *Nienawiść (La Haine)* – stał się pretekstem do ekspansji przemocy na obrzeżach metropolii, trwającej przez kilka miesięcy po emisji filmu? Kwestia ta stawia w opozycji dwie tezy: pierwszą, według której spektakl przemocy pociąga za sobą zachowania agresywne, *ucząc* przemocy poprzez przedstawienia wzorów, a ich skuteczność wynika z funkcji impulsu emocjonalnego, inaczej mówiąc; wskazuje na rodzaj *schematów agresywności*, oraz drugą, która w przeciwieństwie do uprzedniej zakłada, iż nasilenie obrazów przemocy tworzy efekt *quasi*-katartyczny, w sensie egzorcyzmów nad wewnętrznymi demonami. Słabą stroną tego założenia jest natychmiastowe przejście od obrazu do reakcji w postaci określonych zachowań. Czy między tymi dwoma dochodzi do spotkania świadomości z obrazem w *sensie obrazu artystycznego*? Większość dyskusji podnosi problem wrażenia, jakie mogą wywoływać wspomniane obrazy artystyczne. Ich charakter może być pozytywny bądź negatywny, a ponadto posiadają określony status estetyczny³. Przyjmując lub odrzucając katartyczną funkcję sztuki, zbyt szybko przyznajemy, że mamy do czynienia z doświadczeniem artystycznym. Precyzując zagadnienie, zadajemy pytanie: czy możliwe jest doświadczenie artystyczne przemocy? Przyjęta przez nas perspektywa nie jest dokładnie perspektywą estetyczną. Ustanawia ona pytanie wstępne, a zarazem determinujące podmiot *katharsis*. Czy, aby zaistniało *katharsis*, pojawić się musi doświadczenie estetyczne; czy zatem możemy mówić o doświadczeniu estetycznym przemocy, a szczególnie – gdy nasze oceny są nieprecyzyjne – o przemocy miasta?

Pewną liczbą współczesnych analiz tematu skłania się ku odpowiedziom afirmatywnym. Goodman, przykładowo, deklaruje, że nie istnieją przedmioty estetyczne wewnętrznie, lecz jedynie przedmioty, które estetycznie funkcjonują⁴. Stanowisko to podziela Gérard Genette i dodaje, że to nie przedmioty wywołują relacje estetyczne, lecz owe relacje

² Por. C. Humblot, „Violence à l'écran, histoire d'un serpent de mer”, *Le Monde*, 28–29 IV 1996; *Image et violence*, Actes du Colloque 3 I 4 październik 1996, Centre G. Pompidou.

³ Agresja przynosi ulgę „albo przez naśladownictwo albo przez wyzwolenie zahamowań lub poprzez wywołanie działania agresywnego już ustrukturalizowanego przez przeszłość, lub jeszcze przez generalny wzrost ekscytacji”, argumentacja Yvesa Michauda na podstawie teorii A. Bandury, „Aggression, a Social Learning Analysis”, New Jersey, Prentice Hall, 1973) (w: *La violence*, Paris 1986, s. 84.

⁴ *Manières de faire des mondes*, 1978, tłum. franc., Nîmes 1992.

powodują zaistnienie przedmiotów estetycznych⁵. Oczywiście, chodzi tu o kwestię przedmiotu estetycznego, a nie przedmiotu artystycznego; kategoria druga zawiera się w pierwszej (usytuowana jest obok przedmiotów estetycznych, nie artystycznych). Co wyklucza jedno, wyklucza i drugie. Z tej perspektywy, nie istnieje uprzedmiotowienie wyłączone *a priori*. Jakość estetyczna nie jest właściwością przedmiotu, jak na przykład jego ciężar, lecz jakością, która zostaje mu nadana przez pewien rodzaj spojrzenia. Jaki? Ten, który nie rozpatruje przedmiotu inaczej niż *z uwagi na jego jakości powierzchniowe*. Obdarzam przedmiot bezstronnym spojrzeniem estetycznym w chwili, gdy wykazuję brak zainteresowania jego funkcją, zastosowaniem lub działaniem, lecz czynię to jedynie ze względu na jego powierzchowność.

Możemy tu odnaleźć współczesną wersję kantowskiej bezstronności: postawa estetyczna pozbawiona jest korzyści praktycznych i teoretycznych; przy czym, żadna uwaga moralna nie jest w stanie jej zakłócić. Atencja jest w tym przypadku nieprzechodnia⁶.

Jeżeli nie istnieją przedmioty estetyczne, lecz jedynie przedmioty „funkcjonujące estetycznie”, zgodnie z formułą Goodmana, pojawia się pytanie: czy *wszystkie* przedmioty mogą funkcjonować estetycznie? Dokładniej rzecz ujmując, czy przemoc może funkcjonować estetycznie? Niezależnie od tego, co dzieje się w obrębie sztuki, jest pewne, że poza jej światem odpowiedź jest negatywna. Nagła przemoc sprowadza ból, przerażenie i w konsekwencji, całą gamę silnych emocji. Nawet skoro agresja fizyczna nie występuje w pierwszej osobie, gdy jednostka jest widzem w teatrze, w którym rozgrywa się spektakl przemocy miasta, jest ona nękana silnymi reakcjami i wrażeniami. Przechodzą one od przerażenia do fascynacji, a w każdym bądź razie dalekie są od spokojnej i bezstronnej percepcji, o której pisali Goodman i Genette.

Wiemy, że sztuka może stanowić oparcie, lecz przyjemność czerpana ze spektaklu posiada ekwiwalent artystyczny, który może być bardzo uciążliwy. Z tego punktu widzenia, sztuka – możemy powiedzieć – często wrasta w miasto. Rousseau ujawniał, że, wjeżdżając do Paryża, nie widział nic innego „jak małe uliczki pełne brudnych i cuchnących czarnych domów”, a Voltaire ocenia centrum stolicy jako „ponure, ciasne, odrażające, reprezentujące czasy najbardziej haniebnego barbarzyństwa”.

⁵ *L'Oeuvre de l'art*, t. II: *La Relation esthétique*, Paris 1997.

⁶ Eliseo Vivas, „A Definition of Aesthetic Experience”, *Journal de Philosophie* 1937, nr 34.

Jednak Rilke, opisując w *Cahiers de Malte Laurids Brigge* to, co pozostało po zburzeniu jednego z budynków, zwraca uwagę na ślady pozostawione na ścianie fasady. Wnoszą one ładunek poezji zawarty w ubogich szczątkach, w podobny sposób jak fotografie Atgera estetyzują mroczne uliczki Paryża i te wykonane przez Bruce'a Davidsona z getta Zachodniego Harlemu. Sztuka posiada zatem bezsporne możliwości transfiguracji.

Niemniej, przedstawienie brzydoty nie może być utożsamiane z przedstawieniem przemocy. Brzydota obciąża i uciska duszę (*âme*); wzbudza smutek, litość, w zależności od sposobu, w jaki się ukazuje. Przemoc wywołuje odmienne rodzaje emocji. Lecz, można zarzucić, jeżeli doświadczenie fenomenologiczne realnej brzydoty może zostać przetransformowane za pomocą alchemii sztuki w przyjemność estetyczną, to czy nie jest to możliwe również w przypadku przemocy? Zresztą, zjawisko to jest znakomicie ukazane w malarstwie. W szczególności przedstawienia męczeństwa świętych, czy nie są najbardziej drastycznymi formami naruszenia integralności ciała? A co można powiedzieć o *Saturnie pożerającym swoje dzieci* Francisca de Goi?

Jednakże przemoc występująca w *Męczeństwie św. Cyryla* L. Durameau (1750) czy *Sebastianie* Andrei Mantegny (1480) jest zbyt odległa od przemocy miasta, o której mówimy, aby, powołując się na pierwszą, odnosić ją do drugiej. W rezultacie, możemy wskazać na trzy różniące je cechy. Pierwsza, opiera się na fakcie, że męczeństwo świętych występuje w kontekście prześladowania chrześcijaństwa w pierwszych wiekach naszej ery, inaczej mówiąc, odnosi się do czasów i kontekstu, które nie są nasze. Jeśli chodzi o *Saturna* Goyi, to należy on do sfery bardzo oddalonej od mitologii, z którą nasz świat nie posiada już związków. Drugim powodem, dla którego przedstawienie przemocy współczesnego miasta nie może być porównywane z miejskimi przedstawieniami malarzkimi, jest konieczność zastosowania innych mediów. Malarstwo nie stanowi – dla nas, znających inne rodzaje obrazów, jak fotografia, a zwłaszcza ruch obrazu filmowego – przedstawienia możliwości iluzji, która wcześniej mogła zostać przekazana jedynie ręką człowieka. Są to specyficzne możliwości mediów stosowanych w sztuce.

Lecz trzeci powód jest jeszcze bardziej istotny. Przemoc miejska jest więcej niż przemocą, gdyż oznacza autoafirmacyjną słabość grupy społecznej.

Dla Hobbsa, który przeżył czas wojny domowej i ujawnił w swojej autobiografii, iż strach stał się dla niego jedyną pasją życia, a dokładniej tym rodzajem uczucia, które dominuje w stanie natury: strachem wobec

zagrożenia w świecie, w którym agresja jest wpisana w kierującym kondycją ludzką *conatus*. Stan natury jest miejscem obecności wszelkich niebezpieczeństw, na które ludzie są w równym stopniu narażeni. Układ społeczny stanowi rezygnację z użycia siły, pod warunkiem, że inni też z niej zrezygnują. Możemy zrozumieć więc, dlaczego przemoc miejska może przejawiać się jako nad-przemoc: oznacza ona narzucenie zagrożenia wewnętrznego nawet tam, gdzie gwarantowany jest spokój. Przemoc miasta wywołuje ponadto skomplikowane i głębokie reakcje emocjonalne. Przerazenie prowokuje powstanie całego ciągu agresji fizycznej i podwaja się pod wpływem archaicznego strachu wywodzącego się ze stanu pierwotnego.

Zachowując w pamięci owe zasadnicze rozróżnienia, należy postawić sobie następujące pytanie: czy możliwe jest doświadczenie *estetyczno-artystyczne* przemocy miejskiej?

Rozważmy więc doświadczenie *estetyczno-artystyczne*. W tym wypadku rozważamy nie obojętnie jaki przedmiot, ale przedmiot *artystyczny* „z uwagi na jego jakości powierzchniowe”. Dotyczy ono zatem reprezentacji rzeczy, a nie rzeczy reprezentowanej. Dokładniej ujmując, możliwości wyzwolenia znajdują się właśnie w obszarze rozstępu re-representacji. To naśladowanie, powiada Arystoteles, sprawia, że z przyjemnością oglądamy spektakl, który wprowadza nas w inny świat: „Nie istnieje wąż ani ohydne monstrum/Które przez sztukę naśladowaną nie sprawiałoby przyjemności naszym oczom”, podkreślał Boileau. W ten sposób obraz istnieje na wiele sposobów: fizyczny (pigmenty na zagruntowanym płótnie), zjawiskowy (szczególna predyspozycja *qualia* wrażliwości), reiczny (przedstawienia bytów rzeczy)⁷. Analiza nie rzeczy przedstawionej lecz przedstawienie rzeczy warunkuje przystosowanie do oglądu zjawiskowości, zobaczenie nie masztów na statku lecz gry kierunków wertykalnych i horyzontalnych w *Porcie Bordeaux* Maneta, a w jego *Balkonie czy Olimpi* feerii kolorów uwolnionych ze stanu służalczego. Jednakże, nawet jeśli dla estetyki formalistycznej to nie przedmiot przedstawiony jest ważny i stanowi on jedynie „pretekst” do powstania obrazu, jak zauważył Bataille, pisząc o Manecie, to nie ma go mniej lub więcej niż we wszelkich dziełach figuratywnych, to przedmiot istnieje, a rozpoznanie (poznanie) zatrzymuje się na zrozumieniu zjawiskowości malowidła. Przedmioty sztuki nie stanowią jedynie zjawiskowych konstrukcji kolorów

⁷ Na trójdzielność tego rodzaju wskazuje E. Souriau (w:) *Correspondance des arts*, Paris 1947, rozdz. XVI.

i form lecz stanowią „meta-objekty”⁸. We wszystkich realizacjach, które nie zrywają z figuratywnością, nie da się wyeliminować momentu rzeczowego. *Książę d’Olivares* to Velazques lecz także – polisemia est władzy – księcia Olivares. W przedstawieniu występują znaki odwołujące się do rzeczywistości. Mimo to mogę rozpatrywać ten lub inny wymiar dzieła, kłaść nacisk na pierwszy lub kierować moją świadomość ku miejscu, do którego odsyłają elementy przedstawione; mogę przechodzić z jednego w drugi, prześlizgnąć się od portretu Jeanne Daval (Manet, 1865) z układem musujących bieli sukni, przejść przez wielką kompozycję architektoniczną do zdarzenia w bibliotece stanowiącego również *Sąd Salomona* Poussina. Jednym słowem, możemy przejść ze spojrzenia transzytywnego ku spojrzeniu nietranzytywnemu i odwrotnie.

Lecz czy w sytuacji, w której to, co zostało przedstawione, nie stanowi przyjemnego ani też nieprzyjemnego tematu, tylko widok przemocy miejskiej, to prześlizgnięcie może dokonywać się w taki sam sposób? Czy możliwa jest estetyzacja takiej przemocy? Problem ten sygnalizował przykładowo Tarentino pytany o swój film *Wściekłe psy*. Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy rozważyć przede wszystkim rodzaj pojawiającej się emocji.

Przemoc miejska, ponieważ obejmuje jednocześnie integralność ciała jednostki, jak i społeczeństwa, wzbudza przerażenie. Tak więc przerażenie nie jest emocją na podobnej zasadzie jak smutek czy nawet wzburzenie: jest to emocja innego rodzaju. Antonio Damasio, badając emocje z punktu widzenia neurologicznego⁹, oddziela emocje pierwotne i emocje wtórne. Pierwsze są usytuowane w obszarze przed-czołowym kory mózgowej i należą do układu limbicznego. Emocje wtórne (najchętniej mówimy: uczucia) warunkują refleksję. Posiadają cechy sofistyki poznawczej, czego pozbawione są pierwsze. W ten sposób, wzburzenie dopuszcza dezaprobatę moralną oraz świadomy i przemyślany podziw i przychyłność.

Emocje pierwotne, przeciwnie, są reakcjami: polegają one na szeroko pojętej autonomii systemu nerwowego; w konsekwencji, nie są one wyrazem woli i z trudnością mogą być kontrolowane przez świadomość. Przerażenie jest ich częścią; jest ono prawie tego samego rodzaju, jak reakcje ciała w postaci drgań lub błędnięcia. Jest to emocja archaiczna, nie intelektualizowana, o bardzo słabym wymiarze poznawczym. Jest to

⁸ G. Blocker, „A New Look of Aesthetic Distance”, *The British Journal of Aesthetics*, lato 77, t.17, nr 3.

⁹ *L’erreur de Descartes. La raison des émotions*, 1994, tłum. franc., Paris 1995.

więc reakcja natychmiastowa, instynktowna i niekontrolowana, która nie dotyczy sfery wartości moralnych, lecz czegoś bardziej archaicznego i witalnego¹⁰.

Pojawia się zatem następujące pytanie: czy w wymiarze reicznym doświadczenie artystyczne może być abstrakcyjne, skoro wyzwala tego rodzaju reakcję emocjonalną? Czy możemy oddzielić sensoryczność od emocjonalności, tak aby pominąć pierwszą na rzecz drugiej? Obojętność wobec kogokolwiek, brak zainteresowania banalnością, chłód w stosunku do skromności, wskazują zerowe drgnięcie emocji. Przesunięcie wymiaru reicznego w wymiar zjawiskowy rzeczy reprezentowanej nie przebiega bez przeszkód. Żadne uczucie nie przeciwstawi się temu, co stanowi *qualia* wrażliwości chłodu. (Lavier). Nawet więcej: obojętność obejmuje bezinteresowność. I odwracając problem: czy wstrząs emocjonalny, równie intensywny jak przestrasz, do tego nie prowadzi?

Tak będzie w wypadku spektaklu przemocy, w którym *emocje do tego stopnia rządzą odniesieniem, że przystania ono fikcyjny charakter przedstawienia*. Wszystko odbywa się tak, jak gdyby emocje uniemożliwiały przystosowanie do zjawiskowego bytu obrazu. Przemoc krępuje w jakiś sposób spojrzenie na tranzytywność. A zatem, nawet w przypadku reprezentacji artystycznej, to znaczy w kontekście rodzącym nadzieje, przedmiot, który wzbudza przerażenie, *nie pozwala na akomodację estetyczną*. Wręcz przeciwnie, staje się przeszkodą. Można powiedzieć, że wyobrażenie załamuje się w trakcie przedstawienia, że paradoksalnie, przedmiot staje się przedmiotem ziemskim, podczas gdy klasyczne pytanie estetyki dotyczy łatwości widza i sposobu, w jaki jesteśmy poruszeni przez przedmioty lub sytuacje, o których wiemy, że mają charakter fikcyjny¹¹. Przedmiotem zainteresowań jest sytuacja, w której, przeciwnie wręcz, nie możemy osiągnąć stanu naiwności, *ponieważ nie możemy dotrzeć do fikcji*.

To nie wszystko. Powiedzieliśmy wcześniej, że różnica między naruszeniem ciała, jakie odnajdujemy w malarstwie klasycznym, i tym, które niesie przemoc miasta ukazana we współczesnym filmie, opiera się nie tylko na rodzaju sprowokowanych emocji, lecz także na samej naturze użytych mediów. Obecnie zatem należy rozważyć ostatni z wymienionych problemów.

¹⁰ Patrz także: J. Le Doux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York 1996.

¹¹ Patrz także: *Emotions and the Art*, M. Hjort, S. Laver, New York 1997.

Zdaniem Lessinga, jeżeli kapłan Laocoon, który – w rzeźbie grupowej pod tym samym tytułem – umiera uduszony przez węże, nie krzyczy, nie jest tak, jak sądził Winckelmann, iż rzeźbiarz przedstawił mędrca, który potrafi opanować swoje namiętności, lecz uczynił tak ze względów czysto estetycznych: „Wyobraźcie sobie Laocoona z otwartymi ustami i osądźcie. Każcie mu krzyżeć i zobaczycie. Było to wyobrażenie, które wzbudzało współczucie, ponieważ jednocześnie ucieleśniało piękno i ból; obecnie jest ono odrażające, monstrialne, chcemy się od niego odwrócić, gdyż obraz bólu wywołuje awersję, bez której piękno cierpiącego obiektu może tę odrazę zamienić w słodkie współczucie”¹². Refleksja, jaką Lessing obdarza rzeźbę, wyznacza pewien program, zgodnie z którym analiza wyobrażeń w sztuce powinna być coraz bardziej złożona, rozwinięta i oczyszczona ze względu na swoistość medialną każdej sztuki. Dyskurs Lessinga dotyczy rzeźby, a więc dyscypliny artystycznej, która w ściśle ograniczonym kręgu sztuk pięknych, jaki istniał w XVIII wieku, jest najbardziej realistyczna z uwagi na materię plastyczną, trójwymiarowość i czasami dokładne odwzorowanie realnego wymiaru postaci i rzeczy. Jeżeli zatem rzeźba musi wyłączyć ze swoich realizacji bezpośrednie przedstawienie cierpienia, to z powodu pewnej *zasady równowagi*, którą można sformułować następująco: im słabsze w sztuce są możliwości realistycznego użycia medium, tym bardziej oddalamy się od reprezentacji cierpiącego ciała. I przeciwnie, im medium jest bardziej realistyczne, tym bardziej reprezentacja ta jest możliwa. Inaczej mówiąc, istnieje nieprzedstawieniowość, której granice są różnorodne i zależne w swoich funkcjach od rodzaju sztuki.

Uwaga ta ma niezwykle istotne i aktualne konsekwencje w poruszanej przez nas kwestii. Wiek XX znacznie rozszerzył obszar praktyk artystycznych. Powstały nowe gatunki sztuki (fotografia, film, video...) i pojedyncze działania niedające się sklasyfikować, które zrywają ze Sztuką, lecz nie zrywają ze sztuką. Wśród tych praktyk, należy uwzględnić te, które wbrew całej ich złożoności określamy dla naszych potrzeb jako realizm.

W tym kontekście, możemy doszukiwać się w sztuce reprezentacji przemocy miasta za pomocą nowych środków. Rozważmy zatem możliwości transfiguracji sztuki w fotografii i filmie.

Pasjonująca dyskusja toczy się wokół pytania o charakter artystyczny lub nie-artystyczny fotografii, w celu zrozumienia jej roli. Jeżeli próba włączenia fotografii w świat Sztuki początkowo została odrzucona, to z powodu potraktowania jej jako wytworu mechanizmu automatycznego

¹² G. Lessing, *Laocoon*, 1766, tłum. franc., Paris 1997, s. 51.

i neutralnego. Obraz fotograficzny różni się od obrazu malarskiego tym, że wprowadza nową relację między obrazem a jego wykonawcą. Realność maluje się bezpośrednio na światłoczułej kliszy. Fotografia nie zajmuje się więc *mimesis*, nie tworzy mimetycznej kopii rzeczy, lecz odbija rzecz samą, jest jej przyczyną. W terminologii, którą posługuje się Peirce w *Ecrits sur le signe*, nie zastępuje ona ikony czy relacji denotującej konkretność przez analogię, lecz jest *oznaką*, wrażliwym śladem zjawiska trwałego w przestrzeni i czasie. Ta nietypowa geneza obrazu fotograficznego sprawia, że – jak określili to Benjamin – „w ten sposób rzeczywistość spala charakter obrazu”¹³. Każdy obraz jest jednocześnie obecnością i absencją, obecnością *signifiant* i absencją *signifié*; lecz fotografia jest obecnością-absencją *signifié*, przedstawienie następuje prędzej niż wyobrażenie.

Dotyczy to generalnie natury obrazu fotograficznego i siły jego oddziaływania, bez względu na to, czy ma on charakter artystyczny, czy nie. Chociaż, po XIX-wiecznych dyskusjach, przyjmujemy dziś, że fotografia jest sztuką, to jest ona nie tylko sztuką, liczne są jej nieartystyczne zastosowania (dokumentacja, reportaże, etc.). Podwójny status fotografii stwarza możliwość studiów porównawczych, konfrontację ich możliwości instruktywnych.

Nieartystyczny obraz fotograficzny skłania do analizy jego siły przekazu, artystyczny obraz fotograficzny można natomiast rozpatrywać z punktu widzenia możliwości przekazu sztuki. Co zatem wnosi wymiar artystyczny do możliwości stworzenia obrazu fotograficznego? Z twórczego punktu widzenia, są to rzeczy bardzo różnorodne: wybór tematu, kadrowanie, sprzyjający moment, obiektyw, klisza, papier, etc., które sprawiają, że fotografia nie jest prostą mechaniczną rejestracją rzeczywistości. Jednak z punktu widzenia *estetycznego*, wyszczególnienie odmiennych i bardzo delikatnych w rozróżnieniu elementów, jest trudniejsze.

Oczywiście, istnieją tendencje artystyczne, jak pikturalizm, który stara się nadać fotografii świadectwo szlachetności artystycznej, naśladować malarstwo i czyniąc swoje wytwory *quasi*-malowidłami. W tym przypadku, sztuka jawi się jako monstualna sztuczność, a przez to odniesienie do rzeczywistości ulega osłabieniu i prawie całkowicie zaciera. Możliwości takich artystycznych obrazów fotograficznych są więc porównywalne do malarskich.

Na przeciwnym biegunie znajdują się te fotografie, które nie flirtują z malarstwem, lecz z reportażem. Dobitym tego przykładem może być

¹³ „Petit histoire de la photographie” 1931, tłum. franc. (w:) *Oeuvres*, t. II, Paris 2000.

bardzo znana fotografia F. Cappy wykonana podczas wojny w Hiszpanii, na której widzimy upadającego żołnierza ugodzonego kulą (*Bitwa pod Sierras*, 1936). Jeżeli fotografia ta jest jednocześnie zdjęciem reportażowym i dziełem sztuki, to intencjonalność naszego spojrzenia na nie może ulec zmianie. W pierwszym wypadku, jest ona traktowana jako wspomagająca narządy wzroku, pozwalająca nam na zobaczenie tego, od czego byliśmy zbyt oddaleni w przestrzeni i czasie. W innym wypadku, rozważamy krzywiznę ciała, uproszczenie kompozycji, magiczną iluzję ruchu. Emocje kontekstualne odgrywają w tej akomodacji rolę rozstrzygającą: mała dziewczynka trafiona pociskiem w głowę, sfotografowana przez Cecil Beaton, nie wzbudza tego samego spojrzenia w *Life* z 1940 roku i dzisiaj w książce o fotografii. Zwiedzenie wystawy w galerii fotografii nie jest otwarciem czasopisma: pierwsza zakłada nietranzytywność (intransivite), druga tranzytywność (transivite).

Jeżeli zastosujemy wspomnianą uprzednio zasadę równowagi do fotografii, możemy dojść do wniosku, że fotografia, mimo że jest sztuką, nie jest w stanie przedstawić przemocy w stopniu większym, niż czyni to rzeźba. Jeżeli tak czyni – ponieważ tak się dzieje – natarczywa referencyjność unieważnia całkowicie, jeżeli nie jej artefaktyczność, to w każdym razie jej artyzm i obraz podlega innej kwestii, tej, która dotyczy ogólnych możliwości kreacyjnych obrazu.

Z psychologicznego punktu widzenia, recepcja filmu o wiele bardziej niż fotografii stwarzała podstawy do badań reakcji odbiorców. Niepodważalne, odczuwane podczas projekcji filmu wrażenia realności, które czynią z odbiorcy jednostkę szczególnie łatwowierną, stanowią dodatek do wielu możliwości przedstawień w obrazie fotograficznym. Ograniczmy je do trzech. Pierwsza stanowi strukturę narratywno-digitalną filmu, która przyczynia się do zatopienia widza w historii, wywołując *Einführung* porównywalny z lekturą romansu.

Drugą tworzą uwarunkowania percepcyjne i psychologiczne znaków ruchu w rzeczywistości, które widzieliśmy w fotografii¹⁴. Trzecia określa szczególne warunki, w jakich przebiega proces percepcji: zaciemniona sala, czas projekcji, otoczenie zwyczajnych ludzi i nasze poddanie pokusom¹⁵. Również dystans psychiczny wobec referencyjności jest najślaby

¹⁴ Ch. Metz, „À propos de impression de réalité au cinéma”, *Cahiers du cinéma* 1965, nr 166–167.

¹⁵ A. Michotte, „Le caractère de «réalité» des projections cinématographiques”, *Revue Internationale de filmologie* 1948, nr 2–3.

ze wszystkich wzbudzanych przez obrazy i, współzależnie, zaangażowanie psychologiczne jest największe.

Tak fotografia jak i film, dokonują określonego jakościowego skoku: nie tylko lepiej niż malarstwo i cała sztuka przedstawiająca z przeszłości, sprawiają wrażenie realności, co różni je jakościowo – lecz stwarzają ponadto *effet de reel*, jak określa zjawisko Jean-Pierre Oudart¹⁶. Pojawia się on w momencie, kiedy wrażenie realności jest tak silne, że wzbudza wśród widzów „osad istnienia” poprzez reprezentowane przedmioty. Nie oznacza to, że ofiara iluzji wierzy, że widzi istniejące rzeczy, ale sądzi, że rzeczy istniały, mogą istnieć lub zaistnieją w rzeczywistości. Sceny rozgrywające się między trzema głównymi protagonistami i policją w filmie *Nienawiść* nie wymagają potwierdzenia w reportażach z dzienników telewizyjnych: medium filmowe wystarcza, aby wywołać efekt rzeczywistości.

Cóż warte jest więc odwołanie do *katharsis* użytego w tych dwu formach sztuki? Cóż warte jest w szczególności publiczne osądzanie przemocy w siódmej sztuce [tu: kino – dop. tłum.], która utrzymuje przekonanie o korzystnych dla emocji efektach i która zachęca do przyjęcia postawy najbardziej zadawalającej dla przedstawienia miasta? Czy *katharsis*, tak wszechobecne w tragedii, jest potrzebne w fotografii, a zwłaszcza w filmie?

Wiemy, że słynny fragment *Poetyki*, który wywołał tak wiele komentarzy w epoce klasycznej i który do tej pory zasila dyskusje współczesne, jest krótki i zagadkowy. Tragedia, powiedział Arystoteles w *Poetyce*, to „naśladowcze przedstawienie akcji poważnej (...) przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” (*katharsis*) tych uczuć”¹⁷. Czy w takim razie trafne jest odwoływanie się do Arystotelesa, gdy pisze się o przemocy w filmie *Nienawiść*?

Na pierwszy rzut oka, zastosowanie analizy arystotelesowskiej wydaje się wymuszone: czy lęk i litość, uczucia tragiczne *par excellence* dla autora *Poetyki*, nie korespondują z uczuciami, jakie budzą ofiary w *Milczeniu owiec* (Jonathan Demme, 1990) lub *Nagim instynkcie* (Paul Verhoeven, 1992)? Czy trwoga, o której mówi Arystoteles, nie może być utożsamiona z przestachem, który analizowaliśmy uprzednio jako emocjonalną odpowiedź na spektakl „nad-przemocy” miasta? Gdy rozważamy

¹⁶ „L’effet de reel”, *Cahiers du cinema* 1971, nr 228.

¹⁷ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 19.

problem dogłębniej, okaże się, że jednak nie te same emocje wchodzi tu w rachubę. Co o tym sądzić?

Żeby lepiej określić naturę wywoływanych emocji, należy sięgnąć do powodów ich powstania. Co, zdaniem Arystotelesa, wzbudza litość i trwogę? Tragedia, przypomina, jest jednocześnie fabułą, charakterem, wystawieniem, sposobem myślenia, widowiskiem i śpiewem. Tak więc tym, co musi wywołać uczucia tragiczne, jest przede wszystkim fabuła. Jest ona „naśladowaniem działania”, „układaniem ukończonych czynów”; akty te istnieją z uwagi na myśl (znaną z wypowiedzanych słów) i charakter. Śpiew jest tu tylko „uzupełnieniem”, a spektakl „jest całkowicie obcy sztuce, nie ma nic wspólnego z poetyką”. Skoro strach i litość nie mogą narodzić spektakularności (ostentacja wystawienia jest zbyt wyraźna), lecz powiązanie zdarzeń? Wśród tych zdarzeń niektóre określane są jako „patetyczne” i definiowane jako „bolesne lub zgubne zdarzenie, takie jak: przedstawione naocznie zabójstwa, męki, zranienia i inne tego rodzaju rzeczy”¹⁸. Wyzwalają one jedynie trwogę i lęk; z tego powodu Arystoteles zalecał, aby nie posługiwać się zbyt łatwo takim sposobem; pożądany jest skończony układ działań, który zrodzi te dwa gwałtowne uczucia. Inaczej ujmując, Arystoteles odrzuca łatwość i patos. Uczucia tragiczne powinny prowadzić do oceny intelektualnej postrzeganego wydarzenia (a dokładniej, w którym nieszczęście, mające się wydarzyć, jest niezasadzoną konsekwencją błędu). To nie rozwinięcie emocjonalne, jakie wywołuje obfitość patosu, jest celowe, lecz wrażenie o wymiarze poznawczym.

Z opisem tym w żaden sposób nie koresponduje przemoc w najnowszych produkcjach filmowych. Olivier Mongin wskazuje na dwie epoki filmów przemocy¹⁹. Pierwszą tworzą filmy rodzajowe (westerny, filmy wojenne, bokserskie, policyjne), w których dochodzi do bezpośredniego zderzenia z przemocą. Drugą epokę możemy określić jako stan natury. Tam plasuje się „przemoc abstrakcyjna, zimna (...) anonimowa i obojętna, gdzie napastnik i ofiara, atakujący i atakowany są coraz mniej widzialni, w sensie braku walki bezpośredniej i pola walki. Przemoc narasta i nic nie może jej zatrzymać z tego ważnego powodu, że tak naprawdę nigdy się nie zaczęła, nie może więc znaleźć swego kresu. Przemoc «w stanie naturalnym» nie zna ani początku, ani końca”. W ten sposób pierwsza epoka przemocy w kinie może szukać swojego oparcia w arystotelesowskich uwagach, że wzniosłość odnosi się do fabuły i sceny przemocy

¹⁸ Ibidem, s. 39.

¹⁹ *La violence des images*, Paris 1977.

stanowią rodzaj ekwiwalentu tego, co Arystoteles określa jako wydarzenie patetyczne. Lecz w drugiej epoce najważniejszym zadaniem staje się poruszenie oparte nieomal wyłącznie na wydarzeniu patetycznym. Uwagi Oliviera Mongina są szczególnie znaczące w kontekście naszych rozważań. Przemoc miasta jest wciśnięciem się stanu natury do samego wnętrza najdobitniejszego przejawu grupowego współżycia, jakim jest *par excellence* miasto. W tym sensie, przemoc jest dobrem, będąc czymś więcej niż przemocą, wzbudza przerażenie zakorzenione w archaicznym lęku: jest ona lękiem przed zagrożeniem, a także przed nieskutecznością zabezpieczeń społecznych.

Można wyraźnie rozpoznać, że emocje, o których mówi Arystoteles, nie są tożsame z tymi, które zbyt pochopnie przypisujemy jego uwagom. Są one różne, ponieważ nie wynikają z tego samego pojęcia patetyczności.

Poza tym, przypomnijmy, że to nie tyle tragedia, ile *mimesis*, zdaniem Arystotelesa, realizuje *katharsis*. Inaczej ujmując, to *mimesis* jest częścią tragedii, która powoduje uwolnienie emocji. Tragedia stwarza między odbiorcą a spektaklem patetycznym dystans uwarunkowany fikcją. *Katharsis* i *mimesis* stanowią *recto/verso* tego samego zjawiska: wyłączny fikcja uzasadnia ich uwolnienie. Doświadczenie przeżycia za pomocą dystansu fikcji w stosunku do tego, co je powoduje, nie jest zwykłym sposobem doświadczenia, lecz sposobem niezwykle subtelnym.

Jest to właśnie przeobrażenie zwykłej emocji, którą wywołuje przyjemność tragiczna: doznawać cierpienia, nie cierpiąc, poddawać się próbie bez bólu. Otóż, jak ujrzeliśmy, „efekt realności” właściwy dla kina przekracza dystans fikcyjny. W kontekście sztuki o silnych możliwościach referencyjnych emocja unieważnia artystyczny charakter obrazu.

Problemem estetyki klasycznej było poznanie, w jaki sposób dana rzecz może stać się przedmiotem naszych emocji, w sytuacji, gdy jesteśmy całkowicie przekonani o jej nierealności. Trzeba odwołać się do naiwności, aby wytłumaczyć, że jesteśmy wzruszeni bohaterem, mimo naszej wiedzy, że jest to postać czysto fikcyjna. W fotografii, filmie i, jeszcze bardziej, *snuff movies*, gdzie zbrodnia jest rzeczywista, aktualny dla nas problem jest w jakiś sposób odwrócony: dotyczy zrozumienia sposobu, w jaki możliwa jest postawa estetyczna wobec rzeczy, powiedzmy, realnych. Estetyka formalistyczna rozmywa to odniesienie. A więc zabieg ten jest czasami niemożliwy: w niektórych przypadkach to fikcyjność właśnie nie może być naruszona. Dokładnie kiedy? Wówczas, gdy progresywnie rozpada się zasada równowagi, co jest konsekwencją udziału dwóch bodźców. Pierwszy jest rodzajem emocji sprowokowanej, inaczej mówiąc,

ma charakter pierwotny lub wtórny, silniejszy lub słabszy wymiar poznawczy. Drugi, to rodzaj zastosowanego medium, tj. charakter przedstawienia i jego siła referencyjna. Zasada równowagi może więc zostać sformułowana następująco: im większa jest referencyjność, tym bardziej emocje zacierają fikcyjny charakter przedstawienia. W przypadku spektaklu przemocy miasta emocje obciążają referencyjność w takim stopniu, że przysłania ona fikcyjny charakter przedstawienia i to tym łatwiej, im bardziej medium sztuki wywołuje wrażenie rzeczywistości. Skasowanie wyobrażenia pozostawia nagi obraz, pozbawiony możliwości, jakie posiada sztuka. Ten zastępuje osądzanie analizą możliwości obrazu. Do możliwości tych wielką uwagę przywiązywał Platon w czasach, gdy sztuka była jedynym dostawcą obrazów, lecz nie posiadała tego samego jak dla nas znaczenia. Z losem obrazu wiąże ją istotowa wartość ontologiczna jej wytworów, oddalonych od trzech stopni Idei. Lecz nie tylko z metafizycznego punktu widzenia wytwarzanie obrazów jest nieuczciwe. Dzieje się tak również z punktu widzenia psychologicznego, gdyż w miejsce „obcowania (duszy) z tym (pierwiastkiem), który jest najlepszy”²⁰, wiąże się [ona] z tym, który nic nie jest wart.

Jeżeli poecie zabroniono przebywać w Państwie praworządnym, to z tego powodu, że „rozbudza i karmi ten (niepożądany) pierwiastek duszy, i potęguje go, a gubi pierwiastek myślący”²¹. Przedstawienie patetyczne oddala od nas pierwiastek z natury najlepszy i nie zdajemy sobie sprawy z tego, „że trzeba z cudzych przypadków wynosić korzyść dla siebie”²². Należy więc skończyć z ideą przemocy jako *katharsis* w sztuce filmowej. Znieczulenie nie jest oczyszczeniem²³. Sztuka może wyzwolić wiele rzeczy, lecz nie obojętnie na jakich warunkach, a to, czego nie jest w stanie wyzwolić, to zgubne wrażenia kryjące się pod przykrywką sztuki.

przekład
Jolanta Dąbkowska-Zydroń

²⁰ Platon, *Republika*, op. cit., s. 202.

²¹ Ibidem, s. 202.

²² Ibidem, s. 203.

²³ Podobnie, jak zauważył Jean-François Mattei: „Sztuka staje się *nieludzka*, gdy zamyka się w postawach negacji, dewastacji i destrukcji jedynie w celu wywołania nowego dreszczu u barbarzyńców” (*La Barbarie interieure. Essai sur l'immonde moderne*, Paris 1999).