

Wstęp

Niniejsza książka dotyczy podstawowego paradoksu kinematografii – z jednej strony przedstawiamy ruchome obrazy po to, by pośrednio zatracić się w większym, ciekawszym, bardziej kolorowym świecie, który słyszymy i widzimy przed sobą; z drugiej jednak strony, przedstawiamy te same obrazy, aby odnaleźć w tymże świecie swoją własną zmysłowość. O tym, jak identyfikujemy się z barwnymi, powiększonymi obrazami ruchomych ciał na srebrnym ekranie lub zatracamy się w nich, napisano już bardzo wiele, lecz wciąż potrzeba komentarzy na temat naszych zachowań związanych z odnalezieniem ludzkiego ciała i ludzkiej zmysłowości w świecie kina. Chociaż już od jakiegoś czasu mówi się o zmysłowych rozkoszach cielesnej reprezentacji oraz o wstrząsie, jaki wywołują kinowe „atrakcje”, bez uciekania się do podstawowych określeń, takich jak wstrząs lub poruszenie, nadal niełatwo zrozumieć i opisać to, czego w kinie doświadczają nasze zmysły. Najtrudniej uniknąć tego typu uproszczeń, gdy dyskusja dotyczy wrażeń wywołanych przez kinowe reprezentacje seksu.

Filmy poruszają, często bardzo silnie. Reakcje na przedstawienia seksu są szczególnie różnorodne – podniecenie graniczy z ciekawością, obrzydzeniem, nudą, inspiracją i nauką płynącą z instruktarzu. Co więcej, widok seksu na ekranie wprowadza dystans między nami a bezpośrednim doświadczeniem – dotykiem i zmysłową percepcją ciał – jednocześnie ukierunkowując nasze cielesne reakcje. To dlatego, moim zdaniem, istnieje tak mało ciekawych komentarzy dotyczących seksualnego doświadczenia, które wychodzą poza opinie na temat voyeurystycznego charakteru medium i rzekomego podniecenia, którego szukają podglądacze. W przeciwieństwie do powieści anglojęzycznej, w której bezpośrednie opisy seksu pojawiły się już w latach dwudziestych w utworach Jamesa Joyce’a i D.H. Lawrence’a (a później u pisarzy takich jak Henry Miller, John Updike, Philip Roth, Ian McEwan i Toni Morrison), film amerykański musiał przejść przez etap, który w rozdziale pierwszym nazywam długim okresem dojrzewania. Przez

cały ten okres fakty dotyczące cielesnej tematyki były skrupulatnie – często do przesady – ukrywane, a tym samym stawały się przedmiotem cichego zainteresowania. Dopiero w latach sześćdziesiątych seks (i jego tajemnicza siła, która przyciąga nas do ekranów) przestał być tematem, o którym się nie dyskutuje.

Wcześniej filmowa seksualność ograniczała się do wymiany płomiennych spojrzeń i pojedynczych pocałunków, po których scena dobiegała końca. W latach sześćdziesiątych widownia amerykańska zaczęła oczekiwać czegoś więcej – pragnęła zrozumieć charakter doznań seksualnych, które przeżywają postacie – niezależnie od tego, czy seks był prawdziwy czy symulowany, hetero- czy homoseksualny, hard- czy softcore’owy, krótki czy rozciągnięty w czasie. Nic więc dziwnego, że wśród kwestionariuszy na internetowych serwisach randkowych znajdziemy pytanie o ulubioną scenę łóżkową widzianą w filmie. W dzisiejszych czasach wydaje się nam, że wiedząc, jaki rodzaj seksu druga osoba lubi oglądać na ekranie, wiemy też, o jakim kochanku marzy i jakim chce być.

Pytając o to, kiedy i dlaczego Ameryka stworzyła współczesne sposoby kulturowego przedstawiania seksu na ekranie, chciałabym zwrócić uwagę na podwójne znaczenie czasownika *to screen*, wskazujące zarówno na element ujawnienia, jak i zakrycia. *To screen* znaczy przede wszystkim „wyświetlać na ekranie”. Jednak słowniki podają jeszcze jedną, równie istotną definicję: „osłonić kogoś lub coś za pomocą ekranu”. Film ujawnia i zakrywa jednocześnie. Przyjmując, że historia kinematografii skupia się przede wszystkim na ujawnieniu barwnego świata wizualnych wyobrażeń seksualności, powinniśmy podkreślić nadzwyczajną rolę wyobraźni. W historii tej nie chodzi bowiem o teleologiczny postęp ku ostatecznej, jasnej wizji „rzeczy”, jakby ta rzecz istniała zawsze i wymagała po prostu ukazania. Seks jest aktem, a pewną część tej „rzeczy” da się ukazać. Mimo to, jak postaram się wyjaśnić, jednorodna prawda – którą mogłyby uchwycić kamery lub mikrofony – nie istnieje. Mamy raczej do czynienia ze skomplikowanym, niebezpiecznym, odgrywanym aktem, a każde ujawnienie pociąga za sobą element zakrycia, pozostawiając pole dla wyobraźni.

Przykładem różnorodnego spektrum filmów, których dotyczy niniejsza książka, mogą być dwie popularne produkcje z 2005 roku. Jedna wydaje się niewinna, druga – mocno lubieżna, lecz ich różny status ma niewielkie znaczenie dla komparatystycznego zestawienia. Ostatnie ujęcie z najnowszej filmowej adaptacji *Dumy i uprzedzenia* Jane Austen