



Studia
Filmoznawcze
42
Wrocław 2022

Piotr Shukla

ORCID: 0000-0002-2843-4340

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

***HARD CORE* I WYZWOLENIE WPŁYW PRZEKSZTAŁCEŃ GATUNKOWYCH KONWENCJI PORNOGRAFICZNYCH NA POSTAĆ KOBIECĄ W FILMIE *IMPERIUM ZMYŚLÓW* NAGISY ŌSHIMY**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.42.5>

Problem określenia gatunkowej przynależności *Imperium zmysłów* (*Ai no corrida*, *L'Empire des sens*, Francja-Japonia, 1976) Nagisy Ōshimy sprowadza się w dużej mierze do odnalezienia punktu ciężkości w relacji sztuki i stymulacyjnej funkcji tworu pornograficznego. Różnorodność możliwych konkluzji — bądź to postulujących dominację estetycznego uniesienia nad podnieceniem, proponujących zależność odwrotną lub podkreślających idealną równowagę wrażeń — nie jest w stanie podważyć roli hardcore'owej estetyki w filmie, immanentnej cechy twardej pornografii. Jako takiemu bliżej dziełu Ōshimy do wyrafinowanej i na poły filozoficznej odmiany gatunku, jaką na płaszczyźnie literatury wyabstrahowała w 1967 roku Susan Sontag. Odnosząc *Imperium* do jej poszukiwań, zaobserwować można rzecz następującą: natura medium filmowego sprawia, że wyrafinowanie i minimalizm formy — typowe dla Bataille'owskiej pornografii o charakterze „muzyki kameralnej”¹ — może połączyć się z barokową dosadnością seksu i przemocy — pokrewnej markizowi de Sade i jego „wagnerowskich oper literatury pornograficznej”².

¹ S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzne*, [w:] *Style radykalnej woli*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2018, s. 77.

² *Ibidem*, s. 79.

Ową wielowymiarowość filmu *Ōshimy*, uwidaczniającą się podczas prób klasyfikacji, sprawnie zamknęła Linda Williams w kategorii „erotyzmu hardcore’owego”, łączącej „dosadność pornografii” z „erotyzmem szalonej miłości”³. Mając na względzie kwestię owej niejednoznaczności, proponuję — dla pewnego uproszczenia — sprowadzić w ramach niniejszej analizy *Imperium* do jego pornograficznego wymiaru, co pozwoli na koncentrację na konkretnych aspektach filmu. Punktem odniesienia będzie tu bowiem definicja odnosząca się do prezentacji (adekwatna, „jeżeli za wyznacznik pornografii przyjąć autentyczność i pełen naturalizm filmowanych aktów seksualnych oraz brak obyczajowej cenzury”⁴), a nie recepcji (w której „treści pornograficzne to takie, które mają wzbudzać pożądanie seksualne i wspomagać podniecenie”⁵).

Celem artykułu jest wyszczególnienie narracyjnych i formalnych zabiegów (ściśle związanych z gatunkowymi konwencjami dwóch odmiennych tradycji pornograficznych) mających istotny wpływ na sposób portretowania kobiecej bohaterki i jej seksualności w filmie *Imperium zmysłów*. Podczas analizy filmu założymy, że zastosowanie poszczególnych chwytów oparte zostało na próbie zdeformowania ich znaczenia, przez co portret kobiecy nabiera emancypacyjnego charakteru. Głównym punktem odniesienia będą tu konkluzje wysnute przez Williams w jej dwóch flagowych dziełach dotyczących filmowych narracji erotycznych i pornograficznych. Dociekania te poprzedzone zostały opisem istotnych w analizie kontekstów historycznych, politycznych i kulturalnych. W ostatniej części tekstu podjęta zostanie próba przyrównania *Imperium* do współczesnego modelu feministycznego filmu pornograficznego.

Inspiracją pierwszej w historii kina filmowej opowieści osadzonej w estetyce hardcore’owego erotyzmu była jedna z *cause célèbre* lat trzydziestych XX wieku w Japonii. Chodzi o incydent Sady Abe, byłej gejszy oskarżonej o uduszenie i wykastrowanie swojego kochanka Kichizō Ishidy. Abe urodziła się w 1905 roku, u schyłku ery Meiji. Splot burzliwych wydarzeń i żywot nękany problemami finansowymi przygnał ją trzydzieści jeden lat po przyjściu na świat w objęcia właściciela gospody, w której objęła posadę. Makabrycznym finałem felernego, trwającego kilka tygodni romansu było aresztowanie Abe w drugiej połowie maja 1936 roku. W chwili zatrzymania miała ona przy sobie okaleczone genitalia denata, którego śmierć miała nastąpić w wyniku uduszenia w czasie stosunku⁶.

³ L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2013, s. 204–205.

⁴ P. Skrzypczak, *Film oparty na faktach. Imperium zmysłów Nagisy Ōshimy po latach — z polskiej perspektywy*, „Litteraria Copernicana” 2014, nr 2 (14), s. 201, <https://apcz.umk.pl/LC/article/view/LC.2014.032> (dostęp: 25.12.2021).

⁵ Zdaniem Skrzypczaka maksymalnie natężona „dosłowność i intensywność” scen w *Imperium* koliduje z możliwością wywołania pożądania lub podniecenia. L.M. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010, s. 45, za: *ibidem*.

⁶ W. Johnston, *Prologue: A Murder Grips the Nation*, [w:] *idem, Geisha, Harlot, Strangler, Star: A Woman, Sex, and Morality in Modern Japan*, New York-Chichester 2005, s. 9–18.

Kobieta, jej zbrodnia oraz groteskowa saga miłosna błyskawicznie przeniknęły do zbiorowej świadomości Japończyków — aresztowanie Abe poprzedziła ogólnokrajowa panika, a fascynacja, która narosła wokół samego zajścia, skumulowała się w przekształceniu procesu sądowego kobiety w wydarzenie o charakterze kulturalnym⁷. Jednak historie o kobietach mordujących swoich kochanków pojawiały się na łamach japońskiej prasy już w XIX wieku⁸, nie sposób więc przy okazji diagnozowania przyczyn, które pozwoliły historii Abe przekroczyć ramy sezonowej sensacji⁹, ograniczyć się do wskazania współlistnienia pożądania, przemocy i śmierci jako kreującego jej wyjątkowy status. Z trzech najistotniejszych filmowych interpretacji wydarzeń z 1936 roku dwie — *Kobieta o imieniu Sada Abe* (*Jitsuroku Abe Sada*, Japonia, 1975) Noboru Tanaki oraz *Sada* (*Sada: Gesaku*, Japonia, 1999) Nobuhiko Obayashiego — przedstawiają drogę do zbrodni jako równoległą do tej, którą pokonuje niemożliwa do zaspokojenia miłość romantyczna. W przeciwną stronę zmierza propozycja Ōshimy. W *Imperium zmysłów* granicą, której nieprzekraczalność prowadzi do śmierci, jest granica libidinalnej wydolności człowieka. Niezapośredniczony obraz ciała wstrząsanego spazmami rozkoszy i niszczonego zastępuje tu w dużej mierze tradycyjną narrację, tworząc pole do afirmacji irracjonalnych aspektów erotyzmu. Nie bez powodu Williams wybrała cytata¹⁰ z pism Georges’a Bataille’a jako motto swojej analizy hardcore’owej poetyki *Imperium* — prawdopodobnie nie stworzono jeszcze filmowego dzieła tak trafnie odzwierciedlającego tezy autora *Historii oka*, o ile w ogóle można poważnie mówić o możliwości uchwycenia ich w granicach języka filmowego.

To właśnie zastosowanie poetyki bezpośredniości było jednym z powodów poszukiwania przez Ōshimę alternatywnych metod produkcji, które zapewniła mu spółka Argos Films Anatole’a Daumana. Fundamentalnym założeniem przy ekranizacji historii Ōshima ustanowił łamanie tabu¹¹, opierające się przede wszystkim na pełnej widzialności aktu seksualnego, co niemożliwe było w realiach produkcyjnych rodzimego kraju¹². W tym odstępstwie otwiera się niecodzienny status *Im-*

⁷ Proces Abe cieszył się tak dużym zainteresowaniem, że wyznaczono ograniczoną liczbę miejsc dla cywilnej publiczności (dokładnie 150), a w mediach pojawiały się pogłoski o wykupywaniu biletów przez „koników”, którzy później mieli sprzedawać je po zawyżonych cenach. I. Standish, *Transgression and the Politics of Porn: Ōshima Nagisa’s “In the Realm of the Senses” (1976)*, [w:] *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, red. A. Phillips, J. Stringer, Abingdon 2007, s. 217.

⁸ L. Williams, *Seks na ekranie*, s. 206.

⁹ Nie trzeba wychodzić poza filmografię Ōshimy, żeby zetknąć się z obecnością historii Abe w japońskiej kulturze pierwszej połowy wieku. Jeden z drugoplanowych bohaterów *Ceremonii* (*Gishiki*, Japonia, 1971) wyśpiewuje w trakcie rodzinnego zjazdu sprośną piosenkę o morderstwie popełnionym przez kobietę.

¹⁰ „Cóż innego znaczy erotyzm ciała, jeśli nie pogwałcenie istoty partnerów? Pogwałcenie, które graniczy ze śmiercią, które graniczy ze zbrodnią”. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2019, s. 20, za: L. Williams, *Seks na ekranie*, s. 203.

¹¹ L. Williams, *Seks na ekranie*, s. 209.

¹² Chodzi tu o restrykcyjną definicję pornografii, będącą pokłosiem debaty wokół pojęcia „obsceniczność” (*waisetsu*) w Japonii. I. Standish, *op. cit.*, s. 222.

perium zmysłów, francusko-japońskiej koprodukcji zbliżającej się jak żadna produkcja japońska do upragnionego źródła pornograficznych uciech — maksymalnej widzialności — z którego twórca zaczerpnął jedynie wybrane elementy, by następnie przeobrazić ich narracyjne przeznaczenie. Dokonał przy tym zwrotu i pozbawił widowni „nagród”, jakie wiążą się domyślnie z seansem pornografii. A wszystkimi tymi zabiegami otoczył postać kobiecą, będącą fenomenem na tle innych heroin kina pornograficznego.

TOPOGRAFIA IMPERIUM

Zanim dokładnie przyjrzymy się konwencjom pornograficznym, wypadałoby opisać przestrzeń, w której rozgrywa się historia Sady (Eiko Matsuda) i Kichizō (Tatsuya Fuji). Błędem byłoby w kontekście *Imperium* porzucić próbę jakiegokolwiek namysłu nad kontekstem historycznym i elementami *mise en scène* (innymi niż puszczane w ruch ciała), nawet jeśli ograniczyć się chcemy jedynie do pornograficznych aspektów dzieła. Ta konieczność wynika przede wszystkim z potrzeby zrozumienia, jakimi środkami twórcy oddalili szerszy kontekst wydarzeń i zaakcentowali wrażenie izolacji, nie odrzucając przy tym całkowicie poszlak pozwalających na poszerzenie możliwej interpretacji.

Przestrzeń wewnątrzkadrowa, obejmująca często zamknięte na świat sypialnie, na podobieństwo odciętej enklawy jednocześnie współgra z pornograficznym charakterem filmu i wpasowuje się w wizję alienacji od socjopolitycznego krajobrazu — przestrzeni historycznej. Jasper Sharp trafnie ujmuje powiązanie historii Abe z sumą otaczających ją uwarunkowań, nazywając ją jednym z „symptomów szaleństwa dręczącego ówczesną Japonię”¹³. Lata trzydzieste w kraju to okres wzmożonej aktywności wojskowych frakcji oraz kolejna dekada działań wojennych, ciągnących za sobą konieczny do ich afirmacji wzrost nacjonalizmu.

To ostatnie zjawisko jest ściśle powiązane z obecnością i rozwojem doktryny *kokutai* w dyskursie politycznym. Łączona była ona przede wszystkim z kwestią suwerenności cesarza oraz potrzebą całkowitego podporządkowania się poddanych, których oddanie miało pomóc w utworzeniu państwa działającego jednomyślnie. Z punktu widzenia podejmowanego tematu najistotniejszym jest kształt, jaki koncepcja przybrała w latach dwudziestych XX wieku, u schyłku ery Taishō. Okres ten łączy się z radykalizacją *kokutai* i powrotem do nacjonalistycznej interpretacji terminu, który takie konotacje otrzymywał już w przeszłości. Jak zaznacza Michał A. Piegzik:

¹³ J. Sharp, *Za różową kurtyną. Historia japońskiego kina erotycznego*, przeł. J. Murczyńska, K. Klimek, G. Zuchowska, Warszawa-Kraków 2011, s. 252.

Coraz częściej w japońskim życiu politycznym pojawiał się postulat powrotu do tradycyjnego cesarskiego autorytaryzmu. Formułą gwarantującą pomyślność kraju w trudnych czasach miała stać się „odnowiona” doktryna *kokutai*, którą zamierzano oczyścić z demokratycznych naleciałości¹⁴.

Retoryka skrajnej prawicy w Japonii pozwoliła, by *kokutai* stało się słowem-kluczem mającym w obywatelu japońskim wytworzyć przekonanie, że „autorytarne rządy wojskowych służą odnowie moralnej w kraju, jego nieograniczonej potęgi, której pragnie cesarz — ojciec całego narodu”¹⁵. Ów obywatel w dyskursie okalającym *kokutai* miał oczywiście rolę istotniejszą niż adresat ideologicznych przesłańek, lecz w żadnym z tłumaczeń terminu funkcja niższych (od cesarza) warstw społecznych nie nabrała takiego wydźwięku jak w propozycji lingwisty Yoshio Yamady, twórcy koncepcji organicznego *kokutai*¹⁶. „Ciało państwa” (w odróżnieniu od takich tłumaczeń jak „ustrój” bądź „kształt narodowy”) podkreśla przez biologiczną metaforę rolę „jednomyślności”, w której rytm państwo funkcjonować miało na podobieństwo ciała człowieka, być jak on „określonym bytem”¹⁷, wymagającym w pełni zharmonizowanego działania wszystkich jednostkowych części organizmu w celu pełnej jego wydolności. W odniesieniu do *Imperium* ta propozycja interpretacyjna pozwala instynktownie wyczuć różnicę między dławiącą atmosferą polityczną a samym incydentem Sady Abe, odczytywanym jako radykalny eskapizm od rzeczywistości, w świetle zaś koncepcji organicznego *kokutai* — zbuntowanie się wobec duchowej jednomyślności.

Wydarzeniem historycznym (ściśle związanym z konsekwencjami radykalizacji *kokutai*) bezpośrednio oddziałującym na diegetyczną rzeczywistość w filmach Ōshimy, Tanaki i Obayashiego jest incydent z 26 lutego 1936 roku — wojskowy pucz zorganizowany przez frakcję Kōdōha¹⁸ na niecały miesiąc przed zabójstwem Ishidy. W kontekście *Imperium* socjopolityczne tło jest o tyle znaczące, o ile eliptyczne odnoszenie się do niego zwraca uwagę na inne elementy tej historii. Ōshima — w przeciwieństwie do Tanaki i Obayashiego — zdecydował się na zawężenie perspektywy, z jakiej opowiadana jest historia. Dane o stanie państwa (jego politycznych i socjologicznych wyznacznikach w świecie diegetycznym) dostarczone są widowni w sposób oszczędny. Brak konstytuuje główną oś narracji, jaką jest ero-

¹⁴ M. Piegzik, *U źródeł japońskiego nacjonalizmu i militarizmu — doktryna kokutai w życiu politycznym Cesarstwa Japonii w latach 1867–1945*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 40, 2018, nr 2, s. 44.

¹⁵ *Ibidem*, s. 48.

¹⁶ Zob. *Dai Nippon Kokutai Gairon* — pol. *Wprowadzenie do japońskiego Kokutai*, Tokyo 1910, za: *ibidem*, s. 41.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Zamach wojskowy doprowadził do kilkudniowego zajęcia przez grupę ultranacjonalistów centrum Tokio oraz zamordowania przez rebeliantów paru czołowych polityków, zaocznie skazanych za sympatyzowanie z myślą demokratyczną. J. Sharp, *op. cit.*, s. 252.

tyczne życie dwojga głównych bohaterów, zamknięte w dwudziestu scenach seksu, przerywanych okazjonalnymi antraktami. Śladowe nawiązania do wydarzeń ulokowanych w sferze publicznej (zewnątrznej wobec wypełniającego narrację romanisu), stojącej w opozycji do sfery prywatnej (intymnej rzeczywistości bohaterów)¹⁹ zyskują znaczenie ściślej odnoszące się do relacji seksualnej, nie zaś samego przebiegu znajomości bohaterów (jak w dwóch pozostałych ekranizacjach). Dzięki temu hardcore'owa poetyka obrazów seksu zyskuje wzmocnienie, szczególnie w kwestii tak istotnej dla fabuły obecności widm patriarchy i maskulinizmu.

Uwidacznia się to zwłaszcza w słynnej scenie przemarszu wojska — najbardziej wyrazistej obecności kontekstu historycznego — w której zaakcentowanie izolacji odnosi się przede wszystkim do charakterystyki męskiego bohatera. Kichizō, powracający z wizyty u golibrody, natrafia na otoczony owacjami i trzepotem flag pochód wojskowych, których mija bez wyraźnej reakcji: ze spuszczoną głową, zanurzony w myślach. Jest to jeden z niewielu momentów, kiedy widzimy mężczyznę bez towarzystwa kochanki. Jego samotność w tym punkcie filmu sprawia nienaturalne wrażenie, nie dziwi więc nas jego senne zachowanie i emocjonalne oderwanie od okoliczności. Rozbudowując świat diegetyczny, ta krótka scena działa przede wszystkim jako podkreślenie zmian zachodzących w uczestniku patriarchalnego społeczeństwa, określonego jednak wyłącznie przez swój związek z partnerką. Spacerowanie w kierunku przeciwnym do kolumny żołnierzy jest w narracji paralelne do utraty statusu podmiotu dominującego w relacji seksualnej. Ponowne spotkanie Kichizō z Sadą będzie początkiem ostatniego etapu ich relacji: całkowitego poddania się mężczyzny kobiecie.

Jest to przykład zabiegów niewchodzących bezpośrednio do puli przekształceń związanych z obrazami aktów seksualnych, lecz nieustannie uwypuklających fabularną koncentrację na nich. Rzeczywistość filmowa w *Imperium zmysłów* jest zdeformowana. Nie chodzi tu jedynie o skondensowanie historycznie uwarunkowanych zjawisk do funkcji odpowiadającej minimalistycznej narracji o odseparowanych jednostkach, lecz również o charakter diegetycznego świata — nostalgiczny, nieprzedstawiający prawie żadnych oznak modernizacji. Przypomina on Japonię okresu Edo, uwolnioną od obecności zachodnich wpływów²⁰ i cieszącą się znacznie większą swobodą seksualną. Interwały te tworzą istotną poszlakę w interpretacji przemian zachodzących w bohaterach. Wygrywiają one takt rozciągniętej na cały film subwersji gatunkowych konwencji pornografii, odbywającej się w scenach erotycznych.

¹⁹ I. Standish, *op. cit.*, s. 218.

²⁰ Skrajnie odmienne podejście reprezentuje w tej kwestii Obayashi. W jego *Sadzie* ubrana w kimono protagonistka skontrastowana zostaje w scenach zbiorowych z *moga*, postępowymi kobietami ubierającymi się na zachodnią modłę.

KORRIDA. ARS EROTICA I SCIENTIA SEXUALIS

Linda Williams wskazuje na dwa główne źródła wpływów, z których czerpał Ōshima, tworząc estetyczną i narracyjną podstawę swojego dzieła. Ten amalgamat, powstały ze złączenia tradycji wschodniej (*ars erotica*) ze wspomnianą zachodnią metodologią spojrzenia na seks (*scientia sexualis*)²¹, doprowadził do wytworzenia niecodziennej siatki zależności, uwidaczniających się w różnorodnych ujęciach aktu seksualnego. Zestawienie estetyk *shunga* (japońskiego erotycznego malarstwa drzeworytniczego) i pornografii Zachodu pozwalają na wydobywanie wielu antynomii, ściśle związanych ze sposobem portretowania postaci kobiecej w narracji pornograficznej. Skutki owego przemieszania wpływów tworzą jeden z głównych wyznaczników przełamania poszczególnych konwencji, z racji kontaminacji autonomicznej formy każdej z nich.

Osnuta wokół motywu seksualnej inicjacji tradycja *ars erotica* objawia się w filmie bardzo dobitnie na poziomie wizualnym, właśnie jako efekt powołania się przez twórców filmu na konwencje znane z *shunga*. Ten podgatunek sztuki *ukiyo-e*, który szczyt popularności osiągnął w okresie Edo, według Urszuli Krzyżanowskiej postrzegany być może jako kumulacja poszczególnych wartości związanych z niezwykłym sensualizmem Japończyków, jak też ich niezobowiązującego (a przynajmniej pozbawionego charakteru tabu²²) podejścia do przyjemności cielesnej²³. Krzyżanowska pisze, że „nie była to [...] przypadkowa nagość — artyści *shunga* wiedzieli, jaką optykę zastosować i jakich technik użyć, by stworzyć grę spojrzeń pomiędzy przedstawianymi kochankami a widzem”²⁴. Owey optyce, dostrzegalnej w dziele Ōshimy, towarzyszyła gęsta warstwa symboliki, uwidaczniającej się zarówno w zmyślnym użyciu rekwizytów, jak i w semiotycznym aspekcie koloru.

Status kobiety na obrazie *shunga* zasadniczo różni się od sposobu jej funkcjonowania w wytworze zachodniej pornografii. Jedną z przyczyn jest tu bez wątpienia historyczny status prostytutki w Japonii (do której archetypu nawiązuje do pewnego stopnia bohaterka *Imperium*), ściśle związany z filozoficznymi i estetycznymi war-

²¹ Williams opiera się tu na terminach użytych przez Michela Foucaulta w jego *Historii seksualności*. L. Williams, *Seks na ekranie*, s. 217–218.

²² Tabuizacja rozwiązłości seksualnej pojawia się w Japonii dopiero w czasie reform Meiji, razem z pojawieniem się cenzury (wbrew założeniom japońskiej konstytucji). I. Standish, *op. cit.*, s. 223.

²³ Co się dotyczy samej wartości artystycznej owych dzieł, to z racji parania się sztuką erotycznego malarstwa i drzeworytnictwa przez największych mistrzów aktywnych w czasie rządów klanu Tokugawa — wystarczy tu wymienić Hokusai Katsushikę i Utamaro Kitagawę — mamy tu do czynienia z twórcami najwyższej klasy. Uwaga ta ma niezwykle znaczenie w kontekście narracyjnej i estetycznej warstwy *shunga* (rozpatrywanych przede wszystkim jako produkty użytkowe, przeznaczone dla kupców, będących główną grupą klientów domów uciechy i pornografii), w sposób wysublimowany traktujących istotę cielesnego zbliżenia. U. Krzyżanowska, *O powiązaniach sztuki i kultury erotycznej na przykładzie japońskich shunga*, „Kultura i Wartości” 2014, nr 1 (9), s. 26.

²⁴ *Ibidem*, s. 25.

tościami — takimi jak idee *mono no aware* (patos rzeczy) lub *mujōkan* (poczucie nietrwałości życia)²⁵ — które znajdują się u podstaw duchowej struktury Japończyka okresu Edo:

Prostytutki były postrzegane jako ucieleśnienie ulotnego świata w buddyjskim sensie. Na pewnym poziomie były bliżej zrozumienia nietrwałości życia niż większość populacji, ponieważ były mniej przywiązane do ziemskich spraw — nie miały rodziny, własności, żadnych stałych związków, miały natomiast szereg przelotnych gości²⁶.

Kobieta przedstawiona na obrazie *shunga* ma status równy mężczyźnie — jest równouprawnioną uczestniczką stosunku²⁷. Jako postać wpisana w fikcyjną scenę nie jest poddana odmiennym zabiegom fetyszyzującym niż mężczyzna. W zestawieniu *scientia sexualis* i *ars erotica* dochodzi więc do pozornego konfliktu. Pornografia Zachodu skoncentrowana jest bowiem w całości na podporządkowaniu sposobów obrazowania i narracji oczekiwaniom męskiego widza.

W *Imperium* zbudowana na estetycznym zapleczu sztuki Wschodu scena w niewymuszony sposób przechodzi w swojej metodzie do technik zachodnich. Doskonałym przykładem tego jest scena fellatio. Rozpoczyna ją ujęcie przypominające tradycyjny obraz *shunga*, zarówno ze względu na ikonografię, jak i to, że bohaterowie są odziani (zjawisko nietypowe w pornografii Okcydentu, które zaistnieć może raczej jako realizacja konkretnego fetyszu). Scena z planu pełnego przekształca się w półpełny. Mimo wielkiej przyjemności płynącej ze wspólnego stosunku Sada w pewnym momencie spycha z siebie Kichizō, na przekór werbalnie wyrażanym zapewnieniom, że brak orgazmu mu nie przeszkadza. Głowa bohaterki ulokowana jest w lewym dolnym rogu kadru, gdzie znajduje się również rytmicznie znikający w jej ustach penis. Aż do momentu kulminacji scena przebiega zgodnie ze standardami *scientia sexualis* — układ ciała aktora nie powoduje przysłonięcia członka. Do zaburzenia konwencji dochodzi w momencie kulminacji, podczas której oczekiwać można by zastosowania się twórców do zasady pełnej widzialności orgazmu. Ukazana scena, przechodząc z imitacji *shunga* do obrazu kadrowanego w konwencjonalny dla gatunku zachodniej pornografii, z zasady powinna zapowiadać rozwiązania charakterystyczne dla problemu „szaleństwa widzialności”. Zjawi-

²⁵ *Ibidem*, s. 23–24.

²⁶ *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work*, t. 2, red. M.H. Ditmore, Westwood 2006, s. 507, za: *ibidem*, s. 24.

²⁷ R. Buckland, *Shunga in the Meiji Era: End of a Tradition?*, „Japan Review” 2013, nr 26, s. 274. Istotę równorzędności kochanków w erotyce japońskiej, wykraczającej poza czysto wizualne uwarunkowania i łączącej się z istotą miłosnego zespolenia, trafnie uchwycił w *Wyznaniu maski* Yukio Mishima: „Na drzeworytach ukiyoe z okresu Genroku kobiety i mężczyźni darzący się nawzajem miłością, zadziwiająco często są do siebie podobni. [...] Czyż nie jest to jedna z tajemnic miłości? Czyż w najgłębszych zakamarkach serca osób kochających się z wzajemnością nie kryje się niemożliwe do zaspokojenia pragnienie, by w każdym calu stać się do siebie podobnym?”. Y. Mishima, *Wyznanie maski*, przeł. B. Kubiak Ho-Chi, Warszawa 2019, s. 74.

sko to wiąże się przede wszystkim z problemem wizualnej nieuchwytności kobiecej rozkoszy, a zwłaszcza blokady w możliwości ujrzenia efektów orgazmu w formie materialnej. Jak pisze Williams:

Podczas gdy w klasycznym kinie narracyjnym fetyszyzacja ciała kobiety może być dla mężczyzn rozwiązaniem problemu seksualnej odmienności, ta sama „maskarada” w hard corze staje się znaczącą przeszkodą w osiągnięciu celu, jakim jest ukazanie mimowolnego wyznania fizycznej przyjemności. [...] Twarda pornografia potrzebuje zapewnienia, że to, co przedstawia, nie jest wymuszonym odegraniem kobiecej rozkoszy, lecz mimowolnym wyznaniem. Umiejętność udawania orgazmu, jaką, w przeciwieństwie do mężczyzn (przynajmniej według pewnych badań) opanowały kobiety, jest źródłem wszystkich wysiłków, które gatunek podejmuje, chcąc wydobyć to, co zawsze pozostaje dla niego niepewne: niekontrolowane wyznanie rozkoszy, hardcorowe „szaleństwo widzialności”²⁸.

Money shot, wyeksponowanie męskiej ejakulacji, stanowi apogeum tego problemu. Podkreślenie obecności nasienia przekładać się ma w założeniu nie tylko na ekspozycję orgazmu mężczyzny, w „normalnych” warunkach często znikającego w splocie ciał, lecz zastępować ma on również niewidoczność orgazmu kobiety; podobnie jak wiele technik stosowanych w pornografii jest to rodzaj paradoksalnego zamiennika opartego na próbie przetłumaczenia doświadczeń empirycznych na język wizualnej prezentacji:

żeby pokazać wymierną, materialną „prawdę” o swojej przyjemności, aktor musi przerwać wszelkie cielesne połączenie z narządami płciowymi bądź ustami kobiety, aby jego wytrysk był widoczny. Zadaniem widzów jest zaś uwierzyć, że w punkcie kulminacyjnym męskiego orgazmu osoby uprawiające w filmie seks chcą zamienić przyjemność cielesną na wizualną²⁹.

Męski wytrysk, jako ten cechujący się największymi „walorami wizualnymi” (przez samą swoją widoczność), zamyka w sobie i wyraża przyjemność obojga uczestników stosunku.

To, w jaki sposób rozwiązane zostało w scenie fellatio wizualne przedstawienie szczytowania, można w ramach jednego ujęcia rozbić na dwie fazy, określające dwa odmienne poziomy subwersji. Po pierwsze, Sada nie odsuwa ust od penisa, co miałyby pozwolić na pełne podkreślenie obecności ejakulatu. Cały członek znika między jej wargami, i tam pozostaje nawet po momencie szczytowania. Warto tu podkreślić, że pełna widoczność orgazmu nie sprowadza się jedynie do odsłonięcia

²⁸ Dalej czytamy: „Dlatego główną męską fantazją, która stoi za kinem hard core, można określić jako (skazaną na porażkę) próbę wizualnego przedstawienia szaleństwa widzialności, jakie rodzi się w ciele kobiety, której orgazm wymyka się próbom obiektywnego opisu. Nie dziwi więc fakt, że wiele z wczesnych produkcji hard core porusza się wokół sytuacji, w których przyjemność seksualna pojawia się mimowolnie lub wbrew woli kobiety — wokół aktów gwałtu lub zniewolenia. W takich wypadkach objawy wymuszonej przyjemności, jakiej doznaje ofiara, służą za dowód prawdziwości gatunku, o który byłoby trudno w innych okolicznościach”. L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, Gdańsk 2010, s. 62–63.

²⁹ *Ibidem*, s. 115.

przyjemności przed męskim widzem, utożsamiającym się z bohaterem, lecz często wiąże się z zablokowaniem widoczności dla bohaterki. Pokłosiem zastosowania *money shot* jest najczęściej umiejscowienie go poza zasięgiem wzroku aktorki; nasienie często ląduje na jej plecach lub pośladkach, a w przypadku „wykończenia” na twarzy zmusza ją do zamknięcia oczu³⁰. Przerwywając dostęp do widoczności ejakulatu, bohaterka *Imperium* przywłaszcza w tej scenie produkt aktu seksualnego, skąpiąc go nie tylko partnerowi, lecz również widzowi. Po wtóre, subwersja nie kończy się na niewidoczności spermy. Ta pojawia się po wypłynięciu z ust bohaterki, lecz dopiero na jej własnych zasadach. Tym samym postać kobieca staje się suwerennym podmiotem w grze seksualnej, zarządzającym dystrybucją wizualnych oznak przyjemności.

Tak więc widowia podczas seansu *Imperium zmysłów* nie obcuje z prostym zestawieniem dwóch odmiennych podejść — przeplatają się one, łączą i rozbijają. Analiza sceny fellatio pozwala zbadać tę relację na najbardziej klarownym przykładzie. Możemy ją również dostrzec, kierując uwagę ku zabiegom na polu perspektywy. Obrazy kobiecego voyeuryzmu w *Imperium* najwcześniej sygnalizują odejście od utartych norm związanych ze zjawiskiem „męskiego spojrzenia”. Fantazmatyczna interpretacja obecności kobiety na ekranie stanowi według teorii feministycznej jeden z głównych wyznaczników klasycznego kina narracyjnego³¹. Laura Mulvey zwraca uwagę na fundamentalną potrzebę dostosowania się wizerunku kobiety w narracji filmowej do roli „przedmiotu seksualnego”. Kobiety „konotują swój status bycia przedmiotem oglądu”³² — ta prawidłowość, charakterystyczna dla klasycznego kina fabularnego, odnajduje rzecz jasna naturalne rozwinięcie w pornografii.

W pierwszych minutach filmu Sada i jej współpracownica zakradają się pod sypialnię właścicieli gospody. Podglądaczkom, skrytym za lekko rozsuniętą ścianką *fusuma*, ukazuje się scena porannej toalety, którą przerywa zainicjowanie przez gospodynię seksu. Czyni to wsuwając rękę pod bieliznę mężczyzny. Ruch ten zmierza ku początkowo niewidocznemu członkowi; po zmianie pozycji, która następuje chwilę później, genitalia zostają odsłonięte i następuje zbliżenie na akt penetracji. Tym samym film określa charakter erotycznego przedstawienia, równocześnie uściślając punkt obserwacji voyeurek. Tego rodzaju ujęcie powraca w późniejszej części filmu. Tym razem to Sada jest uczestniczką aktu seksualnego obserwowanego przez hotelową posługaczkę.

W akcie voyeuryzmu zostaje wprowadzona również jedyna eksplicytna scena fantazjowania na jawie. Po zainicjowaniu romansu przez Sadę i Kichizō pojawia się kolejna scena, w której bohaterka ponownie podpatruje zbliżenie mężczyzny z jego żoną. Tym razem, kierowana zazdrością, wyobraża sobie brutalny atak na

³⁰ *Ibidem*.

³¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 97.

³² *Ibidem*, s. 100.

kobietę, dokonany za pomocą brzytwy. Kobięcy voyeurizm zostaje tu wydłużony o implementację imaginacji. Na poziomie diegetycznym ten moment subiektywizacji może być czytany jako wyraz chęci przywłaszczenia przedmiotu pożądania, lecz w szerszej perspektywie scena implikuje również przemocową naturę przyszłych aktów seksualnych, wiążąc je z nacechowaną afektywnie fantazją kobiety. Seks w *Imperium* organicznie koegzystuje ze śmiercią, a sama krew włączona jest do puli płynów wchodzących w skład doświadczenia erotycznego, co więcej: takiego, które pozbawione zostaje wszelkich oznak tabu (w scenie przejażdżki rikszą Kichizō demonstruje swoje stanowisko wobec transgresji, smakując menstruacyjnej krwi Sady).

Jeśli w kontekście klasycznego filmu narracyjnego kobieta jest „nosicielką, a nie twórczynią znaczenia”³³, to w *Imperium zmysłów* (choć nie możemy powiedzieć o całkowitym odwróceniu tego paradygmatu, lecz poprzestawianiu pewnych elementów) postaci kobiecej zostaje w trakcie rozwoju akcji przypisany wiele narzędzi, zarówno fabularnych, jak i formalnych, pozwalających na demontaż tej tendencji. Zachowanie bohaterki w czasie sceny fellatio oraz uprawomocnienie jej punktu widzenia przez obrazy kobiecego voyeurizmu są jednak odstępstwami od normy rządzącej pierwszą połową filmu (charakteryzowanej — jak wykaże dalsza część tekstu — przez erotyzowanie kobiecej bierności). Ustanawiają one postać kobietą jako równouprawnioną uczestniczkę relacji seksualnej, lecz rolę *spiritus movens* bohaterka uzyskuje dopiero przez zawłaszczenie symboli męskiej władzy.

Wszystkie elementy prezentacji w zachodnim filmie pornograficznym (nakierowanym na prezentację heteroseksualnych stosunków) sprowadzają się do jednego ośrodka — fallusa. Plasujące się powyżej średniej wielkości penisy aktorów w zachodniej pornografii głównego nurtu nieustannie o tym przypominają — jako emblematyczny składnik narracji inherentnie skupionej wokół męskiej przyjemności. Również przerośnięte przyrodzenia bohaterów rycin *shunga*, choć ich funkcja różni się znacząco od okcydentalnego standardu, zdają się w jakiejś mierze powielać tę tendencję. Mimo bardziej równouprawnionego statusu kobiety przestrzeń, jaką ten element zajmuje na powierzchni erotycznej ryciny, dewaluuje do pewnego stopnia żeńską aktywność na niektórych przykładach tych przedstawień. Powołanie się przez twórców *Imperium* na estetykę *shunga*, przy jednoczesnym założeniu utrzymania standardów pornografii zachodniej, zachęca do poszukiwania tego elementu również w filmie Ōshimy.

Williams wskazuje na niemożność bezpośredniego odwzorowania karykaturalnego członka w aktorskim filmie. Można by poszukiwania te zakończyć na prostym wniosku, że pokaźne przyrodzenie Fujiego najzwyczajniej zgrywa się ze standardem zachodnim, lecz cała ta kwestia okazuje się niebagatelna. Rolę, którą w statycznym obrazie *shunga* odgrywa wielkość — pisze Williams — w *Imperium*

³³ *Ibidem*, s. 96.

zmysłów przejmując temporalny aspekt seksu. Egzagerację penisa zastępuje nierzezczywista długość stosunków seksualnych bohaterów³⁴.

By to dostrzec, wystarczy prześledzić rytm scen rozpoczynających się obrazem postaci tymczasowo znajdujących się w stanie spoczynku, co w miarę rozwoju fabuły coraz częściej spowodowane jest (pozornym) wyczerpaniem. Wspomniana już druga scena przedstawiająca stosunek Kichizō z małżonką zbudowana jest właśnie wokół owego zwrotu: nagłego przejścia od stanu bierności do aktywności. Zajście rozpoczyna wizyta Sady u właścicieli gospody, motywowana chęcią rezygnacji z posady. Zastaje ona parę w trakcie toalety — małżonka z precyzją przesuwając brzytwę po szyi Kichizō, który ułożony jest plecami do oka kamery. W odbiciu lustra widać jego twarz i spuszczone powieki. Stan mężczyzny przypomina medytację, z perspektywy całości dzieła uderzającego obojętnością na obecność kochanki oraz ostrza brzytwy. Sada odesłana zostaje z poleceniem przyniesienia świeżej wody; po jej powrocie następuje wspomniany zwrot. Kichizō leży na swojej żonie w pozycji analogicznej do tej, jaką przyjął z Sadą w trakcie drugiego odbytego przez nich stosunku. Większość obrazów bierności w *Imperium* funkcjonuje właśnie w ten sposób. W innej scenie Kichizō nagle rzuca się na matronę prowadzącą miłosny hotel, choć jeszcze chwilę wcześniej, zgarbiony i owinięty w kimono, wydawał się zupełnie zadumany. Z podobną werwą dobiera się do Sady, nim ta udaje się na pierwsze ukazane w fabule spotkanie z profesorem, swoim chlebodawcą, choć scenę rozpoczyna obraz nagiego ciała Kichizō w stanie spoczynku.

Istotną rolę w kwestii owej ciągłości odgrywa czasowy odstęp między scenami seksu, wspomniany przy okazji sceny przemarszu wojska. Tak jak w tym przypadku podobne przerywniki najczęściej działają jako zapowiedź stosunku, a czasem ich treść wręcz sprowadza się do problemu niemożności pozostawania w stanie nieustannego podniecenia. Tego typu uwagi artykułowane są werbalnie przez Sadę, której libido i fizjologiczne możliwości znacznie przewyższają te oferowane przez męską seksualność. Przykładowo w jednej z owych krótkich scen Sada wsuwa dłoń pod kimono kochanka, zauważając, że ten ponownie jest podniecony. Mężczyzna z uśmiechem na ustach odpowiada, że to właśnie tego rodzaju gesty nieustannie utrzymują go w stanie stymulacji.

Jeśli więc przyjmujemy przekonujące założenie Williams, że jeden z głównych wizualnych wyznaczników męskiej dominacji zostaje zastąpiony w filmowej narracji aspektem temporalnym, odkrywamy niebywałą zależność. Ciągłość czasowa — zastępująca egzagerację — staje się w tym świetle zależna od działań kobiety. Stopniowe wprowadzanie chwytów emancypujących bohaterkę odnajduje tu uzasadnienie. Tok akcji nie zostaje podporządkowany ogólnie narzuconym zasadom, lecz koegzystuje z ujętymi w diegizie relacjami i charakterów oraz sytuujących się poza nią technikami formalnymi.

³⁴ Williams podkreśla, że pozycje przyjmowane przez bohaterów i wielkość organów „nigdy nie przekraczają granicy fizjologicznej możliwości”. L. Williams, *Seks na ekranie*, s. 220.

MODEL FEMINISTYCZNEGO FILMU PORNOGRAFICZNEGO

Skoro w *Imperium* to kobieta finalnie staje się suwerenem w relacji seksualnej, anektując elementy narracyjne i diegetyczne związane z przyjemnością, nasunąć się może pytanie: czy mamy w przypadku filmu Ōshimy do czynienia z dziełem o charakterze feministycznym? Badając film z dzisiejszej perspektywy, otwiera się możliwość zestawienia go z wytycznymi stawianymi feministycznej odmianie pornografii. Pozostajemy tu więc nadal na poziomie prezentacji, a nie kwestii związanych z afektywną recepcją filmu. Tego wymiaru dzieła filmowego nie da się jednak całkowicie pominąć przy omówieniu tego podgatunku, z racji że cały projekt jego wyabstrahowania koncentruje się finalnie na skutkach uczestnictwa w seansie pornografii.

Autorką jednej z propozycji zdefiniowania feministycznego filmu pornograficznego jest Anne W. Eaton, odcinająca się od pewnych — związanych z recepcją pornografii — poglądów, stawianych przez radykalne przeciwniczki gatunku. Najważniejszym z jej postulatów jest potrzeba odejścia od założenia, że styk z pornografią bezwiednie prowadzi do ugruntowywania się silnych wewnętrznych przekonań (głównie seksistowskich). Jest to decyzja o tyle znamienna, że przerywa błędne koło wykluczające możliwość pozytywnego rozpatrywania obecności pornografii w kulturze. Podstawą zmian w tym obszarze — przy jednoczesnym zachowaniu stanowiska, że „dominujące formy pornografii mogą doprowadzać swoją publikę do internalizowania różnych zakłamań”³⁵ — byłoby skupienie się na teorii „erotycznego smaku” (*erotic taste*)³⁶, podkreślającego obecność afektywnych źródeł obcowania z seksualnymi komponentami życia codziennego. Taką perspektywę Eaton wiąże z przekonaniem, że to z afektywnego aspektu życia bierze się motywacja, bez której żadne zakorzenione przekonanie nie może przerodzić się w działanie. Jeśli to bowiem sfera afektywna jest przyczyną działań, to nawet gdy stoi w opozycji do ugruntowanych postaw i przekonań, groźba kultywowania „złych nawyków” przestaje być zapowiedzią działania (gwałtu, zachowań seksistowskich bądź mizoginicznych), w najgorszym wypadku sprowadzając się jedynie do problemu akratycznej słabości bądź *delectatio morosa*. Nie odrzucając diagnozy, że wytwory kultury mają realny wpływ na kondycję człowieka i kształt dyskursów, badaczka

³⁵ A.W. Eaton, *Feminist pornography*, [w:] *Beyond Speech. Pornography and Analytic Feminist Philosophy*, red. M. Mikkola, New York 2017, s. 247.

³⁶ Eaton wyraźnie zaznacza, że jej rozważania można bez ryzyka zastosować jedynie w kontekście kultury północnoamerykańskiej i europejskiej. Za przyłożeniem proponowanych przez badaczkę teorii i wyznaczników gatunkowych do filmu Ōshimy przemawia, po pierwsze, to, że znaczna część estetycznej warstwy *Imperium zmysłów* stoi na podwalinach wyobraźni pornograficznej Zachodu, a po wtóre — odmienność tego arthouse’owego filmu od wytworów miękkiej pornografii pochodzących z gatunków *pinku eiga* i *roman porno*, przede wszystkim ze względu na restrykcje zmuszające japońskich twórców pornografii do poszukiwania innych form wyrazu. *Ibidem*, s. 246.

rozszerza gamę możliwych przyczyn o podanie czynnika otwierającego na sposobność dyskusji o poprawie stanu pornografii³⁷.

Jak podkreśla autorka, mało jest źródeł bodźców tak dosadnych jak pornografia, a jej dominującą odmianą w dyskursie publicznym jest pornografia heteroseksualna. Choć nieukazywanie wizerunków stosunków heteroseksualnych nie jest wymogiem zakwalifikowania danej produkcji jako feministycznego porno, to odejście od ściśle heteronormatywnych standardów wiąże się z odmiennym podejściem do prezentacji seksu. Do przytoczonych praktyk miałyby wchodzić obrazowanie męskiej biseksualności, koncentracji na kobiecej rozkoszy oraz aktywności w akcie seksualnym, jak też przedstawianie mężczyzn w roli obiektów pożądania. W kontekście praktyk, od których pornografia feministyczna odchodzi, najistotniejsze wydają się: niestosowanie obrazów niekonsensualnej przemocy i zalotów, seksizmu i pogardy, a w końcu — money shotów³⁸. Kwestia kompatybilności owych wyznaczników z metodą obrazowania aktu seksualnego w *Imperium zmysłów* jest zdecydowanie niejednoznaczna. Odwołując się do wcześniej wyciągniętych wniosków, widzimy, że obecność pewnych elementów podanych przez Eaton objawia się w filmie z czasem, a niektóre istnieją w sposób niepełny.

Głównym punktem odniesienia dociekań badaczki jest zjawisko erotyzacji dominacji i poddaństwa, będące istotną częścią zbiorowego erotycznego smaku oraz jednym z filarów pornografii heteroseksualnej. Eaton wyróżnia trzy główne cechy tej odmiany gatunku: 1. erotyzację pasywności przyjmowanej przez kobiety, 2. erotyzację rezygnacji kobiety z przyjemności na poczet skoncentrowania się na przyjemności mężczyzny, 3. wykorzystywanie poprzednich punktów w celu wzmocnienia pasywności kobiety i ukazaniu mężczyzny jako podmiotu aktywnego i stanowiącego centrum ekonomii przyjemności³⁹.

W *Imperium* aż do punktu zwrotnego, którym jest scena odkrycia przez protagonistkę przyjemności płynących z sadomasochistycznych doświadczeń — chodzi o scenę spotkania ze sponsorem bohaterki, którego impotencja popycha ją do zainicjowania nowych praktyk w swojej relacji z Kichizō — narracja podporządkowuje się cechom pornografii heteroseksualnej wymienionym przez Eaton. Przyjrzymy

³⁷ Zapropionowanej przez Eaton kategorii erotycznego smaku bliżej do „codziennej estetyki”, którą możemy określić po prostu jako gusta, niż do narzędzia rozważań filozofów sztuki, skierowanego ku wytworom sztuki wysokiej, percypowanym bezinteresownie i kontemplacyjnie. Pozorna banalność tej odmiany odbioru nie koliduje jednak z faktem, że „sposoby, w jaki erotyczny smak generuje motywacje i przekonania, ugruntowują nierówność między płciami”. *Ibidem*, s. 247.

Przedmiot wyciągnięty z tła codzienności, choć pozbawiony wyniosłości dzieła sztuki, nie traci nic ze swojego potencjału perswazyjnego. To przekonanie Eaton opiera na arystotelesowskim modelu przyzwyczajania, zakładającym, że warunkowanie — oparte na wywoływaniu konkretnych bodźców w zderzeniu z reprezentacją obiektu — wpływa na afektywne odczucia podmiotu percypującego. *Ibidem*, s. 249–252.

³⁸ *Ibidem*, s. 253–254.

³⁹ *Ibidem*, s. 252.

się temu, jak poszczególne wydarzenia z tej partii filmu, w której Sada jest stroną uległą w relacji, odnoszą się do poszczególnych cech, i skontrastujmy je z objawiającymi się w dalszych partiach filmu przemianami.

1. Mężczyzna inicjuje pierwszy stosunek z bohaterką. Bez pardonowo, siłą (lecz przy aprobacie kobiety) rozbiera ją w trakcie mycia podłogi i rozpoczyna penetrację. Stosunek jest konsensualny, lecz aktywność leży tu w całości po stronie mężczyzny. Warto w tym miejscu wspomnieć również o (nadmienionej przez Eaton) ewidentnej oznace związku męskości z aktywnością, zawierającej się w samym określeniu „penetrowanie” — sam język implikuje, że to strona męska odpowiedzialna jest za działanie w trakcie stosunku, a kobieta w sposób bierny przyjmuje mężczyznę. W *Imperium zmysłów* ta pułapka językowa odnajduje najpierw realizację, a później wyzwalające rozwiązanie. „Penetrowanie”, rozumiane jako zawarcie aktywności po stronie mężczyzny, przechodzi do „inwaginacji” (*invagination*)⁴⁰, kiedy będący u kresu sił Kichizō staje się w finale filmu całkowicie podległy Sadzie. Podległość ta sprowadza się nie tylko do świadomej zależności od wyborów kobiety, lecz również do bezwładności ciała. Jeszcze zanim bierność odnajdzie swoją pełnię w śmierci i akcie kastracji, przedmiotem erotyzacji pasywności staje się całe ciało mężczyzny, osłabione, zdane na działalność partnerki. Ten stan tyczy się jednak przedstawienia stosunku w finale filmu; zanim dochodzi do takiego ukształtowania się relacji, w której to kobieta rozporządza przebiegiem stosunku — zyskując całkowitą władzę nad fallusem — mamy do czynienia z typem stosunku charakterystycznym dla mainstreamowej pornografii heteroseksualnej.

2. Bohaterka koncentruje się na dostarczaniu przyjemności partnerowi. Uwidacznia się to zwłaszcza w scenie fellatio. Wbrew zapewnieniom Kichizō, że brak orgazmu w niczym mu nie przeszkadza, Sada przerywa stosunek penetracyjny i przechodzi do całkowitego skoncentrowania się na przyjemności swojego partnera. Robi to wbrew własnej seksualnej satysfakcji, wyrażanej przez niezwykle afektywną reakcję na penetrację. Już ta scena zapowiada przyszłą chęć dominacji, która objawia się w niespełnieniu zasady pełnej widzialności męskiego orgazmu. Wciąż jest to jednak zapowiedź stopniowo narastającej eskalacji władzy, która w tym momencie filmu sprowadza się jedynie do sygnałów formalnych, a nie diegetycznych.

3. Pasywność bohaterki w pierwszej połowie filmu jest akcentowana bardziej niż jej aktywność. Żądza protagonistki do pewnego punktu objawia się jedynie w trakcie interwałów między scenami seksu. W tym czasie, w samych aktach seksualnych, rolę gra nie tylko jej funkcja jako żeńskiej uczestniczki stosunku, lecz również osoby znajdującej się niżej w hierarchii niż partner. W trakcie jednej ze scen zmuszona jest podczas ujeżdżania kochanka grać na shamisenie w celu zakamuflowania ich romansu⁴¹. Aranżacja i przebieg tego momentu doskonale ujmuje

⁴⁰ *Ibidem*, s. 248.

⁴¹ Scena ta ma jeszcze inny aspekt, zaznaczony przez Maureen Turim: gra na shamisenie wpływa na teatralizację aktu seksualnego, a śpiew staje się artystyczną ewokacją rozkoszy. M. Turim, *op. cit.*, s. 129–130.

charakter statusu Sady w pierwszej połowie filmu: drganie jej głosu, spowodowane rozkoszą, oddaje zarówno fascynację poznawanymi tajnikami miłości, jak i pewną nieumiejętność, idącą w parze z uległością. Pasywność utrzymuje się tak długo, jak Sada jest w fazie „edukacji” w myśl założeń *ars erotica*. Stan ten słabnie, dopiero gdy bohaterka zwraca się w poszukiwaniach ku sadomasochizmowi i dominacji.

Sam rozwój akcji tworzy w *Imperium* wyznacznik przejścia od standardów, które skorelować moglibyśmy bezpośrednio z pornografią heteroseksualną głównego nurtu, do tych związanych z pornografią feministyczną. Doprowadza nas to do rozpoznania przypominającego pewną tendencję kina japońskiego w latach czterdziestych.

Kino fabularne okresu wojennego znajdowało często ideologiczne wzmocnienie w bezpośrednim odnoszeniu się do doktryny *kokutai*, dostrzegalne zwłaszcza w metodzie portretowania i rozwijania charakterystyk bohaterów obojga płci. Przykładem jest chociażby *Saga o dżudo* (*Sugata Sanshiro*, Japonia, 1943), debiut Akiry Kurosawy, wskazany przez Isolde Standish jako jedno z reprezentatywnych dla tej praktyki dzieł. Ideologizacja wydarzeń diegetycznych odnosi się w tym przypadku do drugorzędno fabularnie wątku miłosnego między Sanshiro, młodym adeptem dżudo, a Sayo, jego urodziwą wybranką. Standish problem „romansu” w filmie rozpatruje przez pryzmat strategii typowej dla krajowej polityki okresu wojennego, polegającej na traktowaniu dojrzewania męskiego bohatera jako rytuału przejścia, w trakcie którego odrzucić on musi uśpioną w nim kobiecość⁴². Pożądanie, którego przedmiotem jest kobieta, staje się w świetle doktryny *kokutai* słabością związaną właśnie z afirmacją żeńskiej strony mężczyzny. Zwycięstwo nad kuszeniem miało być dla męskiego bohatera drogą do porzucenia fizycznych i psychicznych słabości⁴³.

Instrumentalizacja cech typowo kobiecych w celu ich odrzucenia przypomina technikę, którą Ōshima zastosował w *Imperium zmysłów*. W tym przypadku chodzi jednak o „wchłonięcie” symboli i zachowań typowych dla męskiej seksualności, nie na ich eliminacji (choć proces ten odbywa się w dużej mierze przez zniszczenie). Semiotyczna wartość fallusa i związane z męską rozkoszą zabiegi narracyjne zostają najpierw dokładnie określone przez ich opisanie w ramach domyślnego podmiotu, jakimi jest bohater męski⁴⁴.

⁴² I. Standish, *op. cit.*, s. 219.

⁴³ Taki obraz duchowej przemiany mężczyzny doskonale koresponduje z wizją duchowej struktury samuraja, którą zaproponował Ango Sakaguchi w swoim powojennym historiozoficznym eseju o podwalinach tendencji dekadentkich. Według pisarza podstawą samurajskiego kodeksu była skrajna obojętność na losy kobiet i dzieci; okazywana im empatia miała świadczyć o słabości związanej z obecnością w mężczyźnie nieujarzmionego pierwiastka żeńskiego. A. Sakaguchi, *Discourse on Decadence*, przeł. S.M. Lippit, „Review of Japanese Culture and Society” 1, 1986, nr 1, s. 2.

⁴⁴ Tego rodzaju konkluzja pociąga za sobą pewne ryzyko; niemożność autonomicznego — opartego na inherentnie kobiecych przymiotach — buntu rozumiana może być jako dowód na ułomność projektu kobiecej emancypacji w *Imperium*. W tym miejscu ukonkretnia się jednak wartość owej przygodnej analogii i powraca problem kontekstu historycznego. Analiza dokonana przez Standish pokazuje, że męska aktywność w myśl ideologii *kokutai* jest wyraźnie połączona ze sferą aktywności ideologicznej — wykracza ona poza uwarunkowania kulturalne i wkracza w obszar politycznych standardów. Przypo-

PODSUMOWANIE

Filmowy portret Sady Abe w *Imperium zmysłów* uznać można za sumę różnego rodzaju sprzeczności, zawartych zarówno w diegezie (bunt bohaterki wobec konwencjonalnych granic rozkoszy), jak i na poziomie ideologicznym (bunt Ōshimy wobec kondycji kinematografii japońskiej). Ze wszystkich kontestacyjnych osiągnięć dzieła najistotniejszymi są znaczące przemiany w warstwie konwencji pornograficznych — tu bunt wpisany jest w samą poetykę filmu. Czerpiąc (i transformując) inspiracje ze sztuki *shunga* oraz zachodnich standardów hardcore'owego przedstawienia, Ōshima pozornie wpisał swój film w granice gatunku pornograficznego, a następnie przeformułował symboliczne konotacje technik i motywów. Miast pozbywać się utartych schematów, w toku filmu są one naginane w ten sposób, by ze służalczej wobec fallocentrycznego paradygmatu funkcji podporządkowały się budowaniu wizerunku kobiecej dominacji.

Takie zjawiska jak *money shot* oraz męskie spojrzenie — zdawałoby się, że nieodzowne w dwudziestowiecznych filmach zawierających obrazy „twardego seksu” — zostają poddane obróbce, która przeinacza ich postać i stawia kobiecą przyjemność w centrum zainteresowania. Również podążenie za uwagą Lindy Williams, dotyczącą zastąpienia wyolbrzymionego penisa (emblematicznego dla ikonografii ryciny *shunga*) przez „niewiarygodną” witalność mężczyzny (objawiającą się na poziomie temporalnym), pozwoliło dostrzec, że stan nieustannej stymulacji męskiego bohatera zależy od poczynań protagonistki. Ograniczająca miejsce dla wyobraźni poetyka, zazwyczaj zakłamująca wizerunek żeńskiej seksualności, w *Imperium zmysłów* okazuje się areną jej wyzwolenia.

Zestawienie *Imperium* z modelem feministycznego filmu pornograficznego, opartego na odrzuceniu klasycznych konwencji gatunkowych, ukazuje jednak niejednoznaczny wymiar tego projektu. Dzieło nie podporządkowuje się jednoznacznej klasyfikacji ze względu na zastosowanie w różnych partiach filmu zabiegów charakterystycznych zarówno dla modelu heteroseksualnego filmu pornograficznego, jak i jego odmiany feministycznej. Porównanie pozwoliło jednak dobitnie podkreślić, że metodologia emancypacji w filmie opiera się nie na odrzuceniu konwencji gatunkowych, lecz zredefiniowaniu ich funkcji.

mnijmy tu melancholijnego Kichizō mijającego pochodź żywiolowych żołnierzy. Dla kontrastu: Sakaguchi, opisując oczekiwania władz wobec społeczeństwa w okresie wojennym, przywołuje propagowanie kobiecej bierności, wyrażonej dosadnie w literaturze. Odgórny zakaz uniemożliwiał w tamtym czasie przedstawianie w piśmarstwie portretów zakochanych wdów, wdających się w romanse po śmierci swoich mężów na froncie. *Ibidem*, s. 1. Owa dychotomia (obejmująca zawarcie aktywności po stronie mężczyzny, a bierności po stronie kobiety), klarownie przedstawiona zwłaszcza w ekspozycyjnych partiach *Imperium*, sugeruje nieprzystawalność metody buntu innej niż przywłaszczanie przez kobietę symboli męskiej władzy do konkretnego, zasygnalizowanego w diegezie kontekstu historycznego. Jest to obraz emancypacji ściśle powiązany z realiami, które dyktują ograniczoną gamę możliwych rozwiązań.

HARD CORE AND LIBERATION: THE TRANSFORMATIONS OF PORNOGRAPHICAL GENRE CONVENTIONS AND THEIR IMPACT ON THE FEMALE CHARACTER IN NAGISA ŌSHIMA'S *IN THE REALM OF THE SENSES*

Summary

The article is dedicated to the analysis of pornographical genre conventions in Nagisa Ōshima's *In the Realm of the Senses* (1976). Many of the previous scientific inquiries into this subject emphasized the subversive nature of certain narrative schemes adopted in the film, which disrupted the paradigm of phallic authority, typical for the genre. The author aims to broaden those observations and to answer the following question: can the portrayal of the female protagonist in Ōshima's film — in the light of contemporary standards of pornography — be viewed as emancipated? In order to resolve this issue, the article concludes with a comparison between *In the Realm of the Senses* and Anne W. Eaton's model of a feminist pornographic film.