

DOUGLAS CRIMP

ZA-WARTOŚĆ TWARZY: *BLOW JOB* ANDY'EGO WARHOLA*

Chciałbym rozpocząć od cytatu z monografii Stephena Kocha *Stargazer*, poświęconej filmom Andy'ego Warhola, opublikowanej po raz pierwszy w 1973 roku. Przez dwadzieścia pięć lat książka Kocha była jednym z niewielu źródeł informacji na temat kariery Warhola jako filmowca. Filmy Warhola, które powstały w latach 1963-1968 – jest ich ogromna liczba, ponad 100, nie licząc prawie 500 zdjęć próbnych – zostały wycofane z obiegu na początku lat siedemdziesiątych i dopiero niedawno ponownie stały się dostępne dzięki inicjatywie Muzeum Whitney „Andy Warhol Film Project” i dzięki wysiłkom podjętym przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA), by filmy te uratować. Lektura książki *Stargazer* zawsze była prowokująca, zwłaszcza przy praktycznej niemożności obejrzenia analizowanych w niej filmów, ale była też frustrująca. Mimo świetnych opisów i ciekawych spostrzeżeń, zostawiała nieprzyjemny posmak. Teraz, gdy udało mi się ponownie, a w niektórych przypadkach po raz pierwszy obejrzeć filmy, rozumiem, dlaczego tak jest. I mówiąc dlaczego, mam nadzieję wyjaśnić, co stanowi o wyjątkowej wadze tych filmów.

A więc cytat. Dotyczy jednego z najsłynniejszych wczesnych, niemych filmów Warhola, znanego z bezpośrednio seksualnego tytułu:

Blow-Job jest czymś na kształt filmowego portretu – to portret anonimowości. Mężczyzna na ekranie wygląda jak prostolinijny harcerz o jasnej niegdyś twarzy, weteran licznych konkursów strzeleckich i biwaków, który wrastając w rolę stu-procentowego Amerykanina odkrył w sobie jakąś psychiczną słabość, która po-

* Prezentowany tekst jest przekładem artykułu D. Crimpa, *Face Value. Andy Warhol's „Blow Job”* z książki: N. Baume, D. Crimp and R. Meyer, *About Face. Andy Warhol Portraits* (Hartford, CT: Wadsworth Atheneum and Cambridge MA: MIT Press 1999). Redakcja składa podziękowania Autorowi oraz wydawnictwu MIT Press za zgodę na opublikowanie polskiej wersji artykułu.

pchnęła go, bezsilnego, do zajęć, za które nie przyznaje się odznak, w których odkrył ciało, jakie wykształcił na zlotach i podczas pieszych wycieczek do lasu. Przez tę słabość ma odrobinę podkrążone oczy i stał się odrobinę *faisandé*. Więc zabrał to ciało do Nowego Jorku, gdzie okazało się być poszukiwanym towarem. Wielu głównych aktorów w filmach Warhola zaczynało karierę jako homoseksualne prostytutki. Wydaje się dość prawdopodobne, że gwiazda filmu *Blow Job* należy do tego towarzystwa¹.

Nieprzyjemny posmak bierze się częściowo z tonu, jakiego używa Koch – wstydlwego, wyniosłego, protekcyjnego, nie dopuszczającego wątpliwości. W powyższym akapicie takie wrażenie wywołuje osąd, że „psychiczna słabość” uczyniła tego człowieka „bezsilnym” wobec pewnych form seksualnej aktywności, przez co będzie miał „podkrążone oczy” i stanie się „odrobinę *faisandé*”. Oczywiście użyty tu francuski przymiotnik w zawołowany sposób oskarża o dekadencję – oznacza jednocześnie „obdarzonego” i nieco nadpsutego. Tego słowa używamy – autor i wyrafinowani czytelnicy – w konspiracji wymierzonej przeciw temu mężczyźnie, zakładając, że on nie zrozumiałby, o co nam chodzi. Paradoksalnie, wybór tego słowa odbija się rykoszetem i uderza w piszącego, ponieważ w Stanach Zjednoczonych żaden prawdziwy mężczyzna nie używa francuskich przymiotników, żeby nazwać innego mężczyznę pedałem. Ostatecznie nieprzyjemny posmak bierze się z kierunku, w jakim podąża cały opis: z dokonanego przez Kocha przypuszczenia, że ten mężczyzna – *a widzimy tylko twarz mężczyzny* – jest prostytutką. Mam nadzieję wykazać, że w subtelnym sposobie, w jaki *Blow Job* przedstawia tę twarz, nie ma cienia sugestii potępienia, jakie pojawia się w opisie Kocha.

Obecnie, gdy oglądamy *Blow Job* Warhola, nie oczekujemy, że obejrzymy zapowiedziane w tytule fellatio. Zwykle wiemy z góry, co film przedstawia: przez czterdzieści jeden minut *twarz* mężczyzny, któremu przypuszczalnie ktoś obciaga. Może nawet wiemy więcej: że film jest niemy i że użyto w nim zdjęć zwolnionych; że będzie pokazany z prędkością filmu niemego, 16 (lub 18) klatek na sekundę, a nie z prędkością 24 klatek na sekundę, z jaką go nakręcono². Możemy również wiedzieć z góry, że co kilka minut film na chwilę ustąpi miejsca białemu ekranowi – wszędzie tam, gdzie kończy się jedna z około trzydziestometrowych rolek i gdzie doklejona jest następna. Wszystko to, co wiemy z góry o *Blow Job*, zgadza się z opinią Callie Angell, kuratorki Warhol Film Project, na temat konceptualnego charakteru jego wczesnych filmów: „filmów, które można w jednej chwili przekazać jako pomysł, nawet jeśli się ich nie widziało”.

¹ S. Koch, *Stargazer: The Life, World & Films of Andy Warhol*, wydanie poprawione, New York: Marion Boyars 1985, s. 48.

² Zob. uwagi techniczne w C. Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II*, New York: Whitney Museum of American Art 1994, s. 9.

I tak na przykład *Sleep* jest „ośmiogodzinnym filmem o śpiącym mężczyźnie”, a *Empire* to „osiem godzin Empire State Building od zachodu do wschodu słońca”. (Nawiasem mówiąc, żaden z tych opisów nie przystaje do rzeczywistości). „Prostota i horrendalność tych skondensowanych opisów skutecznością odpowiadają hasłom pop-artu, takim jak «obraz puszki zupy Campbella»”. Ale, jak dalej wyjaśnia Angell, teraz gdy filmy Warhola znów stały się dostępne dla widzów, nasze doświadczenie tych filmów „w znaczący sposób nie współgra z prostotą ich koncepcji”³.

Oczywiście filmu *Blow Job* nie da się opisać jako czterdziestu jeden minut obciągania. Wstrząs wywołany popową koncepcją jest tu podwójny: to film o obciąganiu, którego przez czterdzieści jeden minut nie oglądamy. *Blow Job* powstał w czasach policyjnej kontroli i cenzury kina undergroundowego, których nowojorską kulminacją była konfiskata wczesnego filmu Warhola *Andy Warhol Films Jack Smith Filming Normal Love*, a także filmu Smitha *Flaming Creatures* i Jeana Geneta *Un Chant d'amour*. Jak sugeruje Angell, *Blow Job* został pomyślany jako sprytna odpowiedź typu „spróbuj mnie złapać”:

Zaprzecząc seksualnie dosłownemu wyzwaniu zawartemu w tytule poprzez zastosowanie komicznej pruderii w sposobie kadrowania Warhol sparodiował i podważył oczekiwania tak fanów porno, jak i cenzorów, dostarczając obu grupom widzów tego samego doświadczenia frustracji i rozczarowania, przypisując jednym i drugim to samo nieuprawnione pożądanie⁴.

Wiele z tego, co o filmie napisano, dotyczy tego, czego nie widzimy, frustracji wynikającej z pragnienia obejrzenia „akcji”. „Wydaje się, że nie widzimy kręconego na żywo, prawdziwego fellatio”, pisze Koch w książce *Stargazer*⁵. I dalej: „W *Blow Job* obciągany penis znajduje się w centrum uwagi. Został usunięty poza kadr”⁶. Powtarza: „Rzeczywista akcja filmu rozgrywa się całkowicie poza kadrem”. Jej „wyobrażona ogniskowa znajduje się dwadzieścia cali poniżej kadru, o czym znajdująca się na ekranie twarz nieustannie nam przypomina. Perwersyjnie nieczuły kadr absolutnie odmawia przesunięcia się w stronę przepony, narzucając się w trzydziestopięciominutowym zbliżeniu, będącym z pewnością apoteozą przeciwujęcia”⁷. Mimo że Koch, podobnie jak Angell, jest zdania, że pojmowanie filmów Warhola jako konceptów, dadaistycznych gestów, odwraca uwagę od ich „okazałego piękna”⁸, to jednak uważa *Blow Job* za

³ Angell, op. cit., s. 10.

⁴ C. Angell, *Something Secret: Portraiture in Warhol's Films*, Sydney: Museum of Contemporary Art 1994, s. 8.

⁵ Koch, op. cit., s. 47.

⁶ Koch, op. cit., s. 50.

⁷ Koch, op. cit., s. 48.

⁸ Koch, op. cit., s. 35.

„pornograficzny żart”⁹. Nie przeczę, że *Blow Job* dowcipnie traktuje cenzorów i entuzjastów porno, ale w moim odczuciu jest o wiele zbyt seksowny, by dostrzegać w nim przede wszystkim efekt komiczny. Podczas projekcji *Blow Job* od czasu do czasu rozlega się chichot, ale rzadko słychać prawdziwy śmiech, mimo że podczas pierwszej projekcji wywołał sławną, dowcipną reakcję: Taylor Mead wstał po dziesięciu minut i wychodząc oznajmił zebranemu tłumowi, że „już doszedł”. Zobaczymy jednak, że w rzeczywistości inny film z tego okresu, *Mario Banana* (istniejący w wersjach czarno-białej i kolorowej) traktuje obciążanie na sposób komedii.

A co takiego widzimy w *Blow Job*? Co za „wystawne piękno” ukazuje kadr? I co z twarzą? Z pewnością patrząc na twarz tego pięknego młodzieńca doszukujemy się oznak seksualnego podniecenia, widocznych w grze spinania i rozluźniania twarzy. Jego reakcje odzwierciedla napinanie się i rozprężanie mięśni wokół ust, zaciskanie i otwieranie oczu, a co jeszcze ważniejsze w kontekście filmu, podnoszenie i opuszczanie głowy.

Opisując to, co widzimy oglądając *Blow Job*, trzeba koniecznie wspomnieć, że po krótkim czasie, może już w połowie drugiej rolki, rozumiemy, że nie zobaczymy nic poza powtarzaniem – z niewielkimi różnicami – tego, co już widzieliśmy. Zobaczymy tylko twarz mężczyzny, w zbliżeniu, patrzącego w górę i w dół, przed siebie, czasem na boki. Jego głowa znajduje się nieco na prawo lub nieco na lewo, z rzadka tylko dokładnie pośrodku kadru. Skutkiem uświadomienia sobie, że nic innego nie zobaczymy, może być swoboda umożliwiająca zupełnie inny ogląd. Wiemy, że, by tak rzec, nic się nie wydarzy; inaczej mówiąc, wiemy, że to coś, co określa ten „happening”, to, co liczy się jako zdarzenie, jako wydarzenie, a nawet jako narracja, to co widzimy, co zauważamy, i o czym myślimy, różni się bardzo w filmie takim, jak *Blow Job*, od większości filmów, które oglądaliśmy. Mój dalszy opis jest skutkiem uświadomienia sobie, że niemożność obejrzenia zapowiedzianego w tytule fellatio (o którym mam powody sądzić, że rzeczywiście się odbywa, i które w pewnym sensie rzeczywiście jest tematem filmu) nie wywołuje frustracji, lecz wyzwala coś, co przed chwilą nazwałem swobodą.

O tym filmie można powiedzieć, że „opowiada” akt seksualny, i że w tym sensie posiada początek, środek i koniec, a nawet epilog. Na początku twarz, którą widzimy, jest dość bierna, głowa prawie nieruchoma. Wkrótce jednak coś się zaczyna dziać. Mężczyzna podnosi i opuszcza głowę, a czasem odchyła ją tak daleko w tył, że widzimy tylko wysuniętą brodę i naprężoną szyję z wydatnym jabłkiem Adama. Głowa co jakiś czas gwałtownie przechyla się na bok w jedną lub drugą stronę (ten ruch wydaje się szybki nawet w zwolnionym tempie), brwi się marszczą,

⁹ Koch, op. cit., s. 48.

a usta nadymają lub chowają do środka. Co jakiś czas w kadrze pojawia się któraś z rąk mężczyzny – drapie się w nos, wyciera usta, przyciska dłoń do policzka, przesuwając palcami po włosach. Po siedmiu rolkach, na których te minimalne wydarzenia zaznajomiły nas intymnie z twarzą, wyrażającą na przemian seksualne podniecenie i chwilowe uspokojenie, przedostatnia rolka ukazuje upojny grymas w chwili orgazmu. Tuż przed decydującym spazmem ręka mężczyzny pojawia się nad głową w geście całkowitego poddania się. Po szczytowaniu mężczyzna powraca do stanu bierności i uspokojenia, drapie się w nos, i kończy się rolka. Gdy zaczyna się następna, gwałtowne ruchy głowy i grymasy twarzy sugerują, że mężczyzna zapina spodnie i pasek. Wkłada do ust papierosa, zapala zapałkę i przypala, nie przesuwając papierosa, gdy się zaciąga. Wydmuchuje dym, jego twarz staje się na chwilę niewidoczna. Pali z wyraźną, postorgia-styczną satysfakcją, ze spokojem rozgląda się dookoła, wyciera nos i usta wierzchem dłoni. Opiera głowę na lewym przedramieniu, a następnie dotyka obu policzków. Jego usta wypowiadają kilka słów, których nie słychać i mężczyzna pochyla się do przodu, gdy kończy się taśma.

Oglądając tę twarz przez tyle czasu i doszukując się w niej oznak seksualnego podniecenia, z pewnością zauważymy sposób, w jaki ją oglądamy, i zorientujemy się, kiedy dobrze ją widać. Twarz jest oświetlona nie od strony kamery, lecz od góry. Stąd, gdy mężczyzna patrzy wprost w obiektyw, jego oczy pozostają w cieniu. Jego twarz jest całkowicie oświetlona tylko wtedy, gdy spogląda w górę, patrząc wprost w światło.

Jeżeli *Blow Job* niesie frustrację, to moim zdaniem wywodzi się ona nie tyle z niemożności obejrzenia seksualnego aktu – bowiem wcale się tego nie spodziewamy – ale z niemożności dojrzenia twarzy mężczyzny. A jednak to jeszcze nie to. Widzimy bowiem jego twarz, ale tylko wtedy, gdy na nas nie patrzy, kiedy – czasem w ekstazie, czasem z wyczerpania – odchyła głowę do tyłu, a więc nie patrzy na nas. Często patrzy wprost na nas, ale wówczas nie widzimy jego wzroku. Obiektyw Warhola chwytą tę twarz i zapisane na niej odczucia, ale jednocześnie jej nie udostępnia; osiąga to z pomocą oświetlenia – jak gdyby całkiem przypadkowo nad sceną wisiała naga żarówka, lekko przesunięta w lewo. Nie możemy nawiązać kontaktu wzrokowego. Nie możemy zajrzeć mężczyźnie w oczy i rozpoznać bezbronności, która z pewnością towarzyszy poddaniu się przyjemności. Nie możemy go seksualnie osiąść. Możemy obejrzyć jego twarz, ale nie możemy, by tak rzec, jej mieć. Ta twarz jest nie dla nas.

Niniejsze stwierdzenie zdaje się zaprzeczać obydwu przeciwstawnym opiniom na temat filmów Warhola – że są one voyeuryistyczne oraz że są ekshibicjonistyczne. Według Stephena Kocha „voyeuryzm dominuje we wczesnych filmach Warhola i określa ich estetykę w jeszcze znacznie-

szym stopniu, niż ma to miejsce w filmach w ogóle¹⁰, podczas gdy David James dowodzi w *Allegories of Cinema*, że tak być nie może, bowiem voyeuryzm charakteryzuje „powtarzające się podpatrywanie niczego nie podejrzewających osób”, zaś w filmach Warhola aktorzy „narcystycznie obnażają się” przed „kamerą, której siła polega na groźbie, że odwróci się w innym kierunku”¹¹. Koch doprecyzowuje swoją koncepcję voyeuryzmu w odniesieniu do wczesnych filmów Warhola, sugerując, że „przed udziałem w seksualnym spektaklu powstrzymuje nas nie voyeurystyczny impuls, by się ukryć i wycofać, ale fakt, że patrzymy na coś nierzeczywistego, że oglądamy film”¹². W rzeczywistości konkretne zabiegi, przy pomocy których *Blow Job* przypomina o tym, że jest filmem – niezmiennie, bezwzględnie ograniczające kadrowanie i oświetlenie obiektu, zwolnione tempo – nie tyle komplikują doświadczenie voyeuryzmu, co całkowicie je usuwają. Jednocześnie nie można powiedzieć, że gwiazda *Blow Job* się obnaża. Wydaje się całkowicie niezainteresowana obecnością kamery Warhola; nie dostosowuje się do niej; w ogóle nie daje poznać, że ją dostrzega. Wbrew oskarżeniu Kocha, że Warholowska kamera jest voyeurystyczna i wbrew stwierdzeniu Jamesa, że postaci Warhola są narcystyczne, chcę udowodnić, że *Blow Job* ilustruje etykę patrzenia antyvoyeurystycznego.

Blow Job pod wieloma względami przypomina próbne portrety filmowe, które Warhol wykonał w tym samym czasie, kiedy nakręcił swój film. Tak jak każdy z dziewięciu segmentów *Blow Job*, te próbne zdjęcia są czarno-białe, nieme, kręcone na odcinkach taśmy długości 100 stóp (około 30 metrów) w bliskich planach nieruchomą kamerą. Wiele z filmowanych osób poinstruowano, żeby w miarę możliwości pozostały nieruchome przez cały czas kręcenia, tak by te portrety jak najbardziej przypominały fotografię. Oprócz różnorodności samych twarzy najbardziej uderzające są różnice w ich oświetleniu, starannie dobranym tak, by wytworzyć jak najszerszą gamę efektów. Te efekty są filmowym odpowiednikiem dokonywanego przez Warhola manipulowania fotografią w procesie tworzenia swoich sitodrukowych, malowanych portretów, o których Jonathan Flatley napisał, że zachodzi w nich złożona gra między dawaniem twarzy a jej usuwaniem, przedstawieniem a oszpecceniem, idealizacją a zamazaniem, wcielaniem a abstrahowaniem:

Z jednej strony portrety Warhola sprawiają wrażenie podobne do hipogramów, są niczym dekoracyjne makijaże, które same z siebie nic nie znaczą. Z drugiej strony suplementarny akt podkreślenia rysów twarzy przy pomocy makijażu nie jest je-

¹⁰ Koch, op. cit., s. 42.

¹¹ D. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press 1989), s. 67.

¹² Koch, op. cit., s. 44.

dynie prostym dodatkiem, „spotęgowaniem” lub ulepszeniem, lecz odstania radykalną niestabilność rozpoznawalności. (...) Hipogramiczny charakter portretów Warhola nieustannie prześlizguje się w prozopopeję, przydając *wszystkim* aktom rozpoznania twarzy niesamowitej fikcyjności. (...) Nie ma rozpoznania, a nawet nie ma twarzy, *zanim* nie będzie portretu¹³.

Formalne procedury zastosowane przez Warhola przy malowaniu lub filmowaniu twarzy mają psychiczne odpowiedniki w autoprezentacji jego postaci. Każdy z pozujących przed kamerą Warhola projektuje siebie jako osobę, przemienia swoją twarz w maskę. Jak wyjaśnia David James:

Kamera jest obecnością, wobec spojrzenia której i w sprzeczności wobec której pozujący musi sam siebie skonstruować. Skoro kamera czyni jego przedstawianie-się [*performance*] nieuniknionym, ustanawia istnienie jako przedstawianie-się. Proste działania mające być przedmiotem dokumentacji są niewystarczające, by w pełni zaangażować pozującego i stwarzają jedynie alternatywny obszar uwagi, chwilowo pozwalając samoświadomości umknąć gdzieś na bok. Uwaga pozującego oscyluje między wykonywaną czynnością a świadomością kontekstu. Na przykład w *Eat* oczy Roberta Indiany skupiają się na grzybie, a następnie wędrują po pokoju w poszukiwaniu miejsca, gdzie w końcu spocznie jego wzrok. Jest to sytuacja psychoanalizy; kamera jest milczącym analitykiem, który pozostawił pacjenta, by mógł on oddać się koniecznej, fantastycznej autoprojekcji. (...) Osamotniony w obawie wywołanej przez świadomość, że jest obserwowany, podmiot musi sam siebie skonstruować w mentalnych lustrach swojego autowizerunku lub we wspomnieniach wcześniejszych fotografii¹⁴.

Podczas gdy analiza ta pasuje do wielu zdjęć próbnych oraz do wczesnych portretów filmowych, takich jak *Eat* i *Henry Geldzahler*, jest znacznie mniej trafna w przypadku *Blow Job*. Tu bowiem prosta czynność, która zawładnęła uwagą mężczyzny, nie jest w ogóle udokumentowana wprost; a jednocześnie przez całą długość filmu przykuwa uwagę pozującego i odsuwa na bok jego samoświadomość. Jedyne sposoby, w jakie odnotowuje kontekst kamery i filmującej go ekipy to słowa wypowiedziane pod koniec filmu; nie powinno nas dziwić, że dopiero wówczas wydaje się ten kontekst zauważać. Humor *Blow Job* polega nie na tym, że film komentuje pornosy, lecz że udziela lekcji, jak sfilmować naprawdę piękny portret – okazuje się, że istnieje lepsza metoda niż mówienie „cheese”. Do uwagi Davida Jamesa, że „w świecie Warhola trzeba być nieprzytomnym

¹³ J. Flatley, *Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopepeia*, (w:) *Pop Out: Queer Warhol*, ed. J. Doyle, J. Flatley i J. E. Muñoz, Durham: Duke University Press 1996, s. 112 (tłumaczenie polskie w niniejszym tomie). Esej Flatleya odegrał decydującą rolę w moich przemyśleniach nad Warholem, a tytuł mojego artykułu jest ukłonem w stronę Flatleya – zapełniam od niego tytuł podrozdziału, z którego wyjęty jest ten cytat. W ostatniej części eseju, zatytułowanej „Branie do ust jako dawanie twarzy”, krótkie omówienie *Blow Job* zapoczątkowuje kontestację voyeuryzmu, którą starałem się tu rozwinąć.

¹⁴ James, op. cit., s. 69.

(*Sleep*) lub budynkiem (*Empire*), żeby nie zwracać uwagi na media” należałoby dorzucić: lub dawać sobie obciążać¹⁵.

Ogólnym problemem, który pojawia się w komentarzach poświęconych Warholowi jest nieadekwatność wszelkich kategoriycznych stwierdzeń wobec różnorodności jego dzieł. Mimo że pod wieloma względami dzieła Warhola są spójne względem siebie, spójność ta pozostawia wiele miejsca na szeroki zakres eksperymentów. Weźmy na przykład *Kiss*, kolejny portret filmowy nakręcony na stustopowych rolkach, gdzie w każdym z trzynastu segmentów oglądamy inną całującą się parę. Poza bardzo rzadką chwilą świadomości towarzyszącej im kamery, na przykład przebiegłego uśmiechu lub spojrzenia rzuconego w obiektyw, przez większość czasu całujące się pary są tak zaabsorbowane sobą, że właściwie negują obecność kamery; co więcej, w większości przypadków zbliżenia na pocałunki są na tyle bliskie, i widok postaci tak ograniczony, że nie pozostaje zbyt wiele miejsca na objawy samoświadomości. Ale ciekawszy dla nas będzie film, który pasuje do zaproponowanego przez Jamesa opisu. Mam na myśli komiczną wersję *Blow Job* – film *Mario Banana*.

Mario Banana to kolejne zbliżenie twarzy, tym razem nieco bliższe. Ułożenie twarzy sugeruje, że Mario Montez, gwiazda filmu, znajduje się w pozycji leżącej. Mario ma na sobie suknię z dużym dekoltem, krzykliwy naszyjnik i perukę à la Jean Harlow. Peruka ta, według Ronalda Tavela, nadwornego scenarzysty Warhola przy pierwszych filmach dźwiękowych, „wyglądała jak liniejący biały kot”¹⁶. Na początku rolki Mario patrzy wprost w obiektyw, zniża wzrok z udaną skromnością, ale za chwilę nie może się powstrzymać, by znów nie spojrzeć w kamerę. W kadrze pojawia się banan. Mario dostrzega go. Porozumiewawczo patrzy w obiektyw. Banan przemieszcza się do środka kadru w stronę ust Maria. Zauważamy, że Mario sam trzyma banana, dłonią przyodzianą w białą, wieczorową rękawiczkę. Mario powoli zdejmuje skórkę, przez cały czas nie odrywając wzroku od obiektywu. Podnosi owoc do ust, przygląda mu się, liże go i ssie. Zaczyna się zabawa w fellatio. Mario odgryza kawałek, patrzy na nas i przeżuwa lubieżnie. Za trzecim razem, gdy Mario podnosi banana do ust, pięć razy wpycha go głęboko i wyciąga, gryzie po raz ostatni i taśma dobiega końca. *Mario Banana* to bez wątpienia „pornograficzny żart”.

W przeciwieństwie do mężczyzny w *Blow Job* Mario Banana jest oblaty jasnym światłem. Mimika jego twarzy jest świetnie widoczna. Mario patrzy nam prosto w oczy. Nie podglądamy go; to on zaprasza nas wzro-

¹⁵ James, op. cit., s. 67.

¹⁶ R. Tavel, *The Banana Diary: The Story of Andy Warhol's 'Harlot'*, (w:) *Andy Warhol: Film Factory*, ed. M. O'Pray, London: British Film Institute 1989; pierwsze wydanie *Film Culture* 40, wiosna 1966, s. 66.

kiem, żebyśmy przyjrżeli się, jakie sztuczki umie wyciąć z tym bananem. Tavel napisał, parafrazując słowa Jacka Smitha dotyczące *Marii Montez*: „Nie ma wątpliwości, że Mario Montez uważa się za Królową Srebrnego Ekranu”¹⁷. Mario świadomie odgrywa rolę przez całe cztery minuty. Cały staje się maską, jest absolutnie samoświadomy. Jest uosobieniem samoświadomości. Warhol zwraca uwagę na źródło emocjonalnego ładunku w roli Maria: „Uwielbiał przebierać się za wielką damę, a jednocześnie bardzo się wstydził występować w damskim ubraniu (obrażał się, gdy używano słowa *drag* – on przecież „zakładał kostium”)¹⁸. Ogarnięty przerażeniem Mario Montez odgrywa swój wstyd, związany z tym, że bierze udział w przedstawieniu, z tym, co przedstawia, i z samym rodzajem przedstawienia.

Jeżeli David James trafnie scharakteryzował Warholowską przestrzeń filmową jako „teatr autoprezentacji”, w którym ludzie „zawsze usiłują dostosować się do wymogów kamery”¹⁹, to paradygmat ten jest testowany w różnych filmach na różne sposoby. Mario Montez w *Mario Banana* dostosowuje się całkowicie; nie ma tu żadnej różnicy między udokumentowaną czynnością a świadomością kontekstu. Samoświadomość Maria została ukształtowana dla potrzeb kamery jako funkcja wykonywanego przezeń fellatio. I odwrotnie, gwiazda *Blow Job* w ogóle nie dokonuje podobnego dostosowania. Jego uwaga wydaje się całkowicie pochłonięta odczuciami, które jako jedyne zostają przedstawione w jego twarzy. W ogóle niczego nie odgrywa; to raczej on sam jest instrumentem, na którym coś zostaje odegrane.

Różnica między tymi dwoma filmami nie sprowadza się do różnicy między dawaniem a braniem, ale waga tej akurat różnicy w świecie Warhola jest jednym z powodów, dla których film wzbudza zainteresowanie, zwłaszcza wśród współczesnych widzów gejów, zainteresowanych rekonstruowaniem naszej przeszłości. Thomas Waugh pisze o tym, co nazywa dokonaną przez Warhola rewizją „kluczowej dynamiki” życia gejowskiego lat sześćdziesiątych, „paradygmatu *queen-hustler*”: „Gdy *queen* jest kobieca, pełna intensywności, odstawiona, oralna, spragniona i, by posłużyć się sformułowaniem [Parkera] Tylera z lat 60.: ekscentryczna [*offbeat*], *hustler* – czyli *trade* [towar, męska prostytutka] – jest twardy, rozluźniony, rozebrany, małomówny, niezdeklarowany, i w ogóle «hetero» [*straight*]. *Drag-queenka* patrzy, towar jest oglądany...”²⁰ W przypadku *Mario*

¹⁷ Tavel, s. 84. Tavel odnosi się do *The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez* Jacka Smitha (w:) *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, ed. J. H. i E. Leffingwell, New York: High Risk Books 1997; pierwsze wydanie *Film Culture* 27, zima 1962-63.

¹⁸ A. Warhol i P. Hackett, *POPism: The Warhol Sixties* (New York: Harcourt Brace 1980), s. 91.

¹⁹ James, s. 67.

²⁰ Th. Waugh, *Cockteaser*, (w:) *Pop Out: Queer Warhol*, op. cit., s. 54.

Banana i *Blow Job* moglibyśmy dodać: ona jest całkowicie widoczna, jego trudniej uchwycić wzrokiem.

Teraz, kiedy i ja nazwałem mężczyznę w *Blow Job* męską prostytutką, czas powrócić do mych pierwotnych zastrzeżeń do tego określenia, użytego przez Kocho w *Stargazer*. Znów posłużę się słowami Davida Jamesa:

Tym, co wyróżnia Warhola spośród jego poprzedników i następców jest brak zainteresowania wydźwiękiem moralnym albo narracyjnym. Jego zamiarowi, by uczynić z marginalnych subkultur przedmiot procesu dokumentacji towarzyszą paraktyczne struktury formalne uniemożliwiające autorską kontrolę nad nimi. Oprócz prostolinijności, odmowa cenzurowania, napiętnowania, czy nawet tworzenia hierarchii świadczy o tolerancji, zarówno etycznej, jak i estetycznej, widocznej we wszystkich charakterystycznych gestach Warhola – w usunięciu rozróżnienia między płytkim a głębokim, życiem a sztuką, rzeczywistością a udawaniem, dobrym towarzystwem a półświatkiem²¹.

Uważam tę część eseju Jamesa za szczególnie ważną ze względu na powiązanie Warholowskiej estetyki i etyki brakiem zainteresowania moralizatorstwem oraz odmową sprawowania kontroli autorskiej. Nie zgodziłbym się jednak, że odmowa osądzania oznacza tolerancję, ponieważ tolerancja zakłada hierarchie, które Warhol odrzuca. Tolerancja nie jest ulicą dwukierunkową. Kultura dominująca wedle własnego uznania toleruje subkulturę lub jej nie toleruje. Subkultura nie cieszy się taką możliwością wyboru. Według słynnych słów Piera Paola Pasoliniego, „W relacjach z «innymi» tolerancja i nietolerancja są tym samym”²². Naprawdę etyczne stanowisko nie wychodzi od tolerancji, ale od obowiązku płynącego z samego faktu różnicy. Obiektyw Warhola uwidocznia samo występowanie różnicy. To tak, jakby z dwudziestopięcioletnim wyprzedzeniem Warhol postanowił zilustrować pierwszy aksjomat analizy antyhomofobicznej przeprowadzonej przez Eve Kosofsky Sedgwick w *Epistemology of the Closet*: „Ludzie różnią się od siebie”²³. Różni ludzie stanowią intrygujące składowe Warholowskiego świata. „Fascynuje mnie świat – powiedział Warhol w jednym z ważnych, wczesnych wywiadów. – Nie wiem, czym on jest, ale jest przyjemny. Podoba mi się wszystko, co ludzie robią”²⁴. Warhol w swoim świecie nie ocenia ludzi. Otwiera do nich dostęp, dostęp do różnych odcieni ich piękna, ale nie zmienia ich w przedmiot naszej wiedzy. Oni po prostu są. Twarz mężczyzny w *Blow Job* to

²¹ James, op. cit., s. 67.

²² P. P. Pasolini, *Lutheran Letters*, tłum. na angielski: Stuart Hood, Manchester: Carcanet New Press 1983, s. 58.

²³ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press 1990, s. 22.

²⁴ G. Berg, *Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol*, (w:) *Andy Warhol: Film Factory*, pierwsze wydanie *Cahiers du Cinéma in English* 10, 1967, s. 60.

tylko twarz, twarz mężczyzny, mężczyzny, któremu ktoś obciaga. To wszystko. Więc dlaczego Koch nazwał go męską prostytutką, a ja za nim?

To pytanie przywodzi nas znowu do kwestii voyeurizmu. Reakcja Kocha na widok twarzy mężczyzny w *Blow Job* jest odwrotnością tego, co dla Jamesa stanowi o estetyczno-etycznej postawie Warhola: Koch bierze mężczyznę w posiadanie, zakłada, że posiadał wiedzę o nim, moralizuje i piętnuje na podstawie tego, co sam na jego temat wymyślił. Zapewnia nas, że ten oto mężczyzna ma „słabą psychikę i nerwy”. Bez oporu daje się wciągnąć w działania nie przynoszące zasługi. „Przywozi swe ciało” do miasta i oferuje je jako towar. Jest kawałkiem zepsutego mięsa. Porównajmy te słowa z tym, co o tym samym mężczyźnie powiedział Warhol. W *POPism* opowiada, jak poprosił aktora Charlesa Rydella, by zagrał w tym filmie. Rydell nie przyszedł na zdjęcia, bo myślał, że Warhol sobie z niego żartuje. Więc, jak pisze Warhol: „Wykorzystaliśmy przystojnego chłopaka, który tego dnia akurat pętał się po fabryce, a po latach zauważyłem go w filmie z Clintem Eastwoodem”²⁵. John Giorno, wówczas bliski współpracownik Warhola, który spał w filmie *Sleep*, relacjonuje bardzo zwyczajnie: „Ktoś przyprowadził do Fabryki młodego, anonimowego aktora, który grał w [nowojorskim teatrze plenerowym] *Shakespeare in the Park* – pięknego, niewinnego chłopaka, którego nikt nie znał i którego nikt już później nie widział. I on zagrał w *Blow Job*, był twarzą mężczyzny, któremu ktoś obciaga i który się spuszcza”²⁶.

Chociaż podobają mi się te opisy: „przystojny chłopak”, „piękny, niewinny chłopak” – nie chcę wybielać mężczyzny w *Blow Job*. Może jest niewinny, ale to nie anioł. Chcę myśleć o nim jak o kimś, kto zgadza się stanąć przed kamerą (i ekipą filmową), podczas gdy ktoś ssie mu kutasa. Nie przeszkadza mi nazywanie go, słowami Kocha, „homoseksualną prostytutką”, pod warunkiem, że w ten sposób nie wyobrażam sobie, że jest tam *dla mnie*. Skoro *Blow Job* ustanawia etykę patrzenia antyvoyeurystycznego, to nie mogę *poznać* tego mężczyzny, przy czym przez „poznanie” rozumiem tu zarówno seksualne posiadanie, jak i wiedzę. Koch pisze o figurze męskiej prostytutki w późnych filmach Warhola: „Utożsamiając się z seksualnością własnego ciała i z niczym więcej, męska prostytutka przedstawia siebie jako istotę całkowicie bierną i bezwonną, zależną wyłącznie od woli innych”²⁷. To zdanie być może opisuje Joego Dallesandro w filmach Paula Morrissey, które dzielają moralizujący światopogląd Kocha, wykorzystując jednocześnie pożądanie wzbudzone przez umięśnione ciało prostytutki. Być może zdanie to pasuje nawet do *My Hustler*,

²⁵ Warhol i Kackett, op. cit., s. 51.

²⁶ J. Giorno, *You've Got to Burn to Shine*, New York: High Risk Books 1994, s. 146.

²⁷ Koch, op. cit., s. 122. Ciekawszą analizę zależności Warhol – bierność – prostytutka daje J. Doyle, *Tricks of the Trade: Pop Art. / Pop Sex*, (w:) *Pop Out: Queer Warhol*, s. 191-209.

pierwszego filmu Warhola, przy którym pracował Morrissey. Ale Koch retroaktywnie przykłada je do *Blow Job*, mimo że dostrzega ogromną różnicę między tymi filmami:

My Hustler to realizm psychologiczny. Nawet dzisiaj [1973] napisanie tego zdania wydaje się dziwne. W 1964 nie można było się go nawet spodziewać. To wymyślony filmik o prawdopodobnej sytuacji życiowej, który miał przykuć uwagę ludzi z krainy filmu. Film zrobiony na końcu bardzo długiej drogi, zapoczątkowanej przez *Sleep*²⁸.

My Hustler jest jednym z typowych filmów dźwiękowych, które Warhol nakręcił zaraz po filmach niemych. Filmowano je kamerą Auricon, do której ładuje się rolki długości 1200 stóp. Wiele z tych filmów składa się z dwóch takich 33-minutowych rolek. Pierwszy z nich to *Harlot*, jakby powtórka *Mario Banana*, ale tym razem do Maria Monteza dołączają jeszcze trzy osoby, umieszczone razem z nim na kanapie Warhola, oglądające sztuczki z bananem. Bardziej znaczącą różnicą jest pojawienie się ścieżki dźwiękowej. Spoza kadru trzy głosy prowadzą rozmowę, która od czasu do czasu odnosi się do czegoś w kadrze. Wydaje się, że w ten sposób pomysłana była pierwsza rolka *My Hustler*: kamera zwrócona była nieustannie na Paula Amerikę opalającego się na Fire Island. Różnica polegałaby na tym, że w *My Hustler* trzy głosy spoza kadru omawiają jedynie to, co widać na ekranie. Ale koncepcja ta zostaje zanegowana już w pierwszym ujęciu, gdzie kamera pokazuje nie prostytutkę, lecz klienta. prostytutka pojawia się, gdy kamera panoramicznie odwraca się od gadatliwej cioty, by uchwycić Paula Amerikę idącego po plaży. Przez jakiś czas ukazuje ciało *hustlera*, by zwrócić się ku werandzie nabrzeżnego domu. Tu następuje seria cięć i panoramicznych ujęć, wędrujących pomiędzy rozmówcami a przedmiotem ich żartów.

W eseju, w którym lamentuje nad upadkiem filmów Warhola od czasu, gdy na scenę wkroczył Morrissey, Tony Rayns pisze: „Kiedy Morrissey uparł się, by kamera odwracała się od seksualnego przedmiotu ku mówiącym, nie tylko zniszczył formalną spójność metody Warhola, ale i przemienił filmy z Fabryki w «wehikuly» dla «aktorów»”²⁹. Na końcu tej drogi

Morrissey (...) wprowadził widoczny wątek moralistyczny: *Flesh*, *Trash*, *Heat* i dyptyk grozy są kronikami wszystkich chorób będących udziałem ciała. Nie tylko [dlatego], że zostały zrobione w konwencji kina autorskiego, ale także scenariusz i casting wyrażają, mniej lub bardziej wprost, odautorski punkt widzenia – w tym przypadku mieszankę lubieżności, protekcyjności i lekceważącej wzgardy³⁰.

²⁸ Koch, op. cit., s. 79.

²⁹ T. Rayns, *Death at Work: Evolution and Entropy in Factory Films*, (w:) *Andy Warhol: Film Factory*, s. 165.

³⁰ Rayns, op. cit., s. 169.

Zgadzam się z tą oceną filmów Morrisseya, ale wróćmy do *My Hustler*, by zastanowić się, co właściwie uczynił Morrissey, i czy rzeczywiście to on ponosi winę³¹. Rayns wysuwa oskarżenie, że zmiana techniki Warhola widoczna w panoramicznym ujęciu domu na plaży powoduje, że filmy stają się „aktorskie” (słowo „aktorzy” Ryans bierze w cudzysłów). Zakładam, że chodzi mu o to, iż poczynając od *My Hustler* ludzie przestają być „sobą” i zaczynają odgrywać role. Ale jeśli bycie sobą przed obiektywem Warhola zawsze oznaczało odgrywanie siebie, to co właściwie uległo zmianie? Odpowiedź daje jedno słowo: „*hustler*”. Kiedy Koch pisze, że film dotyczy prawdopodobnej sytuacji życiowej, odnosi się do historii, którą film schematycznie nakreśla: ciota przywoziła towar na Fire Island, gdzie staje się on celem konkurów między ową ciotą, jego sąsiadką – pedalską mamunią – (*fag hag*) – i starzejącym się *hustlerem*, który zagląda do domu cioty. Tym, co wyróżnia *My Hustler*, co w tym filmie nowego, to obecność *hustlera*, cioty, matki od pedałów i jeszcze jednego *hustlera*. Ciekawe, że „psychologiczny realizm” wymaga takiego poznania postaci, że nadajemy im stereotypowe imiona. Ten rodzaj wiedzy – aroganckiej, pewnej siebie, wiedzy o innym, ale przeznaczanej dla siebie, zmieniającej innego w przedmiot oddany podmiotowi – ten rodzaj wiedzy zostaje przekroczony w twarzy z filmu *Blow Job*.

Ponieważ omawiałem antyvoyeuryzm *Blow Job* w relacji do etyki, zakończę sugestywnym stwierdzeniem Emmanuela Levinasa; chcę postawić te słowa obok tego, co powiedziałem o wczesnych filmach Warhola:

Inny, w prawości swojej twarzy, nie jest postacią w kontekście. Zwykle jest się „postacią”: profesorem Sorbony, sędzią Sądu Najwyższego, czymś synem, wszystkim tym, co napisane w paszporcie, stylem ubioru, sposobem bycia. I całe znaczenie w zwykłym rozumieniu tego słowa zależy od tego kontekstu: znaczenie czeokolwiek stoi w relacji do innej rzeczy. Ale tu jest odwrotnie, twarz sama jest swoim znaczeniem. Jesteś sobą. W tym sensie można powiedzieć, że twarz nie jest „oglądana”. Jest tym, co nie może stać się treścią, którą mógłbyś objąć myślą; jest niezawieralna, prowadzi cię poza³².

Przekład z angielskiego: Tomasz Basiuk i Bartosz Żurawiecki

³¹ Nie jest jasne, czy zmiany, które Rayns przypisuje Morrisseyowi, są faktycznie rezultatem jego wkładu w film *My Hustler*. Jako współreżyser wraz z Warholem wymieniony jest Chuch Wein; Morrissey odpowiadał tylko za dźwięk.

³² E. Levinas, *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, Pittsburgh: Duquesne University Press 1985, s. 86-87 (wydanie polskie: *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT 1982).