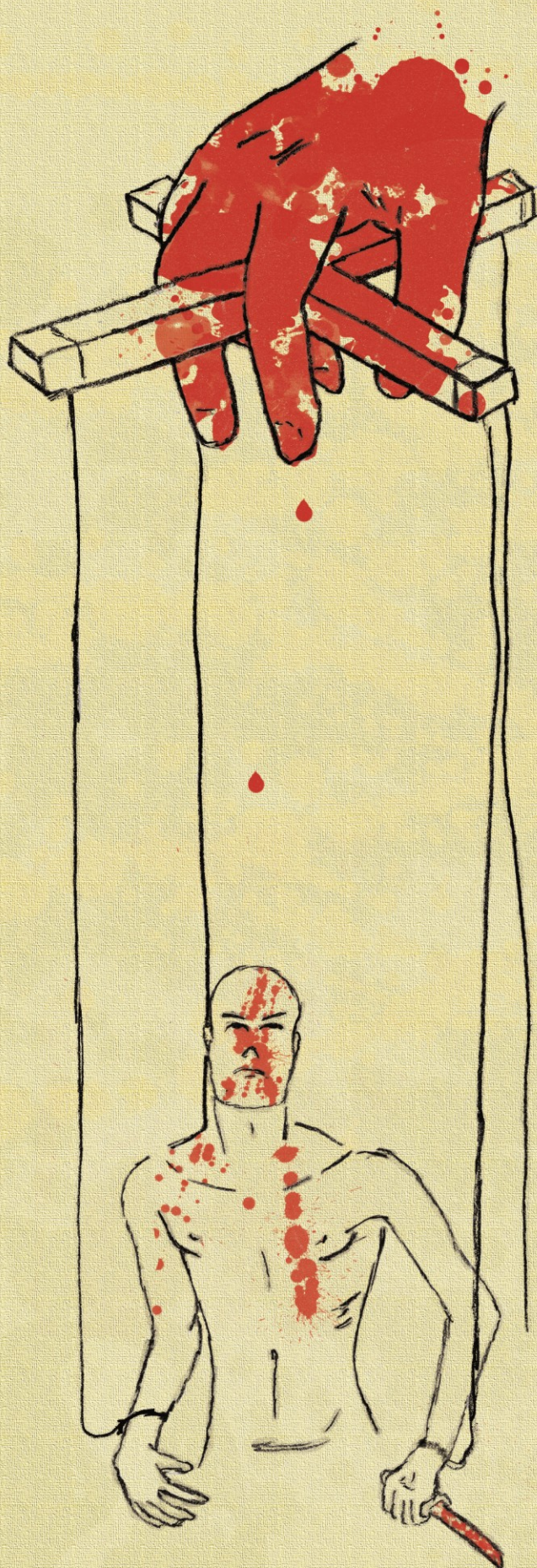




UMCS
UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ



POWRÓT PRZEMOCY

POWRÓT PRZEMOCY

Lublin 2015

Redaktorzy:
(zgodnie z układem rozdziałów)

*

Agnieszka Stańczak
Aleksandra Gajowiak
Beata Stokłosa
Barbara Zając

**

Marta Kostrzewa

Barbara Panek

Barbara Żarinow

Redaktorzy techniczni:

Agnieszka Wójtowicz
Barbara Panek

ISBN: 978-83-61674-04-7
Lublin 2015

Projekt okładki i strony tytułowej:

Rafał Graboś

Skład i łamanie:

Barbara Panek

Wydawca:

Firma Handlowo Usługowa „PANDORA”
Anna Panek
39-442 Chmielów 447 tel. 015 846 12 75
e-mail: pandora@najlepszy.net

Spis treści

Wstęp.....	- 6 -
*	
Sabina Misiarz-Filipek <i>Przemoc symboliczna w powieści „Szum” Magdaleny Tulli</i>	- 10 -
Paulina Mazuruk <i>Meandry nauki. Eugenika w „Szpitalu przemienienia” Stanisława Lema.....</i>	- 19 -
Aleksandra Drozd <i>Wszystko zaczyna się od zbrodni, czyli o roli przemocy w kryminale</i>	- 29 -
Agnieszka Stańczak <i>Balkany jako „Inny” Europy (na przykładzie prozy Andrzeja Stasiuka)</i>	- 35 -
Marcin Czardybron <i>Jednostka u kresu historii. Passage a l’acte w wybranych powieściach Michela Houellebecqa.....</i>	- 44 -
Magdalena Chołojczyk <i>O „banalności zła” w powieści „Eroica” Andrzeja Kuśniewicza</i>	- 54 -
Aleksandra Młodożeniec <i>„Niechciane piękno” – reprezentacje i estetyzacja Holocaustu w odwołaniu do tekstów Jean-Luc Nancy i książki “Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation” Brett Kaplan</i>	- 63 -
Marta Kostrzewa <i>Przemoc symboliczna na przykładzie wybranych wierszy Charlesa Bukowskiego</i>	- 70 -
**	
Bogusz Malec <i>Praca znaczy tożsamość, czyli o problemie prekariatu w filmie „Dwa dni, jedna noc” Jeana- Pierre’a i Luca Dardenne’ów.....</i>	- 80 -
Agata Czerwinka <i>Mechaniczna przemoc. Burgess a Kubrick.....</i>	- 92 -
Barbara Panek <i>Szum w uszach ponoć zagłusza myśli.....</i>	- 100 -

Agnieszka Powierska

Estetyzacja wojny w „Walcu z Baszirem” Ariego Folmana - 108 -

Magdalena Węclawska

Wilczyca z SS, przystojny Hans i sarenki, czyli o estetyzacji Holocaustu - 120 -

Rafał Maćkowiak

Agresja i przemoc werbalna na YouTube - 128 -

Barbara Żarinow

Nagość w tańcu a przemoc - 142 -

Marta Seredyńska

Czy relacja widz-artysta zawsze jest bezpieczna? Przemoc w twórczości Mikołaja Mikołajczyka - 148 -

Agnieszka Kosmecka

Opera XX wieku wobec przemocy. Na podstawie „Jutra” Tadeusza Bairda - 159 -

Dominik Gac

Ze sceny do życia – „polski teatr przemiany” i (r)ewolucji - 171 -

POWRÓT PRZEMOCY

Pomysł konferencji koncentrującej się na przemocy kiełkował powoli i napotykał na naturalny, wewnętrzny opór nawet samych organizatorów. Najbardziej oczywisty wydał się na początek „mojemu” (a zatem mea culpa) Kołu Medioznawców. I to właśnie z jego inicjatywy przemoc zaświtała jako myśl przewodnia konferencji trzech kół naukowych na naszej polonistyce. Najtrywialniej można powiedzieć, że w świecie filmu, telewizji informacyjnej, gier komputerowych i portali społecznościowych w internecie przemoc jest – jeśli nie codziennością – to na pewno nieustannie opisywaną i problematyzowaną dominantą dyskursu. Koło Teatrologów i Koło Polonistów początkowo nie uważało, że jest to tak oczywiste poza nowymi mediami, czyli w teatrze i literaturze. Czy aby na pewno tak jest? Czy kultura Zachodu oparta na etosie Achillesa, Antygony i Rolanda, właśnie genetycznie i paradygmatycznie nie znajduje się w tym samym kręgu przemocy?

Argumentem przeciwko kulturze przemocy wydawał się liberalny i pacyfistyczny, skrajny indywidualizm dojrzałych form kapitalizmu. Sprzeciwiał się on zawsze wszelkim formom kolektywizmu (Ayn Rand) i przesłaniał realną przemoc systemu murem wyparcia. Między innymi wysokimi wymaganiami etycznego dyskursu tej dominującej ideologii – w swej istocie ślepej na nieprzytulną rzeczywistość (naturalną i społeczną) nowoczesności. Przełom XX i XXI wieku charakteryzował się utrzymywaniem schizofrenicznego maksymalizmu pragnieniowych fantazji przy pogarszającej się wyraźnie materialnej i moralnej kondycji społeczeństwa. Postsekularna, posttotalitarna humanistyka tym bardziej i z całego serca zaangażowała się we wzniosłą walkę o lepszy świat. Walkę z różnymi formami ucisku i wykluczenia; emancypacji z kolejnych kulturowych więzi i opresji; (re)konstrukcji zrębów tzw. „otwartej” wspólnoty; wspierania utopii radykalnej demokracji, łączącej żywioł anarchizującego sporu z jednoczesnym absolutyzmem konieczności „politycznie poprawnego” konsensusu; w końcu fundamentalnej obrony zabsolutyzowanej, czy wręcz sfetyszyzowanej formuły jednostkowej wolności.

To nie znaczy jednak, że wojna, zbrodnia, przemoc symboliczna zniknęły ze scenicznych desek i kart literatury. Na ostatnim, decydującym o konferencji zebraniu trzech kół, musieliśmy to przyznać: „upiór” przemocy nie zniknął ani z życia, ani z jego symbolizacji. Tyle, że mało kto o nim mówi otwarcie, więc ten wyje sobie (jak to upiór - byt

widmowy) po nocy. Widmo przemocy musiało być szczególnie dojmujące i domagające się dookreślenia - skoro odzew na nasz konferencyjny przyczynek do rozważań spotkał się z żywą reakcją nie tylko polonistów (czy ogólniej filologów), ale też kulturoznawców, filmoznawców, pedagogów, psychologów, socjologów i - oczywiście - filozofów. Potraktowaliśmy bowiem problematykę przemocy nie tylko jako interdyscyplinarny problem, ale i skrywany paradygmat całej kultury współczesnego Zachodu. Przemoc jawiła się więc na konferencji jako pojęcie celowo zaanektowane przez wyraźnie wyczerpującą swoje kulturotwórcze możliwości oraz znajdujące się w głębokiej defensywie ideologie neoliberalną i postmodernistyczną. Przemoc jest tylko pozornie nieobecna i usunięta jako temat rozważań w bardzo określonym celu.

Wyrugowanie jej obecności z codzienności społecznego dyskursu zachodniego świata było niemal czynnością magiczną. Wedle zasady - o czym się nie mówi, tego już nie ma. W obrębie neoliberalnej utopii koniec historii (Francis Fukuyama) na rzecz ekonomii miał (dość karkołomnie) oznaczać koniec wojen. A więc rozważania o przemocy ograniczyły się do negowania jej sensu jako dopuszczalnego środka aktywności społecznej i politycznej. Przemoc jako akt etycznej niezgody w pewnym momencie niemal przestała istnieć (Slavoj Žižek). Nie było już też w nas (ludziach Zachodu) także naiwnej wiary w wyzwolicielski, wręcz mesjański charakter tzw. „boskiej przemocy” (Georges Sorel). Społeczeństwo ryzyka broniło swego ekonomicznego statusu jak syci Rzymianie IV wieku i bało się komet, efektu cieplarnianego, zmodyfikowanej żywności, szczepionek... ale nade wszystko, dobrze zapamiętanej z ubiegającego stulecia wojennej destabilizacji. Jej groza dominowała przecież w światłej, nowoczesnej epoce i objawiała się raz po raz w rozruchach na ulicy, oczywiście w działaniach rewolucyjnych, w działaniu totalitaryzmów, w kolapsie terroryzmu i wojen religijnych. Jak to możliwe, że racjonalny człowiek ulegał dzikim instynktom? Nie bez racji w postmodernizmie przemoc została utożsamiona behawioralnie z naturą ludzką, ale tylko z nią. Sfera symboliczna miała być zdezynfekowana jak filmy Disneya, czysta - bez używki przemocy. Poprawność zalecała miękkość form i środków przekazu.

Miało to swoje konsekwencje społeczne. I tak na przykład bunt przestał być aktem realnym - stawał się niemal bezwolnym gestem. Sygnatury kwiatów w karabinach, aksamitnej rewolucji, bezkrwawego przewrotu zastąpiły w dyskursach prawo do fizycznego aspektu społecznej niezgody. Paradoksalna „przemoc bez przemocy” stała się symptomatycznym wypartym realnego aspektu funkcjonowania polis. Bo oczywiście państwo nie zrezygnowało w zamian ani ze środków przemocy bezpośredniej (wojsko, policja, straż miejska), ani aparatów ideologicznych przemocy symbolicznej (szkoła, media, kultura) (Louis Althusser,

Pierre Bourdieu). Udział przemocy w świecie demokracji liberalnej został po prostu zapobiegliwie ukryty. Gdzie? Na przykład w dyskursie stanu wyjątkowego - potrzeby nieustannej gotowości stawania w obronie permanentnie zagrożonej demokracji (Giorgio Agamben). Przemoc wewnętrzna, społeczna została przesunięta w przestrzeń symboliczną społecznych socjalizacji w sporcie, spektaklu, teleturniejach etc. (Guy Debord). Oczywiście nadal dobitnie obecna była usankcjonowana przemoc państwa, zniknęło tylko (ponoć demokratyczne w duchu) prawo do czynnego oporu.

Wszystkie usiłowania symbolicznej likwidacji wzmiankowanego upiora spowodowały jednak efekt odwrotny do zamierzonego. Nabrzmiały problem eksplodował ze zdwojoną siłą i energią pokazując, że przemoc nie jest złośliwym konstruktem umysłu, widmem przeszłości. Realna przemoc nie jest też przygodna. Rodzi się ze społecznej niezgody, dysfunkcji, z gniewu. W tym sensie jest afektem, reakcją na dysfunkcję stanu emocjonalnego społeczeństwa (Marco Abel). Rozpraszenie gniewu jest podstawową aktywnością mediów, instytucji pozarządowych i fundacji powiązanych z demokratycznym państwem (Peter Sloterdijk, Giorgio Agamben). To wszystko nie wystarczyło jednak, by niebezpieczną przemoc wykorzeń. Dzisiaj widzimy wyraźnie, jak w politycznej sytuacji globalnej i lokalnej wyparta przemoc powraca ze zdwojoną siłą. Jest wszędzie: na zewnątrz i wewnątrz systemu, jest realna i symboliczna. Nigdy nie przestała być tematem i źródłem inspiracji kultury. Przemoc w literaturze, teatrze, filmie i w mediach nieustannie przypominała nam, że przemoc jako taka nie daje się ograniczyć do statusu wyłącznie zewnętrznego zagrożenia stabilności liberalnej demokracji. Nieodmiennie przemoc jest w nas i jest też w afektywnych aktach naszej artystycznej ekspresji. I na pewno nie jest jednoznaczna.

Upiór naprawdę powrócił, rozsiadł się wygodnie - a interdyscyplinarni uczestnicy naszej konferencji kompetentnie, uważnie i zaskakująco trafnie zwracają uwagę na jego władczą wszechobecność. Zapraszam do lektury.

dr hab. Rafał Szczerbakiewicz



Przemoc symboliczna w powieści „Szum” Magdaleny Tulli

Slavoj Žižek w książce *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa* zwraca uwagę na dwa rodzaje przemocy: subiektywną i obiektywną. Pierwsza jest tym, co zwykliśmy kojarzyć z przemocą – sprowadza się do agresji, okrucieństwa, jej wyrazem są „zbrodnie, niepokoje społeczne czy konflikty międzynarodowe”¹. Obok tych spektakularnych przejawów gwałtu bardzo często pozostaje niezauważony drugi rodzaj przemocy – przemoc obiektywna. Może ona występować w społeczeństwach świetnie zorganizowanych, czyli tam, gdzie (paradoksalnie) „wydaje się panować ład”². To forma ucisku, która wynika z działania różnego rodzaju systemów, począwszy od systemu języka, a na systemach ekonomicznych i politycznych skończywszy.

Žižek wyróżnia dwa rodzaje przemocy obiektywnej: „Pierwszy z nich to przemoc symboliczna, wpisana w język i jego formy, czyli w to, co Heidegger nazwał »człowieczym domem bycia«”³. Drugi rodzaj przemocy obiektywnej Žižek nazywa przemocą systemową. Ta jest cechą wszystkich systemów, których zadaniem jest utrzymywanie poziomu normalności w społeczeństwie. Nie dostrzegamy jej, ponieważ porządkuje rzeczywistość (zawarta jest właśnie w systemach społecznych, ekonomicznych i politycznych).

Pojęcie przemocy symbolicznej (i poniekąd wynikającej z niej przemocy systemowej) Žižek przejmuje od Jacquesa Lacana. Wywodzi się ono wprost z tego, co Lacan nazywa porządkiem symbolicznym, który pozwala jednostce zapośredniczyć swoje doświadczenie w języku. Ceną owego zapośredniczenia jest między innymi zgoda na przemoc wpisaną w proces symbolizacji. Zdaniem Žižka „przemoc jest podstawową cechą języka jako takiego, jako narzędzia, które narzuca użytkownikom ustalony świat znaczeń”⁴. W innym miejscu autor *Przekleństwa fantazji* zauważa:

Już Hegel doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że sam proces symbolizacji wiąże się ze

¹S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, Warszawa 2010, s. 5.

²*Ibidem*, s. 6.

³*Ibidem*, s. 6.

⁴*Ibidem*, s. 6.

stosowaniem zabójczej przemocy operującej na wielu poziomach. Język upraszcza opisywane przedmioty, ograniczając je do jednej cechy. Niszczy ich organiczną spójność, rozбивa je na kawałki i każdy z nich traktuje jako autonomiczne zjawisko. Wtłacza rzecz w zewnętrzne wobec niej pole znaczeń⁵.

Žižek jako przykład podaje złoto, które jako takie jest po prostu kruszczem, jednak wyraz „złoto” uruchamia cały system skojarzeń z władzą, kolonializmem czy bogactwem. Nie mają one nic wspólnego z tym, czego empirycznie możemy doświadczyć jako złota⁶. W tym sensie porządek symboliczny odcina od rzeczy.

Ostateczne wnioski z rozważań Lacana wyciąga Jean Baudrillard: „Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości”⁷. Skoro porządek symboliczny odcina od rzeczy, to nie możemy mieć pewności, że owa „rzecz”, za sprawą której dokonał się proces symbolizacji, w ogóle istnieje. Istnienie symbolizacji nie jest jeszcze gwarancją istnienia „rzeczywistości”, gdyż symbole mogą być wytwarzane przez inne znaki. Mechanizmy działające w hiperrzeczywistości⁸ można porównać do Lacanowskiego porządku symbolicznego, który przejmuje władzę nad rzeczywistością i staje się trudną do zatrzymania machiną. Wprawione w ruch mechanizmy wytwarzania symulaków nie potrzebują już „rzeczywistości”, w której miałyby się zakotwiczyć. Dla zobrazowania swojej teorii Baudrillard przytacza opowieść Jorge Luisa Borgesa:

W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką Doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te Niezmierne Mapy okazały się już niezadawalające i Kolegia Kartografów sporządziły Mapę Cesarstwa, która posiadała Rozmiar Cesarstwa i pokrywała się z nim w każdym Punkcie⁹.

Rozpoznanie Baudrillarda, niezwykle trafnie skojarzone z opowieścią Borgesa, wydają się również otwierać nową przestrzeń interpretacji dla powieści Magdaleny Tulli *Sny i kamienie*, w której autorka odsłania strukturę powieściowego świata:

W tych szczęśliwych czasach (...) Wszystko było możliwe. Świat wyglądał porządnie, fundamenty były głębokie, mury grube, rury zupełnie nowe. Myśląc „świat”, wyobrażano sobie przede wszystkim to, czego można dotknąć: mury i rury, sypki piasek, miękką glinę, chłodną wodę, szorstkie odłamki czerwonych cegieł, wapienny pył¹⁰.

⁵S. Žižek, *op. cit.*, s. 64.

⁶*Ibidem*, s. 64.

⁷J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 7.

⁸*Ibidem*, s. 7.

⁹J.L. Borges, *O ścisłości w nauce*, [w:] *Idem, Powszechna historia nikczemności*, przeł. S. Zembrzusi, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1976.

¹⁰M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1999, s. 4-5.

Autorka z jednej strony zwraca uwagę na empiryczny wymiar przedstawionej rzeczywistości, z drugiej podkreśla jej iluzoryczny charakter. Świat w powieści *Sny i kamienie* sytuuje się w przestrzeni wyobrażeń – „to, czego można dotknąć” jest jedynie przedmiotem wyobrażenia. O namacalności świata można zatem wyłącznie fantazjować. Bezpośrednie niemal nawiązanie do Borgesowskiej mapy daje się zauważyć w opisach konstruktywistycznych zapędów budowniczych nowego świata: „Miasto rozpościerające się na kartonie kreślarskim miało w sobie coś uroczystego. Zaprojektowano je z myślą o słonecznych dniach (...). Chodniki z równych płyt przypominały pokratkowany papier, albo też odwrotnie: papier w kratkę udawał płyty chodnika”¹¹. Opisywany świat jest tworem wyobrażonym, a samo jego wyobrażenie opiera się na projekcie. Projektowana symetria opisywanego przez Tulli miasta, jego perfekcyjna organizacja jest nie tylko jego cechą zewnętrzną, zawłaszcza także wewnątrz (choćby istniało ono tylko hipotetycznie): „Układ ulic był zaś tak pomyślany, by udaremniał przypadkowe wydarzenia i zapobiegał pokretnym myślom. Gdyż życie jest z pewnego punktu widzenia tylko repliką zabudowy, ład miasta wymusza ład umysłów”¹². Pierwiastek aktywny, nieprzewidywalny i w swej naturze niepodlegający zamysłom projektantów zostaje zredukowany do roli „repliki”, a więc pozbawiony nieprzewidywalności i jednostkowego charakteru.

Jak pisze Baudrillard:

Dzisiejsza abstrakcja nie jest już abstrakcją mapy, sobowtóra, lustra czy pojęcia. Symulacja nie jest już symulacją terytorium, przedmiotu odniesienia, substancji. Stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistości. Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory to mapa poprzedza terytorium – precesja symulaków – to ona tworzy terytorium i, by odwołać się ponownie do opowieści Borgeśa, dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie; mapy to szczątki rzeczywistości¹³.

W powieści Tulli zakwestionowane zostaje życie, jako podstawa do budowy jakiejś repliki. Replika jest tym, co wytwarza replikę. Jeśli jest w czymś zakorzeniona, to w projekcie, wyobrażeniu, a nie w świecie fizycznym. Autorka *Snów i kamieni* opisuje świat, w którym mapa obywateli jest bez terytorium, a znaki rzeczywistości nie odnoszą się do rzeczywistości; w najlepszym wypadku – do wyobrażenia o niej. Opisywana przestrzeń jest nieweryfikowalna na gruncie empirycznym, odsyła do samej siebie, a zatem nie cierpi sprzeciwu. Tulli w doskonały sposób ukazuje panowanie struktury, jej przymusowy charakter:

¹¹M. Tulli, *op. cit.*, s. 7.

¹²*Ibidem.*, s. 11-12.

¹³J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 6.

„Budowniczkowie mieli przywilej pewności. (...) Skąd teraz czerpać pewność, że świat jest maszyną, skoro pod tak wieloma względami przypomina drzewo?”¹⁴. Według Baudrillarda trudno już mówić o jakiegokolwiek różnicy między rzeczywistością i abstrakcją¹⁵. Zatarła się ona, ponieważ rzeczywistość nie jest już źródłem znaku. Zbieżność mapy i terytorium autor nazywa obłąkańczym projektem¹⁶. Doskonałe funkcjonowanie w porządku symbolicznym też należałoby tak nazwać. Dochodzi w nim do zawłaszczenia podmiotu, wywłaszczenia z *je* i wpisania *moi* w przestrzeń znaczących. Całkowite utożsamienie podmiotu z symbolicznym można porównać do pełnego funkcjonowania w przestrzeni symulowanej. Ów stan utożsamienia podmiotu z symbolicznym obrazuje Tulli w *Snach i kamieniach* oraz w *Skazie*. Podobnie jak pod mapą nie ma już terytorium, tak w *Snach i kamieniach* pod drelichowymi kombinezonami nie ma już ludzi: „Żeby ten cały tłum powołać do życia, wystarczyło uszyć drelichowe kombinezony, białe fartuchy ze sztywnymi czepkami i mundury z szarego sukna”¹⁷. Również bohaterowie *Skazy* zostają zredukowani do strojów:

Co do służącej, na jej kciekę wystarczy kawałek kwiecistego perkalu (...). W witrynie, obok nieskazitelne go notariusza z futrzanym kołnierzem, wisi skończony student korporant, zgrabna marynarka, w klapę wpięty niepokojący emblemat. Korpulentna pana służąca w drobne kwiatuszki, odprasowana na niedzielę, kilku lotników¹⁸.

Podmiot w tych opisach zostaje w całości zawłaszczony przez to, co wobec niego zewnętrzne. Strój, który ma reprezentować podmiot, dominuje podmiotowość.

Tulli pokazuje struktury rzeczywistości, która ma charakter zmechanizowany. Pytanie o to, czy pod ową strukturą znajduje się jakieś „wewnątrz” wydaje się nie na miejscu. Brakuje danych, by na nie odpowiedzieć: „Oglądając pierwszy z brzegu strój, trudno nie zauważyć z przykrością, że pod podszewką nic nie jest tym, na co z wierzchu wygląda”¹⁹. Porządek symboliczny to sieć znaczących zbudowana na nicości. W *Skazie* miejsce Wielkiego Inne go zajmuje krawiec; jest panem, który, krojąc tkaniny, wykrawa też ludzkie istnienia:

„Cięcia są nieodwracalne, przeróbki niemożliwe. W fasonach zawarta jest cała prawda, i ta, w którą wszystkim wypada wierzyć, i ta, której nikomu nie chce się sprawdzać. Każdy powierzchownie uznany osąd może w nich znaleźć oparcie. Fason jest sztancą do powielania wyobrażeń. (...) Cóż to może obchodzić krawca, gdy ścieg za ściegiem obszywa złotymi szamerunkami generalski kołnierz. Zawieszony na szyi centymetr krawiecki, niedowidzące spojrzenie zza grubych szkiele. Jeśli fabuła jest rozbudowana, to nawet trudno od ręki stworzyć

¹⁴M. Tulli, *op. cit.*, s. 6.

¹⁵J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 6.

¹⁶*Ibidem*, s. 6.

¹⁷M. Tulli, *op. cit.*, s. 4.

¹⁸M. Tulli, *Skaza*, Warszawa 2006, s. 6- 7.

¹⁹*Ibidem*, s. 8.

listę wszystkich sztuk garderoby, które będą potrzebne²⁰.

Wątki „krawieckie” obecne są również w powieści *W czerwieni*, w której czerwona nitka unosząca się w powietrzu i osiadająca na ramionach i włosach bohaterów decyduje o ich życiu lub śmierci. Podmiotowość zostaje tu podporządkowana odgórnej zasadzie, w starciu z którą indywidualność podmiotu nie ma żadnych szans. Porządkiem, w który wtłoczony zostaje podmiot w powieści *W czerwieni* jest historia, natomiast ciąg przyczynowo-skutkowy ma stanowić jej logiczne uzasadnienie. W tę strukturę fabularną wpisany zostaje pozbawiony indywidualności podmiot.

W *Trybach* rolę Wielkiego Innego, który jest jednocześnie panem historii, przejmuje narrator. Jak pisze Tulli:

Można by teraz oczekiwać pytania, kim właściwie jest narrator, pozwalający sobie bez żenady na konkluzje tego rodzaju. Czy on także dźwiga ciało, czy doznaje uczuć i pragnień oraz jakiej jest płci. Zwłaszcza próba ustalenia płci nigdy nie bywa pozbawiona sensu. Są tutaj tylko dwie możliwości, zdolne określić każdą istotę, i to niezależnie od tego, czy dźwiga ciało. Narrator jest mężczyzną: nie może być inaczej, przesądzają o tym formy gramatyczne, zwłaszcza czasownikowe, choć, rzecz jasna, nie one jedne podążają w tak naturalny sposób w ślad za słowem „narrator”; należałoby wspomnieć tu jeszcze o przymiotnikach i zaimkach, także dzierżawczych. Ich świadectwo jest zgodne, przeto niepodważalne²¹.

W ten sposób Tulli porusza nie tylko zagadnienie płci istotne również dla wskazań psychoanalizy („To imię ojca powinniśmy uznać za podstawę funkcji symbolicznej, która od zarania historii identyfikuje jego osobę z figurą prawa”²²). Odsyłając do gramatyki jako źródła opresji, autorka kieruje czytelnika w stronę porządku językowego.

Przemoc systemowa i symboliczna stanowi istotny temat wszystkich książek Magdaleny Tulli – poczynawszy od *Snów i kamieni*, a na *Skazie* skończywszy²³. Autorka na różnych płaszczyznach ukazuje starcie jednostkowej podmiotowości z systemem odgórnie narzuconych reguł. Dotykają one każdego aspektu życia bohaterów, wyzuwając ich z podmiotowości, czyniąc z nich marionetki na utworzonej przez ów porządek scenie.

Nieco inny charakter mają ostatnie książki Magdaleny Tulli – *Włoskie szpilki* i *Szum*. W centrum zainteresowania autorki znajduje się tym razem już nie system, lecz sam podmiot. To opowieści wnikaające w głąb opresjonowanej podmiotowości.

²⁰M. Tulli, *Skaza*, op. cit., s. 8-9.

²¹M. Tulli, *Tryby*, Warszawa 2003, s. 39.

²²J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26-27 września 1953 w Istituto di psico logia Della università di Roma*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 76.

²³Warto w tym kontekście zwrócić również uwagę na tytuły kolejnych książek Magdaleny Tulli, w których wyraźnie odzwierciedlona zostaje „systemowość” opisywanego świata: *Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Tryby*, *Skaza* (a nawet książka *Kontroler snów* pisana pod pseudonimem).

Wydaje się również, że, portretujące trudną relację między matką a córką, powieści Tulli pozwalają na twórcze zmodyfikowanie teorii Lacana i ukazanie pana porządku symbolicznego tym razem nie w wersji patriarchalnej. W literaturze odnaleźć można liczne portrety kobiet zajmujących miejsce, które w psychoanalizie przeznaczone jest dla Wielkiego Innego. Poddając psychoanalizę krytycznemu oglądowi, można z powodzeniem posłużyć się kategorią wielkiej innej, obok stosowanej przez Lacana kategorii Wielkiego Innego. Pozwala ona opisać złożoność relacji, w której dawczynią porządku symbolicznego jest kobieta.

W ostatnich książkach Tulli to matka usytuowana zostaje na pozycji niedostępnej i wymagającej strażniczki reguł porządku symbolicznego. Relacja ta w sposób szczególnie wyrazisty przedstawiona została w *Szumie*:

Kiedy jedliśmy szarlotkę w niedzielne popołudnia, które były przeznaczone na życie rodzinne, od zawsze zasiadały wokół nas tłumy niewidzialnych sędziów przysięgłych, którym przyznaliśmy kompetencje większe od naszych własnych, tylko dlatego, że nie ciągnęła się za nimi nienormalna przeszłość, jak smuga szarej krwi. Był to trybunał jednomyślny. Jakież mogą być różnice zdań, gdy idzie o kwestię normalności?²⁴

Normalność, której domaga się system, a którą egzekwuje matka, osiąga się nawet za cenę negacji rzeczywistości bądź przemilczeń. Matka, starająca się uporządkować życie swoje i córki po doświadczeniach wojennych, zapobiega procesowi werbalizacji traumy, nie pozwala na przepracowanie doświadczenia w słowach. Tym samym doprowadza do wytworzenia systemu sztucznych reguł.

Miejsce wielkiej innej to również miejsce, z którego zadawane jest pytanie o tożsamość podmiotu. Córka, ze względu na blokadę ustanowioną w porządku symbolicznym przez matkę („Pilnowano się, żeby nic godnego uwagi nie wyciekło na zewnątrz”²⁵), nie radzi sobie z określeniem swojej pozycji w świecie, z określeniem relacji ja – inni.

U Lacana podstawą symbolizacji jest język. I to właśnie problem z ujętykowaniem doświadczenia staje się przyczyną problemów społecznych głównej bohaterki *Szumu*. Problem z wejściem w przestrzeń symbolizacji widoczny jest u dziewczynki na najbardziej podstawowym poziomie: „Litery brykają”²⁶ – mówi, opisując problem z wrogiem sobie systemem znaków. Trudność sprawia jej pisanie, czytanie i mówienie. Często blokadę przed wydobyciem z siebie głosu odczuwa wręcz fizycznie: „Nie umiałam utrafić w wążutkie

²⁴M. Tulli, *Szum*, Kraków 2014, s. 133.

²⁵*Ibidem*, s. 7.

²⁶M. Tulli, *Szum*, *op. cit.*, s. 9.

pasmo właściwej głośności, wciśnięte między zakazane zakresy hałasów a głuchą ciszę²⁷; „Wierzyłam, że wiele się dla mnie zmieni, jeśli nauczę się mówić nie za głośno, nie za cicho, dokładnie tak jak trzeba”²⁸. W konfrontacji z przemocą symboliczną dziewczynka – opresjonowana przez matkę niezrozumiałym zakazem mówienia dotyczącym rzeczywistości, której jako dziecko nie rozumie, i z którą w żaden inny sposób nie może sobie poradzić – reaguje zachowaniami mającymi stanowić wyraz buntu wobec porządku symbolicznego. Zachowaniami, które są zaprzeczeniem symbolizacji – ich celem jest destrukcja lub autodestrukcja. To ataki szału, histeria lub zupełne wycofywanie się: „Nie wrzeszcz, nie jesteś w lesie – upomniała mnie czyjaś matka na obcym podwórku. Szkoda, pomyślałam od razu, jasne, że lepiej być w lesie. Czułam, wtedy, że na zewnątrz mnie nie ma miejsca na rzeczy, które nie chcą pomieścić się wewnątrz”²⁹. Bohaterka *Szumu* najchętniej wybrałaby las – przestrzeń niepodlegającą regułom porządku symbolicznego. To z tej przestrzeni pochodzi również jej przyjaciel lis, który, mimo swej dzikiej natury, wprowadza ją w przestrzeń symbolicznego oraz tłumaczy jej nieuchronność przemocy: „Że nie duszę kur? – zdziwił się lis. – Jasne, że duszę, przecież jestem lisem. (...) Wierz mi, dusić kury to żadna przyjemność. (...) Przynajmniej nie muszę się zastanawiać, jak być tym, czym jestem. (...) Pory roku się nie wybiera. Ani tego – dodał po chwili – w czyjej żyjesz skórze”³⁰. Nauki lisa pomagają dziewczynce odnaleźć się wśród rówieśników: „A wasze mamy kupują w sklepie kurę na rosół, żebyście miały co jeść – przypominałam im, patrząc prosto w oczy to jednej, to drugiej. – I jecie to. Więc robicie tak samo jak lisy”³¹.

Przemoc symboliczna powiązana jest w *Szumie* z przemocą systemową. Miejscem jej wytwarzania jest instytucja mająca za zadanie zapewniać ład – szkoła:

Matka musiała przychodzić do szkoły co parę dni. (...) Wszędzie wokół unosiły się niewidoczne i bezwonne opary przymusu. Nauczycielka przyjmowała moją matkę na korytarzu. (...) Matka wiedziała, czego szkoła od niej chce: żeby wzięła na siebie ciężar moich porażek. Byłam przecież tym, co posłała do szkoły, reprezentacją naszego domu (...) ³².

Ojciec znajduje się w powieści Tulli poza problemem dotyczącym dziewczynkę, bo myśli i mówi „w obcym języku”. A to język właśnie umożliwia dostęp do porządku symbolicznego i definiuje (określa również nauczycielkę: „Moja wychowawczyni jakoś nie

²⁷*Ibidem.*, s. 13.

²⁸*Ibidem.*, s. 12.

²⁹*Ibidem.*, s. 48-49.

³⁰*Ibidem.*, s. 97-98.

³¹*Ibidem.*, s. 98.

³²M. Tulli, *Szum*, *op. cit.*, s. 43-44.

wyzbyła się zdradzieckiego zaśpiewu, nieświadoma, że mowa ją odsłania. Jak cudzoziemka: przekonana, że język zna doskonale, lecz każdy od razu pozna, skąd przyjechała”³³). Ojciec, który rzeczywiście jest cudzoziemcem, nie ma dostępu do języka, tym samym zostaje wyłączony z problemów, z którymi w powieści borykają się kobiety. Ponadto jest małomówny – w jego rodzinie zwykło się twierdzić, że „dzieci i ryby głosu nie mają”³⁴.

Najbardziej podstawową jednostką opresyjną okazuje się rodzina:

Każdy związek, jak wszystko na świecie, od samego początku kryje w sobie maleńką ciemną plamkę w miejscu, od którego zacznie się psuć. Niektóre związki psują się tak powoli, że śmierć przychodzi szybciej niż rozstanie, ale bywa inaczej. Przyglądałam się uważnie rodzinom z dziećmi, kiedy robiły zakupy albo kiedy jadły. Miałam wtedy wrażenie, że ciemną plamkę mogę zobaczyć gołym okiem, zwłaszcza jeśli spojrzę z odpowiedniej odległości (...) Ale oni jej nie widzieli. (...) Rodziny stoją za blisko własnego losu, żeby to zobaczyć³⁵.

Dom w wyobrażeniu głównej bohaterki nabrał cech urzędowych, był swego rodzaju instytucją: „Rozwody są okropne, nawet jeśli uda się wszystko uzgodnić przed rozprawą. Kiedy rozprawa dobiegła końca, nasz dom został urzędowo rozmontowany, już go nie mieliśmy”³⁶. Instytucjonalny charakter domu jest gwarantem ładu i normalności – matce pozwala się odciąć od obozowych wspomnień – „Matka nigdy nie płakała. Ani jednej łzy, odkąd ją znałam (...) Zdarzało jej się krzyknąć przez sen. To właśnie było to, co działo się w tym domu: coś się czasem śniło, nie wiadomo co”³⁷.

Lacan zaznacza, że poza porządkiem symbolicznym podmiot nie może się wyrazić, ponieważ jego „nieświadomość ustrukturyzowana jest jak język”. „Podmiot nieświadomości jest podmiotem językowym”³⁸, co oznacza, że jest pochwycony w symboliczną sieć języka. Jak pisze Michał Paweł Markowski, prawdziwy podmiot to podmiot językowy³⁹. A zatem do pewnego stopnia podporządkowany wpisanej w język przemocy (o konieczności tej przemocy wspomina w powieści lis).

Wielka inna, wymagająca i odległa matka, broniąc dostępu do języka, a tym samym – do przeszłości, uniemożliwia również odniesienie do teraźniejszości: „Życie nie byłoby tak śmiesznie proste, jak chciała, gdyby nie nauczyła się narzucać rygorów również faktom”⁴⁰.

Podmiot w pełni podporządkowany nakazom porządku symbolicznego staje się jego

³³ *Ibidem*, s. 42-43.

³⁴ *Ibidem*, s. 12.

³⁵ *Ibidem*, s. 158.

³⁶ *Ibidem*, s. 161.

³⁷ *Ibidem*, s. 44.

³⁸ M. P. Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, „Literatura na Świecie”, 2003, nr 3-4, s. 381.

³⁹ *Ibidem*, s. 381.

⁴⁰ M. Tulli, *Szum*, *op. cit.*, s. 28.

ofiara. Doskonałe funkcjonowanie w przestrzeni języka czyni podmiot nieludzkim. Wydaje się zatem, że owe zerwania w łańcuchu znaczących, pęknięcia, czy to, co u Tulli nazwane zostaje szumem, ma znaczenie dla samego procesu symbolizacji. Jak dowodzi Žižek w książce *Metastazy rozkoszy*⁴¹ – pęknięcia w łańcuchu znaczących mają znaczenie jako takie – zwracają uwagę na niewydolność systemu. Często zostają one ujawnione przez „innego”, który nie zna praw rządzących danym systemem. Owym „innym” bywa szaleniec, kobieta, a w *Szumie* – dziecko.

Abstract

Systemic and symbolic violence is an important topic of all books of Magdalena Tulli – from *Sny i kamienie* to *Skaza*. The author shows confrontation of individual subjectivity with the system of centrally imposed rules. Although the two last books of Magdalena Tulli do not abandon this perspective completely, the focus of *Włoskie szpilki* and *Szum* is slightly different. Tulli explores the mechanisms of subjectivity in them and exposes the impact symbolic violence has on the oppressed unit.

The mother described in Tulli's novel *Szum* in terms of power takes the place of the Lacan's Big Other but in the female version. This is the place from which the question of the subject's identity is being asked. When the character struggles to answer the question she becomes enraged, hysterical or completely withdrawn. There is a significant break in the chain of signifiers.

Bibliografia

1. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
2. Borges J.L., *O ścisłości w nauce*, w: tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. S. Zembrzuski, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1976.
3. Lacan J., *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26-27 września 1953 w Istituto di psicologia Della università di Roma*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.
4. Markowski M.P., *Z powrotem do Lacana!*, „Literatura na Świecie”, 2003, nr 3-4.
5. Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Warszawa 2013
6. Žižek S., *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, Warszawa 2010.

⁴¹S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Warszawa 2013.

Meandry nauki. Eugenika w „Szpitalu przemienienia” Stanisława Lema

Przemoc symboliczna jest niewidzialna, nie zawsze nawet można ją wyczuć. Aby ją dostrzec, należałoby spojrzeć z pozycji obserwatora. O ile jednak jest to wykonalne w przypadku dystrybucji ról płciowych, a takim przykładem posłużył się Pierre Bourdieu⁴², o tyle problem komplikuje się w przypadku innych jej przejawów. Ja dziś pragnę zająć się zagadnieniem przemocy symbolicznej stosowanej wobec osób chorych psychicznie.

Problem jest złożony. Sama przemoc symboliczna jest zjawiskiem niejasnym, niełatwo ją zdefiniować. Najlepiej widoczna jest w postaci trwałych skutków, podczas działania natomiast jest przezroczysta. Jak pisze Bourdieu:

Przemoc symboliczna istnieje dzięki szczególnemu typowi posłuszeństwa, którego zdominowany nie może wypowiedzieć dominującemu (i dominacji), gdyż myśląc o nim i o sobie oraz o łączących ich relacjach, dysponuje narzędziem poznania, które jest im wspólne, a które – pośrednicząc w procesie wcielania dominacji – zarazem wprowadza tę relację jako naturalną. Oznacza to, że schematy służące postrzeganiu i ocenianiu siebie oraz grupy dominującej (...) są produktem wcielania systemu klasyfikacji (podlegającego naturalizacji), któremu zawdzięczają społeczne istnienie⁴³.

Często więc nie zdajemy sobie sprawy, że jesteśmy ofiarami takiej przemocy, gdyż naturalnym wydaje nam się fakt, że nauczyciel krzyczy i rozkazuje, że mężczyźni rządzą polityką, dzieci nie mają prawa głosu, a chorzy psychicznie są usuwani ze społeczeństwa, by gdzieś na jego obrzeżach poddawać się leczeniu, co ciekawe – zawsze nieskutecznemu. O ile jednak można zaobserwować zmiany w zakresie polityki, praw dziecka czy metod nauczania, o tyle sposób traktowania pacjentów szpitali psychiatrycznych nie zmienia się od lat. Nie mam na myśli sposobu leczenia czy warunków, w jakich chorzy żyją, ale ich miejsce w społeczeństwie, które niezależnie od nasilenia choroby nie zmienia się.

Zastanawiać może, dlaczego w większości aspektów życia społecznego dostrzega się potrzebę zmian, a ta jedna grupa wydaje się niewidzialna. Odpowiedź jest banalnie prosta – każda inna grupa może pozwolić sobie na przedstawicieli, którzy naświetlą problem

⁴²P. Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciwicz, Warszawa 2004.

⁴³*Ibidem*, s. 47-48.

i wywalczą nowe prawa. A to dlatego, że będą słuchani w przeciwieństwie do osób chorych psychicznie, których nikt nie postrzega poważnie. Nie można przecież być wariatem i mówić do rzeczy. Sytuacja ta przywołuje gorzkie skojarzenia z *Paragrafem 22*.

W świetle przemocy symbolicznej chciałabym przybliżyć sposób, jakim posługuje się społeczeństwo, wyrysowując granicę normalności, poza którą umieszcza chorych psychicznie. Do tego celu posłużę się pracami Michela Foucaulta. Badacz zauważył, że niektóre jednostki wyklucza się ze społeczeństwa z przyczyn, które można pogrupować na te związane z pracą, rodziną, dyskursem i grą. Postaram się je teraz pokrótce przybliżyć.

Wykluczenie związane z pracą i produkcją ekonomiczną dotyka nie tylko chorych psychicznie. Część osób niepracujących nie została jednak z grupy pracujących wyrzucona, lecz zwolniona. Są to głównie starcy i dzieci, ale także osoby pełniące funkcje religijne. Te osoby nie muszą zajmować pozycji w cyklu produkcyjnym, chorzy psychicznie nie mogą. Zauważyć należy, że współcześnie powstają już zakłady pracy dla niepełnosprawnych intelektualnie. Nie sprawia to jednak, że osoby te stają się samodzielne i niezależne finansowo. Z reguły dostają niskie wynagrodzenie, są poddane ciągłej kontroli, a ich główną nagrodą jest poczucie bycia potrzebnym w społeczeństwie, które nawet nie ukrywa, że świetnie poradziłoby sobie bez tego balastu.

Kolejny system wykluczenia dotyczy rodziny. Podobnie jak w systemie wykluczenia pod względem pracy w tym przypadku również są jednostki zwolnione z obowiązku zakładania rodziny i posiadania dzieci, a także są osoby, którym się to uniemożliwia. Nie jest to pożądane wśród chorych psychicznie, często wiąże się z lękiem. Osobami zwolnionymi z tego obowiązku są (w naszej kulturze) duchowni i dzieci. Pozostali (prócz osób starszych, które powinny ten obowiązek już dawno spełnić, oraz osób bezpłodnych) mają za zadanie przedłużyć gatunek. Zauważyć jednak należy, że zmianie ulega stosunek do osób, które nie zdecydowały się na założenie rodziny, mimo posiadanych możliwości.

Kryterium dyskursu obejmuje wagę słów – problem, o którym już wspomniałam. Wypowiedzi ludzi odbierane są w różny sposób. Ten system wyklucza oczywiście chorych psychicznie, których słowa w uszach tak zwanych „normalnych” są bezwartościowe. Niewiele znaczą również wypowiedzi dzieci, ale to już się zmienia. Dobrze widać to na przykładzie sądów – zeznania dzieci często są brane pod uwagę, zeznania chorych psychicznie już niekoniecznie.

Ostatnim systemem wykluczenia jest system gry. Oznacza ona pewien porządek, zbiór zasad, jakimi kieruje się społeczeństwo. Da się jednak wyróżnić osoby, które nie zajmują tej samej pozycji, co pozostali uczestnicy. Można bowiem znajdować się w położeniu

szczególnym – kierować grą lub też być ofiarą, przedmiotem gry. Ten system jednak pozbywa się tylko wykluczonych, pozostawiając wykluczających, mimo iż zajmują oni inną niż ogół (czyli nienormalną) pozycję.

Omówiłam poszczególne systemy wykluczeń za Foucaultem, by pokazać wyjątkowość sytuacji – tylko szaleniec jest jednostką wyeliminowaną poczwórną. Jest to swego rodzaju ewenement, gdyż okazuje się, że każde społeczeństwo wyklucza te same jednostki w ten sam sposób i uważa to za całkowicie naturalne⁴⁴.

Co ciekawe, ludzkość od zawsze uważała za normalną separację chorych psychicznie. Prawdą jest, że pierwszy szpital powstał dopiero w XVII wieku, jednak już wcześniej chorych traktowano inaczej. Namacalnym przejawem przemocy były tak zwane statki szaleńców czy „leczenie” za pomocą tortur. Mniej uchwytnej przemocą jest dzisiejsza izolacja i napiętnowanie społeczne.

Nie jest odkryciem stwierdzenie, że społeczeństwo za chorymi psychicznie nie przepada. Wyczuć można współczucie i odrazę jednocześnie. Chęć pomocy i pragnienie usunięcia problemu. Rozważania nad nim skłaniają do pochylenia się nad koncepcją eugeniki.

Teorię tę można nazwać strategią wprowadzania ładu w procesie doboru naturalnego, a co za tym idzie biologicznego rozwoju społeczeństwa. Najlepiej zobrazuje ją przywołanie metafory państwa-ogrodnika autorstwa Fryderyka Wielkiego. Ogródnik ma za zadanie dbać o wizerunek ogrodu. Doglądać pięknych okazów, troszcząc się, by w rozwoju nie przeszkadzały im chwasty. Aby móc zapewnić pożądanym roślinom jak najlepsze warunki, wrywa wszystkie inne, które samą swoją obecnością mogłyby zaszkodzić wybranym⁴⁵. Metafora ta niejednokrotnie służyła Zygmuntowi Baumanowi jako punkt wyjścia dla jego rozważań.

Eugenika sama w sobie nie miała na celu niszczenia, a raczej pewną modyfikację. Była wyrazem czasów, wiary w przewagę człowieka nad naturą, wybuchem przeświadczenia ludzkości o prawie do kontrolowania wszystkiego. Gdyby zatrzymała się na promocji małżeństw czystych rasowo, można by mówić o przemocy symbolicznej. Przybrała jednak dużo gorszą postać. Pod hasłem eugeniki przyzwolono na przymusowe sterylizacje i eutanazje, a z biegiem czasu dopuszczono masowe mordy. Tę ostateczną formę przedstawił Stanisław Lem w *Szpitalu przemienienia*.

Warto zauważyć, że sanatorium, bo tak w powieści nazywany jest szpital psychiatryczny, zlokalizowane jest z dala od innych zabudowań. Otaczają je lasy, od których

⁴⁴M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka*, tłum. D. Leszczyński, Warszawa 2000.

⁴⁵Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.

dodatkowo oddziela je mur. To umiejscowienie szpitala zgodne jest z miejscem, jakie zajmują chorzy psychicznie w społeczeństwie – poza marginesem, ukryci przed widokiem, ogrodzeni murem niezrozumienia i strachu. Ilustruje to następujący fragment:

Od Nieczaw było do Bierzyńca dwanaście kilometrów wijącej się serpentynami, rozmięklej, gliniastej szosy. Gdy przebyli najwyższe wzniesienie, szosa weszła w głęboki wykop, który doprowadził ich do traktu węższego, lecz tak samo grząskiego, aż nagle zza grupy drzew ukazało się łagodne wzgórze, od południa porośnięte nikłym zagajnikiem. Na jego szczycie szarżał maszyn budynków otoczonych ceglany murem. (...) Przed ciemną bramą wznosił się ukryty bokami w krzakach, wyszczerbiony łuk kamienny z niewyraźnym napisem. Gdy się tam zbliżyli, Stefan złożył słowa: CHRISTO TRANSFIGURATO⁴⁶.

Nawet sam Stefan – główny bohater powieści, zauważa specyfikę położenia sanatorium. Mówi: „Mnie się zdaje, że my w ogóle jesteśmy marginesem. Ten szpital cały – to przecież zjawisko nietypowe. Utypowana atypowość.” Po chwili zaś dodaje, zauważając jeszcze jeden wymiar oddalenia od świata: „Niemcy, wojna, klęska, to wszystko odbija się tu tak bardzo pośrednio, że można mówić najwyżej o jakimś dalekim echu...”⁴⁷

Rzeczywiście szpital w Bierzyńcu znajduje się na końcu świata, jest tak daleko, że nie dociera do niego wojna. Słyszysz się o niej, gdzieś jest, ale nie ma dostępu do tego mikroświata dla odrzuconych. To sprawia, że nie bierze się na poważnie ostrzeżeń, które napływają z zewnątrz, bagatelizuje się zagrożenie, postrzegając je jako nielogiczne, sprzeczne z rozumem.

- A czy pan wie, że Niemcy głoszą dziś tezę likwidacji wszystkich chorych umysłowo?
-Wariatów jest, zdaje się, koło dwudziestu milionów na świecie. Trzeba rzucić hasło zjednoczenia: będzie święta wojna (...)”⁴⁸

Nawet w chwili usłyszenia wyroku wydaje się to zbyt nieprawdopodobne, by mogło być możliwe. Kierownik zakładu wierzy do końca, że logika wywodu i medyczny humanizm zwycięży z wypaczoną ideą.

Przez całą drogę (...) układałem sobie, co mam mówić. Jeżeli mi powie, że obłąkani są bezużyteczni (...) powołam się na Niemców, Bleulera i Moebiusa. Jeżeli będzie mówił o ustawodawstwie norymberskim, wyjaśnię, że jesteśmy krajem okupowanym, więc przed zawarciem traktatów pokojowych stan nasz nie jest zalegalizowany... Jeżeli by zażądał wydania nieuleczalnych, powiem, że medycyna nie zna przypadków beznadziejnych. Zawsze trzeba liczyć na nieznaną, to jest jeden z obowiązków lekarza. Jeżeli powie mi, że to kraj wrogów, a on jest Niemcem, przypomnę mu, że przede wszystkim jest lekarzem. (...) Kiedy przyszedłem tam, nie wiem, czy powiedziałem trzy słowa. Dał mi w twarz⁴⁹.

⁴⁶S. Lem, *Szpital przemienienia*, Kraków 1982, s. 45.

⁴⁷*Ibidem*, s. 71.

⁴⁸*Ibidem*, s. 81.

⁴⁹*Ibidem*, s. 196.

Jest to kluczowy moment powieści, która nosi znamiona traktatu filozoficznego. Sens życia i prawa rządzące światem, nad którymi zastanawiają się bohaterowie, objawiają się w tym właśnie fragmencie. Okazuje się, że nie istnieje nic poza tym, co jest teraz, nie ma w tym większego sensu, a jedyne obowiązujące prawo, to prawo silniejszego. Ta prawda uderza w sanatorium, podważa sens jego istnienia i chłodną teorią odpowiada jego wierze w wyższą moc. „Jede Nation (...) gleicht einem Tierorganismus. Die kranken Körperstellen müssen manchmal herausgeschnitten werden. Das war eben so ein chirurgischer Eingriff...”⁵⁰

Do szpitala docierają jednak wcześniej nieśmiałe echa wojny. Pojawiają się nieznacznie, niby od niechcienia, narrator nie zwraca na nie większej uwagi. Powieść przedstawia zbliżającą się do szpitala wojnę zupełnie tak, jak w rzeczywistości wygląda wybuch konfliktu zbrojnego. Zaczyna od nieśmiałych głosów, jakichś pierwszych świadków, by następnie wkroczyć z całą mocą. Takim początkowym echem wojny jest opuszczanie szpitala przez żołnierzy kampanii wrześnieowej, którzy „postradali równowagę duchową w czasie działań wojennych”. Wyraźniejszym śladem jest pacjentka, która udając obłąd, uniknęła trafienia do obozu i nowy pacjent – były więzień obozu. Napięcie rośnie, gdy Stefan opuszcza na parę dni szpital i w ten sposób zbliża się do świata wojny. Sprawa nabiera rozpędu, gdy wynika dodatkowe przeznaczenie leśnej elektrowni. Niedługo zaś później padają rozkazy i wojna dosłownie wkracza do ośrodka z całą swoją potęgą.

Sanatorium można odczytać jako symbol ludzkości, która przez długi czas nie mogła poradzić sobie z ogromem okrucieństwa, jakim była II wojna światowa. Nielogiczność tego konfliktu, sprzeczność Holokaustu z przeświadczeniem o nierealności spełnienia gróźb, zaskoczyła niejednego intelektualistę. *Szpital przemienienia* dobrze ilustruje nie tylko przemoc wobec chorych psychicznie, ale także wobec inteligencji. Ona bowiem, stosując przemoc symboliczną, która wydawała się szczytem cywilizacji, zetknęła się z najbrutalniejszą formą przemocy, jakiej nie mógł przeciwstawić się nawet intelekt do tej pory rządzący światem. Fizyczna zagłada chorych i bezsilność ich opiekunów zdaje się potwierdzać tezę wysnutą przez Sekułowskiego: „Teorie naukowe to psychiczna guma do żucia”⁵¹. Ich marność nie pozwala wierzyć w stałość Wszechświata, przypomina, że jedyną stałą jest zmienność niepodległa prawom rozumu.

Szpital w Bierzyńcu jest także miejscem przecięcia interesów. Na pobycie

⁵⁰*Ibidem*, s. 216. (Tłum. P.M.: Każda nacja podobna jest zwierzęcemu organizmowi. Chore części ciała czasem muszą zostać wycięte. To był właśnie taki chirurgiczny zabieg.)

⁵¹*Ibidem*, s. 63.

w sanatorium zyskują zarówno nieliczni pacjenci, którym udaje się wyzdrowieć, jak i lekarze, a to ostatnie zdarza się nawet częściej.

Część lekarzy wykorzystuje swój pobyt w szpitalu do prowadzenia prywatnych badań. Pacjenci służą im jako materiał, żywe laboratorium. I tak doktor Kauters z fascynacją obserwował pogarszający się stan chorego, którego można było operować, a Marglewski bardziej niż losem kuracjuszy przejął się swoją pracą naukową i to ją ratował przed zagładą.

Przyjaciół z przeszłości głównego bohatera, Stanisław Krzczotek, nie prowadzi co prawda prywatnych badań, ale i jego pobyt w szpitalu nie jest bezinteresowny. Zyskał czas na napisanie pracy doktorskiej, a dodatkowo potrzebował tła, na którym wyróżniałby się inaczej niż dotychczas, czyli inaczej niż dziwak. Nieśmiałość i nieumiejętność odnalezienia się we własnej skórze, ciągle wątpliwości i strach przed światem uniemożliwiały mu funkcjonowanie w „normalnym” świecie. Wybierając szpital psychiatryczny jako miejsce dla swojej egzystencji, zyskał złudzenie normalności, poczucie, że jest zdrowszy od swoich chorych.

Stefan podejrzewał, że Krzczotek czuje się w szpitalu dobrze jak jednooki wśród ślepców. Był łagodnym, miniaturowym wariatem, więc oczywiście na malowniczym tle wspaniale rozkwitłych szaleństw sprawiał wrażenie niezwykle spoistego psychicznie⁵².

Pobyt Sekułowskiego w sanatorium również podyktowany był jego prywatną potrzebą. Znalazł bezpieczne schronienie na czas wojny, a przy okazji bezwzględny spokój niezbędny w tworzeniu. Dodatkowo zyskał otoczenie, w którym nie miał sobie równych w cichej walce na inteligencję. Jego ekscentryczność i nałóg, który w społeczeństwie stawiał go w gorszej pozycji, tutaj jest ciekawostką, wzbudza zainteresowanie, nie odstręcza.

Również główny bohater dobrze czuje się w sanatorium. Nie prowadzi on co prawda badań, nie potrzebuje tła, by zobaczyć się w lepszym świetle, a za to może robić to, co lubi najbardziej – obserwować: „(...) Stefan, jak przed szybą akwarium wpatrzony w krajobrazy karłowatych psychik, zbyt był pochłonięty widowiskiem, aby śledzić te sprawy ludzkie”⁵³.

Życie Stefana wydaje się sunąć przed nim jak wyświetlany film, w którym on uczestniczy tylko na zasadzie obecności. Wszystko dzieje się poza nim i bez jego bezpośredniej woli. Życie podsuwa mu scenariusz, a on się na niego godzi, nie usiłując nawet pertraktować. Szpital w Bierzyńcu jest idealnym miejscem dla głównego bohatera. Rozkłada przed nim wachlarz osobowości, zarówno chorych, jak i uważanych za mieszczące się w normie. Jest to pożywka dla jego bogatego życia wewnętrznego. Zamiłowanie do obserwacji pozwala na

⁵²*Ibidem*, s. 49.

⁵³*Ibidem*, s. 75.

wprowadzenie go do powieści na zasadzie obcego. Dzięki temu mamy szansę zobaczyć sanatorium oczami Prostaczka, a co za tym idzie, ujrzyć wszystkie jego odcienie.

Lem z całą surowością ukazuje „brudy” nauki. Można przypuszczać, że jest to jego prywatne rozczarowanie światem. Powieść ta bowiem jest obrazem upadku iluzji, jaki przeznaczony jest każdemu młodemu człowiekowi. Lem pisał *Szpital...* jako osoba młoda, która przeżyła i widziała okropieństwa wojny, więc odczuł ten upadek szczególnie boleśnie.

Rozczarowanie nauką najbardziej widoczne jest w przedstawieniu postaci Kautersa i Marglewskiego. Ta, która miała być berłem dzierzonym przez człowieka w świecie zwierząt, okazała się nic nie wartym frazesem. Jej wielkość zbudowana była na patosie, a wszelki postęp ludzkość zasługuje nieetycznym eksperymentom. Człowiek ma w świecie nauki ściśle wyznaczone miejsce – albo jest po jej stronie i występuje w roli eksperymentatora, albo jest jej ofiarą i staje się przedmiotem eksperymentu. Nauka nie służy człowiekowi, to człowiek jej służy. Postać Marglewskiego, a szczególnie Kautersa i jego kolekcji, może przywołać skojarzenie z doktorem Mengele i jego eksperymentami, wtedy już znanymi i szeroko potępianymi. Lem zdaje się mówić, że nie tylko Mengele eksperymentuje, lecz prawie każdy lekarz może być takim pseudonaukowcem. Nauka nie ma nic wspólnego z humanizmem, jest tylko chemia, nitki mięśni i sukces lub sromotna porażka.

Rozczarowanie to widoczne jest także w przedstawionym sposobie leczenia. Nie ma terapii, medycyna nie dysponuje praktycznie żadnymi możliwościami, pomaga na ślepo, czasem nawet bardziej szkodząc: „Terapia – to nie żadna sztuka: do czterdziestu lat wariat to dementia praecox: zimne kąpiele, brom i skopolamina. Powyżej czterdziestki – dementia senilis: skopolamina, brom i zimny tusz. No i szoki. To właściwie cała psychiatria”⁵⁴.

Nie oznacza to jednak, że nikomu nie udaje się pomóc. Zdarzają się pacjenci, którzy reagują pozytywnie na leczenie, takim przykładem jest ksiądz. W większości przypadków jednak razi bezradność lekarzy wobec choroby. Czasem z tego powodu uciekają się do czysto ludzkich zabiegów.

(...) Nosilewska, stojąc przy łóżku Żyda, powoli zsunęła mu z głowy koc, które przez chwilę usiłowały na powrót zaciągnąć jego czerwone, grube palce, i ruchem nieskończenie lekkim i łagodnym gładziła jego szorstkie, twarde włosy. Twarz miała przy tym zwróconą w okno i zapatrzoną w wielkie dale (...) Spojrzał w bok: w smudze cienia dostrzegł drugiego katatonika, który, przerwawszy wieczną wędrówkę, stał przyciśnięty do framugi, zapatrzony w ciemną na tle okna sylwetkę kobiety⁵⁵.

⁵⁴*Ibidem*, s. 47.

⁵⁵*Ibidem*, s. 93-94.

Rozczarowanie nauką staje się wyraźniejsze, jeśli zestawia się bezradność lekarzy z geniuszem chorych. Pacjentem szpitala jest „stary weteran sanatorium, idiota”⁵⁶, który mimo ogólnej choroby psychicznej jest w stanie mnożyć w pamięci liczby sześciocyfrowe. Postaci genialnego idioty i bezradnych medyków ukazują pewną niespójność świata. Opisy inteligencji tych ostatnich dopełniają dzieła, obnażając całkowite zwątpienie Lema w ludzki intelekt i jakikolwiek wpływ na jego kształt. „On ma ornamentacyjną inteligencję (...) Taka płaska”⁵⁷. „(...) inteligencję miał jak ogródek japoński – niby mostki, dróżki, wszystko piękne, ale bardzo ograniczone i do niczego. Rozumował koleinami”⁵⁸.

Sami lekarze też nie są przekonani do sensu swojej profesji. Są świadomi własnej bezradności, która zamienia się często w bierność. Lekarzy toczy od środka zwątpienie. Już na wstępie główny bohater dowiedział się, że:

(...) praca jest ciężka, ale ciekawa, choć nudna, że nie ma lepszego powołania od psychiatrii, chociaż większość obecnych, gdyby tylko mogła, zamieniłaby specjalność, że chorzy są zupełnie niemożliwi, ale spokojni i cisi, i że w ogóle szkoda się męczyć, bo na psychiatrię idą ludzie nienormalni, więc wszyscy razem powinni brać szoki i po krzyku⁵⁹.

Nie tylko nauka jednak tak rozczerowała Lema. W *Szpitalu...* również „człowiek” nie brzmi dumnie. Nie ma nic, nie stworzył nic, co wynosiłoby go ponad organiczność świata. „(...) Bo mi się przypomniały nasze dysputy u...uczone fenomeny... filozofia... Upaniszady... gwiazdy... duch... niebiosy, a kiedy popatrzę na kupę, to ... nie mogę! – wybuchnął śmiechem. – Co za duch? Kim jest człowiek? Kupa! Kupa! Kupa!”⁶⁰

Szpital u Lema jest tytułowym miejscem przemienienia. I choć ostatecznie to bierzyńskie sanatorium staje się miejscem zagłady, przez długi czas nie niszczyło, a dokonywało cudu przemienienia – czasem choroby w zdrowie, a częściej zmiany sposobu myślenia, nikt bowiem, kto raz przekroczył bramę, nie wychodził stamtąd taki sam.

Tytułowe przemienienie dotyka również obszaru wiary w Boga. Oczywiście nawiązanie do objawienia na górze Tabor zestawione jest ze zwątpieniem. W pewnym momencie cud się dzieje – wszyscy dostępują przemienienia, ale jest to przemienienie, które umacnia niewiarę. Pokazuje bezmierną pustkę w miejscu, w którym spodziewano się zastać Boga: „Nie ma nic, nic, nic! Zrozumiałem to, kiedy zemdląłem. Ten pokój i my, i to wszystko, to jest tylko nasza krew. Kiedy przestaje płynąć, wszystko zaczyna pulsować coraz słabiej i słabiej, nawet niebo,

⁵⁶*Ibidem*, s. 153.

⁵⁷*Ibidem*, s. 92.

⁵⁸*Ibidem*, s. 73.

⁵⁹*Ibidem*, s. 51.

⁶⁰*Ibidem*, s. 142.

nawet niebo umiera!”⁶¹

I tak właśnie „bankrutuje” główny bohater. Zdaje sobie sprawę, że nie ma nic ponad to, co się teraz dzieje. Pokłada jeszcze nadzieje w sztuce, liczy na odkrycie jakiegoś innego, zastępczego nadwymiaru. Ale w tym momencie dostaje do ręki poemat Sekułowskiego *Mój świat* wyjęty z jego martwej już dłoni. I okazuje się, że świat jest pusty.

Ostatnia scena powieści jest kluczowa dla pokolenia, które przeżyło wojnę. Główny bohater z przerażeniem patrzy na puste kartki poematu, wie, że nie istnieje nic, w co wierzył, że stracił wszystko, że zbankrutował. Postawił swoje życie na kartę tego, czemu ufał, czego był pewien, i okazało się, że to nie istnieje. To musiało być uczucie pokolenia, które jako ostatnie urodziło się na świecie bez „fabryk śmierci”.

Znamienne jest też zachowanie Nosilewskiej. Po każdej zawierusze najlepszym lekarstwem jest normalność, naturalność zachowań. Tutaj przybiera to ostateczną formę. Zdaje się zbyt ostateczne, zbyt wyraziste, aż makabryczne w zestawieniu ze śmiercią, jakiej przed chwilą byli świadkami. Ale chyba tylko tak można wyrazić to wielkie pragnienie życia, pragnienie normalności, pragnienie życia „przed”.

Szpital przemienienia można potraktować jak wyraz czasów, cichy krzyk pokolenia Lema. Wybór miejsca powieści nie był przypadkowy, pozwolił ukazać wszystkie bóle i wątpliwości epoki. Ta książka pełni rolę sanatorium, gdyż tak jak ono jest: „(...) wyciągiem duchowym epoki. Wszystkie skrzywienia, garby psychiczne i dziwactwa tak są rozpuszczone w normalnym społeczeństwie, że trudno je uchwycić. Dopiero tu, w koncentracji, ukazują jasno oblicze swoich czasów. Oto muzeum dusz...”⁶²

Może też taką rolę pełni dla autora, który mógł wyrazić poprzez nią swoje pokolenie, ale przede wszystkim własne lęki, przytłaczające zagubienie i niewiarę. I to jest chyba prawdziwy szpital przemienienia.

Bibliografia:

1. Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.
2. Bourdieu P., *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciewicz, Warszawa 2004.
3. Foucault M., *Filozofia, historia, polityka*, tłum. D. Leszczyński, Warszawa 2000.

⁶¹*Ibidem*, s. 214.

⁶²*Ibidem*, s. 137.

4. Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
5. Lem S., *Szpital przemienienia*, Kraków 1982.
6. Zaremba Bielawski M., *Higienisci. Z dziejów eugeniki*, Wołowiec 2011.

Wszystko zaczyna się od zbrodni, czyli o roli przemocy w kryminale

Pojęcie *powieść kryminalna* wywodzi się od łac. *crimen* – działalność przestępcza, przestępstwo, zbrodnia⁶³. Etymologia wskazuje więc na podstawową i bezdyskusyjną cechę tego typu literatury – jej temat, którym jest szeroko rozumiana zbrodnia.

Czytelnicy często utożsamiają kryminał z powieścią detektywistyczną. Badacze nie są jednak w tej kwestii zgodni i proponują różne podziały i klasyfikacje.

Przykładowo, Stanisław Barańczak⁶⁴ powieść kryminalną traktuje jako jednostkę nadrzędną względem utworów detektywistycznych i kryminalno-sensacyjnych. Głównym wyznacznikiem gatunkowym, w jego opinii, jest przedmiot powieści, czyli zbrodnia i ściganie jej sprawcy.

Badacz reprezentujący tradycję strukturalistyczną – Stanko Lasič – zwraca uwagę na specyficzną budowę tego typu utworów – wszystkie jednostki kompozycyjne powieści kryminalnej prowadzą jednocześnie w przeszłość i w przyszłość. Choć oddalają się od początkowej zagadki, to jednocześnie zbliżają się do punktu wyjściowego, który jest jej wyjaśnieniem⁶⁵.

Julian Symons, brytyjski krytyk, autor i popularyzator literatury kryminalnej uważa z kolei kryminał za kolejne ogniwo w ewolucji powieści detektywistycznej, zaliczając do tej grupy, najogólniej mówiąc, utwory literackie o zbrodni, gdzie jest ona czymś więcej niż tylko pretekstem do poruszenia innych kwestii (społecznych, psychologicznych, moralnych itp.)⁶⁶.

Polska badaczka Ewa Mrowczyk-Hearfield stara się zaprezentować podejście syntetyzujące dotychczasowe teorie, stwierdzając, że literatura kryminalna w centrum zainteresowania stawia zagadnienie zbrodni (przestępstwa) oraz drogi wiodącej do rozwiązania jego zagadki. Motywy kryminalne są czymś więcej niż tylko pretekstem do rozwinięcia innych kwestii (na pierwszym planie jest zawsze zagadka). Traktuje o walce dobra ze złem, choć nie rozstrzyga problemu grzechu i kary za grzech. To powieść

⁶³ E. Mrowczyk-Hearfield, *Badania literatury kryminalnej – propozycja*, „Teksty Drugie” 1998 nr 6, s. 90.

⁶⁴ S. Barańczak, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty Drugie” 1973 nr 6, s. 63.

⁶⁵ S. Lasič, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, Warszawa 1976, s. 55–56.

⁶⁶ J. Symons, *Bloody murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, Middlesex 1985.

realistyczna o sformalizowanej fabule i kompozycji linearnej, w której wątki biegną w przód i wstecz⁶⁷.

Powyższa definicja znakomicie opisuje przede wszystkim powieści klasyczne, zaliczane do sztandarowych przedstawicieli gatunku, np. utwory Erle Stanley Gardner, Raymonda Chandlera, Agathy Christie czy Georges Simenona.

Sami „klasycy” po pewnym, niedługim zresztą czasie, stwierdzili, że nadmierna schematyzacja, zwłaszcza w utworach opartych na zagadce, szybko prowadzi do wtórności i „zgrania” niektórych motywów. Dlatego też ambitniejsi twórcy dążyli do wyrwania się z kręgu banalnych motywów takich jak: miłość, zemsta, interes, pieniądz, strach, obrona własna.

Podjęmowano się tworzenia nowych rozwiązań fabularnych, które byłyby zaskakujące i nieoczywiste, ale wciąż mieszczące się w ramach gatunkowych. W związku z tym reguły zawarte między innymi w artykule S.S. Van Dine’a zawierającym 20 zasad powieści detektywistycznych⁶⁸ w krótkim czasie uległy obaleniu. Bardzo szybko doszło bowiem do złamania wielu z nich. Najsłynniejszym chyba przypadkiem niesubordynacji wśród autorów kryminałów była powieść samej Agathy Christie – *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, w której narrator okazał się jednocześnie mordercą. Za to „przewinienie” pisarka została nawet wykluczona ze zrzeszenia autorów powieści kryminalnych.

Jedna z głównych i najsilniej akcentowanych reguł Van Dine’a brzmiała:

w powieści detektywistycznej po prostu musi być trup, i to im bardziej martwy, tym lepiej. Nie wystarczy żadne złe przestępstwo niż morderstwo. 300 stron niepewności to zdecydowanie za wiele dla przestępstwa innego niż morderstwo. Poza tym, wysiłek czytelnika musi zostać nagrodzony⁶⁹.

Z powyższej zasady jasno wynika przekonanie o tym, że morderstwo jest jedynym rodzajem przestępstwa zasługującym na wzmożoną uwagę odbiorcy. Jako najbardziej drastyczny i brutalny akt przemocy staje się po prostu atrakcyjnym „wabikiem” na czytelnika. Wynikałoby z tego, że odbiorcą kryminału rządzą najniższe instynkty – pragnienie sensacji, pusta ciekawość. Na margines zepchnięta zostaje podkreślana przez niektórych badaczy potrzeba bezpieczeństwa, sprawiedliwości, poszukiwanie przejawów Opatrzności czuwającej nad tym, by dobro zatriumfowało.

⁶⁷ E. Mrowczyk-Hearfield, *op. cit.*, s. 97–98.

⁶⁸ S.S. Van Dine, *Twenty rules for writing detective stories*, „American Magazine” nr 9, 1928.

⁶⁹ *Ibidem*.

Co więcej, skoro „wysiłek czytelnika musi zostać nagrodzony”, to znaczy, że czytelnik traktuje książkę jako rozrywkę dla umysłu, rozbudowaną zagadkę. Jego wrażenia z przeczytanej powieści uzależnione są więc od tego, czy zaoferowana nagroda – rozwiązanie łamigłówek go usatysfakcjonuje. Roger Caillois w swojej analizie mechanizmów powieści kryminalnej⁷⁰ doszedł do wniosku, że tak naprawdę ofiara jest ważna o tyle, o ile jest intrygującym punktem wyjścia dla zagadki. Powieść kryminalną sprowadza on do czysto rozumowej gry stanowiącej abstrakcyjną przyjemność dla czytelnika. Tak więc początkowy akt przemocy pełni rolę niewiadomej w jednym wielkim i mniej lub bardziej skomplikowanym układzie równań, jakim jest powieść. Coraz bardziej wyrafinowane zbrodnie, zamiast skłaniać do głębszej refleksji lub chociaż razić wrażliwą duszę odbiorcy, okazują się nową zabawką dla umysłu. Czytelnik podchodzi bowiem do powieści jak do nieco bardziej rozbudowanej szarady. Rozwiązanie zagadki to według Caillois’a jedyna możliwa kombinacja przedstawionych zmiennych. Badacz posuwa się nawet do stwierdzenia „że nic w istocie nie różni powieści kryminalnej od zadania matematycznego”. Taka koncepcja współgra z ogólnymi założeniami literatury erotetycznej, do której kryminał niewątpliwie należy. Tworzenie w toku fabuły pytań, jest jak wypisywanie niewiadomych, ujawnianie odpowiedzi przypomina zaś rozwiązywanie kolejnych równań.

Idąc dalej tym tropem, czyli sprowadzając kryminał do postaci układu równań z wieloma niewiadomymi, stwierdzić można, że najważniejsze pytanie i zarazem ostatnią zmienną stanowi tajemniczy X – zbrodniarz. Ofiara jest więc tylko jedną z danych. Im więcej skomplikowanych obliczeń trzeba wykonać, by dojść do rozwiązania, tym większa jest końcowa satysfakcja.

Jeśli przyjmiemy ten matematyczny punkt widzenia i przestaniemy doszukiwać się w zbrodni kary za grzechy albo zaburzenia jakiegoś wyższego porządku oraz weźmiemy pod uwagę, że nawet według bardzo kategorycznych reguł Van Dine’a trup niekoniecznie musi być martwy (powiedziane jest jedynie, że „im bardziej martwy trup, tym lepiej”), dochodzimy do refleksji, iż *powieść kryminalna* jest znacznie bardziej pojemnym określeniem niż mogłoby się początkowo wydawać. Powstają bowiem utwory z pogranicza gatunku, w których nagromadzenie zbrodni utwierdza czytelnika w przekonaniu, że każdy kolejny akt przemocy jest tylko kolejnym tropem prowadzącym do rozwiązania zagadki.

Doskonałym przykładem takiej powieści jest *Wszystko czerwone* Joanny Chmielewskiej. Próby morderstwa następują tu jedna po drugiej, niekiedy nawet kilka

⁷⁰ R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 165-209.

jednego dnia, co sprawia, że każde kolejne przestępstwo staje się czymś spodziewanym, witany bez zgrozy i przerażenia, a raczej z zaciekawieniem czy wręcz oczekiwaniem. Sami bohaterowie zastanawiają się jakie narzędzie następnym razem wybierze morderca, beztrąsko ignorując fakt, że kolejną ofiarą będzie któryś z uczestników dyskusji:

- Nie wierzę, że to Zosia go zamordowała (...)
- Ja też nie wierzę, ale nie wiem. Możliwe, że to ty sama. Uszami ci wyszło to stado gości i w ten sposób się ich pozbywasz. Nie wiem, na kogo teraz kolej, na Pawła czy na mnie, bo Elżbieta się wyprowadza dobrowolnie, a Zosię zostawisz sobie pewno na koniec.⁷¹

Pierwszym sygnałem, że dzieje się coś złego, jest zazwyczaj nieobecność któregoś z domowników na śniadaniu. Za trzecim razem na absurdalną powtarzalność tego symptomu zwracają uwagę nawet sami bohaterowie:

- Gdzie Agnieszka? (...)
- Pewnie jeszcze śpi.
- Poczułam, jak tknął mnie nagle jakiś niepokój.
- Nie podoba mi się to – powiedziałam ostrożnie. – Nie chcę przesadzać, ale Włodzio i Marianne jeszcze spali, ciocia jeszcze spała, teraz Agnieszka jeszcze śpi...⁷²

Co ważne, kolejne przestępstwa tracą na ciężarze również przez to, że jedynie pierwsza ofiara rzeczywiście umarła. Już drugiej i kolejnym udaje się przeżyć i stosunkowo szybko powrócić do pełni zdrowia:

W godzinę zaledwie później powiadomiła nas telefonicznie, że wszystkie ofiary czują się doskonale. Agnieszka i pani Hansen już przytomnieją, a Włodzio i Marianne narzekają na dietę. Thorsten zostanie wypuszczony ze szpitala nazajutrz. Użyty przeciwko Ewie sztylet zatrzymał się na żebrach, nie dosięgając płuca, Ewa jest przytomna, acz nieco zdenerwowana (...)⁷³

Jeśli do ciągu absurdalnych i spodziewanych zbrodni dodamy nieomal *slapstickowe* efekty komiczne (twarz z pozoru zmasakrowana jest, jak się okazuje, pokryta maseczką truskawkową; krwawe plamy na podłodze to rozchlapana farba) – przestaje dziwić, że czytelnik nawet nie zwraca uwagi na bezsensowne i niezawinione cierpienie kolejnych ofiar. O cierpieniu właściwie wcale nie ma mowy – ofiary trucizny nie wiją się w męczarniach, a po prostu usypiają (niekiedy nawet łypiąc nieprzytomnym okiem); ofiara ładunku wybuchowego traci skalp, który okazuje się tupecikiem; postrzelona sprzątaczką przysłonięta

⁷¹ J. Chmielewska, *Wszystko czerwone*, Warszawa 2001, s. 70–71.

⁷² *Ibidem*, s. 165.

⁷³ *Ibidem*, s. 246.

jest stołem, więc wszyscy zastanawiają się, czy przypadkiem nieruchome nogi nie są sztuczne.

Porównując *Wszystko czerwone* do pierwszych, klasycznych powieści kryminalnych, stwierdzić można, że jeden z niegdyś najbardziej sformalizowanych gatunków przestał być już aż tak hermetyczny. Daleką drogę przebył kryminał od czasów Agathy Christie, która opisywała rzeź na Wyspie Murzynków w sposób mało brutalny, ale jednak przyprawiający o dreszcze – gdzie każda z ofiar została dobrana według określonego schematu, własną śmiercią płacąc za przelaną przez siebie krew niewinnego⁷⁴. Dziś jesteśmy w punkcie, gdzie rozszczelniają się granice gatunku – nawet w powieści tak, wydawałoby się, uschematyzowanej jak kryminał, gdzie na kolejny akt przemocy czekamy z dreszczykiem emocji i czystą ciekawością, a triumf sprawiedliwości jest już mniej istotny.

Abstract

There are a lot of definitions of the term *crime story*. The most important and indisputable feature of it is crime as a main theme. There must be a corpse in the crime story.

Authors of the first detective stories had to follow many formal rules, which made this type of books predictable. Roger Caillois said that such story is just like an equation with one, two or more unknowns. What reader really wants isn't justice or security – it is satisfying solution. Each act of violence is an element of a puzzle. Reader needs clues, not victims.

Everything in red is an example of the crime story, in which there are too many corpses to take them seriously. What's more, only one of them is absolutely dead. All the crimes seem to be totally unrealistic and farcical: e.g. blood is made of paint or strawberry mask. No one of the main characters is afraid of the murderer.

Chmielewska's book is a great example how the crime story changed over the years. Today's reader don't want boring rules.

Bibliografia

1. Barańczak S., *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty Drugie” 1973 nr 6, s. 63–82.
2. Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.
3. Chmielewska J., *Wszystko czerwone*, Warszawa 2001.
4. Christie A., *Dziesięciu Murzynków*, Turyn 2001.
5. Lasić S., *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, Warszawa 1976.

⁷⁴ Por. A. Christie, *Dziesięciu Murzynków* (w innych wydaniach występuje także pod tytułem *I nie było już nikogo*).

6. Mrowczyk-Hearfield E., *Badania literatury kryminalnej – propozycja*, „Teksty Drugie” 1998 nr 6, s. 87–98.
7. Symons J., *Bloody murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A. History*, Middlesex 1985.
8. Van Dine S.S., *Twenty rules for writing detective stories*, „American Magazine” nr 9, 1928.

Balkany jako „Inny” Europy (na przykładzie prozy Andrzeja Stasiuka)

Kontynent europejski nigdy nie był obszarem jednolitym. Zawsze dzielono go na części, które z różnych względów (cywilizacyjnych bądź kulturowych) były sobie przeciwstawiane, co wiązało się z przypisywaniem im pewnych cech i wartości. Przeważnie jedna z nich, manifestując swoje poczucie odrębności i wyższości, dążyła do przejęcia kontroli nad drugą. Niektóre podziały na dobre zakorzeniły się w ludzkiej świadomości i trwają po dzień dzisiejszy.

Wyrazistym przykładem jest chyba najbardziej utrwalona w naszej kulturze wizja Europy, która opiera się na stereotypowej opozycji „lepszego” Zachodu i „gorszego” Wschodu. Za owymi pojęciami kryje się szereg skojarzeń oraz znaczeń. Zachód stanowi kolebkę cywilizacji, krainę „mlekiem i miodem płynącą”, miejsce, gdzie spełniają się marzenia, a obywatele żyją dostatnio. Jest idealnym wzorem do naśladowania dla obszarów mniej rozwiniętych, takich jak przeciwstawiany mu biedny i dziki, ale równocześnie egzotyczny i tajemniczy Wschód uważany przez zachodnie narody za pozbawione kultury peryferia, które należy kontrolować.

Po „gorszej”, wschodniej stronie barykady znalazły się między innymi Bałkany, które z powodu wydarzeń związanych z rozpadem Jugosławii w latach dziewięćdziesiątych ponownie wzbudziły zainteresowanie dziennikarzy, publicystów i polityków, ale także pisarzy. Wojna przyczyniła się do wtórnego napiętnowania całego regionu oraz nawiązywania do dawnych „bałkańskich” etykiet.

Samo pojęcie „Bałkany” jest nieostre i trudne do zdefiniowania. Zwykle ma ten sam lub węższy zakres od terminów geograficznych „Europa Południowo-Wschodnia” czy „Półwysep Bałkański”. O przebiegu granic oraz jednoznacznej klasyfikacji krajów bałkańskich decyduje wiele kryteriów, wśród których dominują: geograficzne, polityczne, historyczne, kulturowe, narodowe, religijne i ekonomiczne.

Derywaty słowa „Bałkany” mają charakter wartościujący, a utworzona od niego

przydawka służy zwykle stygmatyzowaniu⁷⁵. Szczególnie negatywny wpływ na wizerunek tego regionu miało rozpowszechnienie terminu „bałkanizacja”. Od początku uznano go za pejoratywny, ponieważ utworzony został w okresie dominacji mocarstw kolonialnych jako „opresyjny, (...) oparty na stereotypach i dyskursywnej przemocy tryb konceptualizowania Bałkanów”⁷⁶. Odnosił się do procesu podziału jednostek geograficznych, w wyniku którego powstało wiele mniejszych i niezależnych państw, często słabo rozwiniętych i wrogo wobec siebie nastawionych. W pewnym momencie bałkanizacja zaczęła funkcjonować jako synonim narodowej dezintegracji, konfliktów zbrojnych, barbarzyństwa oraz zacofania.

Problem negatywnego postrzegania Bałkanów przez narody zachodnie analizuje Maria Todorova w książce *Balkany wyobrażone*. Na wstępie badaczka stawia tezę, iż region ten został na trwałe określony jako „Inny” Europy, zaś jego mieszkańców uznano za prymitywnych dzikusów. Wojna natomiast stała się najistotniejszym pierwiastkiem „bałkańskości”, mimo że brutalne konflikty miały miejsce także w innych częściach świata. Todorova podejmuje próbę wyjaśnienia trwałości tego obrazu oraz procesu uczynienia z nazwy geograficznej jednego z najbardziej pejoratywnych określeń. Jej zdaniem wynika to z niepełnej wiedzy geograficznej, a następnie nasycenia nazwy „Bałkany” znaczeniem politycznym, społecznym, kulturalnym i ideologicznym.

Praca Todorovej sytuuje się w nurcie badań postkolonialnych zajmujących się analizą wyobrażeń świata konstruowanych z punktu widzenia hegemonu politycznego i kulturowego. Analizie podlega dyskurs imperialny, który posługuje się stereotypami i kliszami. Pozbawia w ten sposób swój przedmiot wyjątkowości oraz osobliwości, narzucając mu projektowaną przez siebie tożsamość, którą kolonizowany jest zmuszony przyjąć⁷⁷. Bułgarska badaczka twierdzi, że Bałkany stanowią część Europy, ponieważ są z nią związane geograficznie, jednak traktuje się je jako prowincję lub peryferia kontynentu, stawiając tym samym w pozycji „Innego”. Region ten stał się magazynem cech negatywnych, którym przeciwstawiano pozytywny obraz „Zachodu”. Uczyniono z niego drugie, ciemniejsze oblicze Europy. Bałkanizm wykorzystano jako wygodny substytut emocjonalnego wyładowania, zwalniający Zachód z oskarżeń o nietolerancję, rasizm, kolonializm oraz europocentryzm⁷⁸. Przeprowadzona przez Todorovą imagologiczno-postkolonialna krytyka tego zjawiska potwierdza ewolucję kształtowania obrazu Bałkanów w zależności od celów propagandowych. Porównawcze analizy oparte na wiedzy etnograficznej, historiograficznej i literackiej

⁷⁵ M. Chaszczyk-Rydel, *Obrazy Bałkanów. Mity, stereotypy, nowa imagologia*, Wrocław 2013, s. 11.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 14.

⁷⁷ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 559.

⁷⁸ M. Todorova, *Balkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008, s. 403.

świadczą o tym, że dyskurs ten jest produktem kolonialnej świadomości, która przeniknęła do nauki, publicystyki, literatury oraz polityki. Badaczka prezentuje proces zastępowania charakterystyk poszczególnych narodów zbiorowym stereotypem Bałkanów i szeregami typowych obrazów⁷⁹.

Region ten charakteryzuje się niespotykaną nigdzie indziej w Europie różnorodnością kultur, religii i narodowości. Od zawsze znajdował się na granicy: Wschodu i Zachodu, chrześcijaństwa i islamu, Europy i Imperium Osmańskiego. Z tego powodu porównywano go z mostem między Wschodem a Zachodem, między Europą a Azją. Stał się również mostem pomiędzy etapami rozwoju, więc przypisano mu etykiety: na wpół rozwinięty, na wpół kolonialny; na wpół cywilizowany, na wpół orientalny. Z Bałkanami związana jest wieloznaczność, którą traktuje się zwykle jako anomalię, a zjawiska pozostające w stanach przejściowych i marginesowych ze względu na swoją nieokreśloność uznawane są za niebezpieczne.

Geograficzna przynależność Bałkanów do Europy jest często poddawana w wątpliwość z powodów gospodarczych, politycznych i kulturowych. Dlatego uznawane są za europejskie „niekompletne ja”, *alter ego*, którym można pogardzać. Obraz Bałkanów jest obrazem quasi-kolonialnym – pojmowane są jako obszar zależny, zdobyty i zdobywany, zamieszkanym przez ludność biedną i niewykształconą, poddaną wpływom Europy Zachodniej⁸⁰.

Narody bałkańskie próbują przeciwstawić się negatywnemu wizerunkowi, który został im przypisany. Todorova uważa jednak, że wobec przeważającego na Zachodzie dyskursu dyskredytującego ten region Europy, trudno oczekiwać, iż zmieni się sposób w jaki są postrzegane przez inne państwa. Zachód jej zdaniem znajduje się w pozycji uprzywilejowanej, stanowiąc standard, wobec którego definiuje się całą resztę. Obywatele tej części świata cieszą się autonomią, a co za tym idzie – mają możliwość budowania dowolnych obrazów innych społeczeństw.

Todorovej zarzuca się jednak petryfikację obrazu Bałkanów jako biernych, pozbawionych głosu i bezwolnych. Jej praca nie uwzględnia także odniesienia do innych stygmatyzowanych obszarów lokalizowanych na peryferiach Europy. Prowadzi to do błędnego przekonania, że tylko Bałkany określane są mianem europejskiego „Innego”, a tymczasem „gorsze Europy” pojawiają się w różnych krańcach kontynentu w zależności od

⁷⁹ M. Chaszczyk-Rydel, *op. cit.*, s. 90.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 90.

okoliczności historycznych i sytuacji politycznej⁸¹.

Własny obraz Bałkanów próbuje przedstawić Andrzej Stasiuk w książkach *Jadąc do Babadag*, *Fado* oraz *Dziennik pisany później*. Kreowana przez niego wizja jest bardzo subiektywna i specyficzna. Pisarz skupia się na wybranych aspektach rzeczywistości, miesza je z indywidualnymi wyobrażeniami, wspomnieniami i refleksjami. Z tego powodu sposób konceptualizowania Bałkanów zdecydowanie odbiega od stanu faktycznego. Nie brakuje tu również elementów znanych z dyskursu bałkanistycznego.

Niektórzy badacze, tacy jak Dariusz Skórczewski, umieszczają prozę Stasiuka w jeszcze szerszym kontekście rozważań na temat postkolonialnych społeczeństw współczesnego świata i wpisują jego narrację w dyskurs o Europie Wschodniej jako prowincji. Widoczne jest to szczególnie w *Jadąc do Babadag*, kiedy to Stasiuk zaczyna budować swoją prywatną mitologię, z której wyłania się koncepcja „mojej” Europy. Opisywany przez niego obszar jest wyodrębniony, odgradzony od reszty świata, ale jednocześnie jego granice nie są precyzyjnie wyznaczone. Również w obrębie tej przestrzeni trudno wydzielić poszczególne strefy, gdyż tworzy ona całość pozbawioną wyraźnych cech odróżniających. Stasiuk podróżuje przez wiele krajów, lecz jego obserwacje nie są na tyle wnikliwe, aby dostrzec i przybliżyć czytelnikowi kulturową swoistość danego narodu⁸². W efekcie można odnieść wrażenie, iż opisywana przez niego Europa to jedna wielka, zacofana, brudna prowincja, a Słowacy czy Węgrzy nie różnią się specjalnie od Rumunów, Cyganów oraz innych narodów zamieszkujących te tereny.

W swojej twórczości Stasiuk wyraźnie dzieli kontynent europejski na dwie części, które nieustannie ze sobą zestawia, wskazując różnice między nimi. Potwierdza tym samym utrwalone wyobrażenie o „gorszej” Europie Wschodniej, lecz stara się przedstawić ten obszar jako wyjątkowy, swojski i prawdziwy. Zachód, mimo zdobyczy cywilizacyjnych, wartościowany jest negatywnie, gdyż wiąże się z brakiem autentyzmu oraz utratą własnej tożsamości. Według Skórczewskiego w strategii tej ukryta jest pewna ambiwalencja. Stasiuk, ostentacyjnie odsuwając się od nowoczesnej Europy Zachodniej, i stając po stronie Wschodu, *de facto* potwierdza istniejącą od czasu oświecenia dychotomię. Poświadcza także, iż uzasadniona jest charakterystyka oraz wartości przypisywane konstruktowi o nazwie „Europa Wschodnia”⁸³. Skórczewski idzie o krok dalej i podaje w wątpliwość Stasiukową solidarność z mieszkańcami przestrzeni, którą przedstawia. Uważa, że tak naprawdę pisarz postrzega tę

⁸¹ *Ibidem*, s. 91- 92.

⁸² D. Skórczewski, *Teoria, literatura, dyskurs: pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013, s. 344.

⁸³ *Ibidem*, s. 350.

część kontynentu przez pryzmat dyskursu kolonialnego i zachowuje się jak zachodni orientalista. Nakłada na tamtejsze narody wizerunek kulturowych „dzikusów”, przypisując im cechy nieprzystające do wzorca cywilizowanych Europejczyków. „Przyjmując wobec tych postaci postawę empatii, Stasiuk jednak w istocie utwierdza owe orientalizujące stereotypy, odwołuje się bowiem do strategii klasyfikacyjnych podsuwanych przez dyskurs dominujący i przyporządkowanych im znaczeń”⁸⁴. Doskonale widać to w opisach wyglądu i zachowania tamtejszych ludzi, których życie toczy się powolnym i spokojnym rytmem. Mijające dni nie obfitują w żadne nadzwyczajne wydarzenia. Ludzie nie przykładają większej wagi do wyglądu zewnętrznego. Można wręcz odnieść wrażenie, iż „wyszli z jakichś zamierzchłych czasów” (JB: 90). Są zarośnięci, często brudni, odziani w zniszczone ubrania. Pracują i żyją tak, jak ich przodkowie, od wieków nie modyfikując swoich zwyczajów. Wydają się zmęczeni, uwięzieni w beczynności, a ich egzystencja ogranicza się do niewymagających wysiłku gestów, czekania i wpatrywania się w przestrzeń. Pozostają bierni, godząc się bez protestu na to, co przynosi los. Bliżej im do zwierząt niż do cywilizowanych mieszkańców Zachodu.

Balkany początkowo wchodzą w skład owej mitycznej przestrzeni „gorszej Europy” kreowanej przez Stasiuka, lecz z czasem pisarz zaczyna wydzielać ten obszar i skupia się na nim jako osobliwym fenomenie. Jego myślenie rozpięte jest między stereotypowym patrzeniem na Balkany a własną, subiektywną wizją. Chociaż próbuje wykreować obraz o swoistym, indywidualnym charakterze, chcąc nie chcąc, reprodukuje znane już klisze⁸⁵. Stasiuk zgadza się z tezą Todorovej o poczuciu wyższości Zachodu wobec ludności zamieszkującej Balkany i traktowaniu ich jako „narody z ławki rezerwowych”. Wybrzmiewa to wyraźnie we fragmencie *Jadąc do Babadag*, gdzie, oglądając folder zdobyty w czasie podróży w przydrożnym zajeździe, zauważa, że znajdująca się tam mapa Europy jest niekompletna. Dokładnie opisano i oznaczono na niej jedynie kraje zachodnie, zaś na południowym wschodzie pojawiają się białe plamy. Niektóre państwa nie mają stolic. „Sofia, Bukareszt, Belgrad, Warszawa czy Bratysława po prostu przepadły” (JB: 106). Inne takie jak Mołdawia, Ukraina czy Białoruś zostały całkiem skazane na niebyt. Jedynym ocalonym państwem okazuje się Grecja ze swoimi Atenami. Cała reszta zlewa się w „bezforemną przestrzeń” (JB: 106), której nikt nie potrafi nazwać czy opisać. Pozostaje jedynie określenie granic tej *terra incognita*. Mapa z przydrożnego zajazdu dobrze obrazuje sytuację Bałkanów w Europie. Jest to obszar raczej nieznany i niezbadany. Każdy potrafi określić, gdzie się mniej więcej znajduje i jak przebiegają jego granice, ale nie wszyscy są w stanie podać nazwy

⁸⁴ *Ibidem*, s. 351.

⁸⁵ M. Chaszczyk-Rydel, *op.cit.*, s. 222.

państw, które obejmuje, nie wspominając już o stolicach. Stasiuk czuje się na tych terenach jak odkrywca przecierający nowe szlaki i konstruujący „własną, fantastyczną geografę” (JB: 11-12). Sprawia przy tym wrażenie, jakby nie był do końca świadomy uwikłania w dyskursy o Bałkanach lub szerzej o Europie Wschodniej. Uznaje geografę za wolną od ideologii. Ignoruje wszelkie projekty polityczne, dyskursy tożsamościowe i geopolitykę⁸⁶.

Odwiedzane przez Stasiuka miejsca łączy zestaw pewnych cech charakterystycznych dla Bałkanów, lecz występują one w różnym natężeniu. Również osobisty stosunek pisarza do poszczególnych krajów nie jest jednakowy i ma niebagatelny wpływ na sposób, w jaki je przedstawia.

Stasiuk ogromnym sentymentem darzy Albanię – absolutnie osobliwą, dziwną i egzotyczną, ale opisywaną przez niego z dużą dozą wyrozumiałości. Kraj ten stary niczym relikwiarz albo skamielina jest zdaniem Stasiuka niezwykle piękny, bo „przywodzi na myśl dawno wymarłe gatunki i epoki” (JB: 123). Wszystko trwa, dążąc jednocześnie do rozpadu, pozbycia się formy jak za dawnych czasów, kiedy kształty jeszcze nie istniały. Albania leży „na skraju lądu, na skraju kontynentu i na końcu świata”. Jest nierealna, gdyż izoluje się od biegu historii, skazując się tym samym na samotność. W północnej części tego kraju znajduje się jeden z najbardziej starodawnych zakątków Europy. Nie ma tam dróg, a jedyne środki transportu stanowią osły i rzeczny statek. Domostwa są od siebie bardzo oddalone, a co za tym idzie – samowystarczalne. Żyjące w samotności rodziny mają własne stada owiec, osły, pola, sady, zapasy drewna i siana dla zwierząt. Ta część Albanii uważana jest za siedlisko bezprawia i ciemnoty, schronienie dla ściganych przestępców oraz dzikich ludzi gór.

Stasiuk zwraca również uwagę na „martwe, mechaniczne rzeźnie” (JB: 116), czyli wrakowiska złożone ze starych, rozpadających się i w większości całkowicie rozebranych na części aut sprowadzonych z Zachodu. Niektóre osiedla są zrujnowane, pełne usypisk gruzu i kamieni, między którymi płyną ścieki. Obraz uzupełniają hałdy śmieci oraz porzucane wokół różnego rodzaju przedmioty, a wśród tych apokaliptycznych dekoracji spokojnie żyją ludzie. Albania staje się w tym kontekście synonimem śmietnika Europy.

Należy zauważyć, iż mimo pewnych rysów implikujących bałkańską specyfikę, Albania jest ujmowana przez Stasiuka zupełnie inaczej niż reszta regionu i traktowana jako osobny fenomen. Cechy takie jak brak ucywilizowania, chaos, zapóźnienie są tu natężone, ale nie wywołują poczucia strachu i żadnych skojarzeń z wojną, ponieważ Albania nie brała udziału w konflikcie. Jej częściowa „bałkańskość” zasadza się na archaiczności i nieporządku,

⁸⁶ *Ibidem*, s. 226.

świadczy o odmienności, ale ze względu na pozytywny stosunek emocjonalny podróżnika piętnujący charakter zostaje złagodzony⁸⁷.

Szczególną sympatię Stasiuka zaskarbiła sobie także Rumunia, która zostaje wręcz określona „krajem cudów”. W takim miejscu przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zachodzą równocześnie, mieszając się ze sobą. Trwa rozpad i wzrost jednocześnie. Rumunia przyjmuje to, co nowe, ale nie burzy przy tym tego, co minione. Czas biegnie tu w taki sposób, że pojęcie anachronizmu przestaje istnieć. Ulicami jeżdżą nowoczesne pojazdy, podczas gdy poboczami idą stare kobiety z używanymi od setek lat koszami na szelkach, grabiami i widłami. Koło elektrowni atomowej przejeżdżają wozy zaprzęgnięte w osły, obok drogi pasą się zwierzęta, w miastach można spotkać dziewczyny w ludowych strojach, zaś na wsi chłopców ubranych jak raperzy. W Rumunii nic nie jest oczywiste i banalne, wręcz przeciwnie – to kraina nieobliczalnego żywiołu i paradoksu. Podobnie jak Albania, umieszczona zostaje w obrębie Bałkanów nie na podstawie uczestnictwa w wojnie, ale z powodu spełniania warunku „bałkańskiego burdelu” oznaczającego nieporządek, rozpad, niezmienną, spowolnienie czasowe⁸⁸.

Z tego bałaganu wyłamuje się Słowenia, stanowiąca kontrast dla innych krajów bałkańskich. Wygląda na „całkiem gotową, starannie wykonaną i dobrze wykończoną” (JB: 106). Ku wielkiemu zaskoczeniu Stasiuka „kraj, w którym zaczęła się wojna” (JB: 99) stanowi doskonałą oazę spokoju – wszystko jest harmonijne, czyste, wysprzątane. Wzrok podróżnika nie ma się na czym zatrzymać. Brakuje mu znajomego bezładu i nieciągłości stanowiących wyzwanie dla jego wyobraźni. Buntuje się przeciwko słoweńskiemu uporządkowaniu, ceniąc bardziej „zwroty akcji z pogranicza snu i złego smaku” (JB: 107), które oferuje mu Rumunia, Albania czy też Czarnogóra. Słowenia nie potwierdza jego wizji „gorszej Europy”. Rozpościerające się przed nim widoki nie pasują do Bałkanów jako przestrzeni niebezpiecznej i ogarniętej wojennym chaosem, więc Stasiuk zmuszony jest do weryfikacji własnych wyobrażeń i wytyczenia konkretniejszych granic przestrzeni, którą określa mianem „Bałkanów”.

Nieco inaczej wygląda jego stosunek do Serbów. Wyrażna rezerwa wobec tego narodu przekształca się w późniejszych tekstach w stygmatyzację. Serbowie utożsamieni zostają z antyeuropejskością, a także z imperializmem, z agresją i ekspansją terytorialną. Serbia jest przestrzenią, która wzbudza poczucie zagrożenia, na każdym kroku nasuwa skojarzenia z wojną. Stasiuk otwarcie przyznaje, iż przez długi czas bał się „legendy, która wisiała

⁸⁷ *Ibidem*, s. 243.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 245.

w powietrzu jak rozpylona krew” (Dz: 118). Unikał nawet krótkich postojów w czasie podróży przez Serbię do Macedonii. Niechć ta prawdopodobnie ma swoje źródło w styczności z dyskursami politycznymi lat dziewięćdziesiątych.

Kolejny „bałkański” tekst Stasiuka pod tytułem *Fado* znów opiera się na antytezie i zdecydowanym podziale Europy na Zachodnią oraz Wschodnią. Zarysowana zostaje groteskowa wizja apokaliptycznej konfrontacji i zderzenia obu światów. W *Fado* jeszcze mocniej niż w *Jadąc do Babadag* wykorzystywane są zasada kompozycyjnego kontrastu i retoryka opozycji, co skutkuje dużą frekwencją stereotypów. Doszukać się też można postkolonialnego resentymetu w postaci nieustannego podkreślania konieczności odwetu na ucywilizowanym Zachodzie⁸⁹. Bałkany stają się w tym utworze kwintesencją „gorszej Europy”. Konceptualizacja jest tu rozpostarta między dwoma biegunami: dominującą wizją chaosu, wojny i przemocy, a także znaną już z poprzedniego tekstu „krajem cudów” i wyobraźni⁹⁰.

Dziennik pisany później przewartościowuje obrazy Bałkanów z wcześniejszych książek Stasiuka. Jest to zarazem oznaka przemian głębszych, obejmujących całe mitologiczne uniwersum, którego kontury i granice wyznaczyła wcześniejsza twórczość pisarza. Nie ma już kontemplacji rozpadu materii i bałkańskiego chaosu. W kręgu zainteresowań Stasiuka znajdują się ludzie, których wnikliwie obserwuje i rejestruje specyfikę ich życia. Tym razem wyraźnie pokazuje, że pod powierzchnią pięknych krajobrazów dostrzega wojenny koszmar. Życie na Bałkanach toczy się swoim rytmem, lecz spokój jest pozorny. Wojna nadal skrywa się pod maską pokoju. Ruiny pozostawione w środku miast są niczym pomniki upamiętniające te potworne zdarzenia. Jak gdyby mieszkańcom Bałkanów zależało, aby nikt nie zapomniał o bratobójczej rzezi, która miała tam miejsce. Stasiuk zaczyna w pewnym momencie odnosić wrażenie, że „cała ta wojna wyglądała tak, jakby zorganizowano ją na potrzeby zblazowanych zachodnich Europejczyków” (Dz: 87). Obywatele cywilizowanej części kontynentu mogli sobie pooglądać to urządzone dla nich widowisko, poczuć dreszcz emocji i strachu, a potem okazywać pogardę oraz wyższość wobec bałkańskich dzikusów. „Zabijali się i za to kochała ich Europa” (Dz: 106). Krwawy konflikt urozmaicał wieczorne wydania wiadomości i był tematem wielu artykułów prasowych. Sami mieszkańcy Bałkanów mimo trudnych doświadczeń zdają się do tej pory czerpać pewne „korzyści” z minionych wydarzeń – gdyby nie wojna, nikt by się przecież nimi nie zainteresował. Nagle dla Stasiuka wszystko zaczyna być podejrzane pod względem

⁸⁹ *Ibidem*, s. 246-247.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 248.

etycznym, „bo w końcu trzeba było mieć trochę nekrofilii we krwi, by puścić z dymem kawał własnego półwyspu” (Dz: 107). Bałkany okazują się mieć drugie, mroczne oblicze, nieprzystające zupełnie do dotychczasowych wyobrażeń pisarza. Odkrywa, że ludzie, których uważał za ostoję człowieczeństwa, zdolni są do bratobójczych rzezi. Niezwykle gościnni i serdeczni dla podróżników nie wahali się podnieść ręki na swoich sąsiadów a nawet krewnych.

Podsumowując, analiza wykreowanych przez Stasiuka obrazów Bałkanów wchodzących w skład „gorszej” Europy potwierdza usytuowanie jego twórczości w ramach dyskursu deprecjonującego Europę Wschodnią. Mimo wyraźnej fascynacji prowadzącej do próby przedstawienia tego regionu jako wyjątkowego i odmiennego w sensie pozytywnym, pisarz operuje stereotypami i je potwierdza. Zbudowany przez Stasiuka konstrukt jest tworem dynamicznym. W kolejnych książkach pisarz kładzie nacisk na różne aspekty związane z prezentowaną przestrzenią. Poszczególne kraje charakteryzują się większym lub mniejszym stopniem prowincjonalności bądź ściślej – „bałkańskości”, zaś osobisty stosunek pisarza do nich oscyluje między sympatią, obojętnością i niechęcią. Konstruując swoją wizję, Stasiuk konsekwentnie pomija też różnorodność kultur lokalnych, bazuje na niezbyt wnikliwych obserwacjach i obrazach utrwalonych w literaturze. W jego prozie nie brak również obiegowych opinii i sądów znanych głównie z dyskursów medialnych lat dziewięćdziesiątych. W efekcie jego narracja o Bałkanach reprodukuje istniejące stereotypy zamiast się im przeciwstawić i pokazać „gorszą” Europę w innym świetle.

Wykaz skrótów:

Dz – A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010.

F – A. Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2006.

JB – A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.

Bibliografia

1. Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
2. Chaszczyk-Rydel M., *Obrazy Bałkanów. Mity, stereotypy, nowa imagologia*, Wrocław 2013.
3. Skórczewski D., *Teoria, literatura, dyskurs: pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013.
4. Stasiuk A., *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010.
5. Stasiuk A., *Fado*, Wołowiec 2006. Todorova M., *Bałkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008.

Jednostka u kresu historii. Passage a l'acte w wybranych powieściach Michela Houellebecqa

Praca ta poświęcona jest pewnej wizji, która wyłania się z powieści Michela Houellebecqa i dotyczy europejskiej, dojrzałej kultury, jej rozwoju oraz konsekwencji tegoż. W dociekaniach naszych kluczowe będą następujące pojęcia: kategoria końca historii i psychoanalityczny termin *passage a l'acte*. Jak wkrótce zobaczymy, wykorzystanie tych konceptów pozwoli ukazać pewną zbieżność zachodzącą pomiędzy przedstawianą przez francuskiego autora logiką funkcjonowania społeczeństw w realiach późnej nowoczesności a wybuchami, lub – by odwołać się do tematu konferencji, która dała asumpt do niniejszych rozważań – powrotami przemocy.

Pytanie, które z konieczności powinno poprzedzić rozważania nad tezą głoszącą koniec historii i powodami sprawiającymi, że pragnę połączyć ją z kategorią *passage a l'acte* brzmi: dlaczego Houellebecq? Dlaczego twórczość tego współczesnego poety i powieściopisarza wybrałem, by ukazać specyfikę i miejsce, jakie w obecnym porządku europejskiej cywilizacji zajmuje fenomen przemocy? Uniwersum utworów Houellebecqa, jakże jednorodnych w kontekście fabularnej i formalnej konstrukcji⁹¹, to świat odbitej w krzywym zwierciadle zachodniej kultury. Kultury, której matrycą jest obecny, dominujący, liberalno-demokratyczny, a więc oficjalnie „aideologiczny”, paradygmat myślenia o społeczeństwie i jego rozwoju⁹². Powieści Francuza, czego najlepszym przykładem jest debiutanckie *Poszerzenie pola walki*, można odczytywać jako traktaty, w których autor podejmuje i wciąż na nowo opracowuje ten sam, przewodni temat: kondycję jednostki w reżimie ponowoczesności⁹³. Wykorzystanie słowa traktat w odniesieniu do utworów Houellebecqa może dziwić, lecz – po wnikięciu w ich strukturę – warstwa fabularna, zważywszy ograniczenie do minimum powieściowego „dziania się” i nikłe psychologiczne zniuansowanie bohaterów tej prozy, jawi się jako egzemplifikacja antropologicznych dociekań twórcy, podporządkowanych logice następujących po sobie hipotez i dowodów, dotyczących realiów funkcjonowania współczesnych społeczeństw. Wła-

⁹¹ A. Bielik-Robson, *Houellebecq albo skarga seksualnego proletariusza*, <http://www.newsweek.pl/houellebecq-albo-skarga--seksualnego-proletariusza,45057,1,1.html>, dostęp: 13.04.2015.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

śnie ze względu na tę cechę pisarstwo autora *Platformy* staje się dogodnym polem, by ukazać mechanizmy działania fenomenu, który określamy mianem przemocy we współczesnych realiach.

Czym jednak jest ów fenomen, któremu poświęcona została cała konferencja? Wydaje się, że jednoznaczne zdefiniowanie go nie jest możliwe. Dlatego w dalszej części pracy posługiwać się będę uproszczoną nieco koncepcją, pochodzącą z rozważań Pierre'a Bourdieu⁹⁴ i Slavoj'a Žižka⁹⁵. W tym ujęciu mnogość zjawisk składających się na omawiany fenomen zostaje poddana podziałowi na przemoc obiektywną i subiektywną⁹⁶. Wariant subiektywny to *modi* nacisków systemowych i kulturowych. Natomiast przemoc obiektywna to wszelkie, niepodlegające prawnej i obyczajowej legitymizacji, akty agresji⁹⁷. Do tych ostatnich należy (lub raczej może należeć) również tytułowe *passage a l'acte*.

Termin ten znalazł interesujące rozwinięcie w dociekaniach Jacquesa Lacana podczas Seminarium XVIII⁹⁸ i właśnie do Lacanowskiej definicji będę się odwoływał. Owo przejście do czynu oznacza w niej irracjonalną reakcję jednostki poddanej przytłaczającemu naciskowi, przybierającą często formę nagłego wybuchu przypadkowo skierowanej agresji. Zaryzykujmy tezę, że do *passage a l'acte* dochodzi w sytuacji skrajnej, w której wszelkie środki komunikacji zostają wyczerpane, gdy docieramy do kresu dyskursu, do kresu porządku języka⁹⁹. Wykraczamy wówczas poza sieć znaczącego, zza której wyłania się, nie poddane mediacji kulturowego kodu, „Realne” w całej swej gwałtowności. *Passages a l'acte* są przypadkowe, niezaplanowane, spontaniczne i destrukcyjne¹⁰⁰. Wchodzą też – jeśli zawierzmy diagnozom Michela Houellebecqa – w niepokojącą relację z reżimem, który narzuca tak zwana ponowoczesność.

Po końcu historii

Sposób w jaki Houellebecq opisuje świat zachodniej cywilizacji schyłku XX i początku XXI wieku, wedle twierdzenia chociażby Douglasa Morreya¹⁰¹, to szydercza reinterpretacja słynnych, finalistycznych tez Francis Fukuyamy. Myśliciel ten w latach dziewięćdziesiątych ostatniego stulecia głosił tezę o końcu historii i globalnym tryumfie

⁹⁴ Por. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja*, tłum. E. Neyman, Warszawa 2012, s. 55–60.

⁹⁵ S. Žižek, *Przemoc: sześć spojrzeń z ukosa*, Warszawa 2010, s. 16.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ J. Lacan, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris 2006.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 89.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ D. Morrey, *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*, Liverpool 2013, *passim*.

liberalno-demokratycznego ładu¹⁰². Przytoczmy więc wybrane założenia amerykańskiego neoheglisty:

Liberalizm Hegla daje się postrzegać jako dążenie do racjonalnego uznania, czyli uznania opartego a uniwersalnej podstawie, w którym godność każdego człowieka jako wolnej i suwerennej osoby jest uznawana przez wszystkich. Kiedy wybieramy życie w demokracji liberalnej, stawką jest coś więcej niż fakt, że zyskujemy wolność do zarobkowania i zaspokajania pożądliwej części duszy. Ważniejszą i w ostateczności bardziej satysfakcjonującą rzeczą, którą zapewnia nam demokracja liberalna, jest uznanie naszej godności. (...) Państwo liberalno-demokratyczne ceni nas współmiennie do naszego poczucia własnej wartości, dzięki czemu prócz części pożądliwej także część tymotejska znajduje zaspokojenie.¹⁰³

Państwo liberalne musi być uniwersalne, czyli przyznawać uznanie wszystkim obywatelom ze względu na ich człowieczeństwo, a nie ze względu na członkostwo w jakiejś grupie etnicznej, rasowej czy narodowej. Musi też być homogeniczne, tzn. kreować społeczeństwo oparte na zniesieniu rozróżnienia pomiędzy panami a niewolnikami.¹⁰⁴

Wydaje się, że źródeł wizji Houellebecqa należałoby raczej upatrywać w spuściźnie nieco dziś zapomnianego filozofa, którego prace stanowiły główną inspirację dla Francisa Fukuyamy. Był nim Alexandre Kojève¹⁰⁵. Podczas swych wykładów z lat trzydziestych poświęconych *Fenomenologii ducha*, wykładów, które stworzyły podwaliny francuskiej recepcji Hegla (słuchaczami ich byli między innymi Jacques Lacan, Pierre Klossowski, Georges Bataille i Maurice Merleau-Ponty oraz Raymond Aron) przedstawił on radykalnie antropologiczną, ateistyczną, inspirowaną pismami młodego Marksa lekturę pracy Hegla, ferując zarazem tezy o końcu historii, śmierci człowieka i nastaniu Ostatniego Państwa¹⁰⁶.

[N]ie ma już – pisał Kojève – (...) Człowieka we właściwym tego słowa znaczeniu. (...) Tym, co pozostaje po tej śmierci, są 1. Żywe ciała mające ludzką postać, ale pozbawione Ducha. (...) W rzeczywistości koniec ludzkiego Czasu albo Historii, tzn. ostateczne unicestwienie Człowieka we właściwym znaczeniu, czyli wolnego i historycznego indywiduum, oznacza całkiem po prostu ustanie Działania w mocnym sensie tego słowa. W praktyce oznacza to zniknięcie wojen i krwawych rewolucji. Koniec pożądania. A także zniknięcie Filozofii¹⁰⁷.

Tym, co nastaje po kresie Czasu są „post-historyczne zwierzęta z gatunku *Homo sapiens*”¹⁰⁸. Trudno nie zgodzić się z tezą Buckhama¹⁰⁹, że humanoidalne twory, będące produktami porządku końca historii, stanowią wzór dla kreowanych przez Houellebecqa figur boha-

¹⁰² F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 1996, *passim*.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 288.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 290.

¹⁰⁵ Zob. *Ibidem*, *passim*.

¹⁰⁶ M. Kwiek, *Dylematy tożsamości. Wokół autowizerunku filozofa w powojennej myśli francuskiej*, Poznań 2009, s. 37.

¹⁰⁷ A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 1999, s. 454.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ R. Buckham, *Freedom in the crisis of modernity* [w:] *Public theology for the 21st century: essays in honour of Duncan B. Forrester*, red. W. F. Storrar i A. R. Morton, Londyn 2004, s. 81.

terów jego książek. Postaci te bowiem wiodą jałową egzystencję w świecie odrealnionym, w świecie Baudrillardowsko pojmowanej hipertrofii symulaków, co stanowiło główny wątek utworu pisarza zatytułowanego – co znamienne – *Mapa i terytorium*. Francuski filozof w jednej ze swych prac zanotował następującą uwagę:

[W] uwodzeniu to dyskurs jawny, jako najbardziej *powierzchniowy*, zwraca się ku porządkowi głębokiemu (świadomemu lub nieświadomemu) ażeby go uchylić i w jego miejsce wprowadzić urok i wabik pozorów – nie w sensie frywolności, lecz gry i określającej ją stawki, namiętności związanej z odchyleniem – gdzie uwodzenie samych znaków staje się ważniejsze niż wyjaśnienie jakiejś prawdy (...) ¹¹⁰.

Potraktujmy *Mapę i terytorium* ¹¹¹ Michela Houellebecqa jako powieść wieńczącą jego radykalizującą się z utworu na utwór krytykę współczesnego, a więc aideologicznego, postmodernistycznego świata. Cała konstrukcja tego dzieła oparta jest na opozycji pomiędzy prawdą a fikcją, zanikającą, implodującą rzeczywistością a rozrastającym się nieustannie imperium symulaków – czyli kopii. Zwróćmy uwagę, że autor utworu eksploatuje w nim bezustannie jeden, fundamentalny dla europejskiej filozofii dylemat. Dylematem tym jest opozycja prawdy i przedstawienia. Przytoczmy zdania zawarte w *Państwie* Platona:

[A] teraz trzeba rzucić okiem na tragedię i na jej przodownika, Homera, skoro słyszymy z niektórych ust, że ci ludzie znają się na wszystkich umiejętnościach i na wszystkim, co ludzkie, jeżeli chodzi o zalety i wady charakteru, a na wszystkim, co boskie, też. Bo dobry poeta, jeżeli ma pięknie pisać o tym, o czym pisze, musi się na tym znać, kiedy tworzy, albo w ogóle pisać nie potrafi. Więc trzeba się zastanowić nad tym, czy to ci wielbienie nie natrafili też na naśladowców i dają się im w pole wywodzić, zaczęli patrzeć na ich dzieła i nie dostrzegają, że one stoją na trzecim miejscu w stosunku do rzeczywistości i łatwo je pisać temu, co prawdy nie zna; przecież poeta daje widok rzeczywistości, a nie rzeczywistość ¹¹².

Przy czym – co warte zauważenia – sam Houellebecq humorystycznie sugerował w porządku fabularnym ten kontekst, umieszczając na kartach powieści imię filozofa ¹¹³. Cała *Mapa i terytorium* to wielka opowieść o tym, w jaki sposób pozory zagarniają i pochłaniają realność. To dzieło o hipertrofii symulaków, której impet nadaje liberalno-kapitalistyczny reżim.

Podążając za – niejednokrotnie cytowanym przez Houellebecqa – Martinem Heideggerem ¹¹⁴, francuski pisarz kreuje świat, w którym byt nawet nie przesłonił, lecz anihilował bycie, zaś jednostka poddana została całkowitej, mówiąc językiem Lukacsa, reifikacji, w ar-

¹¹⁰ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005, s. 55.

¹¹¹ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, tłum. B. Geppert, Warszawa 2011.

¹¹² Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 312.

¹¹³ M. Houellebecq, *op. cit.* (pies powieściowego Michela Houellebecqa wabi się Platon).

¹¹⁴ Idem, *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006, s. 455.

cyfrowym porządku, określanym przez konwencje i prawa rynku, nieuchronnie zmierza ku zagładzie.

(Post)rzeczywistość

Tu dotykamy kwestii, która jest istotą Houellebecqowej refleksji nad ponowoczesnością. To, co poprzednik Fukuyamy, Alexandre Kojève, jeden z ojców finalistycznej narracji dotyczącej homogenicznego, uniwersalnego państwa, ukazywał jako „szczęśliwą” wegetację ludzi post-historycznych¹¹⁵, w utworach autora *Cząstek elementarnych* jawi się jako koszmar, w którym jednostki poddane są nieustającemu reżimowi form systemowej i kulturowej przemocy. Ponowoczesność, wbrew optymistycznym wizjom zwolenników płynnej rzeczywistości, takich jak Gianni Vattimo¹¹⁶, bądź – mówiąc słowami Kojève’a – czas, w którym „Człowiek post-historyczny» będzie odrywał »formy« od ich »treści«, czyniąc to już nie po to, by aktywnie trans-formować te ostatnie, ale po to, by przeciwstawiać samego siebie jako czystą »formę« samemu sobie i innym, traktowanym jako pewne dowolne »treści«”¹¹⁷, okazuje się w powieściach Houellebecq, ze szczególnym uwzględnieniem *Mapy i terytorium*, momentem całkowitej rytualizacji zachowań, w którym wolność, główna cnota liberalnej demokracji, jest ściśle ograniczona nie tyle przez prawa, ile przez przepływy kapitału i ekonomiczny interes („jestem produktem praw popytu i podaży”¹¹⁸, mówi Jed Martin, jeden z bohaterów powieści). To one według francuskiego pisarza stanowią rdzeń post-historycznego porządku, to one są ideologią aideologicznego paradygmatu myślenia o społeczeństwie. Porządku, którego konsekwencje dla jednostki i grupy ukazują najdobitniej fragmenty wieńczące trzy z jego powieści. Słowa wypowiedziane przez bohatera *Poszerzenia pola walki* stanowią wyrazistą egemplifikację wewnętrznej dezintegracji post-historycznego, bądź ponowoczesnego, podmiotu:

¹¹⁵ Aby uchwycić jawnie antyhumanistyczną wizję filozofa konieczny jest chyba jeszcze jeden dłuższy cytat: „ostateczne zniknięcie człowieka we właściwym znaczeniu oznacza również ostateczne zniknięcie ludzkiej mowy (logosu) we właściwym tego słowa znaczeniu. Zwierzęta z gatunku homo-sapiens reagowałyby na zasadzie odruchów warunkowych na sygnały dźwiękowe albo mimiczne i w rezultacie ich tak zwane rozmowy byłyby podobne do rzekomego języka pszczoł. Tym, co by wówczas znikło, nie jest więc tylko Filozofia, czyli poszukiwanie dyskursywnej mądrości, ale także sama ta mądrość. Bo u tych zwierząt post-historycznych nie byłoby już dyskursywnego *poznania świata i ziemi* (...) Doszedłem do wniosku, że *American way of life* to sposób bycia właściwy dla okresu post-historycznego, jako że to, czym są Stany Zjednoczone, stanowi zapowiedź *wiecznie teraźniejszej* przyszłości całej ludzkości. W rezultacie powrót Człowieka do zwierzęcości przestał mi się jawić jako możliwość, która ma się dopiero urzeczywistnić, a uświadomiłem sobie, że jest to już rzecz pewna, jako teraźniejszy fakt”, A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, op. cit., s. 455.

¹¹⁶ Zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.

¹¹⁷ A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, op. cit., s. 456.

¹¹⁸ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, op. cit., s. 245.

Zapuszczam się głębiej w las. Za tym wzgórzem, jak informuje mapa, biją źródła Ardeche. Przestało mnie to interesować, ale jadę dalej. Sam już nie wiem, gdzie są te źródła; wszystko teraz jest takie podobne. Pejzaż staje się coraz bardziej łagodny, przyjazny, radosny; boli mnie skóra. Znajduję się wewnątrz przepaści. Odczuwam moją skórę jako granicę, a świat zewnętrzny jako miażdżącą siłę. Poczucie odłączenia jest totalne; odtąd jestem uwięziony w samym sobie. Wyższa synteza się nie dokonuje; cel życia jest chybiony. Jest druga po południu¹¹⁹.

Podobne rozpoznanie odnajdujemy w *Możliwości wyspy*. Michel Houellebecq kreśli w niej obraz ludzkości, która dzięki nauce osiągnęła (w słabym sensie – poprzez klonowanie) nieśmiertelność: „Kąpałem się długo, w słońcu i w świetle gwiazd, i nie odczuwałem niczego więcej poza niejasnym, ożywczym uczuciem. Szczęście nie było możliwym horyzontem. (...) Świat zdradził”¹²⁰. Znamienna jest także wizja, którą zamyka Michel Houellebecq swoją *Mapę i terytorium*. Pozornie przedstawia ona jedynie opis ostatniego artystycznego projektu głównego bohatera powieści. Jednakże jest równocześnie prefiguracją końca ponowoczesnego, skonwencjonalizowanego, zrytualizowanego świata, w którym jednostki skazane są na nieuchronną reifikację.

Twórczość ostatnich lat życia Jeda Martina można (...) widzieć, – i jest to najbardziej bezpośrednia interpretacja – jako nostalgiczne spojrzenie na koniec wieku przemysłowego w Europie, a bardziej ogólnie na nietrwały, przejściowy charakter wszelkiej działalności produkcyjnej człowieka. Taka interpretacja nie oddaje jednak uczucia niepokoju, jakie budzi widok patetycznych laleczek produkcji Playmobil, zagubionych w futurystycznym, abstrakcyjnym, ogromnym mieście, które samo kruszy się i rozpada, po czym stopniowo wtapia w roślinną nieskończoność. Ani tego uczucia rozpacz, jakie nas ogarnia w miarę jak figurki przedstawiające ludzi, którzy towarzyszyli Jedowi Martinowi na przestrzeni ziemskiego żywota, niszczyć pod wpływem pogody, po czy rozkładają się i rozpadają na kawałki, stając się na ostatnich filmach wideo symbolem generalnego unicestwienia gatunku ludzkiego. Figurki pogrążają się, przez chwilę zdają się walczyć, zanim zostaną zduszone kolejnymi warstwami roślin. Po czym wszystko uspokaja się, zostają tylko poruszane wiatrem trawy. Następuje totalny triumf świata roślinnego¹²¹.

W powieściach Houellebecq, dialektyka prawdy i pozoru znajduje swój kres w hipertrofii porządku symulaków i implozji rzeczywistości, prowadzącej do nieuchronnej zagłady. Podobne tezy głosił w drugiej połowie XX wieku Guy Debord. W swojej słynnej pracy zatytułowanej *Spółczesność spektaklu* pisał:

Ruch spektaklu polega zasadniczo na przekształcaniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma postać płynną, w zakrzepłe rzeczy, które jako negatyw w bezpośrednio doświadczanej wartości stają się wartością jedyną. (...) Kontemplacja spektaklu opanowuje materialnie rzeczywiste życie, które odtwarza porządek spektaklowy¹²².

¹¹⁹ Idem, *Poszerzenie pola walki*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006, s. 168.

¹²⁰ Idem, *Możliwość wyspy*, op.cit., s. 455.

¹²¹ Idem, *Mapa i terytorium*, op. cit., s. 381.

¹²² G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz rozważania nad społeczeństwem spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Warszawa 2006, s. 45.

Zdania te, w innym ujęciu, oznaczają, że wszelki dyskurs jednostki, jeśli za dyskurs podmiotu rozumiemy jakiekolwiek sensotwórcze działanie, bądź aktywność generującą jakiekolwiek przekaz, zagarniany jest przez dominujący paradygmat myślenia. Ujmując to w kategoriach Houellebecqowskich, nawiązujących do dociekań Baudrillarda, „Mapa”, porządek kopii poddany nieoficjalnemu, ale dominującemu wpływowi przepływów kapitału, pochłania i anihiluje „Terytorium”.

W tym posthistorycznym, aideologicznym, ponowoczesnym reżimie, funkcjonują bohaterowie książek Houellebecq. Jakakolwiek działalność podejmowana w przedstawianym uniwersum przez te figury, zostaje unieważniona bądź wchłonięta przez amorficzny porządek. Chociażby krytyka kapitalistycznego ładu, którą w swej twórczości uprawia jeden z bohaterów Houellebecq, zostaje włączona w rynkowy reżim, stając się kolejnym produktem, którego wartość wyznaczają prawa popytu i podaży. Nawet aktywności w – zdawałoby się – najintymniejszej sferze egzystencji ludzkiej, jaką jest seksualność, ulegają konwencjonalizacji i zaczynają funkcjonować jako dopełnienie pozycji społecznej, którą zajmują jednostki w strukturze (*vide Poszerzenie pola walki*). Wszystko to prowadzi nas ponownie do diagnoz Guy’a Deborda: „Nie można abstrakcyjnie przeciwstawiać spektaklu i rzeczywistej działalności społecznej (...). Spektakl, który wywraca rzeczywistość na opak, jest realnie wytwarzany. (...) Rzeczywistość przejawia się w spektaklu, a spektakl jest rzeczywisty”¹²³.

Passage a l’acte

W zachowaniu figur kreowanych przez Houellebecq postaci, egzystujących w tych post-historycznych, skonwencjonalizowanych do granic realiach, niemal zawsze zaobserwować można charakterystyczny moment, gdy sieć komunikacji pomiędzy konkretną jednostką a resztą otaczających ją podmiotów zostaje zerwana. Idealnym przykładem takiego aktu jest stanowiąca zwieńczenie *Poszerzenia pola walki* paniczna rejterada głównego bohatera¹²⁴. Warta uwagi jest też jego nieudana próba zainicjowania sytuacji, w której zostanie popełnione morderstwo¹²⁵. Jednakże najbardziej dobitny przykład owego zawieszenia funkcjonowania dyskursu, gwałtowny, niespodziewany *passage a l’acte*, rzecz można, błysk „Realnego”, znajdujemy we fragmencie *Mapy i terytorium*, w którym główny

¹²³ *Ibidem*, s. 35.

¹²⁴ M. Houellebecq, *Poszerzenie pola walki*, *op. cit.*, s. 167.

¹²⁵ *Ibidem*, s.127.

protagonista, Jed Martin, zostaje skonfrontowany z wiadomością, że jego ojciec poddał się eutanazji. W zachowaniu bohatera dochodzi wówczas do zaskakującej zmiany. Introwertyczny, wycofany artysta rzuca się z pięściami na z rezerwą referującą mu całą procedurę towarzyszącą eutanazji pracowniczkę fundacji, w której przeprowadzono zabieg na jego rodzicu. Jed Martin niczego nie żąda, niczego werbalnie nie komunikuje. Jego działanie nie ma żadnego innego celu, niż ten spełniający się w samym akcie przemocy¹²⁶.

- Co się stało z ciałem?

– Cóż, jak znaczna większość naszych klientów, pański ojciec zdecydował się na kremację. Postąpiliśmy zgodnie z jego życzeniem, po czym jego prochy zostały rozsypane.

No właśnie, pomyślał Jed. Jego ojciec stał się karmą dla brazylijskich karp w jeziorze. Kobieta zgarnęła papiery, wyraźnie przekonana, że rozmowa została zakończona, i wstała, żeby je włożyć do szafy. Jed również wstał, podszedł do niej i wymierzył jej silny policzek. Wydała zduszony jęk, ale nie zdążyła zareagować. Przyłożył jej sierpowym w podbródek, po którym nastąpiło kilka szybkich, krótkich prostych. Kiedy zachwiała się, próbując złapać oddech, cofnął się, nabrał rozpędu i z całych sił kopnął ją w splot słoneczny. Tym razem upadła na podłogę, z głuchym stukiem uderzając o metalową krawędź biurka. Chyba dostała w kręgosłup, pomyślał Jed¹²⁷

Opisany irracjonalny wybuch agresji wobec idealnie skonstruowanego systemu, w którym wszystkie fenomeny, nawet śmierć, poddane są logice ponowoczesnego reżimu, a więc reżimu, którego jądrem jest arcyludzki wszak finansowy porządek, stanowią świadectwo wyczerpania kodu języka, który zagarnięty został przez precyzyjny, posthistoryczny, mówiąc językiem Michela Foucaulta, porządek dyskursu. To wybuch, za którym nie idzie żadne znaczenie, który nie komunikuje żadnych treści, który zaznacza tylko – niemo – to, co nie może zostać wypowiedziane: dezintegrację i skrajne zagubienie podmiotu, jeszcze nie całkiem zreifikowanego, jeszcze nie do końca zamienionego w post-historyczne zwierzę w trybach ponowoczesnej maszyny.

Powrót przemocy

Nie chodzi o to, by sztucznie dopasowywać psychoanalityczny termin do tekstowych fenomenów. *Passage a l'acte* pozwala nam jednak nazwać pewne zjawisko, które znajduje odzwierciedlenie w książkach Michela Houellebecqa. W sytuacji całkowitego zagarnięcia dyskursu przez spektakl nadchodzi niestety czas działań niedyskursywnych. Gwałtownych, pozbawionych celu i jałowych – a przez to niemożliwych do zasymilowania przez porządek symulaków.

¹²⁶ Idem, *Mapa i terytorium*, op. cit., s. 335.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 335.

Mówimy dziś o „powrocie przemocy”. Wydaje się oczywiste, że jedyna przemoc, w kontekście której możemy głosić tezy o jakimś powrocie, to ta subiektywna w jej najdzikszych przejawach (trudno bowiem bronić twierdzenia, jakoby nacisk kulturowy czy systemowy kiedykolwiek zelżał). W powieściach Michela Houellebecqa przemoc powraca – pod postacią niespodziewanych, gwałtownych, irracjonalnych agresywnych zachowań jednostek u kresu. U kresu historii, u kresu myślenia, u kresy dyskursu. Otwarta pozostaje kwestia, czy rzeczywistość przedstawiana przez Houellebecqa w jego powieściach weźmiemy za tę, która nas otacza. Jeśli tak, łatwo wysnujemy jeden, niepokojący wniosek. Irracjonalna, jałowa przemoc będzie się przejawiać dopóty, dopóki nie zidentyfikujemy się całkowicie z porządkiem symulaków. Dopóty, dopóki nie staniemy się odpowiednikiem owych „patetycznych laleczek produkcji Playmobil” z ostatnich linijek *Mapy i terytorium*. Z jednej strony mamy więc perspektywę reifikacji, z drugiej zaś wybuchy destrukcyjnej agresji. Odwołajmy się raz jeszcze do słów, które zapisał w swej debiutanckiej powieści Michel Houellebecq: „wyższa synteza się nie dokona; cel życia jest chybiony”. „Świat zdradził”.

Abstract

Passage a l'acte in selected novels of Michel Houellebecq

The aim of this research is to highlight the functions of a particular kind of violence that has found its place in the selected novels of Michel Houellebecq. Universe created by the writer appears to be a combination of forces, in which institutional pressure and connected with them cultural violence – provoke the reaction of individuals, often taking the form of a desperate *passage a l'acte*. Reflections on the latter category will be the main topic of the speech. It is not difficult to discern distorted, mocking philosophical reflection and utopian predictions, announcing the end of history in Houellebecq's output. This raises the question of the role of individual acts of resistance in the world where “death of man” was proclaimed. This speech uses the concepts of Alexandre Kojève, Martin Heidegger and (contextually), Jacques Lacan and Slavoj Žižek.

Bibliografia

1. Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005.
2. Bourdieu P., Passeron J.-C., *Reprodukcja*, tłum. E. Neyman, Warszawa 2012.
3. Buckham R., *Freedom in the crisis of modernity* [w:] *Public theology for the 21st century : essays in honour of Duncan B. Forrester*, red. W.F. Storrar i A.R. Morton, Londyn 2004.

4. Debord G., *Spółeczeństwo spektaklu oraz rozważania nad społeczeństwem spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Warszawa 2006.
5. Fukuyama F., *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 1996.
6. Houellebecq M., *Mapa i terytorium*, tłum. B. Geppert, Warszawa 2011.
7. Houellebecq M., *Poszerzenie pola walki*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006.
8. Houellebecq M., *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006.
9. Kojève A., *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 1999.
10. Kwiek M., *Dylematy tożsamości. Wokół autowizerunku filozofa w powojennej myśli francuskiej*, Poznań 200.
11. Lacan J., *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris 2006.
12. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.
13. Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
14. Žižek S., *Przemoc: sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Warszawa 2010.

O „banalności zła” w powieści „Eroica” Andrzeja Kuśniewicza

Czym jest „banalność zła”? Jest to termin stworzony przez Hannę Arendt, mający dać odpowiedź na pytanie o to, jak niektórzy z niemieckich żołnierzy w czasie II wojny światowej mogli dopuścić się zbrodni na tak ogromną skalę. Czy ci ludzie nie mieli sumienia? Czy wszyscy byli przepełnionymi nienawiścią potworami? Arendt w swojej głośnej książce *Eichmann w Jerozolimie* odpowiada na to pytanie przecząco. Niemieckich żołnierzy ukazuje jako normalnych ludzi, mających rodziny, przyjaciół, często bardzo dobrze wykształconych. Zło, którego się dopuścili było dla nich samych banalne, gdyż nie dostrzegali bądź nie chcieli dostrzegać głębi tego, za co byli odpowiedzialni. Sami siebie nie postrzegali jako złych. W umysłach ludzi, którzy stali się zbrodniarzami wojennymi istniało przekonanie, że uczestniczą oni w historycznych, wspaniałych i absolutnie wyjątkowych wydarzeniach, którym, właśnie z powodu tej wyjątkowości, nie łatwo jest sprostać. Czyny, jakich się dopuszczali były straszne, ale musieli tak postępować dla dobrej sprawy. Żołnierze nie patrzyli na swoje ofiary jak na ludzi, ale jak na element, którego należało się pozbyć. Arendt stwierdza, że żeby to osiągnąć, władza musiała w swoich żołnierzach zdusić ten prosty odruch współczucia, który czuje się w stosunku do każdej cierpiącej istoty¹²⁸. Niemcy dokonały tego poprzez zmianę kierunku współczucia z ofiary w stronę kata – żołnierze mieli żałować samych siebie, tego, że w imię wyższego dobra są zmuszani dokonywać tak potwornych czynów i patrzeć na to nieuchronne „okropieństwo”.

Niemieccy żołnierze nie tylko nie byli pozbawionymi uczuć zimnymi mordercami, jak pokazuje przykład Eichmanna, wielu z nich nie kierowało się nawet nienawiścią do Żydów. Do dokonywania brutalnych morderstw często nie prowadziły ich żadne osobiste pobudki. Co więcej, nawet pomimo tego, że zostali skazani za zabójstwa tysięcy ludzi, sami siebie nie postrzegali jako przestępców. Dla nich zgładzenie Żyda było po prostu „kwestią medyczną”, jedynie wypełnieniem rozkazu, dlatego nie powinno pociągać za sobą kary¹²⁹.

¹²⁸H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, Kraków 2010, s. 236.

¹²⁹*Ibidem*, s. 157.

Po zakończeniu wojny w literaturze dość szybko zaczęły pojawiać się książki, zajmujące się psychiką zbrodniarzy niemieckich. Autorzy dzieł o tej tematyce starali się znaleźć odpowiedź na pytania: jak człowiek może się dopuścić tak wielkiego zła? Co spowodowało u niego takie zachowanie i jakie uczucia mu towarzyszą pod dokonaniu zbrodni? U prezentowanych przez siebie postaci często dostrzegali jakby podwójną moralność albo rozdzielenie sfer życia, sprawiające, że z jednej strony byli to świetnie wykształceni ludzie, bardzo wrażliwi na piękno i sztukę, a z drugiej strony – bezwzględni oprawcy, którzy bez zastanowienia potrafili wydać wyrok śmierci na tysiące ludzi.

Zagadnienie banalności zła odnaleźć możemy w książce *Eroica* Andrzeja Kuśniewicza. Dzieło to wydano w 1963 roku – w okresie powojennej fali „apokryfów”, w których próbowano spojrzeć na niemieckich żołnierzy i czyny, jakich się dopuścili z ich punktu widzenia¹³⁰, starano się zrozumieć motywy ich postępowania, odnaleźć w nich jakiś sens. Jak pisze Edward Balcerzan:

Polacy pisali o Niemcach tak, jak sądzili, iż Niemcy mogliby czy powinni by byli pisać o sobie samych. Reguła „apokryfu” skłaniała autorów do unikania akcentów polskich, do zacierania polskiej perspektywy (Kuśniewicz w *Eroice*) lub do zaznaczania jej niesłychanie dyskretnie (...)¹³¹.

Kuśniewicz kwestię tego, jak człowiek zdrowy psychicznie, posiadający wyższą kulturę i wykształcenie, może dopuścić się tak potwornych zbrodni, rozpatruje wyjątkowo dokładnie, poprzez ustanowienie narratorem swojej powieści oficera SS odpowiedzialnego za śmierć tysięcy Żydów. Głównym bohaterem *Eroicy* jest Ottokar von Valentine, należący do wyższych sfer niemiecki żołnierz, o wspaniałym rodowodzie, wykształcony erudyta niezwykle wrażliwy na piękno. Jego postać zostaje skonstrastowana z innymi bohaterami powieści, którzy również są odpowiedzialni za zbrodnie wojenne.

Właściwa akcja utworu toczy się w Paryżu tuż po zakończeniu wojny, w niewielkiej celi, w której uwięzieni są Otto i trzech jego towarzyszy oczekujących na wyrok. Na początku nie wiemy, dlaczego tych czterech ludzi, całkowicie się od siebie różniących pozycją społeczną, wykształceniem i poglądami, znalazło się w takim położeniu. Żaden z nich, a zwłaszcza Otto, nie zachowuje się, jakby był odpowiedzialny za jakąś zbrodnię. K. prezentuje się jako człowiek niezwykle religijny i pełen wiary w innych, wciąż namawia wszystkich wokół do nawrócenia się. Z. to były alfons, który snuje opowieści o czasach, kiedy prowadził lupanar. Jest jeszcze Baron, starzec, który w wyniku brutalnego aresztowania

¹³⁰E. Balcerzan, *Przygody Człowieka Księżycowego (ogólne i szczególne)*, Gdańsk 2000, s. 23.

¹³¹*Ibidem*, s. 23.

stracił zdrowie psychiczne. Zabito wtedy jego ukochanego psa i jedynie to wydaje się mieć teraz dla niego jakiekolwiek znaczenie.

Przez większą część akcji nie wiemy, za jakie przewinienia sądzony będzie sam narrator, który unika nie tylko mówienia o swoich zbrodniach, ale nawet myślenia o nich. Z biegiem czasu okazuje się, że każdy z mężczyzn został aresztowany bądź za pracę dla SS, bądź za współpracę z nim. Charakterystyczne jest to, że żaden nie wykazuje najmniejszych wyrzutów sumienia za popełnione przez siebie czyny. Ukrywają swoje prawdziwe oblicza i powody uwięzienia pod fasadą dobrego wychowania, zachowują się jakby znaleźli się razem przez pomyłkę, jakby nie mieli ze sobą nic wspólnego, a ich sytuacja miała się w każdej chwili zakończyć, a oni – odzyskać wolność.

W toku akcji wychodzi na jaw, że ci „normalni”, a nawet, jak mogłoby się zdawać, „dobrzy” ludzie, starający się opiekować sobą nawzajem i odnosić się do siebie z szacunkiem, są odpowiedzialni za bardzo poważne przestępstwa. K. to, jak nazywa go Z., „kapuś”, który współpracował z SS, wydawał Niemcom ludzi działających w podziemiu i tym samym skazywał ich na pewną śmierć. Mimo tego, że podaje się za kaznodzieję, że mówi wciąż o sędzie Bożym, to okazuje się być przepełnionym nienawiścią antysemitą. Oskarża Żydów o wszystkie osobiste nieszczęścia, jakie go spotkały, zazdrości im też majątku i pozycji.

Nawet Baron, postać, która wzbudza swoim stanem i podeszłym wiekiem litość, a także pewną opiekuńczość u pozostałych więźniów, nie ma czystego sumienia. Otto rozpoznaje w nim mężczyznę, który przyjaźnił się i współpracował z Niemcami. Obawiając się o życie swojego podopiecznego Rogera, który związał się z partyzantami, Baron przekazał Niemcom wszystkie informacje, jakie miał o przyjaciółach swojego bratanka. W rezultacie zostali oni aresztowani, a samego Rogera oczyszczono z wszelkich zarzutów. Baron współpracując z Niemcami sam jednak wydał wyrok na młodzieńca. Roger został zabity przez pozostałych partyzantów, gdyż posądzono go o zdradę. Opowieść o przyczynach aresztowania mężczyzny poznajemy nie bezpośrednio od niego, lecz od Ottona, który znał treść listu Barona do jednego z niemieckich dowódców. Sam starzec pozostaje raczej milczący. Jeżeli się odzywa, to mówi jedynie o śmierć ukochanego psa, przez co sprawia wrażenie, jakby stracił zmysły. W czasie rozmowy z Ottonem jest jednak całkowicie przytomny. Można zadać pytanie, czy zachowanie Barona nie było od początku świadomą pozą, grą, która miała w innych, a przede wszystkim w strażnikach, obudzić współczucie, a przez to doprowadzić do jego uwolnienia.

Ostatni z więźniów, pan Z., to postać, która od początku budzi najmniej sympatii. Jest głośny, wulgarny, wciąż snuje historie o czasach, w których był alfonsem, tylko on nie

ukrywa, że współpracował z SS. Wydaje się, że to właśnie pan Z. ma najwięcej na sumieniu i jako jedyny zasłużył sobie na pobyt w więzieniu. Ostatecznie jednak to Z. okazuje się posiadać najbardziej rozwiniętą moralność. Jako jedyny nie udaje, że jest niewinny. Przewinienia, które ciąży mu na sumieniu, są poważne, ale o wiele mniejsze niż te Ottona. W przeciwieństwie do niego, Z. widział w Żydach cierpiących ludzi, którzy w żaden sposób nie zasłużyli na los, jaki ich spotkał, współczuł im.

Rozpatrując problem banalności zła, Kuśniewicz skupia się przede wszystkim na psychice narratora powieści – Austriaka Ottokara von Valentine. Przyglądając się zachowaniu Ottona w celi, trudno jest uwierzyć, że dokonał on poważnej zbrodni, nawet współwięźniowie sądzą, że został on aresztowany przypadkowo i wkrótce zostanie uwolniony. Mężczyzna dystansuje się od innych więźniów, stara się z nimi nie rozmawiać, a zwłaszcza nie wyjawiać żadnych szczegółów ze swojego życia, przede wszystkim zaś powodów uwięzienia. Swym zachowaniem podkreśla różnicę między sobą a pozostałymi aresztantami.

Od innych więźniów odróżniają go w szczególności wysoka kultura oraz ogromna wrażliwość na piękno i sztukę. Zarówno Otto, jak i jego najlepszy przyjaciel Chrystian, to znawcy i wielbiciele dzieł sztuki, zwłaszcza malarstwa. Otto był nie tylko kolekcjonerem, sam miał też pewne predyspozycje do tego, by zostać artystą. Był niezwykle wrażliwy na piękno przyrody, potrafił wychwycić i utrwalić w swojej pamięci chwile, które zachowywał we wspomnieniach jak gotowe do przeniesienia na płótno, wypracowane w najdrobniejszych szczegółach obrazy.

Właśnie ta niezwykła wrażliwość na sztukę, maniery, inteligencja i świetne wykształcenie przykuwają w sylwetce Ottokara uwagę, gdyż kłócą się z wyobrażeniem o tym, jak powinien wyglądać i zachowywać się zbrodniarz. Rodzą się pytania: jak człowiek, który ma tak bardzo rozwinięty zmysł piękna, myśliciel, zwracający uwagę na tematy, które prostych ludzi nie interesują, mógł być sprawcą tak wielkich zbrodni? Dlaczego nie odczuwa on wyrzutów sumienia? Otto wydaje się nie obciążony nawet najmniejszym poczuciem winy.

W czasie przesłuchań powtarzał, że był doskonale świadomy swoich czynów, nie podążał bezwolnie za rozkazami, nie zaślepiła go też wiara w posłannictwo niemieckiej kultury ani Trzeciej Rzeszy. Za bezpośrednią przyczynę wstąpienia w szeregi SS i dokonywania masowych mordów Żydów z jego ramienia, odpowiedzialna miała być chęć dotarcia do swego „absolutnego ja”, pęd do tego, by stać się człowiekiem faustycznym. Według Otta, człowiek faustyczny był to ktoś całkowicie wyzwolony z pragnień i potrzeb cielesnych, ale także duchowych, takich jak współczucie dla drugiego człowieka, wspomnienia o ludziach, miejscach i przedmiotach czy wyrzuty sumienia. Już od dziecka

ćwiczył swoje ciało, na przykład poprzez wkładanie ręki w ogień albo skakanie do lodowatej wody, a także umysł – pozbywając się wszystkich swoich ulubionych przedmiotów, dręcząc owady i ludzi mu bliskich. Wspomina, jak zmuszał się, by maltretować bezbronne mrówki, a potem zgniatać je, co było całkowicie wbrew jego charakterowi, gdyż kochał zwierzęta. Wierzył jednak, że dzięki pokonaniu tej słabości stanie się silniejszy i lepszy. Uważał, że dzięki swym staraniom nie tylko zyska wolność, ale wręcz stanie się istotą boską, stojącą ponad wszelkim dobrem i złem. Zabijanie Żydów było kolejnym krokiem na drodze ku całkowitej wolności, kolejną granicą konieczną do przekroczenia w celu wyeliminowania hamującego faustyczny pęd moralnego zakazu mordowania. Prawo wzbraniające odbierania życia jest tak silnie ugruntowane w psychice każdego człowieka, że Otto walczył ze sobą, by się od niego uwolnić. Zabijanie miało sprawić, że dotrze on do głębszych pokładów własnej świadomości. Po odnalezieniu swego prawdziwego „ja” miał stanąć ponad innymi i zostać kimś lepszym od nich. Właśnie dlatego twierdzi, że nie odczuwa wyrzutów sumienia – swoich czynów nie rozpatruje w kategorii tego, co moralne i niemoralne, gdyż wydaje mu się, że te podziały jego samego nie dotyczą. Jako jednostka wybitna może robić, co tylko zechce. To pragnienie uwolnienia się z krepujących go więzów – kulturowych, moralnych, społecznych i rodzinnych, wytłumaczyć można silnymi skłonnościami regresywnymi. Być może to doświadczenia z czasów, gdy Otto był dzieckiem – kiedy to jego niania wpajała mu, że nagość jest zła, tak wpłynęły na jego późniejszą osobowość¹³². Sam Otto odrzuca takie wytłumaczenie, gdyż stawiałoby go na równi z innymi ludźmi i przeczyłoby jego wyjątkowości.

Dążenie do pierwotnego „ja” Otto uważa za jedyny powód swego postępowania. Im bardziej jednak pogrąża się w chorobie, trawiony gorączką i prześladowany majakami, tym silniej ujawniają się inne przyczyny tego, że stał się katem. Motywy te wydają się dużo bardziej przyziemne. Zaliczyć można do nich przede wszystkim poczucie wyższości, płynące zarówno z przeświadczenia o przewadze swojej narodowości nad innymi, jak i ze świadomości znakomitej rangi rodziny, z której pochodzi. Rasa niemiecka według Ottokara jest o wiele lepsza od innych, przede wszystkim dzięki wysokiemu poziomowi kultury i wspaniałej historii pełnej bohaterskich walk. Ma to dawać przyzwolenie Niemcom do tego, by decydowały o losie innych narodowości. Niektóre z nich, jak Rusini, Litwini czy nawet Francuzi, powinny według głównego bohatera przekształcić się w służące Niemcom, a inne – jak Żydzi – całkowicie zniknąć powierzchni ziemi.

¹³²J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 251.

Choć Otto nie chce się do tego przyznać, za jego postępowaniem stoją też bardziej osobiste pobudki. Sam przed sobą próbuje udawać, że nie obchodzi go los Żydów, że ani im nie współczuje, ani ich nie nienawidzi. Pomimo tego, że próbuje wyprzeć z pamięci wspomnienia o Żydach, których kiedyś znał, te postaci ciągle do niego wracają, pojawiając się jako prześladowające go widziadła. Wychował się w czasach, kiedy nie zważano na to, do jakiej narodowości należy człowiek. Dorastał w otoczeniu przedstawicieli nacji, która stała się później celem nazistowskich prześladowań – w zabawach towarzyszyły mu żydowskie dzieci, również jego guwernantka była Żydówką. Właśnie te osobiste powiązania w dużym stopniu zdecydowały o tym, że Otto w późniejszych latach obrócił się przeciwko Żydom. Jego ogromna duma, która wynikała z przekonania o wspaniałym rodowodzie, została boleśnie przez nich zraniona. Nie potrafił zapomnieć o tym, jak guwernantka dręczyła go, ciągle dopatrując się w jego zachowaniu czegoś niestosownego. Później czuł się upokorzony tym, że po zakończeniu wojny zmuszony był przyjmować pomoc od żydowskiego doktora i jego rodziny. Nie potrafił znieść tego, jak diametralnie zmieniła się sytuacja jego rodu, stracił nie tylko majątek, ale przede wszystkim pozycję, która stawiała go dotąd na społecznym piedestale. Wcześniej miał zagwarantowane, że znajdzie się wśród grupy sprawującej władzę, po wojnie ten porządek został naruszony, dlatego wraz z innymi młodymi ludźmi postanowił przywrócić dawny stan rzeczy. Potajemnie Otto marzył o powrocie średniowiecznego silnie ugruntowanego i jasnego podziału na kasty, marzył o powrocie czasów, w których znalazłby się pośród uprzywilejowanej warstwy ludzi, sprawujących władzę nad innymi.

Podczas lektury *Eroicy* zwraca uwagę to, jak bardzo Otto wypiera ze swej świadomości, że jest winny ludobójstwu. Na swoje ofiary stara się nie patrzeć jak na ludzi, ale jak na obraz, który budzi w nim niechęć, a nawet obrzydzenie. Przed samym sobą przyznawał się do odpowiedzialności za jedną śmierć – zabicia kolegi, którego znał jeszcze z czasów szkolnych. Otto zastrzelił go, gdy tamten chciał poddać się wrogom w czasie bitwy. Co jakiś czas wspomnienia o tym, czego się dopuścił, próbują się wydostać, ale bohater tłamsi je, udając, że nie istnieją i ucieka w świat wyobraźni, co robi bardzo często. Uwielbia snuć fantazje o bohaterskich czynach, których dokonywał ubrany we wspaniały mundur pochodzący z dawnych czasów. Te wyobrażenia ciągle jednak rozpadają się, gdy wspomnienia jego zbrodni dają o sobie znać. Okazuje się, że pomimo zapewnień, że nie ma wyrzutów sumienia, wciąż zmaga się z powracającymi do niego twarzami znajomych Żydów, którzy najprawdopodobniej zginęli podczas wojny, co sugeruje, że odczuwa pewne, przynajmniej szczątkowe, poczucie winy.

Młody Otto marzył o dokonywaniu wspaniałych bohaterskich czynów, dzięki którym dorównałby swoim przodkom. Pragnienie, by być takim, jak ojciec czy dziadek było zapewne jedną z przyczyn, dla których wstąpił do SS – chciał tak jak oni nosić piękny mundur, wykazać się odwagą i budzić u innych szacunek. Pomimo tego, że ciągle wypiera z pamięci zbrodnie, których się dopuścił i stara się zapomnieć o ludziach posłanych przez niego na śmierć, jest świadomy, że jego wojskowa działalność znacznie różni się od honorowego zachowania członków jego rodziny. Wspomina, że zarówno jego ojciec, jak i dziadek walczyli w czasie wojny ramię w ramię z Żydami. Doskonale zdaje sobie sprawę, że przodkowie nie tylko nie byłiby dumni z jego dokonań, ale wręcz odwróciliby się od niego, patrzyliby na niego z pogardą i niezrozumieniem. Jest to kolejna rzecz, o której stara się zapomnieć. Do pragnienia bohaterskich czynów skonfrontowanych z realnym działaniem niemieckich oficerów nawiązuje tytuł powieści. „Eroica” znaczy tyle co „bohatera”, jest to aluzja do *III Symfonii Es-dur* Ludwiga van Beethovena o tym samym tytule dedykowanej Napoleonowi i podejmującej temat bohaterstwa. Biorąc pod uwagę, że czyny żołnierzy z SS, wbrew ich osobistym przekonaniom, nie mają nic wspólnego z heroizmem, a są wręcz zaprzeczeniem tego, czym on jest, tytuł ten nabiera niezwykle gorzkiego i ironicznego znaczenia.

Według Ottokara wszelkie jego działania służyły jednemu celowi – dotarciu do absolutnego „ja” wyzwolonego zarówno z więzów ideologicznych, jak i kulturowych. Zbrodnie, jakich się dopuszczał, miały być sposobem na przełamywanie kolejnych barier, gdyż, jak twierdził, „trzeba zstąpić na samo dno, aby stać się nagim”¹³³. Zdawał więc sobie sprawę z wagi swoich czynów, ale uważał je za konieczne do tego, by stać się w pełni wolnym. Kategorycznie odcinał się od ideologii socjalistycznych, uważając, że nie mają one na niego najmniejszego wpływu. Jednakże nie sposób nie dostrzec, że postawa i poglądy Ottokara zgadzają się w dużej mierze z volkizmem – specyficzną rasistowską ideologią, z której później wykształcił się nazizm. Z poglądów nazistowskich wywodzi się przekonanie Ottokara o predestynacji niektórych narodów do władania nad innymi; pragnienie powrotu do dawnych, najlepiej średniowiecznych czasów; niechęć do miast, nad które przedkłada się wieś i naturę; a także pragnienie odzyskania utraconego mistycznego związku z przyrodą. Również wyznawany przez Ottokara panteizm, czyli przekonanie o jedności duszy ludzkiej z całym światem, ma swe podłoże w volkizmie. Mimo całego poczucia wyższości, jakie bohater odczuwa wobec tych, którzy ślepo podążyli za ideologią nacjonalistyczną, okazuje się, że on

¹³³ A. Kuśniewicz, *Eroica*, Kraków 1976, s. 138.

sam tak bardzo się od nich nie różni. Wychodzi na jaw, że mit faustyczny, na który wciąż powołuje się Ottokar, jest fałszywy – żadne wyzwolenie z krępujących go ideologicznych więzów nie nastąpiło, gdyż Otto wciąż postępuje zgodnie z ideologią, jaka zawładnęła umysłami niemieckich żołnierzy.

Kuśniewicz w swojej powieści stawia pytania: jak człowiek mógł dopuścić się tak wielkiego zła, jakim była zagłada Żydów oraz co sprawiło, że Niemcy obrócili się przeciwko narodowi żydowskiemu? Pisarz nie daje jednej gotowej odpowiedzi na te niezwykle trudne kwestie, a raczej stawia kilka tez. Skupia się przede wszystkim na postaci samego narratora, oficera SS Ottona von Valentine. Jego zbrodnicze zachowanie mogło być spowodowane kilkoma czynnikami: chęcią dokonania wielkich czynów, dzięki którym dorównałby swym przodkom; dążeniem do przywrócenia porządku sprzed I wojny światowej, gdy naród niemiecki był potęgą; a także pęd, by stać się człowiekiem faustycznym – wolnym, wyzwolonym z wszelkich pęt, jakimi są między innymi wspomnienia, tęsknoty, sumienie oraz panujące powszechnie poglądy. Wbrew temu, co sam twierdził, na jego działania ogromny wpływ miała również ideologia nacjonalistyczna. Starał się od niej odciąć, a mimo to wciąż postępował zgodnie z jej założeniami.

Analiza motywów postępowania dotyczy także innych wojennych zbrodniarzy, towarzyszy Ottona. Jedni widzieli w tym, czego się dopuszczali po prostu rodzaj rozkazów, które musieli wypełnić albo – tak jak doktor – pracy, która ostatecznie mogła stać się dla nich nawet pasją. Inni upatrywali w tej sytuacji okazji do zemsty na Żydach czy sposobu na wzbogacenie się. Dla niektórych, takich jak K., Żydzi stali się symbolem ich życiowego pecha, byli obciążani winą za ich osobiste niepowodzenia i dla tych to, co spotkało ofiary Holocaustu, było rodzajem w pełni zasłużonej kary.

Niezależnie od bezpośrednich motywów postępowania zbrodniarzy z okresu II wojny światowej opisanych w powieści, Kuśniewicz zwraca uwagę na zagadnienie, które w swej książce porusza również Arendt: na ich brak poczucia winy i brak świadomości wymiaru zła, jakiego się dopuścili. Inaczej niż w przypadku Eichmanna, na którym skupia się Arendt, główny bohater *Eroicy* zdaje sobie sprawę, że popełniał zbrodnie, że jest winny śmierci wielu ludzi, a mimo to nie chce przyjąć pełni psychicznej odpowiedzialności za swe czyny, ukrywając się za różnymi przyczynami, przede wszystkim zaś za pragnieniem dotarcia do swego absolutnego „ja”. Mimo starań, by wyzwolić się z więzów ideologii nazistowskiej, działa jednak zgodnie z jej założeniami i zgodnie z nią zrzuca ze swojego sumienia winę, twierdząc, że doskonały człowiek, jakim jest on sam, nie powinien odczuwać skruchy. Właśnie w takiej postawie ujawnia się banalność zła – w tym, że bohater stara się odnaleźć

jakieś sensowne wytłumaczenie dla dokonanych przez samego siebie zbrodni, gdyż nie chce wziąć na swe sumienie ciężaru odpowiedzialności za śmierć tysięcy niewinnych ludzi, spojrzeć na samego siebie jako na odczłowieczonego potwora.

Bibliografia

1. Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, Kraków 2010.
2. Balcerzan E., *Przygody Człowieka Księżycowego (ogólne i szczególne)*, Gdańsk 2000.
3. Jarzębski J., *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta* [w:] *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
4. Kuśniewicz A., *Eroica*, Kraków 1976.

„Niechciane piękno” – reprezentacje i estetyzacja Holocaustu w odwołaniu do tekstów Jean-Luc Nancy i książki “*Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*”

Brett Kaplan

Największe z obrazów w historii sztuki przedstawiają śmierć. Zaczynając od twórczości Francisco Goyi i jego *Saturna pożerającego własne dzieci* oraz serii *The Disasters of War*, kończąc na *Guernice* Pabla Picassa i *Zagazowanych* Johna Singera Sargenta. Claude Monet, okrzyknięty ojcem impresjonizmu, na ogół wykorzystywał pastelowe kolory i światło słoneczne, ale jeden z jego najbardziej poruszających obrazów, *Camille na łożu śmierci*, pokazuje jego zmarłą żonę, namalowaną w dniu zgonu. Niektórzy na podstawie tego dzieła oskarżają Moneta o znieczulicę, która pozwoliła mu malować, gdy ciało małżonki było jeszcze ciepłe. Świadomość, że Monet malował zwłoki może wzbudzać w nas pewien dyskomfort. Jaka więc byłaby nasza reakcja, gdyby zamiast jednego, próbował przedstawiać sześć milionów ciał? Brett Kaplan i filozof Jean-Luc Nancy pochylają się nad tą kwestią, a także starają się odpowiedzieć na zjawisko demonizacji piękna w kontekście Holocaustu. Do wypaczenia tego pojęcia doszło na skutek pewnego *dictum* Adorno, a także wykorzystania przez nazistów określonej estetyki, która stała się nieodłącznym elementem reżimu faszystowskiego, skażonym przez niego. W związku z poglądem, że Holocaust ma być zdarzeniem historycznie wyjątkowym, niektórzy uważali, że potrzebuje unikalnego systemu estetycznego. Wszystko to wywoływało u artystów tego okresu strach przed etycznymi konsekwencjami ukazywania Holocaustu w artystycznej formie.

Propozycja Kaplan obejmuje spojrzenie na twórczość przedstawicieli pierwszej generacji – bezpośrednich świadków zdarzenia, np.: Paula Celana oraz artystów „drugiego pokolenia”, takich jak Anselm Kiefer, Christian Boltanski (ze względu na wątpliwości dotyczące materiału badawczego wybranego przez Kaplan z twórczości Kiefera i Boltanskiego w niniejszym szkicu wskazani artyści nie będą prezentowani).

Według argumentacji autorki estetyczna przyjemność dostarcza pierwszej generacji mechanizm przeżycia, który pozwoliłby poradzić sobie z pozostałościami i wspomnieniami z obozów koncentracyjnych. W związku z tym bada twórczość wspomnianego poety Celana

i pisarki Charlotte Delbo, chcąc zaobserwować, jak Holocaust „nawiedza” ich pamięć. W przypadku pokolenia powojennego praktyka niechcianego piękna pozwala „pamięci zapomnianej” znaleźć się w czołówce świadomości kulturowej.

Słynne zdanie Adorno: „Pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem”, pomimo swoich późniejszych modyfikacji było frazą, która odcisnęła ogromne piętno na artystach, filozofach, teoretykach.

Paul Celan, żydowski poeta rumuńskiego pochodzenia, nie zgadzał się z teorią Adorno o post-reprezentacji Holocaustu. Nawiązał z nim bezpośredni dialog dotyczący wykorzystania jego poezji „po Auschwitz”.

Wiersz *Todesfuge* (*Fuga śmierci*) wyraża traumę tamtego przeżycia powiązaną z pozbawionym wstydu pięknem. Poeta próbuje nawiązać kontakt z czytelnikiem wykładając doświadczenia Holocaustu i tworząc estetykę powojenną. *Fuga...* przedstawia dwie kobiece postacie □ Margarete i Sulamit. Jedna jest reprezentantką niemieckiego ideału piękna, druga – odniesieniem do żydowskiej kusicielki. Wiersz zaczyna się jednak od odwołania do mężczyzny, który rozkazuje Żydom wykopać grób, podczas gdy on „pisze gdy się ściemnia do Niemiec twe włosy złociste Margarete”¹³⁴. Jej złote włosy są symbolem aryjskiego piękna nazistowskiego żeńskiego prototypu. W drugiej zwrotce odpowiednik Margaret – Sulamit mająca „spopielone włosy” – symbolizuje Żydów. Związek pomiędzy ofiarą (Sulamit) i sprawcą (Margarete) zakłada wybór między śmiercią a życiem. Włosy Sulamit, „spopielone” jak te z krematoriów obozów koncentracyjnych, „umierają”, podczas gdy włosy Margarete „przeżywają”.

Trzecia strofa wiersza przybiera niespodziewany obrót, następuje stopienie obu kobiet w jedną postać. Sulamit staje się jednością z węzami – metaforą kuszenia. Margarete i jej „złote włosy” łączą się z mężczyzną – jest to swoiste splątanie sprawcy i ofiary. Lisa Saltzman twierdzi, że połączenie tych dwóch bohaterek jest „sensualne” przez „mieszanie zmysłowości i śmierci”. W czwartej zwrotce losy dwóch kobiet stają się oczywiste. Niemcy i Żydzi toczą walkę, która toczy się między dominacją a uległością i między życiem a śmiercią.

Śmiałe wykorzystanie piękna i zmysłowości było przyczyną odrzucenia utworu Celana przez wielu ludzi, którzy uważali, że świadczy on o braku szacunku dla Holocaustu oraz zniesławia pamięć. Utwór ten był postrzegany jako poetycki wzór niestosownego przejawu zmysłowości w trakcie zbiorowego pogrzebu. Takie stanowisko pokazuje, że

¹³⁴Tłumaczenie z języka niemieckiego: Jacek Filek; przedruk: „Znak” 1995, nr 477.

estetyczne kryteria Holocaustu w literaturze obracać się miały wokół obowiązkowej wystawy przejawów „antypiękna” oczekiwanych z okazji takich pogrzebów. Mimo to można bez trudu odnaleźć także innych pisarzy okresu Holocaustu – Edmonda Jabès, Charlotte Delbo, Roberta Antelma czy Marguerite Duras – w twórczości których zawiera się dziwna seksualność, gorzko-słodka melancholijna, libidalna energia, spełniająca często raczej rolę ocalenia, a nie świętokradztwa. Jak zauważyli psychoanalitycy, pojawienie się dodatkowych sił witalnych w drugiej połowie XX wieku, w momencie międzyludzkiej tragedii, nie stanowi zjawiska wyjątkowego. Nicolas Abraham i Mária Török stwierdzili, że ludzie, którzy stracili bliską osobę, zamiast oczekiwanego emocjonalnego sparaliżowania odczuwają wzrost siły libidinalnej i w ich teorii jest to naturalne.

Jean-Luc Nancy na pytanie czy każda próba reprezentacji Shoah jest barbarzyństwem, odpowiada: „tak wielkiego cierpienia nie wolno zapominać i nawet jeśli sztuka zawiera w sobie ciągle ryzyko zdradzenia ofiar, nie istnieje inne miejsce, w którym cierpienie to mogłoby się odnaleźć”¹³⁵. Zajmuje się on jednak problematyką reprezentacji, także tej zakazanej. Omawiając stanowisko tego badacza, wyjdę od przedstawienia jego definicji reprezentacji:

Reprezentacja nie jest *symulakrum* nie jest ona czymś, co zastępuje rzecz oryginalną – w rzeczywistości nie ma śladu rzeczy: jest prezentacją tego, co nie sprowadza się do danej i doskonałej obecności (lub danej całkowicie doskonałej) albo jest zaprezentowaniem jakiejś rzeczywistości (lub formy) inteligibilnej poprzez formalne pośrednictwo jakiejś rzeczywistości zmysłowej¹³⁶.

Dla filozofa reprezentacja, w tych dwóch sposobach patrzenia na nią, pomimo swej swoistej nienakładalności, daje się zatem zgłębić tylko przez zestawienie lub przez kontrastowe podejście.

W jednym ze swoich esejów, *Zakazana reprezentacja*, Nancy wyjaśnia w jakim sensie może być ona zabroniona. Odnosi ją do określonej, konkretnej interpretacji obrazu – takiego, który przypisuje sobie prawo do bycia przedmiotem – przedstawicielem doskonałym, co dla Nancy’ego oznacza, że jest on zamknięty na kontekstowość, wieloznaczność, inność, niejako zastygły w swojej formie. *Idol* i *idolatria* są najwyraźniejszymi przykładami tej sytuacji.

W kontekście powyżej przytoczonych słów reprezentacja Zagłady jest zakazana tylko przez sprowadzenie jej do tego, co dosłowne, zamknięte w formie. Wszystkie takie proste

¹³⁵Cytat za: B. Baszczak, *Zakazana reprezentacja, niewyraźność i milczenie. Jean-Luc Nancy i estetyzacja zagłady*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2012, nr 11, s. 83.

¹³⁶J.L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 119.

percepcyjne figury, bardziej upamiętniające niż reprezentujące, są swoistym papierkiem lakmusowym obnażającym niemoc reprezentacji. W innym tekście Nancy podaje definicję reprezentacji zakazanej:

nie chce „obozów”, ale (...) ustanawia stawką w grze ich (nie)reprezentowalność: za pomocą całkowicie odmiennych środków, które można różnie oceniać, np. kamienne bloki Jochene Gerza, na których nazwy izraelskich cmentarzy wyryte są po stronie odwróconej, niewidocznej, zwróconej ku ziemi albo szklane płyty Emanuela Saulniera ułożone w napis ‘Rester, resister’, albo *Shoah* C. Lanzmanna (film bezustannie podkreślający poprzez swoją własną reżyserię odrzucenie reżyserii)¹³⁷.

Problem reprezentacji w kontekście nazizmu i Zagłady wiąże się z wykreowaniem przez faszystowski system „nadreprezentacji” i „nadreprezentanta”. Nie jest to już zatem zwykła reprezentacja, jest czymś ponad, czymś lepszym, co przewyższać miało wszelkie ideały. Jednocześnie przy tworzeniu tej masowej, wyidealizowanej, jednoznacznej wizji, nie tylko człowieka, ale także świata, doszło do pewnego jej spłaszczenia, stała się ona bowiem hermetycznym spojrzeniem na wszystko, co różne od niej. W tym najdobitniej ujawnia się potrzeba nazizmu do ograniczania tego, co inne, otwarte, różnorodne, wartościujące. „Trzeba zrozumieć, że skuteczność obozów koncentracyjnych polega przede wszystkim na spłaszczeniu samej reprezentacji lub możliwości reprezentacyjnej w taki sposób, że nie mogą one już w żaden sposób reprezentować lub wystawiają reprezentację na jej własną próbę”¹³⁸.

Szerzej piszą o tym Nancy i Philippe Lacoue-Labarthe w książce *Mit nazizmu*, gdzie przedstawiają reprezentację na usługach ideologii. Aryjczyk – czyli wspomniany „nadreprezentant” – wzór będący ideałem dla doskonałej reprezentacji nazizmu. Nazizm ze wszystkimi swoimi przymiotami to bezpośrednia obecność. Jej przeciwieństwem i zarazem największym zagrożeniem był naród żydowski pozbawiony – według Hitlera – wizji, destruktor. Nancy twierdzi, że:

Obóz zagłady jest sceną, na której nadreprezentacja tworzy widowisko unicestwiania tego, co w jej oczach jest nie-reprezentacją. Tym, co odróżnia owo przedsięwzięcie od wszystkich innych (inne obozy, ludobójstwo), jest to, że obiera ono za cel bezpośrednio i precyzyjnie „pod-człowieka”, a nie jakąś piekielną rasę i/lub wroga, ale przede wszystkim gangrenę lub miazmat zdolne do zatrucia samej prezentacji autentycznej obecności. Auschwitz jest przestrzenią zorganizowaną w taki sposób, aby sama Obecność, ta, która się pokazuje i pokazuje świat wraz z sobą i bez reszty, mogła wystawić widowisko unicestwiania tego, co z zasady jest objęte zakazem reprezentacji – czy też tym, co nazywam tu zakazaną reprezentacją. Zadaniem SS-mana jest zniszczenie tego, co może zaskoczyć lub zakłócić porządek nadreprezentacji¹³⁹.

SS-man, dokonując bezpardonowego ataku na śmierć, zniszczył jej możliwości

¹³⁷*Ibidem*, s. 133.

¹³⁸*Ibidem*, s. 120.

¹³⁹*Ibidem*, s. 126.

reprezentacji. Śmierć w Auschwitz – anonimowa, bez indywidualnego rysu – straciła swoją władzę estetyczną. Także więzień pozbawiony możliwości reprezentacji traci własne oblicze, fizis. Mimo iż wydaje się, że zawładnąć twarzami, które wymykają się ograniczeniom, które stawiają estetyczne wyzwanie, jest niemożliwe, to problemem Holocaustu jest „problemem reprezentacji twarzy, która sama utraciła reprezentację i spojrzenie, twarzy przesyconej samym tylko zapachem, twarzy rozciągniętej w akcie eksterminacji jako ostateczna redukcja sensu”¹⁴⁰. Dużą rolę odgrywa tu śmiertelne spojrzenie SS-manna.. Jest on nadreprezentantem, ma stanowić nieosiągalny wzór, model dla więźniów, który jednak sam w sobie musi pozostawać ostrożny i niewzruszony na spojrzenie, istnienie innego.

W tym kontekście Kaplan również wspomina o utracie reprezentatywności przez śmierć, bowiem nawet zwłoki zostały pozbawione swej formy, pozostał po nich jedynie popiół, pył – niewiele mówiący i niewiele oddający. Dlatego należy szukać innych form ocalenia tego, co zaszło w obozach. Taki też cel przyświeca autorce w jej próbach stworzenia swego studium pamięci na podstawie zestawiania różnych tekstów. Charlotte Delbo opracowała termin „głębokiej pamięci”, który jest sposobem przypominania nam, współczesnym, że jej przeszłość w Auschwitz nie była i nigdy nie będzie realnie skończona w przeszłości. Podczas gdy skóra węża może zostać przez niego zrzucana, wspomnienia Delbo z jej uwięzienia w Auschwitz, które Langer opisuje jako „skóra pamięci Auschwitz”, nadal będą odczuwalne.

Ciekawym zabiegiem Kaplan jest odczytanie przez nią utworów o Holocaustie w kontekście dzieła Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Proponuje ona odejście od złożoności freudowskiego modelu Nachträglichkeit¹⁴¹. Pozytywnie zaś zapatruje się na literacką koncepcję Prousta, zakładającą powiązanie pamięci z przyjemnością i założeniem, że pewne przedmioty mogą zawierać potencjał do uruchomienia przeszłości w teraźniejszości – np. lawina skojarzeń wywołana przez magdalenkę nasączoną herbatą, czy potknięcie o wystającą płytę chodnikową. Te proustowskie infekcje widoczne są w utworze Jorge Sempruna, gdzie poetyka autora *Czasu odnalezionego* stała się integralną częścią jego strategii przetrwania podczas deportacji do Buchenwaldu. W swojej powieści *Wielka podróż* opisuje, jak traumatyczne zdarzenia są choć na chwilę zakłócone przez przyjemność

¹⁴⁰*Ibidem*, s. 131.

¹⁴¹ „Historyczna siła traumy nie polega po prostu na tym, że doświadczenie zostaje powtórzone po jego zapomnieniu, lecz na tym, że tylko w jego inherentnym zapomnieniu – i poprzez nie – zostaje ono w ogóle po raz pierwszy doświadczone. I to właśnie nieodłączna latencja owego wydarzenia paradoksalnie wyjaśnia osobliwą strukturę temporalną – opóźnienie – doświadczenia historycznego: ponieważ wydarzenie traumatyczne nie zostaje doświadczone wówczas, gdy się wydarza, staje się ono w pełni jawne tylko w powiązaniu z innym miejscem i innym czasem” – C. Caruth, *Wstęp* [w:] *Trauma: Explorations in Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1995, s. 8

wywołaną wspomnieniami z przeszłości. Jednak ten moment, który Kaplan nazywa „wyobraźnią ucieczki”, wywołującą nostalgię poprzez wspomnienie ery przedwojennej, szybko się rozprasza i przenosi go z powrotem do horroru deportacji. Zarówno napięcie między zmysłową przyjemnością sugestywnych rzeczy Prousta, jak i skupienie i okropność Holocaustu zawierają równy potencjał transpozycji „pamięci” z tekstu do czytelnika.

Brett Ashley Kaplan mówi, że niejednokrotnie zaskakiwał ją fakt, jak wiele dzieł prozatorskich i poetyckich z zakresu sztuki wizualnej i architektury zaświadczało o tym, że Holocaust jest piękny, mimo że pozostaje zasmucający. Autorka podążyła za rozważaniami Kanta i Burke’a, którzy odróżnili pojęcie piękna i wzniosłości i zrezygnowała z tego drugiego, gdyż według niej jest ono utożsamiane przede wszystkim z czymś przerażającym i nieprzedstawialnym. Zdecydowała się na wykorzystanie słowa „piękno”, by podkreślić swoje zdanie, będące zaprzeczeniem dla twierdzenia, że zbrodnie Holocaustu były zbyt straszne, aby mogły być reprezentowane. Idąc dalej, poszerza ona definicję piękna, gdyż piękne nie jest tylko to, co jest atrakcyjne, ale piękno może być także wyznaczane przez teksty lub inne dzieła, które oferują różnorodne, często niejednoznaczne, skomplikowane i otwarte refleksje na temat Holocaustu. Definicja ta uznaje, że nawet zło może być piękne – tak długo jak pozostanie ono głębokie i nieprzeniknione. Zło może być wprost proporcjonalne do piękna – im większe zło, tym większy potencjał piękna. Sztuka nie musi terroryzować, aby pogłębić naszą wiedzę na temat urazów i traumy. Piękno to „niedozwolona przyjemność”, która kusi naszą uwagę i zachęca do refleksji.

Pewną cechą wspólną obu analizowanych wyżej prac jest podejście opierające się na tym, że to co dozwolone, powinno być zarazem głębokie i niejednoznaczne, wielorakie, przeciwstawiające się prostym spojrzeniom na problem traumy Zagłady i sposobów jej przedstawiania.

Bibliografia

1. Baszczak B., *Zakazana reprezentacja, niewyraźność i milczenie. Jean-Luc Nancy i estetyzacja zagłady*, „Słupskie Studia Filozoficzne”, Słupsk 2012, nr 11.
2. Caruth C., *Wstęp [w:] Trauma: Explorations in Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1995.
3. Celan P., *Todesfuge (Fuga śmierci)*, tłum. J. Filek, przedruk: „Znak”, Kraków 1995 (477); dostępne w Internecie: <http://www.instesw.ebox.lublin.pl/ed/1/celan.html.po> (dostęp: 05. 05. 2015).

4. Kaplan B. A., *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, University of Illinois Press, 2007.
5. Nancy J.L., *Zakazana reprezentacja*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

Przemoc symboliczna na przykładzie wybranych wierszy Charlesa Bukowskiego

Warto na samym początku omówić pokrótce, czym właściwie jest przemoc symboliczna i jak rozumiana jest ona w tym tekście. Otóż przemoc symboliczną uznaje się za specyficzną, miękką formę przemocy, charakteryzującą się do pewnego stopnia ukryciem, zamaskowaniem swojego negatywnego charakteru. Polega ona przede wszystkim na uzyskiwaniu przeróżnymi drogami takiego oddziaływania klas bądź jednostek dominujących (innymi słowy uprzywilejowanych) na całość społeczeństwa lub inne jednostki, by podporządkowani postrzegali rzeczywistość tak, jak życzy sobie tego jednostka uprzywilejowana. Dla osób zdominowanych taka sytuacja jest czymś całkowicie normalnym, typowym, nie zdają sobie bowiem sprawy z tego, że rzeczywistość może być inna, lepsza. Osoby nieświadomie podlegające innym nie wiedzą, że mogą żyć inaczej. Przemoc symboliczną można postrzegać również jednostkowo jako skomplikowaną i długofalową formę manipulacji zmierzającą do uzależnienia od siebie jednostki – uzależnienia polegającego przede wszystkim na stałym wpływie intelektualnym i światopoglądowym.

Poezja Charlesa Bukowskiego jest wyjątkowa pod wieloma względami. Często odnosi się do najprostszych, pierwotnych ludzkich instynktów, sprawia wrażenie na siłę przesyconej wulgaryzmami i dewiacjami:

Bukowski jest konsekwentnie osobny. Kwestionuje normy i autorytety. Przełamuje bariery dobrego smaku i przyzwoitości, pisząc wiersze o gaciach zabrudzonych gównem czy o podcieraniu tyłka. Zarazem otwiera poezję na te zjawiska potocznego języka, które dotychczas były albo zupełnie nieobecne, albo dozowane w aptekarskich dawkach: zdegradowane słownictwo, drwiące w żywe oczy z tych, którzy w poezji szukają mowy wysokiej; uproszczona składnia, popadająca miejscami w nieokiełznany słowotok, miejscami ograniczona do czystej sprawozdawczości a przede wszystkim brutalne obrazowanie odwołujące się bez ceregieli, ale też bez chęci epatowania, do lekceważonego świata najbardziej przyziemnych przejawów ludzkiej fizjologii¹⁴².

¹⁴² J. Jarniewicz, *Horyzontalne wiersze Charlesa Bukowskiego* [w:] Ch. Bukowski, *Płonąc w wodzie, tonąc w ogniu*, Warszawa 2004, s. 264-265.

Przemoc symboliczna w najprostszej i najbardziej wyraźnej formie realizuje się w twórczości Bukowskiego pod postacią jego ojca:

ojciec

nosił ze sobą kalkę
żyletkę i bat
kiedy bał się w nocy
nakrywał głowę kocem
pewnego ranka w Los Angeles
spadł śnieg
i właśnie wtedy
zrozumiałem że mój ojciec
nad niczym nie ma władzy¹⁴³ (...)

Słabość ojca jest bardzo często podejmowanym przez poetę tematem. Człowiek, który w teorii powinien być przykładem zachowania się, wyznaczać pewne reguły postępowania, sam jest bezsilny i bezradny, podporządkowuje się odgórnym normom społecznym, ulega symbolicznym naciskom i w ten sposób jest słaby, bezbronny, podatny na wszelkie zranienia. Ojciec jako jednostka do pewnego stopnia uprzywilejowana powinien mieć władzę nad synem, który jest mu, chcąc nie chcąc, podporządkowany. Poza relacją buntu z jednej strony i zrezygnowania z drugiej nie może zawiązać się porozumienie. Charles Bukowski gardzi więc swoim ojcem:

mój ojciec

mój ojciec był świetnym facetem
udawał że jest bogaty
mimo to żyliśmy na fasolkach, grzybkach i parówkach
kiedy siadaliśmy do jedzenia, mówił
"nie każdy może jeść jak my"

ponieważ chciał być bogaty, albo sądził
że już jest bogaty
głosował na Republikanów
na Hoovera przeciwko Rooseveltowi
i przegrał
na Alfa Landona przeciwko Rooseveltowi
i przegrał znowu
mówił "do czego zmierza ten świat
kolejny raz są tutaj Czerwoni
i niedługo zastaniemy Ruskich we własnym ogródku"¹⁴⁴

¹⁴³ Ch. Bukowski, *ojciec* [w:] Idem, *Plonąc w wodzie, tonąc w ogniu*, Warszawa 2004, s. 45.

Jest to klasyczny przykład przemocy symbolicznej – grupa społeczna umieszczona w ramy ugrupowania politycznego narzuca pewien trend życia, zachowania, myślenia, wręcz definiowania swojej osobowości.

W przeciwieństwie do zubożonego wyobrażenia przemocy symbolicznej, jaką pewna klasa stosuje wobec innej za pośrednictwem wychowania (paradoksalnie, wyobrażenia wspólnego tym, którzy ujawniają dominację ideologiczną sprowadzoną do schematu przymusowego przyswajania, i tym, którzy udają oburzenie spowodowane przez narzucanie dzieciom ze „środowisk ubogich” „kultury, która nie jest dla nich stworzona”), dominujące DP zmierza w mniejszym stopniu do wdrożenia informacji składającej się na kulturę dominującą (być może dlatego, że cechująca PP szczególna produktywność oraz trwałość jest mniejsza, jeśli dokonuje się ona w grupach bądź klasach znajdujących się niżej w hierarchii społecznej) niż do wdrażania prawomocności kultury dominującej jako faktu dokonanego¹⁴⁵.

Ojciec Bukowskiego pragnie być jak ludzie bogatsi od niego, karmi się marzeniami i ideałami promowanymi w mediach i kulturze swoich czasów. Żyjąc w nędzy, będąc alkoholikiem, wyniszczając do cna samego siebie, wmawia sobie, że jest dobrze, że będzie jeszcze lepiej. Można domyślać się, iż stąd płynie późniejsza pogarda dla kultury i życia społecznego. Bukowski staje się anarchistą, gardzi wszystkimi wartościami, wreszcie lirycznie grzebie własnego ojca:

pogrzebałem Go
jak osobliwość ziemi
jak setki tysięcy osobliwości
i miliony innych
straconych¹⁴⁶

Bukowski konsekwentnie odcina się od wszelkich ugrupowań społecznych, politycznych i kulturowych, w nich bowiem dopatruje się tego, co opisują w swojej książce Bourdieu i Passeron:

Jeden z mniej dostrzeganych efektów obowiązkowego nauczania sprowadza się do tego, że udaje mu się wytworzyć w klasach zdominowanych uznanie prawomocnej wiedzy i prawomocnego sposobu bycia (na przykład w dziedzinie prawa, medycyny, techniki, rozrywki czy sztuki), pociągające za sobą obniżenie wartości wiedzy i sposobu bycia, które one w pełni opanowały (na przykład prawo obyczajowe, medycyna domowa, techniki rzemieślnicze, język ludowy i sztuka ludowa, a nadto wszystko to, co przynosiły „wagary czarownicy i pastucha”, wedle określenia Micheleta) i tym samym kształtuje rynek wytwórczości materialnej, a – zwłaszcza – symbolicznej, którego środki produkcji (poczynając

¹⁴⁴ Ch.Bukowski, *mój ojciec*, <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/42830-charles-bukowski-moj-ojciec.html>, dostęp: 12. 04. 2015.

¹⁴⁵ P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja*, Warszawa 2006, s. 119.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 75.

od studiów wyższych) są prawie zmonopolizowane przez klasy dominujące (na przykład diagnostyka medyczna, poradnictwo prawne, przemysł kulturowy itd.)¹⁴⁷.

Bukowski gardzi wszelkimi instytucjami społecznymi, gardzi układnością struktur społecznych, gdyż dostrzega błędy wynikające z socjalizacji i podlegania regułom. Sam zresztą nieraz stwierdza, iż pomimo pragnienia odcięcia się od sformalizowanej rzeczywistości musi choć częściowo uczestniczyć w niewolniczym kapitalizmie. Przykładem obrazującym tak pojmowaną przemoc symboliczną może być chociażby ten wiersz:

zima

wielki zabłocony ranny pies
potracony przez samochód idzie
w kierunku krawężnika
piszcząc
straszliwie
człowiek się zwija
kiedy widzi jak jucha
płynie mu z rzyci i pyska.

gapię się na niego i
jadę dalej
bo jak by to wyglądało
gdybym na krawężniku w Arcadii
trzymał w ramionach umierającego psa
a krew przesiąkałaby mi przez
koszulę, spodnie,
spodenki gimnastyczne, skarpetki i
buty? wyglądałoby to
głupio.
poza tym chcę postawić
w pierwszej gonitwie
na konia nr 2
i do tego w drugiej
na dziewiątkę. obliczyłem
sobie, że wygrana
powinna wynieść jakieś 140 dolców
więc muszę zostawić
tego psa, żeby umarł tu sam
akurat naprzeciw
wielkiego centrum handlowego
gdzie paniusie liczą
na okazyjne ceny
podczas gdy pierwsze płatki
śniegu spadają na
Sierra Madre¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 210.

¹⁴⁸ Ch. Bukowski, *Miłość to piekielny pies*, Warszawa 2003, s. 79.

Bardzo brutalny i dosłowny obraz naszkicował w tym utworze Bukowski. Pies staje się bowiem nie tylko ofiarą cywilizacji dlatego, że został śmiertelnie potrącony przez samochód. Zwierzę umrze, ponieważ żaden człowiek nie jest w stanie wyrwać się z norm i konwencji społecznych – celowość życia, zadania narzucane przez warstwy uprzywilejowane ograniczają wolność. Czymś modnym i potrzebnym jest miłe spędzenie popołudnia w luksusowej galerii handlowej. Czas spędzony z rodziną jest ważniejszy od konającego psa, nie dostrzega się tej milczącej tragedii, ponieważ nie chce się w tym zdarzeniu uczestniczyć. Bukowski odjeżdża – widzi zwierzę, ale ma ważniejsze sprawy na głowie. Wyjątkowe w tym utworze jest to, iż psa można zamienić dowolną istotą żywą. W tej sytuacji, w tym wierszu zamiast „pies” można było napisać „mężczyzna”, „dziecko” – sens pozostałby taki sam, wiersz jednak nabrałby jeszcze brutalniejszej wymowy, stałby się być może patetyczny, może wręcz przerysowany. Tragizm jednostki cierpiącej spotęgowany został jednak przez to, iż można było uniknąć śmierci, gdyby tylko ktoś, ktokolwiek wyrwał się ze szponów przemocy symbolicznej. Nie można jednak przy tym zapominać, że:

w świecie Bukowskiego domknięcia na końcu wiersza być nie może. Te naładowane podskórnym dramatyzmem opowiadki, w których lada chwila mogłaby nastąpić eksplozja furii, erupcja namiętności czy niespodziewany atak depresji, te plugawe i liryczne zarazem historie miłości i nienawiści, szaleństwa i śmierci, podcięte są zaskakującym gestem obojętności człowieka, który w ten sposób odmawia uczestnictwa w patetycznych lub ckliwych, do cna ogranych spektaklach i nie zgadza się na wysnuwanie jakichkolwiek morałów czy sądów ogólnych¹⁴⁹.

chciałem obalić rząd, ale powaliłem tylko cudzą żonę

30 psów, 20 mężczyzn na 20 koniach, jeden lis
patrz co tu piszą:
jesteś ofiarą państwa, kościoła,
żyjesz w ułudzie swojego ego,
poczytaj trochę historii, przestudiuj system monetarny,
zauważ że wojna ras trwa od 23 tysięcy lat.
no tak, pamiętam jak 20 lat temu siedziałem u boku starego
żydowskiego krawca
w świetle lampy jego nos wyglądał jak działo wycelowane we wroga; był
tam też włoski aptekarz który mieszkał w drogich apartamentach
w najlepszej części miasta: snuliśmy plany obalenia
upadającej dynastii krawca przyszywającego guziki do kamizelek
i włocha kłującego mnie cygarem po oczach, moja wyobraźnia rozpalala się,
sam byłem upadającą dynastią, pijany kiedy tylko się dało,

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 266-267.

oczytany, wygłodzony, przygnębiony (...) ¹⁵⁰

Beznadziejność współczesnych ustrojów, nieprzystawalność jednostki względem rzeczywistości – Bukowski nie potrafi mówić o sobie i o innych ludziach inaczej jak o ofiarach, defektach systemów społecznych. Można odnieść wrażenie, iż poeta podejmuje heroiczną wręcz walkę z wiatrakami o obudzenie świadomości w czytelniku. Bukowski stwierdza zresztą, że „ludzie nie są tak silni jak ich idee, że idee to rządy zamienione w ludzi”¹⁵¹. Zwykły człowiek podporządkowując się zatem (co ważne i o czym nie można zapominać – głównie podporządkowuje się nieświadomie) innym ludziom, którzy również mimo woli podporządkowani są wyssanym z palca ideom, które bywają często całkowicie odrealnione i już na początku nie mają szansy powodzenia, skazane są na zagładę.

Bukowski ucieka więc od życia, od odpowiedzialności za własną egzystencję, a wreszcie od relacji zależności, pragnie zachować swoją wolność dla siebie.

Poezja Bukowskiego wspiera się na anegdocie, jakby wiersze były szkicem do opowiadania czy fragmentami powieści. Są to jednak przypadkowe sceny, szczątkowe historie jednorazowych spotkań, fragmentaryczne sprawozdania z wydarzeń, niewpisujących się w żadną sensowną opowieść. Historie, o których pisze, zdarzają się jakby mimochodem, bez uzasadnionego powodu czy wytłumaczenia, równie mimochodem dobiegają końca. Opowiadane w ten sposób, mogłyby się snuć w nieskończoność¹⁵².

Od przemocy symbolicznej jednak chyba nie potrafi się uwolnić, ponieważ niejednokrotnie sam na sobie ją stosuje. Najbardziej wyrazistym przykładem takiego właśnie specyficznego „samobiczowania się” jest genialny wiersz:

jeden przystanek do końca

wiszę
na jednym gwoździu
słońce pali mi serce
jestem
spokrewniony z wężem
boje się wodospadów
boje się
kobiet i zielonych ścian

zatrzymują mnie policjanci
mówią
kiedy drzewa wirują na wietrze
(i męczy mnie kac gigant)

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 28.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 121.

¹⁵² *Ibidem*, s. 266.

że mam zepsuty tłumik
że nie pracują wycieraczki
że tylny reflektor jest zbity.
nie świeci mi światło z tyłu,
podpisuję papier i niezwykle wdzięczny
wsiadam do samochodu,
nie złapali mnie na tym czego
się bałem.

smutek ścieka ze mnie jak krople wody
po ścianach półzatrutej studni,
zdaje sobie sprawę że praktycznie moje szanse
ograniczają się do zera –
jestem podobny do robaka znalezionego po włączeniu światła
o 3 nad ranem w łazience
miłość ma usta zatkane szmatą,
szczęśliwe obrazy
zamieniają się w spinacze, wiesz o co
mi chodzi dobrze wiesz,
kiedy już zrozumiesz jak to się dzieje (musisz
zrozumieć
ze
większość rzeczy po prostu
nie wychodzi, próbujesz
je zatrzymać
i kiedy myślisz już że wiesz
jak to robić, zauważasz
że jesteś stary) – kiedy już to zrozumiesz
wystarczy byś sparzył się 2 czy 3 razy
a wypchają cię czymś i odłożą na półkę,
dobrze jest uświadomić to sobie –
przestań tak się pieprzyć z
wymyślaniem błyskotliwych ripost, wyluzuj się –
i tak jesteś skończony, tak
samo jak ja. i nie ma się czego
wstydzić. mogę wejść do każdej knajpy:
zamówić whisky z wodą,
zapłacić,
trzymać szklankę w dłoni,
oni nie wiedza nic a nic
o tobie albo o mnie,
będą tylko gadać o piłce albo
pogodzie albo kryzysie energetycznym,
nasze dłonie podniosą wtedy szklankę,
będziemy obserwować własne odbicia w lustrze
i pić do dna –

Jane, Barbara, Frances, Linda, Liza, Stella,
brązowy skórzany pantofel ojca
przewrócony w łazience,
beziemienne zdechłe psy,
jutrzejsza gazeta,
wrzątek wylewający się z termy w

czwartkowe popołudnie parzy ci rękę
aż do łokcia, nie jesteś nawet
zły ze cię boli,
śmiesz się z tych co wygrywają
śmiesz się z faceta który pieprzył twoją dziewczynę
kiedy byłeś schlany albo kiedy gdzieś wyjechałeś
śmiesz się z niej, że mu dała.
na mętnym wietrze
wyją różę,
powiedzieliśmy
co było do powiedzenia, czas
wysiadać, kusi mnie jeszcze
by powiedzieć
ze cokolwiek będą o mnie mówić
nigdy niczego nikomu nie
miałem za złe¹⁵³.

Jeden przystanek do końca stanowi moim zdaniem kwintesencję smutku Charlesa Bukowskiego. W tym utworze zapisał poeta to wszystko, co przez tak wiele lat rozlewał w setkach wierszy. Lęk przed uczuciem, lęk przed porzuceniem. Strach przed zależnością od jakiegokolwiek innego człowieka, strach przed samotnością, przed przymusem, przed koniecznością dostosowania się do odgórnie narzucanych norm społecznych i kulturowych. Wreszcie przerażenie na samą myśl o tym, że pewnego dnia obudzi się i stwierdzi, że wszystko już przeminęło, że nic już go nie czeka, że to już jest koniec, że został sam, że ktoś inny ma to, co powinno należeć do niego. W wielu wierszach Bukowski drwi z życia literackiego, kulturalnego, politycznego, społecznego. W innych kpi z kobiet, ich słabości do przedstawicieli płci przeciwnej oraz uciech cielesnych, a także z mężczyzn i ich problemów z alkoholem czy z samoakceptacją. Są też nieliczne wiersze i *jeden przystanek do końca* do nich należy, w których cała ironia względem świata zostaje przygaszona – na pierwszym planie pojawia się po prostu smutek i żal za czymś, czego nawet nie można opisać słowami, czego być może się nie przeżyło. Leszek Engelking stwierdził:

Bukowski chce pisać krwią i bebeciami, a nie intelektem, a już na pewno nie książkową wiedzą. Wszystko, co nie sprawdza się w indywidualnym doświadczeniu, i to w dodatku na poziomie najbardziej podstawowym – jest podejrzane i w konsekwencji podawane w wątpliwość. Owszem, istnieje w tych utworach dystans, ale nie jest to dystans, z jakim patrzy się na rzeczywistość z wysokości wieży z kości słoniowej lub wieży z takich czy innych idei, dystans ów powstaje w wyniku włączenia mechanizmów obronnych humoru, ironii i autoironii¹⁵⁴.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 256-258.

¹⁵⁴ L. Engelking, *Posłowie* [w:] Ch. Bukowski, *Miłość to piekielny pies*, Warszawa 2003, s. 310-311.

Abstract

The article entitled "Symbolic violence based on the example of selected poems by Charles Bukowski" covers the issue in terms of symbolic violence with theory of Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron. The author of "my father" and "straight on through", "I wanted to overthrow the government" and "winter" is trying to understand the mechanisms of the application of the theory of symbolic violence in the hierarchy of values, beliefs, and thus the work of Charles Bukowski. His problem with alcohol and stimulants, as well as painful memories of the past have had a major impact on the poetic achievements. It cannot be forgotten that there is a distance in these works, but this is not the distance, with which one looks at reality from an height ivory tower perspective or tower of these or other ideas, the gap that arises as a result of the inclusion of the defense mechanisms of humor, irony and self-mockery.

Bibliografia

1. Bourdieu P., Passeron J.-C., *Reprodukcja*, Warszawa 2006.
2. Bukowski Ch., *Miłość to piekielny pies*, Warszawa 2003.
3. Bukowski Ch., *Płonąc w wodzie, tonąc w ogniu*, Warszawa 2004.
4. Engelking L., *Posłowie* [w:] Ch.Bukowski, *Miłość to piekielny pies*, Warszawa 2003.
5. Jarniewicz J., *Horyzontalne wiersze Charlesa Bukowskiego* [w:] Ch. Bukowski, *Płonąc w wodzie, tonąc w ogniu*, Warszawa 2004.

Netografia

1. <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/42830-charles-bukowski-moj-ojciec.html>, dostęp 12. 04. 2015.

Praca znaczy tożsamość, czyli o problemie prekariatu w filmie „Dwa dni, jedna noc” Jeana-Pierre'a i Luca Dardenne'ów

Najnowszy film Jeana-Pierre'a i Luca Dardenne'ów nie ma etykiety „dla dorosłych” przyznanej jako kategorii wiekowej. Niemal całkowity brak w nim scen z fizycznymi aktami przemocy, poza jedną. Podobnie jest z werbalną napastliwością. A jednak w trakcie seansu atmosfera *Dwóch dni, jednej nocy* wydaje się nadzwyczaj gęsta, widz zaś ogląda poczynania głównej bohaterki niczym obserwator zwierzyny znajdującej się w potrzasku. Przemoc wisi w powietrzu.

Dardenne'owie od początków własnej twórczości sięgali po tematy z życia wzięte. W *Obietnicy* z 1996 roku nakreślili niepokojący portret imigrantów z Afryki nielegalnie przebywających w Belgii, gdzie byli bezdusznie wykorzystywani przez lokalnych przedsiębiorców. Ich kolejne dzieło, tj. nagrodzona Złotą Palmą *Rosetta* z 1999 roku ukazywała losy młodej dziewczyny po tym, gdy została ona zwolniona z pracy w jednej z fabryk. Ten obraz ma liczne punkty wspólne z omawianym przeze mnie filmem reżyserów, pokazuje bowiem pułapkę prekariatu, w którą może wpaść bezrobotna osoba. Następne tytuły Dardenne'ów także podążały pewną ustaloną formułą mówienia o współczesnym świecie. Reżyserzy niejednokrotnie wspominali w wywiadach o inspiracjach czerpanych z pierwszych stron gazet. Przez ten czas pozostali wierni wypracowanemu w międzyczasie stylowi poetyckiemu, który to można określić mianem reporterskiego, dokumentalizowanego. Wpisuje się on w ramy kilku prądów estetycznych wykrystalizowanych w relatywnie krótkich, bądź co bądź, dziejach kinematografii. Mam na myśli, m.in. nowe kino rumuńskie odpracowujące w dosadnie realistycznej poetyce postkomunistyczne traumy¹, czy sformułowany w 1995 roku manifest duńskich filmowców powszechnie nazywany *Dogmą 95*. Ten z kolei czerpał wiele postulatów z włoskiego neorealizmu rozwijanego tuż po zakończeniu II wojny światowej. Wszystkie wymienione przeze mnie estetyki mają zbliżony sposób odzwierciedlania świata, odrzucają wszelkiego rodzaju efekty kojarzone z tzw. „magią kina”. Stąd też Dardenne'owie pracują

¹ Vide: J. Wróblewski, *Rumun na fali*, „Polityka” 2011, dostępny w internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1517154,1,fenomen-rumunskiego-kina.read>, stan z: 16.04.2015.

zazwyczaj w naturalnym środowisku swych bohaterów, rzadko sięgają po sztuczne oświetlenie, nie uciekają przed aktualnymi problemami w konwencję historyczną itd. Kino braci jest zatem społecznie zaangażowane i chce być jak najbliżej otaczającej nas rzeczywistości.

Podobnie jest z *Dwoma dniami, jedną nocą*. Tym razem pojawiają się jednak drobne zmiany. Przede wszystkim bracia zaangażowali do głównej roli Marion Cotillard, wielką diwę francuskiego świata filmowego (wspomnieć należy jej rolę w *Niczego nie żałuję – Edith Piaf*). Aktorka nie tylko zmyła makijaż, ale w zasadzie udźwignęła na swoich barkach cały film. Otrzymała za to szereg nagród, w tym nominację do Oscara w 2015 roku za pierwszoplanową rolę kobiecą. Cotillard wciela się w Sandrę, matkę i żonę, pracownicę w sektorze produkcyjnym belgijskiego przemysłu. Trzeba powiedzieć, że Belgia służy w tym filmie raczej jako ekonomiczny reprezentant Zachodniej Europy. Innymi słowy – państwo nie jest na tyle ważne dla fabuły i wymowy filmu, żeby stwierdzać, że przeniesienie akcji w inny region świata Zachodu mogłoby znacząco zmienić wygląd dzieła. Z drugiej strony to właśnie Belgia jest centrum Unii Europejskiej, a to już może wyznaczać pewne tropy interpretacyjne w kontekście omawianego problemu.

Sandra od jakiegoś czasu zmagą się z depresją. Tu muszę zaznaczyć, że choroba ta również jest jednym z ważniejszych tematów filmu i nie służy wyłącznie zawiązaniu akcji. W każdym razie główna bohaterka z powodu leczonej depresji od dłuższego czasu znajduje się na urlopie, toteż pracodawca postanawia ją w końcu zwolnić. Ale robi to w dość przebiegły sposób. Otóż daje możliwość wyboru innym pracownikom firmy, a więc znajomym Sandry. Mają oni zdecydować, czy chcą utrzymać ją na stanowisku, czy przyjąć wynagrodzenie dla każdego z nich w wysokości tysiąca Euro. Otrzymają pieniądze, jeśli w ogólnym głosowaniu wybiorą zwolnienie Sandry z pracy. Oczywiście, cała sytuacja wyjściowa jest wykoncypowana przez Dardenne'ów i raczej mało wiarygodna. Mam jednak wrażenie, że nie w autentyczność i sprawdzalność zdarzeń celują reżyserzy. Film nie ma zamiaru tworzyć scenerii, która pozwoliłaby widzowi zastanawiać się, co zrobiłby na miejscu bohaterki? Lub co gorsza na miejscu jej współpracowników? Postać Sandry jest według mnie *everymanem*, żyjącym w świecie Zachodu. Jest na tyle typowa i niewiele faktów ujawnia ze swojego życia, że można ją zinterpretować w takiej moralitetowej tradycji.

Zarysowany wyżej punkt wyjścia filmu wydaje się więc próbą ukazania rozmaitych mechanizmów rządzących współczesnym światem, którego jednym z najważniejszych filarów jest kapitalizm. Oraz próbą ukazania sytuacji człowieka funkcjonującego w tym świecie. Z punktu widzenia współpracowników Sandry mamy pewien dylemat, co więcej jest on wielopoziomowy. Bo jest i problemem materialnym, ale także moralnym, odnoszącym się do

poczucia solidarności oraz współczucia dla drugiej osoby. Reżyserzy z kolei pokazują niuanse tegoż dylematu. Oto przez czas trwania filmu, widz nieustannie śledzi Sandrę, która w ciągu weekendu musi przekonać swoich kolegów i koleżanki, by nie głosowali za premią. W tym czasie Dardenne'owie na podstawie przypadków różnych ludzi przedstawiają mniej lub bardziej przekonujące argumenty osób chcących przyjąć wynagrodzenie. Z jednej strony jest to remont domu, z drugiej opłata za studia dla dziecka, z jeszcze innej zwyczajny strach przed wystąpieniem z szeregu.

Przez 90 minut na ekranie toczą się szarady, strategiczne przesunięcia, zaangażowani w sprawę ludzie badają otoczenie. Słyszymy rozmowy dotyczące tego, jak głosują pozostali. Struktura fabularna filmu jest zbudowana w stylu dramatów sądowych, takich jak *Dwunastu gniewnych ludzi* chociażby.

Dardenne'owie kreślą w ten sposób panoramę społeczną dzisiejszej Europy. Ale nie tylko niej samej. Świat przedstawiony w *Dwóch dniach, jednej nocy* okazuje się wymownie uniwersalny i może stanowić egzemplifikacyjny wyimek zglobalizowanej współczesności, która nasiąknęła kapitalistycznym myśleniem do tego stopnia, że nawet relacje międzyludzkie są postrzegane w kategoriach rynkowych. Widz obserwuje w filmie narastającą rywalizację między jednostkami, traktują się one instrumentalnie. Wszystko wskazuje na to, że wolnorynkowa konkurencyjność została zaprzęgnięta do wymiaru interpersonalnego. Nastąpiło utowarowienie niemal każdej strefy ludzkiego życia, „jednostki obawiają się zamknięcia w długoterminowych związkach emocjonalnych, ponieważ mogą się one wiązać z działaniami i kosztami, które nie zostałyby odwzajemnione w pożądanym sposób”². Globalna gospodarka opiera się także na konkurencyjności i indywidualizmie, które to potęgują alienację ludzi i niemożność współdziałania, podczas gdy „zdrowe społeczeństwo potrzebuje, by ludzie byli empatyczni, mieli zdolność do stawiania się w sytuacji innych”³. Dardenne'owie ukazują patologiczne zachowania, które całkowicie oddalają się od powyższej konstatacji. W zaprezentowanym przez nich świecie empatyczne gesty urastają do rangi heroicznych czynów (np. finalna decyzja głównej bohaterki), co z kolei zbliża zaprezentowaną w *Dwóch dniach, jednej nocy* rzeczywistość do poetyki klasycznych westernów, których uniwersum było wyjątkowo wrogie, a przemoc dużo bardziej namacalna.

Rywalizacja między Sandrą a innymi postaciami zaostrza się tym bardziej, jeśli wziąć pod uwagę status wszystkich pracowników firmy. Jest on niestabilny – jeśli ona może zostać

²G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. P. Kaczmarek, M. Karolak, red. M. Szlinder, Warszawa 2014, s. 30.

³*Ibidem*, s. 31.

wyrzucona, to ja również, nie będę się zatem wychylał i zagłosuję jak większość. Niepewność o swój przyszły los wywołuje podskórny lęk przed utratą pracy, której nie należy w tym świecie rozpatrywać wyłącznie w kategoriach materialnych. Owszem, brak pracy jest związany z malejącymi zasobami finansowymi albo ich zupełnym brakiem. Ale brak pracy to również kwestia tożsamości, dysharmonizuje bowiem pewną w miarę spójną narrację, którą człowiek prowadzi o sobie samym. Kultura pracy w świecie Zachodu wykształciła zawody cieszące się popularnością nie tylko ze względu na zarobki, ale także bezpieczeństwo zatrudnienia. Bycie lekarzem lub prawnikiem wiąże się z pewniejszym stąpaniem po gruncie, jest elementem konsolidującym rozwarstwione stany jaźni człowieka – jestem lekarzem, więc zachowuję się jak lekarz.

Tymczasem w dzisiejszym świecie rozwój rozmaitych gałęzi gospodarki, nowych technologii oraz sektora usług spowodował pojawienie się rozlicznych zawodów, których cechą wspólną jest brak ugruntowania się w społecznej tradycji. Mówiąc ogólnie – gospodarka zmienia się tak szybko, że społeczeństwo nie jest w stanie ją nadgonić. Dlatego pewne zawody znikają, a inne pojawiają się – trwa permanentna wymiana. Wszystko jest płynne, ulotne i doraźne. Spowodowało to, że współczesny człowiek trwa w mechanizmie rynkowym, którego tryby nieustannie zmieniają się, ale mechanizm ten nie kwestionuje istnienia samego siebie.

Stąd też pojawiła się relatywnie nowa kategoria społeczna, której twórcą jest Guy Standing, a nosi ona nazwę *prekariatu*. Ten termin powstał w wyniku połączenia dwóch słów – angielskiego *precarious*, co znaczy niepewny oraz słowa *proletariat*. W społeczeństwie postindustrialnym prekariat okazuje się wcale niemałą klasą społeczną⁴. Przynależą do niego ludzie pracujący na umowach na czas określony. Charakteryzuje ich wspomniana już wcześniej przeze mnie niepewność wobec własnej przyszłości, ryzyko utraty dotychczasowego trybu życia. W tej sytuacji znajduje się nie tylko główna bohaterka filmu, ale i wszyscy pozostali pracownicy. Dlatego też Dardenne'owie pokazują różne punkty widzenia. Widz może okazać współczucie jedynie Sandrze, niemniej reżyserzy dają wybrzmieć trudnym sytuacjom również innych postaci. W końcu rdzeniem słowa *prekariat* może być też „łacińskie *caritas* (miłosierdzie, miłość do bliźniego, troska), które opisuje kondycję czegoś (lub kogoś), o co

⁴Jak dowodzi Standing, prekariat nie może być częścią klasy robotniczej lub proletariatu: „Te kategorie sugerowałyby społeczeństwo złożone przede wszystkim z pracowników o długoterminowym, stabilnym zatrudnieniu i normowanym czasie pracy, z utrwalałymi ścieżkami awansu, pracowników należących do związków zawodowych(...)” [*Ibidem*, s. 8]. Prekariat jest zaś pozbawiony powyższych przywilejów.

trzeba się zatroszczyć (w angielskim *precarity* słyszymy czasownik *to care*)”⁵.

Wróć teraz do wątku depresji Sandry. Wspomniałem wcześniej, że choroba, z którą zмага się bohaterka, może rozwijać pewne treści w kontekście prekariatu. Jej tożsamość zawodowa zostaje podważona wraz z pójściem na urlop. Ekonomiczna niepewność kobiety nasila się, ponieważ pensja męża pracującego w zawodzie kucharza nie pozwala utrzymać domu i wychować dwojga dzieci, wymagane jest jeszcze jej źródło dochodu⁶. Standing w wymienionej wyżej publikacji opisuje sytuację jednostek funkcjonujących w zorientowanym na indywidualizm neoliberalnym kapitalizmie⁷. Zdaniem socjologa charakteryzują je cztery czynniki: gniew, anomia, niepokój i alienacja⁸. Szczególnie istotną wydaje się w tym przypadku anomia, swoista „bierność zrodzona z rozpacz”⁹. I choć w pierwszej chwili może się to wydać nazbyt emfaticznym stwierdzeniem, to spróbuję wykazać zasadność tej myśli.

Standing pisze: „cechą prekariatu nie jest finansowa wysokość wynagrodzenia czy dochodu uzyskiwanego w danym momencie, lecz brak wsparcia społeczności w potrzebie”¹⁰. Przez lata demontowano w myśl neoliberalnego projektu gospodarki światowej przywileje pracownicze osób zatrudnianych tymczasowo. W przeciwieństwie do tzw. *salariatu* (pracowników mających umowy bezterminowe), prekariusze zostali pozbawieni większości świadczeń i przywilejów, otrzymują też wynagrodzenie poniżej przeciętnej. Nie mogą liczyć na pomoc ze strony organów państwowych, które ustanowiły drastyczne widełki zapomogi, toteż z tego rodzaju świadczeń mogą korzystać jedynie najbiedniejsi i najbardziej wykluczeni. Mimo że bezrobocie jest stale obecne w życiu prekariuszy¹¹, mają oni wystarczające fundusze na towary pierwszej potrzeby. W dodatku kultura pracy zmieniła nastawienie wobec tych, którzy nie radzą sobie z zatrudnieniem. „Ludzi zaczęto postrzegać jako mniej lub bardziej zatrudnialnych, a odpowiedzią na wszystko jest to, czy potrafią się odpowiednio dostosować [...] Ułatwiło to przejście na kolejny poziom, na którym bezrobotnych obwinia i demonizuje się jako leni i pasożytów”¹². Z tego właśnie powodu, „rządy w uprzemysłowionych krajach obniżyły świadczenia oraz tak wyśrubowały warunki, że znacznie trudniej było je uzyskać

⁵J. Sowa, *Prekariat – proletariat epoki globalizacji*, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. J. Sokołowska, Łódź 2010, s. 108.

⁶Charakterystycznym znakiem przemian rynkowych był koniec tzw. „pensji rodzinnych”, pozwalających zazwyczaj mężczyznom utrzymywać całe rodziny. Rozprzestrzenianie się niskopłatnych prac tymczasowych i fragmentaryzacja zawodów doprowadziły do rozwoju prekarnego stylu życia o nowe grupy społeczne i wiekowe, głównie kobiety [*Vide: Standing, op. cit.*, s. 82].

⁷Jedną z neoliberalnych idei lat 80. była elastyczność rynku pracy, do której zaliczano m.in. łatwą zmianę poziomu zatrudnienia, zmianę struktur zatrudnienia czy obniżanie płac [*Vide: ibidem*, s. 7].

⁸*Ibidem*, s. 27.

⁹*Ibidem*, s. 28.

¹⁰*Ibidem*, s. 16.

¹¹*Vide: ibidem*, s. 62.

¹²*Ibidem*.

i utrzymać”¹³.

Prekariusz zostaje zmuszony w ten sposób do znalezienia innej, najczęściej równie niskopłatnej pracy tymczasowej, wpada tym samym w pułapkę prekariatu (przypadek wcześniejszego filmu Dardenne'ów – *Rosetty*). Jego kariera zawodowa niemal całkowicie zanika, gdyż często bywa tak, że jedyne dostępne oferty znacząco odbiegają od jego kwalifikacji zawodowych. Co więcej, nawet jeśli taka jednostka zyska zatrudnienie, będzie ono mogło negatywnie wpływać na jej kondycję psychiczną¹⁴. Znajdzie się wówczas w sytuacji eskalującej frustrację i poczucie tkwienia „w ślepej uliczce”, objawiające się wyborem między odczuwaniem moralnej pustki w przypadku zrezygnowania z niskopłatnej pracy a odczuwaniem bezcelowości w kontynuowaniu męczącego zawodu. Długotrwały wzrost tego stanu może doprowadzić do patologicznych zachowań, może zarówno wywołać gniew i resentyment¹⁵, jak również bezradność, anomię, stres, czy wreszcie depresję. Dardenne'owie nie przywołują faktów z życia Sandry, toteż widz nie wie, jak długo kobieta znajduje się w sytuacji chorobowej, niemniej związek jej stanu psychicznego z cechami wymienianymi przez Standinga może służyć uniwersalizacji problemu postawionego w filmie i wobec tego można traktować główną bohaterkę jako *everymana* współczesności, prekariusza naznaczonego piętnem obecnych stosunków społecznych.

Istotnym wydaje się również płęć bohaterki. Kobiety według Standinga podlegają „potrójnemu obciążeniu”: „Oczekuje się od nich wykonywania większości pracy opiekuńczej nad dziećmi i domem, aktywności na rynku pracy w celu utrzymania domu, a także opieki nad coraz większą liczbą starszych krewnych”¹⁶. W cytowanej wypowiedzi można zauważyć społeczne oczekiwania wobec kobiet wywodzące się z patriarchalnych stosunków społecznych (opieka, zajmowanie się domem) oraz feministyczną emancypację ukierunkowaną w stronę neoliberalnej wizji świata (silna, niezależna kobieta to kobieta aktywna zawodowo). Nic dziwnego, że Sandra ma depresję, skoro zewsząd próbuje się przypiąć jej wymagania uwikłane w środowiskowy ideał płci.

Jak już pisałem, relacje międzyludzkie widziane w kapitalistycznym paradygmacie alienują jednostkę. Zachęcają również do oportunistycznego życia, co wykazują niektóre po-

¹³*Ibidem*.

¹⁴Standing nazywa to „dysonansem statusu”, który opisuje następująco: „Ludzie z relatywnie wysokim formalnym wykształceniem, zmuszeni akceptować pracę o statusie lub zarobkach poniżej ich oczekiwań i kwalifikacji, będą tym przypuszczalnie sfrustrowani”. Za przykład służy mu wysoki wskaźnik samobójstw w Japonii wśród młodych pracowników zatrudnionych właśnie na umowy tymczasowe [*Vide: ibidem*, s. 13].

¹⁵Zdaniem Standinga resentyment prekariatu może mieć poważne konsekwencje polityczne: „Dryfują pozbawieni celu, z przyczajonym gniewem, zdolni skrócić politycznie w stronę skrajnej prawicy lub skrajnej lewicy, wzmacniając populistyczną demagogię, która gra na ich obawach i fobiach” [*Ibidem*, s. 5].

¹⁶*Ibidem*, s. 84.

staci drugoplanowe filmu, szczególnie te, które decydują się na wzięcie premii. „W epoce prekariatu lojalność i zaufanie stają się koniunkturalne i kruche”¹⁷. Ze względu na własną niepewność, prekariatowi brakuje stabilności i przewidywalności, przez co system solidarności społecznej przestaje działać, występuje erozja więzów międzyludzkich. Jednostka czuje się coraz bardziej osamotniona w tłumie innych, jej podobnych. Można zatem wysunąć konstatację, że prekariatu nie należy rozpatrywać wyłącznie w przyziemnych kategoriach ekonomiczno-społecznych. Staje się on problemem egzystencjalnym. Jeśli spojrzeć na niepokój i lęk prekariuszy z tej perspektywy, można próbować zrozumieć istotę problemu według filozofii Martina Heideggera. W wizji filozofa człowiek może zamieszkiwać świat, jeśli odczuwa w nim spokój i potrafi się w nim odnaleźć, tzn. zabezpieczyć przed stratą tego, co do niego przynależy. Heideggerowskie *Dasein* (jestestwo, tu-bycie) pozostaje z powyższym nierozdzielnie związane¹⁸. Rzecz w tym, że prekariusz nie jest w stanie zamieszkiwać świata. Wrogość otaczającej rzeczywistości, znana dotychczas z wspomnianych wyżej westernów, zyskuje nieznosnie realny wymiar. Poznana i oswojona przestrzeń kurczy się, jednostka przestaje swobodnie w niej przebywać. Niestabilność prekariatu wytrąca spokój i pewność egzystencji. Globalizacja nie ułatwia procesu osvajania świata, dlatego też człowiek nie potrafi go zrozumieć, rzeczywistość staje się nieprzejrzysta. Nowe mechanizmy rynkowe (np. outsourcing, wymyślne nazwy zawodów) zakłócają warunki rozwoju zawodowego, a więc i osobowego pracownika. Zostaje on zawieszony w nieustannie aktualizowanej, zmieniającej się, zawsze krótkoterminowej strefie. Depresja Sandry wydaje się naturalną reakcją człowieka na taki stan rzeczy.

Przyjrzyć się kolejnej kwestii – pozycji i intencji pracodawcy funkcjonującego w tej rzeczywistości. Zdaje się on stać ponad wszystkim tym, co dzieje się w *Dwóch dniach, jednej nocy*. Pojawia się zresztą w jednej, końcowej scenie, w scenerii i świetle zupełnie odbiegającym od wizualnej estetyki filmu. Można zatem powiedzieć, że nie tyle funkcjonuje w świecie przedstawionym, co stoi ponad nim. Jest kimś w rodzaju demiurga inicjującego zdarzenia tego obrazu.

Należy też dodać, że niejako przerzuca on odpowiedzialność za ewentualne zwolnienie Sandry na swoich pracowników. Mógłby wręcz oskarżyć ich: „to nie ja ją zwolniłem, lecz wy to zrobiliście, wybierając premię”. O czym to świadczy? Z jednej strony jest to klasyczna

¹⁷*Ibidem*, s. 80.

¹⁸*Vide*: Sowa, *op. cit.*, s. 110.

strategia dowodzenia zasobami ludzkimi, którą można opisać hasłem „dziel i rządź”¹⁹. Z drugiej zaś manifestuje ona olbrzymią przewagę pracodawcy nad pracownikami. Pracodawca znajduje się w zupełnie odrębnej przestrzeni, na wyższym piętrze, co też może wskazywać na symboliczny wymiar filmu. Są ludzie i jest bliżej nieskonkretyzowana góra. Im wyżej w tej drabinie hierarchii, tym wyraźniejsza jest postać panującego systemu, coraz bardziej zdehumanizowana. Przemoc, która stamtąd pochodzi nie ma więc wymiaru fizycznego. Jest narzędziem opresyjnym tegoż systemu, którego jedynym celem jest utrzymanie aktualnego stanu. Slavoj Žižek w publikacji zatytułowanej *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa* nazywa ten rodzaj przemocy systemową i włącza ją w ramy szerzej rozumianej przemocy obiektywnej²⁰. Trudniej dostrzec jej przejawy, gdyż zdaniem filozofa „przemoc obiektywna jest elementem konstytutywnym normalności”²¹. O ile fizyczne i werbalne akty agresji człowiek potrafi rozpoznać, bo naruszają spokój środowiska, w którym żyje, o tyle ta forma przemocy współtworzy otaczającą go rzeczywistość, „z reguły pozostaje niezauważona”²². Gdy jednostka zauważa mechanizmy przemocy obiektywnej, będące zapleczem rozmaitych działań, nie tylko politycznych, może zostać posądzona o subwersywny charakter jej oskarżeń, występujący przeciw ustalonemu porządkowi społecznemu. Ład ustanowiony przez władzę jest budowany dzięki narzędziom opresyjnym, o czym mówi japoński reżyser, Masaki Kobayashi w odległym, zdawałoby się, tematycznie dziele zatytułowanym *Harakiri* z 1962 roku. Fabuła filmu przedstawia los samuraja, który utracił swego dotychczasowego pana i od tego czasu błąka się po dworach w poszukiwaniu służby i chęci powstrzymania bezcelowości własnej egzystencji, nawet kosztem popełnienia rytualnego samobójstwa (dzięki precyzyjnej dramaturgii film pozwoli odsłaniać też i inną motywację bohatera). Mimo głębokiego zaangażowania w feudalną historię Japonii dzieło Kobayashiego można odczytać jako uniwersalny akt oskarżycielski wystawiony systemowi i jego mechanizmom, za pomocą których legitymizuje on swą dominującą pozycję nad jednostką. W tym ujęciu powszechnie cenione ideały, takie jak tradycja czy patriotyzm, zostają obnażone i stają się niczym więcej, aniżeli instrumentami ucisku (*vide* scena uczenia dzieci na pamięć myśli Konfucjusza). Tytułowe *harakiri* jawi się wówczas najwyższym narzędziem zniewolenia człowieka przez władzę, ponieważ nie dość, że rozporządza jego życiem, to czyni zeń swego kata.

¹⁹ „Pracownicy tymczasowi używani są do wymuszania ustępstw na pozostałych, których ostrzega się, że zostaną zastąpieni, jeśli się nie dostosują” [Standing, *op. cit.*, s. 44].

²⁰ *Vide*: S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Warszawa 2010.

²¹ *Ibidem*, s. 6.

²² *Ibidem*, s. 18.

Jak widać na powyższym przykładzie sytuacja roninów (bezpąskich samurajów) nie jest wcale tak odmienna od problemu prekariatu. Obie klasy charakteryzuje bezsens egzystencji, niemożność ustanowienia własnej pozycji w świecie. „Prekariat ma poczucie tkwienia w rozproszonej, niestabilnej międzynarodowej wspólnotie ludzi walczących, zwykle na próżno, o nadanie swemu pracowniczemu życiu tożsamości zawodowej”²³. Jediną różnicą jest właściwie fakt, że roninowie byli zaledwie aberracją od normy długotrwałego feudalnego systemu, a prekariusze stają się normą obecnego kapitalistycznego świata. Świadczy o tym omówiony już brak pomocy większości instytucji społecznych, od państwowych po powstające oddolnie z inicjatywy grup pracowniczych (związki zawodowe bronią, zdaniem Standinga, jedynie interesów salariatu, czyli pełnoprawnych pracowników²⁴).

Prekariat jest również skutecznie rozbrajany jako potencjalna siła polityczna poprzez społeczne stereotypy, które współtworzą wizerunek prekariuszy jako bezczynnej, nieodpowiedzialnej i żądającej od rynku zbyt wiele biedoty. Szczególnie uderza to w młodych ludzi²⁵, niemniej należy powiedzieć, że prekariat nieustannie upowszechnia się, zaliczać można do niego nie tylko jednostki wchodzące w wiek produkcyjny, ale i osoby znajdujące się przed wiekiem emerytalnym²⁶. Standing wyróżnia jeden znaczący powód tego stanu rzeczy, rośnie bowiem liczba „posad niechronionych i niedających perspektywy jakiegokolwiek kariery”²⁷, a wraz z nimi przesunięcia z względnie bezpiecznego statusu w salariacie na rzecz miejsca w prekariacie, główna bohaterka filmu Dardenne’ów znajduje się przez pewien czas na urlopie, szybko jednak doświadcza opresji ze strony pracodawcy, który pragnie pozbyć się „bala-stu” w firmie. Opinia publiczna obwiniająca prekariuszy o nieudolność w projektowaniu własnego życia zawodowego okazuje się działaniem wpisującym się w kategorię przemocy obiektywnej, skutkującym utrwalaniu obecnych nierówności i utrzymywaniu aktualnego systemu.

System ten doprowadził do maksymalizacji kapitalizmu i jest przez niektórych badaczy nazywany hiperkapitalizmem. Jak wyjaśnia Zbigniew Maciaszek: „Przez hiperkapitalizm należy rozumieć system ekonomiczny, w którym kapitał stanowi jedyny lub prawie jedyny

²³Standing, *op. cit.*, s. 31.

²⁴*Vide: ibidem*, s. 57. Standing pisze: „Podczas gdy salariat utrzymał świadczenia firmowe, większość pracowników niższego szczebla [ang. *core workers*] została zepchnięta w stronę prekariatu”. I dalej: „Jednocześnie pracownikom zepchniętym w prekariat odbiera się obietnicę firmowej emerytury” [*Ibidem*, s. 58].

²⁵W polskich mediach notorycznie pojawia się problem młodych ludzi mieszkających wspólnie z rodzicami pomimo osiągniętej pełnoletności. *Vide* M. Fał, *Mieczaki. Młodzież wychowana w dobrobycie będzie sobie radzić gorzej w życiu*, w: *naTemat.pl*, dostępny w internecie: <http://natemat.pl/50033,mieczaki-mlodziez-wychowana-w-dobrobycie-bedzie-sobie-radzic-gorzej-w-zyciu>, stan z: 16.04.2015.

²⁶Prekarny styl pracy przyjmują także „osoby o wiele starsze, opowiadające się za taką egzystencją po długim okresie stałej pracy” [Standing, *op. cit.*, s. 12].

²⁷*Ibidem*, s. 69.

sens istnienia, jako środek, cel (wynik) oraz miara (wskaźnik) bogactwa, dochodu narodowego brutto (...) oraz innych wskaźników giełdowych”²⁸. Czynniki ludzkie zostały wyparte przez kapitał, a ten wytworzył zdehumanizowaną architekturę neoliberalnego kapitalizmu. Napędzana jest ona powiększającym się zyskiem, ale rewersem zysku jest wyzysk, co próbuje się przykryć doraźnymi akcjami charytatywnymi²⁹. Hiperkapitalistyczną diagnozę świata potwierdza niejako Žižek. Włącza ją jednak w zasięg oddziaływania przemocy systemowej opartej na nowoczesnym kapitalizmie, pisze: „W kroczącym własną drogą bez troski o człowieka czy środowisko monstrum [kapitalizm – przyp. aut.], które samo dla siebie jest przyczyną sprawczą, nietrudno dostrzec ideologiczną abstrakcję przesłaniającą prawdziwych ludzi i zjawiska natury, żerującą na nich niczym gigantyczny pasożyt (...)”³⁰. Niezależnie od nazw, człowiek w tym systemie zachowuje się jak Charlie Chaplin zaklinowany w trybach wielkiej maszynerii w uznanym dziele tegoż komika, pt. *Dzisiejsze czasy* z 1936 roku.

Ceniony we współczesnym świecie indywidualizm jest tymczasem efektem wprowadzania przez neoliberalistów tzw. *homo economicus*. Pojęcie to opracował ekonomista, Vilfredo Pareto. Odnosi się ono do kapitalistycznego idealnego człowieka, zachowującego się według „rachunku kosztów i zysków”³¹. Inny ekonomista, Alain Caille, zakwestionował później naturalność tego modelu: „Człowiek nie zawsze był zwierzęciem ekonomicznym wyposażonym w maszynę liczącą. Zanim się zekonomizował, podlegał podwójnemu obowiązkowi dawania, otrzymywania i oddawania”³². Zmiany w obowiązujących relacjach międzyludzkich wywołane utowarowieniem spowodowały wspomniane już erozje kontaktów społecznych. Standing mówi o zaniku „nieformalnych mechanizmów pomocy wspólnotowej”, które dotyczą nawet „systemu rodzinnej wzajemności”³³. Dardenne'owie jednak nadal wierzą w rodzinę, mąż głównej bohaterki jest dla niej godnym zaufania przyjacielem w chwilach załamania.

Należy jednak powiedzieć, że żadna z postaci filmu nie obwinia pracodawcy o aktualny stan rzeczy. Jedyne antagonizmy, jakie zachodzą, są między pracownikami, którzy zwracają się przeciwko samym sobie, brak wśród nich kolektywnego działania. Zdaniem Standinga stanowi to kolejną cechę prekariatu, świadczącą o jego teraźniejszej słabości. Jest on miano-

²⁸Z. Maciaszek, *Globalizacja a neoliberalizm*, „Zarządzanie Zmianami” 2008, nr 6, dostępny w internecie: http://www.wsz-pou.edu.pl/biuletyn/?p&strona=biul_maciasz19&nr=19, stan z: 16.04.2015.

²⁹Odwołam się tu do cytowanej już publikacji Žižka. Autor opisuje w niej działalność dobroczynną tzw. „dobrych ludzi z Porto Davos”, w skład których wchodzi najbogatsi ludzie świata, próbujący ukryć kapitalistyczny wyzysk ich własnych firm przez doraźne, krótkotrwałe skuteczne akcje charytatywne dla mieszkańców uciskanych regionów. W długoterminowej obserwacji nie przynoszą one spodziewanych wyników, ale przede wszystkim nie kwestionują faktycznych źródeł nierówności [Vide: Žižek, *op. cit.*, s. 19-27].

³⁰*Ibidem*, s. 16.

³¹Maciaszek, *op. cit.*

³²*Ibidem*.

³³Standing, *op. cit.*, s. 61.

wicie tak rozległy strukturalnie, że trudno szukać wspólnych haseł, które konsolidowałyby prekariuszy jako klasę³⁴. To w połączeniu z indywidualnym nastawieniem oddala ludzi jeszcze bardziej od siebie.

Dardenne'owie przekonują w *Dwóch dniach, jednej nocy*, że przy mówieniu o problemie prekariatu warto pochylić się nad faktycznym źródłem przemocy, czyli obowiązującym systemie, który odbiera jednostkom godność i włącza je w wszechobecne, bo występujące globalnie prawa rynkowe. Jednocześnie finał filmu świadczy o głębokim humanizmie reżyserów i wynikającej z niego wierze w drugiego człowieka, który jest zdolny przeciwstawić się bezdusznym mechanizmom władzy, tak jak Sandra rezygnująca z przyjęcia oferty pracy kosztem innego pracownika.

Filmografia

1. Chaplin Charlie, *Dzisiejsze czasy*, dystr. Galapagos, 1936.
2. Dardenne Jean-Pierre, Dardenne Luc, *Dwa dni, jedna noc*, dystr. Kino Świat, 2015.
3. Dardenne Jean-Pierre, Dardenne Luc, *Obietnica*, dystr. Universal Studios Home, 1996.
4. Dardenne Jean-Pierre, Dardenne Luc, *Rosetta*, dystr. Criterion, 1999.
5. Kobayashi Masaki, *Harakiri*, dystr. Gutek Film, 1962.

Bibliografia

1. Fal Michał, *Mieczaki. Młodzież wychowana w dobrobycie będzie sobie radzić gorzej w życiu*, w: *naTemat.pl*, dostępny w internecie: <http://natemat.pl/50033,mieczaki-mlodziez-wychowana-w-dobrobycie-bedzie-sobie-radzie-gorzej-w-zyciu> , stan z: 16.04.2015.
2. Maciaszek Zbigniew, *Globalizacja a neoliberalizm*, „Zarządzanie Zmianami” 2008, nr 6, dostępny w internecie: http://www.wszpou.edu.pl/biuletyn/?p&strona=biul_maciasz19&nr=19, stan z: 16.04.2015.
3. Sowa Jan, *Prekariat – proletariat epoki globalizacji*, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. Sokołowska Joanna, Łódź 2010, s. 100-132.
4. Standing Guy, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. Kaczmarek Paweł, Karolak Mateusz, red. Szlinder Maciej, Warszawa 2014.
5. Wróblewski Janusz, *Rumun na fali*, „Polityka” 2011, dostępny w internecie:

³⁴Vide: *ibidem*, s. 13.

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1517154,1,fenomen-rumunskiego-kina.read> , stan z: 16,04.2015.

6. Žižek Slavoj, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. Górny Antoni, red. Hałajkiewicz Halina, Warszawa 2010.

Mechaniczna przemoc. Burgess a Kubrick

Najgłośniejsza powieść Anthony'ego Burgessa, *A clockwork orange* z 1962 roku, jest już dziełem kultowym, ku niezrozumieniu i pewnemu niezadowoleniu autora, który w tym miejscu widziałby może inny ze swoich utworów³⁵. W Polsce doczekała się dwóch alternatywnych przekładów dokonanych przez Roberta Stillera: zrusyfikowanego (wersja R, wcześniejsza) i zangielszczonego (wersja A, późniejsza)³⁶, a niewykluczone, że pojawi się również wersja zgermanizowana. Odrębność każdej z nich podkreślają nieco zróżnicowane tytuły, od „mechanicznej” przez „nakręcaną” po „sprężynową” pomarańczę. Najbardziej rozpowszechniona jest „mechaniczna pomarańcza”, za sprawą tak tłumaczonego tytułu adaptacji filmowej wyreżyserowanej przez Stanleya Kubricka, której zresztą powieść zawdzięcza popularność. Obraz Kubricka pozostaje do pewnego momentu wierny pierwowzorowi i byłby może udaną ekranizacją, gdyby scenariusz oparto na oryginalnym wydaniu; ponieważ jednak literacką podstawę stanowiło wydanie amerykańskie³⁷, w którym pominięto ostatni rozdział, dwudziesty pierwszy, film i powieść rozmiągają się w finale, a tym samym zyskują odmienną wymowę. *Mechaniczna pomarańcza* Kubricka uniezależnia się od powieściowego wzoru i choć prezentuje świat przedstawiony w zbliżonym kształcie, interpretuje go w inny sposób. Tam, gdzie Burgess wygładza kompozycję z pewną stratą dla fabuły, w celu spełnienia własnych kryteriów powieściowości³⁸, i ucieka się do prostej moralistyki, Kubrick konsekwentnie kreuje rzeczywistość opartą na brutalności i przemocy wpisanej w system i przez system akceptowanej, a nawet aprobowanej.

³⁵ We wstępie do amerykańskiego wydania powieści Burgess pisze: „Po raz pierwszy wydałem krótką powieść *Nakręcana pomarańcza* w 1962 roku, czyli w przeszłości, która powinna być wystarczająco i aż nazbyt odległa na to, by zatarła się w literackiej pamięci świata. [...] Wydaje się prawdopodobne, że przetrwa, podczas gdy inne moje dzieła, wyżej przeze mnie cenione, gryzą piach”. V. A. Burgess, *Nakręcana pomarańcza (wersja A)*, przeł. R. Stiller, Kraków 2006, s. 195.

³⁶ Tłumaczenie w wersji A jest podstawą niniejszej pracy, zgodnie z nią podaję zapis nazw własnych i cytaty (jeśli nie wskazano inaczej).

³⁷ A. Burgess, *op. cit.*, s. 196.

³⁸ „Rozdział dwudziesty pierwszy nadaje temu opowiadaniu cechy prawdziwej powieści, sztuki opartej na założeniu, że istoty ludzkie się zmieniają. Właściwie nie bardzo jest sens pisać powieść, jeżeli nie można pokazać, że w naszym bohaterze lub innych postaciach zachodzi możliwość przeobrażania się [...] Kiedy utwór beletrystyczny nie ukazuje przeobrażeń, [...] porzucamy obszar powieści i przenosimy się w rejony bajki lub alegorii”. *Ibidem*, s. 197.

Świat *Mechanicznej pomarańczy* to futurystyczne miasto, dystopijne w wymowie. Nieoficjalną, ale oczywistą władzę w nim sprawują gangi małoletnich złoczyńców, zaludniających nocami ulice w poszukiwaniu pieniędzy i rozrywki lub tylko rozrywki, jak w pierwszej scenie, gdy Alex, bohater i narrator, mówi: „W poketach mieliśmy nieliczne many, toteż jeśli chodzi o grabing forsy, nie było tak ryjli potrzeby flekować żadnego dziada w ciemnej uliczce i łypać, jak on się maże we krwi, kiedy my liczymy urobek i dzielimy na czterech [...]”, ironicznie dodając: „Ale, jak to mówią, sama forsa nie daje szczęścia”³⁹. Ofiarą może być każdy przypadkowy przechodzień, a kiedy tych brakuje, bandyci nie omieszkają złożyć komuś „wizyty z zaskoczenia” w domu, bo „To jest dopiero eksajting, to jest coś! Do śmiechu i do łomotu w super gwałt”⁴⁰. Szereg ofiar ulicznych napadów Kubrick zastępuje postacią starego pijaka, który łączy w sobie wszystko, co prowokuje bandytów: jest samotny, bezbronny, a przede wszystkim stary i brudny, uderza więc w poczucie estetyki bohatera, jak nas informuje Alex:

Jednego nie mogłem ścierpieć: widoku brudnego, starego lumpa, który wrykuje piosenki swych przodków, bekając w przerwach między wrzaskami, jakby w jego bebechach grała jakaś obrzydliwa orkiestra. Nie znośm takich typów bez względu na wiek, ale zwłaszcza takich starych, jak ten tu⁴¹.

Jego uczucia zostają w pełni odwzajemnione, bo z kolei „brudny, stary lump” nienawidzi takich jak on, czemu wyraz daje, dobitnie oceniając rzeczywistość:

Ten świat cuchnie, bo nie ma w nim prawa i porządku. Śmierdzi, bo pozwala młodym atakować starszych, jak wy to właśnie robicie. To nie jest już świat dla starego człowieka. Co to w ogóle za świat? Ludzie siedzą na księżycu i latają wokół Ziemi, a nikt nie dba o prawo i porządek⁴².

Tym samym źródłem dysharmonii staje się konflikt między młodością a starością i strach starości przed młodością. Burgess w powieści demonizuje młodość, utożsamia ją z niszczącą siłą, groźną, bo bezmyślną i nieokiełznaną, pozbawioną hamulców moralnych, jakie daje empatia, tolerancja czy wreszcie obawa przed konsekwencjami. Nastoletni bohaterowie tkwią pomiędzy dzieciństwem a dorosłością, łączą więc w sobie dziecięce niepełne zsocjalizowanie i nieznamość reguł etycznego funkcjonowania w społeczeństwie⁴³

³⁹ *Ibidem*, s. 7–8.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 24.

⁴¹ *Mechaniczna pomarańcza*, reż. S. Kubrick, 1971, 02:43–03:05.

⁴² *Ibidem*, 03:33–04:03.

⁴³ Terry Eagleton w eseju *Zło* przywołuje szereg zbrodni popełnionych przez dzieci w celu unaocznienia tezy Freuda o słabszym niż u dorosłego zmyśle moralnym (superego) dziecka. „Dzieci są w końcu stworzeniami

z siłą i sprytem dorosłego. Alex i jego banda nie są nieświadomieni — zanim wyruszą na *grabing*, zapewniają sobie alibi, przekupując alkoholem staruszki w barze, aby zaświadczyły o ich obecności. Wiedzą więc, jak działa prawo i jak je obejść; ich rozboje nie wynikają z nieumiejętności właściwego postępowania, popełniają zbrodnie nie z konieczności czy niewiedzy, ale dla zabawy, ponieważ znajdują w tym przyjemność. Nie poświęcają zbrodniom więcej myśli niż minimum niezbędne do stworzenia planu ogólnego, a jak stwierdza Terry Eagleton: „Im bardziej rozum odrywa się od ciała, tym bardziej ciało rozpada się na bezsensowny chaos wrażeń”⁴⁴. Alex i jego przyjaciele są bezrefleksyjnymi poszukiwaczami wrażeń. Na ich korzyść nie działają nawet okoliczności czy determinizm społeczny: rodzice Alexa to przeciętni, dobrze wychowani ludzie. Dla bohaterów nie ma żadnego usprawiedliwienia; są zli, ponieważ chcą tacy być.

Wizja terroru młodych nosi znamiona fikcjonalnej przesady. Robert Stiller, tłumacz i znawca Burgessa, stwierdza, że z biologicznego punktu widzenia nastoletni bandyci nie mogliby siłą zdominować ofiar⁴⁵, bezkarnie gnębić ludności i przejąć kontroli w mieście — „chyba żeby aparat państwowy zdegenerował się i nie istniał: ale wtedy, jak wiemy, społeczeństwo samorzutnie tworzy własne instytucje obronne i już po chwili walka staje się w najgorszym razie równorzędna”⁴⁶. Tezę Stillera zdaje się potwierdzać późniejsza scena *Mechanicznej pomarańczy*, kiedy bohater traci zdolność do agresji (za sprawą terapii techniką Ludovicka) oraz przewagę, jaką dawało mu funkcjonowanie w bandzie, i staje się obiektem zemsty „starego lumpa” oraz jego towarzyszy. Starcy atakują Alexa, który uniwersalizuje ten jednostkowy akt odwetu, mówiąc: „Starość chciała zwyciężyć młodość”⁴⁷. I mogłaby zwyciężyć, mając po swej stronie siłę wynikającą z przewagi liczebnej i wściekłej determinacji, gdyby młodość nie znalazła oparcia w systemie.

Napad starców na Alexa przerywa policja, pozornie dążąca do przywrócenia

tylko na poły zsocjalizowanymi i można się po nich spodziewać, że od czasu do czasu będą się zachowywać jak dzicy barbarzyńcy. [...] Być może jesteśmy skłonni uwierzyć we wszelkie ponure doniesienia o dzieciach dlatego, że są one pośród nas rasą jakby na wpół obcą [...] mają w sobie niesamowitość charakterystyczną dla rzeczy przypominających nas pod pewnymi względami, a pod innymi nie.” V. T. Eagleton, *Zło*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012, s. 17.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 77.

⁴⁵ „[...] człowiek broniący swego życia i podstawowych dóbr (choćby ze względu na bardziej dotkliwe zagrożenie i silniejsze wydzielanie adrenaliny) rozporządza taką samą, a zwykle większą sprawnością niż napastnik powodowany motywacją nie aż tak istotną: jak zabawa czy pusta złośliwość. I jak wiadomo, w społeczności choć trochę zintegrowanej ta zdolność samoobrony kolosalnie wzrasta. Również i z fizjologicznego punktu widzenia na przykład siła mięśni jest tą cechą, która się późno rozwija i długo trwa, dzięki czemu (statystycznie rzecz biorąc) nawet dosyć silny piętnastolatek nie ma wielkich szans w starciu z przeciętnym mężczyzną w wieku średnim albo i podeszłym.” V. R. Stiller, *Kilka sprężyn z nakręcaną pomarańczą* [w:] A. Burgess, *Mechaniczna pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków 1999, s. 168–169.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 169.

⁴⁷ *Mechaniczna pomarańcza*, *op. cit.*, 94:27.

zakłóconego spokoju. Ale bohaterowie w mundurach nie są narzędziem władzy służącym zaprowadzeniu porządku; to ci sami małoletni bandyci, których poznaliśmy w pierwszej części fabuły. Policjant rozpoznany przez Aleksa jako dawny przyjaciel i członek gangu reaguje na jego zdziwienie słowami: „Praca dla dorosłych — policja”⁴⁸. Aparat państwowy znalazł zastosowanie dla agresji młodych, ale nowe stanowisko nie zmieniło ich światopoglądu i motywacji. Chronieni jako egzekutorzy prawa, nie postępują zgodnie z jego literą, ale nie ponoszą odpowiedzialności za czyny sprzeczne z ustalonymi regułami. Państwo docenia spryt młodocianych przestępców, dzięki któremu przestępstwa — nawet te oczywiste — nie zostały im oficjalnie przypisane, i znajduje im miejsce w społeczeństwie zapewniające dalszą bezkarność.

Inaczej przedstawia się sytuacja Alexa, zdradzonego przez bandę i oddanego w ręce policji, by odpowiedział za zbrodnię; co jest równocześnie sprawiedliwe (gdyż ją popełnił) i niesprawiedliwe (bo inni nie ponoszą konsekwencji za swoje czyny). Konfrontacja bohatera z tymi, którzy po aresztowaniu mają nad nim władzę, pokazuje, że państwo nie stroni od przemocy. Alex doświadcza okrucieństwa w areszcie, w więzieniu i w szpitalu, w wymiarze fizycznym — kiedy staje się ofiarą ataku przesłuchujących go policjantów z komisariatu — i psychicznym — kiedy zostaje zdehumanizowany, pozbawiony nazwiska i oznaczony więziennym numerem, a jego działania ograniczają się do automatycznych reakcji na komendy⁴⁹. Najwyraźniejszym przejawem tego jest projekt poddania więźniów „terapii” techniką Ludovycka, która ma na celu „wyleczenie” przestępców poprzez stępienie ich agresywnych skłonności i zmysłu śmierci, w praktyce zaś czyni kuracjuszy fizycznie niezdolnymi do brutalności.

Próba resocjalizowania przestępców wynika ze zwątpienia w system więziennictwa. Minister podczas kontroli mówi:

Rząd nie może już dłużej polegać na przestarzałych teoriach penitencjarnych. Stłoczyć razem przestępców i co z tego wynika? Kwintesencja zbrodni, lęgnąca się w ośrodku kary przestępczość. [...] Pospolitych przestępców [...] najlepiej da się załatwić na bazie czysto leczniczej. Zabić w nich zbrodniczy odruch i tyle⁵⁰.

W kilka lat po *Mechanicznej pomarańczy* Michel Foucault pisze: „[...] więzienie, jego rzeczywistość i jego widome efekty, zostały uznane za wielką porażkę wymiaru

⁴⁸ *Ibidem*, 95:20.

⁴⁹ P. Graczyk, *Oko i maska u Kubricka*, „Nowa krytyka. Czasopismo filozoficzne” dostępne online: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article295> [dostęp: 12.04.2015].

⁵⁰ A. Burgess, *op. cit.*, s. 94–95.

sprawiedliwości”⁵¹, wyszczególniając, jakby za bohaterem:

[1] więzienie nie zmniejsza wskaźnika przestępczości [...]; [2] uwięzienie prowokuje recydywę [...]; [3] więzienie [...] produkuje ich [więźniów] przez sam typ egzystencji, jaką każe prowadzić uwięzionym, [...] „to stwarzanie bezużytecznego i niebezpiecznego istnienia przeciw naturze” [...]; [4] warunki stwarzane wypuszczanym na wolność więźniom nieuchronnie skazują ich na recydywę [...]; [5] więzienie fabrykuje przestępców pośrednio, wtrącając w nędzę rodzinę więźnia⁵².

Krytyka więziennictwa — głosząca, że zakłady karne nie tylko nie spełniają swojej funkcji, ale tworzą instytucję społecznie szkodliwą — dąży do odwrócenia paradygmatu, aby, jak chciał minister w powieści, karanie za zbrodnię zastąpić zniechęceniem do niej, „złamać sprężynę, która porusza przedstawicielami zbrodni”, „obezwładnić motyw korzyści, który ją zrodził”, „spowodować, by przedstawienie kary i jej dolegliwości było żywsze niż obraz zbrodni ze wszystkimi jej profitami”⁵³.

Powieściowa technika Ludovycka posuwa się o krok dalej, poddany terapii „kuracjusz” kojarzy wszelkie objawy przemocy z nieznośnym bólem, lękiem i mdłościami, staje się fizycznie niezdolny do agresji, nawet w obronie własnej. „Pęd ku śmierci” łączy się, w myśl Freudowskich koncepcji, ze sferą erotyki, a jednocześnie z wrażliwością na piękno⁵⁴, toteż efektem ubocznym „leczenia” jest to, że Alex nie może nawiązać kontaktów seksualnych ani kontemplować muzyki. Tym samym staje się maszyną, nie bezwolną, ale skutecznie pozbawioną możliwości działania i — nadal, choć w inny sposób — nieprzyswojoną do życia w społeczeństwie. Światem *Mechanicznej pomarańczy* rządzi bowiem agresja, podział na oprawcę i ofiarę zależy od sytuacji, zamiana ról między Alexem i osobami, które wcześniej atakował, zachodzi niemal automatycznie. Bohaterów motywuje chęć zemsty, nie ma tu miejsca na przebaczenie i odpuszczenie win, wszystkich cechuje pewien immoralizm; i jak zauważa Konrad Klejsa w artykule poświęconym filmowi Kubricka — niemal każda postać czerpie przyjemność z zadawania bólu lub patrzenia na przemoc. Nawet prezentacja efektów terapii techniką Ludovycka nie ma charakteru naukowego, zobiektywizowanego wyводу, staje się raczej spektaklem z Alexem w roli okiełznanej bestii⁵⁵, a jego upokarzanie sprawia satysfakcję widzom; co z kolei upodabnia ją do niegdysiejszych kaźni opisywanych przez Foucaulta jako pierwszy, najbardziej prymitywny

⁵¹ Foucault M., *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 258.

⁵² *Ibidem*, s. 259–262.

⁵³ *Ibidem*, s. 103.

⁵⁴ K. Klejsa, „Byłem wyleczony jak trza...” *O Mechanicznej pomarańczy Stanleya Kubricka*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 28, s. 315.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 317.

etap w historii karania.

Projekt cudownej resocjalizacji przestępców jest polityczną grą zapoczątkowaną przez nowy rząd, który zdobywszy władzę, próbuje ją ugruntować, i jako taki zyskuje aprobatę. Zdehumanizowanie jednostki nie ma znaczenia wobec wielkiego sukcesu systemu, który ponizając godność człowieka, wpływa destrukcyjnie na jego egzystencję.

Kubrick snuje refleksję na temat funkcjonowania człowieka w systemie, postrzeganym jako „represyjny mechanizm tłamszący jednostkową indywidualność”⁵⁶, co w powieści miało istotne, ale nie kluczowe znaczenie. Burgessowi, w związku z niehumanitarną metodą Ludovicka, bliższy jest problem wolnej woli w wyborze dobra lub zła czy też, konkretniej, dopuszczania się przemocy lub powstrzymania od niej. Wyrazicielem poglądów autora jest książka, który jako jedyny zgłasza wątpliwości co do słuszności „zaprogramowywania” przestępców na właściwe zachowanie: „[...] czy techniką Ludovicka rzeczywiście może kogoś uczynić dobrym? [...] dobroć bierze się z ludzkiego wnętrza. Dobroć to kwestia wyboru. Kiedy człowiek nie może wybierać, to nie jest już ludzkie”⁵⁷; zaś widząc jej efekty podczas prezentacji, mówi o Aleksie: „Nie jest już złoczyńcą. I nie jest również istotą zdolną do moralnego wyboru”⁵⁸. Wybór jest dla Burgessa fundamentalnym warunkiem moralności, etyczne postępowanie bez samoświadomości nie jest dobrocią. „Jeśli człowiek zdolny jest tylko do wykonywania dobra lub tylko do wykonywania zła — pisze Burgess — jest nakręcaną pomarańczą; to znaczy wygląda jak organizm, zachwycający barwą i sokiem, ale w rzeczywistości jest tylko mechaniczną zabawką, której sprężynę nakręca Bóg albo Diabeł, albo (coraz bardziej zastępujące ich obu) Wszechmogące Państwo”⁵⁹.

W tym duchu należy odczytać pominięty w amerykańskiej i filmowej wersji rozdział dwudziesty pierwszy, symbolicznie odsyłający numerem do dojrzałości, o której też w nim mowa. Ten specyficzny epilog tworzy klamrę z rozdziałem pierwszym: ponownie obserwujemy Alexa w otoczeniu nowego gangu skrzykniętego pod jego przewodnictwem. Jednak tylko pozornie mamy do czynienia z tożsamą sytuacją; w istocie Alex nie jest młodym zbirem z pierwszego rozdziału: dorósł i dojrzał, zaczyna dostrzegać bezsensowność podejmowanych działań, męczy go nieefektywna destrukcja. Spotyka dawnego kamrata, który ożenił się i ustatkował, zupełnie odcinając się od burzliwej młodości; myśli o swoich

⁵⁶ *Ibidem*, s. 298. Klejsa rozpoznaje w twórczości Kubricka dwa nurty: pierwszy, inspirowany freudyzmem, który odnajduje w ludzkiej egzystencji wpływ „mroków podświadomości”, z charakterystyczną atmosferą tajemniczości i zagrożenia; oraz drugi, koncentrujący się na relacji człowiek — system. W *Mechanicznej pomarańczy* dostrzega zainteresowanie psychoanalizą, ale wpisuje film w drugą sferę zagadnień.

⁵⁷ A. Burgess, *op. cit.*, s. 86.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 128.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 197–198.

muzycznych idolach, nieśmiertelnych za sprawą skomponowanych dzieł — i sam pragnie tworzyć, zamiast niszczyć; czuje się zbyt stary na dotychczasowy tryb życia.

Tym samym Burgess sprowadza instynkt agresji do młodzieńczych wybryków, których człowiek się wyrzeka wraz z dojrzwaniem, gdyż dysponując wolną wolą, wybiera dobro. To nieco naiwne zakończenie Kubrick uznał za nazbyt optymistyczne, toteż zamknął fabułę po dwudziestym rozdziale, gdy Alex, w objęciach ministra, mówi „Byłem wyleczony jak trza”⁶⁰ — i oddaje się wyobrażeniom przemocy już bez bólu i mdłości. Tę koncepcję finału — sugerującą, że bohater powróci do dawnego życia — Burgess z kolei uznał za „bajkę”, co ciekawe, pozbawioną morału⁶¹. Stiller wyraża się dosadniej, mówi, że film Kubricka „okrutnie spłyca [...] i wulgaryzuje książkę, opierając się na amerykańskim wydaniu, po barbarzyńsku skróconym o jej ostatni rozdział siódmy części trzeciej, co poważnie narusza myślową i artystyczną konstrukcję utworu”⁶². Kubrick zdaje się jednak nie tyle odrzucać dydaktyczną wymowę powieści, co wzbogacać utwór o możliwe interpretacje; odrzuca proste odpowiedzi, mnożąc pytania o sens i pozostawiając jedynie sugestie co do wymowy dzieła. Absorbują go nie tyle kwestia świadomości podjętego moralnego wyboru, co — jak wspomniano wcześniej — relacji człowieka i systemu, ingerencji systemu w egzystencję i indywidualność jednostki, bezlitośnie przez niego podeptaną. Alex istotnie jest nakręcaną pomarańczą w rękach boga — Systemu — i nawet kiedy odzyskuje tożsamość, staje się narzędziem politycznej gry o władzę. System, mimo pozornej sprzeczności racji i niedopasowania, znalazł mu miejsce w swych trybikach, uczynił częścią siebie. Bohater, pozbawiony możliwości wyboru i ponownie nią obdarzony, zgadza się być częścią mechanizmu, gdyż Kubrick — jak twierdzi Klejsa — „ufa w wolną wolę jednostki, ale wątpi, czy potrafi ona zrobić z niej dobry użytek”⁶³, a w budowanej przez społeczeństwo kulturze widzi „siedlisko złych instynktów”, a nie drogę ku doskonaleniu.

Bibliografia

1. Burgess Anthony, *Mechaniczna pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków 1999.
2. Eagleton Terry, *Zło*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012.
3. Foucault Michel, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.

⁶⁰ *Mechaniczna pomarańcza*, op. cit., 128:28.

⁶¹ A. Burgess, op. cit., s. 197.

⁶² R. Stiller, op. cit., s. 174.

⁶³ K. Klejsa, op. cit., s. 319.

4. Graczyk Piotr, *Oko i maska u Kubricka*, „Nowa krytyka. Czasopismo filozoficzne” dostępne online: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article295> [dostęp: 12.04.2015].
5. Klejsa Konrad, „*Byłem wyleczony jak trza...*” O Mechanicznej pomarańczy Stanleya Kubricka, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 28.
6. *Mechaniczna pomarańcza*, reż. Stanley Kubrick, 1971.
7. Stiller Robert, *Burgess a sprawa polska* [w:] Burgess Anthony, *Nakręczana pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków 2006.
8. Stiller Robert, *Kilka sprężyn z nakręcanej pomarańczy* [w:] Burgess Anthony, *Nakręczana pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków 2006.

Szum w uszach ponoć zagłusza myśli...

Jesteśmy niewolnikami w białych koszulach. Reklamy zmuszają nas do pogoni za samochodami i ciuchami. Wykonujemy prace, których nienawidzimy, aby kupić niepotrzebne nam gówno. Jesteśmy średnimi dziećmi historii. Nie mamy celu ani miejsca. Nie mamy wielkiej wojny, wielkiej depresji. Naszą wielką wojną jest wojna duchowa. Naszą wielką depresją jest życie. Zostaliśmy wychowani w duchu telewizji, wierząc, że pewnego dnia będziemy milionerami, bogami ekranu. Ale tak się nie stanie. Powoli to sobie uświadamiamy. I jesteśmy bardzo, bardzo wkurzeni⁶⁴.

Złość i frustracja, jaką konsumpcyjny styl życia wywołuje w człowieku wyrażona tym cytatem mogłaby poniekąd stać się manifestem anarchoprymitywizmu: światopoglądu odrzucającego naukę, technikę i cywilizację, który za całkowicie destrukcyjne i niemożliwe do zreformowania uznaje takie elementy cywilizacji jak państwowość, kapitalizm, praca czy nauka. Teoretycy tego ruchu uznają, że w momencie upowszechnienia się rolnictwa społeczeństwo odeszło od natury i na drodze rozwoju doprowadziło do wytworzenia tych opresyjnych form. Nierówności powstałe między ludźmi przekształciły wspólnoty pierwotne w zbiorowiska oparte na stosunku władzy i podziale pracy.

Rewolucja agrarna zmieniła niemal wszystko w codzienności łowców zbieraczy. Osiadły tryb życia, który był warunkiem rolnictwa, stał się źródłem wielu – zarówno zamierzonych, jak i nie – innowacji w życiu części gatunku *homo sapiens*. Pojawił się wyspecjalizowany podział pracy a wraz z nim stratyfikacja społeczna. Z czasem okazało się, że jedni mają więcej, a inni mniej – ziemi i zasobów, które dzięki jej posiadaniu mogą wyprodukować. O te dobra konkurowali na drodze nie tylko pokojowej – zaczęli, dużo częściej niż kiedyś, prowadzić wojny. Zdaniem anarcho-prymitywistów zniknęła przede wszystkim wolność, „pierwotna anarchia”, a zastąpiły ją relacje władzy zbudowane na nierówności i hierarchii. Jedną z jej form był nieznany łowcom-zbieraczom patriariat, w którym mężczyźni zdominowali kobiety, czyniąc je swoją własnością, by nie powiedzieć – częścią inwentarza⁶⁵.

Ideologia zbliżona mocno do anarchoprymitywizmu motywowała przestępcę, Teda Kaczynskiego, który wysyłał bomby do przedstawicieli środowisk akademickich. W ten sposób chciał walczyć ze złem wynikającym z nadmiernego postępu technologicznego i pozbawienia człowieka władzy. To ostatnie rozumiał jako pozbawienie indywidualnej odpowiedzialności za zaspokajanie najbardziej podstawowych potrzeb, takich jak sen czy pożywienie. Ted Kaczynski wysyłał swoje bomby w ręcznie wykonanych pudełkach,

⁶⁴ *Podziemny krąg*, reż. David Fincher, 1999.

⁶⁵ R. Jurszo, *Nowy prymityw przeciw cywilizacji*, „Dzisiejsze Życie”, 2012, 11/221.

oznakowanych jako FC, czyli *Freedom Club* – klub wolności.

Rozgłos jaki uzyskał w Stanach Zjednoczonych przez swoje terrorystyczne zamiary i czyny mogła wpłynąć na twórczość Chucka Palahniuka, który w 1996 roku opublikował swoją najpopularniejszą powieść – *Fight Club*, z którego pochodził początkowy cytat. Trzy lata później David Fincher nakręcił na jej motywach kultowy już film pod tytułem „Podziemny krąg”. Jest ten film jedną z najlepszych analiz w dziejach kina, ponieważ przekonuje, że przemoc jest wpisana w naturę człowieka i może mieć na niego wręcz zbawienny wpływ. Podjęte w tym artykule rozważania oparte będą wyłącznie na filmie, nie tylko ze względu na różnice fabularne, ale przede wszystkim dlatego, że dzieło Finchera jest o wiele mocniejsze w wyrazie, bardziej brutalne, ale przez to paradoksalnie daje odbiorcy silniejsze poczucie, że głównym celem jest tu ukazanie wnętrza bohatera, a nie tylko jego działań.

Główny bohater, nazwijmy go narratorem, gdyż do końca nie poznajemy jego imienia, to typowy przedstawiciel konsumpcyjnego społeczeństwa. Pracuje w wielkiej korporacji, nienawidzi swojego szefa i podróży służbowych. Jest uzależniony od posiadania przedmiotów, kluczem do szczęścia wydaje mu się idealnie umeblowane mieszkanie i posiadanie mebli z najnowszego katalogu IKEI. Poprzez swój styl życia stał się niewolnikiem zadomowienia się, rzeczy, które są jego własnością z czasem zaczęły dawać mu poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji. Każdego dnia coraz bardziej zatracił swoją osobowość i stawał się idealnym, biernym produktem konsumpcyjnego świata. Spokój odzyskiwał chodząc na spotkania różnych grup terapeutycznych, gdzie ludzie ciężko chorzy byli w stanie zdobyć się na szczerość i uwagę wobec drugiej osoby.

Narrator jest typowym przedstawicielem pokolenia wychowanego przez kobiety. Pedantyczny, ułożony, kulturalny i dobrze wychowany, ale jednocześnie pozbawiony został męskiego wzorca osobowego czyliojca.. Główny bohater ulega kobiecemu wyobrażeniu o roli mężczyzny w społeczeństwie. Nie jest w tym odosobniony, w całym zachodnim świecie zanikają typowe „cnoty męskie”, typowo męskie zachowania. Nie umie zatem zdefiniować swojego celu w życiu, nie ma pojęcia do czego dąży i po co właściwie każdego dnia się budzi. Żyje bezrefleksyjnie, korzysta w podróży z jednorazowych ręczników, i szamponów, poznaje w samolotach jednorazowych przyjaciół. Dostrzega w tym metaforę całego współczesnego świata – nastawionego na konsumpcję tym samym zabijającego indywidualizm.

Wszystko to skończyło się w momencie, w którym w jego życiu pojawiła Marla, jedyna kobieta w utworze. Jest aspołeczna, dziwna i patrząc na nią odnosi się wrażenie, że żyje tylko po to, żeby zrobić światu na złość. Również chodzi na spotkania różnych grup

terapeutycznych, ale robi to z nudów, bo (jak sama mówi) to tańsze niż kino, a kawa jest za darmo. Jej filozofią życiową jest refleksja, że może umrzeć w każdej chwili, a tragedią to, że nie umiera – te słowa narratora najpełniej oddają jej osobowość i skłonności do autodestrukcji.

Marla



źródło: screen z filmu

To właśnie Marla staje się przyczyną wszystkich zdarzeń i „złotym środkiem” pomagającym mu utrzymać równowagę. Wśród fanów filmu i książki wciąż toczą się spory na temat tego, czy Marla jest postacią, czy też kolejnym wytworem wyobraźni narratora, który połączył w niej wszystkie znane mu kobiece cechy.

Pozbawiony autorytetów i męskich wzorców osobowych narrator zostaje w filmie zestawiony ze swoim superego – Tylerem Durdenem. Jest on wszystkim tym, czym nasz bohater nigdy nie będzie. To silny, zdecydowany mężczyzna, który aktywnie bierze swoje życie we własne ręce i działa. Nie odczuwa strachu, nie boi się bólu ani wyzwań. Otwarcie sprzeciwia się systemowi, w którym żyje i sabotuje go. Pracując jako kelner w eleganckiej restauracji pluje ludziom do jedzenia. Gdy po godzinach pracuje w kinie i zajmuje się taśmami filmowymi, do produkcji rodzinnych wkleja kadry męskiego przyrodzenia. Demaskuje także fałsz i obłudę społeczeństwa, produkując luksusowe mydło stworzone z ludzkiego tłuszczu, który pochodzi z liposukcji. To chyba najbardziej wyraziste przykłady jego codziennych czynności. Pokazuje jaki ma stosunek do ludzkości, którą obchodzi

wyłącznie własna przyjemność i próżność. Najpierw bezkarnie opychają się jedzeniem, a potem cięciem skalpela usuwają problem bez najmniejszego wysiłku. Za ogromne pieniądze Tyler sprzedaje im wytwór ich własnego lenistwa i pogoni za pustym ideałem. Jest także pomysłodawcą klubu walki i „Operacji Chaos”, konkretnych działań, które mają na celu zniszczenie konsumpcyjnych postaw i całego systemu. Podejmuje się aktów terroryzmu, aby wyzwolić ludzi z opresji, otworzyć im oczy i umożliwić rozpoczęcie życia na nowo, po swojemu.

Punktem zwrotnym w życiu głównego bohatera jest poznanie Tylera i tym samym poznanie wartości, które do tej pory nie były ważne w jego egzystencji. Założony wraz z nim klub walki pozwala mu zrealizować ideały, które wcześniej były dla niego niedostępne. Walki na prowizorycznym ringu dają mu to, czego nigdy nie posiadał, a za czym przez szereg lat podświadomie tęsknił: władzę, wolność, poczucie spełnienia, sens. Walka paradoksalnie przywraca mu spokój i zdrowie: przestaje cierpieć na bezsenność, przestaje chodzić na spotkania grup wsparcia. Grupą wsparcia stają się dla niego mężczyźni, wśród których może dać upust swej prawdziwej naturze, przestać się bać i być po prostu sobą.

Może nie potrzebowaliśmy ojca, żeby stać się pełnym człowiekiem. Nie ma nic osobistego w tym, z kim walczyliśmy w podziemnym kręgu. Walczy się dla samej walki. Nie należy mówić o podziemnym kręgu, ale my mówiliśmy, i przez kilka następnych tygodni faceci schodzili się na tym parkingu po zamknięciu baru, a przed nastaniem chłodów inny bar zaoferował nam piwnicę, w której spotykamy się teraz⁶⁶.

Kult przemocy i siły fizycznej jest w filmie Finchera bardzo prosty do zrozumienia – siła własnych mięśni to element, który każdy sam może sobie wypracować. Ich stan i kondycja zależą tylko i wyłącznie od człowieka, nie mają więc nic wspólnego ze stanem posiadania, pracą, pochodzeniem, statusem społecznym, itd. Sposób walki, który obowiązywał w klubie ma proste zasady – kto jest silniejszy, sprytniejszy i szybszy ten wygrywa. Nie ma żadnych przywilejów, wszystko opiera się wyłącznie na możliwościach ludzkiego ciała. Ważnym aspektem jest tu także element kontroli nad sytuacją, który podczas walki wręcz jest wyjątkowo obecny. W przeciwieństwie do „zwykłego życia”, człowiek w tym właśnie miejscu (klubie) jest w stanie w realny sposób wpływać na sytuację. To od niego zależy czy przegra, czy wygra dany pojedynek. Nie musi zastanawiać się nad wszystkimi okolicznościami (jak chociażby praca, kredyt, czy prozaiczne zakupy). Liczy się tylko to, co jest tu i teraz. Takie podejście może uzależniać i logicznym jest, że z czasem pragnie się coraz więcej i więcej. Tym sposobem rozrastający się fight club urasta do rangi

⁶⁶ Ch. Palahniuk, *Podziemny krąg*, wyd. Niebieska Studnia 2006, s. 58.

terrorystycznej organizacji paramilitarnej, która ma wyzwolić ludzi z systemowego reżimu⁶⁷.

Założenie klubu walki to swego rodzaju rytuał inicjacyjny bohatera. Wyzbycie się pozornej wolności na rzecz rygoru i ascetycznego wręcz stylu życia pomaga mu przeistoczyć się z roli biernej jednostki, wyłącznie reagującej na wydarzenia, w silnego mężczyznę, który sam kreuje swoją przyszłość⁶⁸. Aby jednak móc dokonać tej przemiany, narrator musiał wyzbyć się wszystkiego co posiadał, całkowicie zerwać ze swoim starym ja. Ekspłduje mu mieszkanie, zmusza szefa, aby płacił mu za nieprzychodzenie do pracy, odrzuca wszystko, co przywiązuje go do konsumpcyjnego świata. Zmiana, która się w nim przez to dokonała sprawia, że w ten sam sposób postanawia uratować społeczeństwo. Niszcząc symbole współczesnej cywilizacji takie jak eleganckie kawiarenki czy firmy udzielające kredytów, chce wprowadzić absolutny chaos, który pozwoli ludziom na dokładnie takie życie, jakiego pragną.

Narrator



źródło: screen z filmu

Destrukcja i przemoc stanowią siłę napędową bohatera. Musi on stoczyć się na samo dno, aby móc się rozwijać, stawać lepszym człowiekiem. Niszczy on nie tylko swoje otoczenie i wszelkie powiązania z kapitalistyczną rzeczywistością, ale także swoje ciało. Uczucie bólu i strachu, obecne podczas fizycznej przemocy przełamują naturalne bariery

⁶⁷ J. Dukaj, *Powrót człowieka upadłego*, [w:] Ch. Palahniuk, *Podziemny krąg*, wyd. Niebieska Studnia 2006, s. 247

⁶⁸ L. Jęczyk, *Posłowie tłumacza i jego kilka pytań do Chucka Palahniuka*, [w:] Ch. Palahniuk, *Podziemny krąg*, wyd. Niebieska Studnia 2006, s. 242

ochronne człowieka. Pozwalają mu dotrzeć do wnętrza samego siebie i poznać kim jest naprawdę. Wyzwolenie, które niesie fizyczność i fiksacja nakierowana na tę fizyczność podkreśla Slavoj Žižek w swojej „zбочzonej historii kina”:

Wydaje się że najbardziej cielesna część która odpowiada roli autonomicznego częściowego obiektu jest pięść, a raczej, ręka. Ta ręka, wznosząca się, to jest temat całego filmu. To nie jest dla niego po prostu coś obcego. To jest zasadniczy rdzeń jego osobowości. Stojąc z daleka od stanowiska o jakimś perwersyjnym masochizmie albo reakcyjnej fantazji o przemocy ta scena jest bardzo wyzwalająca. Jestem tu, jakbym był, po stronie pięści. Myślę, że to jest to co oznacza wyzwolenie. Chcąc zaatakować wroga najpierw musisz uderzyć w gówno które jest w tobie. Pozbyć się, z siebie, tego co przywiązuje cię do przywódcy, co jest warunkiem twojego niewolnictwa⁶⁹.

„Fight Club” to opowieść o odzyskiwaniu godności, o tkwiącej w każdym człowieku agresji, która nie daje się gdzie indziej wyładować. To niemal fizjologiczna historia o tym, że organizm, który pogrąża się w stagnacji, ginie. Ludzie są przytłoczeni posiadanymi przedmiotami, sztucznymi regułami społecznego życia, ograniczeniami i zakazami. W takim świecie podnoszą pięść – swój autonomiczny obiekt częściowy – na siebie, na tą swoją część, która zatraciła w ogóle pojęcie, czego naprawdę chce od życia.

Scena końcowa



źródło: screen z filmu

Abstract

The theme of the article is "Fight Club" by Chuck Palahniuk directed by David Fincher. Movie has been submitted through the prism of ideology of anarcho-primitivism and from the perspective of the theory of Slavoj Žižek. The protagonist changes from a passive participant

⁶⁹ *Z-Boczona historia kina*, reż. Sophie Fiennes, 2006.

in the consumerist reality becomes an active man who creates his own future. Through violence finds the meaning of life and he succeeds find the true himself. Destroying the symbols of modern civilization, such as the elegant cafes or companies providing loans, he wants to enter the absolute chaos that will allow people to life as they want. Destruction and violence are the motivations for life for the narrator.

Bibliografia

1. Dukaj J., *Powrót człowieka upadłego*, [w:] Ch. Palahniuk, *Podziemny krąg*, wyd. Niebieska Studnia 2006, s. 247
2. Jęczmyk L., *Posłowie tłumacza i jego kilka pytań do Chucka Palahniuka*, [w:] Ch. Palahniuk, *Podziemny krąg*, wyd. Niebieska Studnia 2006, s. 242
3. Jurszo R., *Nowy prymityw przeciw cywilizacji*, „Dziki Życie”, 2012, nr 11/221.
4. Palahniuk Ch., *Podziemny krąg*, wyd. Niebieska Studnia 2006, s. 58.
5. *Podziemny krąg*, reż. David Fincher, 1999.
6. *Z-Boczona historia kina*, reż. Sophie Fiennes, 2006.

Estetyzacja wojny w „Walcu z Baszirem” Ariego Folmana

W Libanie od 1975 roku toczyła się wojna domowa między wyznawcami dwóch religii: chrześcijaństwa i islamu. W 1982 roku, w odpowiedzi na terrorystyczne działania wspierającej muzułmanów Organizacji Wyzwolenia Palestyny, do konfliktu włączyły się siły izraelskie. „Była to najdłuższa i najbardziej kontrowersyjna ze wszystkich izraelskich wojen – pisał Raz Yosef w opracowaniu *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*. – Zaczęła się w 1982 roku operacją, zaplanowaną jako krótką, dwu- lub trzymiesięczną, nazwaną eufemistycznie *Pokój dla Galilei*, której oficjalnym celem było chronienie północnych granic Izraela. Wojna skończyła się trzy lata później, w czerwcu 1985 roku. Jednak dopiero po osiemnastu latach rząd izraelski zadeklarował ostateczne wycofanie Sił Obronnych Izraela z Libanu”¹.

Ponad dwadzieścia lat po izraelskiej inwazji na Liban, Ari Folman, reżyser dokumentalnego filmu *Walc z Baszirem* wykonanego w technice animacji, będący jednocześnie głównym bohaterem dzieła, zdaje sobie sprawę, że jego wspomnienia z tamtego okresu są wybrakowane. Odkrywa, iż jego pamięci nie zapisał się żaden wiarygodny obraz z 16 IX 1982 roku – dnia masakry w obozach palestyńskich uchodźców w Sabrze i Szatili, kiedy to milicja chrześcijańskiej Libańskiej Partii Socjalno-Demokratycznej (tzw. Falangi Libańskiej) wkroczyła do obozów uchodźców w sercu Bejrutu w celu pomszczenia śmierci swojego przywódcy, Baszira Dżemajela. Akcja ujęcia palestyńskich bojowników przerodziła się w masakrę. Liczbę ofiar, głównie kobiet i dzieci, określa się na 470–3500². Podczas gdy dokonywano rzezi, obozy otoczone były przez sprzymierzonych z falangistami izraelskich żołnierzy. Wśród nich był także Ari Folman. Reżyser zaczyna spotykać się z innymi świadkami tamtych wydarzeń, aby dzięki nim odbudować własną historię.

Obraz konfliktu określanego jako wyjątkowo brutalny, jest w filmie na różne sposoby

¹ R. Yosef, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, New York 2011, s. 24–25.

² Cf. B. Nuwayhed al-Hout, *Counting the Victims*, [w:] Idem, *Sabra and Shatila. September 1982*, London and Ann Arbor 2004, s. 275–296. Minimalna przytoczona przeze mnie liczba pochodzi, według autora, z oficjalnego libańskiego raportu na temat masakry (s. 292). Zdaniem badacza natomiast, liczba ofiar wynosi przynajmniej 3500 (s. 289).

estetyzowany. Oczywiście, w pewnej mierze dotyczy to niemal całego filmu – ze względu na wykorzystaną w nim technikę animacji czy wydobycie dwóch dominujących w filmie barw – błękitu i pomarańcza o przeciwstawnej symbolice. Jednak kilka scen zdaje się w znaczniejszej mierze odbiegać od konwencji, którą – ze względu na fotograficzne podobieństwo do rzeczywistości i wierność świata przedstawionego prawom fizyki, nazwać można realistyczną. Są to między innymi te sceny, w których elementy pochodzące z wyobraźni czy podświadomości bohaterów łączą się z elementami prawdziwymi w spójną całość. Choć *Walc z Baszirem* najbardziej rozpoznawalny jest prawdopodobnie dzięki scenom filmu wplatającym w diegezę wyobrażone postaci, by ukazać pragnienia czy tęsknoty bohaterów, w moim artykule skupię się innych fragmentach – tych, które dzięki specyficznej kompozycji kadrów, montażowi i ścieżce dźwiękowej oraz nawiązaniom do innych sztuk, najwięcej mówią o samym konflikcie libańskim.

Jednocześnie istotne będzie dla mnie kolejne odniesienie, tym razem polemiczne, do pracy Raza Yosefa. Filmoznawca odnosi się do Freudowskich pojęć wyładowania i przepracowania traumy i twierdzi, że *Walc z Baszirem* jest przykładem raczej tego pierwszego zjawiska. Film, jego zdaniem, nie dąży do przepracowania kolektywnej traumy związanej z masakrą w Sabrze i Szatili, gdyż daje stronie izraelskiej fałszywe ułaskawienie, polegające po prostu na oddaleniu poczucia winy. Sądzę jednak, że teza Yosefa jest błędna. Bo choć film nie odnosi się do problemu izraelskiej odpowiedzialności w sposób bezpośredni, w niektórych estetyzowanych scenach dokumentu odnaleźć można sygnały wyraźnie oskarżające stronę izraelską i podważające mit, jakoby pierwsza wojna libańska była dla Izraela wojną obronną, konieczną, by chronić granice państwa.

Kluczową pod tym względem jest scena, której film zawdzięcza swój tytuł. Jej głównym bohaterem jest Shmuel Frenkel. To postać, którą widz poznaje we wcześniejszych fragmentach filmu. Jest on niemal ucieleśnieniem ideału sabry – męskiego wzorca osobowego zrodzonego w nowym państwie izraelskim, który „miał być naśladowany przez wszystkich pretendujących do miana wolnych Żydów Ziemi Izraela”³. Jak zauważa Maciej Pietrzak w pracy *Sabra, Masada, Akeda. Dekonstrukcja syjonistycznych mitów*, „Mit ten miał kluczowe znaczenie, dla postrzegania izraelskiego archetypu męskości, co przez całe dekady wpływało na kształtowanie się wizerunku wiernie służącego ojczyźnie żydowskiego

³ M. Pietrzak, *Sabra, Masada, Akeda. Dekonstrukcja syjonistycznych mitów we współczesnym izraelskim kinie wojennym*, Poznań 2014, s. 5. [Praca magisterska dostępna w Bibliotece Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.]

żołnierza”⁴. Sabra bowiem to „zdrowy [...] mężczyzna związany ze swoim środowiskiem i gotowy na sakralizację wartości wspólnotowych poprzez poświęcenie się”. Taki zdaje się być właśnie Frenkel. Jest on niezawodnym żołnierzem o stalowych nerwach (ponad dwie dekady po wojnie nie zdradza żadnych symptomów zaburzeń po stresie traumatycznym), opowiada spokojnie o najbardziej drastycznych wspomnieniach z wojny. Być może jest trochę próżny (co sugerowałoby pierwsze ujęcie z jego udziałem – wspomnienie Folmana z początków wojny, z plaży, gdy Frenkel wpatruje się w lustro i poprawia swoją fryzurę), ale z pewnością silny i oddany ojczyźnie (po dwudziestu latach odbiorca poznaje go podczas samodzielnej prezentacji figur *krav magi*, izraelskiej narodowej sztuki walki). W prezentowanej scenie widz śledzi niezwykle dokonanie bohatera. Po zdobyciu swojej ulubionej broni, mężczyzna wychodzi na środek będącej pod ogniem ulicy i strzela do przeciwników, wirując w rytm rozlegającego się poza diegę Chopinowskiego *Walca cis-moll op. 64 nr 2*. Wyróżnienie tego fragmentu w tytule, ale także zaznaczenie jego wagi i niezwykłości poprzez narracje bohaterów, zwolnione tempo i muzykę, zachęca do tego, aby dostrzec w nim coś więcej niż tylko osobliwe wspomnienie. Ten niezwykle, poetycki obraz, przedziwny i nieadekwatny do tego, co dzieje się wokół, staje się metaforą sytuacji wojsk izraelskich: wyruszając pod pretekstem ratowania rannego przyjaciela, Shmuel–sabra – obraz Izraela – skupia się na swoim niezrozumiałym, nierealnym, być może odrobinę próżnym celu; choć działa z ramienia Falangistów (na co wskazuje ikona ich bohatera, Baszira Dżemajela, w tle), nie zdziała nic konstruktywnego. W tej scenie pozornie pokazującej przedziwne, jakby nierzeczywiste, wojenne wspomnienie, odnaleźć można zatem oskarżenie izraelskiego udziału w libańskim konflikcie.

Siostrzaną sceną pod względem wprowadzenia do ścieżki dźwiękowej muzyki klasycznej w celu upoetyzowania, upiększenia obrazu wojny, jest scena wykorzystująca *Concerto No. 5 in F-minor Largo* Jana Sebastiana Bacha. Melodia ta pojawia się w *Walcu z Baszirem* w kilku momentach – za każdym razem wtedy, gdy mowa jest o dzieciństwie.

Scena ukazuje grupę żołnierzy idących przez piękny sad. Przez gałęzie prześwituje łagodne światło, delikatne pyłki unoszą się w powietrzu; melodia towarzysząca fragmentowi jest bardzo subtelna. Sprawia to takie wrażenie, jakby to nie muzyka działała tu kontrapunktowo, ale jakby to żołnierze, nawet mimo kolorystycznego współgrania z tłem, nie pasowali do tej urokliwej scenerii.

Melodia koncertu, konotująca lekkość i niewinność, urywa się po gęstym

⁴ Ibidem.

nagromadzeniu wysokich dźwięków, gdy izraelscy żołnierze mierzą z broni w stronę poruszającego się w oddali cienia. Na ekranie pojawia się mała postać celująca do Izraelczyków z granatnika; żołnierze strzelają; kolejne ujęcie ukazuje zakrwawione ciało dziecka. Teraz nie słychać już nic, oprócz cichego, odległego echa strzałów.

Łagodna muzyka, zwolnione tempo i piękna sceneria budują sielankową atmosferę. Treść fragmentu mocno kontrastuje z jego formą: chodzi tu przecież o zabicie małego chłopca. Sądzę, że niezgodność tematu i środków użytych do jego prezentacji dodatkowo podkreśla drastyczność wydarzenia. Rozziew ten przykuwa uwagę widza. Niewinność, konotowana przez pogodną melodię, kojarząca się z dzieciństwem, zostaje tu początkowo podważona, a następnie unicestwiona – scena ta ma zatem wyraźnie antywojenne przesłanie. Groza widoku wielokrotnie postrzelonego małego ciała zostaje wydobyta przez przerażającą ciszę, zwracającą na siebie uwagę właśnie ze względu na wcześniejsze pojawienie się pogodnej melodii.

Nie tylko muzyka klasyczna w *Walcu z Baszirem* jest ważnym elementem estetyzacji. To samo powiedzieć można o muzyce popularnej. Sceny czy sekwencje, w której ona się pojawia, przybierają, jak sądzę, formę videoklipów. Tworzą pewne zamknięte całości, spójne pod względem estetyki, tematu i rytmu. Muzyka wydostaje się w nich na pierwszy plan i to jej brzmienie zaczyna organizować obraz. Rytm warstwy wizualnej podporządkowany jest dynamicznym melodiom, szumy i dialogi zostają ograniczone. Fragmenty te w dużej mierze cechuje intensywność i dynamizm ujęć, charakterystyczne, według Urszuli Jareckiej, dla videoklipu⁵. Część z nich jest także wyraźnie mniej dosłowna niż pozostałe sceny relacjonujące wydarzenia wojenne. Pojawia się w nich także pewne stematyzowanie muzyki: bohaterowie tańczą do niej, zawodzą słowa piosenki czy też obserwują nagranie śpiewającego wokalisty. W takiej właśnie stylizacji pojawiają się zatem następujące utwory: *Enola Gay*, *This Is Not a Love Song*, *Levanon Boker Tov* i *Beirut*.

Enola Gay to piosenka zespołu *Orchestral Maneouvres in Dark* (OMD) z 1980 roku, której tematem – mimo skocznej, elektronicznej melodii – jest żal związany ze zbombardowaniem Hiroszimy. Wykorzystanie tej piosenki w jednej ze scen *Walca z Baszirem*, przedstawiającej bawiących się izraelskich żołnierzy podczas pierwszych dni wojny – nadaje fragmentowi pacyfistyczne znaczenie. Treść utworu jest tu zapowiedzią przemocy, która wkrótce stanie się udziałem nieświadomych jeszcze swojego położenia izraelskich żołnierzy. Choć piosenka jest homodiegetyczna wobec przedstawionej sytuacji, niesie ze sobą także

⁵ Cf. U. Jarecka, *Od teledysku do videoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.

komentarz dokonany ze znacznie późniejszej perspektywy, odnoszący się do ówczesnej nieświadomości grozy sytuacji i niezauważonej złudności argumentów stojących za zaangażowaniem się w konflikt. Poprzez nawiązanie do tragedii Hiroszimy wyraża żal wobec niezawinionej śmierci cywilów (której obraz pojawi się zresztą w jednej z kolejnych scen filmu), niezależnie od tego, jaki rozmiar osiąga destrukcja.

This is Not a Love Song formacji Public Image Limited towarzyszy scenie, w której Ari wraca do rodzinnego miasta na krótką przepustkę. Ludzie mijają go niesamowicie szybko, bohater zdaje się nie należeć do tego samego czasu, jest wyraźnie oddzielony od pozostałych postaci ukazujących się w kadrach. Obserwuje ludzi i miasto, i zdaje sobie sprawę, że nikt nie wita go z taką przychylnością, jakiej się spodziewał. Philip Hollander tak interpretuje tę scenę: „Podczas gdy przestarzała i patetyczna retoryka premiera Menachema Begina, którego – w momencie wygłaszania mowy – ukazują telewizory w sklepowej witrynie, buduje przekonanie Folmana o powszechnej miłości i uznaniu wobec żołnierzy rzekomo broniących północnej granicy państwa, tytułowe słowa piosenki postpunkowego zespołu Public Image Limited *This Is Not a Love Song* [...], przekazują rzeczywiste, zmienione, nastawienie izraelskiego społeczeństwa wobec jego żołnierzy. Zgrzytliwe zastąpienie wizerunku Begina obrazami członków zespołu uwydatnia szybkie zmiany społeczne, które pojawiły się od czasów dzieciństwa Folmana. Ujęty w piosence opis słabnącego poczucia społecznej odpowiedzialności na rzecz pogoni za własnym zyskiem oddaje wzrost indywidualizmu towarzyszący ekonomicznej prywatyzacji w czasie rządów Likudu^{6,7}.

Kolejny z utworów to stworzona na potrzeby filmu piosenka *Lewanon Boker Tov* (*Dzień dobry, Libanie*), wykonana przez zespół Navadey Haukaf. Utwór o leniwym rytmie, grany na gitarze i harmonijce, śpiewany jest przez momentami niezharmonizowane głosy dwóch mężczyzn, przeciągające dźwięki melodii – wykonanie piosenki przynosi więc na myśl amatorskie (żołnierskie) zawodzenia. Koresponduje to z tekstem, którego podmiotem jest młody izraelski żołnierz walczący w Libanie. Zresztą, pierwsze słowa utworu pojawiają się w jednym z początkowych ujęć retrospekcji właśnie jako śpiewane przez załogę czołgu. Scena ukazuje bowiem bez troskę żołnierzy, którzy jeszcze nie zdają sobie sprawy z tego, w czym naprawdę biorą udział. Bohater z offu opisuje piękne widoki rozciągające się przed

⁶ Likud – prawicowa partia polityczna, której przywódcą do 1983 roku był Menachem Begin (premier Izraela w latach 1977–1983).

⁷ Ph. Hollander, *Shifting Manhood. Masculinity and the Lebanon War*, [w:] *Narratives of Dissent. War in Contemporary Israeli Arts and Culture*, red. R. S. Harris, R. Omer-Sherman, Detroit 2012, s. 357.

nim i jego towarzyszami, „Gdzieniegdzie domki – mówi – prawdziwie idylliczna sceneria!”⁸. Dopiero pierwszy strzał oddany w ich kierunku przerwie wakacyjne nastroje (a kiedy pocisk trafi w swój cel, nagle ucichnie także piosenka), ale na razie Izraelczycy celebrują swoją podróż do Libanu – zachwycają się okolicą; ale również beztrósco niszczą czołgiem zabudowania czy samochody, na które się natkną, co pokazuje humorystyczny, pełen dystansu obraz. I choć melodia piosenki współtworzy leniwą, pogodną atmosferę, towarzyszące jej słowa budują kontrpunkt dla sielankowego nastroju. W formie apostrofy do ukochanego kraju, Libanu, mówią o jego cierpieniach spowodowanych wojną. „Jesteś rozerwany na kawałki, wykrwawiasz się w moich ramionach. Jesteś miłością mojego życia, oh, mojego krótkiego, krótkiego życia” – śpiewają Libanowi izraelscy żołnierze. Gorzki wydźwięk piosenki kumuluje się w ostatnim fragmencie utworu, który zostaje gwałtownie przerywany po słowach: „Rozszarp mnie na kawałki. Krwawię”. Scena ta operuje zatem dysharmonią między spokojnym nastrojem melodii i obrazu a słowami piosenki i znaczeniem kadrów. Za pogodną, żartobliwą, lekką formą – zarówno warstwy audialnej, jak i wizualnej, kryje się przerażająca treść – prawda o bezsensie wojny oraz jej okrucieństwach – zniszczeniu i śmierci. Kontrast ten oddaje stan świadomości młodych izraelskich uczestników wojny – to, że nie uzmysławiają sobie oni wyzwań, z którymi przyjdzie im się mierzyć. Nie pojmują słów nuconego przez siebie utworu; nie rozumieją czyhającego na nich niebezpieczeństwa, nawet mimo tego, że sami zaczęli już siać spustoszenie. Dopiero uderzenie morderczego pocisku może zakończyć ten rozdźwięk. Wtedy to iluzja sielankowości znika, a Izraelczycy przestają mieć złudzenia co do charakteru swojej wyprawy.

Kolejnemu fragmentowi, na który chciałabym zwrócić uwagę towarzyszy piosenka *Beirut* izraelskiego muzyka Zeewa Tenego. Utwór jest trawestacją przeboju zespołu Cake *I bombed Korea* z 1994 roku, mówiącego o doświadczeniach uczestnika wojny koreańskiej (1950–1953). Amerykański żołnierz, bombardujący Koreę każdej nocy, nie ma pojęcia o celach wojny, nie rozumie swojego udziału w niej, żyje w strachu, a po zakończeniu konfliktu wspomina go jako piekło. Wersja izraelskiego twórcy wykorzystuje melodię piosenki (choć nadaje jej ostrzejsze, rockowe brzmienie) i nawiązuje do jej tekstu. Wykonywana w języku hebrajskim, mówi o nieustannym bombardowaniu Sydonu i Bejrutu. Jej brutalny tekst („Za jednym pociągnięciem spustu/ Mogliśmy wysłać obcych/ Prosto do piekła”), również o ironicznym wydźwięku („Prawie pojechałem do domu w trumnie”),

⁸ Ten i inne cytaty filmowe: *Walc z Baszirem (Vals im Bashir)*, scen. i reż. A. Folman, reż. animacji: Y. Goodman, reż. rysunków: D. Polonsky, montaż: N. Feller, wyk.: A. Folman, R. Ben-Yishai, O. Sivan, D. Harazi, Z. Solomon i in., muzyka: Max Richter, dźwięk: A. Aldema, M. Alfassi, O. Ringel, produkcja: G. Meixner, A. Folman, S. Lalou, R. Paul, Y. Nahlieli, Australia, Belgia, Finlandia, Niemcy, Szwajcaria, USA, Izrael, 2008.

w którym wielokrotnie powtarzają się frazy o atakach („Zbombardowałem dzisiaj Sydon”, „Zbombardowałem dzisiaj Bejrut”, „Bombardowałem Bejrut każdego dnia”) sugeruje bezmyślność, bezwzględność i zatwardziałość wojennej przemocy. Przesłanie piosenki było niezwykle aktualne w momencie jej wydania – wideoklip w reżyserii Roiya Nitzana ukazał się bowiem niedługo przed wybuchem drugiego konfliktu libańskiego. *Walc z Baszirem* w omawianej sekwencji nawiązuje do klipu Tenego i Nitzana w nagromadzeniu scen wojennej bezmyślnej przemocy i zaakcentowaniu muzycznego rytmu pokazanymi na ekranie eksplozjami. Rytm warstwy wizualnej podporządkowany jest rockowej melodii, szumy zostają ograniczone do dźwięków wybuchów, a dialogi – zredukowane do krzyku jednego z żołnierzy. Dynamicznie zmontowane, intensywne sceny ukazują skondensowane epizody wojenne w kadrach o szybkim ruchu wewnątrzuciowym (ważnym elementem każdego z nich jest bowiem poruszający się element: samolot, auto lub biegnąca postać). Operują one tempem przyspieszonym (w pierwszej scenie ukazującej plażę – gdzie upływ czasu pokazany jest poprzez błyskawiczne przejazdy czołgów, przeloty helikopterów i przemarsze wojsk), jak i zwolnionym (budującym ironicznie romantyczną atmosferę sceny, w której zachwycony widokiem żołnierz biegnie wśród błyszczących powybuchowych odłamków, wyciąga w górę rękę, a odprysk, który próbuje złapać, nagle eksploduje), co wyraźnie nawiązuje do poetyki klipów muzycznych. Skojarzenie wzmacnia zobrazowanie tematu muzyki – w pierwszym ujęciu stojący na plaży żołnierz trzyma swą broń jak gitarę elektryczną i porusza prawą ręką tak, jakby to on szarpał za struny, grając na instrumencie rockowe *intro* utworu.

Fragment ten przepełnia czarny humor. Tragiczne wydarzenia pokazywane są z dystansem – ich silne zrytmizowanie i epatowanie bezmyślną przemocą sprawiają, że widz nie może traktować ich poważnie. Sceny szydzą z nieprzemyślanej brutalności, nieudolności i daremności działań wojennych, a także z istniejących w kulturze wzorców zachowań żołnierzy, nieprzystających do rzeczywistości.

Jedno z pierwszych ujęć fragmentu nawiązuje do *Czasu Apokalipsy* (1979) Francisa Forda Coppoli. Pewien Izraelczyk ze strzelbą przewieszoną przez ramię serfuje wśród fal i pocisków; po niedługiej chwili deska ucieka mu spod stóp, a on spektakularnie wpada do wody. Zdaniem Philipa Hollandera, w tym „komicznym hołdzie”⁹ dla filmu, który ukształtował sposób postrzegania wojny przez wielu izraelskich żołnierzy, ukazana jest rozbieżność między wyobrażeniem męskiej odwagi a wojennymi doświadczeniami Folmana¹⁰.

Humorystyczny jest także, na przykład, fragment ukazujący pościg za podejrzanym

⁹ Ph. Hollander, *op. cit.*, s. 354.

¹⁰ Cf. Ibidem.

samochodem – czołgi mierzą ze swych dział do niego, ale żaden nie trafia do celu – zamiast niego zdewastowane zostają miejskie zabudowania; pocisk strąca cywila jadącego na ośle, pozostawiając auto bez szwanku; bomba zrzucona z myśliwca wypala w ulicy i budynkach ogromną dziurę, a jednak jakimś cudem pojazd wrogów spokojnie jedzie dalej. Nagromadzenie wybuchów i wyolbrzymienie ich skutków (np. zbombardowane BMW wylatuje wysoko ponad ziemię) z jednej strony wywołuje efekt komiczny, z drugiej – zachęca do refleksji nad celami i skutkami (także „ubocznymi”) wojny. Ludzkie nieszczęście zostało w tym fragmencie filmu celowo umniejszone i zbanalizowane. Rzekomy wróg zostaje zaatakowany, gdy oddaje mocz, żołnierze umierają pod ostrzałem, trzymając w rękach hamburgery, a śmierć cywila jest tu mało znaczącym wypadkiem przy pracy. Tragedia zatem nie wywołuje współczucia, gdyż jest elementem humorystycznego, rytmicznego, wizualnie atrakcyjnego klipu, często przynosi natomiast śmiech ze względu na dysonans między rozmachem użytych wojennych środków a znikomością efektów. Wideoklipowe środki wyrazu, ironia i komizm obecne we fragmencie służą demaskacji koszmarów wojny i ukazaniu dehumanizacji, z którą się one wiążą.

Chciałabym przywołać także inną scenę, tym razem nie związaną w takim stopniu z muzyką, oddziaływującą głównie przez estetyczną formę wizualną. To fragment, w którym psycholożka, prof. Zahava Solomon, opowiada o jednym ze swoich pacjentów, weteranie konfliktu libańskiego. Mówi, że podczas wojny żołnierz ten swoje otoczenie oglądał przez wyimaginowany wizjer. Skupienie na „powierzchni obrazów”, na widokach i ich walorach estetycznych, ochraniała świadomość żołnierza, przed tym, co nieludzkie, wymuszone przez warunki, które narzuca wojna.

Wyprawa wojenna porównana jest tu z wycieczką. Skojarzenie z sytuacją fotografowania nasuwa się, ponieważ bohater opowieści był miłośnikiem robienia zdjęć, w Libanie odnalazł natomiast atrakcyjne tematy. W trakcie opowieści prof. Solomon, na ekranie ukazuje się osiem pojawiających się po sobie zatrzymanych kadrów przedstawiających sceny wojenne:

1. związanych jeńców klęczących w rzędzie;
2. starszego mężczyznę niosącego zakupy, za którym widoczny jest czołg;
3. palących fajki wodne miejscowych oraz nadbiegających żołnierzy;
4. żołnierza niosącego rannego kompana wśród palących się zgłiszcz;
5. bombardowany wieżowiec;
6. rodzinę wyglądającą przez dziurę w zrujnowanym budynku;
7. zakrwawione martwe ciało wśród roślinności;

8. pozostałości po zburzonym hipodromie.

Nieruchome obrazy przypominają zdjęcia ze względu na tematy kojarzone z wojennymi fotografiami zatrzymane w ich decydujących momentach oraz precyzyjne układy przedstawionych na nich elementów. Wyraźnie korzystają one z fotograficznych zabiegów kompozycyjnych: złotego podziału (jego liniom odpowiada na przykład stojący ponad szeregiem klęczących jeńców izraelski żołnierz na pierwszym ujęciu, granica ściany na drugim czy postać mężczyzny dźwigającego rannego towarzysza w kadrze czwartym), mocnych punktów (znajdują się w nich eksplodujące piętra budynku [5] czy oświetlona promieniem słońca uniesiona dziecięca ręka ze znakiem zwycięstwa [6]), ram (tworzą je fragmenty ruin [5 i 6] lub roślinność [7]) czy nagromadzenia linii pionowych (drzew i wertykalnych pozostałości zabudowań [8]). Starannie zaprojektowane stopklatki, podobnie jak fotografie, kondensują znaczenia dzięki użyciu głębi ostrości i zróżnicowanych perspektyw (na przykład – niskiego punktu widzenia w ujęciu ukazującym obezwładnionych przeciwników). Ważnym walorem jest także ich koloryt – współgrające ze sobą stonowane barwy podporządkowane jednej dominancie, ale również kontrastujące niewielkie elementy (na przykład pomarańczowy ogień wyróżniający się spośród pozostałych, ciemnoniebieskich i szarych komponentów [4 i 5]). Stylizacja kadrów na zdjęcia polega także na sugestii fotograficznych błędów – zabrudzenia obiektywu (widoczne na obrazie przedstawiającym cywila i czołg), charakterystycznego dla starszych fotografii ocieplenia kolorów, a także – blaknięcia barw.

Osiem pojawiających się po sobie stopklatek ilustrujących słowa prof. Solomon



Źródło: *Walc z Baszirem* (*Vals im Bashir*), scen. i reż. A. Folman, reż. animacji: Y. Goodman, reż. rysunków: D. Polonsky, montaż: N. Feller, wyk.: A. Folman, R. Ben-Yishai, O. Sivan, D. Harazi, Z. Solomon i in., muzyka: Max Richter, dźwięk: A. Aldema, M. Alfassi, O. Ringel, produkcja: G. Meixner, A. Folman, S. Lalou, R. Paul, Y. Nahlieli, Australia, Belgia, Finlandia, Niemcy, Szwajcaria, USA, Izrael, 2008.

Postrzeganie wojny w podobny sposób – poprzez kategorie estetyczne – broniło rozmiłowanego w sztuce żołnierza przed bezpośrednim doświadczeniem obserwowanych tragedii. Jednak, jak opowiada prof. Solomon, wyimaginowany aparat w końcu przestał działać. Ostatni z zatrzymanych kadrów przesuwają się w dół; na ekranie przewijają się kolejne, identyczne klatki (choć z jedną różnicą: postrzępiona flaga zaczyna na nich powiewać), tak, jakby projektor wyświetlający je uległ awarii. Gdy wreszcie obraz stabilizuje się, widz odnosi wrażenie, jakby kamera zaczęła delikatnie poruszać się po przedstawionej scenerii. Poruszający widok umierających wśród zgłiszczy hipodromu koni sprawił, że żołnierz z opowieści nie mógł już zachować dystansu do wydarzeń, których był świadkiem. Zaczął bezpośrednio uczestniczyć w rozgrywających się na jego oczach scenach (jego odzyskaną obecność sygnalizuje odbicie męskiej sylwetki w oku zdychającego zwierzęcia) i dostrzegać historie kryjące się za obserwowanymi wydarzeniami (w ten sposób odczytać można dodanie

temporalnego wymiaru do wojennych retrospekcji), co doprowadziło go do załamania nerwowego. Wyimaginowany aparat fotograficzny i postrzeganie wojny w kategoriach estetycznych jest zatem takim sposobem patrzenia, który chroni wrażliwego uczestnika wydarzeń przed zbyt brutalnymi widokami.

Zatem, jak próbowałam wskazać w swoich analizach, estetyzowanie obrazów wojny w *Walcu z Baszirem*, w dużej mierze także dzięki nawiązaniom intertekstualnym, niesie ze sobą przesłania antywojenne. Niszczy mity narosłe wokół izraelskiego zaangażowania w libański konflikt wewnętrzny i wskazuje, jaka odpowiedzialność spoczywa na ramionach izraelskich żołnierzy, czy – przede wszystkim – ich dowódców.

Abstract

The article analyses those scenes of Ari Folman's *Waltz with Bashir* (2008) which show an aestheticized image of First Lebanon War. The fragments use classical music (Frederic Chopin's *Waltz C-sharp Minor Op. 64 No. 2* and Johann Sebastian Bach's *Concerto No. 5 in F-minor Largo*) and popular songs (e.g. *Enola Gay*, *This Is Not a Love Song*, *Beirut*) or refer to the poetics of photography to create an aestheticized representation of the conflict. As the author proves, they have an anti-war message and they destroy myths connected with Israeli involvement in First Lebanon War.

Filmografia

Walc z Baszirem (Vals im Bashir), scen. i reż. A. Folman, reż. animacji: Y. Goodman, reż. rysunków: D. Polonsky, montaż: N. Feller, wyk.: A. Folman, R. Ben-Yishai, O. Sivan, D. Harazi, Z. Solomon i in., muzyka: Max Richter, dźwięk: A. Aldema, M. Alfassi, O. Ringel, produkcja: G. Meixner, A. Folman, S. Lalou, R. Paul, Y. Nahlieli, Australia, Belgia, Finlandia, Niemcy, Szwajcaria, USA, Izrael, 2008.

Bibliografia

1. Hollander Ph., *Shifting Manhood. Masculinity and the Lebanon War*, [w:] *Narratives of Dissent. War in Contemporary Israeli Arts and Culture*, ed. R. S. Harris, R. Omer-Sherman, Detroit 2012.
2. Jarecka U., *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, ed. M. Hopfinger, Warszawa 2002.

3. Nuwayhed al-Hout B., *Counting the Victims*, [w:] Idem, *Sabra and Shatila. September 1982*, London and Ann Arbor 2004.
4. Pietrzak M., *Sabra, Masada, Akeda. Dekonstrukcja syjonistycznych mitów we współczesnym izraelskim kinie wojennym*, Poznań 2014. [Praca magisterska dostępna w Bibliotece Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.]
5. Yosef R., *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, New York 2011.

Magdalena Węclawska

Wilczyca z SS, przystojny Hans i sarenki, czyli o estetyzacji Holocaustu

Jak przejść do codzienności nazajutrz okrucieństw wojny? Jak jeść jajecznicę, wsiąść do autobusu, jechać do zwykłej pracy, patrzeć na zwykły dzień, zwykłych ludzi, zwykły dym? Jak żyć ciałem, patrzeć oczami, słuchać uszami, które ludobójstwo czuły, widziały, słyszały? Czy można dokonać estetyzacji Holocaustu, nie wywołując skandalu? Czy dopuszczalne jest upiększanie przemocy, zbrodni?

Hipnotyzujący wzrok, zadziorny uśmiech, nonszalancka poza... i nazistowski mundur. „Jestem Hans. Mam 25 lat. W grudniu 1943 r. na warszawskiej Woli zabiłem 40 osób. Pamiętaj o mnie by to się nigdy nie powtórzyło.” – czytamy na plakacie Międzynarodowego Dnia Pamięci o Ofiarach Holocaustu. Zza liter spogląda na nas przystojny Niemiec, który swą nieskazitelną piękną twarzą zrobił furorę w Internecie, stając się również przyczyną wielu kontrowersji. Na fanpage’u projektu można było przeczytać krótką historyjkę o naszym seksownym naziście: „Nie lubił wcześniej wstawać. Tego dnia jednak musiał. Czekало na niego 40 osób. Zajęło mu to niecałe 10 minut. W tym miesiącu to był jego najlepszy wynik (przez 6 lat on i jego koledzy zabili 6 milionów osób)”. „Wyobraź sobie taką sytuację – dziś to Ty po zjedzeniu śniadania masz „w ramach swoich obowiązków” zamordować 40 osób. Ile osób było w Twojej klasie? 20, 30? No więc Twoje zadanie na dziś to zabić 1,5 klasy w Twojej szkole. Czy ruszysz do „pracy” i spełnisz swoją powinność?”. Twórcy kampanii zamiast upamiętnić ofiary Holocaustu, próbują wywołać w nas współczucie dla Niemców, stających się nagle z katów, oprawców – ofiarami. W jednym z artykułów poświęconych „przystojnemu Hansowi” zamieszczonym w serwisie „natemat.pl” czytamy:

Młodzi ludzie, zainteresowani tematyką Holocaustu, mówią nieraz prześmiewczo, że dzisiaj wypada interesować się „Holo”. Jak mniemam, interesuje się nim także przystojniak, który zdecydował się wcielić w postać Hansa. Ciekawe, czy przywdzianie munduru podziało na niego, jak afrodyzjak. Czy pozując z wydętymi wargami, miał przed oczami kadry z „Nocnego portiera”. Czy widział film „Berek”, autorstwa polskiego artysty Artura Żmijewskiego. (...) Czy Hans z plakatu zdaje sobie sprawę ze znaczeń, którymi obciążone jest jego istnienie? Szkoda, że na plakatach, zamiast pretensjonalnej opowieści, nie pojawiło się choćby logo Hugo Bossa. Modowej marki, która w przeszłości szyła mundury dla esesmanów, a dzisiaj

reklamuje się za pomocą kampanii łudząco podobnych do tej z Hansem¹¹

Przywołany „Nocny portier” w reżyseri Liliana Cavani, praca wideo Michała Toporowicza „Obsession”, w której autor zestawiał ze sobą obrazy pochodzące z filmów fabularnych odnoszących się do III Rzeszy, filmy Leni Riefenstahl, zdjęcia rzeźby nazistowskiej Alberta Speera Arno Brekera oraz reklam perfum Calvina Kleina, a także praca Piotra Uklańskiego pod tytułem „Naziści” (1998), która stanowi swoisty katalog „esesmanów” z filmów fabularnych, świadczą o silnie zakorzenionej w nas erotyzacji przystojnych hitlerowców, którzy za sprawą kultury popularnej prawdopodobnie już zawsze będą kojarzyć się z silnymi, uwodzicielskimi mężczyznami, a ich mundur nie przestanie oddziaływać jako fetysz.

Jednak źródła seksualizacji i estetyzacji Holocaustu należy upatrywać wcześniej niż można by było przypuszczać. Izrael, lata sześćdziesiąte XX wieku. Właśnie tam i wtedy zaczęły powstawać stalagi, czyli tania literatura pornograficzna, której fabuła zawsze rozgrywa się podczas II wojny światowej, a głównymi bohaterami są amerykańscy lub brytyjscy żołnierze, będący w niewoli niemieckiej, którzy są wykorzystywani seksualnie przez strażniczki – sadystyczne esesmanki. Zazwyczaj na koniec więzień uwalnia się i następuje zamiana ról. Książki te zyskały niesamowitą popularność. Później zaczęto także tworzyć filmy tzw. nazi-exploitation, będące podgatunkiem kina eksploatacji, charakteryzującego się niskobudżetowością, a także powielaniem tego samego schematu, brutalnością i niemoralnością. Główne elementy fabuły stanowi zawsze fetysz mundurów SS i sadystyczny erotyzm w relacji więźnia z komendantką czy strażniczką, mające zapewne swoje źródła już w propagandzie hitlerowskiej. Sztandarowymi przykładami są „Love Camp 7” reż. Lee Frosta, wyprodukowany w USA w 1969 r., czy „Elza – Wilczyca z SS” Dona Edmondsa z 1975 r. Elza jest komendantką hitlerowskiego obozu koncentracyjnego, w którym przeprowadzane są eksperymenty medyczne na ludziach. Sadystyczna doktor Elza. każdej nocy bierze do łóżka jednego ze swoich więźniów, poszukując idealnego kochanka i torturując ich, chce jednocześnie udowodnić większą wytrzymałość kobiet na ból. Po nocy kochankowie zostają kastrowani. Sytuacja się zmienia, gdy do obozu przyjeżdża nowa grupa więźniów, a wśród nich Amerykanin – Wolfe, którego Elza wyznacza na swego stałego kochanka ze względu na jego niesamowitą wytrzymałość. Wolfe udaje lojalność, jednak knuje zdradę. Co ciekawe, Elza doczekała się swoich kontynuacji – „Elzy – Nikczemnej

¹¹Rydlewska H., *Hans i Holo. Estetyzacja Holocaustu*. <http://natemat.pl/439,hans-i-holo-estetyzacja-holokaustu>, z dn. 09.04.2015.

strażniczek”, „Elzy – syberyjskiej tygrysicy” i „Elzy – Strażniczek haremu”, które jak wskazują już same tytuły, przenoszą akcję do Ameryki Południowej, arabskiego haremu czy radzieckiego gulagu, zachowując jednak ogólny zarys fabuły.

Warto też zwrócić uwagę na to jak bardzo sami potrzebujemy upiększania tej strasznej rzeczywistości, o czym świadczą mogą różne „świadczenia” osób podszywających się pod Ocalonych, które stały się bestsellerami, a nawet były ekranizowane. Pragnę przywołać jedną z podobnych sytuacji, gdzie w tym przypadku prawda okazała się być dla autora zbyt słabo poruszająca za serca. Mianowicie Herman Rosenblat – były więzień Buchenwaldu i jego żona, ukrywająca się po stronie aryjskiej, którą poznał po wojnie w Ameryce, postanowili wysłać swoją historię na konkurs walentynowy. Jednak doszli do wniosku, że należy całą sprawę, mówiąc kolokwialnie, podrasować, aby społeczeństwo poruszyć. I tak poznać się mieli jako dzieci w czasie wojny. On – więzień obozu, ona – „anioł zza drutów” ratujący jedzeniem. Po wojnie rzekomo spotkali się na „randce w ciemno”, rozpoznali, pokochali... i żyli długo i szczęśliwie. I udało się. Książka była już w wydawnictwie. W promocję zaangażowała się sama Oprah Winfrey. Czar prysł, gdy poznano prawdę. Lecz jakże znaczące okazują się tłumaczenia Rosenblata, że „chciał tylko swoją historię uszczęśliwić ludzi”. A nic tak nie uszczęśliwia jak bajki...

Wspomnienie przygód małego jelenka Bambi i jego przyjaciół – królika Tuptusia i skunka Kwiatka, sprawiają, że sielanka dzieciństwa na chwilę znów w nas ożywa. Film produkcji Walta Disneya powstał w 1942 roku. W tym samym, w którym ruszyła fabryka śmierci – Auschwitz-Birkenau. I tego samego zestawienia dokonuje Mirosław Baka w swej pracy „Winterreise”, na którą składają się trzy nagrania wideo – zatytułowane „Staw”, „Bambi” 1 i 2. Bałka przedstawił piękne, niewinne sarenki beztrudno spacerujące po śniegu. Cała scena rozgrywa się jednak... za drutem kolczastym. Jest ona bowiem efektem zimowej podróży artysty do fabryki śmierci z drwiako witającym napisem „Arbeit macht frei”. Obrazy te stają się niemalże pocztówkami z Auschwitz, które, swoją drogą, przedstawiające obóz w pięknych promieniach słońca, odbijających się od płatków śniegu spoczywających lekko na drucie kolczastym, równie pięknie połyskującym na tle tego wspaniałego krajobrazu, można nabyć i wysłać swoim bliskim. Cytując wypowiedź artysty:

Jednym z filmowych obrazów-kadrów jest widok stawu, do którego wrzucano prochy ludzi. Ale ten obrazek wygląda niegroźnie. Czy widok sarenki przebiegającej po terenie obozu, za drutem kolczastym, który może być drutem kolczastym jakiegokolwiek ogrodzenia. Prawie nie

ma już śladu baraków. Sarenki tam biegają. Czyli element nadziei¹².

Staw zamarzł. Przestrzeń śmierci jest jednocześnie przestrzenią życia. Jak pisze Gitta Sereny w książce „W stronę ciemności”:

Zamarznięty śnieg, który spadł poprzedniej nocy, leżał na ziemi i oblepiał drzewa. Mogła to być równie dobrze droga prowadząca do centrum sportów zimowych, cicha, czysta, zielona lub biała. Oczywiście większość tych pociągów nie miała okien, lecz były na pewno szpary w drzwiach i dziury w ścianach. Czy widok ten ich uspokajał? Czy mogli przypuszczać, że ten niewielki tor pośród pięknych drzew prowadzi do czegoś strasznego?

Miejsca przechowujące makabryczną pamięć w czysto fizycznej rzeczywistości nic nie różni od tysiąca innych miejsc, w których również mogą biegać sarny, ptaki śpiewać, woda zamarzać, a dzieci bawić się w berka. Warto przywołać tu słowa Artura Żmijewskiego:

Byłem kiedyś jako opiekun z grupą nastoletnich chłopców na wycieczce w Oświęcimiu. Jako, że nie miałem wśród nich żadnego posłuchu, potraktowali Auschwitz we właściwy sobie sposób: ganiłi się po korytarzach bloków, śmiali się, bawili, hałasowali. To straszne, przynębiające miejsce przestawało być takie straszne. Te dzieciaki miały moc transformowania miejsca, odbierały mu upiorność. Również wtedy widziałem w komorze gazowej wycieczkę młodzieży z Izraela. Trzy dziewczyny stanęły na środku betonowej podłogi, uśmiechnęły się, a czwarta zrobiła im zdjęcie idiotkamerą. Ach, co za ulga! – pomyślałem przyglądając się tej scenie¹³.

Holocaust stał się elementem naszej kultury. Ukazania Zagłady w kontekście kultury konsumpcyjnej, ale i turystyki podjęła się Agata Siwek, tworząc sklep z pamiątkami z Auschwitz. Bo przecież miejsca pamięci stają się z czasem atrakcjami turystycznymi, w których robimy sobie zdjęcia do albumów rodzinnych, czy raczej już wirtualnych galerii na portalach społecznościowych, wysyłamy pocztówki, kupujemy pamiątki... I tak w pracy Siwek znalazły się pamiątkowe biało-niebieskie kaszkiety i koszulki w pasy czy z trupią czaszką w masce gazowej, oczywiście obowiązkowo z podpisem „Auschwitz-Birkenau”, ale również talerze i kubki w charakterystyczne pasy, a także breloczki z napisami „Arbeit macht frei” czy „Halt! Stój!”.

Estetyzacja Holocaustu dokonywana jest także za pomocą internetowych memów. Rysunek przedstawiający żydowskiego chłopca prowadzonego grzecznie za rączkę przez dwóch oficerów SS, żegnanego przez stojących w drzwiach mieszkania rodziców z uśmiechami na twarzach i krzyczącego z radością „Mame, Tate, jade na obóz!!!” W sieci

¹²Bałka – Jakubowicz, *Wśród cieni... i sarenek* (Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz), [w:] Mirosław Bałka. *Winterreise*, katalog, Galeria Starmach, Kraków 2003, s. 26.

¹³Żmijewski – Jakubowicz, *Ekstaza pamięci*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz, marzec-czerwiec 2003, [w:] "Magazyn Sztuki".

krążą obrazki Adolfa Hitlera w stroju św. Mikołaja z podpisem „Ho-Ho-Holocaust”. Ale również teksty typu „Masz problem z koncentracją? Znam dobry obóz koncentracyjny” oczywiście na tle zdjęcia Hitlera, „Iron majdanek daje czadu”, jak też rysunek przedstawiający pokemona Pikachu ze słynnej kreskówki z charakterystycznym wąsem, fryzurą zaczesaną na bok oraz przepaską ze swastyką na ramieniu i hasło: „Pika, pika i Żyd zmyka”. Występuje cały katalog memów nawiązujących bezpośrednio do pop-kultury. I tak powstały chipsy Lays Prosto z Pieca „o smaku Żyda” z gwiazdą Dawida z drutu koczastego oraz podobizną Hitlera, rysunek z Magdą Gessler i podpisem „ten Żyd jest niedopieczony”, a także kadr z filmu „Galerianki” z hasłem „jak kupisz mi Żyda to zrobię ci mydło”.

W dokumencie watykańskiej Komisji do spraw Kontraktów Religijnych z Judaizmem pod tytułem „Pamiętajmy: Refleksje nad Szoa” z dnia 16 marca 1998 zwrócono uwagę na zobowiązanie do pamięci.

(...) Zapraszamy do refleksji wszystkich chrześcijan, do wspólnego rozważania tragedii, która dotknęła naród żydowski, po to, aby być pewnym, że już nigdy więcej egoizm i nienawiść nie rozszerzą się do tego stopnia, by powodować takie cierpienia i śmierć¹⁴.

Niezbędne jest odnowienie w sobie świadomości hebrajskich korzeni wiary. Tego, że Jezus, Maryja czy Apostołowie byli potomkami Dawida. Czytamy dalej:

U końca tysiąclecia Kościół katolicki pragnie wyrazić swój głęboki ból z powodu upadków swoich synów i córek, na przestrzeni wszystkich wieków. Jest to akt pokuty (teszuwa). (...) Ponosilibyśmy ryzyko przyczynienia się do powtórnej śmierci ofiar najbardziej odrażającej zbrodni, jeśli nie mielibyśmy gorącego pragnienia sprawiedliwości, jeśli nie poświęcilibyśmy się pracy nad tym, by zło nie przewyciężyło dobra, jak to miało miejsce z milionami dzieci narodu żydowskiego. (...) Ludzkość nie może pozwolić, aby to wszystko kiedykolwiek się mogło powtórzyć.

I dokonać tego możemy nie poprzez pamięć o przystojnym Hansie, który zabił tego dnia 40 osób na warszawskiej Woli, lecz o prawdziwych ofiarach zła, które się wtedy wydarzyło. „Pamiętać to straszliwe doświadczenie to znaczy być świadomym zbawczej przestrogi, którą ono zawiera: nie wolno pozwolić, by zepsute ziarna antyjudaizmu i antysemityzmu zakorzeniły się w jakimkolwiek sercu”¹⁵.

Marek Edelman w swoim wystąpieniu „Zło może urosnąć” z 27 czerwca 2005 r. na uroczystej sesji otwierającej polską prezydencję Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research mówił:

¹⁴Studia Judaica 1998, nr 1, s. 70-79.

¹⁵Ibidem.

Stoję tu samotny, stoję tu z przypadku, jak prawdopodobnie całe życie. (...) A tu, na tej sali, są ministrowie, ambasadorzy, profesorowie, posłowie, dyrektorzy, wychowawcy, nauczyciele. Za wami są instytucje, organizacje, rządy i nawet całe państwa. Za mną jest nicość. Nicość, w którą odeszły setki tysięcy ludzi, których odprowadzałem do wagonów. Nie mam prawa mówić w ich imieniu, bo nie wiem, czy ginęli z nienawiścią, czy katom przebaczała. I już się tego nikt nie dowie. Ale mam obowiązek, żeby pamięć o nich nie zginęła. Wiem, że potrzebna jest pamięć o tych kobietach, dzieciach, ludziach starych i młodych, którzy odeszli w nicość, zostali zamordowani bez sensu i bez powodu. Wiem, że potrzebna jest pamięć o nich. W 1946 roku spotkałem się z (...) ówczesnym premierem Francji. Rozmawialiśmy o tym, co się stało, i Leon Blum powiedział: „Tego nie zrobili Niemcy, to zrobili ludzie”. Zrozumiałem wtedy, że każdy człowiek może okazać się zdolny do popełnienia tak strasznych rzeczy i że przed tym trzeba ludzi przestrzegać. Człowiekowi udało się opanować Ziemię, bo potrafił zwalczyć, zniszczyć wszystko, co stało mu na drodze. I dziś wciąż w każdym z nas kryje się atawistyczna skłonność do niszczenia, zabijania. Nad tą skłonnością trzeba zapanować. Cywilizacja i kultura nałożyły na człowieka ograniczenia, pomogły powściągnąć tę skłonność, nauczyły ograniczania zdobywczych zapędów i współzycia z innymi ludźmi, zrobiły ludzi dobrymi. Ale nie zawsze tak się działo. Było i tak, że wielkie umysły i wielkie talenty stawiały na usługi zbrodniczej władzy. (...) Trzeba więc pilnować, by kultura pielęgnowała dobroć, nie nienawiść. Wojna się skończyła, a my ciągle tego nie potrafimy. (...) nienawiść dużo łatwiej wzbudzić, niż skłonić do miłości. Nienawiść jest łatwa. Miłość wymaga wysiłku i poświęcenia. Pozwalamy, żeby na ulicach miast demokratycznych krajów, w imię swobód demokratycznych, odbywały się parady nienawiści i nietolerancji. To zły znak. I to nie jest demokracja, bo demokracja nie polega na przyzwoleniu na zło, nawet najmniejsze, bo ono może nie wiadomo kiedy urosnąć. Musimy uczyć w szkołach, w przedszkolach, na uniwersytetach, że zło jest złem, że nienawiść jest złem i że miłość jest obowiązkiem¹⁶.

Film „Historia Ireny Sendlerowej” reżyserii Andrzeja Wolfa rozpoczyna się od słów: „Ja nie jestem żadna bohaterka”. Czyniła to, co kazało jej serce. Siedząca w fotelu staruszka pyta z wyrzutem, czy znów muszą ją tak męczyć, w końcu tyle razy już to opowiadała... a potem jej się to śni. Śni. Po tylu latach wciąż te straszne chwile powracają w snach. Jakże o tym zapomnieć? O najgorszym Niemcu, który trzymając w ręku cukierka, z uśmiechem na twarzy zawołał małego, żydowskiego, wychudzonego chłopca z getta. Malec, będąc uprzedzony zapewne przez matkę, że nie wolno ufać Niemcom, miał pewne opory, jednak w obliczu niewyobrażalnego głodu i możliwości zjedzenia czegokolwiek, podszedł. Mężczyzna wręczył mu słodczyki i kiedy chłopiec się odwrócił, wracając z niesamowitą zdobyczą... strzelił mu w tył pleców. „Kto nie widział getta, nie może sobie wyobrazić, co to było. Jaki ogrom pracy i nieszczęścia”.¹⁷ I nieważne, czy to Niemcy Polakom, Niemcy Żydom czy jeszcze ktoś inny komuś innemu... To człowiek człowiekowi. „Ludzie ludziom zgotowali ten los”¹⁸.

Komiks Spiegelmana, który łączy epicentrum sztuki popularnej z największą tragedią ludzkości, przystojny Hans, który każe o sobie pamiętać czy obóz koncentracyjny z klocków

¹⁶Edelman M., *I była miłość w getcie*, wysłuchała i zapisała Paula Sawicka, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 23-26.

¹⁷*Irena Sendlerowa (2)*, <https://www.youtube.com/watch?v=z3yYqbObPaQ>, z dn. 10.04.2015.

¹⁸Nałkowska Z., *Medaliony*, s. 1.

LEGO, nie są nowością. Czy mogą oburzać piękne sarenki w Brzezince, jeśli już w latach 60. w Izraelu zaczęto wydawać „Stalagi”? „Elza: Wilczyca z SS” czy „Love Camp 7” tworząc „nazi exploitation”, rozpoczynają ruch pociągającego nazizmu i estetyzacji Zagłady. „Moda na Żyda” zaowocowała wysypem filmów o Shoah, ale też kontrowersyjnym „Das Konzentrationslager der Liebe”, „The Auschwitz Shop” i niektórymi memami w Internecie.

Jak pisze Stefan Chwin w „Złotym pelikanie”: „O, święta góro popiołów! O, góro butów, okularów, protez, warkoczyków! A obok ciebie? Pilni historycy z talentem spierający się o „procent od sprzedanego egzemplarza”. Ciotki Holocaustu przed każdym występowaniem w telewizji poprawiające makijaż. Uśmiechy i żarty na spotkaniach autorskich, by rozluźnić oficjalny nastrój. – Jakże pięknie i ciekawie opowiedziała pani tę historię o rozstrzelanej Żydówce, którą uratował dobry Herr Mueller – ze wzruszeniem wyznaje czytelniczka z Hamburga.”

Ale czy ofiary Holocaustu nie zasługują, byśmy potrafili spojrzeć brutalnej historii prosto w oczy, bez ubarwiania, banalizowania? Tak prawdziwie i zwyczajnie jak jemy jajecznicę, wsiadamy do autobusu, jedziemy do pracy...

Abstract

How to go to the every-day reality the next day of horrors of war? How to eat scrambled eggs, take the bus to go to regular work, look at an ordinary day, ordinary people, ordinary smoke? How to live flesh, look through the eyes, hear by ears that genocide felt, seen, heard? Is it possible to aesthetise the Holocaust, without causing scandal? Is it acceptable to the beautification of violence, crime? Handsome Hans, who tells to remember himself, the concentration camp of Lego or Spiegelman's comics are not new. Can the beautiful deer in Brzezinka resent, if already in the 60s in Israel began to be "Stalags"? "Elza: She Wolf of the SS" or "Love Camp 7" forming a "nazi exploitation", begins motion appealing nazism and aesthetise the Holocaust. "Fashion for Jew" has resulted in high dump of films about the Shoah, but also controversial "Das Konzentrationslager der Liebe", "The Auschwitz Shop" and some memes on the Internet. But do Holocaust victims not deserve, we were able to face the truth about the brutal history, without embellishing, trivializing? As truly and simply as we eat scrambled eggs, get on the bus, go to work...

Bibliografia

1. Alpen E., *Zabawa w Holocaust*, w: *Literatura w świecie*, nr 1-2/2004.
2. Bałka – Jakubowicz, *Wśród cieni... i sarenek* (Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz), [w:] *Mirosław Bałka. Winterreise*, katalog, Galeria Starmach, Kraków 2003.

3. *Berek*, reż. A. Żmijewski, 1999.
4. Edelman M., *I była miłość w getcie*, wysłuchała i zapisała Paula Sawicka, Świat Książki, Warszawa 2009.
5. *Historia Ireny Sendlerowej*, reż. A. Wolf.
6. *Irena Sendlerowa (2)*, <https://www.youtube.com/watch?v=z3yYqbObPaQ> z dn. 10.04.2015.
7. Jakubowicz R., *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Balki*, [w:] <http://wiadomosci.onet.pl/prasa/archeologia-cien-traumy-zaglady-w-sztuce-miroslaw-balki/95scf>, z dn. 09.04.2015.
8. Kowalczyk I., *Estetyzowanie Holocaustu?*, [w:] www.obieg.pl/artmix/4139, z dn. 09.04.2015.
9. Nałkowska Z., *Medaliony*.
10. Rydlewska H., *Hans i Holo. Estetyzacja Holocaustu*, [w:] <http://natemat.pl/439,hans-i-holo-estetyzacja-holokaustu>, z dn.: 09.10.2015.
11. Stasiak Ł., *Obraz i słowo o Holocaustie w komiksie Maus Arta Spiegelmana*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marii Jakitowicz, Toruń 2007.
12. *Studia Judaica* 1998, nr 1.
13. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 6/2010, Pismo Centrum Badań nad Zagładą IFiS PAN.
14. Żmijewski – Jakubowicz, *Ekstaza pamięci*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz, marzec-czerwiec 2003, [w:] "Magazyn Sztuki".

Agresja i przemoc werbalna na YouTube

„Z YouTube korzysta ponad miliard użytkowników, a co minutę do YouTube trafia 300 godzin filmów”¹⁹.

Portal YouTube od lat znajduje się w czołówce najczęściej odwiedzanych przez Polaków stron internetowych²⁰. Część użytkowników tego portalu odwiedza go wyłącznie po to, by obejrzeć nowe filmiki, można ich nazwać biernymi użytkownikami. Ich przeciwieństwem są aktywni użytkownicy. Aktywność na YouTube może ograniczać się do komentowania filmików i/lub subskrybowania ulubionych kanałów, ale także może przybierać nieco większy zasięg, czyli użytkownicy sami mogą publikować nagrane przez siebie filmiki (np. te stworzone przy pomocy telefonu komórkowego). Zdarza się także, że organizowane są różnego rodzaju spotkania użytkowników i twórców YouTube’a, wtedy widz portalu może osobiście porozmawiać z autorem danego filmu, natomiast twórca może poznać widzów swojego kanału.

Filmiki publikowane na portalu prezentują różne treści. Znaleźć można nagrania z zabawnymi zachowaniami zwierząt, wypadkami sportowców czy ze zmaganiem użytkowników z różnymi grami wideo. Poza tym na portalu wyjątkową popularnością cieszą się filmiki, które pokazują różne aspekty przemocy i agresji. Te dwa elementy widoczne są zwłaszcza wśród filmików publikowanych przez środowisko graczy oraz osoby z nim związane.

Mimo iż w regulaminie portalu jest napisane, że „niedopuszczalne jest publikowanie treści przedstawiających przemoc lub okrucieństwo głównie z myślą o zszokowaniu, wywołaniu sensacji czy zamanifestowaniu braku szacunku”²¹, to w wielu filmikach oraz komentarzach do nich widać tę przemoc. Na YouTube zabronione jest także: „agresywne zachowanie, prześladowanie, stalking, groźby, nękanie, zastraszanie, naruszanie prywatności, ujawnianie

¹⁹ Strona internetowa portalu YouTube, www.youtube.com/yt/press/pl.

²⁰ Z badań Megapanel PBI/Gemius przeprowadzonych przez firmę badawczą Gemius we współpracy ze spółką Polskie Badania Internetu wynika, że strona youtube.com jest trzecią najczęściej odwiedzaną przez Polaków stroną internetową. Badania te dotyczyły stycznia 2015 roku, a grupą badaną byli internauci w wieku 7+ (szczegółowe informacje na temat badania dostępne są na stronie: www.audience.gemius.pl).

²¹ Wytyczne dla społeczności Youtube’a, www.youtube.com/yt/policyandsafety/pl/communityguidelines.html

danych osobowych innych osób, podburzanie do przemocy”²². Zabrania się także szerzenia nienawiści. Według twórców portalu szerzenie nienawiści „to treści promujące przemoc lub nienawiść w stosunku do pojedynczych osób lub grup w oparciu o takie cechy, jak: rasa lub przynależność etniczna, religia, niepełnosprawność, płeć, wiek, orientacja seksualna/tożsamość płciowa”²³. Natomiast „każdy użytkownik przyłapany na tego typu naruszeniach może na zawsze utracić możliwość korzystania z YouTube”²⁴. Jednak sytuacja, gdy użytkownik traci możliwość dostępu do portalu jest bardzo rzadka. Filmik, który już został opublikowany na YouTube, bardzo trudno jest usunąć, gdyż jest on kopiowany przez innych użytkowników i publikowany na innych kanałach (np. ze zmienioną nazwą, by trudniej było nieuprawnionym osobom go znaleźć). Tak się dzieje przykładowo z filmikami zawierającymi przemoc, bo zwykle cieszą się one dużą popularnością i użytkownicy dla bezpieczeństwa dokonują kopii takich produkcji.

Przemoc a agresja

Pojęcia przemoc i agresja są różnie definiowane. Według Jakuba Kołodziejczyka agresję zdefiniować można jako „świadome i celowe zachowanie fizyczne lub werbalne, skierowane przeciwko komuś lub czemuś, zmierzające do wyrządzenia krzywdy lub szkody. Charakterystyczna dla zachowań agresywnych jest równowaga w sile psychicznej lub fizycznej pomiędzy osobami (...) Natomiast o przemocy można mówić w wypadku nierównowagi sił, wtedy gdy osoba posiadająca przewagę fizyczną lub psychiczną używa jej przeciw osobie słabszej. W przypadku przemocy stosowane są te same formy zachowań jak w przypadku agresji, a więc przemoc fizyczna i werbalna”²⁵. Autor wspomina także, że „często słowo przemoc bywa używane jako synonim zachowania agresywnego”²⁶.

Agata Komendant-Brodowska w pracy „Agresja i przemoc w szkole. Raport o stanie badań” pisze, że „agresja to świadome działanie mające na celu wyrządzenie komuś szkody, natomiast w przypadku przemocy dodatkowo mamy do czynienia z przewagą strony agresywnej na ofiarę lub ofiarami”²⁷. Autorka pokazuje także, jak różny charakter może mieć przewaga strony agresywnej nad ofiarą/ ofiarami. Może to być: przewaga liczebna, fizyczna, psychiczna oraz przewaga o charakterze formalnym (np. relacja władzy). A. Komendant-

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Kołodziejczyk, *Agresja i przemoc w szkole. Konstruowanie programu przeciwdziałania agresji i przemocy w szkole*, Kraków 2004, s. 6.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Komendant-Brodowska, *Agresja i przemoc w szkole. Raport o stanie badań*, Warszawa 2014, s. 7.

Brodowska podkreśla także, podobnie jak J. Kołodziejczyk, że w języku potocznym terminy przemoc i agresja są synonimiczne.

Natomiast według „Słownika języka polskiego PWN” przemoc to „przewaga wykorzystywana w celu narzucenia komuś swojej woli, wymuszenia czegoś na kimś; też: narzucona komuś bezprawnie władza”²⁸, a agresja to „wrogie, zaczepne zachowanie się; też: silne negatywne emocje wywołujące takie zachowanie”²⁹.

Przytoczone powyżej definicje przemocy i agresji pokazują, że terminy te są różnie rozumiane. W tej pracy nie będę traktował tych terminów jako synonimy. Zachowania agresywne, zgadzam się z J. Kołodziejczykiem, wiążą się z równowagą sił, natomiast w przemocy tej równowagi brak, można wtedy wyróżnić osobę atakującą i atakowaną lub jak to określiła A. Komendant-Brodowska agresora i ofiarę. Warto zwrócić uwagę na to, że o ile agresja bez przemocy może istnieć, o tyle przemoc bez agresji już nie, jest ona z nią ściśle powiązana. Wydaje się więc, że przemoc jest następnym poziomem agresji, a swój początek miała w agresywnym zachowaniu. Wyróżnić można przemoc i agresję fizyczną oraz werbalną.

Przemoc i agresja werbalna

Agresję werbalną (językową) można zdefiniować następująco: „to interpersonalne działanie językowe i parajęzykowe, na które składają się (z punktu widzenia pragmatyki) w przeważającej części ekspresywy, wyrażające negatywny stan uczuciowy nadawcy wobec odbiorcy, aktualizowany w chwili realizacji działania językowego z intencją zdeprecjonowania odbiorcy, poniżenia jego godności itp.”³⁰. Maria Preisert (autorka przytoczonej powyżej definicji agresji werbalnej) w pracy „Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii” wyszczególnia kilka form agresji językowej: jawne formy napaści językowej z użyciem słownictwa znieważającego lub podlegającego tabu (np. bluźnierstwa i złorzeczenia), jawne formy napaści językowej z użyciem słownictwa skodyfikowanego (np. krytyka i nagana), formy zachowań implikujących domniemaną agresję (np. natrętne pytania), zakamuflowane formy agresji językowej (np. plotka, dowcip i kawał) oraz agresywne zachowania językowe angażujące otoczenie (np. kompromitowanie).

Zaś przemocy werbalnej przyjrzała się Bogna Białecka. Wyszczególniła ona „przykłady zachowań określanych zgodnie jako przemoc werbalna:

²⁸ www.sjp.pwn.pl/szukaj/przemoc.html

²⁹ www.sjp.pwn.pl/szukaj/agresja.html

³⁰ M. Preisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004, s.39.

Upokarzanie – używanie wyzwisk (np. głupek, debil) , przypinanie negatywnych etykiet (np. bałaganiarz, egoista), wyśmiewanie, publiczne wytykanie błędów (...)

Niesprawiedliwe uogólnienia, mające na celu wzbudzenie nieproporcjonalnie dużego poczucia winy (np. „Nigdy nie dbasz o czyjeś uczucia”) (...)

Przemoc werbalna ubrana w postaci żartu – gdy agresor opowiada poniżające rzeczy o ofierze w formie żartu – niezależnie od tego, czy jest to działanie publiczne, czy w prywatnej rozmowie (...)

Falszywe oskarżenia – agresor oskarża ofiarę o prowokowanie go do przemocy fizycznej, krzyku, wybuchu złości.

Odrzucanie przeprosin, prób poprawy – agresor odrzuca próby przeprosin czy naprawienia błędów, podważając pozytywne intencje ofiary: „To nie są szczere przeprosiny, robisz to tylko po to, żeby uniknąć kary” lub blokując je wprost, np. „Teraz to już za późno, żebyś przeproszał” (...)

Toksyczna złość – w trakcie mówienia agresor „nakręca” się. Pod wpływem własnych słów wpada w coraz silniejszą złość, co może prowadzić nawet do utraty kontroli nad własnymi zachowaniami (...)³¹.

Oczywiście przemoc i agresja werbalna w dużej mierze łączą się z tymi samymi formami zachowań, a różnica między nimi polega na tym, jaki jest rozkład sił między osobami. Czy są to relacje równoważne czy też jedna ze stron dominuje.

Zobaczmy jak wygląda agresja i przemoc werbalna w filmikach opublikowanych na portalu YouTube.

Agresywni youtuberzy

Zachowania agresywne, zwłaszcza w środowisku związanym z grami, coraz częściej stają się normą. Youtuberzy³² tacy jak np. Isamu³³ czy Nitro³⁴ są bardzo agresywni podczas nagrywania filmików. Agresja werbalna widoczna jest u nich zwłaszcza podczas nagrywania gameplayeów³⁵, szczególnie gdy pojawia się jakiś emocjonujący moment w rozgrywce. Nadużywają oni wtedy wulgarnych określeń, takich jak np.:

³¹ www.pch24.pl/czym-jest-przemoc-verbalna-2687,i.html

³² Youtuber to osoba, która publikuje filmiki na portalu YouTube.

³³ Isamu jest jednym z popularniejszych youtuberów w Polsce. Jest on związany ze środowiskiem graczy, a swoje filmiki publikuje na kanale IsAmUxPompa.

³⁴ Nitro jest youtuberem związanym ze środowiskiem graczy. Filmiki publikuje na kanale TheNitroZyniak.

³⁵ Gameplay to typ filmu, który prezentuje zmagania użytkownika z grą wideo.

Kurwa dostał w głowę? Nie! Jebany pucybut pierdolony! (...) Dobra. Jebnąć kogoś, zwinąć broń. Plan jest prosty.

[Nitro]

No kurwa strzel to ty czarna szmato, pierdolony murzynie, szatanie. Kurwa syn diabła jebany, kurwa no.

[Isamu]

W powyższych przykładach widać, że język graczy jest prześlaknięty agresją. Nadużywają oni wulgarnych określenia, takich jak: „kurwa” czy „jebać” (w różnych wariantach) oraz używają inwektyw, które kierują w stronę postaci w grach: „jebany pucybut”, „pierdolony murzyn”, „czarna szmato”, „syn diabła”. W wypowiedzi Isamu zaobserwować można agresję zabarwioną rasizmem, nie poprzestaje on na neutralnym³⁶ określeniu „murzyn”, ale używa bardzo negatywnie nacechowanego określenia „czarny”, które wzbogaca równie negatywnie nacechowanym wyrazem „szmato”.

Wypowiedzi o zabarwieniu rasistowskim można znaleźć także w filmikach Klocucha³⁷, który nagrywa wideorecenzje różnych gier komputerowych:

W grze jesteśmy Chińczykiem, no szkoda no, nie rozumiem po co się coś takiego robi, że w grze się gra Chińczykiem, albo murzynem, bo nie wiem kto by chciał grać, to się chyba właśnie tylko cieszą Chińczyki właśnie, albo murzyny, a jakby się grało zwykłym człowiekiem, no to by się każdy cieszył (...) Tutaj mamy naszego Chińczyka, no szkoda, że jest Chińczykiem no, ale nie patrzymy może na jego ryjec, bo widać od tyłu, to nie musimy patrzeć się na jego ryjec (...) Ha jak im głowy pozgniatało, głupim Chińczykom.

[Klocuch]

W tym przykładzie autor zestawia Chińczyka i murzyna ze „zwykłym człowiekiem”. Przez takie zestawienie Klocuch pośrednio przekazuje odbiorcy filmu informacje, że tylko osoby o białej karnacji są „zwykłymi ludźmi”, natomiast osoby czarnoskóre i osoby z Chin są ludźmi gorszymi. Podkreśla także, że większość graczy wolałaby grać postacią białoskórą („jakby się grało zwykłym człowiekiem, no to by się każdy cieszył”). Widać także niechęć autora do postaci Chińczyków, gdyż określa ich mianem „głupich”.

We wszystkich powyższych przykładach zaprezentowałem agresję słowną w stosunku do postaci w grach. Zdarza się także, że youtuberzy kierują swoją agresję w stronę innych youtuberów. Tak było np. z Kamilem Scheichem³⁸ i minecrafterami³⁹.

³⁶ Tak klasyfikuje je „Słownik języka polskiego PWN”.

³⁷ Klocuch jest autorem wideorecenzji różnych gier komputerowych. Publikuje je na kanale KlocuchRecenzje.

Kamil Scheicht był pionierem wśród Polaków jeśli chodzi o nagrywanie filmików na YouTube. Pewnego dnia popsuł mu się komputer i poprosił swoich widzów o pomoc finansową, o to żeby włączyli się w akcję zbierania pieniędzy, która miała miejsce na portalu www.indiegogo.com⁴⁰. Inni youtuberzy, zwłaszcza mincrafterzy, skrytykowały taki sposób zbierania pieniędzy. Opublikowali oni filmik, w którym wygłosili następujący komentarz:

Niniejszy filmik nie powstał w celu hejtowania⁴¹ Kamila Scheichta, a jedynie zwrócenia uwagi. Drogi Kamile serdecznie nam przykro z powodu twojej straty (...) jedno jest pewne, żaden z nas, ale to nikt z tu obecnych, by nie naciągał na te pieniądze swoich widzów. Jeśli popieracie nasze stanowisko, wystarczy, że dacie nam łapkę w górę. Prawdziwi youtuberzy.

[Mincrafterzy]

Widać w tej wypowiedzi, że mincrafterzy potępiają zachowanie Kamila Scheichta. Pośrednio nazywają go naciągaczem („jedno jest pewne (...) nikt z tu obecnych, by nie naciągał na te pieniądze swoich widzów”) oraz twierdzą, że nie jest prawdziwym youtuberem, gdyż prawdziwymi youtuberami są tylko mincrafterzy, czyli oni. W tym przykładzie widoczna jest także ironia, którą dostrzec można we fragmencie: „serdecznie nam przykro z powodu twojej straty”. Kontrastuje ona z dalszą częścią wypowiedzi. Cały ten komentarz ma na celu przede wszystkim podżeganie i buntowanie użytkowników YouTube’a do tego by przestali oglądać filmy Kamila Scheichta.

Reakcja Kamila na ten filmik była następująca:

Te wszystkie osoby są zwyczajnymi ścierwami. Są ścierwami polskiego YouTube’a, zaśmiecają YouTube i tak naprawdę nie mają nic wspólnego z normalnym nagrywaniem.

[Kamil Scheicht]

Kamil używa inwektyw: „zwyczajne ścierwa” oraz „ścierwa polskiego YouTube’a”. Pośrednio twierdzi także, że filmiki mincrafterów są śmieciami.

W efekcie Kamil nie zbierał pieniędzy na nowy komputer, a po jakimś czasie przestał nagrywać filmy i całkowicie zrezygnował ze współpracy z portalem YouTube.

³⁸ Kamil Scheicht w 2009 roku, jako jeden z pierwszych Polaków, zaczął nagrywać filmowe poradniki, w których pokazywał jak rozwiązać problemy związane z komputerami.

³⁹ Mincrafter to osoba grająca w grę „Minecraft”. Często zdarza się, że osoby te nagrywają filmiki z gry i publikują na YouTube.

⁴⁰ Portal crowdfundingowy, na którym zbierane są pieniądze na różne projekty.

⁴¹ Hejtować to „nienawidzić, nienawiść, oznacza na płaszczyźnie internetowej wrzucać komuś coś, jeździć po kimś, wyzywać” (www.miejski.pl/slowo-Hejtowa%C4%87).

Przemoc poza YouTube'em

Niektórzy z użytkowników YouTube'a, którzy wręcz nałogowo oglądają filmiki swoich agresywnych idoli (na przykład tych zaprezentowanych powyżej), na tyle zatracili się w świecie wirtualnym, że nie potrafią dostrzec granicy między nim a rzeczywistością. Dochodzi wtedy do sytuacji gdy zachowania, które są integralną częścią Internetu (np. agresja/ przemoc werbalna) przenoszone są do świata realnego.

Tak było z Marcinem, który poszedł na Intel Extreme Masters⁴² (IEM) i spotkał osobę, którą wcześniej znał wyłącznie z Internetu. Nie lubił jej, więc zaczął ją atakować słownie. Całej sytuacji przyglądali się czekający na rozpoczęcie wydarzenia (IEM) ludzie. Natomiast jedna z osób postanowiła nagrać zajście i opublikować na YouTube. Poniżej prezentuję transkrypcję nagrania:

Dziewczyna z tłumu (daje Marcinowi gazetę): Młody! Masz gazetę, twoją broń!

Marcin: Widzisz piszą tu o tobie kurwa (rzuca w chłopaka gazetą). Chuj ci w dupę szmato.

Adam⁴³: Co, co, co, co, co?

Tłum: Gównu!

Adam: Weź się kurwa przestań odzywać tak do mnie, trochę szacunku do starszych.

Marcin: (...) Brawo, brawo. Jest mi go żal.

Dziewczyna z tłumu: Ej młody dajesz, bo już skończyłam się śmiać.

Marcin (do Adama): Bym cię zniszczył, ale mi ciebie żal. Ja chociaż nie siedzę przed komputerem dwa cztery na dobę.

Chłopak: Myślisz, że ja kurwa nie mam co innego do roboty?

Marcin: Raz w roku wyszedł na IEM. Jak gram, to ty mi tam pod stołem. Kurwa, fajny masz parasol kurwa. Mamunia dzwoniła, że masz jej oddać. Jak można na IEM z parasolem przyjeść kurwa.

Adam: Weź się kurwa przymknij bo ci pierdolnę!

Chłopak z tłumu : Ty kurwa człowieku nie wiesz co ty mówisz.

Inny chłopak z tłumu: Dziesięć latka będziesz bił?

Marcin: W końcu się odezwał! W końcu!

(Chwila przerwy)

Dziewczyna z tłumu (do Marcina): Stary zostawiłeś swojego kolegę od disowania⁴⁴? Czy jeszcze?

Chłopak z tłumu: Gdzie on jest?

⁴² Jedno z ważniejszych wydarzeń w środowisku graczy. To tutaj rozgrywają się z mistrzostwa w e-sporcie, czyli zawodowi gracze rywalizują między sobą o tytuł najlepszego. Ostatnie mistrzostwa odbyły się 11 marca 2015 roku w Katowicach.

⁴³ Imię chłopaka jest nieznane, jednak na potrzeby tej pracy przyjąłem imię Adam, aby było łatwiej zrozumieć całą sytuację.

⁴⁴ Diss to „ciężta riposta. Zgasić kogoś dobrym tekstem” (<http://www.miejski.pl/slowo-Diss>)

Marcin: Gruba świnió?! A tu jest! Kurwa jakie niedojebane spodnie, kurwa, dzwony, dzwony kurwa, dzwony? Będzie dzwonił kurwa na tym, w kościele. W kościele na dwunastą w niedzielę tam idź z tymi spodniami dzwonić kurwa. Ja już wiem kto dzwoni, ty dzwonisz tymi spodniami. Co za ludzie kurwa żyją na tym świecie, kurwa nolife'y⁴⁵ pierdolone. Ty żyjesz kurwa LoLem⁴⁶, Minecraftem⁴⁷! Ale ty się kurwa zapuściłeś.

Chłopak z tłumu: Marcin po ile bilety?

Marcin: Na moje disy? No za darmo na razie.

Dziewczyna z tłumu: No Marcin napierdalał dalej. Marcin włączaj maszynkę do hejtowania.

Marcin (do Adama): Kurwa fryz, fryz masz fajny, mówię ci, mówię ci, prawdziwy fryz, fryzka imprezka.

Ktoś z tłumu: Są dwie opcje, albo zaraz on mu zajebie, albo Marcin wygrał.

Ktoś z tłumu: Zdisowany przez dziesięciolatka, ja pierdolę.

Marcin: Gruba świnią, jak bym ci kurwa strzalał zajebał to byś się kurwa odbił, kurwa jak kauczuk byś się odbił. Kurwa jak ja bym był taki gruby, to bym się kurwa zabił, bo kurwa to życie zmarnowane. Bo kurwa trzeba trenować, a nie kurwa siedzieć, grać w tego Minecrafta. Twój ryj jest suchy. Ty kurwa patrz ile ty masz pryszczy, jeden, dwa. Popatrz się na mnie kurwa. Trochę szacunku, jak się z kimś rozmawia to się na kogoś patrzy, kurwa nie wychowali cię przed komputerem. Jakoś nie widać żeby cię kurwa tam wychowali, bo cię kurwa bili chyba, kurwa, w domu patelniami kurwa.

Adam: Nudzisz mnie synek.

Marcin: Kurwa do miecza⁴⁸ powiedziałem, następny raz ci to mówię, do miecza. Jesteśmy umówieni na osiem godzin łodzenia⁴⁹, bo dzisiaj mam wolną nockę ty mi będziesz łodził pod stołem, jak ja se tam gram, gram, gram, on mi łodzi. Ja ci to mówię tak będzie nawet. On mnie prosił kiedyś czy może mi łodzić jeszcze, a ja mu powiedziałem sorry koniec.

Chłopak z tłumu: Kurwa, gruby został zdisowany przez dziesięciolatka, pierwsza kurwa technikum klęka na kolano.

[IEM]

W tym przypadku definitywnie mamy do czynienia z przemocą werbalną, gdyż z łatwością można wskazać głównego agresora (Marcina) oraz jego ofiarę (Adama). Poza tymi dwiema osobami jest jeszcze tłum (chłopak z tłumu, dziewczyna z tłumu, inny chłopak z tłumu oraz ktoś z tłumu), który jest ważnym elementem w całym wydarzeniu. Przyjrzyjmy się w pierwszej kolejności wypowiedziom Marcina.

⁴⁵ Nolife to „osoba, która większą część swojego czasu spędza na danej czynności, np. siedzeniu przed komputerem, ale również nauce czy czytaniu. Zazwyczaj izoluje się od reszty społeczeństwa w celu całkowitego oddania się wykonywanemu zajęciu” (<http://www.miejski.pl/slowo-Nolife>).

⁴⁶ LoL to skrócony zapis nazwy gry League of Legends. Jest to sieciowa gra, w której gracze walczą ze sobą oraz z przeciwnikami i rozwijają umiejętności swoich postaci.

⁴⁷ Minecraft to gra, w której gracz ingerując w otaczający go świat, musi walczyć o przeżycie, np. musi znaleźć rudę żelaza, następnie ją przetopić by zrobić miecz, którym będzie mógł pokonać mocniejszego potwora.

⁴⁸ Miecz to potoczne określenie męskiego narządu rozrodczego.

⁴⁹ Łodzić to neologizm powstały od potocznego określenia „robić łoda”, czyli uprawiać seks oralny.

Język agresora naszpikowany jest wulgaryzmami, wśród których najczęściej używanym jest „kurwa”, bardzo często ten wulgaryzm pełni funkcję przerywnika. Marcin kieruje w stronę swojej ofiary różne inwektywy, najczęściej w sposób wulgarny podkreślana zostaje otyłość chłopaka, który aż dwukrotnie nazwany zostaje „grubą świnią”. Często agresor sięga także po ironię, widać ją zwłaszcza w odniesieniach dotyczących wyglądu ofiary oraz posiadanych przez nią przedmiotów, np.: „fajny masz parasol” czy „fryz masz fajny”. W wypowiedziach Marcina można także dostrzec kalumnie dotyczące życia Adama: „raz w roku wyszedł na IEM”, „jesteśmy umówieni na osiem godzin lodzenia” i „prosił kiedyś czy może mi łodzić”. Występują także pośrednie kalumnie, np. „ja chociaż nie siedzę przed komputerem dwa cztery na dobę”. Marcin wypowiadając te słowa daje do zrozumienia, że nie spędza całego dnia przed komputem, zaś Adam tak. Poza kalumniami występują także insynuacje np. „fajny masz parasol kurwa. Mamunia dzwoniła, że masz jej oddać”. Bezpośrednio wyśmiane przez Marcina zostają spodnie chłopaka („jakie niedojebane spodnie”) oraz jego wygląd („twój ryj jest suchy oraz jak ja bym był taki gruby, to bym się kurwa zabił”).

Ofiara, której imię nie jest znane (na potrzeby pracy przyjąłem imię Adam), jest niezaprzeczalnie ofiarą przemocy werbalnej. Każda jego reakcja na słowa agresora jest, albo wyśmiewana przez tłum, albo przez Marcina, dlatego przez dłuższy czas nic nie mówi. Chłopak jest osamotniony w tej sytuacji.

Poza Adamem i Marcinem jest jeszcze tłum, dla którego cała sytuacja jest swoistą rozrywką. To właśnie on jest podżegaczem do działania. Gdy Marcin już kończy z agresywnym zachowaniem, to dziewczyna z tłumu namawia go do dalszego atakowania ofiary: „stary zostawiłeś swojego kolegę od disowania? Czy jeszcze?” oraz „no Marcin napierdalaj dalej. Marcin włączaj maszynkę do hejtowania”. Ta sama dziewczyna daje Marcinowi gazetę oraz nagrywa przy pomocy telefonu komórkowego całą sytuację. Gdy zdesperowany Adam chce się bronić („Weź się kurwa przymknij bo ci pierdolnę!”), tłum stanowczo staje po stronie agresora („Dziesięciolatka będziesz bił?”). Pod koniec filmu jakiś chłopak z tłumu podsumowuje całą sytuację: „kurwa, gruby został zdisowany przez dziesięciolatka, pierwsza kurwa technikum klękkła na kolano”. Czyniąc to obraża Adama.

Film z nagraniem tego zajścia do tej pory dostępny jest na portalu YouTube, nikt przez kilka miesięcy go nie usunął. Jest on bardzo popularny, a ilość wyświetleń wynosi 631 197.

Na tym przykładzie widać jaką formę może przybrać przemoc werbalna. W połączeniu z publikacją tego filmu na YouTube może zakończyć się tragicznie dla ofiary.

Przemoc znowu na YouTube

Powyżej zaprezentowane zdarzenie zapoczątkowało powstanie wielu różnych filmików, w których youtuberzy komentują zajście. Część z nich ocenia negatywnie zachowanie Marcina (agresora), inni zaś wyśmiewają bierność i uległość ofiary (Adama).

Pewien internauta zainspirowany wydarzeniami na IEM, postanowił stworzyć na ich podstawie grę wideo. W efekcie powstała produkcja zatytułowana „Młody z IEMu. The Game”⁵⁰. W tej grze gracz wciela się w postać Marcina, który poprzez wyznaczenie napotkanych osób, torując sobie drogę do kolejnych poziomów gry, by w efekcie dotrzeć do głównego przeciwnika, którym jest Adam. Pokonanie przeciwnika polega na tym, że gracz sterując Marcinem kieruje obelgą w stronę Adama. Gameplay z tej gry nagrał i opublikował na YouTube Gimper⁵¹. Filmik wzbogacił swoim komentarzem na temat tej produkcji.

O głównym przeciwniku w grze Gimper wypowiada się następująco:

To jest właśnie ten co on nic nie robił. On naprawdę nic nie robi. Hallo panie bossie. On nic nie robi tak jak na filmie ha ha ha. On bije tylko jak się go dotknie.

[Gimper]

O zakończeniu gry mówi tak:

No i tak się skończyło. Młody z IEM umarł czy jeszcze cos jest? Nie, młody z IEM umarł, łeb mu ujebało.

[Gimper]

Na koniec zaś dzieli się swoją opinią na temat całej produkcji:

Zajebiste, zajebiste jak zwykle Mateusz.

[Gimper]

Powstanie gry miało na celu ośmieszenie zachowania Adama, natomiast nagranie gameplayu z tej produkcji, to zwykłe propagowanie agresywnych zachowań i przemocy. W tym przypadku mamy do czynienia z przemocą werbalną pośrednią. Gimper pośrednio upokarza chłopaka (Adama), a czyni to śmiejąc się z tego, że główny wróg w grze (wzorowana na Adamie) zachowuje bierną postawę, czyli w ogóle nie reaguje na wulgarne słowa Marcina. Gimpera bawi także to, że Marcinowi na koniec gry głowę ucina. Zaś całą produkcję youtuber ocenia jako „zajebistą”.

⁵⁰ Autorem gry jest Mateusz Musiałowicz.

⁵¹ Popularny polski youtuber, który publikuje filmiki na kanale Gimper.

Agresywne komentarze

Z agresją na portalu YouTube zetknąć się można nie tylko w samych filmikach, ale także w komentarzach do nich. Na przykład filmik Gimpera, przez wielu użytkowników został odebrany bardzo negatywnie. Pojawiły się takie komentarze⁵², jak na przykład:

Fnatic

muszę publicznie ogłosić że gimper jesteś pojebany

Mateusz Żochowski

Ty żalosny geju... Na chuj takie żenujące materiały wrzucasz na kanał? Ty na jego miejscu, najpewniej rozszarpałbyś dzieciaka i rozwrzeszczany tłum dookoła – Twoja postawa jest chujowa. P.S. Gierka jest straszną chujnią, chyba autor ją 5 min. robił. Nie pozdrawiam.

W pierwszym przykładzie mamy najprostszą formę agresji słownej, czyli użycie inwektywy, w tym przykładzie jest to użycie wulgaryzmu „pojebany”.

W drugim przykładzie widać swoistą homofobię autora komentarza. Używa on określenia „gej”, które powszechnie uważane jest za słowo neutralne, jako inwektywy („ty geju”), dodatkowo wzbogaca ją przymiotnikiem „żałosny”, przez co cała wypowiedź uzyskuje bardzo negatywny wydźwięk.

Autorom powyższych komentarzy nie podoba się publikacja filmu z rozgrywki w grę „Młody z IEMu. The Game”.

W wielu komentarzach do filmu Gimpera autorzy wyrazili także swoją opinię na temat zachowania Marcina:

Patryk Pakański

Temu smarkaczowi należy się minimalnie 100 trzaśnięć pasem po gołym tyłku! Mamy na filmie pokazany efekt bezstresowego wychowywania, bo ludzie w tych czasach są pizdami! Wstyd mi, że urodziłem się w tym kraju cuchnącym patologią i idiotyzmem.

Big Stan 2

Mam nadzieję że ten jebany 10 letni szczyl szybko zdechnie

Obaj autorzy powyższych komentarzy potępiają zachowanie Marcina. Pierwszy z nich dokonał już osadu zachowania chłopaka i ukarałby go „100 trzaśnięciami pasem po gołym tyłku”. W drugim komentarzu natomiast widać złorzeczenie w stosunku do postaci agresora:

⁵² W komentarzach zachowano oryginalną pisownię.

„mam nadzieję że (...) szybko zdechnie”. Agresywną wypowiedź potęguje użycie słowa „zdechnie” (zarezerwowanego dla zwierząt) zamiast „umrze”.

Podsumowując, mimo że regulamin portalu YouTube zabrania agresywnego zachowania oraz publikowania treści drastycznych i przedstawiających przemoc lub okrucieństwo głównie z myślą o zszokowaniu widzów, to z łatwością można je znaleźć w filmikach polskich youtuberów, którzy związani są ze środowiskiem graczy wideo. Agresję i przemoc widać w ich zachowaniu oraz w języku. Nadużywają wulgaryzmów oraz na przykład upokarzają inne osoby a także konkurencyjnych youtuberów. Poza tym pod prawie każdym filmikiem w komentarzach znaleźć można naruszenie jakiegoś punktu regulaminu portalu.

Pozostaje pytanie, czy można skutecznie walczyć z przemocą i agresją na tak dużym portalu jakim jest YouTube. Według mnie jest to niemożliwe, a filmiki ukazujące przemoc i agresję zawsze będą integralną częścią tego portalu.

W pracy umieściłem transkrypcje z następujących filmików:

Nitro	https://www.youtube.com/watch?v=PZ4bv5kPTJI (tytuł filmu: CS:GO – Nitro w krainie goldow)
Isamu	https://www.youtube.com/watch?v=iiZCj2jDmdQ (tytuł filmu: NAJLEPSZE MOMENTY-ISAMUXPOMPA-PODSUMOWANIE2014-ZWG)
Klocuch	https://www.youtube.com/watch?v=PP2sDfNfGvQ (tytuł filmu: streangehod – wideorecenzja)
Minecrafterzy	https://www.youtube.com/watch?v=Nt0CKWy7mns (tytuł filmu: Dramy Polskiego youtube #6 – Kamil Scheicht zbiera na komputer)
Kamil Scheicht	https://www.youtube.com/watch?v=IfdnTICZovg (tytuł filmu: Kamil Scheicht – Jedyne prawdziwy youtuber na polskiej scenie!)
IEM	https://www.youtube.com/watch?v=BCZzZ6ebGfc (tytuł filmu: 10-latek wyzywa uczestnika IEM Katowice 2015)
Gimper	https://www.youtube.com/watch?v=DWHobbkwvo4 (tytuł filmu: MŁODY Z IEMU THE GAME)

Abstract

YouTube has more than 1 billion users. It is one of the most popular portals on the Internet. 300 hours of video are uploaded to YouTube every minute. On the portal you can find a lot of movies with violence and aggression. This article shows what are the forms of aggression and violence, for example: aspersions, use of foul language, rebelling people, racist statements and homophobic statements. The examples shown in this article come from the videos recorded by players and comments to these films.

Bibliografia

1. Kołodziejczyk J., *Agresja i przemoc w szkole. Konstruowanie programu przeciwdziałania agresji i przemocy w szkole*, Kraków 2004.
2. Komendant-Brodowska A., *Agresja i przemoc w szkole. Raport o stanie badań*, Warszawa 2014.
3. Praisert M., *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004.
4. www.audience.gemius.pl
5. www.miejski.pl/slowo-Diss
6. www.miejski.pl/slowo-Hejtowa%C4%87
7. www.miejski.pl/slowo-Nolife
8. www.pch24.pl/czym-jest-przemoc-verbalna-,2687,i.html
9. www.sjp.pwn.pl/szukaj/agresja.html
10. www.sjp.pwn.pl/szukaj/przemoc.html
11. www.youtube.com/yt/policyandsafety/pl/communityguidelines.html
12. www.youtube.com/yt/press/pl.

Nagość w tańcu a przemoc

Taniec klasyczny podobnie jak tradycyjny teatr dramatyczny służyły utrwaleniu obrazu świata warstwy panującej i były jego reprezentantami. Teatr dworski i balet kreowały rzeczywistość sceniczną opartą na tradycyjnym systemie wartości, konwencjonalnym podziale ról, schematyczności życia społecznego, podtrzymując system patriarchalny. Na początku XX wieku doszło do rebelii skierowanej przeciwko koncepcji teatru jako reprezentanta najbogatszej grupy społecznej. Dzięki reformatorom na pierwszy plan wysunął się teatr jarmarczny, ludowy, który buntuje się, jest nieokrzesany, wyzywa władzę.

Do przedstawicieli Wielkiej Reformy nie przywykło zaliczać się Isadory Duncan, choć jej występy w carskiej Rosji wzbudziły podziw wśród takich artystów, jak: Stanisławski, Diagilew, Fokin. Natomiast „Craig niejednokrotnie pisał, że reforma w myśleniu i inscenizowaniu tańca, jaką wnosi Isadora Duncan jest bliska pewnym jego koncepcjom w dziedzinie teatru”¹.

Duncan radykalnie odrzuciła estetykę, konwencję i technikę tańca klasycznego. Nie występowała w pointach i gorsetach. Porzuciła zachodni, arystokratyczny balet, zastępując go zrodzonym już bez królewskiego rodowodu – wolnym tańcem. Artystka zakładając luźne i nie krępujące ruchu tuniki uwolniła ciało. Miała ogromny wpływ na ukształtowanie nowego typu tancerki: niezależnej, samodzielnej i niekoniecznie o filigranowej budowie ciała. W nowatorski sposób podeszła do choreografii, którą tworzyła w oparciu o ruch inspirowany codziennością jak tupanie, stąpanie, uderzenia, wymachy rąk. Dla modern dance odkryła elastyczność i giętkość kręgosłupa. Delikatny i płynny ruch wpisany w dyktat pozycji baletowych zamieniła w energiczny i wyrazisty.² Postawiła pierwszy krok ku uwolnieniu ciała spod jarzma kultury. Jarzma narzucającego kanony, nie akceptującego, dyskryminującego codzienność, zwyczajność i niedoskonałość ciała. Duncan walczyła z tym,

¹ A. Królicza, *Geneza Tanztheater na tle przemian europejskiego tańca teatralnego XX wieku*, praca magisterska obroniona w Katedrze Teatru UJ, maszynopis do wglądu w czytelni Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, s.45.

² Ibidem, s. 50.

co kilkadziesiąt lat później Michel Foucault określił polityczną technologią ciała³.

Pod dużym wpływem Duncan byli również Ida Hofmann i Henryk Oedenkoven, którzy w 1900 roku założyli osadę Monte Verità koło Ascony przy szwajcarskim brzegu Lago Maggiore. Była to osada, jakich w Niemczech, Szwajcarii i Austrii na przełomie XIX i XX w. powstawało bardzo dużo. Jej najważniejszym celem był powrót do natury poprzez: wegetarianizm, medycynę naturalną i naturyzm. Oznaczało to nie tylko odmowę spożywania mięsa, ale wyrzeczenie się wszelkich szkodliwych używek (kawy, papierosów, alkoholu), przestrzeganie czystości cielesnej, zachowanie powściągliwości seksualnej, naturalność ubioru i higieniczne warunki mieszkaniowe. Powoływano się również na antyczne wzorce ascezy np. Pitagorasa.⁴

Kult nagiego ciała, oswobodzonego z więzów konwencji, przebywającego w bezpośrednim kontakcie z przestrzenią naturalną, zaowocował eksperymentami letniej szkoły Rudolfa Labana i stworzył podstawy tańca wyrazistego. Laban zaledwie 10 lat po Isadorze Duncan rozbiera wszystkich swoich tancerzy w celu odrodzenia naturalnego sposobu kreowania ruchu, pozostającego w ścisłej relacji z naturą. Podczas kolonii letnich organizowanych w osadzie Monte Verità artysta prowadził swego rodzaju kursy, których celem było poszerzenie świadomości własnego ciała. Nagość służyła przywróceniu prymarnej roli fizyczności, czego wzorcem była kultura antyczna. Choreograf w ten sposób dążył do odpolitycznienia ciała, nagość była dla niego aktem uwolnienia, nie prowokowała, lecz stanowiła gwarancję szczerości wypowiedzi.

W Polsce przez długi czas nagie ciało pozostawało w sferze tabu, ponieważ kojarzone było wyłącznie z zachowaniami seksualnymi. Najgłośniejszym, prawdopodobnie pierwszym przypadkiem, kiedy polska publiczność zetknęła się z nagością na scenie teatru instytucjonalnego była *Operetka* Gombrowicza realizowana w Krakowskim Teatrze Starym w latach 60. Znaczące, iż była to postać kobieca. Albertynka w stroju Ewy nie wzbudziła takiego zgorszenia, jakiemu mogłaby ulec publiczność w kontakcie z męską nagością. Musiało minąć blisko trzydzieści lat aby odważono się obnażyć męskie ciało. Zrobił to Krzysztof Warlikowski w *Hamlecie*, gdzie tytułową rolę zagrał Jacek Poniedziałek.

Swoistego przełomu w myśleniu o nagości dokonał Mikołaj Mikołajczyk. Jest on tancerzem, który jako pierwszy w Polsce występuje w negliżu przez cały czas trwania swoich performansów. Charakterystyczne dla Mikołajczyka jest silne eksploatowanie ciała

³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 33.

⁴ M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 32-84.

wymagającymi układami choreograficznymi. Jego twórczość jest apoteozą ciała ubożego, pozbawionego obronnej warstwy kostiumu. Performer obnaża się w dwójnasób. Dosłownie oraz metaforycznie, zwierając się z bardzo osobistych przeżyć. W swoim *Tryptyku (Waiting, Z Tobą chcę oglądać świat, Plaisir d'amour)* odnosi się do prywatnych doświadczeń związanych z załamaniem nerwowym, jakie przeszedł po zwolnieniu z Teatru Wielkiego w Poznaniu, którego powodem była kontuzja tancerza. Artysta otwiera się przed widzami i w bardzo szczery sposób opowiada o rozczarowaniu, pozbywaniu się złudzeń i dążeniu do odbudowania własnej tożsamości. Tancerz korzysta ze swojego doświadczenia baletowego, ale w sposób odmienny niż czyni to technika klasyczna. Akademickie ćwiczenia baletowe: rozgrzewkę przy drążku, drobne kompozycje ruchowe wykonuje nago. W ten sposób odsłania to, co tradycja baletowa pragnie by pozostało w ukryciu, czyli postępujące zmęczenie i fizjologię ciała. Mikołajczyk podobnie jak Isadora Duncan wychodzi z potrzeby buntu przeciwko sztuczności i konwencjonalności tańca klasycznego.

Nagość stanowi również bardzo ważną część performansu feministycznego, którego najbardziej kontrowersyjnym i obrazoburczym przykładem jest twórczość Carolee Schneemann, artystki tworzącej w latach 60. ubiegłego wieku. Jej prace były bardzo agresywnym komentarzem do sytuacji kobiet, szczególnie w zdominowany przez mężczyzn świecie sztuki. Trudno w historii znaleźć równie wymowną i ironiczną wypowiedź jak jej performans *Interior Scroll*, w którym wyciągała z waginy rolkę papieru z manifestem artystycznym.

Do twórczości Schneemann odwołała się polska artystka Marta Ziółek w swoim spektaklu *Body Eye* zrealizowanym w ramach cyklu: RE//MIX komuny//warszawa. Tytuł jej przedstawienia jest dosłownym odniesieniem do jednego z najsłynniejszych performansów Schneemann *Eye Body*. Amerykańska performerka traktuje w nim swoje ciało jak jedno z tworzyw, obok szkła, plastiku, farb, futer i piór, stając się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem swojego dzieła.

Dialog podjęty przez Ziółek może wydawać się anachroniczny i niepotrzebny ze względu na sporą liczbę artystycznych wypowiedzi dotyczących miejsca kobiety w sztuce (twórczość grupy Guerrilla Girls, kolektyw Suzanne Lacy i Leslie Labowitz, i wiele innych). Jednak polska artystka wychodzi z tego obronną ręką. Robi krok dalej rezygnując w ogóle z nagości.

Performerki walcząc z mizoginistycznym dyskursem historii sztuki redukującej wizerunek kobiety do przedmiotu budzącego pożądanie, korzystały z zabiegu wtórnego uprzedmiotowienia swojego ciała. Próbowaly w ten sposób zwrócić uwagę na problem

dyskryminacji, która w kulturze przejawia się wartościowaniem kobiety poprzez wygląd.⁵

Tancerki w spektaklu *Ziółek* poruszają się cały czas na ugiętych kolanach z kroczem mocno wypchniętym ku przodowi, pozycja ta silnie podkreśla okolice intymne ich ciał. Jednak choreografka zasłania je cielistym trykotem, który nie pretenduje nawet do tego, by udawać nagość. Stanowi on zasłonę przed wzrokiem nie tylko obcych, ale też i własnym. Tancerki trzymają w rękach małe lusterka za pomocą, których obserwują otaczającą przestrzeń i siebie same. Próbuja w ten sposób spojrzeć na swoje ciało z perspektywy Innego, obiektywnie, oceniająco i badawczo.

Ziółek w przeciwieństwie do swoich poprzedniczek odrzuca nagość. Jest to wyraźny znak, że dziś zmieniły się cele, dla których wykorzystywano obnażenie. Performerki używały go jako środka agitacyjnego, który z założenia był narzędziem walki ze społecznym układem hierarchicznym, prowokował do szerszych dyskusji i wpływał na stan rzeczywistości. W *Body Eye* artystka kontynuuje dyskurs ogólnospołeczny, ale z perspektywy bardzo osobistej i zindywidualizowanej, bowiem zadaje pytanie o sposób kształtowania się tożsamości płciowej, relacji wizualność do wewnętrznego Ja oraz do świata zewnętrznego.

Z opresyjnością kultury i społeczeństwa narzucającego określone wzorce zachowań, ubioru i wynikające z nich przywileje, bądź represje walczy również Tino Sehgal w spektaklu (*untitled*) (2000). Jest to choreografia przedstawiająca różne style z historii XX-wiecznego tańca: od Wacława Niżyńskiego przez George'a Balanchine'a do Merce'a Cunninghama.

Spektakl rozpoczyna się gwałtownym oświetleniem sceny, błyskawicznie wydobywającym z ciemności sylwetkę nagiego tancerza. Ręce uniesione do góry w geście triumfu, przywołują skojarzenia z *quasi*-rtualnym tańcem Isadory Duncan. Później pojawiają się wyraźne analogie do *Święta wiosny* Wacława Niżyńskiego. Nagość tancerza po chwili przestaje być natarczywa, stając się czymś zupełnie naturalnym. Nie tylko ruch na scenie przechodzi ewolucję, ale wraz z nim podlegają jej również widzowie. Z ludzi, którzy kontemplowali piękny ruch i formę daleko w cieniu rampy, przeistaczają się w uczestników performansu. Znacząca zmiana ma miejsce, gdy tancerz prezentuje fragment *Accumulation* Trishy Brown, a do ruchu dochodzi słowo. Artysta opowiada i komentuje wykonywane przez siebie gesty, do rozmowy zapraszając również publiczność.

⁵ M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 125-137.

Choreograf rozbiera wykonawcę⁶, dając tym samy znak, że kostium faworyzowałby jedną z prezentowanych epok, technik. Zatem nagość w rozumieniu Sehgała jest kostiumem uniwersalnym, nie narzucającym żadnego sposobu interpretacji. Artysta użycza swojego ciała, stając się rodzajem blejtramu, na którym wyeksponowane zostają najważniejsze dzieła dwudziestowiecznego tańca europejskiego.

Charakterystyczne dla Sehgała jest łączenie choreografii ze sztuką plastyczną, rzeźbą, instalacją. Efektem takiego sposobu myślenia jest zakończenie (*untitled*) (2000). Tancerz wypowiadając słowa: „je suis une fontaine” bierze do rąk swoje przyrodzenie i oddaje mocz, kierując strumień do góry. Taki „ustrojowy ready-made” przywołuje skojarzenia z fontanną Duchampa lub rzeźbą Manneken Pis – siusiającego chłopca z Brukseli. Ten gest nie wywołuje obrzydzenia. Choreograf przez cały czas trwania performansu stopniowo oswajał widzów z nagością: poczynając od prezentacji pięknego, klasycznego ciała w majestatycznej choreografii, później przedstawiając zwyczajny, codzienny ruch, by zakończyć spektakl demonstracją intymnej, fizjologicznej czynności. Artysta w ten sposób stara się podważyć zasadność pewnych norm obyczajowych i kulturowych. Pyta o ich słuszność.

Nagość w tańcu jest rzeczą naturalną, gdyż ciało stanowi główny środek wyrazu tej sztuki. Nie powinna, zatem dziwić potrzeba odsłaniania go. Negliż zyskuje tu pozytywne konotacje, bowiem kojarzony jest z wolnością, naturalnością i witalnością. Od zawsze stanowił próbę zwalczania opresyjności kultury, dyskryminacji ze względu na wiek i płeć. W przeciwieństwie do teatru dramatycznego, w tańcu współczesnym nagość nie jest kostiumem. Pionierzy tej sztuki stopniowo, coraz bardziej odsłaniali swoje ciała by przeciwstawić się dyktatowi tańca klasycznego, który przy jednoczesnym uwzniośleniu i idealizacji, dehumanizuje człowieka, odbierając mu prawo do zwyczajności czy ułomności. Z kolei performans feministyczny (dla którego ciało było obiektem przyczyniającym się do dyskryminacji płciowej) wykorzystywał negliż w walce z nierównością w sposób instrumentalny. Eksplorując obnażoną fizyczność tworzonego przebrania, zmieniając ciała performerek w przedmioty, tym samym odbierając im ich podmiotowość. Natomiast współcześni choreografowie rezygnują z kostiumu by nadać swoim dziełom wymiaru

⁶ W (*untitled*) (2000) Tino Sehgal powraca do swojej pracy sprzed piętnastu lat – *Twenty Minutes for the Twentieth Century*. Premiera nowej formy spektaklu odbyła się na Tanzplattform Deutschland 2014. W przeciwieństwie do wersji powstałej na początku XXI wieku choreograf nie występuje w roli tancerza. Podczas niemieckiej platformy ten swoisty monodram widzowie mogli zobaczyć w trzech odsłonach, gdyż nowa choreografia została skonstruowana dla różnych tancerzy: Andrew Hardwidge’a, Franka Willensa oraz Borisa Charmatza. Występowali oni jeden po drugim na kilku scenach hamburskiego Kampnagel. W Polsce spektakl grany był dwukrotnie, podczas XVIII edycji Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie, gdzie publiczność mogła zobaczyć wersję z Frankiem Willensem, natomiast podczas XXXIX Krakowskich Reminiscencji Teatralnych, w październiku 2014, w roli solisty wystąpił Boris Charmatz.

uniwersalnego, wykonawcy pozbawieni są wówczas cech, które umiejscowiłyby ich w hierarchii społecznej, przypisały idee i normy. Nagość stała się antykostiumem, który likwiduje podziały i nie narzuca żadnej interpretacji.

Abstract

The reform of the ballet, the result of which was the creation of the contemporary dance is a continuation of broad changes that were taking place in the field of the Performing Arts in the late nineteenth and early twentieth century. There was then a popular rebellion against the concept of theater as a representative of the wealthiest social group. The reformers to the fore exited the theater fairground, folk, who rebels is uncouth and challenges authority. In the dance of clearly and natural voice was put to the body. Nudity was an attempt to combat the oppressive nature of culture, discrimination based on age and gender. At the same time nudity has become a universal costume, which was liquidating distributions and do not impose any interpretation. Such utopian approach to nudity, which liberates and restores the spirit of community, seeking thereby to rebuild the social order is distinctive and connects dancers regardless of the times in which they create.

Bibliografia

1. M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007.
2. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.
3. A. Królica, *Geneza Tanztheater na tle przemian europejskiego tańca teatralnego XX wieku*, praca magisterska obroniona w Katedrze Teatru UJ, maszynopis do wglądu w czytelni Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
4. A. Królica, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Tarnów 2011.
5. A. Królica, *Tryptyk Mikołajczyka między rzeczywistością a fikcją*, [w:] *Nowy taniec*, red. Witold Mrozek, Warszawa 2012.
6. J. Majewska, *Pieski żywot (tancerza)*, [w:] *My, Taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku*, Tarnów 2013.
7. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.
8. M. Seredyńska, *Mikołaj Mikołajczyk – historia zapisana w tańcu*, praca magisterska obroniona w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, maszynopis do wglądu w czytelni Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
9. B. Żarinow, *W dialogu*, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/204>, [dostęp: 1 maj 2015].
10. B. Żarinow, *W poszukiwaniu własnej tożsamości*, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/240>, [dostęp: 1 maj 2015].

*Czy relacja widz-artysta zawsze jest bezpieczna? Przemoc w twórczości Mikołaja
Mikołajczyka*

Według definicji słownikowych przemoc to „siła przeważająca czyjąś siłę, fizyczna przewaga wykorzystana do czynów bezprawnych dokonywanych na kimś; narzucona bezprawnie władza, panowanie; czyny bezprawne, dokonane z użyciem fizycznego przymusu, gwałt”⁷. W takim ujęciu przemoc nie musi odnosić się jedynie do relacji społecznych – zauważyć możemy ją także w innych dziedzinach, także w kulturze i sztuce. Nie musi pojawiać się ona na scenie bezpośrednio – twórcy stosować mogą bowiem różnego rodzaju zabiegi, przekraczające granice bezpiecznej relacji z odbiorcą. Nie zawsze widz jest świadomy mechanizmów, używanych przez artystów, czasem ulega im nie zważając na procesy, którym jest poddawany. Zastanawiające, jak aktualnie postrzega się rolę odbiorcy, czy jest on jedynie biernym obserwatorem zdarzeń?

W przypadku współczesnej sztuki odbiorca odgrywa aktywną rolę we wszystkich etapach powstawania i funkcjonowania utworu, staje się też współtwórcą realizacji w zakresie jego formy⁸ – pisała Paulina Sztabińska w tekście *Zmiana relacji między artystą, dziełem a odbiorcą w sztuce współczesnej*. Natomiast w tomie *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki* czytamy, że:

za sprawą takich badaczy, jak David Freedberg, Hans Belting, Richard Shusterman czy Arnold Berleant, odkrywamy, że odbiorca jest ciałem, zaś reakcje na docierające doń przekazy, oglądane przezeń dzieła nie ograniczają się do interpretacji i nadania znaczeń, kontemplacji tego, co jest mu przedstawiane, ale często mają charakter somatyczny, skutkują pobudzeniem i podnieceniem, są głęboko sensualne. Można więc powiedzieć, że współczesny odbiorca przestaje być redukowany do zmysłu wzroku i umysłu, do bycia maszyną do wytwarzania znaczeń, a staje się tak złożony, że kontrola jego reakcji, tak pożądana przez nowoczesne państwo, przestaje być możliwa. „Ucieleśnienie odbiorcy” to również uczynienie „dystansu, kontemplacji, bezinteresownego podobań się”, a więc klasycznych kategorii, którymi posługiwała się estetyka, by opisać akt recepcji sztuki, wariantami, a nie koniecznymi

⁷ B. Walczak, *Przemoc w języku [w:] Przemoc na ekranie*, red. M. Henrykowska, M. Hendrykowski, Poznań 2001, s. 19.

⁸ Zob. P. Sztabińska, *Zmiana relacji między artystą, dziełem a odbiorcą w sztuce współczesnej*, „Sztuka i filozofia” 2010 nr 36, s. 81–90.

i właściwymi modusami odbioru kreacji artystycznych⁹.

Okazuje się więc, że aktualnie mamy do czynienia z pewnego rodzaju redefinicją terminu odbiorcy. Dzisiejszy widz nie potrzebuje już jedynie oglądać – chce także doznawać, uczestniczyć w prezentowanych mu zdarzeniach, stawać się ich częścią. Interaktywność jest więc dziś pożądana, sprawia, że proponowane widzowi zjawiska stają się dla niego bardziej atrakcyjne. Współczesny odbiorca to odbiorca ucieleśniony, w pełni świadomy swojej roli w kulturze i społeczeństwie, możliwości, jakie dają mu poszczególne dziedziny sztuki. Współczesny twórca jest natomiast kreatorem sytuacji artystycznej, to on decyduje, jak bardzo chce zaangażować widza w swoje działania, na ile może mu (oraz sobie) pozwolić. Tego typu zabiegi znaleźć możemy w twórczości jednego z najbardziej znanych i cenionych polskich choreografów – Mikołaj Mikołajczyk.

Artysta ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu, gdzie studiował również na Uniwersytecie Adama Mickiewicza historię sztuki i socjologię. Pracował we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, Polskim Teatrze Tańca w Poznaniu, Teatrze Wielkim w Poznaniu, Badisches Staatstheater w Karlsruhe, był też kierownikiem baletu w Operze na Zamku w Szczecinie, który przeobraził w autorski teatr tańca Teatr DNA – taniec zakodowany genetycznie. Przeszedł wszystkie szczeble artystycznej kariery: od adepta do I solisty baletowego, od baletu do tańca współczesnego. Po zakończeniu pracy w zespole baletowym stworzył autobiograficzny *Tryptyk (Waiting, Z Tobą chcę oglądać świat, Plaisir d'amour*, nad którymi pracował w latach 2006–2011), uważany za jedno z najważniejszych dzieł tańca współczesnego w Polsce. Choreograf zrealizował również między innymi: *Projekt: Tomaszewski* (2012), przygotowany w ramach cyklu RE//MIX komuny//warszawa; *Projekt Lutosławski... Jesteś kimś, kogo kiedyś znałem* (2013) – efekt rezydencji twórczej V edycji Maat Festivalu w Lublinie; spektakle w teatrze dramatycznym – *WSZYSTKO JUTRO*, czyli *lalki wybawione* na podstawie *Teorematu* Pier Paolo Pasoliniego (2010; Teatr Dramatyczny w Opolu) oraz przedstawienie dla dzieci *Diabelek Pawelek* na podstawie *Opowieści z ulicy Broca* Pierre'a Gripar (2014); projekty we współpracy z Domem Polskim – Zakrzewskim Domem Kultury w Zakrzewie (województwo wielkopolskie), składające się na *Trylogię Zakrzewską* (realizowane w latach 2012–2014: *Teraz jest czas*, *Projekt. Noce i dnie*, *Projekt Jezioro łabędzie*), aktywizujące tamtejszych seniorów oraz młodzież.¹⁰

⁹ *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Poznań, 2011, s. 84.

¹⁰ Zob. Portal Instytutu Muzyki i Tańca, TaniecPOLSKA.pl, <http://www.taniecpolska.pl/ludzie/203>, „Mikołaj Mikołajczyk”, inf. z 2 V 2015.

W niniejszym tekście mam zamiar skupić się przede wszystkim na pracach artysty tworzonych po 2005 roku, w nurcie tańca współczesnego. Pragnę pokazać, w jakim stopniu możemy mówić o przemocy w jego twórczości, czy jest ona afektywna, czy oddziałuje na widza negatywnie? Czy środki, jakimi posługuje się choreograf klasyfikować należy w kategorii przemocy, czy są to może jedynie niewinne zabiegi, pobudzające widza do działania, interakcji?

Wykorzystanie wizerunku

W swoich spektaklach Mikołajczyk często nawiązuje dialog z publicznością, rozmawia z nią, zagaduje. Gdy wchodzący do sali widzowie zajmują miejsca i czekają na rozpoczęcie pierwszej części *Tryptyku – Waiting*, nie zdają sobie sprawy, że trwa już ona. Są bowiem obserwowani przez oko kamery, nagrywani. Na końcu – po wielu minutach ekscytującej obserwacji nagiego tancerza, w centrum uwagi pozostaje widz. Mikołajczyk wybiera jedną z oglądających go osób i sadza na krześle, które zajmował we wcześniejszych sekwencjach (jest ono umiejscowione przy tylnej ścianie sceny). Sam natomiast siada na krześle przed publicznością. Po chwili jednak – gdy następuje wyciemnienie – wychodzi, pozostawiając odbiorcę samego na scenie. Momentowi temu towarzyszy także materiał wideo, który sprawia, że „stajemy się widzami nas samych. Zbliżenia rozbawionych twarzy, nieświadomych gestów i zachowań, sfilmowane z ukrycia, dopełniają uniwersalny sens przedstawienia”¹¹. To właśnie nagranie z początku spektaklu, wykonywane niejawnie, staje się kulminacją pracy choreografa. Zajmowanie miejsc, rozmowy, rozglądanie się po sali, uśmiechy, niepokój, lekkie zniecierpliwienie (kiedy się w końcu zacznie?), zainteresowanie... możemy oglądać różnego rodzaju reakcje, czasem zaskakujące, czasem wprowadzające w rozbawienie. Ten niewinny zabieg nie narusza jednak obowiązujących granic między artystą a widzem – choć ten drugi nie został wcześniej uprzedzony, że tego typu fakt zaistnieje, nie został także w żaden sposób obrażony czy potraktowany bez szacunku. To po prostu ukazanie prawdy o nas samych, o naszej rzeczywistości. Przez chwilę mogliśmy oglądać codzienność tancerza, obnażającego na scenie swoje lęki, teraz on ukazuje nam nas samych – naszą codzienność.

Waiting jako pierwsza część *Tryptyku* grana jest zarówno jako element większej całości, jak i autonomiczna praca. O ile jednak mamy tu do czynienia z niewielkim zaangażowaniem oraz wykorzystaniem wizerunku widza, w całym *Tryptyku* jest go znacznie

¹¹ K. Dworniczak, *Voyeurizm monitorowany, czyli o „Waiting” Mikołaja Mikołajczyka*, Internetowy Magazyn „Teatralia”, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/listopad_2009/141109_vmco.php, inf. z 1 V 2015.

więcej. Pomiedzy poszczególnymi częściami Mikołajczyk, bowiem nie tylko odpoczywa – jest niczym gospodarz wieczoru, starający się zagadywać i zabawiać widzów. Gdy wychodzą oni z sali po obejrzeniu *Waiting* czeka już z kamerą i zadaje niewinne pytanie: „czy warto czekać?” Jak pisał Witold Mrozek: „Mikołaj Mikołajczyk co rusz próbuje nawiązać porozumienie z widownią, włączyć ją w przestrzeń spektaklu. Filmuje wchodzących i wychodzących widzów, przeprowadza z nimi swoistą telewizyjną sondę, fotografuje ich twarze w foyer. Te portrety i filmy stanowią potem element scenografii, pojawiający się znienacka w różnych momentach”¹². Istotnie, elementy te powracają w momentach, gdy się ich nie spodziewamy, jednakże wzajemne reakcje obserwujemy z zaciekawieniem. Ma to miejsce w ostatniej części *Tryptyku – Plaisir d’Amour*, która kumuluje w sobie dwie pozostałe. Chodzi tu głównie o fakt, że u Mikołajczyka scena staje się miejscem pamięci: poszczególne rekwizyty, koncepcje aranżacji przestrzeni (fortepian, biały pas podłogi, drążek, pies na kółkach), wykorzystane w poprzednich częściach totalnego dzieła powracają i tu, podobnie jak nagrywane w przerwach materiały i zdjęcia. „Czy warto czekać?” – powraca więc pytanie, które znalazło się u podstaw pracy artysty. Odpowiedzi padają różne, jednak większość twierdzi, że warto. Nie widać na ich twarzach niechęci czy złości, niektórzy uciekają przed kamerą – nie są wtedy zmuszani do odpowiedzi. Nikt tu nikogo nie atakuje, to czy wypowiedź zostanie nagrana, zależy wyłącznie od chęci widza, który zazwyczaj wykazuje się nią. Podobnie jest podczas drugiej z przerw: tym razem Mikołajczyk zachęca odbiorców, by pozwali do zdjęcia. Część decyduje się na indywidualne portrety, inni wolą dać sfotografować się w parach, niekiedy większych grupach. Istotne, że choreograf jedynie nadzoruje proces wykonywania zdjęć, nie pozuje razem z publicznością. Dopiero w jednej z ostatnich sekwencji spektaklu towarzyszy osobom na fotografiach: wyświetlają się one kolejno kiedy tańczy. Patrzymy na jego ciało, noszące na sobie ślady baletowego reżimu, zapisane na nim somatyczne doświadczenia, a także na nas samych – nasze twarze i sylwetki, uśmiechy i wyrazy zadowolenia, czasem skupienia, zamyślenia. Jak wiele sami doświadczyliśmy? W jakim momencie życia znajdujemy się aktualnie? Mikołajczyk nie atakuje nas swoimi działaniami, prowokuje jedynie do zastanowienia się nad własnym życiem, refleksji na tematy uniwersalne, dotyczące każdego człowieka.

Podobny zabieg pojawia się w przedstawieniu zrealizowanym z seniorami z chóru „Wrzos” z Zakrzewa. Zanim widzowie wejdą do sali, w której grane jest *Teraz jest czas* choreograf zadaje im kilka pytań: „czym jest dla pani szczęście?”, „czy szczęście to proces

¹² W. Mrozek, *Trzy razy Mikołajczyk*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136622.html>,_inf. z 3 V 2015.

krótkotrwały czy wymaga od nas pewnego wysiłku?”, „czy jest pan szczęśliwy?”. Odpowiedzi padają różne – jedni silą się na wyjaśnianie abstrakcyjnego terminu, inni podają proste skojarzenia: rodzina, zdrowie, wszystko co jest radosne. To właśnie one są najbardziej szczerze, najbardziej prawdziwe, emocjonalne. W tym przypadku Mikołajczyk użył nagranych materiałów dopiero na końcu spektaklu – już po napisach końcowych. Oglądamy więc opowieść o szczęściu, jaką proponuje nam wraz z występującymi z nim seniorami, dotycząca każdego z osobna, jak i zbiorowości. Dopiero potem, gdy już wszystko ze sceny zostanie powiedziane, możemy przekonać się, czym jest ono dla nas, jak je odbieramy, czy jest istotne, czy może tak naturalne, że nie umiemy o nim rozmawiać. To pewnego rodzaju konfrontacja punktów widzenia, sprawiająca, że jeszcze bardziej zastanawiamy się nad kwestiami poruszonymi przez choreografa, użycie właśnie takiego środka potęguje ich moc.

Nagrywanie widzów ma miejsce także podczas spektaklu *Projekt: Tomaszewski*. Rejestrowani są tu zarówno odbiorcy zgromadzeni w grupie, jak i jeden z nich, wybrany przez Mikołajczyka (moment ten opiszę w dalszej części tekstu). Przed wejściem do sali publiczność po raz kolejny poddawana jest próbie: tym razem artysta wita się z każdym, gdy są to osoby mu znane – przytula i całuje, innych prosi o pogłaskanie, możliwość dotknięcia, pomachania razem z nim do kamery. Nie ma tu przymusu, czy niepotrzebnej paniki – sytuacja jest dla widza bardzo komfortowa. Choreograf przechadza się między oczekującymi na spektakl, zagaduje, rozluźnia atmosferę. Za każdym razem jednak wita się i pyta o zgodę na dotknięcie drugiej osoby, szanuje jej sferę cielesną – nie jest natarczywy, niekiedy wystarczają mu jedynie uśmiechy do kamery czy uścisk dłoni. Nagrany fragment wyświetlony zostaje w dalszej części solo Mikołajczyka, po raz kolejny korzysta on ze znanego już i charakterystycznego dla siebie środka wyrazu. Kiedy tańczy, na ścianach pojawiają się wizerunki nas samych – po raz kolejny uchwycona została chwila bycie razem, moment nie do powtórzenia.

Dotyk naruszeniem granic?

W *Projekcie: Tomaszewski* nie tylko początek jest angażujący w stosunku do widza. Wchodzi on w spektakl choreografa niczym do świątyni, w której powoli odkrywa jego tajemnice. Wykonawca jest jednocześnie gospodarzem – zaprasza publiczność do środka przestrzeni scenicznej, pomaga zająć miejsca. To nie jest przygotowanie do zatańczenia solo – przedstawienie już trwa, rozpoczęło się za drzwiami, w momencie powitania i nagrywania wspólnych gestów i rozmów. Kolejne sceny są utrzymane w tonie dokumentalnym – wyświetlony zostaje krótki wykład Joanny Klass na temat Henryka Tomaszewskiego, po

czym Mikołajczyk opowiada historię poznania swojego mistrza, pierwszego spotkania z nim, rozpoczęcia pracy. Anegdotyczna opowieść, barwna i zabawna, kończy się propozycją wyjścia na scenę, złożoną jednemu z oglądających. „Następuje interakcja artysta-widz. Po słowach »Czy może Pan tu stanąć?«, które są częścią opowieści, Mikołajczyk wybiera osobę z publiczności. Zawiązuje jej oczy, staje za nią, blisko, przytulając się i zaczyna się z nią obracać i kołysać. Podnosi ręce, których trzymała się osoba, kładzie na jej głowie, jej rękę na swojej głowie i tak się bujają, przytuleni”¹³. Widziałam prawie wszystkie pokazy *Projektu: Tomaszewski* – za każdym razem osoba proszona o wyjście na scenę zgadzała się, jedne były bardziej pewne siebie, inne mniej, jednak każda z zaciekawieniem czekała, co uczyni choreograf. On natomiast, po zawiązaniu jej oczu, prowadził ją ruchem, dotykiem. Wspaniale było obserwować tę piękną relację artysty i widza, początkowo mało ufną (widać to po napięciu ciała osoby tańczącej z Mikołajczykiem), z czasem jednak powoli rozluźniającą się, poddającą się w pełni działaniu tancerza. Istotne, że moment ten jest nagrywany, by w kolejnej scenie zostać wyświetlonym. Osoba tańcząca z twórcą może więc zobaczyć sekwencję, której była bohaterem, obserwować ruch własnego ciała. W jednej z kolejnych scen sytuacja odwraca się nieco: choreograf zawiązuje sobie oczy, rozbiera się i po omacku idzie w stronę publiczności. Wyciąga na scenę jednego z widzów, by teraz ten poprowadził go, stał się jego przewodnikiem w przestrzeni, objął, dał poczucie bezpieczeństwa. Być może tego typu zabiegi niektórym wydadzą się przekroczeniem granic intymności. O ile pierwsza z przywołanych przez mnie sekwencji może wywoływać lekką obawę w widzu niedoświadczonym, mało obeznanym z teatrem oraz samą sceną, druga te same uczucia potęguje. Zdecydowanie czynnikiem, decydującym o tym jest nagość artysty – nie każdy bowiem ma ochotę na relację tego typu, nie każdy jest na tyle odważny, by przystać na propozycję twórcy. Niekiedy zdarzało się, że kilka kolejnych osób odmawiało, nie ruszyło się z miejsca, mimo wyciągniętej w ich stronę dłoni tancerza, mimo prośby, jaką wykonuje on gestem. Kiedy jednak jeden z widzów zdecydował się wyjść na scenę, nie żałował tego – na twarzach odważnych zazwyczaj widoczna była satysfakcja, spokój i wyciszenie. Mikołajczyk nie prowokuje, jednak nie przekracza granic – to widz sam decyduje, na ile może mu pozwolić we wzajemnej interakcji. Doświadczenia prezentacji spektaklu pokazały, że to właśnie on podejmuje tu ostateczną decyzję – jeżeli widzi przeszkody i nie ma ochoty na bliski kontakt z artystą, nie zgadza się na niego. Mikołajczyk nie jest więc agresorem, nie narusza intymności odbiorców w sposób opresyjny, nie przekracza granic w kontakcie

¹³ K. Filip, *Let's dance*, miernik Teatru, http://miernikteatru.blogspot.com/2013/10/miedzynarodowy-festiwal-konfrontacje_15.html, inf. z 2 V 2015.

z widzem.

Innego rodzaju interakcję z publicznością obserwujemy (a także uczestniczymy w niej) w projektach Mikołajczyka, zrealizowanych w Zakrzewie. Zarówno w *Teraz jest czas*, jak i w *Projekcie. Noce i dnie* artyści-seniorzy wraz z prowadzącym ich choreografem podchodzą do widzów na końcu spektaklu i proszą ich do tańca. Tak, jak w innych przywoływanych przykładach, podobnie i tu nie istnieje sytuacja przymusu, agresji wobec odbiorcy. W pierwszej części *Trylogii Zakrzewskiej* końcowy taniec wykonywany jest do żywej i skocznej piosenki Violetty Villas. To taniec szczęścia i radości – celebracji bycia razem, do której artyści zapraszają oglądających, prowokuje także o wzajemnych relacji między widzami. Nieco inaczej jest w *Projekcie. Noce i dnie*, gdzie na końcu spektaklu na scenie odtąńczony zostaje walc – motyw przewodni filmowego utworu Jerzego Antczaka. Co ciekawe, w obu przypadkach na scenę najchętniej wychodzą osoby młode – być może są one najbardziej otwarte na nowe wyzwania, pragnące większego kontaktu z wykonawcami, znudzone sztuką, która oferuje im jedynie bierny odbiór. Na wspólną zabawę mają ochotę również seniorzy, na co wpływ ma zapewne fakt, iż na scenie obecni są ich rówieśnicy. Szczerść i otwartość zakrzewskich artystów sprawia, że widzowie ufają im, odnoszą się do nich bardzo przyjaźnie, pozwalają budować z nimi przyjazną relację.

Ostatnia z części *Trylogii Zakrzewskiej* wywołuje w widzach duże skupienie. Pierwsza i ostatnia scena zbudowane są na tej samej zasadzie: artyści siedzą na krzesłach, naprzeciwko nich ustawiono natomiast puste krzesło. Może na nim usiąść każdy, by niczym w performansie Mariny Abramović *The Artist Is Present* przez chwilę przebywać z artystą. Po kilkunastu sekundach słyszymy, że należy zmienić miejsce (albo opuścić salę), siadamy więc naprzeciwko kolejnej osoby. Nie zatrzymujemy się, cieszymy się sytuacją bycia razem, momentem spotkania, patrzenia sobie w oczy. Sytuacja ta może trwać bez końca – to właśnie publiczność decyduje, kiedy nastąpi kres. Raz – gdy widzowie są nieśmiali, boją się jeszcze podejść i skonfrontować z występującymi, jest ona krótka; innym razem – może trwać aż do wyjścia ostatniego widza.

Przemoc dosłowna

Stworzona w ramach rezydencji V edycji Maat Festivalu praca *Projekt Lutosławski...* *Jesteś kimś, kogo kiedyś znałem* to chyba najbardziej radykalna z realizacji choreografa, odbierana przez widzów bardzo emocjonalnie. Warto zauważyć, że spektakl powstał jako wyraz żalu po odwołaniu w ostatniej chwili (kilka dni przed premierą) przez dyrektora krakowskiego Teatru Nowego projektu, związanego z twórczością Witolda Lutosławskiego.

W momencie tym pracę stracił nie tylko Mikołajczyk, ale i dwanaście osób, zaproszonych przez niego do tego projektu. Po raz kolejny więc sytuacja prywatna, osobiste doświadczenie stało się podstawą do stworzenia spektaklu¹⁴.

Początkowo Mikołajczyk prosi wszystkich obecnych na sali o ściągnięcie butów i położenie ich na scenie. Ten niewinny zabieg traktowany jest z rozbawieniem, odbiorcy z uśmiechem oddają swoje buty, nie wiedząc jeszcze, że odbierać je będą już w innym nastroju. Kolejne sekwencje są coraz odważniejsze: artysta opowiada swoją historię, prosi też dwanaście osób o wyjście na scenę. Ustawia je w linii przy bocznej ścianie i rozdaje teksty, o przeczytanie których prosi. Okazuje się, że to wiadomości od współpracowników, które otrzymał w momencie poinformowania o odwołaniu projektu. Czasem są one krótkie i dosadne, czasem dłuższe i nie szczędzące gorzkich słów. Dwunastu widzów symbolizować ma więc dwanaście zranionych osób, a odbiorca staje się ich uosobieniem. Nie jest to już bierny, a ucieleśniony, czynny uczestnik zdarzeń.

Najbardziej prowokująca, a zarazem wywołująca najwięcej komentarzy jest jednak ostatnia scena spektaklu, w której do czynienia mamy z przemocą dosłowną. Na ekranie wyświetlony zostaje film – nie nagrany przez choreografa, lecz ściągnięty z Internetu – w którym trzy młode Azjatki kopią małego bezbronnego psa. Robią to nadal, mimo że nie rusza się już prawie, brutalnie znęcają się nad nim i katują. W tym momencie obecny na scenie Mikołajczyk tańczy wśród rozsypanych na podłodze butów, oddanych na początku przez widzów. Staje się „skopany”, zdezonizowany, symbolizuje ofiarę, którą stał się w sytuacji utraty pracy, ale i taką, którą może (lub mógł) stać się każdy z nas. Choreograf prowokuje do zastanowienia się nad współczesnością: jak często zachowujemy się w stosunku do siebie niczym oprawcy, nie szanujemy, nie zwracamy uwagi na to, robimy krzywdę drugiej osobie. Sytuacja z filmu ma więc odniesienie w kontaktach międzyludzkich, jest metaforą, pobudzającą do refleksji. Co ciekawe reakcje widzów są tu różne: od powagi do zażenowania, od płaczu do wściekłości. Wielu z nich wychodziło od razu po rozpoczęcie emitowania nagrania (każdy zabierał ze sceny swoje buty), inni wytrzymywali kilka minut, nieliczni najbardziej wytrwali pozostali do samego końca. W pewnym momencie wyświetlanie filmu zakończyło się, pozostawiając jedynie na ekranie ostatni moment

¹⁴ *Waiting* powstało po utracie przez choreografa pracy w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdy po wypadku, którego doznał na scenie został z niego zwolniony. W *Z Tobą chcę oglądać świat* znajdziemy natomiast prywatne materiały artysty – zdjęcia z ukochanym. *Projekt: Tomaszewski* to z kolei prywatna opowieść o spotkaniu z mistrzem oraz o sobie samym, swoich doświadczeniach. Spektakle zakrzewskie także są pełne emocjonalności, osobistych refleksji, tematów uniwersalnych. Okazuje się więc, że Mikołajczyk tworzy teatr totalny, w którym autobiografizm ma bardzo duże znaczenie, jest jednym z ważniejszych środków, którymi się posługuje.

(zatrzymaną stopklatkę). Artysta jednak leżał w przestrzeni scenicznej nadal, czekając na opuszczenie sali przez publiczność. W pewnym momencie role się odwróciły: ten, który zafundował widzom mocną dawkę scen przemocy, traktowany jako pewnego rodzaju oprawca, stał się ofiarą. To odbiorca bowiem decydował, kiedy zakończy się spektakl, miał władzę nad twórcą, stawał się jego dręczycielem, każąc mu tkwić na scenie w nieskończoność. Bezbronny Mikołajczyk pozostał w ostatniej pozie do samego końca, znosząc niewygodę nią spowodowaną.

Komentarze i reakcje publiczności po obejrzeniu pracy choreografa były różne: od gratulacji odwagi, po łzy i zdecydowaną niezgodę na podjęte przez niego działania. „Wykorzystując ten obraz, Mikołajczyk w równie wielkim stopniu odarł z godności jednostkowe życie. Uprzedmiotowił cierpienie. Przekroczył granicę wolności”¹⁵ – pisał w swojej recenzji Szymon Kasprowicz. Czy jednak postępując w ten sposób choreograf nie uświadomił nam znaczenia i wagi problemu? Czy skrajna niezgoda na obejrzany spektakl, jaką przejawiała część widzów nie jest zamknięciem się na dyskusję o problemach współczesności, nie przyjmowaniem innego punktu widzenia niż swój, brakiem szacunku do zdania innych? Mam świadomość, że środki, którymi posłużył się Mikołajczyk były bardzo dosłowne, radykalne, bezkompromisowe. Ukazując swój ból, przelał go na publiczność, zostawiając w niej trwałe ślady, wywołując bardzo głębokie przeżycie emocjonalne. Czy jednak nasza rzeczywistość nie jest właśnie taka? Czy zadaniem artysty jest jedynie pokazywać widzom pozytywny aspekt realności, to, co bezduszne i trudne marginalizując do sfery tabu? Przeciwnicy pracy choreografa zapewne by tego chcieli, jednakże według mnie miał on prawo do wyrzucenia na scenę swoich żali i wątpliwości. To część jego artystycznej kreacji, w której autobiografizm odgrywa bardzo istotną rolę. Artysta – mimo użycia nowych dla niego środków – nadal pozostał w konwencji, w której tworzył, nadając swojej pracy więcej wyrazistości, odwagi i niezgody na przemoc, jakiej doświadczamy każdego dnia.

„Skrajną formą władzy są Wszyscy przeciwko Jednemu, skrajną formą przemocy – Jeden przeciwko Wszystkim”¹⁶ – stwierdziła Hanna Arendt. W przypadku twórczości Mikołaja Mikołajczyka mamy do czynienia z sytuacją „jeden przeciwko wszystkim”. On – obecny na scenie, ukazuje nam całego siebie, swoje problemy i doświadczenia, o których nam opowiada. Odsłania przed nami dużą część prywatności, przede wszystkim swoją emocjonalność, wewnętrzne przeżycia. Nie jest więc agresorem czy oprawcą, a reżyserem

¹⁵ Szymon Kasprowicz, *Gdzie kończy się sztuka, a zaczyna gwałt?*, <http://critiquebrut.blogspot.com/2013/12/gdzie-konczy-sie-sztuka-zaczyna-gwat.html>, inf. z 20 XII 2013.

¹⁶ *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, red. H. Mamzer, Poznań 2006, s. 118.

zdarzeń, prowokującym do zadawania pytań, dzielenia się ze sobą swoimi spostrzeżeniami, refleksjami. Mimo iż widz w jego spektaklach staje się uaktywniony, pobudzony do działania, nie jest to w żaden sposób na nim wymuszane – on sam bowiem decyduje, czy pozwoli na nie, czy ma ochotę pozostać bierny. W każdym momencie może wyjść, zakończyć więc z artystą. To nie twórca sterują tą relacją, mimo że z pozoru możemy tak myśleć. To my sami, decydując się na przyjście na spektakl i poddanie się wysłuchaniu i obejrzeniu prezentowanych zdarzeń decydujemy o tym, na ile możemy sobie pozwolić – jeśli nie mamy pewności co do udziału w nich, nie uczestniczymy w nich. Choreograf jedynie prowokuje do rozmyślań, stawia przed nami tezy i pytania, które skomentować musimy już sami. Czy to zrobimy, zależy już od nas samych.

Abstract

Many contemporary artists have made aggression and violence a means of artistic expression, often attacking the audience, not always realizing the consequences of their actions. Is there a limit to which you can't (or should not) exceed? Is the relationship between the artist and the viewer is always safe? I would like to discuss his thoughts on the example of work of one of the most interesting contemporary choreographers – Mikołaj Mikołajczyk. In his works, the artist often engages the audience into the action, making it become one of the integral elements of the work. But what is the difference between recording statements viewers, in order to use them in the show, and the "pull-out" watching the scene? Whether in both cases we are dealing with violence? Mikołajczyk creates situations in which the viewer does not always feel comfortable, but it is not the aggressor, and conscious performer, using a variety of means (including violent) in order to address the audience.

Bibliografia

1. *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Poznań, 2011.
2. K. Dworniczak, *Voyeuryzm monitorowany, czyli o „Waiting” Mikołaja Mikołajczyka*, Internetowy Magazyn „Teatralia”, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/listopad_2009/141109_vmco.php, inf. z 1 V 2015.
3. K. Filip, *Let's dance*, miernik Teatru, <http://miernikteatru.blogspot.com/2013/10/>
4. *miedzynarodowy-festiwal-konfrontacje_15.html*, inf. z 2 V 2015.
5. *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, red. H. Mamzer, Poznań 2006.
6. Szymon Kasproicz, *Gdzie kończy się sztuka, a zaczyna gwałt?*, <http://critiquebrut.blogspot.com/2013/12/gdzie-konczy-sie-sztuka-zaczyna-gwat.html>, inf. z 20 XII 2013.

7. W. Mrozek, *Trzy razy Mikołajczyk*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136622.html>,_inf. z 3 V 2015.
8. Portal Instytutu Muzyki i Tańca, TaniecPOLSKA.pl, <http://www.taniecpolska.pl/ludzie/203>, „Mikołaj Mikołajczyk”, inf. z 2 V 2015.
9. P. Sztabińska, *Zmiana relacji między artystą, dziełem a odbiorcą w sztuce współczesnej*, „Sztuka i filozofia” 2010 nr 36, s. 81–90.
10. B. Walczak, *Przemoc w języku* [w:] *Przemoc na ekranie*, red. M. Henrykowska, M. Hendrykowski, Poznań 2001.

Opera XX wieku wobec przemocy. Na podstawie „Jutra” Tadeusza Bairda

U progu XX wieku dzieje się z gatunkiem operowym coś, co zmusza odbiorcę do zawieszenia dotychczasowego zaufania wobec formy. W obliczu katastrofy pierwszej a następnie drugiej wojny światowej musi on – podobnie jak inne dziedziny sztuki – adekwatnie zareagować. Zatem – diagnozuje, po czym uobecnia na scenie proces upadku dotychczasowych mitów i społecznych wyobrażeń. Ukazuje świat konający jako efekt wymagań kultury konsumpcyjnej, tj. postulatu wiecznej zmiany, dążenia do perfekcji, przekształcenia obowiązującego modelu życia i dostosowania się do zmechanizowanej rzeczywistości. Postępujący bowiem od początku XX wieku proces dynamicznej technicyzacji życia, rodzi ideę nieustannego pędu, rywalizacji, walki – wyścigu szczurów. Dążenie do doskonałości, a właściwie już samo założenie istnienia jakiegoś przedustawnego porządku idealnego, staje się obsesją nowoczesnego społeczeństwa i nowoczesnej jednostki. Opera jako wytwór kultury elitarnej w obliczu tych przekształceń rości sobie prawo reagowania na zmiany. A reaguje w sposób radykalny.

Pesymizm, który zdominował myślenie wieku dwudziestego zagościł także i w librecie operowym, jak i towarzyszącej mu muzyce. Rys emocjonalny początku stulecia świetnie uchwycił Fritz Lang w filmie *Metropolis*¹⁷. Ukazuje on bowiem:

traumatyczne wyobrażenie kulturowego pesymizmu jako koszmaru naszej przyszłości: jest to obraz stechniczowanego wielkomiejskiego świata i skostniałego społeczeństwa klasowego, w którym człowiek wywodzący się z nizin społecznych może zostać zredukowany do pracującej maszyny czy robota – ostatecznie dzięki jednej z bohaterek, godzącej niższą i wyższą warstwę społeczną, wizja ta nie do końca się ziszcza.¹⁸

W operze także odzwierciedlona zostaje pesymistyczna nastrojowość, ale nie tylko; obsesją gatunku w XX wieku okazują się właśnie r e d u k c j a : nie w wymiarze technicznym czy technologicznym, ale cielesnym. Chodzi zatem o redukcję do ciała, do przedmiotu. Punkt dojścia stanowi – w różnych konfiguracjach i ujęciach – dramat władzy, projekt człowieka

¹⁷ *Metropolis*, reż. F. Lang, 1927.

¹⁸ T. Koebner, *O teorii Zeitoper* [w:] *Teorie opery*, red. M. Jabłońskiego, Poznań 2004, s. 208.

upodlonego, zdehumanizowanego, pozbawionego tożsamości. Zachwyt nad technicznymi możliwościami ustępuje miejsca moralnej trosce o kondycję jednostki – bezradnej, będącej zawsze nie-sobą i poza sobą, a postawionej w obliczu nieustannego zagrożenia, przemocy. Ta z kolei jest efektem i brutalną koniecznością procesu zarządzania nad ciałem. Problem ten uwidacznia się już chociażby w jednoaktówkach Arnolda Schönberga: *Erwartung* i *Die Glückliche Hand*. W pierwszym z wymienionych dzieł opowiada się historię kobiety, która wędruje nocą przez las na spotkanie z kochankiem. W trakcie przechadzki potyka się dwukrotnie; najpierw o pień drzewa, potem o martwe ciało swojego ukochanego. Zrozpaczona nie chce uwierzyć w jego śmierć; chce sobie wmówić, że ów obraz to mroczna i tragiczna fantasmagoria. Przytula zwłoki, kiedy nagle w jej pamięci odradza się obraz i wspomnienie „tamtej kobiety”. Żal i szok przemieniają się w złość i zazdrość – w efekcie bezlitośnie kopie martwe ciało mężczyzny. Wraz z nadchodzącym dniem rozpocznie się dla niej niekończące się oczekiwanie – *Erwartung*. W drugim monodramie przedstawiony zostaje mężczyzna śpiewający o swej miłości do kobiety, która wybrała innego – dobrze ubranego gentlemana. Mężczyzna świadomy tego, iż został opuszczony przez kochankę, projektuje w swej wyobraźni obraz jej powrotu. Kiedy spotkał ją przechadzającą się z innym, błagał, by wróciła. Ta jednak uciekła i zrzuciła na niego skalę; głaz przekształcił się w potwora. Przemoc jest immanentnie wpisana w te dzieła. Agresja okazuje się koniecznym punktem i wyjścia i dojścia; to zasada świata i władzy. Theodor W. Adorno mówi o bohaterze *Die Glückliche Hand* w sposób następujący:

Podnosi litość nad samym sobą do wyżyn tajemnego królestwa ducha. Jest "*führerem*". Jego siłę widać w muzyce, jego słabość w tekście. Bohater Schönberga jest <<przepasany sznurem, u którego zwisają dwie głowy tureckie, i trzyma w ręku obnażony krwawy miecz>>. Choć tak mu się źle na świecie powodzi, jest jednak człowiekiem przemocy. Wampir lęku, wgryzając mu się w kark, zmusza go do posłuszeństwa. Sam bezsilny, bohater godzi się z bezsilnością, a krzywdę, jaką mu wyrządzają, on z kolei wyrządza innym.¹⁹

Dzieła Schönberga to bynajmniej nieodosobnione przypadki w historii opery²⁰. Otwierają one jego rozdział o przemocy i władzy – w nowych szatach, w innym niż dotychczas rozumieniu. Bo przecież morderstwa, na szeroko rozumianych zdrajcach, są nieodłączną częścią opery. Władza jednak nigdy wcześniej nie była sprawowana w sposób tak brutalny. W nurt dzieł słowno-muzycznych poruszających problem przemocy wpisuje się

¹⁹ T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 82-83.

²⁰ Do dzieł poruszających podobną tematykę można zaliczyć opery Ernsta Křeneka, Kurta Weila, Mieczysława Weinberga, Johna Adamsa, Philippa Glassa.

dzieło Tadeusza Bairda *Jutro*²¹. Autorem libretta jest Jerzy S. Sito, który tworząc warstwę słowną opery, zainspirował się opowiadaniem Józefa Conrada z 1902 roku o tym samym tytule.

Jutro opowiada historię czterech osób: Ozajasa i jego syna Harry'ego oraz Jozuego i jego córki Jessiki. Ozajasz od lat czeka na powrót Harry'ego, który pewnego dnia uciekł z domu i zaciągnął się na statek. Pograżony w rozpacz ojciec zaprojektował w swej wyobraźni wizję idealnego powrotu zaginionego dziecka. Swą narrację opowiadał codziennie młodej dziewczynie, która w końcu uwierzyła, że Harry wróci jutro. Nieobecny stał się dla niej inkarnacją miłości wzniosłej, bo duchowej oraz idealnym kandydatem na męża – mimo iż nigdy się z nim nie spotkała. Jozue – ślepiec, ojciec dziewczyny zadaje jej nieustanne cierpienie, wyżywając się na niej psychicznie, wyrzucając, jakoby chciała go opuścić dla urojonego kochanka. Wszyscy troje żywią się projektem, wizją Harry'ego, którego powrotu nieustannie wyczekują. Pewnego dnia ich marzenie spełnia się; tyle tylko, że jego powrót staje się źródłem tragedii i traumy. Harry okazuje się być innym niż wszyscy przypuszczali: jest głupi, banalny, prostacki i agresywny. Ojciec go odrzuca, bo jego syn wróci przecież jutro, zaś intruza i uzurpatora wypędza. Jessica chce wierzyć i pragnie mu zaufać, ale każda kolejna chwila spędzona z mężczyzną okazuje się źródłem rozczarowania. Niezaakceptowany Harry zabiera jej pieniądze; powodowany erotycznymi żądzami gwałci dziewczynę. Z odsieczą przychodzi Ozajasz, który morduje syna. Po dokonanych zabójstwach odchodzi w ciemność postukując laską, powtarzając: "Jutro, kiedy Harry wróci."

Jerzy Sito przeniósł akcję Conradowskiego opowiadania z miejscowości Colebrook w przestrzeń nieokreśloną²². Tym samym operowa opowieść zbliża się do biblijnej przypowieści, paraboli. W jej strukturach zamknięta została historia rozczarowania, destrukcji utopii, brutalnego zderzenia horyzontu oczekiwań z rzeczywistością. Ta okazała się brutalna, agresywna i – co pokazuje w jakimś stopniu zakończenie opery – niemożliwa do zaakceptowania. W dziele Bairda przemoc uobecnia się na kilku poziomach.

Po pierwsze obnażona zostaje przemoc narracji, opowieści, która organizuje życie bohaterów. Nieistotna jest dla nich teraźniejszość, dzisiaj, tu i teraz, ale mistyczne wręcz i bliżej nieokreślone jutro. Prawda zostaje wcielona w czyn, zostaje ona przez bohaterów odrzucona, uznana za fałszywą i iluzoryczną. Konsekwentnie – podług generowanej przez

²¹ Prapremiera opery miała miejsce w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1966 roku podczas festiwalu Warszawska Jesień. W roli Jozuego wystąpił Jerzy Artysz (baryton), Jessiki Krystyna Szostek-Radkowska (mezzosopran), Ozajasa Edmund Pawlak (bas), Harry'ego Mariusz Dmochowski (rola mówiona).

²² Podług wskazówek zawartych w didaskaliach: "Kostiumy nie mają sugerować określonego czasu akcji, rzecz dzieje się gdzieś, kiedyś." Por. T. Baird, *Jutro. Dramat muzyczny w jednym akcie*, Libretto J.S. Sito, Kraków 1983, s. 3.

nich samych opowieści o idealnym jutrze – uznają rzeczywistość za kłamstwo, a własne kłamstwo za rzeczywistość. Wpasowali się w role, które same sobie wyznaczyli. Przemoc narracji jest zatem przejawem przemocy symbolicznej, wygłaszanej, wyrażanej za pomocą języka. Określenie to – w rozumieniu francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu – wskazuje m.in. właśnie na język jako źródło przemocy. Uznanie go za proste narzędzie komunikacji to w gruncie rzeczy iluzja autonomii systemu językowego. Dzięki niemu przejawia się walka między jednostkami, a co za tym idzie – również grupami, do których owe jednostki przynależą. Język to także element wymiany kulturowej. Bourdieu wskazuje:

Przemoc symboliczna istnieje dzięki szczególnemu typowi posłuszeństwa, którego zdominowany nie może wypowiedzieć dominującemu (i dominacji), gdyż myśląc o nim i o sobie oraz o łączących ich relacjach dysponuje narzędziem poznania, które jest im wspólne, a które – pośrednio, w procesie do wcielania dominacji – zarazem wprowadza tę relację jako naturalną.²³

Forma tej przemocy wynika z nieuświadomionych mechanizmów. To przemoc, której nie widać, ale która – mimo wszystko – istnieje i czuwa. Bohaterowie opery stają się więźniami utopijnej narracji, jej poddanymi. Wizja idealnego jutra strukturyzuje, organizuje i – przede wszystkim – dyscyplinuje ich zachowania oraz relacje między nimi. Wyidealizowany Harry – do momentu faktycznego pojawienia się – jest nieuchwytnym demiurgiem, o którego powrocie wszyscy śnią. Wszyscy utknęli w rojeniach szaleńca Ozajasza. Wraz z nim doświadczają hebefrenii – obojętności na wszystko, co zewnętrzne. Dla samego Ozajasza owa narracja jest jedyną szansą na poradzenie sobie z traumą po utracie dziecka, wyrazem obsesyjnego pragnienia jego powrotu. Przybycie Harry'ego czyni wyrwę w rzeczywistości wyobrażonej. Syn zderza utopię z prawdą, zaburzając tym samym dotychczasową strukturę dominacji, przemocy tekstu. Harry bowiem jako uosobienie męskości, z bogatym doświadczeniem erotycznym, miałby szansę zakłócić, czy wręcz obalić porządek narracji, zaprowadzając jednocześnie swój własny, nie utopijny. Zatem jego zabójstwo pełni funkcję ochronną przed lękiem, wywołanym widmem rewolucji, to strach przed potencjalną zmianą na najwyższych szczeblach władzy. Ale jest także konsekwencją zasady wpisanej w tekst, wypowiedź; musi zginąć, gdyż tego wymagają rygory opowieści. Cechą wyobrazonego Harry'ego jest to, że on dopiero nadejdzie. "Ten który przyszedł" okazał się brutalem i rozczarowaniem nie do zniesienia.

Przemocy tekstu poddają się wszyscy bez wyjątku – w szczególności zaś Jessica. To jedyna kobieta obecna w dziele Tadeusza Bairda; to ona bezkrytycznie zawierzy opowieści

²³ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 47.

i jako jedyna doświadczy prawdy. Jej sytuacja wydaje się podwójnie trudna, dlatego że funkcjonuje ona w brutalnym świecie zdominowanym przez mężczyzn. Życie dziewczyny oscyluje pomiędzy ślepym, znęcającym się nad nią psychicznie ojcem, szalonym Ozajaszem, potencjalnym teściem i Harrym: idealnym, który ciągle nie przychodzi i rzeczywistym, który ją zgwałci. Każdy z tych mężczyzn czegoś od niej chce. Porządek tej opery jest układem patriarchalnym. Chodzi tu nie tylko o poziom realnego funkcjonowania w tym układzie, wymagającym od kobiety bezwzględnego posłuszeństwa wobec mężczyzn (ojca i Harry'ego gwałciela), ale także o poziom symboliczny.

Projekcja powrotu Harry'ego jest narracją konstytuowaną przez ojca. On też wpisał w nią małżeństwo Jessiki i jego syna. Kobieta zostaje odsunięta od tekstu, tzn. nie ma udziału w tworzeniu narracji, komponowaniu fabuły, konstruowaniu jej elementów. Ona musi w nim uczestniczyć. To, co zdążyła sobie dopowiedzieć mieści się w ramach reguł narzuconych przez tekst. „Środki komunikacji są zawsze komponowane, malowane, wygłaszane przez mężczyzn, natomiast kobieta – na skutek niedostatków wykształcenia są odcięte od kultury pisanej i »spisanej wiedzy«”²⁴. Jessica istniejąca poza tekstem, a co za tym idzie poza wiedzą, może ją posiadać tylko w jeden sposób – drogą doświadczenia. W tym wypadku poprzez gwałt. Jedna przemoc przechodzi w następną; jedna jest konsekwencją drugiej. Rzeczywistość – ta prawdziwa daje o sobie znać z całą swą raptownością, jako gwałtowne wtargnięcie. Narracja nie wyraża zgody na pogodzenie się z nią. Opowieść jest władzą ustanawiającą przemoc, która za obiekt swych działań obiera człowieka, jego ciało.

Jan Philipp Reemtsma zaproponował fenomenologiczny podział przemocy fizycznej. Badacz wyróżnia następujące jej odmiany: lokującą, raptowną i autoteliczną. Dokonane wyróżnienie opiera się na rozmaitym stosunku do ciała, które owej agresji podlega. Lokująca forma przemocy traktuje ciało drugiego człowieka jako masę; można ją dowolnie formować, a co najważniejsze – zmieniać jej położenie: przestawiać, w razie potrzeby zlikwidować, tj. uczynić niewidocznym. „Celem przemocy lokującej nie jest ciało jako takie, ale ciało drugiej osoby, o którego miejscu w przestrzeni owa przemoc decyduje. Przemoc lokująca traktuje ciało jako masę, którą można zarządzać.”²⁵ Prawo do tego rodzaju władzy rości sobie także Ozajasz jako ojciec oraz demiurg utopijnej narracji dokonuje gestu dyslokującego. Nagłe wtargnięcie Harry'ego to moment wywrotowy, rozbijający dotychczasowe wyobrażenia. Intruza należy się pozbyć – porywa się zatem w geście aktu dyslokującego – pozbywa się

²⁴ Cyt. za H. Mamzer, *Przemoc i tekst*, [w:] *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, red. H. Mamzer, Poznań 2006, s. 33.

²⁵ J.P. Reemtsma, *Zaufanie i przemoc. Esej o szczególnej konstelacji nowoczesności*, tłum. M. Kałużna, I. Sellmer, K. Śliwińska, Poznań 2011, s. 102.

przeszkody. Harry okazuje się niczym innym jak przedmiotem, obiektem. Można zatem dobrowolnie zarządzać jego ciałem; można go usunąć. Jak dalej wskazuje Reemtsma – w przemocy lokującej działania na ciele nie stanowią celu samego w sobie, tzn. agresor nie wykazuje nim zainteresowania, cel przemocy znajduje się poza ciałem. Nie chodzi więc o zadawanie bólu, cierpienia, śmierci dla samego jej zdania. W przypadku opery Bairda morderstwo dokonuje się w celu ocalenia narracji, a co za tym idzie – ocalenia życia. Pozostałe formy przemocy ciężar swego zainteresowania kładą na ciele właśnie. Przemoc raptowna chce zawładnąć ciałem całkowicie, wchłonąć je w siebie, zazwyczaj w celu zaspokojenia seksualnego – gwałtu. Cel agresora stanowi ciało drugiej osoby. W operze Bairda celem jest ciało Jessici.

Czasami śni mi się w nocy,
że staje nagle w progu,
wyciąga rękę, splatamy mocno nasze palce
i przez furtkę w ogrodzie wychodzimy na pola...
o nic nie mówi, i ja milknę....
i nagle rozumiem jego place,
mocne, czułe, splecione.
-Czy chcesz wziąć mnie za żonę?
I on staje, i wtedy słyszę,
że ktoś za nami biegnie, dysząc,
to mój ojciec,
i jacyś ludzie krzyczą,
i rzucają w nas kamienie.²⁶

Jessica śniła sen o idealnej, odwzajemnionej miłości. Dwudziestoletnia, niedoświadczona dziewczyna ufnie czeka na jej nadejście. To, co jednak ją spotyka w najmniejszym nawet calu nie pokrywa się z jej wyobrażeniami. Spotyka aroganta, hazardzistę i kobieciarza. Harry od samego początku sprawia wrażenie narzucającego się, wszechogarniającego i zagrażającego. Okazuje się typkiem spod ciemnej gwiazdy, przyjmującego wobec świata postawę roszczeniową. Gwałt, dokonujący się w ostatnich minutach opery, antycypują zachowania Harry'ego od momentu jego przybycia. Najpierw obejmuje Jessicę, po czym chce odejść. Dziewczyna zachodzi mu drogę. Harry znów ją obejmuje i chce ją pocałować. Jessie nie pozwala mu zniknąć: kusi pieniędzmi i roztacza wizję szczęśliwego, ustabilizowanego życia we dwoje. Jeszcze się łudzi; spotyka się z pogardą ze strony Ozajasza (ten słuwa na nią) i szyderstwem ukochanego. Kpi on z niej mówiąc:

²⁶ T. Baird, *op. cit.*, s. 3.

Ach, więc jednak? No proszę!
Nie wiedziałem!
Do diabła,
za dużo szczęścia naraz.
Stary ojciec i żona,
meble, garnki i ogródek...
aż mi się serce ściska!
Wiesz co, Jessie,
z początku...
nie doceniłem ciebie.
Głupia to ty nie jesteś!
Nawet mi się podobasz!
Czekaj, mam myśl,
posłuchaj!
Ożenię się z tobą, Jessie!
Na jedną noc, rozumiesz?
Jutro powiem staremu:
stary, to moja żona.
Dbaj o nią, wszystko dla niej.
No co, zgoda?²⁷

Nie daje jej dojść do słowa; nie interesuje go jej zdanie, bierze to, czego chciał – jej ciało. Gest Harry`ego wpisuje się wyraźnie w tradycję biblijnych opisów przemocy seksualnej. Zbigniew Mikołajko wskazuje na ich podstawową cechę, jaką jest nieporadność języka: jego niepewność, brutalność i jednoczesną „sztywność”²⁸. Wynikało to z faktu niewykształconego i niewysubtelniejszego języka afektów czy pragnień. Filozof wskazuje, że właśnie w obliczu owej niewydolności w tradycji biblijnej gwałt okazuje się formą wyznania tego, co do tej pory było niewyraźne²⁹.

Gwałt, jakkolwiek okrutny by był, stawał się zatem emocjonalnym katalizatorem, wyzwoleniem, *katharsis* rzeczywistych uczuć mężczyzny, zniewolonego na co dzień w swych kontaktach z kobietami przez przemożne prawo własności, przez powszechną dyktaturę kontraktu ekonomicznego czy politycznego, zwanego eufemistycznie małżeństwem, jako jedynej dopuszczalnej, co więcej – jedynej uświęconej postawy związków erotycznych.³⁰

Gwałt zatem stawał się nie tyle szansą dla mężczyzny na manifestację jego uczuć, lecz także skarłą formą wyróżnienia dla kobiety. Równoznaczny był bowiem z aktem konstytuującym jej podmiotowość i tożsamość. W sensie prawnym, ekonomicznym i seksualnym pozostawała niema, funkcjonowała w męskim świecie. Gwałt „wydobywał” niekiedy na moment jej autonomię, czynił ją niekiedy kimś o zarysach podmiotu, o zarysach

²⁷ *Ibidem*, s. 4.

²⁸ Z. Mikołajko, *Gwałt: dawna droga miłości i wojny*, [w:] *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu*, Warszawa 2009, s. 23.

²⁹ *Ibidem*, s. 24.

³⁰ *Ibidem*, s. 25.

mglistych jeszcze i nie najzupełniej oczywistych.”³¹ Jessica też nie ma nic do powiedzenia; może jedynie pomarzyć – o czymkolwiek. Gwałt Harry`ego na niej staje się dopełnieniem samczej dominacji, ukoronowaniem patriarchalnego układu, w jakim przyszło jej funkcjonować. To tego układu – poniekąd – naturalna konsekwencja. Jessica – słaba, zdana na łaskę i niełaskę mężczyzn, poniewierana przez nich, zredukowana do obiektu erotycznych fascynacji, staje się obiektem męskiej przemocy.

Brak kobiecej symboliki oznacza ciągłą destrukcję, co prowadzi do okrucieństwa: nie ma gratyfikacji symbolicznych, którymi kobiety mogłyby się obdarować lub są one za słabą przeciwwagą dla destrukcji. Kobiety są niejako agentkami własnej opresji, współdziałają w narzucaniu sobie różnych form ucisku (stała chęć ucieczki) i dokonują na sobie dosłownych i symbolicznych zbrodni (na swych emocjach, inteligencji, umyśle, a także na ciele).³²

Gest Harry`ego jest gestem rewolucjonisty i buntownika. Chce on przejąć władzę, którą sprawuje jego ojciec, poprzez kreowanie narracji. Ujawnia się w pełnym blasku walka o dominację wśród mężczyzn, pomiędzy ojcem a synem. Samą swą obecnością Harry zachwiał ustalonym porządkiem; równowaga została przywrócona przez morderstwo. Tworzy się tym samym samozapętający się łańcuch gestów przemocy.

Jessica jest także obiektem drwin własnego ojca. Jako siła opresyjna próbuje unaocznic iluzoryczność utopii. Każda próba ocalenia prawdy przeżywana jest przez dziewczynę – w perspektywie psychicznej – jako atak. Chęć dezintegracji narracji posiada jednak swój cel.

Przemoc psychiczną, której wyrazem staje się oczywista groźba, można pojąć jako zachowania, którym sprawca daje swojej ofierze do zrozumienia, że nie wchodzi ona w grę jako wolny i równowartościowy partner w kwestiach władzy i seksualności.³³

Jessica w całej swej okazałości odczuwa rozpad świata; tym trudniejszy do zaakceptowania, że wszelkie drogi ucieczki zostały odcięte. Rujnuje się nawet jej marzenia. Wobec konającej rzeczywistości wyjście pozostaje jedno.

Po śmierci Harry`ego „Jessica wybucha histerycznym śmiechem, śmieje się długo, coraz głośniejszym, wreszcie ze śmiechem przechodzącym w płacz lub krzyk wychodzi ze sceny. Idzie w głąb, w stronę, z której przybył Harry.” Śmiech dziewczyny jest śmiechem Cania z *Pajaców* R. Leoncavalla. Bohater opery – pajac trupy wędrownej – po odkryciu, że zdradza

³¹ *Ibidem*, s. 26.

³² A. Araszkiewicz, *Anna Baumgart i matkobójstwo*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Poznań 2003; Cyt. za A. Gajewską, *Reprodukowanie patriarchy*, [w:] *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, pod red. H. Mamzer, Poznań 2006, s. 164.

³³ J. P. Reemtsma, *op. cit.*, s. 173.

go żona w ogromnej rozpacz śpiewa:

Zakładaj kubrak, twarz pobiel mąką.
Ludzie płacą i chcą się śmiać
Kiedy Arlekin sprzątnie ci Kolombinę.
Śmieć się Pajacu...a dostaniesz brawa!
Zmień w błazenadę spazmy i płacz;
a w głupie miny szloch i bój...
Śmieć się, Pajacu, ze swej zdeptanej miłości!
Śmieć się z bólu, który zatruwa ci serce!³⁴

Oboje: Jessica i Canio uciekają w inne realności; błazen w świat komedii i teatru, sztuki-roboty, którą – mimo wszystko – należy wykonać; Jessica z kolei w świat urojeń. Rzeczywistość okazuje się zbyt trudna do udźwignięcia i zaakceptowania. Złoczyńcy i krzywdziciele w obu operach zostają ukarani śmiercią. Zabójstwo Neddy zawiera w sobie odległe echa tołstojewskiego przekonania, że zdrada małżeńska musi zostać ukarana. Śmierć Harry`ego jest śmiercią recydywisty. Autor libretta *Jutra*, Jerzy Sito wskazuje, że śmiech dziewczyny jest śmiechem „z kondycji ludzkiej, właściwie z samej siebie, śmiech pozbawiony ironii, bez rozczulenia nad sobą, bez elementu hysterii – śmiech, który towarzyszy rozpadowi świata.”³⁵ Jessica i Canio to postaci pozbawione głosu – nieme. Dziewczyna, bo jest elementem w patriarchalnej układance; Canio, bo nie opanował swej patriarchalnej gęby. W życiu małżeńskim stał się Pierrotem – postacią, którą odgrywa na scenie. Postacią z comedii dell`arte, niemym błaznem, operującym gestami, w których zawiera się rozczarowanie światem. Jednocześnie – zaprzeczenie męskości i wyobrażenia o męskiej dominacji. Zamordowanie Neddy jest przywróceniem utraconej władzy, równowagi oraz poczucia zakorzenienia w świecie; to odzyskanie męskiej dumy i godności. W obu przypadkach jakiś świat, czy może wyobrażenie o nim ulega zagładzie. Istoty bezbronne wobec spotykającej ich przemocy mogą uciec jedynie w śmiech. Daje on bowiem namiastkę ocalenia przed przemocą. Śmiech Jessiki jest zatem – jakby chciał Mikołejko – śmiechem ostatecznym, będącym:

ostatnią rubieżą i zarazem ostatnią ostoją człowieczeństwa. Ostatnim punktem oporu, jaki stawia ktoś zupełnie ogołocony z siebie, ktoś doznający absolutnego prawi unicestwienia i absolutnej prawie grozy – grozy, która rodzi się z obrabowania z wszystkiego i sięga wreszcie, aby dobić ofiarę i zatańczyć nad trupem, choćby i trupem własnym, po szyderstwo, po komedię, po drwinę, po maski. Czyli taki śmiech, który pozwala człowiekowi wystawionemu na przemoc i naigrywanie się, na zupełne odarcie, powiedzieć , zwłaszcza samemu sobie – bo któż inny go

³⁴ R. Leoncavallo, *Pagliacci. Opera w dwóch aktach z prologiem. Libretto kompozytora*, tłum. A. Makuracka, Poznań 2015, s. 30 (program spektaklu Teatru Wielkiego w Poznaniu z 31.01.2015 r.).

³⁵ Z. Mikołejko, *Śmiech ostateczny*, [w:] *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu*, Warszawa 2009, s. 94.

jeszcze słucha – *Ecce homo!*³⁶.

Jessica staje – najpierw w obliczu potencjalnego zagrożenia i wywołanego nim lęku przed byciem zredukowaną do poziomu ciała. Następnie w obliczu lęku urzeczywistnionego, dokonanego. Oto jej nieskalane ciało zostało pohańbione, wzięte siłą i wykorzystane. Jej śmiech okazuje się ostatnią szansą na ocalenie oraz jedynym chyba momentem, kiedy to ona – właśnie poprzez ów gest – jeden jedyny raz przejmuje kontrolę w patriarchalnym świecie. Jej śmiech konstituuje nową władzę; i być może nie o władzę w świecie doczesnym chodzi. Chodziłoby o przywrócenie – chociaż na chwilę – dominacji rozumu. Śmiech staje się elementem skandalicznym, bo wraz z nim dopuszcza się refleksję, komentarz i krytykę, zatem potencjał zmiany dotychczasowej rzeczywistości. Ów dziewczęcy projekt rewizji świata nie zostaje rzecz jasna przeprowadzony do końca. Odchodzi w ciemność, w stronę, z której przyszedł Harry – w tej informacji kryje się jakieś niebezpieczeństwo i zagrożenie. Być może powróci do szpiku kości zła; być może to odejście zawiera w sobie groźbę powrotu przemocy – jeszcze straszniejszej.

Jessica brutalnie doświadcza świata, który ma niewiele wspólnego z utopią. Posługując się kategoriami Odo Marquardta można powiedzieć, że dotychczasowy rozum ekskluzywny, wykluczający te elementy, które mu do całości nie pasują zaczyna rozszerzać swe granice tolerancji owych elementów przekształcając się w rozum inkluzywny – włączający, dopuszczający. Takie przejście mogło dokonać się dzięki teodycei, a tym samym idei dopuszczenia zła. Dla filozofa zło to nadrzędna kategoria dla tych wszystkich aspektów nie dających się wyłączyć i zaakceptować przez rozum ekskluzywny: to, co unicestwia i to, co nie istotne. Zło okazało się problemem, wobec którego filozofia nowoczesności musiała zająć nowe stanowiska i przewartościować dotychczasowe układy. Oto w XVIII wieku okazało się, że zło musi zostać przesunięte na nieco inne pozycje, że trzeba jakoś obronić Boga przed zarzutem jakoby był Stwórcą złym i nierozumnym. Leibniz powiada nam: zło gwarantuje równowagę; jest potrzebne, bo nasz świat jest światem optymalnym. Nie jest ani dobry, ani zły, za to godny istnienia. Rozum od tego momentu nie może udawać, że zła nie ma³⁷. Podobnie Jessica nie może udawać, że zła nie ma. I sama pyta, jak ów idealny demiurg – czy Harry może być aż tak zły? Pytanie o przemoc w operze Bairda, jest pytaniem o świecką teodyceę, w której funkcje Boga pełni Harry. Czy jego zło da się dopuścić? Według Marquardta jedyną drogą będzie próba udowodnienia – głównie samemu sobie – że zło nie

³⁶ *Ibidem*, s. 375.

³⁷ Por. O. Marquard, *Rozum jako reakcja graniczna*, [w:] *Szczęście w nieszczęściu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2011, s. 33-56.

jest takie złe, jakby się mogło wydawać; a wilk nie taki straszny jak go malują. Śmiech Jessiki przychodzi po gwałcie i morderstwie – jej rozum zajmuje tym samym określone stanowisko wobec tych wydarzeń, które nie pasują do siebie, nie tworzą całości. To – jakby chciał Helmut Plesner – „reakcja graniczna”³⁸ – kiedy horyzont oczekiwań zderza się ze ścianą, dociera do granic i musi wobec nich skapitulować. Pozostaje wówczas albo śmiech, albo płacz. Płacz jednak kojarzy się ze słabością³⁹; śmiech – w szczególności opętańczy, szaleńczy, histeryczny – jest złowieszczy, dwuznaczny, demoniczny i w gruncie rzeczy przerażającym. Jest to moment fundowania nowej władzy, nowego porządku, nowej przemocy. On też daje chwilę wytchnienia; stanowi luksus rozumu inkluzywnego, tzn. szansę powiedzenia sobie „tak to już jest”. Trudno też nie zgodzić się z Mikołajką, że

ten śmiech ostateczny niczego nie chroni, żadnego człowieczeństwa. I niczego nie obnaża, nie demaskuje żadnej – skierowanej przeciw nam – niehumanitarnej rzeczywistości. Drwi tylko bezbożnie z tego świata wszechmogącego, na jaki jesteśmy skazani. I pragnie go unicestwić, skoro ginie – przepada w ciemność – ten oto, kto tym śmiechem się zachłystuje. Śmiech ostateczny nie zna bowiem współczucia ani – w istocie – rzeczywistego bólu. Zna tylko puste piekło – i tylko puste piekło, tylko pustą otchłań, chce otworzyć przed światem. Jest diabelskim śmiechem szaleńca i zbrodniarza, który pragnie zabić w nas i miłość, i – jeszcze mniej – bolesny smak istnienia. Zabijając, wierzy jednak obłudnie, okłamuje samego siebie, że zabija złudzenie, iluzję, nie zaś prawdziwe życie.⁴⁰

Mundus vult decipi, ergo decipiatur!

Bibliografia

1. Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974.
2. Baird T., *Jutro. Dramat muzyczny w jednym akcie. Libretto J.S. Sito. Partytura*, Kraków 1983.
3. Bourdieu P., *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004.
4. Gajewska A., *Reprodukowanie patriarchatu*, [w:] *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, pod red. H. Mamzer, Poznań 2006.

³⁸ Por. *Ibidem*, s.33.

³⁹ O płaczu wypowiadał się m.in. Theodor Adorno, zauważając paralele między muzyką a płaczem właśnie. Filozof powiada bowiem: "Źródłem muzyki jest pewien gest spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia. W toku tego gestu ustępuje napięcie mięśni twarzy, które zwracając twarz aktywnie ku otoczeniu, jednocześnie ją od niego odcina. Muzyka i płacz rozluźniają ujścia i dają ujście zatamowanemu człowieczeństwu. Sentymalizm muzyki niższej przypomina w zniekształconej postaci to, co zaledwie potrafi naszkicować muzyka wyższa, stojąca dziś na krawędzi oblędu: pojednanie. Rozpływając się we łzach i w muzyce, w której nie ma już nic ludzkiego, człowiek doznaje przepływu przez siebie czegoś odrębnego od siebie, co dotychczas oddzielała od niego bariera świata rzeczy. Płacząc, podobnie jak śpiewając, muzyka w konającym świecie, nawet w najśluszniej konającym wyraża gest istoty, która wraca, a nie istoty, która czeka." Por. T.W. Adorno, *op. cit.*, s. 175.

⁴⁰ Z. Mikołajko, *Śmiech ostateczny*, s. 383.

5. Koebner T., *O teorii Zeitoper* [w:] *Teorie opery*, pod red. M. Jabłońskiego, Poznań 2004.
6. Leoncavallo R., *Pagliacci. Opera w dwóch aktach z prologiem. Libretto kompozytora*, przeł. A. Makuracka, Poznań 2015.
7. Mamzer H., *Przemoc i tekst*, [w:] *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, pod red. H. Mamzer, Poznań 2006.
8. Marquard O., *Rozum jako reakcja graniczna*, [w:] *Szczęście w nieszczęściu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2011.
9. Mikołajko Z., *Gwałt: dawna droga miłości i wojny*, [w:] *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu*, Warszawa 2009.
10. Mikołajko Z., *Śmiech ostateczny*, [w:] *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu*, Warszawa 2009.
11. Reemstma J.P., *Zaufanie i przemoc. Esej o szczególnej konstelacji nowoczesności*, przeł. M. Kałużna, I. Sellmer, K. Śliwińska, Poznań 2011.

Ze sceny do życia – „polski teatr przemiany” i (r)ewolucji

Iwo Gall, człowiek zaangażowany w teatr, scenograf, reżyser i mistrz dla adeptów sztuki aktorskiej, wieloletni współpracownik Juliusza Osterwy, twórca aktorskiego Studio Iwo Galla, napisał: „Teatr to narkotyk, wciąga, rozpala i przywiązuje, jednych zatracza, innych nagradza, ale trudno powiedzieć, komu krzywdy nie robi”⁴¹.

Ten okrutny wymiar teatru wynika z jego misteryjnych korzeni tkwiących w starożytności. W swym pierwotnym, rytualnym charakterze przybierał on rozmaite formy np. labiryntu. Istotniejsze jednak niż forma było obligatoryjne, dla biorących udział w tych wydarzeniach, uczestnictwo. Zmuszały więc owe misteria i rytuały do bycia czyniącymi, do przeżywania. Ów aspekt jest i dziś wartością teatru. Osterwa ten najwyższy wymiar sztuki, mający ekspansywny wpływ na widza nazywał „Słowopelnią”, zastrzegając jednak, iż od XVII wieku poczynając, kiedy to „Słowopelnia” pomimo wysiłków „Wielkiego Calderona” uległa ostatecznej degeneracji (swoją, *nomen omen*, pełnię przeżywała w misteriach eleuzyńskich⁴²) i zniknęła z teatru. Starał się zatem o jej przywrócenie, o ponowne uczynienie z teatru przestrzeni zdolnej do czynienia misterii.

Jaki cel przyświecał twórcy Reduty? Nie była nim misteryjność sama w sobie. Osterwa i Mieczysław Limanowski pragnęli stworzyć Teatr Nowego Testamentu opisywany również jako Teatr św. Genezjusza, idee tę wyjaśnia Dariusz Kosiński w swojej książce pod tytułem *Polski teatr przemiany*:

Byłby [ów teatr – D.G.] (...) realizacją tego wysokiego powołania, miejscem przekroczenia granicy między sztuką teatru a działalnością polegającą na wykorzystywaniu metod teatralnych, zwłaszcza aktorskiego procesu twórczego, jako swoistego rusztowania dla rozwoju duchowego.⁴³

Tego typu myślenie, dążące do uczynienia z teatru nie tyle narzędzia, co miejsca, w którym może zajść wspomniany proces rozwoju nie jest oczywiście autorskim pomysłem

⁴¹ I. Gall, *Mój teatr*, Kraków 1963, s. 143.

⁴² D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 300.

⁴³ *Ibidem*, s. 29.

twórców Reduty, a odwołaniem do tradycji, którą w polskim teatrze rozpoczął Adam Mickiewicz. Tradycji przeczuwanej i nazywanej wcześniej rozmaicie, chociażby „teatrem misteryjnym”, czy „teatrem mitu”, a zsyntezowanej i opisaney przez Kosińskiego jako „polski teatr przemiany”.

Ta – jak pisze autor – unikalna, w skali świata, postawa teatralna, którą rozpoczął twórca *Dziadów*, była kontynuowana i rozwijana przez Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, Osterwę, Jerzego Grotowskiego oraz – choć Kosiński w swej książce nieco się zawahał i nie poddał tej kandydatury gruntownej analizie, czy też owe badania odłożył na później – Włodzimierza Staniewskiego. Są to artyści, których twórczość stanowiła pewne punkty „węzłowe” dla owej koncepcji. Nie są oni jednak wszystkimi, którzy w przeciągu tych blisko 200 lat stanowili o istnieniu „polskiego teatru przemiany”.

Chciałbym w tym tekście podjąć próbę wprowadzenia do tej tradycji postaci nowej – Andrzeja Rybickiego. Ten zapomniany, odnoszący największe sukcesy w dwudziestoleciu międzywojennym, dramaturg zapisał się w historii polskiego teatru oryginalną koncepcją dramatu ofiary, która to nie znalazłszy szerszego oddźwięku, niezrozumiana przez współczesnych krytyków, pozostaje ciekawym rozwinięciem idei wielkich poprzedników oraz uzupełnieniem owoców pracy następców.

Rybickiego udział w „polskim teatrze przemiany” miał też wymiar sceniczny, choć sam lwowianin ambicji reżyserskich nie ujawniał (w przypadku tradycyjnego teatru, inaczej rzecz się miała z teatrem radiowym oraz teatrem amatorskim „Sodaliskowo” działającym w czasie niemieckiej okupacji Lwowa⁴⁴). Osterwa, który w wileńskiej Reducie wystawił sztukę pt. *Okno*⁴⁵ – debiut trzydziestoletniego wówczas dramaturga – wprowadził go tym samym na krajową scenę. Warto zaznaczyć, że wileńska Reduta (zwłaszcza jej drugi sezon 1927/28) uznawana za początek klęski tego projektu miała swoje jaśniejsze punkty. Jednym z nich było właśnie wystawienie dramatu nikomu nieznanego pisarza ze Lwowa⁴⁶.

Na ile Rybicki był świadom korelacji jego poglądów i teorii z myśleniem Osterwy? A może należałoby zadać pytanie odwrotne. Czy te związki były powodem, dla którego głównodowodzący Reduty zdecydował się w 1927 roku na scenie przy Pohulance wystawić

⁴⁴ D. Szul, *Tajny teatr młodzieżowy Lwów-Sodaliskowo 1942-1945*, „Nasza Przyszłość”, 1971, t. 36, s. 53-79.

⁴⁵ Tytuł dramatu został później zmieniony na *Kostium Arlekina* i pod taką nazwą sztuka ukazała się drukiem, v. A. Rybicki, *Kostium Arlekina. Sztuka w trzech aktach*, [w:] idem, *Kostium Arlekina, Dzień dobry, Biała sowa. Utwory dramatyczne*, Warszawa 1931.

⁴⁶ O wyjątkowych walorach inscenizacyjnych *Okna* wspominał Bogdan Śmigieński, v. B. Śmigieński, *Reduta w Wilnie. 1925–1929*, Warszawa 1989, s. 57.

Spektakl docenił również Stefan Srebrny, wg którego *Okno*, wraz ze *Snem* Felicji Kruszewskiej (reż. Edmund Wierciński), były najjaśniejszymi przedstawieniami sezonu, v. S. Srebrny, *Reduta (od grudnia r.1926 do grudnia r.1927)*, „Źródła Mocy”, 1928, z. 3, r. II, s. 49.

Okno i tym samym rozdziewiczyć Rybickiego scenicznie?

Głęboko chrześcijańskie myślenie lwowianina, korespondujące z ideą teatru genezyjskiego, jest oczywiste. Brak jednak w jego tekstach okołodramatycznych, czy też teoretycznych, rozważań na temat roli aktora, reżysera i tym podobnych aspektów pracy teatralnej. Tak jakby interesowało go jedynie pisanie dramatów, a nie ich wystawienie.

Jest to oczywiście myślenie trudne do zaakceptowania, jeśli pamiętamy jak wielką rolę, w jego mniemaniu, miał pełnić teatr – miejsce konkretnych, absolutnie priorytetowych zjawisk. Dlaczego więc Rybicki w sprawach techniczno-teoretycznych milczy? Z jakiego powodu jawi się filozofem – jak w przypadku publikowania tekstów w „Kurjerze Wileńskim” i „Słowie” w związku z premierą *Okna*⁴⁷ – a nie człowiekiem teatru? Czy powodem był brak doświadczenia⁴⁸? Można odnieść wrażenie jakby w swej pracy artystycznej tworzył pewien model teatralny, który, co prawda wymyślił i zarysował w sztukach oraz przy innych okazjach, nie zdobył się jednak na jego całościowe opracowanie, wzorem choćby swego znajomego – Stanisława Ignacego Witkiewicza⁴⁹. Nie trudno sobie zresztą wyobrazić, że tego rodzaju postawa sprzyjała współpracy z tak wizjonerskim reżyserem jak Osterwa.

Niemniej, co do pryncypiów Rybicki i twórca *Reduty* byli zgodni, jak pisze bowiem Kosiński:

Chodziło im [Reducie – przyp. D.G.] zatem nie tylko o teatr i wychowanie „nowego aktora”, ale przede wszystkim o wypracowanie sposobów pozwalających na przemianę aktora – sługi Melpomeny, w Pośrednika – naśladowcę Chrystusa, pozostającego pod szczególną opieką św. Genezjusza.⁵⁰

W dramatach Rybickiego nie brak naśladowców Chrystusa, a raczej osób, które pojmują, bądź intuicyjnie wyczuwają skuteczność mechanizmu ofiary, której przykładem był Jezus z Nazaretu.

Religijność, sytuująca się częstokroć gdzieś na pograniczu mistycyzmu, nie musi oznaczać bezwarunkowego aliansu z Watykanem i katolicką wykładnią teologiczno-moralną. Kosiński przywołując w innym miejscu swej książki wykłady paryskie Mickiewicza

⁴⁷ A. Rybicki, *Ofiara radośna*, „Słowo”, 1927 XI 04, nr 252, s. 2; idem *Ofiara. W związku z premierą „Okna” w Reducie*, „Kurjer Wileński”, 1927 XI 06, nr 254, s. 2

⁴⁸ Należy pamiętać, że *Okno* to pierwsza wystawiona, ale nie pierwsza napisana sztuka Rybickiego, który miał już wtedy na swoim koncie *Noc śnieżystą* (v. Archiwum Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw 4958, „A. Rybicki, *Noc śnieżysta. Sztuka w trzech aktach*”), a być może także inne dramaty.

⁴⁹ Witkacy utrzymywał dość bliską relację z Rybickim, spotykali się częstokroć w Zakopanem, gdzie malował jego portrety. Sztukę lwowianina cenił wysoko, pisał m. in.: „Andrzej Rybicki stanowczo gwiazda pierwszej wielkości w artystycznej twórczości dramatopisarskiej.” (S. I. Witkiewicz, *Teatr przyszłości*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 341.).

⁵⁰ D. Kosiński, *Polski teatr...*, op. cit., s. 29.

stwierdza:

Dopiero teraz uderza znaczenie króciutkiej wzmianki o teatrze: przyznana mu przecież została moc, jakiej nie posiada, według Mickiewicza, Kościół – moc obejmowania we władanie ludzkich dusz i pobudzania ludzi do działania, moc przemiany wartości duchowych w czyny realizowane w materialnym świecie i przynoszące realne wartości.⁵¹

Oczywiście Rybicki z Kościołem się nie wadzi, a przynajmniej o tym nie wspomina. Swoją drogą to dość znamienne, że w tekstach jego sztuk brak, zdawać by się mogło naturalnie licznej, reprezentacji postaci Kościoła. Nie pojawiają się, a jeśli już to sporadycznie, księża, zakonnicy, czy mnisi. Jego biografia pozwala domniemywać, że miał dobre, bliskie wręcz relacje z klerem, choć raczej na poziomie wspólnot zakonnych, do których jeździł i dla których pracował⁵². Odcisnął też wpływ na wybitnego filozofa Stefana Swieżawskiego⁵³.

Ów realny wpływ teatru na rzeczywistość (paradoksalnie już na poziomie dramaturgii), o którym za Mickiewiczem wspominał Kosiński, utożsamiamy z ideami i trudno w tym wypadku mówić o weryfikacji tego podejścia. Nie zawsze jednak tak było i nie wszyscy dramaturgowie podchodzili do sprawy z rezerwą. Znakomitym przykładem tego jest Słowacki, który w tych słowach pisał do matki o swoim przekładzie Calderona:

Widzisz Ty, jak ja ukochałem *Księcia Niezłomnego*, w którym Chrystus w Afryce zwycięża, lecz nie przez miecz, ale przez męczeństwo. A ledwom ja to wymalował na nowo i pokazał, odpowiedział mi zaraz Chrystus grzmiotem dział (...) w kilka godzin upadło przed nim tangierskie mocarstwo⁵⁴.

Wiarę w realny wpływ dramatu można wytłumaczyć, za Kosińskim, iż czytelnikiem *Księcia Niezłomnego* był jego bohater – Jezus Chrystus⁵⁵. Oczywiście ta mistyczna megalomania to przypadek skrajny, korespondujący z osławionym egocentryzmem wieszcz. Rybickiemu daleko do takiej postawy, choć i jemu nieobcy był trud tłumacza, a i wzór Chrystusa obecny w każdej niemal sztuce stawiał za cel, który winien odbiorca osiągnąć. Nie rościł sobie jednak prawa do kreowania historii na zasadzie komunikacji z Bogiem. Wierzył

⁵¹ *Ibidem*, s. 41.

⁵² Mam tutaj na myśli porządkowanie ksiąg i kronik oraz tłumaczenia, którymi zajmował się po II Wojnie Światowej (m. in. w Opactwie Cystersów w Szczyrzycu, woj. małopolskie, gdzie w latach 1962-1964 pracował również nad dziełem traktującym o mystyce św. Bernarda). Niekiedy współpracował również na poziomie teatralnym, jak podczas inscenizacji *Jasełek* (reż. Bronisław Dąbrowski) w ramach teatru konspiracyjnego we Lwowie w tzw. „Sodaliskowie” w roku 1943. Z organizacją tą Rybicki pracował także przy innych okazjach, v. S. Sierotwiński, *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939-1945*, t. I, Kraków 1988, s. 249; cf. D. Szul, *Tajny teatr...*, op. cit.

⁵³ S. Swieżawski, *Wielki przełom 1907-1945*, Lublin 1989, s. 274.

⁵⁴ J. Słowacki, *Listy do Matki*, red. Z. Krzyżanowskiej, [w:] idem: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowskiego, t. 13, Warszawa 1959, s. 461.

⁵⁵ D. Kosiński, *Polski teatr...*, op. cit., s. 139.

we wpływ sztuki na człowieka, ale raczej na zasadzie, rzekłbym, pozytywistycznej – nakłaniał bowiem do pewnego rodzaju pracy. Jej rozpoczęcie możliwe było, zgodnie z ideami romantyzmu i misterium, po doznaniu objawienia – ale owo objawienie sprawy, pisząc kolokwialnie, nie załatwiało. Dość przypomnieć losy wszystkich bohaterów zaludniających sztuki lwowianina, którzy zrozumieli prawdę – stali się wtedy apostołami głoszącymi dobrą nowinę w niechętnym im świecie. Ów świat zaś miał ich za szaleńców, proroków, czy głupców, zależnie od okazji. Rodzi się więc pytanie, czy Rybickiemu brak było tego pierwiastka mistycznego szaleństwa, który miał w sobie Słowacki, czy też lwowianin, umiejscowiony jednak w zupełnie innym miejscu historii, nie dopuszczał do siebie tak idealistycznego rozwiązania, przekonany o konieczności wysiłku poniesionego „u podstaw”?

Mistycyzmu było u autora *Kostiumu Arlekina* dostatek, a być może nawet nadmiar i to zarówno w sztuce, jak i w życiu⁵⁶. Zdaje mi się, że Rybicki projektował swego rodzaju rewolucję, ale aby ją przeprowadzić, należało nie tylko obudzić społeczeństwo, odkryć w nim, pisząc za Mickiewiczem, właściwy „ton”, ale także je wyedukować. Zatem rewolucję trzeba było nie tyle wywołać, co wykształcić. Dlaczego więc piszę o rewolucji, a nie o ewolucji? Powodem element objawienia. Każdy z dostępujących prawdy, pojmujących kategorię ofiary („ofiary radośnej” jak pisał Rybicki, która pozostaje w ścisłym związku z girardowskim pojęciem kozła ofiarnego) i wkraczający na jej ścieżkę upodabnia się do Chrystusa – staje się więc nowym prorokiem w niezmiennie, po staroświecku, niechętnym mu świecie.

Skoro wspomniałem już René Girarda, jego teoria „kozła ofiarnego” podobnie jak „ofiara radośna” Rybickiego nie są możliwe do opisanie i „uczynienia” bez przemocy. To przemoc sankcjonuje wręcz obydwa mechanizmy. U włoskiego antropologa jest to, z jednej strony, przemoc ogółu w stosunku do jednostki, z drugiej zaś samoofiarowanie, czyli właściwie świadome poddanie się owej agresji. Podobnie u Rybickiego⁵⁷, który w swoich sztukach, o przemocy rozprawia często i z upodobaniem, koncentrując się jednak głównie na wątkach psychologicznych, czy też, jak chcieliby niektórzy krytycy i odbiorcy, psychopatologicznych⁵⁸. Tak jest i w *Kostiumie Arlekina* i w *Białej sowie*⁵⁹. Pojawiają się

⁵⁶ O jego zdolnościach wróżbiarsko-spirytystycznych pisał m. in. Jan Ernst *cf.* J. Ernst, *Dwie linie życia. Ja i mój Lwów*, Lublin 1988.

⁵⁷ Temat ten poddałem obszernej analizie w pracy magisterskiej, v. D. Gac, *Kategoria ofiary w dramatach Andrzeja Rybickiego*, Zakład Teatrolologii UMCS w Lublinie, 2014.

⁵⁸ Np. prof. Szymański, *cf.* H. Romer(-Ochenkowska), *Środa nad środy*, „Kurjer Wileński”, 1927 XI 11, nr 258, s. 2; Jerzy Kwiatkowski, *cf.* J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 330, Czesław Jankowski, *cf.* Cz. Jankowski, *Recenzji z „Okna” Rybickiego, wydanie nowe, dopełnione*, „Słowo” 1927 XI 7, nr 255, s. 2.

⁵⁹ A. Rybicki, *Biała sowa. Sztuka w trzech aktach*, [w:] idem, *Kostium Arlekina, Dzień dobry, Biała sowa. Utwory dramatyczne*, Warszawa 1931.

w jego utworach również elementy bardziej konwencjonalne, np. rewolucja w *Dzień dobry*⁶⁰, która zdaje się być powojenną projekcją stanów niemal apokaliptycznych. Wojna jako katalizator sytuacji skrajnych – wymuszających niejako odpowiednią, ofiarniczą, reakcję to ważki element *Każdego progu*⁶¹ oraz *Tak było i będzie*⁶². Jest więc lwowian świadom tego, że duchowy awans (nie tylko jednostki, ale i całego społeczeństwa) możliwy jest tylko za cenę realnego, psychiczno-fizycznego cierpienia⁶³. Widzi więc świat jako miejsce pełne przemocy i tak też widzi teatr – czego zresztą doświadczali widzowie, narzekając, jak Czesław Jankowski, na konieczność bycia świadkami okropnego, straszliwego życia Łucji – bohaterki *Kostiumu arlekina*⁶⁴. Ile było w tym szyderstwa niezadowolonego recenzenta? Śmiem twierdzić, że nawet jeśli dużo, to przykrywało ono autentyczne, płynące ze sceny emocje, które nie pozostawiały obojętnym.

We wspomnianym przeze mnie podejściu rewolucyjno-ewolucyjnym, które musi uznać każdy z chcących dostąpić wyższego stopnia duchowego i moralnego rozwoju, jest coś z pracy laboratoryjnej, a więc kolejnego „węzła” „polskiego teatru przemiany”, który zacisnął Grotowski, a jego „sposób wiązania” tak komentował Kosiński:

[...] droga do świętości przez rzetelnie wykonany czyn niewierzącego – z tym jednak zastrzeżeniem, że nie wymienia się tu żadnych imion bożych. Jediną osobą, na którą wskazują liczne wzmianki w wypowiedziach z tego okresu [parateatralnego – D.G.], jest oczywiście Jezus, ale widziany jako człowiek wiecznie żyjący w człowieku, jako Brat⁶⁵.

Jezus jako Brat, wiecznie żyjący w człowieku, czyż nie przypomina to Boga spacerującego pod oknem w *Kostiumie Arlekina*? Ów czyn, który należy rzetelnie wykonać przywodzi na myśl konstrukcję, którą Rybicki eksplorował w *Dzień dobry*, gdzie tytułowe zawołanie zdobywało moc sprawczą. Oczywiście jest to z jednej strony odwołanie do słowa, które posiada moc, nawet nie tyle magiczną, ile – w tym kontekście – modlitewną. Z drugiej zaś strony zwraca uwagę pospolitość formuły, wskazująca na jej powszedniość. Jest w tym pewna zbieżność ze słowami modlitwy *Ojczy nasz* i prośbą „chleba naszego powszedniego”,

⁶⁰ A. Rybicki, *Dzień dobry. Sztuka w trzech aktach*, [w:] idem, *Kostium Arlekina, Dzień dobry, Biała sowa. Utwory dramatyczne*, Warszawa 1931.

⁶¹ Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. 5234, „A. Rybicki, *Każdy próg*”.

⁶² Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. 2776, „A. Rybicki, *Tak było i będzie*”.

⁶³ Na ile ma to związek z jego własną ułomnością (Rybicki poruszał się oraz mówił w charakterystyczny, powolny sposób), będącą następstwem katastrofy lotniczej? Pytanie pozostaje otwarte. Warto jednak o tym pamiętać, gdy obcując z twórczością Rybickiego stykamy się z cierpieniem, zwłaszcza jeśli wierzyć Ryszardowi Kosińskiemu, który wspominając lwowianina pisał o jego „wieloletnim uwięzieniu w łóżku”, cf. R. Kosiński, *Wspomnienie o Andrzeju Rybickim*, „Dziennik Polski”, 1966 III 19, nr 66, s. 3.

⁶⁴ Cz. Jankowski, *Recenzji z „Okna” Rybickiego...*, op. cit.

⁶⁵ D. Kosiński, *Polski teatr...*, op. cit., s. 472.

który to nie musi przecież oznaczać pokarmu dla ciała, ale strawę dla ducha. Rybicki i Grotowski zdają się stwierdzać, że ów pokarm da się odnaleźć. Różni ich (i to diametralnie) sposób poszukiwań, ale obszar wydaje mi się wspólny. Tak, jak rzetelnie wykonany czyn może skutkować przekroczeniem pewnych granic wiodących ku objawieniu mającym skutkować zmianą w życiu, tak właściwie wypowiedziana formuła przywitania może zadziałać podobnie. A nawet, jak chciałby Rybicki, na szerszą, społeczną skalę, która oczywiście rodzi się w czynie jednostki. Warto zaznaczyć konsekwencję lwowianina, który w zrozumieniu mechanizmu ofiary upatrywał szansy na nastanie „prawdziwego wieku XX”⁶⁶ – wiary tej nie zachwiała nawet II Wojna Światowa. Wprawdzie Rybicki po 1945 roku nie publikuje już tekstów mających służyć omówieniu teorii dramatu ofiarnego, jednak w jego twórczości idea ta pozostaje niezmienna.

W pewnym sensie dramat jest dla Rybickiego, tak jak teatr dla Grotowskiego, wehikułem, który ma zabrać widza w podróż samodoskonalenia. Warto się zastanowić, na czym polega różnica między takim pojęciem, a analogią do misterium, które starali się odtworzyć – czy też w pewnym sensie powołać do życia na nowo („od-począć”) Osterwa i Limanowski. Otóż w przypadku lwowianina mamy do czynienia z wykorzystaniem pewnego modelu literackiego, który następnie może zostać przeniesiony na scenę. Widz odbierający inscenizację dramatu Rybickiego staje się więc uczestnikiem (jak chciałby autor), zaproszonym do udziału w misterium. Jego przeżycia, których doświadczy w czasie spektaklu, mają jednak trwać dalej po wyjściu z teatru – wpływać na jego życie w sposób dosłowny, pozbawiony metaforyki. Jest więc dla widza takie spotkanie z dramatem ofiarnym, początkowym etapem drogi, na którą wkracza – lub też jeśli już na niej jest, dostaje szansę na podwiezienie, wsiada do wehikułu. Uruchomienie tego mechanizmu nie jest jednak dla Rybickiego celem samym w sobie, a jedynie środkiem do osiągnięcia celu – zmiany człowieka, odbiorcy. Można więc sparafrazować Kosińskiego, który te słowa kierował pod adresem Grotowskiego i napisać: Rybicki „nie tworzy teatru, lecz go używa”⁶⁷.

Istotną rzeczą w przypadku lwowianina, która wyróżnia go spośród wszystkich przywołanych tutaj duchów, wielkich innowatorów, czy jak zapewne powiedziałby Kosiński – rewelatorów, jest przekonanie o możliwości dokonania jeszcze jednego kroku. Mowa o teatrze wyobraźni, w którym autor *Kostiumu Arlekina* aktywnie działał i o którym pisał

⁶⁶ Takie słowa Rybickiego przywołuje Jankowski, v. Cz. Jankowski, *Recenzji z „Okna” Rybickiego...*, *op. cit.*, s. 3, cf. A. Rybicki, *Ofiara. W związku z premierą...*, *op. cit.*, s. 2.

⁶⁷ D. Kosiński, *Polski teatr...*, *op. cit.*, s. 394.

teoretyczne rozprawy⁶⁸. Wydawać by się mogło, zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy, że była to ślepa uliczka. Sugerowałbym jednak głębszą refleksję i porównanie materii dźwiękowej z formą nagrania wideo, dzięki której teatr może docierać do nieporównywalnie większej liczby odbiorców niż w tradycyjnej swej formie – a właśnie kwestia owej ekspansywności była rewolucyjna w przypadku dramatu „rzuconego” na fale eteru. Skłaniam się ku, dyskusyjnej zapewne, opinii, iż siła oddziaływania teatru w znacznej mierze znika w przypadku oglądania go w formie wideo. Ma za to szansę zostać zachowaną w „czystej” formie dźwiękowej. Co za tym idzie, krok, który uczynił Rybicki prowadził w dobrą stronę. Chodziło wszak i Osterwie i jemu o „Słowo”.

Warto zwrócić także uwagę na pewną korespondencję idei laboratorium teatralnego, pracy bez widza, z tworzeniem dramatu radiowego, który oczywiście do widza jest kierowany, ale aktor – w przypadku słuchowiska nagrywanego, jak i nadawanego na żywo – co w czasach Rybickiego było powszechną praktyką – także pozbawiony jest kontaktu, wymiany energii między widownią a sceną. Rodzi się pytanie, czy jakikolwiek teatr alternatywny, czy też eksperymentalny, w swoich ćwiczeniach, metodzie, pracował z dźwiękiem na zasadzie zadań słuchowiskowych?

Idąc dalej w tych ryzykownych rozważaniach, chciałbym postawić pytanie – nie podejmując się udzielania odpowiedzi – czy rezygnacja ze sfery wizualnej teatru nie działa wyostrowająco na to wszystko, co utajone, na ten wymiar teatru, w którym – jak pisał Kosiński – „zachodzą procesy decydujące o jego sakralnym charakterze”⁶⁹? Pytanie uznaję za zasadne⁷⁰ pomimo dalszych rozważań autora *Polskiego teatru przemiany* na temat teatru jako świątyni, w której modli się do Ducha i oddaje mu cześć, a owa „modlitwa” „polega [...] nie na wygłaszaniu słów, ale ich urzeczywistnianiu, wcielaniu”⁷¹.

Wcielanie słów, które docierają do nas (widzów, odbiorców, współczyniących) ze sceny, może przybrać zaskakującą formę. Tak chyba należy odbierać wystąpienie Staniewskiego, który przy okazji ubiegłorocznego⁷², odbywającego się w Gardzienicach, festiwalu „Ukraina – Polska – Europa”, mówił o absolutnie realnym i dosłownym wpływie sztuki Teatru „Gardzienice” na wspólnotę, w której to właśnie rodzi się rewolucja. Założyciel

⁶⁸ Teorie Rybickiego dotyczące dramatu radiowego omówiłem obszerniej w artykule pt. *Zapomniana karta międzywojennej radiofonii – przypadek Andrzeja Rybickiego*, „Akcent”, 2014, nr 2, s. 161-166. Więcej informacji na temat działalności twórczej Rybickiego w Polskim Radiu, v. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, Łódź 2000.

⁶⁹ D. Kosiński, *Polski teatr...*, op. cit., s. 277.

⁷⁰ Również przez wzgląd na popularne w Rosji teatry dźwiękowe.

⁷¹ D. Kosiński, *Polski teatr...*, op. cit., s. 278.

⁷² Ukraina-Polska-Europa Festival odbywał się w dniach 13-15 XI 2014 na terenie Europejskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w Gardzienicach.

Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” powtarzał przy wielu okazjach, iż rewolucja swój początek ma zawsze w podstawowej komórce społecznej – rodzinie. Ten proces oddolny miał w tym przypadku zaowocować strajkami w Świdniku, co było dalej – wszyscy wiemy. Nie przywołuję tej anegdoty po to, aby ironicznie stwierdzić, iż OPT „Gardzienice” obalił w Polsce komunizm, ale aby zaznaczyć, że idea teatru jako narzędzia wyzwalania reakcji masowych jest ciągle żywa i nadal są twórcy, którzy możliwą „przemianę” starają się realizować. Nie ma więc powodu aby kruszyć kopie w sporach o zasadność, czy sens używania kategorii „polskiego teatru przemiany” pojmowanej jako pewna faktycznie istniejąca „metoda” teatralna, której owoce możemy obiektywnie zbadać. Kosiński posługuje się naturalnie pewnym konstruktem, niemniej, zawiera w nim sposób myślenia artystycznego, który nawet jeśli nie przekłada się na realizację założeń (wywarcie określonego, możliwego do zbadania *post factum*, wpływu na odbiorcę) jest czymś ważkim i godnym analizy, wszak jego efektem pozostaje dzieło artystyczne.

Na koniec chciałbym wkroczyć na pewną ścieżkę, która otworzyła się przede mną poprzez wspomnienie o pracy „Gardzienic”. Antyczna przemoc, jej obecność w rytuałach i misteriach, o których wspominałem na samym początku jest również bardzo ważkim elementem przedstawień w reżyserii Staniewskiego, częstokroć koncentrujących się właśnie na niej (*Ifigenia w T...*, *Ifigenia w A...*⁷³). Chciałbym odnotować jeszcze jeden, równie „świeży”, co cały czas obecne w gardzienickim repertuarze widowiska, dowód na jej niesłabnącą moc.

W tym wypadku kwestia przemocy została ukazana w swoistym zespoleniu z tematami poruszonymi dzisiaj (misterium, teatrem przemiany), nie na scenie jednak, a na ekranie. Nie bez kozery Osterwa tak doceniał kino i uznawał proces filmotwórczy za niezwykle wartościowy dla aktora, przystający zresztą do jego koncepcji kreowania/przeżywania postaci. Obraz, o którym mowa, to *Wenus w futrze*⁷⁴ w reżyserii Romana Polańskiego, w którym dwójka bohaterów (aktorka Vanda – w tej roli Emmanuelle Seigner – oraz reżyser Thomas, grany przez Mathieu Amalrica) przedstawiona w trakcie prób

⁷³ Warto wspomnieć, że przemoc i ofiara w widowisku Teatru „Gardzienice” odczytywane są w sposób zgoła odwrotny niż ten wybrany przez Rybickiego, który w jednym ze swych eseistycznych reportaży zrelacjonował spotkanie z inscenizacją *Ifigenii w Aulidzie*, które to przedstawienie oglądał w antycznym amfiteatrze w Syrakuzach, v. A. Rybicki, *Nowe przeznaczenie*, „Słowo Polskie”, 1930 VI 05, nr 151, s. 6; idem, *Nowe przeznaczenie*, „Słowo Polskie”, 1930 VI 06, nr 152, s. 6; idem, *Nowe przeznaczenie*, „Słowo Polskie”, 1930 VI 08, nr 154, s. 6.

W rozumieniu Rybickiego Agamemnon jest postacią wielką, szlachetną i tragiczną ponieważ pojmującą mechanizm ofiary i uznającą jego nieodwołalność oraz skuteczność. W zachowaniu Ifigenii dostrzega zaś lwowianin zrozumienie „obowiązku” ofiary. Tymczasem w interpretacji Staniewskiego dramat Eurypidesa jest przesiąknięty siłą destrukcyjną, rozsadzającymi wspólnotę namiętnościami.

⁷⁴ *Wenus w futrze (La Vénus à la fourrure)*, reż. R. Polański, 2013.

do spektaklu przeżywa inicjację. Tę podróż przez labirynt pełen kulturowych załomów (XIX-wieczna powieść, na której motywach powstaje przedstawienie; antyczne misteria greckie, w których analogię przeradzają się niekiedy próby do spektaklu – Polański posługuje się tutaj ironią, nie umniejsza to jednak paraleli między tym, do czego się odwołuje, a tym, co tworzy) wieńczy akt przemocy – akt zrozumienia i pojęcia, wewnętrzne objawienie. Wspaniały przykład mocy teatru, która choć zamknięta w obrębie sceny wylewa się na widownię, przecieka przez drzwi, pokonuje schody, foyer, przedsionek, wejściowe wrota tej świątyni sztuki i uwolniona, istnieje poza nią⁷⁵.

Abstract

In an article titled *From the stage to life – "The Polish Theatre of Transformation" and (r)evolution*, I have attempted to introduce a new playwright from Lviv – Andrzej Rybicki (1987-1966) into a theatrical model known as "The Polish Theatre of Transformation", created by Dariusz Kosiński. Rybicki's idea of the "sacrificial drama", which he developed and carried out in his plays, is a unique concept, overlooked in previous studies about history of Polish literature. This idea stated (thereby maintaining association with the ancient rituals, mystery plays, legacy of Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Juliusz Osterwa, Jerzy Grotowski, Włodzimierz Staniewski), that theater has the power to transform the audience. Through the concept of sacrifice (understood according to René Girard's theory of the scapegoat), Rybicki caused the arrival of the "real twentieth century". The man who would be a worthy example of this time, should be on a higher level of spiritual and moral development.

Bibliografia

1. J. Ernst, *Dwie linie życia. Ja i mój Lwów*, Lublin 1988.
2. D. Gac, *Kategoria ofiary w dramatach Andrzeja Rybickiego*, praca magisterska, Zakład Teatrolologii UMCS w Lublinie, 2014.
3. D. Gac, *Zapomniana karta międzywojennej radiofonii – przypadek Andrzeja Rybickiego*, „Akcent”, 2014 nr 2, s. 161-166.
4. I. Gall, *Mój teatr*, Kraków 1963.
5. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.
6. Cz. Jankowski, *Recenzji z „Okna” Rybickiego*, wydanie nowe, dopełnione, „Słowo” 1927 XI 7, nr 255, s. 2-3.
7. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

⁷⁵ Gwoli wytłumaczenia, ten przykład nie stoi w sprzeczności z moją wcześniejszą deklaracją o nieskuteczności teatru w formie nagrania wideo, czym innym bowiem spektakl teatralny zarejestrowany okiem kamery, a czym innym film o spektaklu teatralnym.

8. J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
9. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, Łódź 2000.
10. H. Romer-Ochenkowska, *Środa nad środy*, „Kurjer Wileński”, 1927 XI 11, nr 258, s. 2.
11. S. Sierotwiński, *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939-1945*, t. I, Kraków 1988.
12. J. Słowacki, *Listy do Matki*, red. Z. Krzyżanowskiej, [w:] idem: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowskiego, t. 13, Warszawa 1959.
13. S. Srebrny, *Reduta (od grudnia r.1926 do grudnia r.1927)*, „Źródła Mocy”, 1928, z. 3, r. II, s. 49.
14. S. Swieżawski, *Wielki przełom 1907-1945*, Lublin 1989.
15. D. Szul, *Tajny teatr młodzieżowy Lwów-Sodaliskowo 1942-1945*, „Nasza Przyszłość”, 1971, t. 36, s. 53-79.
16. B. Śmigieński, *Reduta w Wilnie. 1925 – 1929*, Warszawa 1989.
17. A. Rybicki, *Każdy próg*, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. 5234.
18. A. Rybicki, *Kostium Arlekina, Dzień dobry, Biała sowa. Utwory dramatyczne*, Warszawa 1931.
19. A. Rybicki, *Noc śnieżysta. Sztuka w trzech aktach*, Archiwum Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw 4958.
20. A. Rybicki, *Nowe przeznaczenie*, „Słowo Polskie”, 1930 VI 05, nr 151, s. 6.
21. A. Rybicki, *Nowe przeznaczenie*, „Słowo Polskie”, 1930 VI 06, nr 152, s. 6.
22. A. Rybicki, *Nowe przeznaczenie*, „Słowo Polskie”, 1930 VI 08, nr 154, s. 6.
23. A. Rybicki, *Ofiara radośna*, „Słowo”, 1927 XI 04, nr 252, s. 2.
24. A. Rybicki, *Ofiara. W związku z premierą „Okna” w Reducie*, „Kurjer Wileński”, 1927 XI 06, nr 254, s. 2-5.
25. A. Rybicki, *Tak było i będzie*, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. 2776.