

# Przemoc „niemiecka”. Między istotą a wrażeniem

Łukasz Musiał

kadr z filmu *Biała wstążka*, reż. Michael Haneke (2009)  
dzięki uprzejmości Monolith Video



Filmy Michaela Hanekego przypominają, że nie każdy rodzaj przemocy można intelektualnie wytłumaczyć. Banalność wielu przypadków przemocy wymyka się teoriom, modelom i filozofiom.



1. Przemoc nie ma narodowości ani wieku, jest bezimienna i stara jak świat. Czy to oznacza, że nie ma również swojego „miejsca zamieszkania” i własnej historii? Oczywiście nie, ponieważ wtedy nie mogłaby robić na nikim odpowiedniego wrażenia. Toteż jest jasne, że muszą istnieć konkretne manifestacje przemocy, czyli jej precyzyjnie skodyfikowane formy, powszechnie akceptowane w jednym kręgu kulturowym, społecznym, geograficznym czy narodowościowym, podczas gdy w innym, nierzadko sąsiednim, uznaje się je za niedopuszczalne, wręcz barbarzyńskie. W starożytnym Rzymie inscenizowano walki gladiatorów i agonię skazańców rzucanych wielkim drapieźnikom na pożarcie – w jednym i w drugim przypadku chodziło o zabijanie „na żywo”, ówczesny rodzaj *reality show*; Aztekowie prowadzili rytualne wojny, aby pozyskać jeńców, których mogli później składać w ofierze swoim żądnym krwi bóstwom; porewolucyjna Francja usankcjonowała (w imię „wolności, równości i braterstwa”!) przemysłową formę zabijania, jaką było gilotynowanie – nigdzie indziej ów proceder nie przybrał tak drastycznej formy i masowej skali; Hiszpanie od wieków ekscytują się *corrida*, za co europejska opinia publiczna regularnie stawia ich pod pręgierzem; Japończycy mieli swoich samurajów i etykę *bushido* (nie mówiąc o kamikadze!), RPA system apartheidu, Włosi mafię, kraje Ameryki Łacińskiej i Południowej – kulturę macyzmu; Rosja to wywózki na Sybir, Europa Środkowo-Wschodnia – pogromy żydowskie, kraje śródziemnomorskie – wendetę, USA – wrestling, kara śmierci i trwale zakorzenione w społeczeństwie przywiązanie do broni palnej, w innych krajach niezrozumiałe. Gdziekolwiek spojrzeć, odkryjemy różnorodne rodzaje przemocy uzasadniane *post factum* czynnikami społecznymi, ekonomicznymi, ideologicznymi, historycznymi, kulturowymi. Pozwala to stwierdzić, że z jednej strony, przemoc jest nierozzerwalnie związana z istnieniem +

gatunku *homo sapiens*, podobnie jak nienawiść, wrogość, przyjaźń, empatia czy miłość, i w tym sensie nie może zostać ograniczona do konkretnego miejsca i czasu. Z drugiej strony, jest to po prostu – podobnie jak nienawiść, wrogość, przyjaźń, empatia czy miłość – pewna możliwość ludzkiego działania, możliwość każdorazowo realizowana w ramach, które zostały nakreślone gramatyką konkretnych „języków” przemocy. Jedne z nich się upowszechniają, zyskując charakter globalny, inne są stosowane tylko lokalnie. Krótko mówiąc, istnieją narodowe sporty, rozrywki, potrawy, kody zachowania, rytuały miłosne, reguły *savoir-vivre*’u, nie ma więc żadnego powodu, aby nie uznać, że istnieją również – przynajmniej dopóty, dopóki istnieją narody – „narodowe” manifestacje przemocy.

Czy istnieje przemoc specyficznie niemiecka? Próba odpowiedzi na to pytanie musi zostać opatrzona jednym istotnym zastrzeżeniem: jeżeli pytać, co bynajmniej nie jest rzeczą oczywistą, o zasadność traktowania kwestii przemocy w aspekcie narodowym (niemieckim), a następnie poddawać ją wielostronnej analizie, obejmującej zarówno czynniki narodowe (np. prusko-niemiecką tradycję militarystyczną, niemiecką odmianę tzw. filozofii życia, protestancką religijność z jej poczuciem obowiązkowości i posłuszeństwem wobec władzy, tzw. zapóźnienia modernizacyjne, ideologię narodowosocjalistyczną itp.), jak i ponadnarodowe (np. światowy kryzys ekonomiczny przełomu lat 20. i 30.), to nie w tym celu, by stawiać pod pręgierzem XX-wiecznych Niemców, wołając przy tym głośno: „To oni zrobili, nie my!”. Pokusę moralizatorstwa bardzo wyraźnie widać we współczesnych badaniach nad przemocą (tzw. *Gewaltforschung*), a już z pewnością w kontekście tzw. kwestii niemieckiej, czy nawet niemieckiej winy (*Schuldfrage*), przy czym nader często ulegają jej właśnie badacze z Niemiec, jak gdyby z góry chcieli odrzucić od siebie podejrzenie, że niedostatecznie przepracowali

przeszłość narodu, do którego sami należą. Oczywiście można zrozumieć ich obawy, jednak merytorycznie nic one nie wnoszą do problematyki przemocy. Dlatego teza o narodowych manifestacjach przemocy, w tym przypadku niemieckich, ma oznaczać tylko to, o czym mowa była na początku: skłonność do przemocy stanowi element biologicznego wyposażenia całego gatunku ludzkiego, jednak w zależności od epoki historycznej, a ponadto od kontekstu społecznego, kulturowego, ekonomicznego czy ideologicznego, skłonność ta może przybrać rozmaite formy. Taki naturalny kontekst dla przemocy tworzy w epoce państw narodowych – a wciąż jeszcze w niej żyjemy, mimo pewnych oznak zaniku paradygmatu narodowego – naród jako „wspólnota wyobrażeniowa”. Dlatego mówiąc o skłonności do przemocy, należy mieć na uwadze tyleż pewną ogólną dyspozycję właściwą każdemu człowiekowi, co – w tym wypadku przede wszystkim – konstrukt społeczny czy właśnie narodowy, klasyfikowany w zgodzie z aktualnie dominującymi normami kulturowymi. A nawet przez te normy... stwarzany, tak jak w ostatnich kilkudziesięciu latach „stworzono”, wcześniej praktycznie nieobecne w świadomości publicznej, zjawisko przemocy wobec kobiet, dzieci, zwierząt itp. W tym sensie pojęcie przemocy jest pojęciem kulturowym, dokładnie odpowiadającym temu, co pod pojęciem kultury rozumiał Max Weber. Jego zdaniem jest to „[...] skończony wycinek bezsensownej nieskończoności wydarzeń świata, któremu człowiek nadaje sens i znaczenie. [...] Idee i wartości sprawiają, że ta część rzeczywistości, którą określamy przy pomocy ich pojęć, staje się dla nas znacząca”<sup>1</sup>. Co więcej, w określonych przypadkach, na przykład w swych nowoczesnych, zracjonalizowanych i administracyjnie skodyfikowanych odmianach, przemoc może wręcz przejąć funkcję

<sup>1</sup> M. Weber, „Obiektywność” poznania społeczno-naukowego i społeczno-politycznego, [w:] idem, *Racjonalizm, władza, odczarowanie*, przekł. M. Holona, Poznań 2004, s. 163.

kultury, mianowicie wtedy, kiedy stanowi narzędzie strukturyzowania rzeczywistości na nowych zasadach. I kiedy przyczynia się w związku z tym do usankcjonowania nowych norm moralnych.

Ale można przyjąć zupełnie odmienny punkt widzenia. „Koty drapią, psy gryzą, ludzie zabijają”. W ten sposób Ruth Klüger, amerykańska badaczka literatury i pisarka, była więźniarka obozu w Auschwitz, odpowiada na pytanie Jana Philippa Reemtsmy o powód, dla którego ludzie zabijają ludzi, jak gdyby była to najnormalniejsza rzecz pod słońcem<sup>2</sup>. Klüger sugeruje innymi słowy, że niczemu nie należy się dziwić i niczego nie należy próbować wyjaśniać. Zazwyczaj nie chcemy przyjąć do wiadomości – zauważa niemiecki historyk Jörg Baberowski – że przemoc stanowi naturalną możliwość wyrazu człowieka, każdego człowieka, i że ta możliwość w pewnych okolicznościach okazuje się wyjątkowo atrakcyjna. Odrzucając tę myśl, tak niezgodną z wpajającymi nam zasadami moralnymi, skłaniamy się albo do patologizacji sprawców, albo do racjonalizacji samej przemocy. W pierwszym przypadku zyskujemy – taką przynajmniej mamy nadzieję – ewidentnych winnych, w drugim ewidentne wyjaśnienie źródeł przemocy. W efekcie przemoc może zostać osteplowana jako – oczywiście ewidentny – wypadek przy pracy<sup>3</sup>.

Wśród przedstawicieli studiów nad przemocą, w szczególności specjalistów od Trzeciej Rzeszy i „ostatecznego rozwiązania”, dominują trzy sposoby racjonalizacji przemocy. Pierwszy wiąże się z pojęciem przemocy strukturalnej. Drugi nawiązuje do przemyśleń wybitnego niemieckiego filozofa kultury Norberta Eliasa, który

stworzył pojęcie procesu cywilizacji (*Prozess der Zivilisation*), pod czym rozumiał stopniowy zanik przemocy w wyniku cywilizowania się społeczności ludzkich. Miejsce bezpośrednich aktów przemocy zajmują inne, mniej brutalne metody rozwiązywania sporów, co wynika wprost ze zjawiska monopolizacji przemocy przez państwo<sup>4</sup>. Orędownicy trzeciego sposobu racjonalizacji przemocy – reprezentuje go najpełniej Zygmunt Bauman w studium *Nowoczesność i Zagłada* – przekonują, że proces cywilizacji, związany przede wszystkim z epoką nowoczesności, nie powoduje redukcji zjawisk przemocy, lecz przeciwnie, ich intensyfikację. Ponosi za to odpowiedzialność logika nowoczesności, projektującej rzeczywistość w zgodzie z wizją określonego – racjonalnego – porządku społeczno-politycznego, przy wsparciu nowoczesnej biurokracji i metod inżynierii społecznej.

Kogo nie w pełni przekonuje umiejscawianie problematyki przemocy w kontekście jednego z przywołanych wyżej paradygmatów, ten być może zwróci się ku wykładniom z obszaru psychologii społecznej. Podsumowaniem tego obszaru studiów nad przemocą – przy czym określenie „studia” żadną miarą nie powinno sugerować, że mamy do czynienia z badaniami o charakterze wyłącznie instytucjonalnym i akademickim – jest głośny film *Biała wstążka. Niemiecka historia dziecięca* (2009), wyreżyserowany przez Michaela Hanekego. Ten znakomity austriacki twórca nie po raz pierwszy sięga po problematykę przemocy – uznaje się go przecież za najbardziej konsekwentnego analityka przemocy we współczesnym kinie – jednak w tym wypadku przyjmuje wyjątkową perspektywę. Jego film to historia tajemniczych zdarzeń, zakłócających życie małej wioski w północnych

<sup>2</sup> Zob. J.Ph. Reemtsma, **Zaufanie i przemoc. Esej o szczególnej konstelacji nowoczesności**, przekł. M. Kałużna, Poznań 2011, s. 14.

<sup>3</sup> Zob. Jörg Baberowski, **Gewalt verstehen**, „Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History” 1/2008, s. 6.

<sup>4</sup> Zob. N. Elias, **O procesie cywilizacji. Analizy socjologiczne i psychogenetyczne**, przekł. T. Zabłudowski i K. Markiewicz, Warszawa 2011.



kadr z filmu *Biała wstążka*, reż. Michael Haneke (2009)

Niemczech. Mamy 1913 rok, wieś sprawia wrażenie wspólnoty idealnej, której rytm życia wyznaczają odwieczne zasady feudalnego porządku społecznego, wsparte na wierze i autorytecie władzy. Rytm kolejnych dni wyznaczają praca i modlitwa, dla dzieci dodatkowo szkolne zajęcia. Ów harmonijny obraz psuje ciąg niewyjaśnionych aktów przemocy, aktów, których głównym celem jest, jak się zdaje, zrobienie odpowiedniego wrażenia na mieszkańcach wioski: a to ktoś rozciąga między drzewami metalową linkę, wskutek czego jadący konno lekarz wiejski doznaje poważnego w skutkach wypadku; a to w tartaku ginie pracująca tam kobieta, jak się zdaje, nieprzypadkowo; a to w stodole wybucha ogień; a to mały syn barona, największego właściciela ziemskiego w okolicy, zostaje uprowadzony i dotkliwie pobity przez nieznanych sprawców. Atmosfera się zagęszcza, na niewyjaśnione akty przemocy mieszkańcy wioski reagują rosnącą podejrzliwością. Jednak mimo poszukiwań sprawca pozostaje niezidentyfikowany. Tylko młody nauczyciel wpada na pewien

trop – w konsekwencji dochodzi do wniosku, że za niepokojącymi zdarzeniami może stać... grupka miejscowych dzieci. Swoją hipotezę dzieli się z największym miejscowym autorytetem, pastorem, ten jednak reaguje „świętym” oburzeniem, w końcu skłania nauczyciela do opuszczenia wsi. Film kończy się pozornie na niczym, wszystko jednak wskazuje, że nauczyciel mógł mieć rację. Lecz oto słychać już pomruki nadchodzącej wojny – w obliczu potężnej katastrofy dziejowej ktoś się będzie przejmował problemami jakiejś małej niemieckiej wioseczki...

*Biała wstążka* jest parabolą, co oznacza, że jednostkowa historia służy tutaj wyłącznie jako pretekst do przekazania pewnej prawdy ogólnej. W tym przypadku austriacki reżyser, znany z tego, że we wszystkich swych wcześniejszych filmach konsekwentnie drażył kwestię przemocy, czy to w wymiarze jednostkowym, czy społecznym, tym razem porywa się na próbę wyjaśnienia zjawiska przemocy „niemieckiej”. Wieś, w której toczy się akcja, to Rzesza wilhel-

mińska w mikroskali. Haneke bada, w jaki sposób dominujący w owej społeczności (podobnie jak w całym ówczesnym państwie niemieckim) autorytarny model władzy oddziałuje na zachowanie jej członków. Władza manifestuje się zazwyczaj w postaci przemocy, jawnej i ukrytej, fizycznej i psychicznej. To właśnie ona, współ ze strachem, poniżeniem, klimatem denuncjacji i podejrzliwości, stanowi najważniejszą metodę wychowawczą stosowaną czy to wobec podwładnych (właściciel ziemski – robotnicy rolni), czy to kobiet (mąż – żona), czy to wierzących (pastor – parafianie), przede wszystkim zaś wobec dzieci – przyszłych członków wspólnoty, których siłą trzeba wdrożyć w panujące w niej zasady współżycia społecznego. Owa „czarna pedagogika” nie stanowi wytworu reżyserskiej wyobraźni, Haneke bowiem skonstruował fabułę *Białej wstążki* na podstawie autentycznych świadectw epoki. Zwłaszcza figura protestanckiego pastora, mimo że z początku może się wydać w swej pryncypialności przerysowana, uosabia pedagogiczny impet epoki wilhelminizmu. Posłuszeństwo wobec autorytetu religii i władzy, nieufność wobec „obcych”, konformizm, służalczość zmieszana z brutalnością – oto zdaniem twórcy filmu cechy charakteru szczególnie pożądane społecznie na przełomie XIX i XX wieku. Aby je wykształcić, odwoływano się do różnego rodzaju technik pedagogicznych, nazwanych później, w latach 70. XX wieku, właśnie „czarną pedagogiką” (*schwarze Pädagogik*)<sup>5</sup>. Pod tym pojęciem należy rozumieć wszystkie negatywne metody wychowawcze oparte na przemocy i manipulacji. Stało za nimi przekonanie, że istota ludzka jest z natury zła, to jest ustawicznie poddawana niekontrolowanym impulsom „zwierzęcym”, które należy

bezwzględnie wyeliminować w procesie socjalizacji, i to możliwie najwcześniej, czyli w okresie dzieciństwa. Socjalizacja powinna zatem służyć przede wszystkim temu, by jednostka wpasowała się w istniejące normy społeczne, kulturowe i religijne – co ważne, nie podając tychże w wątpliwość. „Czarna pedagogika” odwoływała się do takich form wychowania, jak rytuały inicjacyjne (uroczyste zdejmowanie tytułowej białej wstążki, symbolizującej moralną deprawację dziecka), sprawianie bólu fizycznego (kara bicia) i psychicznego (stawianie w kącie), ustawiczny nadzór nad ciałem (przywiązywanie rąk do brzegów łóżka w celu zapobieżenia możliwym aktom masturbacji), a także stygmatyzacja społeczna czy łamanie indywidualnej woli. A wszystko to „dla dobra dziecka”, w wyniku czego w socjalizowanej jednostce powstawało wrażenie, że stosowana wobec niej przemoc jest usprawiedliwiona racjami wyższego rzędu. Taka racjonalizacja przemocy utrudniała z kolei właściwą ocenę tego, co się wydarzyło. Unieвозмоżliwiała nazwanie przemocy przemocą.

Zagadkowe zdarzenia we wsi wydają się próbą zemsty dzieci na ich ciemniaczach – dorosłych. To akt przemocy wymierzony w odwecie za przemoc, której regularnie padają ofiarą. To kara za obłudę, kłamstwa, dwulicowość tych, którzy powinni świecić przykładem, a tego nie robią. Haneke próbuje pokazać, że surowy świat *Białej wstążki* stanowi doskonały biotop dla rozwoju osobowości autorytarnej, zjawiska wspaniale opisanego chociażby w powieści Heinricha Manna *Poddany* (1916) czy sugestywnie ukazanego w ekspresjonistycznym filmie *Gabinet doktora Caligari* (1920), od strony analitycznej zaś opracowywanego – w wyraźnym nawiązaniu do Freudowskiej tezy o represyjności kultury – już od lat 30. ubiegłego wieku przez Wilhelma Reicha (*Psychologia masowa faszystwu*, 1933), Ericha Fromma (tom zbiorowy *Studia nad autorytetem i rodziną*, 1936), a nieco później przez Theodora W. +

<sup>5</sup> Zob. tom zbiorowy pod red. Kathariny Rutschky **Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung**, Berlin – Frankfurt am Main – Wien 1977.

Adorno (*Osobowość autorytarna*, 1950). Wszyscy ci autorzy przekonywali, że istnieje bezpośredni związek między rozpowszechnionymi w XIX i w pierwszych dekadach XX wieku autorytarnymi metodami socjalizacji a powstaniem i rozwojem niemieckiego faszyzmu. Podobną ścieżką zdaje się podążać reżyser *Białej wstążki*. „Nie wiem, czy historia, którą chcę wam opowiedzieć – słyszemy od narratora we wprowadzeniu do filmu – jest całkowicie prawdziwa. Część tej historii znam tylko ze słyszenia. Po tylu latach sporo rzeczy jest wciąż niejasnych i na wiele pytań nie ma odpowiedzi. Mimo to sądzę, że muszę opowiedzieć o dziwnych zdarzeniach, które miały miejsce w naszej wsi. Być może rzuca one nieco światła na sprawy tego kraju”<sup>6</sup> – i trzeba przyznać, że słucha się tego jak wstępu do modelowej opowieści o „niemieckim losie” ostatnich stu lat.

2. W *Białej wstążce* Michael Haneke podsuwa cały szereg odpowiedzi na pytanie, skąd się bierze „niemiecka” przemoc i jakie są jej manifestacje. Jednak dwanaście lat wcześniej ten sam reżyser zupełnie inaczej podchodzi do kwestii przemocy. *Funny games* (1997) to historia trzyosobowej rodziny, która wybiera się do wiejskiego domu nad jeziorem. Po drodze zatrzymuje się na posesji sąsiada, tam małżeństwu zostają przedstawieni dwaj doskonale wychowani młodzieńcy, Peter i Paul. Obaj wkrótce zachodzą do domu bohaterów pod pretekstem pożyczenia jajek. Prośba ta okazuje się wstępem do osobliwej gry. Młodzieńcy zachowują się coraz agresywniej, po czym terroryzują rodzinę, katując ją i dręcząc bez żadnego wyraźnego powodu, jak się zdaje, dla czystej zabawy, *just for fun*. Kiedy wszyscy troje zostają uśmierceni, młodzieńcy udają się do kolejnego domu, by znaleźć nowe ofiary dla swych *funny games*. Film budził po premierze liczne kontrowersje. Haneke

zarzucał epatowanie widza przemocą, dla której nie podaje się żadnego racjonalnego uzasadnienia, ba, wszelkie racjonalizacje zostają z góry wyśmiane, i to przez obu elokwentnych młodzieńców, naigrawających się ze stereotypowych wyjaśnień udzielanych zwykle w takich sytuacjach. Zdemoralizowana rodzina? Narkotyki? Pustka istnienia? Nic z tych rzeczy. „Czemu to robicie?” – słyszą pytanie. „A czemu nie?” – nonszalancko rzucają w odpowiedzi<sup>7</sup>.

Haneke z pełną świadomością nawiązuje do reguł estetyki przemocy rozpowszechnionych w kulturze i środkach masowego przekazu lat 80., a szczególnie 90. Jej szczytowy punkt wyznacza słynny obraz *Pulp fiction* Quentina Tarantino. Akty przemocy przestają być, jak stwierdza Rafał Syska, polski znawca tej problematyki, instrumentami służącymi uatrakcyjnieniu przekazu filmowego. Są celem samym w sobie, główną treścią dzieła. „Zapewne tendencja ta – czytamy – wynika ze znużenia publiczności – zobojętnionej na przemoc, tracącej umiejętność ekscytowania się scenami opartymi na klasycznym typie odbioru. Świadomość sztuczności filmowych aktów okrucieństwa niweluje wśród widzów poczucie strachu, podniety czy obrzydzenia. Bardziej fascynujące staje się w tej sytuacji kontemplowanie sztuki inscenizacyjnej, pomysłowości w wykorzystaniu tradycyjnych i awangardowych technik, śledzenie gry cytatów i aluzji”<sup>8</sup>. W tej sytuacji przemoc traci wewnętrzną logikę, staje się raptowna, nieoczekiwana, przypadkowa, często komiczna. Nie skłania do stawiania pytań „fundamentalnych”. Nie rządzi nią również żaden z góry ustalony schemat, który w dawniejszych filmach pozwalał przygotować się na odpowiedni, wyznaczony klasycznymi regułami estetyki filmowej odbiór aktu przemocy,

<sup>6</sup> *Biała wstążka*, reż. Michael Haneke, 2009.

<sup>7</sup> *Funny games*, reż. Michael Haneke, 1997.

<sup>8</sup> R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 157.



kadr z filmu *Funny games*, reż. Michael Haneke (2007)

by następnie poddać go racjonalizacji. „Reżyser burzy repertuar klasycznych konwencji – kontynuuje swój wywód Syska – obnaża obecność autora i widza, zmuszając go do przyjęcia bardziej zaangażowanej, a przez to mniej komfortowej pozycji. Tarantino tworzy historie sztuczne, pozbawione odniesień do otaczającej publiczności rzeczywistości, metafilmowe, w których nawet stworzone dla potrzeb filmu sceny okrucieństwa stają się co najwyżej zwierciadłami charakterystycznych dla kina modeli przekazu”<sup>9</sup>.

*Funny games* Hanekego z morderczą, *nomen omen*, konsekwencją doprowadza ten styl przekazu filmowego do skrajności, pokazując granicę, którą trudno przekroczyć. Nie dość, że akty

<sup>9</sup> Ibidem, s. 169.

przemocy, same w sobie odrażające, nie mają żadnego uzasadnienia, wystawiając na ciężką próbę zdolności absorpcyjne nawet najmniej wrażliwego widza, to jeszcze ten staje się w istocie współsprawcą zbrodni, albowiem to właśnie voyeurizm odbiorcy filmu stanowi rzeczywiste koło zamachowe fabuły. Widz, spragniony coraz większych porcji *fun*, niezauważalnie dla siebie zaczyna odgrywać rolę wszechwładnego demiurga, domagającego się wciąż – między jednym łykiem piwa a drugim, między jedną porcją chipsów a kolejną, wygodnie rozparty w fotelu przed telewizorem – nowych aktów przemocy, które następnie z apetytem konsumuje, podobnie jak piwo i chipsy. Czy w takich okolicznościach można jeszcze zadawać pytania filozoficzne? Chyba nie, ale i nie jest to zamysł twórcy filmu. Haneke chce przede wszystkim +





kadr z filmu *Funny games*, reż. Michael Haneke (2007)

przywrócić przemocy jej grozę. Chce zatem sprawić, by widz, przyzwyczajony do łatwej konsumpcji filmowej przemocy, ocknął się z estetycznego letargu i uprzytomnił sobie, że zabawa przemocą wcale nie jest... zabawna. Ale to nie wszystko. Austriacki reżyser uzmysławia, że przemoc bardzo często rzeczywiście nie jest niczym więcej jak *funny game*; że nie ma żadnego ukrytego znaczenia czy głębi imputowanej jej przez zwolenników takich czy innych teorii przemocy; że nie da się jej w żaden sposób wyjaśnić, jest bowiem tylko prostym działaniem sił spotęgowanych pragnieniem dominacji, w związku z czym nie można sprowadzać jej przejawów, tak różnorodnych, do jednego wspólnego mianownika; nie sposób ustalić jej struktur ani stworzyć algorytmu. Krótko mówiąc, przemoc bywa niekiedy tylko czystym wrażeniem.

Nie należy tego uznawać za akt kapitulacji w obliczu zagadki przemocy, tym bardziej że w świecie *Funny games* przemoc nie jest zagadką, tylko zabawą. O ile *Biała wstążka* czyni odpowiedzialnymi za przemoc czynniki kulturowe, społeczne i środowiskowe, o tyle tutaj agresja, której wynikiem jest przemoc, jest zakorzeniona wyłącznie w biologii. Agresja to – jak przekonuje Erich Fromm, obok Konrada Lorenza i Irenäusa Eibl-Eibesfeldta czołowy zwolennik neoinstyktywizmu lat 60. i 70. – instykt „zasilany przez wiecznie tryskającą fontannę energii”<sup>10</sup>, niekoniernie więc stanowi reakcję na zewnętrzne bodźce. Od tej strony patrząc, wszelkie środowiskowe teorie przemocy (czyli takie, które źródła

<sup>10</sup> E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, Poznań 1998, przekł. J. Karłowski, s. 26.

przemocy upatrują w czynnikach zewnętrznych wobec niej) byłyby tylko próbą „zagadania” przemocy, oplecenia jej dyskursem naukowym, literackim, filozoficznym – głównie w tym celu, byśmy wszyscy poczuli satysfakcję z dobrze wykonanej roboty intelektualnej, ulgę, że udało się rozwiązać kolejną zagadkę. Tymczasem przemoc – taką sugestię możemy odnaleźć w *Funny games* – to gra. Gra, która daje *fun* nie tylko kotu bawiącemu się myszą, ale i zwierzętom wyższego rzędu, ludziom, i która podobnie jak każdy rodzaj samonapędzającej się rozrywki rozwija się bez odgórnie przyjętego schematu, pod dyktando reguł zmieniających się w trakcie zabawy. Zbliżoną wizję przemocy, tak charakterystyczną dla klimatu lat 80. i 90., znajdziemy w powieści niemieckiego pisarza Tima Staffela *Terrordrom*. Przedstawione w niej akty terroru okazują się pod koniec z jednej strony tym, czym były od samego początku, zabawą, dla której ideologia jest tylko wymówką („Coś zaczyna się dziać i człowiek nie wie, co to jest. Ale powstaje wsysający wir”<sup>11</sup>), z drugiej – ponieważ przemoc nie jest już wyrazem dysfunkcji osobowości, a jej funkcją – formą samopotwierdzenia własnej podmiotowości w sytuacji, kiedy nic innego nie jest już w stanie tego zrobić. Przy takim ujęciu, przemoc, nawet w wersji „pop” czy „pulp”, stanowi przejaw woli realności w świecie z realności do reszty obranym, świecie, jakby powiedział Jean Baudrillard, bez końca multiplikujących się symulaków.

*Funny games*, mimo że kopiuje Tarantinowską estetykę pop-przemocy, jest z założenia filmem stojącym na antypodach stylistyki *Pulp fiction*, przede wszystkim dlatego, że obecną u amerykańskiego reżysera ironię doprowadza do skrajności i tym samym zmienia w swoje przeciwieństwo. Innymi słowy, wbrew pozorom nie jest to wcale historia metafilmowa, lecz pozba-

wiona wszelkich cudzysłówów rzecz o takich obszarach przemocy, które nie poddają się racjonalizacji, są bowiem w pierwszym rzędzie domeną instynktów biologicznych. Z tego punktu widzenia mówić o źródłach przemocy byłoby równie zasadne, co pytać o źródła uczucia głodu lub pożądania seksualnego. Jedno i drugie stanowi po prostu biologiczny bagaż istoty ludzkiej i domaga się zaspokojenia w taki czy inny sposób. Możemy zaspokajać głód, jedząc wyrafinowane potrawy kuchni francuskiej albo też kromkę suchego chleba; możemy zaspokajać apetyt seksualny z partnerem, cierpliwie poświęcając aktowi miłosnemu wiele pięknych godzin, ale też możemy doprowadzić się do orgazmu w ciągu pięciu minut masturbacji. Podobnie rzecz się ma z przemocą: bywa, że „wybucha” ona w postaci nieoczekiwanej erupcji agresji, bywa, że jest zabawą, bywa wreszcie, że wpisuje się w szeroki kontekst historyczno-kulturowo-społeczny (modernizacja, sekularyzacja, biurokratyzacja, technicyzacja itp.). Ten jednak nie stanowi jej genezy, tylko wyznacza horyzont, który dopiero *ex post* uotożsamiamy – bo zwykliśmy układać historię XX wieku w logiczny, narracyjnie elegancki ciąg przyczynowo-skutkowy – z jej przyczyną.

Wnioski, jakie z tego wypływają, mogą co najmniej niepokoić. Musielibyśmy bowiem przyznać, że wojny, przewroty, terror i tak wiele innych aktów przemocy, których nie szczydziło ostatnie stulecie, mają być może dużo mniej skomplikowaną genezę, niż się wydaje. I że ich wyjaśnienie nie wymaga w gruncie rzeczy wiele intelektualnego wysiłku. Należy jednak wątpić, czy takie odkrycie – odkrycie, że przemoc to tylko wrażenie – przyjąłibyśmy z ulgą. ●

Artykuł jest fragmentem wstępu do antologii **Przemoc: sfery, struktury, ekspresja**, która ukaże się w roku 2014 jako 38. tom serii **Poznańska Biblioteka Niemiecka** (Wydawnictwo Nauka i Innowacje).

<sup>11</sup> T. Staffel, *Terrordrom*, przekł. R. Turczyn, Warszawa 2006, s. 103.