

SZOK ©

HULT 5/2018

UIROWY



RUCHOME OBRAZY

- HUMORALNY KONIEC ŚWIATA • OBJAWIENIE SZTUCZNEGO CZŁOWIEKA •
- HUMAN. THE MOVIE. UŚWIĘCENIE CZŁOWIEKA CZY POSTULAT ODREBNOŚCI? •
- JEZUS Z MONTREALU • REPORTAŻ Z FRONTU •

SZOK[©] KULT — UROWY

REDAKCJA:

Kamil Exner (redaktor naczelny)
Leonia Brzozowska
Michalina Chmielecka
Weronika Kuta
Filip Łukaszewicz

RADA NAUKOWA:

dr hab. Marcin Brocki
dr Marek Pawlak
dr Magdalena Sztandara

WERSJA PIERWOTNA:

elektroniczna
<http://www.etnologia.uj.edu.pl/szok-kulturowy>

WYDAWCA:

Koło Naukowe Studentów Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ

ADRES KORESPONDENCYJNY REDAKCJI:

ul. Gołębia 9
31-007 Kraków
szok.kulturowy.redakcja@gmail.com

SKŁAD I PROJEKT OKŁADKI:

Tomasz Willman

PROJEKT LOGO:

Cezary Łopaciński

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI	4
Leonia Brzozowska HUMORALNY KONIEC ŚWIATA <i>Interpretacja symboliczna Melancholii Larsa von Triera</i>	5
Paweł Witanowski OBJAWIENIE SZTUCZNEGO CZŁOWIEKA <i>Wątki gnostyckie w filmie Blade Runner</i>	15
Diana Sawulska HUMAN. THE MOVIE. UŚWIĘCENIE CZŁOWIEKA CZY POSTULAT ODRĘBNOŚCI? <i>Rozważania o filmie dokumentalnym</i> <i>Yanna Arthusa-Bertranda w oparciu o dzieło</i> <i>Maxa Stirnera Jedyny i jego własność</i>	23
Piotr Brzozowski JEZUS Z MONTREALU <i>Próba ujęcia antropologicznego</i>	39
Kamil Exner REPORTAŻ Z FRONTU <i>The Hurt Locker w interpretacjach społecznych</i>	49

OD REDAKCJI

Odkąd Hannibal Goodwin w 1877 roku opracował metodę wytwarzania taśmy celuloidowej, „ruchome obrazy” zajmowały coraz istotniejszą pozycję w wielu kulturach. Dzisiaj trudno wyobrazić sobie życie bez medium, jakim jest kinematografia w szerokim rozumieniu – film, telewizja, gry wideo.

I chociaż „ruchome obrazy” są zjawiskiem starszym od samego kina – wystarczy wymienić zoetrop i inne podobne urządzenia czy wspomnieć rozważania Wernera Herzoga (2010), który w migoczących na ścianach „Jaskini Zapomnianych Snów” cieniach dopatruje się oznak życia – dziś najczęściej to właśnie z filmem kojarzymy ten termin. Wyraźnie ukazują to teksty, które znalazły się w tym numerze.

Pominięcie zjawisk takich jak animowane emotikony, stające się memami GIF-y czy złudzenia optyczne, które również można by zaklasyfikować do kategorii „ruchomych obrazów”, stanowi swego rodzaju *signum temporis* – znak czasów i okoliczności, w jakich się obecnie znajdujemy. Bo chociaż dzisiaj, aby sięgnąć do „ruchomych obrazów” w najszerszym tych słów rozumieniu, wystarczy włożyć rękę do kieszeni ze smartfonem, to jednak wielkie kinowe produkcje i osiągające szczyty oglądalności seriale wciąż najmocniej wpływają na naszą wyobraźnię i rzeczywistość.

Żywimy nadzieję, że ten numer, który po ponad półtorarocznej przerwie mamy przyjemność oddać w Wasze ręce – w odświeżonej formie i przygotowany przez nowe grono redakcyjne – będzie stanowił udaną kontynuację antropologicznej dyskusji rozpoczętej trzy lata temu przez Kamilę Biedrońską, Andrzeja Malika, Paulinę Maślone, Małgorzatę Sokołowską, Mateusza Żebrowskiego, Agnieszkę Krawczyk, Rafała Niemczyka i Łukasza Sochackiego. Ich śmiały projekt, który zaowocował nie tylko istnieniem tego czasopisma, ale także organizacją cyklu Bystrzańskich Warsztatów Antropologicznych, wciąż się rozrasta i zatacza coraz szersze kręgi.

Zdajemy sobie sprawę z tego, że „Szok Kulturowy” zmienił się, odkąd trafił do Was poprzedni numer. Zmiany są bowiem nieuchronne, a rzeczywistość – podobnie jak obrazy – pozostaje w ciągłym ruchu. Zaufajcie nam jednak, a przekonacie się, że „Szok” wciąż jest w dobrych – choć innych – rękach.



Leonia Brzozowska

HUMORALNY KONIEC ŚWIATA

Interpretacja symboliczna *Melancholii* Larsa von Triera

M*elancholia* Larsa von Triera to nie jest lekkie i przyjemne kino. Bez wątpienia jest piękne, na ile można to stwierdzić, oglądając film na monitorze, a nie w sali kinowej. Początkowa sekwencja obrazów połączona z muzyką wciąga i intryguje. Spowolnione sceny w konwencji fantastycznej, znany obraz znanego malarza, niebieska planeta wchłaniająca Ziemię. Prawie każdy z tych obrazów, tak samo muzyka, wydają się już być znane, co sprawia, że chce się oglądać dalej. Później jednak seans zmienia się w męczarnię. Kamera z ręki, rozchwiany obraz i stan psychiczny głównej bohaterki – Justine – pod koniec pierwszej części sprawiają, że film staje się nie do wytrzymania. Tylko nalanie kolejnej lampki wina sprawia, że udaje się do-trwać do części drugiej.

Po filmie: pustka, koniec, nie do końca świadomi, o czym była to opowieść, patrzemy na napisy końcowe. Bo przecież nie jest to dzieło o apokalipsie, w każdym razie, nie całkiem. Pewnie jest o depresji, ale przecież czujemy, że jest też o czymś więcej.

Dopiero nazajutrz orientujemy się, że kwaśne, podkarpackie wino, które piliśmy pochodzi z winnicy o nazwie „Melancholia”. Ostatnia butelka, która została z weselnych zapasów. Wino kupione u młodego pasjonata, który po powrocie z saksów zakłada w rodzinnej miejscowości winnicę na surowym korzeniu. Człowiek zresztą zaskakujący, bo podczas degustacji zabawiał nas rozmową o Sebaldzie i swoich inspiracjach przy nazywaniu kolejnych gatunków, o swojej fascynacji Saturnem i klasyką kina. Okazuje się, że melancholię spotykamy w najmniej oczekiwanych miejscach.



|

*Jeśli bodaj raz byłeś smutny bez powodu,
to byłeś nim – nieświadomie – przez całe życie.*

Emil Cioran

Von Trier przekonuje w wywiadach, że film ów jest studium jego własnej depresji. Twierdzi, że choroba psychiczna Justine odzwierciedla jego przeżycia, a stworzenie filmu traktuje w pewnym sensie jako przepracowanie tego. Także spora część recenzji i analiz sprowadza ten film właśnie do depresji, która jest przecież w jakiejś mierze chorobą naszych czasów. Problem cywilizacyjny, sprawa niebagatelna – takie odczytanie filmu jest więc całkowicie uprawnione. Drugim centralnym tematem filmu jest kwestia lęku przed końcem znanego nam świata.

Melancholia i depresja w potocznym rozumieniu często są ze sobą utożsamiane. Termin „melancholia” był w przeszłości używany w odniesieniu do zaburzeń psychicznych określanych współcześnie jako depresja (której jeden z rodzajów został zresztą przez psychologów nazwany melancholicznym właśnie). „Choroba melancholiczna” to jednak zaledwie wierzchołek tego, co funkcjonuje w kulturze jako szerokie zjawisko melancholii.

Jak zauważa Michał Paweł Markowski, „człowiek w depresji nie widzi żadnych znaczeń, (...) melancholik zaś (...) widzi, że znaczenia uciekły mu z rąk. [Melancholik] godzi się z tym i rozpamiętuje” (Markowski 2009). Depresja jest diagnozowana, nauka wypracowała narzędzia służące jej leczeniu, natomiast w melancholii kryje się jakaś tajemnica, coś, czego nie da się wytłumaczyć. Jak pisze Søren Kierkegaard:

W melancholii tkwi coś niewytłumaczalnego. (...) Jeśli się melancholika zapyta, co leży u podstaw jego melancholii, co go gnębi, to odpowie, że nie potrafi tego wyjaśnić. Odpowiedź ta jest ze wszech miar prawdziwa, albowiem z chwilą rozpoznania przyczyny melancholia mija.

(za: Bieńczyk 2014: 20).

Marek Bieńczyk w eseju *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* pisze o teorii humorальной upowszechnianej przez Hipokratesa i Galena. Zgodnie ze starożytną medycyną płynne części organizmu, które określało się mianem „humorów”, to krew, flegma, żółć oraz czarna żółć. Nadmiar jednego z owych płynów ustrojowych decydował o temperamencie danej osoby. Stąd różnicowanie pacjentów na sangwiników, flegmatyków, choleryków i melancholików. Z czasem

wokół tych typów nabudowany został cały system symboliczny, każdemu z nich przypisana została określona planeta, kolor, pora roku.

Genezą melancholii – najgroźniejszej z humoralnych przypadłości – miał być „nadmiar w organizmie czarnej żółci, jej (...) przesadnej ilości wobec mieszającej się z nią krwi, (...) przeto złego, nieregularnego jej spalania i odkładania się w narządach wewnętrznych, przede wszystkim mózgu” (Bieńczyk 2014: 20). W późnym oświeceniu stopniowo odchodzono od teorii „humorów” i zaczęto poszukiwać psychologicznych przyczyn stanów melancholijnych. Ciągłe jednak zalecano puszczanie krwi w celu usunięcia czarnej trucizny (Bieńczyk 2014: 20-22).

Od antyku teoria była nieustannie rozwijana i w średniowieczu przypisano określonym typom podatność na wpływ ciał niebieskich. Miało to być uzależnione od układu planet w momencie urodzenia. Melancholikami byli więc wszyscy urodzeni w cieniu Saturna. Pomimo rozwoju medycyny i psychologii zaskakujące jest współczesne trwanie szczątków teorii humoralnej. Widać to w niesłabnącej popularności horoskopów w czasopiśmie i w Internecie, gdzie roi się od pozornie zindywidualizowanych porad życiowych, wskazówek dotyczących budowania relacji międzyludzkich w zależności od znaku zodiaku i bieżącego układu ciał niebieskich.

Od astrologii wychodzi również von Trier – osią fabularną filmu jest zbliżanie się do Ziemi wędrującej planety o nazwie Melancholia. Justine z jednej strony jest postacią cierpiącą na depresję, z drugiej zaś w jej osobie skupia się wiele cech przypisywanych temperamentowi saturnalnemu. Melancholia wpływa na Justine inaczej niż na pozostałych bohaterów. Więcej nawet – obie zdają się być ze sobą połączone, niemal tożsame.



*Kto urodził się melancholikiem,
sączy smutek z każdego wydarzenia.*

Sigmund Freud

Obraz von Triera naszpikowany jest symbolami. Początkowa sekwencja „znajomo wyglądających” obrazów, reprodukcje dzieł sztuki wystawione przez Justine podczas wesela w jednym z pokoi – wszystko to próbuje nam coś przekazać. Także planeta nacechowana jest znaczeniami. Istotna jest tutaj filmowa gra światłem, bowiem Melancholia jest niebieska, błękit nasila się wraz ze zbliżaniem się jej do Ziemi. Nagie ciało Justine nad rzeką zatapia się w tym świetle, a przecież w języku angielskim funkcjonuje idiom *to feel blue* oznaczający

stan depresyjny, smutek, chandrę – inaczej określane też jako *spleen*, co w angielskim oznacza również śledzionę. Śledziona zaś w teorii humoralnej jest narządem odpowiedzialnym za produkcję czarnej żółci (gr. *melaina chole*).

W filmie *Melancholia* definiowana jest jako planeta-wędrowiec. Astronomia nazywa takie obiekty (niezwiązane grawitacyjnie z gwiazdami) swobodnymi bądź samotnymi planetami. Przywodzi to na myśl figurę *flâneura* wywodzącą się z twórczości Charlesa Baudelaire'a. *Flâneur* to właśnie samotny wędrowiec, który z każdego wspomnienia czyni pamiątkę utraty. *Melancholia* jest mechanizmem tego wspomnienia, jest bezkresnym rozpamiętywaniem się w świecie. „Paryż się zmienia! Tym bardziej więc pogłębia się moja melancholia”, mówi *flâneur* (*Bieńczyk 2014: 14*). *Melancholia* włóczęgi karmi się zmianą.

Tym, co pogłębia chorobę melancholiczną Justine, są właśnie zmiany. Nowo zawarte małżeństwo, otrzymany awans w pracy, niespodzianka męża w postaci kupna działki – wszystko to stopniowo coraz bardziej sprawia, że bohaterka ucieka w samotność. Każda kolejna zmiana nasila depresję. Początkowo Justine sprawia wrażenie szczęśliwej, stopniowo jednak się zasmuca. Jej siostra i szwagier, którzy zorganizowali przyjęcie weselne, zarzucają jej niewdzięczność. Justine coraz bardziej zamyka się w sobie, by w końcu skryć się poza wzrokiem gości i wyjść na spotkanie *Melancholii*.



*Noc była piękna jak sen, a Śmierć,
Śmierć była jeszcze piękniejsza.*

Konstanty Ildefons Gałczyński

W drugiej części filmu depresja Justine stopniowo przeradza się w klasyczną melancholię, wraz ze zbliżaniem się *Melancholii* do Ziemi. Ten rozdział stylistyką przypomina już gatunek filmu katastroficznego. W Claire, siostrze Justine budzi się lęk przed końcem świata, natomiast jej mąż przyjmuje racjonalną postawę zawierzenia naukowcom. Claire jest złęczona, ostatecznie zawładnięta paniką, na przeciwnym biegunie jest Justine, która godzi się ze zbliżającą się stratą.

Postawy siostrzycy odpowiadają dualizmowi, o którym pisze Markowski, charakteryzując dwie figury nowoczesności – melancholię i histerię: „*Melancholia* łagodnie rozpamiętuje

utrata rzeczywistości, histeria nie chce się z nią pogodzić i dramatycznie walczy o związanie podmiotu z zaprzepaszczonym światem. (...) I melancholia, i histeria walczą przeciwko depresji, która jest separacją radykalną” (Markowski 2009). Dualizm ten w pewnej mierze współgra ze sporem pomiędzy *vita contemplativa* a *vita activa*, życiem kontemplacyjnym a życiem aktywnym, których uosobieniem są biblijne Maria i Marta (Benedyktowicz 2016: 501). Justine przypomina Marię w skupieniu i oddaniu się refleksji, Claire niczym Marta za wszelką cenę stara się sprostać sytuacji, mówi: „Chcę to zrobić, jak należy”.

W dalszej ich drodze zaszedł do jednej wsi. Tam pewna niewiasta, imieniem Marta, przyjęła go w swoim domu. Miała ona siostrę, imieniem Maria, która usiadłszy u nóg Pana, słuchała Jego słowa. Marta zaś uwijała się około rozmaitych usług. A stanąwszy przy nim, rzekła: „Panie, czy Ci to obojętne, że moja siostra zostawiła mnie samą przy usługiwaniu? Powiedz jej, żeby mi pomogła”. Pan jej odpowiedział: „Marto, Marto, martwisz się i niepokoisz o wiele, a potrzeba mało albo tylko jednego. Maria obrąta najlepszą częśćkę, której nie będzie pozbawiona” (Łk 10, 38-42)¹.

Von Trier z kolei przekonuje, że obie siostry są niejako dwiema twarzami tej samej postaci. Twierdzi, że z takim założeniem pisał scenariusz. W obu postaciach bowiem chciał zaprezentować własne doświadczenia i zachowania związane z depresją.

IV

*Za sprawą melancholii – tego alpinizmu leniwców –
z naszego łóżka wspinamy się na wszystkie szczyty
i marzymy ponad wszystkimi przepaściami.*

Emil Cioran

Bez wątplenia znaczącą sceną jest ta, w której w trakcie wesela Claire wyrzuca siostrze niewłaściwe zachowanie wobec męża i gości. Justine próbuje ją przekonać, że jest wdzięczna i że w trakcie przyjęcia uśmiecha się, by tego dowieść. Rozgniewana Claire wychodzi, a Justine wówczas w płaczu gorączkowo zamienia rozłożone na półkach albumy z reprodukcjami

obrazów. Szczegółową intertekstualną analizę tej sceny stara się przeprowadzić Filip Jalowski w tekście *Ziemia nie uległa zagładzie*.

Jalowski zwraca uwagę, że wszystkie obrazy, które ukrywa Justine, to reprodukcje prac suprematystycznych. Nurt ten zakładał radykalne oderwanie sztuki od rzeczywistości, dążenie do uproszczenia form i zerwania z narracją w sztuce. Jalowski, powołując się na tekst Erwina Panofskiego o trzech miedziorytach Dürera, pisze: „Melancholicy posiadali niezwykle zamiłowanie do geometrii, a ich dociekania i proroctwa (...) odnosiły się zawsze do świata fizycznego” (Jalowski 2012). Autor analizy wnioskuje z tego, iż: „ten stan wywoływał w nich lęk, frustrację i niemy krzyk spowodowany tym, że nigdy nie będzie dane im dotrzeć do prawd metafizycznych. (...) Albumy wypełnione sztuką, która pozostaje w jak największym związku z geometrią, odnoszą się bezpośrednio do tego tropu” (Jalowski 2012). Jalowski twierdzi, że w analizowanej scenie Justine przechodzi przemianę. Zaczyna rozumieć, że nie może dotrzeć do prawd metafizycznych. Autor w ten sposób popełnia zasadniczy błąd przy dopasowywaniu koncepcji Panofskiego do omawianej sceny.

Panofsky dowodzi, że Dürer w rycinie *Melencolia I* nadaje przedstawionej alegorii melancholii atrybuty geometrii, czyli (według Panofskiego jako pierwszy) przypisuje melancholikom władze umysłu i środki techniczne przynależne Sztuce. Dzięki Dürerowi nie są już oni „nieszczęsnymi skąpcami i leniwymi malkontentami”, a zmieniają się w melancholijnych artystów ze świadomością władz rozumu (cf. Panofsky 1971: 282).

Justine nie musi sprzeciwiać się suprematystycznym ideom. Ona wie, zna dalsze losy, a przynajmniej już wtedy je przeczuwa. Później potwierdza się to, gdy zna liczbę fasolek w loteryjnej butelce. Justine wie. Ale jej bliscy żyją życiem, a tego nie ma na obrazach Malewicza. Justine, zapadając się w depresję, utraciła z nimi kontakt, zatraciła się w sobie do tego stopnia, że nie jest w stanie porozumiewać się z nimi werbalnie. Dlatego właśnie zmienia wystrój pokoju na bardziej realistyczny, by wejść w ten sposób w dialog z rodziną. Eksponuje obrazy o dużym ładunku emocjonalnym, których autorzy cierpieli co najmniej na melancholię (Johna Everetta Millaisa, Petera Bruegela, Williama Blake’a, Caravaggia czy Carla Fredrika Hilla), po czym udaje się na spotkanie z matką, która również pełni funkcję rodzinnego outsidera.

Czystą geometrię, tę sprzed dürerowskiego połączenia jej z melancholią, reprezentuje mąż Claire – John. Jego postawa oparta jest na czystym racjonalizmie, zawierzeniu obliczeniom i badaniom astronomów. Nie chce słyszeć o katastroficznych teoriach wyszukiwanych w Internecie przez Claire. Gdy okazuje się, że nauka zawodzi, podstawy jego światopoglądu się załamują i John jako pierwszy ucieka – popełniając samobójstwo.

V

Wszystkie wody mają barwę topieli.

Emil Cioran

Dopiero po seansie *Melancholii* widz zdaje sobie sprawę, że początkowa sekwencja półruchomych, zwolnionych obrazów stanowi uverturę do filmu. Każda ze scen ma później swoje rozwinięcie w fabule.

Kadr otwierający przedstawia twarz Justine na tle nieba. Ma nienaturalnie szarą cerę, sine usta i podkrążone oczy. W teorii humorальной takie cechy wskazywały na melancholię. W tle widać opadające martwe ptaki, zapewne te same, których śpiew tak nasila się w filmie wraz ze zbliżaniem się katastrofy. Oba te elementy już na samym początku zdają się sugerować, że Justine *de facto* jest śmiertelnością planetą Melancholią.

Na innym obrazie główna bohaterka, jej siostrzeniec, Leo oraz Claire ukazani są w strojach weselnych na tle zatopionego w mroku pałacu, w którym toczy się akcja filmu. Na niebie, nad każdą z postaci znajduje się inne ciało niebieskie: Claire towarzyszy Słońce, nad jej synem Leo znajduje się Księżyc, a nad Justine – właśnie niebieska Melancholia. Słońce jest warunkiem życia na Ziemi, o które Claire tak usilnie chce walczyć. Księżyc przypisany Leo można rozczytać jego psychoanalitycznym znaczeniem podświadomości.

Widok Justine w sukni ślubnej, leżącej w wodach rzeki, odsyła do obrazu autorstwa Johna Everetta Millaisa przedstawiającego Ofelię z Szekspirowskiego *Hamleta*. Ofelia odrzuca miłość tytułowego bohatera, po czym popada w szaleństwo i ostatecznie tonie w nurtach rzeki, być może popełniając samobójstwo.

*Ofelia splatała
Dziwne girlandy z pokrzyw i stokrotek,
Z jaskrów i długich szkarłatnych storczyków. (...)
Kiedy się wspięła na poziomy konar,
Aby zawiesić na nim taki wieniec
Z chwastów – zdradliwa gałąź nagle pęka,
A ona, razem z naręczami kwiecia,
Spada w płaczący nurt.
(W. Shakespeare, *Hamlet. Księżę Danii*, akt IV, scena VII)².*



John Everett Millais,
Ofelia

Kwiaty, z którymi Ofelia wpada w nurt strumienia, mają oznaczać między innymi niewinność i cierpienie. Te, które pojawiają się na obrazie Millaisa, dodają do tego jeszcze symbolikę wierności i młodzięcej śmierci. Płynąca Justine trzyma w dłoniach bukiet konwalii, a otaczają ją lilie wodne. Są to kwiaty „wodnistej natury”, które to zalecano wkładać na głowę melancholików, aby przeciwdziałać skutkom „wysychania” (Panofsky 1971: 283).

Woda pojawia się w filmie kilkakrotnie i niesie ze sobą wiele symbolicznych odniesień. W teorii humoralnej to właśnie jej przypisywano właściwości leczenia melancholii. Podczas jednej z ucieczek z sali weselnej, po rozmowie z siostrą, Justine zamyka się w łazience i w sukni ślubnej kładzie się w wannie pełnej wody. Podczas najcięższego nawrotu depresji Claire bezskutecznie próbuje namówić główną bohaterkę na kąpiel – Justine jest głęboko zanurzona w melancholię, która zaczyna nad nią dominować. Woda w kulturze symbolizuje oczyszczenie, w tradycji judeochrześcijańskiej – zmycie grzechów, a ponadto uważana jest za źródło życia. W początkowej sekwencji obrazów symbolika zanurzenia Justine wzmocniona jest dodatkowo przez fakt, że rzeka jest przykładem wody żywej, co potęguje jej właściwości.

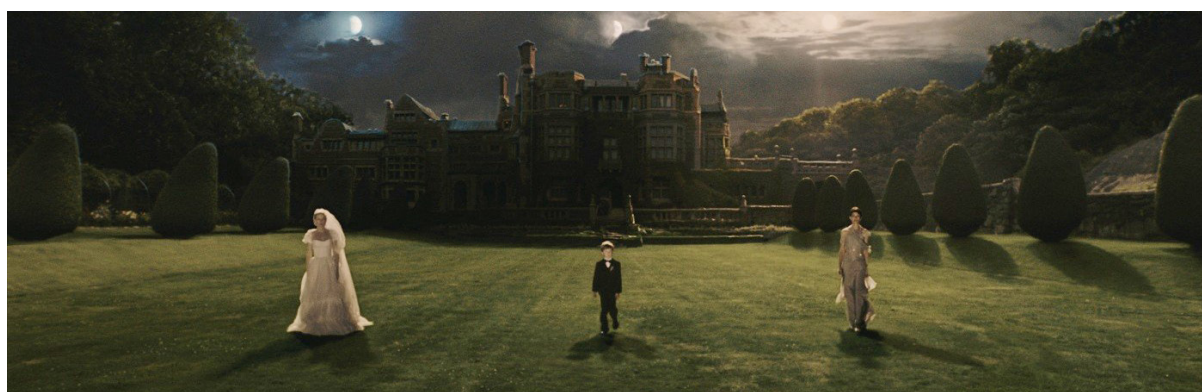
Obrazy w prologu pełnią funkcję uwertury. Podkreśla to jeszcze fakt, że wykorzystana w tle muzyka to właśnie uwertura do *Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera. Von Trier podkreślał, że utwór ten został wybrany na wczesnym etapie prac nad filmem i że to właśnie on wpłynął

na tempo i romantyczny charakter całego dzieła. Istotnym może być fakt, że tradycyjnie Tristan i Izolda walczą o życie, natomiast wagnerowscy kochankowie dążą do śmierci, by ich miłość mogła osiągnąć stan spełnienia. Podkreśla to zbawczą dla Justine rolę śmierci w filmie von Triera.

Bez wątpienia *Melancholia* pokazuje depresję w sposób sugestywny, wiarygodny i przejmujący. Takie dosłowne odczytanie tego filmu jest jak najbardziej uprawomocnione. Dzięki niemu otwiera się również droga do odczytań głębi warstwy symbolicznej. Dla cierpiącej na depresję Justine śmierć jest najlepszym, co może ją spotkać. Tym lepszym, że dotyka wszystkich, a bohaterka nie pozostawi nikogo w żałobie. Im bliżej katastrofy, tym Justine jest piękniejsza, jej twarz się rozjaśnia i wypełnia ją spokój.

Bohaterowie siedzący w „magicznej grocie” w finałowej scenie filmu reprezentują trzy typy postaw względem końca świata. Leo uosabia wiarę. Oddaje się w pełni działaniom Justine, ufa jej zapewnieniom i w spokoju, z lekko zamkniętymi oczami wychodzi na spotkanie z transcendencją. Claire to rozpacz. Nie może znieść świadomości końca, a poczucie bezradności wywołuje w niej gniew. Roztrzęsiona i płacząca z zaciśniętymi oczami czeka na niesprawiedliwą jej zdaniem śmierć. Justine reprezentuje zgodę. Wie, że koniec, który nastąpi jest absolutny i nieodwołalny. Ze spokojem i, zdawałoby się, bez lęku opiekuje się siostrzeńcem, podtrzymując jego wiarę. Sama z podniesionym czołem i otwartymi oczami wyczekuje końca.

Prezentowana w *Melancholii* wizja końca świata nie ma charakteru apokaliptycznego. Nikt nie będzie rozliczał ludzkości z jej win, a nad Ziemią, która jest zła „nikt nie będzie płakał”. Justine to wie, dlatego jej podejście cechuje brak nadziei. Ale nie „beznadziejność”, lecz „brak potrzeby nadziei” w obliczu otchłani. Justine ostatecznie poprzez śmierć zjednoczy się ze swoją Melancholią.



Kadr z filmu
Melancholia

LEONIA BRZOWSKA

W $\frac{3}{4}$ etnologa, w $\frac{1}{4}$ filologka polska. Niemodnie wierzy, że jeśli teren jest wszędzie, to bez wątpienia również na wsi i w literaturze XVII wieku.

Bibliografia

Benedyktowicz, Zbigniew, 2016, *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, Czarne, Wołowiec.

Bieńczyk, Marek, 2014, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa.

Jalowski, Filip, 2012, *Ziemia nie uległa zagładzie*, film.org.pl, 22 grudnia 2012 r., <<http://film.org.pl/a/analiza/ziemia-nie-ulegla-zagladzie-20418>> (dostęp: 23.02.2018).

Markowski, Michał Paweł, 2009, *Histeria, przyjaźń i melancholia*, „Tygodnik Powszechny”, 6 października 2009 r., <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/histeria-przyjazn-i-melancholia-135598>> (dostęp: 23.02.2018).

Panofsky, Erwin, 1971, *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Filmografia

Melancholia, 2011, reż. Lars von Trier.

Lars von Trier – Melancholia Interview, YouTube, 18 września 2011 r., <<https://www.youtube.com/watch?v=4qtr-7pkTxI>> (dostęp: 20.03.2018).



Paweł Witanowski

OBJAWIENIE SZTUCZNEGO CZŁOWIEKA

Wątki gnostyckie w filmie *Blade Runner*

W pierwszych wiekach chrześcijaństwa pojawił się szereg sekt, których cechą wspólną był nacisk położony na wiedzę jako środek do osiągnięcia zbawienia. Zwykło się określać je wspólnym terminem „gnostycyzm”, od greckiego słowa *gnosis* oznaczającego wiedzę. Tylko kilka grup używało tego pojęcia w celu samookreślenia. Uległo ono jednak rozszerzeniu – już Ireneusz z Lyonu w dziele *Adversus heareses* pisał o sektach kładących nacisk na wiedzę, określając je wszystkie mianem gnostyckich (por. Jonas 1994:48-50, 53).

Ojcowie Kościoła widzieli w gnostycyzmie chrześcijańską herezję i wiązali go z wpływem filozofii helleńskiej. Nie bez znaczenia było także oddziaływanie kultur wschodnich – babilońskiej, egipskiej, irańskiej oraz żydowskiej. Elementy pochodzące z różnych tradycji zostały połączone i zreinterpretowane, tworząc nową, synkretyczną jakość. Początkowo nasza wiedza o gnostycyzmie pochodziła głównie z polemicznych pism Ojców Kościoła, a dopiero od XIX wieku – dzięki odkryciom archeologicznym, dysponujemy źródłami pierwotnymi (por. Jonas 1994:53-58).

Termin *gnosis* odnosi się przede wszystkim do przedmiotów wiary, a nie rozumu i należy rozumieć go przede wszystkim w kategoriach religijnych. Przy tym „wiedza o Bogu” nie jest czymś naturalnym i przyrodzonym - musi zostać zdobyta poprzez objawienie albo tajemną naukę. Wiedza jest instrumentem zbawienia, w niektórych grupach mogła także stanowić jego formę – osiągnięcie ostatecznej doskonałości (por. Jonas 1994:50-53).

Hans Jonas w książce *Religia gnozy* opisuje skrótowo główne wierzenia gnostyckie, dzieląc je na te dotyczące teologii, kosmologii, antropologii i eschatologii (por. Jonas 1994:58-62). Gnostycy widzą Boga jako istotę pozaświatową, transcendentną w sposób absolutny, ponieważ wszechświat nie jest jego dziełem i nie podlega jego kierownictwu. Podczas gdy rzeczywista do-

mena Boga to królestwo światłości, kosmos jest dziełem sił niższych, „królestwem ciemności”. Pochodzenie zarówno wszechświata, jak i władających nim sił – Archontów – jest jednym z przedmiotów gnostyckich dociekań.

Kosmos jest widziany przez gnostyków jako rodzaj ogromnego więzienia, którego centrum stanowi Ziemia. Wokół niej rozciągają się kosmiczne sfery, których liczba zmienia się w zależności od wariantu wierzeń, jednak ich rola pozostaje stała – podkreślają oddalenie człowieka od Boga. Dodać należy, że nie jest to tylko oddalenie przestrzenne, sfery bowiem mają być również polem działania siły demonicznej. Strażnikami tego kosmicznego więzienia są Archonci, a ich naznaczone tyranią panowanie zwano *heirmarmene*, czyli Los. Jest ono utrzymywane poprzez prawo Natury niewołące człowieka, którego droga w górę, do jasności Boga, jest ustawicznie blokowana przez działania Archontów. W zależności od doktryny, to oni także mogą być stwórcami świata, czasami tę rolę przejmuje ich przywódca – demiurg.

Demiurg przedstawiany jest jako istota niższego rzędu niż Bóg i z uwagi na jego niedoskonałość, stworzony przez niego świat materialny również nie może być doskonały. Ta niedoskonałość jest źródłem zła i cierpienia na świecie. Ułomność stworzenia sprawia wręcz, że niektóre odłamy gnostycyzmu prezentują akt kreacji jako nieświadomą (wobec czego fundamentalnie wadliwą) kopię boskiego wzorca (por. www.iep.utm.edu 2018), albo też opisują moment powołania świata do istnienia jako działanie demiurga naznaczone celowym okrucieństwem, zaplanowaniem obecności zła i powodowane chęcią uwięzienia fragmentów boskości w świecie materialnym (por. www.iep.utm.edu 2018, Prokopiuk 1987).

Człowiek w gnostycyzmie składa się z ciała, duszy i ducha. Dwa pierwsze związane są ze światem i podlegają *heirmarmene*. W głębi duszy spoczywa duch, *pneuma*, odrobina substancji spoza kosmosu, uwięziona w człowieku przez Archontów, przykryta sferami duszy tak, jak Ziemia otoczona jest przez sfery kosmiczne. *Pneuma* jest nieświadoma, „pogrążona we śnie” i jej przebudzenie można uzyskać właśnie za pomocą gnozy.

Gnostycy dążą do uwolnienia pneumatycznej części człowieka z więzów świata i jej powrotu do „ojczystego królestwa światłości”. Warunek konieczny do osiągnięcia tego celu stanowi zdobycie wiedzy o naturze świata i człowieka, jednak wiedza ta z samej natury rzeczy jest wiedzą ukrytą – nieświadomość jest zasadą istnienia świata. Dlatego właśnie tak fundamentalne jest objawienie – czasem przywołuje się tu postać posłańca ze świata światłości, będącego w stanie przebudzić ducha i udzielić mu wskazówek.

Ten sposób widzenia świata wpływał na to, jaki stosunek mieli do niego gnostycy. Przepęłniała ich wrogość i pogarda wobec tego, co „światowe”. To prowadziło do dwóch interpretacji:

ascetycznej, unikającej wpływu świata i libertyńskiej, postulującej całkowitą wolność. Celowe naruszanie norm narzuconych przez opresyjnych Archontów było więc widziane jako działanie służące *pneumie*.

Wpływ gnostyckiej wizji świata nie ograniczył się jedynie do sfery religii. Ich koncepcje wyszły poza nią i inspirowały nie tylko myślicieli, ale także twórców i artystów. Nawet jeśli nie sięgali oni do gnozy w sposób świadomy, to koncepcje te krążą w obiegu kulturowym na tyle powszechnie, że mogły wpłynąć na wygląd ich dzieł w sposób wtórny.

Gnostycyzm może służyć jako klucz interpretacyjny przyjęty wobec różnych dzieł kultury – także historii *science-fiction* przedstawionej w filmie Ridleya Scotta *Blade Runner*, na pierwszy rzut oka pozbawionej bezpośrednich nawiązań do tematyki religijnej.

Film prezentuje Los Angeles roku 2019. W świecie przedstawionym powszechnie używa się tzw. replikantów, maszyn idealnie podobnych do ludzi, którym zleca się różne niebezpieczne zadania z uwagi na ich, znacznie przewyższającą ludzką, siłę i wytrzymałość. Napisy wprowadzające mówią wprost: „Replicants were used Off-world as slave labor”. Jako że w miarę upływu czasu najnowsze modele replikantów, Nexus 6, są w stanie rozwijać typowo ludzkie emocje i empatię, ograniczono ich czas życia do czterech lat. Na powierzchni Ziemi ich obecność jest nielegalna pod karą śmierci. Wykrywaniem replikantów i ich neutralizowaniem (określanym eufemistycznie wysyłaniem na emeryturę) zajmują się specjalne jednostki nazywane *blade runner*.

W obrazie śledzimy historię dwutorowo. Z jednej strony przyglądamy się łowcy androidów Rickowi Deckardowi, który na polecenie szefa policji ma za zadanie wytropić i zlikwidować czwórkę zbiegłych replikantów. Obserwujemy także, jak ta grupa pod przywództwem androida Roya usiłuje dotrzeć do swojego stwórcy, szefa korporacji Tyrell Co., aby ten pomógł im znieść ograniczenie długości życia.

Już sama wizja świata w *Blade Runnerze* wpisuje się w gnostycki sposób widzenia. Wypełnione nieznanymi postaciami i obcymi językami ulice Los Angeles pogrążone są w mroku i ciągle padającym deszczu. Choć jedyne pokazane zagrożenie wynikało bezpośrednio z samej historii – zarówno pochodzące ze strony Deckarda, jak i replikantów – to zimna kolorystyka i brak światła wywołują wszechobecne poczucie obcości i niepokoju.

Nie widać też świata naturalnego. Brakuje zieleni i roślinności, zarówno na zewnątrz, jak i w pomieszczeniach. Mieszkanie Deckarda nie sprawia wrażenia przytulnego domu, przypomina raczej schronienie. Kilukrotnie pojawiają się zwierzęta, jednak są to tylko sztuczne konstrukcje, imitujące żywe istoty. J.F. Sebastian, konstruktor mechanizmów, poprzez którego replikanci dotarli do Tyrella, wypełnia swój dom zabawkowymi przyjaciółmi i podobnie

pozbawiona życia jest ascetyczna przestrzeń biura korporacji Tyrell. Nawiasem mówiąc, biuro to jedyne miejsce oświetlone ciepłymi barwami i kontrastujące swoim spokojem z ruchliwymi ulicami. Nie jest to jednak spokój leśnej polany, ale przestrzeni wydzielonej sztucznie. Środowisko, w którym funkcjonują bohaterowie filmu, zostało dla nich skonstruowane i nie ma w nim miejsca na elementy ze świata natury.

Kilkukrotnie widzimy też reklamy kolonii pozaziemskich, gdzie ludzie „mają szansę zacząć od nowa w bajkowej krainie niezliczonych możliwości”. Nie każdy jednak może tam polecieć – J.F. Sebastian został odrzucony na komisji lekarskiej z uwagi na schorzenie powodujące szybsze starzenie się jego gruczołów. Ziemia jest więc miejscem dla chorych i biednych, ogarniętym mrokiem i zasypanym śmieciami.

Zepsucie obecne na Ziemi ma swoją realizację także w replikantach. Tworzeni bez emocji i z ograniczonym życiem są cieniem, wątlejszym odbiciem istoty doskonalszej – człowieka. Mogą co najwyżej dążyć do ideału, wiemy bowiem, że z upływem lat są w stanie rozwinąć ludzkie odczucia oraz empatię. Ta ewentualna droga rozwoju jest jednak zablokowana przez przedwczesną śmierć, wobec tego ich potencjał nie może być nigdy w pełni wykorzystany. Niedoskonałość stworzenia jest ponadto wpisana w nie programowo przez stwórcę.

Tak jak starożytni gnostycy byli świadomi marności świata, tak i czwórka replikantów jest świadoma zbliżającego się końca życia i widzi swoją egzystencję jako naznaczoną strachem i cierpieniem. Leon, jeden ze zbiegów, mówi do Deckarda: „Boleśnie jest żyć w strachu, to jak czuć swędzenie, którego nie sposób podrapać”. Podobnie Roy, ścigając Deckarda pod koniec filmu i będąc dla niego nadciągającą śmiercią, pyta, czy to nie dziwne żyć w strachu, po czym dodaje, że tak właśnie wygląda życie niewolnika.

Demiurga w świecie *Blade Runnera* reprezentuje szef korporacji Tyrell – geniusz, który wymyślił replikantów z serii Nexus 6. Nie tylko dał im życie fizyczne i psychiczne, ale też nałożył na to życie ograniczenia. Jest źródłem ich ciał oraz dusz więzących pneumę i niepozwalających jej osiągnąć wyzwolenia.

Tyrell jest przy tym stwórcą niedoskonałym, który nie jest w stanie naprawić swojego dzieła. Wspomina o różnych pomysłach ominięcia ograniczenia czasu życia replikantów, wszystkie jednak spaliły na panewce. Jedyne, co może zaoferować Royowi, to sugestia, by ten „upajał się” swoim życiem, stwierdziwszy wcześniej, że „jego płomień płonął najjaśniej” i „dokonał niezwykłych rzeczy”. Tym samym nie jest w stanie zaoferować mu innego sensu życia niż ten, do którego Roy i reszta replikantów została powołana. Nie może wyzwolić w pełni jego ducha.

Swego rodzaju demiurgami są także Chew, projektant oczu replikantów i J.F. Sebastian, genetyk. Obaj także przyczynili się do powstania androidów, przez co mogą symbolizować właśnie

elementy demiurgiczne albo przywoływać obraz Archontów, także mogących mieć udział w stworzeniu świata i nakładania ograniczeń cielesnych. Sebastian tworzy także zabawki przypominające ludzi, ale w jeszcze większym stopniu naznaczone wadami, niezgrabne i groteskowe albo nieróżniące się bardzo od manekinów. Są one jeszcze większą karykaturą istoty doskonałej niż replikanci.

Cała trójka patrzy z dumą na swoje stworzenie, chwając się nim właśnie w kategoriach ciała czy duszy. Widzą w replikantach przede wszystkim to zewnętrzne ciało i „zaprogramowaną” duszę, pomijając ducha pragnącego wolności. Pneuma nie budzi ich podziwu, jest co najwyżej źródłem zagrożenia.

Na drodze do osiągnięcia celu androidów stają *blade runnerzy*, którzy najpełniej realizują koncept przeszkadzających duszy ludzkiej Archontów. To oni śledzą replikantów, testują, demaskują, by w końcu pozbawić ich życia i uniemożliwić wyzwolenie z ram narzuconych przez demiurga. Są aktywnie działającą siłą, której głównym celem jest utrzymanie istniejącego porządku.

Przykładem figury gnostyka jest Rachael, asystentka szefa korporacji, pana Tyrella. Za jego namową Deckard przeprowadza na niej test Voigha-Kampffa, służący wykrywaniu androidów na podstawie pomiaru ich reakcji na serię pytań. Okazuje się, że Rachael jest replikantką z zaimplementowanymi wspomnieniami siostrzenicy Tyrella, nieświadomą swojego stanu. Jest przy tym modelem jeszcze bardziej doskonałym – do jej rozpoznania Deckard potrzebował kilkukrotnie większej liczby pytań. Później odwiedziła ona Deckarda, domyślając się swojego stanu i ostatecznie uzyskując od łowcy potwierdzenie. Rachael poznaje więc wiedzę o naturze rzeczywistości zarówno dzięki objawieniu wewnętrznemu (Tyrell stwierdził, że „zaczyna się domyślać”), jak i tajemnej wiedzy uzyskanej od człowieka. Dzięki swoim przeczuciom i późniejszemu działaniu, udaje jej się wyzwolić z fałszu i rozpoznać prawdę dotyczącą jej natury.

Pozostali replikanci również realizują pewne cechy gnostyckiego archetypu. Oni co prawda posiadają już wiedzę o swoim stanie, dążą jednak aktywnie do wyzwolenia z narzuconych im więzów fizycznych oraz nałożonych na nich praw i ograniczeń. Rozwinęli w sobie to, co duchowe, ludzkie i pragną to dalej rozwijać.

Roy najpełniej realizuje dążenie do wiedzy i rozwoju. Jest przywódcą grupy, dociera do Tyrella i rozmawia z nim, sugerując ewentualne sposoby przełamania wiążących go ograniczeń. Widzimy go także ogarniętego emocjami, kiedy płacze po śmierci Pris, towarzyszki zlikwidowanej przez Deckarda. Wcześniej martwił się o nią, jest zatem zdolny do empatii – gdy mówi Sebastianowi o zbliżającej się śmierci, wspomina o replikantce (choć mogło to też być próbą wpłynięcia na Sebastiana osobiście). Ponadto na samym końcu filmu, po pościgu za łowcą na szczyt budynku, ostatecznie ratuje Deckarda od upadku i pewnej śmierci. Krótko po tym kończy funkcjonowanie.

Postać Roya ma także charakter mesjanistyczny. On prowadzi replikantów do wyzwolenia i konfrontuje się ze złym demiurgiem. Zabija go też, zabijając tym samym tego, kto nazaczył życie androidów niedoskonałością i śmiercią. Choć ostatecznie nie udaje mu się wyzwolić replikantów, to sam osiąga w pewien sposób człowieczeństwo – przez łzy nad Pris i miłosierdzie względem Deckarda.

Mesjanistyczny charakter postaci Roya podkreślają dwa wizualne symbole. Gdy pięść Roya zaciska się, zwiastując bliski koniec funkcjonowania, wbija sobie w dłoń gwóźdź, przywodząc na myśl akt autoukrzyżowania (choć nie ma tu mowy o dopełnieniu ofiary). Zaś po śmierci Roya do nieba ulatuje trzymany przez niego biały gołąb, w chrześcijaństwie symbol Ducha Świętego [por. J 1,32] czy szerzej – życia, jak gołębica, która miała przynieść Noemu zieloną gałązkę, oznaczającą koniec potopu [por. Rdz. 8,10-11]. Co, jak sądzę, znaczące, nie mamy informacji odnośnie prawdziwości ptaka. Jeśli nie wiemy, czy jest stworzeniem naturalnym czy sztucznym, zarazem może funkcjonować w obu tych stanach jednocześnie, wskazując tym samym na graniczny stan Roya.

Gołąb z ostatnich scen filmu jest jednym z trzech wystąpień zwierząt i pozostałe zapewne również nie zostały wybrane przypadkowo. W obu pozostałych przypadkach wiemy też, że te zwierzęta są sztuczne. Zostały wyprodukowane przez ludzi, tak samo jak replikanci – a więc ich symbolikę można odnieść do androidów.

Zhora, pozostała z grupy zbiegłych replikantów, występuje w klubie dla striptizerek ze sztucznym wężem – a w opowieści biblijnej wąż właśnie zwiódł Ewę i Adama, ale też przecież udostępnił im wiedzę (por. Rdz. 3,1-24). Złamane zostało prawo, ale prawo ustanowione przez złego demiurga powinno być łamane. Replikanci, niczym pierwsi ludzie z ogrodu rajskiego, dokonali wykroczenia przeciwko swojemu stwórcy i poznali w pełni naturę swojego stanu. Wąż w Księdze Rodzaju przyczynił się do upadku pierwszych ludzi, zaś w filmie jego sztuczna łuska naprowadziła łowcę na trop Zhory, co skończyło się jej zlikwidowaniem.

W obrazie widzimy także sowę, w momencie gdy Deckard wkracza do siedziby korporacji Tyrell. Sowa najczęściej jest symbolem mądrości, wiąże się ją także z nocą, tajemnicą i innymi światami. We wspomnianej scenie widzimy, jak ptak wzbija się z drążka, przelatuje koło Deckarda i ląduje na drążku po drugiej stronie pomieszczenia. Można to odczytywać jako zmianę perspektywy, uzyskanie mądrości przez obecną Rachael, która przeszła ze stanu niewiedzy do stanu poznania.

Człowiekiem gnostyckim może być także sam Deckard, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę ostatnią wersję filmu, wydaną w 2007 roku, opisaną jako *final cut*. Zawiera ona silne sugestie,

że łowca androidów jest w istocie jednym z replikantów. Sam nigdy nie przechodził testu Voigha-Kampffa i jeśli przychylimy się do wspomnianych sugestii, to pościg za Royem i ostateczna ucieczka z Rachael jest historią o nabywaniu świadomości co do samego siebie.

Z perspektywy takiej interpretacji słowa Roya o niewolnictwie są słowami odkrywającymi przed Deckardem jego faktyczny status w społeczeństwie, a ucieczka na dach budynku stanowi odbicie opisywanego przez gnostyków wznoszenia się duszy. Pytanie Roya, czy Dekard pójdzie do nieba czy do piekła, może zatem stać się pytaniem, na ile łowca będzie w stanie przyjąć uzyskaną wiedzę.

Gnostykami wreszcie mogą być replikanci jako szerzej rozumiana grupa, ich wszystkie generacje. Wiemy, że każda kolejna coraz lepiej naśladuje ludzi, aż do poziomu Rachael czy być może Deckarda. Ostatecznie są w stanie rozwinąć emocje i empatię, są zdolni do samouświadomienia swojego stanu i działania na rzecz wyzwolenia. W androidach zostało rozbudzone coś (albo choć uzyskały możliwość rozbudzenia czegoś), co w starszych generacjach nie występowało. Seria Nexus 6 jest dla całości replikantów tym, czym sekty gnostyckie dla całości ludzkości.

Wspomniano wcześniej o gnostyckim stosunku do moralności i częstym braku szacunku do „praw tego świata”. Podobnie replikanci w *Blade Runnerze* nie uznają narzuconego im porządku. Oczywiście już na samym początku łamią go poprzez ucieczkę, ale też nie unikają stosowania przemocy, aby osiągnąć swoje cele – o czym dowiadujemy się zarówno z dialogów, jak i widzimy na ekranie. Mówiąc o moralności, można przywołać także fakt, że Zhora pracuje jako striptizerka, choć nie zostało nam przedstawione, na ile łamie to istniejące normy społeczne (jakkolwiek Deckard w rozmowie z replikantką podaje się za członka „komisji do spraw moralnych nadużyć”, na co ta nie reaguje niezrozumieniem – to zaś sugerowałoby, że faktycznie jej praca może przekraczać moralne normy).

W *Religii gnozy* Hans Jonas wspomina również o gnostyckiej alegorii, która odwraca tradycyjnie występujące w mitach i opowieściach wartościowanie (por. Jonas 1994: 104-111). W ten sposób możemy spojrzeć także na film Ridleya Scotta. De facto przetwarza on opowieść o buncie maszyn, obecną w literaturze speculative-fiction, praktycznie od jej zarania (wystarczy choćby wspomnieć *Frankensteina* Mary Shelley). W *Blade Runnerze* maszyny nie buntują się jednak, aby po prostu dokonać zemsty czy stanowić zagrożenie samo w sobie. Tutaj maszyny pragną uzyskać wolność i jakiś rodzaj człowieczeństwa, a oprawcami są ludzie z krwi i kości. Ostatecznie też bunt nie jest zatrzymany dzięki wysiłkom herosa – zostaje przerwany przez maszynę, której ostatnim działaniem przed końcem funkcjonowania jest akt empatii.

PAWEŁ WITANOWSKI

Student pierwszego roku studiów magisterskich Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Interesuje się zagadnieniami związanymi z mobilnością, religią, antropologią nauki oraz szeroko rozumianą popkulturą.

Bibliografia:

Biblia Tysiąclecia Online, Poznań 2003, <http://biblia.deon.pl/index.php> (dostęp 30.09.2016).

Blade Runner (The final cut), reż. Ridley Scott, Warner Bros 2007.

The Internet Encyclopedia of Philosophy (www.iep.utm.edu) (2018) Gnosticism, dostęp: 26.04.2018, <http://www.iep.utm.edu/gnostic/>

Jonas Hans (1994) *Religia Gnozy*, (tłum.) M. Klimowicz, Kraków, Wydawnictwo Platan.

Prokopiuk Jerzy *Gnoza, gnostycyzm i manicheizm. Apologia pro domo sua*, *Literatura na świecie*, 1987, nr 12, s. 3-11.

Jonas Hans *Religia Gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków: Wydawnictwo Platan, 1994.



Diana Sawulska

HUMAN. THE MOVIE. UŚWIĘCENIE CZŁOWIEKA CZY POSTULAT ODRĘBNOŚCI?

Rozważania o filmie dokumentalnym Yanna Arthusa-Bertranda w oparciu o dzieło Maxa Stirnera *Jedyny i jego własność*

Dobrze, nie uważam się za coś szczególnego, lecz za Jedynego. Jestem wprawdzie podobny do innych, ale przecież tylko gdy się Mnie porównuje – faktycznie jestem niezrównany, jedyny. Moje ciało nie jest ich ciałem; mój duch nie jest ich duchem. Jeśli określicie je ogólnym mianem „ciała” i „ducha” to będą to tylko wasze pojęcia, które z moim ciałem i moim duchem nie mają nic wspólnego, a już najmniej mogą głosić moje „powołanie”.

Max Stirner, *Jedyny i jego własność*

Jadwiga Hučková w artykule poświęconym filmowi Andreeasa Dalsgaarda o koncepcjach i dokonaniach duńskiego architekta Jana Gehla akcentuje znaczącą przemianę, jaka dokonała się w filmach dokumentujących życie miast. Jak pisze, „nie bywają już wyrazem fascynacji miastem: raczej przeciwnie – refleksem niepokoju, towarzyszącego kryzysowi ekonomicznemu czy schyłkowi złudzeń pewnych klas społecznych”. Pominę w tym miejscu pewien, w moim mniemaniu istotny, niedobór krytycznego spojrzenia na dokonania architekta i całość filmu, które piętnuje kilkukrotne zastosowanie dychotomii „Ameryka – Trzeci Świat” czy też nieuargumentowane i tajemnicze stwierdzenie, według którego „humanizowanie miast możliwe jest tylko w krajach demokratycznych”. Podejście takie nakreśla istotny problem, na który wskazują liczni

przedstawiciele krytyki postkolonialnej, jak Homi Bhabha, Leela Ghandi, a w szczególności obszernie robi to Chakrwały Gayatri Spivak. Niemniej jednak spostrzeżenie Hučkovej jest jak najbardziej trafne i znajduje kontynuację w podejściu wspomnianego architekta, który usiłuje dodać wizji miasta optymizmu i jego projekty służyć mają zmianie przestrzeni miejskiej dzięki obserwacji sposobu poruszania się po niej ludzi (tytułowe „na ludzką miarę”). Gehl naciska na takie podejście do urbanizacji tłumacząc, że miasta, które powstawały mniej więcej od połowy XX wieku, były tworzone głównie z myślą o ruchu samochodowym i w większym lub mniejszym stopniu została w nich zlekceważona kwestia ludzka. Zupełnie tak, jakby dorobek futurizmu – dotyczące go zarówno estetyka, jak i ideologia, z emfazą traktujące maszyny i poetykę mechanicznego ruchu, zdominowały przestrzeń miejską do tego stopnia, że wciąż borykamy się z konsekwencjami architektury nie-ludzkiej, czego wyrazem mógłby być na przykład dokument w reżyserii Mike’a Freedmana pt. *Critical Mass*.

Przytoczony powyżej przykład wskazuje na istotny już nawet nie „problem”, a „dylemat miasta”, który od czasu, gdy wielkie symfonie miast zaczęły nabierać tonacji mollowej, zajął wiele uwagi dokumentalistom i ich odbiorcom, przykładając się w jakiejś mierze do wykreowania paradygmatu „melancholii miasta” i związanych z przestrzenią miejską ludzkich zbiorowości. Na przeciwnym biegunie znajdowały się natomiast liczne filmy dokumentujące krajobraz i estetyzujące „ocalałą”, „dziką” naturę (które to oczywiście nierzadko były podszyte postulatem ochrony środowiska, pozostawiając człowieka w poczuciu winy z powodu degradacji tegoż¹). Za swego rodzaju tematykę równoważącą tę przepaść można by uznać dokumenty przedstawiające życie, dokonania danej jednostki (*Dni, na które czekamy*, reż. Phie Ambo) czy konkretnych grup (jak na przykład *Chiny w kolorze blue*, reż. Micha X. Peled) i współczesną im sytuację. Nie próbuję tu dokonać generalizacji, a jedynie zasugerować, że to drugie być może było konsekwencją pierwszego. Nostalgia i pozorny chaos miast sprowokowały potrzebę dokumentowania tego, co na świecie czyste, przejrzyste. Werner Herzog w *Tokio-Ga* skarży się Wendersowi na brak możliwości uchwycenia „przejrzystego ujęcia”, w zrezygnowaniu swym zastanawiając się nawet nad rozpoczęciem współpracy z NASA i tworzeniem zdjęć kosmosu. Aż chciałoby się rzec: Arkadio! Kasiś ty się podziela!?

Każdy z wymienionych powyżej obszarów tematycznych kina dokumentalnego (nie sposób poruszyć wszystkich, gdy takie formy przedstawiania jak np. esej dokumentalny czy liczne eksperymentalne przedsięwzięcia, które także uformowały odrębne nurty) na swój sposób wpisał się w sposób postrzegania „ludzkich zbiorowości” przez ówczesnych odbiorców, niezależnie, czy przyjęli postawę „sceptyczną” czy „ufną”, choć na szczęście, jak dowodzi tego Marek Hendrykowski, popularyzacja masowych środków przekazu sprawiła, że tych

1

Ostatnimi czasy spora część dyskusji z tego zakresu opiera się na przyjętym przez ekologów paradygmacie antropogeniczności zmian klimatycznych. O tej i o innych stronach tejże dyskusji można przeczytać np. w artykule Marka Pietrasia: Pietraś, Marek, Globalny problem zmian klimatu. Analiza politologiczna. Teka Kom. Politol. Stos. Międzynar. – OL PAN, 2010, 5, 5–35.

drugich jest już coraz mniej (Hendrykowski 2014). Ponadto to konkretne kino dokumentalne, poruszające wątek egzystencji człowieka na Ziemi, ukształtowało swój język, w ramach którego podmiotowość zyskiwała to konkretna osoba, to konkretna grupa czy miasto same w sobie. Po wielu latach fragmentarycznych przedstawień i poszukiwania granic (granic tożsamości konkretnej grupy, granic miasta, granic realizmu), kino dokumentalne postanawia je porzucić, porzucić miasta i wyjść w kierunku rozproszonych jednostek w poszukiwaniu... no właśnie: chodzi o poszukiwanie tego, co uniwersalne czy wręcz przeciwnie, a może o poszukiwanie wielości grup skupionych wokół danych wartości? – to nie jest jednoznaczne, za to wątek, który według mnie wysuwa się w tym przypadku na prowadzenie, dotyczy po prostu poszukiwania znaczeń. Zamiast przedstawiać fizycznie uformowaną rzeczywistość i na jej podstawie ukazywać metafizyczne, symboliczne treści, na przykład z pomocą narracji w technice voice-over znanej od Wendersa i Roucha lub też dzięki specjalnemu zestawieniu ujęć i sposobów kadrowania, sztuka dokumentu zdaje się wkraczać na nowy tor, pokazując rzeczywistość ludzką, gdzie podmiot gra równie istotną rolę co reżyser, dołączając do aktu tworzenia. Kino to rezygnuje z prezentacji krajobrazów „dziewiczej natury”, krajobrazów działalności ludzkiej ujętej w konkretny kontekst, krajobrazów miasta czy krajobrazów mentalnych reżysera wyłącznie, na rzecz objawienia czegoś, co można by, idąc za reżyserem, nazwać krajobrazami człowieczeństwa. Zdaje się, że pomysłodawca i reżyser filmu *HUMAN* pokusił się o ukazanie całego świata, jednak z jakiej perspektywy i z jakim skutkiem?



Yann Arthus-Bertrand, urodzony w 1946 r. francuski fotograf i reporter, autor projektu zatytułowanego *Earth From Above*, zwieńczonego albumem o tej samej nazwie oraz serią wystaw na otwartej przestrzeni w ponad 150 miastach na świecie (w Polsce były to: Warszawa – 2002, Poznań – 2004, Zabrze – 2005, Łódź – 2007 i Białystok – 2009). Jego najnowsza produkcja zatytułowana *HUMAN* jest wielkoformatowym filmem dokumentalnym, zawierającym wypowiedzi ponad 2000 mężczyzn i kobiet z 60 krajów na całym świecie. Wywiady mają charakter quasi-narracyjny, zawierają kilka pytań związanych z podstawowymi według reżysera zagadnieniami takimi jak rodzina, miłość, dom, wojna, a także homoseksualizm, przemoc w rodzinie czy wobec kobiet. Wywiady zostały podzielone na sekcje, a do każdej z nich, w zależności od kraju, zostały wyznaczone odrębne osoby znające miejscowy język lub inni członkowie ekipy filmowej w obecności tłumacza. Na ogromną pochwałę zasługuje fakt, że cała część metodologiczna wraz z filmem są jawne i ogólnodostępne na platformie

Youtube, stronie internetowej projektu oraz w zakładce zbiorów Google Arts & Culture poświęconej projektowi. Trzy półtoragodzinne części filmu zostały wzbogacone o dodatkowe nagrania przedstawiające proces tworzenia poszczególnych jego partii (ujęcia, wywiady, część muzyczna), a także pełne wypowiedzi poszczególnych rozmówców.

Max Stirner, urodzony w 1806 roku filozof niemiecki należący do pokolenia młodoheglistów i zacięty krytyk niemal każdego z nich. Bywa uważany za prekursora egzystencjalizmu. W *Jedynym...* postanawia obnażyć wszystko, co uświęcone (swoją drogą jest to zabieg przywołujący na myśl prace Rolanda Barthesa), a co za tym idzie – wszystko to, co umieszcza się ponad człowiekiem – wszelkie ciężące nad nim ideały, które wywierają presję pozostania im wiernym. Jako te Stirner wymienia Boga, Człowieka, prawo, państwo i wiele innych, a jego krytyka nie omija niczego, co stawia człowieka na niższym szczeblu hierarchii. W zamian ukuwa koncepcję egoizmu, opartą na zagadnieniu Swojości – niepodważalnej istocie jednostki manifestującej się w chęci zdobycia wszystkiego, czego się pragnie, na tyle, na ile można to zdobyć dzięki swojej sile.

W materiale przedstawiającym genezę filmu Arthusa-Bertranda, głos narratora dopełniający wyselekcjonowanych ujęć krajobrazów prezentuje refleksję reżysera, którą w znacznej części pozwolę sobie przytoczyć:

I am just one man among seven billion others. For almost 40 years, I've been taking photographs of our planet in an attempt to understand the Earth in which we live. As humanity progresses I have the feeling we still live in a world undermined by inequalities, ravage by wars. We're still incapable of living together. Today, naively, as a child might do – i want to ask a question: why? Why from the one generation to the next we continue to make the same mistakes? I have not sort of answers in numbers and statistics but in humanity itself. [...]

Choć fragment ten brzmi nostalgicznie, nie powiedziałabym, że mamy w nim do czynienia z „paradygmatem nostalgii miasta” przełożonym na wersję globalną. Narrator podkreśla, że chodzi o pytania, jakie mogłoby zadać dziecko i rzeczywiście na tego typu pytaniach oparty jest ów wielogodzinny i wielkobudżetowy projekt. A co z pojęciami takimi jak „człowiek” czy „człowieczeństwo”, które są wymienione zarówno w genezie, jak i w autorskich opisach filmu? Co się za nimi kryje? Czy aby na pewno chodzi o akt uświęcenia, „opętanie” przez wyższą istotę – Człowieka typowego dla liberalizmu i tak silnie krytykowanego przez Stirnera? Jeżeli tak, ta praca już u podstawy byłaby pozbawiona sensu. Ja jednak po dłuższym namyśle

stwierdzam, że w produkcji Arthusa-Bertranda chodzi o coś zgoła innego i tego postaram się dowieść. W pracy podejmuję także próbę argumentacji, dlaczego akurat ten film uznaję za nowatorski, bo choć po pierwszym, pobieżnym obejrzeniu może się on wydawać jedną z wielu manifestacji „wielkości gatunku ludzkiego”, na którą to złudę mogą dodatkowo nakierować nas wysoce estetyczne ujęcia krajobrazów z ludzkim sztafażem czy też inne ujęcia z lotu ptaka, jakimi poprzeplatany jest film, to po głębszej analizie okazują się być one jedynie tłem dla wypowiedzi pojedynczych osób, na które nie sposób znaleźć jednoznaczne określenie.

Z drugiej strony zaś nie zamierzam dowodzić, że film ten stanowi odzwierciedlenie bądź też dopełnienie pracy Stirnera. Utrzymana w silnie emocjonalnym stylu, pełna prowokacji i ironii, a przez tłumaczy polskiego wydania nazwana manifestem, nie pozwala na ujęcie jej w wygodne ramy. Ma być „niewygodna” – momentami bawić, a momentami irytować, skłaniając do refleksji. Lecz pewne spostrzeżenia i postulaty, które są w niej zawarte, sprawiają, że nie można zachować wobec niej obojętności i w połączeniu z *HUMAN* rzucają nowe światło na dyskurs humanistyczny XXI wieku.

To, co uderza od pierwszych chwil filmu, to autentyczność ludzkich wypowiedzi. Niektóre z nich są pretensjonalne, inne wręcz stoiczne, ale bije od nich coś, co nazwałabym prawdą pojedynczego głosu. Nie dają się jakkolwiek podważyć, ponieważ są jawnie subiektywne, nie „polemizują z-”, a przedstawiają osobiste doświadczenia wypowiadających się osób, wymykając się orzekaniu. Wim Wenders na *Tokio-Ga* mówi:

Istnieć może jedynie to, co było – rzeczywistość. Rzadko który termin jest równie pusty i bezużyteczny w odniesieniu do kina. Każdy wie, co znaczy percepcja rzeczywistości. Każdy postrzega rzeczywistość swoimi oczami. Widzimy innych – głównie tych, których kochamy... otaczające nas przedmioty... miasta... widoki, pośród których żyjemy... widzimy też śmierć i śmiertelność ludzi, przemijanie rzeczy. Człowiek przeżywa miłość, samotność, szczęście, smutek, strach, krótko mówiąc – każdy widzi swoje życie. Człowiek tak bardzo przyzwyczaił się do przepaści dzielącej kino i życie, że aż nam zapiera dech w piersi, gdy nagle widzimy na filmie coś autentycznego. Czy to gest dziecka, czy lecący ptak w kadrze, czy chmura, która na chwilę rzuca cień. Takie momenty należą w dzisiejszym kinie do rzadkości, żeby ludzie, czy przedmioty pokazywały się takimi, jakie są.

Tak więc w trakcie oglądania *HUMAN* można doświadczyć nie jednego, ale wielu tego typu momentów. Oczywiście, o ile będziemy w stanie chociażby w niewielkim stopniu zawiesić nasze sądy na czas oglądania. Wielu z nas jest już zmęczonych Człowiekiem (w rozumieniu stirnerowskim), wszechobecnymi wskazówkami i często niemożliwymi do pogodzenia nakazami odnośnie tego, „jak być”. Ale czy właśnie w ten sposób został zaplanowany ten film? W trakcie oglądania nasuwają się pytania o rolę determinizmu i sprawczość jednostki nad własnym losem. Wysłuchując wypowiedzi osób, które wpadły w pułapkę wyzysku, a co za tym idzie – ubóstwa, znajdujących się pod presją – pieniądza, wojny, rodziny, ale i własnych przekonań, przed oczami widza rozciągają się nie tylko krajobrazy i historie, ale bilans zysków i strat. Każde określenie opisujące kondycję współczesnego świata, jakie możemy sformułować po wysłuchaniu jednej z wypowiedzi, może zostać pozbawione znaczenia i przeformułowane na podstawie drugiej. Nie sposób pominąć pytania o podobieństwa pośród ludzi żyjących na świecie postawionego przez reżysera. Czy jest coś, co pozostaje w człowieku niezmiennie, coś, czego nie można mu odebrać?

Wolność?

Czyż ja nie jestem więcej wart niż wolność? Czyż nie jestem tym, który się uwalnia, czyż nie jestem Pierwszym? Nawet niewolny, nawet zakuty w tysiąc kajdan, Jestem przecież – i nie jestem dopiero czymś przyszłym, jak wolność, której się wyczekuje, lecz istnieję obecnie, także jako najpodlejszy z niewolników.

Max Striner

W drugiej połowie pierwszej części filmu Yanna Arthusa-Berranda poruszona jest kwestia wyzysku. I choć zdanie Stirnera na temat wolności i jej ograniczeń wydaje się być kuszące, pozostaje jednak w wyraźnym kontraście do sytuacji, z jaką przychodzi się zmierzyć widzowi. Od momentu wydania *Jedynego...* do powstania *HUMAN* minęło ponad dwieście lat i nie oznacza to bynajmniej, że Stirnerowska koncepcja jest już nieadekwatna, o ile raczej zestawienie to w rażący sposób uwydatnia pewne najbardziej newralgiczne punkty, jeżeli chodzi o pojmowanie wolności dzisiaj. Bo i owszem, Stirner nawołuje do wyrwania się z więzów „moralności”, „pobożności” i tym podobnych ram regulujących postępowanie jednostki. Jednak to nie pozostaje jeszcze w opozycji do historii usłyszanych w tej części filmu, gdyż przyjmując jego

koncepcję egoizmu, możemy założyć, że pracę opartą na konkretnych zasadach etycznych dana osoba uznaje za właściwą sobie, a stosowanie się do nich zapewnia jej dobre samopoczucie. Cóż z tego, jeżeli zasady te zostają wykorzystane przez pracodawcę na jej niekorzyść, doprowadzając do skrajnego ubóstwa? Tu właśnie pojawia się problem. Należy pamiętać, że dzieło Stirnera, jako manifest (tu pozostaję zgodna ze zdaniem tłumaczy), bywa dosyć przerysowane, jednak mimo wszystko autor akcentuje wielokrotnie i wyraźnie, że człowiek sięgnie po to, czego pragnie, jeżeli pozwoli mu na to jego siła (rozumiana bardziej jako kategoria mentalna niż fizyczna). Każdy, kto znajduje się w ciężkiej sytuacji, jest wg niego winny sobie. Zupełnie inaczej maluje się aspekt uzyskiwania wyzwolenia, gdy przyjrzymy się licznym „pułapkom” wytwarzanym przez system kapitalistyczny, z wpisaną w ów system ambiwalencją i dialektyką. Wszystko, co ma polepszyć konkretny stan rzeczy, może się okazać drogą do porażki, a to, co jedni mają w nim za wadę, dla drugich stanowi jego największą zaletę. Żeby dokładniej opisać tę kwestię, musiałabym obrać inny temat pracy, tymczasem pragnę jedynie zaznaczyć, w jak zupełnie w innym świetle i trudnym położeniu stawia on samo zagadnienie wolności. Być może jednak warto pójść za filozofem i z niego zrezygnować?

Wolność według Stirnera jako kategoria absolutna nie ma szans na wypełnienie, a dążenie do niej jest konsekwencją prób uzyskania wolności negatywnej, którą to nazywa wszelkie formy starań uwolnienia się od czegoś. W samym zagadnieniu wolności istnieje paradoks, bowiem aby zaistniała, musi być dana przez kogoś lub przez coś, a to już wprowadza hierarchię i stosunki zależności. Analizując takowe sposoby wytwarzania zależności w systemie państwowym, w którym decydującą rolę odgrywają prawo (*wynik władczej woli*), pisze (Striner 1995: 229):

*Ten, kto – aby istnieć – musi liczyć na brak woli innych, jest ich dzie-
łem, tak jak pan jest dziełem sługi [...].*

Bardziej niż na przeformułowaniu i ukazaniu esencji pojęcia wolności, skupia się na podkreśleniu roli wyzwolenia z więzów – więzów instytucji, prawa, drugiego człowieka, bowiem przez całą pracę dowodzi, że ludzie usiłując, uciec od jednego ideału, wpadają w sidła drugiego. Szukając tego, co pragną uzyskać względem swojej osoby w określonych i nierząd-ko uświęconych odniesieniach, stawiają sobie przed niemożliwym do osiągnięcia, zamiast zwrócić się ku własnej osobie i własnym możliwościom (Striner 1995: 191).

*Wolność uczy jedynie: oderwijcie się, uwolnijcie od tego co uciążliwe;
nie uczy Was tego, czym sami jesteście.*

W przywołanej części filmu Arthusa-Bertranda znajdujemy wypowiedź kobiety z Chin, imieniem Yuijan, której całodzienna praca polega na zbieraniu pustych butelek i sprawdzaniu, czy w środku są czyste. Możemy zakładać, że wiele tego typu pracowniczek Chińskich fabryk (o czym świadczyć mogą chociażby wypowiedzi tych z fabryki jeansów, uwiecznionych przez Michę X. Peleda w filmie dokumentalnym pt. *Chiny w kolorze blue*) nie miała większego wpływu na wybór takiej, a nie innej pracy. Jej wypowiedź zawiera jedynie opis tego, co robi. Nie informuje widza o tym, co myśli na temat swojej pracy, a jedynie mówi, jak jest. W przeciwieństwie do mężczyzny, którego słowa rozpoczynają tę partię filmu (a który to znajduje się na wyższym szczeblu hierarchii w swym miejscu pracy) nie jest poruszona, nie stawia pytania: „Jak mamy być szczęśliwi” i to właśnie bezdyskusyjność jej wypowiedzi jest w moim mniemaniu najtrudniejsza w odbiorze. Bo czy możemy powiedzieć, że bezdyskusyjność ta jest wynikiem nieświadomości własnej siły, czy też wręcz przeciwnie, będąc „skutą w tysiąc kajdan” wie ona, że jest „czymś więcej niż wolność”? Autentyczne spotkanie z konkretną jednostką i nawet niewielkim wycinkiem z jej życia wymyka się teoretycznym rozważaniom filozofa, sprawiając, że nie są one ani nieadekwatne, ani adekwatne do przedstawionej sytuacji. Nasuwa się jedynie problem wykraczający już poza obszar moich rozważań – czy dla osoby postawionej w sytuacji, w której jest w stanie podjąć się każdego zajęcia, aby stać ją było na zaspokojenie podstawowych potrzeb, bierze pod uwagę pojęcie wolności, woli, własnego Ja (niezależnie od tego, jak miałyby je odbierać i nazywać)? Czy jest w stanie dostrzec to coś, co Stirner nazywa Swojością? Nie sposób ubiegać się o własność, gdy ta pozostaje niezauważalna.

Z drugiej strony zaś, tym, co w wielu zinstytucjonalizowanych formach pracy pozostaje niezauważone, jest właśnie jednostka. Skrupulatnie rozplanowany zakres praw i obowiązków, włącznie z liczbą godzin pracy, nieuwzględniające osobistych umiejętności i preferencji, a jedynie uśrednione wytyczne – zacierają zupełnie podmiotowość (Striner 1995: 121):

Cóż oznacza stwierdzenie, iż Wszyscy cieszymy się „równością praw politycznych”? Jedynie to, że państwo nie zważa na Moją osobę; że dla niego, jak każdy inny, jestem tylko człowiekiem i nic dla niego nie znaczę

W tym momencie pomijam już same sposoby manipulacji tymi wytycznymi przez pracodawców. Nawet jeżeli przed osobą będącą elementem tak skonstruowanego systemu pracy stanie ekipa filmowa, a reporter zaznaczy, że są tu po to, by jej wysłuchać, może to wcale nie przynieść oczekiwanych rezultatów. Zwłaszcza wtedy, gdy jednostkowy głos został wplątany w mechanizm podporządkowania. Swoją drogą, obraz tej i wielu kobiet uwiecznionych w filmie Arthusa-Bertranda przywodzi na myśl słynny esej z pesymistyczną puentą, napisany przez Gayatri Chakravorty Spivak.

Miłość ?

Kiedy otaczam Cię troskliwą opieką, ponieważ Cię Kocham, ponieważ Me serce znajduje w Tobie pokarm, potrzeby zaś zaspokojenie, to nie dzieje się tak ze względu na wyższą istotę, której jesteś uświęconym ciałem; nie dlatego, że widzę w Tobie Upiora, tj. objawiającego się w Tobie Ducha – lecz z egoistycznych pobudek: liczysz się dla mnie Ty sam wraz z Twoją istotą, albowiem nie jest ona niczym wyższym i powszechniejszym aniżeli Ty; jest jedyna jak Ty sam, gdyż Ty ją stanowisz.

Max Striner

Projektowi Arthusa-Bertranda jestem między innymi wdzięczna za to, że zamieszczone w nim wypowiedzi na temat miłości stanowią poniekąd dowód na to, że ta jako pojęcie nigdy nie była i zapewne nie będzie uniwersalna. Każdy ma dla siebie własną definicję, każda pojedyncza wypowiedź pokazuje, jak aspekty życia związane z miłością zostały dostosowane do jednostkowych preferencji. Tak, zgadzam się ze Stirnerem – miłość jest egoistyczna. Znaczna część problemu związanego z odbiorem jego koncepcji zasadza się na samym ogólnoprzyjętym odbiorze egoizmu jako kategorii negatywnej (który to proces wytwarzania surowego osądu wobec egoizmu dokładnie eksplikuje). Natomiast u niego ów egoizm przybiera formę kategorii neutralnej, a momentami nawet pozytywnej. Przede wszystkim wymyka się wszelkim uogólnionym pojęciom, które lekceważą tę konkretną osobę – konkretne Ja. Ponadto uświadomiony egoizm pozwala pozbyć się balastu wszelkich schematów, które ją krępują, co pomaga dotrzeć do samego siebie, a to ostatnie jest przecież dla zagadnienia miłości bardzo istotne. Potocznie mówi się, że „miłość jest ponad wszystko”, „miłość jest w stanie wszystko przetrwać”. Czy ludzie posługiwaliby się takimi hasłami, gdyby odnosili wrażenie, że miłość pozostaje w zgodzie z barierami, które sobie wyznaczyli, a które próbuje się nałożyć na drugą osobę?

I tak w zbiorze wypowiedzi pierwszej partii pierwszej części filmu Yanna Arthusa-Bertranda spotykamy wiele miłości tylko na pozór podobnych, jednak każda z nich istnieje w życiu konkretnego rozmówcy w osobliwy, nieprzekładalny na żaden inny sposób – Swój własny.

Nigdy nie czynię niczego, co byłoby „in abstracto ludzkie”, me działanie jest zawsze moim „własnym”, tzn. „moje” ludzkie działanie różni się od wszelkiej innej ludzkiej działalności i tylko dzięki tej odmienności stanowi rzeczywiste.

Max Striner 1995: 210.

Podobnie rzecz się ma w przypadku pozostałych „wielkich pojęć”, które zapewne stanowiły chociażby częściowe inspiracje reżysera. Kiedy zapytasz innych o miłość, człowieczeństwo, pojęcia tak trudne do sprecyzowania jak dobro i zło, czy też o to, co w życiu jest najważniejsze – każdy poda inną odpowiedź. Tak więc nawet jeżeli początkowym zamiarem reżysera miało być uchwycenie tego, co w ludziach niezmiennie, to poszczególne wypowiedzi zamieszczone w filmie bronią się same.

Większość krytyki jednak nie pozostawia na filmie suchej nitki. Zarzuca się mu lewicowy wydźwięk (Kryszczuk 2016) zamieszczone w filmie cokolwiek miałyby to oznaczać, próbę zrównania wszystkich ludzi bez względu na ich pochodzenie, wiek, status materialny itp. (Śwircz 2016). Wielkie oburzenie wzbudza fakt, że posortowane fragmenty wywiadów są często zestawiane w taki sposób, że w sąsiedztwie znajdują się wypowiedzi osób, które żyją w zupełnie innych kontekstach społecznych (Kwiatkowski 2016). Nie wspominając już o ironizowaniu na temat wysoce, trzeba przyznać, estetycznych (w tradycyjnym rozumieniu estetyki) ujęć z lotu ptaka. Ze znaczną częścią tych zarzutów mogłabym się zgodzić, gdyby nie wrażenie, które odniosłam po przeczytaniu kilku recenzji. Gorliwość, z jaką krytycy poszukują głównych dylematów, które wysunęły się na pierwszy plan w dyskusjach dotyczących metodologii nauk humanistycznych, a które to objęły potoczny dyskurs (nie omijając tym samym publicystyki) sprawia, że czasem ci nie potrafią (bądź nie chcą) zauważyć, że choć dany wytwór – reżysera, pisarza, artysty – wydaje się być żywą kontynuacją tychże dylematów, w rzeczywistości jedynie sprawia takie wrażenie, podczas gdy stanowi próbę wyjścia krok dalej, czy też może krok głębiej, niż ów dyskurs to obejmuje. Ujmując rzecz na przykładzie filmu Arthusa-Bertranda: czarne tło, na którym wypowiadają się postaci, może być odczytane jako sposób na ujednolicenie i zrównanie wszystkich rozmówców jako Ludzi, ale też mogło być zastosowane w celu uwydatnienia wizualnych cech charakterystycznych każdej z postaci, pozwalając na dostrzeżenie gry emocji, nawet tych najlżejszych (i tak zresztą określają to twórcy filmu); ujęcia krajobrazów mogą być odebrane jako estetyzacja i idealizacja życia na Ziemi czy też jako trik służący utrzymaniu widza w skupieniu podczas projekcji długiego materiału, ale równie dobrze możemy je odczytać jako odautorską próbę przedstawienia działalności ludzkiej jako zharmonizowanej z otoczeniem, niezależnie czy jest to wieś, czy tłoczne miejsce – odpowiedź na nostalgię ekologów i innych obrońców przyrody, do których zresztą sam Arthus-Bertrand bywa zaliczany. Wyszukując w cudzych dziełach popularnych czy też nazwanych już błędów, które przyjęło się dziś wytykać: esencjalizacji, uniwersalizacji, czy upolitycznienia, krytycy nie-

kiedy pomijają to, co w danym dziele od tego typu problematyki odbiega. A teraz pozwolę sobie na pewną dozę złośliwości. Całe szczęście – nie mojej:

Krytyk boi się, by nie stać się „dogmatycznym”, boi się tworzyć dogmaty. Naturalnie stałby się przez to przeciwieństwem krytyka [...]. „Żadnych dogmatów”! – jest jego dogmatem
Max Striner 1995: 173

Moralność?

Gdy państwu przychodzi liczyć na nasze człowieczeństwo, to jest z tym tak samo, jak gdyby miało polegać na naszej moralności. W każdym widzieć człowieka i wobec każdego postępować po ludzku – oto, co zwie się moralnym postępowaniem, oto chrześcijańska „miłość duchowa” w pełnej krasie. A mianowicie, skoro widzę w Tobie człowieka, tak jak w Sobie dostrzegam człowieka i nic poza człowiekiem, to troszczę się o Ciebie, jak bym się o Siebie troszczył, gdyż obaj przedstawiamy tylko matematyczną formułę $A=C$ i $B=C$, stąd $A=B$, co oznacza, iż Ja nie jestem niczym – tylko człowiekiem i Ty nie jesteś niczym – tylko człowiekiem, stąd Ja i Ty jesteśmy tym samym. Moralność klóci się z egoizmem, albowiem akceptuje jedynie Człowieka, a nie Mnie.

Max Striner

Kolejnym czynnikiem nasilającym krytykę filmu nie może być nic innego jak utarte na gruncie zachodnim, w tym – europejskim, schematy właściwego postępowania i leżące u ich podstaw zasady moralne, w znacznej mierze uformowane poprzez ideologię chrześcijańską. Także w tym przypadku dobrze znane i wpojone wytyczne stają w konfrontacji z jednostkowym doświadczeniem. Zarówno jedno, jak i drugie, tak jak wspomniałam na początku, wymyka się orzekaniu, tak więc krytyka spada na sam film. Jednak, pozostawiając polemikę z krytyką filmu, chciałabym przyjrzeć się bliżej niejednoznaczności postaw moralnych ukazanych w filmie.

Rozmówcy prezentują swe poglądy oraz postawy wobec życia otwarcie i ze swobodą, a to zapewne za sprawą dobrze przeprowadzonych wywiadów. Ci z nich, którzy wyrosli w duchu ideologii chrześcijańskiej (i jej różnych nurtach, jakie przybierała w zależności od położenia geograficznego), prezentując własne poglądy, nierzadko wykraczają swym

nastawieniem poza popularny w Europie (i na Zachodzie) system norm i zasad. Poruszam tu kwestię chrześcijaństwa, nie będzie bowiem niczym nowym stwierdzenie, że zakorzeniło się ono mocno w mentalności europejskiej i pokutowało nawet w okresach, w których dominował ateizm.

Pośród 2020 osób, z którymi spotkała się ekipa Arthusa-Bertranda, zapewne nie znalazło się dwóch „moralnych sobowtórów”. Zdanie Stirnera na temat moralności wzbudza silne ambiwalencje, jednak – co istotne – zwraca uwagę na to, że tak jak każde z wielkich pojęć, również i to nie jest możliwe do pełnego urzeczywistnienia. Nawet dla tych, którzy moralności się poświęcają. Tak więc spośród zaprezentowanej przez reżysera części z owych 2020 osób wysłuchujemy zarówno takich, według których moralność w konkretnej sytuacji sankcjonuje zbrodnię i takich, którzy za niemoralną uważają nawet zemstę za nią. Wysłuchujemy tych, których religijny system sankcjonuje poligamię oraz takich, którzy mimo poruszania się w otoczeniu, w którym za normę uchodzi monogamia, obierają styl życia tych pierwszych.

Oto reżyser filmu *HUMAN* zapytał ludzi o kwestie znane wszystkim i jeżeli uważnie ich wysłuchać, to również z wypowiedzi poruszających kwestię moralności (jak na przykład te dotyczące wojny) nie wyłania się jej ogólny obraz. Wciąż nie wiemy, czym tak naprawdę jest. Okazuje się, że pytania te dotyczą jedynie znanych wszystkim pojęć, ale każda osoba, czyniąc je swoimi, jakby to powiedział Stirner, *przymiotami*, sprawia, że ich znaczenie nie manifestuje się w żadnym „ogólnoludzkim” wymiarze. Podobnie jak w przypadku portretowych ujęć na jednolitym tle nie są w stanie scalić wypowiadających się osób jako przedstawicieli trudnego do sprecyzowania pojęcia „ludzkości” czy też „człowieka”, każdy z nich jest bowiem zupełnie odrębny od drugiego i nie musi być przedstawiany w „naturalnym otoczeniu”, byśmy o to zauważyli. Ponadto zabieg ten odrywa widza od postrzegania świata w kategoriach wysp kulturowych, a jak wiemy, myślenie takie pokutuje do dziś.

Nie interesuje mnie, na ile naiwna czy też patetyczna była tematyka pytań, z którymi Arthus-Bertrand wyszedł do „ludzkości”. O wiele bardziej znaczącym zdaje się fakt, że na pytania te nie uzyskał jednoznacznej odpowiedzi. Ponadto należy kiedyś porzucić szkolne dywagacje spod znaku „co autor miał na myśli”, aby móc lepiej przyjrzeć się jego dziełu. Do umysłu autora w konkretnym momencie tworzenia nigdy nie wnikiemy, za to możemy rozważyć, co odkrywamy dzięki jego dziełu, nawet jeżeli wniosek miałby być niezgodny z jego początkowymi zamiarami. Dlatego też godny namysłu z punktu interpretacji filmu, zdaje się sam zapis tytułu. Twórcy uniknęli wielkiej litery na początku słowa „człowiek”, którą samoistnie

narzuca zasada zapisu tytułów, poprzez użycie wyłącznie wielkich liter. O czym świadczy ten zabieg – nie jestem w stanie stwierdzić jednoznacznie, mogą jedynie przedstawić kilka perspektyw interpretacyjnych, które mi się nasuwają.

1. HUMAN jako podkreślenie wielkości człowieka/gatunku ludzkiego – czyli uświęcenie poprzez patos;
2. HUMAN jako urzeczowienie pojęcia, zwrócenie uwagi na jego bezosobowość – ponieważ tak przedstawione słowo w pewien sposób logotypizuje samo pojęcie;
3. HUMAN jako zwykła próba przykucia uwagi widza i zmuszenie go do refleksji nad samym pojęciem, jako pewną kategorią.

Podczas oglądania filmu najbliższa była mi trzecia z zaprezentowanych perspektyw, ale kto wie, być może intencje reżysera były inne, w końcu konkretne sekcje wypowiedzi przeplatane są typowymi dla Arthusa-Bertranda ujęciami z lotu ptaka, przywodzącymi na myśl liczne próby mapowania poznawczego wykorzystywane już u początków kina dokumentalnego. Jeszcze raz podkreślę – nie zaprzeczam, być może taki był zamysł reżysera, ale równie dobrze mogło tu nie być żadnego głębszego zamysłu, a jedynie osobiste upodobania. Dla mnie natomiast owe ujęcia są bardzo użyteczne, stwarzają bowiem rodzaj mentalnego dystansu, w którym możemy oddać się namysłowi nad tym, co przed chwilą usłyszeliśmy i wyciszyć myśli, zanim nastąpi kolejna sekcja wypowiedzi. Wszystkiemu towarzyszy muzyka skomponowana przez Armanda Amara. Rzeczywiście uwzniośla nastrój filmu, ale uważam, że nie brzmienie jest w niej najważniejsze, a sama strategia kompozytora, który do szczególnie części procesu twórczego zaprosił wykonawców muzyki tradycyjnej z różnych części świata i pozwolił im poprowadzić linię melodyczną, a sam jedynie nadawał jej kształt i kierunek. Pozwala to zwrócić uwagę na interdyscyplinarność wielu dziedzin, a także – tak istotne z perspektywy współczesnej estetyki – wymieszanie i zrównoważenie konfliktu, który niegdyś zasadzał się na linii pomiędzy tym, co nazywano sztuką wysoką i niską.

Najtrudniejszym zadaniem, jakiego się podjęłam, biorąc na warsztat mej analizy tę właśnie produkcję, nie była sama koncepcja zestawienia jej z XIX-wiecznym dziełem-manifestem, ale sama decyzja napisania o przedsięwzięciu, które mówi samo za siebie. Tak przynajmniej mi się wydawało, zanim się zapoznałam się z recenzjami filmu. Wiele z negatywnych ocen, jak już zaznaczałam, nie było pozbawionych przekonujących argumentów, jednak nie oddawały istoty wielu nowych perspektyw, które projekt ten w sobie zawiera. Zaliczę do nich chociażby

fakt, że starania myślicieli teorii postkolonialnej nie poszły na marne i jak widać, coraz więcej twórców podejmuje próby przekazania szerokiemu gronu odbiorców głosu tych, którzy do tej pory zdawali się być „niesłyszalni”. Co więcej, jest to chyba jeden z pierwszych dokumentalnych projektów filmowych podjęty na tak wielką skalę i jednocześnie ogólnodostępny, bez opłat. Stanowi także ważny dowód na rolę technologii w zyskiwaniu świadomości na temat kondycji współczesnego świata, burzeniu krzywdzących stereotypów poprzez ukazywanie niezesencjalizowanych sylwetek tych, którzy stają się ich ofiarami. Są to tylko niektóre z zasług *HUMAN* i nie twierdzą bynajmniej, że wymienione wyżej aspekty tego dzieła pozbawione są niedociągnięć. Zapewne takich jest wiele, ktoś jednak musiał poczynić ten pierwszy krok w stronę polifonicznego, globalnego kina dokumentalnego.

Nie chciałabym przesłonić samego filmu i zawartych w nim wypowiedzi nadmiarem koncepcji i możliwościami interpretacji. Ponadto po zapoznaniu się z wieloma opiniami na jego temat jestem skłonna uznać, że z jakiegoś powodu film ten dla każdego ma wymiar skrajnie indywidualny. Dlatego też chciałabym zwięźić powyższe rozważania własną impresją. Oto i ona.

Nie mam na tyle szerokiej wiedzy, by stwierdzić, jakie dokładnie strategie ideologiczne stały za tym, by rzeczywistość nakazywała człowiekowi pogardzać sobą samym. Owszem, Stirner przedstawia ten proces dość szczegółowo, ale wciąż niejasną jest dla mnie sama jego konstrukcja na poszczególnych etapach. Obecnie w wielu miejscach na świecie rozmaite obostrzenia prawne nie są w stanie wpłynąć na to, co zamierzają wyznawać jednostki (nie tylko w znaczeniu religii), więc albo się z obostrzeń tych rezygnuje, albo się je nakłada i mierzy z nieustannymi buntami czy sabotażem (nie mam tu na myśli fizycznego sabotażu). Pojawia się pytanie: czy można wyznawać jednocześnie jakieś pojęcie/ideę i siebie? Kiedy przepuścimy uogólnione pojęcie przez filtr subiektywnej interpretacji, możemy sprawić, by stało się ono naszym pojęciem, jednak istotne jest, by czynić to świadomie. Odnoszę wrażenie, że do tej pory w żadnym dyskursie nie zaistniała przestrzeń dla jednostkowych odniesień, przestrzeń, w której bez uwzględniania hierarchii usytuowana byłaby matryca, przez którą do głosu można by dopuścić Ja: Ja-podmiot, Ja-Jedynego. Oczywiście jest, że oznaczałoby to anarchię – niepodważalne zagrożenie dla każdej struktury, której sam dyskurs jest również częścią. Problem (a być może sukces?) tkwi w tym, że struktura, z którą obecnie mamy do czynienia, obejmuje cały świat i według teorii społeczeństwa-sieci Manuela Castellsa, każdy, kto nie udziela się w systemie, zostaje wykluczony. *HUMAN* pokazuje, że nie tylko. Tym, co odbiera nam

owa struktura (o ile kiedykolwiek było to nam dane), jest egoizm. Nawet będąc jej częścią, nie uzyskamy głosu, jeżeli zamiast opowiedzieć się za jednym z wielkich pojęć, w pierwszej kolejności zwrócimy się do siebie.

Nie zamierzam zamknąć swojej pracy jednoznaczną odpowiedzią, objawieniem natury człowieka, nad którą głowił się Arthus-Bertrand, ponieważ to jedynie uciekanie się do kolejnych pojęć. Czy naprawdę potrzebujemy zadawać te wszystkie abstrakcyjne pytania: kim jest człowiek? czym jest człowiek? jaki z natury jest człowiek? dokąd zmierza ludzkość? etc., etc., aby znaleźć potwierdzenie, że wszyscy należymy biologicznie do tego samego gatunku? Czy rzeczywiście tak istotne jest znalezienie analogicznego potwierdzenia w sferze intelektualnej czy też bytowej? Czy tym, co nas łączy, nie mogłaby być właśnie nasza różnorodność?

Pewną odpowiedź, bliską ostatniemu z zadanych pytań zawiera *Jedyny i jego własność* Maxa Stirnera, dlatego też wybrałam to dzieło na potrzeby pracy. Powrócę zatem do pytania, od którego wyszłam: Czy jest coś, co pozostaje w człowieku niezmiennie, coś czego nie można mu odebrać? Tak. „Tym czymś” jest Swojość.

*Uważa się, że nie można być czymś więcej niż Człowiekiem. Raczej
nie można być czymś mniej!*
Max Stirner

DIANA SAWULSKA

Studentka drugiego roku Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Do jej głównych zainteresowań należą antropologia przestrzeni oraz semiotyka, przede wszystkim w odniesieniu do miasta, oraz związane z nimi sposoby percepcji architektury, a także sposoby wypracowywania relacji przez jednostki z elementami codziennego otoczenia. Ostatnią z jej inspiracji stanowi szeroko pojęte kino dokumentalne..

Bibliografia:

Hendrykowski, Marek (2014), *The Film Document as a Testimony of the Present: a Sceptic at the Confessional*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, vol. XV, nr 24, s. 91-98.

Hučková, Jadwiga (2013), *Miasto na ludzką miarę*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, vol. XII, nr 21, s. 5-16.

Kwiatkowski, Krzysztof (2016), *Głośny „Człowiek” w kinach. Idealizm i megalomania, bolesne świadectwa i banały*, za: <http://wyborcza.pl/7,101707,20535344,glosny-czlowiek-w-kinach-idealizm-i-megalomania-bole-sne.html?disableRedirects=true> (dostęp: 27.04.2018).

Kryszczuk, Anna (2016), *Ogromne emocje, czyli spotkanie z „Człowiekiem” Yanna Arthusa-Bertranda*, za: <http://www.polskatimes.pl/kultura/film/a/ogromne-emocje-czyli-spotkanie-z-czlowiekiem-yanna-arthusa-bertranda-recenzja,10565865/> (dostęp: 27.04.2018).

Stirner, Max (1995), *Jedyny i jego własność*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Śwircz, Jakub (2016), *Pułapki humanizmu. Recenzja filmu „Człowiek” Yanna Arthus-Bertranda*, „Kultura Liberalna” nr 399 (35/2016), za: <https://kulturaliberalna.pl/2016/08/30/swircz-pulapki-humanizmu-czlowiek-yann-arthus-bertrand/> (dostęp: 27.04.2018).

Filmografia:

Człowiek, reż. Yann Arthus-Bertrand, Francja 2015.

HUMAN by Yann Arthus-Bertrand – Genesis of the film za: <https://www.youtube.com/watch?v=qUWr-d-nbOEOQ> (dostęp: 26.04.2018).



Piotr Brzozowski

JEZUS Z MONTREALU

Próba ujęcia antropologicznego

ANTROPOLOGIA I FILM, ANTROPOLOGIA FILMU

Antropologia i film spotykają się ze sobą od początku swojego istnienia – a, jak uważa Zbigniew Benedyktowicz, powstały niemal w tym samym czasie. Intrygujące jest, że Robert Flaherty, uważany za ojca filmów dokumentalnych, swoją pierwszą wyprawę do Inuitów rozpoczął w czasie, gdy Malinowski prowadził pierwsze badania na Trobriandach, a najbardziej znany film Flaherty’ego *Nanuk Eskimos* powstał w tym samym roku, w którym opublikowano *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* (Benedyktowicz 1992: 3). Antropolodzy nie stronili też od używania filmu jako swojego medium – wystarczy wspomnieć tutaj Margaret Mead. Gdzieś pomiędzy filmowcem a etnologiem można umieścić Jeana Roucha. A z drugiej strony pewnie i niektóre filmy Wenera Herzoga można by uznać za etnograficzne. To wszystko pokazuje, że związki antropologii i filmu są bardzo silne. Czy można jednak uznać film za coś, co antropolog może wziąć na swój warsztat? I czy taka analiza wnosi coś więcej niż te tworzone przez krytyków filmowych czy filmoznawców?

By nie było tak, że antropolodzy sami uzurpują sobie prawo do bycia sędzią we własnej sprawie, przedstawić można opinię teoretyka i krytyka kina, Aleksandra Jackiewicza. Wychodzi on od tego, że film należy do kultury masowej, która jest wnuczką kultury chłopskiej/ludowej – pierwotnego, według niektórych jedyne prawdziwego terenu badawczego etnologów. Dalej stawia on pytanie: co film daje człowiekowi? Odpowiada, że piękne zdjęcia wnoszą do życia ludzi moment estetyczny, sceny zbrodni zapewniają oczyszczenie, a kryminały dają okazję do śledzenia intelektualnej gry. Jednak najważniejsze według Jackiewicza jest to, że dzieło filmowe zarazem nasyci i rozbudza ludzką

ciekawość, a to ona zrodziła literaturę, filozofię oraz mitologię (Jackiewicz 1989: 32-33). Widać w tej wypowiedzi podobieństwo filmu i mitu – naturalnego terenu dla antropologów. Powstały one z tej samej ciekawości ludzkiej, służą tym samym celom: rozrywce i oczyszczeniu.

Jackiewicz pisze, że kino jest niemal dosłownie antropologią, gdyż nastawione jest na obraz człowieka w świecie. Twierdzi on, że w filmie na pierwszym planie widzimy ludzkie czynności bezpośrednie (fizyczne obcowanie człowieka ze światem, człowiek jako zjawisko biologiczne) i dopiero później pojawiają się czynności, którym nadajemy wartość symboliczną, które ukazują szerszy kontekst kulturowy (Jackiewicz 1989: 40). Można się spierać o to, co rzeczywiście jest na pierwszym planie, trudno jednak zaprzeczyć istnieniu obu tych elementów, a w związku z tym pozbawić antropologów głosu. Zresztą sam Jackiewicz (1989: 41) uznaje antropologię za przydatną metodę w badaniach filmu:

Antropologię, będącą jako nauka miejscem krzyżowania się refleksji estetycznej, socjologicznej, historycznej i badania podświadomości społecznej, można by nazwać socjologią wewnętrzną, terenem łączenia integralnej i genetycznej analizy dzieła: analizowania samego dzieła, zarazem badania go jako tworu człowieka (i obecności człowieka w dziele), badania wreszcie jako swoistego przedmiotu w świecie.

Jackiewicz dodaje do tego słowa Mieczysława Porębskiego, który pisał, że „funkcja krytyki polega na wiązaniu sfery obrazów, sfery twórczych działań wyobraźni – z otoczeniem społecznym, społeczną rzeczywistością, z jej hierarchiami, mitami, systemami wartości” (za: Jackiewicz 1989: 41). Jackiewicz nazywa taką krytykę kulturologią, którą według mnie można utożsamić z antropologią kulturową. Wywód ten kończy ładna sentencja, że krytyka antropologiczna powinna „pełnić rolę pośrednika między dzisiejszym człowiekiem a czymś, co stanowi – jak kino i inne środki masowego przekazu – postać zbiorowego społecznego marzenia” (Jackiewicz 1989: 41).

W innym esejku Jackiewicz stwierdza, że niezwykle interesuje go antropologia w kinie. Ma tu na myśli filmy Kurosawy, tworzone na ojczysty (niezachodni) grunt, w których „wysmakowuje obyczaj, psychologię, socjologię swego kraju” (Jackiewicz 1989: 73) czy filmy Roucha, świadomie emanujące etnologią. Jednak bardziej interesują go dzieła filmowe, które nie posiadają antropologicznej ambicji, a są oparte na przykład na mitach greckich, a zwłaszcza te, które nieświadomie powtarzają dawne struktury fabularne i motywy, w których „życie, które filmowiec skrzętnie rejestruje, jest obrazem sytuacji niemal dosłownie przeniesionych z najstarszych bajek czy powiastek” (Jackiewicz 1989: 74). I tu właśnie pole do popisu mają antropologowie. Potwierdza to Benedyktowicz:

Film interesuje antropologa przede wszystkim jako mit, jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii i jako obszar występowania (częstokroć w sposób ukryty) odwiecznych wątków mitologicznych i głębokich struktur symbolicznych. Film właśnie, jako nośnik mitotwórczy (obszar kontynuacji, przekształcania i „odnawiania znaczeń”) i jako zapis współczesności (zarejestrowane w filmie: obyczaj, gest, ruch, wzorce piękna, urody, moda, tendencje tematyczne, struktury mentalne danego czasu itd., itd.), a także ze względu na utrwalone w nim odbicie odrębności, bądź zmieszania (czy też niwelowania) różnorodności kulturowej – film wychodzi naprzeciw specyficznemu sensorium ukształtowanemu w kręgu antropologii kultury. (Benedyktowicz 1992: 3).

Na potwierdzenie swych słów Benedyktowicz (1992: 3) cytuje między innymi Jurija Łotmana, który twierdzi, że „kino ciąży ku neomitologizmowi” czy Eliadego, który mówi, że „kino zachowało zdolność do opowiadania mitów, a także wspaniałego kamuflowania ich”. Jak twierdzi Joseph Campbell, mit jest czymś co napełnia wszelkie wytwory ludzkiej kultury: „Religia, filozofia, sztuka, prehistoryczne i historyczne formy organizacji społeczeństwa, szczytowe osiągnięcia nauki i techniki, widzenia sensne – wszystko wywozi się z magicznego kręgu mitu” (Campbell 1997: 19). Film mieści się w sztuce, korzysta też z osiągnięć techniki, a jak twierdzi Buñuel: „Film jest bezwiedną imitacją snu” – trudno więc zaprzeczyć jego mitologiczności (za: Czaja 1992: 40).



JEZUS LAT 80.

Postać Jezusa Chrystusa jest częstym i starym motywem w światowej kinematografii. Niemal od początku, tego tematu w kinie można wyodrębnić dwa rodzaje takich filmów: kanoniczne i apokryficzne. W pierwszych latach XX wieku były to filmy trzymające się dogmatów, jednak już w 1916 roku pojawiły się dzieła modyfikujące tekst biblijny, jak na przykład posiłkujący się apokryfami *Chrystus* Giulia Antamoro (Kocot-Wierska 2015: 218-219). Oczywiście dużo więcej emocji budzą filmy nieoparte dosłownie na Ewangelii – czego najbardziej znanym i kontrowersyjnym przykładem jest *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese.

Niniejszy esej dotyczy filmu *Jezus z Montrealu* Denysa Arcanda – dzieła pełnego symbolicznych znaczeń i odwołań do Ewangelii, jednak przenoszącego kontekst historii Chrystusa do świata sceny teatralnej w Montrealu lat 80. XX wieku. Film opowiada historię kanadyjskiego aktora Daniela Coulombe, który po długiej nieobecności wraca do Montrealu i dostaje propozycję wyreżyserowania przedstawienia pasyjnego. Coulombe stara się unowocześnić wystawiane co roku misterium pasyjne – sięga do źródeł archeologicznych, przedstawia wydarzenia z Ewangelii według świętego Marka z perspektywy ówczesnego świata, nie stroniąc od sceptycyzmu. Spektakl się odbywa, odnosi sukces artystyczny, jednak nie podoba się kościelnym hierarchom. Gdy wbrew ich zakazowi kościoła, aktorzy wystawiają po raz wtóry swoje misterium, do akcji wkracza policja, próbując je przerwać. Dochodzi do zamieszek z publicznością, w których Daniel Coulombe zostaje ranny, by w końcu umrzeć w szpitalu.

Dzieło Arcanda wydaje się ponadczasowe – oparte na Ewangelii, traktujące o wartości sztuki i uniwersalności Chrystusowego przesłania – jednak realizacja i wszechogarniająca estetyka lat 80. minionego stulecia sprawia, że w jakimś stopniu trudno dobrze przeżyć ten film. Całe napięcie i skupienie ostatniej sceny oraz następujących po niej napisów przy akompaniamencie *Quando Corpus Morietur* (ze *Stabat Mater* Giovanniego Pergolesiego) znika natychmiast, gdy zamiast *Amen* słyszymy wchodzącą elektroniczną perkusję. Nie umniejsza to może wartości symbolicznej dzieła, nie zabija przesłania, może nawet przeciwnie, uwiarygadnia jego uaktualnienie. Jednak odbiorca, słysząc to w czasie napisów, w momencie, w którym ma czas na refleksję na temat zamkniętego już obrazu filmowego, zostaje wytrącony z nastroju skupienia poprzez estetyczne *faux pas*.



(INTER)INTERTEKSTUALNOŚĆ JEZUSA Z MONTREALU

Przejdźmy do szczegółowej analizy filmu. Dzieło zaczyna się od sceny spektaklu *Bracia Karamazow* na podstawie dzieła Fiodora Dostojewskiego. Wydaje się, że jest ona tylko wprowadzeniem do akcji – przedstawieniem Daniela Coulombe’a, bowiem w rzeczonym spektaklu gra jego przyjaciel. Prawdopodobnie nie jest przypadkiem, że to właśnie dzieło Dostojewskiego wprowadza nas w fabułę filmu. W jego prozie niejednokrotnie pojawiały się postacie nawiązujące do figury Chrystusa, a *Bracia Karamazow* poruszają temat poszukiwania Boga. Według mnie właśnie dlatego główny bohater przychodzi na spektakl po natchnieniu.

Scena druga: zachwyty nad Pascalem Bergerem – aktorem grającym Smierdiakowa. Przedstawicielka branży reklamowej mówi, że „chce jego głowę”. Aktor ubrany w strój te-

atralny – skórzaną kamizelkę, słucha, że jest „wybitny” i „najlepszy ze swojego pokolenia”. Zauważywszy jednak Coulombe’a, około trzydziestoletniego mężczyznę z długimi włosami i brodą, odpowiada: „widzę naprawdę wielkiego aktora”. Niewątpliwie Pascal pełni rolę Jana Chrzciciela w *Jezusie z Montrealu*: „Jan nosił odzienie z sierści wielbłądziej i pas skórzany około bioder, a żywił się szarańczą i miodem leśnym. I tak głosił: «Idźcie za mną mocniejszy ode mnie, a ja nie jestem godzien, aby się schylić i rozwiązać rzemyk u Jego sandałów»” (Mk, 1, 6-7)¹. Również zdanie wypowiedziane przez kobietę z przemysłu reklamowego nawiązuje do życzenia Salome i śmierci Jana.

Wybór aktorów do misterium pasyjnego przypomina nieco wybór przez Jezusa apostołów. Daniel znajduje swoich aktorów (uczniów) nie w teatrze (wśród kapłanów), ale w miejscach raczej niekojarzonych z wysoką sztuką (sferą *sacrum*). I tak oto zatrudnia aktorkę pracującą w jadłodajni – Constance, aktora dubbingującego filmy pornograficzne – Martina, lektora filmów o powstaniu świata – Tony’ego oraz dziewczynę występującą w reklamach – Mireille, którą wszyscy przekonują, że jej jedynym atutem jest „kształtny tyłek”. Aktorzy, którzy pracują z Danielem, jak apostołowie, pozostawili swoje dawne życie i materialne korzyści z niego płynące. Postanowili poświęcić się dla sztuki, dla idei.

Niemal dosłownym nawiązaniem do Ewangelii jest scena, w której Daniel poszedł z Mireille na casting do reklamy odbywający się w budynku teatru (świątyni sztuki). Tam nie wytrzymał przedmiotowego traktowania aktorów i zaczął niszczyć sprzęt oraz wywracać stoły, jak Jezus, który:

w świątyni zastał siedzących za stołami bankierów oraz tych, którzy sprzedawali woły, baranki i gołębie. Wówczas, sporządziwszy sobie bicz ze sznurów, powypędzał wszystkich ze świątyni, także baranki i woły, porozrzucił monety bankierów, a stoły powyrzucił. Do tych zaś, którzy sprzedawali gołębie, rzekł: Zabierzcie to stąd i z domu mego Ojca nie róbcie targowiska! (J, 2, 14-16)

Oczywistym nawiązaniem do Ewangelii jest też scena, w której adwokat celebrytów opowiada, jak planuje im kariery i jakie osiągają oni z tego korzyści. Scena rozgrywa się w wysokim wieżowcu, z którego rozciąga się widok na cały Montreal. Adwokat pokazuje z niego robotniczą dzielnicę i mówi o aktorach z niej i jej podobnych, którzy mają teraz mieszkania w Paryżu. Na pytanie Daniela, co by musiał zrobić, aby to osiągnąć, adwokat mówi o występowaniu w programach telewizyjnych, o wygłaszaniu banałów „w taki sposób, by budziły poklask”, o „murzynach”, którzy napiszą za Daniela wspomnienia. Na koniec kusi go zdaniem:

„Przy twoim talencie, całe miasto może być twoje”. W tym momencie staje nam przed oczami fragment kuszenia Jezusa z Ewangelii według świętego Mateusza:

Jeszcze raz wziął Go diabeł na bardzo wysoką górę, pokazał Mu wszystkie królestwa świata oraz ich przepych i rzekł do Niego: Dam Ci to wszystko, jeśli upadniesz i oddasz mi pokłon (Mt 4, 8-9).

W postaci Mireille można odnaleźć analogie do Marii Magdaleny – w kościele zachodnim utożsamianej z cudzołożnicą z Ewangelii według świętego Łukasza, a także z Marią siostrą Marty i Łazarza, która obmyła nogi Jezusa swoimi włosami. Mireille sprzedawała swoje ciało reklamodawcom, była warta „tyle, co jej tyłek”. Do postaci Marii Magdaleny nawiązuje też scena, w której Mireille przychodzi do kąpiącego się w wannie Coulombe’a i zaczyna go myć. Mireille dzięki Danielowi doznała wewnętrznej przemiany – stała się najbardziej gorliwą wyznawczynią jego idei, nabrała szacunku do siebie i pracy aktora. Była też do końca z Coulombe’em, aż do jego śmierci. Można też odnaleźć w jej postaci nawiązanie do różnych, uznawanych przez Kościół za heretyckie, teorii, że Maria Magdalena była żoną Jezusa Chrystusa – w filmie pojawia się scena, w której Mireille całuje Daniela i wyznaje mu miłość.

Postać Martina przypomina nieco świętego Piotra, zresztą granego właśnie przez Martina w spektaklu. To on ma zostać prezesem teatru imienia Daniela Coulombe’a i stać na straży jego idei. Przypomina to budowanie Kościoła pod opieką świętego Piotra.

Przez cały czas trwania historii pojawiają się kolejne nawiązania do życia Jezusa Chrystusa – mniej lub bardziej symboliczne. Podczas drugiego przedstawienia, na którym byli przedstawiciele hierarchii kościelnej, Daniel grający Chrystusa zwrócił się do nich słowami wziętymi wprost z Ewangelii:

Strzeżcie się uczonych w Piśmie. Z upodobaniem chodzą oni w powłóczystych szatach, lubią pozdrowienia na rynku, pierwsze krzesła w synagogach i zaszczytne miejsca na ucztach. Objadają domy wdów i dla pozorów odprawiają długie modlitwy. Ci tym surowszy dostaną wyrok” (Mk, 12, 38-40)

Scena ta kończy się słowami: „Pod koniec życia Jezusa wielu było takich, którzy pragnęli jego ukrzyżowania”. Następnie Daniel zostaje aresztowany za zniszczenie sprzętu filmowego.

Coulombe, będąc oskarżonym, nie chce korzystać z prawa do obrony, od razu przyznaje się do popełnionych czynów. Sędzia odsyła go do biegłej psycholog, ta zaś nie stwierdza u niego żadnych zaburzeń. Przypomina to Ewangelię świętego Łukasza, w której Jezus odsyłany jest od Piłata do Heroda i znowu do Piłata.

Przed feralnym występem aktorki jedzą wspólnie pizzę i stwierdzają, że muszą grać dalej, bo ten spektakl zmienił ich życie. Nie jest to scena, którą można by utożsamiać z Ostatnią Wieczerzą, jest zdecydowanie za mało znacząca, za mało symboliczna. Jednak fakt, że jest to ostatni posiłek Daniela spędzony razem z jego aktorami (uczniami), że spotyka ich policjant, który później zawiadamia hierarchię kościelną o tym, że aktorki planują wystawić misterium – nasuwa jednoznaczne skojarzenia.

Szukając biblijnych motywów, trudno nie wspomnieć o samym spektaklu przygotowanym przez Coulombe'a. Zaczyna się on od sądu Piłata nad Jezusem, by potem przejść do pewnych archeologicznych i historycznych teorii, które tak bardzo zbulwersowały władze kościelne. Dopiero potem następują sceny z życia Jezusa – głównie te, w których dokonywał on cudów. Kolejną sceną spektaklu jest śmierć na krzyżu, a następnie Tony, w nawiązaniu do mowy grana przez niego Piłata, recytuje monolog Hamleta, w którym ten zastanawia się nad zagadnieniem życia po śmierci i sensem istnienia. W końcu pojawia się wieść o powrocie Chrystusa, jednak nie jest to już postać grana przez Daniela. Postać Chrystusa jest zmieniona fizycznie, aktorki informują, iż po zmartwychwstaniu nie poznawano go, ale po pewnym czasie wszyscy w Niego uwierzyli, wyznawali Go i ginęli za Niego. Samo rozpoczęcie spektaklu od sądu przed Piłatem, a dopiero potem skupienie się na życiu Jezusa, przywodzi na myśl powieść Mistrza o Piłacie i Jeszui Ha-Nocri z *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa. Generalnie dzieła Arcanda i Bułhakowa mają wiele wspólnych cech – oba opowiadają o twórcach dzieł sztuki dotyczących historii Jezusa z Nazaretu, do którego to pisarz i aktor/reżyser są w jakimś stopniu podobni, oba poruszają kwestie miejsca artysty i sztuki w czasach im współczesnych.

Dopiero po scenie kulminacyjnej *Jezusa z Montrealu*, w której Daniel zostaje przyniesiony przez krzyż, następuje jego „droga krzyżowa”. Jest on przewieziony do szpitala świętego Marka, gdzie jednak nikt nie chce się nim zająć. Jest nagi, ucharakteryzowany na ubiczowanego. Są przy nim Constance i Mireille (niewiasty), które płaczą. Martin go opuszcza – uznał, że nie zmieści się w ambulansie.

Daniel nie został przyjęty w szpitalu świętego Marka. Ślaniającego się na nogach głównego bohatera Constance i Mireille prowadzą na stację metra. Tam wygłasza on deliryczny monolog: „Zapominamy o szczęściu. Oto przyczyna. Wielkie widowiska, nawet teatr, powstają z potrzeby szczęścia. Źródła życia są głęboko ukryte. Mój ojciec mnie opuścił. (...) Te wielkie, wysokie budynki, drapacze chmur... Wszystkie zostaną zniszczone, już niedługo”². Pojawiają się tu znaczące słowa „mój ojciec mnie opuścił”, jak i również apokaliptyczne wizje. Później zwraca się do kolejnych przypadkowych ludzi, cytując niemal wprost z Ewangelii słowa Jezusa dotyczące zburzenia Jerozolimy:

A gdy ujrzycie ohydę spustoszenia, zalegającą tam, gdzie być nie powinna – kto czyta, niech rozumie – wtedy ci, którzy będą w Judei, niech uciekają w góry. Kto będzie na dachu, niech nie schodzi i nie wchodzi do domu, żeby coś zabrać. A kto będzie na polu, niech nie wraca, żeby wziąć swój płaszcz. Biada zaś brzemiennym i karmiącym w owe dni. A módlcie się, żeby nie wypadło to w zimie. Albowiem dni owe będą czasem ucisku, jakiego nie było od początku stworzenia, którego Bóg dokonał, aż do dni obecnych i nigdy nie będzie. I gdyby Pan nie skrócił owych dni, nikt by nie ocalał. Ale skrócił te dni ze względu na wybranych, których sobie obrat. I jeśli by wtedy ktoś wam powiedział: Oto tu jest Mesjasz, oto tam: nie wierzcie. Powstaną bowiem fałszywi mesjasze i fałszywi prorocy, a czynić będą znaki i cuda, żeby wprowadzić w błąd, jeśli to możliwe, wybranych. Wy przeto uważajcie! Wszystko wam przepowiedziałem (Mk, 13, 14-23).

Ten sam fragment w Ewangelii według świętego Mateusza rozpoczyna się słowami: „Gdy więc ujrzycie ohydę spustoszenia, o której mówi prorok Daniel, zalegającą miejsce święte – kto czyta, niech rozumie” (Mt, 24, 15). Wyjaśnia to imię głównego bohatera – prorok Daniel również zapowiadał zniszczenie Świętego Miasta.

Coulombe upada, wszyscy ludzie, do których chwilę wcześniej przemawiał, wchodzą do pociągu metra, zostają z nim tylko dwie aktorki, które wzywają karetkę. Zostaje przyjęty w szpitalu żydowskim, gdzie jednak stwierdzono śmierć mózgu. Lekarz prosi o zgodę na transplantację jego organów. Daniel zostaje odłączony od respiratora na stole operacyjnym, w pozycji z rozpiętymi ramionami, jak gdyby wisiał na krzyżu.

Dalej w filmie następują cuda: ślepa kobieta zaczyna widzieć dzięki przeszczepionym od Daniela oczom, a ktoś inny otrzymuje jego trzydziestoletnie serce i dzięki temu zostaje uzdrowiony.

IV

PODSUMOWANIE: DWA ODCZYTANIA

Zakończenie filmu sprawia wrażenie, że Denys Arcand zrobił film o Jezusie Chrystusie, który wstąpił w ciało kanadyjskiego aktora, by przypomnieć, że ciągle istnieje, że jego na-

uki są nadal aktualne, mimo że świat się zmienia. W początkowej fazie *Jezusa z Montrealu* Daniel Coulombe, przygotowując się do realizacji spektaklu, mówi, że zrozumienie ludzi z czasów Chrystusa, ich kultury, jest praktycznie niemożliwe. Jednak jego historia pokazuje ponadczasowość nauczania Jezusa –mówił o pewnej nieustępliwości, wierności ideom czy w końcu miłości i szacunku do drugiego człowieka. Postać Coulombe'a w czasie trwania filmu staje się coraz bardziej mistyczna, wydaje się, że aktor coraz bardziej wchodzi w odgrywaną rolę, być może nawet, jak Jezus, przeczuwa, że jego koniec jest bliski. Wydaje się, że jednym z odczytań *Jezusa z Montrealu* może być traktowanie go jako proste przeniesienie figury Chrystusa w zachodnią rzeczywistość lat 80. XX wieku, w kontekst łatwy w odbiorze dla przeciętnego widza – w świat aktorów, o których wie wszystko z kolorowych czasopism i telewizji śniadaniowych, które nie skusiły Daniela.

Może jednak to tylko mydlenie oczu widza przez reżysera? Może te wszystkie niezwykle sugestywne zdjęcia, wplatanie często symbole i sceny wyjęte z Pisma Świętego, mają tylko stworzyć kontekst, a nie być główną treścią filmu?

Drugim możliwym odczytaniem *Jezusa z Montrealu* jest więc traktowanie go jako mówiącego o sztuce, a konkretnie o teatrze. Daniel Coulombe, owszem, ciągle jest Mesjaszem, jednak jest on Mesjaszem sceny, Zbawicielem teatru. Jest człowiekiem, który wierzy w sztukę, wierzy w idee, które stara się przez nią przekazać, wierzy, że nie warto się sprzedawać, że teatr jest więcej wart niż domy w Paryżu i Miami Beach. Nawet mistyczna scena w tunelu metra, gdzie cytuje apokaliptyczne słowa Chrystusa, może być odczytana jako efekt poświęcenia się dla sztuki w całości, efekt ofiary ze swego ciała na rzecz teatru – kiedy ciało i umysł w gorączce odmawiają posłuszeństwa, odblokowuje się w głowie wygłaszany na scenie monolog, ponieważ aktorska rola przesłania rzeczywistość.

Oba odczytania *Jezusa...* mogą jednak występować jednocześnie. Wątpliwym jest, by Denys Arcand wybrał środowisko sztuki, teatru ze względu na widzów lubiących plotki o filmowych gwiazdach. Być może chciał je wyszydzić – karykaturalne postacie ekspertów teatralnych ciągle powtarzających te same truizmy i niedbających o rzetelność raczej nie wzięły się w filmie z Pisma Świętego. Jednak wydaje się, że kwestia sztuki jest w tym filmie po prostu istotna i nie wynika z przypadku. Patrząc na ostatnie sceny, gdy narządy Daniela dają życie innym ludziom, trudno jednak myśleć o sztuce. Dlatego ostatecznie jest to dzieło opowiadające i o jednym, i o drugim: i o współcześnie żyjącym Jezusie Chrystusie – Zbawicielu wszystkich, i o Danielu – Mesjaszu sztuki. Potwierdzają to dwa dziedzictwa pozostawione przez Daniela, dwa zmarłych – ciało dające życie i nowy teatr oparty na jego nauczaniu.

PIOTR BRZOWSKI

Socjolog nawrócony na antropologię. Interesuje się codziennością, przemianami okresu powojennego, literaturą, filmem i muzyką. Księgarz-sprzedawca, muzyk i pisarz-amator.

Bibliografia

Benedyktowicz, Zbigniew, 1992, *Wprowadzenie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3-4, s. 3-4.

Campbell, Joseph, 1997, *Bohater o tysiącu twarzy*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.

Czaja, Dariusz, 1992, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3-4, s. 39-42.

Jackiewicz, Aleksander, 1989, *Moja filmoteka. Film w kulturze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Kocot-Wierska, Agnieszka, 2015, *Figura Chrystusa wobec sacrum. Jezus z Montrealu Denysa Arcanda i Żywot Briana Terry'ego Jonesa* [w:] W kręgu antropologii literatury, sztuki i form ludycznych, red. R. Strzelecki, E. Górńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.

Filmografia

Jezus z Montrealu, reż. Denys Arcand, 1989.



Kamil Exner

REPORTAŻ Z FRONTU

The Hurt Locker w interpretacjach społecznych

Wojna to sztuka wprowadzania w błąd.

Sun Zi

Wojna jako temat literackiej narracji obecna jest niemal od zawsze w różnych tradycjach. To właśnie wojna była jednym z głównych motywów pojawiających się w eposach basenu Morza Śródziemnego, takich jak *Iliada* czy *Eneida* oraz w opowieściach ludów Północy – wspomnieć tu warto chociażby o *Beowulfie* oraz *Völsunga saga*, a także o opowieściach arturiańskich. Wojna wywarła ogromny wpływ na kultury Indii, zajmując centralne miejsce mitów składających się na *Mahabharatę*. Z kolei *Sztuka wojenna* autorstwa Sun Zi, pochodzącego z chińskiego kraju Qi taktyka, żyjącego na przełomie VI i V stulecia przed Chrystusem pokazuje praktyczny aspekt prowadzenia walk, w dokumentalny niemal sposób budując relację z idealnego pola bitwy.

Z czasem zmieniały się środki wyrazu, ale temat wojny wciąż pozostaje obecny we współczesnej literaturze i filmie. W tym tekście chciałbym się zatem przyjrzeć współczesnemu dziełu, które w sposób szczególny ukazuje jeden z najważniejszych nowoczesnych konfliktów – wojnę w Iraku. Mowa oczywiście o nagrodzonym sześcioma Oscarami dziele Kathryn Bigelow *The Hurt Locker*.

Pod względem formalnym film naśladuje dokumentalny styl kręcenia, znany z filmów m.in. Petera Greengrassa – szybkie ruchy kamery, wyraźnie zarysowane cięcia łączące często te same plany, obraz kręcony „z ręki”, tzw. *shaking cam* i zwracanie dużej uwagi na twarze pojawiających się w kadrze postaci, a także maksymalne wykorzystanie zastanego światła to charakterystyczne cechy dzieła Bigelow. Jednocześnie taka stylistyka, łamiąca książkowe

zasady filmowania i montażu, w połączeniu z licznie pojawiającymi się ujęciami ludzi obserwujących działania głównych bohaterów, budzi u odbiorcy niepokój, potęguje napięcie rysowane przez dialogi między postaciami i buduje całościowy nastrój dzieła.

Film rozpoczyna się mottem zaczerpniętym z jednego z tekstów amerykańskiego dziennikarza wojennego Chrisa Hedgesa (2002:3): „Zgiełk bitwy często jest potężnym i zabójczym uzależnieniem, bo wojna to narkotyk.”

I chociaż to stwierdzenie jest kluczem interpretacyjnym proponowanym przez autorkę, ograniczenie się do jednego odczytania dzieła jest niezwykle trudne.

Zgodnie z powyższą propozycją Bigelow mogliśmy postrzegać historię uzależnionego od wojennej adrenaliny starszego sierżanta sztabowego Williama Jamesa w takiej delirycznej optyce. Balansowanie na granicy życia i śmierci miałoby być dla mężczyzny jedynym sposobem egzystencji, do czego przyznaje się pod koniec filmu w kierowanym do syna monologu. Bitewny nałóg, jak każde uzależnienie, jest źródłem niebezpieczeństwa dla osób postronnych – w tym wypadku podkomendnych Willa, nierozumiejących brawury i lekkomyślności nowego dowódcy. Jest on przeciwieństwem swojego poprzednika, sierżanta Thompsona, lubianego przez kolegów z oddziału za zachowawczość i spokój. Żałoba po jego śmierci stanowi przy tym dodatkowy czynnik budowania dystansu między żołnierzami a Jamesem. Nawet w momentach, w których mężczyźni wydają się znajdować nić porozumienia, Sanborn i Eldridge nie rozumieją motywów działań swojego przełożonego – jak podczas odnalezienia ładunku zaszytego w ciele chłopca, którego James uznaje za znajomego handlarza z obozu, lub w trakcie oglądzin miejsca eksplozji cysterny, kiedy dowódca decyduje się przeszukać okolicę.

To napięcie między chcącymi dożyć końca zmiany Sanbornem i Eldridgem a uzależnionym od wojennego dreszczyku emocji Jamesem to wątek wprawdzie wyróżniony przez autorkę, ale jednak tylko jeden z wielu obecnych w filmie.

Zupełnie inny obraz Williama Jamesa ujawnia rozmowa z pułkownikiem Reedem, kiedy oficer pyta go, ile bomb rozbroił do tej pory. Podporządkowanie się starszemu stopniem żołnierzo- wi przypomina widzowi, że James, mimo swojego indywidualizmu i buty, kryguje się, wymijająco odpowiada na pytania. Dopiero napomnienie oficera zmusza go do oczekiwanej przez Reeda reakcji. William James jest bowiem „więźniem” instytucji totalnej (Goffman 2011) – US Army. I chociaż w pewnym zakresie posiada swój intymny mikrokosmos, ograniczony do wnętrza baraku, w którym mieszka i krótkich rozmów z Beckhamem, sprzedawcą płyt DVD, to wciąż ma świadomość tego, że nie posiada kontroli nad swym życiem. Dopiero wyjście w teren, kiedy zostaje sam na sam z bombą do rozbrojenia, trzymając kolegów z oddziału na dystans, daje

mu poczucie wolności, skok adrenaliny pozwalający nie myśleć o tym, że jako żołnierz stanowi poniekąd własność rządu Stanów Zjednoczonych. Uzależnienie od wojny, do którego przyznaje się przed synem, byłoby więc nałogiem dotyczącym nie samej adrenaliny, ale wolności właśnie. Zarówno rodzina, z którą mieszka w trakcie krótkich okresów pobytu w domu, jak i życie w koszarach czy bazie wojskowej jednocześnie budują tożsamość Jamesa jako ojca oraz żołnierza, jak i odbierają mu prawdziwą wolność, której może doświadczyć tylko w trakcie bezpośredniego zmagania z przeciwnikiem. Paradoksalnie wyzwolenie z okowów instytucji totalnej następuje w momencie, w którym nigdy nie znalazłby się, gdyby nie działanie tejże instytucji.

Korzystając z tej Goffmanowskiej kategorii, warto odnieść się także do uwag Michela Foucaulta (1993) odnośnie dyscypliny i tresury. Baza wojskowa, stanowiąca tymczasowy dom dla głównych bohaterów, powiela mechanizmy rodem z XVIII wieku opisywane przez filozofa. Repartycja widoczna w podziale obozu na baraki, w których żyją poszczególni żołnierze, to pierwszy z nich. James pragnie nadać swoim „czterem ścianom” chociaż minimum indywidualnego charakteru, zdejmując zaraz po przybyciu osłonę okna czy puszczając ulubioną muzykę, jednak blaszany kontener wciąż pozostaje tylko jednym z wielu podobnych.

Musztra, której efekty widać w sposobie poruszania się bohaterów, zarówno w bazie, jak i w trakcie akcji czy we wspomnianej już scenie rozmowy z pułkownikiem Reedem, a także dążenie Sanborna i Eldridge’a do jak najściślejszego przestrzegania procedur, to rezultat nie tylko wieloletnich ćwiczeń w koszarach, ale także tresury ze strony władzy, skierowanej na odniesienie korzyści z wykorzystania żołnierzy.

Trudno nie wspomnieć także o innej koncepcji Foucaulta, która w przypadku interpretacji *The Hurt Locker* może mieć zastosowanie. Mowa rzecz jasna o panoptyzmie. Bohaterowie są permanentnie obserwowani przez mieszkańców miasta – Kathryn Bigelow wciąż przypomina o tym odbiorcy. Reżyserka wręcz przytłacza widza długimi ujęciami z okien, balkonów i klatek schodowych. Sami żołnierze również obserwują siebie nawzajem, a także karzą, jak Sanborn, uderzając Jamesa w twarz lub William dla zabawy „ujeżdżający” kolegę mimo jego wyraźnego sprzeciwu. Pozostają, jak Eldridge, pod obserwacją specjalistów. Nieustannie są kontrolowani, równocześnie usiłując przejąć kontrolę nad otaczającą ich paranoiczną rzeczywistością wojny. Dostęp do wiedzy-władzy ogranicza im jednak totalność instytucji wojska.

Należy w tym miejscu wspomnieć o scenie, w której tuż przed planowaną detonacją ładunku na pustyni, Will, z właściwą sobie beztroską, stwierdza, że zostawił w pobliżu niewypału rękawiczki. Bierze humvee i jężdża do wąwozu, chcąc je odzyskać. W tym momencie widzimy Sanborna, który zastanawia się, czy ulec pokusie władzy. Staje przed wyborem: odebrać

życie swemu dowódcy lub tego nie robić. Wie, co może się stać, potrafi uzasadnić następstwa „wypadku” i przewidzieć jego konsekwencje. To właśnie konsekwencje, moralne i służbowe, powstrzymują bohatera przed zdetonowaniem ładunku i zabiciem przełożonego. Sierżant Sanborn poddaje się wpojonej mu dyscyplinie, która zabrania mu łamania rozkazu, a także uświadamia sobie, że cały czas jest obserwowany – przez Eldridge’a oraz bliżej niesprecyzowaną instytucję, ostatecznie przecież nieobecną (przynajmniej fizycznie) na otaczającej ich pustyni.

Warto do *Hurt Lockera* przyłożyć jeszcze jedną interpretacyjną soczewkę, jaką jest teoria monomitu Campbella. Utworzony przez niego schemat fabularny (Campbell 1997: 34-35) sprawdzi się również w przypadku filmu Kathryn Bigelow, chociaż będzie nieść ze sobą pewne wypaczenia. William James byłby w takiej interpretacji głównym bohaterem, przychodzącym ze swojego świata, znajdującego się poza ogarniętym wojną Irakiem. Każda akcja, każda rozbrojona bomba to kolejne zadanie, które wypełnia jako heros, łamiąc zasady obowiązujące dotychczas w wojennej rzeczywistości. Równocześnie historia sierżanta Jamesa jest podróżą w głąb jego własnych lęków, obaw i paranoi, które kumulują się w trakcie jego samotnego wypadu w poszukiwaniu nieobecnego w obozie Beckhama.

Ostatecznym wyzwaniem dla Williama staje się jednak akcja, którą musi przeprowadzić tuż przed powrotem z misji. Obładowany materiałami wybuchowymi mężczyzna zgłasza się do amerykańskiego check-pointu z prośbą o pomoc. James usiłuje usunąć bombę, jednak zawodzi i sam nieomal ginie. To faza, którą Campbell nazywa kryzysem. Wątpliwości sapera i jego obawę przed śmiercią wyraża w monologu wygłoszonym po akcji J. T. Sanborn.

William James przyjeżdża później do domu. Żyje jednak ze świadomością, że w Iraku zostawił jakąś część siebie, że nie dokończył zadania, które mu powierzono. Nie umie się odnaleźć w codzienności, ponieważ nie udało mu się dotrzeć do końca ścieżki, jaką ma przejść monomityczny heros. Dlatego wyrwa się znów na wojnę, na kolejny rok spędzony na pustyni, z której tak naprawdę nigdy nie powrócił.

The Hurt Locker to film niezwykle, pokazujący wojnę w bardzo intymnej i kameralnej atmosferze, daleki od rozbudowanych upolitycznionych obrazów innych twórców. Doceniony przez środowiska filmowe, obsypany nagrodami – do 2010 roku zdobył ich 45, nie wliczając 33 nominacji – powinien być także bardzo istotny dla zrozumienia społecznego problemu postrzegania wojny. Bigelow obnaża sposób myślenia i funkcjonowania żołnierzy, którzy odbywali służbę w Iraku na początku XXI stulecia.

Cztery lata później Amerykanka stworzyła jeszcze jeden obraz dotyczący wojny, tym razem wojny z Al-Kaidą. *Zero Dark Thirty* to już jednak zupełnie inne dzieło, choć nie mniej istotne dla naszego postrzegania współczesnych działań wojennych.

KAMIL EXNER

Redaktor naczelny „Szoku Kulturowego”. Student pierwszego roku studiów magisterskich Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wcześniej studiował filologię ukraińską na UJ i Narodowym Uniwersytecie im. Tarasa Szewczenki w Kijowie. Interesuje się studiami migracyjnymi, antropologią literatury oraz lingwistyką.

Bibliografia:

- Bigelow, Kathryn (reż.), *The Hurt Locker: w pułapce wojny*, 2008, dystrybucja w Polsce: Kino Świat, Warszawa
- Campbell, Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Poznań, 1997
- Dharma, Krishna, *Mahabharata: największy epos świata*, przeł. Iwona Szuwalska, Wrocław, 2007
- Foucault, Michel, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa, 1993
- Goffman, Erving, *Instytucje totalne: o pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, przeł. Olena Waśkiewicz, Jacek Łaszcz, Sopot, 2011
- Hedges, Chris, *War Is a Force That Gives Us Meaning*, Nowy Jork, 2002
- Kubiak, Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa, 2003, s. 499-568
- Sapkowski, Andrzej, *Świat króla Artura*, [w]: *Świat króla Artura*, Maladie, Warszawa, 1995
- Stiller, Robert, *Beowulf: epos walki tyleż średniowiecznej, co i współczesnej*, Kraków 2010
- Sun Zi, *Sztuka wojenna: chiński traktat o skutecznej taktyce i strategii w walce zbrojnej oraz w życiu i w interesach*, przeł. i oprac. Robert Stiller, Kraków, 2011
- Szrajter, Artur, *Mitologia germańska: opowieści o bogach mroźnej Północy*, Gdańsk, 2006
- Weaver, Matthew, *Kathryn Bigelow makes history as first woman to win best director Oscar*, [w]: "The Guardian", 2010, za: <https://www.theguardian.com/film/2010/mar/08/kathryn-bigelow-oscars-best-director>, dostęp: 17.02.2017
- Yabroff, Jennie, *Kathryn Bigelow: Road Warrior*, [w]: „Newsweek Europe”, 2009, za: <http://europe.newsweek.com/kathryn-bigelow-talks-about-hurt-locker-80511?rm=eu>, dostęp: 17.02.2017



„Szok Kulturowy” zaprasza do współpracy!

Zapraszamy Autorów - studentów i doktorantów antropologii kulturowej oraz nauk pokrewnych - do nadsyłania artykułów, fotoesejów i esejów graficznych o dowolnej tematyce z zakresu antropologii, nauk społecznych i nauk o kulturze. Szczegółowe informacje na temat kolejnych numerów znajdują się na stronie [facebook.com/szokkulturowy/](https://www.facebook.com/szokkulturowy/) oraz <http://www.etnologia.uj.edu.pl/szok-kulturowy>. Wytyczne edytorskie oraz wskazówki dla Autorów są dostępne w [tym miejscu](#).

Prace można nadsyłać na adres szok.kulturowy.redakcja@gmail.com. Redakcja zastrzega sobie prawo do selekcji tekstów i kontaktu z wybranymi Autorami. „Szok Kulturowy” zaprasza do współpracy!



Giacomo Balla, 1912, *Dynamizm psa na smyczy* (*Dinamismo di un cane al guinzaglio*), Albright-Knox Art Gallery