



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Paulina Wakar

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

OKRUCIEŃSTWO MA TWARZ DZIECKA. O BIAŁEJ WSTĄŻCE MICHAELA HANEKEGO

WYLĘGARNIA ZŁA POD PODSZEWKĄ NORMALNOŚCI

Twórcy filmowi lubią historie, w których dziecięca niewinność zderza się z porządkiem społecznym ustanowionym przez dorosłych. Chęć filmowców do opowiadania o konfrontacji wrażliwego bohatera dziecięcego z surowym i milczącym światem wynika zapewne stąd, iż takie historie szczególnie angażują emocje widza.

Michael Haneke przedstawia dzieci inaczej niż François Truffaut (*400 batów*, 1959), Ken Loach (*Kes*, 1969) czy Luc Besson (*Leon zawodowiec*, 1994). W filmach austriackiego reżysera nie są one istotami niewinnymi, ale postaciami, które w czynieniu zła są zimniejsze i bardziej metodyczne od dorosłych.

Tacy też są najmłodsi bohaterowie filmu Austriaka *Biała wstążka* (*Das weiße Band*, 2009) opowiadającego wycinek z życia mieszkańców niemieckiej wsi Eichwald w przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej. Spokojną egzystencję lokalnej społeczności zakłócają niepokojące i tajemnicze zdarzenia. Widz dowiadyduje się o dziwnych wypadkach od dokonującego retrospekcji narratora, który dawno temu jako nauczyciel w wiejskiej szkole dzielił los z innymi mieszkańcami protestanckiej prowincji, położonej w północnych Niemczech. Eichwald mógłby być rajem, ale jego mieszkańcy żyją w atmosferze odległej od arkadyjskiej. W wiosce zaczyna dochodzić do tajemniczych wypadków. Pierwszym jest wypadek doktora, którego koń potknął się o drut rozwieszony między drzewami w pobliżu jego domu. Potem znika syn barona, chlebodawcy wielu miejscowych. Chłopca znajdują powieszzonego za nogi, ze śladami chłosty. Sprawcy zdarzeń, mimo

dochodzenia barona i nauczyciela, nie zostają wykryci. W tym czasie życie toczy się tak, jakby dziwne zdarzenia nie miały większego znaczenia. Ale to jedynie pozory. Tajemnicze zajścia będą się powtarzać, a odpowiedź na pytanie, kto za nimi stoi, z czasem stanie się oczywista, ale jak to w wypadku Hanekego, nie padnie wprost.

Oprawcami są dzieci, istoty traktowane zazwyczaj jako niewinne i czyste. Dlaczego więc one? Dzieci stają się katami wskutek wypaczonego protestanckiego wychowania w wydaniu ultrakonserwatywnym, zamieniającego rodzinne relacje w nakazowo-rozdzielczy model opresji. W ten sposób wychowuje przede wszystkim pastor i to właśnie jego dzieci wiodą prym w maltretowaniu innych. Wychowanie duchownego zawiera autorytarny postulat: „każdy człowiek powinien żywić silną wiarę i stosować się do przykazań nadprzyrodzonej siły, która go przewyższa i której decyzji się nie kwestionuje”¹.

Życie rodzinne w domu pastora przypomina niekończącą się wojskową musztrę. Wyprostowane jak struny dzieci, z opuszczonymi rękoma przylegającymi ciasno do ciała, bojaźliwie spuszczaają wzrok przed ojcem, do którego zwracają się per „Herr Vater”. Gdy ojciec chce im coś oznajmić, ustawiają się w szeregu, odchodząc od stołu całują rodziców w rękę. Pod rodzinnym dachem nie mają ani chwili wytchnienia od roli przykładowego dziecka darzącego bezwarunkowym szacunkiem święty autorytet ojca i matki. Nie mogą zaznać swobody nawet w nocy, we własnych łóżkach.

Gdy pastor odkrywa, że jego syn Martin się masturbuje, przywiązuje mu ręce do łóżka. Oczywiście chłopca nie ominie rozmowa z ojcem, którą ten rozpoczyna opowieścią o chłopcu, z powodu onanizmu umierającego w wielkich męczarniach. Owa konfrontacja jest seanssem wyrafinowanego okrucieństwa w imię ojcowskiej miłości i zapewne jeszcze długo, może na całe życie, pozostanie jednym z najbardziej dotkliwych upokorzeń w życiu Martina.

Pastor kocha swoje dzieci. Jednak choć na jego twarzy widać cierpienie, gdy nie podnosząc głosu, spokojnie je łaje, choć zaznacza, że razy, które dostaną za spóźnienie, największy ból sprawią właśnie jemu, w głębi poniżanie ich sprawia mu perwersyjną przyjemność. Tym samym, kategoryczność zasad wychowania stosowanych przez pastora łatwo daje się podważyć. Kara nie zawsze musi być adekwatna do winy. To pęknięcie w zdawałoby się niemającym luk wychowaniu pastora zdradza scena jego rozmowy z nauczycielem. Nauczyciel, który łączy zbrodnie z dziećmi, zwierzył się duchownemu ze swoich podejrzeń. Pastor zareagował na to oburzeniem. Ale nauczyciel zwrócił się do odpowiedniej osoby. Protestancki klecha dobrze wiedział, do czego zdolni są najmłodsi mieszkańcy Eichwaldu. W rzeczywistości odkrycie nauczyciela przeraziło go, nie zbulwersowało.

Możliwe, że po raz pierwszy mężczyzna przeraził się naprawdę, gdy po lekcji religii, na której upokorzył umoralniającą tyradą swoją najstarszą córkę Klarę, zna-

¹ T.W. Adorno, *Osobowość autorytarna*, przeł. M. Pańków, Warszawa 2010, s. 54.

łaż na biurku przebitego nożyczkami kanarka. Dziewczyna najpierw okazała słabość — gdy ojciec gani ją przy rówieśnikach za dziecinne zachowanie, po tym jak wchodząc do klasy, zobaczył ją błaznującą z kolegami, Klara mdleje. Córka pastora szybko się opanuje i robi to, czego ojciec nauczył ją najlepiej — wymierzy karę. Zakradnie się do jego gabinetu i zabije ptaka, tego samego, którym pastor pozwolił się opiekować swemu najmłodszemu synowi.

Ojciec Klary, słuchając nauczyciela, zmierzył się ze swoim pragnieniem całkowitego posłuszeństwa. Pragnieniem, które zostało zaspokojone. Słowa nauczyciela świadczą bowiem o tym, że jego wychowanie jest skuteczne. Dzieci okazały się skrupulatnymi wykonawcami nauk pastora. Tak jak on wypełniał obowiązek wymierzania im kar, także dzieci brały na siebie ciężar odpowiedzialności i wymierzały we wsi sprawiedliwość. Ukaraly doktora za kazirodztwo, barona za śmierć przy żniwach żony rolnika, położyła za romans z doktorem, porywając jej upośledzonego syna Karliego.

Konfrontacja pastora z rzeczywistością, w której spełniło się jego marzenie, okazała się jednak traumatyczna. To niespełnione marzenie było dla niego źródłem przyjemności. Dopóki pozostawało niezrealizowane, mężczyzna mógł bezkarnie dawać upust swoim sadystycznym skłonnościom, poniżając dzieci. Jednak marzenie wymknęło się spod kontroli — dzieci zaczęły wypełniać nauki ojca. Tym samym usankcjonowały nie podległość jemu, ale przejęcie jego roli. Obudziło to w pastora jednocześnie gniew i przerażenie. Zakwestionowana została jego pozycja stróża i wykonawcy bożych praw, którą zajmował w rodzinie.

Mężczyzna, doświadczając z dystansu konsekwencji swojej gry, widzi jej znaczenie — metodycznym i nieustępliwym piętnowaniem nieposłuszeństwa i grzechu ukształtował charaktery zimne i nieczułe. Stosując przemoc i psychiczną opresję w imię miłości, doczekał się następców, którzy w fachu czynienia uświęconego zła okazali się doskonalsi od nauczyciela. Uczniowie przerosli mistrza.

Zasady, które miały obowiązywać w domu pastora, dzieci wyniosły na zewnątrz. Wyprowadzenie zasad z wymiaru prywatnego w przestrzeń ogólną nie było zamiarem duchownego. Jego misja dotyczyła jedynie własnych latorośli. Interesowało go to, co dzieje się w umysłach Martina, Klary i pozostałych dzieci, dusze innych mieszkańców wsi nie były przedmiotem jego troski. Zatem mężczyzna zawiódł podwójnie — jako ojciec i jako duszpasterz wioski. Dzieci więc nie tyle wyręczają ojca, ile naprawiają jego zaniedbania. W ich rozumowaniu, jeśli one płaciły za najmniej przewinienia, to inni sprawcy zła też powinni zapłacić za swoje grzechy.

Na zło, które wyrządzają dorośli, mimo iż jest ono źródłem cierpienia niewinnych (na przykład powszechnie wiadomo, że doktor molestuje seksualnie swoją nastoletnią córkę), pastor nie odpowiada. Nie ingeruje w sprawy dotyczące lokalnej społeczności, chociaż zanurzeni w patologicznych relacjach parafianie, zagubieni i nieszczęśliwi, potrzebują jego pomocy. Funkcja pastora i związany z nią prestiż

potrzebne są mężczyźnie do wzmocnienia ojcowskiego autorytetu, nie zaś do duchowego przewodnictwa mieszkańcom Eichwaldu. Dzieci wypełniają tę lukę, piętnując zło, które do tej pory sankcjonowało milczenie lokalnej wspólnoty. Wypełniając powinności obrońców moralności, jednocześnie dają upust agresji — ubocznemu produktowi protestanckiego drylu.

GDY OFIARA ZAPRAGNIE BYĆ KATEM

Synowie i córki pastora poddawane silnej presji moralnej są niepewni swojego statusu w społeczności. Rodzice z jednej strony traktują ich adekwatnie do ich wieku, z drugiej strony nie mają żadnej taryfy ulgowej w związku z zachowaniami emblematycznymi okresu dzieciństwa. Wymierzane im kary cielesne to typowe nagany stosowane wobec dzieci — naruszenie nietykalności fizycznej ma w tym wypadku na celu przede wszystkim zadanie bólu, nie zaś upokorzenie. Sfera fizycznego *sacrum* zarezerwowana jest dla dorosłych, nie dotyczy dzieci, które mają być istotami nieświadomymi swojej seksualności, a co za tym idzie — ich cielesność jest neutralna, nie ma jeszcze grzesznego potencjału.

Co zrozumiałe, największy dyskomfort z powodu takich praktyk wychowawczych musieli odczuwać Klara i Martin, najstarsi z rodzeństwa. Oni, przeżywając kryzys tożsamościowy właściwy dla czasu adolescencji, nie znajdowali w rodzicach oparcia ani zrozumienia, ale źródło kolejnej presji, utrudniającej i tak niełatwe zadanie samookreślenia siebie u progu dorosłości. Rodzicielskie zamiłowanie do ładu i prostych zasad nie zostawiało miejsca na zrozumienie człowieka na trudnym etapie dojrzewania. Chłosta dla Martina i Klary, inaczej niż dla młodszych dzieci, mogła być zniewagą, bo poniżała cielesność, którą zwykle w tym wieku się odkrywa — jest więc ona wówczas szczególnie fascynująca, a nawet święta.

O ile nie wiemy nic o seksualnych inicjacjach Klary, o tyle mamy informacje na ten temat o Martinie. Gdy zaczyna badać swoją seksualność, ojciec wzywa syna na rozmowę i funduje mu okrutny seans upokorzenia. Pastor przedstawia chłopcu onanizm jako brudny, wulgarny, prowadzący do psychicznej choroby, a następnie śmierci, grzech cielesny. Nie dziwi więc, że Martin bierze udział w aktach przemocy w wiosce. Przeszywający na wskroś bezlitosny wzrok sprawiedliwego (ojca) upokarza ofiarę. Przenikliwe spojrzenie odkrywa wstydliwą prawdę o ofierze. Upokorzenie, wypływające z samego faktu takiego obnażenia, potęgowane jest świadomością, że prawda ta jest dla wszechwiedzącego obserwatora w najwyższym stopniu degustująca. Gorliwość, z jaką pastor podkreśla ohydę masturbacji, świadczy o tym, że mężczyzna, karząc, nie działa bezinteresownie. Przeciwnie, wykorzystuje sytuację, by upokorzyć ofiarę bardziej, niż to jest konieczne, i doznać perwersyjnej rozkoszy na widok jej cierpienia.

Martin odkrywający swoją cielesność tak bardzo rozgniewał ojca nie tylko dlatego, że okazał się nieposłuszny wyznawanym przez niego zasadom moralnym. Bardziej deprymuje go świadomość, że chłopiec właśnie przestaje być dzieckiem stając się mężczyzną. Odkrycie ciała jako źródła rozkoszy niewątpliwie jest przejawem fizycznego dojrzewania i stanowi pewien akces do dorosłości. Mimo deklarowanego przez pastora niepokoju z powodu niedojrzałości dzieci, nie chce on, by przekroczyły jej próg. Uznanie dojrzałości zakłada przyznanie praw, jak choćby prawa głosu w dyskusji. Tego jednak wizja protestanckiego wychowania pastora nie przewiduje. Celem duchownego jest utrzymywanie autorytarnej pozycji w rodzinie. Pozycja wyższego moralnie, który rozdziela prawa, a przede wszystkim obowiązki, jest zbyt komfortowa, by mężczyzna nie próbował jej bronić.

Pastor pilnie więc strzeże granic, by nie dopuścić do sytuacji, gdy dzieci będą miały prawo zostać wysłuchane, kwestionować jego zasady czy podejmować decyzje poza jego kontrolą. Strategia wychowawcza pastora skazana jest na porażkę, ponieważ zakłada jedynie obowiązki, nie przewiduje zaś dla dzieci prawie żadnych praw i swobód. Jego metoda wychowawcza zakłada paradoks — dzieci mają zachowywać się adekwatnie do dziecięcego wieku, ale jednocześnie wymaga się od nich wielu zachowań z repertuaru dorosłych o ukształtowanej osobowości i psychice — literalnego podporządkowania ewangelicznym zasadom, emocjonalnej stabilności, powagi. Rozładowania tak silnej presji wytwarzanej przez ojca dzieci szukały więc w aktach przemocy.

W świecie protestanckiej etyki, zakładającej emocjonalny chłód, autokontrolę, samoumartwienie, brakuje mechanizmów niezbędnych do rozładowania napięć, które generują relacje międzyludzkie. Detonatorem napięć w takiej rzeczywistości może być kara, rozumiana jako narzędzie kontroli innych. Przyjemność z sadystycznej skłonności do sprawiania innym bólu jest legalna jedynie wtedy, gdy zadawane cierpienie służy sankcjonowaniu systemu. Pozycja sprawiedliwego jest więc szczególnie komfortowa w świecie sztywnych reguł. Nie tylko prowadzi do wewnętrznej równowagi, dając ujście sadystycznemu popędowi do ranienia innych, ale też zapewnia zadowolenie z racji dobrze wypełnionego obowiązku. Wszystko to dzieje się na koszt ofiary, która odwrotnie — traci spokój, wewnętrzną spójność i zostaje z trudnym do zniesienia stygmatem tego, który rozczarowuje.

Podkreślanie niedostatku innych, który sprawia, że nie są oni w stanie spełniać pokładanych w nich nadziei, zawsze jest niesprawiedliwe. Stawianie innym oczekiwań nie jest w porządku, ponieważ ich spełnienie nigdy nie jest możliwe. Pokładanie w kimś nadziei i zawiedzenie to krańce tego samego kontinuum. Potwierdza to fakt, że w relacjach bardziej permissywnych aniżeli roszczeniowych, w których nie brak harmonii i wzajemnej akceptacji, nie potrzebne są potwierdzenia typu: „Miałem wobec ciebie takie a takie oczekiwania i ty je spełniłeś”. O oczekiwaniach wobec kogoś mówi się zazwyczaj w kontekście rozczarowania tym, że ich nie speł-

nia. Mówienie o pokładanych nadziejach jest usprawiedliwieniem deprecjonowania drugiej osoby. Innymi słowy, spełnienie cudzych ambicji jest po prostu niemożliwe, ponieważ nie chodzi o to, by im sprostać. „Poszukiwanie obiektu w Innym musi prowadzić donikąd, gdyż obiekt wyłania się z niezdolności Innego do odpowiedzi na żądanie podmiotu”². To właśnie niedostatek siły, możliwości i woli, by zwycięsko się z nimi zmierzyć, są źródłem rozkoszy sprawiedliwego. Jego oczekiwania co do Innego zakładają bowiem jego porażkę.

Pozycja przylapanej na grzechu ofiary, która swoimi działaniami bardziej niż siebie krzywdzi tego, który miał nieszczęście odkryć jej brzydkie sekrety, jest trudna do zniesienia. Nawet kiedy bolesna konfrontacja z ojcem dobiega końca, dzieci wiedzą, że ojcowska władza jest potężna, a jej dyspozytor okrutny.

Utrwalanie przez pastora wśród dzieci świadomości tego, że jego spojrzenie dosięga ich najgłębszych sekretów (onanizm Martina), nie jest jednak dążeniem do wywołania efektu Panoptikonu³. Efekt Panoptikonu polega na tym, że ofiara ma „trwale przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję automatycznego funkcjonowania władzy”⁴. Ojciec swoimi działaniami zdradza, że jego nadzór nie jest jednak stały. Gdyby Martin miał przeświadczenie, że jest obserwowany nawet we własnym łóżku, niepotrzebne byłoby przywiązywanie mu rąk do łóżka. Benthamowski Panoptikon „automatyzuje i dezindywidualizuje władzę [...]. Zbędne są ceremonie, rytuały i oznaki, poprzez które objawiał się niegdyś »puls władzy « suwerena. [...] Toteż nie ma większego znaczenia, kto sprawuje władzę”⁵.

W wypadku pastora fakt, iż to on sprawuje władzę nad dziećmi, ma niebagatelne znaczenie (gdy nauczyciel zwierza się duchownemu ze swoich podejrzeń co do dzieci, mężczyzna gwałtownie im zaprzecza także z obawy przed tym, iż gdyby ten upublicznił swoje domysły, dzieci sądzone byłyby już nie przez niego, a więc wymknęłyby się spod jego władzy). Inaczej niż w wypadku Panoptikonu, w rodzinie pastora ważny jest też sam ceremoniał karania i nagradzania (wywoływanie kolejno każdego dziecka i chłostanie go za zamkniętymi drzwiami, potem wiązanie białej wstążki na znak odzyskanej niewinności).

Klara należąca do najstarszego rodzeństwa, podobnie jak Martin, stawia największy opór strategii wychowawczej ojca. Dziewczyna jest w przededniu bierzmo-

² T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. i wstęp K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 211.

³ Efekt Panoptikonu: w 1791 roku Jeremy Bentham ogłosił schemat doskonałego więzienia — Panoptikonu. Niezwykłość Benthamowskiej konstrukcji penitencjarnej polegała na tym, że umieszczeni w pierścieniowatej budowlі więźniowie mieli świadomość permanentnej obserwacji przez strażnika znajdującego się w wieży wewnątrz budowli, z której on sam pozostawał niewidzialny dla osadzonych. Efektem przebywania w tak skonstruowanym więzieniu była samokontrola więźniów, którzy nawet nieobserwowani, byli przekonani o jawności swych poczynąń.

⁴ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. i posłowie T. Komendant, Warszawa 1993, s. 241.

⁵ *Ibidem*, s. 242–243.

zacyjną, oznacza umocnienie wiary, a więc jest świadectwem religijnej dojrzałości. Klara, będąca w przedśionku dorosłości, podziela tymczasem los reszty młodszego rodzeństwa. Dlatego kary cielesne, ciągnięcie za uszy w obecności kolegów, muszą być dla niej wyjątkowo upokarzające. Klara najsilniej przeżywa kryzys osobowości. Symboliczna tożsamość, w której gorset próbuje wcisnąć ją ojciec, to bogobojna i skromna kobieta, posłuszna jego woli. Mimo pozorów uległości dziewczyna nie da się zdominować, ponieważ sama ma autorytatywną osobowość — zawsze ją widzimy na czele grupy dzieci wymierzających sprawiedliwość w wiosce.

Klara zdaje się najbardziej niebezpieczna z wszystkich dzieci. Mistrzowsko odgrywa pokorną i uprzejmą córkę i członkinię lokalnej społeczności, dzięki inteligencji nigdy nie traci zimnej krwi. Nawet w rozmowie z nauczycielem, domyślającym się ich roli w tajemniczych zdarzeniach, dziewczyna zachowuje spokój i pewność siebie — doskonale udaje, iż nie wie, o co mu chodzi. Upokorzona przez ojca w klasie, perfidnie go karze — zabija kanarka, którego pastor trzymał w gabinecie.

Przebite nożyczkami truchło ptaszka uświadomi mężczyźnie, jaki jest koszt rozkoszy władzy. Widok martwego kanarka, stanowiącego symbol dojrzałości Klary w okrucieństwie, zderza mężczyznę z rzeczywistością. Milczące znoszenie kar przez dzieci, gesty miłości i szacunku (całowanie w rękę) są grą, której reguły nie zostały dobrowolnie przyjęte, ale narzucone przemocą. Pod jej pozorami kryje się realność, w której ojcowska wiara w to, że opresyjny system kar i psychicznego poniżania doprowadza ofiarę do szczerzego żalu za winy i wdzięczności za wymierzaną sprawiedliwość, jest wielką naiwnością.

Już samo wdarcie się do gabinetu, w którym pastor zapewne studiuje Pismo Święte, pisze kazania, rozmyśla o Bogu, to poważna profanacja sfery *sacrum*. Ptak, którym ojciec pozwala zaopiekować się najmłodszemu synowi, stanowi dowód rzadkiej tliwości mężczyzny i wyjątkowej, bo zdrowej relacji z najmłodszym potomkiem. Zabicie kanarka nie pozostawia więc złudzeń — odpowiedzią na pozabawioną litości, surową miłość nie jest podziękowanie za ojcowską troskę, które pozornie sugeruje chociażby całowanie w rękę. Klara reaguje prawem rykoszetu, oddaje to, co otrzymała — przemoc i brak litości.

W zachowaniu dziewczyny można też dopatrywać się buntu przeciwko roli kobiety w protestanckim świecie. Kobieta w Eichwaldzie przede wszystkim wspiera mężczyznę. Milcząc u jego boku wzmacnia autorytet (żona pastora), zaspokaja męskie potrzeby seksualne (położna mająca romans z doktorem czy jego córka Anna, z którą też łączą go intymne stosunki). Haneke nie tworzy jednak patriarchalnego świata w klasycznym wydaniu. Stereotyp mężczyzn mających władzę nie jest więc sprzężony ze stereotypem kobiet, których „wygląd zakodowany jest w ten sposób, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne”⁶. Kobiety u Hanekego nie zdobią ekranu. Reżyser w pokazywaniu ich nieatrakcyjności jest wręcz ostenta-

⁶ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100.

cyjny, choćby w scenie jakby wyjętej z filmów Ingmara Bergmana z doktorem i położną. Po nieudanym akcie seksualnym mężczyzna wyjawia kobiecie całą pogardę i obrzydzenie, jakie wobec niej żywi. Austriak w tej scenie w bergmanowskim stylu demaskuje pozorną bliskość dwojga ludzi. Podobnie jak Szwed, zaczyna tu od momentu, w którym większość reżyserów stawia granicę szczerości, jaką jest w stanie znieść widz.

Zachowanie dzieci w *Białej wstążce* wydaje się dwuznaczne. Dokonywane przez nie akty vendetty są jednocześnie świadectwem buntu przeciwko ojcu i dowodem uległości wobec symbolicznej władzy. Manifestują w ten sposób niezgodę na arbitraż moralny ojca działającego w imieniu najwyższej władzy — Boga — i jednocześnie posłuszeństwo Bogu właśnie. Ich naśladowanie ojca (akty przemocy wobec doktora i innych) nie jest więc przejawem szacunku, ale próbą zdezonizowania go i przejęcia jego roli. Dzieci nie akceptują pastora jako dyspozytora bożych praw — one będą wydawać i wykonywać moralne wyroki.

Samosądy najmłodszych mieszkańców Eichwaldu w wiosce dowodzą tego, że ulegli oni iluzji istnienia porządku. Pragnienie porządku, który dawałby bezpieczeństwo i sens, nie uległo deprecjacji, mimo iż ojciec, który im je zakorzenił, nie sprawdził się jako figura władzy symbolicznej. Wszechwiedzący i wszystkowiedzący wobec własnych latorośli, pastor nie spełnia już roli moralnego arbitra i strażnika duchowej czystości wobec innych mieszkańców Eichwaldu. Mężczyzna nie sprawdza się ani jako duszpasterz lokalnej społeczności, ani jako wychowawca własnych dzieci. Nadgorliwy w dyscyplinowaniu swoich potomków grzechy innych zbywa milczeniem. Dlaczego doktora gwałcącego córkę czy władającego losem miejscowych barona nie spotykają żadne kary, skoro one za spóźnienie przechodzą całą drogę oczyszczenia? Wysłuchują moralizatorskiej i pełnej wyrzutów tyrady, kolejnego dnia dostają chłostę, by w końcu otrzymać od matki białą wstążkę — symbol niewinności. Dzieci czynią więc ojcowską powinność i wyruszają z misją naprawiania grzechów innych, być może dążąc do tego, by każdy we wsi, jak one po karze chłosty, był godzien noszenia białej wstążki. Kopiowanie zachowań ojca świadczy o ich zaangażowaniu w ideę, którą są indoktrynowane.

Ponieważ „dostrzeżenie obsceniczności władzy to droga, aby się od niej uwolnić”⁷, dzieci, które póki co, jej nie widzą, nie są w stanie się od niej zdystansować. One dostrzegają jedynie rozkosz władzy, jej samej nie wartościują i nie rozumieją, że jest ona w swej istocie niemoralna. Zaangażowanie dzieci we władzę stawia je po stronie ideologii, nie zaś po stronie braku, czyli świadomości tego, że ideologia ukrywa niedostatek, że działa dzięki obietnicy spełnienia pragnień, ale w gruncie rzeczy nie jest w stanie tego uczynić.

⁷ T. McGowan, *op. cit.*, s. 75.

Być może najmłodszy mieszkańcy Eichwaldu mają już przeczucie, że doskonały ład gwarantowany przez religię jest mistyfikacją. Ich akty przemocy, pomyślane jako kara za grzechy, na razie jednak nie są próbą wyłamywania się spod władzy ideologii, lecz dążeniem do awansu w hierarchii wyznaczonej przez tę ideologię. Rola podmiotu podległego władzy spojrzenia sprawiedliwego, bardzo skrupulatnego w wyliczaniu win i wymierzaniu kar, nie jest komfortowa i łatwa do znoszenia. Znacznie bardziej pożądana jest pozycja karzącego. Dzieci dążą więc do przejścia odgrywanej przez pastora roli sędziego sumień.

ZŁO POZOSTAJE W UKRYCIU

Widz *Białej wstążki* wie bardzo niewiele albo zgoła nic o konfliktach wewnętrznych bohaterów, ich emocjonalnych napięciach, śladach, jakie pozostawiają w nich relacje z innymi. Dotyczące tych kwestii dane odbiorcy o mieszkańcach Eichwaldu są zapośredniczone od narratora. Same momenty, kiedy bohaterowie obnażają swoje emocje, najczęściej pozostają ukryte przed wzrokiem widza. Świadczy to o pewnej indolencji Michaela Hanekego w portretowaniu postaci. Sam reżyser zresztą zdaje sobie z tego sprawę: „moje filmy są niewygodne, bo niczego w sensie psychologicznym nie wyjaśniają, pozostawiając ocenę destrukcyjnych działań widzom”⁸ — przyznaje.

Zamysł austriackiego reżysera jest genialny w swej prostocie — pokazać jak najmniej i jednocześnie zasugerować możliwie najwięcej. I tak, nie ma w filmie ani jednego ujęcia, w którym widzimy Klarę, prowodyrkę wymierzania kar mieszkańcom wsi, w chwili konfrontacji z obiektem jej pragnienia. Widz dopowiada to, co ukryte, ale nigdy nie może mieć pewności, iż ma rację. Odbiorca nie jest więc w stanie poczuć satysfakcji, którą daje pewność, biorąc się z dostatecznej liczby informacji. Jako widzowie domyślamy się, ale nigdy nie przesądzimy, czy dziewczyna niezachwianie wierzy, że karanie innych jest konieczne, by sprawiedliwości stało się zadość, czy chcąc zemścić się na ojcu, myśli cynicznie i postępuje w taki sposób, by jej działania były karykaturą wychowawczych zabiegów pastora, czy może krzywdzi wyłącznie z sadystycznych pobudek, by poczuć przyjemność zadawania bólu innym. Wiemy przynajmniej tyle, że dzieci nie są przerażone skutkami swoich poczynań — świadczy o tym powtarzanie przez nie aktów samosądów.

Sytuacja widza filmu Hanekego jest nie do pozazdroszczenia. Twórca wyznacza odbiorcy miejsce, z którego nie widać najważniejszych momentów opowieści, jednocześnie dostarcza mu za pośrednictwem narratora niepokojących informacji

⁸ Janusz Wróblewski rozmawia z Michaeliem Haneke, *Zgwałcić widza*, „Polityka” 2009, nr 47, s. 54.

o filmowych wydarzeniach. Informacje te, niepoparte empirycznym sprawdzeniem, są głównie supozycjami. Przemoc i znikomy materiał dostępny do jej badania wywołują u widza niepokój. Traci on komfort antycypowania filmowych zdarzeń, a tym samym zadowolenie z poczucia kontroli świata wykreowanego na ekranie. Tego, co jest najistotniejsze w filmowej opowieści, nie ma w polu widzenia odbiorcy. Nieobecność ta rodzi pragnienie dotarcia do pozostających poza zasięgiem wzroku treści, a ono z kolei uruchamia wyobraźnię. Bez fantazji widza recepcja *Białej wstążki* byłaby nie tyle niepełna, ile niemożliwa. Haneke, pozostawiając wiele białych plam w warstwie fabularnej filmu, zmusza odbiorcę do ich wypełnienia własną interpretacją. Dlatego wszystkie odczytania filmu są uprawnione i ważne.

Wbrew pozorom strategia Austriaka nie jest nobilitacją widza, ale ograniczeniem jego wolności. Wprowadzenie do świata, którego scalenie jest niemożliwe bez udziału wyobraźni oglądającego, nie prowokuje odbiorcy do komentowania dzieła, lecz go do niego zmusza. Dominującym wrażeniem widza *Białej wstążki* jest poczucie obcowania z historią zagadkową i doniosłą, z gatunku tych, które „nie pozostawiają obojętnym”. Wrażenie to jest efektem zabiegów reżyserских polegających na podkreślaniu słowami nauczyciela-narratora tajemniczości i dziwności zdarzeń w niemieckiej wiosce czy sugerowanie, że dzieci z Eichwaldu, zafascynowane władzą, za kilkanaście lat staną się wyznawcami Hitlera. Inaczej mówiąc, przyjęcie zaproszenia do zagadkowego świata, w którym jak wynika z sugestii reżysera (co ważne, reżysera uznawanego za wielkiego intelektualistę europejskiego kina), można znaleźć klucz do zrozumienia takich aberracji jak nazizm, zobowiązuje. Pozostać niewzruszonym po wizycie w Eichwaldzie po prostu nie wypada.

W tym miejscu ujawnia się nieprzeciętny menedżerski talent Michaela Hanekego, kto wie, czy nie większy nawet niż jego zdolności reżyserские. Słabe punkty swojego filmowego rzemiosła Austriak potrafi bowiem przekuć w atuty. Atmosfera grozy nie wynika z tego, co widzimy w scenie, ale z retardacji, która wciąż odsuwa rozwiązanie mnożących się zagadek. Głębia psychologiczna bohaterów nie wynika z ich portretowania, ale z czynionych aluzji narratora. Głos zza kadru pozwala w prosty sposób przekazać najważniejsze informacje i ukierunkować uwagę widza na odpowiednie tory. Narrator, opisując wypadki mieszkańców Eichwaldu z czasów, gdy był we wsi nauczycielem, często używa słów: „dziwne”, „tajemnicze”, „osobliwe”. Określenia te bardzo determinują postrzeganie widza — gdyby nie one, nie miałyby tak obezwładniającego wrażenia grozy.

Naprowadzająca funkcja narratora odgrywa największą rolę, gdy nauczyciel w prologu filmu głosem starszego człowieka sugeruje, że wypadki, o których opowie, „być może miały coś wspólnego z wydarzeniami w tym kraju”⁹. Przyszłość

⁹ Cytat pochodzi ze ścieżki dialogowej filmu *Biała wstążka*.

kraju, o której myśli, to czasy nazizmu i drugiej wojny światowej. Słowa nauczyciela, do których w dalszej części filmu nie ma już żadnych nawiązań, wystarczyły, by *Biała wstążka* przez wielu krytyków została okrzyknięta „studium narodzin nazizmu”¹⁰.

Takie sugerowanie może jednakże budzić opór. Hitler zyskał bezprecedensową popularność i absolutny posłuch co do swoich zbrodniczych koncepcji u milionów Niemców dzięki wielu uwarunkowaniom, które okazały się żyznym podglebiem jego upiornej polityki. Wśród nich były z pewnością czynniki polityczno-gospodarcze. Niemcy, wielcy przegrani pierwszej wojny światowej, przez długi czas przekonani o swoim pewnym zwycięstwie, raptowną klęskę i trudną sytuację gospodarczą znosili wyjątkowo źle. Naród szukał więc winnych, a tych wskazał im Adolf Hitler.

Sugestia nauczyciela tylko pozornie jest niewinna i nieabsolutyzująca wpływu rygorów protestanckiego wychowania na dzieje Niemieckiej Rzeszy w pierwszej połowie XX wieku. Oszczędność stylu Austriaka spowodowała, iż każda wskazówka odnośnie do interpretacji jego filmu została przez wielu zauważona i zapamiętana. Owo zdanie oraz zwiększenie rangi kontekstu historycznego zamknięciem akcji filmu zabójstwem arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie jednak absolutyzują przedstawioną przez Hanekego przyczynę „przyszłych wydarzeń” w Niemczech. Tym sposobem reżyser popełnia w tym miejscu błąd *pars pro toto*.

HANEKE — CZŁOWIEK Z MISJĄ

Michael Haneke tak mówi o swojej twórczości filmowej:

Moje filmy polemizują z amerykańskim kinem „pod ostrzałem” i jego ubezwłasnowolnieniem widza. Odwołują się do kina zadającego słuszne pytania zamiast kina fałszywych (bo tworzonych zbyt szybko) odpowiedzi, przypominają o istnieniu przemocy, prowokują i nakłaniają do dyskusji, zamiast do bezrefleksyjnej konsumpcji i konformizmu¹¹.

Przykładem kina, które austriacki reżyser stawia w opozycji do własnej twórczości, są filmy Quentina Tarantino:

¹⁰ Korzeni nazizmu w *Białej wstążce* dopatrywali się tacy krytycy, jak Michał Walkiewicz, zob. *Totalitaryzm w powijakach*, „Film” 2009, nr 11, s. 74; Błażej Hrapkowicz, zob. *Biała wstążka*, „Kino” 2009, nr 11, s. 72–73; czy Piotr Pluciński, *Kino z najwyższej półki*, „Stopklatka.pl” 22 maja 2009; <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=39214&sekcja=recenzja&ri=6166> (dostęp: 5 czerwca 2011).

¹¹ M. Frey, *Michael Haneke*, <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/> (dostęp: 5 czerwca 2011).

Pamiętam, kiedy do kin wszedł *Pulp Fiction*¹². Oglądałem ten film z młodymi ludźmi. Słynna scena z przestreloną głową chłopaka wywołała wielkie poruszenie wśród publiczności. Młodzież uznała, że jest świetna, i niemalże umierała ze śmiechu¹³.

Haneke uważa, że traktowanie przemocy jako zabawy jest nieodpowiedzialne. Pokazywanie scen zabijania budzi w nim opór. Austriak rzeczywiście w swoich filmach nie pokazuje momentów brutalności. Mimo to jego obrazy budzą grozę, bo choć nie ma w nich krwi, przepełnione są emocjonalną patologią i zimnym okrucieństwem.

Przemoc u Hanekego nie ma zdolności katartycznych. Austriacki reżyser realizuje jedynie bezpośredni cel na drodze do tego specyficznego oczyszczenia przez sztukę — wywołuje litość i trwogę. Nie spełnia jednak dalszego celu, bez którego według Arystotelesa, o *katharsis* nie może być mowy. Owym dalszym celem jest wysublimowanie litości i trwogi lub prowadzenie do ich pozbycia się¹⁴. Konieczność uwznioślenia bądź wyładowania tych emocji świadczy o tym, że ich odczuwanie, zwłaszcza zbyt silne, może być szkodliwe.

Czyżby europejski twórca był zdania, że dziś strach jest uczuciem deficytowym? To może sugerować groza, która wypełnia filmowy świat Hanekego. Ale zdaniem Austriaka dziś ludziom bynajmniej nie dostaje lęku i trwogi, przeciwnie: „wszyscy jesteśmy opętani lękiem”¹⁵ — twierdzi Haneke. Dlaczego więc, zamiast ulżyć, reżyser *Białej wstążki* chce drażnić i tak obolałe miejsca widza?

Zarzut koniunkturalności w tym wypadku może być uzasadniony. Reżyser oczywiście nie tłumaczy się ze swego zamiłowania do patologicznych relacji i zimnego, często niewyjaśnionego okrucieństwa tym, że taki brak litości dla widza po prostu gwarantuje filmowi długotrwały rozgłos. Rozgłos zapewniony przez widza, który po seansie Hanekego, by rozładować traumę, musi sam odnaleźć przyczyny zła. Zła, które jest jedynym pewnikiem w filmach autora *Białej wstążki*, w odróżnieniu od tego, co je spowodowało. Tło zawsze pozostaje rozmyte, nawet jeśli widz odnajdzie trop — zadowolenie z rozszyfrowania źródeł okrucieństwa łatwo podważyć. Filmowa historia skonstruowana jest tak, by interpretacje nawet wzajemnie się wykluczające były uprawnione. W efekcie wokół filmów Hanekego toczy się wiele sporów i dyskusji pełnych odwołań do filozofii, socjologii i historii.

¹² *Pulp Fiction* — amerykańska czarna komedia sensacyjna Quentina Tarantino z 1994 roku.

¹³ P. Oehmke, L.O. Beier, Interview with Director Michael Haneke, *Every film rapes the viewer*, „Spiegel”, <http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,656419-2,00.html> (dostęp: 28 maja 2011).

¹⁴ Tak brzmi definicja tragedii według Arystotelesa, w której pojawia się pojęcie *katharsis*: „Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częścią, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie, i dokonującym przez wzbudzenie litości i trwogi (właściwego sobie) oczyszczenia [katharsis] tego rodzaju afektów”, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, Warszawa 1964, s. 341.

¹⁵ P. Oehmke, L.O. Beier, *op. cit.*

Haneke zdradza swoją misję, która wiele wyjaśnia: „Staram się pokazać prawdziwy wymiar przemocy, a więc ból i krzywdę czynioną bliźniemu”¹⁶. Tym samym reżyser pragnie naprawić szkody wyrządzone przez twórców mainstreamowych, takich jak Tarantino, przedstawiających przemoc „jako coś nierealnego, a przez to nadającego się do konsumpcji”¹⁷. Odwołując się do przytaczanej przez Hanekego sceny zabicia chłopaka z filmu Tarantino, można jednak polemizować z Austriakiem, oceniającym filmy takie jak *Pulp Fiction* jako niebezpieczne, bo znieczulające na przemoc. Przede wszystkim u Tarantino przemoc jest jednym z elementów filmowej układanki. Sceny z jej udziałem nie są momentami kulminacyjnymi, ale punktami służącymi do zawiązywania innych wątków. Śmierć chłopaka z przywoływanej już sceny jest typowym elementem czarnej komedii, która nie uznaje żadnych tabu i świętości. Zabójstwo to jest nieszczęśliwym wypadkiem, będącym preludium do ośmieszenia gangsterów Vincenta i Julesa jako nieprofesjonalnych pechowców.

Pulp Fiction wbrew pozorom nie jest apologią okrucieństwa. Większość bohaterów tego filmu dopuszczających się przemocy zostaje bowiem na różne sposoby skompromitowana (na przykład stylowa i seksowna amatorka narkotyków Mia Wallace swe nieumiarkowanie w zażywaniu nielegalnych substancji przypłaca zapamięcią, z której budzi się ze strzykawką w sercu, jej mąż, szef gangsterów Marcellus Wallace, pada ofiarą gwałtu psychopatycznego Zeda, Vincent zostaje zastrzelony w sytuacji mało honorowej, nie tylko dla gangstera — siedząc na sedesie). Zasadniczą różnicą w stosunku obu reżyserów do przemocy jest ta, że Haneke domaga się traktowania swoich historii literalnie, Tarantino zaś zakłada, iż sceny zabijania widz odczyta na poziomie filmowej umowności.

Wbrew pozorom, bardziej niebezpieczna jest strategia Austriaka, u którego przyczyny przemocy często są nieznanne. Dziecko u Hanekego zdolne jest do aktów psychicznych i fizycznych gwałtów, których zrozumienie często po prostu nie jest możliwe. Bo o ile zachowanie dzieci z *Białej wstążki* jest wręcz nachalnie motywowane surowym wychowaniem, o tyle okrucieństwo Bennego, tytułowego bohatera obrazu *Video Bennego* (1992) przeraża brakiem wyjaśnienia, którego próżno szukać w filmie. Widz, obcując z Bennym, maniakiem wideo, który zabija u siebie w domu koleżankę pistoletem do uboju świń, jest zdezorientowany.

Trudno znaleźć wytłumaczenie jego zachowania w uzależnieniu od telewizji. W przeciwieństwie do dziecięcych bohaterów *Białej wstążki*, których reakcje na zadawane innym cierpienie pozostają ukryte, widzimy Bennego w obecności umierającej na jego oczach koleżanki. Śmierć dziewczyny nie wywarła na chłopcu żadnego wrażenia. Benny spokojnie je pizzę, umawia się z kolegami, poruszając się po mieszkaniu, mija ciało dziewczyny, jakby było meblem albo innym elementem wyposażenia. Trudno pojąć przyczyny takiego znieczulenia na cierpienie innych.

¹⁶ M. Frey, *op. cit.*

¹⁷ P. Oehmke, L.O. Beier, *op. cit.*

Czy naśladowanie nierealnych, bo widzianych na ekranie telewizora zbrodni może być tak płynne, pozbawione pęknięcia w postaci traumy zabijającego wywołanej własnym czynem?

Tarantinowskie seanse rozładują napięcie odbiorcy, towarzyszące mu na co dzień, gdy podlega porządkowi społecznemu. Przez to, że postaci z filmów Tarantino są tak bardzo „cool”, ich działania przestają być poważne i nie wywołują lęku, nawet gdy ci bohaterowie zabijają. W twórczości Quentina Tarantino przemoc nie jest rozdzwiekiem, nie wdziera się wraz ze swoją destrukcyjną naturą w świat na nią nieprzygotowany. Jest ona elementem świata umownego, na wskroś filmowego. Podsumowując, groteskową, zonglującą konwencjami twórczość Quentina Tarantino trudno oceniać, przykładając do niej kategorie moralne. Filmy Amerykanina to kamp, który — powtarzając za Susan Sontag — „jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo stylu nad treścią, estetyki nad moralnością, ironii nad powagą”¹⁸.

U Hanekego przemoc przypomina żywioł wywołujący wielki kataklizm, zbyt potężny, by człowiek z nim walczył. Okrucieństwo w jego filmach jest właśnie jak siła Natury — wszechwładna, ślepa i niepojęta, totalnie zmieniająca rzeczywistość. Reżyser przekonuje, iż świat z pozoru spokojny i zdrowy nie jest neutralny, ale wyjątkowo niebezpieczny.

Jego bohaterowie, na przykład należący do klasy średniej obywatele, mimo iż pozbawieni zauważalnego piętna (Benny jest zdrowy, dobrze się uczy, jego relacje z rówieśnikami i rodzicami nie budzą zastrzeżeń), mają potencjał zimnego okrucieństwa. W świecie Hanekego pod podszewką normalności pełno beznamietnie wyrządzanego zła. Taka strategia wywołuje u odbiorcy lęk. Autorka niniejszej pracy zna przypadek, kiedy osoba po obejrzeniu filmu *Funny Games*¹⁹ przed zaśnięciem chowała nóż pod poduszkę. Strach wykorzystywany w ten sposób nie działa katartycznie. Człowiek nie może żyć w ciągłym przeświadczeniu, że Inny mu zagraża. Gdy ludzie nie pozwalają sobie na komfort zapomnienia o tym, że Inny może być niebezpieczny, z czasem dochodzą do stanu, w którym każdy Inny staje się wrogiem²⁰.

Dziecko w kinie Hanekego jest zazwyczaj postacią, która zamiast dawać, odbiera nadzieję na to, że w okrutnym świecie, wypełnionym cichym cierpieniem, może jednak zwyciężyć dobro. Mówi się, że dzieci to przyszłość. Wizja przyszło-

¹⁸ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Werenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 319.

¹⁹ *Funny Games* to film Hanekego z 1997 roku. W 2007 roku reżyser nakręcił amerykańską wersję filmu *Funny Games U.S.*, która kadr po kadrze pokrywa się z oryginałem. Do domu nad jeziorem jedzie małżeństwo z synkiem, by odpocząć od wielkomiejskiego gwaru. Po drodze zatrzymują się przed domem sąsiada, który przedstawia im dwóch młodych mężczyzn, Petera i Paula. Gdy rodzina dociera na miejsce, w domu Georga i Anny też zjawiają się młodzieńcy. Szybko okazuje się, że młodzi ludzie to zimni psychopaci, którzy w psychicznym i fizycznym torturowaniu mieszkańców nie cofną się przed niczym, łącznie z zabiciem swoich ofiar.

²⁰ O tym opowiada film Michaela Moore’a *Zabawy z bronią* (*Bowling for Columbine*, 2002).

ści świata zaludnionego przez dorosłe dzieci z *Białej wstążki* zamiast dawać otuchę, przeraża. Najmłodsi z Eichwaldu nie są niewinni, a ich spojrzenie nie zdradza bezbronności i wrażliwości. U Hanekego niedojrzałość dziecięca nie wiąże się z ufnością i prostodusznością, ale z okrucieństwem, które nie rodzi poczucia winy i wyrzutów sumienia, lecz jedynie zwiększa deficyt empatii. Pociesza jedynie świadomość, że twórca *Białej wstążki* nie tylko opisuje rzeczywistość, ale też ją kreuje, hiperbolizując ją na potrzeby swojej misji wywołania u widza lęku.

CRUELTY HAS THE FACE OF A CHILD. ON *THE WHITE RIBBON* BY MICHAEL HANEKE

Summary

This analysis concerns Michael Haneke's film *White Ribbon* (2009). The author considers the function of violence in this film especially in view of the perpetrators' acts of evil. In *White Ribbon* children are the ones who terrorize other people. Young people torment the others, act out the pressure imposed by their parents.

Haneke's story happens in Germany around the Second World War. The director suggests that young characters in the film in few years' time will follow Hitler. The author deliberates on the rightness of this suggestion.

Paulina Wakar devotes most attention to the relationship between children and parents. She tries to figure out the causes of emotional coldness of parents. She also explores the importance of children's behavior.

In the last part of this article, the author compares the functions of violence in Haneke's and Tarantino's films. She refers to Tarantino because Haneke is the author who polemicizes with the director of *Pulp Fiction*.

Translated by Paulina Wakar