

O konsekwencjach dorastania w autorytarnej wspólnocie

Wokół Białej wstążki Michaela Hanekego

ANTONI MICHNIK

I

Elementy reakcyjnej ideologii nadbudowują się wtórnie na procesach psychicznych rozgrywających się już w dziecku wychowywanym w środowisku rodziny autorytarnej. Istnieje tam konkurencja, po pierwsze, między dziećmi a dorosłymi, po drugie między dziećmi o stosunek do rodziców – ma ona o wiele dalej idące konsekwencje. Konkurencja, później w dorosłym życiu i poza rodziną przybierająca najczęściej formy ekonomiczne, w dzieciństwie opiera się na silnych, uczuciowych stosunkach miłości i nienawiści względem innych członków rodziny. (...) Zahamowania i osłabienia seksualności stanowiące najważniejsze przesłanki istnienia rodziny autorytarnej i najistotniejsze podstawy ustrukturywania charakteru członka stanu średniego są realizowane w oparciu o lęk religijny, który tym samym wypełnia się poczuciem seksualnej winy i głębokiego upokorzenia. (...) Seksualna słabość skutkuje zdyskredytowaniem samoświadomości kompensowanym z jednej strony brutalizacją życia płciowego, z drugiej sztywnością cech charakteru. Przymus opanowania własnej seksualności, stałego wypierania potrzeb seksualnych prowadzi do rozwinięcia kompulsywnych w sposób szczególnie zabarwionych uczuciowo wyobrażeń o honorze i obowiązku, odwadze i opanowaniu¹.

Powyższe „streszczenie” filmu Michaela Hanekego *Biała wstążka* (2009) zaczerpnąłem z pracy Wilhelma Reicha *Psychologia mas wobec faszyzmu*. Reich, przez jednych uznawany za wizjonera wyzwolenia seksualnego, przez innych za wielkiego hochsztaplera, napisał tę książkę przed dojściem narodowych socjalistów do władzy, w społeczeństwie narastających tendencji autorytarnych. Jakkolwiek przytoczony cytat doskonale pasuje do filmu austriackiego reżysera, *Białej wstążki* nie należy traktować jako komentarza do książki. Twórczość Hanekego stanowi autonomiczny głos w różnych nowoczesnych debatach, w tym również na temat niemieckiej przeszłości. *Biała wstążka* pod powierzchnią prostej historii skrywa tajemnice, spośród których doprawdy najmniejszą jest wpisane w fabułę pytanie o to, kto w filmie łamie prawo. Interpretacja filmu Hanekego wymaga odwołania się zarówno do wcześniejszej twórczości autora, jak i do różnych myślicieli, których nazwiska układają się w bliski Hanekeemu nurt myśli europejskiej. Przedstawiając rzecz w dużym uproszczeniu, można go wywodzić ze szkoły frankfurckiej, łączącej psychologiczne podejście wobec kultury z wysoką wrażliwością spo-

łeczną. Ideowym rdzeniem tej formacji myślowej jest przekonanie o skandaliczności szeroko rozumianej przemocy oraz dominacji ludzi względem siebie. Analizy Reicha dotyczące wpływu kontroli seksualności na instytucję rodziny autorytarnej oraz władzę nadają się na punkt wyjścia dalszych rozważań, które będą się koncentrować na, jak to niegdyś nazwał Wilhelm Röpke, *niezdrowej egzystencji zbiorowej Niemców*², której różnych aspektów dotyka Haneke.

II

Przedstawiony przez Hanekego świat Eichwaldu jest zamkniętą przestrzenią, w której kontrola normatywnej seksualności stanowi podstawę władzy. Jest to świat, w którym seksualność została „urządzona” (*vide* Michel Foucault) w spójny system uzupełniających się sił. Perwersyjne praktyki seksualne, których dopuszcza się doktor, zdają się nie tyle jednostkowym, patologicznym ujściem tłumionej seksualności, ile rewersem surowości pastora, rewersem, na którym opiera się funkcjonowanie społeczności. Wydaje się, że potwierdza to scena, w której Ewa, niania dzieci barona, jest obiektem zakusów żonatego zarządcy jego majątku. Myślę, że Haneke zgodziłby się z Foucaultem, iż *rozkosz i władza nie wykluczają się wzajemnie, nie występują przeciwko sobie, lecz wzajemnie się prześcigają, zachodzą na siebie, wprawiają w ruch*³. Można sądzić, że w Eichwaldzie to właśnie władza napawa największą, perwersyjną rozkoszą.

Kluczowym słowem dla ekonomii seksualności oraz dla relacji władzy jest dyscyplinowanie. Haneke ukazuje proces opisany przez Foucaulta w *Nadzorować i karać* – mnożenie i wysubtelnianie technik karania oraz dyscyplinowania⁴. W każdej z pięciu przedstawionych rodzin stosowane są nieco inne praktyki. W chłopskiej rodzinie oraz w rodzinie zarządcy stosowanie przemocy fizycznej jest czymś powszednim, przy czym rolnik (mimo wszystko jedna z sympatyczniejszych postaci) odwołuje się często do trudnej sytuacji rodziny. Stosuje wobec syna technikę wywoływania poczucia winy, która w XIX w. stopniowo wypierała kary fizyczne. Podobnie postępuje doktor, lecz u niego przybiera to formy psychicznego znęcania się. Z kolei baron stosuje metody nacisku ekonomicznego – jako że okoliczna ludność jest od niego zależna finansowo, dyscyplinuje i karze przez zwolnienia. Oddała preceptora, opiekunkę niemowląt, może kogoś nie zatrudnić przy żniwach. Jego metody są jednak archaiczne i świadczą o zaniku niegdysiejszej władzy feudalnej. Gdy zostaje zmaltretowany jego syn, baron jest również zdeterminowany, by wytropić sprawcę, jak bezradny. Podobną bezradność wykazuje wobec rozpadu rodziny.

Najbardziej rozwiniętymi metodami dyscypliny posługuje się bezsprzecznie pastor. Kara spotykająca jego dzieci za późny powrót do domu składa się z szeregu zabiegów, które łączą się w ciąg mający wewnętrzną dynamikę. Początkowej ustnej reprimendzie towarzyszy kara narzucona całej rodzinie, która potęguje poczucie winy dzieci. Kara ulega jednak odroczeniu – dzieciom zostaje dany czas na samoumartwienie i wyrzuty sumienia, w tym czasie mają myśleć o tym, jak wielką krzywdę wyrządziły ojcu. Jednocześnie zostaje wyznaczony horyzont oczekiwania na karę – w odroczeniu od początku jest wpisany jego kres, nieubłagany, tym bardziej przerażający, im bliższy. Przed wykonaniem kary dzieci trzymane są osobno w zamkniętych, ciemnych pokojach. Po przywołaniu przez matkę chłopiec sam ma przynieść narzędzie wymierzenia kary. Zwróćmy uwagę na to, jak kolejne

osoby są włączane w rytuał, także sam winowajca zostaje zaangażowany w procedurę, która zyskuje przez to wymiar autopenalizacji oraz masochizmu. Drzwi zostają zamknięte, a razy pejsza spadają na ciała dzieci. Po tym kulminacyjnym zdarzeniu wina nie zostaje bynajmniej odpuszczona, zaś kara uznana za zakończoną. Następuje okres pokuty połączonej z napiętnowaniem. Stygmatem staje się biała wstążka – symbol czystości oraz niewinności⁵. Pokutę kończy uroczyste zdjęcie wstążek, które następuje w Boże Narodzenie, wraz z początkiem nowego roku liturgicznego. Nim to nastąpi, dzieci noszą je na ramionach niemal pół roku.

W postępowaniu narzuconym dzieciom przez pastora zbiegają się opisane przez Foucaulta koncepcje penitencjarne: tradycyjne oraz nowoczesne. Tradycyjne rozwiązania zakładały suwerennego władcę, który mści się za wykroczenia obrażające go osobiście przez podważenie jego autorytetu. Nowoczesne pomysły *odwołują się do prewencyjnej, utylitarnej i korekcyjnej koncepcji prawa karnego, które ma być własnością całego społeczeństwa, choć znacznie różnią się między sobą w dziedzinie planowanych rozwiązań*⁶. Foucault wyróżnia dwie strategie realizacji celów tak rozumianego prawa. Pierwszą jest nastawiona na prewencję koncepcja „prawników-reformatorów” (np. Brissot, Mably). Jej istotą jest jawność/widoczność kary, która stanowi przestrożę dla reszty społeczeństwa. Druga tendencja przyświeca nowoczesnym instytucjom penitencjarnym, które dążą do *korektywnej penalizacji jednostki przez techniki dyscyplinowania oraz tresury, przemyślniej ortopedii, którą stosuje się wobec winnych w celu ich indywidualnego naprostowania*⁷. Połączenie tych dwóch strategii dokonuje się przez wyodrębnienie rodziny ze społeczeństwa. Przestrzeń prywatna staje się teatrem kary prewencyjnej, publicznością jest cała rodzina. Wykroczenie jest przestępstwem przeciwko rodzinie, dotyka wszystkich (kolacja). Rodzina przyjmuje równocześnie rolę nadzorców korekcji i pokuty. Nikt nie wchodzi pomiędzy członków rodziny, którzy mają posiadać wyłączną wiedzę na temat kary i tresury. Do sfery publicznej przenika jedynie biała wstążka, która w zamierzeniu ma oddziaływać raczej na pokutników niż resztę społeczeństwa. Ostatecznie jednak za moralnością pastora stoi obrona tradycyjnej władzy w obrębie rodziny, co staje się widoczne, gdy ktoś spoza rodziny (nauczyciel) próbuje wkroczyć na ten teren. Pastor traktuje to jak osobistą zniewagę.

Philippe Ariès pisał w *Historii dzieciństwa*, że w XVII w. rodzą się dwa przeciwstawne podejścia wobec dzieciństwa zasadzające się na jego odkryciu oraz dowartościowaniu: rozpieszczanie oraz dyscyplinowanie⁸. W filmie Hanekego, gdzie dom pastora odpowiada temu drugiemu, pierwsze wiąże się z domem barona, którego syn, Sigi, posiada własnego preceptora. Chłopczyk jest nadzwyczaj zadbany, ma zawsze czyste ubranko i ślicznie ułożone loczki. Zewnętrzna troska o dziecko skrywa jednak pustkę, którą widać chociażby w scenie gry baronowej na fortepianie. Sigi nie jest podmiotem dla matki, może jedynie uczestniczyć w jej rozrywce, przekładając nuty. Baronostwo wprowadzają pomiędzy siebie a potomstwo różnych ludzi z zewnątrz. Troska o dzieci nie przekłada się na kontakt z nimi. Uwaga ta zresztą dotyczy również pozostałych rodzin.

Do dwóch postaw wymienionych przez Arièsa Haneke dodaje kolejne – przede wszystkim dzieci są wykorzystywane jako siła robocza. W rodzinie rolnika stanowią element kruchej gospodarki, która bez nich się załamuje. Jest to tradycja, która przejawia się również w tym, że córka zarządcy, nad wiek dojrzała, od wczesnego dzieciństwa jest przygotowywana do roli matki. Roli, w którą po śmierci matki

plynnie wchodzi najstarsza córka rolnika. Postawa ta w społeczeństwie przednowoczesnym była powszechną, zinternalizowaną normą. Występuje wreszcie relacja w obrębie nowoczesnej moralności uznawana za patologiczną. Reprezentuje ją doktor, który molestuje córkę i wzdraga się przed czułością swego nieślubnego, upośledzonego synka. Foucault prawdopodobnie przewrotnie zauważyłby, że postępowanie doktora wobec córki jeszcze w XVII w. byłoby oceniane inaczej. Warto też zauważyć, że jego wizerunek w oczach widzów ma zniuansować to, że opuszczając wioskę, zabiera małego Karliego ze sobą.

Ariès pisał, że dyscyplinujące podejście do dzieci wyrastało z koncepcji dziecięcej niewinności, którą trzeba chronić przed światem pełnym występku⁹. Pośród zła czyhającego na dzieci naczelnym miejscem zajmował onanizm. W mieszczańskim XIX w. pojawiają się różne radykalne metody walki z tą „chorobą”, których odbicie znajdziemy w filmie Hanekego¹⁰. Niemieccy teoretycy oraz lekarze mieli na tym polu liczne osiągnięcia, począwszy od bestsellerowej broszury *O sekretnej grzechu miłości* C. G. Salzmana, po projekty urządzeń autorstwa lekarza O. Vatera (pseud. O. Retau)¹¹. Pastor korzysta z powszechnie stosowanej metody wiązania dzieciom rąk do łóżek. Poza tym ojciec wpływa na psychikę syna, strasząc go degeneracją, która czeka go, jeśli nie zaprzestanie grzesznych praktyk. Jest to klasyczna XIX-wieczna narracja upadku: osłabienie ciała i umysłu prowadzi do pomieszania zmysłów, ślepoty i śmierci. Celem roztaczania przed chłopcem podobnych wizji jest wydobycie od niego wyznania przewiny, które ma być pierwszym krokiem do jego naprawy. Nieprzypadkowo Foucault uznawał zmuszanie do wyznań dotyczących seksualności za jeden z najskuteczniejszych środków kontroli jednostki¹².

W twórczości Hanekego masturbacja wiąże się jednak z pewnym konkretnym typem osobowości. Za Erichem Frommem nazwijmy ją autorytarną¹³. Motyw ten pojawia się bezpośrednio we wczesnym dziele reżysera, pierwszej części telewizyjnego dyptyku *Lemingi* (1979). Akcja tego filmu rozgrywa się 20 lat wcześniej. Jeden z młodych bohaterów (Sigurd) onanizuje się, podglądając służącą. Wychowany w rodzinie autorytarnej, w obliczu kryzysu autorytetu pokolenia dorosłych reprezentuje nihilistyczny, irracjonalny bunt, który przejawia się w niszczeniu samochodów. Seksualność końca lat 50. jest przedstawiana przez Hanekego jako opresyjna, skutkująca patologią. Onanizm Sigurda łączy się w jego wypadku z sadystyczno-masochistyczną perwersyjnością, która ujawnia się wobec tej samej służącej. To zaś znajduje przełożenie na jego stosunek wobec świata. Klaus Theweleit, analizując w pracy *Męskie fantazje* struktury mentalności członków Freikorpsów, doszedł do wniosku, że reprezentują oni typ osobowości, w którym zawiązuje się specyficzny związek między masturbacją a przemocą¹⁴. Onanizm wobec przemocy, śmiech i upojenie według Theweleita stanowią niezwykle ważny element psychiki faszysty.

Walka z onanizmem to skrajny przykład szeroko zakrojonego programu wychowawczego dzieci, który skutkuje powstaniem różnych kanonów zachowań w zależności od obecności bądź braku dyscyplinujących rodziców. Strefa prywatności ulega rozszczepieniu oraz teatralizacji, co w *Białej wstążce* jest często widoczne. Wiele razy obserwujemy, jak dzieci sztywnieją i przybierają poważne pozy w obecności dorosłych, by kiedy ci się oddalą, rozluźnić się niczym w wojsku. Efektem stosowanej dydaktyki jest również zaburzenie relacji dzieci z rodzicami,

zniszczenie ich otwartości. A także milczenie, zamknięcie, trudności w komunikacji. Winą zostają obarczeni niemal wszyscy dorośli, jednak w największym stopniu przedstawiciele XIX-wiecznego *Bildungsbürgertum* – pastor i lekarz¹⁵. Brakuje do kompletu nauczyciela – w dalszej części artykułu postaram się wyjaśnić, dlaczego. W każdym razie to lekarz i pastor – przedstawiciele państwowej biurokracji – zostają uznani za winnych milczenia i zamknięcia.

III

Figury lekarza i pastora łączy jeszcze jedno – to oni są pośrednikami między wspólnotą a śmiercią. Jak pisze Michel Vovelle, w ciągu XIX w. lekarz stopniowo przejmuje od księdza rolę tego, który najczęściej obcuje ze śmiercią i przygotowuje ludzi na umieranie. *Można powiedzieć, że na początku wieku był on nie tyle tym, od kogo oczekiwano się wyleczenia, ile towarzyszem dobrej śmierci w nowych, ześwieczonych warunkach*¹⁶.

W sprawach śmierci w obrębie społeczności Eichwaldu obowiązuje wyparcie na obrzeża wspólnoty. Ludzka śmierć pojawia się w filmie dwukrotnie, za pierwszym razem przyczyną jest wypadek przy pracy, za drugim – samobójstwo. W obu przypadkach mamy do czynienia ze śmiercią gwałtowną dotykającą najuboższej z przedstawionych rodzin. Stary rolnik wiesza się w oborze, ukryty zarówno przed wzrokiem osób postronnych, jak i rodziny. Kiedy jeden z jego synów znajduje ciało, śmierć wdziera się bezpośrednio w przestrzeń prywatną, czemu syn stara się przeciwdziałać. Zamyka drzwi obory, otwiera drzwi do izby, wchodzi, zamyka je i dopiero wtedy, upewniwszy się, że nikt więcej nie jest obecny, informuje siostrę o tym, co się stało.

Haneke podkreśla wpływ protestanckiego „odsunięcia Boga w dal” na stosunek wobec śmierci i etykę fatalizmu. Nauczyciel, główny bohater fabuły, spotyka nad rzeką jednego z synów pastora, Martina, który chodzi po poręczy mostu zawieszono-ego wysoko nad rzeką. Kiedy nauczyciel pyta go, dlaczego tak robił, chłopak odpowiada, że wystawiał siebie na próbę by się dowiedzieć czy Bóg chce, by zginął. Ponieważ go nie uśmiercił, Martin dochodzi do wniosku, że to, co uczynił, nie było w oczach Boga tak złe, jak w oczach ludzi. Wystarczy zwrócić uwagę na to, jaką etykę może zrodzić takie myślenie – fatalistyczną etykę powodzenia, w której racja i prawo są zawsze po stronie silniejszego, zaś różne rzeczy mogą być usprawiedliwiane *post factum*.

Śmierć jest jednym z najważniejszych elementów zaobserwowanej przez Ariësa zmiany w podejściu do dzieciństwa. Rygoryzm moralny nie miał sensu wobec istot, co do których nie było pewności, czy dożyją do dorosłości. Życie dzieci w dobie wysokiej śmiertelności noworodków było tańsze, modele rodziny premaltuzjańskiej odmienne, więzi między potomstwem a rodzicami inne. Dzieciństwo, zyskawszy specjalne miejsce w mieszczańskiej kulturze XIX w., zostaje szczególnie mocno odsunięte od tego, co niegdyś mu tak mocno zagrażało. Tutaj więc mistyfikacja śmierci może trafić na szczególnie podatny grunt. Dziecięcą fascynację Haneke pokazuje w scenie, w której mały chłopiec (pochodzący z chłopskiej rodziny) odchyła czarną woalkę zmarłej matki. Dokonuje aktu, który ma cechy profanacji.

Odsunięcie żywych od śmierci skutkuje również jej traumatyzacją. Dyskurs śmierci staje się niewydolny, pusty, kaleki. Haneke pokazuje jego niemotę na przykładzie rozmowy małego Rudiego, synka doktora, ze starszą siostrą Anną, która

nie potrafi tak wprowadzić go w tematykę śmierci, by nie wywołać w nim wstrząsu. Tradycyjna postawa wobec śmierci, osławiająca ją perspektywą zmartwychwstania, w XIX w. zmienia się. Spokój, który jest obecny jeszcze w refleksji niemieckich romantyków, ustępuje zlaicyzowanej niepewności końca¹⁷. Rudi reaguje zaprzeczeniem/wyparciem oraz złością. W dalszych scenach widzimy go reagującego lękiem na nieobecność ojca lub siostry, utożsamiającego nieobecność ze śmiercią.

Być może kluczem do zrozumienia problemów społeczności Eichwaldu ze śmiercią jest to, że w filmie ani razu nie pada słowo „żałoba”. W klasycznych ujęciach psychologii praca żałoby pełni funkcję społeczną. Gdy jej zabraknie, istnieje niebezpieczeństwo, że żal wyrodzi się w melancholię. Społeczeństwo XIX-wieczne przeżywało wysoce skodyfikowaną żałobę intensywnie i długo. Bardzo drobiazgowo, choć niepisane przepisy określały czas jej trwania oraz przemiany jej odcieni, które stopniowo miały włączać rodzinę z powrotem w normalny tryb życia¹⁸. Jednym z podstawowych wyróżników żałoby był strój, stopniowo „rozwadniający” czerń żałoby. Natomiast w społeczności wykreowanej przez Hanekego obserwujemy jakby nieustającą, nieprzepracowaną żałobę/melancholię/traumę, która skrywa się za głęboką, niezmienną czernią strojów.

* * *

W *Białej wstążce* pojawia się również śmierć zwierząt. Szczególne znaczenie ma scena, w której widzimy, jak córka pastora zabija kanarka, do którego jej ojciec jest bardzo przywiązany. Jest to jeden z kluczowych momentów filmu – reżyser wprost sugeruje, kto stoi za popełnianymi zbrodniami (a przynajmniej znaczną ich częścią). Dziewczyna wyjmuje nożyce i wbiwszy ostrze, rzuca nim o blat biurka ojca. Kanarek i nożyczki tworzą krzyż. W geście śmierci przemoc łączy się z religią. Sekwencja jest niezwykle sugestywna – mimo że Haneke nie pokazuje samej sceny zabójstwa ptaka, jest to jeden z tych momentów filmu, które najsilniej zapadają w pamięć.

Kino popularne epatuje obrazami ludzkiej śmierci, którą osławia pewność jej sztuczności czy umowności, jednak dużo większy problem ma z obrazowaniem przemocy wobec zwierząt. Jej ukazywanie wymyka się jednak niepisanemu paktowi umowności między twórcą a odbiorcą. Haneke odwraca powyższą zależność. Ruguje ze swych filmów obrazy ludzkiej śmierci, umieszczając je poza kadrem. Równocześnie inkorporuje do narracji obrazy cierpienia zwierząt rzeźnych, które w kontekście fabuły nabierają olbrzymiej siły przekazu. Usunięcie obrazów ludzkiej śmierci czyni jej obecność tym bardziej doskwierającą, zaś wprowadzenie obrazów śmierci zwierzęcej wzmacnia refleksję nad kwestią przemocy przez zaakcentowanie psychologicznego mechanizmu odczłowieczenia i uwierzenia, który działa w chwili przemocy wobec innego. W *Białej wstążce* scena uśmiercenia kanarka sygnalizuje dziedziczność autorytarnego systemu wartości, co znajdzie potwierdzenie w dalszych występach dzieci pastora; uwidatnia również sadystyczno-masochistyczny rys rodziny autorytarnej, w której dzieci, nie mogąc przeciwstawić się przemocy ojca, znajdują słabszych, których mogą uczynić obiektem rewanżu. Znamienne jednak, że reżyser nie pokazuje śmierci ptaka. W filmowym kontekście ma ona bowiem szczególny ciężar gatunkowy. Pozostałe przestępstwa dzieci ograniczają się do okaleczeń, w tym wypadku córka morduje zwierzę, z któ-

rym ojciec ma silną więź emocjonalną. Tak więc – w przeciwieństwie do śmierci konia ze sceny otwierającej film – Haneke zrównuje śmierć kanarka z ludzką.

Do tej pory zajmowaliśmy się jedynie dyscyplinowaniem dzieci w kontekście ekonomii seksualnej. Spójrzmy teraz szerzej na miejsce przemocy w społeczności Eichwaldu. W XIX-wiecznej kulturze istniały rozległe obszary zalegalizowanej przemocy, które były spuścizną społeczeństwa przednowoczesnego. Społeczne przyzwolenie dotyczyło przede wszystkim przemocy wobec dzieci, żon oraz służby – tych osób, które były podporządkowane władzy męskiej głowy rodziny. Dozwolona przemoc dotyczyła sfery prywatnej, w związku z nią bywała również definiowana prawnie. Przemoc mogły wymierzać również te instytucje aparatu państwowego, których rolą było dyscyplinowanie. Dotyczyło to nie tylko służb porządkowych, lecz również systemu edukacji. Bicie dzieci przez nauczyciela stanowiło jeden z głównych toposów ówczesnej *Bildungsroman* – powieści rozwojowej. W *Białej wstążce* nauczyciel jest głównym bohaterem pozytywnym, lecz mimo to szkoła pozostaje sferą opresji. Jej sprawcą jest pastor (inna rzecz, że reżyser nie pokazuje sposobu, w jaki nauczyciel prowadzi lekcje), który symbolicznie karze wszystkie nieposłuszne dzieci w osobie własnej córki. Jego władza wobec niej jest w tych okolicznościach podwójna i nie waha się użyć przemocy fizycznej.

Przemoc nie musi mieć wymiaru fizycznego. Haneke aranżuje przednowoczesne przeniesienie wiejskiej przemocy z pana na jego dobytek. Jeden z synów rolnika podczas festynu kończącego żniwa wycina zagon kapusty barona. Dowiadujemy się, że jest to tradycyjna forma protestu chłopów w wypadku nieotrzymania od pana feudalnego odpowiednio godziwej zapłaty za wykonaną pracę. W tym wypadku zostaje jednak zastosowana w związku z podejrzeniami o spowodowanie śmierci matki chłopca. Społeczność Eichwaldu zbiera się naokoło wyciętej kapusty, szczególnie baronowa odczuwa to jako bezpośrednią przemoc. Reaguje zgodnie z XIX-wiecznymi kliszami – niedyspozycją, bólem głowy. Temu zdarzeniu można przeciwstawić nowoczesną formę przemocy symbolicznej. Pogarda, poniżenie, upokorzenie psychiczne są stałymi metodami działań doktora wobec jego kochanki, akuszerki. Lekarz jest brutalny w słowach, które są skuteczniejsze, lepiej poddają ją jego władzy. Uderzenie akuszerki w twarz jest raczej wyrazem utraty przez niego kontroli. Znamienne, że w napiętej sytuacji najbardziej pożądanym przez lekarza (!) rozwiązaniem jest jej śmierć. Własne podwójne standardy moralne prowadzą go do obrzydzenia wobec kochającej go kobiety, z którą „grzeszy”, oraz do gloryfikacji zmarłej żony, którą – jak sugeruje Haneke – za życia traktował równie źle.

Haneke zajmował się w innych filmach (przede wszystkim w *Funny Games* i *Pianistce*) napięciem między kulturą wysoką a przemocą, sublimacją bądź stłumieniem emocji oraz ich erupcjami. W *Białej wstążce* podobne napięcia są cały czas obecne, jednak reżyser inaczej rozkłada akcenty. Fortepian, „narkotyk kobiet” XIX w., jak w ekranizacji powieści Jelinek, jest jedynym narzędziem ekspresji tłumionych emocji wrażliwej kobiety. Zarazem jest to jednak narzędzie ekspresji patologicznej, skanalizowanej do obszaru niebywale silnych praktyk dyscyplinujących¹⁹. Muzyka prowadzi też do wybuchu przemocy wśród dzieci – katalizatorem staje się banalne gwizdanie na piszczałce. Przede wszystkim jednak tym razem autor bada związku przemocy z innym rodzajem kultury – kultury zamkniętej prowin-

cyjonalnej społeczności. Przemoc zawsze dokonuje się w zamknięciu, w sferze prywatnej, szczelnie oddzielonej od norm panujących w przestrzeniach publicznych, niedostępnej dla spojrzeń innych. Czy na pewno?

IV

Sygnalizowałem już rolę, jaką w filmie Hanekego odgrywają drzwi. Ich otwieranie, zamykanie, uchylanie, przekraczanie wprowadza napięcie między przestrzeniami o różnym statusie. Zagadnienia przenikania się sfery publicznej oraz prywatnej stanowiły istotny element już wczesnych telewizyjnych produkcji Hanekego²⁰. Walka o wydzielenie prywatności spośród sfery publicznej oraz przestrzeni rodziny, obecna np. w *Lemingach*, została najsilniej zaakcentowana w *Pianistce*. Bohaterka prowadzi nieustającą walkę o swą prywatność z autorytarną matką, która na różnych poziomach tłumii jej swobodę i spontaniczność. Przestrzenią walki są również drzwi do pokoju bohaterki, do których nie posiada ona klucza. Klucze stają się ważną częścią jej sadystyczno-masochistycznych fantazji erotycznych. Władza nad przestrzenią wiąże się z dominacją seksualną oraz różnymi formami podporządkowania w innych sferach²¹.

Władza w filmowej społeczności Eichwaldu również przejawia się między innymi w prawie do zamknięcia przestrzeni prywatności, za którą można narzucać własne normy. Dyscyplinowanie dzieci przez pastora odbywa się za zamkniętymi drzwiami. Nie widzimy tego, co się za nimi dzieje, słyszymy jedynie odgłosy procedury dydaktycznej. Haneke rysuje ciekawy paralelizm między funkcjonowaniem zamkniętej przestrzeni prywatnej domu pastora a publicznej przestrzeni szkoły. Szkolną klasę również można zamknąć, by stosować w niej dyscyplinę, wymierzyć karę lub przeprowadzić przesłuchanie. Publiczny charakter instytucji sprawia, że można do praktyki dyscyplinującej zaprząć instytucje o podobnym charakterze (w filmie są to kościół i policja). W efekcie reżyser pokazuje zarys przejścia, ukazanego przez Foucault w *Nadzorować i karać*, od dawnych praktyk nadzoru opartych na modelu religijnym do nowoczesnych metod dyscypliny. Szkoła, podstawowa instytucja dyscyplinująca XIX w., daje możliwość wydzielenia jednostki spośród grupy i prowadzenia drobiazgowej interogacji²². Przesłuchanie jest standardową metodą rozmowy bohaterów filmu; stosują ją ci, którzy mają nominalną władzę, a do jej sprawowania potrzebują wiedzy. Tak postępuje baron wobec chłopów oraz zatrudnianego preceptora, lekarz wobec pacjentów, pastor wobec wiernych. Wobec dzieci postępują tak dwie instancje: z jednej strony ojciec, zaś z drugiej nauczyciel. Ich konfrontacja w jednej z ostatnich scen jest w pewnej mierze odzwierciedleniem szerszego konfliktu tradycyjnych oraz nowoczesnych instytucji nadzoru.

Instytucje sprawujące formalną władzę potrzebują wydzielonej przestrzeni, by uniknąć możliwych komplikacji związanych z jej egzekucją. Kiedy zarządca okłada syna, przybiega jego matka, która próbuje opanować wściekłego męża. Każda publiczność jest potencjalnym sprzymierzeńcem skazańca. Władza XX-wieczna nauczy się publicznością sterować, władza XIX-wieczna czuje się pewniej w zamkniętych przestrzeniach. Nieprzypadkowo baron na miejsce swej przemowy, podczas której będzie starał się zamienić władzę na wiedzę o tym, kto skrzywdził jego syna, wybiera kościół. Przestrzeń kościelna była na XIX-wiecznej prowincji obszarem wzajemnego nadzoru członków lokalnych społeczności²³. To w kościołach

przyglądano się najpilniej, czy młode panny mają płaskie brzuchy oraz kto przystąpił do komunii, a kto nie. Haneke podkreśla znaczenie tej przestrzeni, mnożąc punkty widzenia, z których obserwujemy sceny rozgrywane się w kościele. Raz obserwujemy społeczność od strony ołtarza (z perspektywy pastora), innym razem kamera jest ustawiona między wiernymi siedzącymi w ławach. Niekiedy spoglądamy na ten zbiorowy teatr życia codziennego z perspektywy dzieci zgromadzonych na chórze, w innych ujęciach – spod niego.

Szczególnie interesujące są ujęcia ostatniego typu. Stanowią one element częściej stosowanej przez Hanekego w tym filmie metody konstruowania kadrów. Powracają w *Białej wstążce* ujęcia filmowane przez drzwi, z głębi korytarzy, z nisz. Wydaje się, że niektóre są kręcone z niskiego pułapu. Konkretnie kadry budzą skojarzenie z konstruowaniem przestrzeni przez niderlandzkich malarzy połowy XVII w. – między innymi Pietera De Hoocha, Johannesesa Vermeera, Samuela van Hoogstratena oraz Nicolaesa Maesa. Malarze ci dążyli do osiągnięcia efektu *doorsien*, postulowanego przez Karla van Mandera, wpływowego twórcę podręczników malarstwa. Miał on polegać na tworzeniu głębi przestrzeni za pomocą otwierania przed widzem kolejnych planów, przez które winien być prowadzony jego wzrok. Niekтары bardziej zacierali granice poszczególnych planów, przebijając je różnymi otworami (De Hooch, van Hoogstraten), inni bardziej je oddzielali, akcentując granice między odmiennymi rodzajami przestrzeni (Vermeer).

* * *

Wiek XIX to czas prymatu mieszczańskiej ufundowanej na moralności, to wiek strachu przed spojrzeniem obcego. Najbardziej boją się warstwy wyższe, pozabawiające siebie znacznej części prywatności. W *Białej wstążce* znamienna jest scena powrotu baronostwa do Eichwaldu. Reżyser demonstracyjnie pozostawia drzwi na wpół uchylone, zamyka tylko jedno skrzydło. Sfera prywatna arystokracji jest najbardziej przepuszczalna oraz transparentna ze względu na zatrudnianie służby. Inne warstwy również obawiały się cudzego spojrzenia – portiera, konsjerżki, sąsiadów.

W społeczności Eichwaldu przestrzeń publiczna wsi o tradycyjnym układzie, gdzie ze wszystkich stron można obserwować główną ulicę, wdziera się ponad parkanami, przez okna, przez dziurki i szpary w drzwiach do domostw statecznych rodzin. Te zaś bronią się, zamykając swe podwoje, lecz czego nie można zobaczyć – można podsłuchać. Tym bardziej że w społeczności obowiązuje niewypowiedziany aksjomat jawności, który przejawia się w tym, że nikt nie zamyka drzwi na klucz. Szczelne oddzielenie przestrzeni prywatnej od publicznej przez akuszerkę – użycie klucza oraz zamknięcie okien – wywołuje w Eichwaldzie poruszenie. Komunikacja wspólnoty oparta jest na plotce. Jest to społeczność oralna, w której nawet wieść o zabójstwie arcyksięcia Ferdynanda rozchodzi się ustnie, a nie za pomocą prasy. Wiedza przenosi się nieoficjalnie, poza przestrzenią oddziaływania barona lub pastora.

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że relacja prywatne – publiczne ma w filmie Hanekego charakter przednowoczesny. Mieszczańsko-obywatelska sfera publiczna w rozumieniu Jürgena Habermasa *de facto* nie istnieje²⁴. Członkowie społeczności są publicznością jedynie w sensie widowni zgromadzonej w re-

prezentacyjnej przestrzeni kościoła oraz festynu. Są audytorium, przed którym dokonuje się prowincjonalny spektakl władzy. To samo dzieje się w obrębie rodzin, gdzie podporządkowane dzieci znajdują się pod spojrzeniami rodziców w przestrzeni quasi-publicznej reprezentacji. Najwyraźniej jest to widoczne w codziennym ceremoniale wspólnych posiłków w rodzinie pastora – zanim wszyscy zasiądą do stołu, dzieci całują dłonie rodziców. To one, niemal cały czas znajdując się w przestrzeni poddanej teatralizacji, na zmianę są aktorami oraz widownią. Tę sytuację ukazuje jeden z plakatów promujących film, przedstawiający kadr, na którym grupa dzieci odwróconych plecami do widza idzie główną ulicą wsi. Plakat przedstawia je niejako na scenie, widza sytuując w roli podglądacza. Podkreśla ich wystawienie na widok publiczny.

Tak jak w opozycji do władzy publicznej i reprezentacyjnej sfery publicznej tworzy się ludowa sfera publiczna, tak i dzieci tworzą swoją własną sferę zbiorowej prywatności. Formują grupę, która ukrywa się przed wzrokiem dorosłych i ustanawia własne normy. Prowadzą własne życie towarzyskie, wałęsając się razem bądź osobno, czym dorośli w zasadzie się nie przejmują. To dzieci w *Białej wstążce* najczęściej podglądają i podsłuchują²⁵. Wyćwiczone w przybieraniu póz, zawsze doskonale potrafią się wytłumaczyć troską, przejęciem, oddaniem. Tymczasem tworzą opozycyjną sferę, która staje się początkiem buntu wobec rodziców. Dziecięcy voyeurizm i szpiegostwo są zwyrodniałą odpowiedzią na dyscyplinę i panoptyzm świata dorosłych. Dzieci mają na celu zaprowadzenie własnej władzy, opartej na karach. Pierwsza spotyka doktora, którego, najprawdopodobniej za molestowanie córki, próbują zabić. Lekarz trafia jednak do szpitala. Zniszczenie zagony kapusty przez jednego z chłopów pokazuje im inny sposób wymierzania kary. Od tej pory będą się mścić na tych, którzy są dla winowajców najważniejsi. Maltretując syna barona, chowają się za występkiem chłopca, jednak baron nie zadowolona się zrzuceniem na niego wszystkich win. Ale sprawcy pozostają nieznani pomimo wysiłków dziedzica oraz interwencji policji. Bezkarne przemoc nabiera wyższego, religijnego wymiaru, co podkreśla martwy kanarek wpisany w symbol krzyża oraz biblijny cytat o karze oddziałującej do czwartego pokolenia.

Rytm filmowej akcji wyznaczają kolejne sceny nocnych zdarzeń alarmujących wspólnotę. Ponieważ sprawcy pozostają nierozpoznani, mają nad społecznością niewidoczną władzę. Opiera się ona na strachu niewiedzy – mieszkańcy Eichwaldu żyją powtarzającymi się wybuchami przemocy, łączą w jeden ciąg różne niepowiązane ze sobą zdarzenia. Zachowują fasadę spokoju, lecz w tle, tak jak w innych filmach Hanekego, zwłaszcza w *Ukrytym*, narasta napięcie, które wyładowuje się w zrzuceniu całej odpowiedzialności na lekarza i akuszerkę. Pozwoli to wspólnocie zracjonalizować zdarzenia, zaś sprawcom – pozostać bezkarnymi. Paradoksalnie są oni bezkarni dlatego, że i tak są karani i dyscyplinowani. Wychowanie w rodzinie autorytarnej prowadzi do powstania zwartej grupy, w której wewnętrzna dyscyplina skrywa nihilizm. Drugim filarem ich bezkarności jest niewyobrażalność zła. W świecie mentalnym mieszkańców Eichwaldu nie jest możliwe, by niewinne, na poły anielskie istoty, które tworzą chór podczas mszy, były zdolne do zbrodni²⁶.

Haneke już wcześniej pokazywał w swych filmach, jak społeczność kryminalizuje ludzi wykluczonych. W *Białej wstążce* rzeczywiste struktury wykluczenia są zakryte, tak więc społeczność pozostaje zdezorientowana. Kiedy okazuje się, że za przemocą nie kryje się ekonomia, zostaje ona uznana za irracjonalną i niewy-



tłumaczną. Inaczej niż w *Ukrytym*, pozostawiając różne możliwości interpretacyjne, Haneke otwarcie sugeruje odbiorcom rozwiązanie. Umieszcza widzów na wyższym poziomie świadomości niż członków społeczności. Czy jednak władza reżysera nie rozciąga się zarówno nad jednymi, jak i drugimi?

V

W niemieckiej wersji językowej film nosi podtytuł *Eine deutsche Kindergeschichte*. Aby zrozumieć sens tego zdania oraz całego filmu, musimy zatrzymać się nad tym, jaką rolę w twórczości austriackiego reżysera pełni figura dziecka oraz jak wiąże się z historią. Refleksję Hanekego nad człowiekiem charakteryzuje powiązanie rozwoju zbiorowego z indywidualnym. Kluczowego znaczenia nabiera przy takim podejściu rodzina jako przestrzeń podstawowych więzi pośredniczących między jednostką a zbiorowością. Szczególną rolę odgrywa zwłaszcza dziecko jako pole kształtowania oraz rozwoju jednostki. Ów sposób postrzegania społeczeństwa Haneke odziedziczył po klasykach XX-wiecznej psychologii (w tym Frommie). Dlatego potomstwo, młodzież i dzieciństwo stanowią istotny element każdego jego filmu. Dzieciństwo jest przy tym zwykle obciążone traumą. Najsilniej jest ona widoczna w *Ukrytym*, lecz przy bliższym olądzie każda rodzina, którą przedstawia Haneke, ma elementy patologii, gdyż współczesna rodzina jest wspólnotą autodestrukcyjną (*Siódmy kontynent*). Członkowie rodzin pozostają wobec siebie zimni. Uwikłani w jednostajny tryb życia nie potrafią się do siebie zbliżyć. Współczesne dzieci oraz młodzież noszą tego piętno, które ujawnia się w ich wybuchach przemocy. Przemoc bywa przypadkowa (*71 fragmentów*), trudna do racjonalizacji (*Funny Games*), ale również ukrywana w imię rodziny (*Benny's Video*).

Problemy współczesnej rodziny wynikają przede wszystkim z trudności w komunikacji międzyludzkiej. W filmie *Kod nieznan* Haneke czyni figurę dziecka nośnikiem metafory ilustrującej ten problem. Esej filmowy spinają dwie sceny w przedszkolu dla głuchoniemych dzieci. W pierwszej z nich mała dziewczynka stara się pokazać innym dzieciom coś, czego nie potrafią one nawet nie tyle odgadnąć, ile nazwać. W dalszej części fabuły reżyser sugeruje, że tym niewyraźnym i nienazywalnym jest osobista trauma (molestowanie seksualne). Siła metafory polega na niemożności komunikacji nawet osób znajdujących się na wczesnym etapie socjalizacji i do tego poza obrębem „języków”, posługujących się znakami w zamierzeniu ponadkulturowymi. Zostaje to dodatkowo podkreślone w scenie zamykającej film, w której mały chłopiec stara się coś pokazać widzom. Tym razem nie pojawiają się nawet żadne napisy, które umożliwiłyby standardowemu widzowi śledzenie sceny początkowej. Jesteśmy bezradni. I nie wiemy, czy to my nie rozumiemy chłopca, czy reżyser również.

Problemy te nie dotyczą jedynie schyłku wieku. Pojawiają się także np. w *Le-mingach*, gdzie reżyser, rozbijając fabułę na dwie części (przedzielone odstępem dwudziestu lat), pokazuje powtarzalność podstawowych problemów jednostki w dobie późnej nowoczesności. Związane z nimi napięcia skutkują serią destrukcyjnych działań – wybuchów agresji, prób samobójczych, rozstań. Reprodukacja wzorców autorytarnych prowadzi do narastającego kryzysu wartości i rozwoju nihilizmu, który w drugiej części dyptyku przybiera u młodego pokolenia militarnie zabarwione formy. W filmach Hanekego młodzieży brakuje spontaniczności – tępiona normami i zakazami, tłumiona poczuciem winy, osłabiana

ozieźbłością przejawia się jedynie w patologicznych wybuchach. Mimo negatywnych aspektów okresu młodości pierwsza część *Lemingów* nosi podtytuł *Arkadia*. Zawarta w nim ironia staje się jeszcze bardziej gorzka w zestawieniu z drugą częścią dyptyku – *Urazami*. Powtarzalność problemów i jednostajność sposobu życia tworzą jeszcze bardziej pesymistyczny obraz społeczeństwa. Paradoksalnie „arkadyjskość” sprowadza się do wiary w możliwość zmiany, przeciwstawionej rezygnacji i poczuciu porażki życiowej. Reszta jest pracą pamięci idealizującej młodość.

Częściowo odmienny obraz dzieciństwa przedstawił Haneke w *Czasie wilka*. W filmie tym obowiązuje stan wyjątkowy, dzisiejsze normy zostają zawieszane. Pokazuje on współczesną rodzinę w potencjalnej sytuacji współczesnej wojny. Sytuacja ta początkowo rodzi egoistyczny zwrot w stronę prywatności rodziny, jednak później zmusza ludzi do przełamania izolacji. Obserwujemy wówczas niespotykaną w innych filmach austriackiego reżysera współpracę międzyludzką. Staje się to warunkiem przystosowania człowieka do zaistniałych okoliczności. W tej ekstremalnej sytuacji młodość ustępuje miejsca przedwczesnej dojrzałości, zaś dzieciństwo staje się metaforą czystości i naiwności, z którymi wiąże się pragnienie złożenia siebie w ofierze za wspólnotę. W tym miejscu wkrada się znajomy, pesymistyczny ton – ofiara ma się dokonać w imię nowej quasi-religii. Film sugeruje jednak pozytywne zakończenie, w którym gotowość podjęcia ofiary rzeczywiście spełnia tę rolę.

VI

Michael Haneke przyzwyczaił krytyków do ciągłej gry z widzem. Jedną z najważniejszych kwestii w tym kontekście jest status przedstawianej rzeczywistości. Począwszy od słynnego *Funny Games*²⁷ Haneke wielokrotnie przebiegał powierzchnię ekranu, na różne sposoby zwracając się bezpośrednio do widza lub mieszając porządki wypowiedzi. W *Białej wstążce* istotą sytuacji narracyjnej jest rekonstrukcja przeszłości opierająca się na pracy pamięci. Ramę opowieści wytyczają wspomnienia – otwiera ją „inwokacja” jednego z uczestników zdarzeń, a zamyka zbiorowe zdjęcie wiejskiej wspólnoty. Kręcąc film rozgrywający się w określonym momencie przeszłości, Haneke dostosował do realiów nie tylko sytuację komunikacyjną przedstawianej społeczności, lecz również techniki konfundowania odbiorcy. Subiektywizacja i wytrącanie widza dokonuje się nie przez zabiegi brechtowskie, lecz wprowadzenie instancji kultury oralnej oraz operowanie kliszami kulturowymi. Nie pierwszy raz austriacki reżyser wprowadził dodatkowy poziom narracji. Podobnie postępował wówczas, gdy umieszczał bohaterów w miejscach czy sytuacjach wyjątkowych, gdzie niedostępne były współczesne, rozwinięte środki komunikacji (korespondent wojenny w *Kodzie nieznanym*, prowadzenie dziennika w *Czasie wilka*).

Biała wstążka wchodzi w szeroki dialog z różnymi narracjami oraz kliszami kulturowymi. Dialog ten toczy się na wielu płaszczyznach. Użycie czarno-białej taśmy wywołuje pierwsze, odruchowe skojarzenie z kinem dawnych mistrzów. Haneke korzystał niekiedy z tradycyjnej taśmy filmowej w swoich wczesnych produkcjach telewizyjnych. Jej zastosowanie wiązało się w tych przypadkach z wkomponowaniem w fabułę fragmentów zapożyczonych z dawnego kina. Szczególnie istotne było to we *Fraulein: eine deutsche Melodrama*, gdzie reżyser ukazywał powojenny kryzys wzorców męskości w społeczeństwie niemieckim. Istotną



rolę odgrywały w tej produkcji fragmenty międzywojennych filmów z udziałem Hansa Albersa, jednej z gwiazd kinematografii doby III Rzeszy. Tobias Nagl w swojej analizie tego filmu wysunął tezę, że jego celem była walka o przestrzeń zbiorowej pamięci niemieckiej związana ze sprzeciwem Hanekego wobec mitologizacji okresu rekonstrukcji, jaki dostrzegał w latach 80., oraz wizji tamtego czasu przedstawianej w filmach Rainera Wernera Fassbindera²⁸. Użycie czarno-białej taśmy stanowi w obu tych filmach wtargnięcie na teren pamięci.

Rzeczywistość przedstawiona *Białej wstążki* wielu recenzentom przywodziła na myśl surowość obrazu filmów Carla Theodora Dreyera (zwłaszcza *Słowa czy Dnia gniewu*). Jednak moim zdaniem sposób konstruowania kadrów i organizacja pracy kamery silniej odwołują się do twórczości niemieckiej fotografii międzywojennej. Znaczna liczba ujęć portretowych przywołuje wielkie projekty katalogów społeczeństwa międzywojennego. Szczególnie sposób przedstawiania dziecięcych twarzy przywozi na myśl serie zdjęć dokumentujących „piękno nordyckich dzieci” autorstwa Erny Lendvai-Dirksen, fotografki tworzącej na zlecenie aparatu państwowego III Rzeszy (np. album *Nordsee-Menschen* wydany w 1937 r.). Poszczególne kadry czy wręcz całe epizody w filmie Hanekego układają się jakby w ciąg fotografii-wspomnień przywoływanych przez narratora z pamięci. Szczególnie silnie skojarzenie to oddziałuje w odniesieniu do ostatniej sceny, w której cała ludność zebrana w miejscowym kościele jest ustawiona przodem do kamery niczym przy zbiorowym zdjęciu. Robienie pamiątkowych fotografii lokalnych społeczności w chwili wybuchu I wojny światowej było częstym rytuałem, zwłaszcza we Francji. Jakkolwiek narrator nie wspomina, by właśnie to miało miejsce, reżyser wywołuje takie wrażenie, stopniowo przyciemniając statyczne, niemal nieruchome ujęcie. Zakończenie *Białej wstążki* sugeruje kres wspólnoty i związanego z nią świata w wyniku wojny oraz jej następstw.

W *Białej wstążce* austriacki reżyser kontynuuje praktykę uobecniania tego, co nieobecne/niewidoczne w kadrze. Tym razem dokonuje tego w czasie. Posługuje się w tym celu mechanizmem wspomnienia, jemu podporządkowując sposób prowadzenia narracji. Cała opowiadana historia stanowi przywołanie nieobecnego czasu przeszłości, czasu tak odległego, że aż zaprzeszłego, rozgrywającego się przed cezurą lata 1914 r. Nieustannie jest jednak obecna jeszcze głębsza za-przeszłość – czas tradycji kultury protestanckiej. Problemem Hanekego od dawna było kontekstowe/kontekstualne odczytywanie jego filmów. Czyniono tak pomimo powtarzanych przez reżysera apeli, by odbierać jego filmy uniwersalnie. Odpowiedzią na tę sytuację było np. umieszczenie akcji *Pianistki* w Wiedniu, w którym wszystkie postacie posługują się językiem francuskim. W *Białej wstążce* Haneke dąży do uniwersalizacji treści przez odwołania do wspólnych wątków tradycji protestanckiej, za Maxem Weberem uznawanej za klucz do nowoczesności. Przez filmowe nawiązania (nie tylko do filmów Dreyera, lecz również Ingmara Bergmana²⁹) oraz sposób kadrowania obrazów (tradycja malarstwa niderlandzkiego) Haneke odsyła do innych obszarów tej kultury, wykraczając poza niemiecką specyfikę. Wprowadza również intensywne zabiegi archaizacyjne, które silnie wiążą przedstawioną społeczność Eichwaldu z korzeniami nowoczesności.

Obraz niemieckiej wsi w przededniu I wojny światowej, jaki wyłania się z *Białej wstążki*, znacznie odbiega od tego, co wiemy na ten temat ze wspomnień różnych ludzi oraz prac historyków. W okresie Rzeszy wilhelmińskiej wieś

dynamicznie się rozwijała, nastąpiła mechanizacja pracy na roli oraz wielkie przemiany komunikacyjne. Tymczasem przedstawiona przez Hanekego społeczność Eichwaldu w zasadzie nie posługuje się maszynami rolniczymi, jest pozbawiona choćby telegrafu, nie czyta prasy. Nie spotykamy tam żadnego spośród licznych wynalazków niemieckiego przemysłu drugiej połowy XIX w. Zastanówmy się więc nad archaizacją przedstawionej rzeczywistości dokonaną w celu uniwersalizacji przesłania.

Przednowoczesne aspekty egzystencji wspólnoty, o których była już mowa (sytuacja komunikacyjna, stosunek sfery prywatnej oraz publicznej), dodatkowo podkreśla podporządkowanie fabuły kolistemu czasowi tej wspólnoty. Wspomnienie prowadzi widza od letniego przesilenia, przez czas żniw, zimę i początek roku liturgicznego oraz kalendarzowego z powrotem do letnich dni. Życie mieszkańców Eichwaldu jest podporządkowane przyrodzie, która wytycza cykl prac polowych. Ich rytm jest powielany przez instytucje kościoła oraz szkoły – zarówno rok liturgiczny, jak i szkolny są dopasowane do „kosmicznego”. Kolisty czas wspólnoty jest czasem ciągłej powtarzalności, powielania czy odtwarzania istniejących form; konserwuje porządek społeczny oraz tradycyjne wartości. Z tego kolistego czasu ludność Eichwaldu zostanie wyrwana dopiero przez wielkie wydarzenie – zabójstwo arcyksięcia Ferdynanda. Zapoczątkuje ono ciąg zdarzeń, po których nic już nie będzie takie samo. Mitologizowany wiek młodzieńczy łączy się z okresem spokoju przed wtargnięciem historii w życie tradycyjnej wspólnoty. Podstawowym elementem tego zabiegu jest kolisty czas, który wprowadza mityczną, przed-historyczną „wieczność” charakterystyczną dla postrzegania czasu w okresie dzieciństwa. Ponadto reżyser stosuje w tym celu środki formalne. Głównym zabiegiem jest idealizacja krajobrazu. Obserwujemy hektary kołyszącego się zboża, oszalałającą biel zimowych pól, bujną roślinność lasów. Efekt ten potęguje czarno-biała taśma, która zwiększa dystans między widzem a rzeczywistością przedstawioną. Innym elementem idealizacji są postacie małych dzieci. Odtwórców ich ról Haneke dobrał po intensywnych poszukiwaniach i castingach. Wspominałem już o długich ujęciach stylizowanych na fotografie Erny Lendvai-Dirksen. Ta stylizacja sprawia, że można spróbować spojrzeć na społeczność Eichwaldu jako na obecny w ideologii narodowego socjalizmu fantazmat idealnej pierwotnej wspólnoty. Idealizacja młodości była ważnym elementem ideologii radykalnej prawicy doby Republiki Weimarskiej, a później systemu III Rzeszy. Miało to oczywiście związek z tym, że wielu członków tych organizacji było ludźmi młodymi, lecz wydaje się, że przyczyny były głębsze. Klaus Theweleit, prowadząc badania nad zbiorem tekstów pozostawionych przez członków Freikorpsów, doszedł do wniosku, że aby opisać psychikę faszysty, trzeba operować pojęciami z zakresu psychologii dziecięcej oraz psychologii traumy – kategorie Freudowskie nie znajdują tam *de facto* zastosowania³⁰. Tożsamość faszysty jest zablokowana w rozwoju, nie przeszedł on w pełni procesu socjalizacji, przez co jego struktura mentalna jest niepełna. Wywołuje to u niego lęk, który ukrywa, narzucając sobie wewnętrzną konstytucję. Nie jest w stanie dokonać tego samodzielnie, potrzebuje wsparcia autorytetu oraz instytucji. Razem wytwarzają one kruchy „ja-pancerz”, który ma chronić go przed wewnętrznym rozpadem. System edukacji przygotowuje go do wstąpienia do organizacji wojskowych czy paramilitarnych, które przekształcają go w „mężczyznę-żołnierza” widzącego sens własnego „ja” w kształtowaniu rzeczywistości na wzór fantazmatu własnej konstytucji.

Wszystko ma być męskie, czyste, sztywne, równe. Wszystko zuniformizowane. Świat zewnętrzny ma stanowić przedłużenie wewnętrznego pancerza chroniącego przed rzeczywistością. W pewnym sensie faszysta pozostaje dzieckiem, zachowując charakterystyczny dla tej fazy rozwoju osobowości sposób postrzegania świata.

Przy takim przesunięciu akcentów film dekonstruuje idealizowaną wizję, pokazując tkwiące w niej napięcia, nieuchronnie prowadzące do rozpadu. Marzenie o harmonijnej przednowoczesnej wspólnotcie okazuje się absurdalne, skazane na unicestwienie rękami tych, którzy zajęliby miejsce marzących. Rozkład dotyka wszystkich przedstawionych rodzin. Końcowa sekwencja pokazuje wyludnioną wieś (z dominującym kościołem) oraz dwór, ujęcia sugerują kryzys dawnych autorytetów, pustą scenę, która jest przygotowana dla nowego aktora. Ostatnie ujęcie przedstawia mieszkańców wioski zgromadzonych w kościelnych ławach niby publiczność.

Instancją dokonującą mitologizacji przeszłości jest narrator. Zastanówmy się przez chwilę nad tym, dlaczego w ogóle opowiada on o zdarzeniach, które niegdyś miały miejsce w wiosce. Uzasadnienie podane w zdaniu otwierającym film (gdy obraz przeszłości zaczyna wyłaniać się z ciemności) – *być może będą one w stanie wyjaśnić, co się stało w tym kraju* – od razu pokazuje, że Haneke nie poprzestaje na znaczeniach uniwersalnych, lecz odnosi się bezpośrednio do niemieckiej historii. Taka „analityczna” odpowiedź wyjaśnia, czemu opowieść obejmuje cały przekrój społeczny mieszkańców Eichwaldu. Jednak potrzeba powrotu sugeruje głębszą traumę, którą można interpretować jako traumę nieobecnego bezpośrednio w *Białej wstążce* czasu dwóch wojen bądź traumę konkretnych wydarzeń przedstawionych w filmie.

Postawmy następne pytanie: skąd narrator czerpie wiedzę dotyczącą opisywanych zdarzeń? Filmowy bohater-narrator, nauczyciel (co ciekawe, jest pozbawiony imienia), uczestniczy w opisywanych zdarzeniach, lecz wielokrotnie oglądamy sceny, których nie mógł widzieć. Ujęcia z udziałem nauczyciela, które zwiększałyby wiedzę widza na temat „zagadki kryminalnej”, są nieliczne. Odbiorca poznaje rozwiązanie z innych fragmentów filmu, zanim bohater-narrator dojdzie do swego wniosku. Narrator często powołuje się na plotki i pogłoski, lecz w takim wypadku należałoby uznać, że albo społeczność Eichwaldu była ślepa, albo „wszyscy wiedzieli”, kto stoi za przestępstwami. Ta druga wersja wydaje się przekonująca, wszak ofiarami agresji padają niemal wyłącznie doktor i baron, zaś postępowanie pastora może sugerować wiedzę na ten temat. Przeczy temu jednak scena, w której zarządca bije swego syna za zabranie piszczałki synowi barona. Co więcej, narrator referuje, że „mówi się” we wsi o tym lub o tamtym, lecz w roli podsłuchujących bądź podglądaczy widzimy jedynie dzieci.

Zastanawia sama postać nauczyciela, przedstawionego odmiennie niż reszta mieszkańców. Wyróżnia się choćby wyglądem, ale również sposobem bycia. Jego pogoda i prostolinijność nie pasują do powagi wspólnoty, czasami zresztą podkreśla, że nie pochodzi z Eichwaldu. Stoi to w zaskakującej sprzeczności z początkową wypowiedzią narratora mówiącego o wypadkach, *które miały miejsce w naszej wiosce*. Wszystko razem sugeruje, że Haneke wprowadził fałszywego bohatera-narratora, podczas gdy „prawdziwym” narratorem jest postać obdarzona znacznie większą wiedzą na temat zdarzeń konstytuujących fabułę.

Ze wszystkich scen, w których pojawia się nauczyciel, największe znaczenie ma ta pierwsza, w której spotyka na moście Martina, syna pastora. Jest to jedyna

scena z jego udziałem, która zwiększa wiedzę widza na temat społeczności i nie mogła być opowiedziana przez kogoś, kto nie brał w niej udziału (jak rozmowa nauczyciela z córką zarządcy, Erną, która przedostaje się później do publicznej wiadomości). Spójność narracyjna *Białej wstążki* zostaje ocalona, gdy przyjmiemy, że prawdziwym narratorem jest Martin, czerpiący swą wiedzę na temat opisywanych zdarzeń z autopsji oraz stosowanych przez młodzież technik podsłuchu i podglądactwa. Cały film okazuje się autobiograficzną opowieścią na temat dzieciństwa oraz dorastania w obrębie społeczności autorytarnej.

Narrator chowa się za figurą nauczyciela, który zostaje obdarzony cechami dobrego, wrażliwego ojca. Aby zrozumieć ten zabieg, powróćmy jeszcze na chwilę do sceny na moście. Nauczyciel spotyka Martina chodzącego po poręczy mostu, upomina go i grozi, że powie o zaistniałej sytuacji ojcu. Martin prosi go, by tego nie czynił, i nauczyciel (wszystko jedno z jakiego powodu) nie wspomina o tym pastorowi. Nieświadomie staje się w ten sposób sojusznikiem młodzieżowej opozycji wobec świata dorosłych. Razem z Martinem dzieli wiedzę, której jest pozbawiony ojciec. Ów mechanizm psychologiczny opisuje w *Ucieczce od wolności* Fromm: *Póki dziecko jest małe, jest ono w całkiem naturalny sposób zależne od rodziców, lecz zależność ta niekoniecznie zawiera w sobie ograniczenie własnej spontaniczności dziecka. Kiedy jednak rodzice, działając jako reprezentanci społeczeństwa, zaczynają tłumić jego spontaniczność i niezależność, dziecko, w miarę jak rośnie, czuje się coraz bardziej niezdolne do tego, by stanąć na własnych nogach; dlatego rozgląda się za magicznym pomocnikiem i często personifikuje „go” w osobach swych rodziców. Z czasem jednostka przelewa to uczucie na kogoś innego, np. na nauczyciela, męża, lub na psychoanalityka*³¹.

Jeśli za Reichem czy Frommem uznamy faszyzm za odpowiedź na nowoczesność, wówczas stosunek mieszkańców Eichwaldu wobec modernizacji ukaże się w pełnym świetle. Archaizacja rzeczywistości służy zwiększeniu egzemplaryczności przedstawionego przypadku. Jeśli Haneke szuka wykształconych form, z których rozwinie się faszyzm, wówczas stosunek analizowanej społeczności wobec nowoczesności musi odpowiadać interpretacji stosunku narodowych socjalistów. Nienawiść wobec konserwatyizmu starszego pokolenia, zawierająca pierwiastek anarchiczno-rewolucyjny, łączy się ze skłonnością do teatralizacji życia, z marzeniem o pierwotnej wspólnotcie oraz predyspozycją do powielenia starych form w zwyrodniałej wersji. Haneke wpisuje się w ten sposób w niemieckie dyskusje nad związkiem między hitleryzmem a procesami modernizacyjnymi. Rozstrzygnięcie tej kwestii zależy od rozumienia pojęć „modernizacji” oraz „nowoczesności” i tego, czy wiąże się je trwale z rozwojem liberalnej demokracji.

W myśli wywodzącej się ze szkoły frankfurckiej oraz w filmografii Hanekego niezwykle istotną rolę odgrywa poczucie winy³². Zdaniem austriackiego reżysera brak rozliczeń z przeszłością prowadzi do traumatycznych sytuacji. Przeszłość przywoływana przez poczucie winy powraca tak jak w *Ukrytym*. Owo poczucie wpływa bądź ze współudziału w opisywanych zdarzeniach, bądź też z bierności i bezsilności. W kontekście praktyk III Rzeszy te postawy nie były od siebie dalekie, granica między nimi była płynna.

Kontekst narodowego socjalizmu jest kluczowy dla twórczości Hanekego i wyrażanego w niej poczucia winy. Stanowi tło i punkt odniesienia jego wczesnych filmów, rozważań nad przemocą, mediami i współczesną kondycją ludzką. *Biała*

wstążka stanowi przeto w pewnym sensie podsumowanie jego twórczości – nie dlatego, że zbiera niektóre motywy i wątki z wcześniejszych filmów, ale że stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o przyczyny tego, co tak często było obecne w jego filmach, choć sytuowało się poza kadrem.

Z *Białej wstążki* wyłania się obraz narodowego socjalizmu jako fenomenu pokoleniowego. Zdaniem Hanekego w sukcesie Hitlera większą rolę niż np. hasła antysemityczne (nieobecne w filmie) odegrała chęć buntu młodego pokolenia przeciwko generacji ojców. Detlev J. K. Peukert określił pokolenie dzieci narodzonych po 1900 r. mianem *niepotrzebne*³³. Mając zablokowane drogi awansu społecznego (m.in. ze względu na kryzys gospodarczy i konserwatywne struktury społeczne) oraz będąc pozbawione doświadczenia frontowego, pokolenie to stało się istotnym zasobem kadr antydemokratycznych organizacji paramilitarnych. W nich zresztą przedstawiciele tego pokolenia często spotykali niewiele starszych kolegów, których powołano na front. Wszyscy ci ludzie zostali przygotowani na nadejście hitleryzmu przez struktury rodziny autorytarnej. Stłumienie spontaniczności prowadzi do niemożności pełnego rozwoju osobowości, przez co może powstać struktura mentalności charakteryzująca faszystę. Pozostając niedopowiedzianym, nieukształtowanym, niejako „bez właściwości”, faszysta dramatycznie próbuje narzucić sobie wewnętrzną konstytucję. Potrzebuje do tego wewnętrznej, instytucjonalnej pomocy (wojsko, szkoła etc.) oraz silnego poczucia przynależności. Wszystko, co postrzega jako odmienne (np. widmo „bolszewickiego zalewu”), odbiera jako zagrożenie, przeciwko któremu musi zmobilizować swoją postawę i wszystko, co męskie, twarde, suche. Nieustanna kontrola ograniczająca przestrzeń prywatną przygotowała tych ludzi na totalitarną ingerencję w życie, zaś teatralizacja codzienności – na spektakl rządów hochsztaplera. Ciągła walka semantyczna o definiowanie sytuacji dnia codziennego ułatwiała akceptację redefinicji rzeczywistości przez autorytet, który spełniał Frommowską rolę „magicznego pomocnika” spajającego wspólnotę w sytuacji kryzysu tradycyjnych autorytetów. Mechanizm przeniesienia wpisany w mechanizm *Białej wstążki* może równie dobrze odnosić się do figury nauczyciela, jak do führera.

Artystyczną wypowiedź Hanekego należy traktować nie jako syntezę wyczerpującą zagadnienie, ale jako próbę naświetlenia pewnych – kluczowych jego zdaniem – aspektów złożonej problematyki. Wydaje się, że zaprezentowany w filmie krytyczny stosunek wobec etyki fatalizmu zwalnia go z zarzutu o deterministyczne postrzeganie historii. W swym filmie nie odpowiada na pytanie o to, dlaczego Hitler doszedł do władzy, tylko stara się zrozumieć, jakie procesy stworzyły w społeczeństwie niemieckim warunki do nadejścia takiego przywódcy.

Uniwersalny wymiar *Białej wstążki* zmusza do tego, by na koniec zastanowić się, w jakim sensie film ten ma odniesienie do teraźniejszości. Jego aktualność przejawia się na dwa sposoby. Pierwszy to swoiste memento – mechanizmy rodziny autorytarnej mogą wszak wystąpić zawsze i wszędzie. W pewnym sensie film ten domyka analizy współczesnego społeczeństwa zawarte we wcześniejszych produkcjach Hanekego. Drugi dotyczy kwestii narracji na temat przeszłości, ich problematycznego statusu oraz wiążącej się z tym władzy. Na minione zdarzenia patrzmy zawsze czyimiś oczyma, zaś przedstawiamy je, operując zbiorem klisz kulturowych. Komunikujemy się na poziomie zbiorowych mentalnych powidoków, a płaszczyzna porozumienia pomiędzy nami nigdy nie jest do końca „nasza”. Czer-

piemy ze wspólnych zasobów, które podatne są na manipulacje. Stan zbiorowej higieny psychicznej zależy od tego, ile w nich szczerości. Przekłamania w zakresie pamięci zbiorowej mogą być dla wspólnoty użyteczne, lecz prędzej czy później to, co wyparte, powróci, rodząc traumatyczne sytuacje.

ANTONI MICHNIK

- ¹ W. Reich, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, tłum. E. Drzazgowska, M. Abraham-Diefenbach, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 70.
- ² W. Röpke, *Patologiczne rysy niemieckich dziejów*, w: *Sonderweg. Spory o „niemiecką drogę odrębną”*, red. H. Orłowski, tłum. J. Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 171.
- ³ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 42.
- ⁴ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009; J. Frykman, O. Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego. Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku*, tłum. G. Sokół, Wydawnictwo Marek Drzewiecki, Kęty 2007.
- ⁵ Tak jak różowa wstążka jest dzisiaj symbolem walki z rakiem piersi, tak biała – organizacji walczących z przemocą wobec kobiet.
- ⁶ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, dz. cyt., s. 127.
- ⁷ Tamże, s. 133.
- ⁸ P. Ariès, *Historia dzieciństwa*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995, s. 130-136.
- ⁹ Tamże, s. 109-122.
- ¹⁰ Thomas Laqueur, rozwijając myśli Foucaulta, doszedł do wniosku, że masturbacja została uznana w dobie oświecenia za wielkie niebezpieczeństwo, gdyż dokonuje się w samotności, co jest występkiem przeciwko wspólnocie opartej na jawności. W ujęciu Laqueura kruczata przeciwko onanizmowi jest nie tyle kontynuacją chrześcijańskiego ascetyzmu, ile nowoczesnym zagadnieniem związanym z wytyczaniem granic autonomii jednostki. Oświeceniowa moralistyka oraz ideologia rodziny autorytarnej znajdują wsparcie w idei racjonalnej gospodarki zasobami ludzkimi jako dobrem/kapitałem państwowym. W świetle rozwoju demografii, nacjonalizmu oraz eugeniki masturbacja jest irracjonalna. W tym właśnie Laqueur widzi przyczynę jej psychiatryzacji/histeryzacji. T. Laqueur, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, tłum. M. Każyński i in., Universitas, Kraków 2006.
- ¹¹ J. Frykman, O. Löfgren, dz. cyt., s. 233.
- ¹² M. Foucault, *Historia seksualności*, dz. cyt., s. 23.
- ¹³ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemiński, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 142-174.
- ¹⁴ K. Theweleit, *Male Fantasies. Volume 2. Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, tłum. S. Conway, E. Carter, C. Turner, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, s. 164-170, 225-251, 263-270.
- ¹⁵ Słowo *Bildungsbürgertum*, tłumaczone często jako „mieszczanstwo formacyjne”, oznacza warstwę kulturotwórczą XIX-wiecznych społeczeństw państw niemieckich. Stanowi swoisty odpowiednik pojęcia „inteligencji”, z którym często bywa zestawiane. Szerzej na ten temat zob. D. Sdivkov, *Epoka inteligencji: historia porównawcza warstwy wykształconej w Europie*, tłum. J. Górny, Neriton – IH PAN, Warszawa 2011.
- ¹⁶ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, tłum. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczysyn, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 510-511.
- ¹⁷ Tamże, s. 551-566.
- ¹⁸ W filmie widzimy jeden z przejawów tej kodyfikacji dotyczący wewnętrznej hierarchii członków konduktu pogrzebowego. Gdy rodzina rolnika spotyka jego najstarszego syna, ten wita się ze wszystkimi (jeden z członków rodziny demonstracyjnie unika podania mu ręki, przesuając się na koniec procesji) i zajmuje swoje miejsce w kolumnie, przesuując siostry do tyłu.
- ¹⁹ Motyw kobiety grającej na pianinie jest obecny już w pierwszej części *Lemingów*. Wiąże się z nim podobny zestaw znaczeń.
- ²⁰ Zob. M. Filimen, F. Naqvi, *Variation on Themes. Sphere and Space in Haneke's Variation*, w: *A Companion to Michael Haneke*, red. R. Grundmann, Wiley-Blackwell, Chichester – Malden 2010, s. 143-162.

- ²¹ Por. C. Wheatley, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*, Berghahn Books, New York – Oxford 2009, s. 124-137.
- ²² Teza ta występuje w różnych pracach Foucaulta, chyba najlepiej w *Historii seksualności* (tenże, *Historia seksualności*, dz. cyt., s. 21-33).
- ²³ M. Perrot, *Postaci i role*, w: *Historia życia prywatnego. Tom 4. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, tłum. A. Paderewska-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2006, s. 195-196.
- ²⁴ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2008.
- ²⁵ Motyw młodzieżowego podglądactwa również pojawiał się już w twórczości Hanekego. Spotykamy go zarówno w *Lemingach* (Sigfried Leuwen masturbujący się podczas podglądania służącej) oraz *Benny's Video*, gdzie zaprzęgnięta zostaje do tego współczesna aparatura. Skłonność ta wiąże się w tych filmach z autorytarnym charakterem, który znajduje ujście w aktach destrukcji.
- ²⁶ Ten wątek, wraz z motywem chóru, odgrywa istotną rolę w *Benny's Video*.
- ²⁷ To bodaj jeden z najbardziej opacznie rozumianych filmów ostatnich lat. Nieporozumienia związane z interpretacjami *Funny Games* zasadzają się na niewłaściwym odczytywaniu statusu przedstawianej rzeczywistości oraz na błędnym identyfikowaniu, kto jest w tym filmie „rzeczywistym” człowiekiem. Standardowa interpretacja, w myśl której bohaterami filmu są członkowie mieszczańskiej rodziny, mówi o perfekcyjnym świecie mieszczan, który zostaje zaatakowany przez irracjonalne i symbolizowane przez dwóch ubranych na białą młodzieńców. Pisze się o bezradności głównych bohaterów, niekiedy krytykując Hanekego za indolencję członków rodziny, którzy nie są w stanie wykorzystać żadnej z szans na ocalenie. Tymczasem należałoby wycho-
- dzić od rzeczywistych narratorów *Funny Games* – dwóch nastolatków, którzy sprawują nad oglądanym światem całkowitą kontrolę. Prowadzą grę, zaś przedstawiany świat jest światem gry, w którym pozostałe postacie są jedynie tzw. botami. Status wirtualnej rzeczywistości sprawia, że młodzieńcy zawieszają standardy moralne mieszczańskiego świata i bez skrpułów, za to z nieukrywaną przyjemnością, oddają się gnębieniu mieszkańców. Opowieść ma strukturę gry komputerowej: jeden napadnięty dom równa się jednemu poziomowi gry. Haneke pokazuje niebezpieczeństwo zatarcia granicy między tymi dwoma światami oraz przenoszenia zachowań ze świata wirtualnego do „rzeczywistości stopnia zero”.
- ²⁸ Zob. Th. Nagl, *Projecting Desire, Rewriting Cinematic Memory: Gender and German Reconstruction in Michael Haneke's „Fraulein”*, w: *A Companion to Michael Haneke*, dz. cyt., s. 264-268.
- ²⁹ Szczególnie interesujące związki łączy *Białą wstążkę* z *Fanny i Alexander* oraz *Jajem węża*. W pierwszym z tych filmów Bergman przedstawia analogiczną wizję autorytarnej protestanckiej rodziny pastora, pojawia się również (powracający wielokrotnie w jego twórczości) autobiograficzny motyw okrutnej kary. *Jajo węża* zapowiada natomiast nadejście narodowego socjalizmu widocznego „w ukształtowanych wcześniej formach” młodego pokolenia.
- ³⁰ K. Theweleit, dz. cyt., s. 210-225, 252-270.
- ³¹ E. Fromm, dz. cyt., s. 173.
- ³² *Zgwałcić widza. Rozmowa z Michaeliem Haneke*, <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/1500765,1,rozmowa-z-michaelem-hanek-read> (dostęp: 18.03.2013).
- ³³ D. J. K. Peukert, *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu*, tłum. B. Ostrowska, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005, s. 25-27.