

Maria, mit i „Inny”: obraz, kult i tabu*

PAUL COATES

Instytucjonalna natura religii koreluje z nakazami w sferze moralności i sankcjonuje je, toteż sposób postrzegania ideału kobiety w religii prowokuje kwestie prawdy i osądu. W *Metropolis* (1926) Fritza Langa niemal boskie rozdwojenie na Marię prawdziwą i jej fałszywego sobowtóra jest wyznacznikiem jej władzy nad wyobraźnią wyznawców. Ani przedstawiona tam kobieta idealna, ani jej demoniczne przeciwieństwo nie mają złożonej osobowości realnej osoby. *Zdrowaś Mario* (1985) Godarda, na zasadzie kontrastu, kładzie nacisk na realność Marii, a demitologizując ją, re-mitologizuje naturę w nowoczesnych kategoriach, jako coś „pasywnego” i „kobiecego” (starożytni postrzegali naturę jako aktywną i groźną, a więc Boską).

Maria, Ofiara i (żydowski) Inny. Kilka myśli o *Metropolis* Langa i polityczno-religijnej wyobraźni

O ile teoria krytyczna sporo miejsca poświęca Innemu jako obiektowi lęku a zarazem pożądania, o tyle niektóre pisma teologiczne opisują Boga jako „całkowicie Innego”. Jako Bóg Inność jest oczywiście obiektem pożądania, wyrażanego niekiedy w niemal erotycznie zabarwionym języku mistyki. Kiedy teoria krytyczna mówi o obiekcie, któremu wychodzi się na spotkanie zarówno z lękiem, jak i pożądaniem, odnosi się do obcego, nie tego, który przybywa na boskim rydwanie, ale obcego, który jest pośród nas, lub w naszym sąsiedztwie, widzianego przez zniekształcającą soczewkę stereotypu. Obcy pozostaje obiektem fantazji, nie realną osobą, i zostaje ulokowany w świecie czarno-białym, a nie szarym, zniuansowanym codziennością. W przypadku *Metropolis* Fritza Langa i Thei von Harbou, dzieła z nurtu krytyki społecznej, posługującego się ikonografią religijną, oba te sposoby opowiadania o Innym mogą być adekwatne. W końcu centralna postać o imieniu Maria jest rozszczępiona na formę dobrą i złą, o identycznej powierzchowności. Jest istotą ludzką, wyolbrzymioną siłą fantazji w anioła albo demona. W tym sensie zakamuflowany projekt *Metropolis* może być taki, by oddzielić i „uratować” – Madonnę od jej żydostwa. Zabieg ten antycypuje narodowo-socjalistyczną zagładę Żydów, ale też odwołuje się do zbyt częstej w chrześcijaństwie amnezji co do żydowskich korzeni tej religii. A skoro chrześcijaństwo ma oczywiście takie korzenie, trudno się dziwić, że zostało

* Tekst pochodzi z ostatniej książki Paula Coatesa pt. *Cinema, Religion and the Romantic Legacy* Ashgate, Aldershot 2002.

odrzucone przez jawnie pogański narodowy socjalizm, co mogło zyskać poparcie u Thei vob Harbou, autorki scenariusza filmu, nie dziwi też, że Hitler uwielbiał ten film. Czy owo rozszczepienie obrazu Marii jest w pewien sposób odzwierciedleniem obrazu europejskiej Madonny, która może być czarna lub biała? (A może owa zdolność do objawiania się na dwa sposoby jest znakiem jej konceptualizacji jako istoty boskiej, co obejmuje całe spektrum rzeczywistości, której krańce są wyznaczone przez czern i biel?) Obie formy Inności – zarówno ta pozytywna, jak i negatywna odnoszą się do analizy filmu Langa. Może więc, skoro niemożliwe jest stworzenie czegoś takiego jak tekst definitywny, i taka spekulacja jest uprawniona?

Tekst

Niezdolność do dokonania analizy, która mogłaby dostarczyć ostatecznego rozwiązania, staje się w przypadku *Metropolis* jaskrawo widoczna. Jeśli jakiś tekst wymaga wypracowanej, niemal talmudycznej interpretacji, to z pewnością ten film, którego niezwykle ciężar gatunkowy wzrasta za sprawą jego konstytutywnego nie-istnienia, mnogości jego form (różnych kopii i rekonstrukcji, scenariusza i powieści¹), z których żadna nie ma rangi rozstrzygającej. Jego obieg w formie szczątkowej, wyciętej z oryginalnej dwuipółgodzinnej wersji Langa do mniej więcej godziny i czterdziestu minut, wręcz wzmacnia jego podobieństwo formalne do snu jako prototypu obiektu nieczytelnego, ogromnych bloków odciętych światłem dnia przez wyparcie i „wtórne opracowanie” (*secondary revision*)². Warto tu przypomnieć podziw Hitlera dla ukazanych tam monumentalnych ruin, które przypominają budowle Hitlera i Speera, zaprojektowane tak, by robiły wrażenie jak gdyby zburzonych – tak jakby epoka wielkich konstrukcji Rzeszy wysapała swą ostatnią wolę. To, co pierwsi widzowie odczuwali jako brak spójności, było rozbięciem narracji. Umożliwiło to pocięcie dzieła na różne sposoby. Chciałbym zauważyć w kontekście tej analizy, że na przykład w formie, w jakiej ten tekst obecnie krąży, odcięty został zupełnie główny wątek o kluczowym znaczeniu, gdy chodzi o stosunek dzieła do religii, ten mianowicie, który zawierał motyw akcji protestacyjnej przeciwko *Metropolis*, kierowanej przez mnicha o imieniu Medardus z bazy umiejscowionej w miejskiej katedrze. Toteż żadna hermeneutyczna relacja z tym tekstem nie może być przykładem „analizy nieskończonej”, tej późnofreudowskiej kategorii, która sama w sobie uznaje klęskę psychoanalitycznego projektu ostatecznego uleczenia. Prowokując do kilku interesujących psychoanalitycznych odczytań³, *Metropolis* budzi fascynację, która pogłębia się dzięki połączeniu wzniosłości z melodramatem, co obraca się w kicz. Wzniosłość to właściwa wysokiej kulturze częściowa sekularyzacja religii przez jej zredukowanie do jednego jedyne go spotkania z tym, co nadprzyrodzone, melodramat jest wersją takiego podejścia, wywiezioną z obszaru kultury popularnej i wkleja transcendentalne znaczenia Dobra i Zła w postaci realistycznie zakreślonych bohaterów-burżujów. Oba te elementy współistnieją i oba zostają unieważnione, w chwili gdy wkracza k i c z, chwili, która mimowolnie się trywializuje, gdy rzekomo wysoka kultura zstępuje w głąb. Nic dziwnego, że to dzieło, w takiej właśnie postaci, nierozzerwalnie łączy sztukę i kicz, ulegając obsesji opozycji i relacji „wysokie-głębokie”.

Inność – od aspektu pozytywnego do negatywnego

Jednym z pierwszych obrazów *Metropolis* jest obraz dziewczyny, przywódczyni wynędzniałych robotników, w pięknym ogrodzie należącym do potomków elity. Dziewczyna nawołuje ich, by uznali podległych im pracowników za braci. Ma na imię Maria, a jej zdolność do zmylenia strażników sugeruje, że pojawiła się w sposób cudowny, w aurze dostojności, co może wręcz przypominać wizję wynagradzania biedaka w *Magnificat*. Spotkanie z nią jest dla Fredererse-na, syna pana Metropolis, objawieniem. By ją odnaleźć, schodzi w podziemia. Jej Nietzscheański związek z „religią niewolników” jest przeciwważony łagodną siłą jej promienistego wizerunku. Dziewczyna przemawia do robotników zniewolonych przez maszyny Metropolis. Porównanie maszyn do Molocha, który wymaga ofiar z ludzi, ujawnia barbarzyństwo pozornie wyrafinowanego układu panującego. Podwójne źródło „religii niewolników”, chrześcijaństwo i judaizm, prefiguruje użycie sobowtóra. Ma to służyć rozszczerzeniu głosicielki tej religii na (chrześcijańską) Marię, która nawołuje do pacyfizmu i odrażającą Marię (kozła ofiarnego, krypto-Żydówkę) przywódczynię zbuntowanych niewolników. Dla Langa i Harbou – jak ubolewało wielu krytyków⁴ – religia niewolników jest możliwym do przyjęcia sposobem utrzymania poddanych na dole. Niespójność dzieła tkwi w równoczesnej, działającej na wyobraźnię ewokacji cierpienia udręczonych mas. W pierwszej, niepopiętej wersji filmu obraz religii odznacza się dziwną dwoistością. Pokazuje zarówno nowy kult maryjny w katakumbach, jak i ruch protestacyjny pod wodzą mnicha Medardusa, z bazą w katedrze. Okaleczona kopia współczesna przesuwając akcent z tej męsko-żeńskiej dwoistości na opozycję pomiędzy prawdziwą a fałszywą Marią. To powstałe w wyniku cięcia istotne usunięcie motywu katedry i całkowite wyeliminowanie postaci Medardusa tworzy układ logiczny, który z sobowtóra czyni idealnego kozła ofiarnego. W końcu nie trzeba sobie wyrzucać, że zabiło się realną osobę. Robot jako taki jest przedstawieniem Innego, kogoś, kto od zawsze był już martwy. unicestwienie sobowtóra ma charakter nie tylko logiczny, ale i e k o n o m i c z n y. Cięcia przebudowują dzieło tak, by służyło ekonomii, której działanie pozornie krytykuje. Montażowy wybór nowego kultu, na niekorzyść tego już zakorzenionego, wzmacnia akces dzieła do nowych sposobów produkcji i reprodukcji: możliwość replikowania tego kluczowego elementu nowego kultu, jakim jest obraz Marii, nawiązuje do jego podziemnej zgodności z wzniosłym nowatorstwem miejskiej przestrzeni. Nic więc dziwnego, że to uprzywilejowanie polega na uruchomieniu obrazu młodej kobiety przez to, co nowe.

Metropolis poddaje dramatyzacji między innymi współrelacje i wzajemną przekształcalność trzech reakcji na „Inność”, pojawiających się często w związku z religią: lęku, kultu i fanatyzmu. Emocje te – jak można uznać – są upłciowione przez tekst. Lęk może być kojarzony z po męsku uformowaną wzniosłością sanego miasta *Metropolis*. Kult jest skierowany ku prawdziwej Marii, która nakłania do spokoju zniewolonych robotników, a fanatyzm kojarzony jest z Marią fałszywą. Jej piorunujące spojrzenie prowokuje orgiastyczną reakcję zarówno jednostek, jak i tłumu. Rozróżnienie wydaje się wyraźne. Elementy pozytywne wiążą się z utrzymaniem i ochroną patriarchalnego porządku produkcji. Punkty ekstremalne są jednak styczne, kiedy weźmie się pod uwagę nieuświadomiany

aspekt dzieła, którego obsesją na temat: wysokie – głębokie, może wskazywać na wewnętrzną obecność wypartych elementów. Pozorna opozycja staje się kołem. Fałszywa Maria jest produktem męskiej wynalazczości, jak miasto, podczas gdy negatywny aspekt fanatyzmu jest innym obliczem lęku (aktywnym, destruktywnym odpowiednikiem samego hipnotycznego patrzenia). Współprzemienność lęku i fanatyzmu może być jedną z cech dzieła antycypującego narodowy socjalizm, dla którego przymiotnik „fanatyczny” ma konotacje pozytywne. Prawdziwa Maria balansuje między sprzecznościami, kiedy w momencie pozornego spokoju, który w rzeczywistości jest wyraźnie niestabilny, nalega na cierpliwe czekanie na mediatora pomiędzy rękami (pracownikami) a głową (kierownictwem). Robotnicy uprzedzają, że nie będą czekać długo. Nic dziwnego, że Maria – by utrzymać patriarchalny porządek – wybiera na mediatora mężczyznę, Fredera, syna władcy Metropolis. To on schodzi w podziemia, gdzie harują robotnicy, i w najgłębsze czeluście, gdzie się spotykają. Działa na Chrystusową modłę, biorąc na siebie karną pracę jednego spośród nich i rozciągnięty na kole, jak ukrzyżowany, zмага się z zegarem jak męczennik. Męczeństwo Fredera odbija się echem w późniejszym cierpieniu Marii schwytej i związanej przez podłego wynalazcę Rotwanga, który kopiuje jej powierzchowność na ciało robota. Jak długo robot ma twarz Marii, sama ta twarz staje się fałszywą formą mediacji. Wzajemne przenikanie się przeciwieństw staje się źródłem błędnego rozpoznania. Fakt, iż Freder wybiera prawdziwą Marię, podczas gdy inni mężczyźni-robotnicy zostali zmyleni przez tę fałszywą, przywraca porządek, który umacnia się, gdy pod wpływem płomieni fałszywa Maria traci zawłaszczoną twarz, prezentując metalowy korpus robota. Na końcu, gdy chaos wzniecony przez fałszywą Marię zostaje stłumiony, Freder przekona ojca i przywódcę robotników, by podali sobie ręce na stopniach katedry. Produkcja może zostać podjęta. Spolaryzowany męski porządek z początku opowieści zostaje wyraźnie zhumanizowany i sfeminizowany, nie ma więc powodu do buntu. To Maria skłoniła Fredera do mediacji.

Miedzy polityką a religią – nazistowskie wskazywanie Innego

Ideologiczne spektrum Innego – zwłaszcza Innego niepożądanego, negatywnego – było w ostatnich latach intensywnie badane przez teorię krytyczną. Wchodzi tu zwykle w grę prymat jakiejś własnej, zmarginalizowanej, a często i demonizowanej grupy, wraz z usprawiedliwioną nierzadko skłonnością do jej wspierania i obrony. Byłoby jednak pożądane zastanowić się nad kwestią Innego w kontekście bardziej syntetycznej teorii i praktyki najbardziej skutecznego spośród dwudziestowiecznych demonizatorów i jednocześnie najstraszliwszego dziś demona – Adolfa Hitlera. Jego model Innego może służyć jako prototyp wielorakiej demonizacji. W istocie relacje pomiędzy Nie-Żydami, a Żydami można uznać za paradygmat relacji pomiędzy wspólnotą a Innym, zwłaszcza gdy chodzi o wyobrażeniową konstrukcję Inności (w końcu Żydzi, którzy tworzyli taki „problem” dla niemieckich antysemitów, reprezentowali zaledwie jeden procent populacji). Jednocześnie jednak różnica między traktowaniem Żydów przez kolejne społeczności i ich podejściem do innych Innych, rzutowanym na ich pejzaże mentalne – „Czarnoskórych”, „Kobiet”, „Natury”, by wymienić ledwie kilka

– sugeruje, że takie stereotypy stają się najbardziej szkodliwe wtedy, kiedy ulegają fuzji. Taka fuzja zachodzi w *Metropolis*.

Na początek powinienem wyłożyć różnicę pomiędzy Innym w antropologii a tym, który interesuje mnie tutaj. Podczas gdy antropologiczny Inny egzystuje w pewnym oddaleniu od danej społeczności, nie zagraża jej, może zostać przez nią łatwo ujarzmiony, jest więc stosunkowo prosty, gdy chodzi o formę i znaczenie, ten Inny, który jest tu przedmiotem moich rozważań i może być określony jako „socjologiczny”, istnieje w obrębie takiej społeczności, jest postrzegany jako zinternalizowany wróg, a ponieważ paradoksalnie łączy się go z „wysokim” (jest potężny i budzi lęk) i „niskim” (jest także skategoryzowany jako zdegradowana forma bytu), obarcza się go wszelkimi złożonymi strachami, zastrzeżeniami i projektowaną nienawiścią do siebie samego.

Dla Hitlera idealny obraz wroga zespalał wszystkich wrogów. Częściowa realizacja mrocznego i niewykonalnego celu tego zespolenia przejawia się skutecznie w narodowo-socjalistycznym portrecie „Żyda”, tyleż bolszewika, ile międzynarodowego finansisty. Owa paradoksalna, zmieniająca kształt dwoistość przypisywana „Żydowi” oczywiście rzutowała na zewnątrz własną pękniętą naturę narodowego socjalizmu (zarówno nacjonalizm, jak i socjalizm – fałszywe połączenie początkowo pozytywnie postrzegane przez obywateli znudzonych mordczymi walkami ulicznymi w Republice Weimarskiej), co było źródłem nie tak znów zaskakującej plotki o rzekomym żydowskim przodku Hitlera. Istotnie, charyzmatyczny lider pojawia się wówczas, gdy sprzeczności zlewają się w zbiorowej świadomości, gdy każda ze stron opozycji jest odbierana „tak samo zła, jak ta inna”, a ideologiczne rozróżnienie załamuje się wobec cynicznej i rozpaczliwej tęsknoty za czymś, co ujawnia się skrycie, za wypełnieniem nihilistycznej próżni pomiędzy biegunowymi skrajnościami, które jednak spotykają się, żywiąc się sobą wzajemnie.

Narodowy socjalizm nazywa to, co nienazwane, to znaczy pretenduje do tego, by objąć prawdziwą sprzeczność, która uniemożliwia totalizację. W tym samym momencie, gdy społeczeństwo bliskie jest uznania nieadekwatności swoich ideologii, nowa „post-ideologiczna” ideologia oferuje wybawienie: nieznosny kryzys, w którym wybór jest zarazem pożądany i niewykonalny, bo arbitralny – prowokuje odrzucenie możliwości wyboru, demokracji. Ale narodowy socjalizm nie tylko łączył, a więc pozornie likwidował sprzeczności na poziomie swojej nazwy – czynił to też w sferze obrazu, najwyraźniej przez niewspółmierność pomiędzy fizycznym wyglądem Hitlera a głoszonym przez niego aryjskim ideałem. Jakkolwiek dla tych, którzy znajdowali się poza systemem narodowego socjalizmu (jak obcokrajowcy i emigranci wewnętrzni) jest to ironiczne świadectwo jego hipokryzji i niespójności, dla tych, którzy zostali zagarnięci w obręb tego systemu, niewspółmierność owa cementuje tylko jego władzę. Hitler mógł reprezentować ideał (w terminologii freudowskiej idealne ego), ale dysjunkcja pomiędzy jego wyglądem a wizerunkiem heroicznych Zygryfów pokazywała, że w systemie tym jest miejsce nie tylko dla niebieskookich chłopców. Hitlerowski totalitaryzm miał moc przyciągania dzięki temu, że jego lider nie przytłaczał swoich wyznawców ucieleśnieniem ideału we własnej osobie. Równocześnie jednak niewspółmierność między jego wizerunkiem a tym ideałem nieprzerwanie wykluczała jego naśladowców z szeregów „naturalnie wybranych”, ujawniając tłumiony resentyment oficjalnej propagandy, ukierunkowany na Żydów, którzy

sami siebie uznali za Naród Wybrany. Obraz Hitlera stał się więc ośrodkiem realistycznego, być może cynicznego, nowoczesnego rozpoznania – bazując na cynizmie weimerskiego *Systemzeit*, miał udowodniać, że przekracza rozbieżność znaczącego i znaczonego, a jednocześnie łudził idealistycznym połączeniem niebieskookich blondynów. Zygfryd drogą kontrastu zyskuje wymiar mityczny za sprawą nieprawdopodobnego połączenia roli lidera i ideału fizycznego, połączenia, które także naznacza go słabością. Skoro jacyś (żydowscy) oponenci są przedstawiani jako mistrzowie kamuflażu, aby ich pokonać, trzeba samemu nałożyć maskę. Czy rozdzielenie lidera od ideału może służyć negocjowaniu przejścia od demokracji, z której zrodził się narodowy socjalizm i która toleruje różnicę, do nieosiągniętego celu totalitarnej jednolitości (z narodowym socjalizmem który był samoświadomie „formą przejściową”, tak jak później realny socjalizm)? Niemniej jego dwoistość jest także synonimem samochwalczej totalizacji, jak w egipskiej strategii intelektualnej znanej jako *merismus*, zachowanej w pismach wykształconego w Egipcie Mojżesza: drzewo wiadomości dobrego i złego, zgodnie z komentarzem badacza Starego Testamentu, R. K. Harrisa, konotuje drzewo ucieleśniające całość wiedzy⁵. Jeśli odczucie żydowskiej dwoistości obecne jest nawet, niestety, w tak szacownym źródle jak Goethe, który opisuje w liście do Simona van Lamela (Żyda z Pragi) swoje zdziwienie, że *tak tajemniczy i brzydzy ludzie* mogli wyprodukować *najbardziej znaczącą książkę świata*⁶. Dochodzi tu do ukrytej krytyki przez identyfikację z perspektywą jego własnego dzieciństwa. Młodzi, ze strony których narodowi socjaliści otrzymywali tak wiele wsparcia, są w końcu pierwszymi odbiorcami historii o potworach, wśród których opowieść o Hydrze okazuje się szczególnie ważna, gdyż wskazuje na obecność niezwyciężonego tłumu wewnątrz wszystkich tych doskonałych obrazów horroru, jakie zostały skonstruowane przez Hitlera. (Hybrydyczna natura większości potworów – na co zwrócił uwagę Noël Carrol⁷ – ma to samo znaczenie w mniej bezpośrednich formach). W rezultacie Ackerman i Jahoda mogą sugestywnie pisać o „Żydzie” jako tym, *który żyje w płamie atramentowej Rorschacha*⁸. Niemniej Elisabeth Bronfen zauważa, że ofiara – przeznaczenie kozła ofiarnego – działa jak metonimiczna strategia, sytuując jedno zabite ciało jako reprezentanta całej sfery semantycznej⁹. „Złe jabłko” jest odrzucane nie tyle po to, by zapobiec skażeniu innych, ile – by wchłonęło wszelkie zło od nich pochodzące – co umożliwi przeklasyfikowanie pozostałych na „dobre”. Oddzielenie kozła ofiarnego od pozostałych, jeszcze przed jego fizyczną śmiercią, wynosi tych, co zostali, na ołtarz ofiarny. Jak pisze René Girard, istota ludzka jest zawsze ukryta (spalona żywcem) za obrazem potwora¹⁰.

Nazwanie Innego to zawsze operacja paradoksalna. Z jednej strony, z racji nadawania nazwy przedmiotowi, osiąga się kontrolę nad nim, a czyniąc to, mimowolnie usuwa się jego status jako Innego. Ponadto takie nadawanie nazwy jest też pożądane dla zaniepokojonych autorytetów, bo pozwala im odpychać od siebie takie nagromadzone resentymenty, jakie akumulowały się w Niemczech w latach dwudziestych. Jednocześnie jednak ten zabieg, wymierzony przeciwko owemu Innemu, obezwładnia go, generując potrzebę nowego Innego. Chytróść narodowo-socjalistycznego bezrozumu polegała na głoszeniu tezy, że wszystkie kolejno nazwane instancje Inności pozostają wciąż głowami tej samej Hydry, która ma jeszcze wystarczająco mocne zęby, by zatriumfować. Nazwanie Innego



Metropolis, rež. Fritz Lang (1926)



Metropolis, rež. Fritz Lang (1926)



„Żydem” było nazywaniem bez nadawania imienia. Niewielu bowiem Niemców znało wystarczająco Żydów, by wziąć pod uwagę własne indywidualne doświadczenie, za sprawą którego można by unieszkodliwić abstrakcję, jaką był „Żyd”, podczas gdy przeciwstawność stereotypu, zarówno bolszewika, jak i kapitalisty – raczej uodparniała na wątpliwości na poziomie konkretnej, całkowicie stotalizowanej rzeczywistości.

Taka przeciwstawność jest fuzją wszystkich wrogów, trampoliną do wojny. Wszyscy przeciwnicy muszą stać się jednym – idealnym wrogiem, który nigdy nie zdoła oskrzydlić przeciwników – wrogiem, co do którego można mieć pewność, że przeciwnik zwróci się ku niemu w walce. Stąd fiksjacja Hitlera na jednym, jego własnym, szczególnym obrazie „Żyda” mogła z powodzeniem sprawić, że pomylił wojnę na dwóch frontach – przeciwko kapitalistycznemu Zachodowi i komunistycznemu Wschodowi – z wojną na jednym, siejąc tym samym ziarna własnej destrukcji. A zarazem lęk przed osaczeniem Europy Środkowej i wojna na dwóch frontach mogły mieć związek z nieświadomą pamięcią o wrogu niepołączonym i rozproszonym, co podsycało zapal bitewny paranoję, która była odbiciem utajonej świadomości różnorodności wrogów. Można było świadomie postrzegać „Żyda” jako wroga, ale nieświadomość mówiła, że prawdziwe imię wroga to Legion. Narodowy socjalizm personalizuje abstrakcyjne źródła frustracji, aby uczynić je łatwiejszymi do zniesienia: wybór Żyda na wroga idealnego nie tłumil ekonomicznego źródła tych frustracji – jak przekonywali marksiści¹¹ – ale raczej wykorzystywał sferę ekonomiczną, z którą Żydzi jako kozły ofiarne byli powszechnie identyfikowani. Tak tłumiono inne, mniej widoczne powody niezadowolenia, któremu towarzyszyła niezdolność do wizualizacji problemów. Żółta gwiazda uwidaczniała czyjs mroczny los, tak jak ciemna dwoistość Innego usprawiedliwiała jego demonizację. Osoba taka jedynie *wydaje się* jednością, ale „w rzeczywistości”, ma dwoiste ciało. Demonizująca wyobraźnia, która łączy wroga z ogromnym cieniem – ten lejtmotyw niemieckiego kina lat 20. – podkreśla tę podwójność.

Przeciwko takiej opozycji mogło być skuteczne jedynie ostateczne uderzenie – atak jest przysłowiowo najlepszą obroną. Impet manichejskiego myślenia zazwyczaj jest skierowany na świat zewnętrzny, niemniej, zwrócić się może ku sferze wewnętrznej i w tym wypadku przybiera formę dialektyki sadyzmu i masochizmu, który przetwarza ten sam impuls (czyż nienawiść Żydów wobec samych siebie jest jednym z jego wariantów?). W niemieckiej tradycji intelektualnej dualizm i dialektyka – pozorne przeciwieństwa – są paradoksalnie współzależne. Ten pierwszy element uważa się za zdolny do przekształcenia w drugi¹². (Czy mogłaby to być ukryta przyczyna braku skutecznej niemieckiej opozycji wobec narodowego socjalizmu?)

Chociaż spolaryzowane światopoglądy w końcu ujawniają swoją nieadekwatność wobec skomplikowanej rzeczywistości, owe słabości mogą być pojęte zbyt późno (kiedy pojawia się już widmo zagłady), by mogły ulec reorientacji. Pociągający jest tu przypadek Heinricha von Kleista, pisarza z początku XIX w. Cnoty wojskowe mogą być tak ściśle przypisane do samookreślenia – jak to miało miejsce w pruskim autowizerunku Kleista – że zostawiały ślad, nawet po świadomym ich odrzuceniu. W takim wypadku dualizm nie został zniesiony, ale utrwalony, choć podejrzany, zanegowany. Można się wahać pomiędzy odrzuceniem projekcji transcendentального dobra i zła w zwykłych ludziach i obawiać

się, że dobro może być po prostu symulowane, *zamaskowane* (Żyd w przebraniu, wykrywalny tylko przez ekspertów biegłych w odczytywaniu zdradzieckich oznak – lub gdy ich brak – po *wąchactwie /smell/* – to stały motyw nazistowskiego antysemityzmu). Dualizm, który staje się dialektyczny, gdy sprzeczności podlegają gwałtownemu przemieszczeniu – nie tyle poddaje krytyce sam siebie, ile skrywa się przed samym sobą. Dualizm trwa niepokojąco w potencjalnie paranoidalnej formie podejrzania i to wszystko, co jest w stanie przyswoić z metody dialektycznej ¹³. Owo podejrzanie jest maszynownią *Metropolis*.

W magicznym świecie wyobraźni redukcja widocznej wielorakości przedstawicieli „ludu” do stereotypu unicestwienia ich. Ich przekład z konkretnego na abstrakt nie polega tylko na przeniesieniu do getta, z którego kiedyś zdołali się częściowo uwolnić, lecz także na ich anihilacji. Skoro Bóg żydowski jest definiowany jako niewidzialny i poza możliwością wizualizacji, wykorzystanie Żyda, aby przedstawić to, co niewidzialne (abstrakcyjne siły historyczne), ma gorzką stosowność i magiczną skuteczność „poetyckiej sprawiedliwości”, a może też być odpowiednikiem Nietzscheańskiego ataku na starotestamentowego Boga przez *Jego* wizualizację (anihilację *Jego* ludu „dowodzi” *Jego* nieistnienia, *śmierci Boga*). Ponieważ Inny jest zawsze nadmiernie zdefiniowany, przedmiotem ataku nigdy nie jest po prostu jedna grupa: można na przykład nazwać ją „Żydem” (fałsz pojęcia zdradza już sama niemożność odniesienia liczby pojedynczej do wielości), ale kondensuje rozliczne typy idealne postrachu („intelektualiści”, „komuniści”, „kapitaliści”, nie mówiąc wprost o samych Żydach). Równocześnie, jak pokazał Klaus Theweleit, kobieta przeciwko której zwrócili się członkowie Freikorps ¹⁴, skonstruowana została po części z komunistki, a po części ze Złej Matki. Uczucie, że tożsamość jest przepętniona, zaciera jej kontury, budzi pragnienie, by na nowo określić jej granice i odkryć, kim się jest naprawdę, przez definicję wroga. Logika nielogicznych oskarżeń hitlerowskich jest taka jak w obławie, której celem ma być odzyskanie utraconych części własnej jaźni. Zredukowany do liczby pojedynczej Żyd, czyjś wróg, pozostaje jednak ciągle skrycie „Nimi”, którzy osaczają paranoidalną tożsamość, szukającą bezpieczeństwa w masie zaszczutego tłumu, ponieważ ona sama jest jego częścią. Niemniej „wróg wewnętrzny” nosi w sobie instynkty i niepokoje, które są niemożliwe do rozwiązania z pozycji sztywnego samookreślenia, i w ten sposób dokonuje się ich projekcja w sferę wyimaginowanej nie-egzystencji. Adorno i Horkheimer piszą sugestywnie o antysemityzmie jako o projekcji, która zyskuje fałszywy wymiar przez *nieobecność w niej refleksji. Z chwilą gdy podmiot nie może już oddać przedmiotowi tego, co odeń otrzymał, on sam nie staje się bynajmniej bogatszy, lecz uboższy* ¹⁵. Wywłaszczenie takie odziera wywłaszczonego z jego osobowości, a brak refleksji, który jest tego podstawą, był szczególnie wyraźny w austriackiej kulturze końca wieku XIX, głęboko uzależnionej – choć odrzucającej ten fakt – od Żydów. Jako wszechobecny oznaczał apokaliptyczne odrzucenie nowoczesności, a pragnienie, by wszystkie problemy zniknęły, łączy się z własnym projektowanym instynktem śmierci (Ostateczne Rozwiązanie), skażeniem polityki i chilaizmu, możliwym jedynie w epoce, w której żarliwa część dla oświecenia manifestowała się religijnością zatrutą owym fiaskiem samorozpoznania. W kategoriach Girardowskiego rozróżnienia między podstawowym kryzysem społecznym rozwiązywalnym za sprawą jednej, spontanicznej ofiary a jej

późniejszą rytualizacją można odczytywać hitlerowską zagładę Żydów jako tę, która zrodziła się z poczucia powszechnego upadku zinstytucjonalizowanych ram religii, przez co bezpiecznie symboliczna ofiara musiała zostać odnowiona przez powtarzanie pierwotnego aktu ofiarnego. Można powiedzieć, że chodziło o to, by ofiara uniknęła neutralizującej ramy i ponownie zyskała wymiar realny. Inaczej mówiąc, można dowodzić, że w kryzysie chrześcijaństwa jego bezwzględne nakazy, jakie wcześniej przeciwstawiały się najgorszym uprzedzeniom głoszonym przez jego instytucje, zostały zniesione. A za ludzką cechę Freud – obywatel kultury austriackiej – uznał *narcyzm małych różnic*, co także odegrało swoją rolę. Modyfikując teorię chaosu, można powiedzieć, że w „prawidłowych” warunkach postrzeganie nawet marginalnych różnic może ulec wyraźnej intensyfikacji, prowadząc do katastrofy, do ludobójstwa. Małe odchylenie, które najpierw sprawia, że dana osoba jest kategoryzowana jako „Inny”, może rozrosnąć się w samospełniające się proroctwo, jednak jego spełnienie zależy od całej serii wyborów, które decydują, czy nastąpi ten kolejny krok, pozornie tak logiczny czy konieczny, że niepodjęcie go może doprowadzić do konfliktu z daną społecznością, czy nawet z samym sobą.

Metropolis i ofiara

Związek tego wszystkiego z *Metropolis* wydaje się oczywisty. Robot, który tam występuje, jest na przykład obrazem tego, czego nie pokazano: innych światów. Spersonifikowaną Innością. Ma spełniać podwójną rolę, co znaczy – na końcu – zostać uświęconym bez jakiegokolwiek poczucia straty. Ofiarniczy mechanizm zostaje zachowany, ale unowocześniony, oderwany od winy przez dosłowną (nie zaś metaforyczną) dehumanizację ofiary. Robot zespala się w jedno z Marią – łączy się z nią – jako drugim głównym *locis* pozytywno-negatywnej dialektyki dzieła. Będąc maszyną, Maria-robot powinna pracować (słowo robot pochodzi od słowiańskiego *robot* – „praca”), a ojciec Fredera zmierza do zastąpienia robotami swoich umęczonych, zdehumanizowanych robotników. Męska fantazja wyznacza jej dodatkową funkcję „maszyny do przyjemności”. Wynalazcy Rotwangowi miała ona zastąpić kobietę, którą niegdyś utracił na rzecz Joha Fredersena, ojca Fredera. Sprzeczne role, co zrozumiałe – jedna wobec robotników, druga nastawiona na panów – generują chaos. Tylko pomiędzy robotnikami funkcjonuje seksualność kojarzona z fałszywą Marią, usytuowana pod egidą Marii katolickiej, łączona z prokreacją: prawdziwa Maria najpierw pojawia się w synowskich ogrodach rozkoszy, w otoczeniu dzieci, jakby dla podkreślenia, że przyjemność oferowana przez istoty żeńskie należące do klasy wyższej jest z założenia jałowa, jest tym, co *Nowy, wspaniały świat* Aldousa Huxleya – innego znaczącego dzieła lat XX. – określił jako przyjemność *pneumatyczną*, zmechanizowaną. W górnych rejonach nie widać nigdy małych dzieci, a mediatorski status Fredera może się wiązać z powtórным połączeniem przez niego wyższego poziomu z zasadą płodności, pozornie zepchniętej w głąb, a także z jego humanizującą feminizacją tego surowego układu. Co znamienne, jest on jedynym z uprzywilejowanych młodych mężczyzn, który zostaje pokazany u boku ojca, to znaczy jako jedyny jest ustawiony w łańcuchu pokoleniowym.

Pisząc o powieściach produkowanych przez członków Freikorps, tych sfrustrowanych ekszoznierzów i późnych ochotników z I wojny światowej, łaknących

rekompensaty za doznane niepowodzenia, za *nóż wbity w plecy niemieckiej armii* i starających się odzyskać energię i poczucie sensu i uprawomocnienie wojennej przemocy, Klaus Theweleit podsumowuje główne rysy utrwalonego tam wizerunku Innego w następujących godnych uwagi słowach: *Erotyczne kobiety – kobieta nieczuła – kobieta wulgarna – dziwka/proletariuszka/Żydówka – kobieta (czarownica?) – kobieta w ataku – kobieta z penisem/bronią – kastrująca/agresywna kobieta – krwawa masa – komunizm*¹⁴.

Jak dobrze wiedział Hitler, Inny w tajemniczy sposób multiplikuje się, a rozpryskując się w sposób kubistyczny, odbija w sobie obraz patrzącego. Jego zagłada rozbija lustro na atomy, pozwala osiągnąć krótkotrwałą katharsis, przez eliminację wspomnienia, że każdy jest tyleż skrawkiem patchworka złożonego z martwych szczątków, ile żyjącym ciałem, jak twór Frankensteina. Kobieta-strzelec rozbija na kawałki psyche Freikorps przez sprzeczność między kobiecością stereotypowo kojarzoną z biernością a rzeczywistą walecznością. Zaskoczone, bezwzględnie rozbrojone, kobiety zasługują na respekt, ale wciąż jeszcze walczą – żołnierz Freikorps jest zdezorientowany z powodu nieprzystawalności tradycyjnych i nowych obrazów kobiecości, a co za tym idzie i męskości, których cienie owe obrazy rzuciły. Jego frustracja znajduje ujście i kończy się w gwałtownym unicestwieniu rzekomego źródła problemu, kobiety jako kozła ofiarnego na użytek męskiej społeczności, która skonstruowała ją również z nieprzystających kawałków.

W *Metropolis* „mediumiczna” wrażliwość scenarzystki Thei Von Harbou na głos jej własnej nieświadomości, postrzeżona przez Siegfrieda Kracauera¹⁷, spotkała się z ożywym kontrapunktem pragmatyki Langa, który funkcjonalizuje realizację wymyślonych przez nią obrazów. W ten sposób film demonstruje bez troskie lekceważenie swych własnych konotacji, bardziej typowe dla płodnych artystów XIX w. niż tych nowoczesnych, bez względu na to, czy byli oni świadomi łatwości, z jaką obfita twórczość produkowała stereotypy, czy wyczuleni na podteksty z racji pojawienia się psychoanalizy. Być może to opóźnienie między rozwojem w innych sztukach a kinem uniemożliwiło Langowi i Thei von Harbou zaistnienie w nowoczesnym kontekście w roli takiej, jak twórcy dzieł wiekoprawnych. Ich film jest więc wysoce niespójny. Rozdarty między dwojgiem rodziców *Metropolis* sam w sobie ma podwójne ciało, którego obraz jest projektowany w formie Innego: fałszywej Marii, fallicznego robota-kobiety, która konotuje erosa i orgiastyczne ekscesy motłochu ucieleśniającego wszystkie elementy wymienione przez Theweleita. Wzorzec „żydowskiej kobiety” jest częściowo utajony, ale da się odszyfrować w jej „bolszewickim” przewodzeniu tłumom i pochodzeniu od Rotwanga, u którego wymalowana na drzwiach Gwiazda Salomona może być uznana za parapraxis¹⁸ dla gwiazdy Dawida, zaś jego status jako mieszkańca ubogiej chaty jako pradawnej przeciwwagi katedry sugeruje uporczywą rywalizację wyznań.

„Żydowskość” Rotwanga może być poczytywana za znak umowny, tak jak jego ręka. Podobnie jak ta ręka, fałszywa Maria jest oderwana od niego i zniszczona, a ta metonimiczna odpowiedniość sprawia, że ich upadek dokonuje się jednocześnie. Jej fałszywość jest oczywiście kojarzona przez częsty w kulturze chrześcijańskiej antysemityzm z żydowskością i judaizmem. A tam, gdzie Żydzi zaczynają się emancypować, Żyd może być demonizowany jako Szatan przebrany za Anioła Światła.

W *Metropolis* antysemityzm nie pojawia się na powierzchni, w świadomości. Ani Rotwang, ani fałszywa Maria nie są nigdy nazywani Żydami. Można więc kwestionować prawomocność jakichkolwiek stwierdzeń, że „głęboka analiza” odsłania tam obecność antysemityzmu. Może po prostu antysemityzm jest – wręcz paranoidalną – projekcją interpretatora? (może na zasadzie, że jeśli film podobał się Hitlerowi, musiał być antysemicki?). Niemniej widz z kręgu Freikorps mógł dostrzegać wyraźnie obecność antysemityzmu. Taka reakcja ukierunkowana była mniej na postać Rotwanga (na przekór intertekstualnym odniesieniom do faktu, że rolę tę grał Rudolf Klein-Rogge, Mabuse, którego identyfikacja jako psychoanalityka sugerowała żydowskie pochodzenie) niż fałszywej Marii i jej podobieństwa do Kobiety-strzelca. Nadawanie nazwy Innemu ulega zawieszeniu, przez co nasila się groza, jaką niesie. Jego rozszczepienie wzmacnia tę grozę, ma cechy męskie i kobiece, jest mężczyzną i maszyną, kobietą i maszyną (robot, który staje się fałszywą Marią, miał formę kobiecą, zanim otrzyma ludzką twarz). Na tym etapie niemieckiej historii intelektualnej oddzielne lęki nie stopiły się jeszcze, co pozwoliłoby na ich łatwą konfrontację i eliminację i to może dlatego film wymaga dwójakiego zakończenia – to kwestia, do której jeszcze wrócę. Fałszywa Maria może być odczytywana jako ta, która dyskredytuje uwznioślenie pacyfistycznej Marii, ale także – jak zasugerował Andreas Huyssen¹⁹ – jako jej seksualność, którą Freder, dręczony lękiem przed kastracją (co można również tłumaczyć ekspresjonistycznym lękiem syna przed ojcem) musi od niej odszczepić (lęk taki odtwarza kastrację, której się obawia), aby móc się do niej zbliżyć. W końcu ktoś mógłby dokonać kastracji łatwiej niż mechaniczna panna młoda, młoda robotnica jako maszyna dokonująca poetycznej sprawiedliwości na synu właściciela maszyny? I ktoś mógłby być lepszym kandydatem do kastracji od syna, którego ukochana ma twarz jego matki Hel, innymi słowy, czy *to jest Hel* (w wersji oryginalnej cierpienie Fredera było pierwszym celem wynalazcy, który szukał zemsty na człowieku, dla którego Hel go opuściła)?

Metropolis kończy się sceną, w której fałszywa Maria płonie, zaś prawdziwa nadzoruje pogodzenie kapitału i robotników na stopniach katedry. Jakkolwiek scena ta była często krytykowana za konformizm, jej prawdziwa słabość tkwi w tym, że jest zbyt czarna²⁰. Jej umieszczenie w filmie ma na celu raczej ukrycie prawdziwego zakończenia – lub jako jego zdublowanie – jest czymś głęboko przystającym do tekstu obsesyjnie ewokującego podwójność. Trafna wydaje się tu analiza końcowego paroksyzmu sformułowana przez René Girarda. Tak określa on kryzys ofiarńczy: *Monstrualny sobowtór dostarcza antagonistom, niezdolnym do przyznania, że nic ich nie dzieli, a więc do pogodzenia się (podkr. autora), tego właśnie, czego im potrzeba, by dojść do owego pogodzenia się gorszego typu, jakim jest jedność minus wykluczona jednostka (...). Gdy historyczna przemoc osiąga apogeum, upiorny sobowtór pojawia się wszędzie jednocześnie. Decydująca przemoc dokona się zarazem p r z e c i w k o najbardziej złowrogiej zjawie, jak też przy jej aprobacie. Po szaleńczym gwałcie następuje błogi spokój: rozwiewają się halucynacje, przychodzi odpężenie; całość doświadczenia jest przez to jeszcze bardziej tajemnicza*²¹.

Grupy, nieświadome możliwości pogodzenia, osiągają je mimo wszystko przez jednomyślne wykluczenie Innego, destrukcję fałszywej Marii. Stało się to

możliwe z uwagi na jej status sobowtóra, a więc jednostki nadmiarowej (zbytecznej). Nic nie zostało stracone, jej unicestwienie nie pociągnęło za sobą prawdziwej winy. Taka apokalipsa jest logicznym losem świata, w którym dublowanie burzy zawartą w tym funkcję nazywania. Sama maszyna, fałszywa Maria może zostać wyeliminowana w ironicznym, poetycko usprawiedliwionym końcowym akcie niszczenia maszyn, któremu sama przewodziła. Pożarcie przez rewolucję własnego dziecka jest formą samozniszczenia, destrukcją własnej przyszłości. Toteż pojednawczy uścisk dłoni przed katedrą jest być może zbyt zbytecznym, innym wariantem scenariusza, zepchniętym na bok przez wcześniejszy nacisk narracyjny na motyw ofiary, a teraz ulokowany i zakończony na marginesie. Można wszelako wcześniejszą ofiarę tłumaczyć w inny sposób, jako samopoświęcenie się prawdziwej Marii przez zejście do krainy cieni i rezygnację z władzy na rzecz mężczyzn – jak w marzeniu Freikorps. W kategoriach Girardowskich jej pojawienie się jako opiekuńczego ducha pojednania staje się aktem łaski (dobrodziejstwem) przypisanym zabitemu kozłowi ofiarnemu. Edyp – niegdyś sprawca plagi – wypowiada błogosławieństwo w tragedii Sofoklesa *Edyp w Kolonie*. Przeinaczając Girarda, można dowodzić, że w przypadku *Metropolis* społeczność, chcąc ugłaskać kozła ofiarnego, twierdzi, że to nie jego zabiła, ale jego sobowtóra, uzurpatora (błąd wybaczalny, skoro kobiecość przejawia się przede wszystkim w wyglądzie). Społeczność rozmywa swą własną winę i lęk, wmawiając sobie, że wróg stał się od tej chwili „bezpieczny” (wykastrowany, obezwładniony). Dla mentalności binarnej, która wyklucza półcień, to, co nie zagraża, musi bezwzględnie być zbawienne. Wynagradza się duchowi ofiary, czyniąc z niej bóstwo. Jej nowo ustanowiony przywilej z pewnością rozproszy obawę przed zbyt nagłym uwzniośleniem przez wspólnotę, której własna unifikacja przez destrukcję Innego była oczywiście po prostu przypadkową korzyścią.

Fałszywa Maria jest przedłużeniem ramienia wynalazcy, Rotwanga. Najwyraźniej ujawnia się ich związek w ujęciu, gdzie równocześnie widzimy na pierwszym planie jego sztuczną rękę i takąż rękę robota za nim. Jej spalenie jako czarownicy i związek z Rotwaniem sugeruje równowartościowość szaleństwa wiedzy i pogromu²². Jeśli nie ma Żyda, trzeba go wynaleźć, a jeśli jest to niemożliwe, wybiera się w zamian czarownicę (czy świadomość Thei von Harbou, że jej mąż jest Żydem doprowadziła ją do skrywanego antysemityzmu?). Czy to także identyfikacja z agresorem, któremu pierwsza kobieta wyzwolona (von Harbou?) mogła się podporządkować, dzięki rozdwojeniu, pozwalając sobowtórowi na gniewną emancypację w pierwszym starciu (sobowtórstwo jako rodzaj piorunochronu). Zawłaszczenie przez nią męskości (połączone z odmową współżycia z Langiem, co było powodem ich rozvodu) da się wytłumaczyć jako naśladowanie, co jest najszczerzą formą pochlebstwa. Czy przesunięcie od Żyda do czarownicy jest refleksem podejrzenia, że zniknięcie Żyda przez jego wyzwolenie to sztuczka znikania za sprawą zaklęcia? W tym kontekście pięcioramienna gwiazda na drzwiach Rotwanga może być odczytywana jako wykastrowana gwiazda Dawida. Ten brak jednego ramienia odpowiada zarówno jego utraconej prawej ręce, jak i odebraniu mu robota. To – zgodnie z określeniem Freuda – jak obrzezanie przeniesione wyżej. Jednocześnie kobieta, której moc porywania tłumów koduje „bolszewizm” i „żydowskość”, zostaje zdyskredytowana przez pokazanie, że jej intelekt wywodzi się z drugiego mózgu



Metropolis (zdjęcia z planu), reż. Fritz Lang (1926)

Metropolis, Rotwanga. Obrzezany Żyd tworzy Atenę, na której tarczy widnieje kastrująca Gorgona. Wymusi ona na innych mężczyznach jego rewanż za realną czy symboliczną kastrację (odmienna nazwa na utratę miłości na rzecz innego mężczyzny).

Gorgona, która paraliżuje, sama zostaje na końcu sparaliżowana. Jest formą śmierci, porażająco piękną kobietą, która – jak pokazał Mario Praz w *Romantycznej agonii* – prześladowała postromantyczną wyobraźnię, skłaniając Poego do przeświadczenia, że *śmierć pięknej kobiety jest bezwarunkowo najbardziej poetyckim toposem na świecie*. Niektóre z jej inkarnacji zostały przebadane wnikliwie przez Elisabeth Bronfen²³. Ciało pięknej kobiety może być określone w sposób mniej złożony niż pojęcie „Żyda” (które wciela kastrującego ojca, inteligencję, „miejskie zagrożenie” itd.), ale obraz czerpie trwałość z zawartych w nim wielorakich istnień, przenoszonych jakby przez kapsułę czasu. Warto tu przypomnieć usunięcie z oryginalnej kopii *Metropolis* obrazu Hel (wskrzeszonego w częściowej rekonstrukcji autorstwa Giorgio Morodera), matki Fredery, fizycznie identycznej z obiema Mariami. Wskazująca motywacja montażysty – często przywoływana w literaturze przedmiotu – jaką miała być chęć uniknięcia przewidywanej szyderczej reakcji publiczności na imię kobiety (błędnie napisane) Hell (piekło) – może ledwie maskować tę, którą trudniej dopuścić do głosu. Mogło chodzić o to, by wymazać ślady fantazji, która nie jest po prostu podszyta sadystycznym lękiem – jak dowodzi niemiecki renowator filmu Enno Patalas²⁴ – ale ma też charakter nekrofiliczny i kazirodczy, obrazuje bowiem wysiłek, by nawiązać stosunki ze zmarłą. Przeniesienie cech Marii na robota zostało zainscenizowane tak, jakby ta pierwsza zmarła, okazuje się jednak potem, że przeżyła, co wskazuje raczej na śmierć obrazu Marii. (Rozpoznana jako obraz może być potem skopiowana). Ta śmierć oczywiście daje początek orgiastycznej seksualności. Zwycięstwo nasilającego się wyparcia od samego początku jawi się jako zguba. Jest to tak, jakby kino bazujące raczej na patrzeniu niż dotyku nie mogło poradzić sobie z uwodzącym obrazem, który funkcjonuje jak anons reklamowy i kusi do dotykania, a więc jest skazany na demonizowanie i wyparcie. Przez ukazanie tego nowego wymiaru wewnątrz Marii, tak jakby wyłonił się on poza nią, przez nadanie mu aury śmierci i zafalszowania, antycypuje się jego późniejsze całkowite wykluczenie. Ów niby cielesny status nekrofilicznej ukochanej symbolizuje nieosiągalność i napędza przerażające koło miłości i furii, wciąż odtwarzając morderstwo, które zawsze sytuuje ją poza zasięgiem. Histeryczne zastyganie w bezruchu podczas zbliżenia doświadczanego jako gwałt, wstydlivy – lub po prostu samobronny – sposób zapobieżenia jego realizacji, wzmacnia symbolikę paraliżu i unieobecnienia²⁵. To z kolei koresponduje z uprawianą przez nią introjekcją²⁶ dziewiętnastowiecznej idealizacji kobiety, co przenosi gwałt i prostytucję w obszar małżeństwa, zrównując seksualność z brudem i degradacją, a tym samym usprawiedliwiając marksistowskie drwiny z małżeństwa jako zalegalizowanego nierządu burżuazji. Jej zastyganie podczas zbliżenia jest z pewnością jednym z dziewiętnastowiecznych doświadczeń metaforycznie zakodowanych w obrębie nekrofilicznego repertuaru wyobraźni: nieruchoma jest zarazem martwa i zawsze dziewicza, wydaje ostatnie tchnienie zalana krwią. Znieruchomienie daje mężczyźnie całkowitą kontrolę, której towarzyszy impotencja. Obraz utraconej matki rozpoznany przez lacanistkę Bronfen jest

także obrazem kochanki pozornie obecnej, ale w rzeczywistości mentalnie gdzie indziej (a także prostytutki).

Jeśli nekrofiliczna fantazja, najważniejsza w motywacji Rotwanga, zawiera nieuniknioną frustrację, skonstruowanie sobowtóra okazuje się remedium. Dwaj mężczyźni mogą posiadać tę samą dziewczynę: ojciec i syn. Dziwaczne rozwiązanie sytuuje *Metropolis* między stylem tragedii („realistyczny” świat ograniczenia i trójkątów miłosnych, w którym dwóch kocha jedną, co rodzi nieuniknioną frustrację i rywalizację) i styl komedii (struktura kwadratu, gdzie dwie pary łączą się równocześnie). Ta podwójna przynależność może być równie dobrze źródłem niekoherencji. Z tego powodu tragedia jest udziałem tylko jednego pokolenia, pokolenia Rotwanga, który – jak jest o tym mowa w powieści Von Harbou – traci Hel na rzecz Joha Fredersena, a sam Fredersen traci żonę, która umiera w trakcie porodu. Mechaniczne zdublowanie Hel przez Rotwanga jest rozwiązaniem, które przyszło tragicznie za późno. Przemontowanie dzieła tłumi tę tragedię, przesuwając akcent ku tonacji optymistycznej. Współobecność obu Marii jest dla Fredera, w jego doświadczeniu pokoleniowym, wyznacznikiem komedii, happy endu. Zdublowanie Marii funkcjonuje nie jako marzenie Rotwanga – substytut nieosiągalnej zmarłej ukochanej, ale jako utopijny pomysł na odszczepienie i wyeliminowanie niemiłych cech kochanki i ułomności patriarchalnego porządku ukrytych za jej osobą (destrukcyjna machina jako *vagina dentata*). Skoro wątek Fredera dotyczy odzyskiwania nieosiągalnej matki, jakkolwiek bez dopełnienia winy, właściwe jest, że zaczyna się on podwójnym cudem wskazującym na świadomie nieprawdopodobne rozwiązania: obraz matki powraca, a dziewczyna-robotnica wkracza do Ogrodu Synów, znosząc biegunowość struktury Frederego świata.

W ten oto sposób *Metropolis* ujawnia ideologiczną konstrukcję kobiety jako dwoistej madonny-nierządnicy, niemniej przedstawia te przeciwieństwa jako sobowtóry, zasiewa więc także ziarno podejrzania, że biegunowość jest jedynie powierzchowna, że jest jedynie cechą mitycznej struktury mentalnej. Rozdwojenie madonna-nierządnica pozostaje w związku z niezmiennie ważnym rozróżnieniem Laury Mulvey co do dwóch standardów hollywoodzkich metod negocjowania z freudowskim pojęciem lęku przed kastracją: dewaluacją kobiecości, odmienności, która wywołuje obawę, oraz jej fetyszystycznym nadwartościowaniem²⁷. W kategoriach religijnych struktur myślenia „dewaluacja” staje się demonizacją i fetyszyzacją, uwielbieniem. Jednak obrazy kobiet w głównym nurcie kina nie są po prostu sobie przeciwstawione, ale dialektycznie współzależne. Krytyka religii, którą uprawia *Metropolis*, i z której w końcu się wycofuje, zakłada, że taka sama jest prawda wiary. Ostatecznie „nadwartościowana” kobieta może być uważana za nietykalną, ponieważ gdy tylko zostaje naznaczona seksualnością, ulega prostytualizacji, w takim znaczeniu, jak to opisuje Laing w *Self and Others*²⁸. Staje się substytutem innej kobiety, która sama była niedostępna – matki, własności ojca. Dotknięcie nadwartościowanej kobiety jest chybione, nigdy nie przywołuje matki. Jest ona faktycznie tabu – utracona, nieosiągalna (czego Rotwang nigdy sobie nie uświadomił). Światło macierzyństwa promieniuje tylko na ten obraz, w którym jaźń roztopia się narcystycznie. Dziecięca niepewność co do granic własnego ciała znosi rozróżnienie pomiędzy „ja” a matką, „ja” a obrazem (jedną z konsekwencji jest tu stwierdzenie Stern-

berga: *Ja jestem Marleną*, które odbija narcystyczne zablokowanie w jej obrazie, co nie dziwi, gdy się weźmie pod uwagę status tego obrazu jako zbytecznego znaku jego własnej reżyserskiej kontroli, jako wariant dziecięcej tęsknoty do sprawowania kontroli nad pierśią jako czystym kanałem przyjemności?). Idealizacja nie wynika jedynie z lęku przed kastracją – choć w *Metropolis* jest on rzeczywiście jednym z jej źródeł – ale może nawiązywać do doświadczenia macierzyństwa²⁹. Idealizacja może mieć charakter post-edypalny (fetyszyzacja, która zaprzecza lękowi przed kastracją), pre-edypalny („ja” i matka połączone przez zasadę przyjemności), lub być nawet post-edypalnym wyrzeczeniem się pragnień pre-edypalnych (związanych z lekiem przed regresją i utratą granic ego). Wszystkie te stanowiska są dostępne widzowi, a filmowe struktury sennie podtrzymują archetypiczną otwartość, która tak wabi publiczność i każde fantazyjne zablokowanie we wszechogarniającym mroku najbardziej wolnego ze wszystkich rynków, największego ze wszystkich kościołów, którego potęgą wynika z zaniechania wznoszenia własnego kościoła. Ale skoro forma filmowa daje pierwszeństwo patrzeniu, a nie dotykowi, każde post-edypalne pragnienie, by posunąć się dalej i dotknąć ekranu rzeczywiście (reakcja na widowni niestosowna), jest czymś, co można wykić w pewnych filmach. Jednak przemysł, instytucja kina jako taka umożliwiała i wspierała sprawę rzeszy wielbicieli rozszerzenie oddziaływania gwiazd i postaci przez nie granych poza kino. Na wpół stłumiona świadomość, że świat jest zarazem poza kadrem i w nim – że jest zarówno w obrazie, jak i poza nim, konstruuje jednostki jako własne sobowtóry, niezależnie od płci. Widz *Metropolis* jest nadmiernie zdeterminowany – jako rozszczepiony między sacrum i profanum – jak obraz Marii.

PAUL COATS

Tłum. TERESA RUTKOWSKA

¹ Por. dyskusja o złożonej tekstualności dzieła: G. Bertellini, *Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions*, w: *Film History*, vol. 7 (1995), s. 277-290. O fascynującym procesie monachijskiej rekonstrukcji zob.: L. Codelli, *Entretien avec Ebbo Patalas*, „Positif”, nr 285 (Nov. 1984), s. 15-20. Interesujące refleksje na temat wersji Georgio Morodera zob. B. Cieutat, *Fritz Lang „Morodonernisé ou l'art du détournement”*, „Positif” nr 285 (Nov. 1984), s. 12-14 i T. Elsaesser, *Innocence Restored*, „Monthly Film Bulletin”, t. 51, nr 611, s. 363-366.

² Tego określenia Freud używa w odniesieniu do końcowego etapu marzenia sennego. To wtórny proces ego, w którym najdziwniejsze elementy snu zostają zreorganizowane, tak by sen osiągnął kształt znaczeniowy. To po-

wierzchniowe znaczenie zostaje poddane „wtórnemu opracowaniu”.

³ Mowa tu przede wszystkim o najbardziej przekonującej i wnikliwej pracy Rogera Doudona, „*Metropolis*” *Mother City* – „*Mittler*” – *Hitler*, „*Camera Obscura* 15” (Autumn 1986), s. 137-173. To raczej psychoanalityczne odcyfrowanie topografii miasta i pewnych motywów wizualnych niż dynamicznych współrelacji i zestawień między głównymi postaciami filmu (zwłaszcza Rotwangiem i dwiema Mariami) i problemu filmowego stosunku do antysemityzmu, co mnie tu interesuje przede wszystkim.

⁴ Por. S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1974, s. 139.

⁵ R. K. Harrison, *Introduction to the Old Testament*, Grand Rapids, Michigan 1969, s. 556.

- ⁶ H. G. Adler, *The Jews in Germany: From the Enlightenment to National Socialism*, University of Notre Dame Press, London 1969, s. 141-142.
- ⁷ To istota całej pracy Carrola *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*, Rotledge, London, New York 1990, s. 31-35.
- ⁸ N. W. Ackerman i M. Jahoda, *Anti-Semitism and Emotional Disorder*, Harper, New York 1950, s. 58.
- ⁹ E. Bronfen, *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992, s. 196.
- ¹⁰ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Brama, Poznań 1994, t. 2, s. 146.
- ¹¹ Por. np. T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Fisher Taschenbuch, Frankfurt s. M 1986, s. 151-152. Wyd. polskie: *Dialektyka Oświecenia (Fragmenty filozoficzne)*, tłum. M. Łukasiewicz, tłum., przejrzał i posłowiem opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1994, s. 194.
- ¹² Można się również zastanawiać, czy to przez przypadek Marks, Nietzsche i T. Freud, trzy postaci, którym Ricoeur przypisuje ojcostwo „hermeneutyk podejrzeń” (P. Ricoeur, *The Critique of Religion*, w: *The Philosophy of Ricoeur*, red. Ch. E. Reagan & D. Stewart, Beacon Press, Boston 1978, s. 213-222), wywodzą się z niemieckiej tradycji.
- ¹³ T. W. Adorno, M. Horkheimer, dz. cyt., s. 205.
- ¹⁴ K. Theweleit, *Male fantasies*, t. I: *Women, floods, bodies, history*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987. Freikorps – niemieckie oddziały ochotnicze, organizowane po I wojnie na bazie powojennych frustracji i poczucia krzywdy, rekrutujące się ze zdemobilizowanych żołnierzy, przeznaczone głównie do walki z ruchami lewicowymi, (przyp. tłum.)
- ¹⁵ W. Adorno, M. Horkheimer, dz. cyt., s. 211.
- ¹⁶ K. Theweleit, dz. cyt., s. 79.
- ¹⁷ S. Kracauer, dz. cyt. s. 138.
- ¹⁸ Gdy zapomnieliśmy o czymś, wiemy, że zapomnienie to było błędem, ale czujemy niejasno, że chcieliśmy w ten sposób czegoś uniknąć. Nazywa się to *faulty achievement* (błędne dokonanie), a w *Standard Edition* słowo to jest tłumaczone jako *parapraxis*.
- ¹⁹ Por. A. Huyssen, *The Vamp and the machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's „Metropolis”*, *New German Critique*, s. 24-25, 1981, s. 221-237.
- ²⁰ E. Patalas, *Metropolis, Scene 103*, „Camera Obscura 15”, Autumn 1986, s. 170-171.
- ²¹ R. Girard, dz. cyt., t. 1, s. 221-222.
- ²² Stąd, jak zauważył Adolf Leschnitzer (*The Magic Background of Modern Antisemitism: An Analysis of the German-Jewish Relationship*, International Universities Press, New York 1961, s. 223), w książce Wihelma Buscha *Hensel und Gretel* czarodziej, który pomaga czarownicy w zamordowaniu dzieci, ma skarykatyzowane cechy Żyda.
- ²³ E. Bronfen, dz. cyt.
- ²⁴ E. Patalas, dz. cyt., s. 170-171.
- ²⁵ F. Cioffi, np. zauważa, że w 1890 amerykański lekarz A. F. A. King przekonywał, że to była funkcja historycznego ataku, by sprowokować przemoc (Freud: *Modern Judgement*, Macmillan, London and Basingstoke, 1973, s. 6).
- ²⁶ Introjekcja to tyle co proces włączania do własnej osobowości przejętych od otoczenia norm, wzorów kulturowych, tworzenie superego (przyp. tłum.)
- ²⁷ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
- ²⁸ R. D. Laing, *Self and Others*, Panguin, Harmondsworth 1969, s. 66.
- ²⁹ Nacisk na ten aspekt kładzie Galylyn Studlar. Nazywa to *masochistyczną estetyką*. Zob. jej wcześnie prace, np. *Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema*, w: B. Nichols (red.), *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley 1975, t. II, s. 602-621,