

Theo van Gogh

KINGA JELIŃSKA-MANDERS

Theo van Gogh odgrywał ważną rolę w społeczeństwie holenderskim. Mam na myśli nie tylko jego wyjątkowe znaczenie, jego wpływ na poglądy, jego opiniotwórczą moc. Theo „grał” ze swoją publicznością, komunikował się przez różnorodne media – raz w masce felietonisty prasowego, innym razem jako prowadzący programy satyryczne, jako dyskutant z politykami, wreszcie jako aktor i reżyser filmowy. Jego „gra językowa” ze społeczeństwem podkreślała, że mówienie i komunikacja są częścią pewnej działalności, pewnego sposobu życia. Jak napisał filozof Ludwig Wittgenstein: *Język jest labiryntem ścieżek. Przybywasz z jednej strony i orientujesz się w sytuacji, przybywasz do tego samego miejsca z drugiej i już się nie orientujesz*. Potencjał znaczeniowy tego cytatu, związany z przestrzenią i pochodzeniem, w odniesieniu do van Gogha wydaje się wyjątkowo gorzki. Czyżby gra językowa Theo van Gogha okazała się rzeczywiście nieczytelna?

Śmierć i symbole

2 listopada 2004 roku cały świat obiegła wiadomość o tragicznej śmierci holenderskiego reżysera-prowokatora. Rankiem na jednej z ulic Amsterdamu Theo van Gogh został brutalnie zamordowany przez Mohammeda B., Holendra pochodzenia marokańskiego. Był to mord wyjątkowo okrutny, podyktowany fanatyczną nienawiścią, wykonany w rytualny sposób. W ciele ofiary znaleziono wbity nożem list grożący Ayaan Hirsi Ali i innym „heretyckim ekstremistom”. Zatrzymany wkrótce po zbrodni morderca przygotowany był również na akt samobójczy. Działał w porozumieniu z małą grupą fanatyków. Żadna organizacja nie przyznała się do zlecenia tej zbrodni.

Wiadomość o śmierci van Gogha pojawiła się w mediach niemal natychmiast po zabójstwie. Zszokowanie opinii publicznej, poruszenie i niebezpieczeństwo zamieszek na ulicach miasta, wypowiedzi ważnych polityków świadczyły o wyjątkowości sytuacji. W roku 2002 populistyczny polityk prawicowy Pim Fortuyn został zastrzelony przez lewackiego aktywistę Volkerta van der Graafa. Fortuyn, tak jak van Gogh, był znany ze swego poparcia dla antyimigracyjnej polityki oraz z otwartej krytyki postaw antydemokratycznych wśród mniejszości muzułmańskich. Van Gogh wielokrotnie przeprowadzał wywiady z Pimem Fortuynem, łączyła ich przyjaźń oraz podobieństwo poglądów. Po zabójstwie Fortuyna zupełnie niewyobrażalne wydawało się to, że zbrodnia na tle ideologicznym może się zdarzyć w Holandii jeszcze raz.

Trudno opisać nastroje społeczne w Niderlandach tuż po morderstwie van Gogha. Była to specyficzna mieszanina szoku i oburzenia z krytyczną refleksją

na temat muzułmanów, niewiarą w zasadność – ale i chęcią obrony – tradycji tolerancji i społeczeństwa wielokulturowego. Dla wszystkich stało się jasne, że van Gogh został zamordowany za krytykę islamu, za bluźnierstwo, którego dopuścił się nie raz, i które w oczach wielu było przedmiotem jego filmu *Podporządkowanie* (*Submission Part I*).

W dniu śmierci Theo na placu Dam w Amsterdamie władze miasta zorganizowały wieczór żałobny z manifestacją w obronie wolności słowa. Wydarzenia, co ważne, były transmitowane na żywo w telewizji. Parę dni później – również na żywo – pokazano uroczystości pogrzebowe. W tych dniach w Holandii odnotowano zamieszki o podłożu religijnym, nie było jednak rannych.

Śmierć jest gigantycznym kryzysem znaczenia, szczególnie śmierć tak drastyczna i rytualnie wykonana. Van Gogh stał się symbolem, nazwiskiem i postacią, za którymi stoi określony potencjał sensu, na które zostało nałożone całościowe doświadczenie społeczne. Van Gogh stał się elementem znaczącym. Jego nazwiskiem żongluje się jak symbolem, jego postać uległa pośmiertnie wybitnej semantyzacji. Stał się argumentem w społecznej dyskusji, używanym przez polityków różnych opcji i różnorodnie wartościowanym, choć w Holandii przeważa pozytywne, wręcz martyrologiczne, pojmowanie jego mitu. Śmierć van Gogha odczytano jako pogwałcenie wolności słowa, jako przyczynek do rozmowy o zmianie polityki integracyjnej, którą starał się rozpocząć Pim Fortuyn. Niedługo po tragicznej śmierci reżysera w Amsterdamie zginął młody złodziej, z pochodzenia Marokańczyk, potrącony przez samochód ofiary próbującej odzyskać łup. Ulica znowu stała się sceną emocji, zapalono świece, pojawiły się po raz kolejny porównania do van Gogha. Doszukiwano się także symbolicznego znaczenia faktu, że van Gogh został zamordowany 911 dni po zabójstwie Pima Fortuyna, gdyż cyfrę kojarzono z zamachami na World Trade Center w Nowym Jorku. Zasadność tych zestawień jest oczywiście wątpliwa, są to jednak znaczące przykłady, w jak szerokim spektrum wykorzystuje się nazwisko reżysera.

Na świecie pojawiło się wiele artykułów krytycznych podkreślających nie-dopuszczalne wątki antysemitki w opiniach van Gogha, jego cięty język, skłonność do radykalizmu. Wszystkie te zarzuty są prawdziwe i były stawiane również w Holandii. Van Gogha ocenia się różnie, w zależności od perspektywy, raz traktując jak politycznego publicystę, raz jak artystę. Ta różnorodność perspektyw wydaje się tropem najważniejszym przy jakiegokolwiek próbie krytycznego zrozumienia tej postaci. Nie należy bowiem zapominać, że Theo van Gogh grał, przyjmował różne role i używał wielu kodów. Jego śmierć niesie znaczenia, które wykraczają daleko poza wyrwane cytaty o charakterze politycznym, jest wielowymiarową kwestią, związaną z filozoficzną, społeczną i estetyczną refleksją. Dopiero przeanalizowanie tych podstaw uprawnia do głoszenia opinii krytycznych.

Błazen uwikłany w politykę

Ekscentryczny intelektualista o twarzy dziecka. Zawsze z papierosem, szczególnie tam, gdzie palenie było ściśle zabronione – *Zdrowy Palacz* (*De Gezonde Roker*), tak nazwał nawet swoją stronę internetową. Kolejny atrybut – butelka piwa. To właśnie papierosy i piwo, nie tylko kwiaty i świece, ludzie zostawiali

w miejscu morderstwa. Dla wielu był bardziej po prostu figlarzem Theo niż Theo van Gogh, mimo że sam szczycił się pokrewieństwem z genialnym malarzem holenderskim. Theo – *enfant terrible* holenderskiej sceny, postać, której wolno było więcej niż innym. Rzeczywiście Theo van Gogh był holenderskim błaznem. Swoje ekscentryczne, karnawałowe oblicze eksponował w programach telewizyjnych, zawsze przepełnionych groteską, niejednoznacznością, przerysowaniem, kontestacją kultury. Nie bał się wygłaszać wysoce kontrowersyjnych opinii. Oskarżał i obrażał najwyższych. Nie było dla niego autorytetu, którego nie mógłby wyśmiać lub wprost nazwać idiotą.

Czasem zapominał, że społeczne przedstawienie jest zawsze na cenzurowanym. To przysporzyło mu wrogów i doprowadziło do konfliktów z nadawcami telewizyjnymi, szczególnie z państwowymi. Od tego czasu Theo van Gogh zaczął pojawiać się częściej w stacjach komercyjnych. Tworzył widowisko dla ludzi, interakcja była bowiem najważniejsza. Świat przedstawiał na opak. Był błaznem stojącym obok moralności, personą, która wypowiada głośno kwestie, przez innych jedynie szeptane, swoistym wentylem społecznym. Van Gogh niezaprzeczalnie wierzył w funkcjonalną rolę wypowiedzi, więc nawet swych najbardziej obraźliwych kwestii bronił jako istotnych z punktu widzenia komunikacji społecznej. Chciał być bardziej postacią niż osobą, przyjmował role z całym ich teatralnym zapleczem, a jako błazen pozwalał sobie na „święto głupców”, wolność słowa, brak kategorii, łamanie tabu, mediację. Pragnął przywracać normalność, zagubioną gdzieś między pustymi frazesami politycznej gry językowej.

Jego filmy często korzystały z dobrodziejstwa inwentarza takiej pozycji, zbliżały się jednak nieuchronnie do radykalnej publicystyki politycznej. Szczególnie ostatnie dzieła van Gogha coraz bardziej brnęły w tematykę społeczno-polityczną. Oślawiony dziesięciominutowy film *Podporządkowanie*, który stał się przyczynkiem do śmierci reżysera, jest dla tej tendencji bardzo symptomatyczny. Pokazany – mimo licznych wątpliwości – przez państwową telewizję film wzbudził wiele skrajnych reakcji przede wszystkim wśród mniejszości muzułmańskiej, choć za ambiwalentny charakter był krytykowany także przez polityków i znawców kina.

Podporządkowanie to symboliczna historia życia kobiet islamskich. Mroczne oświetlenie, etniczna muzyka oraz ascetyczna scenografia są tłem monologu kobiety zasłoniętej tradycyjną burką. Część jej stroju jest jednak na tyle prześwitująca, że pozwala dostrzec nagie ciało. Kobieta opowiada tragiczną historię życia, która jest parabolą losu innych kobiet islamskich. Zmuszona do małżeństwa z wybranym przez rodzinę mężczyzną, czuje wstręt do swego męża, który bezpodstawnie zarzuca jej niełojalność i wymierza kary cielesne. W kadrze przeważa zbliżenie jej oczu i zasłoniętej twarzy, gdy jednak wypowiada kwestie o domowej agresji, widzimy w detalu pobite, posiniaczone ciało, na którym wytatuowane są wersety *Koranu*. Rodzina, w obawie przed hańbą, zakazała jej ujawniania prawdy o molestowaniu seksualnym. Mówiąc o tym bohaterka śmieje się histerycznie. Jest to śmiech dziecka, które opowiada o czymś wstydlivym, niewyobrażalnym.

Metaforyka użyta się w tym monologu jest bardzo wyrazista i obliczona na uzyskanie silnego efektu kontrastu. Największym marzeniem kobiety jest poczuć wiatr i słońce we włosach, móc podróżować, co oczywiście nigdy nie będzie jej dane. Adresatem wypowiedzi jest Allah, do którego bohaterka zwraca się bezpo-

średnio, jakby w domyśle pytając, dlaczego pozwala na taki los. Styl monologu doskonale podsumowuje zdanie: *Wiara w Ciebie, podporządkowanie Tobie wydają się zdradą samej siebie. Pod moją chustą modłę się o zbawienie, lecz Ty pozostajesz niemy jak grób, którego tak bardzo pragnę*. Kobieta wygłasza modlitwy po arabsku, na koniec upada na kolana w tradycyjnym pokłonie.

Do wyreżyserowanego przez Theo van Gogha *Podporządkowania* monolog napisała Ayaan Hirsi Ali. Nazwisko aktorki zostało zatajone. Ayaan Hirsi Ali jest politykiem, holenderską deputowaną z ramienia liberalnej partii VVD. Pochodzi z Somalii. Uciekła do Holandii, gdy tradycyjnie zaaranżowano jej ślub z członkiem rodziny. W Somalii poddano ją rytualnemu obrzezaniu. Od lat walczy o emancypację kobiet islamskich, próbując także oddolnie mobilizować środowisko do wymuszenia zmian. Porzuciła islam, wskazuje na problem przemocy w rodzinach muzułmańskich, przekonuje, że politycy nie mogą nadal ignorować tej kwestii. Wielokrotnie dostawała listy z groźbami. Jest postacią skupiającą nienawiść ekstremistów religijnych, krytykowaną za radykalizm nawet wewnątrz swojej partii. Po śmierci van Gogha bardzo długi czas pozostawała w ukryciu, mimo że już wcześniej poruszała się jedynie z ochroną. Współpraca Theo van Gogha z Hirsi Ali jest bardzo znacząca, jest wręcz swoistym manifestem politycznym, kolejnym krokiem w krytyce islamu, która przez lata pozostawała ideologiczną obsesją reżysera, przedmiotem wielu jego wystąpień i artykułów.

Muzułmanie rzeczywiście mogą postrzegać *Podporządkowanie* jako film bluźnierczy. Nagie ciało kobiety z wytatuowanymi wersami Koranu, łączące wyrażenie elementy sacrum i profanum, jest niezaprzeczalnie prowokacyjne. Dlatego w kategorii potencjalnego widza film zdaje się nie skierowany do muzułmanów, lecz bardziej do ich politycznych oponentów. Trudno zatem bronić tezy o przekonującej roli edukacyjnej *Podporządkowania*. Bohaterka wygłasza swój monolog po angielsku, modlitwy po arabsku, a w telewizji film był pokazany z holenderskimi napisami. Formalnie więc dzieło jawi się jako otwarte dla szerokiej, nie tylko holenderskiej, publiczności. Jego przesłanie pozostaje bardzo wyraźne i jednoznaczne. Nie można odmówić *Podporządkowaniu* siły oddziaływania, gdyż film, dzięki swej bezpośredniości i związanego z nim skandalu, przyczynia się do zapoczątkowania dyskusji o statusie społecznym i motywowanej tradycją przemocy wobec kobiet muzułmańskich.

Wyczuwalne zaprojektowanie percepcji filmu wywołało liczne kontrowersje. Pamiętać należy, że kontekst odbioru jest tu niemalże kluczowy. Relatywny kulturowo widz holenderski dostrzega w *Podporządkowaniu* pewne naddane znaczenia. Ogromną rolę grają wobec tego wszelkie okoliczności pozafilmowe, nazwiska twórców, ich zależności polityczne i wizerunek społeczny. Film ten jest zapewne ciekawą publicystyką filmową ujętą w artystyczną, niskobudżetową formę, choć może nadal pozostawiającą wiele do życzenia. Fenomenalna percepcja czyni *Podporządkowanie* filmem ze wszech miar historycznie ważnym.

Dyskusja o wolności słowa związana ze śmiercią van Gogha odnosi się w szczególności do krytyki islamu. Van Gogh i *Podporządkowanie* funkcjonują niczym słowa-symbole w sporach o granice owej wolności. Sam reżyser uważał, iż sytuacja w Holandii, szczególnie przed Fortuynem, była paradoksalna, ponieważ problem wątpliwej integracji środowisk islamskich przemienił się w polityczne tabu, a w dyskusji publicznej dominowała tyrania politycznej poprawności.

Rodzi to paradoks, w którym publicznie nadal nie podejmuje się albo bagatelizuje pewne tematy, mimo że nasila się niechęć i agresja w stosunku do niektórych grup społecznych. Dla van Gogha tolerancja była jedynie pustym hasłem, sprytnym wytrychem ideologicznym, zasłaniającym tak naprawdę obojętność i obłudę społeczeństwa holenderskiego, które w ten sposób usprawiedliwia brak tolerancji i poszanowania kultury Zachodu przez fundamentalistów muzułmańskich.

Z tego zapewne powodu problem integracji i sposobu życia muzułmanów i innych mniejszości stał się dla Theo van Gogha nieustającą inspiracją twórczości zarówno filmowej, jak i publicystycznej. W filmie *Cool*, pokazywanym w kinach w 2004 roku, wracał do tej problematyki. Film, co istotne, powstał we współpracy z Ministerstwem Sprawiedliwości. Przedstawia on historię grupy młodzieży, głównie pochodzenia marokańskiego, która tworzy gang planujący grabież dużych pieniędzy. Chłopcy są jednak na tyle nieudolni w swoich zamiarach, że zostają schwytani przez policję i umieszczeni nie w więzieniu, lecz w zakładzie edukacyjno-poprawczym Glenn Mill. Jest to instytucja o ściśle określonych regułach i hierarchii, nosząca znamiona sekty imitującej strukturę gangu. Jej zadaniem jest próba przekonania wychowanków, aby złe odruchy przekierowali na pozytywne działanie.

W filmie znaczącą rolę odgrywa muzyka hiphopowa, raperskie występy są niejako komentarzem i kompozycyjnym refrenem filmu. *Cool* korzysta z bardzo nowoczesnego montażu, jest filmem zdecydowanie otwartym na młodą publiczność. Wśród aktorów pojawiają się młode holenderskie gwiazdy, choć większą część obsady stanowią amatorzy. Tematyka tak zwanej trudnej młodzieży jest w kinie dobrze znana. Film van Gogha koresponduje zarówno tematycznie, jak i estetycznie z takimi filmami, jak *Chłopaki z sąsiedztwa* Singletona, *8 mila* Hansona, *Kids* Clarka czy nawet z *Blokersami* Latkowskiego.

Bohaterowie, początkowo nastawieni cynicznie do instytucji poprawczej, przechodzą w końcu reedukację, przewartościowują swoje myślenie, zaczynają na nowo definiować, co tak naprawdę zasługują na miano „cool”. Po wyjściu na wolność czekają na nich te same problemy, muszą skonfrontować się z dawnym zdeprawowanym towarzystwem. Wtedy czują się jeszcze intensywniej outsiderami, tym razem jednak bardziej świadomie i z wyboru, rozumieją bowiem, że teraz wcale nie przystają bardziej do norm swojego własnego, przestępczego podwórka niż społeczności w ogóle. Postanawiają nie uczestniczyć w kolejnym napadzie. Decyzję tę jeden z bohaterów przypłaca życiem. Epilog ma zdecydowanie pozytywny, nieco moralistyczny wydźwięk, gdyż tylko jeden chłopiec powraca do gangu, reszta zaś znajduje pracę i rozpoczyna „nowe”, uczciwe życie.

Takie optymistyczne przesłanie zazwyczaj nie było kojarzone z Theo van Goghem, choć w swej twórczości filmowej często udowadniał, iż współbycie społeczne ludzi o różnym pochodzeniu i tradycji jest jak najbardziej możliwe i inspirujące, a wszelkie problemy wynikają ze struktury systemu politycznego. Van Gogh był łączony głównie z ostrą krytyką fundamentalistów. Skandaliczna, skrajna w wymowie publicystyka ma zupełnie inną siłę oddziaływania niż przekazy subtelne, ujęte w formę filmu czy serialu fabularnego. Granica pomiędzy wolnością słowa a obraźliwą intencją w wypowiedziach reżysera jest trudna w ocenie. Niektórzy politycy holenderscy po śmierci reżysera ponownie zaczęli krytykować jego styl, uważając go za zbyt drażliwy, negatywny, siejący niena-

wieść. Sam Theo sądził, że jest zbyt elokwentny, aby wyrażać się w akademickim języku, że skoro niektórzy muzułmanie uznają homoseksualistów za świnie, on ma prawo i obowiązek odwzajemniać się taką samą poetyką. Jego retoryka to rewers tyranii języka politycznej poprawności. Dużo w tej retoryce błazenady, inspirowanej jarmarcznym językiem, bliskim „zwyczajnym” ludziom i potocznym opiniom, choć przecież nie oznacza to, że tego typu sądy są z założenia słuszne, a ich oddziaływanie pozytywne. Allaha nazywał *świnia zwaną Allahem*, fundamentalistów muzułmańskich notorycznie definiował określeniem *kozojebcy* (*geitenneukers, goatfuckers*). Określeniem tym van Gogh nawiązywał do poglądów ajatollaha Chomeiniego, który przyzywał na seks ze zwierzętami, szczególnie podczas menstruacji kobiet. W jego intencji miało to obrażać również tych, którzy zaczepiają kobiety holenderskie na ulicach, nazywając je niewybrednie „kurwami”. W książce *Allah wie najlepiej* zawierającej felietony, które trudno było mu opublikować gdzieś indziej, napisał: *Istnieje Piąta Kolumna kozojebców w tym kraju, którzy czują pogardę i plują na urodzonych tu ludzi. Oni nienawidzą naszej wolności. Niedługo Piąta Kolumna kozojebców rozniesie trujący gaz, choroby i bomby atomowe, wymierzone w wasze i moje dzieci*. Uważał, że mniejszość muzułmańska korzysta w Holandii ze statusu ofiary, który usprawiedliwia oporność w procesie integracji. Popierał wojnę w Iraku, ganił mera Amsterdamu za pozytywne wypowiedzi i zapewnienia skierowane do muzułmanów po atakach z 11 września. Van Gogh na swój sposób chciał podkreślać niedorzeczne aspekty retoryki politycznej poprawności, ustanowić jasne kryteria, która kultura, mentalność i styl życia powinny być uznawane za dominujące. Starał się przekonać, że integracja na zasadach równości okazała się praktycznym fiaskiem, powodując jedynie społeczną frustrację i konflikty, dlatego należy zredefiniować sprawy priorytetowe.

Van Gogh został zamordowany w okresie końcowych przygotowań swojego nowego projektu filmowego *06/05*. Obraz ukazał się już po śmierci reżysera. Tytuł jest odwołaniem do daty zamordowania Pima Fortuyna w 2002 roku. Film przedstawia historię zamachu.

Fortuyn został zastrzelony parę dni przed wyborami, mimo to jego partia Lista Pima Fortuyna zwyciężyła w wyborach, choć wkrótce okazała się bardzo ułomna w sprawowaniu rządów. Fortuyn w wielkiej mierze był politykiem populistycznym, porównywanym czasem z austriackim Jörgiem Haiderem. Fortuyn, bardzo sprawny medialnie, o wybitnie charakterystycznym image’u, choć dość paradoksalnych pomysłach politycznych, stał się w Holandii wpływową postacią publiczną i aspirował do objęcia stanowiska premiera. Był zdeklarowanym homoseksualistą, często pojawiał się publicznie wraz z dwoma pieskami, których imiona znała cała Holandia. Sprytnie łączył politykę z kreacją własnego ekscentrycznego wizerunku, jawił się więc jako symptomatyczna dla nowoczesności hybryda – bardziej publiczna persona totalna o znamionach hochsztaplera niż klasyczny polityk-ekspert. Theo van Gogh sympatyzował z wieloma jego poglądami. W telewizyjnej ankiecie SMS-owej, która odbyła się już po śmierci van Gogha, Fortuyn został uznany za najwybitniejszego Holendra wszech czasów. Mimo że ankieterzy przyznali się do niedokładnego policzenia głosów i oddali zwycięstwo Wilhelmowi Orańskiemu, cała sprawa uwypukliła fakt zdecydowanie pozytywnej, przynajmniej wśród masowej publiczności, percepcji Fortuyna,

niezależnie od jego, wielokrotnie dyskredytowanych przez ekspertów, poglądów politycznych.

06/05 jest silnie inspirowany konwencją paranoicznego thrillera politycznego, znaną z takich filmów, jak *JFK* Olivera Stone'a czy też z dzieł Costy-Gavrasa. W amerykańskiej kinematografii tego rodzaju filmy mają długą tradycję, dla Holandii jednak jest to przedsięwzięcie bardzo oryginalne. Van Gogh sugeruje, że morderstwo Pima Fortuyna nie było indywidualną inicjatywą szaleńca. Tak naprawdę stał za nim polityczny establishment i służby specjalne, co oczywiście jest klasycznym tropem w scenariuszu obranego gatunku. Archiwalne zdjęcia z samego zamachu i wypowiedzi polityków są połączone z wymyśloną fabułą, dopowiedzianymi elementami fikcyjnymi. Reżyser korzystał z typowych konwencji, wprowadzał element mrocznej polityki uwikłanej w spiski, system kłamstw i korupcji, które przypadkiem ma odkryć ambitny fotograf prasowy. Indywidualne śledztwo fotografa doprowadza go do rozpoznania prawdy, iż morderstwo Fortuyna było inspirowane przez holenderskie służby specjalne AIVD, zależne od międzynarodowych układów ekonomicznych. Prawda nie ma jednak szansy wyjść na jaw, jednostka nie ma szans powodzenia w walce z systemem. *06/05* porusza więc nadal bardzo dyskutowany problem oceny polityka, w znacznym stopniu przynosząc interpretację rehabilitującą jego poglądy. Zwolennicy Fortuyna i van Gogha często podkreślają, iż ich polityczni oponenti uprawiali propagandę, przypinając wiecznie etykietkę populisty i faszysty Fortuynowi, co rzecz jasna ośmieszało go i natychmiast zamykało wszelką dyskusję. Co najważniejsze jednak, van Gogh w tym filmie znowu podejmuje tematykę, która mimo wszelkiej najbardziej konwencjonalnej oprawy gatunku filmowego, będzie w dużej mierze postrzegana jako komentarz wprost do rzeczywistości, manifest polityczny o wszechogarniającej korupcji i niewydolności systemu. Do takiej percepcji przyczynia się wprowadzenie konkretnych nazwisk i określonych kręgów, które miałyby być winne śmierci Fortuyna. Film jest wyrafinowaną grą reżysera, która irytuje i jątrzy, bo przecież wiadomo, że widza holenderskiego ta kontrowersyjna tematyka skłania także do politycznego, a nie jedynie artystycznego rozpatrywania potencjału znaczeniowego tego obrazu. Co więcej, gdyby pominąć wszelkie kontekstowe insynuacje, artystyczna forma filmu okazałaby się bardzo szampańska i niezbyt interesująca.

Przegląd fabuł i założeń estetycznych filmów van Gogha zdaje się pokazywać skłonność reżysera do silnego angażowania swoich dzieł filmowych w tematykę polityczną, a nawet w swego rodzaju publicystykę filmową. Rzeczywiście *Podporządkowanie*, tyleż ambiwalentny ile prowokacyjny *06/05*, a także nie wspomniany tu, choć równie istotny serial telewizyjny *Medea*, to filmy sygnalizujące tendencję do formułowania tez i postulatów, choć wciąż w tej tendencji nieścisłe, sprytnie spajające wymiar fikcyjny i odwołanie do rzeczywistości. Manewrują pomiędzy wieloznacznością z definicji szerszego, pojemniejszego języka sztuki a wypowiedziami krytycznymi, ideologicznymi, prześlągniętymi konkretem i jednoznacznością. Zaciera się w ten sposób granica pomiędzy widowiskiem artystycznym a polityką, która mimo swego teatralnego oblicza jest w zamyśle o wiele silniej związana z rzeczywistością. Mieszą się kody i gry językowe, wypowiedzi Theo publicysty i demaskatora problemów społecznych zdają się przyćmiewać abstrakcyjne elementy filmów.

Rozszyfrowanie roli społecznej błazna wymaga od odbiorcy sporych kompetencji. Kontekst, struktura komunikacji są oczywiście najistotniejsze, jednak silne uwikłanie van Gogha w politykę sprawiło, że jego słowa zaczęto odczytywać zbyt dosłownie, pomieszały się bowiem reguły gry i punkty odniesienia. Nie bez znaczenia pozostaje więc eskalacja jednoznaczności w wymowie jego ostatnich filmów, tendencja do ukonkretnienia znaczenia. Theo-błazen mógł liczyć na skuteczność symboliczną, jego symbole jednak w wielu przypadkach przestały być rozumiane abstrakcyjnie. Te same słowa w zależności od kontekstu medium i społecznego wizerunku opiniodawcy mogą być rozmaicie interpretowane. Jest to skomplikowany problem, związany również z samymi środkami przekazu, które intuicyjnie łączone są z prawdą i obiektywną oceną rzeczywistości bądź subiektywną wypowiedzią artystyczną. Jest to także swoisty dramat samego reżysera i problematyczna kwestia dla krytyków, bowiem sam Theo van Gogh intencjonalnie wprowadzał tego rodzaju zatarcie znaczenia i brak wyraźnej zdefiniowanej granicy w statusie swoich wypowiedzi, jednocześnie ufając, że symbol, jakkolwiek prowokacyjny, nadal powinien być podstawową kategorią w percepcji jego twórczości.

Intelektualista, artysta zaangażowany w dyskusje społeczne, felietonista z reguły postrzegany jest przez swój status indywidualisty, w związku z tym przyznaje mu się prawo do wypowiadania bardziej prywatnych sądów i za pomocą innej retoryki niż zwyczajowo oczekiwanych od polityków. Role artysty i intelektualisty zdają się powszechnie rozumiane, lecz w momencie gdy tematyka ich wypowiedzi dotyka drażliwych kwestii społecznych, podejmując próbę ich relatywizacji lub krytyki, zachodzi konflikt znaczeń, a wydźwięk staje się nieostry. Wspomnieć warto tu choćby kontrowersje wokół niektórych opinii pisarki Oriany Falacci czy też norweskiej artystki kabaretowej Shabany Rehman. Nawet reżyserzy filmów dokumentalnych, jak Kim Longinotto, są narażeni na ryzyko ataków ideologicznych za przedstawianie problemów kultur tradycyjnych i fanatyzmu religijnego.

Van Gogh w przeciwieństwie do deputowanej Ayaan Hirsi Ali nie zgodził się na osobistą ochronę. Po emisji filmu *Podporządkowanie* odbierał listy z groźbami, zapowiadające możliwość ataków na jego życie. Theo van Gogh ufał, że jego rola artysty i demaskatora jest właściwie odczytywana. Pytany dlaczego nie przyjmie ochrony osobistej, podkreślił jedynie niski stopień cywilizacyjny kręgów, od których dostawał groźby i zapewniał, że nawet takie reakcje nie są w stanie zamknąć mu ust. Znacząco dodał, że przecież nikt nie zabije lokalnego błazna.

Psychodrama

Struktura komunikacji niewątpliwie była jednym z powracających tematów w twórczości van Gogha. Fascynowała go dyskusja, znaczenie ról społecznych, zasadność mitów i kulturowych tabu. W wielu kwestiach pozostawał sceptykiem lub nawet pesymistą, co jednak nie zredukowało chęci podjęcia tych kwestii i prezentowania innego, alternatywnego oblicza. O ile w ostatnich filmach wyraźnie skierował się ku analizie zjawisk *stricte* społecznych i politycznych, w wielu wcześniejszych dziełach rozpatrywał bardziej indywidualne, kameralne oblicze tej tematyki.

Współpracował z wieloma szanowanymi aktorami holenderskimi. Potrafił zdobyć gwiazdorską obsadę, choć często pracował także z amatorami. Film *Wywiad* (*Interview*) z 2003 jest prezentacją wywiadu, który ambitny dziennikarz polityczny Pierre (Pierre Bokma – znany aktor teatralny) przeprowadza z Katją (w tej roli Katja Schuurman). Schuurman była młodą gwiazdą holenderskich telenowel, zagrała również główne role w filmie *Cool* oraz serialu *Medea* w reżyserii Theo van Gogha. W filmie *Wywiad* van Gogh znów skorzystał z rzeczywistego kontekstu i społecznego postrzegania wybranych aktorów. Akcja rozgrywa się w mieszkaniu Katji Schuurman. Filmowa Katja jest rzeczywiście gwiazdą oper mydlanych. Początkowo irytująca rozmowa, przepełniona wartościującym podejściem dziennikarza, przemienia się stopniowo w pełną emocji dyskusję. Role pytającego i respondenta zaczynają się powoli odwracać. Katja okazuje się błyskotliwą dziennikarką, podczas gdy Pierre załania się wyuczonymi technikami. *Wywiad* polemizuje z mitami społecznymi, z powierzchownymi opiniami krytycznymi, obnaża kolejne maski bohaterów, głupotę i bezzasadność powszechnie przyjmowanych kategorii. Jest próbą relatywizacji, propozycją przyjęcia nowej perspektywy. W *Wywiadzie* nie sposób jednak precyzyjnie określić granicy między realnym kontekstem a fantazją reżysera. Perspektywa i rola widza, zagadnienie rozszerzonego, kontekstualnego odbioru, refleksja nad funkcją elementów filmowych związanych hermetycznie z wewnętrzną kompozycją filmu są w przypadku *Wywiadu* inspirujące i warte dostrzeżenia.

Wywiad, będący adaptacją sztuki teatralnej, opiera się głównie na dialogach między bohaterami. Jest dość skromny w formie, zbliżając się do poetyki teatru. Taka estetyka jest bardzo charakterystyczna dla wcześniejszych filmów Theo van Gogha. Oszczędność środków, skupienie na grze komunikacyjnej, zainteresowanie strukturą rozmowy pojawia się także w jednym z jego najbardziej znanych filmów, zatytułowanym *06* (1994). 06 to prefiks numerów do tak zwanych seks linii, w Polsce odpowiednikiem byłoby 0700. Film skomponowany jest z kolejnych rozmów dwojga inteligentów, którzy postanawiają spróbować seksu przez telefon. Cel jest więc jasno określony. Początkowo bohaterowie nie potrafią odnaleźć się w dosyć nedorzeczej konwencji tego typu rozmów. Kłamią w kwestii wieku i wyglądu, co jest z resztą typowe dla tego rodzaju pośredniej komunikacji. Czują się nieco zażenowani celem rozmów, decydują się zatem wykorzystać formę wyrafinowanej gry, w której nie sposób określić, co jest tylko ironią i żartem, a co prawdziwym podnieceniem.

Widz porównuje ich prawdziwe reakcje, obserwuje rozbieżności między tym, co deklarują, a co rzeczywiście robią. Efektem tego rozdźwięku jest silny aspekt humorystyczny. Komizm podkreślają cięcia montażowe oraz dość natrętna ekspozycja kontrastujących elementów. Telefoniczne „spotkania” Sary i Thomasa owocują wirtualnym związkiem, w którym coraz bardziej osobliwe, perwersyjne fantazje seksualne idą w parze z potrzebą przeciwwagi w postaci najbardziej szczerych dowodów zaufania i zapewnień o lojalności. Gra staje się w końcu niemożliwa do wytrzymania, schizofreniczna. Z jednej strony bohaterowie chcieliby pasować do wymyślonych obrazów samych siebie, z drugiej zaś tęsknią za prawdziwym kontaktem. Potęgowanie do absurdu struktury przyjętej gry powoli przeradza się w patologię, tchnie psychiczną udręką. Mimo to nie potrafią złamać konwencji, nie udaje się im podjąć innej gry językowej. W ostatecznej konfron-

tacji Thomas stara się przełamać sytuację i oszukać interlokutorkę. Pozoruje samobójczą śmierć, ujawniwszy prawdę o swoim wieku i przeszłości. Sarah, przekonana, że rozmawia z ojcem Thomasa, po raz pierwszy zdradza swoje prawdziwe emocje, odrzuca tym samym przyjętą konwencję. Ekstremalna gra prowadzi w końcu do ujawnienia prawdy, jednak rezygnacja ze struktury gry, powrót do punktu wyjścia jest już dla bohaterów niemożliwy i tożsamy z zakończeniem jakiejkolwiek komunikacji.

Niewątpliwą zaletą filmu są kreacje aktorskie Ariane Schluter i Ada van Kempena, którzy poradzili sobie z ciężarem zaprezentowania bohaterów w filmie o prostej, repetytywnej kompozycji „gadających głów”. Obsceniczna treść nie razi, znajduje uzasadnienie strukturalne, a dzięki ciętym dialogom film daleki jest od wulgarnego, a zarazem *stricte* komercyjnego fajerwerku.

Randka w ciemno (*Blind date*, 1996), najczęściej nagrodzony film van Gogha, jest utrzymany w podobnej konwencji estetycznej i wpisuje się w zbliżoną tematykę. Kompozycja filmu to znowu zestawienie kolejnych sytuacji komunikacyjnych, rozmów bohaterów. Przedstawia próbę dialogu pomiędzy małżonkami, którzy po stracie dziecka w tragicznym wypadku nie potrafią ułożyć związku na nowo. Wymyślają więc powtarzalną strukturę spotkań – umieszczają w gazecie ogłoszenie towarzyskie, dzięki któremu umawiają się wielokrotnie, choć w ich intencji zawsze na pierwszą randkę w ciemno. Za każdym razem przybierają inną tożsamość, prezentują inną historię swojego życia, usilnie próbują udźwignąć ustaloną rolę. Kolejna, jeszcze bardziej ekstremalna, psychodramatyczna gra, w której między wersami wychodzą prawdziwe zarzuty, niemoc i rozczarowanie brakiem możliwości kontaktu. Absurdalny kontekst przyjętej roli, nonsensowność wymyślanych problemów prowadzą do totalnego rozdźwięku formy i jej założonej funkcji. Ta ściśle określona forma okazuje się jednak w ogóle jedyną możliwością kontaktu, lecz z czasem staje się na tyle okrutna, że można ją jedynie zaostrzyć lub zamienić na dramatyczny czyn. Mówiąc o sobie jak o osobach trzecich, w zupełnie paradoksalnej manierze, bohaterowie w końcu postanawiają się zabić.

Nie do przecenienia jest postać kelnera obserwującego spotkania małżonków. To on, jako widz, uprawomocnia ich rolę, nadaje im powagi. Kelner jest uczestnikiem sceny psychodramy, w której bohaterowie muszą odegrać pewien teatr, gdyż jedynie teatralizacja jest w stanie przywrócić równowagę. Za pośrednictwem fikcyjnych form małżonkowie chcą powiedzieć sobie prawdę. Jest to dla nich jedyna możliwość, w momencie gdy uświadamiają sobie niepowodzenie, decydują się na śmierć. Psychodrama jest techniką inspirującą dla psychiatrii, jest także ściśle związana z filozoficznymi i antropologicznymi aspektami teatru, rozumianego całościowo jako podstawowa struktura komunikacji społecznej.

W *Randce w ciemno* widz nie dysponuje nadwyżką wiedzy niedostępnej dla bohaterów, jak dzieje się przypadku *06*. Jest to wyważona decyzja estetyczna, dzięki której film zyskuje na subtelności, a znaczenia stają się mniej dookreślone. Arbitralnie pojawia się narracja, głos zmarłego dziecka, które komentuje i oskarża rodziców. Jest to jednak tylko przedstawienie myśli rodziców, ich wyrzutów sumienia, element o dwojakiej, niejasnej funkcji – zarazem nadrzędnego narratora, jak i uzewnętrznienia myśli i uczuć bohaterów. Film oferuje ciekawe, oryginalne spojrzenie na tematykę tragedii rodzinnej, zupełnie inne, choć równie

przekonujące i estetycznie satysfakcjonujące jak w podejmujących ten temat obrazach *Niebieski* Kieślowskiego, *Pokój syna* Morettiego czy *Wszystko o mojej matce* Almodóvara. Staje się przyczynkiem do dyskusji o charakterystycznej dla nowoczesności niemożności nawiązania dialogu zagubionego pomiędzy nadwyżką znaczeń i totalnym szumem informacyjnym. Może dlatego reżyser wybrał sytuację ekstremalną, tragiczną, gdyż pozwala ona dostrzec, iż wszelka rozmowa wymaga zrozumienia kategorii i wspólnoty wartości.

Van Gogh w dużym stopniu relatywizuje zasadność wszelkich form kulturowych, przypomina, że wyrafinowanie formalne może, choć nie musi, być gwarantem sprawności komunikacyjnej. Tragedia może czasem na stałe zburzyć poczucie harmonii, wywołać chaos, w którym żadna forma nie przyniesie ulgi. Jego filmy podkreślają, że kultura jest zbudowana i istnieje dzięki pewnym przyjętym konwencjom, jednocześnie zaś obnaża ambiwalentny charakter owych konwencji, zarazem otwierających, jak i zamykających możliwości wyrazu. Ta tematyka powraca nieustannie w jego twórczości filmowej i publicystyce. W filmie *Cool* reedukacja młodych powiodła się właśnie dzięki sztywnej strukturze. W *06/05* reżyser korzysta z formalnych cech gatunku, kontrastuje je tym samym ze stereotypami i kontekstem rzeczywistości oraz wygrywa wszelkie niejednoznaczności. W *Randce w ciemno* proponuje gorzką konkluzję o zupełnej niemocy kulturowej wobec najistotniejszych i najbardziej podstawowych dylematów ludzkich. W *Submission* prowokuje widza, gra z tabu, które przecież bywa właśnie drażliwą sferą w publicznej dyskusji, zakazaną często z pragmatycznych przyczyn. Zapewne inspirowała reżysera psychodrama, dramatyczna, teatralna, w końcu wielce sztuczna forma, mająca na celu przywrócenie równowagi i prawdy, a więc w swej istocie paradoksalna, łącząca skrajności. Powodzenie bowiem, praktyczna wartość obranej metody wydaje się najważniejsza. Być może dlatego błazen, artysta, w oczach van Gogha był przede wszystkim funkcją.

Sednem twórczości, i to nie tylko filmowej, Theo van Gogha okazuje się refleksja nad komunikacją – społeczną, ale także międzyludzką, prywatną. Wielkie znaczenie odgrywa forma, sposoby ujęcia tematu, relatywizm prawdy i fikcji, gra i znajomość jej reguł, funkcja elementów, ich kategoryzacja, w końcu kontekst i znajomość kodu. Śmierć reżysera inspiruje również dyskusje formalne o możliwościach percepcyjnych, projektowaniu poetyki wypowiedzi artystycznej, wreszcie o doniosłości zależności historycznych w postrzeganiu sztuki. Nie tylko twórczość, ale również sama postać Theo van Gogha, rozważana z całym zapleczem ideowym, nośnością artystyczną, oceną skuteczności obranego przez niego sposobu wyrazu, percepcji i wartościowania etycznego musi skłaniać do refleksji. Jest to refleksja bezsprzecznie prowokująca spory polityczne, krytyki ideologiczne, polemiki etyczne i estetyczne. Theo van Gogh wierzył, że postać publiczna powinna mieć funkcję, niejako z definicji odgrywać znaczącą rolę w społeczeństwie. Drażnił, kiedy jako artysta zakładał maskę politycznego radykalizmu, lub też, jak kto woli, gdy zdejmując maskę artysty, odkrywał swoje prywatne upodobanie do radykalnych sądów.

KINGA JELIŃSKA-MANDERS