

WSPÓŁCZESNY FILM DLA MŁODEGO WIDZA WOBEC KULTUROWYCH I OBYCZAJOWYCH TABU

Janek Nowakowski

Twórcy najnowszych filmów realizowanych z myślą o młodym odbiorcy szybko reagują na społeczne i obyczajowe tendencje i okoliczności, w których dzieci mogą zaistnieć. Wbrew rozpowszechnionym opiniom kino dla młodych widzów nadaje się znakomicie do przedstawiania otaczającej nas rzeczywistości, z jej skomplikowanymi zjawiskami, problemami i wyzwaniami. Oczywiście, dotyczy to głównie filmów, które nie są podporządkowane eskapistycznej rozrywce, która cechuje przede wszystkim filmy animowane, zwłaszcza hollywoodzkie. (Nieco lepiej pod tym względem ma się rzecz z ja-
pońskimi dziełami Hayao Miyazaki, ale to raczej wyjątek). Poza nimi jednak kino, które prowadzi dialog z młodym odbiorcą, jest często sztuką realistycznego opisu rzeczywistości, dającą prawdziwy, czasem aż boleśnie prawdziwy, obraz otaczającego nas świata.

Współczesny film dla młodego widza, zwłaszcza widza dziecięcego, jest coraz trudniej uchwytną kategorią ponadgatunkową, coraz mniej poddającą się kodyfikacji. Kryterium wiekowe, podawane zwykle w dwu wariantach: film dziecięcy, czyli skierowany do widza mającego mniej niż 12 lat, oraz film młodzieżowy, przeznaczony dla nastolatków (12 – 18 lat), jest trudne do weryfikacji. Jak sprawić, żeby filmy adresowane do danej grupy wiekowej były akurat przez nią oglądane?¹ Na jakiej podstawie autor, dystrybutor, pedagog

¹ Na kryterium adresuła zwraca uwagę Marek Hendrykowski: „nie udział dziecięcych czy młodzieżowych wykonawców, nie bohater w jedynkowym wieku, lecz jedynie a d r e s a t r o s z t r z y g a o tym, czy dany twór należy, czy też nie należy, do kategorii filmów dziecięcych i młodzieżowych” (M. Hendrykowski, *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1994, s. 14).

powszechnej tabuizacji związków kazirodznych. Pierwotne zakazy stworzyły wspólny dla wielu kultur trzon etyczny, który miał być odgład punktem odniesienia postawy człowieka wobec zmarłych i żyjących. Przykładem rozlicznych imperatywów i przykazania, z biblijnymi „nie zabijaj” i „nie cudzołóż” na czele.

We współczesnej kulturze Zachodu tabu religijne i kulturowe przybrało postać odpowiedniej dla danej wspólnoty obyczajowości. Dawne „obszary mocy”, których naruszenie groziło skazaniem, wyewoluowały (skarłaj?) do rozmiarów formy świadomości społecznej, pewnego etosu, słowem pożądanych przekonań i zachowań przekazywanych z pokolenia na pokolenie przędaną grupę, ale przecież mogących w pewnym momencie zaniknąć. Dzisiaj obyczaje służą przede wszystkim komunikowaniu się, są mniej lub bardziej skonwencjonalizowane, a zwłaszcza mają uzasadnienie nie tylko w przekonaniach światopoglądowych, ale i wiedzy potocznej, często zdutoworządkowej, dalekiej od pierwotnych źródeł mitycznych czy religijnych. Z drugiej strony mają związek z obowiązującą moralnością. Dzisiaj „obyczaj stanowi normatywno-dyrektywny system przekonań, respektowany społecznie oraz regulujący dzięki temu sposoby ujawniania, komunikowania postaw lojalności członków wchodzącej w grę grupy społecznej względem obowiązujących w niej wartości światopoglądowych, przede wszystkim moralnych, implikowanych przez stosowne przekazy światopoglądowe”. A zatem we współczesnej kulturze można dostrzec wciąż obowiązujące pierwotne tabu, jak np. fundamentalne tabu zabijania; pozostałe mają coraz częściej kształt „złych” i „dobrych” obyczajów, których wypadła, ale już niekoniecznie należy przesstrzeżać. Ponadto te ostatnie rozumiane są także jako – w zajmującym nas tu kontekście – reguły tego, co i jak można pokazać w mediach, ściślej – w filmie dla młodego widza. Zdając sobie sprawę z subiektywnego i arbitralnego wyboju, mimo braku jednoznacznych kryteriów, co dzisiaj możemy wspólnie uznać za kulturowe i obyczajowe tabu, postanowiłem przyjrzeć się wybranym filmom dla niedorosłych widzów pod kątem obecności i sposobu przedstawiania w nich tabu związanego z zadawaniem śmierci, w tym także samobójstwem,

jak również kazirodzwa oraz przemocy fizycznej, emocjonalnej i seksualnej, jakiej doświadczają nieletni. Kino dla młodego widza nie jest oczywiście katalogiem rodzajów przemocy i perwersji, jednak mają one w nim swój wyraz.

Sztuka filmowa dla dzieci i młodzieży nawiązuje – jak wskazano wyżej – do doświadczeń w prezentacji świata młodego człowieka wypracowanych przez kino dla starszych widzów. Dziecko i nastolatek to niemal od początku istnienia bohaterowie X Muzy. Kanon „dorosłych” filmów z młodymi protagonistami wyznaczają m.in. *Brzdać* (1921) Charliego Chaplina, *Dzieci ulicy* (1946) Vittorio de Siki, *Ohwiew Twist* (1948) Davida Leana, *Cztery bałtów* (1959) François Truffauta czy *Dzieciństwo Izabela* (1962) Andrieja Tarkowskiego. W filmach tych wzajemne relacje między młodymi rówieśnikami, a zwłaszcza dziećmi i dorosłymi były skomplikowane i dramatyczne, często prowadziły do zniszczenia dzieciństwa, również przez wojnę czy okoliczności społeczne i historyczne, a także zbyt wczesną dojrzalność nieletnich bohaterów. Zarazem autorzy unikali bezpośrednich ujęć czy obrazów, które swoją drastycznością dyskwalifikowałyby możliwość obejrzenia ich przez młodszego widza, choć wcale w tych przypadkach nie brano pod uwagę czy docelowego. W latach 60. XX wieku pojawił się film, który w beznamiętny sposób przedstawił okrucieństwo tkwiące w dzieciach. Był to *Władca much* (1960) Petera Brooka, adaptacja powieści Williama Goldinga z 1954 r.

Krótką odsejną dzieci w wieku od 6 do 12 lat, zagubionych na karabskiej wyspie, przyniosła pesymistyczną (za literackim pierwowzorem) diagnozę stanu współczesnej cywilizacji zbudowanej na wątych mechanizmach, które łatwo ujawniają istnienie zła i okrucieństwa w naturze ludzkiej, w tym także dziecięcej. Grupa chłopców w wyniku braku nadzoru dorosłych i okoliczności zmuszających ich do zabawy zarezerwowanej dla starszych (wojna, którą ich rodzice toczą w tzw. cywilizowanym świecie), a także pod wpływem okrutnego rówieśnika – przywódcy nie tylko pacyfikuje niepokornych indywidualistów, ale zabija dwójkę kolegów. Ich gra początkowo staje się wojennym rytuałem, świętem rozpasania i agresji, ale drugie, zbiorowe poniekąd morderstwo jest już typowym odwetem na odmieńcu, który przypomniał im, że wciąż są dziećmi, że kiedyś wrócą po nich rodzice. Powieść i film

w pesymistyczny i subwersywny sposób odczytały tradycyjne schematy radosnych, pełnych przygód i fantazji opowieści w stylu *Dwaście lat wakacji* Julia Verne'a. Reżyser postawił na surowy, ascetyczny styl wizualny i prosty sposób narracji, przez co *Władca much* wydaje się pokazywać mechanizmy interakcji społecznych w stanie esencjonalnym, zachowując przy tym kształt paraboli. Film, za powieścią Goldinga, zdawał się dowodzić, że każdy może odnaleźć w sobie skłonność i chęć do zabijania, a dzieci pozostawione same sobie odnajdą ją tym prędzej.

Po premierze tego utworu w filmach i rolach zarezerwowanych dla dorosłych pojawia się więcej dziecięcych bohaterów. Warto wymienić zwłaszcza *Lolite* (1962) Stanleya Kubricka według powieści Vladimira Nabokova, gdzie nastoletnią nimfektę (choć i tak starszą o kilka lat od jej książkowego pierwowzoru) zagrała Sue Lyon, *Taksówkarza* (1976) Martina Scorsese z grąjącą młodocianą prostytutkę Jodie Foster czy horror: *Egzorcysta* (1973) Williama Friedkina, w którym dwunastoletnią Regan (Linda Blair) opętał diabeł, oraz *Omen* (1976) Richarda Donnera z nieletnim Dawidem Warnerem jako dziecięcym narzędziem szatana. Rzecz nie w tym, że filmy te wywołały skądś daleko obyczajowe ani w tym, że zagrali w nich nieletni aktorzy: przede wszystkim ukazały one młodego bohatera w sytuacjach, które przerażały fizycznie i mentalnie niejednego dorosłego. Dorańd dziecięca prostytutka, gra erotycznie prowadzona z dorosłym czy uwiedzenie przez diabła nie znajdowało reprezentacji w głównym nurcie kina. Z dzisiejszej perspektywy szczególnie liczone i znamiennie pokłosie zbiera wprowadzenie dziecka jako centralnej postaci w filmie grozy, gdzie, jak zauważono, „zło w perwersyjny sposób realizuje się pod postacią dzieci. Młot czystości i niewinności zostaje w drastyczny sposób sprofanowany. Dzięki figurze dziecka groza zostaje zwielokrotniona. Złowcielając się w postać, której kulturowo przypisuje się dobroć i czystość, staje się jeszcze bardziej przerażająca i okrutna. Symbol, który okazuje się zupelnym zaprzeczeniem swych pierwotnych znaczeń – symbol zdegradowany, w wyjątkowo silny sposób oddziałuje na odbiorcę”⁸.

8 T. Papucza, *Zmalkowane ciało Shitley Temple. Postać dziecka w kinie grozy*, „Panoptikum” 2003/2004, nr 2, s. 39.

Ostatnie lata przyniosły pod tym względem prawdziwą inwazję postaci dziecięcych w horrorze, by wymienić całe serie japońskich filmów typu *Kraig* czy *Dark Water*, gdzie dziecko mści się za krzywdy doznane z rąk dorosłych i za brak miłości. Znamiennie, że gatunek ten coraz częściej owocuje familijnym kinem grozy. To casus – nomen omen – *Rodziny Adamsoów* (1991) Barryego Sonnenfelda, w której tytułowa familia okazuje się sięgającą postach karykaturą mieszczańskiego stylu życia, czy jednoznacznie skierowanych do dzieci *Wampirka* (2000) Uli Edela, *Horrobasa* (2005) Pietera Kruijppera i *Zastępstwa* (2007) Ole Bornedala, w których mali bohaterowie albo są postaciami monstrualnymi (choć oczywiście mają przewagę cech pozytywnych), albo muszą rozwiązać zagadki dotyczące zjawisk nie w pełni wytłumaczalnych i stawić czoła siłom nadprzyrodzonym. Oczywiście, w filmach tych kontrast między światem dzieci i dorosłych ma charakter schematyczny, co zresztą wyznaczają reguły paragonunku, ale ostatecznie oswiają ją one młodego widza z lękiem przed nieznanym. O ile postać dziecka w „dorosłym” horrorze możemy interpretować jako wyraz niepokojów związanych z wychowaniem potomstwa, czemu nie każdy rodzic potrafi sprostać, o tyle w dziecięcym kinie grozy chodzi przede wszystkim o uznanie i zaakceptowanie złej, ciemnej strony natury ludzkiej, którą trzeba oswajać, zwłaszcza wtedy, gdy dzieci mogą liczyć tylko na siebie z powodu strasy bliskich lub braku zrozumienia z ich strony. Kostium kina grozy zawsze był symboliczną formą wyrażania lęków i niepokojów jednostkowych; dzisiaj nie dziwi, że można za jego pomocą mówić do najmłodszych.

Nikt dzisiaj nie ma wątpliwości, że sztuka filmowa – także bliższa realistycznemu sposobowi narracji – była i jest na tyle uniwersalna, że potrafić zmierzyć się z każdym tabu. Z pewnego punktu widzenia jest to jej istotą: pokazywać to, co zabronione, odsłaniać to, co ukryte. Potwierdza ten fakt Alicja Helman: „Trudno o temat bardziej uniwersalny niż człowiek wobec zakazu. To wielki temat literatury, a także wielki temat kina. Samo funkcjonowanie podstawowych mechanizmów kina zdaje się polegać na nieustającej oscylacji między tym, co pokazane, a tym, co nie pokazane, możliwe i niemożliwe do pokazania, a więc pożądane i zabronione. [...] Tym, co przyciągało widzów

do kina, było przeświadczenie, że zobaczą tam coś nowego, czego nie udało się im inne widowiska. To w sposób niejako naturalny łączyło się z przekraczaniem rozlicznych tabu, aż do punktu, kiedy wydaje się, iż nie ma takiej granicy, która już nie zostałaby przekroczona⁹. Jak więc dzisiaj umiejscowiona jest granica tabu w kinie dla młodego widza?

Zapewne trudniej mówić o barierach w docieraniu i przekraczaniu tabu w sztuce filmowej w sytuacji, w której także bardzo młody widz percypuje ją bardziej na zasadzie obcowania z widowiskiem, spektaklem, czymś dalekim od codziennego życia. Kino zawsze najpierw chciało zadziwiać, niemniej istnieje w nim nadal nurt daleki od epatowania przemocą, śmiercią czy scenami miłoso-erotycznymi, nurt, w którym problemom tym nadaje się walor ludzkiego doświadczenia, dla niedorośłego widza – doświadczenia inicjacyjnego. Może ono mieć charakter traumatyczny.

1. WOBEC ŚMIERCI

Nieuchronność nadejścia kresu życia nieczęsto w naszej kulturze jest akceptowana. Okazuje się jednak, że łatwiej przyjmują ją dzieci, nieswiadome w pełni życiowych możliwości, których smak poznali już dorośli. Mimo to śmierć dziecka nadal wydaje się tabu, faktem wywołującym sprzeciw. Sytuację zdarzenia dwóch perspektyw – dziecięcej i dorosłej (z naciskiem na tę pierwszą) – wobec śmierci obserwujemy w filmie Antonia Mercero (2003) *Czwarte piętro*. Tytułowa przestrzeń to szpitalny oddział onkologiczny dla dzieci. W filmie dominuje perspektywa ludyczna. Hiszpański reżyser pokazuje, jak cierpienie i świadomość choroby prowadzącej do śmierci można oswoić grą i to nie teatralną, maskującą i symbolizującą, lecz doświadczaną zmysłowo – grą w koszykówkę. Na przekór temu, co najbardziej dojmujące, bo ograniczające tak ważną w tym wieku fizyczność, chłopcy uciekają w dorosłą autotironię – bo czymże innym jest sport uprawiany w sytuacji stopniowego ograniczenia możliwości somatycznych. Bohaterowie tworzą wspólnotę, której ani rodzice i bliscy, ani też lekarze, trochę nieporadni i autorytarni, nie potrafią

w pełni zrozumieć. Cieleśny wymiar istnienia, odczuwany maksymalnie intensywnie, pozwała tym szczególnie pacjentom odważniej niż większość z dorosłych wkroczyć w podstrawę własnego bytu, a następnie ją transcendować. Antyczna Kora znajduje w *Czwartym piętrze* nieoczekiwanych sojuszników.

Z kolei w innym hiszpańskim filmie, *Leonie i Owidio* Xaviera Bermudeza (2004), śmierć może się okazać lekarstwem na nieumiejętność poradzenia sobie z cudzym kalectwem. Tytułowi bohaterowie to rodzeństwo – dwudziestolatnia dziewczyna i jej nieco młodszy brat dotknięty zespołem Downa. Chłopak pozostaje całkowicie pod opieką kochającej go i zmagającej się samotnie z sytuacją siostry. Bratersko-siostrzana miłość ma także cienne oblicze: niepełnosprawny Leon kępkuje i sabotuje dorosłe życie siostry, pragnąc więcej elementarnej intymności, za którą i chłopak zdaje się w szczególnie ulokowanym uczuciu tęsknić. Jak zauważa krytyk: „Jego pragnieniem i prawdą jest życie w głębokości, biologiczno-psychicznej, wręcz pierwotnej symbiozie z Owidio. Jest do tego stopnia fizycznie i psychicznie przywiązany do siostry, że świat na zewnątrz nie może z tą siłą konkurować, czasem objawia ją tylko pokusy, ale wówczas traci swój głębszy sens. Można powiedzieć, że jest to film o miłości absolutnej”¹⁰. Jeśli uczucia mają charakter absolutny, to zwykłe i wiążące się z nimi problemy rozwiązują się w sposób ostateczny. Dziewczyna decyduje się zabić brata. Wartością nadrzędną filmu jest to, że jego autor właściwie nie moralizuje, pozwała widzowi zrozumieć motywy, jakimi kieruje się Owidio, dyskretnie unika oceny. Jednak aby w pełni zrozumieć decyzję bohaterki, trzeba wiedzieć, że uczucie, jakim obdarza ją brat, ma też charakter seksualny – to zakazane uczucie, ukazane takownie, sugerujące wielki życiowy kłopot dla dziewczyny. Na jak wiele można pozwolić ukochanej przez nas osobie, tym bardziej, jeśli chcemy zniweczyć jej ewentualne niedoskonałości? W sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie *Leon i Owidio*, bez trudu można odnaleźć konflikt właściwy klasycznej greckiej tragedii¹¹, tutaj młodzi

9 A. Helman, *Przemoc jako tabu*, Rozmowa M. Hendrykowskiego z A. Helman [w:] *Przemoc na ekranie*, red. M. i M. Hendrykowscy, Poznań 2001, s. 91–92.

10 A. Wernick, *Decyzowe Tłóhni*, „Kino” 2007, nr 3, s. 41.

11 Na ten wymiar filmu wskazuje Andrzej Werner w relacji z festiwalu, tamże.

ludzie – świadomie i nieswiadomie – stają wobec podwójnego tabu. Czy jednak śmierć zadana w imię miłości nie jest zarzadem skandaliczną ucieczką od odpowiedzialności? Reżyser pozostawia historię rodzeństwa otwartą. Inzycja na odwagę i samodzielność widać.

W mniej znanym w Polsce japońskim filmie Yukio Ninagawy *Nishiwato ōkiato* (2003) już na wstępie widz poznaje siedemnaścieletniego Kushimona, który z premedytacją planuje swoje samobójstwo. Znowu musimy zapytać, czy towarć decyzję bardzo młodego człowieka, który ma powody, aby tak postąpić – po drodze musi jeszcze zabić ojczyzna, który po rozwodzie wciąż nie daje spokoju jego matce i siostrze. Samobójstwo jest częstym motywem sztuki, ale w filmie Ninagawy na pierwszym planie są przygotowania chłopaka do pożegnania się z życiem. Jego śmierć nie mieści się w klasyfikacji zaproponowanej przez Emilę a Durkheima¹², wyróżniającej samobójstwa egoistyczne, altruistyczne i altruistyczne; to odważna, dojrzała decyzja człowieka, który chce się zatroszczyć o bliskich, pożegnać z dziewczyną, porozmawiać z policją, której sugeruje przyznanie się do dwóch zabójstw. Wie, że nie ma dla niego ratunku. Kieruje nim imperatyw odmienienia losu najbliższych – kosztem własnego życia. Bohater filmu jest od początku postacią tragiczną. Widz ma tego świadomość, ale ludzi się, że losy bohatera potoczą się inaczej. Jak zauważa James Hillman: „Przeżycie śmierci otwiera przed każdym życiem możliwość tego, co tragiczne, gdyż śmierć – romantycy widzieli to właściwie – gasi to, co osobnicze i przenosi życie w ową tonację heroiczną, w której pobrzmiwia ją nie tylko przygoda, eksperyment i absurd, ale przede wszystkim również tragiczny sens życia. Tragedizm i śmierć zazębiają się ze sobą; przeżycie śmierci zawiera pierwiastek tragiczny, a sensem tragedizmu jest świadomość śmierci”¹³. Oczywiście, chłopak tak nie odczuwa; zaskakuje fakt, że swoje przygotowania traktuje jak jeszcze jedną, kolejną sprawę do załatwienia. W młodym bohaterze widać też nie tak bardzo dalekie echa głównej postaci filmu Louisa Malle’a *Błądny ogień* (1963). Alain Leroy z francuskiego filmu jest co

prawda o wiele większym egoistą, ale obu łączy świadomość powszechnej atrofi uczuć i niechęć do wejścia w konformizm dorosłego życia (choć bohater utworu Malle’a ma trzydzieści lat). W *Niebieskim świecie* nie brak pewnej kreacji warstwy społecznej, ale jest ona temi: niepełna, rozbita rodzina ma pomoc prawnika i taktowne traktowanie policji, szkoła, do której chodzi Shimori, nie wydaje się restrykcyjna. Twórca filmu kładzie nacisk na wolność wyboru młodego człowieka – łącznie z datą i sposobem umierania. Tytułowe „niebieskie światło” należy rozumieć metaforycznie. Dosłownie jest dominującym kolorem w otoczeniu bohatera – w pokoju nocą, w szkole, na posterunku policji. Przenosić sugeruje już znaczenia ostateczne: samotność, wolność i nieuchronność. To w nim można odnaleźć lub przyjąć tożsamość i wyrazić ją językiem śmierci.

Ostatni z omawianych filmów dotyczących tabu samobójczej śmierci młodych ludzi ma znanego, „dorosłego” antenata. Ten skierowany do starszych, choć mówiący o dzieciach i nastolatkach to *Przekleństwo niewinności* (1999) Sofii Coppoli, w którym autorka pokazała zbiorową śmierć kilku sióstr. W adaptacja powieści Jeffreya Eugenidesa w poetycki sposób unikała odpowiedzi na pytanie o przyzwyrodnę aktu siostrzanej solidarności wobec gestu pierwszej z nich. Niczym nie różniące się od swoich rówieśniczek, z pozoru szczęśliwe, gwałcie w głębi jednak spętane nadopiekuńczością matki i odważne, a zarazem bezmyślne, jak to jest możliwe u nieletnich, „zaraziły” się śmiercią, która wydała im się pewniejsza niż dalsze niepokoje wieku dorastania. Egzaltacja połączyła się na moment z błyskiem samoświadomości. W gruncie rzeczy w sposobie pokazywania śmierci przez Coppolę nie ma nic dramatycznego i nieprzyzwoitego. Jest natomiast skandal samego czynu. Podobnie ma się rzecz w filmie Yves’a-a-Christiana Fourniera *Wszystko co porządku* (2007). Opowiada on w pewnym sensie również o zbiorowym samobójstwie: kilku zaprzyjaźnionych nastolatków odbiera sobie życie jeden po drugim w precyzyjnie określony sposób, pozostawiając jednego z kolegów bez słowa wyjaśnienia, jakie były powody ich desperackiego czynu. Josh rozpacza nie tylko z powodu nieznajomości przyczyn, ale także braku instrukcji od pozostających co do tego, jak i kiedy on sam miałby się zabić. Autor odwraca

12 E. Durkheim, *Samobójstwo*, przeł. K. Wákar, Warszawa 2006.

13 J. Hillman, *Samobójstwo a przemiana psychiczna*, przeł. D. Rogalski, Warszawa 1996, s. 81.

więc schemat fabularny – to żywy tęskni tu do gestu umarłych, więc...
je się odrzucony i napiętnowany przez pozostających. Ból i żądza udziału w
wszystkim: rodzicom, przyjaciółom, rodzeństwu, ale górę bierze i tak swa
domość braku racjonalnego wyjaśnienia, i obawa, że może nigdy go nie by
dzie.

Opisane w wymienionych filmach dramatyczne sytuacje prowokują do
poszukiwania odpowiedzi na pytania najtrudniejsze: czy zawsze należy pro
bować zapobiegać samobójstwu, czy mogą istnieć okoliczności, które je uspra
wiedliwiają? Odpowiedź teologa czy głęboko wierzącego człowieka jest łatwa
do przewidzenia, a jednak nie zadawała co najmniej tych wszystkich, które
właśnie najczęściej się jej przeciwstawili. Pytają autorzy, czym jest doświadcz
nie śmierci, czy może być doświadczaniem pouczającym – dla tych, którym
udało się ją przeżyć, dla tych, którzy muszą ją ogarnąć rozumem. Prawie niki
tego nie potrafi, jeśli jest ono udziałem młodego człowieka. Zdaniem cyo
wanego już Jamesa Hillmana, który próbował wczuć się w świadomość ucie
kiniera z życia: „Samobójstwo stawia społeczeństwo, odpowiedzialność czło
wieka, a nawet wspólnotę dusz *in extremis*, toteż oficjalne stanowisko – tak
jak już widzieliśmy – potępia samobójstwo. Samobójstwo jest paradigmatem
naszej niezależności od wszystkich innych ludzi. W czasie kryzysu samobój
czego jest to nieodzowne, gdyż w tym momencie wszyscy inni ludzie pragną
zachować *status quo* w imię życia i świata, które właśnie trzeba absolutnie od
rzucić. Te rzeczy przestają się już liczyć. Kiedy o nich przypominamy, jedyn
nie intensyfikujemy impuls”¹⁴. Zastługą omawianych tu filmów i ich twórców
jest uznanie w młodym człowieku prawa do samodzielności tam, gdzie ist
nicje tabu, bariera obyczajowa i legistyczna, w dalszej perspektywie społeczne
odium, ale i wolność wyboru. Dalej już w sztuce, także dla młodego widza, iść
pod rękę ze śmiercią nie można. Kino jednak, jak założyliśmy na wstępie, te
stuje jeszcze inne sytuacje graniczne, obserwując i przemawiając do młodego
człowieka, na przykład problem przemocy psychofizycznej, także seksualnej.

14 J. Hillman, op.cit., s. 105.

2. Wobec przemocy

Przemoc w kinie również jest tak stara jak sama sztuka filmowa. Należy
jednak pamiętać, że w związku z obecnością przemocy w mediach trzeba za
wsze uwzględniać dwie perspektywy: obrazów przemocy, jakie oglądamy na
dłużym ekranie, i przemoc obrazów, które wchodzi z widzem w interakcje,
będąc źródłem przykrych, czasem traumatycznych przeżyć: „Filmy gwałtą
naszą wrażliwość i uczucia nie przez fakt, że pokazują coś, co jest odrażające,
lecz w rezultacie sposobu, w jaki pokazują, a więc nieetycznie”¹⁵. Widzów in
teresują oba aspekty obecności przemocy w kinie dla młodego widza, a szcze
gólnie przedstawienie przemocy seksualnej, której celem jest zdobycie władzy
nad drugim, niedorośłym jeszcze człowiekiem.

W fińskim filmie *Skazany dom* (2005) Petriego Kotwicy mamy do czy
nienia z przedstawieniem zlamania tabu kazirodztwa. Oto siedemnastolet
ni Sami trafia na oddział obserwacyjny szpitala psychiatrycznego po próbie
samobójczej i w konsekwencji odmowie udziału w życiu społecznym. Reży
ser nie od razu wprowadza widza w tajemnicę bohatera i jego matki. Dzięki
retrospekcjom widz ma możliwość obserwacji zdarzeń i okoliczności, które
do tego doprowadziły: rozstanie rodziców, nieumiejętność poradzenia sobie
z tym faktem przez kobietę, jej starania, aby być atrakcyjną choćby w oczach
syna, który ma zastąpić dojrzałego partnera. Prosta fabuła znalazła w filmie
udane dopełnienie sposobem prowadzenia narracji – reżyser stosuje rozred
gany obraz w chwilach napięcia emocjonalnego bohatera, a także używa wfa
ściwie dwóch kolorów: sepii w scenach współczesnej walki chłopaka z trau
mą, a także czerni, gdy przywoływane są wydarzenia z przeszłości. Te nie
skomplikowane, ale skuteczne zabiegi w jasny i dynamiczny sposób pokazują
inicjalne wydarzenie i jego skutki. Ono samo jest pokazane dyskretnie, a re
akcje postaci wyraża ich mimika. Autor *Skazanego domu* daje do zrozumienia,
że ten akt zawłaszczenia synowskiej miłości był jednorazowy. Przy takim te
macie nie można pominąć wyraźnego wskazania, co jest dobre, a co złe w za
chowaniu protagonistów dramatu; w filmie niełatwo happy end dodatkowo

15 A. Helman, op.cit., s. 93.

wznaczenia puenta, która pokazuje zamianę ról w procesie terapii. Całość jest także czytelną ilustracją procesu psychoterapeutycznego. To jedna z wielu filmowych opowieści ze Skandynawii, pokazujących skutki zniwelowania różnic między dorosłością a młodością, gdzie ta ostatnia musi brać odpowiedzialność i placić za błędy starszych.

Warto wspomnieć, że temat edypalny powraca co jakiś czas w sztuce filmowej, choć ze zrozumiiałych względów dotyczy kina nie dla młodego widza. Range klasyka ma dzisiaj film Louisa Malle'a *Szemery w sercu* (1971), gdzie, co prawie niewiarygodne, reżyser pokazał inicjację seksualną, w której partnerką nastolatka była własna matka; oboje zostają przyjaciółmi, uczucie, które zawsze im towarzyszyło, przeszło zwycięsko trudną próbę. Zdaniem komentatorów dziś taka sytuacja byłaby trudniejsza do zaakceptowania, zwłaszcza w świetle dalszych badań psychologicznych nad naturą związków kari-rodczych. Jak pisze Adam Garbicz: „Malle nie zarzykowałby już może wówczas stwierdzenia, że przejawy miłości macierzyńskiej i miłości jako pojęcia ogólnego są po prostu takie same, więc potraktowawszy problem bez oblidy, zdemistyfikował tabu kazirodztwa, dając kobietom okazję do pewnego rodzaju egzorcyzmu”¹⁶. Zasadnicza różnica pomiędzy tymi filmami nie polega jednak na tym, do kogo są skierowane, lecz jak ukazują przyuczyny i konsekwencje złamania tabu: tym natomiast, co je ostatecznie łączy, jest zasugerowana szansa przepracowania traumy przez młodych bohaterów.

Zwykle starsi i młodszy prowadzą dialog co do tego, jak daleko wolno im wejść na swoje obszary kontrolowane: „Proces socjalizacji – przypomina psycholog Anna Brzezińska – polega więc na tym, że jednostka dość szybko uzyskuje informacje, dokąd sięga terytorium społecznie akceptowanego, dostępnego dla niej sięgania po coś, a od jakiej granicy zaczyna się obszar zakazany. Pomiędzy tymi dwiema strefami rozciąga się jeszcze terytorium, co do którego można coś negocjować, ale poza nim są już tylko zakazy”¹⁷. Są jed-

16 A. Garbicz, *Kino, wóhikiłi mągierzy. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Późno-czwarta 1967 – 1971*, Kraków 2000, s. 362.

17 A. Brzezińska, *Przemoc w psychice młodego człowieka*. Rozmowa M. Hendrykowskiego z A. Brzezińską, [w:] M. i M. Hendrykowsky, op. cit., s. 156.

nak kultury, które łatwiej przyzwalałają na przekraczanie granic swoich terytoriów przez nieletnich i dorosłych, niestety na korzyść – w interesującym nas tu aspekcie – tych ostatnich. Tak chyba nadal jest w Indiach, o czym przekonuje nas skierowany do młodego widza film Rajnisha Domalpalliego *Vanaja* (2006). Tytułową bohaterką utworu jest piętnastoletnia dziewczyna z biednej rodziny, zafascynowana sztuką tańca. Udaje jej się dostać do pracy u bogatej kobiety, lokalnej matriarchini, która uczy ją mistrzowskiej sztuki tańca. *Cóż z tego*, jeśli wkrótce będzie musiała stanąć po stronie dorosłego syna, który gwałci dziewczynę, wykorzystując swoją pozycję społeczną i doświadczenie. Cięża jest tu i przekleństwem dla młodej bohaterki, ale i wyba-wieniem – dzięki narodzinom dziecka będzie mogła być bliżej niego, w lepszych warunkach dbając o jego zdrowie i rozwój. Reżyser nie stosuje jednak łatwych schematów obyczajowych i fabularnych, śmiało pokazując, jak w dziewczynie budzi się seksualność, a jej zachowania są czasem prowokacyjne. Nie ulega jednak wątpliwości, że zniwolenie Vanaji jest przestępstwem, które w tamtejszej kulturze, zwłaszcza w kontekście różnic kastowych, które w tym przypadku występują, łatwo zatuszować, czemu prawie wszyscy przyjąją. Autor filmu idzie o krok dalej i pokazuje, że nawet po gwałcie obie strony mogą jeszcze liczyć na wzajemne zrozumienie. Alternatywą bowiem dla biednej dziewczyny jest wydanie jej za mąż przez ojca traktowane jako spłata długów wierzycielowi. Od czasu do czasu powstają filmy, które przypominają, że w społeczeństwach nie w pełni demokratycznych dziewczyna czy kobieta musi przebyć dłuższą drogę do zdobycia pozycji społecznej, czasem nawet kosztem przyzwolenia na przemoc seksualną. Domalpalli, adresując swój film do młodszych widzów, pozwala im zachować wiarę w odmianę losu swej bohaterki, może jeszcze nie dzisiaj, ale za kilkanaście lat...

Przemoc, z którą styka się młody człowiek, także ta wykorzystująca najbardziej intrymną część jego osobowości, często dopada go w szkole, w środowisku rówieśniczym. Taką sytuację przedstawiają filmy z Belgii i Estonii: *Ber X* (2007) Nika Balthazara oraz *Nasza klasa* (2007) Ilmara Raaga. W pierwszym z nich obserwujemy losy tytułowego bohatera, który cierpi na jedną z odmian autyzmu i jest jednocześnie mistrzem gier w przestrzeni wirtualnej.

Inteligencja chłopaka w połączeniu z chorobową „innością” powoduje zawała i agresję u niektórych kolegów z klasy, poniżających go publicznie do grania, po których przekroczeniu może się stać pozabawioną inymności i podmiotowości marionetką. Tak się jednak nie dzieje, Ben znajduje sposób odwetu, którym jest sfingowane samobójstwo, odmieniające umysły rówieśników. Zarazem reżyser zwraca uwagę na niejednoznaczność oceny przeżywania młodych ludzi w przestrzeni internetowej. Pokazuje, że i tam można znaleźć przyjaciół, że i tam można być sobą, jeśli codziennosc to uniemożliwia, a nawet znaleźć narzędzia obrony.

Z kolei autorzy filmu estońskiego nie dopuszczają do głosu żadnej optymistycznej nuty. Negatywnym bohaterem jest tu szkolna zbiorowość, która poszukuje kozła ofiarnego. Jest nim cichy, wycofany nastolatek, który nie chce dopasować się do grupy do tego stopnia, że w sytuacjach konfliktowych zawsze nadstawia drugi policzek. Znajduje jednak bezinteresownego kolegę, który ma dość postawy rówieśników. Przegrywa jednak w starciu z ich prowodyrem, który w finale doprowadza do skrajnego podeptania jego intymności. Zastanawia w obu filmach brak jakiegokolwiek pomocy ze strony rodziców, szkoły, policji, kogokolwiek. Szczególnie ton *Naszej klasy* jest mroczny i fatalistyczny, film przedstawia młodzież pozabawioną jakichkolwiek punktów oparcia, a jeśli już się znajdują, łączą się z zabawą połączoną z prawem silniejszego, które narzuca innym „przywódca stadą” – Anders. „A zatem – za uważa w recenzji filmu Tomasz Jopkiewicz – Raag oskarża właśnie współczesną hedonistyczną kulturę, kreującą ludzi takich jak Anders na liderów. Nie jest przypadkiem, że na ekranie widzimy przeważnie lekcje z literatury. Diaгноza nie jest specjalnie odkrywczą: kultura *wysoka* jest lekceważona, nikt jej już nie traktuje serio. Współcześni barbarzyńcy jej nie znają i nie chcą znać”¹⁸. Film estońskiego twórcy przedstawia młodzieży lustro wyolbrzymiające jej negatywne cechy; dominujący w nim narastający koszmara, który znajduje ujście w sięgnięciu po broń przez nieleńnego, każe zapytać o obecność katarsis. Czy takie opowieści jak *Nasza klasa* apelują do uczuć wyższych? Czy

18 T. Jopkiewicz, *Nasza klasa* (recenzja filmu), „Kino” 2008, nr 10, s. 77.

przypadkiem nie dzieje się odwrotnie – zamiast oczyszczenia psychicznego pojawia się ekscytacja przemocą, nawet jeśli widz ma świadomość, po której stronie leży racja? Autor książki *Film i przemoc*, Rafał Syska, przypomina za Arysstotelesem znaczenie antycznego pojęcia odnośnie do interesującego nas zagadnienia: „Medialny akt przemocy spełnia katarsyczną, rozładującą napięcie funkcję. Widz, percypując sceniczne czy filmowe akty okrucieństwa, odrażawuje tkwiący w nim potencjał agresywnych zachowań. [...] Można więc mówić nawet o pozytywnych konsekwencjach istnienia medialnego okrucieństwa, dzięki któremu człowiek w kontrolowany sposób może werbalizować szkodliwe instynkty, a zarazem zdobyć osobiste doświadczenie, bezpośrednią wiedzę”¹⁹. Problem tkwi w tym, że tego rodzaju oddziaływanie można zaledwie zaplanować, nigdy nie będąc pewnym rezultatu, który może być przeciwny do oczekiwanego. Zaletą takich filmów jak *Nasza klasa* czy zwłaszcza *Ben X* jest położenie w nich nacisku na rozgraniczenie rzeczywistym wymiarem świata przedstawionego a fikcyjnością przestrzeni wirtualnej czy wyobrażonej. Przypomina o tym kilkakrotnie cytowana już Alicja Helman: „Świadomość umowności spektaklu determinuje stosunek do obrazu filmowego tak dalece, iż rzutuje też na stosunek do życia, które zdaje się nabierać znamion realności inscenizowanej. Motyw ten wraca na przykład w refleksji nad zbrodniami dokonywanymi przez młodocianych i dzieci, których świadomość wydaje się zaburzona świadomością nieautentyczności tego, co przeżywają w kinie, jak gdyby sfera tego, co dzieje się „na niby”, rozciągała się także na prawdziwe życie upodabniające się do gry”²⁰.

Podsumowując: cechą dzisiejszego kina dla młodego widza jest coraz większa fascynacja przelamywaniem kulturowego czy choćby obyczajowego tabu na wzór kina dla dorosłych, przy jednoczesnym dążeniu do zachowania jego funkcji katarsis, czego w kinie dla starszych jest coraz mniej. Jednocześnie kino dla młodych unika moralizowania, łatwego podziału na dobro i zło, uwiązując w „dorosłe” spojrzenie takiego widza. Jest w tym pewien paradoks, wy-

19 R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 200.

20 A. Helman, op. cit., s. 100.

nikający po części ze wspomnianego już mimetyzmu kina dla dzieci i zwiastująca młodzieży względem sztuki dla starszych, jak i świadomości zmian materialnych młodej publiczności, która albo w życiu, albo w kinie doświadczyła wystarczająco mocno dorosłości.