

Marek Szałagiewicz - Gewalt in der Popkultur - Popgewalt? Zum Gewalt- und Körperdiskurs in der Popkultur am Beispiel der deutschsprachigen Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre. (Przemoc w popkulturze – pop-przemoc? O dyskursie przemocy i ciała w popkulturze na przykładzie niemieckojęzycznej literatury pop w latach 1990-2009)

Według stereotypowego osądu obrazy przemocy należą do podstawowego repertuaru środków wyrazu w wytworach kultury popularnej. Konwencjonalne połączenie popu i przemocy w dosadny sposób ukazał Quentin Tarantino w swoim, uznawanym w niektórych kręgach wręcz za kultowy, filmie *Pulp Fiction* (1994). Przedstawiania scen przemocy nie unikają również twórcy niemieckojęzycznej literatury, czerpiącej swe estetyczne inspiracje z kultury popularnej, opatrzonej, bardziej przez wydawców i ich sztaby marketingowe, niż przez samych twórców, czy badaczy, etykietką literatury pop (Popliteratur). Celem niniejszej pracy jest analiza popularnokulturowych dyskursów przemocy i ciała na podstawie wybranych tekstów niemieckojęzycznej literatury pop z lat 1990-2009. Zanim jednak może zostać przeprowadzona jakakolwiek analiza, należy zdefiniować możliwie precyzyjnie pojęcia kultury popularnej/popkultury oraz przemocy. Oba te terminy są jednak dość rozmyte, używane w wielu kontekstach i obciążone osądami natury etycznej, utrudniającymi ich wolne od wartościowania badanie.

W części teoretycznej niniejszej pracy omówione zostały główne narracje o fenomenach przemocy i kultury popularnej. Przemoc jako zjawisko podlegające zazwyczaj ocenie moralnej okazuje wymykać się jednoznacznym definicjom. Większość prób teoretycznego ujęcia zjawiska przemocy odnosi się w mniejszym lub większym stopniu do wywodzącej się z łaciny dychotomii pomiędzy pojęciami *vis/violentia* (gwałt, brutalność, gwałtowność) a *potentia/potestas* (władza, potęga, moc). Napięcie między tymi dwoma biegunami pola semantycznego pojęcia przemoc pozwala na wyszczególnienie trzech typów narracji o przemocy, w których ów fenomen jest rozumiany jako negatyw – naturalny stan ludzkości, zło konieczne, czy też przeciw-przemoc, jako pozytyw – przejaw witalizmu, woli mocy czy jako przeżycie wewnętrzne, oraz jako przyrodzona człowiekowi możliwość działania (antropologiczna konstanta – H. Popitz), która sama w sobie nie jest ani negatywna ani pozytywna. Dla celów analitycznych najbardziej adekwatne wydaje się podejście ostatnie, którego przykładem jest zaproponowany przez Jana-Philippa Reemtsmę fenomenologiczny podział przemocy pod względem jej stosunku do ciała ofiary. W ten sposób można podzielić przemoc na lokującą (ciało ofiary jest przeszkodą na drodze do jakiegoś celu i jako takie

należy je usunąć/przemieścić), przemoc raptynną (jej celem jest samo ciało ofiary, służące różnym, najczęściej seksualnym czynnościom) i przemoc autoteliczną (która jest celem samym w sobie, ciało ofiary służy tylko po to, by zostać w jej toku zniszczonym). O ile wspomniana teoria pozwala precyzyjnie zidentyfikować rodzaj przemocy przedstawionej w popularnokulturowych tekstach, to narracje z dyskursu pozytywnego i negatywnego umożliwiają zidentyfikowanie tropów intertekstualnych, kontekstualizację i wreszcie interpretację popularnokulturowej estetyki przemocy.

Równie nieprzejrzyste są próby zdefiniowania terminu kultura popularna. Już analiza etymologiczna wskazuje na dwie ważne drogi interpretacyjne. Z jednej strony określenie kultura popularna wskazuje na jej „ludowy” (łac. *populus* - lud) charakter, czyniąc kulturę popularną czymś w rodzaju nowoczesnego wariantu kultury ludowej – transmitowanych za pomocą massmediów kulturowych wytworów mających zapewnić rozrywkę szerokim rzeszom odbiorców („ludowi”). Z drugiej strony termin kultura popularna, zwłaszcza w skrótowej formie jako popkultura, etymologicznie wywodzi się z angielskiego czasownika „to pop” (pękać, wybuchać) i już na poziomie terminologicznym wskazuje na możliwe związki estetyki popkultury z estetyką przemocy. W tym kontekście pojęcie popkultury byłoby terminem węższym niż kultura popularna, oznaczającym kreatywne wykorzystanie znaków kultury popularnej, która to z kolei byłaby wtedy ogółem kulturowych treści, produkowanych dla jak najszerszych mas odbiorców i dla tych mas transmitowanych, a celujących przede wszystkim w sprawianie przyjemności tym masom i osiągnięcie jak największych zysków. Będąca strategią kreatywnego wykorzystywania znaków popkultura miałaby natomiast, poza przyjemnością i zyskiem, dodatkowy cel, mianowicie czystą, tzn. autoteliczną, transgresję, przekraczanie granic i utartych znaczeń znaków. Będąca przedmiotem analizy literatura pop wpisuje się w tę wąsko rozumianą popkulturę.

Większość podejść teoretycznych przechodzi obojętnie obok przemocy jako paradygmatu kultury popularnej/popkultury, ograniczając się do uznania przedstawień przemocy jako podstawowego środka ekspresji popularnokulturowej. Ma to być z kolei spowodowane tą właściwością kultury popularnej, która polega na apelowaniu do najniższych instynktów odbiorców. Media kultury popularnej mają w świetle takiego ujęcia fenomenu przedstawiać w ekscytującej i łatwo przyswajalnej formie obrazy fikcyjnej przemocy, co z kolei rodzi pytania przede wszystkim o potencjalny wpływ takich przedstawień na odbiorcę i jego stosunek do realnej przemocy (Kunczik 1998), bądź o funkcję przedstawień przemocy w kontekście społecznym jako reprezentacji nierówności społecznych czy społecznej

dominacji. Przemoc w kulturze popularnej jest zatem interpretowana w zewnętrznym wobec samej kultury popularnej kontekście. Stanowi to lustrzane odbicie częstego w dyskursach o przemocy interpretowania jej jako objawu jakiegoś innego fenomenu – w ten sposób przemoc nie jest analizowana jako fenomen sam w sobie tylko jako wyraz społecznych napięć czy znak działalności metafizycznego zła itd.

Z analizy teoretycznych narracji o kulturze popularnej w ogóle i o literaturze pop w szczególności wynika zatem, że przedstawienia przemocy uznaje się za oczywistą część składową pop-estetyki, która jest interpretowana jedynie w szerszym kontekście, nigdy jednak jako samodzielny fenomen. Przedstawia się je np. jako element większego kompleksu tematycznego wokół pojęcia subwersji i młodzieżowego buntu. Badacze tacy jak Johannes Ullmaier czy Diedrich Diederichsen postrzegają literaturę pop przede wszystkim jako alternatywny, czy wręcz awangardowy ruch bazujący na chęci rewolucyjnych zmian i poprzez takie zmiany, mogące przebiegać w gwałtowny i pełen przemocy sposób, się urzeczywistniający. Z tego powodu przedstawienia przemocy jako środka estetycznego nie wymagają dalszych wyjaśnień. Co ciekawe obaj badacze, podejmując krytykę konformistycznego zwrotu w literaturze pop lat dziewięćdziesiątych, zwracają uwagę na brak potencjału agresji w nowym, afirmującym rzeczywistości stylu pisania (Ullmaier 2001: 10-46; Diederichsen 1999: 272-286), co oznaczałoby, że tekst uznany za pop-literacki musi wyrażać pewien potencjał przemocy lub też przemoc w ten czy inny sposób estetyzować. Obaj badacze nie wdają się jednak w szczegóły funkcjonowania owego potencjału, nie wypowiadają się także o paradygmatyczności przemocy w kontekście pop-estetyki.

Na istnienie owej zależności wskazuje jednak podjęta w części teoretycznej analiza narracji o popkulturze. Przekraczanie granic stanowi centralny motyw większości tekstów, utrzymanych w duchu pop-u. Mieszanie ze sobą znaków z różnych porządków, gra znaczeniami i odwoływanie się do niekonwencjonalnych, bądź niepasujących kontekstów to strategia popkultury mająca sprawić, że pracujące na znakach kultury popularnej, tj. de facto na znaczeniach banalnych i codziennych, dzieła, przekroczą granicę banału, codzienności i konwencji. Ustanowienie transgresji jako nadrzędnego celu artystycznej ekspresji implikuje sięgnięcie po estetykę przemocy, a zwłaszcza po przemoc w rozumieniu narracji neutralnej jako pozbawioną zewnętrznego kontekstu i przez to roszadzającą wszystkie dyskursy legitymujące przemoc autoteliczną. Przemoc autoteliczna stała się przedmiotem artystycznej estetyzacji już w ruchach prekursorskich dla współczesnej popkultury, takich jak dadaizm czy surrealizm. Dla André Bretona najprostszy akt surrealistyczny polegał na wyjściu

z rewolwerem na ulicę i strzelaniu do przypadkowych przechodniów (por. Griminger 2000: 16). Ikona Pop-Art-u - Andy Warhol, często sięgał w swych pracach po drastyczne obrazy, przedstawiając sceny brutalnej śmierci (*Silver Car Crash (Double Disaster)*, 1963) lub pośrednio na nią wskazując, poprzez przedstawienie narzędzi służących do zabijania (*Big Electric Chair*, 1967). Widoczna w późniejszych pracach spod znaku popkultury, w tym i w niemieckojęzycznej literaturze pop, estetyzacja przemocy jest zatem logiczną konsekwencją pop-u jako strategii artystycznej. Pop oznacza, podobnie jak przemoc, przekroczenie granicy, transcendencję przy braku istnienia obszaru poza, wykroczenie poza granice rzeczywistości, poza którą jednak już nic nie ma – krótko: transcendencje bez metafizyki. Podobnym wykroczeniem w obszar pozbawiony znaczeń, w obszar bezdyskursywny jest przemoc, zwłaszcza w formie autotelicznej. W pewnym sensie popkultura może być postrzegana jako rodzaj przemocy – przemocy na znaku – jako atak, który wrywa znak właściwego dla niego kontekstu, po to by przesunąć go w inny, czasem całkiem sprzeczny z tym pierwotnym.

Przedstawienie przemocy nie tylko zaspokaja żądzę taniej rozrywki opartej na najbardziej trywialnych i wulgarnych obrazach, ale w większym stopniu wynika z samych założeń estetyki pop, która ma posiadać, jak etymologia tego pojęcia na to wskazuje, wybuchowy potencjał. Z jednej strony popkultura jest więc ciągłym przekraczaniem granic dyskursów kulturowych. Przemoc jako *violencia* stanowi przeciwieństwo kultury, jest zatem przekraczaniem granic dyskursów kulturowych *par excellence*. Z drugiej strony popkulturowa gra de- i rekontekstualizacji może być postrzegana jako przemoc na znaku: znaki zostają wyrwane z kontekstu i wstawione w inny, stojący w sprzeczności z pierwotnym. W ten sposób ich potencjał znaczeniowy zostaje rozładowany i zneutralizowany. Ta popkulturowa strategia prowadzi więc do przemocy nad znakiem w sensie *potestas* – władzy do rozporządzania.

O tym, jak wielką rolę odgrywa fenomen przemocy w estetyce popkultury, świadczą również teksty niemieckojęzycznej literatury pop. Debiutujący w latach dziewięćdziesiątych twórcy dbają o prowadzenie ze swoimi czytelnikami swoistej gry, której elementem jest wykorzystywanie ornamentów przemocy i drastyczności. Ów gra prowadzona jest nie tylko w obrębie literackiego tekstu, ale rozciąga się również na obszar (auto)inscenizacji medialnego image autorów. Mimo, że autorom ostatniej fazy rozwoju niemieckojęzycznej literatury pop, przypadającej na lata 1995-2001, zarzucano daleko idący konformizm, bierność i ślełą afirmację kapitalistycznej codzienności, to właśnie ci autorzy starali się za

wszelką cenę stylizować się na wszystko, tylko nie na biernych, wolnych od przemocy, przeciętnych obywateli. Idąc tym tropem Benjamin von Stuckrad-Barre przekształca strategię elitarystycznego fetyszyzmu drogich marek w, jak to określili niektórzy krytycy, terroryzm gustu. Alexander von Schönburg diagnozuje w inscenizowanych protokołach z rozmów między kilkoma pop-autorami *Tristesse Royal* rzekomą dekadencję europejskiej kultury, która ma się według niego znajdować w schyłkowej fazie swojego rozwoju, i proponuje nową bitwę nad Sommą jako odtrutkę i zarazem konsekwencję tego stanu ducha. Z kolei Tim Staffel – autor wielu popliterackich tekstów – przedstawia się na swoim, opatrzonym tytułem *Świat Staffela. Codzienne ostrzeżenie przed terrorem*, jak kicz-terrorysta, natomiast John von Düffel przyznaje w wywiadzie, przeprowadzonym po premierze jego sztuki o lewicowym terroryzmie, że okres działalności Frakcji Czerwonej Armii był ostatnim pełnym przygód momentem niemieckiej historii (Probst 2008). Bodaj najbardziej znany przedstawiciel nowej niemieckojęzycznej literatury pop, Christian Kracht, pozuje na fotografii na okładce wydanego przez siebie tomu *Mezopotamia* (Kracht 1999a), z karabinem maszynowym i śmiertelnie poważną miną. Podobne przykłady ironicznej gry pop-literatów z ornamentami przemocy można wymieniać w nieskończoność. Na przemocy bazuje poniekąd także preferowana przez twórców literatury pop poza po(p)nowoczesnego dandysa, gdyż figura ta jest symbolem „dyktatury w obszarze szyku i elegancji” (d'Aurevilly 2006: 27).

Popkultura jako kreatywny „recycling” dostępnych znaków kultury popularnej porusza się w sferze ambiwalencji i nieokreśloności, stąd też trudno brać wspomniane zabiegi twórców literatury pop na poważnie. Z drugiej jednak strony, status ironii w konwencji estetyki pop jest zwykle niejasny, dlatego trudno fragmenty gloryfikujące przemoc całkowicie zbagatelizować. Gra ornamentami przemocy nie wydaje się ani bezpośrednim nawiązaniem do buntowniczych gestów politycznie i społecznie zaangażowanej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ani też tylko trickiem marketingowym, mającym podbić sprzedaż utworów. Specyficzne wykorzystywanie obrazów przemocy i jej estetyzacja, które można określić mianem pop-przemocy, jest paradygmatyczną strategią popkultury.

Szczegółowa analiza wybranych powieści nurtu literatury pop, jak również towarzysząca analizie wnikliwa lektura tekstów tworzących narrację wokół fenomenów przemocy i kultury popularnej/popkultury pozwala na sformułowanie charakterystyki specyficznego, pop-estetycznego przedstawienia przemocy. Jako pop-przemoc można określić każde przedstawienie przemocy, którego estetyka, tzn. sposób, w jaki przemoc postrzegana jest przez instancję pośredniczącą w jej przedstawieniu (np. narratora), może budzić w odbiorcy

równocześnie uczucia obrzydzenia, zdziwienia, konsternacji jak i przyjemności, zadowolenia, czy zachwytu. Estetyka jest w tym miejscu rozumiana bardziej jako sposób postrzegania, niż postrzeganie w konkretnym kontekście kategorii piękna czy wzniosłości. Inaczej rzecz ujmując, można uznać za pop-przemoc każde artystyczne przedstawienie przemocy, które zostaje odebrane jako popowe, bądź popkulturowe. Taka tautologiczna definicja odpowiada postulatowi Leslie Fiedlera, który postulował zmianę paradygmatu krytyki literackiej i dostosowanie jej do ponowoczesnej literatury i kultury pop, nie operującej już w przeciwieństwie do swych nowoczesnych odpowiedników, rozumem i logicznymi argumentami, tylko opierającej się przede wszystkim na emocjach. Możliwe jest całkiem precyzyjne zidentyfikowanie tego określonego sposobu odczuwania, który odpowiada za estetykę pop-przemocy, oraz środków stylistycznych służące do jego przywołania. Temu służy podjęta w rozdziale praktycznym analiza czterech powieści pop niemieckojęzycznych autorów.

Ambiwalencja popkultury a także sprzeczne oczekiwania wobec literatury pop nadają pop-przemocy podwójny, paradoksalny charakter. Z jednej strony pojawienie się takiego fenomenu jak przemoc w cukierkowym i skupiającym się wyłącznie na błyszczącej powierzchowności świecie konsumpcji, w którym żyją i, co ważniejsze, który akceptują protagoniści analizowanych powieści, jest co najmniej nieoczekiwane. Dlatego też każde wdarcie się bazującej na surowej, fizycznej sile, przemocy w zorientowane na przyjemność życie, początkowo wprawia protagonistów w rodzaj ontologicznej konfuzji. Nieoczekiwana przemoc wrzyna się w bezpieczną egzystencję. Z drugiej jednak strony, protagoniści będący ofiarą takiego nagłego pojawienia się przemocy, odczuwają przy tym nie trwogę, tylko pewnego rodzaju ulgę, a sam akt przemocy okazuje się nie być tak nieoczekiwanym, jak mogło się w pierwszej chwili wydawać. Przemoc staje się wręcz spełnieniem tęsknot, wyrażanych wcześniej przez postaci, nie dochodzi do niej w sposób nieprzygotowany, ale jest ona raczej pokłosiem przeżywanym przez protagonistów rozterek (powieści *Nox* i *Soloalbum*), uczucia smutku i dekadencji (*Faserland*) czy przyjętej przez nich życiowej filozofii (*Velo*). Pop-przemoc wynika z logiki świata przesytu, w którym konsumpcja, będąca najwyższą z wartości, sprawia, że wszystko staje się dostępne, oczywiście za odpowiednią cenę. Jedynym fenomenem, który tylko z wielkim trudem można zamienić w produkt rynkowy, pozostaje doświadczenie przemocy, nawet jeśli miałyby być to przemoc przeciwko sobie samemu.

Dla równie majątnego, co nieszczęśliwego Rollo, przyjaciela narratora powieści *Faserland*, własna, gwałtowna śmierć stanowi jedyną granicę, którą da się przekroczyć w pozbawionym granic świecie płynnej ponowoczesności. Jednocześnie przemoc skierowana przeciw sobie stanowi ostateczny akt konsumpcji, podobnie jak przedawkowanie narkotyków w wypadku Chrisa, szukającego nowych bodźców w coraz gwałtowniejszych narkotykowych rauszach głównego protagonisty powieści *Relax* Alexy Henning von Lange. Repertuar aktów pop-przemocy uzupełnia przemoc wyrządzana innym (*Nox* Thomasa Hettche), bądź tylko marzenia o coraz to wymyślniejszych okropnościach, jakie protagonista chciałby zadać swoim bliźnim (*Velo* Jörg-Uwe Albiga). O możliwym uczynieniu z przemocy towaru jak każdy inny opowiada Tim Staffel w apokaliptycznej wizji zawartej w powieści *Terrordrom*. Za sprawą globalnego ocieplenia ziszcza się Hobbesowski scenariusz wojny wszystkich przeciwko wszystkim, która zgodnie z popkulturową logiką staje się transmitowanym *live* we wszystkich mediach *eventem*. Protagonistom z innych powieści wystarcza natomiast maltretowanie żywej kury, mordowanie komarów za pomocą myjki ciśnieniowej (*Soloalbum* Benjamin von Stuckrad-Barre), lub chociażby palenie w miejscach dla niepalących (*Faserland* Christian Krachta). W wypadku bohaterów niektórych powieści przemoc przestaje być tylko wyimaginowanym obiektem tęsknot, czy symbolem upragnionego czarno-białego świata. Dla głównej protagonistki powieści *Nox* Thomasa Hettche doświadczenie przemocy, zarówno z perspektywy sprawcy, jak i ofiary, staje się środkiem do odbudowy własnej tożsamości. Doświadczenie przemocy w wersji pop staje się rodzajem spełnienia, bądź ulgi, potwierdzające, że mimo całej wirtualności zmediatyzowanego świata rzeczywistość jednak istnieje. Dlatego tekst na okładce powieści *Ein paar Leute suchen das Glück* (pol. *Ludzie szukają szczęścia i umierają ze śmiechu*) Sibylle Berg obwieszcza, że wszystkie postaci w powieści, poza jedną – tą, która pod koniec fabuły pozostała jeszcze przy życiu, znajdują swoje szczęście.

W zanalizowanych powieściach literatury pop fenomen przemocy jawi się jako podstawowe narzędzie z repertuaru pop-u, i to narzędzie wręcz paradygmatyczne. Nie zawsze dochodzi jednak do bezpośredniego przedstawienia scen przemocy. W przypadku takich powieści jak *Nox* czy *Velo* sceny przemocy, bądź przemoc wyobrażona w umyśle głównych protagonistów, są dość oczywiste. Natomiast powieści *Faserland* i *Soloalbum* wydają się zawierać niewiele scen bezpośredniej przemocy. Na przemocy, polegającej na wykluczaniu innych, opiera się modowy fetyszizm, stanowiący podstawę filozofii życia głównych bohaterów powieści. Starannie wplatają oni w swe opowieści aluzje do aktów przemocy, często formułują myśli,

w których przemoc stanowi atrakcyjną możliwość. Ów przemoc jest tym atrakcyjniejsza, im bardziej tkwi ona w obszarze potencjalności, gdy on samego początku zostaje pomyślana jako myślowa gra, czy też spekulacja, tzn. nie da jej się wpisać w żadne ramy interpretacyjne, które dawałyby jakiś sens. Zupełnie tak, jakby protagoniści z pop-literackich powieści starali się obmyślić, do jakiego jeszcze aktu przemocy człowiek byłby zdolny i czy akt ten, a dokładnie czy wyobrażenie tego aktu, byłoby w stanie rozsadzić ramy medialnej maszyny kultury popularnej.

Tym samym analiza tekstów literatury pop doprecyzowuje wcześniej przyjęta definicję pop-przemocy. Pop-przemoc jest zatem rozładowaniem dyskursywnego, tzn. wynikającego z nagromadzenia dyskursów i nadmiaru znaków kulturowych, napięcia za pomocą fenomenów poza-dyskursywnych bądź aluzji do nich. Do tych fenomenów należy przede wszystkim przemoc i drastyczność, związana z naturalistycznym ukazaniem ludzkiej cielesności. Obszar przemocy autotelicznej, będącej atawistyczną agresywnością jest przeciwieństwem kultury. Mimo że może być i zazwyczaj bywa w jakiś sposób wpisana w kulturowe konteksty, umieszczona w tym czy innym dyskursie, jak np. przejaw działalności mistycznego zła, czy skutek choroby psychicznej, to kulturowa próba legitymacji jest zawsze spóźniona w stosunku do samego fenomenu przemocy, który w momencie swojego pojawienia się istnieje poza porządkiem kultury. Ponieważ każdy akt przemocy zawiera w sobie element surowej bezpośredniości natury i autentyczności, a zatem cech, których siłą rzeczy musi brakować wszystkim formom zapośredniczenia, takim jak sztuka czy literatura, przemoc roztacza wokół siebie aurę fascynacji, która prowadzi do włączenia obrazów przemocy w twórczość artystyczną od początków działalności twórczej człowieka. Sztuka i literatura popadają w ten sposób w aporię, ponieważ fascynacją bezpośredniością może zostać odzwierciedlona w sztuce i literaturze jedynie w pośredni sposób. To przełożenie doświadczenia pozajęzykowego na medium języka i pisma staje się problematyczne, gdy przemoc jest autoteliczna, czyli fenomenem zupełnie od języka odmiennym, zamkniętym wyłącznie w obszarze ciała. Szczególnie literatura narażona jest tu na ryzyko językowego zapośredniczenia tego, co bezpośrednio i pozbawione sensu, i tym samym na ryzyko zamknięcia w obliczu niewypowiadalnego. Pop-przemoc jest strategią radzenia sobie z tą aporią poprzez wykorzystanie jej głównej przyczyny – nieprzekładalności pozajęzykowej przemocy w medium języka. Wykorzystywane obrazy przemocy przywołują ów nieprzekładalność i z niej czerpią swą siłę do rozsadzania dyskursów, czyli do programowego „pop” – wybuchu, zderzenia znaków i dyskursów.

