

Anna Roszman

Dosłowność cielesnej konsumpcji : "Kanibal z Rotenburga" jako tragedia

Kultura Popularna nr 4 (42), 106-116

2014

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Roszman

**Dosłowo-
ność cie-
lesnej konsumpcji**
*„Kanibal z Roten-
burga” jako tragedia*

Martin Weisz, reżyser filmu *Grimm Love* (2006), jest znany przede wszystkim jako twórca teledysków i reklam. Jego prace, niezależnie od tego, do jakiego gatunku muzycznego przynależy ilustrowany klipem utwór bądź jaki produkt promują, mają często wspólne cechy: zimne, przytłumione światło czy pokazywanie postaci na tle szerokich, otwartych przestrzeni w kompozycji otwartej (<http://www.martinweisz.com>). Artyści (wokaliści, członkowie zespołów muzycznych) są z reguły bohaterami historii stworzonej na potrzeby teledysku. Elementy wybranej przez twórcę estetyki pozwalają scharakteryzować jego wrażliwość. Warto przyjrzeć się choćby jednemu z pierwszych teledysków autorstwa Weisza, by wskazać interesujące go tematy. Teledysk z 2002 roku do piosenki *Make Me Bad* amerykańskiego zespołu metalowego Korn (<http://www.martinweisz.com/korn-bad.html>) opowiada o eksperymentach medycznych z użyciem ksenomorfa, biomechanicznej istoty nawiązującej do postaci stworzonej i zaprojektowanej przez HR Gigera na potrzeby filmu *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (1979). Tekst śpiewany przez wokalistę zespołu opowiada o ciele jako o „mięsie” oraz o szaleństwie, które rodzi się we wnętrzu podmiotu (refren piosenki brzmi: „I feel the reason as it's leaving me, no, not again/ It's quite deceiving as I'm feeling the flesh make me bad”). Jeśli więc przyjąć, choćby na potrzeby niniejszej analizy, że ciało przeciwstawione rozumowi oraz skupienie na cielesności służące uprzedmiotowieniu człowieka są tematami chętnie podejmowanymi przez Martina Weisza, można wskazać je też jako prawdopodobne inspiracje dla pierwszego filmu pełnometrażowego tego reżysera. *Grimm Love* (polski tytuł to *Kanibal z Rotenburgą*) z 2006 roku opiera się na historii przypadku Armina Meiwesa – kanibala z niemieckiego kraju Hesja. Mimo podjętego tematu filmowi daleko do horroru czy filmu gore, choć zapewne takiej przynależności gatunkowej można by się spodziewać, banalizując sens tej historii. To bardziej studium tragicznego przypadku, a akt kanibalistyczny, choć stanowi oś fabularną filmu, w rzeczywistości jest przezroczystry i na pierwszy plan wysuwa się inna problematyka.

Pozostaje pytanie o związek tej historii, a raczej związek historii wyreżyserowanej przez Weisza, z problemem seksualności, szczególnie z kwestią przewartościowania wrażeń zmysłowych i zachowań seksualnych. Dlaczego film *Kanibal z Rotenburgą* inspirowany wydarzeniami z 2001 roku mógłby stanowić ilustrację dla zwrotu synestetycznego w postrzeganiu seksualności i sposobach opowiadania o niej? Poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie jest o tyle trudne, że właściwie nie da się jednoznacznie przyjąć, że tematem filmu Martina Weisza jest erotyka rozumiana potocznie. Nie opowiada on o seksie ani nie pokazuje stosunków seksualnych w bezpośredni sposób. Temu dramatowi psychologicznemu najdalej zaś do filmu pornograficznego – choć czy na pewno? Być może seksualna aura dominująca nad światem przedstawionym jest w tym wypadku owocem projekcji odbiorcy interpretującego zachowania bohaterów, Olivera Hartwina i Simona Grombecka, jako objaw głębokich frustracji seksualnych. To pierwszy etap, na którym może się realizować zawieszenie niewiary u widza, wciągnięcie odbiorcy w otchłań świata przedstawionego. W tym wypadku określenie „otchłań” ma szczególnie moralno-emocjonalny wydźwięk.

Bardzo ważne wydaje mi się wyraźne zaznaczenie, że przedmiotem niniejszego komentarza jest nie historia kanibala Armia Meiwesa, ale film Martina Weisza inspirowany historią tego człowieka. Z tego powodu nie będę posługiwać się prawdziwymi nazwiskami osób sportretowanych w filmie, ale fikcyjnymi nazwiskami bohaterów. Polem zainteresowania jest koherentny

Anna Roszman – absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim oraz kulturoznawstwa w SWPS w Warszawie. Obecnie studentka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie SWPS.
anna.roszman@gmail.com

świat przedstawiony *Kanibala z Rotenburga*, a nie sprawa kryminalna z jej prawnymi, psychologicznymi czy społecznymi aspektami. W tym miejscu trzeba jednak podkreślić, że o ile wiele filmów jest inspirowanych faktami i często owe inspiracje są jedynie pretekstem do snucia narracji, wytrychem dla twórcy szukającego tła do opowiedzenia mniej lub bardziej wciągającej historii fikcyjnych jednostek, o tyle jednym z najważniejszych sensów ukrytych w *Kanibalu z Rotenburga* jest właśnie to, że historia opowiedziana w filmie wydarzyła się naprawdę, a Martin Weisz jedynie w niewielkim stopniu ją udramatyzował. Najbardziej znaczące elementy scenariusza zgadzają się z wydarzeniami z przeszłości, co łatwo zweryfikować, sięgając po szereg materiałów dokumentalnych dotyczących tej sprawy.

Armin Meiwes w marcu 2006 wywalczył zablokowanie dystrybucji filmu na terenie Niemiec, zarzucając, że narusza on jego dobra osobiste i pokazuje działania w sposób zbyt sensacyjny (Landler, 2006). Obraz nie cechuje się szczególną drastycznością, a postać kanibala przedstawiono jako tragiczną. Sportretowany bohater jest raczej przepełniony smutkiem niż okrucieństwem, żyje w konflikcie z samym sobą. Podjęcie przez Meiwesa walki o niewyświetlanie filmu w jego kraju każe jednak podejrzewać, że pewne szczegóły fabuły nadzwyczaj dobrze zgadzają się z faktami. Pozostaje tylko domyślać się, które cechy Olivera Hartwina i które czyny ukazane w filmie w najbardziej osobisty sposób dotknęły Armina Meiwesa. Być może nie te, które sugerują jego zaburzenia psychiczne, ale te, które stanowią komentarz do spraw najbardziej osobistych, na przykład relacji z matką lub reakcji na porzucenie rodziny przez ojca Meiwesa, gdy ten był dzieckiem.

Warto na początek w skrócie nakreślić zdarzenia, które stanowią kanwę *Grimm Love*. W grudniu 2002 roku w mieście Rotenburg (nieopodal Kassel w kraju Hesja w centralnych Niemczech) wychodzi na jaw dokonany ponad rok wcześniej (to jest w marcu 2001 roku) czyn kanibalski poprzedzony, oczywiście, zabójstwem. Sprawa ujrzała światło dzienne, gdy w domu żyjącego samotnie programisty Armina Meiwesa policja odnalazła kilka kilogramów zamrożonego ludzkiego ciała przeznaczonego do konsumpcji i, sądząc po zastanej objętości, już w większej części spożytego. Przypadek wprawdzie nie jest bezprecedensowy (Diehl i Donnelly, 2008: 79–85), ale podobne przestępstwo okazało się na tyle rzadko spotykane (bądź na tyle rzadko ujawnianie), że niemiecki wymiar sprawiedliwości był wobec niego bezsilny. Sądy niższych instancji nie były w stanie zasądzić podejrzanemu kanibalowi, który w toku badań psychologicznych okazał się w pełni poczytalny (Diehl i Donnelly, 2008: 187–197), kary wyższej niż kilka lat więzienia. Istotnym i fascynującym elementem sprawy jest to, że mężczyzna zabity i zjedzony przez Meiwesa zgodził się na to, co więcej, aktywnie poszukiwał kogoś, kto spełniłby jego fantazję o byciu skonsumowanym (tak samo jak Meiwes w zaplanowany sposób szukał chętnej ofiary). Ostatecznie, dzięki uporowi prokuratury, doszło do skazania kanibala na dożywocie, jednak przebieg procesu pokazuje wyraźnie, jak dalece stabuizowany jest kanibalizm: w praktyce nie istnieje on w obrębie języka prawa ani kulturowej obyczajowości, na której prawo się opiera (Diehl i Donnelly, 2008: 197).

Zatrzymując się na zaskakującym orzeczeniu psychiatrycznym dotyczącym Meiwesa (wątek nieobecny w filmie), należy zapytać: co przerażającego jest w normalności kanibala Meiwesa/Hartwina? Kanibalizm jest odrażający, to oczywiste, ale czy prawdziwego dysonansu w świadkach sprawy oraz odbiorcach filmu Weisza nie wywołuje właśnie druga strona historii – opowieść o samotnym mężczyźnie niemogącym wydostać się spod wpływu matki nawet

po jej śmierci? Ukazane fakty wywołują współczucie, a jeśli współodczuwa się z bohaterem, oznacza to, że ma on pewne cechy, z którym można się zidentyfikować. Emocjonalne zaangażowanie w film, czy raczej niezdrawe zaciekawienie nim, może być spowodowane także tą niezgodnością: obcy okazuje się bliski.

W kulturowych skojarzeniach kanibal to przede wszystkim obcy. Jedzenie ludzkiego mięsa jest tak dalece nieakceptowane, że stanowi w cywilizacji Zachodu pewną niewymagającą tłumaczenia etykietę. Nawet fałszywe i pochopne opatrzenie nią jakiejś grupy (na przykład etnicznej) wystarczy do odebrania jej ludzkiej natury. William Arens w swojej książce poświęconej mitowi ludożercy (gdzie skupia się na tradycyjnym, antropologicznym ujęciu ludożerstwa) stawia tezę, że kanibalizm nigdy tak naprawdę nie istniał. Początkowo przypisywany był ludom z terenów kolonizowanych, by usprawiedliwić stosowaną wobec nich przemoc. Jeżeli tubylcy wykraczali poza oczywiste ludzkie (i boskie) prawo, nic nie stało na przeszkodzie, by nie stosować wobec nich żadnych humanitarnych zasad. Kanibalizm legitymizuje obcość i pozwala jednoznacznie ją wartościować. Ludożerca jest innym, to znaczy – nie jest człowiekiem (Arens, 2010).

Być może w postaci kanibala naszkicowanej w filmie Weisza to właśnie jest przerażające: Oliver Hartwin jest zwyczajny, wyraźnie introwertyczny, ale jednak lubiany przez otoczenie. W filmie dokumentalnym *A Man Who Ate His Lover* (2004) sąsiadka Meiwesa wypowiada się o nim jako o godnym zaufania człowieku. Jest nią (z dużym prawdopodobieństwem) inspirowana drugoplanowa bohaterka filmu Weisza. Stanowi ona rodzaj potwierdzenia, kim jest, a raczej kim wydaje się, Hartwin – bohaterów łączą zwyczajna zażyłość z czasów dzieciństwa. Oliver prowadzi również normalne życie zawodowe. W żaden sposób nie zwraca na siebie uwagi. Można nawet stwierdzić, że reprezentuje szereg cech i zachowań pożądanых: uprzejmość, chęć pomocy, podjęcie się opieki nad chorą matką. Według klasycznych założeń sformułowanych przez Arystotelesa trwogę w odbiorcy dzieła wywołuje krzywda człowieka podobnego do nas, do widzów (Arystoteles, 1983: 35). Bohater klasycznej tragedii nie popada w niedolę z powodu nikczemności, ale z powodu zbłądzenia (Arystoteles, 1983: 36). Emocjonalne zaangażowanie w nieszczęście Hartwina jest wywołane właśnie tym, że jego wszystkie frustracje i skomplikowaną sytuację życiową można odczytać jako problemy uniwersalne, bliskie w mniejszym lub większym stopniu każdemu. Jeżeli jego życiorys jest w pewnym stopniu typowy, rodzi się pytanie, czy również jego działania nie mogłyby przyjść do głowy każdemu z nas. Owej tragicznej trwogi nie wywołuje estetyczna oprawa filmu, jak sugerowałiby ci, którzy określają go jako horror czy thriller (Landler, 2006), ale właśnie rodzaj wciągnięcia w otchłań świata przedstawionego. Jeśli raz poczuje się z bohaterem więź, emocjonalną identyfikację, nie sposób później nie angażować się uczuciowo w jego los. Czyny Hartwina są wypadkową zdarzeń, które go spotkały: opuszczenia przez ojca i starszych braci, osamotnienia, wpływu despotycznej matki. Takie wyliczenie nie ma oczywiście służyć usprawiedliwieniu jego czynów, bowiem dokonał ich świadomie. Niewątpliwie jednak kanibal sportretowany w filmie Weisza nie ma intencji skrzywdzenia kogoś, o czym świadczy to, że poszukuje dobrowolnej ofiary i zabija dopiero wtedy, kiedy ma pewność, że udało mu się znaleźć szczerze zainteresowanego partnera gry. Ważny jest moment, gdy do Olivera zgłasza się pierwszy z chętnych, młody człowiek wyraźnie czerpiący podniecenie z wizji bycia zjedzonym, który jednak wycofuje się w ostatniej chwili. Na twarzy Hartwina, granego

bardzo przekonująco przez Thomasa Kretschmanna, rysuje się wówczas zawód połączony ze znicierpliwością, ale pozbawiony agresji.

Wykazanie, że Oliver Hartwin jest bohaterem tragicznym, nie służy usprawiedliwianiu skazanego prawomocnie Armina Meiwesa, ale określeniu, jakim typem historii jest *Grimm Love*, a co za tym stoi – co ma komunikować. Przyjęcie określonego punktu widzenia pozwoli skupić się na wybranych elementach filmu, bowiem wiele szczegółów dopełnia interpretacji dzieła Weisza jako obrazu głębokiej frustracji seksualnej, która prowadzi do gestu transgresyjnego.

Istotnym komunikatem, który narzuca odbiór *Grimm Love* jako dzieła tragicznego i opartego na poszukiwaniu niemożliwej do zrealizowania erotycznej fantazji, jest wybrany przez reżysera tytuł. W swojej dwuznaczności wykracza nieco poza poznawcze przyzwyczajenia widza. Powoduje dysonans podobny do tego, jaki wywołuje sama historia kanibala Armina Meiwesa. Szczególnie ważne jest skonfrontowanie odmiennych wersji językowych tytułu obrazu Martina Weisza. Reżyser jest z pochodzenia Niemcem, choć tworzy i produkuje swoje filmy w Stanach Zjednoczonych. Przyjęłabym, że zarówno anglojęzyczna, jak i niemieckojęzyczna wersja tytułu stanowią sygnały ważne dla odczytania całości filmu. Oba bowiem określają jego metaforykę. Są sugestią, która wyznacza odbiorcy wyobrażenie o estetyce filmu, ale też o jego niejednoznacznej wymowie.

Polski tytuł filmu Weisza brzmi, można powiedzieć, banalnie: *Kanibal z Rotenburga*. Wyjaśnia od razu, kto jest bohaterem filmu i czego on dotyczy. Niemiecka wersja to *Rohtenburg*. Tytuł, w którym pojawia się nazwa miejscowości sugeruje, że obraz go noszący mógłby przynależeć do kina historycznego czy stanowić krytykę społeczną. Miejsce, w tym wypadku miasto, którego nazwa stanowi cały tytuł lub jego część, jest sugerowanym tłem wydarzeń. Jeśli to miejsce jest osią tekstu, można by spodziewać się bohatera zbiorowego lub jednostkowego, ale reprezentatywnego dla miejsca i czasu. Historii zekranizowanej przez Weisza daleko jednak do uniwersalnego charakteru i przesłania. To jednostkowość wypadków i jej szczególność wynikająca z łamania tabu świadczą o oryginalności tej opowieści. W niemieckim tytule obecna jest fonetyczno-graficzna gra. Miasto, w którym wydarzyła się historia Meiwesa, nazywa się przecież Rotenburg, zarówno w oryginale, jak i w polskim brzmieniu, nie Rohtenburg. *Rohtenburg* to nawiązanie do niemieckiego słowa *roh*, co znaczy „surowy” (o pożywieniu, lecz także o człowieku – podobnie, jak w języku polskim). Miasto staje się więc sceną, na której rozegrało się coś niezwykłego, jednocześnie strasznego i wykraczającego poza kulturę, poza zwyczaj. Nietrudno wyobrazić sobie owo surowe miasto, które w *Grimm Love* przedstawione jest podobnie jak przestrzenie w innym filmach, teledyskach czy reklamach autorstwa Weisza, to znaczy jako chłodna i opustoszała przestrzeń ukazywana bądź w kompozycji otwartej, bądź zupełnie odwrotnie, czyli klaustrofobicznie, duszno. Widz dopiero po obejrzeniu filmu, przekona się, że „surowy” odnosi się w najbardziej dosłowny sposób do mięsa, tutaj – ludzkiego.

Anglojęzyczna wersja tytułu brzmi *Grimm* i to ona najpełniej sygnalizuje wymowę całego obrazu. Jest coś dwuznacznego w pierwszym słowie oraz coś jednoznacznego – w drugim. Angielski przymiotnik *grim*, fonetycznie tożsamy z *Grimm*, znaczy mniej więcej tyle, co „ponury”, „smutny”, to słowo odnoszące się do czyjegoś nastroju albo wyrazu twarzy. Może się więc kojarzyć z niemieckim *roh*. W tym homonimie chodzi, rzecz jasna, także o odwołanie do nazwiska braci Grimm, autorów znanych powszechnie baśni. Tytuł filmu

Weisza mógłby więc oznaczać tyle, co „Miłość Grimmowska”. To podwójne znaczenie odwołuje się do dwuznaczności, na jakiej opiera się obraz. *Grim* – ponury – określa poetykę filmu. Natomiast nazwisko braci Grimm, jak okazuje się w toku akcji, odnosi się ściśle do wątku kanibalizmu oraz metaforyzuje procesy, jakie dokonały się w psychice dorastającego Olivera Hartwina.

Przede wszystkim, baśń braci Grimm pojawia się w filmie bezpośrednio. Ojciec głównego bohatera czyta mu o Jasiu i Małgosi. Pozornie może się wydawać, że przywołana opowieść braci Grimm określa kierunek, w którym rozwinię się historia. Jaś i Małgosia mieli przecież paść ofiarą Baby Jagi, która planowała upiec ich i zjeść, widać tu wyraźnie wątek kanibaliski. Choć to dosłowne skojarzenie jest na pewno uzasadnione, w odwołaniu do braci Grimm chodzi o coś jeszcze. Autorzy mieszkali nieopodal Kassel w Hesji, a więc rzeczywistość, w której uczestniczyli i która niewątpliwie wpłynęła na ich sposób widzenia i opisywania świata, jest też rzeczywistością bohatera filmu Weisza. Za tym z kolei stać może jeszcze silniejsza potrzeba identyfikacji z wypadkami opisanymi na kartach baśni Grimmów. Uniwersum braci wciąga chłopca w swoją otchłań. Co więcej, w filmie powiedziane jest, że bracia Grimm „widzieli więcej”. Ich wyobraźnia musiała wykraczać poza schematy myślenia i to dzięki temu powoływali do życia swe niezwykle opowieści (czy raczej ożywiali i aktualizowali stare, niezbrane wcześniej opowiadania). Podobnie działa wyobraźnia Olivera. Rzeczywistość zastana, zwyczajny świat ze swoimi prawami i ograniczeniami, nie wystarczy mu do zaspokojenia pragnień. Samotny Oliver od dzieciństwa pragnął mieć brata, którego zresztą wymyślał sobie i traktował jak codziennego towarzysza. Tym bardziej fascynujące mogły być dla niego silne więzi łączące rodzeństwa: Jasia i Małgosię, którzy wspólnymi siłami umknęli Babie Jadze, oraz braci Grimm, którzy razem tworzyli wyjątkowe dzieła literackie.

W kontekście potrzeby bliskiej więzi z kimś, którą odczuwał Hartwin, nieprzypadkowy jest homoseksualny (a raczej homoerotyczny) charakter relacji, jaką nawiązuje on ze swoją ofiarą. Według źródeł dokumentalnych o Arminie Meiwesie, nie był on zdeklarowanym homoseksualistą, przez krótki czas był nawet w nieudanym związku z kobietą (doszło do zaręczyn). Sugestia zdeklarowanego homoseksualizmu bohatera nie pojawia się też w filmie Weisza. Relacja Hartwina z wspomnianą już sąsiadką wydaje się nawet mieć rys wzajemnej sympatii bohaterów, kobieta jest pierwszą i jedyną osobą, którą Oliver informuje o śmierci matki.

Poszukiwanie akurat męskiego ochotnika do bycia zjedzonym nie jest podyktowane homoseksualnością w rozumieniu orientacji seksualnej. Przedrostek *homo-* znaczy „jednakowy”, „taki sam”. Potrzeba zespolenia z drugim człowiekiem była u Olivera Hartwina tak silna, że owej spójności mógł doświadczyć tylko poprzez dosłowną konsumpcję czyjegoś ciała. Jego pragnienie znalezienia męskiego ochotnika mogło być podyktowane także poszukiwaniem wzajemnego podobieństwa. Film wyraźnie pokazuje charakter relacji Hartwina z matką. Obraz toksycznego przywiązania sugeruje zaś, że mogło ono wpłynąć na obawę bohatera przed kobietami albo poczucie niezrozumienia drugiej płci. Wyras, którego można by użyć do nazwania relacji, za jaką tęsknił Hartwin (zarówno poprzez wymyślenie sobie nieistniejącego brata w dzieciństwie, jak i potem, w toku poszukiwań mężczyzny chętnego do bycia zjedzonym), podkreśla jej specyfikę. Chodzi o nasuwające się słowo „braterstwo”, które ma szerokie znaczenie i może odnosić się po prostu do silnej więzi opartej na zaufaniu, ale pochodzi bezpośrednio od słowa „brat”, zarówno w języku polskim, jak i angielskim (*brother – brotherhood*). Relacja

braterska służy w komunikacji jako metafora najbliższej możliwej więzi z kimś, pozbawionej silnej irracjonalnej emocjonalności (przypisywanej raczej kobietom niż mężczyznom), ale dzięki temu tym bardziej solidnej i opartej na pełnym zaufaniu.

Stosunek seksualny polega na przebywaniu wewnątrz ciała drugiej osoby bądź zezwoleniu komuś na przebywanie w swoim ciele. Dzieje się to jednak tymczasowo, akt seksualny ma swoją dramaturgię i stosowne dla siebie zakończenie po to, by mógł odbyć się znowu. Zjedzenie kogoś jest wchłonięciem go na stałe. Armin Meiwes stwierdza w wywiadzie: „I killed a man, slaughtered him and ate him, since then he is always with me” („Zaszlachtowałem i zjadłem człowieka, od tamtej pory zawsze jest ze mną”). Film Weisza ilustruje dążenie Olivera Hartwina do skonsumowania kogoś. W przeciwieństwie do zwykłego aktu seksualnego, ten czyn jest nieodwracalny, co podkreśla jego stanowczość.

Rozważania o poczuciu jedności z drugą osobą i o nieuniknionej izolacji od niej, prowadzą do skojarzenia działań Olivera Hartwina z próbami definiowania erotyzmu przez Georgesa Bataille'a. Według niego erotyzm jest silnie związany z naruszaniem integralności drugiej osoby (Bataille, 2007: 20), ale skutkuje także tragicznym poczuciem osamotnienia w rozumieniu uświadomienia sobie swojej jednostkowej odrębności. W rozmnażanie płciowe, które stoi u podstaw zachowań seksualnych, wpisana jest nieciągłość pojedynczych istot. Narodziny nowego osobnika oznaczają śmierć starego. To dlatego, według Bataille'a, erotyzm obciążony jest smutkiem (Bataille, 2007: 99–100), a namiętności towarzyszy aura śmierci (Bataille, 2007: 23). Czyn kanibala Hartwina jest przejawem buntu przeciwko wyizolowanej pozycji człowieka. Mężczyzna, którego zjadł, miał być zawsze przy nim, co potwierdza tezę Bataille'a, że poczucie ciągłości ma być dane człowiekowi właśnie w przekraczaniu granic (Bataille, 2007: 117). Ten gest jest oczywiście w pełni symboliczny, bowiem zrealizowanie własnej potrzeby skutkowało faktyczną śmiercią kogoś innego.

W specyfikę pojęcia erotyzmu nakreślonego przez Georgesa Bataille'a jest wpisana transgresja, która „nie jest zwierzęcą gwałtownością”, ale „gwałtem dokonywanym przez istotę obdarzoną rozumem” (Bataille, 2007: 69). Meiwes/Hartwin dokonuje gestu transgresyjnego i znaczenie ma tutaj jego poczytalność. Film nie opowiada historii postępowania sądowego przeciw bohaterowi, kończy się bowiem z chwilą, kiedy umieszcza on drugie ogłoszenie o poszukiwaniach chętnego do bycia zjedzonym. Zarówno ta scena, jak i proces szlachtowania człowieka niczym zwierzęcia, nakazywałby kojarzyć Hartwina właśnie ze zwierzęciem poddanym instynktowi, zwierzęciem polującym. Istotne jest jednak to, że bohater dokonuje wszystkiego świadomie. Jego działania nie są instynktowne, uwarunkowane podstawowymi potrzebami (głodem), ale podyktowane ludzkimi pragnieniami, takimi jak uświadomione spełnienie erotyczne. Hartwin wyobraża sobie rzeźnię pełną zawieszonych na hakach ciał młodych mężczyzn. Ta wizja towarzyszy mu, gdy onanizuje się. Rzecz jasna, potrzeby seksualne wyrastają z potrzeb prymitywnych, takich jak potrzeba reprodukcji. Natomiast narratywizowanie pragnień jest przynależne człowiekowi, który ma wyobraźnię i umiejętność abstrahowania. Działania Hartwina stawiałyby go więc po stronie istot obdarzonych rozumem, jeśli trzymać się podziału Bataille'a, a nie owej zwierzęcej gwałtowności. Podobnym i łatwym do zrekonstruowania przykładem jest język portali internetowych skupiających osoby o kanibalistycznych fantazjach (tam Hartwin szuka potencjalnego chętnego). Określenia, którymi posługuje się ta społeczność, dehumanizują

ofiary, użytkownicy piszą o sposobach zażywania „ludzkiego zwierzęcia” (*human animal*). Warto mieć jednak na uwadze, że tego typu retoryka jest przewrotna: nie świadczy o bardziej zwierzęcej naturze tych osób, ale pokazuje językową ekwilibrystykę i celowo dobraną retorykę. A mowa jest przecież przynależna tylko człowiekowi.

Może się wydawać, że wątek erotyczny jest w filmie Weisza zupełnie poboczny, że nie o seks chodziło Hartwinowi, ale o rodzaj konsumpcji zupełnie inaczej rozumianej. Jeśli jednak pojęcie erotyzmu pozbawić potocznego rozumienia jako erotyki czy po prostu seksu, a rozumieć je właśnie tak, jak rozwija to pojęcie Georges Bataille, ową dosłowną konsumpcją ludzkiego ciała można by potraktować jako zwielokrotnienie aktu seksualnego. Kanibal i jego ofiara rozpoczynają zaplanowany rytuał od odcięcia żywcem i wspólnego zjedzenia penisu Simona Grombecka (wydarzyło się to naprawdę, także w pozafilmowej wersji tej historii). Nasuwa się skojarzenie z seksem oralnym, narzucającą się analogią niewątpliwie jest czynność umieszczania członka w ustach partnera bądź partnerki. Bataille pisał, że żadne uczucie nie skłania człowieka do przesady, do nadmiaru tak bardzo, jak poczucie nicości (Bataille, 2007: 73). Jeżeli cały czas postrzegać działania kanibala jako walkę z odczuwaną przez niego wewnętrzną pustką, sposób, w jaki rozpoczyna konsumpcję swojej ofiary, podkreśla słuszność tej interpretacji. Dla Hartwina czynność konsumowania ciała innego mężczyzny może być zwielokrotnionym gestem odbywania stosunku seksualnego, w pierwszej kolejności – oralnego. Nie chodzi o zwielokrotnienie groteskowe, o ironiczną hiperbolizację, której efekt byłby absurdalny. To, co robi kanibal z Rotenburga, nie jest przeciwstawione normalnym zachowaniom. Pragnienia będące źródłem jego fantazji są uniwersalne, chodzi przecież o poczucie więzi z innym człowiekiem. Problemem jest sposób realizacji pragnień, analogiczny do tego akceptowanego, oparty na konsumpcji erotycznej, ale wykorzystujący inne rozumienie tego słowa, bardziej dosłowne, bardziej jaskrawe, przez co hiperbolizowane.

Gwałt i zabójstwo są, według Bataille’a, bardzo do siebie podobne. Oba te akty obwarowano silnymi kulturowymi zakazami. Erotyzm i okrucieństwo są przemyślane (Bataille, 2007: 82), a więc tylko istota obdarzona rozumem jest do nich zdolna. Pojawia się kolejne uzasadnienie dla nazwania czynów Hartwina gestami transgresyjnymi. Jeżeli transgresja nie jest złamaniem prawa, ale jego przekroczeniem, kanibal faktycznie przechodzi krok do przodu przed uwarunkowane kulturowo sposoby spełnienia pragnień zmysłowych. Zresztą Bataille marginalnie wspomina w swoim tekście o kanibalizmie. Zakaz kanibalizmu miałby wynikać z traktowania ludzkiego ciała jak świętości, w związku z tym świadomy akt kanibalski musi być podyktowany pożądaniem złamania zakazu, nie zwyczajnym zignorowaniem go (Bataille, 2007: 74). Jakkolwiek nieprzyjemnie to zabrzmie, nie da się ukryć, że sposób, w jaki Hartwin rytualizuje zabijanie i zjadanie ciała człowieka, wskazuje, jaką duchową czy uczuciową rangę mają dla niego te działania.

Film zawiera element, który jednocześnie skupia uwagę na jego fikcyjnym charakterze, jak i wciąga odbiorcę w przestrzeń obrazu. Tym elementem jest główna bohaterka, czyli amerykańska studentka psychologii Katie Armstrong pisząca pracę na temat przypadku kanibala z Rotenburga. Film Weisza zawiera także ważny element metafikcyjny: film w filmie. Oliver Hartwin nagrywa film z pobytu swojej ofiary, dokumentując ostatnie chwile życia Grombecka, przebieg zabójstwa i proces oprawiania jego ciała (Armin Meiwes rzeczywiście wykonał podobne kilkunastogodzinne nagranie). Dziewczyna ogląda materiał wideo i chwila ta jest kulminacją ładunku emocjonalnego zawartego w filmie.

Katie nie jest w stanie obejrzeć filmu do końca, odnotowane są jej silne reakcje. Widz oglądający *Grimm Love* może identyfikować się z bohaterką, bowiem, podobnie jak ona, zostaje wciągnięty w przestrzeń obrazu ukazującego ostateczne przekroczenie granic estetycznych i moralnych. Film Weisza nie epatuje okrucieństwem tak, jak materiał nagrany przez kanibala, ale też nie o dosłowne okrucieństwo w nim chodzi. Oba obrazy niosą w sobie ogromny ciężar dyskomfortu i prowokują silny niepokój związany z przekraczaniem tabu. Identyfikacja z uczuciami bohaterki oznacza dla widza nieodwracalne wkroczenie w obręb świata przedstawionego *Grimm Love*. Być może to jest źródłem przerażenia o wiele silniejszego niż to wywołane suchą, medialną informacją na temat czynu Meiwesa/Hartwina. W obraz Weisza wkrada się metafikcja – w obrębie medium występuje to samo medium. W świat przedstawiony przewijający się przed oczami widza wchłonięty jest inny obraz przedstawiający ten sam świat w odmiennym ujęciu, jako pole innych zdarzeń, czyli drugi film – materiał wideo z zabójstwa. Taki zabieg kompozycyjny może odnosić się też do kanibalizmu, symbolizować go w ogólny sposób – w ciało jednej osoby zostaje wchłonięte inne ciało, możliwie do niej podobne. Dla ofiary Hartwina wizja tego procesu miała być znakiem najwyższego spełnienia. Tak jak film autorstwa kanibala pojawiający się w filmie Weisza niesie największy ładunek emocjonalny spośród wszystkich elementów świata przedstawionego, tak znalezienie się w całości w ciele innego mężczyzny miało być dla Simona Grombecka najdoskonalszym spełnieniem jego istnienia. Kanibalizm podyktowany potrzebami Hartwina oraz poddanie się aktowi kanibaliskiemu przez Grombecka jest metakonsumpcją.

Inny motyw filmu, związany z obecnością studentki Katie, także spajający świat przedstawiony i pozwalający widzowi bliżej identyfikować się (choć może na poziomie wprost nieuświadomionym) z osobami tej opowieści, to woda, która również rodzi skojarzenia cielesno-seksualne. W początkowych sekwencjach filmu widać bohaterkę, która pływa samotnie w basenie i formułuje w myślach plan swojej pracy o Hartwinie, rozważając przede wszystkim to, jak bardzo musiał być samotny i nierozumiany (widz słyszy to jako głos z offu). W wodzie niejako rodzi się pomysł tezy tekstu bohaterki. Również w czasie kąpieli w basenie dziewczyna przytacza własny sen, w którym bardzo się czegoś bała, ale strach ją opuścił, gdy poczuła obecność innej osoby – a więc potrzeba bliskości z innym jest gwarancją poczucia bezpieczeństwa. To tłumaczy po raz kolejny pragnienia Hartwina. Woda pojawia się w filmie także wtedy, gdy umiera matka głównego bohatera (topi się w zalanej piwnicy, gdzie odnajduje ją syn), co stanowi ważne wydarzenie dla rozwoju akcji i sygnalizuje źródło problemów osobowościowych Hartwina. Trzecią sceną, w której występuje woda, jest ta, kiedy Simon Grombeck, dobrowolna ofiara kanibala, wykrwawia się na śmierć w wannie.

Woda i czynność wychodzenia z wody mają kontekst podwójnie cielesny. Z jednej strony wilgotność wiąże się z seksem, z wymianą płynów ustrojowych i z podnieceniem seksualnym. Z drugiej strony, środowisko płodowe jest środowiskiem wodnym, a więc instynkt ciągnący człowieka do wody może być związany z potrzebą poczucia jedności, jaką ma płód z ciałem matki. W wodzie znajduje się studentka Katie, której zależy na zbadaniu przypadku samotności ostatecznej, samotności muszącej przekroczyć granice prawne i obyczajowe. W wodzie umiera matka Hartwina, mniej lub bardziej świadoma sprawczyni jego zaburzeń. I w końcu wanna pełna wody jest miejscem, w którym umiera Simon Grombeck, jak gdyby wymarzony przez niego rodzaj powolnej śmierci miał oznaczać ponowne narodziny.

Cielesność występuje w filmie Weisza na kilku płaszczyznach. To, że jest głównym tematem filmu o kanibalu, wydaje się oczywiste. Zostaje jednak zmetaforyzowana i po odkodowaniu przynależnych jej znaków, okazuje się nie tylko ważnym problemem podjętym w filmie, lecz także jego logicznym lejtmotywy, dominantą świata przedstawionego. Ludzkie ciało, gdy pozbawić je nadanej mu kulturowo metaforyki i gdy odrzec je z szeregu ról i konieczności wykonywania uwarunkowanych społecznie gestów, wreszcie gdy pozbawić je oprawy estetycznej (stroju), jawi się jako osadzone w kontekście czystej, organicznej seksualności. Z działaniem żywego organizmu wiążą się doznania zmysłowe, te zaś prowadzą do mniej lub bardziej akceptowanego kulturowo sposobu zaspokojenia seksualnego.

Odpowiedzią na pytanie o ilustrację zwrotu synestetycznego, jaką miałby stanowić film Weisza, nie jest czyn kryminalny dokonany w Rotenburgu, ale potraktowanie tej historii przez reżysera jako godnej przywołania i opowiedzenia. Jeżeli *Grimm Love* jest opowieścią o erotyzmie, to znaczy, że mówienie o nim przybrało nową formę. Temat ten podlega tutaj nowemu językowi, nowej narracji. Jeśli klaustrofobiczna atmosfera historii o kanibalu ma być nową estetyką wyrażania erotyzmu, potwierdzona zostałaby tym samym teza Georges'a Bataille'a, że erotyzm musi wymykać się językowi. Pozostaje pytanie o to, co jest bardziej niewyśławialne: transgresyjny gest kanibala czy erotyzm zilustrowany tym gestem? Odpowiedź stanowi dostrzeżenie związku między wyżej wymienionymi, czyli uświadomienie sobie przez odbiorcę filmu Weisza bliskiego powiązania erotyzmu z konsumowaniem ludzkiego ciała.

Film wciąga widza w przestrzeń świata przedstawionego na wielu płaszczyznach, częściowo dzieje się to za sprawą zabiegów formalnych, takich jak retrospekcje (powrót do dzieciństwa bohaterów mający wyjaśnić pochodzenie ich problemów psychicznych) czy dobór sposobu filmowania, który sprawia, że światło w filmie jest przytłumione i przez to niepokojące. Elementem spajającym przewidywalny świat aktualny z udratyzowanym światem fikcji jest postać studentki, która jest narratorem historii, a jednocześnie identyfikuje się coraz bardziej z kanibalem będącym obiektem jej badań. To właśnie ten element decyduje o atrakcyjności odbioru filmu, sugeruje uniwersalność zekranizowanych problemów.

Niemniej, tym co rzeczywiście sprawia, że widz może identyfikować się z Oliverem Hartwinem (a w efekcie odczuwać wstydlivy niepokój z tego powodu), jest postępowanie bohatera, choć przerażające, to jednak w konkretny sposób uwarunkowane. Hartwin nie sprzeciwia się kulturze czy obyczajowości, lecz przekracza ją. Każdy z jego gestów stanowi wielokrotnie gestów powszechnych i akceptowanych. Konsumpcja penisu dobrowolnej ofiary to hiperbolizacja obrazu stosunku oralnego, a zjedzenie ciała po to, by poczuć bliskość drugiej osoby, to posunięty o krok dalej schemat stosunku seksualnego. Choć Bataille twierdzi, że erotyzm polega na rozbijaniu integralnej istoty partnera w grze seksualnej (Bataille, 2007: 20), samo pożądanie jest w swoim założeniu dążeniem do poczucia wspólnoty. Dopiero po akcie seksualnym jednostka uświadamia sobie swoją odrębność i odczuwa z tego powodu smutek (Bataille, 2007: 100). Jeżeli przyjąć, że wszystko, co zrobił Oliver Hartwin, jest wielokrotnionym, powiększonym obrazem przyjętych w zachodniej obyczajowości zachowań seksualnych, odbiorca historii zaczyna traktować ją jako groteskowy obraz epatujący estetyką nadmiaru, ale mieszczący się w możliwych wyobrażeniach o dążeniu do zaspokojenia seksualno-emocjonalnego.

Komentatorzy sprawy Meiwesa rozważają, czy ostatecznie, będąc już prawomocnie skazanym, odczuwa on skruchę. Tak postawione pytanie o to,

co myśli sam kanibal, jest pytaniem z gruntu błędnym, bowiem język prawa określa, jaki czyn jest dopuszczalny, a jaki nie jest. Trudno podejrzewać, by bohater sprawy, któremu nie udowodniono przecież niepoczytalności, nie był świadomy, na czym został oparty wyrok. W jedynym dostępnym wywiadzie, jaki nagrano z Arminem Meiwesem, deklaruje on, że obecnie, jako osadzony w więzieniu, uświadamia sobie niemożliwość spełnienia pragnienia, które odczuwał od czasów dzieciństwa. Co więcej, mówi, że owo spełnienie nigdy nie stanie się możliwe, a to, co było snem, pozostanie w sferze snu (*Interview with a Cannibal*). Meiwes zdaje się rozumieć własny tragizm i ironię swojego czynu. Martin Weisz zastosował środki artystyczne, by w filmie fabularnym pokazać drogę do zaspokojenia potrzeb niemożliwych do zaspokojenia. Ironiczna wymowa obrazu polega głównie na wykazaniu, jak potrzebę poczucia jedności z innym człowiekiem przypląca się życiem własnym oraz tej drugiej osoby. To film o transgresji w rozumieniu nakreślonym przez Georgesa Bataille'a, czyli przekroczenia prawa w obrębie prawa, nadania akceptowanemu zachowaniu formy przesady, która decyduje o jego transgresyjnym charakterze.

Na początku niniejszej analizy zadałam pytanie, czy *Grimm Love* nie jest przypadkiem filmem pornograficznym. Rzecz jasna nie jest, jeżeli rozumieć pornografię dosłownie i podać za przykład dostępne pisma pornograficzne albo tego rodzaju filmy. Ale jeżeli spojrzeć z dalszej perspektywy i zdefiniować pornografię ogółem jako przedstawienie aktów seksualnych cechujące się nadekspresją i jedynie pretekstowym wątkiem nie sposób nie przypisać, oczywiście nieco przewrotnie, takiej właśnie przynależności gatunkowej *Kanibalowi z Rotenburga*. Tutaj funkcja psychologizująca komunikatu znosi i zagłusza funkcję epatowania seksualnością, ale w gruncie rzeczy film ten jest właśnie nadekspresyjnym obrazem spełnienia erotycznego.

BIBLIOGRAFIA

- Arens W. (2010). *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*. Tłum. Pessel W. Warszawa.
- Arystoteles (1983). *Poetyka*. Tłum. Podbielski H. Wrocław.
- Bataille G. (2007). *Erotyzm*. Tłum. Ochab M. Gdańsk.
- Diehl D. i Donnelly M.P. (2008). *Dzieje kanibalizmu*. Tłum. Urbański M. Warszawa 2008.
- Landler M. (2006). Cannibal Wins Ban of Film in Germany, [w:] „New York Times”, 4. marca 2006, http://www.nytimes.com/2006/03/04/movies/MoviesFeatures/04cann.html?_r=0 (25.05.2015).
- <http://www.martinweisz.com/> (25.05.2015).

FILMOGRAFIA

- Interview with a Cannibal*, reż. Jane Cameron, Gunter Stampf, 2007, <https://shootingpeople.org/watch/50031/interview-with-a-cannibal> (25.05.2015).
- Kanibal z Rotenburga (Grimm Love)*, reż. Martin Weisz, 2006.
- Korn, *Make Me Bad*, reż. Martin Weisz, 1999, <http://www.martinweisz.com/korn-bad.html>.
- Obcy – ósmy pasażer Nostromo (Alien)*, reż. Ridley Scott, 1979.
- The Man Who Ate His Lover*, reż. Srik Narayanan, 2004, <https://www.youtube.com/watch?v=AAQKWUWekhc> (25.05.2015).