

Lukasz Wróblewski

(Uniwersytet Jagielloński)

lukasz.wrablewski@doctoral.uj.edu.pl

http://orcid.org/0000-0003-2627-6550

SANKCJONOWANIE WŁADZY W *MATNI* ROMANA POLAŃSKIEGO

W dotychczasowej recepcji *Matni* (1966) Romana Polańskiego zwracano uwagę na rolę piętującego się w niej absurdu, jak również groteski. Grażyna Stachówna pisała, że „prowadzeni przez Polańskiego, wychodzimy nagle z ciasnej przestrzeni *gangster-on-the-run* i wkraczamy na szerokie i skrzące się od wieloznaczności pole teatru absurdu i dramatu groteskowego”¹. John Parker z kolei śmiało stwierdzał, że „głównym wątkiem filmu jest absurdałne małżeństwo nimfomanki i starzejącego się transwestyty; jeszcze bardziej komplikujące się, gdy przybywa trzecia osoba, zbiegły więzień – powstaje wtedy osobliwy trójkąt emocjonalny”². Również Frédéric Zamochnikoff i Stéphane Bonnotte uznali, że Polańskiemu, lokującemu akcję filmu na robiącym wrażenie nawiedzonym przez duchy zamku Holy Island, „chodziło o to, aby na wzór teatru absurdu umieścić bohaterów w scenerii pozbawionej dekoracji, czymś w rodzaju ziemi niczyjej, przez co w pełni objawiłyby się bezsens ich egzystencji”³. Wagę bezsensu podkreślał Paul Werner, gdy pisał, że „wszystkie trzy główne postaci łączy to, że każde z nich przed czymś ucieka. Każde z nich trafia we wspomnianą w tytule matnię i ponosi porażkę”⁴. Jednocześnie ucieczka ta, jak stwierdzał autor biografii Polańskiego, „nie może udać się nikomu, ponieważ każdy niesie ze sobą swoje nawyki, podobnie jak wcześniej dwóch mężczyzn z ich olbrzymią szafą”⁵.

Słuszne wydaje się twierdzenie, że bohaterowie nie tylko uciekają przed czymś, ale także uciekają w coś. Tym czymś byłoby pragnienie władzy. W swoim tekście, nie kwestionując problematyki absurdu mocno obrazowanej w dziele, chciałbym skupić się na zagadnieniu władzy jako swego rodzaju regule determinującej zachowanie bohaterów oraz zachodzące między nimi stosunki. Takie spojrzenie na *Matnię* pozwoli mi pokazać, w jakiej relacji sytuuje się dzieło

¹ Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 189.

² John Parker, *Polański*, przeł. Andrzej Milcarz, Wrocław: „Europa” 1998, s. 99.

³ Frédéric Zamochnikoff, Stéphane Bonnotte, *Polański. Na rozdrożu światów*, przeł. Krystyna i Krzysztof Pruscy, Warszawa: Cyklady 2006, s. 65.

⁴ Paul Werner, *Polański. Biografia*, przeł. Anna Krochmal, Robert Kędziński, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2014, s. 66.

⁵ Ibidem.

Polańskiego względem tradycji filmu gangsterskiego⁶. Chociaż takie klasyczne filmy gangsterskie jak *Skamieniały las* (1936) Archie Mayo czy *Godziny rozpacz* (1955) Williama Wylera opierają się na tej samej strukturze, co *Matnia* – różnią się jednak od niej znacząco nie tylko w sposobie portretowania głównych bohaterów (jak stwierdza Stachówna, „Dickie, owszem, może za kinowego gangstera uchodzić, wielki, zwalasty, o twarzy buldoga, zły i brutalny. Ale Albie, mały, chudy, w grubych okularach na nosie, ubrany w garnitur, białą koszulę i krawat, bardziej przypomina urzędnika bankowego niż bandytę⁷”), lecz także w ukazywaniu potrzeby władzy artykułowanej przez poszczególne postacie. W filmach gangsterskich władza jest głęboko zakorzeniona w patriarchalnej strukturze – to mężczyźni rządzą w świecie zaprezentowanym przez Mayo, Wylera czy Johna Hustona. Mało tego, są sobie równi w pragnieniu dominacji – ofiary płci męskiej niewiele różnią się od przestępców – główna antynomia polega na tym, że ci pierwsi nie posiadają broni. Dan Hilliard – bohater *Godzin rozpacz* – nie boi się sprzeciwić bandytom i niejednokrotnie wykazuje więcej sprytu niż oni. Z kolei Alan Squier ze *Skamieniałego lasu* ani przez chwilę nie okazuje strachu na widok gangsterów. Mało tego, chce być zabity przez najgroźniejszego z nich – Duke’a Mantee w imię miłości do Gabrielle. Mężczyzna wie bowiem, że po jego śmierci pieniądze z posiadanej przez niego polisy trafią do panny Maple, która dzięki nim zyska wolność i będzie mogła rozwijać się artystycznie w Paryżu.

W przywołanych filmach władza w znacznej mierze koresponduje z potocznym i stereotypowym wyobrażeniem mężczyzn jako silniejszych od kobiet i gotowych do paktowania z ciemną, przestępczą stroną rzeczywistości. Kobiety w *Godzinach rozpacz* czy *Skamieniałym lesie* pozostają zasadniczo bierne wobec bandytów, ponieważ nie umieją przezwyciężyć męskiej siły i opresji, nawet jeśli podejmują takie próby. Ich uboga reprezentacja w filmach gangsterskich wskazuje na to, że są marginalizowane i nie pasują do obrazu żądnych władzy mężczyzn.

Matnia różni się od wspomnianych tu dzieł zarówno pod względem rozkładu sił między płciami, jak i w sposobie ujawniania potrzeby władzy i dominacji przez poszczególnych bohaterów. Z pewnością nie jest ona jedynym dziełem w twórczości polskiego reżysera, który dotyka tej problematyki – kwestia przemocy, władzy, opresji to w istocie *idée fixe* Polańskiego urzeczywistniająca się w całej jego twórczości, począwszy od takich filmów krótkometrażowych jak *Morderstwo* (1957) czy *Gruby i chudy* (1961). Dlatego zaprezentowaną przeze mnie analizę i interpretację *Matni* należy traktować jako przykład metody badawczej, możliwej do użycia także w spotkaniu z innymi dziełami polskiego reżysera. Te niejednokrotnie stanowiły głos w sprawie pokrzywdzonych – *Lokator*, *Wstręt*, *Dziecko Rosmery* – to tylko niektóre z obrazów filmowych traktujących o osobach będących ofiarami społecznej opresji.

⁶ Szczegółowiej o relacji *Matni* do filmu gangsterskiego pisze Stachówna (zob. *Roman Polański i jego filmy*, s. 184–192), wskazując m.in., że „*Matnia* rozpoczyna się jak klasyczny film gangsterski, dokładniej jak odmiana tego gatunku nazwana w anglosaskiej nomenklaturze filmowej *gangster-on-the-run* (gangster ucieka)”, s. 184. By nie powtarzać rozpoznaił badaczki, które są dla mnie niewątpliwie ważną inspiracją, w swojej wypowiedzi odniosę się jedynie do kwestii władzy w *Matni* i filmach gangsterskich.

⁷ *Ibidem*, s. 186.

PRZESTRZEŃ WŁADZY – PRZESTRZEŃ NIEŁADU

W perspektywie behawioralnej władza „to szczególny typ zachowania polegający na możliwości modyfikowania zachowania innych ludzi”⁸. Takie jej ujęcie wydaje się bliskie potocznemu doświadczeniu i pobrzmiewa w innych jej definicjach⁹. Niewątpliwie implikuje ono istnienie tych, którzy mają wystarczająco środków czy siły, by determinować postępowanie poszczególnych osób. W ujęciu Jana Szczepańskiego jest wszak władza „stosunkiem między dwoma osobnikami bądź też dwiema grupami, albo też między jednostką i grupą, w której jedna strona podejmuje decyzje o pewnym stanie rzeczy, a druga je realizuje w sposób zgodny z decyzją, pod kontrolą decydującego”¹⁰. Poza tak pojmowaną władzę wybiega myśl Michela Foucault. Francuski filozof postuluje, by „nie widzieć we władzy zjawiska ogólnej i jednorodnej dominacji – dominacji jednostki nad pozostałymi ludźmi, jednej grupy nad innymi, jednej klasy nad innymi [...]”¹¹. Jego zdaniem „[...] władza pochodzi z dołu, tzn. u źródeł relacji władzy nie istnieje, niczym ogólna matryca, binarna, powszechna opozycja panujących i poddanych, która to dwoistość odbijałaby się echem od góry do dołu, sięgając coraz większych grup, wreszcie zaś samych podwalin organizmu społecznego”¹².

W swoim artykule, przyglądając się losom bohaterów filmu Polańskiego i podążając za inspiracją myślą Foucaultowską, chciałbym spojrzeć na władzę jako wypadkową wiedzy oraz dyspozycji do bycia podporządkowanym tkwiących w samym podmiocie. Dyspozycje te, o czym będę przekonywał, są warunkowane przestrzenią, w jakiej przebywają bohaterowie, ich uczuciami, historią, wyobrażeniami czy sposobem, w jaki postrzegają świat.

W scenie inicjalnej filmu poznajemy dwóch mężczyzn: Richarda i Albiego, którzy znaleźli się w beznadziejnej dla siebie sytuacji. Obaj są ranni, a ich samochód jest zepsuty. Okazuje się, że mężczyźni to gangsterzy, którzy najprawdopodobniej po nieudanym napadzie trafiają na wyspę Lindisfarne. Ponieważ Richard chce za wszelką cenę wyjść z impasu, postanawia poszukać gdzieś w pobliżu telefonu, by skomunikować się ze swoim szefem – panem Katelbachem. Wkrótce dociera do zamku zamieszkiwanego przez George’a i Teresę. Richard, zwany też w filmie Dickie, bez trudu przedostaje się do wnętrza zamku i podporządkowuje sobie jego mieszkańców. Można więc ulec wrażeniu, że władza sprowadza się tu do figury pana i podporządkowanych. Teresa i George, mimo początkowego oporu, spełniają jednak rozkazy, jakie wydaje im mężczyzna. Ten zmusza ich między innymi do tego, żeby wydostali z tonącego samochodu jego przyjaciela, przenieśli go do zamku, a następnie przekształcili kurnik w garaż.

Richard czuje się w zamku niezwykle swobodnie. Na pytanie strapionego George’a, „jest tam kto”¹³, odpowiada, jak gdyby nigdy nic, „Tak. Ja – Dickie”.

⁸ Marek Chmaj, Marek Żmigrodzki, *Wprowadzenie do teorii polityki*, Lublin: Panta 1996, s. 112.

⁹ Zob. ibidem.

¹⁰ Jan Szczepański, *Zagadnienia socjologii współczesnej*, Warszawa: PWN 1965, s. 68–69.

¹¹ Michel Foucault, *Trzy typy władzy*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 1, przeł. M. Kowalska, wyb. i oprac. Aleksandra Jasińska-Kania et al., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006, s. 516.

¹² Ibidem, s. 540.

¹³ Wszystkie cytaty z filmu podaję za: *Matnia (Cul-de-Sac)*, reż. Roman Polański, 1966), tekst Tomasz Beksiński, Mayfly, Warszawa 2010.

Bohater zachowuje się jak ktoś znajomy, choć jest całkiem obcy. Nie opuszcza go pewność siebie. Mężczyzna z góry zakłada, że ma przewagę nad bohaterami, jeszcze zanim ich poznał. Teresę i George'a traktuje niczym swoich służących. By być skuteczny w roli dominującego, Richard stosuje taktykę oczywistości, która polega na tym, że odpowiada na pytania mieszkańców zamku połowicznie i jednocześnie zmusza ich, by traktowali te odpowiedzi jako wyczerpujące i niewymagające dopowiedzeń. Gdy George stwierdza, „zastanawiam się, czy nie wezwać policji”, Richard oświadcza, „powiedziałem już, że mamy z Albie'm kłopoty. Kapujesz, rusałko?”. Tym samym ucina dyskusję i ewentualne dociekania co do źródeł problemów dotyczących jego i Albiego. Poza tym drwi z przebranego za kobietę George'a i ignoruje obecność Teresy.

Od pierwszych scen filmów widza nurtuje to, czemu bohaterowie tak łatwo poddają się władzy obcego człowieka. Pytanie to jest tym bardziej zasadne, że Richard, choć jest mężczyzną wysokim i masywnym, jest ranny w rękę. Nie może też liczyć na pomoc swojego współnika, który zostaje w samochodzie. Bohaterowie bez trudu mogliby sprzeciwić mu się lub podjąć próbę ucieczki. Tak się jednak nie dzieje. Richard i Teresa wyraźnie boją się przybyścia. Głos George'a drży, gdy zwraca się do Dickiego. Jest więc niepewny swojego położenia i nie za bardzo wie, jak ma się zachować w sytuacji, która spotyka go zapewne pierwszy raz w życiu. Poza wewnętrznym strachem, z jakim zmagają się bohaterowie, wskazać należy nie mniej istotne, pozapodmiotowe czynniki wpływające na reakcje postaci w stosunku do usiłującego im narzucić swoją władzę Richarda.

Tym, co niewątpliwie daje Richardowi przewagę nad małżonkami, jest przestrzeń zamku. Polański poświęcił szczególnie wiele czasu, by wybrać odpowiednie miejsce do kręcenia swojego filmu, uznając, że stanowi ono integralny element filmowanej historii. Holy Island, jak pisze John Parker, „posiadało wszystkie konieczne atrybuty: izolację, zamek i szczególną atmosferę niesamowitości”¹⁴. W kontekście omawianej tu problematyki władzy kluczowe jest zwrócenie uwagi na funkcję niestrzeżonej przestrzeni zamku. Idzie tu zarówno o wnętrze fortecy, jak i otaczające ją tereny. Zamieszkujący budowlę Teresa i George zdają się trwać w przeświadczeniu, że zamek jest tworem, który broni się sam. W efekcie nie troskają się oni o swoje bezpieczeństwo i żyją w przekonaniu, że nic im nie grozi. Bagatelizowanie kwestii ochrony nie jest bynajmniej jedynym czynnikiem negatywnie odbijającym się na dalszych losach bohaterów. Kluczową rolę odgrywa panujący wszędzie nieład, na który zwróciła uwagę Mariola Dopartowa, pisząc:

W *Matni* rozbite konwencje filmowe, postacie, które jakby zbłądziły z różnych filmów, ślady historii i minionej świetności kultury, miesząc się z tandetą i bylejakością. Po średniowiecznym zamku chodzą kury, a bohaterowie ślizgają się na ich odchodach, komnata, w której tworzył romantyczny pisarz, sąsiaduje z salonem, w którym wiszą bohomyzy George'a¹⁵.

Nieład dotyczyłby więc zarówno struktury samego dzieła, jak i przestrzeni, w którą wkracza Richard. Gdy mężczyzna pierwszy raz zakrada się na dziedziniec fortecy, zastaje nieporządek. Stół z pozostałościami jedzenia, porozstawiane krzesła, pałętające się kury, zjadające resztki pożywienia ze stołu, a nade wszystko brak gospodarza. Na pytanie Richarda „Jest tam kto?”, nikt nie odpowiada, mimo że w zamku przebywa Teresa wraz z Christopherem.

¹⁴ John Parker, *Polański*, s. 101.

¹⁵ Mariola Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków: Rabid 2003, s. 44.

Christopher to chłopak z sąsiedztwa. Wykorzystując nieobecność George'a, który oprowadza rodziców młodzieńca po okolicach zamku, Teresa zabawia się z nim w najlepsze. Jest do tego stopnia nim zajęta, że nie dostrzega myszkującego przybysza. Richard dwukrotnie widzi Teresę z Christopherem. Po raz pierwszy spostrzega ją jeszcze przed wejściem na zamek. Teresa wówczas leży na chłopaku wtulona w jego nagą klatkę piersiową. Przepojona zmysłowością i beztroską scena pozostaje w wyraźnym kontraście do scen prezentujących relacje Teresy i George'a. W żadnej z nich nie znajdziemy śladów intymności czy bliskości w ich małżeństwie.

Właściwości zamku rzutują na jakość i przebieg związku tych dwojga. Obszerne terytorium budowli oraz jej okolic stwarza sprzyjającą okazję do przejawów niewierności. Wystarczy wizyta sąsiadów, by Teresa skorzystała z nieuwagi męża i rzuciła się w objęcia Christopherowi. Zarówno zamek, jak i wypełniające go przedmioty stają się materią trudną do nadzorowania. Richard bez problemu może się w niej skryć i pozostać przez pewien czas niezauważony dla jego mieszkańców. Zamek stanowi również przestrzeń obcości, w której bohaterowie czują się zagubieni. George skarży się: „nie można go ogrzać zimą. Jest niepraktyczny. Są przeciągi i dzieje się coś dziwnego”. Richard z kolei, zmierzając z Teresą i George'em do ich komnaty, stwierdza „To domostwo jest ździebko nietypowe”.

Historia zamku, którego właścicielem był Walter Scott, sprawia, że Teresa i George stają się swego rodzaju intruzami w przestrzeni – ta, w wymiarze symbolicznym, należy do kogoś innego. Przeszłość ma *de facto* władzę nad mieszkańcami zamku, w którym jest wiele przedmiotów należących do pierwotnego właściciela, czyniących z posiadłości swego rodzaju muzeum. Gdy do zamku przybywają w odwiedziny Fairweatherowie, George niczym przewodnik oprowadza ich po jego wnętrzach i odsłania historię poszczególnych miejsc. Jako takie terytorium fortecy nie stwarza dogodnych warunków do budowania emocjonalnej więzi między dwojgiem ludzi i nie sprzyja tworzeniu rodzinnej atmosfery. Bohaterowie, mimo że są u siebie, muszą zmagać się z uciążliwą obcością zamku. W efekcie urasta on do rangi miejsca heterotopicznego, w którym kumulują się różne przestrzenie. Jak konstatuje Foucault, „heterotopia może zestawiać w jednym realnym miejscu (*lieu*) liczne przestrzenie, liczne miejsca (*emplacements*), które są ze sobą niekompatybilne”¹⁶. Co więcej, zdaniem francuskiego filozofa heterotopie „dają wrażenie czystego i prostego otwarcia, ale zazwyczaj skrywają osobliwe wykluczenia”¹⁷. Według teoretyka „każdy może wejść do tych heterotopicznych miejsc, ale prawdę powiedziawszy jest to tylko iluzja. Myślimy, że wchodzimy i zostajemy – przez sam fakt, że przekraczamy próg – wykluczeni”¹⁸. Podobnie rzecz się ma w przypadku zamku, który zamieszkują bohaterowie. Ten daje im wyłącznie wrażenie bycia u siebie i jako taki nie sprzyja zacieśnianiu relacji między postaciami.

¹⁶ Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 122.

¹⁷ Ibidem, s. 124.

¹⁸ Ibidem.

ATROFIA UCZUĆ

Zimne mury miejsca nie dają się oswoić i wzmagają dezorientację bohaterów. Ciążący nad fortecą duch Waltera Scotta sprawia, że Teresa i George są raczej gośćmi w zamku niż prawowitymi mieszkańcami. Widać, że bohaterowie nie radzą sobie z uporządkowaniem i zarządzaniem miejscem, w którym bytują, i trudno im się w nim odnaleźć. Obnażają to pozornie nieznaczące fakty, już choćby bezskuteczne szukanie przez George'a piżamy. W domostwie tych dwojga brak kogoś, kto wzięłby odpowiedzialność za panujący tam bałagan. Zmienia się to dopiero wraz z pojawieniem się Richarda – intruza, który za wszelką cenę chce narzucić swoją władzę mieszkańcom. Sednem władzy ma być wypełnianie jego woli. Ta zaś jest uwarunkowana decyzjami pana Katelbacha, mającego wkrótce zjawić się w zamku. Richard jest więc podporządkowany innemu człowiekowi, a podporządkowując sobie Teresę i George'a, rekompensuje przymus podległości, jakiego sam doświadcza. Katelbach to jedyna osoba, z którą Dickie się liczy. To instancja nadrzędna, oceniająca, ekwiwalent Beckettowskiego Godota. Sytuacja Albiego i Richarda nosi pewne podobieństwa do sytuacji Vladimira i Estragona z *Czekając na Godota*. Podobnie jak oni, Albie i Richard są podporządkowani psychicznie i emocjonalnie człowiekowi, który ma ich wyzwolić z trudnej sytuacji i który nigdy się nie pojawia. Mroczny zamek nie tylko potęguje absurdalność losów tych dwojga, ale także stwarza sprzyjające okoliczności do ekspresji władzy Richarda – jest też właściwym miejscem na przyjęcie tak ważnej postaci jak Katelbach.

Rozległy zamek kładzie piętno na relacji Teresy i George'a, demaskując mit tradycyjnej, patriarchalnej rodziny jako niemożliwy do zaistnienia w tej naznaczonej obcością przestrzeni. Sandra Lipsitz-Bem pisze, że „podobnie jak androcentryzm obecny jest w świecie pozarodzinnym, androcentryzm wewnątrz rodziny rozciąga się daleko poza konwencje lingwistyczne. Trzymając się androcentrycznej definicji kobiety jako istoty wypełniającej obowiązki domowe i spełniającej funkcje reprodukcyjne, oczekuje się, że nawet pracująca zawodowo żona będzie wykonywać na rzecz męża czynności, które pomogą mu zarabiać na życie”¹⁹. W sytuacji George'a i Teresy rzecz ma się zupełnie inaczej. Teresa ani myśli być panią domu, a George ani myśli o pracy. Zajmuje go jedynie malowanie i roztkliwianie się nad swoją egzystencją, którą niezbyt dobrze zarządza. Normy płciowe w przypadku tych dwojga ulegają rozchwianiu. Kobiecość przeplata się z męskością, obnażając swoją płynność. Rację ma więc Judith Butler, konkludując, że „«żeńskość»” przestała być sztywnym pojęciem, a jej znaczenie sprawia tyle kłopotów i jest tak niestałe, jak pojęcie „kobieta». Prócz tego obie te kłopotliwe kategorie mają sens tylko w stosunku do innych pojęć”²⁰.

Niestałość tego, co żeńskie, i tego, co męskie rzutuje na całokształt relacji łączących głównych bohaterów. Jedna z pierwszych scen uwypukla zdecydowa-

¹⁹ Sandra Lipsitz-Bem, *Kształtowanie tożsamości rodzajowej*, w: eadem, *Męskość, kobiecość. O różnicach wynikających z płci*, przeł. Sylwia Pikiel, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2000, s. 140.

²⁰ Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.

nie antyfamilijny i antyfamiłiarly wymiar ich związku. Podczas gdy George chce zrobić sobie coś do jedzenia, Teresa zajmuje się malowaniem paznokci, nie zważając na małżonka, nieradzącego sobie w kuchni. Kiedy Teresa wyjada niechlujnie płatki śniadaniowe z pudełka, George rozbija w ręce kolejne podrzucane jajka. Małżonka wybuchu śmiechem, obserwując jego niezdarkność.

Teresa zdaje się nie traktować związku z George'em zbyt poważnie. Jest przy tym niezwykle wyrachowana i potrafi świetnie kamuflować swoje emocje. Bez trudu tuszuje fakt, że go zdradza. Moment, gdy George bierze do ręki wiadro z krewetkami, to pierwsza scena w filmie, kiedy mąż Teresy styka się z dowodem jej zdrady, choć nie jest jeszcze tego świadomy. Teresa złowiła zaledwie pięć krewetek, bo była zajęta chłopakiem z sąsiedztwa. Mimo to kłamie mężowi, że wiadro było pełne. Obcość zamku przekłada się na obcość panującą w relacji postaci, a scena w kuchni doskonale ją wydobywa. Ową dychotomiczność czy niezbornosć można wyjaśniać swego rodzaju bezrefleksyjną bezceremonialnością w traktowaniu ról płciowych. Ich deprecjacja, zwłaszcza w przypadku Teresy, daje jej poczucie wolności, stanowiąc odskocznice od nużącego ją najzwyczajniej związku. Z drugiej jednak strony wyklucza zaistnienie emocjonalnej zażyłości między bohaterami w ogóle – dotyczy to zarówno relacji George'a i Teresy, jak i Teresy z Christopherem – ten jest w jej rękach wyłącznie zabawką.

Teresa nie tylko nie ma nic wspólnego z obrazem tradycyjnej gospodyni, ale też niewiele ją łączy z istotą czującą jako taką. Cechuje ją emocjonalny indyferentyzm, przejawiający się w pogardzie dla emocji. Te, jak tłumaczą socjologowie, odgrywają fundamentalną rolę w konstruowaniu społecznych interakcji i utrzymaniu emocjonalnej homeostazy w ogóle. Zdaniem Jonathana Turnera i Jana Stetsa emocje „są żyroskopem ludzkiego zachowania, utrzymując jego kurs w różnych sytuacjach, tak że jednostki mogą doświadczać pozytywnych przeżyć i unikać negatywnych”²¹. Niedoceniająca ich wartości Teresa trwoni czas na przyjemności i skupia się na własnym wyglądzie. Można powiedzieć, że zostaje nieustannie unieruchomiona we władzy męskiego spojrzenia, które ją konstytuuje jako obiekt erotyczny i odziera z emocjonalnego sztafażu²². Według Laury Mulvey „w świecie rządzonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską i pasywną – żeńską. Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną”²³. Kobiecość Teresy nie jest w stanie jednak realizować się w związku z George'em.

²¹ Jonathan H. Turner, Jan E. Stets, *Socjologia emocji*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009, s. 37.

²² Jak zwraca uwagę Bartek Lis, „kobiety często przedstawiane są w kulturze jako niedojrzałe, wymagające opieki, asysty, wrażliwe i podatne na zranienie. Zwykle występują, nie tylko w językowym, ale i «logicznym» porządku utrwalanym przez tradycję, zaraz obok nieletnich. Złepk językowy: «kobiety i dzieci» mógł się «zadomowić» w naszym słowniku, gdyż u tych dwóch kategorii statystycznych/społecznych wyodrębniono szereg cech wspólnych. Zaprzeczyc zatem swej chłopięcości, to udowodnic swe męstwo, «wyrwać» chłopca ze świata kobiet”. Bartek Lis, *Gejowskie (nie)męskości: normy płciowe a strategie tożsamościowe gejów*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015, s. 142.

²³ Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków, Warszawa: Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty 2010, s. 100.

Mimo to Teresa znaczy w filmie poprzez swoje ciało. Fakt, że przedstawia się ją jako nagą, gruntuje takie przekonanie – Teresa ma być tą, na którą się patrzy, tą, która uwodzi. Biorąc pod uwagę fakt, że nie posiada ona szczególnych przymiotów intelektualnych i umiejętności, ciało staje się jej jedyną kartą przetargową. Jak pisze Zbyszko Melosik,

Tożsamość kobiety jest zatem redukowana do jej ciała, z kolei ciało do jego zdyscyplinowanej (pięknej) reprezentacji. Od wczesnego dzieciństwa płeć kobiety jest konstruowana właśnie poprzez jej wygląd. Kobieta – uprzedmiotawiana nieustannie przez innych (poprzez normatywne oczekiwania wobec jej ciała) – uprzedmiotawia samą siebie. W rezultacie ciało, jako uosobienie kobiecości, staje się dla niej podstawą tożsamości²⁴.

Ponieważ mąż nie daje Teresie zaspokojenia – ona sama również nie czuje potrzeby wkłaniania się z nim w relację erotyczną (woli pozostać dla niego mężem, dzieckiem, obiektem westchnień) – znajduje pocieszenie u innych mężczyzn. To właśnie fakt, że Teresa zdradza George'a, jest znaczący i jak sądzę kluczowy dla przejścia przez Richarda władzy nad zamkiem. Teresa nie traktuje swojego męża poważnie. W ich relacji uderza brak bliskości. W jednej ze scen, jeszcze przed konfrontacją z Richardem, Teresa zmusza małżonka do przebrania się za kobietę. Na siłę wkłada mu halkę i robi makijaż. W małżeństwie dochodzi do odwrócenia ról. Teresa wciela się w mężczyznę, George udaje zaś nieroztropną niewiastę. Oboje odgrywają spektakl *quasi*-podrywu.

- Co robisz wieczorem kotku?
- Wracam do domu do mamusi i tatusia.
- Powóz już czeka.

Ich zabawa nie prowadzi do żadnego celu. Teresa nie myśli o inicjowaniu zbliżenia ze swoim mężem. George siada na wioślarczy do ćwiczeń, grającym rolę powozu, i „odjeżdża” do mamusi i tatusia. Podczas gdy mężczyzna wiosłuje, Teresa słyszy zza okna niepokojące odgłosy. Wkrótce w ich w domu pojawia się Richard. Bohaterowie orientują się, że mężczyzna dzwoni przez telefon. Richard nie traktuje jednak mieszkańców zamku poważnie. Niewinna zabawa w zamianę ról płciowych okazuje się zgubna w skutkach i daje Richardowi przewagę nad źle dobranym małżeństwem. Ubiór George'a sprawia, że Dickie określa go mianem rusałki i ciągnie za ucho. Mało tego, przybysz obsadza małżonków w roli ofiar, każe im nie histeryzować i nie panikować, mimo że nie zdradzają przejawów hysterii czy paniki, choć, jak wskazywałem, czują strach.

Ich dyspozycja do bycia podporządkowanym przez obcego sobie człowieka wynika z wzajemnego braku porozumienia. George'a i Teresa, zamiast podjąć jakieś kroki zaradcze, bezradnie patrzą na Richarda, który narusza ich prywatność. Ten zachowuje się, jakby był u siebie. Wyjada im jedzenie, korzysta z ich telefonu i nie przejmuje się tym, że może zostać przyłapany na gorącym uczynku.

²⁴ Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls” 2010, s. 24.

WE WŁADZY PRAGNIEN

Film zbudowany jest na zderzeniu dwóch odmiennych typów pragnień. Z jednej strony kobiecej żądzы władzy, przejawiającej potrzebą bycia adorowaną, z drugiej przeświadczeniu o konieczności utrzymania androcentrycznej dominacji. Rzecznikiem pierwszego pragnienia jest oczywiście Teresa, na straży drugiego stoją Dickie i George. Grażyna Stachówna twierdzi, że Teresa jest zafascynowana zarówno brutalnością, jak i prymitywną siłą Dickiego²⁵. Niewątpliwie, te cechy są dla niej ponętne, w przeciwieństwie do walorów umysłowych, którymi gardzi. Czuje się wszak rozczarowana, że wyszła za kogoś tak słabego i niemęskiego jak George. Zabawa w zamianę ról płciowych nie jest jedynie niewinnym wybrykiem, lecz nieświadomym obsadzeniem George'a we właściwej mu roli. Choć żyje w męskim ciele, George'a przejawia więcej cech przypisywanych kulturowo kobiecie niż mężczyźnie. Jak pisze Margaret Mead:

Jako klucz zachowania męskiego wybrana została postawa będąca bardzo istotnym składnikiem **niektórych ludzkich** temperamentów. Cechuje ją: dzielność, pogarda dla wszelkiej słabości i uciekania przed bólem czy niebezpieczeństwem. Swobodne, jawne okazywanie lęku i cierpienia, wrodzone innemu temperamentowi, uczyniono wyznacznikiem postępowania kobiecego²⁶.

W perspektywie tego, co pisze Mead, to Teresa zdradza typowo męskie cechy. Gardzi słabością George'a i wytyka mu, że nie jest prawdziwym mężczyzną. W pewnym momencie sprzeciwia się nawet samemu Richardowi. Stwierdza: „Mdlі mnie na Pański widok” i wyrzuca za okno przygotowaną dla niego kawę. Do George'a zwraca się natomiast słowami: „Gdybyś był mężczyzną, nie pozwoliłbyś tej małpie mnie obrażać”. George pozostaje jednak głuchy na jej zarzuty. Ucisza ją palcem i stwierdza, że nikt jej nie obraża. W relacji z Richardem to George czyni siebie kobietą. Jak pisze Melosik, jednym z zasadniczych celów kobiety w męskocentrycznej kulturze, jest „uczynić siebie wartą postrzegania”²⁷. Teresa, która nie budzi zainteresowania Richarda, zostaje odsunięta na bok. Na nic zdają się jej próby paktowania z Dickiem. Jej miejsce zajmuje George. To on musi zabiegać o względy Richarda. Czyni więc w stosunku do niego umizgi, potulnie stwierdza „jestem grzeczny”, gdy Dickie mówi, że musi być zawsze wobec niego w porządku, a nawet zaczyna go bronić, kiedy w zamku pojawiają się Fairweatherowie. Na plaży mężczyźni piją alkohol i poklepują się po plecach bądź obejmują niczym starzy, dobrzy znajomi. Ich relacja staje się podszyta emocjami – George płacze w obecności Richarda i mówi mu o tym, co go trapi. Mimo takiego obrotu rzeczy Teresa nie daje za wygraną. Pragnie przywrócić władzę swojej kobiecości. Jej urażona duma w wysokim stopniu determinuje wydarzenia w filmie. By odegrać się na Richardzie za jego oschłość, Teresa pomiata nim w obecności Fairweatherów. Ten jednak skutecznie się broni, a gdy Teresa (już po wyjściu gości) przekracza miarę, bije ją paskiem. Prawdą jest jednak, że to

²⁵ Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*.

²⁶ Margaret Mead, *Standaryzacja temperamentu w zależności od płci*, w: eadem, *Trzy studia. Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*, przeł. Ewa Życieńska, Warszawa: PIW 1986, s. 286.

²⁷ Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza...*, s. 28.

Teresa rozstrzyga ostatecznie o finale całej sytuacji, zabijając Dickiego rękami swojego małżonka.

Teresa to kobieta, która zostaje symbolicznie ukarana w filmie. Praktycznie nie ma postaci, z którą nie miałaby na pieńku. Wrogiem jest dla niej Richard, ponieważ więzi ją z George'em i ignoruje jej fizyczne atuty. Wrogiem jest także jej mąż, który nie zaspokaja jej ani emocjonalnie, ani fizycznie. Również Horace, syn Fairweatherów, działa na szkodę Teresy. Niszczy wszak jej płyty, a gdy ta go karze, malec wykrzykuje: „Ta dziwka wytargała mnie za ucho”. Marion z kolei nazywa ją zdziwą i wypowiada się o niej w słowach: „Wystarczy raz na nią spojrzeć. Przed każdym zdejmie majtki”. Nawet Christopher – jej kochanek – nazywa ją szaloną, gdy kobieta mu dokucza. Praktycznie każdy ma więc do niej jakieś pretensje.

Zaskakujący jest ten ogrom niechęci, jakim bohaterowie darzą Teresę²⁸. Urasta ona do rangi biblijnej Ewy, która musi być ukarana za sprowadzanie mężczyzn na manowce. Można by w niej widzieć kozła ofiarnego, odpowiedzialnego za serię kryzysów doświadczanych przez bohaterów²⁹. Jej rozwiązłość oraz niewywiązywanie się z przypisanych kobiecie ról czynią ją przecież niebezpieczną dla otoczenia. Teresa podważa *de facto* patriarchalną władzę, do której przywykli przybywający na zamek ludzie (a więc Dickie, Albie czy Fairweatherowie) i przez to staje się nieznosna dla otoczenia.

Dickie, choć pogardza George'em, broni jego honoru i zarazem męskiego etosu władzy, ignorując wdzięki Teresy. W jednej ze scen stwierdza, „nie jesteś w moim typie. Pilnuj własnej dziury i uważaj na moich kumpli, gdy tu przyjadą”. Rację ma więc Stachówna, gdy pisze, że „Dickie po prostu wyczuwa w Teresie określony typ kobiety, świetnie znany i opisany w filmach gangsterskich. Kobieta – «luksusową zabawkę, [...] przewrotną, zepsutą, skłoną w każdej chwili do zdrady [...], partnera w przestępstwach»³⁰. To niejako na przekór Teresie Richard okazuje George'owi empatię, tuszując przed nim prawdę o jej rozwiązłości. Być może obawia się także ewentualnej zemsty z jej strony. Z perspektywy androcentrycznej władzy Teresa to kobieta wybrakowana. Choć jest ładna, to nie jest użyteczna, ponieważ nie wypełnia właściwie swej kobiecej roli. Wygląd nie idzie w jej wypadku w parze z uprzejmością i podporządkowaniem. Zarówno w stosunku do Dickie'go, jak i George'a zachowuje się w sposób nonszalancki i lekceważący.

Fakt, że Richard wie, jaka jest prawdziwa natura małżonki George'a, daje mu istotnie przewagę nad mieszkańcami zamku. Jak pisze Foucault, „wypada raczej uznać, że władza produkuje wiedzę [...] że władza i wiedza wprost się ze sobą wiążą; że nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nim pola wiedzy ani też wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy”³¹. To właśnie wiedza daje

²⁸ Stosując klucz autobiograficzny, można powiedzieć, że w takiej kreacji Teresy odbija się doświadczenie samego Polańskiego. Jak pisze Parker, „według przyjaciół Polański napisał *Matię* jako formę terapeutycznej zemsty na Basi za to, że w jego mniemaniu doprowadziła do upadku ich małżeństwa. Ale nawet Brach był zaszokowany, gdy dowiedział się, że główną rolę w tym filmie Polański chciał zaproponować właśnie Basi Kwiatkowskiej”. John Parker, *Polański*, s. 99.

²⁹ René Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. Małgorzata Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991.

³⁰ Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, s. 188.

³¹ Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia 2009, s. 28–29.

Richardowi władzę. Mężczyzna wie wszak, że małżeństwo Teresy i George'a to fikcja. Zdaje też sobie sprawę z tego, że Teresa zdradza swojego małżonka. Bohater ma świadomość, że małżonkowie nie staną w swojej obronie w chwili kryzysu, ponieważ im na sobie zwyczajnie nie zależy. Richard zyskuje przewagę dzięki brakowi afektywnej więzi, która połączyłaby tych dwoje i pozwoliłaby im walczyć o wspólny interes.

WE WŁADZY FANTAZMATÓW

Iluzoryczny charakter małżeństwa Teresy i George'a czyni ich bezbronnymi w starciu z opresorem, którego obecność sprawia, że prawda o ich związku zaczyna wychodzić na jaw. Okazuje się, że Teresa i George żyją w świecie fantazmatów, które ich od siebie oddalają. George nie traktuje Teresy jak równej sobie partnerki, lecz jak dziecko. „To mała dziewczynka, dziecko. Mała kapryśna dziewczynka”, stwierdza w rozmowie z Richardem. Takie widzenie Teresy daje mu wrażenie, że ma nad nią kontrolę. Spełnia jego niemożliwą do zaspokojenia potrzebę bycia mężczyzną. Taki jej obraz pozwala mu co więcej widzieć w niej istotę niewinną, całkowicie mu wierną i niezdolną do zdrady. Fantazmat spełnia jego marzenie, dając mu poczucie władzy, której mu brakuje i która ulega całkowitemu nadwątleniu w obliczu Richarda. Jak pisze Maria Janion, „[...] naturalnym podłożem fantazmatu jest marzenie. Mówiąc uczenie, fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się wyrazistego dualizmu kontrastów, tak charakterystycznego dla romantyzmu”³². Żyjąc w świecie fantazmatów, bohater ucieka przed nieprzychylną mu rzeczywistością bądź koloryzuje ją w taki sposób, by pasowała do jego wizji świata. Doskonale wydobywa to scena w sypialni, kiedy George w pełni obnaża przed Teresą swoje wyobrażenie na temat Dickiego.

Okazuje się, że George nie widzi w Richardzie człowieka. Karmi się wyłącznie fantazmatem. Zgodnie z nim Dickie to psychopatyczny gangster, osobnik skrajnie niebezpieczny, zdolny pozbawić go życia. W skierowanych do Teresy słowach George stwierdza: „Czy ty nic nie rozumiesz? To kryminaliści, mordercy. Wystarczy im najmniejszy pretekst, w gazetach pełno takich historii. Strzelają, zabijają. Bandziory. Wbij to sobie do głowy”. Teresa nie przywiązuje wagi do słów męża. Na jego pytanie „[...] powiedz, czy mnie zrozumiałaś”, odpowiada „Która godzina?”. Kobieta bagatelizuje więc obawy George'a i zdaje się nie czuć żadnego zagrożenia ze strony rzekomego kryminalisty, któremu, jak się okazuje, zależy jedynie na przeczekaniu w zamku do przyjazdu Katelbacha.

Nie oznacza to bynajmniej, że Teresa wolna jest od władzy fantazmatów. Tęskni wszak za kimś, kto byłby w stanie ją obronić i obdarzyć troską. Marzy o mężczyźnie dominującym i samodzielnym, a więc o przeciwieństwie neurotycznego George'a, nużącego ją choćby swoim ciągłym narzekaniem na doskwierający mu wrzód żołądka. Władza Richarda w dużej mierze jest jej na rękę.

³² Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: eadem, *Zło i fantazmaty*, Kraków: Universitas 2001, s. 163.

Teresa wręcz opowiada się za nią. W jednej ze scen Richard zamyka Teresę i George'a w ich sypialni. Kobieta ucieka z niej przez okno i przychodzi do Dickiego. Ten jest zajęty kopaniem grobu dla zmarłego przyjaciela. Bohaterka spoufala się z Richardem. Piją razem wódkę, a następnie rzucają kamieniami w okno sypialni, w której przebywa George. Wspólnie z Dickiem Teresa naigrywa się ze swojego męża. Źródłem wyobrażeń kobiety jest więc niechęć do męża, którą rekompensuje sobie, usiłując spoufalić się z rzekomym opresorem.

Richard demaskuje fikcje, w jakich żyli bohaterowie. Ten, który usiłował narzucić im swoją władzę, staje się poniekąd ich sprzymierzeńcem. Zamiast mu się sprzeciwić, Teresa i George wchodzą z nim w emocjonalną zależność. W ten sposób rekompensują sobie nie tylko dojmujące uczucie słabości, ale być może także brak uczuciowej więzi między sobą. Znaczące jest na przykład to, że George zwierza się mężczyźnie ze swoich problemów, Teresa obnosi się zaś ze swoją obojętnością do męża. Można by zaryzykować tezę, że bohaterowie nie wstydzą się swojej prywatności i to sprawia, że Richard tak łatwo staje się częścią ich życia, a schemat władzy oparty na dominującym i podporządkowanym ulega załamaniu.

PUŁAPKI AFEKTU. WNIOSKI

Zaprezentowana przeze mnie analiza pogłębia refleksję nad znaczeniem władzy w konstruowaniu zarówno relacji między ludźmi, jak i filmowego świata przedstawionego w ogóle. W *Matni* Polańskiego władza okazuje się sprzężona z takimi kategoriami jak płeć, emocje czy przestrzeń. Manifestuje się również w na pozór nieznaczących gestach postaci czy męskim spojrzeniu rozumianym przede wszystkim jako opresyjne narzędzie służące redystrybuowaniu nierównych stosunków płci. Nade wszystko pozostaje jednak na usługach afektywnego kryzysu. Wszystkie wskazane przeze mnie kategorie mają však kontyngentną naturę – postaci nie znajdują w nich oparcia, zdając się na pastwę migotliwych afektów. Te ukierunkowują motywacje głównych bohaterów – nie pozwalają im zakotwiczyć się w kulturowym świecie emocji i podsycają w nich żądzę władzy niemającej podstawy w rozumowych strukturach.

W przeciwieństwie do emocji, które w ujęciu socjologów są „społecznie tworzone czy też konstruowane w tym sensie, że to, co ludzie czują, jest uwarunkowane ich socjalizacją w kulturze i uczestnictwem w strukturach społecznych”³³, afekty jawią się jako „przed-osobowe”³⁴. Brian Massumi zestawia je z intensywnością, która, jak pisze, „ucieleśnia się w czysto autonomicznych reakcjach najbardziej bezpośrednio manifestujących się na skórze – na powierzchni ciała, na styku z rzeczami”³⁵. Filozof przypisuje im szczególną wagę w konstruowaniu relacji władzy. Według Massumiego „afekt to jeden z kluczy do nowej

³³ Jonathan H. Turner, Jan E. Stets, *Socjologia emocji*, s. 16.

³⁴ Katarzyna Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 13.

³⁵ Brian Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 113.

refleksji nad ponowoczesną władzą w świecie po ideologii³⁶. Jego zdaniem „choć ideologia jest wciąż jeszcze obecna, często w najbardziej jadowitych postaciach, nie ma już charakteru wszechogarniającego³⁷. Wydaje się, że to rozpoznanie filozofa stanowi trafny komentarz do sytuacji rozgrywającej się w murach zamku zamieszkałego przez George’a i Teresę. Władzę Richarda sankcjonuje wszak nie tyle przestrzeń zamku, co właśnie afektywny kryzys, jakiego doznają w swoim związku Teresa i George.

Pozornie wpisująca się w tradycję filmu gangsterskiego *Matnia* okazuje się poza nią daleko wykraczać, skupiając się przede wszystkim na napięciach/intensywnościach zachodzących w relacjach między postaciami. W konsekwencji koncentruje się na nurtujących ich afektach. Te okazują się znacznie ważniejsze od potrzeby uwolnienia z rąk opresora, który jest *de facto* niezbędny bohaterom, by mogli się rozliczyć z samymi sobą – w szczególności z własnymi wyobrażeniami. U źródeł dotykającego George’a i Teresę kryzysu leży wszak życie w świecie wyobrażeń. To ono sprawia, że bohaterowie są dla siebie obcy. Marzący jest „tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest³⁸. Owa nieobecność, szczególnie symptomatyczna w przypadku George’a, staje się dla Richarda źródłem władzy. Wyrastająca z mocy naznaczonego afektywnie fantazmatu nieobecność jednakowoż go zabija. Egzystujący w świecie wyobrażeń George nie dostrzega, że Teresa go okłamuje. Kobieta zmyśla, że Richard chciał ją pocałować i mówił jej słoństwa. George naiwnie w to wierzy. Bierze od Teresy broń, którą ta mu wciska na siłę, i zabija tego, który podważył władzę jego wyobrażeń. Po śmierci Richarda Teresa opuszcza zamek razem z Cecilem. George zostaje sam, a władza rzeczywistości wypiera władzę pozorów. Iluzja dobiega kresu. George’owi pozostaje już tylko zbieranie resztek po wyobrażonym „ja”.

BIBLIOGRAFIA

- Bojarska Katarzyna, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Butler Judith, *Uwikłani w pleć*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.
- Chmaj Marek, Żmigrodzki Marek, *Wprowadzenie do teorii polityki*, Lublin: Panta 1996.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Kraków: Rabid 2003.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia 2009.
- Foucault Michel, *Trzy typy władzy*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 1, przeł. M. Kowalska, wyb. i oprac. Aleksandra Jasińska-Kania et al., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006.
- Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. Małgorzata Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991.
- Janion Maria, *Zło i fantazmaty*, Kraków: Universitas 2001.

³⁶ Ibidem, s. 131.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Maria Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, w: eadem, *Zło i fantazmaty*, s. 185.

- Lipsitz-Bem Sandra, *Kształtowanie tożsamości rodzajowej*, w: eadem, *Męskość, kobiecość. O różnicach wynikających z płci*, przeł. Sylwia Pikiel, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2000.
- Lis Bartek, *Gejowskie (nie)męskości: normy płciowe a strategie tożsamościowe gejów*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015.
- Massumi Brian, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Mead Margaret, *Standaryzacja temperamentu w zależności od płci*, w: eadem, *Trzy studia. Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*, przeł. Ewa Życieńska, Warszawa: PIW 1986.
- Melosik Zbyszko, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls” 2010.
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków, Warszawa: Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty 2010.
- Parker John, *Polański*, przeł. Andrzej Milcarz, Wrocław: „Europa” 1998.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.
- Szczepański Jan, *Zagadnienia socjologii współczesnej*, Warszawa: PWN 1965.
- Turner Jonathan H., Stets Jan E., *Socjologia emocji*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.
- Werner Paul, *Polański. Biografia*, przeł. Anna Krochmal, Robert Kędziński, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2014.
- Zamochnikoff Frédéric, Bonnotte Stéphane, *Polański. Na rozdrożu światów*, przeł. Krystyna i Krzysztof Pruscy, Warszawa: Cyklady 2006.

THE LEGITIMATION OF POWER IN *MATNIA* BY ROMAN POLAŃSKI

Summary

The purpose of this paper is a multidimensional analysis of the problem of power in the film *Matnia* by Roman Polański. Using the ups and downs of three heroes as a starting point of the deliberations, the author proves that the effectiveness of power is not only in physical strength and the will to dominate but rather in the readiness to be subordinated. This readiness is generated in the heroes by such factors as vast and unprotected space of the castle, making of one of the main heroes – George – a female character, the failure of the institution of marriage (evidence of George’s wife’s unfaithfulness appears in the film), the powerlessness of language, which makes opposing the oppressor difficult, and finally omnipotence of the affect understood as a key to the interpretation of postmodern power structures.

Adj. Izabela Ślusarek