

---

## Terroryzm jest kobietą<sup>1</sup>

---

Paweł Dybel

---

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 5, S. 154–162

---

DOI: 10.18318/td.2016.5.10

### 1.

Tytuł książki Beaty Łazarz jest dość zagadkowy: *Płeć przerażającego*. Gdyby odczytać go dosłownie, chodzi w nim nie o płeć, która przeraża, ale o **płeć tego, co przeraża**. Podmiotem nie jest tu zatem płeć, ale przerażające, które – jak się okazuje – ma lub może mieć jakąś płeć. Kobięcą lub męską. Dobrym odpowiednikiem słowa „przerażające” jest w niemieckim *das Unheimliche*, a w angielskim *uncanny*, które zwykło się tłumaczyć jako „niesamowite”. Przerażające na pewno jest niesamowite, jest czymś, co wykracza poza „samowite”, *das Heimliche*, zwyczajne, codzienne, poza coś, w czym jesteśmy zazwyczaj dobrze zadowoleni.

Podtytuł książki *O wizerunkach terrorystek w sztuce* wprowadza trochę więcej jasności. W książce punktem odniesienia będzie „przerażające” terroryzmu, jego płcią zaś będzie w niej płeć kobieca. Autorka stara się pokazać,

---

### Paweł Dybel –

profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii UP oraz w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Zainteresowania: współczesna filozofia (hermeneutyka, antropologia filozoficzna, post-strukturalizm), teorie psychoanalityczne, filozofia polityczna. Ostatnio opublikował: *Oblicza hermeneutyki, Dylematy demokracji. Kontekst polski*. Stypendysta m.in. Thyssen Stiftung, Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, DFG, The Kosciuszko Foundation, The British Academy. Kontakt: pawedybel@gmail.com

---

1 Recenzja książki: B. Łazarz *Płeć przerażającego. Wizerunki terrorystek w sztukach plastycznych*, Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2016.

jak przedstawia się związek owego „prerażającego” z kobiecością. Będzie on przez nią rozpatrywany na przykładzie interpretacji wizerunków terrorystek, jakie pojawiają się w sztuce. Ponieważ zaś wizerunki te dotyczą najczęściej kobiet, które dokonywały aktów terronu w określonym miejscu i czasie, motywowane przy tym najprzeróżniejszymi przekonaniem politycznymi, religijnymi czy sprawami czysto osobistymi, autorka, pisząc o nich, łączy analizę estetyczną wybranych dzieł z analizą ich ideowej wymowy, odsyłającej do określonego kontekstu politycznego czy kulturowego.

W rezultacie często jest zmuszona do wyraźnego zajęcia stanowiska wobec tego, jak dane dzieła ukazują terrorystki, kiedy np. uznaje, że ich wymowa ideowa jest tendencyjna. Nakłada się na to problem innego rodzaju: jakie działanie można określić jako akt terronu (względnie, działanie noszące znamiona takiego aktu), a jakie nie? Jak zdefiniować sam terroryzm? Okazuje się, że kiedy zaczyna się przeglądać literaturę poświęconą terroryzmowi, pojawiają się w niej różne definicje tego zjawiska, jedne z nich bardzo szerokie, inne z kolei wąskie. W dodatku sam terroryzm ma swoją historię, gdyż jego „prekursorów” (względnie prekursorki) możemy odnaleźć już w antyku. Podobnie też w dziejach różnych kultur przybierał on różne formy. Nie mówiąc już o zjawiskach granicznych, będących elementem działań wojennych czy zwykłymi aktami szantażu.

Autorka wylicza na początku pracy wszystkie te trudności, aby w końcu zdecydować się na wybór definicji możliwie szerokiej. Po pierwsze więc, uznaje, że „elementem konstytuującym zjawisko terroryzmu jest celowe wywołanie powszechnego przerażenia” (s. 20). Po drugie zaś, do terroryzmu zalicza „ideologicznie motywowane akty przemocy skierowane przeciwko ludziom lub obiektom, przeprowadzane w celu uzyskania efektu politycznego poprzez zdobycie rozgłosu i zastraszenie podmiotów społecznych” (s. 21).

Sądzę, że wyjście od tak szerokiej definicji terroryzmu jest słusznym posunięciem, chociaż ma ono z racji swej ogólnikowości też swoje braki. Jego zaletą jest natomiast to, że dzięki niemu Łazarz może w swoich interpretacjach uwzględnić dzieła sztuki klasycznej, które odsyłają do znanych scen z historii biblijnej, antyku czy średniowiecza. W ten sposób zostaje wyznaczone kryterium doboru dzieł sztuki, odnoszących się do tych działań kobiecych, które ewidentnie zawierały w sobie element terronu, chociaż trudno by je zaliczyć do działań terrorystycznych w ścisłym rozumieniu tego słowa.

Zupełnie innego rodzaju motywację, przebieg i konsekwencje miał np. mord dokonany przez biblijną Judytę na Holofernesie, gdyby rozpatrywać go jako akt terronu. Inne zaś motywy kierowały dziesiątkami arabskich

kobiet-samobójczyń, które detonowały w tłumie ładunki wybuchowe. Jeśli w pierwszym wypadku działanie Judyty kierowało się przeciwko okrutnemu przywódcy wrogiej armii, którego śmierć mogła doprowadzić do osłabienia ducha bojowego owej armii, w drugim agresja kieruje się przeciwko przypadkowym osobom z tłumu i rozpatrywana pod kątem militarnym nie ma najmniejszego znaczenia.

Podobnie szeroka definicja terroryzmu pozwala zatem zaliczyć doń te akty kobiecej odwagi i desperacji, które później doczekały się w sztuce rozlicznych przedstawień. Dzięki temu autorka może poszerzyć opisywane przez siebie zjawiska o postaci kobiece, których działania, jak wspomnianej Judyty czy legendarnej Charlotte, noszą tylko pewne znamiona aktów terrorystycznych, zaś w wąskim rozumieniu terminu, terroryzmem zapewne nie są.

Wszystkie te przypadki aktów terroru, których dopuściły się kobiety, zaczerpnięte z jednej strony z antyku i rewolucji francuskiej, ze współczesności z drugiej, łączy bez wątpienia to, że po pierwsze, stały za nimi zazwyczaj motywy ideowej natury, wiążące się z głębokimi konfliktami natury społecznej, kulturowej czy politycznej. Po drugie zaś, wymagały one od tych kobiet niezwyklej odwagi i poświęcenia, niezależnie od tego, w jaki sposób ich działania i ich efekty będziemy oceniać pod kątem etycznym. Nic dziwnego więc, że – jak pisze Łazarz – ich akty terroru tak bardzo poruszały opinię publiczną, a wokół ich czynów narosły najprzeróżniejsze fantazmaty. Te zaś stały się źródłem inspiracji dla artystów, którzy w swoich dziełach starali się wyrazić własne stanowisko wobec słynnych aktów terroru dokonywanych przez kobiety.

Posługując się w swym wywodzie pojęciem fantazmatu, Łazarz nawiązuje do znaczenia, jakie zyskało ono w tradycji psychoanalitycznej. Powołuje się na definicję tego pojęcia ze słownika psychoanalizy Laplanche'a i Pontalisa, gdzie oznacza ono szczególny wytwór wyobraźni, w którym w metaforycznej i metonimicznej postaci dochodzą do głosu treści nieświadome, a ich wierny obraz jest niemożliwy do uzyskania (s. 32-33). Zdaniem autorki z tej racji fantazmat ma głęboko dwuznaczny status, na który składają się zarówno treści wypierające i wypierane, tworzące często trudny do rozwikłania splot. Fantazmat w tej postaci jest zazwyczaj wdzięcznym źródłem inspiracji dla artystów.

Ten punkt wyjścia pozwala Łazarz interpretować wybrane dzieła sztuki plastycznej, których głównym tematem są wizerunki terrorystek, pod kątem pytania o to, jakiego typu fantazmaty doszły w nich do głosu, które wcześniej narosły wokół ich czynów w społeczeństwie. Nawet jeśli bowiem owe

fantazmaty zostały w owych dziełach głęboko przetworzone, to ich wartość estetyczna zasadzała się na tym, że twórcy tych dzieł nieświadomie zachowywali – lub wyostrozali – dwuznaczność tkwiących u ich podłoża fantazmatów. W ten sposób dawali też wyraz swemu ambiwalentnemu stosunkowi do samych czynów tych kobiet.

## 2.

Beata Łazarz otwiera zatem w swojej książce ciekawą perspektywę interpretacyjną. Tym bardziej że z racji wspomnianej dwuznaczności określającej wymowę fantazmatów, praktycznie każdy z tych aktów kobiecego terroru spotykał się ze skrajnie odmiennymi reakcjami i ocenami. W dodatku, nawet jeśli owe reakcje miały wydźwięk pozytywny, fascynacja poczynaniami terrorystek miała zazwyczaj swoją drugą, „ciemną” stronę. Była nieuświadomianą fascynacją tym, co w ich poczynaniach było głęboko destrukcyjne, co też można było odczytywać jako przejaw popędu śmierci. Było ono właśnie „przerażającym”, które ich akty terroru ewokowało, wyłamując się w swych efektach wszelkiego typu racjonalności.

W tej sytuacji kolejnym punktem odniesienia w odczytywaniu dzieł sztuki plastycznej poświęconych terrorystkom staje się późna wersja teorii popędów Freuda oparta na opozycji Erosa i Tanatosa oraz głębokie konsekwencje, jakie stąd wynikają dla antropologii i teorii kultury. Autorka odwołuje się też do prac Hanny Segal, której myśl o sztuce wyrosła na podłożu psychoanalizy Melanie Klein. W tym ostatnim wypadku istotne znaczenie w argumentacji autorki ma wskazanie przez Klein na głęboką ambiwalencję, jaka cechuje relacje międzyludzkie, szczególnie w odniesieniu do osób, które darzy się miłością czy wielkim poważaniem.

Nawiązanie przez Łazarz do tradycji psychoanalitycznej pozostaje w ścisłym związku z główną tezą książki, że ambiwalencja wpisana jest w istotę terroryzmu. Sprawia to, że wszelkie akty terroru rodzą zazwyczaj w opinii publicznej skrajnie odmienne oceny i odczucia, a także często trudno je jednoznacznie zakwalifikować, podciągnąć pod jakies jednolite kryterium oceny. Ciekawe jest też spostrzeżenie autorki, że sam terrorizm, a właściwie skłonność do podejmowania aktów noszących znamiona terroru, jest głęboko zakorzeniony w człowieku, w jego popędach. W związku z tym problem z adekwatną oceną tych aktów tkwi w tym, że nie są one bynajmniej tylko przejawem jakiejś choroby psychicznej czy patologii. Mało wiarygodny jest też pogląd, że są one przejawem tego, co demoniczne w człowieku. Prawda

jest znacznie bardziej banalna i brutalna zarazem; terroryzm, nawet jeśli stoją za nim jakieś wzniosłe idee, jest zarazem jedną z form przejawiania się ludzkiego dążenia do destrukcji i autodestrukcji. Tkwi on głęboko w ludzkiej naturze, chociaż z reguły niechętnie się do tego przyznajemy. To właśnie jest źródłem wspomnianej głębokiej ambiwalencji w odniesieniu do aktów terroru i terrorystów/terrorystek, gdzie drugą stroną ich potępienia jest często bezwiedna fascynacja nimi. W aktach tych jest bowiem coś pociągającego właśnie z racji tego, że są wymownym poświadczeniem tkwiących w człowieku niszczących mocy Tanatosa.

### 3.

Ale na sposób spojrzenia na dzieła sztuki plastycznej, podejmujące temat kobiecego terroryzmu, składa się w książce Łazarz jeszcze jedna istotna kwestia: „różnicy seksualnej”. Autorka stara się znaleźć odpowiedź na pytanie, w jakiej właściwie roli występują kobiety podejmujące się aktów terrorystycznych? Na ile ta rola wiąże się z wyobrazeniami na temat kobiecości panującymi w modelu kultury patriarchalnej? A także w jaki sposób do tych wyobrażeń ustosunkowują się artyści tworzący portrety terrorystek?

W tym wypadku na wspomnianą ambiwalencję w odniesieniu do aktów terroru nakłada się ambiwalencja w odniesieniu do samych kobiet, które wystąpiły w roli terrorystek. Podejmując tego typu działania, wchodzi one bowiem w rolę zarezerwowane tradycyjnie dla mężczyzn. Działają więc, gdyby trzymać się tradycyjnych wyobrażeń, jako męskie podmioty polityczne. W ten sposób przekraczają kobiecą kondycję, którą zwykle utożsamiać się z łagodnością, delikatnością, cielesnością, troską o ognisko domowe itd. Problem jednak w tym, że – co podkreśla autorka – w kulturze patriarchalnej istniały również inne, skrajnie odmienne wyobrażenia na temat kobiecości, chociaż nie były one tak eksponowane. Ich pierwowzorem była postać biblijnej Ewy i innych figur w mitycznej i historycznej tradycji, będących uosobieniem przewrotności, podstępności i wszelkiego zła. W świetle tej tradycji terrorystka jawiła się jako kobieta, w której uwolniło się naturalne, zakorzenione w samej istocie kobiecości, skrywające się pod maską łagodności i ciepła, zło. Kobiecego terroryzmu nie jest w tej perspektywie niczym przypadkowym ani wyjątkowym, ale wypływa z samej kobiecej natury: zdradliwej, krwiożerczej, niszczyielskiej.

Autorka wskazuje na to, jak artyści, kreśląc w swych dziełach portrety terrorystek, odwołują się do tych ciągów skojarzeń, jak nimi grają, jak

je transponują, przedrzeźniają, starając się osiągnąć określony estetyczny, ale też i polityczno-ideowy, efekt. Jej interpretacje są wnikliwe, koncentrują się na znaczących szczegółach przytaczanych jako przykłady obrazów. Na przykład w interpretacji obrazu *Leila Khaled mnie nie potrzebuje* autorstwa Marcela Dzamy Łazarz umiejętnie wskazuje na celowe podkreślenie przez artystę cech męskich bohaterki, przeciwstawiając tę strategię dziełom, w których z kolei podkreślona kobiecość terrorystek kojarzona jest z agresją, żądzą zniszczenia i złem (np. wykorzystanie toposu Mony Lisy, pin up girls czy obrazy Madonny z twarzami znanych arabskich terrorystek).

Tym, co w *Płci przerażającego* przede wszystkim zasługuje na pochwałę, jest umiejętne wydobywanie w interpretowanych przez autorkę dziełach związku między „grą” męskimi/kobiecyymi atrybutami terrorystek i ich seksualnością z jednej strony, z drugiej zaś polityczno-ideowym kontekstem, w jaki ich akty terroru są uwikłane. Interpretacje te uderzają wnikliwością, często też autorka przekonująco obnaża ideologiczny dogmatyzm artystów, którzy niekiedy przedstawiają bohaterki swoich dzieł jednostronnie, dopasowując ich wykreowany przez siebie obraz do własnych przekonań ideologicznych (np. obrazy arabskich terrorystek stylizowane na Madonny). Nie mówiąc już o dogmatyzmie poszczególnych grup odbiorców, którzy szukają w dziełach sztuki przede wszystkim potwierdzenia własnych politycznych przekonań i sympatii.

Największą wartością książki jest wykazanie, jak dalece artystyczne przedstawienia terrorystek ukazują ściśle powiązanie fenomenu terroryzmu z ludzką popędową naturą. Z jednej strony akty terroru są zazwyczaj aktami desperacji, na które decydują się słabsi, nie będący w stanie inaczej osiągnąć własnych celów, i którzy sami przy tym zazwyczaj giną. Dlatego też akty te, dokonywane przez kobiety – a więc przez płęć „słabszą” – przerażają w sposób szczególny, gdyż ujawnia się w nich dobitnie irracjonalna istota terroryzmu. W tym sensie kobiecość, jako kobiecość doprowadzoną do rozpacz, można kojarzyć z terroryzmem na metonimicznej zasadzie pokrewieństwa. Z drugiej strony jednak sam terroryzm nie jest bynajmniej w jakiś szczególny sposób powiązany z kobiecością, ale co najwyżej z destrukcyjnymi mocami tkwiącymi w ludzkich popędach. Terroryzm jako taki nie ma płci, ale też zarazem akty terroru zawsze są dokonywane przez osoby o określonej płci. To, że szczególnie przeraża, gdy na akty terroru decydują się kobiety, jest jedynie wynikiem istniejących w kulturze fantazmatów na temat kobiecości.

Jeśli więc sztuka, i to zarówno sztuka klasyczna, jak i współczesna, w szczególny sposób lubuje się w przedstawianiu terrorystek, to tylko dlatego,

że tradycyjne wyobrażenia na temat kobiecości w przedziwny sposób zbiegają się z tym, co tkwi u podstaw terroryzmu: rozpaczliwa walka słabszego z silniejszym. Terroryzm jest kobietą. Zarazem jednak wiadomo, że to tylko metafora. Najbardziej bowiem zasadnicze pytania, przed którymi stawia nas terroryzm, to te, które dotyczą osobliwego związku między seksualnością, jednoczącymi siłami życia i Tanatosem, siłami regresu i destrukcji. Kiedy artyści, podejmując temat terroryzmu, często grają w wyrafinowany sposób opozycją kobiece – męskie, relatywizując jej oba człony i ustanawiając między nimi nietypowe relacje, to w istocie gra tą opozycją jest tylko wdzięcznym środkiem, a nie celem ich przedstawień.

Demonstrują to wymownie omówienia i interpretacje dokonane przez Łazarz w drugiej części książki. Dotyczą one serii dzieł poświęconych postaciom trzech głośnych terrorystek – Charlotte Corday, Ulrike Meinhof i Hanadi Jaradat. Autorka, koncentrując się na tych dziełach, wydobywa, eksponowaną w nich przez ich twórców, zagadkową wieloznaczność postaci owych kobiet, sytuując je zarazem na szerszym historyczno-politycznym tle. W rezultacie unika zarówno ich naiwnej mitologizacji, jak i zajęcia wobec ich czynów postawy jednostronnie krytycznej.

Łazarz kładzie szczególny nacisk na zawarte w omawianych przez siebie obrazach elementy krytycznego dystansu ich twórców do ukazywanych przez nich postaci terrorystek, których mordercze akty nie mogą być rozpatrywane w oderwaniu od szerokiego kontekstu politycznego. Zarazem ukazuje wydobytą przez tych twórców niejako immanentną wieloznaczność postaci terrorystek, zakorzenioną w kulturowych fantazmatach dotyczących kobiecości. W tej kwestii, skądinąd kluczowej dla całej książki, mam jednak pewną uwagę. Dotyczy ona interpretacji autorki, odnoszących się do obrazów terrorystek, w których z jednej strony stylizowane są one na obraz Madonny, tkliwej matki pochylającej się miłośnie nad dzieckiem, z drugiej zaś jawią się jako zwiastuny śmierci, uosabiając siły destrukcji i zniszczenia. Otóż, jak sądzę, zaakcentowanie tej drugiej strony kobiecości nie bierze się tylko stąd, że ukazywane w ten sposób kobiety zdecydowały się na podjęcie aktów terroru. Dwoistość ukazanych w ten sposób postaci kobiecych okazuje się zdumiewająco zbieżna ze znanym różnym kulturom archetypem myślenia o kobiecości, którego obraz terrorystki jest tylko jego najnowszym wcieleniem. Terrorystka to innymi słowy dobrze nam znana (choćby z obrazu Grottgera) kobieta-kostucha, siejąca wokół zniszczenie i śmierć. Taką jej postać odnajdujemy nie tylko w mitach, podobne motywy pojawiają się też w tradycji psychoanalitycznej – do czego warto byłoby się tutaj odwołać (np. szczególnie u Melanie

Klein czy u Kristevej, która wskazuje na to, jak w określonych przypadkach relacja z matką może okazać się dla córki szczególnie niszcząca).

Należałoby się wówczas zastanowić nad faktycznym sensem tych motywów. Ale też chyba i nad tym, że właśnie dzięki temu omawiane przez autorkę dzieła zyskują niezwykłą siłę wyrazu. Niepokoją, irytują, przerażają, właśnie dlatego, że podważając nasze utarte schematy myślowe i racjonalizacje, każą nam stawiać pytania, a nie dają gotowych odpowiedzi. Zdjęcie martwej Ulrike Meinhof zrobione zaraz po jej powieszeniu (się?), to coś więcej niż tylko zdjęcie terrorystki. To jakby puenta całego jej życia, drogi, jaką w nim obrała, puenta, w której brutalne rysy twarzy, odrażające wręcz w swej trywialności, naznaczone zostały powagą majestatu śmierci. W obliczu takiego obrazu-fotografii przystoi tylko milczenie<sup>2</sup>.

Problematyzując na swój sposób te postaci terrorystek, ukazując je w nietypowych ujęciach i kontekście, artyści stawiają w swoich obrazach przede wszystkim pytania o ich działalność – nie dają zaś odpowiedzi. Widzimy tu, jak sztuka przekracza przestrzeń tego, co polityczne, penetrując korzenie „tego, co ludzkie”, w całej ich potworności. W tym, co przerażające.

---

2 Uwaga na marginesie. Autorka słusznie zwraca uwagę na to, że członkowie radykalnie lewicowych ugrupowań terrorystycznych w RFN przypominali swoją mentalnością nazistów. Do dałbym tylko, że to niespodziewane pokrewieństwo zdaje się sugerować utrzymany w trzech kolorach, czarny – czerwony – biały, obraz Thackraya przedstawiający Ulrike Meinhof. Te trzy kolory są bowiem zdaniem niemieckich nacjonalistów „właściwymi” kolorami flagi niemieckiej (a nie oficjalnie przyjęte czarny – czerwony – żółty).



## Abstract

---

**Paweł Dybel**

INSTITUTE OF PHILOSOPHY AND SOCIOLOGY OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Terrorism is a Woman*

Review: Beata Łazarz, *Płeć przerażającego: Wizerunki terrorystek w sztukach plastycznych*  
[The Gender of That Which Terrifies: Images of Women Terrorists in the Visual Arts] Wyd.  
Instytut Sztuki Pan, Warsaw 2016

## Keywords

---

terrorism, woman, psychoanalysis, Judith, Holofernes