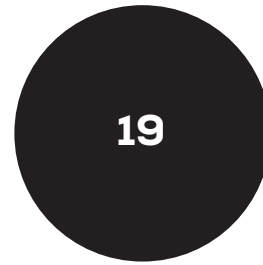




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Bello, wyzwisku. O niewolnych Minionkach

autor:

Justyna Szklarczyk

źródło:

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 19 (2017)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/535/1089/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Bello, wyzysku. O niewolnych Minionkach

1.

„Ściereczki domowe z motywem”, a na nich Minionki – nieporadnie skaczące, łapiące banany, przybijające sobie piątki w geście zwycięstwa. Atmosferę zabawy wzmacniają żywe kolory: żółć i granat na białym tle. Można je znaleźć w drogerii Rossmann i za niewielkie pieniądze kupić radość z patrzenia w pakiecie z przyjemnością ze sprzątania. Z przyjemnością też Minionki przyjmą na swoje ciała brud z czyszczonych blatów, kuchenek i podłóg. Z brudem na twarzy będą równie zadowolone. „Ściereczki domowe z motywem” są oczywiście uniwersalne. Podobnie jak same Minionki – pracownicy idealni: zestandaryzowani, zwielokrotnieni, desperacko szukający każdej pracy.

Minionkowa podatność na reprodukcję i skłonność do rozpowszechniania się widoczna jest na półkach sklepowych: szampony, żele pod prysznic, mydła, plastry, ręczniki, zeszyty, długopisy, naklejki, lizaki, cukierki, seria zabawek z Kinder Niespodzianki, kubki, obudowy na telefon, piżamy, skarpetki, t-shirty. Lista się nie kończy.



II. 1

Większość produktów znajduje się w działach dla chłopców¹. Pod tym względem wyróżniają się jednak choćby notesy firmy Moleskine (żółte i niebieskie, małe i duże) oraz koszulki sprzedawane w dziale męskim w sklepie Peek & Cloppenburg. Projektowany widz serii filmowej o przygodach Minionków i użytkownik przedmiotów z ich wizerunkiem nie jest więc tylko dzieckiem (ani tylko chłopcem); a przecież dorosły konsument to też niekoniecznie rodzic. Również zatem w sferze odbioru Minionki przynajmniej dążą do powszechności.

Skuteczność podjętej próby rozszerzenia zestawu widzów widoczna jest w rosnącej oglądalności filmowego cyklu o losach Minionków. I tak wytwórnia Illumination za sprawą drugiej części – *Minionki rozrabiają* (2013) – zarobiła prawie 895 mln dolarów, za trzecią odsłonę (*Minionki*, 2015) – już 1,1 mld dolarów². W Polsce popularność Minionków również wzrasta: w 2010 roku *Jak ukraść księżyc* (2010) widziało niecałe 308 tys. widzów, *Minionki rozrabiają* – 554 tys., *Minionki* – 1,67 mln,

a *Gru, Dru i Minionki* (2017) – już 1,95 mln widzów³. Kolejna część serii o Minionkach zapowiedziana jest na 2020 rok.

„Minionki pojawiły się na ziemi znacznie wcześniej niż ludzie” – wprowadza w dzieje bohaterów cyklu filmów animowanych dla dzieci narrator. Chcąc służyć złemu panu, przyłączały się do kolejnych zbrodniarzy. Zawarta w trzeciej części cyklu (*Minionki*, 2015) genealogia



Il. 2

Minionków dostarcza widzowi wiedzy o kolejnych panach-pracodawcach tytułowych bohaterów. Mianowicie, dowiadujemy się, że już przed epoką kamienia łupanego Minionki znajdowały się pod panowaniem dinozaura, na późniejszych etapach zawodowej kariery uczestniczyły w budowie piramid, służyły w średniowiecznym zamku u krwiożerczego Draculi i wreszcie walczyły u boku Napoleona Bonapartego. Po tej przygodzie przyszła praca na rzecz własnej minionkowej cywilizacji. Częsta zmiana pracodawców i rodzaju podejmowanych zajęć wynika z nieporadności bohaterów serii i braku kompetencji wymaganych w kolejnych zadaniach. Minionki odrzucane przez kolejnych panów są wreszcie zmuszone do budowy własnej osady. Ich początkowy entuzjazm w tworzeniu nowego ładu na własnych warunkach z czasem przechodzi jednak w stan znudzenia. Tytułowi bohaterowie stworzyli własną cywilizację, ale stracili motywację do działania. Dysponujące czasem wolnym Minionki cierpią wówczas z powodu monotonii codzienności. Stąd biorą się kolejki do gabinetu terapeutycznego⁴ (il. 1 i 2). „Czuły się puste niczym wydmuszki. Bez pana ich życie nie miało sensu. Popadły w stagnację i depresję. Gdyby ten stan miał się utrzymać, Minionki czekałaby zagłada” – relacjonuje narrator. Grozę powolnego upadku cywilizacji tytułowych bohaterów odsunął jeden z nich. Samozwańczy przywódca Minionków w czasie swojego przemówienia odrzucił status bezwolnego członka wspólnoty i stał się godnym imienia własnego Kevinem.

Kevin i jego towarzysze, Stuart i Bob, docierają do Nowego Jorku w 1968 roku, by trafić w samo centrum rewolucji obyczajowej (nie tak znowu rewolucyjnej i karykaturalnie przedstawianej – przez pryzmat „bawiących się” hippisów). Tytułowi bohaterowie zjawiają się wówczas na Targach Zła, właściwie na targach pracy dla złoczyńców, gdzie ci mają szansę zaprezentować swoje umiejętności przed potencjalnymi pracodawcami. Tam zaś, wyłącznie w wyniku zamieszania, Minionki wygrywają casting na „nowe pachołki” geniuszki zła Scarlet O’Haracz. Praca dla

O'Haracz jest dla Minionków nowym otwarciem: od teraz tytułowi bohaterowie kradną na rzecz swojej pracodawczyni (i kolejnego pracodawcy – Gru, dla którego ukradną księżyc). Wyposażone w sprzęt służb specjalnych muszą wymyślić, w jaki sposób dostarczą swojej pani brytyjską koronę królewską. Triumf tytułowych bohaterów nie trwa długo, bo O'Haracz w obawie przed skutecznością swoich pracowników zamyka ich w pałacowej celi. Jednak Minionki uciekają i pomagają królowej Elżbiecie odzyskać koronę, którą – chwilę po ceremonii odznaczenia Minionków – ukradnie Gru, kolejny pan-pracodawca tytułowych bohaterów (*Jak ukraść księżyc*, 2010; *Minionki rozrabiają*, 2013; *Gru, Dru i Minionki*, 2017).

Zatrudnienie w „rozproszonej fabryce”⁵ Gru nosić będzie już znamiona zarówno stałej, jak i dynamicznie zmieniającej się nieuregulowanej i niedodefiniowanej pracy, pracy, jak same Minionki i produkty, które sprzedają dziś w supermarketach – niejako uniwersalnej. Tym razem bowiem Minionki z jednej strony często pracować będą przy taśmie produkcyjnej, wytwarzając tam narzędzia zbrodni, z drugiej zaś korzystać będą z wytworzonych przez siebie produktów w kolejnych wyprawach po łupy. Z czasem przypadnie im również wykonywać pracę emocjonalną – zaopiekują się trzema dziewczynkami adoptowanymi przez Gru. Zresztą ten ostatni rodzaj pracy zdaje się naszych bohaterów nudzić: podczas strajku domagać się będą prawdziwej i zaangażowanej pracy na rzecz zła. Ostatecznie odejdą od Gru, by przyłączyć się do jego brata bliźniaka (*Gru, Dru i Minionki*, 2017).

2.

Minionki stanowią homogeniczną grupę żółtych istot, mężczyzn w wieku produkcyjnym. Doświadczają przestrzeni częściowo bezwolnie i zbiorowo. Ich żółte ciała nie podlegają procesom zużycia: choć ulegają wielu wypadkom, nie krwawią, nie łamią się, nie wymagają opieki zdrowotnej, nie męczą się, nie rosną i się nie starzeją, pozostają niezienne i zawsze gotowe do pracy. Co więcej, nieludzkie ciała Minionków również nie mówią „po ludzku”. Mamrocą, bełkoczą, dukają, czasem krzyczą, błędnie wtrącając pojedyncze słowa z języków europejskich⁶. W zależności od wrażliwości ludzkich bohaterów Minionki są przez nich uciszane (jako nadmiernie rozemocjonowane) lub ignorowane (jako dzieciinniałe). Pod tym względem przypominają wizerunki gromady chłopskiej: Minionki albo gromadnie milczą, albo przekrzykują się nawzajem (za przykłady analogicznych reprezentacji chłopów niech posłużą obrazy tak różne jak *Ziemia obiecana* [1974], reż. Andrzej Wajda, *Noce i dni*

[1975], reż. Jerzy Antczak czy *Pan Tadeusz* [1999], reż. Andrzej Wajda). Jednak mimo tego podobieństwa tytułowi bohaterowie serii filmowej chłopami nigdy nie byli. Tej warstwy społecznej zresztą w filmach o przygodach żółtych robotników zła nigdy nie zobaczymy. Od początku swoich pradziejów Minionki są wzorowane na proletariacie, nawet jeśli ich relacja z pracodawcą podszyta bywa również quasi-feudalnymi ozdobnikami.

Minionki w ciekawy sposób uosabiają losy mas robotniczych. Tytułowi bohaterowie w swoim czasie pracują na rzecz dziewiętnastowiecznych kapitalistów, wyłącznych posiadaczy środków produkcji. Wraz z wejściem w XXI wiek Minionki wciąż są w pełni zależne od swojego pana-pracodawcy. Zasadniczo zmienia się



Il. 3

jednak typ pracy, którą muszą podjąć: przypomina on schemat przejścia z pracy materialnej na niematerialną, z organizowanej przez właściciela fabryki na organizowaną przez pracowników-Minionków, z wykonywanej w określonym czasie na wypełniającą całą dobę, z nastawionej na proces wytwarzania na pracę obliczoną na efekt końcowy. We wcześniejszym modelu pracy Minionki były przedstawiane jako rozlewająca się po przestrzeni fabryki grupa robotników.

„Rewolucyjna masa” budziła strach (il. 3), wygaszany przez infantyлизację bohaterów.

Po wypchnięciu Minionków z fabryki coraz częściej w slapstickowych scenach pojawiają się one jako oddzielne jednostki. Czy zyskują indywidualność? Czy można tu mówić o emancypacji zapewnianej przez nowy model pracy? Na czym dokładnie polega nowy los robotników-Minionków i jak w serii filmów o nich (pozornie ciągnącej się w nieskończoność i do bólu powtarzalnej, jak sami jej żółci bohaterowie) wiąże się z samą figurą Minionka – jeśli słowo to występuje w ogóle w liczbie pojedynczej?

Rick Altman, pisząc o funkcjach gatunków filmowych, przywołuje dwie silnie obecne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tendencje krytyczne, które przyczyniły się do ponownego zainteresowania kulturą popularną. Perspektywie rytualnej, czerpiącej z pracy Władimira Proppa i Claude’a Lévi-Straussa, przeciwstawiono perspektywę ideologiczną, silnie zakorzenioną w pracach Louisa Althussera.

W ujęciu tej drugiej „opowiadania traktowane są jako narzędzia, za pomocą których rząd zwraca się do obywateli albo gałąź przemysłu apeluje do potencjalnych klientów”⁷. Struktura opowiadania miałaby więc być tak pomyślana, by skłaniać

publiczność do przyjmowania rozwiązań spójnych z interesem rządzących (niekoniecznie rządu). Jak sądzę, w tym przypadku interesem tym byłoby zaproszenie klasy pracującej do pola widzialności na skrupulatnie wyznaczonych zasadach estetycznych. „Teoretycy z nurtu ideologicznego traktują gatunki jako szczególnie mocne środki nasenne wchodzące w skład szerszego programu ideologicznej kołysanki”⁸ – dodaje Altman. Jakiego rodzaju ideologiczną kołysanką są *Minionki*? Co się składa na ich atrakcyjność? W jaki sposób odpowiadają one globalnym przeobrażeniom stosunków pracy? Wreszcie: jeśli przyjmiemy, że *Minionki* reprezentują klasę pracującą (na przestrzeni wieków), jaką interpretację przemian jej losu otrzymujemy? Czy *Minionków* – mężczyzn można potraktować jako współczesnych prekariuszy? I wreszcie, czy praca w *Minionkach* ma płęć?

3.

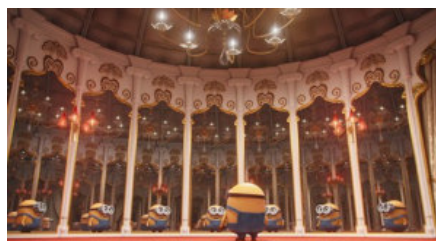
W XIX wieku na Zachodzie często mówiono o pracy w fabrykach jako o niewolnictwie najemnym (*wage slavery*). Wolność robotnika ograniczała się do tego, że mogli dowolnie zmieniać pracę, ale w chwili, gdy się jej podjęli, wchodzili w hierarchiczną relację opartą na przymusie. Jak ujął to Graeber, „praca najemna jest umową między równymi, dotyczącą tego, że w chwili przekroczenia progu zakładu pracy przestają być równi”. [...] W świecie starożytnym te dwie role – pana i niewolnika – przypadały zawsze różnym osobom. Właściciel niewolnego ciała decydował o tym, kiedy i jak ono pracowało. Pracownik najemny tym się różni od niewolnika, że jako właściciel swojego ciała sam negocjuje warunki, w których ograniczana jest jego wolność. W tym sensie nas – pracowników najemnych – wyróżnia to, że jesteśmy panami i niewolnikami jednocześnie⁹

– pisze Kacper Poblöcki w *Kapitalizmie. Historii krótkiego trwania*. *Minionki*, kompulsywnie szukające pana-pracodawcy, w równym stopniu zdają relację ze wskazanego napięcia pracy wolnej-niewolnej. W swojej książce Poblöcki proponuje gest wywrotowy: odrzucając europocentryczne rozumienie kapitalizmu jako systemu opartego na wolnej pracy i wolnym rynku, proponuje postrzeganie kapitalizmu jako systemu zbudowanego na instytucji niewolnictwa:

Państwo bazujące na niewolnej sile roboczej oraz wirtualnym pieniądzu (czyli instytucji długu) istnieje, od kiedy tylko było to możliwe – może nawet od około 12 do 15 tysięcy lat, gdy klimat po raz pierwszy w historii gatunku

ludzkiego ustabilizował się na tyle, że umożliwił powstawanie trwałych społeczeństw o osiadłym charakterze. W tym sensie kapitalizm jest tak stary jak ludzkość, gdyż zarówno pieniądź, jak i praca od jej zarania były towarami fikcyjnymi¹⁰.

Długie trwanie kapitalizmu, rozumianego jako system społeczny, odpowiada charakterystyce pracy wykonywanej na przestrzeni kolejnych epok przez Minionki. Zmieniające się na oczach tytułowych bohaterów otoczenie i warunki pracy nie zmieniły podstawowego stosunku pracy: pracujące w długim



II. 4

trwaniu kapitalizmu ciała są niewolne. Skazane na pracę (imperatyw wewnętrzny i zewnętrzny) Minionki charakteryzuje – do pewnego stopnia niezależnie od epoki – kondycja niewolnicza i prekarna równocześnie. W XXI wieku prekarność Minionków zostaje jednak wielokrotnie wzmocniona. Zarazem, za sprawą przedstawienia najnowszego kapitalizmu jako pewnej (złudnej) formy wolności, jawić się on ma jako porządek pozytywny, dopiero bowiem w jego ramach tytułowi bohaterowie mogą się w pełni realizować.

Początkowo Minionkom zlecano nawet zajęcia kreatywne (konstruowanie broni dla pierwszego człowieka) i dające kontrolę nad całym cyklem produkcyjnym (praca na rzecz własnej cywilizacji). Bohaterowie pracują wówczas wspólnie i tak samo cieszą się z efektów pracy. Do tego momentu wspólnota Minionków stanowi zwartą grupę bez wyraźnie wyróżniającej się jednostki. Jednak wraz z postępującym znużeniem w jednym z Minionków narasta frustracja. Wtedy też Kevin zaczyna mieć imię i prawo do pewnej formy podmiotowości. Wyrusza wraz z nienormalnym Stuartem i minionkowym dzieckiem, Bobem (jedyne dziecko-Minionek, również pracownik), w poszukiwaniu nowego pana pracodawcy. Dotarłszy do Nowego Jorku zrzucają ubrania pochodzące z ich wspólnoty i w stercie starych ubrań znajdują nowy zestaw, który stanie się częścią ich wizerunku – robotniczy uniform. Od teraz na strój Minionków składać się będą jeansowe ogrodniczki, czarne robotnicze buty i rękawiczki oraz solidne gogle. Tytułowi bohaterowie będą więc patrzeć na świat przez pryzmat ochronnych gogli spawacza lub robotnika pracującego na wysokościach¹¹. I nie jest to z pewnością uprzywilejowane spojrzenie.

Robotniczy uniform ściśle przylega do ciał Minionków. Praca w fabryce Gru w dużym stopniu odzwierciedla fordowski system pracy: przy taśmie, ze stabilnymi warunkami zatrudnienia, z domem w pobliżu, a właściwie w fabryce. Strajk Minionków przeciwko polityce pana-pracodawcy – w obliczu sytuacji, gdy ten nie chce już działać na rzecz zła – jest tożsamy z wygnaniem (w toku akcji również z więzieniem). Tytułowi bohaterowie opuszczają fabrykę; bezdomni i głodni szukają nowego pracodawcy. Strajk nie jest więc dla Minionków ich świętem i czasem emancypacji, lecz porażką. Migracja Minionków za pracą bliższa jest postfordowskim wymaganiom stawianym pracownikom. Mobilne, elastyczne i zdeterminowane w poszukiwaniach zaczynają uosabiać pracownika dopasowanego do współczesnego globalnego kapitalizmu.

Poprzedzająca strajk długoletnia praca Minionków dla Gru wychodzi też poza fabrykę: walczą z rywalami Gru, kradną księżyc, sprzątają dom pracodawcy, pielęgnują ogród i opiekują się jego córkami. Gru, wyznaczając zadania swoim pracownikom, wprowadza kryterium zasług i zdolności; ci stojący najniżej w hierarchii wykonują pracę opiekuńczą, w niebezpiecznych przedsięwzięciach Gru biorą zaś udział minionkowi pionierzy. W zamian za dostęp do dóbr luksusowych ciała tych ostatnich mają być elastyczne, gotowe i lojalne. Postfordowskie założenie o niematerialnej i afektywnej pracy wpływa więc na postawy Minionków, które wraz ze zmianą wymagań stają się gotowymi do poświęceń wirtuozami. Minionkowych wirtuozów jest jednak nieskończenie wielu. I choć narrator zapewnia, że „każdy jest inny”, a to co je łączy, to pragnienie, by „służyć najpodlejszemu panu, jakiego uda się znaleźć”, jest to tylko połowa prawdy. Minionki są niemal identyczne, a kiedy Stuart staje w sali luster (il. 4), zostaje zmnożony, symbolizując nieskończone źródło samoreprodukującej się taniej siły roboczej. Stawką w tej rywalizacji między Minionkami jest bycie w podwójnej roli robotnika-konsumenta. Mniej cenionym Minionkom pozostaje produkcja towarów i emocji bez możliwości konsumowania. Taki podział pracy rozbija wspólnotę Minionków i zatracą ich rewolucyjny potencjał. Praca u Gru jest więc etapem przejściowym między klasyczną fabryką, a współczesną obietnicą indywidualizacji w procesie pracy bez fabryki, rzekomo dowolnie kształtowanej przez przekonanych o własnej wyjątkowości freelancerów (w rzeczywistości nieodróżnialnych jak Minionki).

Gru, Dru, Scarlet O'Haracz to posiadacze kapitału. Na ich codzienność składają się prywatne odrzutowce nowej generacji, luksusowe samochody, pałace, dzieła

sztuki¹². To przedstawiciele klasy transnarodowej, ów niesławny jeden procent, umiędzynarodowiona elita, o której Pobłocki pisze: „bez trudu pokonują oni bariery przestrzenne i w niemal każdym zakątku naszego globu istnieje dostępna dla nich infrastruktura, która pozwala realizować ich styl życia. Każdy z nich żyje w takim małym, ekskluzywnym i dostosowanym do indywidualnych potrzeb Dubaju”¹³. Realizacja stylu życia klasy transnarodowej odbywa się jednak kosztem pracujących na rzecz infrastruktury luksusu. Ten ciężar ponoszą również Minionki.

Sposób przedstawienia bajkowych kapitalistów jest jednak różny. Źródło majątku Dru – hodowla świń – dyskredytuje go w oczach twórców animacji¹⁴.

„Prowincjonalny” Dru przeciwstawiony jest geniuszowi zła, Gru. Ten, bogacąc się na kradzieży, nie potrzebuje instytucjonalnego przypieczętowania swojej pozycji: nie mieszka w pałacu, a w domu na przedmieściach, jego urządzenia są raczej efektywne niż efektowne, wreszcie, przekonany o własnym geniuszu, nie sięga po koronę królewską. Robi to natomiast Scarlet O’Haracz szukająca legitymizacji w świecie zdominowanym przez złoczyńców-mężczyzn. W tej układance Gru jest przykładem dobrego złoczyńcy: adoptuje trzy dziewczynki, a w toku akcji przechodzi na „słuszną” stronę.

4.

Popkulturowe wizerunki klasy pracującej kierowane do dorosłych widzów ograniczają się, według Sianne Ngai, do trzech estetycznych typów: *zany*, *cute*, *interesting*. Autorka książki *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* wskazuje, że reprezentanci klasy pracującej w tych przedstawieniach są albo nadpobudliwymi błaznami (*zany*), albo słodziutkimi ślicznościami (*cute*), albo interesującymi „obcymi” (*interesting*)¹⁵. Badaczka opisuje te typy jako rozdzielne. W przypadku Minionków występują one jednak wspólnie.

Tytułowi bohaterowie za głośno krzyczą, za mocno się szturchają, za często żartują i robią sobie psikusy, za dużo się śmieją. Wszystko, co robią, robią za bardzo. Swoimi praktykami cielesnymi krzyczą o swojej przynależności do klasy. Minionki są więc nadpobudliwymi błaznami (*zany*). Ta przypisana wizerunkom klasy pracującej nadpobudliwość wynika – według Ngai – z konieczności bycia w ciągłym ruchu. Zbudowana na tym przymusie kondycja prekarna tym silniej daje o sobie znać właśnie w praktykach cielesnych tytułowych bohaterów. Wydaje się jednak, że Minionki lubią swoją prekarność...

Nadpobudliwe Minionki są również nadmiernie widoczne. Obok praktyk cielesnych to właśnie samo ciało Minionków nie pozwala ich nie zauważyć. Jaskrawa żółć uniemożliwia wybranym Minionkom porzucenie swojej identyfikacji klasowej. Szansa udanego jednostkowego awansu klasowego jest więc przez twórców animacji jakby z góry wykluczona. W świecie przedstawionym rządzi determinizm i esencjalizm społeczny. Jediną możliwością wyobrażenia sobie awansu Minionków, jest awans całej wspólnoty. Ten zaś – w epizodzie o samostanowiącym się niepodległym państwie Minionków – został już (jakby ponownie z góry) wyobrażony jako regresywny (zamiast progresywny) i destrukcyjny dla samych bohaterów.

„Rozkoszne, małe potworki”; „Och, wyglądacie tak słodko. Czuję się jak dumna matka trzech cudownie zwyrodniałych synów”, „Moi trzej mali złoci pigułkogłowi pacholeczkowie” – mówią nie-Minionki o tytułowych bohaterach. Słodkie, śliczne i urocze (*cute*) mogą z pewną bezkarnością pojawić się w polu widzialności. *Cute*, czyli niedojrzały, dziecinny lub zdziecinniały, infantylny, formalnie nieskomplikowany, słaby, nieodpowiedzialny, impulsywny, skłonny do zabaw (ale i awantur). Czyli nie-w-pełni-podmiot konstytuujący się w oku patrzącego nie-Minionka i widza. Ponadto Minionki dobrowolnie przyjmują swoją podrzędność, z radością oddalają swoją sprawczość w zamian za obietnicę opieki.

Minionki występują raz przeciwko panu-pracodawcy. Ale jest to wystąpienie paradoksalne. Podczas strajku w fabryce Gru tytułowi bohaterowie trzymają transparenty o treści: „Go Dark”, „Be Bad”, „Watz Fo Lunch”, „Go Back to Villainy”, „Follow Mell”. Zamiast wznosić okrzyki z żądaniami, wypinają języki w stronę właściciela fabryki. Gesty strajkujących są niepewne, niepełne i niepoważne.

Strywializowane wystąpienie tytułowych bohaterów przeciwko panu-pracodawcy zostaje więc unieważnione, a repertuar pracowniczego oporu obśmiany. Staje się to możliwe również dzięki nadpobudliwej „naturze” (*zany*) bohaterów, która w sytuacji strajku mogła zostać odczytana jako histeryczna.

Za sprawą splotu dyskursu medycznego, psychoanalitycznego i socjologicznego z przełomu XIX i XX wieku wytworzony został najpierw represyjny obraz hysterii jako opartej na symulacji choroby kobiecej o podłożu seksualnym, a następnie jako zjawiska rzekomo immanentnie



II. 5

cechujące proletariatu. W tym fantazmacie kulturowym widzieć można przede wszystkim negację wyłaniających się nowych sprawczych podmiotów historii – kobiet i robotników¹⁶

– piszą Dorota Sajewska i Dorota Sosnowska we wstępie do książki *Robotnik. Performans pamięci*. W istocie jednak histeria stanowiła ukrytą formę protestu przeciw tradycyjnej kulturze patriarchalnej, a zarazem „sposób na przekroczenie progu zakazu społecznego”¹⁷. Mimo to histeryczne robotnice mdlejące podczas strajku w łódzkich fabrykach we wrześniu 1947 roku i histerycznie nadpobudliwe Minionki są w równym stopniu „nie-ludzcy”. „Nie-ludzkie” nie-podmioty z definicji nie mogą się skutecznie wyemancypować.

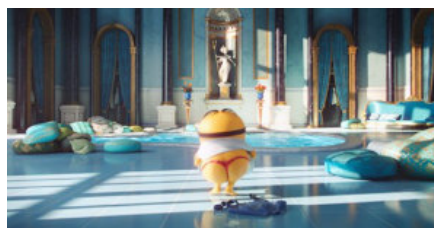
5.

Przy okazji promocji czwartej części cyklu o Minionkach pojawił się szereg przedmiotów sygnowanych hasłem „Yellow Is the New Black”, które wprost nawiązywało do amerykańskiego serialu Jenji Kohan *Orange Is the New Black*. Serialowy pomarańcz odnosił się do uniformów więźniarek. Kobiety te zamknięte w instytucji totalnej tworzyły homogeniczną grupę, w której pojawiały się relacje homoerotyczne. Minionki nie musiały trafić do więzienia, żeby tworzyć grupę homospołeczną. Ale paradoksalnie to właśnie w areszcie tytułowi bohaterowie nie podejmują prób wyrażania swojej seksualności.

Według Eve Kosofsky Sedgwick określenie „męskie pragnienie homospołeczne” stosuje się

do „męskich więzi”, które może [...] cechować głęboka homofobia, lęk i nienawiść wobec homoseksualności.

Wciągnięcie tego, co »homospołeczne« z powrotem w potencjalnie erotyczną orbitę »pragnienia«, równa się zatem postawieniu hipotezy, że między tym, co homospołeczne, a tym, co homoseksualne, zachodzi potencjalnie nieprzerwana ciągłość, kontinuum, którego widoczność – dla mężczyzn – jest w naszym społeczeństwie radykalnie przerwana¹⁸.



II. 6

Jeśli więc uznać za Sedgwick istnienie tego kontinuum, to wszelkie obśmiewające, karcące, nienawistne komentarze dotyczące przebieranek Minionków byłyby właśnie gestem zerwania tej ciągłości. Wymieńmy te sytuacje. Jeden z Minionków zasłania

sobie sutki rozgwiadami – reakcja narratora: „Straszny imbecyl”. Gdy Kevin, Stuart i Bob docierają do Nowego Jorku i szukają dla siebie odpowiedniego stroju, Stuart zakłada za duże różowe spodnie, które układają się tak, że rozporek znajduje się na wysokości ust Stuarta. Wówczas Kevin karci Stuarta, Bob z zachwytem patrzy na rozpięty rozporek Stuarta (il. 5). Stuart na widok całującej się ze swoim partnerem Scarlet O’Haracz, naśladuje ich ruchy. Stuart zdejmuje na basenie ogrodniczki, pod którymi nosi czerwone stringi (il. 6). Stuart całuje żółte hydranty przypominające Minionki. Powtarzający się motyw opadającego stanika zrobionego z przepołowionej skorupy kokosa i zasłanianie ręką miejsca, gdzie powinna znajdować się pierś, przez drugiego Minionka. Wszystkie te sceny są slapstickowe, co w połączeniu z zakazem płynącym od normatywnie usposobionego Kevina, składa się na strategię wypierania męskiego homoerotycznego pragnienia.

Jednak w *Minionkach* nie tylko tytułowi bohaterowie posiadają homoerotyczne pragnienia. Podczas próby kradzieży korony królowej Elżbiety II Minionki hipnotyzują trzech strażników. Ci zaczynają naśladować ruchy tancerek kabaretowych: rozbierają się i klepią w miejsca intymne (il. 7). Jest to wyraz albo ukrytego pragnienia



Il. 7

strażników królewskich, albo pragnień Minionków projektowanych na tych mężczyzn. A może świat przedstawiony w *Minionkach* jest przestrzenią stłumienia zarówno dla „ludzkich”, jak i „nie-ludzkich” bohaterów. Ostatecznie to Minionki przebijają się za kobietę (il. 8), by dotrzeć do pałacu królewskiego, a w swoim państwie odgrywają również liczne role stereotypowo kobiece, jak na przykład cheerleaderek (il. 9).

Skoro Minionki nie są podmiotami, a jedynie słodkimi istotami (*cute*), odbiera się im również prawo do seksualności. Wymienione wyżej zachowania można więc potraktować jako próby wykuwania podmiotowości opartej na prawie do ciała i seksualności. Problem w tym, że w tym procesie Minionki są karcone zarówno przez ich normatywnego przywódcę, Kevina, jak i przez narratora, głos zewnętrzny tożsamy z głosem twórców animacji. Minionki pozostają więc urocze i bezpodmiotowe, ich seksualność rozbrojona jako dziecinna (czy możliwe jest jednak zrobienie tego skutecznie?). A homospołeczne pragnienie bezpiecznie obśmiane.

6.

Pixarvolty (ang. *pixar* i *revolt*) są rewolucją formalną i tematyczną. Produkowane techniką komputerową filmy animowane podejmują, zgodnie z rozpoznaniem Jacka Halberstama, tematy nieobecne w obrazach kierowanych do dorosłych – rewolucję i transformację¹⁹. Halberstam w nowych filmach animowanych dla dzieci (m.in. *Toy story* [1995], *Uciekające kurczaki* [2000], *Shrek* [2001], *Gdzie jest Nemo?* [2003]) dostrzega wyraźne pragnienie różnicy: zmienna i niejednoznaczna płęć (transseksualna ryba w *Gdzie jest Nemo?*), amorficzna i polimorficzna seksualność (homoerotyczny związek Spongeboba i Patricka w *Spongebob Kanciastoparty*), ciało jako przedmiot zainteresowań bohaterów (mała płęćwa Nemo czy gigantyczność Shreka). *Pixarvolty* za sprawą nie-ludzkich bohaterów poszerzają więc przestrzeń queer przy równoczesnej krytyce obowiązujących stosunków pracy (bo nie-ludzcy bohaterowie występują przeciwko ludzkiemu modelowi pracy)²⁰. Nieludzkość Minionków nie czyni jednak z *Minionków* animacji podobnej *pixarvoltom*.

Opowieść o Minionkach jest snuta przez i ze względu na dorosłych²¹. Dziecko, według Jacka Halberstama, ze względu na jeszcze niedomknięty proces socjalizacji może w dużo większym stopniu niż dorosły identyfikować się z nienormatywnymi bohaterami. Ale widz-dziecko nie jest jedynym widzem serii o Minionkach. Spojrzenie dorosłego nie dopuszcza do przewrotu. Widoczne w animacji normatywne ramy narracyjne odbierają *Minionkom* potencjał zmiany.

Minionki nie poszerzają też pola widzialności – ich obecność jest sankcjonowana przez normatywny porządek społeczny, ich „nieprzystosowanie” tłumaczy się klasową (klasistowską) retoryką. Równocześnie tytułowi bohaterowie nie zgłaszają sprzeciwu. Wysoka pozycja na rynku pracy rekompensuje im przemoc symboliczną, jakiej są poddawani. Minionki nie posiadają libido (bo są *cute*) – nie potrzebują więc czasu wolnego, zabezpieczeń prawnych i socjalnych, nie potrzebują nawet wynagrodzenia – w tym sensie są złowrogą zapowiedzią pracowniczej przyszłości. Nie bez znaczenia jest też płęć Minionków tożsama z płęcią rynku pracy i płęcią kulturową samej pracy. Świat Minionków nie jest światem dla pracownic. Nie jest też miejscem krytyki: krytyki prekarności, niepewności, hiperwyzysku, mobilności, hierarchii. Nieludzcy bohaterowie dali więc legitymację nieludzkiemu systemowi.



II. 8

Minionki przeprowadzają jednak rewolucję formalną nie na poziomie fabuły, ale samej istoty opowieści: wraz z przejściem od jednego bohatera ku grupie postaci, z którą widz może się identyfikować, twórcy animacji wprowadzają znaczące przesunięcie w paradygmacie przedstawiania losu bohatera/bohaterów, przynajmniej w tak zwanym *mainstreamie*, a z pewnością w kinie animacji głównego nurtu. Choć wśród tytułowych bohaterów występuje Kevin, Bob i Stuart, w rzeczywistości niewiele różni ich od pozostałych, nieskończenie wielu postaci. Minionki są niemal identyczne – elementem ich tożsamości jest reprodukcja. Minionki reprodukowane są zarówno przez twórców animacji, jak i przez same siebie. Minionki są reprodukcyjnym *perpetuum mobile*.

„Reprodukcja biocybernetyczna w najwęższym sensie jest powiązaniem technologii komputerowej i nauk biologicznych umożliwiającym klonowanie i inżynierię genetyczną”²² – pisze w książce *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów* W.J.T. Mitchell. Według badacza epoka cybernetyczna (to dziś) rodzi nową generację biomorficznych istot: inteligentnych maszyn. Wytworzenie biocybernetycznej formy życia ma prowadzić do „redukcji żywego ciała do narzędzia lub maszyny oraz wyniesienia tego, co było ledwie narzędziem lub maszyną, do rangi myślącej, przystosowującej się do otoczenia istoty”²³. Minionki są biomorficznymi istotami i obrazami biocybernetycznymi równocześnie: mnożące się samoistnie, identyczne jak kopie cyfrowe, a zarazem jakby biologiczne, choć niezniszczalne (czyli udoskonalone). Minionki jako towar mają mieć funkcję tożsamą z ich minionkową formą – mają się rozejść masowo, stać uniwersalną zabawką, ich konsumpcja ma się samonapędzać w identyczności minionków, filmów, towarów minionkowych.

7.

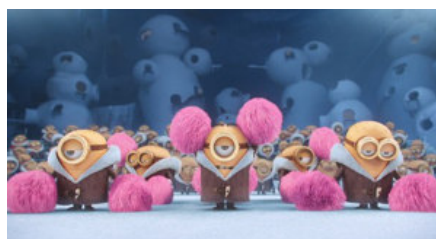
„Znaleźć pana było łatwo, jednak zachować na dłużej... tu był pies pogrzebany” – rozpoczyna opowieść o losach Minionków narrator. I rzeczywiście tytułowi bohaterowie stosunkowo szybko żegnają się ze swoimi pracodawcami. Same są sobie winne: chcąc pomóc podwładnemu, każdorazowo szkodzą mu i ten zazwyczaj ginie oślepiiony światłem dziennym czy przygnieciony kamieniem. Linearna wersja opowieści o losach Minionków zbiega się z historią przemian stosunków pracy i szerzej: z dziejami zmian w relacjach władzy. Skoro więc tytułowi bohaterowie

reprezentują klasę pracującą, to kolejne nieumyślne pozbywanie się pana daje się opisać również jako niechciany, „prześniony” przewrót. *Minionki* stanowią więc metakomentarz do prób emancypacji robotników. „Po doświadczeniu rewolucji 1917 roku próba zaprzeczenia, że istnieją nowe tożsamości przekształciła się w permanentny lęk przed powtórzeniem »histerii masy rewolucyjnej«²⁴ – piszą Sajewska i Sosnowska. Histeryczność Minionków polega właśnie na ich kompulsywnych ruchach zmierzających do rewolucji, której same nie chciały. *Minionki* są też opowieścią o niemożności emancypacji ze względu na rzekome ograniczone funkcje poznawcze klasy robotniczej. Trud wyłaniającego się podmiotu zostaje więc obśmiany. Ale kompulsywność unieważniania trudu emancypującego się podmiotu każe myśleć o postępującym i nieuniknionym procesie upodmiotawiania się klasy pracującej. *Minionki* byłyby więc też świadectwem lęku przed zmianami społecznymi i spóźnioną reakcją na te zmiany. Może właśnie stąd pomysł kierowania tak skonstruowanego przekazu do dzieci, odbiorcy potencjalnie bardziej podatnego na manipulację, a mniej krytycznego.

Minion znaczy faworyt, sługa, pupil, pacholek, sługus, poplecznik. Minionki wchodzą w pole widzialności z feudalnym piętnem: nadwidoczny, nieprzystosowany, histeryczny (*zany, cute, interesting*), „nie-ludzki” nie-podmiot jest karcony za swój klasowy habitus. Widoczność klasy pracującej nie prowadzi w tym przypadku do przełamania; jej reprezentacja w wątpliwy sposób służy jej samej.

Pierwsza, druga i czwarta część cyklu o Minionkach w oryginale zatytułowana jest *Despicable Me* (i kolejno 1, 2, 3). Nikczemny byłby Gru, przedstawiciel jednego procenta; jego feudalnymi poddanymi – Minionki. Nie jest to jednak krytyka systemu gospodarczego, bo przecież Gru opiekuje się swoimi pracownikami. *Minionki* są więc

też próbą wyrafinowanej socjalizacji dzieci do życia w świecie powiększających się nierówności. W świecie tym myli się ten, kto nie jest po stronie Gru. Wiedzą o tym doskonale Minionki, które wyszły poza ramy bajki animowanej – można je kupić w postaci figurek, naklejek, koszulek. W świecie kapitału skapitalizowały się również reprezentacje klasy pracującej. Zasada jest prosta: na warunkach kapitału.



II. 9

Przypisy

- 1 Wydawnictwo Egmont wydaje magazyn „Gru, Dru i Minionki” od 2017 roku. Kierowane do dzieci pismo liczy 32 strony i zawiera zestaw łamigłówek i zadań związanych z bajkowymi bohaterami. Szczegółowe informacje o postaciach występujących w filmach mają przybliżyć czytelnikom świat Minionków. Twórcy magazynu wprowadzili widoczny podział na numery adresowane do dziewczynek („Gru, Dru i Minionki. Agnes kocha jednoróżce!”) i chłopców („Gru, Dru i Minioki. Przewodnik po tajnych gadżetach i pojazdach oraz innych superowych rzeczach”).
- 2 Wyliczenia dochodu filmów na podstawowym poziomie: box office minus szacowany budżet filmu. Dane za: https://www.imdb.com/title/tt1690953/?ref_=tt_rec_tt, https://www.imdb.com/title/tt2293640/?ref_=tt_rec_tt, dostęp 2 czerwca 2018.
- 3 Dane: <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,25640,0,1,Rewelacyjne-otwarcie-Gru-Dru-i-Minionkow.html>, dostęp 2 czerwca 2018.
- 4 Obecne w minionkowej cywilizacji elementy kultury indywidualizmu są zapowiedzią zmiany paradygmatu z klasowego na tożsamościowy. W przypadku tytułowych bohaterów kluczowe jest jednak równoczesne wydobywanie argumentów klasowych (o niemożności awansu) i indywidualnych (o odpowiedzialności za własne losy, która ma tkwić w samej jednostce). Zob. Małgorzata Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- 5 Maurizio Lazzarato, *Praca niematerialna*, przeł. Ł. Biskupski, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 84.
- 6 W języku Minionków pojawiają się słowa pochodzące z języków europejskich: „bello” na powitanie, „papaye” na pożegnanie, „e, luka” – „patrz”, „porkele” – „dlaczego”, „banana” – „banan”. Bajkowi ludzie nie rozumieją języka Minionków. „Nic nie musisz mówić, i tak nic nie zrozumieję” – mówi Scarlet O’Haracz do Minionka Boba.
- 7 Rick Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 86.

- 8 Ibidem, s. 87.
- 9 Kacper Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2017, s. 343.
- 10 Ibidem, s. 71.
- 11 W drugiej części cyklu o Minionkach tytułowi bohaterowie jedzą śniadanie na wysokości. Jest to nawiązanie do popularnego zdjęcia z 1932 roku autorstwa Charlesa Ebbetsa znanego pod tytułem *Lunch Atop a Skyscraper*, które przedstawia robotników jedzących lunch na metalowej konstrukcji w trakcie budowy Rockefeller Centre. Minionki spożywają lunch w zamkniętej przestrzeni fabryki ich pana (Gru).
- 12 Partner Scarlet O'Haracz na widok stojącej w ich salonie obrazu *Puszki z zupą firmy Campbell* Andy'ego Warhola zwraca się do Minionków: „Fajny obrazek, nie? Ukradłem go, bo idealnie oddaje moje konserwatywne poglądy”.
- 13 Kacper Pobłocki, *Kapitalizm...*, s. 503.
- 14 Pałac Dru przypomina Kaplicę Sykstyńską z tą jednak różnicą, że zamiast ludzi portrety przedstawiają świnię. Obrazu przepychu dopełnia dwadzieścia sześć samochodów (każdy w kolorze czerwonym) i helikopter.
- 15 Sianne Ngai, *Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2012.
- 16 Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, *Robotnik. Performansu pamięci*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017, s. 14.
- 17 Ibidem, s. 13.
- 18 Eve Kosofsky Sedgwick, *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 177.
- 19 Jack (Judith) Halberstam, *Animating Revolt and Revolting Animation*, w: *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, London 2011, s. 29.
- 20 Jack (Judith) Halberstam, *Pixarvolt – Animation and Revolt*, „Flow” z 30 lipca 2007, <http://www.flowjournal.org/2007/08/pixarvolt-%E2%80%93-animation->
- „Widok” 19 (2017)

and-revolt/, dostęp 2 czerwca 2018.

21 Przyjemność dorosłych z oglądania serii o Minionkach widoczna jest w recenzjach, np.: <http://www.filmjournal.com/reviews/film-review-minions>, <http://time.com/4838675/minions-despicable-me-3-review/>, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22032215,148674,-Gru--Dru-i-Minionki---Pora-na-odswiezenie-formuly.html>, dostęp 2 czerwca 2018.

22 W.J.T. Mitchell, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji biocybernetycznej*, w: *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 340.

23 Ibidem, s. 341.

24 Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, *Robotnik...*, s. 14.