

Ana l i z y
i n t e r p r e t a c j e
r e w i z j e

Acta Universitatis Wratislaviensis No 4074

Studia Filmoznawcze 41 (2020)
© for this edition by CNS

Studia

Filmoznawcze



Analizy interpretacje rewizje

Pod redakcją
Roberta Dudzińskiego
i
Dawida Głowni

Wrocław 2020
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Studia Filmoznawcze 41 (2020)
© for this edition by CNS

Rada Redakcyjna
Lucja Demby (UJ), Marek Haltof (Northern Michigan University), Marek Lis (UO),
Tadeusz Lubelski (UJ), Tadeusz Miczka (UŚ), Mirosław Przyłipiak (Akademia Pomorska)

Redaktor naczelny
Robert Dudziński

Zastępca redaktora naczelnego
Dawid Głownia

Redaktor językowy
Piotr Czerkowski

Recenzenci tomu
Mariola Marczak, Michał Wolski, Kamila Kowalczyk, Dawid Głownia,
Agnieszka Mikrut-Żączkiewicz, Karol Jachymek, Anna Taszycka, Małgorzata Radkiewicz,
Magdalena Kamińska, Arkadiusz Lewicki, Michał Pabiś-Orzeszyna, Szymon Makuch

Książka ukazała się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2020

ISSN 0239-6661 (AUWr) ISSN 0860-116X (SF)

Wersją pierwotną Czasopisma jest wersja drukowana.

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@uwur.com.pl

Studia Filmoznawcze 41 (2020)
© for this edition by CNS

I. ARTYKUŁY



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Iwona Grodź

ORCID: 0000-0003-0151-6909

**„W OKU” KINEMATOGRAFU...
LEŚMIAN LESZKA BARONA (1990)
(WSTĘPNY REKONESANS)**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.1>

Cień twej głowy do moich przybłąkał się cieni.
Wiem, że w oczach nie zdzierzysz tej wszystkiej zieleni,
A co w oku się nie zmieści,
To się w duszy rozsześci!
Jeszcze dusza ci nieraz żywcem się odmieni.

Bolesław Leśmian, *Ląka*

Filmowe „widzenie” czy „słyszenie” języka poetyckiego¹ to dobry punkt wyjścia do rozważań, a także jeden z tematów ważnych dla zrozumienia dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych zmian w odbiorze sztuki. Oglądając film, rozmyślamy o świecie wyobrażonym i skonstruowanym w niemałym trudzie przez reżysera. Czytając, kontemplujemy rzeczywistość przedstawioną przez pisarza... Niemal widzimy enigmatyczne kształty, „słyszymy” ulotne dźwięki, wyczuwamy tajemnicze wonie, a nawet „dotykamy” byłych i niebyłych ezoterycznych kształtów. Widzieć, to znaczy postrzegać przestrzeń, między innymi łąki, malinowego chruśniaka, nie zastanawiać się nad istnieniem ograniczającej nas kamery. Czytać, to znaczy czynnie „rozmawiać” z obrazem, który rodzi się w naszej wyobraźni na temat tajemniczej postaci „znikomka” czy „schadzki” przyszłych kochanków — wydarzenia,

¹ Zob. A. Wilkoń, *Typologia współczesnych stylów literackich*, cz. 1. *Styl poetycki*, „Język Artystyczny” 1993, nr 8, s. 7–22.

które dopiero „ukrywa się” w potencjalności. Niektórzy twierdzą, że film proponuje inny rodzaj przeżyć estetycznych i mocniej działa na emocje niż słowo pisane. Inni twierdzą, że to drugie daje wyobraźni większą wolność². Rozstrzygnięcie jest sprawą indywidualną. Ważne jest jednak uświadomienie sobie możliwości „zaszyfrowanych” w medium słowa i obrazu.

Twórczość może zacząć się od „struktury próbnej”: pomysłu, skojarzenia jakiejś interakcji. Częściowo potwierdza to przykład filmu Leszka Barona³ o *Leśmianie* (1990)⁴ oraz przyjęcie przez tego reżysera strategii lirycznej, obok „zepchniętej niejako na boczny tor” biograficznej, którą reżyser realizuje w wybranych sekwencjach filmowych. Poetyckość filmu, tak też w tym przypadku, zwykle jest utożsamiana z dominującą w nim funkcją estetyczną, inaczej autoteliczną⁵. W ten sposób „film poetycki” przede wszystkim eksponuje oryginalność widzenia twórcy, opartą na układzie wewnątrznie zhierarchizowanych elementów dzieła.

Wspólne cechy poezji i filmu, które są najczęściej wskazywane, to: intymność, aluzyjność i spontaniczność⁶. Ponadto przewaga zmysłowości, nastrojowości, wyjątkowa zdolność łączenia przeciwieństw, fascynacja ruchem, zmiennością, rytmem

² Na temat emocji i twórczości między innymi S. Korliński, *Emocje i twórczość*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 1998, nr 4, s. 119–129.

³ Leszek Baron (ur. 1945) — absolwent Politechniki Krakowskiej (1968). Ukończył też Wydział Reżyserii PWSFTviT w Łodzi (1977). Wyreżyserował filmy dokumentalne: oświatowy film o sztuce, trzynastominutowy, *Brzegiem szalu w niepojętość zieloności* (1979), *Dowód na romantyczną formułę* (1982), *Kainowe pole* (1992), *Wiek atomu we wsi Grzmiąca* (1993), *Pamięć i pojednanie* (1996), *Gra z win-em* (1996), *Skradzione nadzieje* (1997), *Dotknięcie* (2000) i fabularne *Pusta klatka* (telewizyjny z 1987), *Leśmian* (1990) oraz etiud studenckich: *Będzie pomnik* o budowie pomnika włókniarek „łódzkiej kobiety” (1975), fabularnej *Królowa lalek* (1975). Leszek Baron w internecie zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1115927> (dostęp: 6.05.2020).

⁴ Film L. Barona *Leśmian*. Zdjęcia: Stefan Czyżewski. Scenografia: Ewa Kałczak-Kozieł. Dekoracja wnętrz: Bogdan Mozer. Kostiumy: Maria Kotarska. Muzyka: Leszek Orlewicz. Montaż: Zenon Piórecki. Obsada aktorska: Piotr Bajor (Bolesław Leśmian), Iwona Katarzyna Pawlak (Dora Lebenthal), Bogusz Bilewski (Franc Fiszer), Grażyna Walasek (Celina Sunderlandówna, kuzynka Leśmiana, przyjaciółka Dory), Małgorzata Paruzel (Zofia Chylińska-Lesman, żona Leśmiana) i inni. Informacje na temat filmu zob. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1210541> (dostęp: 6.05.2020).

⁵ Z języka greckiego *poietikos* oznacza twórca. W sztuce filmowej poetyckość polega na „czepaniu znaczenia z autotelicznego charakteru ukształtowania, odbiegająca od ustalonych konwencji językowych kina”, M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 229. W *Encyklopedii kina* przeczytamy następującą definicję filmu poetyckiego: „utwór filmowy o charakterze lirycznym, charakteryzujący się wykorzystaniem odmiennego od powszechnie używanych konwencji i środków wyrazu. Dominantą jest jego funkcja estetyczna: obraz zmierza do wywołania w widzu określonych przeżyć estetycznych, poprzez swoiste uporządkowanie poszczególnych elementów dzieła, jak również bodźce wizualne i dźwiękowe. Funkcja ta stanowi naddatek komunikacyjny i decyduje o poetyckości, indywidualnym charakterze przekazu artystycznego”, *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 769.

⁶ P. Kantyka, *Poezja filmowa — film poetycki*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2011, nr 7, s. 153.

i montażem. W tym miejscu rodzi się pytanie o cechy „wiersza filmowego” oraz o to, czy takimi wierszami są utwory Leśmiana (1877–1937). Filmowość utworu poetyckiego może wynikać z wrażenia, że podmiot liryczny obserwuje rzeczywistość jakby przez oko kamery, to jest zgodnie z wytycznymi operatorskiego fachu⁷. Sztuka ruchomych obrazów może być też jego tematem. W wypadku autora *Ląki* w grę wchodzi tylko ta pierwsza opcja. Poetyckość filmu polegałaby natomiast na dążeniu do abstrakcyjności, czystej poezji wizualnej, położeniu szczególnego nacisku na osobę twórcy, jego wrażliwość, indywidualizm, nastrojowość, a więc przyznanie prymu wysokiej jakości i organizacji nie tylko warstwy obrazowej, lecz także dźwiękowej: muzyce i wyrafinowanym słowom, obrazom... milczeniu.

Traktując styl czy strategię reżysera jako wybór, transformację i organizację środków filmowych użytych w danym filmie, będę łączyć to pojęcie przede wszystkim z wewnętrznymi odmianami języka artystycznego, z przeważającą funkcją estetyczną. Chodzi więc zarówno o stylotwórcze działania, służące określonym celom, jak i skończony film. Jednocześnie tak pojęty styl filmowy można włączyć w zakres zjawisk semiotycznych czy semantycznych. A więc „mającym na celu nie tylko uwydatnienie samego znaku, substancji i formy, ale i sfery treści”⁸. Obejmuje on wszystkie hierarchie języka filmu i płaszczyzny, jego poszczególne składniki oraz większe całości, typy metafor czy typy narracji, rytm montażowy itp. W tym sensie styl poetycki charakteryzowany jest jako opozycyjny wobec epickiego (prozatorskiego)⁹.

Pisząc o związkach sztuki ruchomych obrazów z poezją Bolesława Leśmiana, napotykamy pewne ograniczenie: niedobór materiału badawczego. Powstał co prawda jeden film biograficzny, fabularyzowany, na ten temat, wspomniany *Leśmian* Leszka Barona, kilka dokumentów¹⁰ i adaptacji utworów autora *Ląki*¹¹, ale tak naprawdę poeta nie doczekał się jeszcze w sztuce ruchomych obrazów zainteresowania godnego swojej twórczości¹².

⁷ Por. np. E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Gdańsk 2000, s. 152.

⁸ Zob. na ten temat w kontekście literatury A. Wilkoń, *op. cit.*, s. 8.

⁹ Warto podkreślić, że nie ma pojęcia „film prozatorski”, jest natomiast „film epicki”. W tym rozróżnieniu chodzi o opozycje typu: intymność–rozmach, oszczędność (minimalizm)–przepych (obfitość), uniwersalność–konkretność (zwłaszcza historyczna i geograficzna); zob. P. Kantyka, *op. cit.*, s. 161.

¹⁰ Dodatkowo wskazać trzeba inne materiały audiowizualne, na przykład filmy dokumentalne na temat poety: *Brzegiem szalu w niepojętości zieloności* autorstwa Leszka Barona z 1979 r.; *Na niebiosów uboczku* — zrealizowany przez Elżbietę Rottermund w 1998 r. i *W szumie gwiazd jestem...*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2017.

¹¹ Inspirującym materiałem do dalszych analiz są też spektakle telewizyjne zrealizowane na podstawie twórczości poety: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1985), a także filmy-widowiska dla dzieci, jak animowany serial *Przygody Sindbada Żeglarza* (1969).

¹² Tym bardziej że kultura masowa od lat inspiruje się twórczością Leśmiana, na przykład słowa piosenek: Ewa Demarczyk (tekst *Zmory wiosenne*), Marek Grechuta i Krystyna Janda (*Krajobraz księżycowy*, *Matysek*) itp.

BĄDŹ JAK CHCESZ TOPIELCEM ZIELENI BOLESŁAW LEŚMIAN — *CREDO* TWÓRCZE

I z zachłanną radością mąci mu się głowa,
Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!
A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą —
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą! ...

Bolesław Leśmian, *Poeta*

Maria Podraza-Kwiatkowska, pisząc o Leśmianie, przypominała, że „poeci wybitni z trudem dają się ująć w ramy klasyfikacji historycznoliterackiej”¹³. Niemniej „metafizyczna inklinacja”, jaką autor *Łąki* dzieli z innymi twórcami swojego pokolenia, pozwala mówić o nim przede wszystkim jako poecie młodopolskim. Zdaniem Pawła Próchniaka kluczem jest w tym przypadku język i jego warstwa fonostylistyczna. „Niezwykła, wyrazista, dobrze rozpoznawalna — jak czytamy — absolutnie niepowtarzalna dykcja tej poezji. [...] nieodparta potrzeba odpowieszchniania mowy, i za jej sprawą uniezwyklenia rzeczy, zjawisk i doznań, leży u podstaw języka autora *Napoju cienistego*?”¹⁴

Słowo poetyckie Leśmiana wpisuje się z jednej strony w wariant klasycyzujący, o przedwojennym rodowodzie, z drugiej nadrealistyczny. Ten pierwszy w jego wydaniu charakteryzuje się między innymi: poszukiwaniem ładu w zakresie struktur wersyfikacyjnych, a więc odchodzeniem od różnych form wiersza wolnego; łączeniem elementów lirycznych z epickimi (na wzór poezji romantycznej), dyskursywny, intelektualny porządek obrazów, respektowanie norm poprawnościowych i kulturalnych polszczyzny literackiej, estetyzujący i selektywny stosunek do mowy potocznej¹⁵. Ten drugi natomiast przejawia się w zasadzie kojarzeń opartej na poetyce snu, łączeniu pojęć i przedmiotów odległych, związanych asocjacją brzmieniową lub surrealistyczną (przy czym środki syntaktyczne odgrywają rolę formalnej, arbitralnej ramy, łączącej treści odległe). Inne cechy charakterystyczne to indywidualna symbolika, ekspresywne obrazowanie — wyrażające tragizm i alienację autora, rozpad więzi kulturowych, poczucie bezsensu współczesnej rzeczywistości, częste odwoływanie się do motywów: ciała, bólu, cierpienia i śmierci.

Jeszcze przed napisaniem *Łąki*, w 1913 roku, Leśmian wyłożył swoje artystyczne *credo*, pisząc o języku: „Grać trzeba słowom do tańca. ...[...] I słowa tań-

¹³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, [w:] *eadem, Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 339.

¹⁴ P. Próchniak, *Leśmian: cienistość istnienia (prolegomena)*, [w:] *idem, Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 53. Zob. też na ten temat S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 199.

¹⁵ A. Wilkoń, *op. cit.*, s. 12–13.

czą. Życie w czasie ich tańca uroczyścieje i przeźroczyścieje. Każdy szczegół tego życia nabiera głębszego znaczenia, nawiązuje rytmiczną spójnię z całym światem. Dni powszednie pierzchają, aby ustąpić miejsca dniom świątecznym”¹⁶. Rytm przewodni, który jest niczym nić Ariadny, pozwala im „iść” we właściwym kierunku. Dodatkowo ujawnia ich niespodziewane treści, walory, barwy. Słowa stają się, w umyśle poety, „objawieniami”, a więc obrazami, wizjami, czymś „żywotniejszym od samego życia”, a więc ruchliwym i zmiennym. Poezja jest „balem tańca słów”, a film na ten temat mógłby być balem tańca obrazów? Czy jest tak istotnie w filmie *Leśmian*? Odpowiedź nie może być jednoznaczna, gdyż z jednej strony reżyser stara się oddać za pomocą obrazów treści zacytowanych utworów, ich nastroj i niezwykle blask. Z drugiej zaś strony przedstawia niektóre fakty z życia Leśmiana. W ten sposób tworzy obraz, który jest przede wszystkim zapisem „rytmu rutyny”, tylko gdzieś tam poprzetykanej złotą nicią tego, co niezwykle... a co się w tę codzienność wkrada. Nawet jednak wskazane fakty... nie są zapisem pospolitości życia... ale pewnej jego możliwości.

W eseju *Z rozmyślań o Bergsonie* (1910) poeta pisał: „Cokolwiek czynimy, jest to zawsze i tylko istnieniem”¹⁷. Człowiek jest tylko projekcją pewnych możliwości, jest istnieniem, które może dopiero (za)istnieć... stać się ciałem¹⁸. Potwierdzają to też jego utwory, choćby cytowany w filmie *Leśmian Znikomek*, w którym padają znamienne słowa: „W cienistym istnień bezładzie”. To dlatego autor *Dziewczyny* nazywany był poetą nieobecności. Michał Głowiński określił jego twórczość „poezją przeczenia”¹⁹. Jest to też sygnał doświadczenia całej ówczesnej generacji, która przeżywała „grozę samotności w świecie trawionym przez nieistnienie, w świecie zepchniętym w czas i porzuconym w jego odmętach”²⁰. Leśmian w twórczości poetyckiej starał się jej przeciwdziałać... przez werbalizację tego stanu. Poeta w ten sposób dążył do odzyskania utraconej więzi ze światem.

W poezji Leśmiana najważniejszy był rytm wiersza, który — zdaniem poety — oddawał prawdziwy rytm istnienia i był ważniejszy od treści. W tym myśleniu poeta

¹⁶ Cyt. za: *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 362. Leśmian w programowym szkicu *Rytm jako światopogląd* (1910) napisał: „Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże”, a słowa poddane sile „śpiewnej pokusy” rytmu „zdobywają na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia”, *Szkice literackie...*, s. 66, 67.

¹⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 40.

¹⁸ Zob. na ten temat M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] *idem*, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 108.

¹⁹ M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, [w:] *idem*, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1998, s. 100–154.

²⁰ Zob. na ten temat M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicność*, [w:] *idem*, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 151.

był niewątpliwie formalistą. Piotr Łopuszański, pisząc na temat twórczości autora *W malinowym chruśniaku*, podkreślał:

To elementy formalne: rytm, melodia, bezpośrednio stykają się z rzeczywistością, z jej zmiennym pulsem, więc one decydują o poznawczym charakterze poezji. One też komunikują intuicji odbiorcy zmienność trwania. Komunikacja ta odbywa się bez pośrednictwa słów. Słowa, pojęcia — jeśli są banalne, wzięte z codziennego życia — fałszują rzeczywistość, fałszują przekaz o prawdziwym istnieniu. Dopiero słowo metaforyczne, wyzbyte pojęciowości, pozwala na werbalizację odkryć z dziedziny twórczej²¹.

Dla Leśmiana tekst pozbawiony rytmu i misternego układu rymów, typowy dla wiersza sylabicznego czy sylabotonicznego, nie był poezją, gdyż nie różnił się od mowy codziennej. Dlatego też poeta nigdy nie napisał wiersza wolnego²². Oprócz rytmu, rymów czy metafory styl Leśmiana charakteryzował się nagromadzeniem wyrażeń wewnętrznie sprzecznych, na przykład „Nie widać nic, a widać”. Wszystkie te elementy stały się jego autorską „teorią tworzenia”, w której można było wyróżnić konkretne etapy. Pierwszym była inspiracja, którą mogły być: wspomnienia, myśli, uczucia czy doznanie zmysłowe. Drugim — odkrycie ich wewnętrznej melodii, rytmu, który można oddać w odpowiedniej mierze wierszowej. Kolejnym — odszukanie adekwatnych wobec inspiracji oraz zgodnych z jego pulsem słów... metaforycznych, wyzwolonych ze wszystkich norm. W ten sposób tworzywo (medium) i doświadczenie (odniesienie do rzeczywistości pozaartystycznej) decydowało o treści i jakości przekazu, jego pięknie, artyzmie²³.

Rytm był „obrazem” słowa, bo dokładnie odpowiadającym nazwie, która go określała. Dlatego poezja twórcy *Sadu rozstajnego* jest tak bliska sztukom wizualnym, w tym sztuce filmowej.

Rytm — przypominał Jan Suchoń — działa wyzwalać na słowa, przenosi je w twórczą dziedzinę *naturae naturantis*, gdzie stają się czynnikiem umożliwiającym wniknięcie w świat, w naturę, w emocje zmysłowych doświadczeń. Stwarza dla słowa nowy wymiar. Odcina go od tak zwanej rzeczywistości wtórnej. Odbiera mu funkcję znaku w porozumieniu społecznym i wyzwala w nim utraconą zdolność bezpośredniego kontaktowania z „naturą”, z rzeczą, jak to bywało w czasie, kiedy człowiek nie wykształcił jeszcze zdolności abstrakcyjnego myślenia²⁴.

Dlatego poeta starał się zachowywać regularną budowę stroficzną utworów, rozbijał składnię za pomocą rytmu i funkcji narzuconych słowu. Przeważnie były to wiersze stroficzne sylabiczne lub sylabotoniczne. Leśmian bardzo często stosował w poezji regularny tok trzynastozgłoskowca, rymy parzyste i powtórzenia-refreny.

²¹ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7, s. 197.

²² Por. tekst autorstwa samego B. Leśmiana, *U źródeł rytmu czy Rytm jako światopogląd*, które zostały zacytowane między innymi w B. Leśmian, *Szkicach literackich*, Warszawa 1959.

²³ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, s. 201.

²⁴ J. Suchoń, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...*, „Studia Philosophiae Christianae UKSW” 2011, nr 47, s. 176–177.

Dzięki tym ostatnim uwyraźniony został charakter jego wizji bytu, a także wydobyta została rola przypadku w ludzkim życiu. Niekiedy poeta wprowadzał urozmaicenia tego drugiego tonu, między innymi przez wprowadzenie zmiennych wariantów rytmicznych za pomocą kataleksy, obejmując niemal wszystkie toki stopniowe. Wprowadzał wers celowo wydłużony (inaczej zorganizowany), rozbijając w ten sposób monotonię melodii. Ważne było więc umiejętne przesuwanie akcentu rytmicznego poza akcent naturalny słowa. Rytm pełnił więc funkcję magiczną, „rytmicznie zaklinającą świat, co Leśmian uzna za wzorzec myślenia poetyckiego w ogóle”²⁵.

Z rytmem wiązało się pojęcie muzyczności poezji Leśmiana, której źródeł można szukać w romantyzmie czy symbolizmie. Poeta zdawał sobie sprawę z tego, że wartość emocjonalna słowa ma znaczenie zasadnicze w procesie kształtowania wrażenia liryczności. Świadczy o tym „jego rozumienie akcentu, posługiwanie się formacjami zdrobniałymi i zgrubiałymi”²⁶. Obrazy tworzą jakby linie melodyczne, układają się w kilka równoległych tematów²⁷. Mogą realizować zasadę kontrapunktu (z łac. *punctus contra punctum*, czyli nuta przeciw nucie). Ta idea znalazła też swoje przełożenie w twórczości filmowej jako sposób łączenia dźwięku z obrazem²⁸. Potwierdzają to też niektóre sceny w filmie Leszka Barona, w których fonia wprowadza dysharmonię wobec wizji, zapowiadając lub sygnalizując sytuację fabularną, konfliktów między Dorą a żoną Leśmiana (scena pierwszego spotkania) czy między małżonkami (scena wspólnej wieczornej kolacji w Iłży)²⁹.

Rytm w filmie stwarza więc te same problemy co rytm w literaturze. W jednym i w drugim przypadku rytm funkcjonuje raczej w związku z przekazywanymi obrazami niż matematyczną precyzją tonów w muzyce. To jakby „matryca czasu”³⁰.

²⁵ *Ibidem*, s. 182.

²⁶ *Ibidem*, s. 167–184.

²⁷ Zob. między innymi na ten temat L. Pszczołowska, *Jak się przekłada onomatopeję*, „Teksty” 1975, nr 6, s. 94. Ważne są też transpozycje muzyki na słowo czy słowa na obraz. W pierwszym przypadku chodziło o odtworzenie pewnych sytuacji w przyrodzie w ich warstwie brzmieniowej, przeważnie za pomocą onomatopei właściwych, czyli niewerbalnych sekwencji dźwięków językowych oznaczających dźwięki, które występują poza językiem. Innymi częstymi operacjami fonostylistycznymi były: aliteracje, eufonia, szyk przestawny, powtarzanie pewnych głosek pod akcentem. W drugim, o możliwości zwizualizowania warstwy werbalnej, na przykład „rozkołysania” czy „nerwowości” przebiegów wersowych.

²⁸ Zob. I. Sowińska, *Fantom kontrapunktu w dziejach myśli filmowej*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gucałski, Kraków 2003, s. 27–40.

²⁹ Muzykę do filmu *Leśmian* skomponował Leszek Orlewicz (1946–2020), kompozytor, który ukończył Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi. Stworzył wiele ścieżek dźwiękowych do filmów o sztuce (i nie tylko), dokumentalne: *Oblęgorek Henryka Sienkiewicza* (1976); *Formiści polscy* (1986); *Dzieje kultury polskiej* (1988); *Introwizje. Jerzy Skolimowski* (2005) oraz fabularny dla telewizji „*Ty pójdziesz górą...*” (*Eliza Orzeszkowa*) z 1978.

³⁰ M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 260–261. Zob. też A. Helman, *Z zagadnień rytmu w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 3; N. Dragović, *Rytm filmu*, „Studia Filmoznawcze” 7, 1987; A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2. *Rytm*, Wrocław 1991.

W tym kontekście problem rytmu — to, co w poezji odgrywa ogromną rolę — problem długości, tempa, nabiera w filmie Barona szczególnego znaczenia. W tym sensie ponad obrazami, scenami czy sekwencjami *Leśmiana*, jak ponad słowami czy zdaniem poezji autora *Łąki*, istnieje coś znacznie od nich prostszego, naturalniejszego... ruch myśli, sensów, który jest bardziej kierunkiem niż zmianą. Jest to — jakby powiedział poeta — „filmowa melodia”, „strumienność wizji”, „wizualna pokusa”... łagodny, rozkołysany i kojący rytm montażowych ujęć, towarzyszy percepcji i form istnienia³¹.

„Blisko” sztuki ruchomych obrazów znajdowały się myśli Leśmiana o sztuce gry aktorskiej. Poeta w celu upowszechnienia własnej wizji gry aktorskiej napisał tekst *Teatry warszawskie*. Zauważył w nim, że aktorzy „starają się o skrętne i wstydliwe pokrycie rymów i rytmów logicznymi akcentami...”³², a przecież logika nie ma nic wspólnego z dziedziną poezji. „Ideą szanującego się aktora jest wygłoszenie wiersza w tak misterny sposób, aby słuchacz nie mógł w wierszu — wiersza rozpoznać”³³. Poeta zarzucał aktorom deklamację, grę przesadną i uproszczenie liryki. W swoim tekście dawał aktorom bardzo konkretne wskazówki, na przykład nie unikać rymów ani rytmów, kłaść akcenty nie tylko logiczne, lecz i uczuciowe, i psychologiczne³⁴. Ważny dla niego był też rytm akcji scenicznej, w tym gestów, sytuacji, muzyki i plastyczność ruchów, które mogą oddać sens domyślny, niewyraźny, wymykający się. „Rytm — podkreślał Piotr Łopuszański — pełnił w koncepcji teatru Leśmiana bardzo ważne funkcje: scalał cały spektakl i grał rolę swego rodzaju ekwiwalentu »pierwotnej rzeczywistości«, nadawał teatrowi wymiar obrzędu, w czasie, którego widz zbliża się do tajemnicy”³⁵. Większość myśli estetycznych Bolesława Leśmiana wynikała z metafizycznych zasad filozofii Bergsona. Jego teoria teatru była ich logiczną kontynuacją, w której dodatkowo poeta rozwinął sugestie Craiga, Reinhardta, Meyerholda³⁶. Aktorzy występujący w filmie *Leśmian* wypełniają te postulaty, dlatego rytm i rym toczonych przez nich dialogów czy wygłaszanych monologów (wewnętrznych i wypowiedzianych) stają się często wartościami samymi w sobie.

Strategia biograficzna, o której z racji tematu „poezja i film” wspomnę niejako na marginesie, to drugi aspekt filmu Leszka Barona. Trzeba pamiętać, że literaturoznawcy w biografjach Leśmiana prezentowali odmienne podejścia, poczynając od

³¹ J. Sochoń, *op. cit.*, s. 183.

³² B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, [w:] *idem, Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 178.

³³ *Ibidem*.

³⁴ B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, [w:] *idem, Szkice literackie*, s. 210.

³⁵ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, s. 207.

³⁶ Zob. między innymi K. Miklaszewski, *Teoria i praktyka. (Wokół Leśmianowskiej wizji teatru)*, [w:] *Szkice o Leśmianie*, Warszawa 1971; D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979.

uwielbienia, przez dokumentarne oddanie faktów aż po subtelną demitologizację³⁷. Portret Leśmiana we wskazanym filmie jest raczej portretem człowieka niezaradnego, dla którego życie rodzinne jest mniej istotne niż artystyczne. Filmy dokumentalne są raczej stonowane i informacyjne. Podkreślają kunszt artystyczny poety, jego językowy geniusz, lecz Leśmiana-człowieka pozostawiają nieco w cieniu. Leśmian według większości jest postacią enigmatyczną, a forma „biografii fragmentarycznej” podkreśla arbitralność tego ujęcia. Czasami Leśmian wydaje się bardziej skomplikowany, mniej jednoznaczny, z powodu rozdarcia między codziennością a twórczością, pełen prawdziwych i urojonych lęków, wrażliwości, śmieszności. Za każdym razem samotny i jakby nie do końca odkryty...³⁸

STRATEGIA LIRYKA LEŚMIAN LESZKA BARONA Z 1990 ROKU

Idzie miłość po kwiatach...

Bolesław Leśmian, *Ląka*

Film fabularny (telewizyjny) *Leśmian* w reżyserii Leszka Barona z 1990 roku pozostaje do dzisiaj ewenementem w polskiej kinematografii. Wynika to przede wszystkim z jego „pojedynczości” (jest to jedyny polski film fabularny na temat tego poety) i faktu, że został niemal całkowicie zapomniany (trudno odnaleźć jakiegokolwiek wzmianki na jego temat w literaturze przedmiotu). *Leśmian* to „opowieść o życiu Bolesława Leśmiana (w tej roli Piotr Bajor) oparta na materiałach faktograficznych, wspomnieniach rodziny i znajomych. Głównym wątkiem jest tu przede wszystkim związek poety z Teodorą Lebenthal (w tę postać wcieliła się Iwona Pawlak), „Dorą” (1884–1942), od momentu ich poznania się w wakacje 1917 roku aż do śmierci, najpierw twórcy *W malinowym chruśniaku* 1937, a następnie jego miłości i muzy w 1942. W założeniu twórcy film miał być fabularną opowieścią nie tylko o najważniejszej relacji miłosnej w życiu tego poety, lecz także „Leśmianowską metaforą” wizji świata.

Poeta poznał Dorę Lebenthal w czasie pierwszej wojny światowej. W filmie Barona temat wojny, oprócz kilku zdawkowych informacji w dialogach bohaterów, jest zupełnie nieobecny. Piotr Łopuszański w popularnonaukowej publikacji pisał:

³⁷ Por. z biografiami literackimi, o których pisała między innymi E. Rajewska, „*Taki nieciekawny człowiek...*” *Wokół biografii Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2009, nr 16 (36), s. 141–151.

³⁸ Zob. też między innymi J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001; P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006; A.W. Kulik, *Wstęp*, [w:] *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, oprac. A.W. Kulik, Gdańsk 2008.

„Leśmian, kilka lat starszy od swego kuzyna, nie przejmował się wojną. Nie podlegał mobilizacji — prawdopodobnie uzyskał zwolnienie. Adorował żonę Rudolfa, dowcipkował”³⁹. Nie stawał po żadnej ze stron, ale też nie był specjalnie polityką zainteresowany. Niemniej autor *Dusiołka* marzył o wolnej Polsce.

Dalsza rodzina Leśmiana wyjechała do Iłży, gdzie miała trochę ziemi i sad. Poeta został w Warszawie, a następnie przebywał w Łodzi, z której w 1917 roku — po nieudanej współpracy z Teatrem Miejskim — przyjechał na wakacje do bliskich. Do dziś we wspomnieniach jest to miejsce, w którym doszło do zauroczenia początkowo kuzynką Celiną, a następnie Dorą. Pozostał też maliniak, wzgórze zamkowe i altanka przy domu Sunderlandów, w której poeta często przesiadywał. Taką też wizję owego pamiętnego lata prezentuje Leszek Baron.

Film rozpoczyna przyjazd Dory do Iłży po nieudanym małżeństwie. Kobieta pragnie zapomnieć, odpocząć, nabrać sił witalnych. Piotr Łopuszański pisał, że to właśnie w czasie tych odwiedzin przyszła muza poety „Spotkała niskiego, blisko czterdziestoletniego mężczyznę z dużym nosem, wąskimi ustami i wyrazistą łysiną. Tajemniczy mężczyzna patrzył na nią przenikliwymi oczyma. Spodobał jej się, a oczarował, gdy mówił: barwnie, ciekawie i inteligentnie”⁴⁰. Wbrew pozorom poeta uwielbiał kobiety i był zręcznym uwodzicielem. Leśmianowi też spodobała się Dora ze swoimi kasztanowymi włosami (pisał o nich potem „hartowana w niekochaniu miedź”⁴¹). Od tamtej chwili była jego inspiracją, odbiorczynią wierszy, na przykład *W malinowym chruśniaku*. Tam narodziła się miłość⁴². Po tym spotkaniu Leśmian podobno postanowił się rozwieść, ale ostatecznie nic nie powiedział żonie. Możliwe, że po części z obaw przed pozostawieniem rodziny bez środków do życia. W tym czasie żona Leśmiana Zofia Chylińska zajęta była wystawą swych prac w Zachęcie. Prezentowała obrazy: *Zuzanna i dwaj starcy*, *Zwiastowanie*, *Zdjęcie z Krzyża*, *Portret św. Franciszka z Asyżu*, pejzaż *Nad brzegiem morza*. Wystawa została przyjęta ambiwalentnie. Kobieta nie stała się wielką malarką, mimo że jej prace świadczą o niewątpliwym talencie. Po przeprowadzce do Hrubieszowa, gdzie poeta objął posadę jako notariusz, a następnie do Zamościa, zajmowała się domem.

Po wojnie Leśmian nadal spotykał się z Dorą, która mieszkała przy Marszałkowskiej. Urządzała tam częste przyjęcia. Głośno było o nich w owym czasie, gdyż bywali na nich nie tylko przyjaciele-lekarze gospodyni, lecz także pisarze, filozofowie czy ludzie nauki, z Francem Fiszerem na czele. Jedno z takich spotkań stało się inspiracją dłuższej filmowej sceny. Inną istotną faktograficznie informacją, która wyjaśnia wiele zdarzeń fabularnych z filmu, są starania w 1918 roku autora *Łąki*

³⁹ P. Łopuszański, *Wojna i miłość*, [w:] *idem, Leśmian*, Wrocław 2000, s. 117.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 126.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² W Iłży była też Celina. Możliwe, że zazdrosna o parę kochanków, ale w filmie nie zostało to w tym momencie podkreślone. Uczucie kuzynki ujawniło się dopiero w drugiej części *Leśmiana*, gdy doszło do chwilowego rozpadu związku poety z Dorą.

o uzyskanie nominacji na notariusza. Mimo że poeta bardzo nie lubił tego zajęcia, musiał zarabiać. W tamtym czasie cierpiał zarówno z powodu pracy w kancelarii w Hrubieszowie, jak i rozwijającej się choroby płuc. Dlatego często wyjeżdżał na długie urlopy do Warszawy.

Leszek Baron delikatnie — za sprawą narracji z offu umierającej Dory — przemycił do swojego filmu także informacje o niechętnym stosunku środowiska skamandrytów do Leśmiana. Niemniej w filmie nie ma wielu ważnych dla zrozumienia twórczości Leśmiana informacji, na przykład o wydaniu tomiku *Łąka* w lipcu 1920 roku, listach miłosnych do Dory (widzimy je tylko jako zapisane kartki porozrzucane na łóżku umierającej kochanki, które następnie pali jej służąca). Niewiele też filmowy *Leśmian* opowiada o spotkaniach poety z innymi pisarzami, na przykład z Witkacym w Tatrach czy innymi w kawiarniach literackich⁴³. Tak prezentują się fakty z życia poety, które reżyser przemycił, w mniejszym lub większym stopniu, też do filmu. Warto jednak zastanowić się nad ich uporządkowaniem i sfunkcjonalizowaniem, szczególnie w kontekście wskazanej wcześniej strategii poetyckiej. Na początku warto przyjrzeć się formule inicjalnej i finalnej filmu. Klamra kompozycyjna jest bowiem kluczem do zrozumienia sposobu podejścia do życia i twórczości poety.

Początek filmu *Leśmian* nienachalnie, ale natychmiast wprowadza widza w tematykę i estetykę poezji autora *W malinowym chruśniaku*. Kamera ukazuje odbiorcom łąkę, lekko opromienioną zachodzącym już słońcem. Delikatne promienie resztek światła przesuwają się po tafli stawu i gałązkach pobliskich szuwarów. Tym inicjującym opowieść obrazom towarzyszy dobitny, ale i „zmęczony” kobiecy głos z offu. Tajemnicza, bo jeszcze niewidoczna na ekranie postać, którą okaże się Dora, deklamuje wiersz *Łąka* Leśmiana z 1920 roku:

Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru,
Aby nazwać mnie Łąką pewnego wieczoru?
Zawołana po imieniu
Raz przejrzałam się w strumieniu —
I odtąd poznam siebie wśród reszty przestworu...

W tym czasie na ekranie widzimy zmieniające się obrazy przedstawiające uchylone okno staroświecko urządzonego pokoju, w którym widać łóżko, stół, lampę, stare zdjęcia... i pleniącą się niespodziewanie roślinność. Następuje gwałtowne przejście z jednej czasoprzestrzeni do innej, w której na łożu bolesti spoczywa umierająca, schorowana kobieta. Łącznikiem między tymi obrazami jest zbliżenie rozświetlonej lampy naftowej, która z jednej strony symbolizuje jasność, a więc i ostrość widzenia, a z drugiej koniec starego, przedwojennego świata. To Dora w ostatnich dniach życia. Za oknem widać nową rzeczywistość. Nie łąki, lasy,

⁴³ Pojawia się tylko informacja o pobycie poety w Tatrach oraz przestroga: „żeby tylko nie wpadł w sieci Zegadłowicza”. Natomiast aluzja do idei „czystej formy” Witkacego pojawia się tylko w czasie spotkania Leśmiana z Belą w restauracji i rozmowie z kelnerem.

jeziora, ale brukowane ulice miasta, kamienice, motor i żołnierzy w niemieckich mundurach. To sygnał, że akcja tych fragmentów filmu rozgrywa się już po śmierci Leśmiana, to jest w czasie drugiej wojny światowej, około 1942 roku.

Cała opowieść o poecie jest więc retrospekcją. Jest wizualizacją wspomnień Dory i listów Leśmiana. Kobieta na łożu śmierci ukazana zostaje sześciokrotnie. Każdorazowo są to powroty poprzedzone coraz krótszymi retrospekcjami. Pierwsza scena z umierającą wprowadzona zostaje już po prologu. Druga — po scenie nocnego poszukiwania przez Leśmiana jej sypialni, w czasie którego przypadkowo trafia na inną kochankę. To zbłądzenie zostaje anulowane słowami umierającej Dory, która wyraźnie sugeruje, że to ona była jego muzą i to z powodu rozstań z nią poeta przeżywał największy ból. W trzeciej odsłonie obrazu z umierającą słyszymy dalszy ciąg deklamacji wiersza *Ląka*, w którym pojawia się ważne określenie Leśmiana „topielec zieleni”. Czyli domniemany umarły, który utonął w młodości, a dalsza część jego egzystencji jest powolnym zbliżaniem się ku końcowi. Czwarty raz do umierającej Dory reżyser powraca tuż po deklamacji z offu — przez samego poetę — *Znikomka*, a przed powrotem kobiety z Paryża. Ostatnie dwa powroty do 1942 roku i pokoju starej Dory poprzetykane są coraz krótszymi retrospekcjami. Przedostatni jest przypomnieniem pomocy finansowej Leśmianowi, którą ofiarowała mu Dora. Potem słychać tylko jej ochrypy głos, a ostatnia scena powracająca przedstawia już jej martwe ciało przykrywane białym płótnem oraz palenie listów.

W ten sposób Leszek Baron przypomniał, że Leśmianowi bliska była nie tylko natura, ale i świat umarłych wraz z ideą „wiecznego powrotu”. O tej drugiej pasji świadczy pomysł poety z 1934 roku na wydanie poematu z akcją rozgrywającą się w „krajnie pośmiertnej”, której bohaterowie tworzą trójkąt miłosny, bohaterowie-cienie: mąż, kochanka i żona — Sobstyl, Krzemina, Marcjanna⁴⁴. Chodzi oczywiście o nieukończony dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*⁴⁵. Podobno *Napój cienisty* miał początkowo nazywać się *Dziwne i śmieszne obyczaje pośmiertne*. Poeta natomiast twierdził, że o „życiu pozagrobowym wiemy dużo więcej niż o tym,

⁴⁴ Zob. na ten temat między innymi D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana — aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 104, 2013, z. 1, s. 165–188. Centrum akcji tego utworu jest zmartwychwstanie zmarłych kochanków, postanawiających raz jeszcze, od nowa, rozegrać swoją tragedię. Niemal tak jak to się dzieje we wspomnieniach Dory, która w filmie Barona wspomina Leśmiana i jego z nim spotkania. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, [w:] *idem, Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974 (BN I 217), s. 296–297.

⁴⁵ Poemat dramatyczny Leśmiana został po raz pierwszy wystawiony pod koniec lat osiemdziesiątych w Teatrze im. Jaracza w Łodzi przez Bogdana Hussakowskiego. Utwór Leśmiana po raz pierwszy w całości ukazał się w 1994 r. W związku z tym wszystkie inscenizacje teatralne, które odbyły się przed tą datą, musiały być przygotowane na podstawie innego przekazu niż opublikowany. Spektakle takie miały miejsce w Łodzi (1982), Warszawie (teatr telewizji w 1987 r.), Opolu (1988), Krakowie (1990). W roku poprzedzającym premierę w Opolu, czyli w 1987 r., Hussakowski przygotował dramat na potrzeby Teatru Telewizji. Niestety, w Wydziale Dokumentacji aktowej TVP nie zachował się scenariusz będący podstawą inscenizacji (zob. D. Pachocki, *op. cit.*, s. 165–188).

co się teraz dzieje”⁴⁶. Życie było dla niego niczym sen, który „uczy” nas umierać. Opowieść o miłosnych relacjach Leśmiana, toczona jakby „zza grobu”, w podobny sposób została pokazana w filmie.

W *Leśmianie* zacytowano pięć fragmentów utworów tytułowego bohatera. W każdym z nich poeta, a następnie reżyser odwołują się do symboliki pięciu zmysłów. Filmowa wizualizacja ich treści każdorazowo eksponuje siłę działania jednego z nich, na przykład wzroku (*Łąka* i *Znikomek*), słuchu (*Schadzka*), smaku i węchu (*W malinowym chruśniaku*) czy dotyku (*Łąka*, *Krzywda*).

Niemal tyle samo razy co cytaty wskazanych fragmentów na ekranie pojawia się postać Dory, która wspomina przeszłość. Zacytowane utwory wywołują wspomnienia (*Łąka*, *Znikomek*), świadczą o gotowości do rozpoczęcia nowej relacji (*Schadzka*), informują o okolicznościach poznania z Dorą i są aluzją do pierwszego erotycznego spotkania (*W malinowym chruśniaku*) czy przypomnieniem bolesnych dla kochanków chwil osamotnienia (*Krzywda*). Pamięć, wspomnienia i to, co ukryte dla wścibskich oczu (niewidoczny na ekranie akt erotyczny), „zaszyfrowane” zostało w przytoczonych tekstach poetyckich. W tym sensie łóżko — tak jak łąka skojarzona z „łkaniem” samotnego Leśmiana oraz rozłąką z kochanką — ma podwójną symboliczną konotację. Staje się znakiem miłości, czułości, zmysłowości oraz przemijania, bólu i śmierci. Jest metaforą „miejsca”, w którym to, co biologiczne (natura) i humanistyczne (kultura), ukryte w człowieku, ujawnia się w całej pełni w rytmie serca, krwi i świata. Piękno, wzniosłość mieszają się ze zwierzęcością i nieokielznaniem.

Jako pierwsza, w dwóch fragmentach zacytowana, jest wskazana wcześniej *Łąka*. Zarówno w czasie napisów początkowych, pierwszych filmowych obrazów, jak i po scenie kolacji spędzonej przez Leśmiana w gronie artystów-znajomych z offu słyszymy fragment tego utworu deklamowany ochryplym, cierpiącym głosem Dory utożsamionej jak gdyby z głosem samej łąki, zwracającej się do człowieka, oblubieńca, który niczym bóg nadał jej nazwę, imię, a tym samym powołał do życia i uwznioślił: „Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru, Aby nazwać mnie Łąką pewnego wieczoru?”. Spersonifikowana łąka „przegląda się” w strumieniu, a przybyłe motyle czy pszczoły „patrzają” w jej zieloność. Dlatego wzrok jest tym momencie zmysłem głównym. Potwierdzają to też filmowe obrazy. O istotności dotyku świadczą fragmenty opisujące „całowanie maku w zbożu”, wrywanie trawy, która „pachnie, lecz nie boli” czy bose ludzkie stopy stąpające po zieleni i rosie. Łąka zapowiada też zbliżającą się do Leśmiana miłość: „Idzie miłość po kwiatach — wadzi o twe ciało”. Poeta w filmie milcząco, ale w tekście jawnie odpowiada jej twierdząco: „Idę, Łąko, ku tobie brzegiem mego szału”. To dla niego jest rosa i zieleń, a dla ludzi, którzy obserwują magię tego spotkania, „nagłość rozweselen” i „po-

⁴⁶ J. Kott, *Z odnalezionego dziennika*, [w:] *idem, Szkice. Postęp i głupstwo*, Warszawa 1956, t. 2, s. 190.

„danie pocie dłoni” jako znak niemego porozumienia. Wszechpotężną siłą w dziele Leśmiana jest zieleń: symbol natury, która cyklicznie rozkwita i obumiera. Natura jest siłą fascynującą i pociągającą. Jej opisy pełne są namiętności, a nawet erotyzmu. W naturze drzemie jeszcze większa, znacznie bardziej tajemnicza siła, wszystko nabiera nowej energii, znajduje się w ruchu. W filmie jest ona przede wszystkim we fragmentach rozgrywających się w Iłży. Pokazywana jest nie tylko w pełnym słońcu i rozkwicie — scena zbierania malin, ale i w chwili zmierzchu, w czasie „zasypiania”.

Drugi zacytowany utwór Leśmiana to *Schadzka*; jej fragment (rozpoczynający się od drugiego wersu) czyta głośno Dorze kuzynka poety, z którą ten też miał romans, Celina. Jest to zapowiedź, przygotowanie do fabularnych zdarzeń mających dopiero nastąpić, a więc pierwszego spotkania kochanków. W filmie słyszymy fragment:

Śpiesz się, dziewczę, spragnione pieścizoty bezkresnej!
 Śmierć i miłość zna tryumf umówionych godzin!
 Twój kochanek cię czeka od dnia swych narodzin,
 Wierny tobie współtrwogą, tęsknotą rówieśny!

Niech twe lico dla niego zakwitnie różowiej,
 Niech osłabną ramiona, białych piersi stróże!
 Burzą włosów upojnych marzenia mu owiej,
 By miał w życiu tę jedną, nie wrogą mu burzę!

Kolejnym przytoczonym utworem jest *W malinowym chruśniaku*. To monolog wewnętrzny głównego bohatera, który po raz pierwszy z zaciekawieniem obserwuje Dorę zbierającą maliny.

W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem
 Zapodziani po głowy, przez długie godziny
 Zrywaliśmy przybyłe tej nocy maliny.
 Palce miałaś na oślep skrwawione ich sokiem.
 Bąk złośnik huczał basem, jakby straszył kwiaty,
 Rdzawe guzy na słońcu wygrzewał liść chory,
 Złachmaniałych pajęczyn skrzyły się wisiory,
 I szedł tyłem na grzbiecie jakiś żuk kosmaty.
 Duszno było od malin, któreś, szepcząc, rwała,
 A szept nasz tylko wówczas nacichał w ich woni,
 Gdym wargami wygarniał z podanej mi dłoni
 Owoce, przepojone wonią twego ciała.
 I stały się maliny narzędziem pieścizoty
 Tej pierwszej, tej zdziwionej, która w całym niebie
 Nie zna innych upojeń, oprócz samej siebie,
 I chce się wciąż powtarzać dla własnej dziwoty.
 I nie wiem, jak się stało, w którym okamgnieniu,
 Żeś dotknęła mi wargą spoconego czoła,
 Porwałem twoje dłonie — oddałaś w skupieniu,
 A chruśniak malinowy trwał wciąż dookoła.

W dalszej części utworu, niezacytowanej w filmie, pojawiają się opisy, które mogły zainspirować reżysera, a przez to uzasadnić na przykład zbliżenia lampy i leżącej Dory czy scenę nocnego błędzenia poety w poszukiwaniu sypialni kochanki. W metaforyczny sposób „dopowiadają” one też nigdy niepokazane w *Leśmianie* sceny erotyczne między głównymi bohaterami:

Lampa, gdy noc już zdąży świat mrokiem owionąć,
Winna zgasnąć w tej szybie, a w tamtej zapłonąć.
Na znak ten oddech tracę. Już schody są ciemne.
Czekasz z dłonią na klamce i, gdy drzwi otwiera,
Tulę tę dłoń, co jeszcze ma chłód klamki w sobie,
A ty w zamian przyciskasz moje ręce obie
Do serca, które zawsze u drzwi obumiera.

[...]

I wiem, że na skleconym bezładnie pośłaniu
Leżysz, jak topielica na twardym dnie źródłu.
Biegnę tam. Łkania milkną. Cisza, niby w grobie.
Zwinięta, na kształt węża, z bólu i rozpaczony
Nie dajesz znaku życia — jeno konasz raczej,
Aż zniecka za dłoń mię pociągasz ku sobie.

Warto tu przypomnieć, że *W malinowym chruśniaku* to cykl erotyków zamieszczonych w tomiku *Łąka* (1920). Poeta, odwołując się do natury, przyrody, pokazuje najgłębsze doznania erotyczne kochanków, najintymniejszą sferę ich miłosnych doświadczeń. Przedstawiając mikroświat, skupia uwagę na elementach, które można dostrzec jedynie z bardzo bliska, jakby czujnym okiem kamery, także wtedy gdy jest się „zapodzianym po głowę” w malinowym chruśniaku. Tylko z takiej odległości można zobaczyć: „bąka złośnika”, „rdzawe guzy” na chorym liściu, „złachmaniałe pajęczyny” czy „żuka kosmatego”. To skrócenie perspektywy, szczegółowość obrazu, jest uzasadnione sytuacyjnie. Służy kreowaniu klimatu bliskości, nastroju dziwności czy tajemniczości oraz towarzyszy nakreślonym w wierszu zdarzeniom. Przy głośniejszej lekturze nietrudno zauważyć, że wiersz jest melodyjny, łatwo „wpada w ucho”, a zatem ma wyraźny rytm uzyskany dzięki regularnemu rozłożeniu akcentów. Jest to wiersz sylabotoniczny (równozgłoskowy, o regularnym rytmie) o rymach żeńskich okalających (abba). Język jest bardzo delikatny, subtelny, poetycki, jednocześnie — sensualny: przywołujący efekty dźwiękowe, wizualne, zapachowe. Dużo w nim uduchowienia, neologizmów słowotwórczych i znaczeniowych. Ma się wrażenie odrealnienia, intymności sytuacji, zmysłowości poetyckiego świata. Wszystkie wymienione elementy stały się inspiracją dla Leszka Barona, który w malarski sposób zwizualizował te opisy.

Przy okazji reżyser ujawnia też poglądy Leśmiana związane z jego szczególnym stosunkiem do świata natury. W scenie pierwszego spotkania z Dorą w chruśniaku poeta „gani” kobietę za barbarzyńskie traktowanie malin, „boskiego stworzenia”. Jednocześnie dobitnie podkreśla, że człowiek jest tylko częścią przyrody,

„ani o jotą drobiną ważniejszą” od innych. Zapytuje: „Czy sądzi Pani że przyjemność i pełzanie jest nam organicznie niewskazane? Proszę pełzać, to nie nakaz, ani kaprys, to forma odkupienia”. Za zabawą kryje się ważne przesłanie o potrzebie pełnego, niemal organicznego kontaktu z naturą.

Czwartym wierszem deklamowanym z offu jest fragment *Znikomka* z tomu *Napój cienisty* (1936). O zmierzchu bohater spogląda przez okno swojego pokoju, błąka się po pomieszczeniu i rozmyśla o sytuacji, w której się znalazł. Czuje się jak postać z przywołanego wiersza. Jest rozdarty między dwoma światami i kobietami. Jednocześnie ma nieodparte poczucie odchodzenia w zapomnienie... znikania. Jest niczym cień przeszłości czy mgła rozplývająca się w przestrzeni. Nie jest już Leśmianem — „leśnym” człowiekiem — z początku filmu, ale strapionym i zmęczonym życiem nieszczęśnikiem.

W cienistym istnień bezładzie Znikomek błąka się skocznie.
Jedno ma oko błękitne, a drugie — piwne, więc raczej
Nie widzi świata tak samo, lecz każdym okiem — inaczej —
I nie wie, który z tych światów jest rzeczywisty — zaocznie?

Dwie dusze tai w swej piersi: jedna po niebie się włóczy, —
Druga — na ziemi marnieje. Dwie naraz kocha dziewczyny:
Ta czarna — snu wieczystego na pamięć barwnie się uczu, —
Ta jasna — całun powiewny tka dla umarłej doliny.

Któż z nich kocha naprawdę? Złe ścieżki! — Głębokie wody! —
Urwiska! — Nawoływania! — I znikąd żadnej pomocy! —
I powikłane od lęku, w mrok pierzchające ogrody! —
A w dłoniach — nadmiar istnienia, a w oczach — okruchy nocy!
[...]

W ostatnich fragmentach filmu dowiadujemy się o przyjęciu Leśmiana do Akademii Literatury. Fiszer i Dora, przeglądając gazety na ten temat, cieszą się na tę wiadomość. Warto pamiętać, co zostaje też w podkreślone w filmie, że Leśmian podszedł do tego wyróżnienia dość obojętnie. Wynikało to z jego skromności. Nie myślał bowiem wcześniej, że taki zaszczyt może go w ogóle kiedykolwiek spotkać. Dawna muza podsumowuje całe to wydarzenie stwierdzeniem, że Leśmian został „uznany, ale nie wywyższony, bo nic na świecie nie mogło go wywyższyć”. W warstwie audialnej zacytowano wiersz *Krzywda* (tomik *Dziejba leśna*) z 1938, który ujawnia jeszcze jedno niespełnienie. Tym razem związane ze świadomością nieuchronności zapominania, nie tylko zdarzeń, ale i ludzi, ich światów.

Zamknij okno, w ogrodzie zbyt śpiewno
Oczy do snu lub do śmierci zmrz
Krzywda nasza kończy się na pewno
Życie mija wolno spocząć już
Dzień się nowy na obłoków bieli
Nie zatrwóży, że ciał naszych brak

Lecz to wszystko, cośmy przecierpieli
 Niechaj we mgle ma choć drobny znak
 Lecz to wszystko, cośmy przecierpieli
 Niechaj we mgle ma choć drobny znak
 Bo czym zgrozę odkupić zagłady
 Leż wysiłek i ten pusty czas
 Gdy śmierć zniszczy nawet ran tych ślady
 Ran co niegdyś tak bolały nas

Na koniec pozostaje pytanie retoryczne: czy remedium na taki stan rzeczy może być działalność artystyczna? Bolesław Leśmian uważał artystów za tych, którzy kreują nowy język sztuki, są „wyzwolicielem słów z pęt pojęciowości”⁴⁷, a ich życie jest „czystą ekspresją pulsu istnienia”⁴⁸, ale bynajmniej nie oznaczało to, że odnosząc sukces na tej niwie, doznają trwałej — a nie tylko chwilowej — radości istnienia.

Podsumowując, w założeniu twórcy *Leśmiana* miał to być film o najważniejszej relacji miłosnej w życiu poety. Perspektywa biograficzna zdaje się tą nadrzędną. Niemniej jednak w tym tekście starałam się skupić uwagę na strategii lirycznej reżysera. W związku z tym pojawiają się pytania. Jaka jest relacja między stylem poezji Leśmiana a filmowym sposobem obrazowania jego poezji? Czy udało się Baronowi zrealizować w praktyce ideę filmu poetyckiego? Odpowiedź na pierwsze z nich nie może być jednoznaczna, gdyż z jednej strony reżyser stara się oddać za pomocą obrazów, dźwięków nie tylko treści zacytowanych utworów, lecz także ich niepowtarzalną aurę i rytm. Z drugiej jednak często owe próby sprowadzają się do zilustrowania przedstawionych wydarzeń, osób czy obrazów. Metafizyka zostaje zasugerowana, ale nie do końca ujawnia się w skończonej wizji. Tylko gdzieś wyraża się w pewnej możliwości. Drugie pytanie skłania do bardziej jednoznacznej konstatacji. *Leśmian* jest bowiem filmem poetyckim w tym sensie, że jego twórca stara się oddać, stosując obrazy i dźwięki, intymność, aluzyjność i zmysłowość utworów autora *Dziewczyny*. Pamięta jednak o tym, że nadmierny liryzm skrywa niebezpieczeństwo banalizacji. Ważne jest więc zachowanie proporcji między funkcją informacyjną, porządkującą i wyjaśniającą w takich projektach.

“IN THE EYE OF THE CINEMATOGRAPH”: *LEŚMIAN* (1990) BY LESZEK BARON (INITIAL RECONNAISSANCE)

Summary

The main topic of the article is to indicate the lyrical and — somewhat on the margin — biographical strategies used by Leszek Baron in the film *Leśmian* from 1990, the aim of which was, on the one hand,

⁴⁷ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, s. 197.

⁴⁸ S. Borzym, *Leśmian: światopogląd poety*, [w:] *idem, Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1985, s. 189.

to tell about a selected fragment of the life of the Polish poet Bolesław Leśmian (1877–1937); and, on the other, the use of film means as an equivalent of the poetic imaging characteristic of the author of *W malinowym chruśniaku*. The research material is primarily the fictional film about Leśmian. The aim of the text is to show how Baron understood the psychology of Leśmian's work and the specificity of his poetry. This entails the need to problematize individual dimensions of the production, that is, to analyze the perspectives adopted by the director. Ultimately, it leads to answering the question: how does Baron try to present the figure and work of Leśmian to new recipients who already belong to a different space-time?



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Łukasz Wandzel

Uniwersytet Wrocławski

SYNKRETYZM GATUNKOWY JAKO ELEMENT STRATEGII AUTORSKIEJ NA PRZYKŁADZIE FILMU *VINCI* JULIUSZA MACHULSKIEGO

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.2>

Kino popularne zakłada różnorodnego odbiorcę modelowego. Co jednak sprawia, że niektóre filmy są częściej oglądane od innych? Arkadiusz Lewicki w tekście *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989* przedstawił listę kilkudziesięciu polskich filmów z lat 1990–2008, które obejrzało ponad 300 tysięcy ludzi. Zauważył przy tym, że ten okres można podzielić na trzy fazy, między innymi ze względu na „dominację gatunkową”¹. Na liście znajdują się jednak filmy niekoniecznie wpisujące się w taką próbę periodyzacji.

Oczywiście sukces filmu zależy również od sposobu powielania wzorców gatunkowych oraz od całościowego poziomu realizacji danej produkcji. W tym tekście nie chciałbym polemizować ze wskazaną pracą, ponieważ jej autor pisze o swoistego rodzaju konstelacji gatunkowej², rozpatrując preferencje widzów przez szerokie spojrzenie na wiele powstałych w danym okresie filmów. Chciałbym jedynie przedstawić inną perspektywę, polegającą na szczegółowej analizie jednego dzieła z listy przedstawionej przez Lewickiego. Moją hipotezą byłoby stwierdzenie, że to nie dominujący gatunek, lecz umiejętne wykorzystanie synkretyzmu gatunkowego wpływa na popularność poszczególnych polskich filmów. Takie spojrzenie miałyby

¹ A. Lewicki, *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 278–279.

² M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań-Wrocław 2001, s. 93.

się odnosić do części twórczości³ Juliusza Machulskiego na przełomie XX i XXI wieku, choć analizę genologiczną przeprowadzę na wybranym przykładzie, jakim jest *Vinci*⁴ (2004).

W pewnej mierze skorzystam z semantyczno-syntaktycznej koncepcji Ricka Altmana w podejściu do gatunku filmowego. Zakłada ona skorzystanie z dwóch perspektyw: semantycznej, skupiającej się na elementach, z których składa się gatunek filmowy, oraz syntaktycznej, polegającej na zwróceniu uwagi na struktury, w jakie te pojedyncze elementy są połączone⁵.

Analiza filmu *Vinci* pod względem wszystkich znaczeń, jakie wyróżniają na przykład David Bordwell i Kristin Thompson, nie ma sensu, ponieważ zrobił to już Artur Majer w *Kinie Juliusza Machulskiego*⁶. Ten sposób analizy byłby więc powieleniem jednego z rozdziałów jego książki. Zamiast tego poszczególne znaczenia pojawią się w tym tekście przy próbie przybliżenia gatunków, jakie zostały zrealizowane w *Vincim*.

Zacznę jednak od kilku czynników pomagających określić, jakiego widza modelowego zakłada omawiane dzieło. Nie dotyczą one bezpośrednio gatunków filmowych, ale pokazują nastawienie reżysera do sytuacji komunikacyjnej z odbiorcą w kontekście jego twórczości.

STRATEGIA PROFESJONALISTY JULIUSZA MACHULSKIEGO A *VINCI*

Strategia autorska to pojęcie Tadeusza Lubelskiego, które dotyczy komunikacji między autorem, filmem a odbiorcą⁷. Marcin Adamczak, pisząc o jednym z rodzajów takiej strategii, konkretnie o strategii profesjonalisty, zacytował słowa Machulskiego. Tym samym zasugerował, że twórczość polskiego reżysera wpasowuje się w ten model komunikacji z odbiorcą⁸. Celem strategii profesjonalisty jest nadanie priorytetu sukcesowi finansowemu kosztem artystycznych aspiracji na wzór kina hollywoodzkiego i amerykańskich wzorów gatunkowych. Przy czym interesująca dla widza historia nie musi stać w zupełnej sprzeczności z walorami nierozrywkowymi⁹. Można wysnuć więc wniosek, że jednym z celów Juliusza Machulskie-

³ Mam tu na myśli powszechnie znane i popularniejsze filmy Juliusza Machulskiego, jak *Kiler*, *Kiler-ów 2-óch*, *Pieniądze to nie wszystko*.

⁴ *Vinci*, reż. J. Machulski, Polska 2004.

⁵ R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 499–500.

⁶ A. Majer, *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko-Biała 2014, s. 277–298.

⁷ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 1992, s. 13–31.

⁸ M. Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 276–277.

⁹ *Ibidem*.

go jest produkcja kina popularnego, które dociera do szerokiego grona odbiorców. Wydaje się, że umiejętne wykorzystanie różnych gatunków filmowych idealnie wpasowuje się w taki model twórczy i jest ważnym elementem strategii autorskiej polskiego reżysera.

Przy promocji *Vinciego* wręcz unikano jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Na plakacie promocyjnym zdecydowano się na krótki opis: „film sensacyjny Juliusza Machulskiego”¹⁰. Warto zaznaczyć, że film sensacyjny nie oznacza tu jedynie filmu akcji, lecz odnosi się do struktury mieszczącej w sobie kilka innych gatunków. Wydawać by się mogło, że zacytowane cztery słowa zbyt ogólnie przedstawiają dzieło polskiego reżysera, jednak prawdopodobnie był to zabieg celowy.

Kiedy dzieło X muzy jest promowane nazwiskiem Juliusza Machulskiego, to w kontekście jego twórczości mamy do czynienia z wieloma znaczeniami impli-cytnymi¹¹. *Seksmisja* (1983), *Kingsajz* (1987), *Kiler* (1997) czy *Killer-ów 2-óch* (1999) to tylko nieliczne przykłady z bogatej filmografii polskiego reżysera. Należy zauważyć, że nazwisko twórcy powiązane jest z komedią, mimo że Machulski często łączy ten gatunek z innymi. Nie można więc oddzielić filmu *Vinci* od realnego autora, ponieważ kontekst historycznofilmowy wyraźnie wpływa na sytuację komunikacyjną.

Vinci najbardziej nawiązuje do takich filmów jak *Vabank* (1981) oraz *Vabank II, czyli riposta* (1984) i jest ich duchową kontynuacją. Scenariusz do filmu z 2004 roku powstawał pod tytułem *Vabank 2003*, ale Juliusz Machulski zorientował się, że Jan Machulski, Witold Pyrkosz czy Leonard Pietraszak byli już za starzy na odegranie swoich ról¹². Ostatecznie ojciec reżysera zagrał w *Vincim* postać drugoplanową.

Michał Żebrowski i Magda Cielecka zrezygnowali z udziału w produkcji¹³. Wtedy Juliusz Machulski skompletował obsadę z mniej znanymi aktorami¹⁴. Pod tym względem *Vinci* zestarzał się kapitalnie, ponieważ Robert Więckiewicz, Borys Szyc, Marcin Dorociński i Łukasz Simlat są dziś gwiazdami polskiego kina.

Odniesienia do poprzednich filmów Machulskiego, i nie tylko, są w samym *Vincim* bardzo subtelne. Cuma i Szerszeń grani przez Więckiewicza i Szycy mogą uchodzić za nowoczesnych Kwintę i Duńczyka z *Vabanku*. Cuma, podobnie jak Kwinto, wychodzi z więzienia i planuje kradzież. Widać więc pewne podobieństwa, jednak Juliusz Machulski stwierdził, że bohaterowie obu filmów się od siebie różnią¹⁵. Z kolei Artur Majer co rusz wskazuje na stylizacje, które przypominają

¹⁰ Zebra. *Trzydzieści lat kręcenia*, red. A. Majer, Warszawa 2019, s. 171.

¹¹ D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 69–70.

¹² J. Machulski, *Vinci. Scenariusz*, Izabelin 2005, s. 5–7.

¹³ *Ibidem*, s. 7–8.

¹⁴ M.T.P. Łuczynski, *Veni, Vidi, Vinci... [Juliusz Machulski „Vinci”]*, 2004, „Magazyn Kultury Popularnej Esensja”, <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=1632> (dostęp: 20.05.2020).

¹⁵ J. Machulski, *op. cit.*, s. 7.

Va banki. Pisze też, że na przykład Cuma wypowiada się czasem jak Bogusław Linda w *Psach*¹⁶.

Wygląda na to, że Machulski, nawiązując do korzeni swojego reżyserskiego dorobku, stworzył zupełnie nowy film. Warto zwrócić uwagę na lata produkcji wymienionych filmów i dodać do tego najnowsze, choćby *AmbaSSadę* (2013) czy *Vol-tę* (2017). Okazuje się, że Juliusz Machulski „przyzwyczajają” widzów do swojej twórczości już od czterech dekad. To z kolei oznacza, że może ona trafiać w gusta przedstawicieli różnych pokoleń.

VINCI JAKO KOMEDIA

Elementy komediowe w *Vincim* nie sprowadzają się jedynie do śmiesznych tekstów, które w scenariuszu Machulskiego pojawiają się niemal w każdej scenie. Należy spojrzeć na pewne powtarzające się schematy w relacjach postaci. W scenie, kiedy Cuma (Robert Więckiewicz) po trzech latach puka do drzwi Juliana (Borys Szyc), między ujęciami na bohaterów pojawia się już druga retrospekcja. Obie sceny z przeszłości są pokazywane naprzemiennie z teraźniejszością i wskazują na niejasne relacje obu postaci. Oprócz przedstawienia postaci, retrospekcje służą Machulskiemu do zbudowania napięcia. Dodatkowo sam Julian chowa za paskiem broń. Gdy otwiera drzwi, Cuma pyta go grzecznie, czy zjawia się w niewłaściwym momencie, a Szerszeń odpowiada: „A jest dobry moment, żeby dostać biegunki?”. Obaj uśmiechają się i ściskają, choć to nadal nie oznacza, że sobie ufają.

Na braku zaufania i związanym z nim napięciu są budowane także późniejsze sceny, jak choćby ta, kiedy Julian wyjawia Cumie, że przestał być złodziejem i został policjantem. Dramatyczna muzyka sugeruje widzowi, że robi się niezwykle poważnie i faktycznie tak jest, ale nie względem widza, ponieważ ostatni tekst wypowiedzi Cuma: „Akurat psem?!... Mendą musiałeś zostać??”¹⁷.

Nie ufają sobie także Cuma i Gruby (Mieczysław Grąbka). Ten pierwszy nie jest pewien, czy Gruby zapłaci pełną sumę za skradziony obraz, z kolei ten drugi podejrzewa, że Cuma może uciec z zaliczką, nie wykonując zlecenia. Podejrzliwy jest również komisarz Wilk (Marcin Dorociński), który ujął Cumę i bierze pod uwagę, że może on spróbować ukraść *Damę z łasiczką*. Policjant do końca nie wie, czy złodziej jest głupi, czy tylko takiego udaje.

Cuma z kolei świetnie zgrywa niewiniątko, a inteligencja jego i innych postaci to kolejny element budowania komizmu. Złodziej musi co drugi dzień meldować się na komendzie i wtedy dochodzi do krótkich rozmów między nim a policjantem. Komisarz Wilk także charakteryzuje się inteligencją i wykorzystuje ją do sar-

¹⁶ A. Majer, *op. cit.*, s. 284.

¹⁷ J. Machulski, *op. cit.*, s. 43.

kastycznych odpowiedzi w kierunku swoich współpracowników lub na przykład opiekuna obrazu.

Gdy Julian w filmie po raz pierwszy spotyka się z Hagenem (Jan Machulski), starzec udaje sklerozę, po czym wygrywa z Szerszeniem w szachy i dostaje od niego sto złotych. Z kolei jego wnuczka Magda (Kamila Baar) inteligentnie kpi sobie z młodego bohatera, z satysfakcją udaremniając jego próby podrywu. Widać to szczególnie w scenie, gdy Julian próbuje recytować sonet *O nietrwalej miłości świata tego* Sępa Szarzyńskiego jako swój, a dziewczyna pomaga mu tę recytację dokończyć.

W pobocznym wątku, w którym Julian regularnie spotyka się z Magdą w sprawie wykonywanych przez nią kopii obrazu Leonarda da Vinci, ujawniają się elementy semantyczne romansu. Rozwój relacji obojga bohaterów rozwija się jednak tak wolno, że przeważa tutaj charakter komediowy. Film nie zawiera wyraźnych elementów filmu o miłości, jednak występuje w nim właściwe komedii romantycznej pozytywne zakończenie¹⁸. Julian na spotkanie z Magdą przynosi kwiaty, a dziewczyna się uśmiecha, co nakreśla ich dalsze losy zgodnie z konwencją „żyli długo, i szczęśliwie”. Mimo to obecność wątku romansowego i cech komediowych nie musi automatycznie oznaczać komedii romantycznej. Zwłaszcza ze względu na proporcje wykorzystania cech obu gatunków.

Konstrukcja postaci w opozycji do stereotypów jest ważnym czynnikiem tworzenia komizmu. Przykładem takiego bohatera jest wspomniany już Gruby, paser z astmą. Każda stresująca sytuacja zmusza go do sięgnięcia po inhalator, co dodatkowo bawi, gdy sprzeczają się z Cumą, a ten odbiera mu monetę z kolekcji Lehmannna. Cecha Grubego wywołuje więc pewnego rodzaju sprzeczność, ponieważ kłóci się z wyobrażeniem osoby zajmującej się przestępczą profesją, która wymaga ukrywania faktów i emocji.

Inną postacią komiczną stworzoną w podobny sposób jest Werbus (Jacek Król), mówiący śląską gwarą górnik, cierpiący na prozopagnozę. Jego przypadłość sprawia, że nie rozpoznaje twarzy, przez co komunikuje się z Cumą i Szerszeniem za pomocą hasła. Werbusa cechuje zachowanie nieadekwatne sytuacji. Mimo że bierze udział w kradzieży obrazu, rozlicza się z Cumą za godzinę i pracuje jak na etacie, po osiem godzin dziennie. Efekt komiczny z tym związany widać najlepiej, kiedy bohater w trakcie wiercenia jednego z otworów na dynamit schodzi na przerwę, uruchamia czajnik i zaczyna czytać gazetę.

Podobnymi przykładami są pan Tanaka (Masakazu Miyanaga) czy Barbara Sykalska (Dorota Kolak), milionerka zlecająca kradzież obrazu. Budowę tych postaci Machulski opiera już głównie na stereotypach. Japończyk traktuje honor bardzo poważnie, planuje samobójstwo, ponieważ czuje się odpowiedzialny za utratę *Damy z lasiczką*. Sykalska to z kolei polska miliarderką mieszkająca w Stanach Zjedno-

¹⁸ M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 137.

czonych. Cechują ją modny ubiór i drogie gadzety. W filmie korzysta z telefonu z dużym ekranem i klawiaturą QWERTY. Na początku XXI wieku był to typ urządzeń charakteryzujący ludzi biznesu. Co więcej, bohaterka epatuje nieprzyjazną pewnością siebie (na przykład kpi z komisarza Wilka) i posługuje się angielskimi przymiotnikami, jakby zapominając o ojczystym języku, co nacechowuje jej postać negatywnie, ale jest też parodią bogatego Polaka żyjącego za oceanem.

Dialogi w *Vincim* śmieszą głównie ze względu na kontekst opowiadanej historii, a efekt komiczny potęgują kreacje postaci. Niektóre teksty polegają na grze słownej. Gruby w jednej scenie mówi w kontekście *Damy z lasiczką*: „Mamy umowę o dzieło, Cuma. I mnie interesuje tylko dostać to dzieło”¹⁹.

Jak widać, humor w całym filmie można odczytać na różnych poziomach. Za efekt komiczny oprócz dialogów odpowiadają też sposoby nakręcenia niektórych scen oraz konstrukcja bohaterów, przez co film ma cechy komedii charakterów.

VINCI JAKO KRYMINAŁ

Hendrykowski definiuje kryminał jako film, którego głównym tematem jest zbrodnia lub przestępstwo²⁰. W omawianym dziele nie ma aktu morderstwa, ale jest śledztwo dotyczące kradzieży jednego z najcenniejszych obrazów w polskich zbiorach. Komisarz Wilk, razem z partnerami, próbuje najpierw zapobiec kradzieży, podejrzewając Cumę, a następnie złapać złodziei, mimo że ci nieustannie wyprzedzają go o krok.

Jednak prawdziwym przedmiotem śledztwa wydaje się zidentyfikowanie zleceńodawcy — głównego odpowiedzialnego za kradzież *Damy z gronostajem*. To zadanie należy do widza, jeśli podejmie z reżyserem zabawę, w której nie musi uczestniczyć, ponieważ sprawa zostaje wyjaśniona oglądającemu pod koniec filmu.

W kontekście przystępności warto wspomnieć o zdjęciach. Kamera prawie zawsze pozostaje statyczna. Czasami lekko drży lub porusza się, śledząc akcję. Wyjątkiem są ujęcia z retrospekcji, które nakręcono „z ręki”, nadając im lekkiego dynamizmu. Jednak na ogół sposób kręcenia ujęć maksymalizuje czytelność.

Odbiór skomplikowanego scenariusza zostaje uproszczony głównie za sprawą charakterystycznych zbliżeń na rekwizyty, takie jak: skarb Lehmana, portfel Szerszenia, naklejka GPS na obrazie czy japońska kamera. Z jednej strony wszystko dla widza pozostaje czytelne, ponieważ widzi każdy element pozwalający zrozumieć akcję i późniejsze jej rozwiązanie. Z drugiej — reżyser daje też mniej oczywiste wskazówki, żeby zasygnalizować następstwa wydarzeń w subtelny sposób.

Widz może się domyślić, że Julian jest policjantem, zanim sam przyzna się do tego Cumie. Kiedy przyjaciel przychodzi do niego po raz pierwszy, na drzwiczkach otwartej szafki przez kilka sekund widać zdjęcie Szerszenia w stroju jednostki

¹⁹ J. Machulski, *op. cit.*, s. 26.

²⁰ M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 91.

specjalnej. W innej scenie Cuma idzie ulicą i mija pracowników pogotowia kanalizacyjnego. W dalszej części filmu skok opiera się właśnie na podszyciu się pod tę grupę zawodową, by następnie wysadzić drogę.

Każde wydarzenie w filmie zostaje umotywowane kilka scen wcześniej. Machulski pomyślał nawet o trwającym kilka sekund ujęciu z Grubym, który ziewając, mówi (bardzo niewyraźnie) przez telefon „Renault Trafic”. Bohater widzi z okna, jakim samochodem obraz przewieziony zostaje na lotnisko, i przekazuje tę informację Cumie. Następnie bohaterowie podkładają dynamit niezwykle precyzyjnie, by tylko ambulans z obrazem zapadł się pod ziemię. Spoglądając logicznie na tę sytuację, obraz mógł przecież zostać przewieziony w drodze powrotnej (po dwóch miesiącach) innym samochodem... ale jak mówi główna para bohaterów: „zawsze jest ryzyko”.

W kontekście kryminału i cechującej go zagadki także inne wątki mają zaskakujące rozwiązanie. Liczne postaci przechytrzyły się nawzajem. Cuma w „inteligentnej grze” pokonał komisarza Wilka i Grubego, pomyślnie wykonując skok oraz sprzedając obraz innej osobie. Z kolei Cumę przechytrzył Julian, ponieważ nie pozwolił zaginać oryginalnemu obrazowi. Obaj bohaterowie zarabiają po cztery miliony euro. Jeszcze większym sprytem wykazali się Hagen z Magdą, ponieważ wykonali nie dwie, tylko cztery kopie *Damy z łasiczką*, zdobywając dzięki temu jeszcze większą fortunę.

Vinci to kryminał, w którym każda intryga i działania niemal wszystkich bohaterów są fabularnie umotywowane. Wyjątek tworzą postaci trzecioplanowe, wykorzystane tylko dla efektu komicznego, jak dzieci Werbusa czy kobieta wychodząca z przyjęcia imieninowego matki Cumy.

ODMIANY GATUNKOWE KRYMINAŁU

Na podstawie tego omówienia można wyróżnić cechy kilku podgatunków kryminału, które dla innych filmów mogłyby stanowić samodzielny temat, a w dziele Machulskiego zostają z sobą połączone. Oczywiście wspomnienie przeze mnie o danym gatunku lub podgatunku filmowym nie oznacza, że Machulski realizuje go w *Vincim* całościowo. Chodzi tu jedynie o wskazanie, że reżyser płynnie synkretyzuje różne, znamienne cechy gatunkowe.

Najważniejszą odmianą kryminału cechującą *Vinciego* jest *heist movie*, oznaczający film o wielkim skoku. Według definicji Hendrykowskiego dzieło reprezentujące ten gatunek przedstawia organizację, przebieg i epilog skoku²¹. Podczas gdy Machulski często wykorzystuje kilka elementów z innych gatunków filmowych albo wykorzystuje je tylko w danym momencie opowiadanej historii, tak co do *heist movie* opiera na nim strukturę całego filmu, realizując ten gatunek w pełni. Z tego

²¹ *Ibidem*, s. 18, 64–65.

powodu skojarzenie z *Włoską robotą* (2003) jest na miejscu nie tylko ze względu na ten sam pomysł z zapadającym się pod ziemię samochodem²².

Pierwsza połowa filmu polega na opracowaniu planu kradzieży, a kolejna na samym skoku, ucieczce i rozwiązaniu akcji. Druga część filmu naturalnie nabiera dynamizmu i zawiera sceny charakteryzujące filmy akcji. Z kolei w obu wspomnianych częściach następują charakterystyczne dla *heist movie* zwroty akcji.

W trakcie przygotowań Gruby nagle żąda od Cumy znajdującej się w muzeum płyty z mikrozdjęciem obrazu. Komplikuje to plan, w który bohaterowie wkładają swoje siły, a który ma przecież polegać na tym, że złodzieje nie wejdą do muzeum, tylko przejmą dzieło sztuki, gdy będzie transportowane.

Również przed skokiem sprzątaczką przez przypadek wciągają do odkurzacza urządzenie pozwalające Cumie podsłuchiwać policjantów. Bohater nie jest pewny, czy Wilk go nie zdemaskował. Zwrot akcji polega na tym, że Cuma może nie dowiedzieć się, kiedy obraz przybędzie na lotnisko. Mężczyzna udaje się na komisariat, żeby podłożyć podsłuch. Wykorzystuje do tego pretekst i prosi Wilka, żeby pozwolił mu odwiedzić matkę w jej imieniny. Konsekwencje tych działań skutkują zwrotami akcji w drugiej połowie filmu.

Gdy Szerszeń, Cuma i Werbus kradną obraz, okazuje się, że *Dama z lasiczką* nie zmieści się we włązie, co zmusza złodziei do improwizacji. Następnie Julian zostaje niespodziewanie wezwany na miejsce kradzieży w roli technika od ładunków wybuchowych, i tam dowiaduje się, że policjanci jadą sprawdzić, czy Cuma rzeczywiście pojechał do matki na imieniny.

Gdy Gruby po skoku odbiera obraz, sprawdza go z własną płytą z mikrozdjęciem obrazu. Szerszeń podmienił obraz na falsyfikat, a analiza wykonana przez Grubego wykazała, że ma do czynienia z oryginałem. Dopiero w ostatniej scenie Hagen mówi o tym, że podrzucił mu mikrozdjęcie kopii, gdy domyślił się, kto stoi za zleceniem.

W znacznie mniejszym stopniu ujawniają się w filmie jeszcze dwie odmiany gatunkowe kryminału. Pierwszym z nich jest film detektywistyczny, ale jego elementy semantyczne zostały połączone w taki sposób, że syntaktycznie prezentują uproszczony model tego gatunku, wykorzystany składniowo głównie do zbudowania intrygującej historii. Szczególnie po „udanej” kradzieży obrazu przez Cumę, Juliana i Werbusa jest to część wątku komisarza Wilka. Policjant stopniowo stara się rozwikłać zagadkę, kto stoi za kradzieżą. Dzięki nagraniu z kamery domyśla się, że bohaterowie ukryli obraz w ambulansie, gdy okazało się, że nie uciekną z nim z kanałów. Gatunek detektywistyczny podlega tu jednak strukturze filmu o wielkim skoku oraz komedii, ponieważ nie następuje charakterystyczne rozwiązanie sprawy przez bohatera²³. Komisarz Wilk poniósłby porażkę, gdyby Julian nie zostawił ob-

²² J. Machulski, *op. cit.*, s. 11.

²³ M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 29.

razu pod komisariatem. Dzięki temu antagonistą w przewrotny sposób został medialnym bohaterem.

Drugą odmianą kryminału jest *cop genre*. Charakteryzuje go zagadka przestępstwa, ale przede wszystkim bohaterowie policjanci²⁴. W przypadku *Vinciego* można mówić o kinie policyjnym przez wspomniany wątek komisarza Wilka, który współpracuje aż z czterema partnerami. Nawiasem mówiąc, partnerzy Wilka są zepchnięci na dalszy plan, więc film nie reprezentuje gatunku *buddy cop* w klasycznym sensie. Postać policjanta służy Machulskiemu za antagonistę, nieustannie „depczącego po piętach” głównym bohaterem. Wilk podejrzewa, że Cuma może być zamieszany w kradzież, ale nie ma na to dowodów. Kiedy podwładni policjanta sprawdzają alibi złodzieja i jada potwierdzić, czy naprawdę odwiedził matkę w jej imieniny, Cuma w ostatniej chwili zjawia się na miejscu. Film jest skonstruowany w taki sposób, aby antagonistą zawsze był spóźniony o kilka sekund. Tak dzieje się też w scenie, w której Wilk nie zdążył złapać złodziei na parkingu policyjnym, chociaż domyślił się, gdzie schowali obraz, oglądając nagranie z kamery pana Tanaki.

INNE CECHY GATUNKOWE

Machulski wykorzystuje tylko niektóre elementy semantyczne filmu policyjnego, by nadać historii odpowiedni poziom skomplikowania i dynamikę cechującą film sensacyjny. Z kolei fakt, że Julian jest policjantem, służy bardziej konstrukcji filmu kumpelskiego, który według definicji powinien opowiadać o przyjaźni wytrzymującej próbę²⁵.

Relacja Cumy z Szerszeniem jest głęboko umotywowana w ich wspólnej przeszłości. Świadczy o tym scena retrospekcji, kiedy Julian przychodzi do mieszkania Cumy, by zaopiekować się jego psem, podczas gdy on trafił do więzienia. Sam Cuma nie wydaje Juliana, a później nie szkodzi jego karierze policjanta, mimo że reaguje na nowy zawód Szerszenia z pogardą. Praca Juliana tworzy tutaj kontrpunkt dla zajęcia, jakim para się Cuma. Widać tu opozycję między policjantem a złodziejem.

Na przeciwieństwa w innym kontekście zwrócił uwagę w swojej książce także Artur Majer. Cuma i Szerszeń mają w pewnym sensie wykluczające się cele. Ten pierwszy chce ukraść obraz, z kolei Julian chciałby, aby pozostał on w polskiej kolekcji²⁶. Siła relacji obu postaci powoduje, że „stary kumpel policjant”²⁷ decyduje się na tytaniczny wysiłek i współdziałał w kradzieży, by następnie go zwrócić. Gdyby więź obu bohaterów nie była tak mocna, Julian mógłby po prostu wydać Cumę

²⁴ *Ibidem*, s. 123.

²⁵ *Ibidem*, s. 63.

²⁶ A. Majer, *op. cit.*, s. 296.

²⁷ J. Machulski, *op. cit.*, s. 43.

policii. Wyzwanie stojące przed tym bohaterem dotyczy więc przyjaźni, a struktura filmu kumpelskiego uzupełnia inne gatunki. Zaufanie, które jest ważnym elementem budowania komedii, występuje także w momentach poważnych.

Z perspektywy syntaktycznej Machulski wykorzystuje tu elementy różnych gatunków, by konstrukcyjnie cel Szerszenia odpowiadał filmowi szpiegowskiemu. Bohater gra rolę „podwójnego agenta”, ponieważ sam wyznaczył sobie „misję” z pobudek idealistycznych czy patriotycznych. Podejmuje ogromne ryzyko, by nie przeszkodzić Cumie w jego planach wzbogacenia się, ale jednocześnie chce uratować część kulturowego dziedzictwa. Do samego końca pozostaje w tym zamiarze nieuchwytny²⁸. Magda, po tym gdy zobaczyła Juliana w roli sapera, porównała go nawet do Konrada Wallenroda i Hansa Klossa. Widz dowiadyuje się o własnym celu tego bohatera dlatego, że powiedział o tym Hagenowi. W ostatnich minutach filmu przyznaje się do tego również Cumie, gdy ten powiedział: „Nie w mówisz mi, Julian, że sprzedaliśmy Kreftowi prawdziwego Vinci”.

Warto może tu odnieść się do samego określenia „Vinci”. Sposób nazywania obrazu przez Cumę miejscem pochodzenia włoskiego malarza jest także tytułem filmu. Sugeruje to, że dzieło Machulskiego jest filmem o sztuce. Jeśli chodzi o zgodność z definicją Hendrykowskiego, można spojrzeć na to podwójnie.

Zgodnie z założeniem definicji *Vinci* popularyzuje dzieło będące tematem filmu. W filmie pojawiają się informacje faktograficzne, na przykład gdy Cuma ogląda obraz w muzeum bądź gdy Magda pyta Hagen o namalowaną przez Leonarda da Vinci Cecylię Gallerani. Co więcej, Machulski, tworząc film w Krakowie, wypromował także miasto jako miejsce, w którym obraz można obejrzeć. Film nie realizuje jednak głównego celu filmu o sztuce, jakim powinna być próba ustalenia przez twórcę sensu artystycznego dzieła²⁹. Julian w ostatnich minutach filmu pyta Cumę: „A to już dawno miałem cię zapytać, czemu ty zawsze mówisz »Vinci«, a nigdy »da Vinci«. Przyjaciół odpowiada mu: „No a co mam mówić? »Da«, jak Rusowie?”. Machulski zdrwił więc z celu filmu o sztuce, nadając priorytet komediowemu charakterowi filmu. Po raz kolejny ujawnia się sposób działania Machulskiego, który nie respektuje pewnych cech jednego gatunku, by pozostać wiernym elementom gatunku powszechniejszego i popularniejszego.

PODSUMOWANIE

„Film sensacyjny Juliusza Machulskiego” to na pozór ogólne, ale jednocześnie bardzo celne określenie omawianego dzieła, w którym reżyser polega na dwóch głównych gatunkach, to jest komedii i kryminale. Machulski wykorzystuje także

²⁸ Por. M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 159.

²⁹ *Ibidem*, s. 64.

elementy różnych gatunków czy subgatunków, które nie dominują tematu filmu, lecz stanowią o pomniejszych wątkach lub częściach strukturalnych dzieła. Pełnią więc funkcję nieinwazyjnej wartości dodanej.

Istotny w strategii autorskiej Machulskiego jest sposób łączenia gatunków. W filmie brakuje na przykład tych elementów danych gatunków, które mogłyby zrazić lub ograniczyć grupę odbiorczą. Przykładem jest wątek romantyczny, który rozwija się powoli i nie ma w nim pewnych elementów charakterystycznych, choćby sceny pocałunku.

Vinci to też kryminał i film akcji, ale nie ma w nim przemocy. W całym filmie bohaterowie co najwyżej pozbawiają przytomności osoby w karetce wiozącej *Damę z gronostajem*. Film nie dotyczy zbrodni, nie zawiera brutalnych scen, więc nie pokazuje choćby martwych ciał. Dzięki temu nie jest przeznaczony tylko dla dorosłych. Uproszczenie konwencji filmu detektywistycznego zostało zaadaptowane do filmu sensacyjnego tak, by nie odbierać mu dynamizmu i jednocześnie nie stawiać widzowi wymagań.

Elementy semantyczne filmu szpiegowskiego, o kumplach czy o sztuce zostały połączone wzajemnie w taki sposób, żeby nie zaburzyć struktury filmu, lecz jedynie ją uzupełniać. To pokazuje, że Juliusz Machulski umiejętnie synkretyzuje gatunki, by jak najwydajniej poszerzać docelową grupę widzów, którzy mogą zainteresować się różnymi motywami występującymi w filmie.

Nie ma wątpliwości, że *Vinci* adresowany jest do szerokiej publiczności. Widz nie musi mieć wysokich kompetencji, aby obejrzeć ten film, ponieważ ma on charakter głównie rozrywkowy. Wystarczy, że odbiorca będzie w wieku nastoletnim. Docelowym odbiorcą będzie także widz z Polski. Należałoby zbadać czytelność komunikacji filmu w stosunku do odbiorcy będącego użytkownikiem innego języka, by móc określić, czy istnieje tu tego rodzaju ograniczenie.

Polegając na *Leksykonie gatunków filmowych* Hendrykowskiego, nie nazwałbym filmu *Vinci* hybrydą gatunkową ze względu na to, że nie łączy z sobą odległych gatunków. Cechą dzieła Machulskiego jest natomiast synkretyzm gatunkowy, czyli połączenie dobrze kojarzonych z sobą gatunków³⁰. Starłem się przedstawić elementy semantyczne świadczące o różnych cechach gatunkowych filmu oraz omówić sposób łączenia tych elementów, by pokazać, że synkretyzm gatunkowy jest częścią strategii autorskiej Juliusza Machulskiego, wykorzystywaną do pozyskiwania widzów przez poszerzanie motywów zawartych w filmie bez ryzyka zrażenia do siebie konkretnych grup odbiorców.

Według Krzysztofa Loski, pisząc o kinie gatunkowym, zakładamy istnienie relacji twórcy z odbiorcą, która pozwala nam myśleć o oczekiwaniach widzów³¹.

³⁰ *Ibidem*, s. 80–82.

³¹ K. Loska, *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 7–10.

Można założyć, że Machulski korzysta z „hollywoodzkiej składni”, w której wzorce gatunkowe są istotnym elementem strategii profesjonalisty³².

Sposób analizy genologicznej, który zaprezentowałem, można by wykorzystać na przykładzie innych filmów Juliusza Machulskiego. Szczególnie mam tutaj na myśli kultowego *Kilera* oraz *Kiler-ów 2-óch*. Są to teksty kultury znacznie popularniejsze niż *Vinci*³³. Być może tego typu prace pomogłyby przedstawić strategiczny schemat Machulskiego, na przykład powtórne korzystanie z tych samych gatunków i subgatunków.

Z perspektywy czasu możemy lepiej zbadać przyczyny sukcesu kina popularnego po 1989 roku, także w kontekście innych twórców. Tym bardziej że na sytuację komunikacyjną między autorem a odbiorcą patrzymy w coraz szerszym kontekście historycznofilmowym.

GENRE SYNCRETISM AS AN ELEMENT OF THE AUTHOR'S STRATEGY BASED ON THE EXAMPLE OF THE FILM *VINCI* BY JULIUSZ MACHULSKI

Summary

The article is a genealogical analysis of Juliusz Machulski's film *Vinci* (2004). The author of the text draws attention primarily to the codes and genre schemes used by the director, proving that the production in question is syncretic in nature. The solutions used in *Vinci* are also analyzed against the background of Machulski's entire output, which allows the author of this study to show that multi-genre works are a permanent element of the author's strategy chosen by this director.

³² R. Altman, *op. cit.*, s. 506.

³³ Por. np. A. Lewicki, *op. cit.*, s. 278–279; oraz M. Adamczak, *op. cit.*, s. 247.



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Elżbieta Szyngeł

ORCID: 0000-0002-2637-4153

Uniwersytet Wrocławski

KRYMINAŁ, KOMEDIA, PARODIA — PRZEKROCZENIA GATUNKOWE W FILMIE KRYMINALNYM *NA NOŻE* RIANA JOHNSONA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.3>

POCZĄTKI LITERATURY KRYMINALNEJ I JEJ DROGA NA KINOWY EKRAŃ

Geneza literatury kryminalnej została stosunkowo dobrze omówiona na gruncie badawczym¹. Dziś za narodziny tego gatunku uważa się pierwsze wydanie opowiadania Edgara Allana Poeego *Zabójstwo przy Rue Morgue*, w którym pojawia się sir August Dupin — nieco tajemniczy Francuz, rozwiązujący dzięki swym wyjątkowym inteligencji i intuicji zagadkę brutalnego morderstwa dwóch kobiet².

¹ Tylko w Polsce w ostatnich latach problemem tym zajmowali się między innymi: M. Kraska w książce *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013; T. Cegielski w książce *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*, Warszawa 2015; oraz M. Czubaj w książce *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010. Tematyce tej poświęcono również wiele monograficznych pozycji zbiorowych: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014; *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Kraków 2015; *Kryminal. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1. *Kryminal a medium (literatura — teatr — film — serial — komiks)*, red. T. Dalasiński, T.S. Markiewka, Toruń 2015; *Kryminal. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczżyńska *et al.*, Zielona Góra 2016; oraz *Literatura popularna*, t. 3. *Kryminal*, red. E. Bartos, K. Niesporek, Katowice 2019.

² Chodzi o opowiadanie *Morderstwo przy Rue Morgue*, opublikowane po raz pierwszy w 1841 r. na łamach „Graham’s Magazine”. Cechy kryminału ma też wcześniejsze opowiadanie Ernsta Teodora

Historycy literatury³ zauważają jednak, że literatura kryminalna swoją właściwą formę uzyskuje dopiero w drugiej połowie XIX wieku — wówczas to ogromną popularność zdobywa postać Sherlocka Holmesa stworzona przez Arthura Conan Doyle’a. Holmes — człowiek obdarzony fenomenalną zdolnością dedukcji — przeprowadza wiele śledztw, w których toku odkrywa tożsamość zbrodniarzy. Z czasem staje się on swoistym wzorem większości detektywów wykreowanych w kulturze masowej.

Popularność tej postaci przyczyniła się do bardzo szybkiego rozwoju detektywistycznej odmiany powieści kryminalnej, w której główny nacisk kładziony jest na śledztwo prowadzone przez bohatera. W konsekwencji historia detektywistyczna opiera się na nielinernej narracji, podążającej za porządkiem odkrywania kolejnych elementów łamigłówki, a przedstawiciel prawa usiłuje zrekonstruować wydarzenia z przeszłości, które doprowadziły do zbrodni. Odbiorca tej historii ma stać się obserwatorem intelektualnej gry między przestępcą a detektywem i jednocześnie identyfikować się z drugim z wymienionych⁴.

Ten rodzaj literatury, jak chyba żaden inny, był i nadal pozostaje podporządkowany wielu regułom. Jedne z pierwszych sformułował Ronald Knox, angielski ksiądz i autor powieści kryminalnych, który w dziesięciu punktach precyzyjnie określił zasady prowadzenia narracji, kreowania bohaterów, wyboru tożsamości zbrodniarza oraz podsuwania tropów czytelnikom⁵. Kolejne ograniczenia w tym zakresie dodał między innymi amerykański krytyk i pisarz Willard Huntington Wright⁶. Podobnie jak Knox opracował założenia poprawnej powieści kryminalnej. Odwołując się do praktyki pisarskiej i sumienia samego pisarza, stwierdził, że dobra literatura detektywistyczna wyklucza wątki miłosne, zdarzenia irracjonalne i działanie sił nadprzyrodzonych, a także powinna opierać się na procesie logicznego wnioskowania i nie korzystać ze stosowanych wcześniej zabiegów, jak wprowadzenie sobowtóra, napisanego szyfrem listu, seansu spirytystycznego itp.⁷

Zarówno Knox, jak i Wright starali się narzucić powieści kryminalnej konkretne ramy. Podejmowane przez nich próby stworzenia pewnego gatunkowego wzorca wynikały po części z uwarunkowań społecznych, politycznych i kulturalnych, ale — paradoksalnie — były także podyktowane chęcią oswobodzenia go z konwencjonalności, w którą popadł. Obaj twórcy wychodzili z założenia, że tylko jasno

Amadeusza Hoffmanna *Panna de Scudery* (1819), jednak tytułowa bohaterka nie prowadzi w nim — w przeciwieństwie do Dupina — typowego śledztwa.

³ A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 319.

⁴ Por. M. Czubaj, *op. cit.*, s. 158; oraz M. Tosik, *Reguły gry*, [w:] *Kryminal. Między tradycją...*, s. 27–28.

⁵ Por. M. Czubaj, *op. cit.*, s. 158.

⁶ S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright), *Dwadzieścia zasad pisania powieści detektywistycznych*, przeł. J. Krogulec, „Literatura i Kultura Popularna” 2015, nr 21, s. 189–192.

⁷ *Ibidem*.

określone zasady umożliwią stworzenie dzieła atrakcyjnego dla czytelnika. Chęć zastosowania się do ich wskazówek stawiała wyzwanie autorom dzieł detektywistycznych, ponieważ wymagała rezygnacji ze znanych już wcześniej zabiegów oraz zastosowania oryginalnych rozwiązań narracyjnych.

Z czasem Sherlock Holmes doczekał się wielu naśladowców. Są nimi między innymi bohaterowie Agathy Christie (Hercules Poirot, panna Marple), Georges'a Simenona (komisarz Maigret) oraz Grahama Chestertona (ojciec Brown), z których każdy w mniejszym lub większym stopniu wypełnia cechy pewnego konkretnego wzoru. Są to postacie wywodzące się z wyższych lub co najmniej uprzywilejowanych warstw społecznych, wykazują się wyjątkową spostrzegawczością, intuicją oraz umiejętnością logicznego myślenia. Dzięki zdobytym doświadczeniom życiowym mają dużą znajomość ludzkiej natury, co pozwala im wpaść na trop prowadzący do rozwiązania intrygi. Chociaż w postaci każdego ze wspomnianych detektywów można odnaleźć reminiscencje pomysłów Doyle'a, nie tworzą oni jednolitej grupy, kierującej się podobnymi motywacjami i w taki sam sposób zaangażowanej w śledztwo. Wszyscy jednak realizują podobną funkcję — są strażnikami istniejącego porządku świata. Przywracają ład, odkrywając tożsamość zbrodniarza, a tym samym sugerują, że rzeczywistość jest harmonijna, ponieważ przy użyciu logicznych metod można odkryć jedną, namacalną prawdę.

Wyjątkowa popularność literatury kryminalnej⁸, w tym jej odmiany detektywistycznej, sprawiła, że bardzo szybko upomniało się o nią kino, a wzór filmu detektywistycznego na dobre zdomował się w kulturze popularnej i mocno osadził w kinematografii.

Za pierwszy film kryminalny w historii kina uznaje się francuskie dzieło *Historia pewnej zbrodni* wyreżyserowane przez Ferdinanda Zeccę w 1901 roku⁹. Należy on do większego cyklu zatytułowanego *Sceny dramatyczne i realistyczne*. Dzieło przedstawia opowiedzianą w siedmiu scenach historię morderstwa i jest skonstruowane według schematu zaczerpniętego z literatury. Rozpoczyna się od ujęcia, w którym główny bohater popełnia zbrodnię — zabija kasjera bankowego. Następnie w specyficznej retrospekcji, mającej formę nałożonego na właściwy obraz „medalionu”, reżyser pokazuje, w jaki sposób doszło do przestępstwa, a w zakończeniu szokuje odbiorcę widokiem kary wymierzonej mordercy, tracącego głowę pod gilotyną. Chociaż realistycznie przedstawiona, *Historia pewnej zbrodni* nie wypełnia wszystkich znamion filmu kryminalnego.

⁸ Popularność, jaką powieść kryminalna cieszyła się wśród czytelników, nie przekładała się na uznanie krytyków. Więcej pisze o tym A. Gemra w artykule Eberhard Mock na tropie. *Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego*, [w:] *Śląskie pogranicza kultur*, t. 1, red. M. Ursel, O. Taranek-Wolańska, Wrocław 2013, s. 120–121.

⁹ G. Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle epoque — Francja, Wielka Brytania, Włochy*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 220–221.

Gatunek ten stał się popularny już w początkach kina, głównie za sprawą działalności dwóch francuskich wytwórni — Gaumont i Eclair. W pierwszej z nich powstały filmy Louisa Feuillade’a, który zekranizował powieść Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a *Fantomas*, opowiadającą o przestępcy zmieniającym swój wygląd i poszukującym go komisarzu, a także dziesięcioodcinkowy cykl *Wampiry*, przedstawiający pracę funkcjonariuszy policji stających do konfrontacji ze sprytnymi złoczyńcami. W wytwórni Eclair pracował z kolei Victorin Jasset reżyserujący serię o detektywie Nicku Carterze¹⁰. Moda na film kryminalny definiowany jako potyczka między przedstawicielami prawa a przestępcami przeniknęła do kina europejskiego i amerykańskiego. Podział między bohaterami przebiegał między tymi, którzy dokonują zbrodni, i tymi, którzy ją wyjaśniają, ale sympatia widzów uzależniona była od perspektywy przyjętej przez filmowców¹¹.

W tym ujęciu *Historia pewnej zbrodni* nie może zostać uznana za kryminał, ponieważ nie ma w niej śledztwa, a motywy kierujące mordercą twórcy wyjaśniają jedynie we wspomnianej retrospekcji. Tego rodzaju redukcja wynikała oczywiście z ograniczeń ówczesnej techniki filmowej, niepozwalającej jeszcze na stworzenie dłuższego dzieła z precyzyjnie zarysowaną linią narracyjną i pogłębioną charakterystyką bohaterów.

Z czasem film kryminalny w swojej klasycznej odmianie detektywistycznej wypracował własną ikonografię. Należą do nich przede wszystkim miejsca akcji. Są to głównie obiekty, wokół których toczy się życie klas uprzywilejowanych — duże, eleganckie domy, rezydencje na wsi, kluby dla dżentelmenów, kurorty, hotele, prywatne szkoły, słowem — przestrzenie, w których kontrast z makabryczną zbrodnią będzie dla odbiorcy szczególnie uderzający. Panujące w nich porządek i cisza oraz ich bogaty wystrój nasuwają skojarzenia z pogodnym, pozbawionym trosk życiem¹². Gdy wdzierają się w nie brutalność i śmierć, widz może odczuwać niejaką satysfakcję. Jej źródła tkwią zapewne w możliwości obserwowania, jak pewna wizja pozbawionego trosk, wygodnego życia, stanowiąca często przedmiot aspiracji samego odbiorcy, okazuje się tylko fasadą, która zostaje zdekonstruowana.

W ikonografii tego gatunku duże znaczenie ma również sposób przedstawiania detektywa. Zdecydowanie częściej jest to mężczyzna niż kobieta, zazwyczaj pochodzący z wyższych warstw społecznych. Elegancko ubrany, dobrze wykształcony, wzbudza respekt otoczenia, nawet jeżeli wydaje się nieco śmieszny z powodu swoich przyzwyczajzeń lub słabostek¹³.

¹⁰ J. Wojnicka, *Film gangsterski, film kryminalny, kino czarne*, [w:] *Słownik wiedzy o filmie*, red. J. Wojnicka, O. Katafiasz, Bielsko-Biała 2005, s. 365.

¹¹ *Ibidem*.

¹² E. Mandel, *Delightful Murder: A Social History of Crime Story*, Minneapolis 1985, s. 27.

¹³ W literaturze przedmiotowej zdecydowanie więcej uwagi poświęca się ikonografii filmów noir lub filmów gangsterskich, które sytuują się nieco w opozycji do ikonografii klasycznych filmów detektywistycznych. O ikonografii filmów gangsterskich pisze Alicja Helman w książce *Film gang-*

Już w pierwszych dekadach istnienia kina film kryminalny zaczął ewoluować: powstało wiele jego odmian, między innymi film szpiegowski (intryga kryminalna ma polityczny charakter), film policyjny (bohaterami są stróże prawa), film sensacyjny (fabuła opiera się na szybkiej i efektownie prowadzonej narracji), film mafijny i gangsterski (przedstawia losy zorganizowanych grup przestępczych)¹⁴. Kryterium wykorzystywanym przy budowaniu typologii gatunkowej stał się zarówno sposób kreowania postaci głównego bohatera, jak i przebieg schematu fabularnego, prezentowana wizja świata oraz stopień pogłębienia diagnozy społecznej.

Rezygnacja z propagandowej roli kina, jaka została mu narzucona w czasach drugiej wojny światowej, a także rozczarowanie nową, powojenną rzeczywistością oraz stylistyczne wpływy dużej grupy filmowców niemieckich pracujących w Hollywood w latach czterdziestych XX wieku¹⁵ doprowadziły do wykształcenia się nowego nurtu kina kryminalnego zwanego noir. Za kanwę jego scenariuszy nie służyły już powieści detektywistyczne „złotego wieku”, ale „czarne kryminały” proponujące nową postać śledczego. Nie był on już eleganckim mężczyzną z wyższych sfer, rozwiązującym kryminalne łamigłówki głównie dzięki sile własnego intelektu i wyjątkowym uzdolnieniom, ale żyjącym w permanentnym kryzysie człowiekiem, który balansuje na granicy prawa (choć utrzymuje pewien wewnętrzny rygor moralny), nie cieszy się szacunkiem ani swoich zleceniodawców, ani przestępców, jest mizantropem i cynikiem¹⁶.

Rozwój i rozkwit klasycznego kina noir przypada na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku, chociaż ustalenie jego precyzyjnych ram do dzisiaj budzi spory wśród badaczy¹⁷. W kolejnych dziesięcioleciach kino kryminalne rozwijało się w różnych kierunkach, czerpiąc zarówno ze swoich klasycznych źródeł, jak i z tradycji noir, wchodząc w związki z innymi gatunkami, takimi jak thriller, horror, film obyczajowy, a nawet komedia.

Bez względu na zmiany zachodzące w ciągu lat w filmie kryminalnym, do dzisiaj niewątpliwie jego najbardziej popularnym detektywem pozostaje Holmes. Przygody brytyjskiego śledczego zostały zekranizowane kilkaset razy. Wśród najpopularniejszych i najbardziej znaczących adaptacji jego przygód należy wymienić co najmniej kilka: *Prywatne życie Sherlocka Holmesa* w reżyserii Billy'ego Wildera (1970), zbiór czternastu filmów *Sherlock Holmes* wyprodukowany w latach 1939–

sterski, Warszawa 1990. Z kolei o ikonografii kina noir wspomina Paul Schrader w artykule *Uwagi o filmie noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 74–75.

¹⁴ J. Wojnicka, *op. cit.*, s. 366–367.

¹⁵ Więcej o przyczynach i zewnętrznych uwarunkowaniach powstania kina noir napisał między innymi P. Schrader, *op. cit.*, s. 71–74; oraz R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 23–51.

¹⁶ S. Bobowski, *Film noir — repetytorium (zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 13–14.

¹⁷ R.G. Porfirio, *The Dark Age of American Film: A Study of American Film Noir (1940–1960)*, New Haven 1979, s. 17.

1946 przez wytwórnie 20th Century Fox oraz Universal z Basilem Rathbone’em w roli głównej, *Sherlocka Holmesa* w reżyserii Guya Ritchiego (2009) oraz brytyjską serię *Przygody Sherlocka Holmesa* zrealizowaną w latach 1984–1994 przez Granada Television. W ostatnich latach niezwykłą popularność zdobył serial *Sherlock*, którego cztery sezony w latach 2010–2017 stworzyło BBC. Dzieła te różniły się nie tylko tonem opowieści (od satyrycznego, przez lekki i żartobliwy po ciężki i poważny), stylistyką, podejściem do ekranizowanego materiału literackiego, lecz także sposobem kreowania postaci głównego bohatera. Był on zarówno wyobcowanym geniuszem, komediantem, jak i kompletnym amatorem, który jest w stanie rozwiązać kolejne sprawy jedynie dzięki pomocy swojego przyjaciela doktora Watsona¹⁸.

Jak wspomniano, sama postać Holmesa z czasem zaczęła istnieć jako pewnego rodzaju wzór śledczego nie tylko w literaturze, lecz także w kinie. Wzór ten, modyfikowany w zależności od czasów i warunków zewnętrznych, nadal wydaje się mocno zakorzeniony w kulturze popularnej, natomiast ciągle nierozstrzygnięte pozostaje pytanie o to, jaki zbiór cech zyska postać detektywa we współczesnej kinematografii.

ŹRÓDŁA I TRADYCJE FILMU *NA NOŻE* RIANA JOHNSONA

Benoit Blanc jest kolejnym detektywem z długiego szeregu postaci wzorowanych po części na Holmesie. Blanc pojawia się w filmie *Na noże* wyreżyserowanym przez Riana Johnsona. Dzieło, które miało swoją premierę w 2019 roku, opowiada historię morderstwa Harlana Thrombeya — ekscentrycznego bogatego autora powieści kryminalnych. Ciało mężczyzny zostaje odnalezione w jego wielkim, imponującym domu, a w kręgu podejrzanych znajduje się cała jego rodzina, poprzedniego wieczoru biorąca udział w uroczystej kolacji. Blanc jest prywatnym konsultantem i na zlecenie tajemniczego klienta ma odkryć, kto jest winny popełnionej zbrodni.

W swojej opowieści filmowej Johnson odwołuje się do charakterystycznego tropu, mianowicie ukazania prób zrekonstruowania zbrodni, o którą podejrzanych jest kilka (lub kilkanaście) zgromadzonych w jednym miejscu osób. Spośród nich detektyw musi wytypować tę właściwą. Na tropie tym opiera się tak zwany whodunit¹⁹, tworzący specyficzny podgatunek filmów kryminalnych. Jego źródeł należy szukać w powieściach detektywistycznych powstałych między pierwszą a drugą wojną światową, w czasach określanych mianem „złotego wieku kryminału”.

¹⁸ Por. K. Jajko, *Reanimacja klasyki kryminału. Sherlock Holmes w kulturze popularnej początku XXI wieku*, [w:] *Kryminal. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1, s. 142–151.

¹⁹ Badacze do dzisiaj spierają się, kto i kiedy po raz pierwszy użył terminu „whodunit”. Prawdopodobnie został on ukuty przez Donalda Gordona w 1930 r., kiedy pojawił się na łamach „News of Books”, w recenzji powieści *Half-Mast Murder* Milwarda Kennedy’ego.

Wśród jego najbardziej znanych reprezentantów — Agathy Christie, Grahama Chestertona, Edmunda Crispina, Dorothy L. Sayers, Josephine Tey — panował pewien określony sposób pisania o przestępstwach²⁰.

Tematyka powieści (a później także filmów) klasyfikowanych jako whodunit obraca się wokół zbrodni przedstawianej jako zagadka do rozwiązania. Ponadto jednak stara się angażować odbiorcę w proces dedukcji, umożliwić mu wejście w rolę detektywa i odkrycie tożsamości sprawcy w toku procesu, w którym różne przedmioty i słowa wypowiedane przez bohaterów stają się znaczące, poddają się interpretacji i pozwalają na wyciąganie wniosków. Przeprowadzając samodzielny proces dedukcji, czytelnik (bądź widz) konkuruje z ekspertem śledczym, nieustannie starając się go wyprzedzić²¹.

W przeciwieństwie do klasycznego thrillera whodunit opiera się na podwójnej linii narracyjnej. Jedna z nich rozgrywa się w rzeczywistym czasie powieści lub filmu, natomiast druga przez dłuższy czas pozostaje ukryta i wraz z postępami pracy detektywa zostaje stopniowo ujawniona²². Obie linie narracyjne współistnieją i przeplatają się, jednak mają inny punkt ciężkości — akcentują bądź pracę detektywa, proces stawiania hipotez i próby wyjaśniania przyczyn zbrodni (pierwsza), bądź samą zbrodnię (druga). Część „wyjaśniająca”, inaczej niż w thrillerze, nie zbiega się z akcją, ale płynie niejako obok niej²³.

Klasyczny whodunit wykorzystuje wiele konwencji i stereotypów, zarówno w zakresie kreowania postaci, jak i scenerii oraz sposobu dokonania zbrodni. Z tego względu autorzy dzieł reprezentujących ten podgatunek podejmowali starania, aby zerwać z wypracowanymi schematami i wprowadzić odbiorców w błąd. W tego rodzaju dziełach istotne jest, aby czytelnik bądź widz niemal do końca nie był w stanie odgadnąć tożsamości sprawcy morderstwa i poczuł się zaskoczony rozwiązaniem zagadki, które w zamyśle ma być oryginalne i ciekawe, ale jednocześnie mocno umocowane w fabule.

Whodunit jest podgatunkiem bardzo chętnie eksploatowanym przez kino. Jego atrakcyjność ma co najmniej kilka przyczyn. Jedną z nich jest możliwość zgromadzenia w jednej przestrzeni wielu ciekawych, charakterystycznych postaci, wśród których detektyw musi znaleźć winnego. Ponadto pozwala na stworzenie opowieści bardzo precyzyjnej pod względem konstrukcyjnym, a jednocześnie sprzyja eksperymentom w zakresie prowadzenia narracji. Whodunit pozornie — przez zawężenie kręgu podejrzanych — dysponuje ograniczonym potencjałem zaskakiwania widza, ale w rzeczywistości inspiruje twórców do poszukiwania coraz to nowych rozwiązań. Przykładowo, w kryminale Christie *I nie było już nikogo* (1939) schemat

²⁰ T. Cegielski, *op. cit.*, s. 279–288.

²¹ R. Felski, *The Limits of Critique*, Chicago 2015, s. 93.

²² S. Peacock, *Stieg Larsson's: Millennium Trilogy: Interdisciplinary Approaches to Nordic: Noir on Page and Screen*, New York 2012, s. 44.

²³ R. Herbert, *Whodunit? A Who's Who in Crime and Mystery Writing*, Oxford 2003, s. 92.

zbrodni doskonałej zostaje odwrócony, ponieważ żaden z podejrzanych zgromadzonych na wyspie nie jest zbrodniarzem, natomiast w *Morderstwie w Orient Expressie* (1933) tej samej autorki winnymi okazują się wszyscy zgromadzeni — dwanaście osób²⁴. Niewątpliwie jednak najbardziej znaczącą cechą whodunit jest w tym kontekście potencjał w zakresie oddziaływania na widza, hipnotyzowania i wciągania go w proces rozwiązywania zagadki.

Jedną z najbardziej znanych, a jednocześnie najpełniejszych realizacji whodunit na gruncie filmowym jest *Clue* w reżyserii Jonathana Lynna z 1985 roku. Jego akcja rozgrywa się podczas jednego wieczoru, w tajemniczym domu z dala od cywilizacji. Sześcioro obcych sobie ludzi zaproszonych na uroczystą kolację musi odkryć mordercę gospodarza przyjęcia i znaleźć odpowiedź na pytanie, kto i dlaczego zaaranżował ich spotkanie. Dzieło Lynna jest ciekawe o tyle, że oprócz wykorzystania wszystkich charakterystycznych dla whodunit wątków prezentuje trzy alternatywne zakończenia, a w każdym z nich winnym okazuje się inny uczestnik zgromadzenia.

Przywołanie tytułu filmu Lynna wydaje się o tyle zasadne, że za jego kanwę posłużyła gra planszowa Cluedo. Jej uczestnicy, wcielający się w role gości przebywających na eleganckiej kolacji, mają za zadanie zidentyfikować zabójcę, a także odkryć miejsce i narzędzie zbrodni. Służy temu odkrywanie kolejnych kart. Detektywi z filmu *Na noże* w jednej ze swoich rozmów zauważają, że „dom Thrombeya wygląda jak plansza do Cluedo”. To bezpośrednie intertekstualne odwołanie — zarówno do gry, jak i innego dzieła kinematografii — buduje jasny komunikat dotyczący tego, z jaką tradycją reżyser podejmuje dialog.

Wspomniane odwołania są widoczne zarówno na poziomie treściowym, jak i formalnym, jednak *Na noże* tylko pozornie wydaje się klasycznym filmem kryminalnym — reprezentantem whodunit. Jego fabuła opiera się na śledztwie prowadzonym przez prywatnego detektywa i asystujących mu oficjalnych przedstawicieli prawa. Praca oficerów kryminalnych polega na próbach zrekonstruowania wydarzeń feralnego wieczoru i w efekcie ma przynieść rozwiązanie łamigłówek, jakim będzie odkrycie tożsamości mordercy. Mężczyźni wykazują się znajomością ludzkiej natury, zakładając, że niemal wszystkie zgromadzone w domu osoby mają ukryte motywy, a śmierć seniora rodu przyniesie im wymierne korzyści. Przeprowadzają przesłuchania, organizują oględziny, gromadzą dowody, dyskutują, słowem — starają się spełnić zmusne, ale niezbędne w procesie poszukiwania zbrodniarza obowiązki. Chociaż narracja nie jest prowadzona z punktu widzenia kolejno wszystkich posta-

²⁴ Zarówno *I nie było już nikogo*, jak i *Morderstwo w Orient Expressie* doczekały się wielu filmowych ekranizacji. W wypadku pierwszego z wymienionych filmów były to między innymi dzieła: René Claira (1945), George’a Pollocka (1965), Petera Collinsona (1974), Stanisława Govorukhina (1988) oraz Alana Birkinshawa (1989). Z kolei dwie najbardziej znane ekranizacje *Morderstwa w Orient Expressie* to filmy Sidneya Lumeta z 1974 r. oraz Kennetha Branagha z 2017 r.

ci, odbiorca stopniowo poznaje ich historie, a w konsekwencji może weryfikować dane i porównywać oficjalne wypowiedzi bohaterów ze stanem rzeczywistym.

Ten klasyczny schemat rozwija się jednak tylko do pewnego momentu i stosunkowo szybko zostaje zakwestionowany. We wzorcowej opowieści odpowiedzi na pytanie o mordercę powinien w epilogu udzielić detektyw. W filmie *Na noże* twórcy około czterdziestej minuty ujawniają, co stało się za drzwiami sypialni Thrombeya w noc jego śmierci. W długim, retrospektywnym ujęciu pokazują działania pielęgniarki Marty, która przypadkowo myli buteleczki z lekarstwami i podaje swojemu pracodawcy niewłaściwy środek, a później — w porozumieniu z nim — stara się zatuszować skutki popełnionej pomyłki. Takie rozwiązanie zagadki ma w założeniu zaskakiwać widza i jednocześnie wpływać na jego sposób odbioru całego dzieła. Od chwili, w której zapoznaje się on z retrospekcją, jego uwagi nie zaprzęta już tożsamość mordercy, ale obserwacja jego wysiłków podejmowanych w celu ukrycia zbrodni.

Tego rodzaju dekonstrukcja klasycznej formuły gatunkowej nie jest oryginalna, wręcz przeciwnie; można ją zaobserwować w szeregu filmów. Spośród nich warto wskazać między innymi *Osiem części prawdy* (reż. Pete Travis, 2008) czy *Prawnika z Lincolna* (reż. Brad Furman, 2011). Odebranie widzowi możliwości uczestniczenia w rozwiązywaniu zagadki i poszukiwaniu prawdy zostaje zastąpione kontemplacją natury zła. Tego rodzaju zabieg jest charakterystyczny dla współczesnego kina kryminalnego, przenoszącego punkt ciężkości z łamigłówki na problem oceny otaczającej rzeczywistości.

Na noże nie tylko odwraca formułę klasycznego kryminału, lecz także wiele uwagi poświęca problemom społecznym. Oprócz prób zderzania postaw poszczególnych członków rodziny Thrombeyów, którzy znacznie różnią się pod względem wyznawanych wartości i tworzą galerię postaci reprezentujących skrajnie różne poglądy polityczne, reżyser skupia się też na konfliktach rasowych we współczesnym społeczeństwie amerykańskim. Są one szczególnie widoczne w wątku Marty, pielęgniarki zamordowanego. Dziewczyna przyjechała do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu lepszego życia. Część rodziny Thrombeyów stawia ją za wzór emigrantki, która dzięki ciężkiej pracy wpasowała się w struktury amerykańskiego społeczeństwa. Zadowoleni ze swojej otwartości i tolerancji Thrombeyowie nie dostrzegają niewłaściwości swojego zachowania. Ich pochwały kierowane w stronę Marty mają protekcyjny charakter, a większość z nich nie jest nawet w stanie zapamiętać kraju pochodzenia dziewczyny i kompletnie nie interesuje się jej losem.

Dzięki temu wątkowi Johnson ma okazję do snucia refleksji o nieco innym charakterze. Sugeruje, jak bardzo rozdarłe jest współczesne społeczeństwo amerykańskie, balansujące między nacjonalizmem i niechęcią do wszystkiego, co obce, a tolerancją i otwartością. Obie te postawy zostają wykpione, ponieważ reprezentują je postacie zakłamane, chciwe, niesprawiedliwe i mało inteligentne. Reżyser daje także do zrozumienia, że prezentowany przez bohaterów liberalizm jest jedynie re-

zultatem uprzywilejowanej pozycji, którą zajmują i traci na znaczeniu, gdy sytuacja życiowa wymaga od nich rezygnacji z własnej wygody i aspiracji.

W zakończeniu reżyser przewrotnie wywyższa pielęgniarkę, do tej pory pogardzaną przez wszystkich — robi to zarówno w wymiarze fabularnym (dziewczyna dziedziczy cały majątek zmarłego, a jego rodzina pozostaje bez środków do życia), jak i w wymiarze symbolicznym (w ostatniej scenie umieszczając Martę na balkonie, z którego może spoglądać na zgromadzonych na podjeździe domu byłych pracodawców, teraz już pozbawionych pieniędzy).

Dzieło filmowe Johnsona polemizuje z tradycją klasycznych dzieł detektywistycznych; nie jest również paralelnie wobec realistycznych opowieści kryminalnych, pełnych brutalności i przemocy. Chociaż reżyser tworzy na ekranie świat przesycony zbrodnią, korupcją, rasowymi uprzedzeniami i żądzą bogactwa, jednocześnie stara się opowiedzieć historię naznaczoną ironią. Kończy się ona happy endem, ale nie jest pozbawiona gorzkiego i pozbawionego złudzeń komentarza społecznego. Mimo to *Na noże* dalekie jest od propozycji wystosowywanych przez autorów filmów z podgatunku noir i ich spadkobierców, kreujących wizję rzeczywistości, której ofiarami padają najsłabsi. Wręcz przeciwnie, w prezentowanej historii sprawiedliwość dosięga nawet ludzi z wyższych sfer, a pozycja i tytuły nie zapewniają im ochrony.

Zakończenie zaproponowane przez Johnsona, połączone z wątkiem oddania zbrodniarza w ręce policji, mają przywrócić zakwestionowany porządek świata przedstawionego i pozostawić odbiorcę z uczuciem satysfakcji i odprężenia. Opowieść kryminalna realizuje tutaj swoją moralitetową funkcję.

BENOIT BLANC JAKO NIETYPOWY DETEKTYW KINA KRYMINALNEGO

Jak dowodzi Anna Martuszevska²⁵, detektyw jest najważniejszym elementem struktury powieści kryminalnej, ponieważ to z nim identyfikuje się odbiorca poszukujący rozwiązania zagadki. Sposób kreowania postaci śledczego w wielu przypadkach umożliwia określenie podgatunku tego rodzaju literatury. Może być on eleganckim mężczyzną z wyższych sfer o nietypowych umiejętnościach lub niespotykanej wiedzy, ale też błędnym rycerzem zapuszczającym się w najbrudniejsze zaułki miasta w poszukiwaniu sprawiedliwości lub zrezygnowanym przedstawicielem prawa, który wykonując swoją pracę, stara się w miarę możliwości przywrócić namiastkę społecznego ładu. Jego postać oraz sposób, w jaki prowadzi śledztwo, narzucają opowieści konkretne ramy gatunkowe: klasycznej powieści detektywistycznej, czarnego kryminału, współczesnego kryminału społecznego itp.

²⁵ A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 320–322.

Charakterystyka detektywa prowadzącego śledztwo w filmie *Na noże* — Benoita Blanca — powinna zostać przeprowadzona na dwóch płaszczyznach. Jedną z nich jest obszar, w którym bohater wypełnia schemat detektywa z klasycznego kryminału, drugą — te miejsca, gdzie jego sposób bycia oraz działania obnażają i podważają najważniejsze założenia tego schematu, zarówno te strukturalne, jak i filozoficzne. Twórcy filmu w wyraźny sposób odwołują się do spetryfikowanego w kulturze modelu detektywa usiłującego rozwikłać zagadkę, ale jednocześnie dokonują wielu przekroczeń, dekonstruuując istniejący wzorzec i reinterpretując go w taki sposób, by ostatecznie podjąć próbę obnażenia jego niewystarczalności.

Pozornie Benoit jest postacią typową dla klasycznego kryminału. Widz poznaje go w chwili, gdy przyjeżdża do domu zamordowanego Thrombeya w charakterze konsultanta pomagającego miejscowej policji. Na zlecenie tajemniczego klienta i z pomocą dwóch oficerów ma odszukać zbrodniarza.

Blanc zostaje wprowadzony na scenę wydarzeń w sposób dość nietypowy. Podczas pierwszych przesłuchań prowadzonych przez inspektorów niemal całkowicie usuwa się w cień. Jest niewidoczny tak bardzo, że nieważny widz mógłby kompletnie go zignorować. Początkowo detektyw wydaje się niewiele znaczącym statystą, pomocnikiem bardziej dynamicznych śledczych reprezentujących oficjalne organy ścigania. Oczy widza kierują się na Blanca, kiedy zdeorientowana rodzina zaczyna dopytywać o jego tożsamość, kompetencje i personalia zleceniodawcy. Krewni zamordowanego Thrombeya prezentują gamę reakcji na obecność niepokojącej, tajemniczej postaci — od irytacji przez zaciekawienie po podziw. Z ich zdawkowych uwag widz dowiaduje się, że Blanc jest znanym detektywem, określanym w mediach mianem „ostatniego detektywa-dżentelmena”.

Ta ekspozycja, połączona z nienagannym wyglądem, dobrymi manierami i poziomym zdystansowaniem Blanca²⁶ wobec rozgrywających się wokół niego wydarzeń, stanowi odwołanie do wzoru klasycznego detektywa z powieści kryminalnej.

Blanc jako detektyw prowadzi przesłuchania i obserwacje, które w założeniu są podstawą do wysnuwania wniosków dotyczących sprawcy zbrodni. Przypomina w tym swoich poprzedników na czele z Sherlockiem Holmesem i Herculesem Poirotem. Wraz z rozwojem akcji to wrażenie się zmienia. Widz zaczyna nabierać wątpliwości co do wyjątkowych zdolności mężczyzny. Wydaje się on nie odstawać pod względem posiadanych uzdolnień od pozostałych przedstawicieli prawa. Błądzi we mgle, szukając motywów morderstwa i początkowo koncentrując się wyłącznie na tych najbardziej prawdopodobnych. Sprawia wrażenie, że brakuje mu fantazji i intuicji, tak potrzebnych w pracy detektywa i umożliwiających dostrzeżenie tego, czego nie widzą inni. Tym samym sytuuje się o kilka stopni niżej niż Dupin, Holmes czy Poirot, którzy posiadli umiejętność wysnuwania wniosków z każdej, nawet naj-

²⁶ O postaci i cechach klasycznego detektywa pisali T. Cegielski, *op. cit.*, s. 210–259; oraz A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 320–321.

mniejszej poszlaki. Nie charakteryzuje się większą bystrością ani szybkością niż oficerowie policji. Nie potrafi przewidywać skutków dokonanej zbrodni ani kolejnych ruchów mordercy, a w konsekwencji, w miarę możliwości, im zapobiegać. Nie jest również zindywidualizowaną postacią, w znaczący sposób różniącą się od zastępów innych detektywów pojawiających się na kinowych ekranach²⁷.

Ostatecznie jednak to detektyw Blanc rozwiązuje zagadkę, wykorzystując przy tym — podobnie jak jego poprzednicy na czele z Holmesem — zdolność logicznego myślenia, opartego na zdobytej wiedzy i racjonalnych przesłankach oraz sztukę uważnej obserwacji. Tym samym dekonstruuje dotychczasowe przekonania widza, który miał wątpliwości co do jego kwalifikacji. Okazuje się człowiekiem nader bystrym, detektywem potrafiącym z drobnych poszlak zrekonstruować przebieg wydarzeń. Niezwykle trafnie zauważa, że „dowody potrafią zmacić najbardziej przejrzystą opowieść”, dając tym samym do zrozumienia, że przekroczenie własnych ograniczeń i stereotypowego patrzenia na rzeczywistość jest jedną z największych trudności w pracy detektywa. Chociaż leży mu na sercu dobro Marty i zdaje sobie sprawę z wagi wydarzeń, w których uczestniczy, jednocześnie śledztwo jest dla niego intelektualną rozrywką.

Zinterpretowanie postaci Blanca wydaje się zadaniem o tyle trudnym, że twórcy filmu bardzo oszczędnie dysponują informacjami na jego temat. Niewiele o nim wiadomo oprócz tego, że decydując się na pracę detektywa, stał się kontynuatorem rodzinnych tradycji. W rozmowie z jedną z bohaterek wspomina, że jego ojciec był kapitanem policji. Stroni jednak od demonstrowania własnych poglądów, nie opowiada o upodobaniach, zainteresowaniach i swoich bliskich. Ten brak informacji sprawia, że widzowi niezwykle trudno go ocenić i niemal do ostatniej chwili nie jest pewien, czy obserwuje pracę zawodowca, czy sprytnego oszusta lub dyletanta; czy sprawa morderstwa zostanie przez niego rozwikłana, czy na zawsze trafi do akt.

Blanc ma niewiele wspólnego z postaciami detektywów wykreowanych w czarnym kryminale i różnych jego odmianach. Jak wspomniano, więcej czerpie z tradycji klasycznego dzieła detektywistycznego i wzoru Sherlocka Holmesa, jednak nie jest kolejnym genialnym wcieleniem detektywa z Baker Street. Specyficzny sposób przedstawiania postaci Blanca uwarunkowany jest strukturą filmu *Na noże*, który w połowie zmienia się z klasycznego obrazu detektywistycznego w studium rodzinne oraz opowieść o próbach ukrycia zbrodni. Zmiana ta dokonuje się w chwili, w której reżyser decyduje się przedstawić widzom przebieg feralnego wieczoru i w czterdziestej minucie opowieści ujawnić tożsamość mordercy. Wtedy rola detektywa zostaje zakwestionowana, a w konsekwencji zmienia się jego pozycja wobec widza. Przystaje być przewodnikiem po filmowym świecie i partnerem w procesie rozwiązywania kryminalnej łamigłówki, a staje się kolejnym pionkiem

²⁷ O słabości pozycji detektywa w strukturze powieści detektywistycznej wspominał S. Žižek w artykule *Logika powieści detektywistycznej*, przeł. J. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81 (3), s. 256–257.

na szachownicy do Cluedo. Jego zmagania ze sprawą widzowie mogą obserwować ze zdecydowanie bardziej komfortowej pozycji osób wiedzących już, kto zabił Thrombeya. W tym ujęciu Blanc zostaje niejako zdegradowany, a jego znaczenia dla odbiorcy znacznie zredukowane. Widz nie traci przez to jednak satysfakcji odczuwanej z powodu wykrycia mordercy, wręcz przeciwnie — filmowa opowieść poprowadzona jest w taki sposób, aby satysfakcja była jak największa.

Jej źródła wynikają z osadzenia kryminalnej historii w kontekście problematyki społecznej. Blanc jest w tym ujęciu kimś, kto buduje nowy porządek. Okazuje się jedynym bohaterem, który stoi po stronie pielęgniarki Marty, na mocy testamentu dziedziczącej cały majątek zamordowanego pisarza. Nie może pogodzić się z tym przyzwyczajona do luksusowego trybu życia rodzina Thrombeyów. Choć jej przedstawiciele mają przekonanie, że wszystko osiągnęli własnymi siłami i wielokrotnie podkreślają w rozmowach znaczenie liberalnego etosu pracy, w rzeczywistości swoją pozycję zawdzięczają jedynie karierze literackiej nestora rodu i jego wpływowi. Blanc chroni Martę przed ich roszczeniami, a doprowadzając do zaareztowania mordercy, ostatecznie przypieczętowuje los całej rodziny, która musi uznać legalność ostatniej woli Harlana i od tej pory radzić sobie bez jego finansowego wsparcia.

Satysfakcja widza wynika więc z faktu, że w ostatniej scenie ma możliwość obserwować triumf łagodnej i pracowitej Marty oraz upadek całej rodziny, a przede wszystkim jej najbardziej odrażającego członka — Ransoma, który ostatecznie okazuje się prawdziwym sprawcą zbrodni.

Blanc — chociaż nie mówi otwarcie o swoich poglądach społecznych i politycznych — staje się tutaj kimś, kto dzięki rozwiązaniu sprawy nie tylko przywraca ład i bezpieczeństwo w świecie, lecz także tworzy w nim nową, zdecydowanie lepszą, bardziej sprawiedliwą hierarchię.

WSPÓŁCZESNE PRZEKROCZENIA GATUNKOWE W KINIE KRYMINALNYM I ICH UWARUNKOWANIA

Sposób kreowania postaci detektywa w filmie *Na noże* prowokuje do stawiania pytań o to, czy współczesny film kryminalny — będący reprezentantem jednego z najbardziej skonwencjonalizowanych i odpornych na zmiany gatunków — może stworzyć nową wartość dla widza, bezbłędnie rozpoznającego schematy charakterystyczne dla tego rodzaju dzieła. W wielu przypadkach wzorce strukturalne i narracyjne, na których się opiera, są jego ograniczeniem. Paradoksalnie jednak równie często odwołania do pewnych stereotypowych klisz umożliwiają ich twórcze przetworzenie, tym wyraźniejsze dla odbiorcy.

Jak wspomniano, do pewnego momentu dzieło Johnsona rozwija się jak typowy film kryminalny, jednak z czasem zostaje on zmodyfikowany. Jego twórcy

umożliwiają widzom śledzenie precyzyjnej konstrukcji fabularnej prowadzącej do odkrycia tożsamości mordercy, a jednocześnie niejako mimochodem do poznania życiorysów, charakterów i motywacji wszystkich bohaterów.

Film można w tej perspektywie przeanalizować jako kolejne świadectwo zmian zachodzących w kulturze popularnej, mianowicie coraz intensywniejszego przenikania się gatunków filmowych i zatarcia między nimi granic²⁸. Klasyczna opowieść kryminalna, która ze względu na stopień skonwencjonalizowania może być nieatrakcyjna dla współczesnego widza, została tutaj wzbogacona o utrwalone formuły i dobrze rozpoznawane kody charakterystyczne dla innych gatunków filmowych, przede wszystkim komedii. W dziele Johnsona komizm jest pewną kategorią estetyczną organizującą cały film²⁹.

Reżyser wykorzystuje komizm w znacznie większym stopniu, niż można byłoby tego oczekiwać od opowieści o morderstwie. Przeciwstawia poważne problemy, z którymi zmagają się bohaterowie (nagła, brutalna śmierć bliskiej osoby, trudności finansowe, konieczność usamodzielnienia się, opieka nad niesfornym potomstwem), zabawnym fragmentom, łagodzącym surową tematykę filmu.

Wspomniany komizm demonstrowany jest na kilku poziomach. Przejawia się między innymi w sposobie kreowania bohaterów. Johnson zderza z sobą dwa przeciwstawne światopoglądy. Reprezentantką lewicowego, wolnościowego, tolerancyjnego i otwartego na inność jest wnuczka Thrombeya Meg, natomiast konserwatywnego, ocierającego się o nacjonalizm i homofobię — jego wnuk Jacob. Dwoje młodych ludzi podczas rodzinnych spotkań toczy nieustanną wojnę, a ich wzajemne docinki mają w założeniu tworzyć dowcipny kontrpunkt poważniejszych rozmów prowadzonych przy stole. Jednocześnie żadne z bohaterów nie dostrzega, jak fasadowe jest ich polityczne i społeczne zaangażowanie, które ogranicza się do hasel wypowiedzianych podczas rodzinnych dyskusji, natomiast ma niewielkie przełożenie na codzienne życie.

Inną, do pewnego stopnia komiczną, bohaterką jest pielęgniarka Marta cierpiąca na niespotykaną przypadłość. Ponieważ kłamstwo wywołuje u niej gwałtowne mdłości i wymioty, jest ona jedynym gwarantem prawdy w świecie przesiąkniętym kłamstwem, ale jednocześnie prowokuje szereg zabawnych sytuacji pozwalających rozładować napięcie podczas przesłuchania świadków lub kompromitującego wyznania mordercy. Postacią wzbudzającą rozbawienie jest także matka Harlana Thrombeya, stuletnia milcząca staruszka, większość czasu ignorowana przez rodzinę, a jednocześnie mająca w swoim ręku informacje będące kluczem do rozwiązania zagadki. Wreszcie komiczny jest sam Blanc, który nie dostrzega dramatycznych

²⁸ Por. R. Altman, *Dlaczego czasem łączy się gatunki*, [w:] *idem, Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 287–323.

²⁹ Por. W. Antosik, *Komizm*, [w:] *Słownik wiedzy o kulturze*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz *et al.*, Warszawa 2009, s. 295.

wydarzeń rozgrywających się za jego plecami, ponieważ siedzi w samochodzie i słucha muzyki, nie potrafi przeprowadzić profesjonalnego pościgu za podejrzanymi i pozwala, aby najważniejsze dowody w śledztwie zostały w prosty sposób zniszczone.

Komizm uwidacznia się też w (pozornie) dyletanckich próbach odkrycia przez detektywów zagadki śmierci Thrombeya, równie nieudolnych i rozpaczliwych usiłowaniach Marty, aby ukryć swoje zaangażowanie w sprawę oraz w nieporadnych dążeniach rodziny do obalenia testamentu zmarłego. Detektywi w kompromitujący sposób tracą materiał dowodowy nagrany na kasecie wideo i zdeptują ślady na ścieżce prowadzącej do domu zamordowanego. Marta podczas rozmowy z Blankiem desperacko próbuje pozbyć się odłamanego kawałka drewnianej okiennicy, po której wspinała się w nocy do sypialni Harlana. Z kolei Thrombeyowie przeszukują internet w celu znalezienia sposobów na obalenie testamentu, ignorując przy tym zdroworozsądkowe, poparte wiedzą i wieloletnią praktyką rady swojego adwokata.

Podsumowując, komizm w filmie Johnsona opiera się na niemal permanentnym zakłócaniu oczekiwań widzów. Spodziewają się oni ujrzeć rekonstrukcję wieczoru, w którym doszło do morderstwa, a następnie odkryć tożsamość samego mordercy. Ich pragnienia są nieustannie konfrontowane z humorystycznym charakterem kolejnych scen. Humor wybrzmiewa tu szczególnie mocno, jako że przedmiotem tego rodzaju zmańczenia tonu opowiadanej na ekranie historii jest film kryminalny, ukazujący wiele emblematycznych tropów.

Uwzględniając mnogość elementów komicznych, można przyporządkować *Na noże* do podgatunku komedii kryminalnej, za którą też kryje się wiele rozpoznawalnych konwencji. Innymi słowy sposób ukazywania świata jest właściwy kryminałowi, jednak w dużym stopniu podporządkowany zasadom komedii — żartobliwemu wizerunkowi bohaterów oraz przedstawianych wydarzeń, a także konieczności wprowadzenia szczęśliwego zakończenia.

Reżyser w wybranych momentach nie poprzestaje jednak na humorze, ale ociera się wręcz o parodię. Parodia definiowana jest ogólnie jako „prześmiewcze naśladownictwo istniejącego dzieła bądź gatunku artystycznego. Celem parodii jest kpina ze sposobu przedstawiania, poprzez komiczne wyjaskrawienie i zagęszczenie cech rozpoznawalnego wzorca”³⁰. Aby sparodiować film kryminalny, Johnson komicznie wyjaskrawia i zagęszcza cechy rozpoznawalnego wzorca. Podejmuje intertekstualną grę z widzem, zakładając, że ten będzie w stanie rozpoznać wszystkie charakterystyczne konwencje. Gra ta wymaga od odbiorcy pewnych kompetencji, a reżyser sugeruje, że nie może opowiedzieć swojej historii tak, jak czynili to jego poprzednicy, z większym pietyzmem traktujący wyznaczniki gatunkowe.

Parodystyczne ambicje reżysera widoczne są przede wszystkim dzięki wystrzeniu cech charakterystycznych dla formuły gatunkowej, jaką jest whodunit.

³⁰ J. Ostaszewski, *Parodia filmowa*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 138.

Reżyser wykorzystuje wszystkie jej elementy w sposób pozornie bezrefleksyjny — przedstawia historię morderstwa i późniejszego śledztwa, gromadzi podejrzanych bohaterów w równie podejrzanym, wyobcowanym miejscu zbrodni, wprowadza ograniczenia czasowe opowiadanej historii, a także postacie prywatnego detektywa i oficjalnych organów ścigania.

Blanc jest swoistą wypadkową cech detektywów przedstawianych na kinowym ekranie. Po części wpisuje się w pewien archetyp bohatera, który jedynie dzięki intuicji oraz inteligencji może rozwiązać zagadkę i wymierzyć sprawiedliwość. Jednak Johnson kreśli portret śledczego jako postaci co najmniej ambiwalentnej — detektyw jest człowiekiem stanowczym, zdeterminowanym, inteligentnym i spostrzegawczym, ale również chwilami zagubionym, mało sprytnym i sprawiającym wrażenie pozbawionego znajomości ludzkiej natury.

Mimo to w dziele o cechach parodystycznych, jakim jest *Na noże*, wybrane elementy nie są wystarczająco zniuansowane. Pozostali bohaterowie zostali odmalowani bardzo wyraźną kreską. Stanowią oni pewne reprezentacje konkretnych typów, a nie zindywidualizowane postacie. Widz ma okazję obserwować na ekranie przedsiębiorczą, pozornie pozbawioną uczuć bizneswoman, młodego lekkoducha, dandysa i bawidamka, będącego czarną owcą w rodzinie, pozornie ułożonego młodzieńca o faszystowskich sympatiach, młodą, modną, wykształconą kobietę prowadzącą światowy tryb życia i deklarującą swoje lewicowe sympatie.

Parodystyczne ambicje reżysera widoczne są również w pewnej konwencjonalności i sztuczności zachowań bohaterów oraz braku życiowego prawdopodobieństwa rozgrywających się wydarzeń. Ujawnia się to już w pierwszej scenie, w której pomoc domowa odkrywa zwłoki właściciela domu, malowniczo upozowane na tle gabinetu wypełnionego artefaktami jego pisarskiej pracy i świadczącymi o zainteresowaniu makabrą.

Wyostrenie, a w konsekwencji pewna parodystyczność ujawniają się także w warstwie wizualnej filmu. Pierwsze kadry prezentują domostwo Harlana Thrombeya, przypominające wspomnianą „planszę do Cluedo”. Jest to stary budynek, usytuowany z dala od innych, pogrążony we mgle. Jego bardzo eleganckie, niemal przestyliżowane wnętrza są wypełnione olbrzymią ilością przedmiotów, przede wszystkim przerażających lalek, figurek, arlekinów i rzeźb, których powykrzywiane twarze wyłaniające się z mroku mogą budzić przerażenie. To staroświeckie domostwo uważane przez Thrombeyów za gniazdo rodowe (co wykpiwa Blanc, zauważając, że Harlan kupił je w latach osiemdziesiątych XX wieku od bankrutującego pakistańskiego milionera), jest nieco żartobliwym nawiązaniem do motywu nawiedzzonego domu.

Precyzyjnie zdefiniowanie zjawiska, jakim jest film kryminalny, nastęrcza wielu trudności. Trudności te mają co najmniej kilka przyczyn. Pierwszą z nich jest zbudowanie zwięzłej i jednoznacznej definicji samego pojęcia gatunku filmowego. Najogólniej jest on zbiorem reguł i konwencji, do których odnosi się pojedynczy

tekst kultury. Zbiór ten gwarantuje pewną spójność dzieła, a jednocześnie pozwala na jego lepszą identyfikację i zrozumienie przez odbiorcę³¹.

Kryteriów wyodrębniania gatunków filmowych jest bardzo dużo, przez co ich granice w wielu przypadkach pozostają płynne. Przykładowo, cechą różnicującą gatunek może być temat dzieła filmowego lub poruszane w nim zagadnienie (western przedstawiający świat Dzikiego Zachodu, film gangsterski skoncentrowany wokół działalności grup przestępczych), ale także sposób prezentacji treści (musical wykorzystujący do tego celu taniec i śpiew, film detektywistyczny oparty na schemacie rozwiązywania kryminalnej zagadki) oraz chęć wywołania konkretnych przeżyć emocjonalnych (komedia mająca wzbudzić rozbawienie, thriller operujący napięciem). Ponadto ustalenie precyzyjnej systematyki gatunkowej co do wybranych tytułów nastrecza trudności, albowiem może być on traktowany bardzo szeroko, jak i niezwykle wąsko³².

Zarówno w refleksji literaturo-, jak i filmoznawczej problemy dotyczące gatunkowości w dużej części do dzisiaj pozostają nierozstrzygnięte, a brak jednoznacznych kryteriów taksonomicznych przekłada się na komplikacje w definiowaniu i porządkowaniu pojedynczych dzieł. Z perspektywy rozważań nad filmem Johnsona istotne wydaje się przywołanie pojęcia nadrzędnego wobec pojęcia gatunku, to jest „rodzaju” oraz podrzędnego — „odmiany gatunkowej”³³. Rodzaj — mający charakter bardziej trwały i ponadhistoryczny — organizowany jest przez funkcję i cel wypowiedzenia, które pozostają stałe bez względu na tworzywo dzieła³⁴. Z kolei odmiany gatunkowe opierają się na pewnych charakterystycznych tematach, motywach, wątkach, postaciach, strategiach narracyjnych, sposobach kompozycji, środkach wyrazowych itp.³⁵, wykształcających się na drodze różnicowania konwencji.

Podobnie jak trudne wydaje się wyznaczenie ścisłych granic poszczególnych gatunków, tak samo kłopotliwe jest posługiwanie się etykietami gatunkowymi w odniesieniu do wielu konkretnych dzieł filmowych. Niemal od samego początku istnienia kina jego twórcy decydują się na wprowadzanie innowacji, mieszanie

³¹ Definicję zaczerpnięto z pracy M. Głowińskiego, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*. Seria 2. *Prace z lat 1965–1974*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 132. Przywołanie w tym kontekście wyjaśnienia odnoszącego się do gatunku literackiego wydaje się o tyle uprawnione, że podstawy genologii literaturoznawczej zostały przeniesione na grunt filmoznawczy, a teoretycy filmu chętnie korzystali z wypracowanych przez literaturoznawców miar rodzajowych i gatunkowych. O słuszności tego podejścia przekonuje między innymi B.W. Lewicki w artykule *Rodzaje i gatunki filmowe*, [w:] *idem, Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964, s. 176–177.

³² D. Bordwell, K. Thompson, *Gatunki filmowe*, [w:] *idem, Film art. Sztuka filmowa*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2020, s. 360–361.

³³ A. Has-Tokarz, *Kategoria „gatunku” i „formuły” w refleksji teoretyków literatury, filmu i mediów: korespondencje i transpozycje*, „Folia Bibliologica” 2008, nr 50, s. 136–140.

³⁴ E. Nurczyńska-Fidelska, *Rodzaje i gatunki filmowe*, [w:] *Kino i telewizja*, red. B.W. Lewicki, Warszawa 1977, s. 132.

³⁵ A. Has-Tokarz, *op. cit.*, s. 136–140.

formuł, eksperymenty z konwencjami i ikonografią, przez co gatunki stosunkowo krótko funkcjonują w swojej kanonicznej wersji i ulegają przeobrażeniom, tworząc zupełnie nowe jakości i przechodząc jednocześnie fazy spadku i wzrostu zainteresowania wśród publiczności³⁶.

W ostatnich latach ta tendencja się nasila. Poszczególne dzieła filmowe coraz trudniej przypisać do konkretnej kategorii gatunkowej; wiele z nich reprezentuje jednocześnie kilka. Nieuporządkowanie terminologiczne oraz sprzeczności w obrębie badań teoretycznych pozostają jednak poza horyzontem zainteresowań przeciętnego odbiorcy, dla którego kryterium atrakcyjności dzieła filmowego jest albo sprawne wykorzystanie dotychczas wypracowanych konwencji gatunkowych, albo ich oryginalne przetworzenie. Nadal jednak etykieta gatunkowa pozostaje dla niego pewnym punktem odniesienia.

Umieszczając *Na noże* Johnsona na tle panoramy sporów o gatunkowość w kinie, wypada zauważyć, że dzieło to dobrze reprezentuje wspomniane problemy, ponieważ jego jednoznaczna klasyfikacja nasyca dużych trudności. Znajduje ona swoje odzwierciedlenie również w komplikacjach interpretacyjnych.

W jednym z ujęć jest to film, który można bez większych wątpliwości zaklasyfikować jako komedię kryminalną. Konwencja kryminalna widoczna jest na poziomie tematu i fabuły. Jako obraz detektywistyczny *Na noże* opowiada o śledztwie prowadzonym przez detektywa. W warstwie ikonograficznej chętnie powraca do symbolicznych obrazów, znaczących widoków i zbliżeń na przedmioty, powtarzających się w innych filmach. W zakresie charakterystycznych technik filmowych twórca dzieła stosują przede wszystkim mroczne oświetlenie. Innymi słowy dzieło Johnsona z powodzeniem wypełnia pewien wzorzec ułatwiający jego klasyfikację, spełniający oczekiwania konkretnej grupy odbiorców i odpowiadający na komercyjne zapotrzebowanie wytwórni³⁷.

W tym kontekście *Na noże* jest dobrym przykładem repetycji. We współczesnej kinematografii wydaje się ona stosunkowo powszechna i uwidacznia się w powrocie do sprawdzonych schematów, w tym gatunkowych i eksplorowanych przez twórców filmowych od początku istnienia kina.

Należy jednak podkreślić, że film zaspokaja oczekiwania widzów, którzy chętnie szukają w nim znanych sobie elementów, ale jednocześnie oczekują pewnej świeżości i nowatorstwa. Z tego powodu konwencjonalność i innowacyjność prze-

³⁶ *Ibidem*, s. 360–364.

³⁷ Filmy kryminalne są chętnie oglądane na całym świecie. Z analizy przeprowadzonej przez Bo McCready'ego na podstawie filmów zarejestrowanych na portalu IMDB, których produkcja datowana jest na lata 1910–2018 wynika, że kryminały znajdują się na szóstym miejscu pod względem ilościowym, po filmach akcji, thrillerach, filmach wojennych, filmach z gatunku science fiction i romansach. Por. B. McCready, *Bo McCready's Interactive Film Genre Popularity Infographic covers 1910–2018*, <https://blog.adafruit.com/2019/01/22/bo-mccreadys-interactive-film-genre-popularity-infographic-covers-1910-2018-arttuesday/> (dostęp: 14.05.2021).

platają się w dziele Johnsona. W wybranych miejscach kwestionuje on wypracowane przez poprzedników „reguły gry”, rozszerza, przekształca i poprawia znaną strukturę gatunkową.

Innowacyjność zdaje się uwidaczniać przede wszystkim we wspomnianym wcześniej sposobie kreowania postaci detektywa. Filmowcy łamią konwencję i nieco szokują odbiorcę, sugerując początkowo, że ma on do czynienia ze śledczym na miarę Sherlocka Holmesa, a następnie nieustannie, niemal do samego końca, podając w wątpliwość jego zdolności dedukcyjne. Nie spełniają również oczekiwań publiczności, dekonstruując charakterystyczną dla kryminału linię narracyjną i informując o tożsamości mordercy zaledwie po kilkudziesięciu minutach filmu. Co więcej, kwestionują charakter i celowość samej zbrodni, która ostatecznie wcale nie jest zbrodnią, ale efektem nieszczęśliwej pomyłki.

Problem ofiary jest w dziele Johnsona źródłem rozmaitych paradoksów. Po pierwsze, tworzy ona narzędzie służące do zakwestionowania dotychczasowego porządku społecznego. To właśnie zwłoki nestora rodu zapoczątkowały wydarzenia, które ostatecznie doprowadziły do zmian pozycji Marty i rodziny Thrombeyów na drabinie społecznej.

Po drugie, stała się jednym z nośników metatekstowości (określanej w literaturze również mianem „autotematyzmu” lub „autorefleksyjności”, przy czym pojęcia te są nieco nieostre), następczącej dodatkowych trudności w kontekście rozważań taksonomicznych. Niemal doskonałe, estetyczne (martwy Thrombey z raną na szyi ma wyglądać równie przerażająco, jak pociągająco) pozbawione życia ciało jest „dziełem” samego Harlana, który — chociaż sam nie był mordercą — zajmował się zbrodnią będącą dla niego swoistym dziełem sztuki i powracającym motywem jego kolejnych książek.

Przypisując samej ofierze winę za dokonaną zbrodnię, reżyser wkracza na płaszczyznę autotematyzmu. Uwidacznia się on w dziele filmowym wówczas, gdy ono samo staje się przedmiotem swojej refleksji, czyli koncentruje się wokół tematu sztuki filmowej i procesu artystycznego, pokazuje proces powstawania dzieła, uwarunkowania kinematografii itp.

Metafilmowe zabiegi stały się przedmiotem wielu klasyfikacji teoretycznych. Mirosław Przyłipiak zauważył, że autorefleksyjność może przejawiać się na kilka sposobów: a) przez pokazywanie pracy filmowców — reżysera, scenarzysty, operatora itp.; b) przez wprowadzanie niekonwencjonalnych rozwiązań formalnych sygnalizujących plan wypowiedzi, które nie mają uzasadnienia w fabule ani w psychice postaci; c) przez wprowadzanie cytatów i nawiązań pochodzących z innych filmów³⁸. Paweł Biliński rozszerzył ten podział, wymieniając wśród dzieł autotematycznych przykłady: a) filmów o tworzeniu filmów (w których pokazany jest

³⁸ M. Przyłipiak, *Autotematyzm filmowy a kino dokumentalne*, [w:] *Kino o kinie — czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, Łódź 1994, s. 28.

sposób powstawania danego utworu); b) filmów, których temat oscyluje wokół samego kina i jego fenomenu; c) filmów określonych mianem „otwartych”: opierających się na grze z widzem, cytatach filmowych, niekonwencjonalnych rozwiązaniach formalnych³⁹.

Autotematyzm może manifestować się na poziomie tematu, fabuły, a także stylu; wykorzystuje parodię, pastisz, cytaty, przetwarza znane motywy. Badacze Alicja Helman i Andrzej Pitrus wśród zabiegów charakteryzujących filmową autorefleksyjność wymieniają: „tworzenie efektu dystansu, nieciągłości, przerywanie, pęknięcia i załamania, [...] zwracanie się do kamery, odautorskie wtręty, brak ciągłości opowiadania, samozwrotne tytuły, eseistyczne dygresje”⁴⁰.

Odnosnie do filmu *Na noże* strategia autotematyczna jest subtelna i mniej oczywista, dzięki czemu widz ma możliwość samodzielnego poszukiwania naddanych treści. Ujawnia się ona na kilku płaszczyznach. Pierwszą z nich jest wspomniana gra fabularna, w której ramach reżyser czyni z ofiary i mordercy jedną osobę. Przedstawiając odbiorcy proces aranżowania potencjalnej zbrodni, twórcy dzieła w ironiczny sposób odsłaniają nie tylko tajemnice warsztatowe samego Thrombeya (był przecież autorem kryminałów), lecz także własne. To zdradzanie mechanizmów budowania filmowej fikcji, podobnie jak wprowadzanie celowych „błędów” w działania Blanca, ma dezorientować widza. Ponadto autotematyzm uwypuklono za pomocą wspomnianych wcześniej często żartobliwych odwołań do innych dzieł, przede wszystkim do *Cluedo*, które też daje wskazówkę dotyczącą tego, na jakich zasadach konstrukcyjnych opiera się świat przedstawiony.

Autorefleksyjność Johnsona jest sposobem na twórcze przetworzenie istniejących w kulturze tematów, ale również swoistą kontemplacją nad nimi — ich obecnymi możliwościami artystycznymi oraz stopniem „zużycia”.

PODSUMOWANIE

Przykład filmu *Na noże* pokazuje, że konwencje filmu detektywistycznego nadal wydają się dość giętkie i możliwe do adaptacji w różnych stylistykach. Twórcy czerpią z wzorców gatunkowych kryminału, do pewnego stopnia operując wypracowaną przez lata matrycą narracyjno-dramaturgiczną. Wykorzystują przy tym schematyczne wątki, postacie i ich zachowania oraz odwołują się do sprecyzowanej sfery ikonograficznej, jednocześnie pod tego rodzaju stylizacją ukrywając zabawę pewną tradycją. Starają się przy tym kodować w atrakcyjnej fabule zjawiska i diagnozy społeczne.

³⁹ P. Biliński, *Kino (ciągle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*, „Polisemia” 2012, nr 1, <https://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8-gdzie-jest-postmodernizm-ii/kino-ciagle-mowi-o-kinie> (dostęp: 4.09.2020).

⁴⁰ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 222.

Johnson z niejaką nonszalancją traktuje kino gatunkowe; czerpie z różnych wzorców bardzo swobodnie, kierując się jedynie własną celowością. Ta zabawa nie jest dla niego celem samym w sobie; ambicją reżysera nie jest całkowita dekonstrukcja istniejącego gatunku. Reżyser łączy strategie narracyjne charakterystyczne dla klasycznego kryminału z konceptami zaczerpniętymi z kina noir. Czerpie też z tradycji komedii kryminalnej, a przy tym konstruuje dzieło metatekstowe, odkrywając przed widzem zabiegi i konwencje chętnie wykorzystywane przez pokolenia twórców filmów detektywistycznych.

Johnson stara się grać napięciami między oczekiwaniami współczesnych odbiorców a formą i narracją materiału filmowego, którą im proponuje. Wykorzystuje konkretną ikonografię, rekwizyty, zabiegi narracyjne, archetypy bohaterów, sugerując, że tworzy klasyczny kryminał. Jednocześnie podaje w wątpliwość umiejętności głównego bohatera, wprowadza elementy komediowe, zaburza proces poszukiwania mordercy i czyni winną samą ofiarę, przez co kwestionuje zbudowaną przez siebie formułę gatunkową.

Przekraczanie granic gatunkowych jest dla Johnsona jednym ze sposobów na opisanie konfliktów wartości i postaw bohaterów, a także na kanalizowanie emocji (strachu, oczekiwania, rozbawienia) i oczekiwań widza w akceptowane powszechnie ramy. Odwołując się do parodii, stara się natomiast wyzwolić swoje dzieło spod ciężących na nim siły konwencji, stereotypu, ale również komercji.

Na noże, oprócz swojego czysto rozrywkowego charakteru, jest refleksją nad gatunkowością w kinie i pokazuje, że modyfikowanie stereotypowych elementów wizualnych i narracyjnych oraz utrwalonych w kulturze struktur formalnych jest możliwe (i potrzebne).

CRIME, COMEDY, PARODY — GENRE TRANSGRESSIONS IN THE CRIME FILM *KNIVES OUT* BY RIAN JOHNSON

Summary

The article deals with the problem of genre transgressions in contemporary crime cinema. The issue is discussed using the example of the film *Knives Out*, directed by Rian Johnson. The author briefly discusses the development of criminal literature in a detective version and its way to the cinema screen, focusing at the same time on changes taking place in the field of portraying a detective. In the next step, the author discusses the character of investigator Benoit Blanc, one of the film's protagonists. His figure to some extent fulfills the model of a classic detective, but at the same time questions it in many respects.

The author points out that the way of presenting Blanc is dictated by modifications in the structure of the film itself, which deviates from the formula of classic crime cinema, where social themes appear, enriched with comedy and parody themes.

In conclusion, the author notes that the detective crime film subgenre still offers many opportunities for formal, narrative and aesthetic experiments. As a result, it is eagerly used by creators looking for new forms of expression, which is particularly important in the context of the weight of the genre and the commercial requirements of the audience.



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Iga Pękala

ORCID: 0000-0001-6520-3122

Uniwersytet Wrocławski

PRZEWROTNOŚĆ DŹWIĘKU I FOTOGRAFII POŚRÓD NIEUNIKNIONEGO ODWETU: *PAN ZEMSTA* I *PANI ZEMSTA* CHAN-WOOK PARKA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.4>

Głęboko zraniony człowiek może zmienić się w demona — takiego, którego nic nie jest w stanie zawrócić z drogi zemsty¹.

Głos rozbrzmiewa w ciemności, z początku obraz jest dla nas niezrozumiały, kamera płynnie powoli po trudnych do zidentyfikowania przestrzeniach. Następuje szybkie zbliżenie na usta, oczy i przejście na plan pełny — dostrzegamy odczytującą list kobietę widzianą przez szybę. Jednak to nie ona będzie główną bohaterką tej historii, najważniejszy okaże się ten, którego słowa odczytuje z kartki, głuchoniemy chłopak o włosach barwy zgniłej zieleni, a do którego pewnego dnia przyjdzie Pan Zemsta.

W swoim artykule chciałabym przeanalizować dwa filmy wyreżyserowane przez koreańskiego reżysera Chan-wook Parka: *Pana Zemstę* (*Boksuneun naui geot*, 2002, Korea Południowa) i *Panią Zemstę* (*Chinjeolhan Geum-ja-ssi*, 2005, Korea Południowa). Oba łączy nie tylko sam twórca, lecz także przynależność do „trylogii zemsty”, której środkowym filmem jest *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003, Korea Południowa). Korelacja między filmami następuje w warstwie zarówno fabularnej, której

¹ M. Bartzak, *Park Chan-wook: takie piękne szaleństwo*, [w:] *Autorzy kina azjatyckiego*, t. 2, red. A. Kamrowska, Kraków 2015.

głównym tematem jest odwet, jak i formalnej, co wynika między innymi z autorskiego charakteru stylu Parka, oraz z wyjątkowej kreacji przestrzeni akustycznej występującej w obu dziełach. W procesie analizy zostanie zastosowany tak zwany zmysłowy klucz, w związku z czym pojawi się próba odpowiedzi na pytanie, czy takie elementy jak dźwięk, kolor oraz zatrzymane ujęcie mogą ewokować w widzach zmysłowe i cielesne doznania.

ZMYSŁOWY POTENCJAŁ PRZESTRZENI AKUSTYCZNEJ

Dźwięk, który zamiast obrazu rozpoczyna film, niezwykle mocno wybrzmiewa w pierwszej części „trylogii zemsty” Parka. Dzieje się to za sprawą kontrastu do wyciszonego świata głuchoniemego bohatera — kiedy oglądamy rzeczywistość z jego perspektywy, jesteśmy tak samo jak on pozbawieni możliwości usłyszenia tego, co dzieje się wokół. Wodzimy nierozumiejącym wzrokiem za ruchem warg naszego rozmówcy, nie możemy jednoznacznie sprecyzować, czego może oczekiwać. „Innym walorem dźwięku jest nadawanie nowego znaczenia ciszy. Fragment filmu bez dźwięku może stworzyć niemal nieznośne napięcie, zmuszając widza do koncentracji na ekranie i wyczekiwania na pojawienie się jakiegokolwiek odgłosu”² — z taką sytuacją mamy do czynienia w tym filmie. Brak dźwięku jednocześnie zarysowuje nam świat bohatera i trzyma w emocjonalnym napięciu. Znacznie uważniej śledzimy grymasy na twarzy postaci, gdy zostajemy pozbawieni warstwy akustycznej.

David Bordwell i Kristin Thompson podkreślają zmysłowy wymiar dźwięku samego w sobie. „Znane nam z codziennego życia właściwości dźwięku okazują się kluczowe dla możliwości jego wykorzystania w filmie”³ — już sam stopień głośności albo wyciszone partie muzyczne następujące po hałaśliwych mogą wywoływać w nas sensualne doznania. W ten sposób zmysłowe oddziaływanie obrazu filmowego przejawia się już w poszczególnych elementach — pojawiają się różnice w percepcji zimnych i ciepłych barw czy wysokości fal dźwięku. Thomas Elsaesser i Malte Hagener także podkreślali, że zmysłowa teoria kina osadza się na sensualnym oddziaływaniu pojedynczych aspektów. Jako jeden z przykładów podają właśnie dźwięk. „Muzyka filmowa coraz bardziej tworzy swoją estetyczną rzeczywistość, która stoi ramię w ramię z obrazem, jednocześnie pod względem spektakularności i obeszładniającego wrażenia wywieranego na widzu, nie tyle wspierając się nawzajem, ile destabilizując i starając się wyprzedzić rywala”⁴.

² D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2014, s. 298.

³ *Ibidem*, s. 299.

⁴ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 195.

W całej twórczości Chan-wook Parka ścieżka dźwiękowa ma duże znaczenie — czy to w charakterze podkreślającym emocjonalny wydzźwięk scen, jak sekwencja „wyrywania zębów” z *Oldboya*, czy jako swoisty refren pojawiający się wielokrotnie w tym samym dziele, tutaj: *Pani Zemsta*.

Oczywiście, system percepcyjny człowieka nieprzerwanie zestawia, porównuje i uspólnia informacje płynące z rozmaitych receptorów. Tak właśnie dzieje się w odbiorze filmu. Widz z reguły bez problemu tworzy spójne reprezentacje umysłowe dwóch warstw: obrazu i dźwięku, nawet jeśli w niektórych momentach występuje jakaś niekoherencja. Przestrzeń w filmie należy więc zawsze traktować — powtórzę wyrażoną wcześniej tezę — jako konstrukt poznawczy, sumę uspólnionej konceptualizacji odbiorcy, dokonywanych na podstawie danych formalnych filmu: wizualnych, dźwiękowych i językowych⁵.

W ten sposób na temat przestrzeni dźwiękowej pisze Bogusław Skowronek. Dodatkowo badacz wskazuje na aspekt tworzenia przez widza mentalnego konstruktu na podstawie danych płynących z ekranu⁶. W świetle tego odbiorca znajduje się w strefie między: pośród środków filmowego wyrazu, w tym dźwięków, oraz tego, w jaki sposób odbiera rzeczywistość, a nie zapominajmy przy tym o wysokim stopniu ucieleśnienia takiego poznania⁷. Wydaje się, że *Pan Zemsta* doskonale wykorzystuje zmysłowy potencjał warstwy audialnej. Kiedy po długich chwilach milczenia dźwięk wraca, koncentrujemy się wyłącznie na nim, dociera do nas, że świat jest pełen odgłosów. Deszcz miarowo stuka o szyby, robi to z jakąś dziwną zawziętością, jakby był czymś więcej niż tylko kroplami wody. Odbijanie piłki o ścianę składa się z wielu dźwięków — najpierw następuje głucho uderzenie o kij, potem świst powietrza, wreszcie odbicie od ściany, nasze ubranie wydaje szelest, gdy podnosimy dłoń do odbicia. Biorąc głęboki wdech, głośno zasysamy powietrze.

W swoim filmie Chan-wook Park nie tylko otwiera przed nami świat nasycony dźwiękami (ale nigdy dla głównego bohatera), lecz także wskazuje na wielość odczuwania rzeczywistości. Wróćmy do początku — pojawia się zbliżenie na usta i oczy, potem przejście na plan pełny ukazujące całość sceny. Wsłuchujemy się w słowa zarysowujące opowieść, a jednocześnie historia opowiadana jest za pomocą obrazu. Następuje cięcie i ujęcie kałuż pośród błota, w jednej z nich zanurza się noga dziecka, potem z góry spoglądamy na bawiące się rodzeństwo. Wizualność

⁵ B. Skowronek, *Warstwa werbalna ścieżki dźwiękowej jako element współbudowania przestrzeni w filmie*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2020, nr 36, s. 217.

⁶ *Ibidem*, s. 216.

⁷ O tym tak pisze Bolesław Skowronek: „Jedną z głównych tez językoznawstwa kognitywnego oraz lingwistyki kulturowej jest założenie, iż podstawa systemu konceptualnego każdego człowieka opiera się na fundamencie doświadczeń percepcyjnych, motorycznych, somatycznych, potem także społecznych i kulturowych. Ludzka myśl, wiedza i konceptualizacja rzeczywistości są więc »ucieleśnione«, *ibidem*, s. 214.

staje się ilustracją opowiadanej historii — warstwa dźwiękowa znakomicie współgra z obrazową.

Historia nie przebiega linearnie, znajdujemy się niejako w mozaikowej przestrzeni wrażeń bohatera. Obserwujemy jego codzienność, ale, w odróżnieniu od niego, możemy ją usłyszeć. Jednocześnie podpatrujemy pracę w zakładzie z maszynami, gdzie nieustający, jednostajny dźwięk wydaje nam się nie do zniesienia, buczenie sprzętów przyprawia o szaleństwo. Dla Ryu nie istnieje dualizm między ciszą a dźwiękiem, on funkcjonuje w świecie nieprzerwanej pustki akustycznej. Tym wyraźniej wybrzmiewa opozycja między półmrokiem a światłem — kiedy robotnicy kończą pracę i opuszczają zacienione i głośne więzienie, jasność poza budynkiem razi ich po oczach.

Dla głównego bohatera akt seksualny odbywający się piętro wyżej to nie uporczywy hałas, ale drzenie nad nim i kołysanie lampy, rozmowa to nie głos, lecz ruch dłonią. W całym filmie razem z nim orientujemy się, na jak wiele sposobów możemy odbierać rzeczywistość. Formalnie podkreślone jest oddziaływanie rzeczywistości na zmysły, jakimi posługuje się bohater. Długie ujęcie na Ryu wachlującego się z gorąca, zbliżenie na detale, których fakturę może poczuć opuszkami palców. Koncentrujemy się na smaku makaronu, na cieniach na pomoście, na wyciszonym świecie, którego punkt ciężkości z wrażeń akustycznych przesuwa się na inne odczucia.

Pomyślmy, jak niełatwo bohaterowi zwrócić na siebie uwagę. Jesteśmy przyzwyczajeni, by koncentrować się na czymś głośnie i to on w naturalny sposób ściąga nasze zainteresowanie. Możemy to zaobserwować na przykład w scenie z filmu Guillermo del Toro *Kształt wody* (*The Shape of Water*, 2017, USA). Główna bohaterka Eliza Esposito — podobnie jak Ryu z *Pana Zemsty* — jest głuchoniema. W pewnym momencie, gdy rozmawia ze swoim przyjacielem, ten ją ignoruje — urywa dyskusję i zaczyna się ubierać. Kobieta musi stanąć mu na drodze i żywo gestykulować, aby ściągnąć jego spojrzenie, bo tylko w ten sposób może z nim się porozumieć. Świat Ryu jest zatem nie tylko wyciszony, lecz różni się także sposobem komunikacji. W naszym odbiorze tego dzieła istotna jest koncentracja na sposobie percepcji świata Ryu. Wędrujemy przez tę historię za pomocą wrażeń, których zazwyczaj nie dostrzegamy. Dzięki kontrastowi wyraźniej wybrzmiewa także sam dźwięk — koncentrujemy się na nim z powodu niemożności jego istnienia w życiu głównej postaci.

W początkowych partiach filmu bohater zostaje scharakteryzowany w kilku aspektach. Jego osobowość jest o tyle istotna w perspektywie późniejszych wydarzeń, że pierwsze słowa, jakie mogą przyjść na myśl, gdy chcemy określić główną postać *Pana Zemsty*, to niechęć nikogo skrzywdzić. O wiele bardziej wybrzmiewają cierpienia kogoś, komu nie do końca należy się kara. Ryu to chłopak pracowity, skłonny do poświęceń, pomagający przypadkowo napotkanym ludziom. Prościej ujmując: jest to postać, której krzywda dotkliwie nas porusza. Tak dzieje się w sekwencji, w której bohater po wizycie u ludzi nielegalnie zajmujących się

transplantologią próbuje wrócić do domu. Najpierw widzimy różę znajdującą się po prawej stronie kadru, pośród szarości i brązów. Potem dostrzegamy Ryu — nagie, drżące spazmatycznie z bólu ciało i niemal fizycznie odczuwamy jego cierpienie. Obraz oddała się i trzęsie, niewyraźnie widzimy dygoczącą sylwetkę, co może intensyfikować zmysłowe doznania.

Z innych zabiegów formalnych warto podkreślić koncentrację na perspektywie bohaterów — pojawia się na przykład świat widziany oczami przewróconego mężczyzny, w efekcie czego widok filmowany jest do góry nogami, co prowokuje wrażenie pewnej niespójności. W *Panu Zemście* Chan-wook Park nie stroni także od scen nasyconych przemocą. W pewnym momencie mężczyzna popełnia rodzaj harakiri, następuje zbliżenie na głębokie rany na jego brzuchu, bawełniana koszulka opada, krew przesiąka przez białą tkaninę. Filmowa przemoc wzmacnia zmysłowe doznania u odbiorców — intensywne bodźce nas angażują, również w nieoczywisty sposób — po seansie możemy stwierdzić, że nie chcieliśmy patrzeć na krwawe obrazy, mimo to podczas projekcji nie odwracaliśmy wzroku albo spoglądaliśmy przez palce. Podobnie działałoby się w trakcie oglądania seksualnych zbliżeń bohaterów, ale tu opierałoby się to na nieco innym rodzaju fascynacji.

W pierwszej części „trylogii zemsty” mamy do czynienia z niezwykle emocjonalnością przekazu. Główny bohater nie musi werbalnie wyrażać swoich emocji, abyśmy w prosty sposób potrafili je zidentyfikować — komunikacja odbywa się tutaj między słowami albo nawet mimo że ich nie ma. Podobnie jak w *Oldboyu* nierzadko tylko my mamy dostęp do oglądu całej sytuacji. Gdy siostra głównego bohatera zwija się z niewyobrażalnego bólu, dzieje się to za plecami jedzącego makaron Ryu, który nie może jej usłyszeć.

Czym jest w tym dziele zemsta? Najprościej ujmując, w tej historii odwet musi być, jeżeli komuś wydarzyła się krzywda, i nie ma tu znaczenia, czy działanie było celowe, przypadkowe, czy ktoś jest winny, czy niewinny. Scena, w której Park Dong-jin zabija Ryu, jest niezwykle poruszająca także dlatego, że ojciec porwanej dziewczynki cierpi podczas dokonywanej zemsty. Mężczyzna ma świadomość, że śmierć jego córki w gruncie rzeczy była skutkiem nieszczęśliwego działania, a jedynie, czego chciał Ryu, to uratować swoją siostrę. Park Dong-jin w swoim przeswiadczeniu o celowości zemsty idzie dalej — gdy po niego przychodzą sojusznicy zamordowanej przezeń dziewczyny, to zdaje się na nich czekać. W pewien sposób akceptuje to, że skoro on musiał zemścić się za śmierć swojej córeczki, tak samo zemsta musi dosięgnąć jego.

Odwet jest zatem osią akcji drugiej połowy filmu — determinuje ona zarówno działania bohaterów, jak i to, co im się przytrafia. Potrzeba zemsty nakręca machinę śmierci w filmach Parka. Gdyby główny bohater *Oldboya* — Dae-su — po wyjściu z więzienia nie odczuwał mocnej potrzeby, aby ktoś poniósł karę za to, co mu się przydarzyło, być może nigdy nie wszedłby do baru, w którym piękna Mido przyrządziła mu ośmiornicę. Może nie poruszyłby hipnotycznej spirali, która nakręciła

jego historię tak podobną do tych z tragedii antycznych — gdyby nie pociągnęło go pragnienie odwetu, być może nigdy nie zakochałby się w swojej córce. W *Panu Zemście* również to dojmująca chęć, aby ktoś odkupił swoje grzechy, prowokuje śmierć ojca dziewczynki — Dong-jina, to on steruje sojusznikami zamordowanej przez siebie Yeong-mi Cha. Rozpędzonej maszyny nie sposób zatrzymać. Można to uczynić wyłącznie za pomocą kolejnej zemsty. Taki jest także wydźwięk zakończenia dzieła koreańskiego twórcy — historia dobiegła końca, ponieważ wszyscy mszczący się odkupili swoje winy i jednocześnie każdy z nich nie żyje.

SYMBOLICZNY KAWAŁEK TOFU

Na ekranie rysują się krwawe wzory na białym tle, faktury, nieprecyzyjne kształty, części ciała, oko z pomalowaną na czerwień powieką. Wkrótce pojawia się zbliżenie na nieprzeniknione oczy bohaterki, którymi spogląda prosto na nas. Wpatrywanie się filmowej postaci w ekran nie jest tak intensywne jak zburzenie czwartej ściany spektaklu teatralnego, niemniej jednak wywołuje w nas określone wrażenia. Oglądanie przestaje już charakteryzować się bezpieczeństwem, wyrwa nas ze strefy komfortu. Dość wspomnieć fragment dzieła Michaela Hanekego — *Funny Games U.S.* (2007, Austria, Francja, Niemcy, USA, Wielka Brytania, Włochy) — w którym bezlitosny mężczyzna w białych rękawiczkach (w tej roli Michael Pitt) niespodziewanie spogląda na nas przez szklany ekran. Jakby chciał powiedzieć — wiemy, że na nas patrzycie, lepiej nie czujcie się tak zupełnie bezpiecznie, bo może to dla was źle się skończyć. Wiemy, że chcecie patrzeć, nawet jeśli jesteście przeświadczeni, że widoki przemocy są zupełnie nie dla was. Podobnie zachowują się niektórzy bohaterowie *Pani Zemsty*, gdy właśnie do nas kierują swoją opowieść. Dzięki takim zabiegom historia nabiera swoistego charakteru niemal realnej, takiej, która może dziać się tuż obok. Jednocześnie filmowana opowieść ma swoje źródło w rzeczywistości, ponieważ reżyser zbudował scenariusz na kanwie autentycznej historii kobiety skazanej na karę więzienia za porwanie i zabójstwo⁸. Buduje to niepokojące wrażenie, że i nam mogłaby przydarzyć się taka historia i szczególnie w kontekście ostatnich partii filmu w naszej świadomości może pojawić się pytanie o to, jak postąpilibyśmy na miejscu bohaterów.

Geum-ja Lee na pierwszy dzień wolności dostaje tradycyjne białe tofu, aby ledwie muskając palcami powierzchnię talerza — rzucić nim o ziemię. Nim jednak biała masa zderzy się z podłożem, jednej osobie z orkiestry wyślizguje się talerz. Donośny odgłos wyprzedza upadek tofu, instrument kręci się po ziemi, aby w końcu na nią opaść. Dźwięk jest istotnym aspektem ostatniej części „trylogii zemsty” —

⁸ M. Bartczak, *op. cit.*, s. 300.

świata opowiadanych wzajemnie historii z przeszłości pośród przestrzeni eleganckich i nieeleganckich, zamglonych i pachnących, pospolitych i wyrafinowanych.

Bohaterka *Pani Zemsty*, podobnie jak Dae-su, po wielu latach opuszcza swoje więzienie, jednak na wolność reaguje zupełnie inaczej niż on. Główny bohater *Old-boysa* zanurza się w sensorycznym świecie doświadczeń — dotyku trawy, uderzeniach wiatru na skórze, obecności innego człowieka. Kobiecie nie odebrano kontaktu z ludźmi, nie pozbawiono bodźców, przeciwnie — nie miała wyboru odcięcia się od czyjejś obecności. Przez trzynaście lat nawet przez chwilę nie mogła być sama. Śledzimy jej wyjście z więzienia — bohaterka przemierza ruchliwą ulicę, zakłada okulary przeciwsłoneczne, które zapewniają jej iluzoryczną symboliczną ochronę przed światem. Kamera filmuje ją z boku, w towarzystwie ludzkich twarzy, potem ukazuje z góry — postać w jasnym ubraniu pośród mnóstwa brązowych i szarych plam naturalnie przyciąga naszą uwagę. Dae-su pragnął przede wszystkim ludzkiej obecności, takiej, która nasyci jego zmysły, chciał wrócić do społeczeństwa — Geum-ja tego społeczeństwa nienawidzi. Jednym z powodów jej tragedii było nieotrzymanie wsparcia od rodziców, gdy jako osiemnastoletnia dziewczyna zaszła w ciążę. Brak porozumienia z opiekunami stał się punktem wyjścia jej dramatycznej historii. Ostatnie, co pamięta sprzed uwięzienia, to mnóstwo zafascynowanych złem ludzi, patrzących, jak odgrywa scenę zabójstwa. Wszyscy krzyczą, biorą głęboki wdech, Geum-ja nie może uciec, ludzie pastwią się nad nią samym tylko spojrzeniem. Potem, prowadzona przez strażników, sama spogląda wysoko w górę, aby ujrzeć w oddali swoją córeczkę. Po długich trzynastu latach, podczas których ludzką obecność miała zapewnioną nieustannie, pragnie samotności. Zatrzymuje się pośrodku wyłożonej kamiennymi płytami sali, tłum przeczeka się, aż całkowicie znikną. Postać jest filmowana od góry — widzimy długowłosą dziewczynę i jej smukły cień. Geum-ja jest sama, nareszcie jest wolna.

Liczba osi czasu wymaga od odbiorców nieustannej koncentracji. Mniej więcej do połowy obrazu Chan-wook Parka mamy do czynienia z kompozycją mozaikową, wręcz szkatułkową — wielu rzeczy o protagonistce dowiadujemy się z ust spotykanych przez nią postaci. Nierzadko ci bohaterowie — na przykład jedna z więźniarek — zwracają się do widzów bezpośrednio, patrząc prosto w kamerę. Historia jest zatem układanką pełną niesprecyzowanych elementów — jak dłonie, które z kawałków podartego papieru konstruują mapę, tak my rekonstruujemy poplątaną opowieść o Geum-ja Lee.

W jednym z wywiadów Chan-wook Park przyznał, że chciałby, aby jego filmy wywoływały u odbiorcy doświadczenie sensualne, odczuwalne wręcz fizycznie, a nie tylko intelektualnie. Oczekiwałby także, że jego dzieła nie dadzą o sobie zapomnieć⁹. *Pani Zemsta* może być doskonałym przykładem obrazu, który wciąga widza w dojmująco okrutny świat, pozostawiając w nim swój ślad wiele dni po seansie. Myślę, że istotą tej głębokiej emocjonalności jest przemoc wobec dzieci.

⁹ *Ibidem*, s. 300.

Wybrzmiewa ona w tej historii wielokrotnie, na wielu poziomach, wywołując w nas odczucia, których na własnej skórze nigdy nie chcielibyśmy doświadczyć. Najbardziej przerażającym, a jednocześnie determinującym sensualnie, wręcz fizycznie, doświadczeniem w projekcji tego filmu jest, że wiele aspektów naszego odbioru ociera się o wyobraźnię — o fantazmatyczny wymiar kina¹⁰ w ujęciu Slavoj'a Žižka.

Przemoc w tym filmie jest ukazana nie tylko w drastycznych scenach czy ujęciach cierpiących bohaterów. Mamy też do czynienia z przemocą, która znajduje się w przestrzeni pozakadrowej, a do odbiorcy dobiegają dźwięki powodujące reakcję jego wyobraźni — płacz dziecka, słowa mordercy wypowiedziane do swojej ofiary, odgłos uderzenia. Ukazana zostaje również sytuacja, w której Baek — wielokrotny morderca dzieci — czeka na dokonanie zemsty przez rodziców ofiar. Pozostawiony na środku pokoju, przywiązany do krzesła, zmuszony jest słuchać o planowanych na nim torturach. Jest to integralna część jego kary.

Nim jednak dotrzemy do skrupulatności niegdyś rodziców ofiar, a pod koniec historii katów pragnących odwetu — wróćmy do jednej z nieoczywistych sekwencji dzieła Chan-wook Parka. Mimo niepozwalającego o sobie zapomnieć wydźwięku końcowych scen, te także mogą zapaść głęboko w pamięć odbiorców. Mam tu na myśli fragment, w którym dziewiętnastoletnia dziewczyna pokazuje, w jaki sposób zabiła chłopca. Pojawia się tutaj przemoc, która w istocie nie jest przemocą — jest odwzorowaniem morderstwa, do którego doszło wcześniej. Tylko czy jest to rodzaj przemocy mniej rzeczywisty zarówno dla nas, jak i dla śledczych i dziennikarzy przypatrujących się tej scenie? Wydaje się, że pod pewnymi względami wybrzmiewa ona intensywniej. Zwłaszcza że mamy do czynienia ze sceną, której w rzeczywistości nie było — gdy Geum-ja Lee zmuszona jest pokazać, w jaki sposób zabiła chłopca, domyślamy się z przekonaniem pewności, że tak naprawdę tego nie zrobiła. Nasze uczucia prowokuje nie tylko wyobrażenie śmierci dziecka, ale i świadomość tego, jak musiała się czuć bohaterka w akcie pokazania czegoś, czego nie zrobiła, ale co według obserwujących jest jej winą. Być może powinniśmy zadać wówczas pytanie o to, „dla czyjego spojrzenia rozgrywana jest ta scena?”¹¹. Potwornością sytuacji jest to, że nie pokazuje prawdy, ale dla stojącej wokół dziewczyny postaci — właśnie tę prawdę ukazuje. W przestrzeni kinematografii południowokoreańskiej podobna sekwencja pojawia się w *Matce* (*Ma-deo*, J. Bong, 2009, Korea Południowa) — tutaj również w ramach śledztwa odgrywana jest scena morderstwa, która wywołuje podobnie intensywne wrażenia. Dla protagonistki *Pani Zemsty* przerażające jest, że mimo iż nie zabiła dziecka własnymi rękami — to właśnie siebie wini za jego śmierć. Wydaje się, że to determinuje jej dążenie do zemsty, w końcowych momentach filmu bohaterka mówi do Beaka, że „zabije go, ponieważ uczynił ją grzesznicą”.

¹⁰ Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

¹¹ *Ibidem*, s. 31.

Na koniec ostatniej części „trylogii zemsty” przenosimy się do świata pozbawionego nadziei, światła i kolorów. Barwa może tworzyć swoisty rodzaj języka¹², który także wzmacnia zmysłowy odbiór¹³ — odarcie z koloru na zasadzie kontrastu może prowokować podobne doznania. Wcześniej główna bohaterka *Pani Zemsty* nie była pozbawiona kolorów — jej dom i ona sama pełne były czerwieni, w scenach z więzienia możemy doszukać się żółci i granatu. Nasycony intensywną barwą jest też początek, kiedy czerwień wyłania się spośród bieli. „Czerwień chroni samą siebie. Żaden inny kolor nie jest aż tak terytorialny. Stawia roszczenia, wciąż jest w gotowości...”¹⁴ — czerwień powiek chroni Geum-ja Lee przed jej dawnym wizerunkiem, nadając nową tożsamość. Nie pozostaje dłużej Panną Uczynną ani zagubioną nastolatką w ciąży, która szuka pomocy w niewłaściwych miejscach. Seria małych zemst zakończyła się dla niej, kiedy smarowała podłogę mydłem i czekała całe trzy lata, aż chlor zwróci się przeciwko upiornej wiedźmie z więzienia. Geum-ja Lee dorosła, zaskarbiła sobie wdzięczność współwięźniarek, które na różnych poziomach pomogły jej dokonać zemsty. Kobieta ukazana jest jako niezwykle zdeteterminowana, ponieważ zaczyna od siebie — przychodzi do rodziców zamordowanego chłopca i na ich oczach odcina sobie palce.

Pod koniec filmu bohaterka wiele przeszła w swoim nowym życiu — odnalazła córkę, ale lata rozłąki i obwinianie Koreanki przez Jenny zmieniają ich relację w popłataną i pełną wyrzutów sumienia. Poznała mężczyznę, z którym nawiązała romans, a także przeprowadziła prywatne śledztwo, aby odnaleźć mordercę dzieci. W ostatnich scenach *Pani Zemsty* Geum-ja Lee znajduje się pod koniec swojej drogi symbolicznego odkupienia win, aby mogła zatopić twarz w białym tofu.

Jak to zwykle bywa w twórczości Parka, wyzwolenie od winy nie przebiega w jednoznaczny dla moralnej oceny sposób — bohaterka przygotowuje bowiem możliwość zemsty dla rodziców ofiar. Tytułowa *Pani Zemsta* to zatem nie Geum-ja, zemsta to siła, która przyciąga wszystkich w miejsce pozbawione koloru, gdzie wybory są przerażające, ale prowokujące pytanie — w jaki sposób zareagowalibyśmy na miejscu rodziców zamordowanych dzieci?¹⁵ Czy moglibyśmy z całą pewnością odpowiedzieć, że oddalibyśmy mordercę w ręce władz? Chan-wook Park często manipuluje naszym odbiorem, w przewrotny sposób stawiając nas na miejscu postaci. Sensualny, wielowymiarowy, a także fizyczny odbiór sprawia, że jego dzieła na długo pozostają w naszej pamięci.

¹² P. Bellatoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2016, s. 25.

¹³ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 25.

¹⁴ D. Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, przeł. P. Świerczek, Katowice 2017, s. 49.

¹⁵ A. Lewicki, *Okrucieństwo (i erotyzm) w Trylogii Zemsty Park Chan-wooka*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008, s. 170.

Forma w oczywisty sposób wpływa na emocjonalny wydzźwięk dzieła — filmowe emocje wchodzą z nami w interakcję¹⁶. W *Pani zemście* warstwa formalna jeszcze wzmaga mocny ton warstwy fabularnej. Scena zabójstwa pana Beaka razem z przygotowaniami do niej trwa ponad pół godziny, na długi czas zatapiając nas w świecie beznadziei, sprzecznych emocji, wyjałowionym z barw. Środki wyrazu intensyfikują nasze emocje: rozedrgane kadry, szybki montaż, błyskawiczne najazdy kamery na poszczególne elementy, detale i zbliżenia. Często mamy okazję przyjrzeć się z bliska mimice bohaterów, co daje nam wgląd w ich uczucia — jak w scenie, w której Geum-ja opowiada swojej córce, dlaczego musiała ją zostawić. Jej twarz widnieje pośrodku kadru w całości oblanego czernią, z którą zlewają się ciemne włosy kobiety, wobec czego nic nas nie rozprasza i możemy dostrzec delikatne drgania na jej twarzy.

Równie przejmująca jest waga detali, ale nie tylko tych funkcjonujących w formie filmowej, lecz także rozumianych jako poszczególne elementy fabuły. Kiedy Geum-ja Lee odkrywa kolekcję pamiątek po zamordowanych dzieciach, razem z nią zatrzymujemy wzrok na czerwonej kulce do gry i innych skarbach z przeszłości. W samej końcówce kolekcja przenosi się do innego pola semantycznego i staje się nie upiornym zbiorem wspomnień morderstw, którą Beak nosi zawsze przy sobie, lecz ostatnimi pamiątkami po dzieciach, czymś w rodzaju amuletów dla ich rodziców.

Pod koniec zemsty rodzice zamordowanych dzieci razem z Panną Uczynną wybierają się na kawę i tort — jak sami to ujmują, w celu świętowania symbolicznych urodzin. Można nie być pewnym, co w ich zachowaniu szokuje najbardziej — pederantia w sposobie dokonania zabójstwa czy poruszenie kwestii finansowych przy pierwszej możliwej okazji, czy właśnie to wspólne spotkanie przy kawie z ciastem. Dość wspomnieć, że cała historia pozostawia nas w poczuciu moralnego dylematu. Nim jednak Geum-ja Lee pokroi poczęstunek, zanim dotrą do przytulnej kawiarni, bohaterowie dokonują jeszcze jednej interesującej odnośnie do interpretacji rzeczy. Szukający odwetu robią sobie wspólne zdjęcie. Ma to wymiar praktyczny — fotografia jest dowodem ich udziału i zapobiega ewentualnej wzajemnej denuncjacji — ale zarazem symboliczny. Na chwilę bohaterowie zamierają w zupełnym bezruchu, zawieszają emocje; eksplozja sprzecznych uczuć wybucha ponownie po błysku migawki. Jak pisze Susan Sontag: „Zdjęcie to także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna”¹⁷. Z podobnym aspektem mamy do czynienia w tym wypadku — dokonujący odwetu mogą wrócić do codzienności, poprosić o zwrot zapłaconego okupu, nieskutecznie spróbować już nigdy nie pomyśleć o tym dniu (a na pewno nigdy nie spojrzeć na przedstawiającą ów dzień fotografię), ale wspólne zdjęcie pozostanie namacalnym dowodem

¹⁶ D. Bordwell, K. Thompson, *op. cit.*, s. 66.

¹⁷ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2017, s. 162.

ich zemsty. Bohaterowie odbili na nim ślad swojego udziału. W tym momencie nie sposób nie wspomnieć o innej stop-klatce z filmografii Parka. Pojawia się ona w zakończeniu *J.S.A. (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, 2000, Korea Południowa)* i — z jednej strony — zgrabnie podsumowuje całość historii, kiedy na zatrzymane w kadrze ujęcie patrzymy z zupełnie innej perspektywy niż na początku, z drugiej, można zastanowić się nad tym, czy czasem intensywniej nie oddziałuje na nas nie filmowy ruch, ale niespodziewany — bezruch.

Na koniec *Pani Zemsty* zdaje się wychodzimy na powierzchnię — może jeszcze nie do świata koloru, ale na pewno do światła. Geum-ja wędruje po mieście, wspina się po schodach, które tak wiele razy widzieliśmy w filmie, że stały się dla nas rodzajem refrenu — pośród światel i cieni spaceruje smukła sylwetka. Miasto przysypane jest śniegiem, w którym odbijają się światła ulicznych lamp, Geum-ja Lee niesie w tortowym opakowaniu prostokątny kawałek białego tofu. W przestrzeni kadrowej pojawia się Geun-shik — zakochany w niej mężczyzna — i Jenny, córeczka, dla której zrobiłaby wszystko. Właśnie dla niej na powrót pragnie choć przez krótką chwilę nie czuć winy. „Bądź niewinna” mówi swojej córeczce, oferując jej kawałek tofu. Cienie ślizgają się po śniegu, wszyscy spoglądają na sypiące się z nieba płatki. Geum-ja nareszcie zatapia całą twarz w symbolicznej potrawie. Zemsta się dokonała i nic już jej nie powstrzyma.

THE PERVERSITY OF SOUND AND PHOTOGRAPHY AMIDST INEVITABLE RETALIATION: *MR. REVENGE* AND *MRS. REVENGE* BY CHAN-WOOK PARK

Summary

The article presents an analysis of two films by Chan-wook Park in the context of the so-called sensual key, as well as in the light of selected categories, such as: acoustic space, colour, and the meaning of photography. The films mentioned are linked by the subject of retaliation, the coexistence of works as part of the “revenge trilogy”, as well as the formal layer — also in the sense of auteur cinema. Another component of the text is the consideration of the influence of the means of cinematic expression on the viewer, as well as the correlation of the sound layer with the image layer.



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Aleksandra Matyjasik

ORCID: 0000-0002-9128-8825

Uniwersytet Wrocławski

ŻYCIE PI W REŻ. ANGA LEE — PRÓBA ODCZYTANIA Z PERSPEKTYWY ANTROPOLOGICZNEJ

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.5>

Mimo że premiera filmu Anga Lee odbyła się niespełna dekadę temu¹, dzieło tajwańskiego reżysera po dziś dzień wzbudza wśród znacznej części odbiorców wiele kontrowersji². Mowa rzecz jasna o *Życiu Pi* — słynnej adaptacji powieści Yanna Martela o tym samym tytule.

Utwór Anga Lee w ciągu ostatnich lat doczekał się licznych recenzji filmowych³. Niewiele z nich ze względu na specyfikę swojego charakteru jest jednak rzetelnym i wnikliwym omówieniem poruszanej w *Życiu Pi* problematyki. Za pierwszy ważny w polskojęzycznej prasie komentarz dotyczący dzieła uznać można dopiero

¹ Premiera *Życia Pi* odbyła się 28 września 2012 r. w Stanach Zjednoczonych. W Polsce film wyświetlono po raz pierwszy 11 stycznia 2013 r.

² Aby się o tym przekonać, wystarczy zapoznać się z opiniami internautów na temat filmu oraz interpretacjami utworu, zamieszczanymi w bazach filmowych takich jak IMDb.com czy Filmweb. Wiele spośród nich stanowiło cenne wskazówki w kwestii podjętych przeze mnie rozważań.

³ Na łamach polskiej prasy ukazało się ich co najmniej dziesięć. Zob. B. Hollender, M. Sadowski, *Majstersztyk czy kicz*, „Rzeczpospolita” 2013, nr 7, s. A12; B. Hrapkiewicz, *Życie Pi*, „Film” 2013, nr 1, s. 54–55; K. Kwiatkowski, *Wizualna ucztą*, „Wprost” 2013, nr 2, s. 92–93; A. Makowska, *Jeden chłopiec w łódce, nie licząc tygrysa*, „Newsweek Polska” 2013, nr 2, s. 88–90; A. Piotrowska, *Piękne zmyślenie*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 4, s. 49; A. Prodeus, *Życie Pi*, „Kino” 2013, nr 2, s. 72; T. Raczek, *Życie Pi*, „Wprost” 2013, nr 4, s. 79; M. Sadowska, *Rok tygrysa*, „Newsweek Polska” 2013, nr 15, s. 102–105; T. Sobolewski, *Życie Pi i Tao Anga Lee*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 9, s. 24–25; J. Wróblewski, *Myślenie magiczne*, „Polityka” 2013, nr 2, s. 66.

artykuł Krystiana Macieja Tomali⁴, lecz i jego praca okazuje się w pewnym sensie niewystarczająca. Swoje rozważania autor koncentruje bowiem wyłącznie wokół tekstu Yanna Martela, skupiając się przede wszystkim na wpisaniu powieści w dyskurs *human-animal studies*. Wyczerpujących opracowań na temat filmu wybitnego Tajwańczyka⁵ na gruncie polskim wciąż zatem brakuje. Niewątpliwie zaś niektóre wątki podejmowane przez reżysera w *Życiu Pi* oraz zastosowane przez niego rozwiązania formalne wymagają wyjaśnienia i pogłębionej analizy, o czym świadczą niesłabnące spory wokół interpretacji utworu.

Jak więc rozumieć dzieło Anga Lee, skoro i sam twórca nie udziela na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi? Interpretacji wydaje się istnieć tyle samo, ilu odbiorców⁶. Ze względu na mnogość wykorzystanych w filmie konwencji, stylów i poetyk utwór ten postrzegany może być różnorako. Na szczególną uwagę zasługuje jednak odczytanie *Życia Pi* z perspektywy antropologicznej, dążącej do szeroko rozumianego poznania człowieka, stanowiącej główny przedmiot mojego zainteresowania.

RITE DE PASSAGE

Rozważania nad filmem Anga Lee warto rozpocząć od krótkiego pochylenia się nad strukturą formalną omawianego utworu. Jego akcja rozgrywa się na dwóch poziomach. Dzięki pierwszemu z nich poznamy tytułowego — i dorosłego już

⁴ Zob. K.M. Tomala, *Zwierzęta mówią ludzkim głosem: o filozofii człowieczeństwa w powieści Yanna Martela „Życie Pi”*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2014, nr 2, s. 148–162, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/JednakKsiazki/article/view/462> (dostęp: 12.05.2021). Pozostając przy temacie czasopism wydawanych elektronicznie, wypadałoby wspomnieć o jeszcze dwóch artykułach na temat filmu *Życie Pi*. Są to prace autorstwa Katarzyny Szkaradnik oraz Oskara Kalarusa, opublikowane w internetowym dwutygodniku „ArtPapier”. Rozprawom tym znacznie bliżej jednak do recenzji. Zob. K. Szkaradnik, *Przyczajony tygrys, ukryty Pi*, „ArtPapier” 15.02.2013, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=171&artykul=3634> (dostęp: 12.05.2021); oraz O. Kalarus, *Opowieść Pi. Drugie spojrzenie*, „ArtPapier” 15.03.2012, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=173&artykul=3684> (dostęp: 12.05.2021).

⁵ Ang Lee za reżyserię *Życia Pi* nagrodzony został Oscarem. Do nagrody Akademii Filmowej dzieło Tajwańczyka nominowane było zresztą aż w 11 kategoriach, spośród których w czterech z nich (za najlepszą reżyserię, najlepszą muzykę oryginalną, najlepsze efekty specjalne oraz najlepsze zdjęcia) uhonorowane zostało zwycięską statuetką.

⁶ Zakończenie filmu jest otwarte. Odbiorca może wybrać tę wersję zaprezentowanych wydarzeń, która bardziej do niego przemawia. Jak pisze Krystian Maciej Tomala: „Zgodnie z przesłaniem opowieść ta pozwoli czytelnikowi [w naszym wypadku widzowi — A.M.] uwierzyć w Boga (lub też pozbawić się ostatnich złudzeń co do Jego istnienia). Również do czytelnika [bądź widza — A.M.] należy rozstrzygnięcie kwestii, która z tych historii — jedna niezwykle, druga nieprawdopodobnie makabryczna — zasługuje na przekazanie kolejnym pokoleniom”, *idem, Zwierzęta mówią ludzkim głosem: o filozofii człowieczeństwa w powieści Yanna Martela „Życie Pi”*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2014, nr 2, s. 161, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/JednakKsiazki/article/view/462> (dostęp: 12.05.2021).

— głównego bohatera, a także jego rozmówcę — pisarza szukającego inspiracji do napisania nowej powieści. Segment ten tworzy swoistego rodzaju klamrę kompozycyjną, otwierającą i zamykającą cały utwór. Daje też pretekst do wprowadzenia fabuły drugiego stopnia, rozgrywającej się w czasie przeszłym i obejmującej okres dzieciństwa i dorastania młodego Pi.

Owo dojrzewanie głównego bohatera dokonuje się zarówno na gruncie fizycznym, jak i psychicznym. Bohater, zmuszony do opuszczenia bezpiecznego domu znajdującego się w Indiach, wyrusza w daleką i niepewną podróż do Kanady. Podróż tę traktować można w sposób metaforyczny — wkraczający w dorosłość Pi pozostawia więc za sobą swoje dotychczasowe beztrudne i dziecięce życie. Pożegnać się musi także ze swoją pierwszą miłością — piękną Anandi, którą obdarzył czystym, platonicznym uczuciem. W wędrówce tej początkowo towarzyszą mu opiekunowie — matka, ojciec oraz starszy brat. W dalszą drogę bohater musi wyruszyć jednak sam. Dryfowanie po wodach oceanu jest wobec tego rodzajem rytuału przejścia, inicjacji, podczas której osobowość tytułowego bohatera nabiera kształtu⁷.

Równie istotne miejsce w procesie dojrzewania bohatera zajmuje jego rozwój duchowy. Pi już jako chłopiec zwraca się w stronę religii. Poznaje bogów różnych wyznań — hinduizmu, katolicyzmu oraz islamu (a w dorosłym życiu też judaizmu). Czyni to z niego bohatera o uniwersalnych cechach. Jego postać skonstruowana zostaje zatem na wzór człowieka modelowego, tak zwanego everymana⁸.

Zdaniem bohatera możliwe jest bycie wyznawcą kilku religii jednocześnie. W każdej z nich odnajduje on bowiem tę samą prawdę na temat Boga — Stwórcę natomiast może się objawiać po prostu w różnych obliczach. Pi widzi przejawy Jego obecności w przyrodzie — zarówno w świecie fauny, jak i flory. Zgodnie z założeniami religii hinduistycznej bohater wierzy też, że zwierzęta tak samo jak ludzie mają duszę. Nie dziwi więc, że odmawia on jedzenia mięsa — jego spożycie mogłoby skutkować nieświadomym posileniem się jednym ze swoich przodków, który odrodził się pod postacią zwierzęcia.

Poglądy etyczne głównego bohatera ukształtowało jednak także miejsce, w którym dorastał. Pi był synem właścicieli zoo. Urodził się i wychowywał zatem wśród zwierząt⁹. Liczne ujęcia przedstawiające egzotyczne gatunki ssaków, gadów oraz ptaków pojawiają się nie bez przyczyny. Ogród zoologiczny to bowiem jedyna

⁷ Więcej na temat inicjacji zob. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997.

⁸ W podobny sposób postać literackiego Pi widzi Krystian Maciej Tomala. Pisze on bowiem: „Przez zbieżność wielu cech (czasem wydaje się aż nieprawdopodobne, by nosił je w sobie tylko jeden człowiek), sprawia wrażenie swojego rodzaju »everymana«, figury pieczołowicie skonstruowanej przez autora, nie zaś autentycznej postaci, z której literacką biografią mamy do czynienia”, *idem, op. cit.*

⁹ Utwór odwołuje się tym samym do serii książek i filmów o Tarzanie, a także nawiązuje do losów Mowglię z *Księgi dżungli*.

przestrzeń, w której zwierzęta żyć mogą tuż obok siebie, w całkowitej harmonii, niczym w biblijnym raju — raju, który główny bohater musi opuścić¹⁰.

Nieprzypadkowo również tak mocno zaakcentowano w utworze wątek wyjaśniający znaczenie imienia tytułowego bohatera (Pi to jedynie skrót, a jednocześnie oznaczenie stałej matematycznej). Imię Piscine wywiedzione zostało od nazwy basenu Piscine Molitor w Paryżu. Zgodnie z opowieścią Mamaji — wujka Pi — basen ten wypełniała tak krystalicznie czysta woda, że jej tafla zespałała się z nieboskłonem¹¹. Tak samo czystą duszę ma nasz główny bohater. I przez pryzmat tej właśnie cechy jego charakteru — tak wielokrotnie i na różne sposoby podkreślanej w pierwszych partiach filmu — dokonywać powinniśmy oceny późniejszych wydarzeń z udziałem Pi, rozgrywających się w szalupie ratunkowej.

W POSZUKIWANIU PRAWDY

Zgodnie z animalistyczną wersją zdarzeń zaprezentowaną przez tytułowego bohatera statek, którym płynie on wraz z rodziną, tonie na skutek katastrofy morskiej¹². Na pokładzie szalupy ratunkowej znajdować miał się natomiast Pi, tygrys bengalski o imieniu Richard Parker, hiena, zebra oraz samica orangutana¹³. Dogorywająca zebra ze złamaną nogą pada ofiarą hieny. W jej obronie staje samica orangutana. Podobnie jak zebra umiera jednak na skutek zagryzienia przez hienę, którą wkrótce potem pozbawia życia tygrys bengalski.

Zachowanie zwierząt wydawać się może nieprawdopodobne. Kierować nimi zdają się bowiem ludzkie namiętności — nie instynkt. Samica orangutana jest wrażliwa na krzywdę innego zwierzęcia. Hiena i tygrys bengalski nie zabijają natomiast z głodu, lecz w przypływie gniewu, w akcie zemsty. Co więcej, zwierzęta nierzadko też obdarowują głównego bohatera ludzkim spojrzeniem. W taki sposób patrzy na

¹⁰ Warto w tym kontekście wskazać na równie nieprzypadkową kolorystykę kadrów. Różnorodne, intensywne barwy, za pomocą których odmalowany został krajobraz Indii, stoją w wyraźniej opozycji do kolorystyki kadrów przedstawiających wydarzenia rozgrywające się w czasie teraźniejszym — tu przeważają barwy neutralne oraz odcienie szarości.

¹¹ W ujęciach na tafli basenu Piscine Molitor dostrzec można inspiracje malarstwem impresjonistycznym. Zaobserwować można je także podczas ujęć na tafli wody oceanu oraz wschodów i zachodów słońca. Ponadto poetyka impresjonistyczna przejawia się w charakterystycznym sposobie prowadzenia kamery oraz kadrowaniu — w statycznych ujęciach, ujęciach z perspektywy ptasiej czy też planach ogólnych i totalnych, dopełnianych nastrojową spokojną muzyką bądź ciszą.

¹² Z podobnym motywem mamy do czynienia w filmie *Titanic* Jamesa Camerona. Prezentując losy rozbitka, *Życie Pi* nawiązuje też do konwencji robinsonady; por. wielokrotnie ekranizowaną powieść Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Crusoe* czy też film Roberta Zemeckisa *Cast Away* — *poza światem*.

¹³ Umieszczenie na łodzi postaci zwierzęcych wraz z tytułowym bohaterem jest nawiązaniem do motywu biblijnej arki Noego.

Pi zarówno samica orangutana, jak i Richard Parker. Jak się okazuje, wrażenie owej dziwności poczynąń zwierząt jest niebezpieczne.

Zgodnie z drugą wersją zdarzeń, którą bohater opowiada przedstawicielom japońskiego ministerstwa, zebra ze złamaną nogą to marynarz (paski na ciele zebry przypominają paski na marynarskich strojach), vegetarianin (zebra to zwierzę roślinożerne), którego Pi poznał podczas wspólnego posiłku na statku. Hiena to okrętowny kucharz (który tak samo jak hiena jest odrażający, mięsożerny, padlinożerny). Samica orangutana to matka tytułowego bohatera (samica jako uosobienie łagodności, matczynej opiekuńczości; orangutan — zwierzę człekokształtne, najbardziej ludzkie, podobne do człowieka). Tygrys bengalski natomiast to *alter ego* głównego bohatera.

Marynarz, zeskakując z tonącego statku do szalupy, łamie nogę. W ranę wdaje się zakażenie. Jedynym sposobem na uratowanie mężczyźnie życia jest odcięcie kończyny. Mimo to marynarz coraz bardziej słabnie, aż w końcu umiera. Kucharz wykorzystuje jego ciało jako przynętę na ryby. Resztą pożywia się sam. Matka Pi nazywa go potworem i wymierza mu mocny policzek. Gdy tydzień później kucharz wymierza cios tytułowemu bohaterowi — ponieważ ten nie zdołał utrzymać żółwia, którego udało im się złowić — kobieta staje w obronie syna. Kucharz rzuca się na nią z nożem, po czym rzekomo pozbywa się jej ciała, wyrzucając je za burtę na pożarcie rekinom. Wkrótce Pi zabija mężczyznę i robi z jego zwłokami to samo, co ten uczynił z ciałem marynarza¹⁴.

Czy jednak przytoczona przez głównego bohatera historia wiernie odzwierciedla rzeczywiste zdarzenia w szalupie ratunkowej? Gdy Pi pyta pisarza, którą opowieść woli, podkreśla, że żadna z nich nie wyjaśnia przyczyn zatonięcia statku oraz że nie można dowieść, która z nich jest prawdziwa (i czy którakolwiek w ogóle). Zważając na bestialskie pobudki kierujące zachowaniem kucharza, trudno uwierzyć, że mężczyźnie tak łatwo przyszło pozbycie się ciała kobiety. Czy w jego mniemaniu nie byłoby to marnotrawstwo?

Przypuszczać można, że zarówno zwłoki marynarza, kucharza, jak i matki Pi przez cały czas znajdowały się na pokładzie łodzi. Jak sam tytułowy bohater wyznaje — kucharz zaraził go złem. Pi nie tylko używał ciała kucharza jako przynęty na ryby, lecz także je jadł. W animalistycznej wersji Pi zauważa też, że Richard Parker niedługo zgłodnieje oraz że jeśli nie uda mu się złowić dla niego ryby, następnym jego posiłkiem stanie się chudy vegetarianin. Z jednej strony mógł on mieć na myśli samego siebie. Z drugiej jednak — marynarza. Wkrótce potem Pi widzi, jak Richard Parker pod osłoną nocy bierze w zęby zwłoki zebry. Głód zmusza zatem

¹⁴ W *Życiu Pi* niezwykle ciekawie potraktowana została przemoc. Film ukazuje ją w nietypowy sposób, zupełnie odmienny od konwencji stylistycznych, do których odbiorcy są przyzwyczajeni. Dramatyczne sceny — brutalne akty morderstw i kanibalizmu — przedstawione są z zastosowaniem bardzo rozbudowanej metaforyki oraz symboliki animalistycznej. Co również znamienne — w *Życiu Pi* ani razu nie zostaje pokazana krew.

bohatera do posilenia się ciałem marynarza. Gdy Pi traci zapasy jedzenia zgromadzone na tratwie — resztki ciała mężczyzny — dopuszcza się aktu kanibalizmu również na własnej matce¹⁵.

Akt ten poprzedza przejmująca scena burzy¹⁶. Traktować ją można jako metaforę wewnętrznej walki bohatera, którą ten toczy sam z sobą. Podczas trwania sztormu bohater rozmawia z Bogiem. Zrywa płótno przykrywające łódź i pokazuje mu swoje drugie Ja — Richarda Parkera. Owo płótno, pod którym Pi skrywał dotychczas Richarda, jest symbolicznym rodzajem zasłony. Bohater chowa za nią tę część swojej natury, która jest powodem jego lęku oraz wstydu. Gdy Pi zrywa płachtę, krzyczy do Boga, że stracił wszystko i że się poddaje. Pyta Stwórcę, czego od niego jeszcze chce, po czym mu się powierza¹⁷. Niedługo potem burza się kończy, a pomiędzy chmur zaczynają pobłykiwać promienie słońca. Na niebie pojawia się też tęcza — znak przymierza Boga z człowiekiem.

Zarówno Pi, jak i Richard Parker są skrajnie wychudzeni i wyczerpani. Obaj czekają już tylko na śmierć. Bohater czule obejmuje głowę Richarda i ostrożnie kładzie ją na swoich kolanach. Dziękuje Bogu za całe swoje życie i oznajmia, że jest już gotów. Wtedy bohaterom udaje się dopłynąć do tajemniczej wyspy¹⁸, której świat fauny i flory zaspokaja potrzeby żywieniowe zarówno Pi, jak i Richarda Parkera. Łąd ten może być metaforą ciała matki głównego bohatera. Świadczyć zdaje się o tym osobliwy kształt wyspy zarysowany w planie ogólnym, do złudzenia przypominający profil leżącej na wznak kobiety.

¹⁵ Zob. D. Diehl, *Dzieje kanibalizmu*, przeł. M. Urbański, Warszawa 2008. Konsumowanie ciała matki traktować można jako nawiązanie do kompleksu Edypa, koncepcji wywiedzionej przez Zygmunta Freuda.

¹⁶ W scenie tej dostrzec można wpływy ekspresjonizmu. Podczas burzy kamera zaczyna naśladować ruchy wzburzonych fal. Stają się one coraz bardziej dynamiczne i chaotyczne — rozbujałe, ostre, szarpane. Z podobną pracą kamery mamy do czynienia podczas sceny sztormu, gdy tonie frachtowiec. Poetyka ekspresjonistyczna realizowana jest także za pomocą dźwiękowej warstwy filmu — odgłosów ulewy, uderzeń piorunów, wycia syren czy też odgłosów krztuszenia się wodą przez głównego bohatera.

¹⁷ Nasuwa to skojarzenia z biblijną historią Hioba wystawionego przez Boga na próbę.

¹⁸ Zgodnie z relacją tytułowego bohatera była to bezludna mięsożerna wyspa, dryfująca po oceanie. Wypluwała ona ludzkie zęby. Z niewiadomych przyczyn żyło też na niej mnóstwo surykatek. Woda w jej stawach za sprawą jakiejś niezrozumiałej reakcji chemicznej zamieniała się nocą w rozpuszczający ryby kwas. Co więcej, nikt inny oprócz głównego bohatera nigdy owego łądu nie widział. Konwencja, w której ramy ujęta została koncepcja wyspy, opiera się na surrealistycznym sposobie pojmowania zjawisk. Z taką poetyką mamy do czynienia również w scenie rozpoczynającej się od ujęcia na Richarda Parkera wpatrującego się nocą w ciemną głębię oceanu. Tytułowy bohater zaczyna wówczas patrzeć na świat oczami swojego współtowarzysza. Pozostający na granicy jawy i snu Pi doznaje halucynacji. Obserwuje podwodny morski świat przenikający się z kosmosem. Scena ta ma charakter ściśle subiektywny, imaginacyjny, wizyjny i oniryczny.

REFLEKSJE NA TEMAT LUDZKIEJ NATURY

Życie Pi jest cennym studium na temat psychiki człowieka dotkniętego traumą. Główny bohater, nie mogąc zaakceptować biegu wydarzeń, w których przyszło mu brać udział, sięga po mechanizm obronny — wyparcie¹⁹. By poradzić sobie z rzeczywistością, tworzy inną, alternatywną historię, w której zastępuje ludzkich bohaterów zwierzęcymi. W ten sposób stawia siebie w pozycji świadka — to nie on zamordował kucharza i dopuścił się aktów ludożerstwa — zrobił to Richard Parker. Tylko ta myśl sprawia, że bohater może pozostać w swoich oczach lojalny wobec zasad etycznych, którymi zawsze kierował się w życiu.

Utwór ten korzysta również z koncepcji osobowości stworzonej przez Zygmunta Freuda²⁰. Główny bohater, aby przeżyć, musi jeść. Jak sam mówi, on — jego Superego będące reprezentacją ideałów oraz norm moralnych — może żywić się sucharami. Richard Parker jednak — jego Id, złożone z instynktów, naturalnych popędów, którego nadrzędnym celem jest zaspokojenie potrzeby głodu — potrzebuje mięsa. Stopniowo pękają w nim więc kolejne bariery, spośród których pierwszą jest złamanie zasady wegetarianizmu. Dryfujący pośrodku oceanu Pi w końcu ulega swojemu Id. Jak gorzko podsumowuje — głód potrafi zmienić wszystko, co człowiek wie na swój temat. Tym samym *Życie Pi* nawiązuje też do darwinowskiej wizji człowieka, a mianowicie idei pojmowania życia ludzkiego jako nieustannej walki o byt, w której zwyciężają silniejsi, lepiej przystosowani do trudnych warunków.

Warto jednak pamiętać, że bohater decyduje się na opuszczenie tajemniczej wyspy. Udaje mu się więc niejako odeprzeć pokusę całkowitego poddania się swoim popędom. W tym kontekście znacząca okazuje się scena, w której Pi — jako dziecko — po raz pierwszy konfrontuje się z tygrysem. Zuchwała postawa chłopca spotyka się z niezwykle gwałtowną reakcją ojca. Mężczyzna stara się wpoić synowi strach przed dzikim zwierzęciem. Wymierza dziecku karę, pokazuje mu, jak tygrys w jednej chwili rozszarpuje owcę. Uczy w ten sposób syna, które popędy są niewłaściwe. Kształtuje tym samym Superego dziecka, kontrolujące działania jego Id.

Film w szczególnie sposób porusza także problem odwiecznego konfliktu między naturą a kulturą, zwierzęcością a człowieczeństwem²¹. Podczas swojej podróży bohater nieustannie stara się okiełznać zwierzęcą stronę swojej natury — próbuje ujarzmić w sobie dzikość, stłumić pierwotne instynkty. Zmagania te ilustrują ujęcia, w których widzimy, jak Pi tresuje Richarda Parkera i wyznacza granice swojego terytorium. Walka wewnętrzna, którą bohater toczy z sobą, rozgrywa się również na

¹⁹ Zob. H.J. Grzegółowska-Klarkowska, *Mechanizmy obronne osobowości*, Warszawa 1986.

²⁰ Zob. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1957.

²¹ W utworze tym mamy także do czynienia z osobliwym zjawiskiem uczłowiczenia zwierzęcia oraz zezwierzęcenia człowieka, które zachodzi podczas omyłkowej zamiany imienia tygrysa bengalskiego z imieniem i nazwiskiem myśliwego.

poziomie kategorii Erosa (pędu życia) i Tanatosa (pędu śmierci). Obrazuje ją scena, w której Richard Parker wyskakuje z łodzi, by złowić rybę. Pi zabiera wówczas tratwę i mierzy siekierą w kierunku tygrysa. Rezygnuje jednak ze swojego zamiaru i pozwala Richardowi wejść na pokład łodzi.

Do ostatecznej integracji Id, Ego oraz Superego bohatera dochodzi w chwili, gdy Pi ujmuje głowę Richarda Parkera i kładzie ją sobie na kolanach. Tylko dzięki pogodzeniu się z istnieniem swojego drugiego Ja udaje mu się przeżyć. Zwierzęca część natury bohatera nie ma jednak prawa bytu w normalnym, cywilizowanym świecie, dlatego też gdy Pi zostaje wyrzucony przez morskie fale u wybrzeży Meksyku, Richard Parker odchodzi w głąb dżungli²². Świat cywilizacji jawi się przy tym jako specyficzny rodzaj ogrodu botanicznego, w którym nie zwierzęta, lecz ludzie — stosując określone normy społeczne — utrzymuje się w ryzach niepozwalających na stwarzanie względem siebie zagrożenia.

Rozważania na temat recepcji *Życia Pi* obejmują zatem interdyscyplinarny obszar badawczy, w którym mieści się wiele różnych dziedzin nauki, stawiających w centrum swojego zainteresowania kwestie dotyczące poznania natury człowieka. Choć spośród nich najbardziej pomocna wydaje się antropologia — nie mniej ważne okazują się też idee pochodzące z zakresu myśli filozoficznej oraz psychoanalitycznej.

LIFE OF PI DIRECTED BY ANG LEE: AN ATTEMPT TO INTERPRET IT FROM AN ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE

Summary

This article presents the author's interpretation of Ang Lee's film *Life of Pi*. The reflections focus on issues related to human nature and human psychology. To achieve her goals, the author follows the successive phases of the metaphorical sense of the film and explains the meaning of the particular components creating the story line. She draws conclusions and places them in the context of findings from the fields of anthropology, philosophy and psychoanalysis.

²² Jak pisze Krystian Maciej Tomala: „przed wejściem w obszar cywilizacji należy pamiętać o pozostawieniu swojej bestii w dżungli”, *idem, Zwierzęta mówią ludzkim głosem: o filozofii człowieczeństwa w powieści Yanna Martela „Życie Pi”*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2014, nr 2, s. 161, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/JednakKsiazki/article/view/462> (dostęp: 12.05.2021).



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Jakub Rawski

ORCID: 0000-0003-0149-544X

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie

BOHATEROWIE SERIALU NETFLIXA SZKOŁA DLA ELITY MIĘDZY TRANSGRESJĄ A TRAGIZMEM

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.6>

Uznać inność innych to jest podstawowa sprawa,
o decydującym znaczeniu¹.

Maria Janion

CELE I PERSPEKTYWA BADAWCZA

Celem artykułu jest analiza kreacji bohaterów hiszpańskiego serialu *Szkoła dla elity* produkcji Netflix. Ze względu na niemalą ilość interesujących zjawisk zauważonych we wspomnianym aspekcie za podstawowe w interpretacji zostały uznane dwa modele odczytania: przez transgresję (rozumianej zgodnie z wykładnią Marii Janion²) oraz tragizm jako kategorię estetyczną³, w perspektywie Georga Wilhelma

¹ „Córki są do wielkich zadań”. Rozmowa z Marią Janion, [w:] R. Dziurdzikowska, *Tajemnice kobiet. Rozmowy Renaty Dziurdzikowskiej*, Warszawa 2006, s. 29.

² „Transgresje — przekraczanie granic. Przekraczanie siebie, przekraczanie norm, konwencji ról, przyjętych wyobrażeń, przekraczanie tego, co dane i gotowe przez ludzi, którzy chcieli przejść na »drugą stronę«, przeniknąć »poza horyzont«. Dotychczas spychane nieraz na margines szkodliwego dziwactwa doświadczenia tych jednostek są coraz częściej traktowane jako bezcenny kapitał podróży w głąb siebie”, *Galernicy wrażliwości*, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981, 4 s. okładki.

³ Tragizm rozumiany jako konflikt między dwiema równorzędnymi wartościami, zob. M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 81.

Friedricha Hegla⁴ i Maxa Schelera⁵. Oba terminy, czy raczej idee, są tak pojemne, że stały się punktem wyjścia do kolejnych poziomów interpretacyjnych. Za niezwykle przydatne uznane zostały też narzędzia egzegetyczne i pojęcia antropologii kultury (teoria abiektu), semiotyki kultury popularnej, krytyki mitograficznej oraz hermeneutyki podejrzeń (psychoanaliza, marksizm, feminizm). Zastosowany eklektyzm metodologiczny w zamierzeniu miał zarysować możliwie szeroko atrakcyjne poznawczo losy postaci *Szkoły dla elity*, które wymykają się tradycyjnym oczekiwaniom oraz rolom społecznym. Pomińnięta natomiast została perspektywa transmedialna, ponieważ omawiana hiszpańska produkcja Netflix'a doczekała się już analizy wykorzystującej tę metodę badawczą⁶.

Serial, rozumiany jako gatunek telewizyjny, stał się na początku lat dwudziestych XXI wieku szczególnie istotnym zjawiskiem kulturowym, przez swoją ekspansywność związaną z licznymi platformami streamingowymi specjalizującymi się w tego typu opowieściach, tworzącymi bogatą ofertę dla potencjalnych odbiorców, takimi jak HBO GO, Amazon Prime Video, Cineman, CDA Premium, a przede wszystkim Netflix. Ten właśnie serwis w ciągu zaledwie kilku lat od powstania dostarcza rozrywki milionom użytkowników internetu, kinomanów oraz widzów i stał się tu niekwestionowanym liderem⁷. W 2020 roku „przekroczył granicę 200 mln subskrybentów”⁸. Liczne seriale, które Netflix oferuje swoim użytkownikom, są odzwierciedleniem dzisiejszej kultury popularnej, zarówno w genologicznej różnorodności, jak i mnogości narracji. Wychodząc z założenia, że kultura popularna jak żadna inna jest sejsmografem przemian społecznych, obyczajowych, artystycznych, należy postawić wniosek, że niemożliwe jest ignorowanie serialu jako nowej, współczesnej opowieści o człowieku, na co wskazywała Olga Tokarczuk w mowie noblowskiej, podkreślając, że jest on przykładem „nowego sposobu opowiadania świata”⁹, który „nie tylko rozciągnął uczestniczenie w narracji w obrębie czasu, generując jego róż-

⁴ Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 304; *idem*, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967, s. 651.

⁵ Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, przeł. W. Tatariewicz, T. Tatariewiczowa, R. Ingarden, wyb. i oprac. W. Tatariewicz, Kraków 1976, s. 61–62. Ten sposób pojmowania tragizmu bohaterów greckich tragedii został poddany krytyce przez filologów klasycznych, zob. A. Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006, s. 229–230. Nie zmienia to jednak faktu, że interpretacje Hegla i Schelera nadal pozostają jednymi z najważniejszych odczytań tragizmu.

⁶ Zob. A. Castelló-Martínez, *Análisis interdisciplinar de la serie Élite (Netflix): narrativas transmedia, generación Z, tendencias del consumidor y brand placement*, „Revista Inclusiones” 2020, nr 7, s. 01–26.

⁷ Zob. K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021, s. 73–74; A. Smoręda, *Internetowy serial telewizyjny. Netflix i jego konkurenci a tradycyjna telewizja*, [w:] *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, red. B. Panek, A. Wójtowicz, Lublin 2015, s. 45–54.

⁸ P. Rożyński, *Streaming bije rekordy. Netflix ma już groźnych rywali*, „Rzeczpospolita Cyfrowa” 2021, nr 12, s. L2.

⁹ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 268.

ne tempa, odnogi i aspekty, ale wniósł także swoje nowe porządki”¹⁰. Tego typu opowieści, internetowe czy telewizyjne, już kilka lat temu zaczęły przejmować „funkcje wcześniej zarezerwowane dla literatury lub filmów pełnometrażowych”¹¹.

UWARUNKOWANIA GENOLOGICZNE

Szkoła dla elity realizuje typowe dla gatunku *teen dramas* cechy, motywy takie jak: przełomowe momenty w życiu nastolatków, szkolna codzienność, problemy psychologiczne i emocjonalne, kwestia wykluczenia, podejścia do seksualności oraz jej kształtowania¹². Serial powstał według pomysłu i scenariusza Daria Madrony oraz Carlosa Montero¹³, zadebiutował na platformie Netflix w 2018 roku. Do 2020 roku ukazały się trzy sezony, będące podstawą analizy w niniejszym artykule¹⁴.

Podobnie jak większość współczesnych seriali, chociaż realizuje przede wszystkim określoną konwencję genologiczną, w tym przypadku skierowany do młodych odbiorców, konkretniej — starszej młodzieży, *teen dramas*, co już zaznaczono, korzysta również z innych gatunków: kryminału, thrillera czy melodramatu. We wszystkich trzech sezonach pojawia się dominanta kompozycyjna, jaką jest wątek kryminalny związany ze śmiercią jednego z bohaterów, jednak narracja egalitarnie uwzględnia każdą z postaci. Nie ma w serialu pierwszoplanowego bohatera, więc

¹⁰ *Ibidem*, s. 269.

¹¹ B. Darska, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 12.

¹² Zob. K. Czajka-Kominiarczuk, *op. cit.*, s. 325–331.

¹³ Montero jest autorem powieści *Balagan, jaki zostawisz*, znanej także polskim czytelnikom, która stała się podstawą serialu produkcji Netflix w 2020 roku o tym samym tytule. Podobnie jak w wypadku *Szkoły dla elity* jedną z głównych ról zagrał Arón Piper. Elementem łączącym oba utwory jest podkreślenie kwestii ekonomicznej — różnic klasowych, wpływu warstwy społecznej na egzystencję. W powieści narratorka snuje refleksje na temat statusu materialnego innych bohaterów: „Nie lubi swojego życia, nie chwali się nim. Widać, że chce się stamtąd jak najszybciej wyrwać, przynależać do innej klasy społecznej. Jak go winić? A kto by nie chciał na jego miejscu? Może jego przyjaźń z Igiem również bierze się z owego pragnienia, aby poczuć się równym z kimś zamożnym. Tego, co w pewnym stopniu odnosi się również do Germana; chociaż w dzieciństwie niczego mu nie brakowało, to jednak zawsze lubił się otaczać ludźmi w rodzaju tych Acebedo”, C. Montero, *Balagan, jaki zostawisz*, przeł. M. Jordan, Warszawa 2017, s. 276–277. W kolejnym miejscu bohaterka-narratorka nadmienia: „Władza nadal uciska klasę najmniej uprzywilejowaną, wykorzystując ją na rozliczne sposoby; obecnie nawet swoją fałszywą aprobatą tworzy uległych niewolników, którzy nie zdają sobie sprawy, że nimi są”, *ibidem*, s. 355. Znakomicie w tę warstwę ideową utworu wpisuje się nawiązanie do powieści Charlesa Dickensa z 1854 r., zob. C. Dickens, *Ciężkie czasy*, przeł. W. Gojawczyńska-Nadzinowa, Warszawa 1950. Wprowadzenie paraleli między sytuacją ekonomiczną (oraz wynikającą z niej motywacją) bohaterów powieści dziewiętnastowiecznego pisarza a doświadczeniami pierwszoplanowych postaci *Balaganu, jaki zostawisz* uwypukla motyw współczesnej walki klas, zob. C. Montero, *op. cit.*, s. 462.

¹⁴ Czwarty sezon serialu miał premierę 18 czerwca 2021 r., zob. I. Leończuk, „*Szkoła dla elity*” 4, „Netfilm” 2021, nr 3, s. 20.

też nie istnieje wyróżniająca opowieść. Podstawową cechą fabularną omawianego serialu jest jego multinarracyjność. W trzecim sezonie zostało zastosowane rozwiązanie kompozycyjne, zgodnie z którym każdy odcinek był poświęcony konkretnemu bohaterowi, co znalazło także odzwierciedlenie w tytułach części. Zatem odbiorca ma do czynienia z bohaterem zbiorowym, którym są uczniowie Las Encinas.

W znacznej mierze *Szkola dla elity* powieliła schematy i rozwiązania z wcześniejszych produkcji tego typu, jak *Beverly Hills, 90210* (1990–2000) czy *Jezioro marzeń* (1998–2003), jednak jest o wiele bardziej emancypacyjna oraz zróżnicowana narracyjnie od swoich antenatów. Jest także przykładem hybrydy gatunkowej, charakterystycznej dla seriali Netflixa. Wiąże się to z tym, że jako kilkusezonowa produkcja odznacza się złożonością narracyjną, która *ex definitione* „wysuwa na pierwszy plan opowieści snute z wykorzystaniem różnych gatunków”¹⁵.

TRANSGRESJE

Transgresja rozumiana jako przekroczenie granic, a więc wystąpienie poza opresyjną normę, dekonstrukcja ładu społecznego, obyczajowego, kulturowego, która prowadzi do emanacji podmiotowości, znalazła szczególnie miejsce w humanistyce francuskiej (Gilles Deleuze, Michel Foucault). W Polsce, za sprawą Janion, pojęcie to stało się ważną kategorią egzegetyczną; otworzyło też drogę do rozpatrywania zjawisk z różnorodnych dziedzin kultury (literatura, film, seriale, sztuka) i łączenia ich, czego najlepszą egzemplifikacją jest seria „Transgresje” pod redakcją uczonej wydawana w latach 1981–1988.

Istotną transgresją, która pojawia się jako pierwsza w *Szkole dla elity*, jest transgresja społeczna. Właśnie ona rozpoczyna akcję serialu, tworzy jej źródło, swoistą moc napędową, a więc przekroczenie granicy przynależności klasowej przez trójkę uczniów pochodzenia robotniczego¹⁶, którzy rozpoczynają edukację w prestiżowej, tytułowej szkole dla elity Las Encinas. Pojawienie się Nadii, Samuela oraz Christiana, których nauka zostaje opłacona ze stypendium ufundowanego przez współwłaściciela placówki, od razu uruchamia podstawowe dialektyczne zderzenie, jakim jest „dysjunkcja posiadania i bycia”¹⁷, opisane przez Ericha Fromma, a wcześniej

¹⁵ J. Mittell, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, przeł. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji. Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 159.

¹⁶ W wypadku Nadii, w przeciwieństwie do Samuela oraz Christiana, odbiorca ma do czynienia nie tyle z klasą robotniczą czy adekwatniejszym pojęciem obecnie — prekariatem, ile klasą średnią; jej rodzice są właścicielami niewielkiego sklepu spożywczego na obrzeżach miasta, w którym sami się zatrudniają.

¹⁷ E. Fromm, *Mieć czy być?*, przeł. J. Karłowski, Poznań 1995, s. 53.

rozpoznane przez Karola Marksa¹⁸. To rozgraniczanie „obok przeciwstawienia miłości życia i miłości śmierci, jest kluczowym zagadnieniem egzystencji”¹⁹. Początkowo, w pierwszym sezonie serialu, część bohaterów należących do tytułowej elity — Lukrecja, Guzmán, Carla — postępuje zgodnie z zasadą, „iż posiadanie jest samą esencją bycia, że jeśli nie ma się nic, to jest się niczym”²⁰, dopiero z biegiem wydarzeń oraz wpływem, jaki wywrze na nich obca klasowo trójka nowych uczniów, uświadomi sobie własne „bycie”, porzucając czy też neutralizując „posiadanie”. Postacie, które utracą status majątkowy (Lukrecja) albo którym będzie to groziło (Carla), albo zostanie on znacząco obniżony (Guzmán), otworzą się na egzystencję, doznając jej w pełni, dzięki uświadomieniu sobie własnego bycia lub właściwego rozpoznania swojej sytuacji ontologicznej.

Uprawnione wydaje się w tym względzie przypomnienie optyki marksistowskiej, opartej na założeniu, że świat podlega prawom dialektyki, czyli stałego ścierania się przeciwieństw, dzięki czemu tworzą się nowe jakości²¹. Dialektyczne zderzenie ubogich (czy uboższych) z ekonomiczną arystokracją, krytyka i uwypuklenie nierówności społecznych, arogancja klasy wyższej są tematami istniejącymi w kulturze od dawna, żeby przypomnieć epikę okresu realizmu oraz naturalizmu spod znaku Charlesa Dickensa, Honoriusza Balzaka czy Emila Zoli, natomiast ostatnio szczególnie eksponowanymi w szeroko komentowanych powieściach: *To, co możliwe* Elizabeth Strout (2017)²², *Normalni ludzie* Sally Rooney (2018)²³, *Koniec z Eddym* Édouarda Louisa (2019)²⁴, *Ciekawe czasy* Naoise Dolan (2020)²⁵, *Niedostatek* Lynn Steger Strong (2020)²⁶ czy w niedawno przełożonym na język polski autobiograficznym *Powrocie do Reims* Didiera Eribona (2011)²⁷. Te utwory starają dowodzić, że prawa dialektyki, ekonomia mają niebagatelny wpływ na egzystencję, zwłaszcza na relacje międzyludzkie. Wzmiankowane zjawisko jest także

¹⁸ W swojej intelektualnej autobiografii Fromm wskazywał: „Faktem jest, że bez Marksa [...] moja myśl byłaby pozbawiona najważniejszego bodźca”, *idem, Zerwać okowy iluzji. Moje spotkania z myślą Freuda i Marksa*, przeł. J. Karłowski, Kraków 2018, s. 14.

¹⁹ E. Fromm, *Mieć czy być?...*, s. 54.

²⁰ *Ibidem*, s. 53.

²¹ Zob. F. Engels, *Dialektyka przyrody*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 20, przeł. T. Zabłudowski, P. Hoffman, Warszawa 1972, s. 156, 381–626.

²² Zob. E. Strout, *To, co możliwe*, przeł. E. Horodyska, Warszawa 2019. Odnośnie do tej powieści wzmiankowana problematyka doczekała się już badawczej realizacji, zob. M. Załużna-Luczkiewicz, *Spectacle realism revisited: the depiction of social class and its effect on characters in Elizabeth Strout's "Anything Is Possible"*, „Language — Culture — Politics” 2018, nr 1, s. 107–121.

²³ Zob. S. Rooney, *Normalni ludzie*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa 2020.

²⁴ Zob. É. Louis, *Koniec z Eddym*, przeł. J. Polachowska, Warszawa 2019.

²⁵ Zob. N. Dolan, *Ciekawe czasy*, przeł. D. Malina, Warszawa 2021.

²⁶ Zob. L. Steger Strong, *Niedostatek*, przeł. E. Borówka, Lublin 2021.

²⁷ Zob. D. Eribon, *Powrót do Reims*, przeł. M. Ochab, Kraków 2019.

wyraźne w kinie ostatnich lat, o czym świadczą głośne filmy z 2019 roku: *Nie ma nas w domu*²⁸ oraz nagrodzone Oscarem *Parasite*²⁹ i *Joker*³⁰.

Różne modele miłości zobrazowane w serialu mają najczęściej charakter transgresywny. Niezwykle ważny typ transgresji, prezentowany w *Szkole dla elity*, to transgresja obyczajowa, widoczna w relacji Andera i Omara. Omar, z pochodzenia Palestyńczyk, kolega Samuela i brat Nadii, w pierwszym sezonie z wzajemnością zakochuje się w Anderze, synu dyrektorki szkoły. Omar nie istnieje bez Andera. Ander pozostaje w centrum jego świata, to właśnie on był katalizatorem metamorfozy Omara. Zakazana miłość odmieniła muzułmańskiego chłopaka: zaczął się inaczej ubierać, mówić, zachowywać, stał się pewniejszy siebie, a przed wszystkim znalazł w sobie odwagę na wymówienie posłuszeństwa patriarchalnemu ojcu, który zgodnie z zasadami szariatu całkowicie odrzuca homoseksualizm syna. Te wszystkie zmiany nie mogłyby zajść bez zaistnienia Andera. Omar nieustannie przegląda się w jego spojrzeniu, by odnaleźć akceptację, potwierdzenie swojego istnienia, bycia tutaj, w tym miejscu. Jean-Paul Sartre twierdził, że dzięki Innemu, który wkracza w życie podmiotu, następuje możliwość refleksji nad egzystencją, umiejscowienia siebie w niej³¹. Filozof stwierdzał: „inny nie tylko odłonił przede mną to, kim jestem, ale także ukonstytuował mnie wręcz jako nowy rodzaj bytu”³². Bliska jest tu koncepcja psychoanalizy Jacques’a Lacana odczytującej Innego jako spojrzenie, które „wystawia nas na niepewność, zarazem jednak podtrzymuje nasz świat w jego istnieniu”³³. Świat Omara, w którym jest w pełni podmiotowy, w którym może się realizować, to świat stworzony dla niego przez Andera, nawet jeśli w serialu pojawi się moment, gdy Omar będzie chciał odejść, czy nawet zadeklaruje odejście, jak sam później powie: „Możesz mnie odpychać do woli. Jestem jak cholerny bumerang. [...] Będę przy tobie”³⁴. To metonimiczne porównanie wydaje się szczególnie znaczące; stanowi klasyczny akt działania, prezentujący językowy aspekt aktywności,

²⁸ Zob. *Nie ma nas w domu* (*Sorry We Missed You*, reż. Ken Loach, 2019).

²⁹ Zob. *Parasite*, reż. Joon-ho Bong, 2019.

³⁰ Zob. *Joker*, reż. Todd Phillips, 2019. Film wielokrotnie był rozpatrywany jako reprezentacja tezy, że „kapitalizm wyczerpał swoje możliwości”, M. Sadowska, *Demontaż radosnej miny*, „Newsweek” 2019, nr 51–52, s. 151. Dzieło wpisuje się także w rozpoznanie Slavoj’a Žižka, że „walka klas wciąż jest wypierana z amerykańskiego dyskursu publicznego, ale ten wyparty temat powraca w Hollywood”, *idem*, *Kłopoty w rajcu. Od końca historii do końca kapitalizmu*, przeł. T.S. Markiewka, Warszawa 2021, s. 118. Na ten temat też zob. T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 285.

³¹ Zob. J.P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys fenomenologii ontologicznej*, przeł. J. Kielbasa et al., red. T. Macios, Kraków 2007, s. 287–288.

³² *Ibidem*, s. 288.

³³ M. Zaleski, *Wstyd jako katastrofa Innego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 293.

³⁴ *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E08, reż. Dani De La Orden, 2020), przeł. Olga Krysiak.

jest czymś w rodzaju obietnicy, przysięgi³⁵. Sartre nie miał wątpliwości: „potrzebę innego, aby w pełni uchwycić wszystkie struktury mojego bytu”³⁶.

Oczywiście związek Andera i Omara nie jest idyllą, przeciwnie — nieustannie spotykają się z różnorodnymi przeciwnościami; pod tym względem ich uczucie realizuje cechy melodramatu, którego centralny punkt tworzy miłość przeżywana skrajnie, obsesyjnie, będąca także powodem cierpienia³⁷. Melodramat w czasach romantycznych, zgodnie z rozpoznaniem Janion, „był rodzajem tragedii dla ludu”³⁸, wątek zaś Andera i Omara stanowi jeden z głównych wątków popkulturowej *Szkoły dla elity*. W każdym sezonie serialu kochankowie zostają poddani próbom, z których do najważniejszych należą: konflikt Omara związany z oczekiwaniami ze strony rodziny, szczególnie religijnego, muzułmańskiego ojca, a miłość do Andera; tajemnica Pola, której zakładnikiem stał się Ander, następnie śmiertelna choroba tegoż, wprowadzająca w ich życie możliwość bliskiej śmierci, co będzie miało wymiar tragiczny. W wypadku tych bohaterów najważniejszy jest wybór i świadomość, zgodnie ze słowami Sartre’a: „Nie ma żadnej różnicy: pragnąć kochać i kochać są jednym, ponieważ kochać to wybrać siebie kochającego i mającego świadomość kochania”³⁹.

Kolejną realizacją transgresji obyczajowej w *Szkole dla elity* są wątki związane z postacią Valeria, pojawiającego się w drugim sezonie serialu. Jest przyrodnim bratem Lukrecji w linii patrylinearnej, krnąbrnym i nieposłusznym kolorowym ptakiem, który z powodu licznych problemów, głównie z narkotykami, został przez matkę odesłany z Chile do Hiszpanii, pod opiekę ojca, patriarchalnego, zapracowanego biznesmena. Szybko wychodzi na jaw, że nie tylko z powodu bezsilności matki Valerio przyleciał do Iberii, lecz siłą napędową jego działania była miłość, zakazana, niemożliwa miłość do siostry⁴⁰. To uczucie było katalizatorem, dzięki któremu przemierzył tysiące kilometrów. Przez kazirodczy związek z Lukrecją Valerio staje się podmiotem abiektałnym, budzi wstręt w swoim ojcu, w Nadii, której zdradził sekret. Zgodnie z wykładnią Julii Kristevej „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”⁴¹; „abiekt wymyka się temu, co społeczne. Znajduje się on poza ściśle wytyczonymi granicami, rozdzielami, oddzieleniami. Aspołeczny, pogardzany, nieczysty abiekt przeraża i fascynuje zarazem”⁴². Kazirodcza miłość (w dodatku skon-

³⁵ Zob. J. Stewart, C. Logan, *Komunikowanie się werbalne*, przeł. J. Suchecki, [w:] *Mosty za miast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, Warszawa 2014, s. 88.

³⁶ Zob. J.P Sartre, *op. cit.*, s. 289.

³⁷ Zob. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w dramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 41–42.

³⁸ M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 338.

³⁹ J.P Sartre, *op. cit.*, s. 566.

⁴⁰ Powie do niej: „Nie mogę zapomnieć o kimś innym. Ona nie daje mi spokoju. Od lat siedzi mi w głowie. Wiesz co? To boli. [...] ciebie nikt nie przebiję”, *Szkoła dla elity (Élite, S02 E02, reż. Ramón Salazar, 2019)*, przeł. Małgorzata Fularczyk.

⁴¹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

⁴² *Ibidem*.

sumowana) powoduje zaburzenie ładu rodzinnego (ostatecznie także od Lukrecji odwracają się rodzice) i również systemowego — warto zauważyć, że o wszelkich odstępstwach od patriarchalnej, religijnej, społecznej czy heteroseksualnej normy bohaterowie serialu dowiadują się bardzo szybko (w obrębie szkolnej czy rodzinnej wspólnoty), rozmawiają o nich, akceptują je, natomiast związek Lukrecji i Valeria to absolutne tabu. Wie o nim jedynie Nadia, ale nie zdradza tego sekretu. Dlaczego? Rosi Braidotti tłumaczy, zgodnie z teorią Kristevej, że: „Tabu kazirodztwa, podstawowa zasada naszego systemu społecznego, jest zbudowane na mieszaninie fascynacji i przerażenia”⁴³, a więc wpisuje się w strukturę abiektu. Claude Lévi-Strauss kazirodztwo pojmował jako swoisty początek kultury, granicę między nią a naturą⁴⁴. Francuski badacz przekonywał, że

Trudno doprawdy wyobrazić sobie to, co mogło być elementarną organizacją społeczną, nie uznając jednocześnie za podstawę zakazu kazirodztwa. On jeden dokonuje bowiem przekształcenia biologicznych warunków łączenia się w pary i prokreacji. [...] Otóż jedynie tu można upatrywać przejścia od natury do kultury, od stanu zwierzęcego do stanu ludzkiego, i tylko w ten sposób można dostrzec, jak się on formuluje⁴⁵.

Co istotne, kino chętnie eksploatowało motyw kazirodziej, zakazanej, niemożliwej miłości między bratem a siostrą, wystarczy wymienić: *Cementowy ogród*⁴⁶, *Marzyciele*⁴⁷, *Crimson Peak*⁴⁸ czy na polskim gruncie *Bez wstydu*, rozgrywające się w Wałbrzychu⁴⁹. Ten rodzaj transgresywnego afektu wpisuje się w typ uczucia ukazany w filmie *Zakochany Szekspir*⁵⁰, o którym Inga Iwasiów pisała: „Miłość jest przed płcią, [...] przed granicznymi szańcami dyskursu wokół erotyki: monogamicznością, heteroseksualnością i prokreacją. Miłość jest tym miejscem, które nie liczy się ze strukturą normy”⁵¹. Bez względu na to czy jest to środowisko nastolatków z bogatych rodzin w Hiszpanii, czy skromnie żyjące rodzeństwo w Wałbrzychu na początku lat dwutysięcznych, sztuka udowadnia, że kazirodczy związek brata i siostry, przy całym tragizmie etycznym, może zaistnieć, a nawet okazuje się, jak

⁴³ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 120.

⁴⁴ Zakazu kazirodztwa nie da się przyporządkować „w sposób jednoznaczny ani naturze (bo jest normatywny), ani kulturze (bo jest uniwersalny)”, W.J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004, s. 55.

⁴⁵ C. Lévi-Strauss, *Rodzina*, przeł. M. Kolankiewicz, [w:] *idem, Spojrzenie z oddali*, przeł. W. Grajewski et al., Warszawa 1993, s. 99.

⁴⁶ Zob. *Cementowy ogród (The Cement Garden)*, reż. Andrew Birkin, 1993).

⁴⁷ Zob. *Marzyciele (The Dreamers)*, reż. Bernardo Bertolucci, 2003).

⁴⁸ Zob. *Crimson Peak. Wzgórze krwi (Crimson Peak)*, reż. Guillermo del Toro, 2015).

⁴⁹ Zob. *Bez wstydu*, reż. Filip Marczewski, 2012. Film stanowi rozwinięcie wcześniejszej etiudy *Melodramat*, reż. Filip Marczewski, 2005.

⁵⁰ Tutaj miłość nie ma kazirodczego charakteru, ale przez pewien czas pozostaje genderowo nierozpoznana, zob. *Zakochany Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden, 1998).

⁵¹ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 246–247.

w przypadku Lukrecji z omawianej *Szkoły dla elity*, że jest on jedyną prawdziwą formą miłości szczerzej, bezwarunkowej, którą bohaterka została obdarzona w dotychczasowym życiu⁵².

Lukrecja także jawi się jako postać transgresywna i tragiczna zarazem, nie tylko z powodu związku z Valeriem. Szczególnie w pierwszym sezonie serialu zostało zobrazowane, jak realizuje ona schematy oraz wzorce narzucane jej odgórnie, związane z oczekiwaniami społecznymi, kulturowymi, reprezentowanymi przez zapracowanych, nieobecnych rodziców. Ma być piękna, mądra, wykształcona, uśmiechnięta, wpisana w kulturowy model lalki Barbie⁵³; musi rywalizować z innymi dziewczynami o utrzymanie swojej pozycji. Stąd tak nienawistnie zareagowała na pojawienie się w szkole Nadii, która, jak szybko się okaże, dorównuje jej pod względem urody oraz intelektu. Status Lukrecji został zagrożony, dlatego postanowiła rywalizować z nową uczennicą. Dochodzi także czynnik uczucia do tego samego chłopaka, czyli Guzmána. Napędzane siłą nienawiści działania Lukrecji wobec Nadii, zobrazowane przede wszystkim w pierwszym i drugim sezonie serialu, wpisują się w patriarchalny model walki między kobietami o pozycję w świecie zorganizowanym przez mężczyzn i dla mężczyzn⁵⁴. Jednak w życiu Lukrecji nastąpi przełom, zanegowanie, przekroczenie schematów, gdy na jaw wyjdzie jej dawny związek z Valeriem, do którego powróciła po rozstaniu z Guzmánem. Ojciec, dowiedziawszy się o tym fakcie, zaprzestanie finansować jej wystawny styl życia, zastrzegając, że będzie ją utrzymywał wyłącznie do uzyskania pełnoletności⁵⁵. Tym samym, kiedy upadnie mit ukochanego, niewinnego, idealnego dziecka, Lukrecja będzie mogła rozpocząć nowy etap, będąc upodmiotowiona, niezależna, chociaż już bez ojca, Valeria i Guzmána, niczym główna bohaterka *Domu na placu Waszyngtona* Henry'ego Jamesa (1881) wybierze samą siebie⁵⁶.

Valerio zdaje się doskonale znać, a na pewno doświadczać, tego zjawiska, tego odczucia, o którym pisał Albert Camus w *Micie Syzyfa*: „Jasność widzenia, która powinna mu być udręką, to jednocześnie jego zwycięstwo. Nie ma takiego losu, którego nie przewycięży pogarda”⁵⁷. Pogardzany przez ojca, odrzucony przez rówieśników, wykraczający poza granice moralności, heteroseksualności, naruszający tabu kazirodztwa, konsekwentnie nie rezygnuje z inności, akceptuje ją, oswaja. Pogardza tymi, którzy go odrzucają, skazują na społeczną anatemę. Kluczem

⁵² Zob. *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E01, reż. Jorge Torregrassa, 2020).

⁵³ Zob. M.F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003.

⁵⁴ Nawiązuję tutaj do słów Oriany Fallaci: „Wiem: nasz świat został stworzony przez mężczyzn dla mężczyzn, ich dyktatura trwa tak długo, że zdążyła objąć nawet język”, *eadem*, *List do nienarodzonego dziecka*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2013, s. 15.

⁵⁵ *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E01).

⁵⁶ Zob. H. James, *Dom na placu Waszyngtona*, przeł. M. Skroczyńska, Warszawa 1974.

⁵⁷ A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *idem*, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 2004, s. 167.

do zrozumienia samego siebie jest akceptacja własnej tożsamości, nawet, a może szczególnie wtedy, gdy jej konstrukcja stanowi wiele kręgów obcości⁵⁸. W jednym z odcinków Valerio powie: „Normalne? A kto chce normalności?”⁵⁹. Podobnie jak tytułowy bohater *Króla Edypa* Sofoklesa jest on czystym id, emanacją popędów. Napędza go energia przekształcająca pożądanie w działanie, czyli libido⁶⁰, które nie chce i nie da się stłumić, nie podlega kontroli moralnej tej, którą narzuca kultura, zgodnie z Freudowskim rozpoznaniem: „nie sposób nie dostrzec, w jakiej mierze kultura zbudowana jest na wyrzeczeniu się popędu, w jak dużym stopniu przesłanką istnienia kultury jest niezaspokojenie [...] potężnych popędów”⁶¹. Przez Valeria przemawia wola popędów, których nie tłumi. Realizuje on cechy serialowego antybohatera⁶² — przekracza tabu związane z rolami społecznymi oraz obyczajowymi, łamie prawo (handluje narkotykami), chociaż wydaje się, że o wiele bardziej zasługuje na miano transgresora.

W piątym odcinku trzeciego sezonu Valerio, rozmawiając z Polem i Kajetaną, nosi koszulę z napisem Hermes⁶³. Należy zaryzykować tezę, że pojawienie się tej postaci mitologicznej w kontekście Valeria jest nieprzypadkowe. Grecki „bóg falliczny”⁶⁴, opiekun podróży, kupców, pasterzy, złodziei, był także posłańcem⁶⁵. Wydaje się, że w tym aspekcie widać powinowactwo Valeria z mitologiczną postacią, staje się on bowiem w środowisku Las Encinas posłańcem transgresji, przekroczenia tabu, granic i norm. Walter Muschg pisał, że „Hermes działa w każdej epoce”⁶⁶, widać go także w płynnej nowoczesności, w której niewątpliwie egzystują bohaterowie *Szkoły dla elity*. Należy zaznaczyć, że ze związku tego boga z Afrodytą poczęło się dziecko nazwane Hermafrodytą, czyli dwupłciowe bóstwo⁶⁷. Valerio, który w trzecim sezonie serialu okaże się biseksualistą⁶⁸, a wcześniej romansował z przyrodnią siostrą, wpisuje się w ten mitologiczny krajobraz. Oczywiście hermafrodyta nie jest takim samym bytem jak androgin, a właśnie androginą Valerio

⁵⁸ Zob. M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010.

⁵⁹ *Szkoła dla elity* (*Élite*, S02 E05, reż. Silvia Quer, 2019), przeł. Małgorzata Fularczyk.

⁶⁰ Zob. S. Freud, *Wykłady*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2010, s. 477.

⁶¹ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. R. Reszke, [w:] *idem, Pisma społeczne*, t. 4, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 191.

⁶² Zob. B. Darska, *op. cit.*, s. 20–21.

⁶³ *Szkoła dla elity* (*Élite*, S03 E05, reż. Jorge Torregrassa, 2020).

⁶⁴ K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 122.

⁶⁵ Zob. *ibidem*, s. 30, 137.

⁶⁶ W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 246.

⁶⁷ Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 145–146.

⁶⁸ Jako zapowiedź zaprezentowania biseksualizmu Valeria w trzecim sezonie serialu można uznać sceny piątego odcinka drugiego sezonu, gdy podczas balu halloweenowego jest przebrany za Lestatą, zob. *Szkoła dla elity* (*Élite*, S02 E05). Lestat de Lioncourt, jeden z głównych bohaterów „Kronik wampirów” Anne Rice, był jednoznacznie biseksualny. Jego biseksualizm został zaakcentowany także w kinowej adaptacji pierwszej części cyklu, czyli w filmie *Wywiad z wampirem* (*Interview with the Vampire*, reż. Neil Jordan, 1994).

ewokuje najbardziej, jednak antropologiczna semantyka obu tych podmiotów, podważających tradycyjną dychotomię płci biologicznej, wydaje się najistotniejsza.

Kajetana, która pojawiła się w drugim sezonie, wydaje się postacią najbardziej transgresywną w aspekcie społecznym; jest córką szkolnej sprzątaczkii, sama także pracuje, pomagając matce, dostała się do Las Encinas dzięki otrzymaniu stypendium. Początkowo skrzętnie ukrywa swoje pochodzenie oraz trudności materialne; kontestuje porządek ekonomiczny, wychodząc z poziomu klasowego — iluzorycznie przekracza granicę klasy społecznej. Pragnie przewyciężyć swój status, aspirując do klasy uprzywilejowanej, udając kogoś, kim nie jest. Gdy oszustwo bohaterki wychodzi na jaw, zostaje uznana za Inną, obcą klasowo, odmieńczyń, która musi zostać wykluczona ze wspólnoty bogatych nastolatków⁶⁹. Jediną osobą, na której będzie mogła polegać, u której znajdzie zrozumienie i wsparcie, będzie Polo, a później Valerio.

Pola i Kajetanę połączyło wyrzucenie poza obręb szkolnej społeczności. Ich inność stała się podwójna czy nawet potrójna. Polo jako morderca Mariny, siostry Guzmána (o czym odbiorca dowiaduje się w finałowym odcinku pierwszego sezonu⁷⁰), biseksualista. Kajetana jako córka sprzątaczkii i sama pracująca jako sprzątaczkka w domach zamożnych, a więc Inna w marksowskim rozumieniu, doświadczająca alienacji, albowiem, zgodnie z rozpoznaniem Marksa, wytwór pracy nie należy do robotnika, stając się bytem zewnętrznym⁷¹. Na te kręgi obcości nakłada się trzeci krąg wykluczenia — oddzielenie od społeczności pierwotnej, jaką jest kolektyw klasowy. Kajetana jednak poza transgresją społeczną dokonuje także transgresji seksualnej. Gdy po raz pierwszy pojawi się w sali lekcyjnej, będzie czytać *Drugą pleć* Simone de Beauvoir (1949)⁷², w której francuska filozofka wskazywała na konieczność samostanowienia i upodmiotowienia kobiet, utrzymując jednocześnie, że prawo do transgresji mają wszyscy: „Každy podmiot sytuuje się konkretnie poprzez różne projekty życiowe [...]; spełnia swoją wolność, nieustannie przekraczając ją w drodze ku nowym wolnościom”⁷³. W trzecim sezonie serialu Polo i Kajetana stworzą związek z Valeriem, który także z powodu narkomanii oraz kazirodczego związku z przyrodnią siostrą jest naznaczony innością. W piątym odcinku trzeciego sezonu Polo zacznie odczuwać nieetyczność swojego egzystencjalnego położenia, chociaż tym razem nie ponowi próby samobójczej⁷⁴, wyrzuci z domu Valeria

⁶⁹ Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E07, reż. Dani De La Orden, 2019).

⁷⁰ Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S01 E08, reż. Ramón Salazar, 2018), przeł. Olga Krysiak.

⁷¹ Zob. J. Tittenbrun, *Alienacja w myśli Karola Marksa*, „Principia” 2000, nr 27–28, s. 325–348.

⁷² Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E02).

⁷³ S. de Beauvoir, *Druga pleć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014, s. 35.

⁷⁴ Polo targany wyrzutami sumienia z powodu zamordowania Mariny, siostry Guzmána, ucieka się do próby samobójczej, ale zostanie uratowany przez Kajetanę, zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E04, reż. Silvia Quer, 2019).

i Kajetanę, nazywając tego pierwszego dilerem, a dziewczynę oszustką⁷⁵. Skazuje siebie na samotność tak jak Edyp z tragedii Sofoklesa, prosząc Kreona o wygnanie z Teb, gdy uświadomił sobie ciężar etyczny swoich czynów: „Wyrzuć co żywo mnie z tej tu krainy/ Tam, gdzie bym żadnych nie spotykał ludzi”⁷⁶; jak wskazywał Camus: „Tragedia zaczyna się, kiedy Edyp wie”⁷⁷.

Nadia dokonuje transgresji kulturowej, w imię miłości do Guzmána odrzuca religijne nakazy. Mimo że pragnie być posłuszna ojcu, być przykładem dobrej muzułmanki, zakazane pożądanie raz obudzone okazuje się silniejsze. Slavoj Žižek przekonuje: „zakaz przechodzenia do czynu otwiera przestrzeń halucynacyjnego pragnienia, którego, gdy już raz się zrodzi, żadna »rzeczywistość« nie zdoła zaspokoić”⁷⁸. Bohaterka prowadzi zatem podwójne życie, jedno oficjalne, drugie ukryte, w którym może być naprawdę sobą, tak samo jak bohater *Damy z pieskiem* Antoniego Czechowa (1899): „wszystko, co było dlań ważne, ciekawe, konieczne, w czym był szczery i sam siebie nie oszukiwał, co stanowiło sedno jego życia, działa się potajemnie”⁷⁹, albowiem „Podstawą wszelkiego życia osobistego jest tajemnica”⁸⁰. W domu z rodzicami, w sklepie, w którym pracuje z ojcem, Nadia jest wzorową muzułmanką, zdyscyplinowaną córką, pilną uczennicą, natomiast w przestrzeni szkolnej ściąga hidżab⁸¹, a gdy się go pozbywa, pozwala, aby pożądanie i uczucie do Guzmána zostało urealnione, przetransponowane ze sfery snów do rzeczywistości — nader wymowna początkowa scena czwartego odcinka drugiego sezonu⁸² (w którym notabene dochodzi między nimi do pierwszego cielesnego współżycia).

Nadia oraz Omar z racji pochodzenia i wiary, a przede wszystkim orientacji (Omar) oraz wykroczenia poza arabski nakaz dziewictwa (Nadia), wpisują się w podwójny krąg obcości definiowany także geograficznie, czyli zarówno w ich kraju pochodzenia — Palestynie, jak i w Hiszpanii są Innymi, odmieńcami, potworami. Jak przypomina Jeffrey Jerome Cohen: „Inny-kobieta i Inny-kulturowy są tak

⁷⁵ *Szkoła dla elity (Élite, S03 E05)*.

⁷⁶ Sofokles, *Król Edyp*, przeł. K. Morawski, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski, J. Łanowski, wyb. i oprac. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 298.

⁷⁷ A. Camus, *op. cit.*, s. 167.

⁷⁸ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2018, s. 159.

⁷⁹ A. Czechow, *Dama z pieskiem*, [w:] *idem, Opowiadania*, wyb. i przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 630.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 631.

⁸¹ Będący znakiem Symbolicznego, porządku prawa, ojca, patriarchy, zakazów i nakazów.

⁸² W początkowej sekwencji odcinka widać półnagiego Guzmána, który całuje Nadię, zaczynając od stóp, kieruje się w stronę ust. Bohaterka leży ubrana w czerwoną sukienkę, cała sceneria też jest czerwona, co ewokuje semantykę czerwieni jako miłości, pożądania, namiętności (zob. P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2018, s. 11–12). Gdy kochanek dociera do jej łona, Nadia budzi się z przerażeniem, uświadamia sobie po chwili, że był to sen, który komentuje: „miałam koszmar”, zob. *Szkoła dla elity (Élite, S02 E04)*, przeł. Olga Krysiak.

czy inaczej potworami społeczeństwa patriarchalnego”⁸³. Kristeva stwierdza: „To, co nazywamy »kobiecością«, w żadnym razie nie jest jakąś pierwotną substancją, a okaże się »innym« bez imienia, z którym konfrontuje się podmiotowe doświadczenie”⁸⁴. Innymi są wszystkie podmioty odbiegające od opresyjnej, patriarchalnej, kulturowej normy, dokonujące transgresji.

TRAGIZM(Y)

Interesującym zjawiskiem zauważalnym w serialu jest tragizm, rozumiany zgodnie z wykładnią Maxa Schelera jako zderzenie równoważnych, ale przeciwnych racji moralnych, czyli wewnętrzny konflikt tragiczny, któremu podlegali bohaterowie dramatów Ajschylosa (Orestes), Sofoklesa (Edyp, Antygona) czy Eurypidesa (Medea, Alkestis). Oczywiście jest to tragizm przefiltrowany przez ponowoczesność, bohaterowie serialowi nie kierują się tak jednoznacznie określonymi wartościami jak postacie z greckich dramatów. Kultura popularna umiejętnie operuje tym, co uniwersalne, ogólnoludzkie, a tym samym zawarte w mitologii, albowiem „nie wierzymy w greckie bóstwa; Edyp i Antygona wstrząsają nami jednak, jakby byli takimi samymi ludźmi jak my — i są nimi”⁸⁵. Popkultura nieustannie wykorzystuje opowieści mityczne, przetwarza archetypy, sięga po wzorce z legend i podań. Jak przekonuje Agnieszka Fulińska — w odmianach literatury popularnej, ale przecież także w całej kulturze popularnej, w tym przede wszystkim w filmie, serialach „zauważymy, że najważniejszymi archetypami leżącymi u ich podstaw są właśnie te związane z najgłębszymi pokładami mitologii”⁸⁶. Mity są wciąż na nowo opowiadane przez kolejne pokolenia („mit [...] dzieje się zawsze”, przypomina Tokarczuk⁸⁷) i odbywa się to także w kulturze popularnej, oczywiście w sposób zdesakralizowany oraz zdefragmentowany — odbiorca ma do czynienia z mitem zdegradowanym, posługując się kategorią Mircei Eliadego⁸⁸. Współczesne seriale znakomicie realizują relację między mitami a popkulturą. Tokarczuk wskazywała, że „ten sposób opowiadania istniał już w mitach i opowieściach homeryckich,

⁸³ J.J. Cohen, *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1, s. 187.

⁸⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 59.

⁸⁵ S. Melchinger, *Przemiana formy*, [b.tłum.], „Dialog” 1958, nr 5, s. 113. Notabene *Król Edyp* Sofoklesa bywa odczytywany jako pierwsza historia detektywistyczna (a więc gatunek popularny) w literaturze Zachodu; zob. T.C. Foster, *Czytaj jak profesor. Nietypowe i ciekawe wskazówki, jak czytać między wierszami*, przeł. E. Janota, P. Rzymanek, Warszawa 2019, s. 400.

⁸⁶ A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 60. Również zob. J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 2019.

⁸⁷ O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 273.

⁸⁸ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 414.

a Herkules, Achilles czy Odyseusz to bez wątpienia pierwsi serialowi bohaterowie. Jednak nigdy wcześniej nie zagarnął on dla siebie tak dużo przestrzeni i nie oddziaływał tak istotnie na zbiorową wyobraźnię⁸⁹. W świetle tych ustaleń nie powinno dziwić dostrzeżenie antycznego tragizmu w działaniach bohaterów współczesnego, popkulturowego, ponowoczesnego serialu produkcji Netflix.

Ander w drugim sezonie serialu znajduje się w sytuacji typowej dla antycznego dramatu; zostaje postawiony przed klasycznym wyborem tragicznym, ponieważ Polo zwierzył mu się z zamordowania Mariny⁹⁰. Bohater wie, że jakkolwiek decyzję podejmie, jakkolwiek wariant wybierze, skończy się źle: albo wyjawia prawdę Guzmánowi o czynie Pola i tym samym zakończy wieloletnią przyjaźń ich trojga, albo milcząc, skaże się na dręczące wyrzuty sumienia. Decydując się na drugie rozwiązanie, nie umiając poradzić sobie z ciężarem tajemnicy, (nie)świadomie niszczy swój związek z Omarem.

W trzecim sezonie serialu Ander znowu staje przed kolejnym dylematem tragicznym: czy powiedzieć ukochanemu o wykryciu białaczki, a tym samym wprowadzić do ich relacji świadomość możliwej śmierci, czy przemilczeć, a przez to znowu, jak poprzednio, oddalać się od Omara. Gdy Omar dowiaduje się o chorobie, ich związek zaczyna być podporządkowany perspektywie śmierci, możliwości przegrania z nowotworem⁹¹, przez to ewokuje dalekie echo mitów o Apollu i jego homoseksualnych związkach, którym zawsze towarzyszyło tragiczne odejście ukochanego, na przykład Hiacynta⁹². Ich uczucie, między innymi z powodu choroby, realizuje cechy homoseksualnej miłości romantycznej, która zdaniem Janion jak każda miłość romantyczna „w sposób konieczny sąsiaduje ze śmiercią”⁹³. Zmagający się z nowotworem Ander jest opanowany inercją, nie odczuwa pożądania czy raczej nie chce go realizować, a przez to Omar szuka fizycznego spełnienia z innym mężczyzną — Malikiem. Wszakże ten romans (podporządkowany jedynie rozładowaniu libido), o którym Ander się dowie, doprowadzi do krótkotrwałego rozstania, ponieważ w finałowym odcinku trzeciego sezonu Omar jednoznacznie zadeklaruje, że będzie z Anderem zawsze i mimo wszystko⁹⁴. Cieleśną relację z Malikiem można objaśnić zgodnie z koncepcją psychoanalizy postfreudowskiej Lacana i Žižka, zakładającej, że seks nigdy nie jest suwerenny, nie dotyczy wyłącznie podmiotów biorących w nim udział, zawsze „szuka spojrzenia Innego”⁹⁵. Słoweński filozof pisze: „Ten Trzeci, który jest zawsze

⁸⁹ O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 268.

⁹⁰ Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S02 E03, reż. Ramón Salazar, 2019).

⁹¹ Dopiero w odcinku finałowym trzeciego sezonu chemioterapia zaczyna przynosić rezultaty, nastąpi remisja choroby.

⁹² Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 119.

⁹³ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 146.

⁹⁴ Zob. *Szkola dla elity* (*Élite*, S03 E08).

⁹⁵ Zob. S. Žižek, *Od wzniosłości do śmieszności: akt seksualny w kinie*, przeł. G. Jankowicz, [w:] *idem, Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz *et al.*, Warszawa 2007, s. 255.

obecny jako świadek, umożliwia niezakłóconą i niewinną prywatną przyjemność. Seks zawsze jest choć w minimalnym stopniu ekshibicjonistyczny⁹⁶. Malik to ekwiwalent Andera, jego seksualny substytut, rodzaj skonsumowanego pragnienia tego, kogo Omar tak naprawdę kocha; zatem gdy współżyje z Malikiem, w ich cielesnym spotkaniu bierze udział fantazmat Andera jako Wielki Inny.

Polo również jawi się jako bohater tragiczny w antycznym pojmowaniu. Nie może uwolnić się od wyrzutów sumienia spowodowanych zabójstwem Mariny, siostry Guzmána, one całkowicie zdekonstruowały jego dotychczasowe życie, nie potrafi ich okiełznać, dlatego też wyjawił prawdę Anderowi, aby nie dźwigać samego ciężaru tajemnicy, czym spowodował kolejny konflikt tragiczny. Ostatecznie, w drugim sezonie serialu, zdecyduje się przyznać do morderstwa, jednak w sądzie zmieni zeznania — odwoła wcześniejsze, a z pomocą Kajetany ukryje dowód zbrodni (jego działanie i próby udowodnienia mu winy staną się motywem napędzającym akcję w trzecim sezonie *Szkoły dla elity*⁹⁷).

Należy podkreślić, że to nie bezmyślna żądza mordu pchnęła Pola do zbrodni, ale miłość — bezgraniczna, bezwarunkowa. Miłość do Carli, z którą był w związku na początku pierwszego sezonu. Chęć odzyskania ukochanej spowodowała, że w afekcie zabija siostrę najlepszego przyjaciela. I w tym ogniskuje się tragizm tej postaci. Zapewne w krótkiej chwili wahania, w sekundach, nim śmiertelnie uderzył Marinę, wiedział, że są jedynie dwie drogi, dwa wybory: albo zdobędzie za wszelką cenę zegarek będący zarazem pendrive'em, na którym zależy Carli, i tym samym ją odzyska, albo będzie musiał żyć bez niej. *Tertium non datur*. Ważną rolę odgrywa ironia tragiczna, typowa dla tragedii greckiej, która charakteryzuje się „nieodłączną rozbieżnością intencji bohatera i jego czynów”⁹⁸. To paradoksalnie z podpowiedzi Guzmána Polo jest zdeterminowany, aby za wszelką cenę odzyskać miłość Carli, realizuje radę daną mu przez przyjaciela: „Przestań gadać. Pokaż, że ją kochasz. Zrób coś!”⁹⁹. I robi.

Bardzo przekonująca wydaje się biografia Guzmána jako opowieść o stracie i zemście. To postać prostolinijna w sposobie działania, według zasady akcji i reakcji, jednak jego życie, podobnie jak istnienie bohaterów greckich mitów, zostaje wypełnione pragnieniem odwetu i zakazanej miłości do Nadii, która usensownia

⁹⁶ S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2010, s. 26.

⁹⁷ Podobne motywy kompozycyjne pojawiają się w fabule brytyjskiego serialu *Broadchurch*, również produkcji Netflix. Tutaj także w pierwszym sezonie widz podąża za akcją zmierzającą do wyjaśnienia zagadki śmierci chłopca, za którą odpowiedzialny okazuje się przyjaciel jego rodziny, co zostaje zobrazowane w ostatnim odcinku, zob. *Broadchurch*, S01 E08, reż. James Strong, 2013. Natomiast na początku drugiego sezonu morderca odwołuje w sądzie swoje zeznania, co zawiązuje akcję, której motywem głównym będzie udowodnienie jego winy, zob. *Broadchurch*, S02 E01, reż. James Strong, 2015.

⁹⁸ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków-Wrocław 1984, s. 21.

⁹⁹ *Szkoła dla elity (Élite, S01 E08)*.

codzienną egzystencję. Kieruje nim niepohamowany gniew. Gniew, który zrodził pragnienie zemsty. Tym samym jego motywacja jest tożsama z motywacją Medei¹⁰⁰ czy Achillesa¹⁰¹. Guzmán nie potrafi pogodzić się ze śmiercią siostry, dopóki winy jej śmierci nie zostanie ukarany, żałoba nie zostanie przepracowana, a zgodnie z tym, co pisała Kristeva, nieprzepracowana żałoba przekształca się w manię, podmiot nie zapewnia sobie dominacji nad Rzeczą utraconą¹⁰². Dopiero śmierć mordercy Mariny, a więc kara, która dokonała się na Polu w trzecim sezonie serialu, i wcześniejsza zemsta za pomocą internetowego gnębienia, wyrzucenie poza obręb wspólnoty, jaką jest zespół klasowy, pozwala Guzmánowi „dzięki ekonomii psychicznej wybaczenia”¹⁰³ na „utożsamienie rozmówcy z gościnnym i łaskawym ideałem, będącym w stanie znieść poczucie winy powodowane zemstą”¹⁰⁴. W wypadku Guzmána i Mariny następuje odwrócenie historii Antygony i Polinika. Tak jak bohaterka Sofoklesa pragnęła za wszelką cenę pochować brata, a tym samym wypełnić swój wobec niego obowiązek, tak samo Guzmán, aby móc pogodzić się ze śmiercią Mariny, przepracować ten fakt, musi ukarać winnego jej śmierci.

Postacią stojącą wobec tragicznego wyboru jest też Carla w trzecim sezonie; zakończyła definitywnie związek z Polem, rodzi się w niej uczucie do Samuela, a o jej względy zaczyna zabiegać Yeray, znajomy z Instagrama, który mimo młodego wieku dorobił się znacznego majątku. Odrzuca względy chłopaka, jednak uczucia zostają uwarunkowane ekonomią — ojciec Carli, Teodoro, jasno daje do zrozumienia córce, że bez pieniędzy Yeraya zbankrutują¹⁰⁵. Dziewczyna wie, że jakkolwiek decyzję podejmie, skutek będzie niekorzystny — finansowy upadek, utrata dotychczasowego poziomu życia albo związek z mężczyzną, którego nie kocha. Poświęca zatem siebie i tym samym staje się towarem. Marks zaznaczał, że „towar jest czymś dwoistym, wartością użytkową i wartością wymienną”¹⁰⁶. Ta prawidłowość znajduje zastosowanie w biznesowej logice Teodora i wobec tego typu dehumanizacji ekonomicznej, w której „człowiek staje się środkiem w służbie środków”¹⁰⁷, autor *Kapitału* podnosił bunt egzystencjalny¹⁰⁸.

¹⁰⁰ Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 500–501.

¹⁰¹ Zob. *ibidem*, s. 577. Cytowany wcześniej Muschg określa Achillesa jako „przejaw czystej natury, który [...] nie potrzebuje żadnego usprawiedliwienia”, *idem, op. cit.*, s. 168. Podobnym, chociaż motywowanym odmiennie bohaterem literatury greckiej jest Edyp, kierujący się popędami, będący przejawem czystego id.

¹⁰² Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 101.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Zob. *Szkola dla elity (Élite, S03 E01)*.

¹⁰⁶ K. Marks, *Marks do Engelsa w Manchesterze — 8 stycznia 1868 r.*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela*, t. 32, przeł. H. Holder, Warszawa 1973, s. 16.

¹⁰⁷ P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994, s. 151.

¹⁰⁸ Zob. *ibidem*, s. 149.

Wspominany Samuel to także przykład postaci tragicznej, ale źródła jego tragiczmu są inaczej warunkowane niż wcześniej opisanych tu bohaterów¹⁰⁹. Jest nieustannie napędzany obsesją związaną ze śmiercią Mariny, w której był zakochany, wątek ich miłości został zobrazowany w pierwszym sezonie serialu. W kolejnych seriach konsekwentnie dąży do ujawnienia prawdy o jej morderstwie oraz ukarania Pola, w czym pomaga mu Guzmán. Miłość do Carli jest rodzajem niezamierzonego, niespodziewanego uczucia, będącego swoistym przeniesieniem afektu, zgodnie z rozpoznaniem Marksa, iż „miłość możesz wymienić tylko na miłość”¹¹⁰.

KONKLUZJE

Przedstawione analizy oraz płynące z nich wnioski składają się na próbę kompleksowego ujęcia zjawisk zaobserwowanych w hiszpańskim serialu *Szkoła dla elity*, wyprowadzających się z dwóch kategorii: transgresji oraz tragiczmu. Bohaterowie są nieustannie napędzani siłą afektu, który objawia się pod wieloma postaciami: jako żądza zemsty, gniew, pożądanie, rozpacz, żal, tęsknota, zaskoczenie, rozczarowanie. Najważniejsze wydaje się jednak, że z wyjątkiem Nadii (i początkowo Omara oraz na pewnym etapie Carli, gdy zostaje przedmiotem swoistej transakcji między jej ojcem a Yerayem) żyją z sobą w zgodzie. Nie odrzucają swojej prawdziwej natury, nie zaprzeczają tożsamości, będącej podstawą podmiotowości, godzą się z tym, jacy są, nawet jeśli z tego powodu grozi(łaby) im anatema, dzięki tej świadomości są wolni. Wolność, jak przekonywał Sartre, aby była realnym wyborem, musi sama się zająć sobą w sposób przemyślany¹¹¹, albowiem „tak jak nasz byt jest dokładnie naszym pierwotnym wyborem, świadomość wyboru jest tożsama z jego świadomością, którą mamy”¹¹².

Pier Paolo Pasolini w ostatnich sekwencjach *Króla Edypa* przenosi tytułowego bohatera ze starożytnych Teb na ulice współczesnej Bolonii¹¹³. Chociaż mąż i zarazem syn Jokasty jest wygnany i fizycznie oślepiiony, nie może odnaleźć siebie w żadnym spojrzeniu, za to w sensie metaforycznym widzi jasno, niczym Syzyf w ujęciu Camusa. Pasolini tym sposobem ukazuje, że bohaterowie greckich mitów i tragedii żyją pośród nas, są tak samo bliscy jak tysiące lat temu, dlatego że w ich

¹⁰⁹ Samuel nie musi dokonywać wyboru, nie towarzyszy mu konflikt „zachodzący pomiędzy dodatnimi wartościami i ich podmiotami”, M. Scheler, *op. cit.*, s. 62. Tragiczny jest wymiar jego miłości; kiedy pokocha za każdym razem uczucie nie może zostać spełnione — najpierw do Mariny, która zginęła, a później do Carli, gdy stała się przedmiotem transakcji między jej ojcem a Yerayem.

¹¹⁰ K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela wybrane*, t. 1, oprac. J. Kamieniecki, J. Maciejczyk, S. Opara, Warszawa 1981, s. 120.

¹¹¹ Zob. J.P. Sartre, *op. cit.*, s. 590–596.

¹¹² *Ibidem*, s. 565.

¹¹³ *Król Edyp (Edipo re)*, reż. Pier Paolo Pasolini, 1967).

odbiciu dostrzegamy samych siebie. Nie bezpodstawnie Janion stwierdzała: „Film Pier Paolo Pasoliniego *Król Edyp* interpretuje tragedię syna Lajosa nad wyraz uniwersalistycznie. To jest również los każdego człowieka”¹¹⁴. *Szkoła dla elity* z racji popkulturowego charakteru w żaden sposób nie może aspirować do rangi dzieła na miarę Pasoliniego, jednak w obu tych tekstach kultury widać podobny motyw — bohaterów tragedii greckich, mitów starożytnej Hellady, którzy egzystują we współczesnym świecie, zgodnie z twierdzeniem greckiego noblisty Jorgosa Seferisa, że „są w nas, teraz; mogą być wami i mną, i wszystkimi, którzy mają jakąś świadomość zła i nieszczęścia”¹¹⁵.

Ważne wydaje się zaakcentowanie przedstawienia w serialu przestrzeni symbolicznej współczesnej Hiszpanii, oczywiście przy pełnej świadomości, że mamy do czynienia jedynie ze środowiskiem bogatych nastolatków i trójki (lub czwórki, dodając Kajetanę) mniej uposażonych bohaterów (oraz ich rodzin). Iberia nie jest już konserwatywną, tradycjonalistyczną krainą, przeważa w niej żywioł transgresyjny. W wymiarze socjologicznym serial dowodzi, że dawna postfrankistowska Hiszpania przeszła relewantną metamorfozę w sferze obyczajowej. Jeszcze pół wieku temu Iberyjczyków oburzały odważne pod względem językowym i erotycznym powieści późniejszego noblisty¹¹⁶ Camilo José Celi (notabene sprzyjającego prawicowej dyktaturze gen. Francisco Franco); filmy Luisa Buñuela podlegały cenzurze lub były wyciszane ze względu na obrazę moralności lub religii¹¹⁷. Hiszpański faszyzm cechował się niebywałą pruderią¹¹⁸, w przeciwieństwie do uwodzicielskiej erotycznej siły nazizmu, o której pisała Susan Sontag¹¹⁹. Dopiero po upadku totalitarnego reżimu w kinie, przede wszystkim w twórczości Pedra Almodóvara, zaczęły pojawiać się kreacje silnych, odważnych, transgresyjnych kobiet, transseksualistów, transwestytów, gejów oraz lesbijek¹²⁰. Warto tu zacytować słowa głównego bohatera filmu Almodóvara *Drżące ciało*, Victora: „Szczęśliwie, synu, w Hiszpanii już dawno przestaliśmy się bać”¹²¹.

O atrakcyjności serialowej opowieści zawsze świadczy jego popularność, a ta jest związana z zapotrzebowaniem odbiorczym. W latach 2018–2021 ukazały się cztery sezony *Szkoły dla elity*, trwają prace nad piątym. Można konkludować, że

¹¹⁴ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm...*, s. 26.

¹¹⁵ J. Seféris, *Róża losu. Eseje wybrane*, przeł. M. Bzinkowski, Gdańsk 2020, s. 100.

¹¹⁶ Cela otrzymał literacką Nagrodę Nobla w 1989 r.

¹¹⁷ Zob. E. Królikowska, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Warszawa 1988, s. 27, 93; K. Żyto, *Kino hiszpańskie w cieniu dyktatury Franco*, [w:] *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 1139.

¹¹⁸ Zob. A. Lipczak, *Ludzie z placu Słońca*, Warszawa 2021, s. 90, 100.

¹¹⁹ Zob. S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, [w:] *eadem*, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 79–113.

¹²⁰ Na ten temat zob. E. Mazierska, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, Gdańsk 2007, s. 81–90.

¹²¹ *Drżące ciało (Carne trémula)*, reż. Pedro Almodóvar, 1997), przeł. Alicja Karwas.

produkcja Netflixu to świadectwo swoich czasów¹²², problematyka w niej poruszana trafia do grupy docelowej, którą są nastolatki, starsza młodzież w wieku szkoły średniej. Dzisiejsze młode hiszpańskie społeczeństwo zobrazowane w serialu przekracza granice klasy, rasy, religii, płci, seksualności, wychodząc poza opresyjne normy, które lata wcześniej były narzucone w czasach dyktatury gen. Franco. Bohaterowie *Szkoły dla elity* mierzą się z różnorodnymi problemami, które rozwiązują, czy starają się rozwiązać, na drodze transgresji. Kształtują swoją tożsamość lub ją odkrywają, kontestując zastaną rzeczywistość — bariery klasowe, religijne nakazy, społeczne oczekiwania, heteronormatywność. Starają się decydować sami o sobie, nawet jeżeli przychodzi im dokonywać wyborów tragicznych. Napięcia klasowe ukazane w serialu dowodzą, że czynnik ekonomiczny niezmiennie wpływa na egzystencję. Bez względu na to, w jakim systemie społeczno-prawnym żyjemy, zawsze dochodzi do konieczności wyboru między „być czy mieć”, opisanym przez Fromma. Warto nadmienić również, że w innych hiszpańskich serialowych produkcjach Netflixu, jak: *Telefonistki* (2017–2020), *Smak stokrotek* (2018–2020) czy *Dom z papieru* (2017–2021), pojawiają się podobne jak w *Szkole dla elity* motywy: napięcia klasowe między bogatymi a biednymi, niesprawiedliwość społeczna i wynikająca z niej nieuczciwa redystrybucja dóbr, krytyka kapitalizmu, walka o prawa kobiet czy nieheteronormatywna tożsamość seksualna.

CHARACTERS OF THE NETFLIX SERIES *ELITE* BETWEEN TRANSGRESSION AND TRAGEDY

Summary

The main objective of the text is to analyze the character creations in the Netflix series *Elite* through two reading models: transgression and tragedy. Both concepts are so broad that they became the starting point for subsequent levels of interpretation. Research categories from methodological fields such as anthropology of culture (theory of abjection), the semiotics of popular culture, mythographic criticism, and hermeneutics of suspicion also turned out to be useful. The methodological eclecticism used allowed us to present as broadly as possible the cognitively attractive fate of the characters of *Elite*.

¹²² Jak stwierdza Wiktoria Kiwior: „seriele można uznać za świadectwa swoich czasów, ukazując one bowiem, jak społeczeństwo definiuje wartości kultury i podchodzi do problemów społecznych”, *idem, Obraz świata nastolatka na podstawie wybranych seriali dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Seriele w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Laskarzewska, Olsztyn 2014, s. 104.



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Tomasz Poborca

ORCID: 0000-0001-5560-0677

Uniwersytet Łódzki

EKSPERYMENTY LETRYSTÓW I ICH WPŁYW NA AUTONOMIZACJĘ FILMOWEJ MOWY WE FRANCUSKIM KINIE AUTORSKIM

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.7>

W *Traktacie o ślinie i wieczności (Traité de bave et d'éternité*, reż. Isidore Isou, 1951), tworząc film-manifest, który jednocześnie wykląda radykalną zmianę w poetyce i wciela ją w życie, Isidore Isou stawia odważną tezę — „bóg kina umarł”¹. Wtórzuje mu Guy Debord, który rozpoczyna *Wycie na cześć Sade'a (Hurlements en faveur de Sade*, reż. Guy Debord, 1952) słowami: „Kino umarło. Nie będzie już żadnych filmów. Przejdźmy od razu do dyskusji”², wbijając przy okazji szpilkę w wytyczne André Bazina do funkcjonowania francuskich dyskusyjnych klubów filmowych. Letryści³ z jednej strony odpowiadają na obawy Maurice'a Bardèche'a i Roberta Brasillacha, którzy „byli świadkami narodzin nowej sztuki i mogą być również świadkami jej śmierci”⁴, a z drugiej wyprzedzają konstatacje

¹ Jeżeli cytowany fragment nie jest opatrzony przypisem, pochodzi on z treści filmowej i został przetłumaczony przez autora. Wszystkie cytowane fragmenty opatrzone przypisem i pochodzące ze źródeł anglojęzycznych zostały przełożone także przez autora.

² G. Debord, *Dzieła filmowe*, przeł. i wstęp M. Kowerko, Kraków 2007, s. 18.

³ Ruch artystyczny, którego inicjatorem był Isidore Isou. Zob. *letryzm*, [hasło w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 229.

⁴ M. Bardèche, R. Brasillach, *History of the Film*, przeł. I. Barry, London 1945, s. 302. *History of the Film* jest jedną z pierwszych tak obszernych publikacji zajmujących się historią filmu — oryginalnie została opublikowana w 1935 r. pod tytułem *Histoire du Cinéma*.

innego rodaka, Gilles’a Deleuze’a, który w *Kinie*⁵ zastanawiał się, czy telewizja może być przyczyną owego upadku, i badał zależności między obrazem dźwiękowym a sytuacją optyczną w rozwijających medium pracach Marguerite Duras, Alaina Robbe-Grilleta i duetu Straub-Huillet. Filozof zaznacza przy tym, że dysjunkcja obu warstw, autonomia mowy i dźwięku, jakie charakteryzują te dzieła,

nigdy by się nie zaczęły bez telewizji; to telewizja je umożliwiła; ale ponieważ telewizja zrezygnowała z większości swoich możliwości twórczych i nawet ich nie rozumiała, więc potrzebowała kina, żeby udzieliło jej wskazówek pedagogicznych; potrzebowała wielkich autorów kina, żeby pokazali, co może zdziałać i co byłaby w stanie zdziałać⁶.

Deleuze zauważył także, że kino „nieuchronnie w dobie kryzysu obrazu będącego działaniem przechodzi przez heglowskie melancholijne refleksje na temat własnej śmierci”⁷. Odwoływanie się do niej ma jednak głęboko zakorzeniony charakter rewolucyjny, a nie defetystyczny — nosi znamiona transfiguracji, a nie destrukcji. W środowisku kina francuskiego to desperackie wołanie o zmianę poetyki od zawsze było ściśle związane z zagadnieniem dźwięku i mowy, co podkreśla Michel Chion:

Albowiem kino francuskie jest jednym z nielicznych, w których głos nie jest oczywisty. Niewątpliwie z tego powodu Francja wyprodukowała jedno z najbardziej oryginalnych eksperymentów z głosem filmowym — Bresson, Tati, Duras, Godard, Straub i inni — a także najbardziej bezbarwne, monotonne głosy z tępa dykcją⁸.

Analizując wczesne dokonania Isidore’a Isou i Maurice’a Lemaître’a, chciałbym wskazać na ich miejsce w dialektycznym procesie rozwoju sztuki filmowej, które można interpretować jako brakujące ogniwo w łańcuchu między teorią wczesnego filmu dźwiękowego a teorią nowego kina i obrazu-czasu Deleuze’a, oraz im przypisać rolę nauczycieli tych autorów kina, o których wspomina filozof⁹. W podobnym tonie do słów Deleuze’a na temat telewizji Lemaître skomentował z kolei rolę pojawienia się techniki wideo w późniejszym filmie *Fin de tournage* (reż. Maurice Lemaître, 1990):

Kiedy nadeszło wideo, my już dawno podzieliliśmy ekran na wiele części, na wiele obrazów. Nowa technologia przedstawiła także nowy zestaw narzędzi, które moglibyśmy wykorzy-

⁵ Polskie wydanie z 2008 r. jest efektem połączenia dwóch tomów — *Cinéma 1. L’image-mouvement* i *Cinéma 2. L’image-temps*, które oryginalnie zostały opublikowane w 1983 i 1985 r.

⁶ G. Deleuze, *Kino*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 465–466.

⁷ *Ibidem*, s. 303.

⁸ M. Chion, *The Voice in Cinema*, przeł. C. Gorbman, New York 1999, s. 85.

⁹ Należy zachować świadomość negatywnego stosunku Deleuze’a do heglowskiej metodologii, toteż przytaczana jest wyłącznie ze względów pragmatycznych, na potrzeby zamkniętego tekstu i konkretnej analizy, oraz z powodu podobieństwa do teorii przemian w kinie, którą wyklada Isidore Isou. Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 20–22.

stać, gdybyśmy mieli odpowiednie środki, i wykorzystalibyśmy je o wiele lepiej niż ci, którym ta rola finalnie przypadła.

Trudno wyrokować na temat ewentualnych korzyści płynących z potencjalnych inwestycji w kolejne letrystyczne eksperymenty, lecz dużo łatwiej przyjrzeć się tym już zrealizowanym, którym w polskiej (i nie tylko¹⁰) literaturze przedmiotu nie poświęca się wystarczającej uwagi — jeśli w ogóle. Nazwiska obu przedstawicieli nurtu są zazwyczaj przytaczane zdawkowo lub anegdotycznie i jedynie jako akompaniament obszerniej opisywanej twórczości Guy Deborda, autora *Spoleczeństwa spektaklu*. Emblematycznym przykładem tego zaniechania jest nieodpowiednie, w mojej ocenie, tłumaczenie terminu *discrépant*, ściśle związanego z najistotniejszym elementem ich teorii, co doprowadziło do umniejszenia jego roli przez zrównanie semantyczne z terminem asynchroniczności — o wiele lat starszym, utrwalonym na stałe w języku filmowym, ale o zupełnie innym znaczeniu. Głównym celem tekstu jest więc naprawa tego błędu, zniwelowanie dysproporcji opracowań i próba umiejscowienia nowatorskich technik na osi przemian medium.

Isou i Lemaître'a połączył na początku lat pięćdziesiątych awangardowy ruch letrystów, będący spadkobiercą myśli dadaistycznej, którą trudno zamknąć w ramy homogenicznego stylu i raczej należałoby ją identyfikować z „obrazoburczą postawą, antysztuką”¹¹. Szczególną bliskość wykazują dokonania obu nurtów na tle poezji, zainteresowanej rozbięciem językowej struktury na coraz mniejsze cząstki oraz koncentracją na dźwięku poszczególnych słów i głosek. Działania te wykazywały w pewnym sensie sprzeciw wobec zastanego porządku języka, służącego konserwatywnej kontroli obiegu wiedzy, a co za tym idzie także władzy i ładu społecznego. Trzeba tu zaznaczyć, że bunt i radykalny dobór środków wcale nie oznaczały wśród letrystów pesymizmu — towarzyszył im program pozytywny. Isou twierdził, że jego manifest „diametralnie zmieni kino i popchnie je w stronę nieodkrytych ścieżek”¹². W swoim filmie wyraża także opinię, że jest „pierwszym, który zrozumiał, że zniszczenie fotografii jest jedynym możliwym krokiem na drodze do ewolucji”. Jej kolejnego etapu upatruję w zjawisku heteroautonomii dwóch obrazów (dźwiękowego i wizualnego), która według Deleuze'a „nie likwiduje audiowizualnej natury obrazu, lecz ją wzmacnia, utwierdza zwycięstwo audiowizualności”¹³. Między dwiema francuskimi awangardami, które dzieli okres drugiej wojny światowej, nie ma chyba lepszego symbolu porozumienia, jakim byłaby wypowiedź René Claira z 1951 roku. Ten sam Clair, który nakręcił wraz z Erikiem Satie i Francisem Picabia

¹⁰ Zob. P. Dana [rec.], K.M. Cabanas, „Off-screen cinema: Isidore Isou and the Lettrist avant-garde”, „Film Quarterly” 69, 2015, nr 1, s. 97–99.

¹¹ M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, [w:] *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Kraków 2020, s. 13.

¹² I. Isou, *Préambule à un film*, „Le film français (Cinémonde)” 1951, nr 9–11; cyt. za: K.M. Cabanas, *Off-screen cinema: Isidore Isou and the Lettrist avant-garde*, Chicago 2014, s. 1.

¹³ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 467.

Antrakt (*Entr'acte*, reż. René Clair, 1924), i który w *Nad dachami Paryża* (*Sous les toits de Paris*, reż. René Clair, 1930) stawiał opór teatralizacji kina powodowanej wprowadzeniem dźwięku, stwierdził w połowie XX wieku, że „kino wcale nie ewoluowało od czasu wprowadzenia *talkies*”¹⁴.

Bunt wobec owej teatralizacji i naturalistycznego wykorzystania technologii, jaki narodził się wraz z nią samą, był wyrazem strachu, że nowe odkrycie „może nie tylko zahamować rozwój i ulepszenie filmu jako sztuki, ale grozi również zniszczeniem wszystkich jego obecnych zdobyczy formalnych”¹⁵. Béla Balázs twierdził, że „prawdziwy film dźwiękowy, który posiada własny styl, nie zadowolony się tylko tym, aby mowę ludzi (która dotąd w filmie niemym była tylko widzialna) uczynić słyszalną, a wydarzenie wzbogacić o stronę akustyczną”¹⁶. Węgier, osamotnieni reżyserzy-idealiści oraz sowieccy teoretycy pola do eksperymentów z wykorzystaniem nowego narzędzia upatrywali w montażu filmowym i kreacji efektów dźwiękowych asynchronicznych w stosunku do zapisanych na taśmie obrazów:

jedynie kontrapunkcyjne wykorzystanie dźwięku w stosunku do ujęcia stwarza nowe możliwości rozwoju i udoskonalania montażu. Pierwsze eksperymenty z dźwiękiem winny się kierować w stronę jego zdecydowanej rozbieżności z obrazami wizualnymi¹⁷.

Chociaż uwagi Baláza były celne, a obawy zasadne, nie potrafił wznieść się ponad aporie (część z nich spowodowana ówczesnymi warunkami technologicznymi¹⁸), które Deleuze nazywa „kłątwą” (negacja obrazu dźwiękowego), a których pokonanie doprowadzi do pojawienia się nowych ścieżek w kinie, obranych przez autorów nowofalowych, a wcześniej przez francuską awangardę w latach pięćdziesiątych.

NOWY SPOSÓB MONTAŻU. ANALIZA FILMÓW ISIDORE'A ISOU ORAZ MAURICE'A LEMAÎTRE'A

Na ratunek przyszli więc letryści. W Ciné-Club du Quartier Latin, Cluny Palace przy Boulevard Saint-Germain 7 grudnia 1951 roku odbył się premierowy pokaz

¹⁴ Cyt. za: K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 1.

¹⁵ S. Eisenstein, W. Pudowkin, G. Aleksandrow, *Przyszłość filmu dźwiękowego*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, przeł. T. Szczepański, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 58.

¹⁶ B. Balázs, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1987, s. 190.

¹⁷ S. Eisenstein, W. Pudowkin, G. Aleksandrow, *op. cit.*, s. 60.

¹⁸ Michel Chion przytacza interesującą relację Alexandre'a Arnoux, który po pierwszych pokazach filmów dźwiękowych w Londynie pisał tak: „Od samego początku efekt wydaje się niepokojący. Z powodu umieszczenia głośnika bezpośrednio za ekranem dźwięk nigdy nie zmienia swojego źródła i zawsze dochodzi z tego samego kierunku, niezależnie od tego, który bohater akurat przemawia”. Zob. M. Chion, *op. cit.*, s. 131.

Czy film już się zaczął? (Le film est déjà commencé?, reż. Maurice Lemaître, 1951)¹⁹ — być może najistotniejszego filmu grupy, a na pewno cechującego się największą dawką dezynwoltury i pomysłowości; filmu, którego nikt dzisiaj nie zechce odtworzyć w formie zgodnej z intencjami i instrukcjami autora (tak jak niemal nikt nie odważył się tego dokonać w tamtym czasie). Tytuł obrazu, nawiązujący do gier i prowokacji, jakie kieruje w stronę widza i instytucji kina, można *ex post* traktować jako symbolicznie pytanie o przyszłość medium i status letrystycznych eksperymentów w dialektycznym procesie transformacji sztuki. Zwraca na niego uwagę także Kaira M. Cabanas, pisząc, że estetyka montażu zaproponowana przez letrystów (*montage discrèpant*) tworzy pewnego rodzaju „dialektyczny kontrapunkt” dla skrajnie realistycznej koncepcji Bazina (*montage interdit*), proponowanej przez niego w podobnym okresie historycznym²⁰. Autorka traktuje jednak obie formuły w kontekście odrzucenia klasycznego modelu, natomiast mnie interesuje rola filmu Isou, a przede wszystkim Lemaître’a, w kontekście syntezy, za jaką potraktować należałoby kino nowofalowe, ze szczególnym wskazaniem na Jean-Luca Godarda²¹ z jednej strony spektrum przemysłu filmowego i kino rozszerzone oraz instalacje filmowe z drugiej²².

Maurice Lemaître, zanim rozpoczął pracę nad własnym projektem, był asystentem na planie *Traktatu o ślinie i wieczności* i odpowiadał za fizyczne interwencje w strukturę taśmy — jej drapanie, rysowanie itp., dlatego warto prześledzić jego wkład w dzieło Isou, a przy okazji zdefiniować środki nowego, idiosynkratycznego języka filmowego, jakim posłużył się w swoim debiucie Lemaître.

Traktat o ślinie i wieczności rozpoczyna się słowami: „Drodzy widzowie, za chwilę obejrzyjecie film przekorny. Zwrotów pieniędzy nie przewidujemy”. Używam terminu „przekorny” dla lepszego oddania sensu słowa *discrèpant*. Paweł Mościcki opisuje *cinema discrèpant* za pomocą formuły kina asynchronicznego²³, co w mojej ocenie jest nietrafną translacją, gdyż wprowadza niepotrzebny chaos znaczeniowy, zrównując istotę terminu z wcześniejszymi propozycjami teoretycznymi, które zakorzenione są jeszcze w okresie przełomu dźwiękowego. Konieczność korekty tłumaczenia można uzasadnić bezpośrednimi uwagami samego Isidora Isou i rozróżnienia na montaż asynchroniczny oraz *discrèpant*. Francuz dokonuje podziału

¹⁹ Pierwszy pokaz odbył się 12 listopada w Ciné-Club Avant-Garde 52, ale ze względu na niepewność co do dopuszczenia filmu do szerszej dystrybucji Lemaître ograniczył interwencje w kinowy dyspozytyw oraz planowane reakcje publiczności.

²⁰ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 46–47.

²¹ Godard był obecny na kilku pokazach filmów letrystów i sytuacjonistów. Zarówno Debord, jak i Lemaître wypowiadali się krytycznie na temat jego pracy — także tej po roku 1968, między innymi w *Les nouvelles escroqueries de Jean-Luc Godard*. Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 18.

²² W zgodzie z tym, co pisał Gene Youngblood na temat *synaesthetic cinema* i intermedialnych projektów łączących dyspozytyw kinowy z teatralnym. Zob. *idem, Expanded Cinema*, New York 1970.

²³ P. Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacjonistyczne*, [w:] *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Kraków 2020, s. 217.

i wizualizuje go za pomocą grafiki w „*Esthetique du cinema*”²⁴. Przekorność dzieła polega na „tworzeniu nowych form za pomocą rozdziału i destrukcji pozornie naturalnych połączeń narzucanych przez klasyczne kino”²⁵. Owo zniszczenie dokonuje się przede wszystkim na polu rozdzielenia ścieżek audialnej i wizualnej, których nie łączą żadne relacje przyczynowo-skutkowe, a każda z nich niemal autonomicznie realizuje własną misję, i to wcale nie o równej wadze, albowiem to dźwięk gra rolę priorytetową, odwracając dotychczasowy porządek. Spełnia się więc nie tylko postulat Balázsa, bo dźwięk stał się „niezależny od obrazu”²⁶, lecz także całkiem „zrywa cumy z obrazami wizualnymi”²⁷, jak pisał o autonomizacji głosu Deleuze.

Narrator w filmie zadaje pytanie: „Kto powiedział, że kino, którego znaczeniem jest ruch, ma być ruchem obrazów, a nie ruchem słów?”, by ostatecznie stwierdzić, że „obrazy w kinie go denerwują” i należy je zniszczyć oraz zastąpić „kinem-radiem”. Wobec tak radykalnego zerwania z dotychczasowymi zasadami filmowania istotna wydaje się analiza destrukcji obu ścieżek — wizualnej i audialnej. Taką technikę montażu można przyjąć też za kolejny, po postulatach o asynchroniczność z początku lat trzydziestych, krok w stronę nowej figury dźwięku w kinie, gdzie „między komentarzem a zdjęciem stopniowo pogłębia się odstęp”²⁸, a akt mowy autonomizuje się, co wybrzmi później w całej serii dzieł Marguerite Duras, która wierzyła nie tylko w obraz dźwiękowy, ale także w obraz muzyczny²⁹. Determinowane tą polityką sekwencje służą w filmie Isou zwróceniu uwagi odbiorcy na słowa, które początkowo oddają treść manifestu, a następnie, przedstawiając całkiem prostą historię miłosną, realizują jego założenia. Historia, mimo że nieskomplikowana, pretekstowa i mająca ukazać banalność tego typu scenariuszy, może być interpretowana na poziomie symbolicznym jako opowieść o gasnącym kinie. Parafrazując słowa bohatera do ekranowej kochanki, kino było o wiele lepsze, gdy jeszcze nieśmiało drżało, lecz teraz wydaje się normalne, głupie, rozczarowujące i przestaje wzbudzać zainteresowanie — jak „tygrys zredukowany do postaci dywanu”.

Charakterystyczny dla dzieł letrystów jest też akompaniament muzyczny, którym jest zapętlona recytacja poezji onomatopeicznej, zastępując tym samym muzykę orkiestralną, towarzyszącą tradycyjnym filmom.

Obecność poezji letrystów w filmowej ścieżce dźwiękowej jest kluczowa. Jeśli dadaizm zredukował poezję do fonemów [...], letryzm skupił uwagę na cielesnej intonacji i artykulacji

²⁴ Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 9.

²⁵ P. Mościcki, *op. cit.*, s. 217.

²⁶ B. Balázs, *op. cit.*, s. 212.

²⁷ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 464.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ W. Everett, *An Art. Of Fugue? The Polyphonic Cinema of Marguerite Duras*, [w:] *Revisioning Duras. Film, Race, Sex*, red. J.S. Williams, Liverpool 2000, s. 22–23.

fonemu. Letryści zaproponowali sposób wytwarzania takich dźwięków, za pomocą kliknięć językiem, czkawek, kaszlnięć i warknięć³⁰.

W tle pobrzmiewają więc rytmiczne układy dźwięków nieprzypominających ludzkiemu uchu niczego, co mogłoby przyporządkować do konkretnego źródła dźwięku, dalej rozbijając figuratywny dyskurs filmowy, i dalej przesuwając Balázsowskie „granice, w których potrafimy orientować się w świecie wyłącznie na podstawie słyszanego dźwięku”³¹. Warto też zaznaczyć, że premierowy pokaz podczas festiwalu w Cannes w 1951 roku składał się z niekompletnej (nienagranej jeszcze) ścieżki wizualnej; toteż, pomijając akt pierwszy, przez większą część dwugodzinnego seansu widownia pozostawała w kompletnej ciemności, skazana jedynie na atrakcje dźwiękowe³². Fakt, że Isou dopuścił do projekcji filmu w tej formie, tylko podkreśla jego stosunek do obrazów jako jedynie opcjonalnych dla nowej sztuki kina.

Traktat o ślinie i wieczności w pełnej wersji był dziełem o wiele bardziej skomplikowanym. To właśnie w dołączonej po czasie ścieżce wizualnej przejawia się praca Lemaître’a i „cyzelowanie”, czyli „technika bezpośrednich interwencji w materię filmu poprzez rysowanie, malowanie i drapanie taśmy celuloidowej”³³. Skonstruowane w ten sposób obrazy osiągały jednak status przeciwny do tego, który podpowiadałaby intuicja — zniszczonych, zdegradowanych, zgniłych. Nawet jeśli przyjąć trafność owych epitetów, należałoby je interpretować zgodnie z duchem pism przywoływanego w filmie markiza de Sade’a, który mógłby upatrywać w nich powodów do wielkich ekscytacji i głębokiego poruszenia³⁴. W ten sposób Isou dokonuje uplastycznienia fizycznych cech taśmy filmowej i zrywa z kolejnym aspektem kina tworzącego iluzję za pomocą naturalizmu obrazów i dźwięków.

Praktyka cyzelowania jest w pewnym sensie także dzieckiem awangardy dadaistycznej. Jeszcze Man Ray³⁵ przy pracy nad *Powrotem do rozumu* (*Le retour à la raison*, reż. Man Ray, 1923) fragmenty taśmy

posypał solą i pieprzem, na inne wysypał po garści spinaczy biurowych, pinezek, gwoździ [...], stając się tym samym inicjatorem całego bezklatkowego nurtu poszukiwań w dziejach filmu eksperymentalnego, a także prekursorem filmu bezkamerowego³⁶.

³⁰ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 10.

³¹ B. Balázs, *op. cit.*, s. 206.

³² Prawdopodobnie to doświadczenie przyczyniło się do inspiracji obecnego na festiwalu Deborda i eksperymentów z czarnym ekranem w *Wyciu na cześć Sade’a*. Kontynuacji i rozwinięcia poetyki, pomijając dalsze dzieła letrystów i sytuacjonistów, należałoby szukać w późnych dziełach Marguerite Duras, a przede wszystkim w jej *L’Homme atlantique*.

³³ P. Mościcki, *op. cit.*, s. 217.

³⁴ Zob. M.A. de Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Kraków 2020, s. 135–136.

³⁵ Maurice Lemaître ubolewał w *Fin de tournage* nad nieco zapomnianym nazwiskiem amerykańskiego surrealisty, którego należałoby według niego stawiać tuż obok D.W. Griffitha.

³⁶ M. Giżycki, *op. cit.*, s. 14.

Należy jednak pamiętać, że w kontekście dźwięku wcześnie eksperymentatorzy korzystali głównie z muzyki jako akompaniamentu równoległego i komplementującego rytmiczną estetykę obrazu, którą osiągnęli w swych awangardowych dziełach Len Lye, Norman McLaren, wspomniany Man Ray i inni.

Podobny schemat zapożyczenia techniki, która została wcześniej wykorzystana, ale nie w zgodzie z założeniami letrystów, występuje w zastosowaniu historycznych, archiwalnych materiałów wideo — takich, które swój pierwszy żywot zawdzięczają innemu dziełu audiowizualnemu. Narrator zwraca uwagę, że

może inni ludzie także korzystali ze ściniek, ale montowali je w spójną całość, organizowali je w ramach logicznego ciągu obrazów. Będę pierwszym, który podda się tym skrawkom filmu, zupełnie jak Dostojewski, poddający się własnemu wypadnięciu z łask.

Film Isou jest pełny losowych ujęć przedstawiających: ruch uliczny, pracę na rybackim kutrze, zawody sportowe, ćwiczenia wojskowe, wydarzenia polityczne. Korzystając z techniki *found footage* i zamazując twarze oryginalnych bohaterów tych nagrań, autor po raz kolejny dawał wyraz polityce destrukcji prymatu oka nad uchem i „odsłonięcia, jak rzeczywistość jest dyskursywnie organizowana przez techniki władzy — od bezpośredniego użycia przemocy po sposób, w jaki kino obrazuje pewne historyczne fakty”³⁷.

Niewątpliwie można dostrzec u Isou załączek idei, którą rozwinął Guy Debord, definiując sztandarowe dla sytuacjonistów pojęcie przechwycenia (*détournement*) — „użycia jakiegoś fragmentu dyskursu, obrazu lub dźwięku i przekierowaniu jego znaczenia zgodnie z własnym celem, co często zupełnie owo znaczenie wypacza”³⁸ i „wydobywa na jaw ich zakrzepły, odrażający i przejmująco smutny fałsz”³⁹. Debord stawiał jednak wyraźną granicę między przechwyceniem, które wprowadzało obraz i treść na nowo w obszar zaktualizowanego dyskursu, a ordynarnym cytowaniem, „które uważał za element fetyszystycznego obiegu dóbr kultury z wpisaną weń hierarchią wartości”⁴⁰. Odbijają się w tej metodzie także echa słynnej sentencji o większym talencie artysty kradnącego od artysty pożyczającego, której autorstwo przypisuje się Pablowi Picassowi. Nazwisko malarza jest zresztą przytaczane w tym kontekście w *Traktacie o ślinie i wieczności*:

Wyrzygiwanie starych arcydzieł jest jedyną drogą do manifestacji naszej oryginalności: te wymiociny to nasza jedyna szansa na stworzenie naszych własnych arcydzieł kina. Dokładnie to zrobił Picasso, jako twórca przetrawionych, przemielonych i wyplutych starych obrazów! Obraz filmowy musi zatem wejść w swoją piekielną fazę, w fazę zła!

³⁷ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 47–48.

³⁸ P. Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacjonistyczne*, s. 221.

³⁹ G. Debord, *op. cit.*, s. 11.

⁴⁰ P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole*, Warszawa 2019, s. 80.

Kończąc dywagacje na temat manifestu Isidore’a Isou, należy zwrócić uwagę na jego strukturę narracyjną, która w przeciwieństwie do żartobliwego zabiegu Deborda w *Wyciu na cześć Sade’a* kopiuje — chciałoby się teraz powiedzieć, że przechwytuje — sposób organizowania kinofilskich spotkań we francuskich klubach filmowych, które Bazin później opisał w artykule *Comment présenter et discuter un film!*⁴¹. Zgodnie z harmonogramem takich projekcji film Isou składał się z trzech segmentów: prelekcji, faktycznego seansu i debaty. Jednak tym, co zwraca największą uwagę, jest implementacja nagrania żywej dyskusji gości klubu filmowego w ramach ścieżki dźwiękowej, którą opatrzony został obraz. Słysząc więc nie tylko treść manifestu, lecz także reakcje słuchaczy na te radykalne postulaty, które, jak łatwo się domyślić, w większości były bardzo nieprzychylnie, by wymienić chociażby takie inwektywy kierowane w stronę artysty jak „idiota” lub „śmieciarz”. Mimo że cel, jaki przyświecał letrystom, pokrywał się częściowo z postulatami Bazina, by „wyciągnąć widza z hipnotycznego snu, w który wciągnął go film, by przekształcić jego bierność w aktywność”⁴², korzystali z zupełnie innych środków, odrzucając autorytarny styl wykładowy preferowany przez jednego z założycieli „Cahiers du cinéma” i podążając w stronę bardziej chaotycznej burzy mózgow.

Nigdzie nie jest to bardziej widoczne niż w *Czy film już się zaczął?* Maurice’a Lemaître’a, którego „propozycja symultanicznej krytyki na żywo i zatrudnienia profesjonalnych widzów stoi w opozycji do formatu Bazina”⁴³. Profesjonalni widzowie to dyplomowani aktorzy, którzy mieli przeszkadzać podczas projekcji filmowej. Reżyser podchodził do tej inicjatywy zadziwiająco poważnie, wyrażając potrzebę stworzenia instytucji, która gromadziłaby takie osoby, kształciła i wysyłała w każdy weekend do kin z określoną misją⁴⁴. Pozornie infantylna zabawa była jednak poparta konkretnym fundamentem filozoficznym, a Lemaître próbował nowatorskiego podejścia do analizy efektu Kuleszowa — tym razem kładąc nacisk na pozadiegetyczny, ale wpisany w dyspozytyw, aspekt dźwiękowy. Zakłócający ciszę uczestnicy projekcji mieli „rozwinąć tę lekcję montażu, przenosząc jej efekty z relacji pomiędzy ujęciami na relację między ujęciem a komentarzem”⁴⁵. Odwracali tym samym całą ideę Balázsa na temat niepowiązania symbolu dźwiękowego z realną przestrzenią oraz warunkowania dźwiękowego efektu przez obraz⁴⁶, która i bez ingerencji z zewnątrz wydawała się teoretycznie wątpliwa. O sile i znaczeniu

⁴¹ Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 69.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁴ Fascynujące jest podobieństwo tych propozycji do praktyk ruchu oporu w okupowanej Polsce w czasie drugiej wojny światowej. Partyzanci przygotowywali się merytorycznie przed sabotowanym seansem, w celu wprowadzenia chaosu na kinowej sali w odpowiednim momencie. Zob. K. Trojanowski, *Świnie w kinie? Film w okupowanej Polsce*, Warszawa 2018, s. 327–362.

⁴⁵ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 67.

⁴⁶ B. Balázs, *op. cit.*, s. 195–197.

tego rodzaju dźwięków, których źródło nie jest związane z filmową diegezą, ale z dyspozytywem, pisze Henryk Kuźniak, badając sytuację odbiorczą w okresie kina niemego:

Uwagi odnośnie dźwięku w filmie niemym ograniczają się zwykle do muzyki z sali towarzyszącej spektaklowi. Jednak sądzę, że dźwięk, który był przejawem aktywności widzów, miał większe znaczenie dla temperatury emocjonalnej spektaklu niż sama muzyka⁴⁷.

Do podobnych wniosków dochodzi Janet Steiger, która wskazuje na potrzebę analizy praktyk odbiorczych, najczęściej uwarunkowanych kulturowo, w badaniach filmoznawczych poświęconych recepcji filmu. Dowodzi także, że „aktywność metarozmowy prowadzonej w trakcie filmu — dyskusji z innym widzem na temat wydarzeń na ekranie — ma wpływ na interpretację”⁴⁸.

Lemaître korzysta z profesjonalnych widzów także przy okazji swojego filmu i doprowadza zabieg ingerencji w tradycyjny spektakl kinowy do granic możliwości, przekształcając ów spektakl w coś, co nazywa *syncinema* — „rodzaj filmowego performansu, który przenosi letrystyczny film poza ścieżkę dźwiękową i wizualną w stronę doświadczeń z powierzchnią ekranu, przestrzenią projekcji i tego, co dzieje się na ekranie i poza nim”⁴⁹. Wspomniana premiera w Cluny Palace była jedynym pokazem „filmu innego niż wszystkie”, który odbył się zgodnie z instrukcjami reżysera, a były one równie precyzyjne, jak szalone:

Chociaż seans miał się zacząć o 8:30, zainteresowani zostaną zmuszeni, by czekać w kolejce aż do 9:30. Podczas tej godziny oczekiwania zakurzone dywany będą trzepane dwa piętra nad nimi, a wiadra z lodowatą wodą będą wylewane im na głowy. Odpowiedzialni za te niecne czyny zaczną wymieniać się wyzwiskami z kilkoma szczególnie wokalnymi statystami, którzy zostaną opłaćeni przez kino i wmieszają się w tłum [...].

Ta instrukcja urzeczywistnia się dwojako: w formie realizowanych przez obsługę poleceń wyszczególnionych w scenariuszowej sekcji didaskaliów oraz zarejestrowana na ścieżce dźwiękowej filmu i odtwarzana w zupełnie innym momencie przedstawienia. Instrukcje nie ograniczają się jedynie do chwil poprzedzających faktyczny seans, albowiem w trakcie pokazu profesjonalni widzowie komentują jakość filmu, personę reżysera i wchodzą z sobą w żarliwą dyskusję. Rozmowy widowni na tematy niezwiązane z aktualną sytuacją, różne krzyki i głosy oburzenia dołączone zostały też do ścieżki dźwiękowej filmu.

⁴⁷ H. Kuźniak, *Analiza strukturalna i treściowa obrazu filmowego. Punkt wyjścia ukształtowania warstwy dźwiękowej filmu*, Łódź 2011, s. 18.

⁴⁸ J. Staiger, *Rozmowy w kinie. Badania nad historią recepcji amerykańskiego filmu*, przeł. B. Zając, M. Pabiś-Orzeszyna, [w:] *Badanie widowni filmowej*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 135. W kontekście wykorzystania tego rodzaju praktyk do celów krytykowania ekranowej rzeczywistości pod kątem politycznym Staiger przytacza przykład żołnierzy amerykańskich oglądających hollywoodzkie produkcje wojenne i wyrażających dezaprobatę w stosunku do sposobu przedstawiania wojny.

⁴⁹ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 59.

Za pomocą wokalne narracji reżyser prowadzi jeszcze inną grę pozorów, którą zapowiada już tytuł oraz godzinny okres oczekiwania przed wejściem do budynku. Lemaître wielokrotnie kończy film tylko po to, by za chwilę zacząć go ponownie. Pojawiają się klasyczne napisy wieńczące filmy, logotypy producentów, cyfry odliczające w dół i inne symbole, które manipulują oczekiwaniami widowni. Francuz ukazuje w ten sposób nie tylko bierną naturę widza w przestrzeni kinowej, motoryczne zniewolenie i spętanie pragnieniem konsumpcji, ale jego ogólną postawę wobec obrazów rejestrowanych w przestrzeni publicznej, których semantycznych znaczeń nie kontestuje, nie neguje, nie zadaje pytań, gdy być może należałoby wstać i wyrażając sprzeciw, te obrazy po prostu obrócić w pył.

Jednak nawet zniszczenie powierzchni ekranu, które tym razem symultanicznie miało odbywać się w przestrzeni kina oraz być zapowiadane głosem narratora, nie było w stanie przerwać projekcji, a wyświetlanie obrazów kontynuowano na strzępkach pociętego nożem płótna⁵⁰. Akt wandalizmu nie przyczyniał się też wielce do redukcji czytelności obrazów z perspektywy widowni. Sam ekran został od początku zaprojektowany w sposób, który miał podważać status standardowego dyspozytywu kinowego — jak niemal każdy element przedsięwzięcia. Częściowo został więc zasłonięty płatami materiału oraz różnymi obiektami związającymi przed nim na sznurkach, którymi manipulowała obsługa teatru w trakcie seansu. Lemaître przeniósł tu doświadczenie przy pracy nad filmem Isou, któremu zadedykował swoje dzieło, i cyzelując niemal wszystkie obrazy na taśmie, poszedł o krok dalej i ręcznie je kolorował, co paradoksalnie stworzyło przyciągające wzrok abstrakcyjne kompozycje. Jak Isou także wykorzystał poezję onomatopeiczną dla wzbogacenia dźwiękowego tła, natomiast tym, co odróżniałoby ścieżki dźwiękowe i pojawiające się u obu reżyserów tyrady słowne, są ich style, które zestawiono na zasadzie dychotomii „Marcel Proust–James Joyce”, gdzie ten ostatni odpowiada licznym strumieniom świadomości obecnym w filmie Lemaître’a.

Awangardowe dzieła obu reżyserów wprowadziły zamieszanie nie tylko w wąskim gronie spadkobierców idei dadaistów i surrealistów, ale wpisały się w ogólny nurt zmian we francuskim kinie. Eric Rohmer, recenzując film-manifest Isou, zgadzał się z nim, że „potrzebna jest jakaś innowacja w sztuce fotografii”⁵¹. Choć nie do końca rozumiał jego politykę kina-radia, zachwycał się pierwszym aktem *Traktatu o ślinie i wieczności*, którego estetyka wcale nie jest tak odległa późniejszym nowofalowym produkcjom: „Moim obowiązkiem jest przyznać, że pierwszy rozdział, w którym widzimy Isou błakającego się po Boulevard Saint-Germain, poruszył mnie tysiąc razy bardziej niż najlepsze niekomercyjne filmy, jakie kiedykol-

⁵⁰ Jedyłą różnicą w stosunku do wypowiedzianych przez narratora instrukcji miał być brak wystrzelonego pocisku z pistoletu w stronę ekranu.

⁵¹ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 35.

wiek widziałem”⁵², co w ustach Francuza, który amatorską twórczość uznawał za ideał pracy reżyserskiej⁵³, należy traktować jako pochwałę najwyższego rzędu.

W pełnym zrozumieniu dokonań Isou na polu autonomizacji obrazu i dźwięku filmowego, przynajmniej na początku drogi krytyczno-reżyserskiej, Rohmerowi najprawdopodobniej przeszkadzało przywiązanie do „zwyčajnego realizmu”⁵⁴. Chociaż autor *Kolekcjonerki* (*La collectionneuse*, reż. Eric Rohmer, 1967) przykładał niesamowitą wagę do dźwięku już na wczesnym etapie twórczości i deklarował, że „powinien on być dopełnieniem lub kontrapunktem dla warstwy wizualnej”⁵⁵ oraz że „kino prozaiczne oparte powinno być głównie na mowie, gdyż jest to najbardziej naturalne działanie bohatera filmowego”⁵⁶, jego stanowisko jest w gruncie rzeczy wtórne w stosunku do wczesnych teoretyków — Balázsa, Pudowkina lub Kracaue-ra. Dopiero analiza narracji w filmach Rohmera na wzór tej literackiej, w której Deleuze przekonuje o nowoczesnym formacie stosowanej przez Rohmera mowy pozornie zależnej, stawia jego prace na innym poziomie⁵⁷ i pozwala na dyskusję na temat obrazu dźwiękowego — sposobu, w jaki reżyser pokazywał ludzką mowę⁵⁸.

OBRAZ DŹWIĘKOWY. SPADKOBIERCY LETRYSTÓW WE FRANCUSKIM KINIE AUTORSKIM

Jeżeli mielibyśmy natomiast szukać spadkobierców myśli letrystów w kinie artystycznym, należałoby wskazać na, przywoływanych już kilkakrotnie, innych twórców nowofalowych, ze szczególnym uwzględnieniem Jean-Luca Godarda, który już w pierwszym okresie swojej reżyserskiej przygody, później uznanym przez autora za burżuazyjny, przejawiał chęć zapożyczania awangardowych rozwiązań z zakresu montażu dźwięku i *mise-en-page*. Przy realizacji swojego trzeciego pełnometrażowego filmu *Kobieta jest kobietą* (*Une femme est une femme*, reż. Jean-Luc Godard, 1961) zdecydował się na oryginalny pomysł systematycznej alternacji ujęć z dźwiękiem bezpośrednim i ujęć dubbingowanych z podłożoną muzyką⁵⁹, czego wyraźnym przykładem jest musicalowa scena z Anną Kariną w klubie Zodiak. Niecodzienny

⁵² *Ibidem*.

⁵³ T. Lubelski, *Nowa fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2017, s. 289.

⁵⁴ Zob. P. Łapczyński, *Niewidzialna kamera. W stronę zwyčajnego realizmu i kina mówionego*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź 2015.

⁵⁵ P. Łapczyński, *op. cit.*, s. 160.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Zob. G. Deleuze, *op. cit.*, s. 456–460.

⁵⁸ T. Lubelski, *op. cit.*, s. 291.

⁵⁹ Zob. B. Richard, *Everything is Cinema: The working life of Jean-Luc Godard*, New York 2008, s. 71.

zabieg przyczynił się ostatecznie do kuriozalnych sytuacji i protestów widowni, która podejrzewała awarię kinowego sprzętu i wychodziła z sali. Z kolei plansze z kolorowymi napisami (barwy Francji), pojawiające się jako, mniej lub bardziej, osobiste komentarze do diegetycznych wydarzeń czy szerzej — wszelkie formy komunikacji inne niż dialog, „jak czytanie na głos, układanie tekstu w celu spisania go, przeprowadzanie wywiadu, wygłaszanie mowy, wykładu i tłumaczenie”⁶⁰, stały się znakiem rozpoznawczym Francuza w latach sześćdziesiątych. Podobieństwo tych środków stylistycznych do stosowanych przez letrystów komentarzy zapisywanych na ścieżce dźwiękowej i cyzelowania na samej taśmie jest znaczące. Być może autorem, o którym wspominał, z pewną dozą zazdrości w głosie, Lemaître w wypowiedzi na temat sztuki wideo, był właśnie Godard, albowiem to on wraz z Anne-Marie Miéville w latach siedemdziesiątych zajęli się eksperymentowaniem z tą formą filmowego rzemiosła. Efektem ich pracy był między innymi *Numer dwa* (*Numéro deux*, reż. Jean-Luc Godard, 1975), którego styl wyróżniał się mnożeniem ekranów w filmowej diegezie podczas monologów samego reżysera w jednej z części oraz zastosowaniem techniki *split-screen* w części kolejnej, gdzie większość materiału została nakręcona kamerami wideo⁶¹. Na związek legendy Nowej Fali ze środowiskiem letrystów i sytuacjonistów wskazują Ewa Mazierska⁶² i Paweł Mościcki⁶³, szczególnie w związku z korzystaniem z omawianej techniki *detournement*.

Jednak dzieła, które wydają się najbardziej interesujące w kontekście asynchroniczności dźwięku, uzyskania przezeń autonomii i pojawienia się czegoś, co Deleuze określa mianem systemu odczepień i przeplotów, nadeszły jeszcze później. Filozof wypowiadał się w tej materii bardzo pochlebnie na temat reżysera: „Godard stanowczo jest jednym z autorów, którzy najgłębiej przemyśleli zależności wizualno-dźwiękowe”⁶⁴, aczkolwiek martwiła go maniera ostatecznego scalenia wizualności i dźwięku w „ciele, z którego zostały zabrane”⁶⁵. Emblematycznymi przykładami twórczości Godarda, w których można dostrzec opisywany przez Deleuze’a akt mowy tkwiący „w poprzek obrazów wizualnych, które przecina, a które układają się jak pokłady geologiczne”⁶⁶, są trzy wybitne dzieła z początku lat osiemdziesiątych: *Ratuj kto może (życie)* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980), *Pasja* (*Passion*, 1982) i *Imię Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983).

Tym aktem mowy w pierwszym z filmów jest tak naprawdę akt śpiewu w jednej z wczesnych sekwencji, kiedy Paul Godard, *alter ego* reżysera, w którego wciela się Jacques Dutronc, opuszcza hotelowy pokój. W kolejnych ujęciach widzimy jego

⁶⁰ E. Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Kraków 2010, s. 77.

⁶¹ Zob. *ibidem*, s. 173.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 131.

⁶³ Zob. P. Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacjonistyczne*, s. 216.

⁶⁴ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 463.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 468.

podróż na samochodowy parking w różnych wielkościach planów — od sypialni, przez korytarz aż po lobby hotelowe i ostatecznie otwartą przestrzeń przed budynkiem. Chociaż odpowiedniej jakości kopia filmu jest w stanie pomóc w częściowej odpowiedzi na pytanie o źródło dźwięku (w środkowym fragmencie sekwencji), zastosowane przez Godarda wybory estetyczne, jak ukazanie postaci jedynie za pomocą ciemnych sylwetek w planie pełnym i zgubienie tychże postaci w tłumie w planie totalnym, sugerują świadome dezorientowanie widza, na co, analizując obraz, zwraca uwagę Grzegorz Królikiewicz. Przemyslenia i wnioski polskiego reżysera są niemal identyczne, bowiem najpierw wskazuje na brak informacji o źródle dźwięku dochodzącego zza ściany — może być żywy, mechaniczny bądź całkiem niediegetyczny (do chwili reakcji nań bohatera uderzeniem w ścianę), następnie jedynie sugeruje możliwość śpiewu jednej z aktorek, a ostatecznie zauważa, że „w planie totalnym z recepcją [...] śpiew nie ma nic wspólnego ani z ewentualnym rekwizytem, ani z ewentualnym aktorem, tylko po prostu należy do ścieżki ilustracyjnej, traktowany jako komentarz”⁶⁷. Osiągnięty przez francuskiego reżysera w *Ratuj kto może (życie)* efekt Królikiewicz identyfikuje bezbłędnie, tłumacząc, że śpiew „przechodzi nie tylko przez poszczególne plany, ale i przez semantyczne warstwy znaczeń w narracji”⁶⁸. Narracji, która w innych fragmentach filmu także mocno związana jest z dźwiękiem, co uwydatnia się przez motyw przewodni głównej bohaterki, która jako jedyna, wraz z widzami oczywiście, słyszy muzykę w trakcie podróży rowerem, a pytania o jej źródło kierowane do napotkanych osób pozostają bez jednoznacznej odpowiedzi. Takie zabiegi kreowania dysonansu poznawczego, które Królikiewicz porównuje do odkręcania żyłki w maszynie Gilette’a⁶⁹, prowokują pytania o naturę elementów dźwiękowych, szczególnie *ex post* po obejrzeniu całości dzieła, którego transcendentalny finał wprowadza dotąd pozadiegetyczną orkiestrę w świat przedstawiony, jednocześnie nie dając czasu na ugruntowanie jej pozycji i widzowi satysfakcji z upewnienia się co do jej ontycznego statusu⁷⁰.

Godard osiąga tym samym efekt podobny do opisywanego przez Deleuze’a w kontekście prac Alaina Robbe-Grilleta, w których scenarzysta *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L’année dernière à Marienbad*, reż. Alain Resnais, 1961)

⁶⁷ G. Królikiewicz, *Godard — sejsmograf*, Kraków 2010, s. 173–174.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 174.

⁶⁹ Zob. *ibidem*, s. 156.

⁷⁰ Inaczej funkcjonuje struktura ontyczna elementów *Imię Carmen*, a przede wszystkim kwartetu smyczkowego, którego akompaniament słyszymy i którego członków widzimy w początkowo abstrakcyjnej przestrzeni. Niepewności jego miejsca w porządku znaczeniowym filmu nadaje również montaż, zestawiający wypowiedzi muzyków z reakcjami głównych bohaterów utworu. Ostateczne umieszczenie wszystkich postaci we wspólnej przestrzeni diegetycznej jest przykładem tego, co Deleuze opisywał finalnym scaleniem dźwięku u źródła. W podobnym tonie wypowiada się o *Imię Carmen* Andrzej Zalewski, wskazując na ciągły spór Narracji z Historią — napięcie między „nożem rzeźnickim a hydrą”. Zob. A. Zalewski, „*Imię Carmen*” i „*Dzikość serca*” — dwa typy filmowej *ciągłości*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21/22.

wprowadza do gry nową asynchroniczność, polegającą na tym, że dźwiękowość i wizualność już nie przylegają do siebie, już nie odpowiadają sobie, lecz sobie przeczą — zaprzeczają, tak że nie można przyznać racji raczej jednemu niż drugiemu⁷¹.

Autor *Kina* uznaje francusko-czeską koprodukcję *Człowieka, który kłamie* (*L'homme qui ment*, reż. Alain Robbe-Grillet, 1968) za najznamienszy przykład nowej asynchroniczności, czemu na pewno sprzyja sama fabuła filmu. Główny bohater, grany przez stałego współpracownika reżysera — Jean-Louisa Trintignant, pojawia się w zasadzie znikąd w małej miejscowości, gdzie stara się odnaleźć dla siebie miejsce poprzez serię manipulacji i kłamstw na temat przeszłości własnej oraz losów jednego z zaginionych mieszkańców — partyzanta i członka rodziny, o której względu zabiega. Mężczyzna manipuluje nie tylko lokalnymi obywatelami, ale także kinowymi widzami za pomocą wykluczających się wypowiedzi i wielowariantowych retrospekcji tego samego wydarzenia — ucieczki przez tunele i las wraz ze wspomnianym partyzantem. Tego rodzaju grą z odbiorcami, opierającą swoje zasady na sprzecznych informacjach zapisanych w ścieżce dźwiękowej i wizualnej, charakteryzują się wszystkie filmy Robbe-Grilleta, ze szczególnym uwzględnieniem psychodelicznego duetu *Eden i później* (*L'Éden et après*, 1970) i *N. a pris les dés...* (1971), w którym antycypuje Ruiziański pentaludyczny model narracji⁷², oraz brutalnego i erotycznego *Glissements progressifs du plaisir*.

Najsilniej związana z dokonaniem Isidore'a Isou oraz Maurice'a Lemaître'a na polu dysjunkcji obrazu i dźwięku jest zdecydowanie twórczość Marguerite Duras, która wpisuje się w definicję dzieła totalnego, wyrażonego w *Fin de tournage*: „nie w sensie Wagnerowskim, gdzie wszystkie aspekty i wymiary przedstawienia służą muzyce, ale dzieła totalnego, w którym wszystkie wymiary mogą rozkwitać niezależnie od siebie nawzajem”. Zaczynając od *Trylogii Indyjskiej*, w której skład wchodzi *La femme du Gange* (1974), *India Song* (1975) i *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1975), będące jednocześnie trawestacjami trzech powieści Duras — *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* i *L'Amour* (kolejność nie ma znaczenia), łatwo dostrzec proces autonomizacji mowy i dźwięku. Reżyserka otwiera pierwszy z wymienionych tytułów uwagą, że „są to w pewnym sensie dwa filmy. Równoległe do filmu rozgrywanego w obrazach, rozgrywa się także film czysto wokalny i obrazów pozbawiony”. Zaznacza również, że dwie kobiety, których dialog słyszymy w „filmie wokalnym”, nie należą do przestrzeni, w której poruszają się bohaterowie związani z prezentowanymi obrazami, a ci z kolei nie są świadomi obecności rozmawiających z sobą kobiet. W kolejnych dwóch filmach Duras stosuje identyczny zabieg, manipulując jedynie stopniem irracjonalności, stopniem

⁷¹ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 464.

⁷² Zob. R. Ruiz, *Poetics of cinema I*, przeł. B. Holmes, Paris 1995, s. 19.

„poddawania się totalizacji”⁷³ połączeń warstwy audialnej oraz optycznej i, co ciekawe, korzysta przy tym z tej samej ścieżki dźwiękowej.

India Song, najbardziej znane dzieło reżyserki, to film nad wyraz prosty na poziomie fabularnym. W wielkiej posiadłości francuskiej ambasady w Indiach, której niedane widzowi zwiedzić w pełni, bo kamera nie opuszcza jednego z salonów z wielkim lustrem i pianinem w tle, obserwujemy Annę-Marie Stetter, żonę dyplomaty, wchodzącą w przelotne romanse, by umilić sobie czas na wygnaniu, zapomnieć o otaczającym skwarze oraz wilgoci, wreszcie — by na chwilę pozbyć się odoru rozkładu, którymi cuchną wnętrza i każda z postaci. Być może niewidoczna, ale słyszalna, imigrantka z Laosu jest jedynym głosem rozsądku, oddającym pierwotną naturę człowieka, ale przede wszystkim należy traktować jej obecność jako pretekst do rozważań na temat rasizmu i kolonializmu. Nie inaczej dwuznacznie przedstawiany jest wątek z wieczną męską dziewczicą, wicekonsulem Lahore, wzgardzonym przez towarzyszy miłosnych schadzek, który jako jedyny podnosi głos aż do poziomu przeraźliwego krzyku, „ni to Tarzana, ni to Bestii, ni płaczu czarnoksiężnika”⁷⁴, i wyraża sprzeciw wobec ograniczających go konwenansów. Czyni to jednak głównie z chęci posiadania tego, czego mieć nie może — z czystej niemocy zawładnięcia nad kobiecym ciałem, którego pożąda. Lament to zaiste żałosny i godny politowania, ale kreujący jeden z najbardziej intrygujących i wielowymiarowych portretów niespełnionego zauroczenia w historii kina.

Ujęcia bogatego wnętrza ambasady są tylko kilkakrotnie przerywane powolnymi panoramami okolicznego ogrodu i pustych kortów tenisowych, stanowiących symboliczne przeciwużęcie, które sytuuje podmiot kinematograficzny, gdyby posłużyć się koncepcją *suture* Jean-Pierre’a Oudarta⁷⁵, nie tyle w roli właściciela wzroku któregoś z bohaterów, ile samego budynku — tego kawałka nieprzynależącej do indyjskiego klimatu architektury, który powoli oddaje się siłom natury. Tej anarchii identyfikacyjnej, w pewnym sensie pogwałceniu Oudartowskiego „zszycia” dzięki doprowadzeniu nieobecności do ekstremum, dopomaga przede wszystkim ścieżka dźwiękowa, której pozbawione namacalnego źródła efekty akustyczne i narracja z offu tworzą niepowtarzalną, oniryczną atmosferę. Klaustrofobia i fatalizm, którymi emanuje obraz, są niemal tak namacalne, a jednocześnie nieuchwytnie jak we-necka fioletowa mgła wspomniana przez główną bohaterkę, oddająca odosobnienie i porażkę w komunikacji. Żaden z bohaterów nie otwiera bowiem w trakcie balu ust (nie wtedy, kiedy są w kadrze), nawet w rzadkich przypadkach, kiedy to oni odbierają głos anonimowym narratorom, którzy komentują prezentowane wydarzenia za pomocą dialogu, istniejąc jakby poza czasem rzeczywistości ekranowej, poza jej przestrzenią nawet, niczym duchy z zaciekawieniem przyglądające się ekscentrycznym zachowaniom towarzyskiej śmietanki. Marguerite Duras

⁷³ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 470.

⁷⁴ M. Chion, *op. cit.*, s. 78.

⁷⁵ Zob. J.-P. Oudart, *Suture*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, przekł. i red. A. Helman, Kraków 1992.

ustanawia niezwyklej metastabilną równowagę między obrazem dźwiękowym, który czyni słyszalnymi wszelkie głosy (wewnątrz kadru i zza kadru, relatywne i absolutne, przepisywalne i nieprzepisywalne, z których wszystkie konkurują i spiskują, siebie nieświadome i niepomne, z których żaden nie jest wszechmocny ani nie ma ostatniego słowa), a obrazem wizualnym, który pozwala odczytać niemałą stratygrafię (postaci, które mają zamknięte usta nawet wtedy, gdy mówią z innego miejsca, tak że to, co mówią, jest już w czasie przeszłym, podczas gdy miejsce i zdarzenie, bal w ambasadzie, stanowią martwy pokład, który pokrywa dawną rozpaloną warstwę, inny bal w innym miejscu)⁷⁶.

W finale trylogii Francuzka w ogóle rezygnuje z postaci ludzkich, z wyjątkiem ostatniej sceny. Widz słyszy więc ten sam dialog i muzykę, które zdobyły *India Song*, wędrując po korytarzach i komnatach ambasady, odsłoniętych słonecznym światłem wpadającym przez wielkie okna. Tym razem mniej wystawnych, bo opuszczonych, obdrapanych i zakurzonych — znacznie lepiej służących za środowisko dla narratorów-duchów, egzystujących między przestrzenią diegetyczną i niediegetyczną, których abstrakcyjny status ontyczny zwraca uwagę na zagadnienia języka, mowy i głosu w kinie⁷⁷. Konstruowanie obrazów-czasów z pomocą tych nowych figur dźwięku filmowego — aczasowych ingerencji, niszczących sensoryczno-motoryczny porządek rozumowania — stało się nie tylko charakterystycznym narzędziem Duras⁷⁸, ale stanowi naturalny sposób adaptacji jej prac literackich⁷⁹. Zmiana w poetyce francuskiej reżyserki nie umknęła także polskim krytykom. Jerzy Płazewski, który miał niemały problem z identyfikacją środków stylistycznych odpowiedzialnych za nastrój *India Song*, ostatecznie doszedł do słusznego wniosku, że sukces artystyczny tych dzieł Duras zagwarantowała w chwili, „gdy słowem przestała powtarzać obraz”⁸⁰.

ZAKOŃCZENIE. DOMKNIĘCIE KRĘGU INSPIRACJI WŚRÓD FRANCUSKIEJ AWANGARDY

Posiadłszy wiedzę na temat dzieł, których asynchroniczność odbiega ideowo od postulatów sowieckich i węgierskich teoretyków wczesnego kina i w których:

nie chodzi już o uczynienie słyszalnymi słów i dźwięków, których źródło znajduje się w relatywnej przestrzeni pozakadrowej, a które odnoszą się do obrazu wizualnego, unikając po prostu

⁷⁶ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 470.

⁷⁷ Zob. M. Chion, *op. cit.*, s. 100.

⁷⁸ Duras do końca swej kariery faktycznie posługiwała się głównie tą poetyką, choćby w *Agatha et les lectures illimitées* (1981), której akcję znów osadza w budynku i na plaży znanych z *La femme du Gange*.

⁷⁹ W tym kontekście istotna jest praca poświęcona rozszerzeniu koncepcji „opowiadania o mówieniu” Gérarda Genette’a i udowodnieniu potrzeby zrezygnowania z werbalno-niewerbalnej dycho-
tomii w dyskusji na temat dzieł Duras, jakiej podjęła się Joanna Jakubowska-Cichoń; zob. *eadem*, *Mowa przytaczana w narracjach Marguerite Duras*, Kraków 2010, s. 7–74.

⁸⁰ J. Płazewski, *Krzyk wicekonsula z Lahore*, „Film” 1976, nr 34, s. 21.

dublowania jego danych. Nie chodzi już o głos zza kadru, który urzeczywistniałby absolutną przestrzeń pozakadrową jako relację z całością, relację, która sama jeszcze należy do obrazu wizualnego⁸¹,

można pokusić się o ocenę dokonań letrystów. Spoglądając na dzieła, które „uniknęły klątwy Balázsa”⁸², zauważalny staje się wpływ Isou i Lemaître’a na rozwój środków filmowych w kontekście Deleuzjańskiego obrazu dźwiękowego, który tak doskonale demonstrują prace Marguerite Duras.

W interesującym tekście na temat analogii między filmowymi utworami Duras a fugami muzycznymi, jakimi płynnie posługiwał się w XVIII wieku Jan Sebastian Bach, Wendy Everett już w pierwszych akapitach zwraca uwagę na problematyczny kinowy paradygmat dotyczący primatu obrazu nad dźwiękiem⁸³, który należy obalić, aby rozpatrywać filmową narrację w kategoriach muzycznych. Everett pisze:

podważając i ostatecznie niszcząc samookreślającą się pewność obrazu filmowego oraz umieszczając miejsce akcji w przestrzeni poza ekranem, która należy do wyobraźni każdego widza, Duras tworzy film, który funkcjonuje jako muzyka; film, którego znaczenie jest konsekwentnie usytuowane poza wizją i językiem, a więc wyraża to, co niewyraźalne⁸⁴.

Sposób, w jaki francuska poetka tego dokonuje, opisałem wcześniej, ale wracam do niego ze względu na pewne tematyczne domknięcie kręgu znaczeń, wpływów i zapożyczeń — mniej lub bardziej intencjonalnych.

Chociaż chronologia sugerowałaby istotny wpływ dokonań letrystów na pracę Duras, trudno udowodnić taką konstatację nawet przy uwzględnieniu abstrakcyjnej linearności teleologicznej w obrębie już i tak ograniczonego pola francuskiego kina. Natomiast pierwszeństwo postulatów teoretycznych dotyczących autonomizacji filmowego dźwięku, podobnie jak realizacji konceptualnych manifestów, jest w wypadku dzieł Isou i Lemaître’a niepodważalne. Nie jest też dziełem przypadku, że sam Maurice Lemaître wypowiadał się o francuskiej reżyserce jako o „oszustce i plagiatorce”⁸⁵ w tekście poświęconym recenzji jej działalności teatralnej i filmowej. Pomijając pogardliwość tonu, w jakim miał zwyczaj wypowiadać się na temat autorów nowego kina, wspomnianą opinię wypada uznać za jeden z dowodów na podobieństwa w ich twórczości.

O bezpośrednich inspiracjach można na pewno powiedzieć w przypadku nowofalowych reżyserów, którzy mieli kontakt z dziełami letrystów w czasie, kiedy były pokazywane w paryskich klubach filmowych. Czynnikiem, który można uznać za zespalający w jakiś strukturalny wzór wszystkie omawiane prace, jest ekspe-

⁸¹ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 464.

⁸² *Ibidem*, s. 464–465.

⁸³ Zob. W. Everett, *op. cit.*, s. 22.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 36.

⁸⁵ Kaira M. Cabanas powołuje się na artykuł Lemaître’a *Marguerite Duras: Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée*. Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 17.

rymentatorski entuzjazm związany z niechęcią do statycznego i konającego kina głównego nurtu. Jego korzeni należałoby doszukiwać się jeszcze w teorii poezji Stéphane'a Mallarmégo, do której odwołuje się, za Maurice'em Blanchotem, Everett, analizując liryczną architekturę filmów Duras⁸⁶. Głos Mallarmégo w walce o semiotyczną autonomizację słów w sieci znaczeń wiersza stawia go niewątpliwie w roli protoplasty nurtów dadaistycznych i surrealistycznych, których z kolei ideowymi spadkobiercami byli letryści, i w ten sposób ów krąg inspiracji się zamyka, nawet jeśli tylko powierzchownie i na potrzeby spójności narracji niniejszej analizy.

Oceniając wartość artystyczną i historyczną rolę takich dzieł jak *Czy film już się zaczął?*, trzeba zwrócić uwagę, że jest to dzieło transgresyjne *par excellence*, które na kilka lat przed tym, gdy przytoczonymi słowami zaczęto opisywać zjawiska filmu strukturalnego i kina rozszerzonego

poddawało problematyzacji dotychczasowe ukształtowania twórczości artystycznej, podważało jej dotąd akceptowane aksjomaty, transcendowało istniejące ograniczenia, w różny sposób formułowało pytania dotyczące charakteru sztuki filmowej i filmu jako medium, aby skierować te wątpliwości w stronę odbiorcy-uczestnika wydarzeń artystycznych⁸⁷.

W znacznym stopniu jest również zapowiedzią filmu interaktywnego, który jednak nie ucieka się, dosłownie i w przenośni, do prezentowania swej treści w bezpiecznej przestrzeni galerii sztuki lub muzeum i nie godzi się na kompromis, a przynajmniej nie z myślą o takim kompromisie został zaprojektowany.

Wracając do rozważań na temat procesu dialektycznego w obszarze sztuki, trzeba odnotować premiery filmów Isou i Lemaître'a, ze szczególnym naciskiem na destrukcję prymatu obrazu nad dźwiękiem jako swoistą antytezę lub — jak nazwałby to sam Isidore Isou — zaliczyć ją do postępującej po fazie przyrostu (*amplique*) w każdej sztuce, „fazy redukcji albo odejmowania, kiedy zdobycze poprzedniego etapu podlegają sublimacji, a w końcu dekompozycji i destrukcji”⁸⁸. Stosując analogiczną, nawiązującą do badań psychoanalitycznych, nomenklaturę Rolanda Barthes'a, należałoby powiedzieć o przejściu od gloryfikacji ciała matki do jego ćwiartowania i doprowadzania „na skraj tego, co można w nim z ciała rozpoznać”⁸⁹.

Niezależnie od oceny filmowych dokonań letrystów pod kątem politycznym i filozoficznym trudno nie docenić ich wpływu na ewolucję środków języka filmowego, którym przez kolejne dekady posługiwało się środowisko awangardy i szeroko rozumianego kina artystycznego. Warto też zadać pytanie, czy powinniśmy tęsknić za czasami, kiedy sztuka była zdolna prowokować protesty dyktowane

⁸⁶ Zob. W. Everett, *op. cit.*, s. 36.

⁸⁷ R. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia: sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 38.

⁸⁸ S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1993, s. 19.

⁸⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 44.

powodami immanentnie związanymi z medium filmu, które Barthes przewidywał jako nieuniknione efekty „rozkoszowania się defiguracją systemu językowego”⁹⁰.

LETRIST EXPERIMENTS AND THEIR INFLUENCE ON THE AUTONOMIZATION OF FILM SPEECH IN FRENCH AUTEUR CINEMA

Summary

This article is an attempt to analyze Lettrist film experiments — especially *Traité de Bave et d'Éternité* and *Le film est déjà commencé?* — and the concept of *montage discrèpant* in the context of the development of sound-editing techniques. The author, referring to early film theory and Gilles Deleuze's notion of sound-image, tries to fill in the ideological blank between them with Isidore Isou's manifesto. The ideas and works of Isidore Isou and Maurice Lemaître in the 1950s are compared with later films directed by French avant-garde artists. The comparison reveals heavy influence and allows us to treat the Lettrist experiments as the missing link in the process of autonomization of cinematic sound. In the course of this analysis, the author proposes a new translation of French terminology on account of the previous one not expressing the meaning properly and leading to probable misunderstandings.

⁹⁰ *Ibidem.*



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Maria Klan

ORCID: 0000-0002-5708-1265

Uniwersytet Wrocławski

FEMINISTYCZNE TROPY W *OBIECUJĄCEJ* MŁODEJ KOBIECIE EMERALD FENNELL

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.8>

Rebecca Solnit w jednym ze swoich tekstów pisze, że na całym świecie mamy do czynienia z nasileniem gwałtów i przemocy wobec kobiet. Autorka zaznacza, że opresja nie ma ani konkretnego koloru skóry, ani narodowości, ale ma płeć¹. Nie oznacza to oczywiście, że mężczyźni przemocy nie doświadczają, jednak w większości to oni są oprawcami. W Stanach Zjednoczonych gwałt zgłaszany jest co sześć minut, mimo że szacuje się, że rzeczywista liczba przypadków jest pięciokrotnie wyższa². Jednocześnie w USA co dziewięć sekund zostaje pobita kobieta, a bardzo wiele z nich potrzebuje interwencji lekarskiej lub pobytu w szpitalu³. Dla porównania — w Polsce w 2016 roku aż 87% respondentek spotkało się z jakąś formą molestowania seksualnego⁴. Zdecydowana większość ofiar przemocy domowej to także kobiety⁵. Problemem jest nie tylko sama przemoc, lecz także wszystko, co przenika system polityczno-prawny i medialny. Jeszcze do niedawna nie uznawano za przestępstwo większości przypadków przemocy domowej czy gwałtów doko-

¹ R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Kraków 2017, s. 25.

² *Ibidem*, s. 26.

³ *Ibidem*, s. 33.

⁴ *Przelamać tabu. Raport o przemocy seksualnej*, red. M. Grabowska, A. Grzybek, Warszawa 2016, s. 9.

⁵ *Ofiary gwałtu i przemocy domowej*, Główny Urząd Statystyczny 2019, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/wymiar-sprawiedliwosci/wymiar-sprawiedliwosci/ofiary-gwaltu-i-przemocy-domowej,1,1.html> (dostęp: 5.05.2021).

nywanych przez bliskie osoby⁶. Autorki książki *Gwałt polski* zauważają, że gdy ktoś zostaje okradziony, to narracja medialna nie mówi o domniemaniu kradzieży. Inaczej jest w wypadku przemocy seksualnej — wtedy czytamy o „zdarzeniu”, „rzekomym zdarzeniu” lub „seksaferze”. Słowo „gwałt” pojawia się, dopiero gdy zapadnie prawomocny wyrok sądu. Jednak te wyroki są rzadkie. W Polsce 67% spraw dotyczących gwałtu jest umarzanych, a bardzo duża część z tych uznanych kończy się wyrokiem w zawieszeniu⁷.

Patriarchat to system społeczno-polityczny, z którym związana jest męska dominacja. Według tego rozumienia to mężczyźni stoją wyżej od wszystkiego, co uznawane jest za słabe, przede wszystkim od kobiet. Mają prawo do zarządzania jednostkami słabszymi od nich oraz stosowania przy tym różnego rodzaju przemocy⁸. Patriarchalne społeczeństwo, w którym żyjemy, od lat ucisza kobiety, nie pozwalając im opowiadać swoich historii. Często, gdy kobieta podważa opinię mężczyzny, zwłaszcza cieszącego się popularnością, w odpowiedzi zakwestionowane zostaną nie tylko jej słowa, lecz także prawo i zdolność do mówienia. Wielu pokoleniom przedstawicielek płci żeńskiej wmawiano, że mają urojenia, manipulują albo że „wszystko im się miesza”⁹. Przemoc seksualna, która jest atakiem na prawo ofiary do samostanowienia, ucisza ją. Do dzisiaj najlepszym sposobem na przezwycięzenie takiej traumy jest możliwość opowiedzenia swojej historii przez osobę poszkodowaną. Najważniejsze, żeby w tym procesie uczestniczył ktoś, kto wysłucha, zrozumie i uwierzy¹⁰. Jako społeczeństwo dopuszczamy do sytuacji, w których kobiety opowiadające o przemocy wobec nich nazywane są „wariatkami”. Zadajemy sobie pytanie: „A co, jeśli ona kłamie?”. Tym samym uciszamy ofiary, co może prowadzić w ostateczności nawet do samobójstwa. Problemem tym zajęła się debiutująca w roli reżyserki Emerald Fennell. Jej film *Obiecująca Młoda Kobieta* wskazuje nie tylko na problem gwałtu, lecz także na inne formy przemocy wobec przedstawicielek płci żeńskiej. Temat uprzedmiotowienia kobiet w kinie poruszały już w latach siedemdziesiątych Laura Mulvey i Claire Johnson. Ta pierwsza udowodniała, że „formę filmową strukturowała nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego”¹¹. Zauważała też, że kobieta jest nosicielką, a nie twórczynią znaczenia w filmowym obrazie¹². W świecie, w którym nadal rządzi nierówność płci, przyjemność patrzenia dzieli się na „aktywną — męską i bierną — żeńską”¹³. Na kobiety się patrzy

⁶ *Ibidem*, s. 37.

⁷ M. Staško, P. Wiczorkiewicz, *Gwałt polski*, Warszawa 2020, s. 5.

⁸ B. Hooks, *Zrozumieć patriarchat*, przeł. K. Płęcha, <http://codziennikfeministyczny.pl/zrozumiec-patriarchat/> (dostęp: 13.05.2021).

⁹ R. Solnit, *op. cit.*, s. 111.

¹⁰ *Ibidem*, s. 113.

¹¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *eadem*, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków-Warszawa 2010, s. 33.

¹² *Ibidem*, s. 34.

¹³ *Ibidem*, s. 39.

i stawia je w roli ekshibicjonistek, można powiedzieć, że „konotują swój status bycia przedmiotem oglądu”¹⁴. Mulvey powołuje się na Budda Boettichera, który zauważał, że kobieta jako postać nie ma w sobie najmniejszego znaczenia, liczy się jedynie to, jaki lęk lub miłość wywołuje ona w bohaterze męskim. Przedstawicielka płci żeńskiej na ekranie istnieje w dwóch płaszczyznach: jest obiektem erotycznym zarówno dla bohatera, jak i dla widza. To ich wzrok umiejscawia kobietę w kinie i sprawia, że oglądamy ją w taki, a nie inny sposób¹⁵. Johnson zauważała podobną prawidłowość. Według niej podstawowym sposobem przedstawienia kobiet w kinie jest mit, który w taki sposób przenosi ideologię seksistowską, że sprawia, że staje się ona niewidzialna. Owa ideologia oraz świat filmu zdominowany przez mężczyzn przedstawiają kobietę jako przedmiot do oglądania, nieważne są jej plany, marzenia, ewentualna kariera, takie sprawy pozostają zazwyczaj w cieniu¹⁶. Emerald Fennell też wykorzystuje te patriarchalne schematy, jednak z pełną ich świadomością, starając się jednocześnie obrazem przełamywać takie wzorce. Zauważała to Alicja Helman, która zaznaczała, że nie wystarczy, że autorką filmu będzie kobieta, która realizuje w swojej twórczości postulaty feministyczne. Potrzebne są zabiegi na gruncie formalnym, takie jak niszczenie wrażenia rzeczywistości lub „pewien rodzaj szczególnej przewrotności czy finezji, które pozwalają na rozegranie własnej gry w obrębie systemu patriarchalnego i za pomocą jego środków”¹⁷.

Obiecująca Młoda Kobieta swoją premierę miała w 2020 roku. Dotychczas została wyróżniona między innymi Oscarem za najlepszy scenariusz oryginalny oraz nagrodą BAFTA za najlepszy film brytyjski. Produkcja opowiada historię trzydziestoletniej Cassie, która porzuciła studia medyczne, pracuje w małej kawiarni i nadal mieszka z rodzicami. Jej życie zmieniło się wraz z dramatycznym wydarzeniem z przeszłości, z którym bohaterka nie może uporać się aż do czasu, w którym ją poznajemy. Cassie wolne wieczory spędza w klubach, w których udaje pijaną i czeka, aż jakiś mężczyzna zabierze ją z sobą do domu. Fabularny punkt wyjścia sugeruje, że mamy do czynienia z dramatem, ewentualnie filmem z gatunku *rape and revenge* („gwałt i zemsta”). Jednakże już na samym początku można dostrzec, że Emerald Fennell nie zamyka filmu w ramach jednej konwencji, ale swobodnie je przeplata i łączy. Nie byłoby w tym niczego zaskakującego, gdyby nie to, że reżyserka nie korzysta wyłącznie z gatunków dramatu czy kina zemsty, lecz także z komedii, komedii romantycznej, a nawet komedii z elementami czarnego humoru. Ten kontrowersyjny zabieg w stosunku do tematyki filmu z pewnością pozwoli widzowi, nieprzyzwyczajonemu do tak trudnych historii, na moment oddechu, ale i refleksji.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 40–41.

¹⁶ C. Johnson, *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 15.

¹⁷ A. Helman, *Koncepcje feministyczne*, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 283–284.

Takie przemieszanie gatunkowe nie byłoby możliwe, gdyby nie wyjątkowo sprawny montaż Frederica Thoravala. Przeplata on komedię romantyczną z kinem zemsty, a dramat z thrillerem psychologicznym. Pozwala na to świetnie skonstruowany scenariusz, który sprawia, że widz rozumie, dlaczego zostały zastosowane takie, a nie inne rozwiązania. Montaż skojarzeniowy jeszcze bardziej uwydatnia przeplatające się gatunki w filmie. Już cała otwierająca historię sekwencja jest bardzo nacechowana kliszami z thrillerów czy kina zemsty. W barze do pijanej Cassie podchodzi mężczyzna i proponuje, że podwiezie ją do domu, jednak w drodze zmienia plany i zabiera ją do swojego mieszkania. Tam, kiedy próbuje molestować seksualnie nieprzytomną dziewczynę, okazuje się, że Cassie tylko udawała. Scenę kończą jej słowa: „Co ty wyprawiasz?”. Następnie widzimy główną bohaterkę idącą boso ulicą z hot dogiem w ręce i ciekącym po ręce keczupem. Jednak pierwszym skojarzeniem jest, że to krew mężczyzny z poprzedniej sceny. W kolejnym ujęciu Cassie rysuje na kartce pionową kreskę mającą symbolizować jej kolejną ofiarę. Ten prosty zabieg sprawia, że od początku budowane jest napięcie. Montaż nie tylko ma za zadanie igrać z widzem, lecz także jest realizacją gatunkowych klisz. Sceny są tak sugestywne, że odbiorca od razu przyjmuje, że ma do czynienia z konkretnym rodzajem kina. Podobnie ma się sprawa z płynnym przechodzeniem od jednej konwencji gatunkowej do kolejnej. Najpierw widzimy ujęcia, które mogłyby znaleźć się w dramacie społecznym, po czym zaczyna się montaż wyjęty wprost z komedii romantycznej. Największy tego typu kontrast można zaobserwować w dwóch scenach. Pierwsza to ta, w której Cassie odwiedza matkę Niny i rozmawia z nią o przeszłych wydarzeniach. Widzimy główną bohaterkę w momencie zagubienia i niemożności poradzenia sobie z traumą. Jednak już w kolejnej scenie Cassie godzi się z Ryanem i rozpoczyna się seria ujęć ukazujących stereotypowe zachowania zakochanej pary z muzyką Paris Hilton w tle. Te zabiegi sprawiają, że ani przez chwilę nie jesteśmy pewni tego, co może się wydarzyć w kolejnych scenach filmu.

W *Obiecującej Młodej Kobiecie* dużą wagę przykładają się do sposobu kadrowania. Z pewnością widać w filmie zamiłowanie do symetryczności. Takie zabiegi wynikają z próby przyciągnięcia uwagi widzów na dany kadr, który często ma znaczenie symboliczne. Obserwujemy to między innymi w scenie, w której dekoracja na ścianie kawiarni tworzy nad głową Cassie błękitną aureolę. Tylko pozornie jest to estetyczne zdjęcie, kryje się bowiem za tym odpowiedź, w którą stronę film będzie zmierzał. Jak każdy święty męczennik główna bohaterka będzie musiała ponieść śmierć w obronie swoich przekonań¹⁸. Nie tylko „aureola” sugeruje tragiczny los bohaterki. Nie bez znaczenia jest jej imię. W greckiej mitologii Kasandra dostaje dar widzenia przyszłości od zakochanego w niej Apolla. Jednak kiedy dziewczyna nie odwzajemnia uczucia, ten sprawia, że od tego momentu nikt w jej przepowied-

¹⁸ *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/m%C4%99czennik;2482680> (dostęp: 9.05.2021).

nie nie będzie wierzył¹⁹. Według wierzeń to imię miało symbolizować nadchodzące nieszczęście. Jednak jest też druga wersja tego mitu, w którym podczas oblężenia Troi Kasandra zostaje zgwałcona przez Ajasa. Jemu początkowo udaje się uniknąć kary, jednak jego przechwałki i pycha tak rozzłościły bogów, że zginął z ręki Posejdona²⁰. Ten mit łączy losy Kassandry i Cassie. Daje nadzieję na to, że ktoś postawiony wyżej (Bóg, wymiar sprawiedliwości) finalnie zacznie karać sprawców.

Obie historie pasują do głównej bohaterki *Obiecującej Młodej Kobiety*, gdyż Cassie jako jedyna zna całą prawdę o swojej przyjaciółce Ninie, która popełniła samobójstwo, po tym jak została zgwałcona. Cassandra, chociaż próbuje uświadamić przyjaciółkę i dziekanę (obie w czasach studenckich nie zareagowały odpowiednio na oskarżenia wysunięte przez Ninę), za każdym razem trafia na opór i niezrozumienie.

W *Obiecującej Młodej Kobięcie* dużo jest też zbliżeń i półzbliżeń kierowanych na Cassie. To bohaterka, z której trudno wyczytać konkretne emocje. Jest bardzo powściągliwa, co sprawia, że reżyserka musi wyłuskiwać te momenty, w których Cassandra staje się bardziej ludzka. Jej przeszłość i trauma związana ze stratą przyjaciółki są ukazywane widzowi powoli. Dlatego też gdy mężczyzna, z którym Cassie się spotyka, zaczyna wymieniać imiona osób z ich wspólnych studiów, biorące udział w skrzywdzeniu Niny, kamera wykonuje ruch w stronę aktorki, coraz bardziej uwypuklając malujące się na jej twarzy emocje. Choć bohaterka swoją mimiką zdradza naprawdę mało, dzięki takiej pracy kamery możemy dostrzec coś, czego na pierwszy rzut oka prawdopodobnie byśmy nie zauważyli. Z kolei w scenie, w której Cassie dostaje do ręki telefon z filmem zawierającym całe zajście z Niną, kamera przesuwa się od zbliżenia do półzbliżenia, co jeszcze bardziej potęguje dramatyzm tej sceny. Widzimy, jak Cassie cała drży oraz każdą emocję na jej twarzy. Plany ogólne, w których widzimy główną bohaterkę, ukazują jej wyobcowanie i samotność. Taki sposób kadrowania pojawia się, gdy Cassie mierzy się z czymś, co ją samą przerasta, a jednocześnie nikt nie może jej pomóc, gdy nikt nie rozumie tego, co dzieje się w niej na płaszczyźnie emocjonalnej. Widzimy to chociażby, kiedy główna bohaterka zostaje sama po odwiedzinach Madison. Kamera oddala się od niej, a ona jest w wielkim domu kompletnie sama. Przekaz wzmacnia również wystrój pokoju, który wydaje się dziecinny, stworzony jakby dla małej dziewczynki. Wyobcowanie Cassie podkreślają jednocześnie plany ogólne, ale też scenografia.

Zdjęcia to niejedyna sfera, w której wykorzystywana jest symbolika. Kolory w *Obiecującej Młodej Kobięcie* odgrywają bardzo dużą rolę w kreowaniu świata przedstawionego. Wyróżniają się przede wszystkim odcienie niebieskiego, różowego i czerwonego. Dwa pierwsze mają dosyć oczywiste znaczenie. To kolory stereotypowo kojarzone z mężczyznami i kobietami. W kulturze wschodniej owija-

¹⁹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 268–270.

²⁰ *Ibidem*, s. 520–523.

no noworodki w niebieskie ubrania, dziewczynki nie miały swojego przypisanego koloru, albowiem były mniej ważne. Jednak gdy ten zwyczaj przejął Zachód, aby nadać kontrastu, dziewczynki zaczęto odziewać w jasny róż²¹. Niebieski to kolor męskości, kojarzony również z siłą, władzą, mądrością czy stabilnością²². Z kolei różowy symbolizuje zakochanie, miękkość, delikatność lub słodycz²³. Od razu widać kontrast między tymi dwiema barwami. Pierwsza ma cechy uznawane za pożądane, druga kojarzy się z infantylizmem, niedojrzałością. W *Obiecującej Młodej Kobięcie* róż, w który ubiera się Cassie, ma raczej ukazać, że bohaterka zatrzymała się w czasie swojej młodości. Kiedy skrzywdzono jej przyjaciółkę, była jeszcze na studiach. Kolorystyka, która ją otacza, jak też scenografia sugerują, że Cassie od tamtej chwili nie ruszyła do przodu. Mężczyźni z kolei w większości odziani są w odcienie niebieskiego, co ma podkreślać, że to oni tutaj dominują. W tym kolorze mają koszule, swetry, spodnie, a nawet kubki do kawy, z których piją. Ciekawe jest jednak to, że niebieski otacza Cassie z wszystkich stron. Bohaterka czasami wkłada ubrania w tym kolorze, aby podkreślić, jak bardzo świat, który ją otacza, jest zdominowany przez mężczyzn. Nie tylko jej stroje, lecz także wnętrza kawiarni czy chociażby elementy restauracji, w której spotyka się ze swoją przyjaciółką z dawnych lat, utrzymują się w barwach niebieskich. To świat pokazany oczami kobiety, pełen niebezpieczeństw, mizoginii i seksizmu. Gdy Cassie ogląda zdjęcia swoje i Niny, pokój rozświetla co jakiś czas niebieskie światło. To nawiązanie do słów, które główna bohaterka wypowie potem: że wszędzie, gdzie Nina się pojawiała, słyszała tylko imię swojego gwałciciela. W tej scenie nie widzimy odcieni różu, który mógłby wskazywać na kobiecość czy siostrzeństwo. Spotykamy się z barwą symbolizującą to, co spotkało Ninę, a z czym główna bohaterka nie może się pogodzić.

Kolor czerwony także pojawia się nieprzypadkowo. To uosobienie gniewu, proactwa, poświęcenia, cierpienia, ofiary czy niebezpieczeństwa²⁴. Czerwień ujawnia się zazwyczaj, gdy nasza bohaterka jest zagrożona lub sama jest dla kogoś zagrożeniem. Oczywiście już sam kolor nadaje klimatu poszczególnym scenom, ale jest też wskazówką. Występuje zazwyczaj w obecności mężczyzn, z którymi Cassie łączą bliższe lub dalsze więzi. Już w pierwszej scenie w klubie główna bohaterka siedzi na czerwonej kanapie, a wokół migają światła w tej samej barwie. Cassie znajduje się pod wpływem alkoholu, więc instynktownie wyczuwamy, że jest w niebezpieczeństwie. Czerwień tylko to podsycza. Wydaje się, jakby pochłaniała Cassie. W dwóch różnych scenach zostaje zabrana przez obcych mężczyzn do ich domów. Widzimy w kolejności najpierw czerwoną lampkę, później prawie neonowe czerwone zasłony. Cassie nadal jest zagrożona, ale jednak to ona przejmuje ostatecznie kontrolę.

²¹ M. Czyżewska, *O symbolice barw. Peryfrazy z kolorami w języku niemieckim i polskim*, Warszawa 2006, s. 36.

²² *Ibidem*, s. 36–37.

²³ *Ibidem*, s. 40.

²⁴ W. Kopalński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 48.

To właśnie jej gniew i poświęcenie odbijają się w tych barwach. Podobne analogie można dostrzec w innych fragmentach filmu. Warto wskazać także na pojawiający się niekiedy turkus. Kolor ten jest połączeniem niebieskiego i zielonego, a więc można powiedzieć takiej męskości, która nie tworzy zagrożenia. Pojawia się, kiedy Cassie odwiedza prawnika, który szantażował Ninę, by ta wycofała swoje zarzuty. Jest on jedyną postacią, która pamięta imię ofiary, a nie oprawcy, a jednocześnie bardzo żałuje swoich czynów i zdaje sobie sprawę z ich konsekwencji. Zielień w tym zestawieniu przywołuje odrodzenie, zmartwychwstanie i pamięć²⁵. Prawnik przeżywa swego rodzaju oświecenie i Cassie mu wybacza. Ten kolor pojawia się również w końcowej sekwencji, kiedy prawnik otrzymuje od głównej bohaterki kartkę z wskazaniem, co ma zrobić, gdyby stała się jej krzywdą. Można powiedzieć, że to jedyny mężczyzna, któremu zaufała.

Przede wszystkim warto wspomnieć o wykorzystaniu utworów muzycznych w filmie *Obiecująca Młoda Kobieta*. Ważnym aspektem jest, że wszystkie piosenki wykonywane są przez przedstawicielki płci żeńskiej. Tutaj w końcu to kobiety mają głos, nawet w warstwie muzycznej. To nie tylko ich własne dzieła, lecz także covery znanych utworów. Niektóre wykonywane w oryginale przez mężczyzn. Tak jak Cassie pokazuje nam historię ze swojej perspektywy, tak wokalistki przedstawiają swoje interpretacje utworów muzycznych. Wszystkie elementy muzyki zdają się idealnie dobrane do poszczególnych scen. Można to dostrzec, gdy Cassie widzi w filmie pierwszy raz Ryana, a w tle słyszymy fragment *Nothing's gonna hurt you, baby* („Nikt Cię nie skrzywdzi, kochanie”). Widz czuje, że mimo tych okropnych sytuacji, których na co dzień doświadcza bohaterka, teraz w końcu znajdzie miłość i stabilizację. Oczywiście reżyserka kolejny raz nas zwodzi, kierując nasze oczekiwania na inne tory. Najciekawsze jest wykorzystanie dwóch utworów — *Stars Are Blind* Paris Hilton oraz *Toxic* Britney Spears, szczególnie w kontekście powstałych w ostatnim czasie dokumentów na ich temat. Obie łączy to, że były miłymi, ładnymi blondynkami, które stanowiły sensację dla mediów — młode dziewczyny, od początku swoich karier seksualizowane i pozbawiane prywatności. Teraz, w czasach ery MeToo, możemy spojrzeć na nie z całkowicie innej perspektywy. Ich historie idealnie współgrają z problemami, o których chce mówić *Obiecująca Młoda Kobieta*. W filmie *This Is Paris* tytułowa bohaterka wypowiada znamienne słowa „boję się ludzi, w szczególności mężczyzn”. Opowiada też o sytuacji, kiedy do internetu wyciekły nagrania, na których uprawiała seks ze swoim ówczesnym partnerem. Wszystko to stało się bez jej zgody, a sama Paris podkreśla, że dla niej „to było jak elektroniczny gwałt”. Pojawia się też motyw zawstydzenia poszkodowanej ze względu na jej seksualność, Paris mówi, że „zrobili ze mnie złą, jakbym nabroiła”. Ta sytuacja wcale nie tak bardzo różni się od sytuacji Niny, której zarzucano, że była pijana i mogła nie pamiętać tego, że wyraziła zgodę na seks. To powszechne

²⁵ *Ibidem*, s. 492.

w naszej kulturze przierzucanie winy na ofiarę może mieć bardzo poważne konsekwencje. W historii Niny było to samobójstwo.

Podobnie ma się sprawa z Britney Spears. Do dzisiaj jest zastraszana tym, że jej „sekstaśma” ujrzy światło dzienne. Jest to o tyle niepokojące, że Britney przeżyła poważne załamanie nerwowe, którego skutków można upatrywać również w sexistowskich zachowaniach względem niej. Paris, Britney i Cassie żyją z traumą, brakiem poczucia bezpieczeństwa i zaufania. Każda z nich jest zupełnie inna. Cassie to wybitna studentka medycyny, Paris Hilton to dziedziczka fortuny, a Britney jest już ikoniczną gwiazdą muzyki pop. Jednak tym, co je łączy, jest doświadczenie krzywdy, przed którym nie chroni kobiety ani status społeczny, ani jej otoczenie. Znamienne są słowa Paris Hilton, która mówi: „Gdyby stało się to dziś, wyglądałoby zupełnie inaczej”. Społeczeństwo jest coraz bardziej świadome i z pewnością teraz ktoś spróbowałby pomóc tym kobietom. Utwór *Stars Are Blind* w oryginalnym wykonaniu pojawia się w scenie żywcem wyjętej z komedii romantycznej. Ta piosenka ma nam przypominać czasy, w których przesłodzone gwiazdy były uważane za „idiotki” czy „głupie”. W ten sposób z ekranu płynie wyraziste przesłanie — do świata, w którym można było zawstydząć i poniżyć kobiety ze względu na ich seksualność, nie ma już powrotu. Ten utwór doskonale kontrastuje z *Toxic* Britney Spears, w filmie w zupełnie nowej aranżacji — słyszymy je w wersji instrumentalnej. Od razu rozpoznajemy, której piosenki jest to *cover*, ale nie ma ona wiele wspólnego z oryginałem. Jest bardzo dramatyczna, buduje napięcie, zapowiada zemstę. Britney śpiewa „A Guy like you should wear a warning” („Mężczyzna jak ty powinien nosić ostrzeżenie”). To na mężczyznę spoczywa wina za skrzywdzenie kobiety, nie odwrotnie. Ten utwór to też znak, że nie stoimy w miejscu, opierając się ciągle na wzorcach z lat dziewięćdziesiątych i początku 2000, w których obie wokalistki podbijały listy przebojów, ale jako współczesne kobiety piszemy swoją nową, własną historię. Jednym z jej elementów jest film *Obiecująca Młoda Kobieta*. Reżyserka nie boi się zabrać głosu w tak ważnej sprawie i pokazać swojego, autorskiego, punktu widzenia. Kobiecego punktu widzenia, który dla wielu mężczyzn może być odstraszący lub wręcz nierzeczywisty.

Kończąc temat muzyczny, warto wskazać też na utwór, który pojawia się w ostatniej scenie. W tekście *Angel of the Morning* możemy usłyszeć „I’m old enough to face the dawn” („Jestem wystarczająco dorosła, by zmierzyć się ze świtem”). Chociaż Cassie już nie żyje, bo poświęciła się sprawie, która była jej sercu najbliższa, nie jest przegrana. Kolejny dzień nie jest kontynuacją przemocy wymierzonej wobec kobiet. Na ślub Alexandra Monroe, zabójcy Cassie i gwałciiciela Niny, przyjeżdża policja. Chociaż koniec nie jest w pełni satysfakcjonujący, gdyż bohaterka, której kibicowaliśmy, umiera, to jednak pojawia się iskierka nadziei, że wymiar sprawiedliwości w końcu zacznie chronić ofiary, a przestępcy seksualni będą należycie karani. Wszystko to podkreśla pełna życia i optymizmu piosenka Juice Newton.

Obiecująca Młoda Kobieta opowiada nie tylko o gwałcie i jego konsekwencjach, lecz także o innych wymiarach patriarchalnej kultury. W przywołanej wcześniej otwierającej film sekwencji widzimy Cassie, która idzie ulicą. W tym momencie paru robotników zaczyna do niej krzyczeć „Wow, marsz wstydu” i gwizdać. Mężczyźni myślą, że mają prawo w taki sposób atakować słownie obcą sobie kobietę. Nie jest to przerysowana sytuacja, możemy to obserwować na co dzień. Jednak gdy bohaterka zaczyna zachowywać się w „nienaturalny” sposób, a więc zatrzymuje się i patrzy na robotników, oni wydają się zaniepokojeni. Jesteśmy tak nieprzyzwyczajeni do tego, że kobieta może w jakiś sposób sprzeciwić się tego typu zachowaniom, że odczuwamy dyskomfort. W innym momencie Cassie przebywa u człowieka, który tłumaczy jej, że „facetom to się nie podoba”, mając na myśli jej makijaż. To kolejny przejaw tego, że mężczyźni roszczą sobie prawo do mówienia kobietom, jak mają wyglądać, jakby one malowały się wyłącznie ku ich uciesze. Jednak nie tylko mężczyźni biorą w tym udział. Kiedy Cassie spotyka się z Madison, przyjaciółką z dawnych lat, i rozmawiają o dzieciach, ta mówi: „Na ciebie też przyjdzie czas”. Tak jakby każda kobieta powinna podążać tą samą ścieżką, a jej los był z góry zaplanowany. To stereotypowe przekonanie o niebyciu prawdziwą kobietą bez urodzenia dzieci również wyrządza bardzo dużą krzywdę i umniejsza wartość osób, które zdecydują się żyć inaczej. Emerald Fennell mówi więc, że nawet w tak błahych wypowiedziach pobrzmiewają głęboko zakorzenione przekonania, jakoby kobieta coś musiała, a jeśli wyłamuje się ze schematu, to patrzy się na nią co najmniej pobłaźliwie.

Kwestia działania kultury gwałtu wybrzmiewa w *Obiecującej Młodej Kobięcie* bardzo dosadnie. Emerald Fenell nie tylko za pomocą fabuły i konkretnych zachowań ukazuje sytuację kobiet. Równie ważna jest praca kamery oraz sposób kadrowania. Laura Mulvey zwracała szczególną uwagę na sposób ukazywania przedstawicielek płci żeńskiej, które zazwyczaj obserwujemy męskim, pełnym pożądania okiem. Nie inaczej jest w *Obiecującej Młodej Kobięcie*, zwłaszcza w scenach w nocnych klubach. Oglądamy pijaną Cassie z perspektywy grupy mężczyzn, co sprawia, że automatycznie widzimy w niej obiekt seksualny. Uprzedmiotowiający wzrok decyduje o tym, jak odbieramy naszą główną bohaterkę. Fennell wydaje się zdawać sobie z tego sprawę i z premedytacją wykorzystuje patriarchalny schemat, w którym kobieta jest zapalnikiem rozwoju fabuły opanowanej przez mężczyznę. Jednak reżyserka rozbija ten schemat i jednocześnie wytrąca widza ze strefy komfortu, gdy okazuje się, że to Cassie ma kontrolę nad całą sytuacją. Już nie mężczyzna decyduje o tym, jak będzie toczyła się akcja filmu. Władzę ma kobieca bohaterka, której nie obserwujemy z męskiej perspektywy, a nawet jeśli tak nam się wydaje, to szybko zostaniemy z tego złudzenia wytrąceni. Fennell tym samym nie zgadza się na uprzedmiotowienie kobiet i sprowadzanie ich tylko do ciała czy bycia jedynie obiektem czyjegoś pożądania lub miłości. Cassie to bohaterka z krwi i kości, która jest twórczynią znaczenia w filmie, a nie tylko jego nosicielką.

Oczywiście najbardziej widocznymi skutkami kultury gwałtu jest samobójstwo Niny i śmierć Cassie. Możemy jednak wyróżnić te mniejsze zachowania, które doprowadzają do tak tragicznych wydarzeń. Ukazane zostają nam przez działania głównej bohaterki, która odwiedza po kolei osoby mające wpływ na skrzywdzenie Niny. Przede wszystkim konfrontujemy się z bliską przyjaciółką Cassie i Niny z lat studenckich, której Nina przekazała informację o tym, że została zgwałcona. Jak dowiadujemy się z fabuły — Madison w żaden sposób na to nie zareagowała. Na spotkaniu z Cassie mówi: „Jeśli wyrobisz sobie reputację, to nie dziw się, że ludzie ci potem nie wierzą”. Madison cały czas podkreśla, że Nina była pijana i nie sposób stwierdzić, czy do zdarzenia doszło bez jej zgody. Kolejna osoba to dziewczanka studiów medycznych, której Cassie zarzuca brak zdecydowanej reakcji na słowa Niny. Dziewczanka mówi: „Zdajesz sobie sprawę, że ciągle pojawiają się podobne oskarżenia” oraz „skoro piła to może nie pamięta wszystkiego dokładnie”. Twierdzi również, że stosuje domniemanie niewinności i że to tylko „słowo przeciwko słowu”. Wobec mężczyzn dziewczanka jest bardzo wyrozumiała, w sprawie Niny wypowiada się oschle i zachowawczo. Nie stanęła po stronie ofiary ani nie zaproponowała jej żadnej pomocy. W równie ignorancki sposób zachowuje się Ryan, kiedy Cassie konfrontuje go z nagraniem gwałtu. Chociaż był tam obecny, na początku się wypiera, a następnie mówi „Byliśmy tylko dziećmi” oraz „ja nic nie zrobiłem”. Nie ma w nim żadnej skruchy ani refleksji nad tym, co się wydarzyło. Bardziej przejmuje się tym, że mógłby stracić pracę niż tym, że brał udział w skrzywdzeniu przyjaciółki Cassie. Na koniec otrzymujemy przerażające wyznanie Ala Monroe, chłopaka, który zgwałcił Ninę. Mówi „To, że ona potem żałowała... ja nic nie zrobiłem”. Chociaż dowiaduje się o obciążającym go nagraniu, jego linia obrony się nie zmienia. Mimo upływu tylu lat w jego głowie scenariusz był ciągle taki sam, nie skonfrontował sam siebie z prawdą. Dla Cassie to ostateczny cios, nie potrafi zrozumieć, jak ktoś odpowiedzialny bezpośrednio za śmierć jej przyjaciółki może nadal wierzyć w to, że nie zrobił nic złego. Gdy na jaw wychodzi, że Al zabił Cassie, jego przyjaciel Joe mówi znamienne słowa „To nie twoja wina”. Analogicznie mogło to wyglądać, gdy doszło do gwałtu. Mężczyźni nie myślą racjonalnie, a ich instynktowna reakcja polega na wyparciui prawdy. Tak właśnie napędza się spirala przemocy wobec kobiet, którą łatwo usprawiedliwić takimi słowami.

Rebecca Solnit zwracała na to uwagę, pisząc o wymazywaniu kobiet z życia publicznego. Niedopuszczanie do głosu czy pomijanie wykluczanie to tylko mniej drastyczne formy uciszania. Według statystyk co roku na świecie sześćdziesiąt sześć tysięcy kobiet ginie z rąk mężczyzn, zbrodnia ta nazywana jest kobietobójstwem. To najbardziej brutalna i ostateczna forma zamknięcia, wymazania i uciszenia²⁶. Solnit pisze, że niektóre z kobiet były wymazywane po trochu, nawet nie zauważając, kiedy robiło się ich coraz mniej, inne z kolei zniknęły za pomocą jednego gestu.

²⁶ R. Solnit, *op. cit.*, s. 78.

Nina z *Obiecującej Młodej Kobiety* nie usunęła się sama, to społeczeństwo, które jej nie uwierzyło i nie chciało słuchać, doprowadziło do jej samobójstwa. Inaczej było z Cassie, która została zamordowana i tym samym, w ciągu paru minut, uciszona na zawsze. Główna bohaterka filmu w pewnym sensie stała się Niną, żyła jej traumą i próbowała ostatecznie rozprawić się ze sprawą gwałtu.

Rebecca Solnit trafnie podsumowuje jeden z rozdziałów, pisząc, że każda z tych kobiet wracająca po doświadczeniu przemocy do życia musiała się mierzyć z tymi samymi siłami, które próbowały doprowadzić do jej zniknięcia. Sprzeciwia się tym, którzy za nią próbowali opowiedzieć jej historię. Możliwość opowiedzenia o doświadczeniach kobiet, które doświadczyły przemocy za pomocą słów lub obrazów, jest już jednocześnie zwycięstwem i buntem²⁷.

Cassie nie tylko rozmawia z osobami, które przyczyniły się do skrzywdzenia Niny, lecz także daje im nauczkę. Nigdy jednak nie przekracza granicy. Chociaż wydawać by się mogło, że to bohaterka, która zrobi wszystko, by osiągnąć swój cel, ostatecznie nikogo nie krzywdzi. Jej zachowania mają ukazać, jak reagujemy, gdy przemoc dotyczy nas samych albo naszych najbliższych. Madison upija się, a rano budzi się w pokoju z obcym mężczyzną. Z kolei dziekanka mówi, że zawiozła jej nieletnią córkę do grupki obcych mężczyzn, którzy spożywają alkohol. Reakcje obu kobiet są natychmiastowe. Madison już nie usprawiedliwia swojego położenia tym, że była pijana, tylko jest przerażona. Dziekanka z kolei robi wszystko, by uratować swoje dziecko. Ujawnia to skalę hipokryzji, ale też to, że kultura gwałtu działa także ze strony kobiet. W filmie możemy dostrzec, że Cassie tak naprawdę zależy na tym, aby osoby, z którymi rozmawia, przyznały się do błędu, jednak za każdym razem trafia na opór. Bohaterowie w większości nie pamiętają imienia Niny, ale każdy doskonale wie, kim był Alexander Monroe. Chwalą go i uważają za miłą osobę. Cassie nie daje nauki tylko jednej osobie — prawnikowi. Znamienne jest, że jako jedyny pamięta on o Ninie i krzywdzie, którą jej wyrządził. Żałuje tego, co zrobił, i prosi o wybaczenie. Wtedy uświadamiamy sobie, że Cassie nie miała w planach zemsty. Zależało jej jedynie, by imię jej przyjaciółki było pamiętane, a osoby współwinnie jej samobójstwa zdały sobie sprawę ze swoich czynów.

W filmach, gdy ktoś skrzywdzi kobietę, zazwyczaj w odwecie wyruszają mężczyźni: mężowie, partnerzy, ojcowie. W *Obiecującej Młodej Kobiecie* ukazana jest kobieca siła i moc „siostrzeństwa”. To Cassie chce pomścić swoją przyjaciółkę. W dodatku nie robi tego w przemocowy sposób, gdyż reżyserka nie daje jej się „pobrudzić” aż do końca. Trauma Niny to również trauma głównej bohaterki. Cassie jest tak empatyczna, że nie potrafi żyć normalnie. Zrezygnowała ze studiów, by zająć się Niną, choć obie były najlepsze na roku. To one były tytułowymi obiecującymi młodymi kobietami, ale krzywdą, która spotkała Ninę, odebrała im wszystko. To też film o wielkiej przyjaźni i miłości, która nie pozwala zapomnieć. Cassie

²⁷ *Ibidem*.

poświęciła resztę życia, aby zapobiegać gwałtom i krzywdzeniu kobiet. Robiła to w bardzo niekonwencjonalny sposób i wydawać by się mogło naiwny, ale to był jej sposób na walkę. Gdy Cassie zostaje zamordowana, na szyi ma łańcuszek z napisem „Nina”. Jej jedyna przyjaciółka, współpracownica z kawiarni, otrzymuje pod koniec w kopercie taki sam z napisem „Cassie”. To znak, że nie można poprzestać w działaniu. Teraz inna osoba będzie pamiętała o tym, co się wydarzyło. Ten mały symbol ukazuje siłę kobiecej przyjaźni i wsparcia, którym powinny otaczać się nawzajem.

Obiecująca Młoda Kobieta to film wywrotowy, pełen zaskoczeń i zwrotów akcji. Jak mówi Emerald Fennell: to kino, które ma sprawiać, że widz czuje się źle z tym, że się śmieje, oglądając tak poważną historię. To dzieło ma drażnić i niepokoić, wywoływać skrajne reakcje, ale również uświadamiać. Pokazuje, że musimy wierzyć ofiarom, kiedy mówią, że ktoś je skrzywdził. Nie zakładać z góry próby oszustwa czy manipulacji. Na koniec filmu słyszymy, jak Al mówi: „Takie oskarżenia to najgorsze, co może spotkać faceta”. Niech odpowiedź Cassie będzie podsumowaniem: „A zgadniesz, co jest najgorszym koszmarem dla kobiety?”.

FEMINIST MOTIVES IN *PROMISING YOUNG WOMAN* BY EMERALD FENNELL

Summary

The article is an attempt to analyze the film *Promising Young Woman* directed by Emerald Fennell. It contains references to feminist film criticism and other works on this subject. It largely focuses on the visual and musical layer of production.



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Rafał Christ

ORCID: 0000-0001-5739-3261
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

RÓŻOWE LATA SZEŚCZDZIESIĄTE. KULTUROWY PEJZAŻ DEKADY W FILMACH *SEXPLOITATION*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.9>

Kino eksploatacji od początku swego istnienia funkcjonowało w cieniu Hollywood, bo jego twórcy skupiali się na kwestiach, o których główny nurt nie mógł się wypowiedzieć. Żerowali więc na tabu otaczającym seks, narkotyki i przemoc. W okresie klasycznym, datowanym przez Erica Schaefera na lata 1919–1959, termin *exploitation cinema* obejmował wszystkie niskobudżetowe, realizowane w sposób partyzancki i tak samo dystrybuowane filmy, powszechnie uważane za wulgarne i nieprzyzwoite. Dopiero w latach sześćdziesiątych zaczęto dodawać do niego prefiksy sugerujące podejmowaną w danych produkcjach tematykę¹. Dzięki temu narodziło się *sexploitation*, kodyfikujące poetykę softcore’u przez wpisywanie seksu w przejrzyste fabularne preteksty za pomocą usankcjonowanych prawnie zabiegów narracyjnych².

W dekadzie poprzedzającej premierę *Głębokiego gardła* (*Deep Throat*, reż. Gerard Damiano, USA 1972), a co za tym idzie publicznej widzialności filmów przedstawiających transkrypcję aktu seksualnego, to właśnie w produkcjach wpisywanych w obręb nurtu Amerykanie eksplorowali ludzką seksualność. Ich twórcy nie

¹ E. Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham 1999, s. 4.

² E. Gorfinkel, *Lewd Looks: American Sexploitation Cinema in the 1960s*, Minneapolis 2017 (Kindle Edition), loc. 159.

mogli dostarczyć widzom klinicznej prawdy hardcore’u, ale przyciągali publiczność obietnicą scen nagości i zbliżeń, które w mainstreamie były nie do pomyślenia. Dlatego już na etapie promocji kładli na nie wyraźny nacisk.

„Zakazany akt samo-miłości (self-love)”, „czegoś takiego jeszcze nie widzieliście”, „najbardziej wyzywający i prowokacyjny film w historii” — takie zwroty usłyszymy w trailerze *The Dirty Girls* (reż. Radley Metger, USA, 1965). W ramach potwierdzenia tych słów widzimy całującą się parę, przyjęcie nad basenem z rozneglizowanymi bohaterkami czy kobietę masturbującą się przed lustrem. Nawet gdy filmy *sexploitation* okazywały się mariażami gatunkowymi, to w zwiastunach najważniejsza była nagość. W zapowiedzi *Kiss Me Quick* (reż. Seymour Tuchus, USA, 1964) sugestiom wykorzystania konwencji science fiction i horroru nieustannie towarzyszą ujęcia rozebranych kobiet przerywane zbliżeniami na usta w seksualnym uniesieniu wypowiadające tytuł produkcji.

Jak usłyszymy w *Schlock! The Secret History of American Movies* (reż. Ray Greene, USA, 2001), wielkie wytwórnie reklamowały swoje filmy nazwiskami występujących w nich gwiazd, zaznaczając, że podstawą tych produkcji jest wielka literatura. W przeciwieństwie do nich twórcy *sexploitation* mogli opierać się jedynie na sensacyjnym potencjale materiału. Eksponowali go zarówno w tytułach, jak i na plakatach czy w trailerach. I chociaż to drukowane materiały promocyjne przyciągały najwięcej spojrzeń, w latach kształtowania się nurtu najważniejsze z punktu widzenia marketingowego były zwiastuny. Kierowano je bowiem do stałych bywalców kin wyświetlających tego typu produkcje³ i działały według tej samej retoryki co zwiastuny produkcji studyjnych. Według Lisy Kernan do dzisiaj jedną z ich generycznych cech jest pomaganie w formułowaniu się lub legitymacji nowych gatunków. Tym samym odnoszenie się do znanych konwencji należy uznać za jeden z głównych tropów retorycznych wykorzystywanych w trailerach⁴.

Przestrzeń gatunkowa w zwiastunach może być sugerowana wizualnie. W westernach byłoby to pokazywanie charakterystycznych dla nich miejsc, jak preria czy saloon, a w klasycznych musicalach prezentowanie grupy tańczących i śpiewających na scenie osób. Wykorzystywane w zwiastunach sceny mogą wprawdzie zdradzać kierunek fabuły, bywa jednak, że nie mają one żadnego znaczenia narracyjnego. Niezależnie od podejścia ikonografia gatunków używana jest w sposób hiperboliczny, zgeneralizowany i przy wykorzystaniu powtórzeń oraz porównań do innych produkcji korzystających z danych formuł⁵. Mając to na względzie, przestrzeń gatunkowa w zwiastunach *sexploitation* ograniczała się do prezentowania na-

³ E. Schaefer, *Pandering to the “Goon Trade” Framing the Sexploitation Audience through Advertising*, [w:] *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, red. J. Sconce, Durham-London 2007, s. 20.

⁴ L. Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, Austin 2004, s. 14.

⁵ *Ibidem*, s. 48–53.

gości, roznegliżowanych, dobrze bawiących się kobiet i ujęć sugerujących pikantną akcję seksualną, przez co publiczność nieraz była wprowadzana w błąd.

Nacisk na prezentację nagości w zwiastunach niekoniecznie miał przełożenie na to, co można było zobaczyć w samych produkcjach. W trailerach *sexploitation* pojawiały się sceny obiecujące o wiele bardziej pikantne atrakcje niż te, które czekały na widzów podczas seansu. Jako przykład takiej strategii Elena Gorfinkel podaje sytuację z 1965 roku, kiedy to mieszkaniec Nowego Jorku zgłosił się do rady cenzorskiej z informacją, że w jednym z kin wyświetlony został zwiastun *Hollywood Nudes Report* (reż. B. Mahon, USA, 1963) zawierający obsceniczne ujęcia wyekspozowanych kobiecych biustów i pośladków. Cenzorzy udali się do New Apollo Theater tylko po to, aby przekonać się, że produkcja wyświetlana jest w zatwierdzonej przez nich wersji i nie ma w niej opisanych ujęć. Incydent ten pokazuje w pewnym stopniu, w jaki sposób producenci musieli nauczyć się działać z ograniczeniami narzuconymi przez politykę cenzuralną, żeby wyjść na swoje⁶.

Formułę *sexploitation* wyznaczała bowiem nieustanna negocjacja między gwałtownie zmieniającym się pejzażem kulturowym Stanów Zjednoczonych a podlegającymi równie gwałtownym przemianom definicjami obsceniczności. Kolejni twórcy bez przerwy balansowali na granicy obowiązującego prawa. Toczyli walkę z cenzurą, wychodząc naprzeciw potrzebom publiczności i dostosowując fabularne przesłanie do obowiązującego paradygmatu moralnego. Kształt nurtu ukonstytuowało więc podejście polegające na maskowaniu seksualnego spektaklu. Słowami Gorfinkel:

W nieustannym pobudzaniu widza ujęciami niezmaterializowanej obietnicy przybliżenia zamiast kompletnej transkrypcji aktu seksualnego, *sexploitation* wygenerowało własną energię i odbiorcze afekty różniące się od dokumentalnego oddziaływaniu hardcore'u⁷.

Twórcy nurtu wykształcili własny język, który pozwala wpisać *sexploitation* w ramy zdefiniowanych przez Lindę Williams gatunków cielesnych. Tak jak w horrorze, melodramacie czy porno prezentowane w filmach nagość, przemoc i emocje mają konkretne funkcje. Odnoszą się one do problemów w kulturze, sferze seksualnej bądź tożsamościowej. I dzięki temu nurt zdobył popularność ze względu na zachodzące w społeczeństwie zmiany⁸. Kolejni reżyserzy, producenci i dystrybutorzy umieszczali swoje tytuły w najważniejszych kontekstach kulturowych lat sześćdziesiątych. Wykorzystywali rozluźnienie zasad rządzących kinematografią, aby spełnić oczekiwania nowoczesnej publiczności, z którymi ciągle mijało się kino głównego nurtu.

Dzięki takiemu podejściu *sexploitation* odzwierciedla burzliwy nastrój lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Analizując konkretne tytuły, dotyczące ich pa-

⁶ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 1270–1276.

⁷ *Ibidem*, loc. 326.

⁸ L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, „Film Quarterly” 1991, nr 4, s. 9–12.

rateksty oraz konteksty społeczno-kulturowe, zamierzam pokazać, w jaki sposób należące do nurtu filmy opierały się na reminiscencjach rzeczywistości, aby oddziaływać na zbiorową wyobraźnię spragnionej seksualnego spektaklu publiczności. Przybliżenie zmieniającego się modelu konsumpcji treści erotycznych, a przez to zrozumienie fenomenu popularności nurtu w proponowanym przeze mnie ujęciu wymaga odniesień do badań dotyczących wpływu spektaklu seksualnego na nasze zmysły. Zanim jednak będę mógł z nich skorzystać, konieczne wydaje się opisanie genezy interesujących mnie produkcji i stworzenie profilu wyobrażonego widza omawianych tytułów.

NUDYZM ROZBUDZA APETYT NA SEKSUALNY SPEKTAKL

Kino eksploatacji od początku swego istnienia ustawiało się w opozycji do mainstreamu. Podczas gdy wielkie wytwórnie musiały dostosowywać się do zawartych w kodeksie Haysa zasad, twórcy kina eksploatacji dobrze wiedzieli, że mogą wpleść do swoich filmów niezgodne z nim sceny, pod warunkiem wprowadzenia ich pod pretekstem edukowania widzów. W okresie klasycznym pozorne podejście pedagogiczne było bardzo popularne i dzięki różnorodnym narzędziom narracyjnym czy planszom informacyjnym przemycano sensacyjne ujęcia pokazujące choroby weneryczne, prostytucję czy nudyzm⁹. Dzięki temu w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku wielką popularnością cieszyły się *nudist camp movies*. Ich sukces nie wynikał wcale z atrakcyjnej konwencji. Jim Morton nazywa tego typu produkcje jednymi z najnudniejszych, jakie kiedykolwiek powstały. Nie było w nich bowiem nic, co mogłoby wzbudzać oczekiwaną seksualną ekscytację, a zamiast niej na widzów czekały niekończące się ujęcia nagich osób opalających się na słońcu lub grających w siatkówkę¹⁰.

Fenomenu *nudist camp movies* z lat pięćdziesiątych nie należy doszukiwać się w ich fabułach, ale statucie prawnym. Były one bowiem spadkobiercami dokumentów na temat nudystów, które cieszyły się popularnością dwie dekady wcześniej. Tak jak twórcy prekursorów nurtu ich reżyserzy pokazywali nagość pod pretekstem edukacji, wpuszczając głodnych erotycznego spektaklu widzów za bramy obozów dla nudystów¹¹. Pod koniec dekady aspekty pedagogiczne przestały być wymagane. Wszystko za sprawą precedensu prawnego, który pojawił się w 1957 roku, kiedy to *Garden of Eden* (reż. Max Nosseck, USA, 1954) stał się obiektem głośnej sprawy sądowej.

W filmie śledzimy losy wdowy, której nudyści pomagają naprawić samochód. Protagonistka spogląda na nich z niesmakiem, ale z czasem zaczyna dostrzegać zalety proponowanego przez nich stylu życia. Liczne sceny z nagimi aktorami spr-

⁹ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 150.

¹⁰ J. Morton, *Sexploitation Films*, [w:] *RE/Search No. 10: Incredibly Strange Films*, red. V. Vale, A. Juno, San Francisco 1986, s. 163.

¹¹ *Ibidem*.

wiły, że według New York Board of Regents produkcja była obsceniczna. Sąd miał odmienne zdanie. W uzasadnieniu wyroku podano, że pokazywanie obozu dla nudystów jako miejsca relaksu czy nagich ciał bez lubieżności nie może być uznawane za obsceniczne. Nie wszyscy ówcześni cenzorzy mogli się z tym pogodzić. Część z nich upierała się, że film *Garden of Eden* powinien uchodzić przynajmniej za nieprzyzwoity, a wytwórnia za niego odpowiedzialna wyciąć sceny grupowej nagości. Excelsior Pictures odmówiła wprowadzenia jakichkolwiek zmian i złożyła skargę do Sądu Najwyższego, który z kolei stwierdził, że określenie „nieprzyzwoity” jest zbyt rozległe i nieostre, aby mogło być podstawą działań cenzorskich¹².

Decyzja Sądu Najwyższego stworzyła pole pozwalające zaistnieć *sexploitation*. Chociaż w okresie klasycznym kino eksploatacji nie stroniło od tematów seksualnych, to ze względu na obowiązujące prawo i groźbę oskarżeń o nieprzyzwoitość ograniczało się głównie do kwestii higieny. Od wyroku w sprawie Excelsior Pictures, niezależnie od woli orzekających, kontekst i intencja pokazywania nagich ciał miały decydować o obsceniczności tego typu scen. Dało to twórcom szansę na realizację fabuł prezentujących nagość dla czystego zarobku¹³. Pokazywanie nagich kobiet w celach *stricte* rozrywkowych, nie uciekając się do dokumentalnych rejestracji występów tancerek burleski, jak działo się w filmach burleskowych, jest tym, co odróżnia *sexploitation* od wcześniejszych produkcji podejmujących kwestie seksualności.

Działając poza hollywoodzkim systemem, twórcy chętnie korzystali z nowych, usankcjonowanych prawnie możliwości. Według Davida Churcha od początku lat sześćdziesiątych do pierwszych lat kolejnej dekady powstało około tysiąca produkcji wpisujących się w obręb nurtu¹⁴. Fabuły były w nich pretekstowe, bo chodziło jedynie o jak najczęstsze pokazywanie intymnych części kobiecych ciał. Formuła *sexploitation* w swoich początkach opierała się bowiem na łączeniu z sobą schematów *nudist camp movies* i filmów burleskowych. Z czasem zaczęły do niej dochodzić nowe elementy, pozwalając narodzić się kolejnym konwencjom.

NIEMORALNI PANOWIE I DRAPIEŻNE SEKSUALNIE PANIE

Wzór działania wyznaczył Russ Meyer. *The Immoral Mr. Teas* (USA, 1959), który został zrealizowany w pięć dni i kosztował 24 tys. dolarów, a w ciągu dwóch lat wyświetlania zarobił ponad 1,5 mln. Po kilku latach od premiery można było natknąć się już na ponad 150 tytułów utrzymanych w tym samym stylu¹⁵. W ten sposób,

¹² E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 853–861.

¹³ *Ibidem*, loc. 876.

¹⁴ D. Church, *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*, Edinburgh 2015 (Kindle Edition), loc. 4801.

¹⁵ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 885.

dzięki podszytej surrealizmem opowieści o obnośnym akwizytorze natykającym się wszędzie na agresywne seksualnie kobiety, narodziła się formuła *nudie cuties*.

Kolejni twórcy nieustannie balansowali na granicy prawa, próbując uniknąć cenzorskich nożyczek. W tym celu analogicznie do *nudist camp movies* prezentowali w filmach nagość pod pretekstem przybliżania widzom meandrów pracy w erotycznych agencjach modelingowych. Chociażby w *The Sexploiters* (reż. Al Ruban, USA, 1965) główną atrakcją jest obserwowanie modelek pozujących w negliżu. Aby produkcja nabrała więcej pikanterii, reżyser zabiera nas również na prywatne przyjęcie, na którym tańczą półnagie dziewczyny, oraz improwizowany pogrzeb — tu protagonistka przed jednym z klientów udaje wyuzdaną wdowę.

Twórcy *sexploitation* rozsmakowywali się w, nazwanych tak przez Schaefera, strategiach uniku. Pozwalały one nie ujawniać więcej niż mainstreamowe produkcje, a tańce, alkoholowe uniesienia bohaterów czy zbliżenia na ich ekstazy wyrazy twarzy sugerowały jedynie akcję seksualną¹⁶. Idea opierała się na zaglądaniu do miejsc niedostępnych w kinie głównego nurtu. Widzowie spędzali czas w sypialniach, łazienkach czy na prywatnych imprezach. Kolejne sceny nie musiały mieć czytelnego związku przyczynowo-skutkowego. Reżyserów nie interesowała fabularna spójność. Szukali tylko pretekstu, aby w ramach jednej produkcji jak najczęściej pokazywać roznegliżowane kobiety.

Zasady epizodyczności *sexploitation* najdosadniej uwydatnia *Censored* (reż. Barry Mahon, USA, 1965). Na produkcję składają się bowiem sceny, które na zlecenie służb cenzorskich zostały wycięte z tytułów wpisywanych w obręb nurtu¹⁷. Jak zaznacza Gorfinkel, ten film kompilacyjny z jednej strony uwydatnia podatność *sexploitation* na społeczne oburzenie, a z drugiej „dumnie uznaje cenzorskie kontrowersje za promocyjny dar od losu, zapewniający komercyjny sukces”¹⁸. Bo ze względu na swój marginalny status, cenzorskie interwencje i liczne batalie prawne dystrybutorów z obrońcami moralności *sexploitation* zaczęło funkcjonować w umysłach widzów jako coś zakazanego, a tym samym pożądanego.

Jak uważa Georges Bataille, zakaz nie objawia się bez rozkoszy, a rozkosz bez poczucia zakazu. Zasada ta leży u podstaw naszego rozumienia erotyzmu, przez co zakaz staje się jego nieodłączną częścią. Co więcej, erotyzm powstaje na styku zakazu i chęci transgresji, które tworzą spójną całość. Ten pierwszy, chociaż odstręcza, jednocześnie fascynuje, przywołując potrzebę jego złamania¹⁹.

¹⁶ E. Schaefer, *Does She or Doesn't She?*, praca niepublikowana, przedstawiona podczas Society for Cinema and Media Studies Conference, Denver, Colorado 2002, s. 5; por. L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2013 (Kindle Edition), loc. 1682–1688.

¹⁷ W rzeczywistości zostały one zrealizowane przez reżysera bądź, jak sam utrzymywał, odegrane na potrzeby produkcji. Zob. E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 619.

¹⁸ *Ibidem*, loc. 619–627.

¹⁹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015 (Kindle Edition), loc. 874, 1522.

Opierając się na teorii francuskiego myśliciela, Williams dochodzi do wniosku, że ze względu na ciągle obowiązujący kodeks Haysa, który zakazywał pokazywania cielesności, w widzach rodziło się napięcie między poszanowaniem prawa a potrzebą jego pogwałcenia, co „wzmocniało podniecie”²⁰. Podczas gdy w kinie mainstreamowym twórcy musieli ograniczyć się do pokazywania namiętnych pocałunków i szukać metafor seksualnego popędu swoich bohaterów, w *sexploitation* nieustannie wykorzystywano wspomniane napięcie, obiecując publiczności niczym nieskrępowaną erotykę. Apetyt na nią wzmagaly popularne wtedy w Stanach Zjednoczonych europejskie tytuły pokroju *I Bóg stworzył kobietę* (*Et Dieu... créa la femme*, reż. Roger Vadim, Francja-Włochy, 1956) czy *Jestem ciekawa — w kolorze żółtym* (*Jag är nyfiken — en film i gult*, reż. Vilgot Sjöman, Szwecja, 1967).

KINO CZASU PRZEMIAN

Wciąż jeszcze pruderyjne Hollywood nie było w stanie zaspokoić potrzeb rozpalonej europejskimi produkcjami amerykańskiej publiczności. Oczekiwano filmów odważniejszych i nowoczesnych, co pozwoliło zaistnieć niezależnym producentom i dystrybutorom. Upadek systemu studyjnego spowodowany tak zwanym Paramount Decree, konkurencja ze strony telewizji i rosnąca segmentacja rynku wraz ze zmianami w produkcji, dystrybucji i wyświetlaniu filmów oraz dogorywającym kodeksem Haysa doprowadziły do powstania nowego rodzaju widzów²¹, których gust uznano za zupełnie odmienny od preferencji konsumentów treści mainstreamowych²². W ten sposób doszło do stworzenia profilu widza *sexploitation*, który niekoniecznie był zgodny ze stanem faktycznym.

Jak zaznacza bowiem Schaefer, osoby, które oglądały należące do nurtu produkcje, w rzeczywistości były przeciętne niemal pod każdym względem²³. Według doniesień „Variety” z 1962 roku publiczność filmów *sexploitation* w znakomitej większości składała się z dojrzałych mężczyzn, wśród nich jednak zawsze można było zauważyć żołnierzy i osoby, które znalazły się na sali kinowej zupełnie przypadkiem. Nie było zbyt wielu samotnych kobiet, za to okazjonalnie pojawiały się heteroseksualne pary²⁴. Tak prezentowała się sytuacja w wielkich miastach.

Na przedmieściach było natomiast odwrotnie. Marsha Jordan — ikona *sexploitation* — wspomina promocję jednego ze swoich filmów w małej miejscowo-

²⁰ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 338.

²¹ R. Sklar, *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, New York 1994, s. 286–304; por. E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 267–271.

²² *Ibidem*, loc. 271.

²³ E. Schaefer, *Pandering...*, s. 34–35.

²⁴ G. Gilbert, “Better Show in Lobby” of Most “Burlesk” Pixers, „Variety” 1962, nr 12, s. 11; por. D. Church, *op. cit.*, loc. 2078.

ści w Iowa, kiedy to na spotkanie z nią przyszedł głównie pary z różnym statusem związku. Wyrażając swoje zdziwienie, aktorka usłyszała, że to całkowicie normalne, bo szukając zajęcia w weekendy, zarówno małżeństwa, jak i pary w niezalegalizowanym związku udają się na seanse tytułów wpisywanych w obręb nurtu²⁵.

Obecność kobiet na seansach *sexploitation* jest o tyle godna uwagi, że dotychczas produkcje tak bardzo skupione wokół seksu były oglądane jedynie przez mężczyzn²⁶. Krótkometrażowe *stag films*, czyli, słowami Williams, „zakazane, niskobudżetowe, boleśnie nieme filmy tylko dla mężczyzn, z kliniczną dokładnością ukazujące szczegóły aktów genitalnych”, wyświetlano ukradkowo w prywatnych klubach lub na zamkniętych imprezach²⁷. Tym samym, jak pisze Gorfinkel:

Publiczny wymiar *sexploitation* i przedstawianie widzom treści erotycznych oraz kobiecej nagości, wcześniej zakazanej bądź niewidzianej, zmieniło dotychczasowe pojęcie o kinowej widowni i definicję obsceniczości²⁸.

Świadomość tego aspektu przyszła wyjątkowo późno. Twórcy *sexploitation* zauważyli to dopiero w schyłkowym okresie nurtu. Przełomowe okazały się zagraniczne *I, a Woman* (reż. Mac Ahlberg, Dania-Szwecja, 1965) i *Vixen* (reż. Russ Meyer, USA, 1968). Dzięki nim w materiałach promocyjnych zaczęto podkreślać, jak ważna dla branży jest damska część widowni. W reklamach *Together* (reż. Sean S. Cunningham, USA, 1971) można było przeczytać: „w końcu film z oznaczeniem X, który może spodobać się twojej żonie lub dziewczynie”²⁹.

Tak jak inne gatunki cielesne *sexploitation* przez wiele lat kierowane było do konkretnej publiczności³⁰. Choć kobiety pojawiały się na seansach, twórcy byli przekonani, że realizują filmy dla samotnych mężczyzn. Dowodzi tego jedna z wypowiedzi Davida F. Friedmana, który prócz tego, że był producentem i dystrybutorem, posiadał również własne kina. Według jego słów mężczyzna kupował sprośne książki czy magazyny, aby masturbować się podczas ich lektury, a kiedy podróżywał i znalazł się w obcym mieście, mógł nie wiedzieć, jak zdobyć dziewczynę, więc szedł na film, aby uciec w sferę fantazji³¹. Tym samym, podczas gdy w rzeczywistości widz historyczny był osobą całkowicie przeciętną, jego profil został zbudowany na podstawie przesłanek kulturowych i uznano go za dewianta, przez co w wyobraźni społeczeństwa funkcjonował jako odstręczający starszy mężczyzna w pogniecionym szarym płaszczu³².

²⁵ D. Church, *op. cit.*, loc. 2364.

²⁶ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 279–287.

²⁷ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 1636.

²⁸ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 216.

²⁹ E. Schaefer, *Pandering...*, s. 35.

³⁰ L. Williams, *Film Bodies*, s. 4.

³¹ E. Schaefer, *Pandering...*, s. 32–34.

³² *Ibidem*, s. 19.

DEPRAWACJA W WIELKIM MIĘŚCIE

Już po pobieżnym spojrzeniu na tematykę podejmowaną w *sexploitation* trudno zrozumieć, dlaczego społeczeństwo wyobrażało sobie widza tych filmów właśnie w taki sposób. Twórcy chętnie pokazywali rozwiązłe kobiety, podziemny biznes oparty na „białym niewolnictwie” i bondage’u wymuszonym szantażem bądź seksualne psychopatologie. Zgodnie ze słowami Schaefera nurt bardzo żerował na obawach dotyczących negatywnych efektów urbanizacji i upadku moralności w wielkich miastach zmieniających się w „gniazdo prostytucji, przestępczości i rozpadu dotychczasowych wartości”³³.

Wielkie miasta kojarzyły się ze znikomą socjalizacją społeczną, anonimowością, odosobnieniem i dewiacją, a przestępczość w nich wzrastała w zatrważającym tempie³⁴. Dlatego scenariusze filmów *sexploitation* często opierały się na narracji przytoczonej przez Gorfinkel we wstępie do *Lewd Looks*. Tak jak w *One Naked Night* (reż. Albert T. Viola, USA, 1965) fabuły nieraz skupiały się na losach młodych dziewczyn, które opuszczały małe miasteczka i zafascynowane nowymi wyzwolonymi przyjaciółkami zagłębiały się w świecie deprawacji i seksu jako modeli erotyczne bądź kobiety do towarzystwa³⁵.

Bohaterki podobnych historii zwykle nie mogą spokojnie odejść, bo stają się ofiarami szantażu. W *Ziemskich szumowinach* (*Scum of the Earth*, reż. Herschell Gordon Lewis, USA, 1963) niewinna i naiwna Kim zaczyna pozować dla pewnej agencji, a kiedy chce z tym skończyć, szef grozi przesłaniem wykonanych zdjęć do jej ojca. Dziewczyna z obawy przed kompromitacją bierze udział w coraz ostrzejszych i bardziej perwersyjnych sesjach. W filmie mamy okazję zobaczyć, że funkcjonowanie takich firm opiera się nie tylko na przemocy psychicznej, lecz także fizycznej. Pobicia i gwałty nieposłusznych pracownic są tam na porządku dziennym. Pozwoliło to przyciągać widzów nie tylko obietnicą erotyki, ale i sporej dawki przemocy, bo chociaż twórcy i producenci nie odeszli definitywnie od *nudie cuties*, formuła oparta jedynie na pokazywaniu nagich kobiecych ciał zaczęła się wyczerpywać i narodziła się konwencja *roughie*.

Wzór ponownie wyszedł od Russa Meyera³⁶. W *Lornie* (USA, 1964) reżyser przedstawił historię kobiety, która zostaje zgwałcona przez zbiegłego więźnia i zamiast obrzydzenia zaczyna odczuwać wobec niego coraz większe pożądanie, a widzowie otrzymali bezprecedensową jak na tamte czasy mieszankę seksu i przemocy. Mimo transgresyjnego wymiaru produkcji jej przesłanie fabularne utrzymane jest jednak w duchu konserwatyizmu. Dla tytułowej bohaterki karą za próbę przekro-

³³ *Ibidem*, s. 34.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 44–51.

³⁶ Jednym z protoplastów cyklu są też wspomniane *Ziemskie szumowiny*. Film uważa się za *roughie*, ponieważ bohaterowie są traktowani przedmiotowo. Zob. J. Morton, *op. cit.*, s. 163.

czenia granic społecznych konwenansów jest śmierć. Gorfinkel zauważa bowiem, że twórcy *sexploitation* „zajmują pozycję między mijającym porządkiem moralnym i społecznym a bardziej współczesnymi kulturowym powiązaniem z liberalną koncepcją seksualności”, co w połączeniu z publicznym wymiarem produkcji i ich otwarciem na kobiety wywoływało napięcie między „kulturową transformacją” i „przywiązaniem do archaicznej struktury moralnej”³⁷, na którym opierał się cały fenomen *sexploitation*.

AMERYKANIE ODKRYWAJĄ WŁASNĄ SEKSUALNOŚĆ

Aktualność *sexploitation* była ewidentna, bo lata sześćdziesiąte odznaczały się większym eksponowaniem seksualności w sferze publicznej. Należy pamiętać, że były to czasy już po badaniach Alfreda Kinseya na temat seksualnych zachowań mężczyzn (1948) i kobiet (1953), według których nie istniał jeden wzorzec działań Amerykanów, lecz zmieniał się on w zależności od kontekstu społecznego. Już wtedy raporty naukowca sugerowały, że normatywne granice seksualne w sferze prywatnej Amerykanów były mało wyraziste³⁸. To, co wcześniej było jedynie obiektem domysłów, teraz stało się pewne i jak pisze Bataille, w końcu można było mówić o seksualności jak o wszystkich innych rzeczach³⁹, gdyż przemieniła się w fakty naukowe.

Zainteresowanie seksem wzmacniał rynek wydawniczy. I nie chodzi tylko o pulpowe powieści, lecz także o wyrastające z popularności wojennych pin-upów magazyny o tematyce seksualnej w latach pięćdziesiątych. Liczba czytelników wydawanego od 1953 roku „Playboya” gwałtownie wzrastała i pojawiały się czasopisma podejmujące kwestie seksualne skierowane do zamężnych kobiet. Choć rząd wciąż promował instytucję małżeństwa, wiele artykułów biło na alarm z powodu wzrastającej liczby rozwodów⁴⁰. Po boomie pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych liczba zawieranych małżeństw zaczęła spadać, a średni wiek, w jakim ludzie decydowali się wziąć ślub, wzrastał. Zwiększało to prawdopodobieństwo, że młode osoby uprawiają seks, chociaż nie są w zalegalizowanym związku, a małżonkowie szukają nowych partnerów seksualnych. Stosunki pozamałżeńskie stawały się coraz bardziej popularne, co łamało dotychczas obowiązujący kod kulturowy⁴¹.

Spółczeństwo mierzyło się więc z kryzysem statusu tradycyjnej rodziny. W latach sześćdziesiątych do użytku weszły pigułki antykoncepcyjne, a liczba zabiegów

³⁷ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 2029.

³⁸ J.W. Pennington, *The History of Sex in American Film*, Westport-London 2007, s. 33–34.

³⁹ G. Bataille, *op. cit.*, loc. 2145.

⁴⁰ J.W. Pennington, *op. cit.*, s. 34–35.

⁴¹ *Ibidem*, s. 37.

sterylizacji i aborcji wzrastała, przez co nastąpił gwałtowny spadek rozrodczości⁴². Seks przestał być uprawiany w celach reprodukcyjnych, a ewidentnie stał się czynnością rekreacyjną. O tej sytuacji w ramach ostrzeżenia przed zmianami w obowiązującym kodeksie moralnym opowiadają twórcy *The Curious Female* (reż. Paul Rapp, USA, 1970). Akcja filmu przenosi nas do roku 2177 roku, kiedy to seks z licznymi partnerami jest czymś całkowicie normalnym, a ludzie nie mogą nawet myśleć o monogamii. W fabule odzwierciedlono w ten sposób obawy przed nadmiernym rozluźnieniem norm obyczajowych, co było charakterystyczne dla całego nurtu. Twórcy *sexploitation* w coraz większej emancypacji kobiet nieraz doszukiwali się bowiem zagrożenia porządku społecznego.

Już w latach pięćdziesiątych nastał czas rewizji domowej przestrzeni ideologicznej opartej na przypisaniu kobietom ról matek, żon i gospodyń domowych. Brak jakichkolwiek możliwości rozwoju z tego powodu stał się przedmiotem publicznej debaty, która swoje odbicie miała w opublikowanej w 1963 roku *Mistyce kobiecości* Betty Friedan⁴³. W świecie rzeczywistym kobiety walczyły o większe prawa, a twórcy *sexploitation* przed nimi przestrzegali. W kolejnych filmach, zgodnie ze słowami Lindy Williams, kobieca seksualność jawiła się jako histeryczna⁴⁴. Niezaspokojone przez mężów bohaterki, jak tytułowa Lorna u Russa Meyera, padają w ramiona podejrzanych mężczyzn, są nimfomankami z nieskrępowanym apetytem seksualnym, niczym protagonistka *Vixen*, lub nawet wzorem znudzonej gospodyni domowej z *Agony of Love* (reż. William Rotsler, USA, 1966) postanawiają zostać ekskluzywnymi prostytutkami i spełnić swe najdziksze fantazje seksualne⁴⁵.

MIZOGINISTYCZNA PRZEMOC

Wpływ na kształt *sexploitation* miały zmiany obyczajowe i działania ruchów feministycznych. Przedsiębiorcze i wyzwolone seksualnie kobiety przejmowały przestrzenie zarezerwowane w kinie do tej pory dla mężczyzn. Ich działania napędzały narracje kolejnych filmów, jednakże wyzwolenie i niezależność nie dawały im spełnienia. Z powodu nieustannej groźby cenzury i potrzeby prawnej ochrony seks nie mógł bowiem prowadzić do happy endu czy pełni szczęścia bohaterów⁴⁶. Twórcy rozumieli, że mogą pokazywać każdą możliwą perwersję, o ile robią to „ku przestrodze” odbiorców. Stało się to jasne po wyroku Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych w sprawie *Jacobellis v. Ohio* z 1964 roku.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, s. 36–37.

⁴⁴ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 1700.

⁴⁵ Warto zauważyć, że *Agony of Love* trafiła na ekrany kin rok przed bliźniaczo podobną fabularnie *Pięknością dnia* (*Belle de jour*, reż. Luis Buñuel, Francja-Włochy, 1967).

⁴⁶ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 295.

Sądy niższych instancji uznały właściciela Heights Art Theatre za winnego posiadania i wyświetlania obscenicznego filmu *Kochankowie* (*Les Amants*, reż. Louis Malle, Francja, 1958), co było sprzeczne z ówczesnym prawem stanowym. Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych wydał natomiast zupełnie inny wyrok. W jego uzasadnieniu czytamy, że materiały podejmujące temat seksualności, które popierają ważne idee bądź mają dosłowną lub artystyczną wartość czy nawet w jakikolwiek inny sposób są istotne dla społeczeństwa, nie mogą być uznane za obsceniczne ani zakazane⁴⁷. Przesłanie ideologiczne filmu musiało być więc zgodne z obowiązującym paradygmatem kulturowym. Jeśli przestępcy, wyzyskiwacze i przemocowcy otrzymywali na koniec należną karę, a kobiety próbujące wyrwać się z narzuconych ról genderowych ginęły lub postanawiały zostać żonami i matkami, to wszystko było w porządku.

W kinie eksploatacji pojawiły się więc morały oparte na konserwatywnych wartościach. Dlatego protagonistka *Rent-a-Girl* (reż. William Rose, USA, 1965) może w pełni zrehabilitowana wrócić do partnera, dopiero kiedy postanowi opowiedzieć prokuratorowi, jak rozpoczęła pracę w agencji modelingowej, padła ofiarą szantażu i stała się dziewczyną do towarzystwa. Twórcy *sexploitation* wprost mówili, że kobiety mogą osiągnąć szczęście, jedynie przyjmując tradycyjnie pojmowane role genderowe. W centrum ich zainteresowań znajdowali się jednak również mężczyźni i ich zagubienie spowodowane wzrostem znaczenia feminizmu i coraz większą liberalizacją seksu.

W *The Defilers* (reż. David Friedman, Lee Frost, USA, 1965) Carl i James są znudzeni łatwością w zdobywaniu kobiet, więc postanawiają porwać i torturować Jane. W trakcie seansu usłyszymy kwestie pokroju: „Kobiety mają do spełnienia tylko jedną funkcję w życiu — dawać mężczyznom przyjemność” czy „Twoje ciało i dusza należą do nas”. Nie brakuje tu spektaklu mizoginistycznej przemocy, bo Jane jest bita i zmuszana do stosunków seksualnych. Jednakże, jak zauważa Gorfinkel, model toksycznej męskości budowany jest na fundamentach „dewiacji psychosocjologicznych” i „wiecznym nienasyceńiu”. Friedman i Frost odnoszą się pogardliwie do nadmiaru wolnego czasu i seksualnego znużenia swoich bohaterów, a podłoża patologicznej seksualności Carla szukają w jego porażce w sferze zawodowej⁴⁸.

Twórcy co prawda krytykowali mizoginistyczną przemoc, ale robili to w tak zawołowany sposób, że na pierwszy plan wysuwały się zagrożenia związane z postępującym feminizmem. *The Flesh Trilogy* Michaela Findlaya kończy się śmiercią głównego bohatera, jednak zanim do niej dochodzi, Richard Jennings okazuje się wzorcową ofiarą emancypacji seksualnej kobiet. W pierwszej części zatytułowanej *The Touch of Her Flesh* (USA, 1967), zaraz po tym gdy odkrył, że żona go zdradza, łąduje na wózku inwalidzkim. Przestaje w ten sposób być w pełni mężczyzną

⁴⁷ S. Milligen, *The Bloodiest Thing That Ever Happened in Front of a Camera: Conservative Politics, Porno Chic and Snuff*, London 2014 (Kindle Edition), loc. 1850.

⁴⁸ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 2928, 2935.

i mszcząc się na kolejnych kobietach, stopniowo dąży do odzyskania całkowitej sprawności. W *The Kiss of Her Flesh* (USA, 1968), ostatniej odsłonie serii, urasta wręcz do rangi męczennika cierpiącego w imię konserwatywnych wartości, kiedy to zostaje przywiązany do krzesła z bronią wycelowaną w jego krocze. Zmuszony do oglądania pary uprawiającej seks musi opanować swoje podniecenie, gdyż erekcja spowoduje wystrzał. Mamy tu więc sugestię, że liberalizacja norm obyczajowych prowadzi do kastracji mężczyzn.

GRZECH NA PRZEDMIEŚCIACH

Pod pretekstem pikantnej erotyki twórcy *sexploitation* chwalili konserwatywne wartości zagrożone zmianami kulturowymi, które zachodziły już w całych Stanach Zjednoczonych. Nawet w ostatnim bastionie tradycyjnie pojmowanej obyczajowości, jakim wydawały się przedmieścia. Już w czasach powojennych stały się one symbolem amerykańskiego snu. Rząd Stanów Zjednoczonych i mainstreamowe media pręźnie działały, żeby tak właśnie było. Mniejsze miejscowości łączono autostradami z wielkimi miastami, aby ułatwić ich mieszkańcom dojazd do pracy, a królujące w telewizji sitcomy pokroju *Father Knows Best* (1954–1960) czy *Leave it to Beaver* (1957–1963) wprowadzały symbolikę przedmieść, która przyczyniła się do powstawania coraz większej ich liczby⁴⁹.

Pejzaż ideologiczny przedmieść forsowany w tych serialach przemawiał do zbiorowej świadomości widzów ze względu na swą prostotę. Biały mężczyzna z klasy średniej jest w nich głową i opoką rodziny. Żona zajmuje się domem i dba, aby na wracającego z pracy męża czekał ciepły posiłek. Dzieci bezwzględnie wykonują polecenia rodziców, a integracja z sąsiadami odbywa się podczas rytualnych cotygodniowych grilli. Taki styl życia bardzo szybko stał się obiektem krytyki, ponieważ zauważono idący z nim w parze konformizm, homogenizację i środowiskową patriarchalność⁵⁰. Jak zaznacza Jody W. Pennington, w latach sześćdziesiątych przedmieścia były już widziane jako o wiele bardziej heterogeniczne i zróżnicowane, niż uważano wcześniej, ale opisany wizerunek wciąż przeważał w publicznym dyskursie. Był to efekt działań ruchów kontrkulturowych, które zarzucały, że właśnie na przedmieściach najlepiej widać zbytnią biurokrację, konformizm i technokrację amerykańskiego społeczeństwa⁵¹.

Joe Sarno w swoich filmach opierał się na mitologii przedmieść, pokazując widzom perwersję kryjącą się pod ich utopijną wizją. W *Sin in the Suburbs* (USA, 1964)

⁴⁹ R.A. Beuka, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, LSU Historical Dissertations and Theses 2017 (e-book), https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/7181, s. 11–12 (dostęp: 1.02.2021).

⁵⁰ *Ibidem*, s. 7.

⁵¹ J.W. Pennington, *op. cit.*, s. 37.

wyuzdanie jest wynikiem niezaspokajania potrzeb seksualnych i chęci transgresji. Jak we wspomnianej *Mistyce kobiecości* pisała bowiem Friedan, rozrost przedmieść w okresie powojennym miał związek z potrzebą kulturowego umieszczenia kobiet w rolach gospodyń domowych⁵². I chociaż niczym żony z sitcomów kobiety w filmie żegnają swoich mężów, kiedy ci wychodzą do pracy, to zaraz, słowami Lindy Williams, „zменяją się w zdeprawowane, głodne seksu demony”⁵³. Oto na oczach widzów pada najpierw mit amerykańskiej idylli, a następnie stopniowo rozpada się instytucja rodziny. Poróżnione z sobą matka i córka biorą udział w finałowej orgii, przez co jesteśmy świadkami, jak chęć wyrwania się z tradycyjnie pojmowanych ról genderowych doprowadza do upadku podstawowych wartości, którym hołduje społeczeństwo.

Reżyserzy i producenci bardzo często budowali świat przedstawiony na podstawie podobnych powidoków rzeczywistości, aby oddziaływać na zbiorową wyobraźnię widzów. Według Murraya Smitha fikcja nie jest bowiem zamkniętym systemem powiązań między sobą, a jej siła oddziaływania zależy od założeń i oczekiwań przyniesionych przez odbiorcę⁵⁴. Dlatego jeśli opiera się na transparentnych mitach społecznych, będzie odbierana jako bardziej rzeczywista. Przyjemność płynąca z obcowania z nią determinuje stopień, w jakim pokrywa się z naszymi przekonaniami⁵⁵. Oczywiście filmy, jak każde inne fikcyjne dzieło, mogą zmusić nas do rewizji swoich poglądów, wierzeń i wartości, ale jest to zawsze ruch obustronny⁵⁶. Aby odnaleźć się w opowiadanej historii, potrzebny jest odpowiedni kapitał doświadczeń. Wierząc, że realizują filmy dla osób takich jak oni, czyli w znacznej mierze białych mężczyzn w średnim wieku⁵⁷, twórcy nie chcieli łamać ich kodeksu moralnego, tylko w nim utwierdzać.

MIMETYZM CZYNNOŚCI SEKSUALNYCH

Napędzając popularność nurtu zderzaniem popularnych w latach sześćdziesiątych dyskursów społecznych, twórcy implementowali widzom własne perwersje. Wielką popularnością cieszył się bowiem zabieg narratywizacji widza polegający na pokazywaniu bohaterów podglądających seksualny spektakl. Podglądacz mógł jedynie łapczywie przyglądać się nagim bohaterkom — jak protagonista w *The Immoral Mr. Teas* — wprawiać widza w zakłopotanie, zastępując reakcje seksualne

⁵² R.A. Beuka, *op. cit.*, s. 207.

⁵³ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 1701.

⁵⁴ M. Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford 2004, s. 19–20.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 45.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 54.

⁵⁷ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 2029.

reakcjami przemocowymi — jak Jennings w *The Flesh Trilogy* — czy przyjmować perspektywę kobiety, którą ciekawość erotyczna prowadzi do ryzykownych zachowań seksualnych. Wszystko po to, aby bez ustanku zacierać granice między czynnościami seksualnymi a ich uprawianiem, wykorzystując fundament erotycznego spektaklu, jakim jest jego afektywny mimetyzm⁵⁸.

Zdefiniowane przez Williams gatunki cielesne mają niski status kulturowy, bo widz, niejako wbrew sobie, zaczyna naśladować oglądane na ekranie emocje, a sukces porno, horroru czy melodramatu często mierzy się stopniem takiego mimetyzmu. Brakuje w nich odpowiedniego dystansu estetycznego, dlatego oglądany ekscytes emocjonalny staje się emocjonalnym szantażem i zaczynamy odczuwać to samo co prezentowani bohaterowie⁵⁹. W *The Kiss of Her Flesh* jedna z kobiet podgląda Jenningsa, który udaje lekarza i bada półnągą pacjentkę, przez co sama zaczyna odczuwać podniecenie i dotykać się w miejscach intymnych. Jak stwierdza Bataille, aktywność płciowa jest bowiem zaraźliwa niczym ziewanie i śmiech. Jej widok, nawet w postaci ledwie czytelnego napięcia, „wciąga świadka w stan uczestnictwa”⁶⁰. Chociaż *sexploitation* nigdy nie dążyło do maksymalnej widzialności, to w wyniku erotycznego spektaklu wywoływało mimowolne podobne reakcje jak pornografia.

Paul Ekman i jego współpracownicy twierdzą, że istnieją pewne podstawowe afekty, które uniwersalnie w każdej kulturze powiązane są z odpowiednimi wyrazami twarzy, przez co każdy z nas od razu je rozpoznaje. Posiłkując się teorią Jamesa-Langego, Murray Smith w *Engaging Characters* stwierdza, że patrząc na twarz postaci reagującej w dany sposób, naśladowujemy jej mimikę i doświadczamy tego co ona, tylko w mniejszym stopniu⁶¹. Jest to mimowolne, więc nawet jeśli widzowie nie zgadzają się z ideologicznym przesłaniem filmu, automatyczne naśladownictwo bierze nad nimi władzę⁶². W *sexploitation* twórcy unikają seksualnej akcji, nieraz zwracając kamerę w stronę twarzy bohatera lub bohaterki. Kadr wypełnia wtedy twarz egzaltowanie wykrzywiona w grymasie rozkoszy lub bólu. W *Take Me Naked* (reż. Michael i Roberta Findlay, USA, 1966) ujęcia nagiej sąsiadki dotykającej się w intymnych miejscach co chwilę przerywane są zbliżeniami na głównego bohatera, który podczas podglądania jej doświadcza gamy emocji, o jakich dowiadujemy się z jego wewnętrznego monologu. W ten sposób twórcy próbują wywołać u widzów przedziwną mieszanekę pożądania, gniewu, złości i zmęczenia.

⁵⁸ *Ibidem*, loc. 287.

⁵⁹ L. Williams, *Film Bodies*, s. 4–5.

⁶⁰ G. Bataille, *op. cit.*, loc. 2155.

⁶¹ M. Smith, *op. cit.*, s. 100.

⁶² *Ibidem*, s. 106.

PSYCHOLOGICZNY PORTRET LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH

Twórcy *sexploitation* wykształcili wiele tropów fabularnych i narzędzi narracyjnych, które pozwalały im manipulować emocjami publiczności. Słowami Gorfinkel: „sensacyjna natura nurtu łączy ciało widza i ciało oglądane na ekranie, prowokując do oscylacji między podnieceniem a frustracją”⁶³. Odczucia te były zapisane w samej formule tych produkcji, w której widzowie okiem rodzimych twórców mogli spojrzeć na tematy podejmowane wcześniej jedynie w europejskim art-housie. Z ciekawością nastolatka odkrywającego własną seksualność mogli więc eksplorować przepełnione roznegliżowanymi kobietami studia fotograficzne, prywatne łazienki, sypialnie i poznawać niebezpieczeństwa związane z transformacją kulturową. Główną atrakcją był tym samym katalog perwersji, który oglądali niczym przez dziurkę od klucza. Bo chociaż w kolejnych filmach ideologicznie okupowano seks w miejscach publicznych, homoseksualizm, masturbację, wymianę partnerów czy praktyki BDSM, to pierwsze skrzypce grał voyeuzyzm. Dzięki zrównaniu mentalności widza i bohatera przedstawiane sytuacje afektywnie oddziaływały na oglądających, co w pewnym stopniu pozwalało spełnić obietnicę składaną w szokujących obrońców moralności materiałach promocyjnych.

Paradoksalnie *sexploitation* było dokładnie tym, co twórcy obiecywali w zwiaśtunach i reklamach drukowanych, a jednocześnie miało w sobie o wiele mniej z seksualnego spektaklu, niż się spodziewano⁶⁴. Jeśli przyjąć nomenklaturę teorii Zygmunta Freuda, seksualność oscyluje między modelem teleologicznym, zmierzającym ku końcowej rozkoszy uwolnienia, a drugim, którego celem jest intensyfikacja seksualnej ekscytacji i ekstazy. Parafrazując to twierdzenie, słowami Leo Bersaniego można powiedzieć, że mamy tutaj rozróżnienie na swędzenie, które trzeba podrapać, i swędzenie karmiące się własnym trwaniem i nasilaniem⁶⁵. Jeśli więc materiały promocyjne filmów należących do nurtu wywoływały swędzenie, to same produkcje nie pozwalały na uwolnienie wywołanych emocji, tylko dążyły do ich ciągłego przedłużania i wzmacniania. Narracją rządziły epizodyczność i repetycje, co pozwalało na niekończące się wzbudzanie ekscytacji oczekiwania na nienadchodzącą rozkosz. Sposób prowadzenia opowieści nie wynikał jednak bezpośrednio z intencji twórców, ale z obowiązującego prawa. Tym samym afektywne oddziaływanie było efektem ubocznym wynikającym z narzucanych ograniczeń.

Lata sześćdziesiąte upłynęły producentom, dystrybutorom i właścicielom kin wyświetlających *sexploitation* na licznych bataliach sądowych odbywających się w towarzystwie dyskusji na temat granic obsceniczności. Rozszerzając konkluzję Susan Sontag dotyczącą francuskiej pornografii, Linda Williams określa obscenicz-

⁶³ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 4928.

⁶⁴ *Ibidem*, loc. 4899.

⁶⁵ L. Bersani, *Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York 1986, s. 34; por. L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 3813.

ność mianem „»fikcji narzucanej naturze« przez społeczeństwo przekonane o plurgowości funkcji seksualnych”⁶⁶. Zważywszy więc, że nurt narodził się z kontekstu powojennych ideałów i charakteru liberalnych, gwałtownych przemian kulturowych, widz filmów wpisywanych w jego obręb wbrew stanowi faktycznemu został uznany za dewianta o wypaczonej perwersjami seksualności. Profil ten mocno oddziaływał na zbiorową świadomość Amerykanów, wymuszając na twórcach podejście charakteryzujące się jednocześnie transgresją i regresją. Przez świadomą grę z rzeczywistością i intencjonalne wykorzystywanie w celach reklamowych statusu prawnego tych produkcji nie sposób zaprzeczyć, że stały się dokumentacją społecznych i industrialnych przemian. Odgrywały znaczącą rolę w okresie seksualizacji branży filmowej⁶⁷, przecierając szlaki hardcore’owej pornografii. Tym samym zgodnie ze słowami Gorfinkel *sexploitation* „metarefleksyjnie negocjowało zmiany kulturowe pod presją politycznego niepokoju i manifestacji seksualnej rewolucji”⁶⁸.

THE 1960S IN PINK: THE CULTURAL LANDSCAPE OF THE DECADE IN SEXPLOITATION MOVIES

Summary

Reading *sexploitation* through the most important socio-political contexts of the 1960s, the article shows the myriad of meanings that arise at the intersection of the threat of censorship, the low cultural status of these movies and the language based on the tension between manifestation of the sexual revolution and the moral panic that came with it. The author looks for the value of these cheap, poorly made productions by using the theory of sexual mimetic aspects to show the way in which these movies affected viewers. In this take, *sexploitation* becomes a portrait of the decade of cultural transformation of US society.

⁶⁶ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 3916.

⁶⁷ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 4921.

⁶⁸ *Ibidem*, loc. 4831.



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Michał Grech

ORCID: 0000-0002-4242-5213

Uniwersytet Wrocławski

CZYNNIKI WARUNKUJĄCE POZYTYWNE OCENY RECENZJI FILMOWYCH

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.10>

WPROWADZENIE

W niniejszym tekście przedstawione są wyniki badania pilotażowego na temat niezbyt jeszcze zbadany: czynników odpowiedzialnych za to, że recenzje filmowe są oceniane pozytywnie przez odbiorców. Jest to problem istotny z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, jest on mało zgłębiony mimo rosnącej od kilku lat liczby badań recenzji. Po drugie, recenzje różnego rodzaju stają się coraz istotniejsze dla odbiorców, zwłaszcza wobec coraz większej liczby produkcji filmowych i zmiany modelu odbioru filmów — przesuwanego się ku różnym formom dostępu online na żądanie. Coraz większy udział w rynku uzyskują serwisy i usługi oferujące zarówno produkcje własne, jak i filmy obce. W związku z tym rośnie też zainteresowanie wstępną selekcją zwiększającą się oferty filmowej. Badanie recenzji ma też szersze perspektywy, ponieważ są one wycinkiem o wiele obszerniejszego zjawiska recenzowania i opiniowania różnych produkcji (spektakle, gry...), usług i towarów.

1. TEORIA I PRZEGLĄD WCZEŚNIEJSZYCH PRAC

Co ciekawe, wstępna analiza tekstów literaturoznawczych wskazuje, że w ramach tej dyscypliny wciąż nie ustalono definicji lub też kryteriów formalnych odnośnie do recenzji. Jak wspomiano już w innym tekście¹, recenzji jako formy literackiej nie ma w słownikach gatunków literackich lub ewentualnie sytuuje się ją między notką a felietonem².

Co istotne w kwestii przedstawionych tu badań: jest to jedna z form tekstu, którą uznaje się za jedną z form wypowiedzi pierwotnie pisemnej. Do niedawna do rzadkości należały formy inne niż pisane, głównie były to recenzje radiowe. Dopiero w ostatnich latach wraz rozpowszechnieniem się publikacji wideo w internecie część recenzji ma też formę filmów.

Ponadto recenzja jest zwykle formą publiczną, z założenia adresowaną do szerokiej lub wybranej publiczności medium, w której jest publikowana, co też trzeba uwzględnić podczas jej analizy. W związku z tym można oczekiwać wśród nich form przeznaczonych dla przeciętnego odbiorcy, zebranie aprobaty, ale też zabiegów mających na celu dbałość o interesy przedstawione w recenzji, o różnym charakterze — od retorycznych czy wręcz erystycznych po skomplikowane i przez to ciekawsze zabiegi komunikacyjne.

Za Iwoną Benenowską³ recenzję rozumiem jako formę zdefiniowaną następująco:

1. jest formą praktyczną, celową, zorientowaną pragmatycznie: ma zachęcić lub zniechęcić kogoś do zapoznania się z jakimś dziełem (filmem, książką),
2. ma przyczynić się do realizacji czyjegoś interesu (na przykład twórcy),
3. jest wyrażeniem oceny,
4. odtwarza w pewnej mierze subiektywny obraz świata piszącego autora,
5. odtwarza społeczne i historyczne realia, do których jakoś się odnosi, jeśli się odnosi, bo nie zawsze musi,
6. korzysta z dyskursu jako systemowego repertuaru znaków,
7. korzysta z gatunkowych wyznaczników recenzji.

¹ M. Grech, *O wartościowaniu w komunikacji*, [w:] *Teorie i praktyki komunikacji*, red. G. Habrajska, Łódź 2020.

² Więcej na ten temat można znaleźć w następujących współczesnych pozycjach: A. Kaliszewski, *Recenzja dziennikarska. Oblicza klasycznego gatunku w dobie infotainmentu*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2014, nr 3, s. 24–32; A. Kozieł, *Gatunki dziennikarskie — rodowód, cechy i funkcje*, [w:] *O warsztacie dziennikarskim*, red. J.W. Adamowski, Warszawa 2002; E. Kozłowska, *Recenzja jako forma podwójnego dialogu*, [w:] *Praktyczna stylistyka: nie tylko dla polonistów*, red. A. Mikołajczuk, Warszawa 2003; M. Krauz, *Krytyka, wartościowanie, ocena — granice recenzji publicystycznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5. *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2015.

³ I. Benenowska, *Wartościowanie w listach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2015, s. 15.

Wytyczne te wskazują na istotne analitycznie wymiary, które trzeba uwzględnić w analizie tekstu:

1. zachęcanie i przekonywanie do skorzystania (pkt 1 i 2),
2. zawarte wyrażenia oceniające (pkt 3),
3. reprodukcję pewnego obrazu świata recenzenta (pkt 4) oraz
4. odtworzenie lub odniesienie się do realiów prezentowanych filmów (pkt 5),
5. elementy specyficznych dyskursów i elementy charakterystyczne tylko dla recenzji (pkt 6 i 7).

Tak więc te aspekty powinny być wykrywalne w tekstach recenzji i jak się wydaje, powinny mieć jakiś wpływ na główny cel, a więc zachęcenie do obejrzenia filmu. Szczegółową próbną operacjonalizację przedstawiono w kolejnej części tekstu.

Jak wspomniano, choć w ostatnich latach liczba badań z użyciem recenzji filmowych rośnie, to znakomita większość dostępnych badań koncentruje się na wąskiej grupie problemów. Grupę tę można podzielić na dwa główne obszary.

Pierwszym z nich jest analiza sentymentu (ang. *sentiment*) zawartego w tekstach recenzji. Celem jej jest automatyczne lub półautomatyczne określanie nastawienia emocjonalnego (sentymentu) zawartego w różnych tekstach oraz korelowanie poszczególnych określeń z całościową oceną filmów. Obszar tych badań (o dość znacznej liczbie) jest rozwijany od około 2000 roku, dziś głównie w stronę rozwoju modeli do analizy tekstów⁴. Badania te są łączone czy też wykorzystywane w drugim ze wspomnianych obszarów, czyli próbie określenia sukcesu (ekonomicznego) filmu na podstawie analizy sentymentu. Jakkolwiek interesujące, oba obszary koncentrują się jedynie na relacji między filmem a opinią i to głównie (jedynie) w aspekcie określeń emocjonalnych. W tym kierunku badań nie stawia się pytań o to, jaki wpływ na decyzję obiorcy może mieć konstrukcja recenzji i które z recenzji będą bardziej, a które mniej dla niego znaczące. Z przyjętych celów i założeń wynika, że poszukiwane określenia emocjonalne są wystarczające do określenia filmu.

Wcześniejsza wstępna analiza przeprowadzona na bardzo ograniczonym materiale czterech recenzji jednego filmu *Skazani na Shawshank* (*The Shawshank Redemption*, reż. Frank Darabont, USA, 1994) wykazała związek między oceną pomocności a kilkoma istotnymi elementami recenzji.

Są to następujące wstępne kategorie, o których warto napisać:
dlaczego film jest dobry i dlaczego nie jest zły,
wspomnieć o innych dziełach,

⁴ Więcej na ten temat można znaleźć w aktualnych opracowaniach, zob. O. Adetunji, M. Hadiza, N. Oguneme, *Design of a Movie Review Rating Prediction (MR2P) Algorithm*, „International Journal of Scientific Research in Computer Science, Engineering and Information Technology” 6, 2020, nr 4, s. 423–432, <https://doi.org/10.32628/CSEIT206461>; lub K. Topal, G. Ozsoyoglu, *Movie review analysis: Emotion analysis of IMDb movie reviews*, 2016 IEEE/ACM International Conference on Advances in Social Networks Analysis and Mining (ASONAM) 2016, s. 1170–1176, doi:10.1109/ASONAM.2016.7752387.

ocenić elementy konstrukcyjne, takie jak zdjęcia, muzyka, wymienić nazwiska twórców, aktorów, nadmienić o przyjemności płynącej z oglądania, wspomnieć o możliwości identyfikacji z bohaterem.

Jeśli chodzi o analizę wartości, to wstępne wyniki sugerują, że odwołanie do poniższych wartości, symboli kolektywnych i słów sztandarowych jest pomocne. W badanych tekstach były to: wolność, prawda, przyjaźń, uczciwość, walka bohatera (nawiązania wprost i nie wprost)⁵.

2. BADANIE

PROBLEMY BADAWCZE

Niniejszy artykuł koncentruje nie tyle na wydźwięku recenzji, ile na czynnikach powodujących, że jedna czy druga będą uznane za pomocne, czyli zrealizują swoje podstawowe zadanie: „zachęcanie i przekonywanie do skorzystania”. Jest to główny problem tego badania.

OPERACJONALIZACJA

W związku z tym w celu operacjonalizacji problemu do badań konieczne było takie dobranie materiału, które umożliwiłoby zarówno analizę tekstów recenzji, jak i określenie, w jakim stopniu pełnią swoją funkcję, a więc zachęcają do skorzystania. Jest to o tyle trudne, że pomiar bezpośredniego efektu oddziaływania komunikacji jest tak skomplikowany, że trudno wskazać sytuacje, w których można bezpośrednio zaobserwować, że na przykład lektura tekstu recenzji (x) przekłada się na działanie, czyli sięgnięcie po film(y). Jest to podstawowy problem pomiaru efektywności jakiegokolwiek komunikacji, gdy badacz nie ma całkowitej kontroli nad sytuacją. W praktyce badawczej i rynkowej dylemat ten rozwiązuje się różnie, najczęściej godząc się na pewne uproszczenia, które może nie są idealne badawczo, lecz wystarczające do realizacji określonych celów praktycznych.

W tym badaniu zdecydowano się na skorzystanie największego polskojęzycznego serwisu poświęconego filmom i ludziom kina Filmweb⁶, głównie ze względu na to, że zawarte w nim teksty recenzji podlegają prostej ocenie tego, czy recenzja jest uznawana za pomocną. Pytanie pod recenzją brzmi: „Czy uznajesz tę recenzję za pomocną?” z możliwymi odpowiedziami „tak” lub „nie”, i to relacja między wyrażoną procentowo oceną pomocności a elementami (kategoriami) konstrukcyjnymi tekstu recenzji jest głównym przedmiotem zainteresowania. W efekcie oczekiwane jest wskazanie elementów recenzji skorelowanych z wyższą oceną pomocności.

⁵ M. Grech, *op. cit.*, s. 143.

⁶ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Filmweb> (dostęp: 20.07.2021).

DOBÓR MATERIAŁU DO BADAŃ

Jak już wspomniano (pkt 2), wstępna analiza czterech innych recenzji⁷ wykazała relacje między ocenami pomocności i różnymi elementami tekstu oraz kategoriami analitycznymi z zakresu teorii komunikacji. Dlatego też zdecydowano się na badanie na obszerniejszym materiale umożliwiającym uzyskanie do większych porównań i weryfikację wstępnych obserwacji.

Zdecydowano się na znalezienie filmu, który łącznie powinien spełniać kilka kryteriów.

1. Film jest oceniany bardzo pozytywnie — co ma zapewnić znaczną jednorodność opinii i recenzji.

2. Film ma dużo recenzji autorstwa użytkowników, nie profesjonalistów, żeby zapewnić możliwie codzienne, niesprofesjonalizowane konstrukcje językowe i komunikacyjne. Dla porównania zdecydowano się na włączenie jednej (i jedynej) recenzji polecanej przez redakcję serwisu.

3. Recenzje są w większości pozytywne.

4. Oceny pomocności są zróżnicowane, od bardzo wysokich do niskich.

5. Film powinien być raczej aktualny niż historyczny, żeby recenzje miały charakter bieżących ocen, a nie „laurek” wystawionych filmom uważanym za wybitne dzieła.

Dzięki takim kryteriom zamierzano uzyskać recenzje różniące się głównie oceną pomocności i konstrukcją, co w wyniku powinno dać czynniki odpowiedzialne za pozytywną ocenę recenzji dobrych filmów — a więc potocznie: „tego, co zachęca do dobrych filmów”. W kolejnych badaniach planowane jest ujęcie filmów ocenianych negatywnie.

Ułatwieniem wyboru filmu w serwisie Filmweb.pl jest ocenianie przez użytkowników wszystkich filmów w skali rosnącej 1–10 i ich lista ułożona według tej oceny. Po analizie filmów zawartych w bazie zdecydowano się na film *Incepcja* (*Inception*, reż. Christopher Nolan, USA-Wielka Brytania, 2010), który znajdował się na 20 pozycji w liście rangowej, ze średnią oceną 8,22 z ogólną liczbą 598 tys. ocen. A co najważniejsze, miał 21 recenzji. Pozostałe filmy były albo znacząco starsze (lata sześćdziesiąte–dziewięćdziesiąte XX wieku), albo miały mniej recenzji: *Nietykalni* sześć recenzji (*Intouchables*, reż. Olivier Nakache, Éric Toledano, Francja, 2011) i *Joker* dziewięć recenzji (*Joker*, reż. Todd Phillips, Kanada-USA, 2019). Istotne, że był on też pierwszym w tym zestawieniu filmem określonym jako science fiction, podczas gdy w zestawieniu przeważają dramaty⁸.

⁷ M. Grech, *op. cit.*

⁸ <https://www.filmweb.pl/ranking/film> (dostęp: 1.06.2021).

METODA

Wybrano metodę mieszaną — jakościowo-ilościową. Proces badawczy składał się z kilku etapów. Ogólne podejście wywodzi się z konstruktywizmu⁹ i teorii ugruntowanej, w ramach której kategorie analityczne tworzone są na podstawie dostępnego materiału badawczego, tak by oddawały one raczej kategorie używane w badanych wypowiedziach niż wstępne konstrukcje czy założenia badaczy. Tak też postąpiono tym razem, wspomagając się wynikami wcześniejszych analiz.

Pierwszym krokiem było pobranie wszystkich recenzji z serwisu i zapisanie ich w plikach tekstowych oczyszczonych z innych elementów obecnych w serwisie. Drugim poddanie ich lematyzacji, czyli sprowadzeniu do podstawowych form językowych, żeby ułatwić analizę ilościową. Jest to standardowa procedura w językowych badaniach ilościowych, w tym przypadku wykonana przy użyciu pakietu Lem z zasobów konsorcjum Clarin¹⁰.

Drugim z nich było wczytanie wszystkich recenzji do jednego z programów do analizy jakościowej i ilościowej, w którego ramach przeprowadzano praktycznie wszystkie dalsze kroki związane z kategoryzacją danych, analizą i porównywaniem wyników.

Trzecim krokiem było przygotowanie wstępnej listy kategorii analitycznych na podstawie:

1. wcześniej uzyskanych wyników, które postanowiono zastosować bez zmian,
2. jakościową analizę komentarzy pod recenzjami, której wyniki przedstawiono dalej, oraz
3. podstawowe kategorie analityczne teorii komunikacji, jak: wartości, normatywy, autorytety, opozycje¹¹.

Z analizy komentarzy pod tekstami recenzji wyróżniono kilka głównych elementów wskazywanych przez komentujących:

- opisy fabuły — powinny być, lecz niezbyt szczegółowe,
- czy była interpretacja filmu,
- rzetelność podanych informacji (niepodanie poprawnego źródła cytatu z Szekspira itp.),
- krytyka wypowiedzi innych,
- przedstawianie własnego obrazu świata, teorii na temat rzeczywistości,
- krytyka innych, ocenianie innych,
- krytyka poszczególnych elementów filmu: scenariusza, reżyserii itp.,
- odniesienia do innych filmów,
- porównywanie do innych filmów,
- odwołanie do twórców.

⁹ W Polsce najbardziej rozwinięte prace nad konstruktywistyczną teorią komunikacji prowadzi Michael Fleischer.

¹⁰ <https://ws.clarin-pl.eu/lem.shtml> (dostęp: 27.06.2021).

¹¹ M. Fleischer, *Ogólna teoria komunikacji*, Wrocław 2007.

Poza tym albo chwalono recenzję i radzono autorowi, żeby pisał ich więcej, albo wręcz odwrotnie — nigdy więcej tego nie robił.

Na tych podstawach skonstruowano wstępną listę kategorii analitycznych użytych do wstępnego skategoryzowania połowy materiału tekstowego. Kategoryzacja polegała na oznaczeniu i anotowaniu fragmentów tekstów w programie.

Czwartym krokiem rozszerzającym i zapewniającym utrzymanie spójności, powtarzalności i częściowej automatyzacji była analiza listy najczęstszych słów występujących w korpusie złożonym z wszystkich tekstów. Celem tego etapu było: ustalenie językowej reprezentacji dla wybranych kategorii (gdzie było to możliwe) oraz wyróżnienie nowych kategorii (o ile nie było one szczegółowo wyróżnione wcześniej).

Kolejnym krokiem było uporządkowanie systemu kategorii i naniesienie go na stosowne fragmenty wszystkich tekstów systematycznie, by zapewnić porównywalność analizowanych tekstów. Końcowa lista kategorii zostanie przedstawiona w części analitycznej. Gwoli wstępnego wyjaśnienia dla czytelników, którzy nie mieli styczności z tym podejściem do analizy tekstów, dalej krótko przedstawiono przykłady kategoryzacji, tak jak wyglądały one w programie.

Tak przygotowane teksty zostały poddane szczegółowej analizie porównawczej, której wyniki przedstawiono w dalszej części tekstu.

..9 nazwiska	5	Nolan taki film jak "memento" i "bezszenność", czy chociażby Mroczny Rycerz (2008) "mroczny Rycerz", pokazać, że doskonale potrafił budować napięcie i napędzać film akcja, a do to nieże namieszać w umysł widz!
..5 porównanie-tytuły	6	tak być również w przypadku "Incepcji".
..5 porównanie-tytuły	7	film być coś nowy i niezwykle ciekawy, brać pod uwaga masowy produkcja ostatni rok.
..akcja	8	przed wszystko Nolan zadbać o to, co być chyba ważny, to znaczy, oglądać film z wielki zainteresowanie czekać, co zdarzyć się za chwila i jak skończyć się cały ten historia.
..8 wartościowanie wpros dla kogo	9	niestety wiele hollywoodzki produkcja nie posiadać ten kluczowy zaleta i doprowadzać do znudzić widz.
7 tytuł filmu	10	Nolanowska wizja zaskakiwać nowatorstwo i świeżość.
..8 wartościowanie wj	11	kto by pomyśleć, że brać "na tapeta" temat sen można pokusić o tak oryginalny scenariusz filmowy.
..pozytywne cechy filmu	12	do cały ten filozofia dopisać można mocny oś akcja, który w zasada ciągnąć się przez cały film.
..8 wzmocnienie	13	i tu właśnie należeć nadmienić, że być świadek nietuzinkowy zabieg, gdyż w końcowy faza film akcja toczyć się jednocześnie na 4 poziom sen, czyli w ten sam czas toczyć się cztery świetlna zaaranżować scena.
..9 nazwiska		
..1 wartości filmowe		
..pozytywne cechy filmu		
..1 wartości filmowe		
..krytyka		
4 opozycja dla kogo		
..pozytywne cechy filmu		
..pozytywne cechy filmu		
..cechy filmu		
..scenariusz		

Fot. 1. Fragment pliku recenzji z oznaczeniami

3. WYNIKI I WNIOSKI

Prezentacja wyników rozpocznie się od przedstawienia charakterystyk zebranych tekstów recenzji, które przedstawiono w tabeli 1. Jak można zobaczyć w tabeli, w sumie znaleziono 22 recenzje, w tym 21 napisanych przez użytkowników

i jedną z nich (nr 22) polecałą przez redakcję. Recenzję nr 21 wyłączone z analizy ze względu na to, że po wstępnej analizie stwierdzono, że nie spełnia ona wymogów recenzji filmowej, gdyż jest głównie krytyką muzyki filmowej autorstwa Hansa Zimmera. Pozostałe recenzje ułożono według stopnia pomocności i podzielono na trzy porównywalne liczebnie grupy, które będą podstawą do dalszych analiz i porównań.

Tabela 1. Wybrane charakterystyki zebranych tekstów recenzji

Grupa dokumentów	Nr	% pomocności	Liczba głosów	Ocena recenzenta	Zakodowane fragmenty	Liczba słów	Autor recenzji
1 najniższe	20	14	98	0	66	393	0
1 najniższe	19	33	12	0	116	774	znawca
1 najniższe	18	35	23	8	38	355	Pavel_2010
1 najniższe	17	35	26	6	77	650	corleone_family
1 najniższe	16	41	22	10	43	346	Midgardsorm
1 najniższe	15	46	13	9	47	468	qusaq P. Kusak
1 najniższe	14	52	60	0	138	1237	galadh (kacper K.)
2 średnie	13	57	30	7	75	518	bigdaddy
2 średnie	12	61	18	8	64	505	krzychun
2 średnie	3	61	23	10	44	389	aragorn88
2 średnie	11	65	20	0	50	344	queston
2 średnie	10	69	16	8	67	502	izador6 Izabela Soar
2 średnie	8	70	23	8	78	585	Redox
2 średnie	9	70	30	10	47	361	Citronice
2 średnie	2	72	18	10	63	414	aldo
3 najwyższe	7	74	19	8	107	684	MkM65
3 najwyższe	6	78	40	9	161	1125	encore9
3 najwyższe	1	81	75	0	83	728	bartekpwl
3 najwyższe	5	85	151	0	60	496	Dzasu
3 najwyższe	4	86	99	0	51	457	KICI
3 najwyższe	22	91	1128	8	65	456	pietryk
poza analizą	21	47	36	7	128	1262	JaszczurXP

Jak można zobaczyć w tabeli 1, teksty są zróżnicowane zarówno ze względu na stopień pomocności (14–91%), liczbę głosów oddanych (12–1128), jak i długość (344–1200 słów) czy wreszcie liczby zakodowanych fragmentów.

W tabeli 2 przedstawiono porównanie trzech utworzonych grup ze względu na kluczowe miary. W kolumnie „procent pomocności” wskazuje, jak bardzo różni się szczególnie dwie skrajne grupy o największym i najniższym współczynniku pomocności. Jak widać, różni się też prawie czterokrotnie średnią liczbą głosów oddanych, co sugeruje, że recenzja była pomocna (23 do 87), co z kolei pozwala wnioskować, że na recenzje bardziej doceniane ludzie częściej głosują. Jak widać, teksty doceniane są też średnio o 26% dłuższe i co się z tym wiąże — mają więcej oznaczonych (zakodowanych) fragmentów. Choć co ciekawe, bardziej ekonomicznie (o 10%) używają języka, bo ich autorzy potrzebują średnio 7,4 słowa na przekazanie jednej zakodowanej informacji. Podobne są natomiast w wielkości korpusu zarówno w aspekcie liczebności słów (4223/3618/3946 słów), a więc 31–36% całości, jak i liczby zakodowanych fragmentów na grupę (525/484/ 526), o co postarano się podczas ustalania grup. Tak dobrane wielkości grup umożliwiają na porównywanie ich z dokładnością 3–5%, jeśli chodzi o kategorie, i 1% w aspekcie słów.

Tabela 2. Porównanie grup — mediana ważniejszych wartości

Grupa dokumentów	% pomocności	Liczba głosów	Ocena recenzenta	Zakodowane fragmenty	Liczba słów / tekst	Słów/ kod
1 najniższe	35	23,0	8,5	66,0	468,0	8,2
2 średnie	67	21,5	8,0	63,5	458,0	7,3
3 najwyższe	83	87,0	8,0	74,0	590,0	7,4

PORÓWNIANIA

W dalszej części zostaną przedstawione kolejne kroki analizy porównawczej tekstów, szczególnie grupy o najniższej i najwyższej ocenianej pomocności, wraz z porównaniem do grupy średniej.

Tabela 3. Porównanie ogólnego zestawienia kategorii

Kategorie ogólne	Gr. 1 niskie	Gr. 2 średnie	Gr. 3 wysokie	Suma	Gr. 1 (%)	Gr. 2 (%)	Gr. 3 (%)	Suma (%)
cechy i oceny*	161	157	172	490	33	32	35	100
twórcy*	83	85	68	236	35	36	29	100
elementy konstrukcji filmu*	75	70	73	218	34	32	33	100

tytuł filmu	36	32	41	109	33	29	38	100
porównania*	24	29	43	96	25	30	45	100
przeżycia*	35	17	27	79	44	22	34	100
wartości kulturowe	23	16	22	61	38	26	36	100
dla kogo	22	18	19	59	37	31	32	100
normatyw	17	10	18	45	38	22	40	100
klasyfikacja gatunku i filmu	16	12	13	41	39	29	32	100
autorytet	2	3	5	10	20	30	50	100
opozycja	7	9	5	21	33	43	24	100
tytuł recenzji	7	8	6	21	33	38	29	100
ogólne prawdy, cytaty, frazeolog*	7	4	9	20	35	20	45	100
pytanie retoryczne	6	10	2	18	33	56	11	100
nagrody, wyróżnienie	3	2	1	6	50	33	17	100
Suma	524	482	524	1530	34	32	34	100

W tabeli 3 przedstawiono zestawienie wszystkich kategorii ogólnych użytych w badaniu, przy czym część z nich oznaczona jest * (gwiazdką) — zawiera w sobie hierarchicznie zagnieżdżone kategorie, które zostaną omówione w dalszej części tekstu.

Wstępne porównanie grup 1 (najniższa ocena pomocności) i 3 (najwyższa) wskazuje te kategorie, w których widoczne są istotne statystycznie różnice.

Widoczne są wzrosty występowania rosnące wraz z oceną przydatności:

1. porównania do innych filmów, głównie wcześniejszych filmów tego reżysera (*Memento*, *Prestiż*, *Batman*), ale też inne, raczej popularnych i znanych filmów (*Matrix*, *Fight Club*);

2. opozycje, używane w recenzjach, na przykład nowatorski film vs. remaki;

3. odwołania do autorytetów, w większości do reżyserów (52%), ale też kompozytorów (18) i pisarzy (30%);

4. ogólne prawdy, cytaty oraz wyrażenia frazeologiczne*, które omówiono dalej (być może wiąże się to z zaprezentowaniem swojej wiedzy przez recenzenta, który może pokazać, że zna się zarówno na filmach, jak i zna ogólne prawdy o życiu i uznawane autorytety);

5. normatywy oraz wydaje się, że mogą mieć znaczenie i wpływać na podwyższenie oceny;

6. z kolei obszerniejsze pisanie o przeżyciach oraz stosowanie „pytań retorycznych” i wspomnianie o nagrodach, wyróżnieniach związane jest raczej z niższą oceną przydatności. Wymaga to jednak dalszej, głębszej analizy.

Wydaje się też, że warto bliżej przyjrzeć się też dużym kategoriom: 1. cechy i oceny, 2. wzmianki o twórcach, 3. elementy konstrukcyjne filmu i 4. ogólne prawdy i cytaty.

W kolejnej więc części artykułu przedstawione zostaną szczegółowo te kategorie ogólne wraz ze szczegółową prezentacją podkategorii.

KATEGORIA: CECHY I OCENY

Tabela 4. Szczegółowe zestawienia składowych kategorii: cech i oceny

Nr	Kategoria: cechy i oceny	Gr. 1 niskie	Gr. 2 średnie	Gr. 3 wysokie	Suma	Gr. 1 (%) (wiersz)	Gr. 2 (%) (wiersz)	Gr. 3 (%) (wiersz)
1.	wartościowanie wprost	63	74	81	218	28,9	33,9	37,2
2.	wzmocnienie wielkości	7	11	7	25	28,	44,0	28,0
3.	pozytywne cechy filmu	22	25	28	75	29,3	33,3	37,3
4.	cechy filmu	20	23	28	71	28,2	32,4	39,4
5.	krytyka	22	4	11	37	59,5	10,8	29,7
6.	negatywna ocena / określenie	15	1	0	16	93,8	6,3	0
7.	wartości filmowe	9	19	16	44	20,5	43,2	36,4
8.	antywartości	3	0	1	4	75,0	0	25,0

W tabeli 4 przedstawiono szczegółowo składowe kategorii nazwanej roboczo „cechy i oceny”, która zawiera różne wyrażenia mające charakter albo wprost wartościujący, albo określający pozytywnie lub negatywnie za pomocą różnych celów, lub odwołujący się do wartości istotnych w filmie.

W wypadku kilku podkategorii (1, 3, 4) widoczna jest stała tendencja wzrostowa, co wskazuje na to, że ich używanie przyczynia się do uznania recenzji za pomocną:

(1) wyrażen wartościujących wprost (takich jak: arcydzieło, wspaniały, bardzo dobry, doskonały, niesamowity itp.),

(3) pozytywne określanie filmu (ciekawy, innowacyjny, inteligentny) oraz

(4) określanie cechami mniej oczywistymi, takimi jak dynamiczny, oryginalny, skomplikowany, jest cenione przez odbiorców.

Negatywnie z oceną pomocności koreluje krytyczne odnoszenie się do filmu, scenariusza czy reżyserii, a szczególnie jego negatywne określenia (banalny, nudny, tani).

W kategorii „wartości filmowe” umieszczono te wyrażenia, które wskazują na to, co zdaniem recenzenta jest wartościowe, cenne w filmie i w kinie, jak: gwiazdy (w nim grające), pobudzanie do myślenia, zabawa, rozrywka („której oczekują widzowie”), tu z kolei dane nie jest jednoznaczne.

Podsumowując szczegółową analizę tej kategorii, można powiedzieć, że cenione jest pozytywne określanie, wręcz bardzo jaskrawe zarówno całego filmu, jak i jego aspektów. To pozostawia otwarte pytanie o przyczyny, czy jest to związane z tym, że film szeroko uznawany jest za bardzo dobry i wszystko, co się nie zgadza z tą powszechną opinią i powtarzаныmi stwierdzeniami, skazane jest na negatywną ocenę? Możliwe będzie zweryfikowanie tego przez badanie recenzji filmów ocenianych bardzo źle.

KATEGORIA: WZMIANKI O TWÓRCACH

Jak widać w tabeli 5, wspomnianie o twórcach filmu, ich nazwiskach i rolach nie ma znaczenia dla oceny przydatności recenzji filmowej. Jedynym wyjątkiem w analizowanych danych szczegółowych są nazwiska aktorów — zbyt częste ich wspomnianie związane jest z negatywną oceną przydatności recenzji. Wydaje się, że granica to około 3–4 nazwiska aktorów na tekst, na pewno mniej niż 5.

Tabela 5. Szczegółowe zestawienia składowych kategorii: wzmianki o twórcach

Kategoria	Gr. 1 niskie	Gr. 2 średnie	Gr. 3 wysokie	Suma	Gr. 1 niskie (%)	Gr. 2 średnie (%)	Gr. 3 wysokie (%)
nazwiska twórców (bez aktorów)	35	33	36	104	33,7	31,7	34,6
nazwiska — aktorzy	38	41	21	100	38,0	41,0	21,0
twórcy — role	3	1	3	7	42,9	14,3	42,9
twórcy role — reżyser	7	10	8	25	28,0	40,0	32,0
Suma	83	85	68	236			

KATEGORIA: ELEMENTY KONSTRUKCYJNE FILMU

W tabeli 6 zawarto szczegółowe zestawienie kategorii składowych dla trzech grup filmów. Wstępna analiza tabeli wskazuje trzy pozytywne i jeden negatywny korelat pozytywnej oceny filmu. Dobrze więc pisać o muzyce, montażu i krótko podsumować, o co chodzi w fabule, nie za dobrze natomiast pisać dużo o efektach specjalnych (przynajmniej w tym filmie). Znowu wydaje się, że pozytywna ocena może wynikać z pisania o tematach specjalistycznych (montaż, muzyka) i popisowania się przez recenzenta umiejętnością krótkiego spuentowania fabuły.

Tabela 6. Szczegółowe zestawienia składowych kategorii: elementy konstrukcyjne filmu

Kategoria	Gr. 1 niskie	Gr. 2 średnie	Gr. 3 wysokie	Suma	Gr. 1 niskie (%)	Gr. 2 średnie (%)	Gr. 3 wysokie (%)
elementy konstrukcji filmu	1	0	1	2	50	—	50
efekty specjalne	10	7	2	19	53	37	11
akcja	19	8	20	47	40	17	43
aktorstwo i aktor obsada	11	12	12	35	31	34	34
muzyka	3	8	6	17	18	47	35
montaż	1	6	4	11	9	55	36
zdjęcia	2	4	3	9	22	44	33
scenariusz	4	3	3	10	40	30	30
fabuła (słowo)	10	11	7	28	36	39	25
fabuła streszczenie	13	10	13	36	36	28	36
podsumowanie konceptu fabuły	1	1	2	4	25	25	50
Suma							

KATEGORIA: PRZEŻYCIA (WIDZA I RECENZENTA)

Kategoria ta nie wykazuje znaczącego wewnętrznego zróżnicowania i jak wynika z analizy danych, pisanie o przeżyciach recenzenta podczas oglądania i antycypowanie przeżyć widzów jest tolerowane, choć wydaje się, że nie powinno być częstsze niż dwa wspomnienia w każdej z kategorii na tekst recenzji. Powyżej tych wartości spada ocena recenzji.

KATEGORIA: OGÓLNE PRAWDY I CYTATY

Jak można zobaczyć w tabeli 7, pozytywna ocena recenzji koreluje raczej z cytowaniem znanych stwierdzeń („Film powinien zaczynać się trzęsieniem ziemi, potem zaś emocje powinny rosnać”) i powiedzeń oraz odnoszeniem się do „głębokich” prawd filozoficznych („Świat istnieje na wielu płaszczyznach”), ogólne, uogólniające i „bezpodstawne” stwierdzenia nie podobają się odbiorcom („Film jeszcze przed premierą wzbudził ogromne poruszenie”, „Nie ma nic za darmo”).

Tabela 7. Szczegółowe zestawienia składowych kategorii: ogólne prawdy i cytaty

Kategoria: ogólne prawdy...	Gr. 1	Gr. 2	Gr. 3	Suma
ogólne prawdy, cytaty, frazeolog				
ogólne stwierdzenia i prawdy	5	3	1	9
ogólne stwierdzenia filozoficzne	2	0	5	7
cytat/frazes	0	1	3	4
Suma	7	4	9	20

ANALIZA KORELACJI PEARSONA

Przeprowadzono także analizę korelacji kategorii z oceną pomocności, a jej wyniki potwierdziły i uszczegółowiły wcześniejsze dane jakościowe. Wyniki przedstawiono w podsumowaniu.

PORÓWNANIE CZĘSTOŚCI SŁÓW

Na koniec postanowiono jeszcze spróbować porównać częstości słów użytych w recenzjach i ich związek ze stopniem przydatności tekstów. Niestety, jak można było oczekiwać, ze względu na zbyt małą ilość tekstów i słów analizy nie przyniosły zadowalających wyników.

PODSUMOWANIE I WNIOSKI

Podsumowując analizę porównawczą wszystkich kategorii, poprawiono i uzupełniono wyniki z poprzednich badań, a także zweryfikowano negatywnie kilka tez z nich płynących.

Mianowicie dodatkowo korelują z oceną przydatności (w nawiasie podano współczynnik korelacji Pearsona):

1. pisanie o muzyce (0,42), montażu (0,28);
2. używanie wyrażen wartościujących wprost (0,3), jak: arcydzieło, wspaniały, bardzo dobry, doskonały, niesamowity itp.;
3. cytaty (0,29), na przykład z Szekspira czy Hitchcocka;
4. określanie cechami innymi (0,28), neutralnymi i lekko pozytywnymi, lecz mniej wartościującymi (jak dynamiczny, oryginalny, skomplikowany) jest cennie przez odbiorców;

5. opozycje (0,22) — używanie w tekście opozycyjnych odniesień, na przykład odnośnie do tego, komu się spodoba: „widzom, ale i krytykom”, „smakoszom i zjadaczom popcornu” czy też to, że film jest „rozrywkowy i głęboki”;

6. pisanie o zdjęciach (0,22);

7. krótkie podsumowania fabuły (0,2);

8. odwoływanie się do „prawd brzmiących jak filozoficzne” (0,19).

Bardzo słabo korelują natomiast (poziom 0,1):

1. odwołania do autorytetów, głównie innych znanych reżyserów (Hitchcock, Wachowski, Kubrick),

2. normatywy, służące bezargumentowemu przekonywaniu widzów o istnieniu pewnego stanu rzeczy, o którym „wszyscy wiedzą, że tak jest”.

Z wyróżnionych wcześniej elementów praktycznie nie korelują (poziom 0):

1. porównania z innymi filmami, zarówno tegoż reżysera, jak i innymi znanymi,

2. pozytywne określanie filmu (ciekawym, innowacyjnym, inteligentnym).

Bardzo negatywnie z przydatnością oceny koreluje:

1. krytyczne odnoszenie się do filmu (0,54), scenariusza czy reżyserii, a szczególnie

2. negatywne określenia (0,72), takie jak banalny, nudny, tani,

3. pisanie dużo o efektach specjalnych (0,45),

4. używanie dużych uogólnień bez ich wyjaśnienia czy wsparcia w „autorytecie” czy „filozofii”.

Wydaje się, że dwa pierwsze punkty negatywnej korelacji mogą być wynikiem działania dwóch mechanizmów: po pierwsze, tego że czytelnicy szukają raczej polecenia i potwierdzenia wyboru niż krytyki, a po drugie, dbania zarówno o budowanie wizerunku recenzenta jako osoby będącej w zgodzie z tym, co już się mówi o filmie (w tym przypadku bardzo dobrze).

Z niższą oceną przydatności wiążą się też inne aspekty.

1. Obszerniejsze pisanie o przeżyciach recenzenta czy odbiorcy — jeśli istotne dla recenzji jest przedstawienie pewnej wizji świata, to nie powinno być zbyt rozwinięte i nie stanowi czynnika istotnego dla pomocności tejsze.

2. Stosowania „pytań retorycznych” i wspomnianie o nagrodach jest raczej słabością recenzji czy recenzenta, prawdopodobnie wskazuje na to, że recenzent nie

zna „lepszych zabiegów” i nie ma nic istotniejszego do powiedzenia niż powołanie się na nagrody przyznawane przez inne gremia.

3. Częste wspomnianie nazwiska aktorów także nie jest pomocne, prawdopodobnie może to być odbierane jako zbyt szczegółowe czy wręcz drobiazgowe.

Co do pozostałych też postawionych na początku pracy trzeba zauważyć, że wbrew oczekiwaniom nie odnotowano zwrotów językowych odnoszących się do masowego odbiorcy, choć zauważalne były odniesienia do dwóch grup. Mianowicie większość wyrażonych wprost wskazań zawierała szeroko rozumianego „widza” (42), a rzadziej „fana” (10).

Odnosząc się do wytycznych recenzji sformułowanych we wstępie teoretycznym (na podstawie wspomnianej już pracy Iwony Benenowskiej), można uznać, że pierwsze trzy kryteria udało się jednoznacznie potwierdzić, i wydaje się, że ich rola jest znacząca (1. zachęcenie do zapoznania się z dziełem, 2. przyczynienie się do realizacji czyjegoś interesu (przez zachęcenie), 3. wyraża oceny). Z kolei dwa kolejne punkty (4. odtwarza w pewnej mierze subiektywny obraz świata piszącego autora, 5. odtwarza społeczne i historyczne realia, do których się odnosi) są elementami badanych recenzji, jednak nie wydają się mieć znaczenia dla uznania recenzji za pomocne (streszczenia fabuły), a nadmiar subiektywnych przeżyć autora recenzji może wskazywać raczej na niższą ocenę. Ze względu na charakter badania i wielkość korpusu nie udało się odnieść do dwóch ostatnich wyznaczników zaproponowanych przez Benenowską (6. korzysta z dyskursu jako systemowego repertuaru znaków, 7. korzysta z gatunkowych wyznaczników recenzji), ale ich empiryczne potwierdzenie wydaje się kwestią konstrukcji odpowiednich badań.

PYTANIA I DALSZE BADANIA

Pytaniem otwartym pozostaje to, w jakim stopniu uzyskane wyniki odnoszą się tylko do tego filmu: pozytywnie ocenianego i w wybranym gatunku, a w jakim będą istotne w ocenie recenzji innych filmów. Choć wydaje się, że główne kategorie korelujące pozytywnie oraz negatywnie powinny być odporne na gatunek filmu, gdyż są związane raczej z rodzajem (gatunkiem) tekstu. Wymaga to jednak głębszych badań porównawczych pozytywnych recenzji innych gatunków filmowych. Kolejnym otwartym pytaniem pozostaje to o recenzję filmów mniej docenianych czy też nieuważanych na „najlepsze z najlepszych”. Tutaj pewnym wyzwaniem może być zdobycie odpowiedniej liczby recenzji.

Wydaje się, że dalsze badania warto przeprowadzić też nad językowymi wykładnikami lepiej i gorzej ocenianych recenzji, co może być rozwinięciem i rozszerzeniem rozwijanych od lat analiz sentymentu.

Kolejnym, trudnym do empirycznego zbadania, jest aspekt dopasowania recenzji, a szczególnie języka i kategorii do oczekiwań odbiorców, które najprawdo-

podobniej znacząco się różnią. Tutaj pewnego rodzaju wyjściem może być badanie recenzji filmów bardziej niszowych czy adresowanych do różnych grup publiczności. Do katalogu pytań badawczych warto też dodać te o dyskurs i wyznaczniki gatunkowe recenzji.

DETERMINANTS OF POSITIVE EVALUATIONS OF FILM REVIEWS

Summary

The purpose of this article is to briefly present the method and the results of research into which film reviews appeal to audiences and why. The main research question was formulated as follows: what factors are responsible for the positive assessment of reviews by the recipients? Earlier pilot studies initially identified variation in ratings from different reviews and initial factors responsible for positive review ratings. This study is a preliminary qualitative and quantitative analysis of the texts of selected reviews of one film. The obtained results indicate important factors to be taken into account; partially confirm the previous findings; and indicate the prospects of further research.



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Małgorzata Kozubek

ORCID: 0000-0001-8263-4397

Uniwersytet Wrocławski

NIEZNANY ORSON WELLES*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.11>

Wydawać by się mogło, że o twórcy *Obywatela Kane'a* powiedziano już wszystko. A jednak dla wszystkich *Wellesians* — fanów i badaczy twórczości Orsona Wellesa kilka ostatnich lat upłynęło pod znakiem ważnych wydarzeń i niezwykle odkryć. W 2015 roku na całym świecie świętowano stulecie urodzin reżysera, czemu towarzyszyły najróżniejsze pokazy filmowe, sympozja i premiery wydawnicze¹, które wyraźnie pokazały, że do rozwiązania tajemnicy r ó ż y c k i braku-

* Tekst został przygotowany w ramach otrzymanego z Narodowego Centrum Nauki grantu badawczego pod tytułem „Niedokończone projekty filmowe Orsona Wellesa z lat 1960–1976” (nr 2019/03/X/HS2/01057).

¹ Zestawienie uroczystości, retrospektyw i sympozjów odbywających się nie tylko w Stanach Zjednoczonych, lecz także między innymi w Argentynie, Australii, Austrii, Brazylii, Kanadzie, Chinach, Chorwacji, Anglii, Francji, Hiszpanii, Japonii, Szwajcarii i we Włoszech można prześledzić na stronie internetowej Wellesnet, będącej najcenniejszą bazą informacji związanych z życiem i twórczością reżysera: *Orson Welles centenary celebrations and film festivals*, <https://www.wellesnet.com/orson-welles-celebrations-in-woodstock-illinois/> (dostęp: 18.02.2020). W Polsce z okazji stulecia urodzin Wellesa (maj 2015) zorganizowana została przez Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku i Pracownię Badań nad Kinematografiami Narodowymi Uniwersytetu Gdańskiego sesja naukowa *Orson Welles. Twórczość — recepcja — dziedzictwo*, a w ramy obchodów urodzin reżysera weszły też przeglądy jego filmów na dwóch edycjach American Film Festival we Wrocławiu (październik 2014 — retrospektywa twórczości amerykańskiej, październik 2016 — pokaz filmów zrealizowanych w Europie) oraz wydanie drugiego numeru „Ekranów” w 2015 r. zatytułowanych *100 lat Orsona Wellesa* w znacznej mierze poświęconych nowemu odczytaniu działalności artystycznej reżysera. Pokłosiem gdańskiej konferencji jest tom pod redakcją Pawła Bilińskiego, Bartosza Filipa, Krzysztofa Kornackiego i Marty Maciejewskiej zatytułowany tak jak konferencja, wydany nakładem Wydawnictwa

je jeszcze wielu elementów. W 2018 roku, po niemal pół wieku od rozpoczęcia zdjęć i aż trzydzieści trzy lata po śmierci reżysera, ujrzał w końcu światło ekranu jego ostatni film, *Druga strona wiatru* (*The Other Side of the Wind*)², który pozwolił — przynajmniej pozornie — domknąć rozległy dorobek artystyczny jednego z najciekawszych reżyserów w historii kina. Jak jednak pokazuje przypadek innego dzieła, *Too Much Johnson* (1938), nakręconego przez Wellesa trzy lata przed jego słynnym pełnometrażowym debiutem, ale odnalezionego przez zupełny przypadek w jednym z włoskich magazynów dopiero w roku 2013, takich rewelacji może być więcej. Nadzieje fanów Wellesa na nowe odkrycia nie są bezpodstawne, zwłaszcza jeśli pamięta się, że reżyser nie ukończył kilkudziesięciu projektów filmowych, do których gotowe były scenariusze, a nawet powstało całkiem sporo materiału zdjęciowego³, jak i to, że całe życie pisał opowiadania, sztuki teatralne, powieści oraz kompulsywnie wręcz malował i rysował.

W tym samym roku, w którym światową premierę na 75 Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji miała *Druga strona wiatru*, na obrzeżach innego włoskiego miasta, w historycznych archiwach Muzeum Kina w Turynie, odkryte zostały bardzo mało znane do tej pory oryginalne materiały źródłowe, które rzucają nowe światło na europejski okres działalności artystycznej reżysera. Liczne scenariusze niepowstałych filmów, prywatna i służbowa korespondencja, notatki, rysunki i storyboardy odkrywają nieznaną pokład pracy Wellesa oraz determinanty przemysłowe, kulturowe i personalne, które stanęły na drodze jego rokujących projektów. Materiały, które od stosunkowo niedawna są analizowane, utwierdzają badaczy między innymi w przekonaniu o niedoszacowanym udziale wielu nieukończonych filmów w zrozumieniu pełnej wznoszącej się i upadkowej artystycznej drogi twórcy *Obywatela Kane'a*. Pokazują też wyraźnie, że podjęcie metarefleksji historycznofilmowej, wykorzystującej przede wszystkim konkretne zachowane materiały archiwalne, może pozwolić na wydobywanie tego niezwykle interesującego twórcy z narracyjnych ram określonych już przez poprzedników. Orson Welles jest bowiem charakterystycznym przykładem autora niespełnionego. Jego potencjał przyniósł stosunkowo niewielką liczbę (skończonych) filmów, co rzuca jaśniejsze światło na konflikt między utalentowanym artystą i kinem jako sztuką a przemysłem i komercyjnym charakterem kinematografii.

Uniwersytetu Gdańskiego w 2016 r. Ze światowych premier wydawniczych jedną z najcenniejszych pozycji jest obszerna monografia Patricka McGilligana *Young Orson. The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*, New York 2015.

² Na temat premiery i kulisów powstania filmu zob. M. Kozubek, *Ostatnia strona „Obywatela Kane'a”*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 3, s. 13–26.

³ Materiałami zdjęciowymi z kilku nieukończonych filmów reżysera dysponuje Muzeum Filmowe w Monachium. Część z nich została zaprezentowanych w ramach obchodów stulecia reżysera w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku (17–23.04.2015) i w ramach 7. American Film Festival we Wrocławiu (25–30.10.2016).

W niniejszym szkicu dokonuję skrótowej prezentacji tego, co znajduje się w odwiedzonych przeze mnie wellesowskich archiwach. Przybliżam zarówno zasoby miejsc dość dobrze już spenetrowanych przez biografów reżysera — takich jak Lilly Library przy Indiana University w Bloomington⁴, jak i tych, które dopiero niedawno zostały odkryte przez wellesian: bibliomediateki Mario Gromo w Turynie i prywatnego domu Wellesa w chorwackim Primošten. Zbiory ułożone w Stanach Zjednoczonych dotyczą głównie panamerykańskiej działalności artystycznej, społecznej i politycznej reżysera, obejmującej lata 1930–1950, natomiast materiały archiwalne znajdujące się we Włoszech i w Chorwacji związane są z okresem poszukiwania przez Wellesa w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia swobody twórczej w Europie.

Pragnę tu zaznaczyć, że podczas swoich kwerend skupiałam się przede wszystkim na materiałach związanych z nieukończonymi projektami Wellesa. Pozwalają one bowiem uzupełnić dotychczasową, nieco uproszczoną i patetyczną, narrację, która dosyć dobrze zdążyła już zadomowić się w historii filmu, a którą często streszcza się, w kluczu autobiograficznym, słowami z *Obywatela Kane'a* — „zdo był wszystko, a potem to utracił”. Tymczasem tropy wywiedzione z instrumentarium *production studies*, pochylenie się nad takimi dokumentami archiwalnymi jak scenopisy, dołączone do nich odręczne notatki i ilustracje, sprawozdania z planu, harmonogramy zdjęć, notatki służbowe i osobiste, fotosy itp., wydają się mniej abstrakcyjne w stosunku do próby zgłębienia psychologicznych powodów, dla których Welles często nie kończył swoich projektów. Te są oczywiście niezwykle ciekawe, stąd też — wykorzystując dostępne materiały, zdjęcia, notatki, pamiątki i korespondencję — zamierzam im dyskretnie się przyglądać, jednak ta zuchwała psychoanaliza twórcy nie powinna przysłonić na przykład analizy zmiennego systemu produkcji, w którym funkcjonował przez blisko pół wieku.

Wychodzę też z założenia, że nawet tak uznani filmowcy jak Welles nie powinni być opisywani tylko w kontekście wybitnych dzieł, jakie stworzyli, zwłaszcza gdy lista niedokończonych projektów filmowych nie tylko przewyższa liczbę tych, które doczekały się premiery, lecz jest niezwykle ważna w próbie pełnego zrozumienia jego drogi artystycznej. Tymczasem przez wiele dekad jedne filmy i aspekty twórczości Wellesa były wyróżniane, a inne pomijane lub traktowane pobieżnie. Dobrym przykładem jest tu sposób pisania o Wellesie na gruncie polskim, na co zwraca uwagę Mirosław Przyłipiak, wnikliwie omawiając recepcję twórczości Orsona Wellesa w naszym kraju:

przesadą może byłoby twierdzenie, że Welles funkcjonuje w Polsce jako reżyser jednego filmu, ale niewątpliwie na temat *Obywatela Kane'a* napisano u nas więcej niż na temat wszystkich

⁴ Drugim najważniejszym ośrodkiem w Stanach Zjednoczonych jest biblioteka przy University of Michigan w Ann Arbor. W kwietniu 2017 r. instytucja ta wzbogaciła się o bardzo liczne materiały (głównie rysunki) przekazane przez córkę reżysera Beatrice Welles.

pozostałych filmów tego reżysera razem wziętych. Trzeba dodać, że część z tej drugiej grupy to krótkie notki informujące o wejściu filmu na ekrany albo reportaże z planu, podczas gdy zdecydowana większość tekstów na temat *Obywatela Kane'a* to sążniste analizy, czego ukoronowaniem jest książka Grzegorza Królikiewicza, poświęcona wyłącznie temu filmowi⁵.

Obecnie wprawdzie widać zmianę w pisaniu o Wellesie w Polsce, czego najlepszym przykładem jest chociażby tom, z którego pochodzi zacytowana wypowiedź, czy drugi numer „Ekranów” z 2015 roku, zawierający kilka bardzo ciekawych opracowań o Wellesie, w tym na temat *Jądra ciemności*, czyli filmu, który nigdy nie wyszedł poza etap scenariusza⁶. Jest to jednak nadal kropla w morzu — mam zatem nadzieję, że moje badania w istotny sposób zapełnią tę lukę, zwłaszcza że również na gruncie światowego filmoznawstwa nie ukazało się dotąd opracowanie, które w sposób kompletny i oparty na badaniach źródłowych opisywałoby niedokończony projekt filmowy Orsona Wellesa⁷.

OKRES PANAMERYKAŃSKI

Indiana University w Bloomington może pochwalić się jednym z największych systemów bibliotecznych w Stanach Zjednoczonych. W kontekście badań nad twórczością Wellesa za najważniejszą placówkę należy uznać Lilly Library, skupiającą najcenniejsze zbiory Indiana University, wśród których znajduje się okazała kolekcja *Welles Manuscripts*. Obejmuje ona ponad dwadzieścia tysięcy oryginalnych dokumentów związanych zarówno z życiem zawodowym, jak i prywatnym reżysera

⁵ M. Przyłipiak, *Polska recepcja twórczości Orsona Wellesa*, [w:] *Orson Welles. Twórczość — recepcja — dziedzictwo*, red. P. Biliński et al., Gdańsk 2016, s. 12. Dodać należy, że oprócz wymienionej przez Przyłipiaka monografii Królikiewicza (*Różyczka. Próba analizy filmu Orsona Wellesa „Obywatel Kane”*, Łódź 1933), w Polsce powstała do tej pory tylko jedna autorska książka poświęcona reżyserowi: J. Skwara, *Orson Welles*, Warszawa 1967.

⁶ P. Mirski, *Sny o potężne. Welles w jądrze ciemności*, „Ekran” 2015, nr 2, s. 94–97. *Jądro ciemności* na podstawie opowiadania Josepha Conrada miało być pełnometrażowym debiutem Wellesa. Scenariusz filmu utknął w listopadzie 1939 r. na biurku wytwórni RKO Radio Pictures, a jego skrócona wersja dostępna jest w internecie: *Heart of Darkness by Orson Welles*, <https://pl.scribd.com/document/200623651/Heart-of-Darkness-by-Orson-Welles> (dostęp: 28.02.2020) i stanowi zaledwie ułamek zachowanych materiałów związanych z nieukończonymi projektami reżysera.

⁷ Gwoli ścisłości należy dodać, że nie jest to temat zupełnie pomijany, o czym świadczą takie publikacje jak *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects. A Postmodern Perspective* Marguerite H. Rippey (Carbondale 2009) czy bardzo udana monografia *Orson Welles's Last Movie: The making of The Other Side of the Wind* Josha Karpa (New York 2015). Jednak pierwsza z wymienionych ogranicza się tylko do niedokończonych filmów Wellesa z RKO, czyli z wytwórni, w której reżyser realizował swoje pierwsze filmy, a jest to tylko niewielka część, nieuwzględniająca w ogóle jego aktywności twórczej w Europie. Druga poświęcona jest w całości ostatniemu filmowi Wellesa, jednak po trzech latach od wydania książki wymagałaby już uzupełnienia o dalsze losy projektu, który doczekał się premiery i „zmienił status” na film ukończony.

z okresu, kiedy mieszkał i pracował w Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej. Obecnie jedynie znikoma część tych materiałów jest zdigitalizowana, tak więc otwarcie każdego z ponad stu ogromnych pudeł i każdej z tysięcy znajdujących się w nich teczek (które opisane są często dosyć enigmatycznie, na przykład datą roczną) może przynieść ciekawe odkrycie i uzupełnić dotychczasową wiedzę o Orsonie Wellesie.

Specjalne miejsce w kolekcji zajmuje zbiór oryginalnych listów z lat 1930–1959. Korespondentami reżysera byli między innymi: Rita Hayworth, Norman Foster, William Gordon, Bernard Herrmann, Roger Hill, John Houseman, Alexander Korda, Herman Mankiewicz, George J. Schaefer, George Bernard Shaw, Arnold Weissberger, Robert Wise oraz Antoine de Saint-Exupéry. Przywiązuję dużą wagę do analizy listów Wellesa pisanych w trakcie realizacji filmów do bliskich i współpracowników, gdyż uważam, że rola jego partnerów życiowych i zawodowych, których w swoim barwnym zawodowym i osobistym życiu miał bardzo wielu, jest nie do przecenienia. Niewątpliwie mieli wpływ na jego twórczość — jako inspiratorzy, powiernicy i współtwórcy wielu projektów filmowych. A jednak nie znaleźli zbyt dużo miejsca w narracji historycznofilmowej o „Wellesie — samotnym geniuszu”. Szczególnie wart podkreślenia jest, niemal pomijany do tej pory, wpływ kobiet, z którymi współpracował. Przykładowo, warto dogłębnie zbadać różne wymiary współpracy Wellesa z Oją Kodar — jego aktorką, muzą, współscenarzystką i partnerką, z którą spędził, głównie w Europie, ostatnie dwadzieścia trzy lata swojego życia, obfitującego w oryginalne projekty artystyczne, niestety często nieukończone⁸.

Jeśli natomiast chodzi o okres amerykański, ciekawą lekturę tworzy obszerna korespondencja Wellesa z jego drugą żoną, jedną z największych gwiazd klasycznego kina hollywoodzkiego, Ritą Hayworth. Związek tych dwojga przypadł bowiem na bardzo trudny dla Wellesa okres, kiedy jego możliwości realizacji filmów w Stanach Zjednoczonych były coraz bardziej ograniczone. Po ukończeniu *Damy z Szanghaju* (1947), w którym Hayworth zagrała główną rolę, Welles zerwał na długi czas z Broadwayem i Hollywoodem. Na podstawie skrajnie pesymistycznego tonu korespondencji z tego okresu można odtworzyć przebieg jednego z kilku mocnych załamań nerwowych reżysera, spowodowanych z jednej strony rozwodem, z drugiej — złym przyjęciem *Makbeta* (1947) zrealizowanego budżetem klasy B w niecały miesiąc, co już samo w sobie oznaczało dla reżysera, który zaczął przygodę z kinem głośnym kontraktem dającym mu sporo wolności, znaczącą degradację. Autoportrety rysowane przez niego w tym czasie opatrzone są podpisem *Kolejny autoportret litości dla siebie*⁹.

⁸ Na ten temat zob. M. Kozubek, *Oja Kodar: (nie)widzialna partnerka Orsona Wellesa*, [w:] *(Nie)widzialne kobiety kina*, red. M. Radkiewicz, M. Talarczyk, Kraków 2018, s. 71–81.

⁹ Orson Welles w liście do Rity Hayworth, Hayworth Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Correspondence, Box 1 Folder 17.

Listów z okresu burzliwego rozvodu¹⁰ należy szukać w trzech różnych miejscach — nie tylko w *dossier* Orsona Wellesa, lecz także w osobnych kolekcjach — przypisanych do Rity Hayworth oraz Arnolda Weissbergera, czyli długoletniego prawnika reżysera. Co ciekawe, *Weissberger Manuscripts* są nie tylko bardzo bogate — zawierają 1100 dokumentów z lat 1938–1949 — ale zostały uznane przez dyrekcję biblioteki za najbardziej atrakcyjne, ponieważ zostały już częściowo zdigitalizowane¹¹, ułatwiając badaczom prześledzenie zawirowań prawnych Wellesa, między innymi z okresu pamiętnej *Wojny światów* czy słynnego kontraktu z wytwórnią RKO. W kolekcji tej znajdują się również dwa foldery z pozwami przeciwko *Obywatelowi Kane* (*Citizen Kane*, 1941) wystosowanymi przez Williama Randolpha Hearsta. Oprócz archiwaliów Weissbergera materiałami, które biblioteka zdecydowała się zdigitalizować najpierw, są właśnie akta dotyczące najslawniejszego dzieła Wellesa; między innymi oryginalny scenariusz, storyboardy, zdjęcia aktorów z castingów oraz część materiałów prasowych towarzyszących premierze filmu¹².

Przeglądając materiały dostępne tylko na miejscu, można się natknąć na mniej znane świadectwa. Lilly Library stosunkowo niedawno, bo jesienią 2015 roku, zakupiła oryginalny maszynopis Wellesa z 1950 roku z jego odręcznymi notatkami do przygotowywanej, ale nigdy niesfilmowanej adaptacji telewizyjnej *Obywatela Kane'a*. Mimo tego typu odkryć i coraz większego zainteresowania marginesami kina w dalszym ciągu trudno wyobrazić sobie nową narrację, która nie koncentrowałaby się już tylko na arcydziełach Wellesa i enigmatycznym założeniu, że wszystkie mniejsze produkcje, w tym liczne realizacje telewizyjne, były dyktowane jedynie potrzebą zdobycia pieniędzy na kolejne „poważne dzieło”. Czy możliwa jest narracja, która na równych prawach traktowałaby projekty, które były niezwykle ważne dla samego twórcy, mimo że finalnie nie przekształciły się w arcydzieła o doniosłym znaczeniu kulturowym?

Takim niezrealizowanym marzeniem Wellesa była ekranizacja *Małego Księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. Wybór ten jedynie na pierwszy rzut oka wydaje się odstawać od kojarzonych z Wellesem filmowych tematów i jego szekspirowskich postaci *bigger than life* targanych wielkimi namiętnościami. Jednym z najważniejszych wątków w jego twórczości — od *Obywatela Kane'a* przez *Wspaniałość Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Falstaffa* (*Campanadas a medianoche*, 1965) do *Drugiej strony wiatru* — jest przecież temat utraconego raj. W tym

¹⁰ Więcej na ten temat zob. M. Kozubek, *Kobiety Wellesa*, [w:] *Orson Welles. Twórczość...*, s. 138–141.

¹¹ Procent zdigitalizowanych materiałów w bibliotece w Bloomington jest na razie w znikomym, jednak w kwietniu 2019 r., kiedy prowadziłam badania na miejscu, Lilly Library otrzymała ponaddziesięciomilionowy grant. Należy zatem się spodziewać, że materiałów tych będzie stopniowo przybywać.

¹² Orson Welles Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Films — *Citizen Kane*, Box 14 Folders 28–29; Box 15 Folders 1–11.

kontekście pomysł, by przenieść na ekran *Małego Księcia*, bardzo konsekwentnie wpisuje się w koncepcję reżysera przypominającą, że żaden raj nie może trwać wiecznie, a tęsknoty za *Rosebud* nie da się niczym wypełnić.

Welles wykupił prawa do ekranizacji *Małego Księcia* 13 czerwca 1943 roku¹³, dokładnie nazajutrz po przeczytaniu książki, która została po raz pierwszy opublikowana w nowojorskiej oficynie wydawniczej Reynal & Hitchcock niecałe dwa miesiące wcześniej (tuż przed wyjazdem Exupéry’ego ze Stanów Zjednoczonych w celu przyłączenia się do wojsk francuskich w Afryce Północnej). Oryginalny scenariusz Wellesa znajdujący się w zbiorach Lilly Library¹⁴ liczy siedemdziesiąt sześć stron i zawiera odręcznie zaznaczone uwagi reżysera co do kształtu planowanego filmu. Wynika z nich, że część filmu miała być animowana — Welles planował połączyć grę aktorów z postaciami rysunkowymi. I choć był człowiekiem o wielu talentach, akurat w dziedzinie filmu animowanego nie miał żadnego doświadczenia, w związku z czym zaproponował współpracę Waltowi Disneyowi. Kulisy rozmów nie są znane, ale według Wellesa, który skomentował całą sprawę enigmatycznie: „Wielki mistrz animacji uznał, że dwóch geniuszy to za dużo jak na jeden film”¹⁵. Jeśli jest w tym ziarno prawdy, można założyć, że potencjalnie piękny film rozbił się o ego dwóch utalentowanych twórców. Historia ta pokazuje też, że nie zawsze w wypadku niezrealizowanych filmów Wellesa chodziło o zależności finansowe.

Kilka miesięcy wcześniej, w liście do Fernanda Pinto, Welles pisał z kolei o innym niezmiernie ważnym dla siebie projekcie, realizowanym przez wiele miesięcy w Ameryce Południowej *It’s All True* (1941–1942). Ton listu antycypował już w pewnym sensie niepowodzenie, ale w lutym 1943 roku reżyser nie był jeszcze całkowicie pozbawiony nadziei: „Zbyt wiele wysiłku i prawdziwej miłości włożono w cały projekt, aby się finalnie nie powiódł i spełził na niczym. Mam w to pewną wiarę, która sprowadza się niemal do fanatyzmu, ale wierz mi — jeśli *It’s All True* przepadnie, to ja przepadnę razem z nim”¹⁶. Z perspektywy czasu wiemy, że produkcja przepadła, ale mimo takich zaprzepaszczonej szans i straconych nadziei Welles do końca życia starał się spełniać swoje największe marzenie o tworzeniu

¹³ Reżyser zapłacił za prawa do adaptacji 12,5 tys. dolarów.

¹⁴ Orson Welles Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Films — The Little Prince, Box 20, Folder 26.

¹⁵ Wypowiedź pochodzi z filmu *Searching for Orson*, reż. Dominik i Jakov Sedlar, Chorwacja 2006. Gdyby jednak doszło wówczas do realizacji filmu, byłaby to pierwsza w historii kina ekranizacja najbardziej popularnej książki Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, na którą wielbiciele przygód Małego Księcia musieli czekać ponad trzydzieści lat (*The Little Prince*, reż. Stanley Donen, 1974). Co ciekawe, najnowsza animowana ekranizacja, której podjął się w 2015 r. Mark Osborne, nie tylko jest zdecydowanie bardziej udana i pomysłowa niż ta z lat siedemdziesiątych w reżyserii autora *Deszczowej piosenki*, ale też nawiązuje w kilku miejscach subtelny dialog intertekstualny z *Obywatелеm Kane’em*.

¹⁶ Orson Welles w liście do Fernando Pinto, Welles Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Correspondence, Box 2, Folder 11.

bezkompromisowego kina. Wierzył, że to Europa okaże się dla niego przyjaznym domem, w którym odnajdzie utraconą twórczą wolność. I tak rzeczywiście się stało.

OKRES EUROPEJSKI

Złota Palma na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes za realizowanego we Włoszech i Maroku *Otella (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice, 1951)* pomogła Wellesowi podnieść się z artystycznego impasu. Większą pogodę ducha odzyskał również, realizując kilkuodcinkową produkcję telewizyjną *Around The World with Orson Welles*. Serię tych trawelogów emitowano w 1955 roku, a po sześćdziesięciu latach wydał ją w odrestaurowanej wersji na DVD British Film Institute, uzupełniając tym samym kolejną lukę w filmografii Wellesa¹⁷. Reżyser całe życie bardzo dużo podróżował, miał posiadłości zarówno w Ameryce, jak i w Europie, a co za tym idzie i wellesowskie archiwa rozproszone są dzisiaj w różnych miejscach. Przykładowo — po ślubie z włoską aktorką Paolą Mori Welles między rokiem 1947 a 1969 bardzo dużo czasu spędzał we Włoszech¹⁸. Nie dziwi więc, że jednym z najważniejszych miejsc skupiających materiały źródłowe powiązane z twórczością Orsona Wellesa w Europie są historyczne archiwa Narodowego Muzeum Kina w Turynie.

Muzeum, ufundowane przez Marię Adrianę Prolo w 1958 roku, jest dziś jednym z najchętniej odwiedzanych muzeów filmowych na świecie¹⁹, a reprezentatywny budynek tej instytucji — Mole Antonelliana to wizytówka stolicy Piemontu widniejąca na niemal każdej pocztówce z Turynu. W broszurach promujących instytucję podkreśla się, że muzeum zawdzięcza wartość kolekcji determinacji, z jaką Prolo kolekcjonowała i konserwowała każdy rodzaj dokumentu, który mógłby rzucić światło na historię kina. Bogate archiwa Wellesa doskonale wpisują się zatem w misję pionierki filmowego muzealnictwa.

Materiały źródłowe, które powinny zainteresować wszystkich wellesian, nie mieszczą się w głównym budynku muzeum, lecz w oddalonej od niego o kilka kilometrów małej bibliomediatece Mario Gromo. Muzeum nabyło dokumentację związaną z europejską twórczością Orsona Wellesa już dość dawno, bo w 1995 roku. W ciągu trzech lat od zakupu ogromna ilość danych została dokładnie skatalogowana przez Carlę Ceresę i na początku 1998 roku udostępniona czytelnikom. Jednak

¹⁷ Więcej na temat serii trawelogów zob. M. Kozubek, *Dookoła świata z Orsonem Wellesem*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 107, s. 176–190.

¹⁸ Związki reżysera z tym krajem szczegółowo zostały opisane kilka lat temu przez Alberta Anilego w monografii *Orson Welles in Italy* (przeł. na jęz. ang. M. Perryman), Bloomington-Indianapolis 2013.

¹⁹ *Turyn — wirtualny przewodnik po Turynie. Muzeum Kinematografii*, <https://turyn.pl/muzeum-kinematografii/> (dostęp: 28.02.2020).

w związku z tym, że dokumenty te zostały zakupione bez żadnego rozgłosu, nawet włoscy badacze twórczości Orsona Wellesa (w tym ekspert Ciro Giorgini²⁰) nie zdawali sobie sprawy z ich istnienia. Zostały one „odkryte” dopiero w 2018 roku przez dwóch włoskich filmoznawców, Alessandra Aniballego i Massimiliana Studera, kiedy drugi z nich pracował nad książką poświęconą debiutowi Wellesa *Too Much Johnson*, który odnaleziono we Włoszech w sierpniu 2013 roku²¹.

Zbiory obejmują okres od połowy lat pięćdziesiątych do połowy siedemdziesiątych ubiegłego wieku, a zatem te dekady twórczości Wellesa, które są opisane przez jego biografów najmniej wnikliwie. Warto zauważyć, że turyńskie archiwa zaczynają się w miejscu, w którym zasoby archiwalne Lilly Library w Bloomington nagle się urywają, pozostawiając zapewne niejednego badacza z pytaniem: gdzie szukać materiałów źródłowych obejmujących pozostałe trzy dekady życia i twórczości Orsona Wellesa?

Bogata kolekcja z Turynu zawiera blisko dwieście folderów i jest podzielona na kilka serii, obejmujących między innymi oryginalną korespondencję i pamiątki rodzinne. Najwięcej dokumentów znajdujących się w archiwum dotyczy jednak filmów — zarówno tych, które Welles wyreżyserował, jak i tych, do których napisał jedynie scenariusz lub wystąpił w nich jako aktor. Oprócz tytułów bardzo dobrze kojarzonych z europejską twórczością reżysera — nieukończonego *Don Kichota* (*Don Quijote*, 1992) telewizyjnej *Nieśmiertelnej historii* (*Histoire immortale*, 1968), mockumentalnego *F jak fałszerstwo* (*Vérités et mensonges*, 1973) czy adaptacji *Procesu* Franza Kafki (*Le Procés*, 1962) znajdują się tytuły nieukończonych filmów, mało znane nawet miłośnikom jego twórczości: *Because of the cats*, *Black Medicine*, *The Blind Window*, *Brittle Glory*, *Ivanka*, *Jacob*, *The Man Who came to Dinner*, *Soldier, Soldier, Somebody else*, *Surinam (Victory)* i *The Wild Duck*.

O tym, że ten okres twórczości Wellesa nie jest jeszcze dobrze zbadany, świadczą chociażby to, że nawet doświadczeni bibliotekarze, którzy pracują w historycznych archiwach turyńskiego muzeum, popełnili kilka błędów przy katalogowaniu materiałów z lat sześćdziesiątych. Na przykład folder pt. *V.I.P.*, oznaczony początkowo jako scenariusz filmu, w którym Welles miał wystąpić jako aktor w 1963 roku, jest w rzeczywistości powieścią jego autorstwa, a ściślej rzecz ujmując — uznaną za zaginioną, nigdy niepublikowaną angielską wersję językową książki reżysera o zimnej wojnie wydanej w języku francuskim w 1953 roku: *Une Grosse Legume: V.I.P.*

Ze względu na realizowany projekt o niedokończonych filmach Wellesa dwie kolekcje interesowały mnie najbardziej: korespondencja i scenariusze niepowsta-

²⁰ Ciro Giorgini był krytykiem filmowym i wnikliwym badaczem twórczości Wellesa. W 1993 r. zrealizował z Gianfranco Giagnim film dokumentalny *Rosabella: la storia italiana di Orson Welles*, w którym szczegółowo przedstawione zostały związki Orsona Wellesa z Włochami.

²¹ Na temat „powtórnego odkrycia” archiwum zob. M.A. Gear, *Viva Italia! Report on archival discoveries in Turin*, <https://www.wellesnet.com/archival-discoveries-turin/> (dostęp: 11.03.2020).

łych filmów. Z prywatnych oraz służbowych listów reżysera z lat 1960–1976²² można bardzo wiele dowiedzieć się o planowanych przez niego przedsięwzięciach artystycznych, jego fascynacjach literackich, które chciał przekuć w scenariusz filmowy, a także o rozterkach związanych z finansowaniem kolejnych projektów. Co jest równie ciekawe, to obraz Wellesa, jaki wyłania się z tych epistoł. Nie jest to bynajmniej wizerunek rozgoryczonego i rozczarowanego twórcy, który przez całe życie zaciekle walczył z opinią, że udało mu się artystycznie spełnić tylko raz, ewentualnie tyranizował ekipę filmową swoich kolejnych dzieł nieprzystających do słynnego debiutu. Osoby przyzwyczajone do takiej narracji mogą być zaskoczone jego pokorą, ogromną wrażliwością i determinacją, by mimo niepowodzeń realizować w pełni niezależne kino. Clinton Heylin, wypowiadając się o mitotwórcach²³, czyli poprzednich biografach Wellesa, nie przebiera w słowach: „Dość powiedzieć, że wiele jeszcze trzeba zrobić, aby rozwiązać miazmaty, którymi spowili reżysera i jego dzieło”²⁴.

Niezaprzeczalną wartością turyńskiego archiwum jest zbiór kilkunastu scenariuszy filmów, które nie doczekały się żadnej formy filmowej materializacji. Czy tytuły takich scenariuszy jak *Jacob* (1963) lub *Ivanka* (1969) kojarzą nam się dziś w ogóle z autorem *Obywatela Kane’a*? Tymczasem okazuje się, że swego czasu były to dla niego bardzo ważne projekty. Pierwszy z wymienionych scenariuszy został zamówiony, ale ostatecznie niewykorzystany, przez producenta Dino De Laurentiisa do filmu *Biblia. Początek świata* (*The Bible: In the Beginning*, 1966). Za kamerą tego rozbuchanego przedsięwzięcia stanął przyjaciel Wellesa John Huston. Z projektem początkowo związani byli też Robert Bresson i Luchino Visconti, o czym świadczą korespondencja służbowa, a także zdjęcie z konferencji prasowej, podczas której ogłoszono produkcję filmu²⁵. Welles miał nie tylko napisać scenariusz, ale i wyreżyserować jeden segment, na który złożyłaby się historia Jakuba i Ezawa. Latem 1963 roku plany te były dość zaawansowane — pomijając gotowy scenariusz liczący 142 strony, był już wybrany odtwórca głównej roli — Keith Baxter, który przeszedł casting i zdjęcia próbne. Jak wiadomo, wątek skomplikowanej relacji Jakuba i jego brata bliźniaka w ogóle nie został w filmie uwzględniony, a za scenariusz odpowiadał ostatecznie jedynie Christopher Fry. Z perspektywy czasu można uznać, że zaangażowanie Wellesa w projekt z blisko dwudziestomilionowym

²² Jedyne nieznaczna część korespondencji Wellesa z tego okresu dostępna jest w internecie. Ale nawet pobieżne przyjrzenie się tym dostępnym materiałom uwidacznia, jakim są cennym źródłem wiedzy o twórczości reżysera. Zob. między innymi *Letters from Orson Welles*, <https://www.wellesnet.com/letters-from-orson-welles/> (dostęp: 11.03.2020).

²³ C. Heylin, *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa 2007, s. 439.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Na zdjęciu, które znajduje się w archiwum, widoczni są: Orson Welles, Mario Chiari, Robert Bresson, Christopher Fry, Luchino Visconti i Dino De Laurentiis.

budżetem byłby dla niego dobrą okazją, by ponownie znaleźć się w grze, zwłaszcza że cała dekada lat sześćdziesiątych zaowocowała jedynie dwoma pełnometrażowymi filmami w jego dorobku — *Procesem* w 1962 roku i *Falstaffem* w 1965.

W czasie realizacji zdjęć do adaptacji Kafki Welles poznał w Zagrzebiu Olę Palinkaš, która w ostatnim okresie jego życia odegrała największą rolę. Z pseudonimem artystycznym „Oja Kodar”, który otrzymała od reżysera, chorwacka artystka nie rozstaje się do dzisiaj, choć nie wynika to bynajmniej z braku niezależności. Kodar nie tylko — jak w wypadku poprzednich partnerek życiowych Wellesa — zaczęła grać w jego filmach i pojawiać się z nim w reklamach, ale stała się jego najbliższą doradczynią zarówno w kwestiach artystycznych, jak i praktycznych, także tych związanych ze zdobywaniem środków finansowych na kolejne filmy²⁶. Wyłamała się niewątpliwie ze schematu kina wielkich autorów i ich pięknych, lecz „niemych” muz; nie była jedynie aktorką i kochanką jednego z najświetniejszych reżyserów w historii kina, lecz jego równoprawną partnerką i współpracowniczką. Nikogo nie zdziwiło więc, że gwiazda i — o czym często się zapomina: współscenarzystka dwóch ostatnich pełnometrażowych filmów Wellesa *F jak fałszerstwo* i *Druga strona wiatru* została po jego śmierci główną depozytariuszką ich wspólnej spuścizny artystycznej.

Nie wnikając w szczegóły zawilego testamentu Wellesa, które można prze-studiować między innymi w cytowanej już książce Josha Karpa²⁷, warto jedynie zaznaczyć, że po śmierci trzeciej żony reżysera, Paoli, to ich córka Beatrice Welles z dużym zaangażowaniem wzięła na siebie obowiązek dbania o dziedzictwo ojca. Z dosyć zrozumiałych względów (formalnie do końca życia Welles pozostawał w związku małżeńskim z Paolą Mori) nie potrafi ona znaleźć żadnej nici porozumienia z Oją Kodar. Często w efekcie tej antypatii brakuje konsensusu co do tego, gdzie powinny znaleźć się pamiątki po Wellesie, a co za tym idzie spore rozproszenie dorobku artystycznego reżysera, obejmującego oprócz bardzo licznych rysunków i obrazów również taśmy z fragmentami nieukończonych filmów.

Obszerne fragmenty z kilku tych obrazów, których nie udało się ukończyć za życia Wellesa, Kodar przekazała Muzeum Filmowemu w Monachium. Wśród zachowanych materiałów znajdują się między innymi sceny nieukończonych *Marzycieli* (*The Dreamers*, 1980–1982)²⁸ realizowanych przez Wellesa na podstawie dwu

²⁶ Oja Kodar inwestowała w ich wspólne projekty również własne pieniądze, zarobione dzięki pracy modelki. Zob. B. Leaming, *Orson Welles. A Biography*, New York 1985, s. 472.

²⁷ J. Karp, *op. cit.*, s. 234–245.

²⁸ W 1980 r. Welles nakręcił z Oją Kodar w prywatnym domu w Los Angeles kilka scen do tego filmu. Chciał tymi sekwencjami zachęcić producentów do sfinansowania całości dzieła. I mimo że nie udało mu się osiągnąć zamierzonego celu, to jednak przykład tego filmu — realizowanego niemal do końca życia reżysera za własne pieniądze, przy użyciu własnego sprzętu i rekwizytów — dobrze pokazuje, że nawet gdy Welles nie miał producenta i pewności, że go znajdzie, nadal próbował spełniać swoje artystyczne wizje.

opowiadań ze zbioru *Siedem niesamowitych opowieści* Karen Blixen (napisanych pod pseudonimem Isak Dinesen), niemalże ukończony przez reżysera w 1969 roku *Kupiec wenecki* (*The Merchant of Venice*)²⁹ oraz obszerne partie *Głębi* (*The Deep*, 1970) — filmu opartego na thrillerze Charlesa Williama *Martwa cisza*, rozgrywającym się na morzu, który Welles zaczął kręcić w 1967 roku na Adriatyku³⁰. Zdjęcia realizował między innymi w niewielkim chorwackim mieście Primošten — jakiś czas później kupił tu z Oją Kodar dom, w którym artystka mieszka do dzisiaj.

W położonej nad morzem okazałej rezydencji (oznakowanej „Villa Welles”), która latem wśród gąszczy drzew i kwiatów wyglądała jak słoneczna i o wiele bardziej przyjazna wersja Xanadu, znajduje się mnóstwo dzieł sztuki obojga artystów — rysunków, obrazów, rzeźb i plakatów. Niektóre z nich wyeksponowane są na ścianach, część schowana jest w kartonach, podobnie jak scenariusze niepowstałych filmów. Okazuje się, że w muzeum w Turynie znajduje się całkiem spora część tej twórczości — między innymi *Ivanka*, oparta w dużej mierze na autobiograficznej historii Kodar, *The Blind Window* (nowela Kodar, która została przerobiona przez oboje artystów na scenariusz zatytułowany *Mercedes*) czy inny ich wspólny niezrealizowany scenariusz — *The Surinam* na podstawie *Zwycięstwa* Josepha Conrada. Nie były to jednak jedyne wspólnie rozpoczęte przez nich projekty filmowe. Gotowe scenariusze na podstawie powieści Grahama Greena *Konsul honorowy* i *Z piekła rodem* Jima Thompsona również niestety nie doczekały się realizacji, podobnie jak autorskie scenariusze Wellesa i Kodar zatytułowane *The Big Brass Ring*, *Dead Giveaway* oraz *The Assassin*.

O ile dostęp do większości tych scenariuszy nie jest problematyczny dla badaczy twórczości Wellesa, ponieważ od niedawna dzięki Kodar w archiwach znajdują się ich oryginały, o tyle listy i pamiętniki pisane przez reżysera w ostatnich latach życia prawdopodobnie zostaną na razie jedynie w zbiorach prywatnych. Plany utworzenia w Chorwacji Centrum imienia Orsona Wellesa odkładane są ze względu na problemy zdrowotne artystki, z tego samego względu wizyty i kopiowanie dokumentów znajdujących się w willi Wellesa muszą poczekać.

Niewątpliwie minie jeszcze trochę czasu, zanim uda się dotrzeć do wszystkich dokumentów związanych z niedokończoną twórczością Wellesa, a także opracować ogrom materiału archiwalnego już zebranego. Mam jednak nadzieję, że przez solidną, opartą na źródłach aktualizację tego, co już wiemy o Orsonie Wellesie, uda się zbliżyć do tajemnicy różyczki w sposób bardziej obiektywny.

²⁹ Jest to produkcja telewizyjna i została ukończona po śmierci Wellesa z wykorzystaniem ścieżki dźwiękowej z jego radiowej adaptacji *Kupca weneckiego*.

³⁰ Co ciekawe, materiał nakręcono niemal w całości do roku 1969, ale Welles, z powodu braku funduszy, nie zdołał go udźwiękować. Na domiar złego w 1973 r. zmarł aktor odtwarzający jedną z głównych ról — Laurence Harvey, co ostatecznie uniemożliwiło dokończenie filmu.

THE UNKNOWN ORSON WELLES

Summary

The author discusses the most important archives which contain original documents related to the life and work of Orson Welles. She describes both the resources of places already well penetrated by the director's biographers — such as the Lilly Library at Indiana University in Bloomington — and those that have only recently been discovered for Welles's fans and researchers: the Bibliomediateca Mario Gromo in Turin and the director's private home in Primošten, Croatia. The collection located in the United States mainly concerns the director's pan-American artwork, covering the years 1930–1950, while the archives located in Italy and Croatia are related to Welles's search for creative freedom in Europe during the 1960s and 1970s.

II. RECENZJE I OMÓWIENIA



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Paweł Sitkiewicz

ORCID: 0000-0003-2039-9154

Uniwersytet Gdański

**WROCŁAWSKI MIKROKOSMOS FILMOWY
RECENZJA KSIĄŻKI ANDRZEJA DĘBSKIEGO
*NOWOCZESNOŚĆ, ROZRYWKA,
PROPAGANDA. HISTORIA KINA WE WROCŁAWIU
W LATACH 1919–1945,
WROCŁAW 2019, SS. 900***

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.12>

Książka Andrzeja Dębskiego wpisuje się w bogatą tradycję regionalnej historii kina, która w Polsce ma na koncie z 30 książek i drugie tyle artykułów naukowych. Mimo silnej konkurencji (w grupie tej znajdują się prace wybitne¹) żadne miasto nie doczekało się tak starannego opracowania swojej filmowej historii jak Wrocław. Praca doktorska, habilitacyjna, tomy zbiorowe i liczne artykuły autorstwa Andrzeja Dębskiego układają się w rozległą panoramę dziejów, obejmującą dziesiątki lat, setki postaci, niezliczone fakty i konteksty. *Nowoczesność, rozrywka, propaganda* jest ukoronowaniem kilkunastu lat badań na tym temacie. To dzieło ogromne zarówno pod względem objętości (900 stron), jak i ambicji. Na pozór mamy dwie książki pod wspólnym tytułem. W praktyce są to książki cztery.

¹ Swoje mniej lub bardziej udane portrety filmowe mają między innymi Gdańsk, Toruń, Poznań, Kraków, Kielce i Łódź. Moim zdaniem naukową poprzeczkę dotychczas wyznaczały dwie książki pisane z dwóch różnych perspektyw: wielkomiejskiej i małomiasteczkowej. Są to: R. Włodek, *100 lat Marzenia. Historia kina w Tarnowie*, Tarnów 2013; oraz B. Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006.

Osobiście widzę kilka zagrożeń związanych z uprawianiem regionalnej historii kina na taką skalę: wnioski z badań mogą (ale nie muszą!) być lokalne, przyczynkarskie, trudne do wykorzystania przez autorów zajmujących się podobną problematyką, tyle że w innym kontekście geograficznym. Trudność polega na umiejętnym przeniesieniu opisu zwyczajów lokalnych na wyższy poziom uogólnienia, na przykład jako *case study* ilustrujące mechanizmy, które działają w zmiennych warunkach politycznych czy kulturowych. Szczęśliwie książka Andrzeja Dębskiego okazała się wehikułem przenoszącym do kilku fascynujących epok w historii kina, a nie tylko do miasta nad Odrą.

Dwutomowa monografia Andrzeja Dębskiego tworzy spójną całość, mimo to chciałbym przyrzeć się oddzielnie obu jej częściom, które zachowują odrębność, koncentrując się na dwu (pozornie) przeciwstawnych aspektach kultury filmowej: zewnętrznym i wewnętrznym.

Część pierwsza, zatytułowana *Kina*, to rozległa kronika działalności wrocławskich kin w latach 1919–1945. Autor zdecydował się na porządek chronologiczny, co ma swoje dobre i złe strony. Dobre — gdyż to rozwiązanie logiczne i oczywiste, pozwalające zbudować łatwą do przyswojenia narrację historycznofilmową oraz ujawniające ewolucję strategii biznesowych w ciągu paru dekad. Złe — gdyż formuła ta siłą rzeczy zmusza do powtarzania rozdział za rozdziałem podobnych pakietów informacji, co daje poczucie pewnej monotonii oraz zalewu faktów. Może lepszym rozwiązaniem (dla czytelnika, strona faktograficzna na tym nie ucierpiała) byłaby kompozycja zbudowana na typach kin, takich jak zeroekrany, mniejsze kina dzielnicowe i tak zwane kina boczne lub podrzędne.

Jak autor sam zaznacza w podsumowaniu części drugiej — interesują go badania empiryczne, a nie dywagacje oderwane od twardych faktów. Misję tę realizuje konsekwentnie w obu częściach monografii. Andrzej Dębski przeprowadził swoje badania z niezwykłą skrupulatnością i dbałością o detal. Kwerendę oparł na niepublikowanych archiwaliach, przedwojennych czasopismach i danych statystycznych oraz bogatej literaturze w języku niemieckim, polskim i angielskim. Warto na marginesie podkreślić, że zajmowanie się najstarszym okresem historii kina obarczone jest licznymi trudnościami, których często nie znają filmoznawcy i filmoznawczynie kierujący swą uwagę na epoki nowsze. Prowadzenie badań podstawowych wśród zgłiszczy spowodowanych wojnami, kataklizmami i wpływem czasu, przeczesywanie wybrakowanych archiwów, porysowanych mikrofilmów i rozpadających się czasopism, próby dotarcia do nowych materiałów — wszystko to przypomina pracę detektywa i archeologa zarazem. *Nowoczesność, rozrywka, propaganda* wyrasta właśnie z takiej archeologicznej pasji.

Całą działalność przedwojennych kin we Wrocławiu zamyka Dębski w precyzyjnych zestawieniach liczbowych i procentowych. Zdecydowanie uwielbia tabele i statystyki (do tego stopnia, że potrafi korygować oficjalne wartości na podstawie danych, które znalazł w archiwum). W rezultacie otrzymujemy nasycony szczegó-

łami portret trzech epok na szeroko zakrojonym tle ówczesnej kultury, polityki oraz życia lokalnej społeczności. Były to przecież czasy niezwykle burzliwe dla Wrocławia: rewolucyjny tygiel Republiki Weimarskiej poprzedza dojście do władzy nazistów; nieoczywiste w ocenie czasy III Rzeszy zamyka klęska wojny i zmiana granic — a wszystko to odbija się na kulturze filmowej.

Część pierwsza monografii to nie tylko opis działalności wrocławskich kin, to także kronika wydarzeń towarzyszących, w której istotną funkcję pełnią portrety najważniejszych kiniarzy oraz ciekawostki wzbogacające nasz stan wiedzy na temat dawnego kina. Dwie zapamiętałem w szczególności: relację o kinie ogrodowym (I, 67) oraz opis kina, które osobom niedosłyszącym dawało możliwość podpięcia się do systemu dźwiękowego i regulowanie głośności w słuchawkach (I, 234). Dowodzą one, że każdy krąg kulturowy miał swoje osobliwości związane z organizacją projekcji filmowych. Andrzeja Dębskiego, ekonomistę z wykształcenia, interesują też uniwersalne mechanizmy zakładania i prowadzenia kin (we Wrocławiu, ale także w Niemczech) oraz warunki ich rentowności — często wcale nie tak oczywiste, jakbyśmy przypuszczali. Sposób przygotowania książki, w czym z pewnością duży udział miało wydawnictwo, idzie w parze ze skrupulatnością autora (starannie dobrane ilustracje czarno-białe, kolorowa wkładka na końcu części pierwszej, mapa Wrocławia, aneksy, indeksy itp.).

Część pierwsza zdradza jednak pewną słabość autora. Odnoszę wrażenie, że nie potrafi się rozstać z żadnym znaleziskiem z czasów kwerendy, nawet marginalnym i niepasującym do głównego toku narracji, przez co niektóre fragmenty wydają się — jak mawiają Amerykanie — *over-researched*. Czytelnik jest czasami bombardowany ilością danych, którą trudno przyswoić (nazwiska, miejsca, adresy, przeróbki w kinach, losy kiniarzy, przepisy, dane liczbowe itp.). Cytaty — dodajmy uczciwie, że z „pierwszej ręki” — ciągną się przez dziesiątki wierszy, mimo że dwuzdaniowa parafraza mogłaby niekiedy oddać ich sens; przypisy zawierają wiele dygresji zupełnie niepotrzebnych albo odnotowują całe listy publikacji naukowych na potwierdzenie prostej konstatacji, jakby autor musiał komuś udowodnić, że je zna (a w jego encyklopedyczną wiedzę ani przez chwilę nie wątpimy). „Zwięzłość jest duszą sensu” — mówi Hamlet. I ma rację.

Dzieląc się obiekcjami, muszę wspomnieć o jeszcze jednej wątpliwości, która towarzyszyła lekturze części pierwszej. Zagłębiając się w kolejne opisy kin, coraz poważniej zastanawiałem się, czy wierzyć we wszystkie cytowane doniesienia (na przykład I, 110–111, 141, 173). Z historycznofilmowej narracji Dębskiego momentami wyłania się obraz zbyt jasny, pozbawiony rys, jakbyśmy oglądali wrocławskie kina oczami ich właścicieli albo wyłącznie w dniu przecięcia wstęgi: czyste, zawsze pełne, witające gości licznymi udogodnieniami, „niezużyte”. Tymczasem równoległe historie na temat Polski, Rosji/ZSRR, Anglii czy USA wydają się bardziej zniuansowane. Dopuszczają istnienie kin, które przynoszą miastu wstyd. Pytanie: czy tę różnicę tłumaczy na przykład niemiecki *Ordnung*, czy może Dębski — świadomie

bądź nieświadomie — nie portretuje kin realnych, ale modelowe, zrekonstruowane na podstawie prospektów, reklam, biznesplanów, archiwaliów biura architektonicznego, a nie na podstawie zmieniających się doświadczeń widzów. Moim zdaniem bardziej obiektywny obraz powstaje po skonfrontowaniu obu perspektyw.

Część druga dziedziczy po części pierwszej wszystkie zalety (staranny *research*, skrupulatność, klarowność myśli, dbałość o detal, metodologiczną konsekwencję), a jednocześnie nie powiela tego, co w mojej ocenie utrudniało lekturę pierwszych 400 stron monografii. Tom *W kinach* jest mniej opisowy, bardziej zaś polemiczny, znacznie ciekawszy od strony narracyjnej. Mniej w nim suchych faktów, a więcej uniwersalnych mechanizmów, których działanie można też odnieść do polskiego kręgu kulturowego. Przyznam, że niektóre rozdziały zmieniły moje postrzeganie niemieckiego kina tamtych lat. Przede wszystkim: tom ten jest czymś więcej niż opisem filmowego Wrocławia, a skromny podtytuł *W kinach* nie oddaje całego bogactwa wątków.

Punktem wyjścia części drugiej jest polemika z Siegfriedem Kracauerem i jego tezą z książki *Od Caligario do Hitlera*. Dębski przywołuje całą filmoznawczą tradycję opozycyjną wobec niemieckiego krytyka i historyka kina, który wywarł mocny wpływ na interpretację filmowego ekspresjonizmu oraz ocenę kinematografii nazistowskiej. Dębskiego interesuje bowiem, co rzeczywiście oglądano w niemieckich i wrocławskich kinach — na tej podstawie pragnie wyjaśnić mechanizmy kultury filmowej omawianego okresu. Innymi słowy: przygląda się temu, co oficjalne, a nie wyparte czy marginalne. Badając preferencje wrocławskiej widowni, tworzy niejako alternatywną mikrohistorię niemieckiego kina lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych; alternatywną, gdyż zredagowaną z nowej perspektywy — nie na podstawie arcydzieł docenionych przez krytykę, ale wykazów frekwencji i popularności poszczególnych tytułów.

Krytykując — za Thomasem Koebnerem — „ciasnotę perspektywy” (II 15) Kracauera, zwraca uwagę na poprawność niektórych jego konkluzji, ale odrzuca metodę: aprioryczne wnioski oraz źle dobrane przykłady. Faktem jest, że niemieckie kino tego okresu kanalizowało leki, problemy, obawy i traumy, ale czyniąc to — jak dowodzi Dębski, posługując się obszernie niemieckojęzyczną literaturą naukową — kierowało się nie w stronę przyszłość (zwiastując nadejście Hitlera), lecz w stronę przeszłości (rozliczając wojnę, tęskniąc za czasami potęgi i normalności). Istotnymi figurami dla tego kina, zwłaszcza w epoce niemej, byli nie osławieni tyrani Kracauera, ukryci pod postaciami Caligario, Orloka czy Mabusego, ale znacznie bardziej przyziemne typy: spekulanci, społeczne pasożyty lub, dla odmiany, kawalerowie i dziewczęta ze sfery wyobraźni, ucieleśniający germańskie cnoty nieobecne w życiu codziennym. Ducha epoki uchwyciły z kolei nie artystyczne filmy dla garstki koneserów, ale popularne komedie, operetki i filmy historyczne dla mas.

Książka Andrzeja Dębskiego jest precyzyjnym wykładem na temat metodologii POPSTAT, którą mamy okazję prześledzić zarówno w teorii, jak i w prak-

tyce². Autor zamieszcza tabele z wartościami, które przekładają się na wskaźniki oglądalności/popularności, dzięki czemu czytelnik może porównać rozmaite warianty indeksowania (na przykład metoda Sedgwicka vs metoda według liczby widzów). Naukowym patronem tych rozważań jest Joseph Garncarz, który POPSTAT stosuje od lat w odniesieniu do kina niemieckiego i europejskiego, niuansując metodologię o kolejne wartości lub zmienne³.

Efektom tych wyliczeń są tabele najpopularniejszych filmów wrocławskich porównane z analogicznymi wynikami dla Berlina i całych Niemiec, co pozwala dokonać istotnych uogólnień, zwłaszcza że tytuły w większości tabel się powielają. Gdy pojawiają się oboczności, Dębski szuka uzasadnienia różnic, próbując tym samym dokonać charakterystyki lokalnej widowni i jej preferencji. Tabele z części pierwszej monografii (odnotowujące między innymi liczby miejsc w kinach, adresy i przychody) traktowałem jako porządkujący dodatek do głównego dyskursu, dla odmiany w części drugiej lektura tabel przyniosła mi dużo przyjemności, jako że wyłania się z nich nowy porządek historyczny, czasami zaskakujący, a czasami oczywisty w swej żelaznej logice.

Andrzej Dębski nie ogranicza swojej analizy do odnotowania suchych faktów i wyliczeń. Każdą sekcję kończy podsumowaniem pod wspólnym nagłówkiem „przepis na sukces”, w którym analizuje konkretne filmy, na ogół dziś już zapomniane. Autor próbuje ponadto ustalić, co wynika z preferencji widowni: jak na przykład rozumieć fenomen filmów operetkowych w epoce niemieckiej lub filmów o armii w czasach demilitaryzacji. W kontrze do Kracauera zwraca uwagę na to, że najpopularniejsze filmy uciekały od realnych problemów w stronę historii lub słodkiej fantazji, a wcale nie w stronę ekspresjonistycznej deformacji. Okazuje się też, że niemieckie kino Republiki Weimarskiej wcale nie było tak eskapistyczne i „narkotyczne”, jak uważa wielu historyków kina (z Kracauerem na czele). W filmach zakodowany jest bowiem dystans wobec wyidealizowanej wizji rzeczywistości.

Rozdział dotyczący wrocławskich kin i ich repertuaru czasów III Rzeszy również ma charakter polemiczny, w tym wypadku wobec stereotypu kina przesiąkniętego propagandą i manipulacją (którą znajdziemy w zaledwie 14% repertuaru). Perspektywa rewizjonistyczna nie jest co prawda nowa w Niemczech, gdzie od pewnego czasu dokonuje się reinterpretacja kultury popularnej III Rzeszy, ale na gruncie polskim to pierwsza tak stanowcza próba włączenia się w nurt badań filmoznawczych, który

² Metoda zaproponowana 20 lat temu przez J. Sedgwicka (*Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasure*, Exeter 2000) bywa w Polsce rzadko stosowana w praktyce, mimo iż prowadzi do ciekawych wniosków i pomaga burzyć kanony. Przed A. Dębskim na większą skalę zastosował ją — w zmodyfikowanej postaci — tylko W. Świdziński w książce *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Warszawa 2015.

³ Zob. np. J. Garncarz, *Wechselnde Vorlieben: Über die Filmpräferenzen der Europäer, 1896–1939*, Frankfurt am Main 2012.

nie ulega presji stereotypu⁴. Posługując się przykładem regionalnym, Andrzej Dębski również próbuje udowodnić, że w filmie nazistowskim czysta propaganda odgrywała niewielką rolę. W większym stopniu kino to wspierało wartości ważne z perspektywy państwa (jak patriotyzm, gotowość do poświęcenia czy popularyzacja małżeństw i przyrostu naturalnego) — ale bez manipulacji.

Przed wszystkim zaś kino III Rzeszy było *stricte* komercyjne, zbudowane na modłę Hollywood, liczące się z preferencjami publiczności, a przy tym na wskroś tradycyjne, wręcz nieufne wobec nachalnej indoktrynacji. Nie oznacza to przecież, że kinematografia pod nadzorem Josepha Goebbelsa była niewinna i że nowa perspektywa rozgrzesza tę mroczną epokę. Na pewno nie przez przypadek refrenem obu tomów jest kwestia żydowska: zarówno powolne znikanie Żydów z szeroko pojętej branży kiniarskiej Wrocławia, jak i antyżydowska propaganda, czasami jawna, a czasami ukryta pod „formotwórczymi” zadaniami filmów rozrywkowych.

Równoległym wątkiem w części drugiej monografii, przeplatającym się z analizą repertuaru, jest przebieg seansu filmowego we wrocławskich kinach (lub szerzej: w dużym mieście niemieckim tego okresu) na rozległym tle kultury filmowej. Główne motywy to między innymi rola muzyki w filmach niemych, kształt programu i jego ewolucja (z programu dwuszlagierowego do jednoszlagierowego), kulisy przełomu dźwiękowego w kinie niemieckim oraz wrocławskim (dość nieoczywiste i na dodatek rozciągnięte w czasie), współpraca branży kinowej i muzycznej, działalność klubów filmowych, a także dodatki do filmów: kreskówki, reklamy i kroniki. Ważne miejsce zajmuje opis niemieckiego star-systemu i lokalnych wydarzeń z nim związanych (Wrocław odwiedziły największe gwiazdy niemieckiego kina tego okresu, jak Harry Liedtke i Henny Porten, a także goście zagraniczni, jak Dziga Wiertow czy duńscy komicy odgrywający role Pata i Patachona). Cały wątek został starannie udokumentowany, oparty na aktualnej literaturze przedmiotu, a także nasycony szczegółami, których nie znajdziemy w innych opracowaniach.

Część druga książki *Nowoczesność, rozrywka, propaganda* to umiejętne połączenie trzech perspektyw oraz trzech obszarów tematycznych. Dlatego uważam, że monografia Andrzeja Dębskiego to coś więcej niż regionalna historia kina. To również próba rewizji kanonu, metodologiczny eksperyment doprowadzony do ważnych konkluzji, a zarazem drobiazgowy opis kultury filmowej w burzliwych czasach. Krótko mówiąc, to jedno z najlepszych dokonań polskiej historii kina ostatnich lat.

⁴ Zob. np. S. Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Hamburg 2004. W Polsce podobną perspektywę zaproponował A. Gwóźdź w książce *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Wrocław 2018.

SPIS TREŚCI

I. ARTYKUŁY

Iwona Grodź, „W oku” kinematografu... <i>Leśmian</i> Leszka Barona (1990) (wstępny rekonesans)	7
Łukasz Wandzel, Synkretyzm gatunkowy jako element strategii autorskiej na przykładzie filmu <i>Vinci</i> Juliusza Machulskiego	25
Elżbieta Szyngiel, Kryminał, komedia, parodia — przekroczenia gatunkowe w filmie kryminalnym <i>Na noże</i> Riana Johnsona	37
Iga Pękala, Przewrotność dźwięku i fotografii pośród nieuniknionego odwetu: <i>Pan Zemsta</i> i <i>Pani Zemsta</i> Chan-wook Parka	59
Aleksandra Matyjasik, <i>Życie Pi</i> w reż. Anga Lee — próba odczytania z perspektywy antropologicznej	71
Jakub Rawski, Bohaterowie serialu Netflixa <i>Szkola dla elity</i> między transgresją a tragizmem	79
Tomasz Poborca, Eksperymenty letrystów i ich wpływ na autonomizację filmowej mowy we francuskim kinie autorskim	99
Maria Klan, Feministyczne tropy w <i>Obiecującej Młodej Kobiecie</i> Emerald Fennell	119
Rafał Christ, Różowe lata sześćdziesiąte. Kulturowy pejzaż dekady w filmach <i>sexploitation</i>	131
Michał Grech, Czynniki warunkujące pozytywne oceny recenzji filmowych	149
Małgorzata Kozubek, Nieznany Orson Welles	167

II. RECENZJE I OMÓWIENIA

Paweł Sitkiewicz, Wrocławski mikrokosmos filmowy. Recenzja książki Andrzeja Dębskiego <i>Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945</i> , Wrocław 2019	183
---	-----

CONTENTS

I. ARTICLES

Iwona Grodź, “In the eye of the cinematograph”: <i>Leśmian</i> (1990) by Leszek Baron (initial reconnaissance)	7
Lukasz Wandzel, Genre syncretism as an element of the author’s strategy based on the example of the film <i>Vinci</i> by Juliusz Machulski	25
Elżbieta Szyngiel, Crime, comedy, parody — genre transgressions in the crime film <i>Knives Out</i> by Rian Johnson	37
Iga Pękala, The perversity of sound and photography amidst inevitable retaliation: <i>Mr. Revenge</i> and <i>Mrs. Revenge</i> by Chan-wook Park	59
Aleksandra Matyjasik, <i>Life of Pi</i> directed by Ang Lee: An attempt to interpret it from an anthropological perspective	71
Jakub Rawski, Characters of the Netflix series <i>Elite</i> between transgression and tragedy.	79
Tomasz Poborca, Lettrist experiments and their influence on the autonomization of film speech in French auteur cinema	99
Maria Klan, Feminist motives in <i>Promising Young Woman</i> by Emerald Fennell	119
Rafał Christ, The 1960s in pink: The cultural landscape of the decade in exploitation movies	131
Michał Grech, Determinants of positive evaluations of film reviews	149
Małgorzata Kozubek, The unknown Orson Welles	167

II. BOOK REVIEWS

Paweł Sitkiewicz, Wrocław Cinematic Microcosm. Review of the book by Andrzej Dębski, <i>Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945</i> , Wrocław 2019	183
--	-----

Informacja dla Autorów

1. Redakcja przyjmuje niepublikowane wcześniej teksty naukowe z zakresu filmoznawstwa. Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych.

2. Przesłanie przez Autora tekstu do redakcji czasopisma jest równoznaczne z a) jego oświadczeniem, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tego tekstu, że tekst jest wolny od wad prawnych oraz że nie był wcześniej publikowany w całości lub części ani nie został złożony w redakcji innego pisma, a także b) z udzieleniem nieodpłatnej zgody na wydanie tekstu w czasopiśmie *Studia Filmoznawcze* oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym na wprowadzenie do obrotu egzemplarzy czasopisma oraz odpłatne i nieodpłatne udostępnianie jego egzemplarzy w Internecie.

3. Objętość: artykuł — do 60 000 znaków ze spacjami; recenzja do 25 000 znaków ze spacjami

4. Wymagania formalne tekstu: czcionka Times New Roman 12, interlinia 1,5, przypisy dolne. Autor jest zobowiązany do przedstawienia tekstów zgodnych z wymogami stawianymi przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, zamieszczonymi na stronie <http://www.wuwr.pl/index.php/pl/dla-autorow>. Tytuły, nazwiska i imiona autorów opracowań powoływanych w kierowanych do wydania artykułach, które są w oryginale zapisane w alfabetych innych niż łacińskie, muszą być podane w tekstach w transkrypcji na alfabet łaciński.

5. Sposób przesłania pracy: artykuły należy przysyłać w wersji elektronicznej (dokument MS Word: DOC/DOCX lub tekst sformatowany RTF) e-mailem na adres: robert.dudzinski2@uwr.edu.pl.

6. O przyjęciu tekstu do wydania w czasopiśmie „*Studia Filmoznawcze*” Autor zostanie poinformowany za pośrednictwem poczty elektronicznej pod wskazanym przez niego adresem w ciągu 30 dni.

7. Artykuły są recenzowane poufnie i anonimowo tzw. double-blind review. Lista recenzentów jest publikowana raz do roku po każdym wydanym numerze czasopisma. Uwagi recenzyjne są przesyłane Autorowi, który zobowiązuje się do uwzględnienia zasugerowanych poprawek lub nadesłania uzasadnienia w wypadku ich nieuwzględnienia. Przy dwóch recenzjach negatywnych redakcja odmawia przyjęcia tekstu do druku.

8. Redakcja czasopisma przeciwdziała wypadkom ghostwriting, guest authorship, które są przejawem nierzetelności naukowej. Zjawisko ghostwriting oznacza sytuację, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału, jako jeden z autorów lub bez wymienienia jego roli w podziękowaniach zamieszczonych w publikacji. Z guest authorship (honorary authorship) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora jest znikomy lub w ogóle go nie było, a pomimo to osoba taka jest autorem/współautorem publikacji. Zaporą dla wymienionych praktyk jest jawność informacji dotyczących wkładu poszczególnych autorów w powstanie publikacji (podanie informacji, kto jest autorem koncepcji, założeń, metod itp., wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji).

9. Wszystkie artykuły prezentujące wyniki badań statystycznych są kierowane do redaktora statystycznego.

10. W przesłanym tekście w lewym górnym rogu strony tytułowej powinny być zapisane dane autora/autorów publikacji (adres poczty elektronicznej oraz numer telefonu, miejsce pracy autora publikacji; w wypadku pracowników naukowych należy podać afiliację). Zaleca się również stworzenie profilu ORCID (Open Research and Contributor ID), umożliwiającego śledzenie dorobku naukowego autora w sieci, oraz wskazanie nr ORCID pod danymi autora/autorów.

11. Do tekstu w języku polskim należy dołączyć krótkie (maksymalnie 600 znaków ze spacjami) streszczenie i tytuł artykułu w języku angielskim oraz 3 słowa kluczowe w języku angielskim. Do tekstu w innym języku niż polski należy dołączyć streszczenie w języku angielskim i w języku polskim. Streszczenie powinno określać temat, cele oraz główne wnioski opracowania.

12. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo dokonywania w tekstach poprawek redakcyjnych.

13. Autor jest zobowiązany do wykonania korekty autorskiej w ciągu 7 dni od daty jej otrzymania. Niewykonanie korekty w tym terminie oznacza zgodę Autora na wydanie tekstu w postaci przesłanej do korekty.

14. Przesyłając tekst, Autor wyraża zgodę na umieszczenie w internetowej bazie Czasopisma Naukowe w Sieci (CNS) i innych bazach, z którymi współpracuje Wydawnictwo, oprócz samego tekstu także podstawowych danych o artykule, m.in. jego streszczenia w języku angielskim wraz z danymi personalnymi autora (imię i nazwisko, miejsce zatrudnienia, adres e-mail) i słowami kluczowymi.

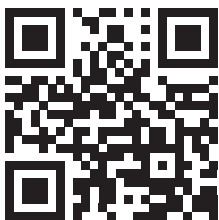
15. Autor nie otrzymuje honorarium autorskiego za artykuły.

16. Po opublikowaniu artykułu autor otrzymuje nieodpłatnie 1 egzemplarz drukowany czasopisma „Studia Filmoznawcze”. Wszystkie udostępniane przez Wydawnictwo artykuły, w formacie PDF, znajdują się na stronie www.wuwr.pl.

PLANOWANE TOMY „STUDIÓW FILMOZNAWCZYCH”

- nr 42, rok 2021, Film japoński
- nr 43, rok 2022, Kino sensacyjne

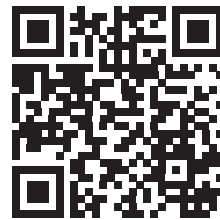
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.
Wrocław University Press
pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
uniwersytecka@uwur.com.pl



Księgarnia internetowa
Online bookshop
sklep.wuwr.com.pl



Strona główna
Website
wuwr.com.pl



Facebook
[@wydawnictwouwr](https://www.facebook.com/wydawnictwouwr)