



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Warmińskiego-Mazurskiego  
w Olsztynie

**media  
kultura  
komunikacja  
społeczna**

**2014  
10/2**

Tytuł kwartalnika w języku angielskim: „Media – Culture – Social Communication”

Rada Naukowa

Zbigniew Anculewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),  
Irena B. Czajkowska (Uniwersytet Opolski), Bernadetta Darska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),  
Marek Haltof (Northern Michigan University), Maria Hołubowicz (Université Stendhal – Grenoble),  
Henryka Ilgiewicz (Instytut Badań Kultury Litwy), Jurij Władimirowicz Kostjaszow  
(Bałtycki Federalny Uniwersytet im. E. Kanta), Andrzej C. Leszczyński (Uniwersytet Gdański),  
Walery Pisarek (Uniwersytet Jagielloński), Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński),  
Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński),  
Dorota Zaworska-Nikoniuk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)

Redakcja

Andrzej Staniszewski (redaktor naczelny)  
Miłosz Babecki (zastępca redaktora naczelnego)  
Mariola Marczak (zastępca redaktora naczelnego)  
Urszula Doliwa (redaktor)  
Marta Więckiewicz (sekretarz redakcji)  
Małgorzata Kubacka (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)  
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)

Recenzenci

Maria Hołubowicz, Andrzej Adamski

Adres redakcji

„Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”  
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski  
ul. Kurta Obitzta 1  
10-725 Olsztyn

strona internetowa pisma: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

Projekt okładki  
Maria Fafińska

Redakcja wydawnicza  
Małgorzata Kubacka

ISSN 1734–3801

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2014

Wydawnictwo UWM  
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn  
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38  
[www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/](http://www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/)  
e-mail: [wydawca@uwm.edu.pl](mailto:wydawca@uwm.edu.pl)

---

Nakład 100 egz., ark. wyd. 12,4; ark. druk. 10,5  
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 484

# Spis treści

Mariola Marczak	
Wprowadzenie .....	5

## Film w perspektywie komunikacyjnej i medioznawczej

Patrycja Włodek	
<i>Rydwany ognia</i> i neoimperializm brytyjskiego kina dziedzictwa .....	9
Bartosz Kazana	
Amerykańskie debiuty Carola Reeda i Davida Leana – <i>Trapez i Most na rzece Kwai</i> .....	22
Kamila Żyto	
Klasyczny film <i>noir</i> , kino modernistyczne, <i>modernité</i> – czyli tam i z powrotem .....	38
Mateusz Kicka	
„Dzieci kwiaty” w obiektywie dokumentalisty .....	55
Gabriela Sitek	
Scena deskorolkarzy w Berlinie Wschodnim. Procesy pamięci, (re)kreacja przeszłości a fikcjonalność filmu <i>To nie Kalifornia</i> .....	69
Janina Falkowska	
Michael Haneke. Mourning and Melancholia in European Cinema .....	85
Olga Bobrowska	
Towarzysz Te Wei .....	105
Alicja Helman	
Ludzie w drodze: <i>Artyści ludowi</i> .....	124
Arkadiusz Marcinkan	
Blogi filmowe jako substytut drukowanej prasy filmowej .....	138

## Recenzje i sprawozdania

Miłosz Babecki	
Poznawcze i społeczne konsekwencje ramowania wirtualnej mediasfery .....	157
Autorzy .....	165
Table of content .....	167



Mariola Marczak

## Wprowadzenie Introduction

Oddajemy w Państwa ręce drugi już numer „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej” w formule kwartalnika. Mamy nadzieję, że jest ona bardziej przyjazna czytelnikowi i autorom, dzięki mniejszej objętości pisma i większej częstotliwości. Wprowadzone zmiany formalne pozwoliły na sprofilowanie kolejnych zeszytów pod kątem dziedziny, w obrębie której poruszają się autorzy poszczególnych tekstów. I tak numer obecny ma w całości charakter filmoznawczy. Znalazły się w nim artykuły, które przynoszą wiele cennych obserwacji i diagnoz współczesnego kina trzech kontynentów: Europy, Ameryki i Azji.

W numerze dominuje refleksja nad kinem europejskim albo z Europą powiązanych, ale publikujemy również dwa bardzo istotne teksty na temat kina azjatyckiego. Alicja Helman, w ostatnich latach eksplorująca niemal dziewięć w polskim filmoznawstwie teren kinematografii chińskiej, autorka dwóch znakomych monografii chińskich mistrzów doskonale znanych na Zachodzie, w naszym piśmie publikuje artykuł, w którym szczegółowo analizuje mało znany film zdecydowanie mniej popularnego, a wybitnego chińskiego reżysera Tiana Zhuangzhuanga. Podobnie tekst Olgi Bobrowskiej – bogate studium monograficzne przybliżające sylwetkę nestora i klasyka chińskiej animacji, Te Weia (Sheng Songa) – wypełnia poważną lukę w polskim piśmiennictwie filmowym.

Warto reinterpretacji, nowego spojrzenia na uznany dorobek światowego kina mają trzy artykuły otwierające prezentowany numer MKKS-u. Patrycja Włodek przedstawia wnikliwą analizę *Rydwarów ognia* w kontekście *heritage cinema*, ale też coś ponadto – rzut oka na temat sportu w filmie, jak również interesujące otwarcie na szerszą, socjologiczną interpretację przywoływanego nurtu. Bartosz Kazana charakteryzuje z bogactwem szczegółów okoliczności i konteksty powstawania pierwszych amerykańskich filmów dwóch wybitnych reżyserów brytyjskiego kina, opisując jednocześnie relacje między kinem narodowym i hollywoodzkim, a wszystko w zajmującej narracji rozwiązywania zagadki: w jaki sposób stuprocentowym Brytyjczykom udało się zostać twórcami kultowych filmów amerykańskich? Kamila Żyto natomiast dowodzi estetycznych afiliacji modernizmu i filmu *noir*, także w wydaniu współczesnym, *neo-noir*.

Warto również zwrócić uwagę na przekrojowy, monograficzny artykuł poświęcony Michaelowi Hanekemu. Oprócz zwykłej w tego typu publikacjach i zawsze cennej wiedzy na temat reżysera (czytelnik poznaje różne wątki filmów wybitnego Austriaka) Janina Falkowska oferuje o wiele więcej – dzięki analizie twórczości wybitnego artysty o specyficznej stylistyce odsłania

charakterystyczne cechy współczesnej kultury europejskiej, które w tej twórczości odzwierciedlają się w sposób szczególnie wyrazisty.

Dwoje autorów, Gabriela Sitek i Mateusz Kicka, porusza zagadnienia związane z kinem dokumentalnym. Ten ostatni, analizując filmy nurtu Direct Cinema, będące zapisem wydarzeń związanych z kontestacją końca lat sześćdziesiątych XX wieku w USA, pokazuje różnice w obrazowaniu hipizmu w obrębie charakterystycznej poetyki kina bezpośredniego. Jednocześnie jednak przeprowadza ich analizę socjologiczną, co pozwala docenić je jako audiowizualne dokumenty rejestrujące ewolucję rewolucji „dzieci-kwiatów”. W podobnym duchu, choć w odmienny sposób, Gabriela Sitek prezentuje film europejski, który w sposób retrospektywny, analogicznie do mechanizmów pamięci osobistej, z wykorzystaniem elementów fikcyjnych, stara się przywołać obrazy deskorolkarzy, a swoją wizją waloryzować cały ruch jako namiastkę wolności w mocno restrykcyjnej rzeczywistości Berlina Wschodniego.

Rozważania filmoznawców na temat kina trzech kontynentów zamyka próba charakterystyki blogów filmowych – form wypowiedzi, których rozwój należy uznać za zjawisko najbardziej charakterystyczne dla przemian we współczesnej krytyce filmowej. Obejmują one, z jednej strony, przechodzenie profesjonalnej krytyki filmowej do Internetu, z drugiej – pewien regres profesjonalnej krytyki prasowej pod wpływem wzrostu popularności krytyki amatorskiej w Sieci. Blog przedstawia autor tekstu, Arkadiusz Marcinkan, jako kwintesencję tego zjawiska.

W części poświęconej recenzjom i sprawozdaniom znalazło się omówienie książki *Wyszukiwarki internetowe a społeczeństwo*, której autorem jest Alexander Halavais, pióra Miłosza Babeckiego.

Zapraszamy do lektury i współpracy, czekamy również na uwagi dotyczące nowej formuły naszego czasopisma.

**Film w perspektywie  
komunikacyjnej i medioznawczej**





Patrycja Włodek

# Rydwany ognia i neoimperializm brytyjskiego kina dziedzictwa

**Słowa kluczowe:** kino dziedzictwa, imperializm, neokolonializm, sport w kinie

**Key words:** heritage cinema, vintage movies, imperialism, neo-colonialism, sport in movies

## Imperializm i sport

W *Kulturze i imperializmie*, książce fundamentalnej dla studiów postkolonialnych, Edward Said zdefiniował imperializm jako „teorię, praktykę i postawy metropolii rządzącej odległym terytorium”<sup>1</sup>.

Imperium stanowi relację, często formalną bądź też nie, w której jedno państwo kontroluje realną polityczną suwerenność innego społeczeństwa. Może to osiągnąć za pomocą siły, współpracy politycznej albo zależności gospodarczej, społecznej czy kulturalnej. Imperializm jest po prostu procesem lub polityką ustanawiania i utrzymywania imperium<sup>2</sup>.

W swych książkach E. Said skupiał się przede wszystkim na kwestiach kolonialnych – europocentrycznych relacjach centrum do peryferii – wydaje się jednak zasadne rozciągnięcie, czy raczej przeszczepienie tego terminu także na to, co działo się wewnątrz samego serca imperium. Choć bowiem oczywistymi ofiarami tej ideologii i wynikającego z niej kolonializmu (będącego „zawsze konsekwencją imperializmu [...] osadnictwem na odległym terytorium”<sup>3</sup>) byli mieszkańcy podbitych terenów, to także centrum było ufundowane i zorganizowane na podobnej hierarchii dominacji i wykluczenia, także z jakiegokolwiek sprawstwa, umacnianej regułami społecznymi oraz zależnością ekonomiczną. Jak pisze Michał Paweł Markowski,

rychło jednak pojęcie dyskursywnej dominacji zostało rozszerzone na wszelkie relacje między kolonizatorami a kolonizowanymi, w związku z czym do tej drugiej grupy zaczęto zaliczać wszystkie grupy płciowe i etniczne, pozbawione kulturowej samodzielności, zmarginalizowane i poddane instytucjonalnej opresji<sup>4</sup>.

Powyzsza uwaga pozwala przenieść rozważania także w obręb owego centrum, gdzie w literaturze i kinie – obok postkolonialnego – pojawia się też „postimperialne” przepisywanie historii przez i z punktu widzenia „innych”

<sup>1</sup> E. Said, *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2009, s. 7.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> M.P. Markowski, *Postkolonializm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 551.

(w tym kobiet, homoseksualistów, nieuprzywilejowanych warstw społecznych). Wielość przecinających się w postimperialnym świecie interesów, konfliktów i perspektyw sprawia, że i takie spojrzenie może stać się przejawem myślenia neokolonialnego, jak chociażby w filmach z nurtu określonego przez Salmana Rushdiego mianem „Raj Revival”, czyli w dziełach o brytyjskim panowaniu w Indiach<sup>5</sup>. Skupiając się w dużej mierze właśnie na emancypacji kobiet, rdzennych mieszkańców traktują one jako efektowne tło i często faktycznie z eskapistyczną nostalgią ukazują czasy kolonializmu (na przykład seriale *Dalekie pawilony* [*The Far Pavilions*, reż. Peter Duffell] i *Klejnot w koronie* [*The Jewel in the Crown*, reż. Jim O'Brian, Christopher Morahan], oba z 1984 roku). Stąd też ambiwalentne i dyskusyjne miejsce filmów obrazujących imperium (i filary, na których się opierało) w historii brytyjskiej kinematografii, czyli kina dziedzictwa, nurtu zapoczątkowanego *Rydwunami ognia* (*Chariots of Fire*) Hugh Hudsona z 1981 roku.

Jednym z owych filarów budujących imperialną wspinałość (a tyczy się to nie tylko Imperium Brytyjskiego) jest sport, główny temat omawianego filmu. Co interesujące, nawet w sporcie i jego przedstawieniach – tak często zintegrowanych i podporządkowanych wymogom projektów politycznych – mogą pojawić się elementy subwersywne. Czym jest bowiem sport w nowoczesnym świecie końca XX i początku XXI wieku – w czasie skrajnej profesjonalizacji, ponoć zabijającej „piękno dyscypliny”, czego starał się dowieść Oliver Stone w *Męskiej grze* (*Any Given Sunday*, 1999), a czemu w *Moneyball* (2011) usiłował zaprzeczyć Bennet Miller? Czy stał się już wyłącznie biciem kolejnych rekordów, nie tyle dzięki nieograniczonym (zdawałoby się) możliwościom ludzkiego ciała i ducha, ile raczej wynalazkom medycznym oraz technicznym? Czy zawodnikami kieruje jeszcze coś poza oczywistą chęcią pobicia kolejnego rekordu, zdobycia medalu i triumfowania nad innymi – coś, co może jest ważniejsze od samego sportu? Czy jest tu jeszcze miejsce na wielkie gesty *fair-play* – a zwłaszcza gesty polityczne, gniewne i tragiczne, by wspomnieć tylko jeden z nieśmiertelnych symboli lat sześćdziesiątych XX wieku, dekady walk o prawa człowieka, czyli słynne zdjęcie z dekoracji Tommie’ego Smitha i Johna Carlosa, czarnoskórych biegaczy? Przyjmując (odpowiednio) złoty i brązowy medal w 1968 roku w Meksyku, przy dźwiękach hymnu Stanów Zjednoczonych i na znak solidarności z organizacjami walczącymi z rasową dyskryminacją – amerykańską wersją imperializmu i kolonializmu – wyciągają oni w górę zaciśnięte pięści w czarnych rękawiczkach. Obaj przypłacili to załamaniem karier (zaczęło się ono od wyrzucenia ich z reprezentacji). Zrobili jednak coś ważniejszego niż sport. O atmosferze politycznej towarzyszącej temu wystąpieniu niech świadczy to, że wielką cenę zapłacili również ten trzeci z podium, srebrny medalista, Australijczyk Peter Norman. Został zdyskwalifikowany na dwa lata za przypięcie na czas dekoracji znaczka organizacji Olympic Project for Human Rights (do której należeli Smith i Carlos), a nie był to koniec wyciągania wobec niego konsekwencji zawodowych<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Por. tamże, s. 20.

<sup>6</sup> R. Leniarski, *Olimpijska Antygona*, „Książki” 2011, nr 3, s. 54–56.

Wbrew pozorom i podobnym historiom – osiągnięciem status legendy nie dzięki metrom i kilogramom, lecz czemuś dalece ważniejszemu – nader rzadko udaje się nakręcić film o sporcie, który byłby czymś więcej niż tylko filmem o sporcie właśnie (często nawet niezależnie od intencji twórców). Wydawałoby się – nic prostszego. Rywalizacja może być – i przecież bywa – piękną metaforą zmagania się z samym sobą, pokonywania własnych słabości, dążenia do upragnionego celu, poświęceń w jego imię. Zaskakująco często jednak sport w kinie okazuje się raczej celem autotelicznym, pragnieniem ostatecznym oraz wyłącznym skutkiem owych trudów i wyrzeczeń niż elementem większej całości, wykraczającej poza bieżnię, stadion bądź szatnię.

## Kino dziedzictwa

Wielość znaczeń, jakie może nieść dyscyplina tak – zdawałoby się – nieskomplikowana jak bieganie, a także kryjący się w niej rys romantyzmu, pokazują właśnie *Rydwany ognia*, film, w roku premiery którego wielu krytyków dostrzega początki nurtu dziedzictwa (*heritage films*, czasem określane także mianem *vintage movies*) w kinematografii brytyjskiej. Jest to cykl niejednokrotnie skłaniający do odczytań łatwych i pobieżnych ze względu na powtarzalność określonych elementów, a jednocześnie, przy uważnym badaniu, bardzo wieloznaczny, a nawet całkowicie sprzeczny z tym, co najbardziej powierzchowne (a więc funkcjonujące w obiegowej opinii). Podobnie można spojrzeć na *Rydwany ognia*, najczęściej postrzegane jako „ucieleśnienie thatcherowskiej retoryki patriotycznej”<sup>7</sup> lat osiemdziesiątych, w rzeczywistości jednak nie monolityczne, raczej rozłamane właśnie w kwestii owej konserwatywnej brytyjskości, utożsamianej zarówno z epoką Żelaznej Damy, jak i z nurtem *heritage*.

„Kino dziedzictwa” to termin, który wyraziście wpisał się w literaturę filmoznawczą w latach osiemdziesiątych XX wieku, choć pierwotnie opisywał brytyjskie kino kostiumowe z lat czterdziestych<sup>8</sup>. Później (i w odniesieniu głównie do kina brytyjskiego) zaczął oznaczać przede wszystkim dzieła odnoszące się, ogólnie rzecz ujmując, do brytyjskiej historii, tradycji i literatury. Nie są to jednak filmy historyczne, ukazujące wielkie wydarzenia zmieniające dzieje świata (choć wiele z nich ukazuje postacie historyczne), lecz obrazy skupiające się na tym, co w podręcznikach zazwyczaj jest pominięte, czyli na życiu codziennym, prywatnym – zakulisowym, czego najdobitniejszym przykładem są emblematyczne dla nurtu *Okruchy dnia* (*The Remains of the Day*, 1993, reż. James Ivory). Tak ujęta tematyka wymaga też specyficznej oprawy; ta kwestia znalazła się zresztą w centrum ideologicznego sporu wokół

<sup>7</sup> S. Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: *The British Cinema Book*, red. R. Murphy, London 2009, s. 47.

<sup>8</sup> C. Monk, *The British Heritage-film Debate Revisited*, w: *British Historical Cinema*, red. C. Monk, A. Sargeant, New York – London 2001, s. 187.

*heritage*. Jakość produkcji jest bowiem związana ze starannością *mise-en-scène* – scenografii, rekwizytów, kostiumów, plenerów i lokacji, obejmujących także szeroko rozumiane, materialne dziedzictwo imperialnej Wielkiej Brytanii. Za doskonale ucieleśnienie tego zjawiska – nostalgicznego zapatrzenia w prywatną przeszłość – uważa się zwłaszcza dzieła spod znaku Merchant-Ivory Productions, obrazy w reżyserii Jamesa Ivory’ego: *Pokój z widokiem* (*A Room with a View*, 1985), *Powrót do Howards End* (*Howards End*, 1992) oraz już przywołane *Okruchy dnia*. Oczywiście ich liczba jest znacznie większa, ponieważ kino dziedzictwa było – i jest nadal – dosyć popularne (a zjawisko to nie ogranicza się tylko do Anglii<sup>9</sup>). Przeważająca większość filmów zaliczanych do nurtu pochodzi z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku – właściwie nie rozpatruje się obrazów wcześniejszych. To dla tych właśnie dekad dramaty kostiumowe stały się reprezentatywne, ucieleśniając istotę brytyjskiej kinematografii w tamtym czasie.

Istotą odczytań kina dziedzictwa (zwłaszcza tych pejoratywnych) są wspomniane odwołania do tradycji – coś znacznie więcej niż kostium historyczny i adaptacje wybitnych pisarzy angielskich (obecne już przecież wcześniej). Czy istotnie uosabiają one „przemysł dziedzictwa” uruchomiony w epoce thatchrowskiej przez The National Heritage Acts z 1980 i 1983 roku? W kulturze przejawiał się on podkreślaniami historycznych momentów narodowej dumy, szczególnie tych związanych ze świetnością Imperium Brytyjskiego, nad którym słońce nigdy nie zachodziło, czyli w epoce wiktoriańskiej i edwardiańskiej. Dominować więc miały, ukazane w nastroju tęskno-melancholijnym, wydarzenia związane z zarządzaniem koloniami, a zwłaszcza „perłą w koronie”, czyli Indiami, oraz świetnością brytyjskiej klasy próżniaczek. W częstym odczytaniu<sup>10</sup> – wielokrotnie jednak podważanym i dyskutowanym – powinny one utwierdzić, a wręcz narzucić widzom przekonanie o słuszności patriarchalnej hierarchii społecznej, zdominowanej przez białych, heteroseksualnych mężczyzn podporządkowujących sobie wszystkich „innych” i „obcych”, nie tylko w koloniach, ale i w samej Anglii.

Jak wspomniałam, najbardziej charakterystyczną cechą *heritage* była jednak oprawa tych przedstawień, definiująca też określony styl życia – właśnie owo dziedzictwo, szczególnie podkreślane środkami filmowymi. Odbiorcę miało więc uwieść piękno pieczołowicie przygotowanych kostiumów, akcesoriów i rekwizytów, dostojność wiejskich posiadłości, nadzwyczajna uroda zamków i pałaców, słynnych angielskich trawników, staranność języka i fraz wygłaszanych w *royal English* przez najznakomitszych brytyjskich aktorów.

<sup>9</sup> Polskie kino dziedzictwa analizie poddają m.in.: Marek Haltof w tekście *Narodowe nostalgie. Uwagi o współczesnych adaptacjach klasyki literackiej*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 79–87, Ewa Mazierska w artykule *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, t. 21, nr 2, s. 167–182, oraz Sebastian Jagielski w książce *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.

<sup>10</sup> Por. S. Hall, dz. cyt., s. 51.

To właśnie wymienione powyżej elementy legły u podstaw badawczego i krytycznego zaszufładowania – Andrew Higson, jeden z czołowych badaczy kina dziedzictwa, dość wcześnie zaczął posługiwać się niewątpliwie deprecjonującymi i lekceważącymi określeniami (przykładowo „kulturowe muzeum”<sup>11</sup>), pisząc o fetyszyzowaniu oraz spektaklu przeszłości przeznaczony wyłącznie do konsumpcji, niepoddanej krytycznemu namysłowi. Stało się tak jednak przede wszystkim dlatego, że niechętnie nastawieni do thatcheryzmu autorzy atakowali to, co uważali za wizualizację tej ideologii. Claire Monk zaznacza, że sama kategoria kina dziedzictwa zrodziła się wśród lewicowo nastawionych akademików, sugerując i dowodząc, że ocena ta była zbyt jednostronna w sytuacji, w której kostiumy i rekwizyty kryją daleko idącą ambivalencję w ukazywaniu świetności i tradycji Imperium. Fascynującym paradoksem kina dziedzictwa, odczytywanego jako wytwór sekcji propagandowej rządu Margaret Thatcher gloryfikujący konserwatywne zasady życia społecznego, jest to, jak często filmy te całkowicie przeczą zachowawczym wartościom, pokazując niesprawiedliwość i absurdy hierarchii społecznej, wręcz oddając głos wielu wykluczonym, zwłaszcza kobietom i homoseksualistom (choć faktycznie podejście do rdzennych mieszkańców kolonii jest tu raczej neo- niż postkolonialne).

## Między chwałą a potępieniem

Podobne rozdwojenie ideologiczne, wynikające w równej mierze z tego, co na ekranie, jak i z utrwalonych, obiegowych odczytań, dotyczy *Rydwanów ognia*, filmu opowiadającego o przygotowaniach i starcie brytyjskich biegaczy na paryskiej olimpiadzie w 1924 roku (akcja pokazuje też kilka lat poprzedzających igrzyska). Spośród licznej ekipy służącej zarówno królowej sportu, czyli lekkoatletyce, jak i królowi Anglii, Jerzemu V, wyróżnionych zostaje czterech bohaterów: narrator, Aubrey Monague (Nicholas Farrell), Harold Abrahams (Ben Cross), Eric Liddel (Ian Charleston) i lord Andrew Lindsay (Nigel Havers). Każdego z nich motywuje co innego, ich odmienne ambicje wynikają, między innymi, z różnic w kształtujących je okolicznościach. Co innego kryje się za gniewem i złością Abrahamsa, Żyda na każdym kroku borykającego się z mniej lub bardziej zawołowanym antysemityzmem, co innego powoduje Liddlem – głęboko wierzącym chrześcijaninem i szkockim misjonarzem. Tym, co ich niewątpliwie łączy, są – ewokowane poematem Williama Blake’a *Jerusalem*, który dał też tytuł filmowi – hart, odwaga i wzniosłość, stawiające bohaterów na równi z mitycznymi herosami.

Sposób ukazania sportu w *Rydwanach ognia* sugeruje jednak nie tylko wielość jego znaczeń na planie prywatnym, ale też ich wspólną sumę w przestrzeni publicznej. Co interesujące, właśnie w tym miejscu pojawia

---

<sup>11</sup> A. Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*, Oxford 2003, s. 1.

się rysa, szczelina w pozornie jednolitej wymowie ideologicznej leżącej u podstaw filmu, uważanego (w dużej mierze słusznie) za doskonale przystający do thatcherowskiego modelu dziedzictwa. Rozłamanie to można określić hasłem: „Anglicy wobec swoich, Anglicy wobec obcych”, a przejawia się ono zarówno w samej fabule, relacjach między postaciami, jak i w podejściu twórców do prezentowanych wydarzeń, skądinąd w znacznym stopniu opartych na faktach. Tam więc, gdzie Anglicy – biegacze – zestawiani są z innymi, a konkretnie z Amerykanami, do głosu dochodzą wszystkie ich faktyczne i domniemane cnoty oraz narodowy triumfalizm (daleki jednak od bezwstydu). Natomiast tam, gdzie ukazane są wewnętrzne relacje oparte na odwiecznej hierarchii społecznej i rasowej, pojawia się wyraźny element krytyczny. To, który z nich przeważa, jest w dużej mierze kwestią interpretacji. Jak słusznie zauważa Ellis Cashmore, „skłonność do moralizatorstwa jest tu zarówno siłą, jak i słabością, w zależności od oczekiwań odbiorcy”<sup>12</sup>.

Pozornie *Rydwany ognia* rzeczywiście sprawiają wrażenie hymnu gloryfikującego minioną świetność, „zapomniany triumf”<sup>13</sup> ukazany tu w retrospekcji – bohaterowie są wspominani na pogrzebie Abrahamsa w 1978 roku. Film rozpoczyna się więc od motto: „Chwalmy sławnych mężów i ojców, którzy nas poczęli” i nieprzypadkowo rozgrywa przed 1924 rokiem. Chodzi nie tylko o konkretną olimpiadę, ale też o fakt, że zauważalne były już wówczas pojedyncze skutki społeczne I wojny światowej, takie jak rosnąca frustracja<sup>14</sup> – potwornie okaleczeni weterani, bagażowi na stacji w Cambridge, nosząc walizki młodych studentów, stwierdzają: „Po to poszliśmy na wojnę. Żeby takie gnojki mogły się uczyć” – ale mocarstwowa pozycja Wielkiej Brytanii nie została jeszcze w pełni zagrożona. Występ na igrzyskach ma być jej potwierdzeniem i emanacją – sukcesem odniesionym ku chwale króla i szeregu innych instytucji (w tym uniwersytetu i Kościoła protestanckiego) stanowiących o istocie tego, co brytyjskie. W taki właśnie sposób lekkoatletyka jest opisywana przez rektorów kolegów w Cambridge (John Gielgud i Lindsay Anderson<sup>15</sup>): jako „ważny element procesu edukacyjnego kształtujący charakter, odwagę, uczciwość, samozaparcie, a przede wszystkim lojalność i oddanie wobec innych”, czyli konglomerat cech, w ich konserwatywnym przekonaniu, konstytuujących Imperium. Dlatego z pewną dozą niechęci przyjmują oni fakt, że najszybszym studentem – i to od kilkuset lat – oraz reprezentantem kraju na olimpiadzie okazuje się Abrahams, nie tylko Żyd, ale i syn finansisty z City („Czymże jest finansista?” – „Nie wiem. Prawdopodobnie pożyczka pieniądze”). Ich pogarda jest zauważalna, lecz ukrywana za chłodną maską

<sup>12</sup> E. Cashmore, *Chariots of Fire: Bigotry, Manhood and Moral Certitude in an Age of Individualism*, „Sports in Society” 2008, t. 11, nr 2–3, s. 159–173, [online] <[http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots\\_of\\_fire.pdf](http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots_of_fire.pdf)>, dostęp: 31.12.2013.

<sup>13</sup> C. Monk, dz. cyt., s. 181.

<sup>14</sup> Film całkowicie pomija jednak społeczne tło lat 1919–1924 (kiedy toczy się akcja); składały się na nie przede wszystkim problemy na rynku pracy, strajki, zubożenie znacznych części społeczeństwa.

<sup>15</sup> Reżyser innego słynnego filmu ze sportem w tle, czyli *Sportowego życia* (*This Sporting Life*, 1963).

uprzejmości – nie na tyle jednak, by miała ująć uwadze młodego człowieka. Podczas rozmowy z Abrahamsem nie okazują mu więc niechęci i lekceważenia jawnie (co czyni chociażby portier w uczelnianym kolegium), lecz wytykają zachowanie niegodne brytyjskiego dżentelmena – „w swej pogoni za sukcesem zatraciłeś ideały”. Antysemickie uwagi wygłaszają między sobą. W czasach, w których „sekunda mniej lub więcej nie robi różnicy”, zawodnicy sami sobie wykopują dołki startowe w bieźni, a istotnym elementem rywalizacji w lekkoatletyce jest jej amatorski charakter – etos nie wygranej, lecz samej rywalizacji – grzechem Abrahamsa jest profesjonalizacja i zaangażowanie (za pieniądze) zawodowego trenera. Co gorsza – z punktu widzenia rektorów – Sam Mussabini (nominowany do Oscara Ian Holm) jest pół-Arabem i pół-Włochem. W jednej ze scen, po wyścigu, stwierdza on: „Zawody? To żarty. Widziałem zamieszki lepiej zorganizowane”. I choć kwestia profesjonalizacji sportu jest w filmie ukazana w sposób ambiwalentny – jego prawdziwe piękno jednak leży poza nią – to właśnie wzruszenie Mussabiniego, gdy jego podopieczny zdobywa upragnione złoto, jest szczere. Nie jest taka natomiast celebracja rektorów, podszyta snobizmem, bigoterią i obłudą. Co charakterystyczne, trener jest wykluczony z obiektów sportowych (a wnosząc z losów jego i Abrahamsa, jest to wyłączenie znacznie wykraczające poza stadion olimpijski), nie może więc na własne oczy oglądać dekoracji. Również widzowie jej nie obserwują, zmuszeni do podzielenia ograniczonego punktu widzenia Mussabiniego. Cześć brytyjskiej fladze wciąganej na maszt przy dźwiękach hymnu oddaje on w pokoju hotelowym i – patrząc na uroczystość przez okno – staje na baczność ze zdjętym na znak szacunku kapeluszem w dłoni.

## Wobec innych

Relacja między władzami uczelni a Abrahamsem – związana z wątkiem jego indywidualnych zmagania – zalicza się raczej do podszytej krytycyzmem kategorii „Anglicy wobec swoich”; stąd negatywny obraz zmurszałych reprezentantów instytucji imperialnych. Natomiast w rywalizacji międzynarodowej, w bezpośrednim starciu reprezentacji mocarstwa przemijającego i nadchodzącego, czyli brytyjskiej i amerykańskiej, ocena jest w swej wymowie jednoznaczna i sięga zresztą daleko poza granice patriotyzmu. Chodzi tu nie tylko o zgodne z prawdą historyczną zwycięstwo Abrahamsa w biegu na sto metrów i Liddela na czterysta (pokonali oni Amerykanów, Jacksona Scholza i Horatio Fitcha<sup>16</sup>)

<sup>16</sup> W filmie pokazano zwycięstwo Liddela na czterysta metrów nad Charlesem Paddockiem. Tak naprawdę to jednak Abrahams pokonał Paddocka na sto metrów (Amerykanin dobiegł piąty), a ten z kolei zdystansował Liddela na dwieście metrów (Liddel był trzeci, Paddock drugi). Historię startu Brytyjczyków na olimpiadzie w Paryżu opisali m.in.: W.J. Weatherby w biografii Erica Liddela *Chariots of Fire*, San Francisco 1983, i E. Cashmore w cytowanym już artykule *Chariots of Fire: Bigotry, Manhood and Moral Certitude in an Age of Individualism*.

oraz fikcyjne drugie miejsce lorda Lindsaya<sup>17</sup> w biegu przez płotki, ale także o sposób ukazywania tych dwóch drużyn i źródeł ich sukcesów.

Krótkie sceny z treningu oraz migawki ukazujące przybycie Amerykanów na olimpiadę oraz ich późniejsze zachowanie podczas przygotowań i startów ukazują dwie wiodące cechy. Pierwszą jest arogancja i nadmierna pewność siebie – trener Charliego Paddocka całkowicie lekceważy Erica Liddela (czyli przyszłego zwycięzcę) w biegu na czterysta metrów, stwierdzając, że jako sprinter nie poradzi on sobie z rozłożeniem sił. Amerykanie są więc tak zadufani w sobie, że nie respektują przeciwnika (chwalebny wyjątkiem jest Scholz, o czym poniżej) ani nie zadają sobie trudu, by go zrozumieć, co w efekcie ich gubi. Brytyjskimi dobrymi manierami i elementarnym szacunkiem dla przeciwnika wykazują się zaś nie tylko zawodnicy reprezentujący Koronę, lecz również obecny na olimpiadzie książę Walii, ściskając każdemu dłoń i życząc mu powodzenia.

Drugą cechą Amerykanów, równie negatywnie ocenianą, jest wspomniana już wyżej profesjonalizacja – tutaj całkowita, niezłagodzona ludzkim zachowaniem, emocjami i wzruszeniem Sama Mussabiniego. Scena z treningu amerykańskiej drużyny swą dyscypliną, surowością i dehumanizacją przywodzi na myśl wojskowy dryl – trenerzy krążą między zawodnikami z tubami, wykrzykując do nich polecenia, ci natomiast mechanicznie wykonują kolejne ćwiczenia, wkładając w nie z pewnością dużo wysiłku, ale niekoniecznie serce. Nie ma tu mowy ani o prawdziwym zaangażowaniu wyrastającym ponad ambicje, ani o honorze – liczy się tylko zimna rywalizacja, nieomal laboratoryjna precyzja zapowiadająca przyszłość dyscyplin sportowych (i nie tylko). To nieprzyjemne wrażenie wsparte jest nagrodzoną Oscarem muzyką Vangelisa, jakże inną od tej z pamiętnej sceny początkowej, ukazującej w zwolnionym tempie głównych bohaterów biegnących po plaży.

Stare, dobre, brytyjskie wartości zostają zatem w *Rydwanach ognia* zestawione z nowoczesną amerykańskością, z nadchodzącym supermocarstwem reprezentowanym przez superludzi. Choć przecież niepozbawiona wad, Anglia jest więc idealizowana – przez sam sposób ukazania drugiej strony. Zawodnicy brytyjscy bynajmniej nie potrzebują morderczych treningów, by osiągać sukcesy, dla nich jest to raczej coś naturalnego, zdobywanego oczywiście ciężką pracą, ale nie za wszelką cenę. Każdy z nich ma swoją metodę, sugerującą pewną wyższość nad wynalazkami Nowego Kontynentu. Liddel biega po szkockich wzgórzach, wspomagany przez kochających i wiernych przyjaciół oraz niesiony pragnieniem chwalenia swym talentem Boga, Abrahams wprowadzie zatrudnia zawodowca Mussabiniego, ale rodzi się między nimi emocjonalna więź, jak między ojcem a synem. Lord Lindsay osiąga swój sukces z arystokratyczną nonszalancją (choć w przeciwieństwie do Amerykanina Paddocka wcale nie jest arogancki, wręcz skromny i niezwykle lojalny), czarującą

---

<sup>17</sup> Postać ta była wzorowana na prawdziwym lekkoatlecie, lordzie Davidzie Burghleyu (i jego metodach treningowych). Nie był on jednak rówieśnikiem Abrahamsa i nie startował w Paryżu, nie zgodził się też na wykorzystanie swego nazwiska w filmie.



swobodą i fantazją. Pokazuje to jedna z bardziej znanych scen, w której Lindsay trenuje bieg przez płotki w swojej posiadłości, wyposażonej w nieodłączny, doskonale utrzymany trawnik. Na każdej przeszkodzie kamerdyner ustawia napełnioną po brzegi lampkę szampana, lord zaś musi pobiec tak, by nie wyłała się ani jedna kropla<sup>18</sup>.

## Wobec swoich

Na poziomie jednostkowym, w opowiadaniu o poszczególnych bohaterach, a zarazem czterech różnych postawach, akcent położony zostaje na to, czym dla każdego z nich jest „szansa prawdziwej wielkości”, wspomniana w otwierającym film przemówieniu. Znakomita większość obrazu koncentruje się bowiem nie na rywalizacji z Amerykanami, lecz wewnętrznych zmaganiach poszczególnych postaci i ukazaniu ich motywacji. Te zaś są bardzo niejednorodne, dzięki czemu sam sport zyskuje szerokie znaczenie. Co niezwykle istotne, dzięki zróżnicowaniu pomiędzy zawodnikami, z których nie wszyscy odnoszą przecież sportowy sukces, twórcy wskazują też, co – poza „nadzieją w sercach i skrzydłami u stóp” – może przynieść sukces. Paradoksalnie, ścieżki prowadzące do chwały niekoniecznie potwierdzają tezę o lansowaniu w *Rydwanach ognia* narodowego triumfalizmu w służbie Koronie. Spośród czterech głównych bohaterów medalu nie zdobywa tylko jeden – Aubrey Monague. Jest on zarazem jedynym, który swój start w olimpiadzie poświęca właśnie ojczyźnie, chcąc przede wszystkim, by rodzice i rodacy byli z niego dumni. Nie motywuje go więc nic poza najprościej pojętym patriotyzmem, brak mu wewnętrznej gorączki, głębszych potrzeb, fantazji. Dlatego przegrywa. Nie jest to z pewnością przypadek, ponieważ Monague to postać fikcyjna. Gdy przeżywa swą klęskę, Abrahams – dopiero oczekujący na start – nazywa go człowiekiem „zadowolonym”. Podsumowuje – może nawet z pewną dozą zazdrości – jego prostolinijność i naiwność, sympatyczną przeciętność, której nie można przypisać żadnemu z pozostałych trzech bohaterów.

Dla Abrahamsa bieganie jest bronią – przeciw ostracyzmowi, dyskryminacji, wzgardliwym określeniom „Żyd”, „finansista” słyszanych z ust „prawdziwych Brytyjczyków”. Zaznaczone jest zresztą, że bohater nie brał udziału w I wojnie światowej (był za młody), więc areną zmagania jest dla niego stadion, a nie pole bitwy. Abrahams nosi w sobie wielki gniew pomieszany z chorobliwą dumą, bieganiem dowodzi sobie i innym (choć nie najbliższym, przyjaciółom i narzeczonej – im nie musi), jak wiele jest wart. Gdy już to pokaże, gdy będzie najlepszy, szybszy od „najszybszych ludzi świata” (czyli Amerykanów), zyska wreszcie swego rodzaju wewnętrzny spokój, nie będzie musiał nigdy więcej dostrzegać mniej lub bardziej zawołowanych inwektyw. Zwycięstwo to coś, czego mu nikt nie odbierze. Powoduje więc nim nie chęć służenia

<sup>18</sup> Sytuacja ta była wzorowana na rzeczywistych treningach wspomnianego powyżej lorda Davida Burghleya.

chwale ojczyzny, a nawet nie próba wykupienia się w łaski jej przedstawicieli – jak dalece ma je w pogardzie, pokazuje scena, w której wyjaśnia profesorom w Cambridge, że „pan Mussabini jest pół-Arabem”, co oczywiście wywołuje ich oburzenie. Wartość ma wyłącznie pragnienie zaspokojenia własnej ambicji. Wszystko inne – poza wyzwaniem – jest mniej istotne lub całkiem nieważne.

Warto przy okazji zauważyć, że grający Abrahamsa Ben Cross był „tworzącą” kina dziedzictwa lat osiemdziesiątych (potem rolę tę przejęła cała grupa znakomych aktorów, takich jak Anthony Hopkins, Emma Thompson, Helena Bonham-Carter). Cross zdobył dużą popularność, grając w *Dalekich pawilonach*, serialu należącym do podnurtu *heritage*, jakim jest wspomniane już *Raj Revival*, czyli filmy pokazujące brytyjskie panowanie w kolonialnych Indiach. To właśnie w filmach z tego nurtu ujawniało się prawdziwie neokolonialne podejście – o czym może świadczyć sam fakt, że Indusa gra biały aktor, stając się istotnym argumentem dla przeciwników całego brytyjskiego kina dziedzictwa.

W *Rydwanaach ognia* również w wypadku Liddela (z powodu pochodzenia jest on zresztą postacią podobnie marginalizowaną jak Abrahams) kraj jest zepchnięty na plan dalszy. Spojrzenie bohatera na patriotyzm bynajmniej nie wynika jednak z wewnętrznych szkocko-angielskich konfliktów (jest niewątpliwie lojalnym poddanym). Odsunięcie to dokonuje się wprost, Liddel musi bowiem dokonać pewnego istotnego wyboru związanego z wiarą. Jako żarliwy chrześcijanin i misjonarz, dodatkowo poddany presji ze strony siostry dewotki, pragnie „dzień święty święcić” i nigdy nie biega w niedzielę. Okazuje się jednak, że eliminacje w jego dyscyplinie – biegu na sto metrów, w którym jest zdecydowanym faworytem – wypadają właśnie wtedy. Liddel, motywowany nakazem sumienia, odmawia więc startu, mimo że naciskają na niego – mniej lub bardziej uprzejmie – nie tylko przedstawiciele władz brytyjskiego związku olimpijskiego, przerażeni perspektywą utraty „pewnego” medalu, ale i sam książę Walii. Znaczące jest oczywiście to, że – nieudanej – perswazji próbuje tu sam przedstawiciel monarchii. Mimo misyjnego zaangażowania Liddela w Chinach (gdzie się zresztą urodził) nie jest też tak, że jego religijność ukazano jako jedną z owych brytyjskich cnót fundujących wspaniałość Imperium. Oczywiście w tym świecie jest powszechnie akceptowana hierarchia, zaznaczona również w pertraktacjach z bohaterem: najpierw ojczyzna i Korona, potem wszystko inne. Patriotyzm i religijność, nawet jeśli ta druga wchodzi w skład tego pierwszego, nie są ani równoważne, ani zamienne. Co więcej, wiara Liddela ma charakter podobny do ambicji Abrahamsa – jest indywidualną, wewnętrzną siłą napędzającą bohatera, wypływającą z jego wnętrza, a nie ukształtowaną w toku edukacji, socjalizacji i wychowania. Wierze Liddela bliżej do jego biegania – bohater żywi przekonanie, że jedno i drugie jest znakiem Bożej łaski, startuje więc, by „uczcić Boga”, i zawsze w momencie przekraczania mety unosi głowę ku niebu. Inną dostrzeganą przez niego analogią między religią a sportem jest zawarty w nich obu egalitaryzm. Wszyscy, kobiety i mężczyźni, mają takie same szanse w bieganiu, podobnie jak są równi w oczach Stwórcy. Również Abrahams widzi w sporcie szansę na zaprzeczenie

społecznym hierarchiom i ustalenie nowych – nie dziedzicznych, lecz opartych na samodzielnie wypracowanych, indywidualnych zasługach. To ich postawa jest zapowiedzią przyszłości.

Duchowa postawa Liddela umożliwiła – jedyny w filmie – moment pozytywnego ukazania Amerykanina. Przed startem Scholz – najwyraźniej także żarliwym chrześcijanin – w geście solidarności daje Liddelowi kartkę ze wspierającym jego postawę cytatem z Ewangelii<sup>19</sup>. Jako jedyny w swej drużynie widzi też w Szkocie zagrożenie dla mierzącego się z nim Paddocka, ponieważ zdaje sobie sprawę, że kieruje nim coś, czego nie dostrzegają inni, skupieni jedynie na pomiarach wytrzymałości fizycznej i kwestiach właściwego rozłożenia sił w biegu.

Eric Liddel zdobywa jednak upragnione – przez siebie i przez innych – złoto olimpijskie. Jest to okazja, by uczcić prawdziwie piękny gest *fair-play*, współtworzący charakter lorda Lindsaya i pokazujący wszelkie uroki sportu sprzed epoki ścisłych regulaminów i zaawansowanej profesjonalizacji. Już podczas zawodów Lindsay oddaje bowiem „swoją” start na czterysta metrów Liddelowi, argumentując, że to Liddel ma większe szanse na tym dystansie niż on sam<sup>20</sup>. Dla lorda najistotniejsza jest gra zespołowa, dobro drużyny, przyjaźń i lojalność. Zostało to zaznaczone już w pierwszej części filmu, podczas biegu uczelnianego w Cambridge. Początkowo ma startować tylko Abrahams, gnany ambicją bycia najlepszym studentem, i to od kilkuset lat. Jako drugi na linii staje jednak Lindsay – nie tyle jednak po to, by wygrać, ile by bardziej zmotywować Abrahamsa, dać mu przeciwnika, z którym mógłby się mierzyć i dzięki temu lepiej pobiec<sup>21</sup>. Dla Lindsaya sport jest więc swego rodzaju kaprysem, rozrywką, jednocześnie pozwalającą mu budować relacje międzyludzkie, pielęgnować przyjaźń, pokazywać bezinteresowność. Jest dżentelmenem, prawdziwym amatorem, czyli tym, którego pobudką są pasja i miłość. Dla niego to wszystko jest ważniejsze niż start w imię chwały Imperium, choć oczywiście tak zbudowany portret lorda ma na celu współtworzenie obrazu angielskiej wspaniałości. Może jest to wręcz celowe przeciwstawienie się, jakże częstemu, obrazowi gnuśnego, nadętego i zarozumiałego brytyjskiego arystokraty.

## Konflikt ideologiczny

*Rydwany ognia* są dużo trudniejsze do jednoznacznej oceny proponowanej w nich ideologii niż inne filmy z nurtu *heritage*, takie jak wymienione dzieła Ivory’ego, a zwłaszcza *Raj Revival* (choć z odmiennych powodów). O ile w *Raj Revival* anglocentryzm i patriachalizm, na których ufundowane było

<sup>19</sup> W rzeczywistości to nie Scholz dał Liddelowi kartkę, lecz masażysta drużyny amerykańskiej.

<sup>20</sup> Naprawdę grafik biegów był znany wiele miesięcy wcześniej, Liddel podjął więc decyzję ze znacznym wyprzedzeniem, co pozwoliło mu odpowiednio się przygotować na dłuższy dystans.

<sup>21</sup> W rzeczywistości bieg ten ukończył właśnie lord Burghley, na którym wzorowano postać Lindsaya.

Imperium, są promowane, o tyle Ivory konsekwentnie je podważa i krytykuje. Z kolei *Rydwany ognia*, choć koncentrują się wyłącznie na mężczyznach, ich ambicjach i zmaganiach<sup>22</sup>, nie sposób jednoznacznie zaliczyć do grupy dzieł gloryfikujących epokę thatcherowską i wykorzystanych do podnoszenia patriotycznej świadomości podczas wojny o Malwinę-Falklandy (toczonej z Argentyną w 1982 roku)<sup>23</sup>. Reżyser filmu, Hugh Hudson, i nagrodzony Oscarem scenarzysta, Colin Wellend, nie są bowiem całkiem konsekwentni w opiewaniu brytyjskich cnót – ani też w wytykaniu wad. Wydaje się jednak, że jednoznaczność w ocenie tego, co na ekranie, jest potrzebna jedynie w kontekście dyskusji o kinie dziedzictwa, nadal toczonej w odniesieniu do politycznych podziałów w Wielkiej Brytanii lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Oglądając film współcześnie, można widzieć w nim metaforę tamtych czasów, ale też od nich abstrahować, tęskniąc po prostu za epoką, gdy sport był sprawą heroiczną, gdy możliwe były gesty wielkie (jak ten Lindsaya) i polityczne (Abrahams zwycięża i jako sportowiec, i jako Żyd) – niekoniecznie zaś za „starą, dobrą Anglią”. Ponadto truizmem jest przecież stwierdzenie, że jedną z najważniejszych ról sportu jest budowanie plemiennej jedności i wzbudzanie patriotycznej dumy. Hudson i Wellend czynią to – bardziej dając się jednak porwać mitycznemu wręcz urokowi lekkoatletyki niż nacjonalizmowi – zastanawiając się jednocześnie nad ekskluzywnością kategorii narodu oraz funkcjonującymi w społeczeństwie mechanizmami wykluczania/włączania. Odbierając swojego Oscara, Wellend powiedział wprawdzie: „British are coming”, ale nie powiedział przecież: „British are perfect”.

### Bibliografia

- Cashmore E., *Chariots of Fire: Bigotry, Manhood and Moral Certitude in an Age of Individualism*, „Sports in Society” 2008, t. 11, nr 2–3, s. 159–173, [online] <[http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots\\_of\\_fire.pdf](http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots_of_fire.pdf)>, dostęp: 31.12.2013.
- Hall S., *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: *The British Cinema Book*, red. R. Murphy, London 2009.
- Higson A., *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*, Oxford 2003.
- Jagielski S., *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.
- Leniarski R., *Olimpijska Antyгона*, „Książki” 2011, nr 3.
- Markowski M.P., *Postkolonializm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Monk C., *The British Heritage-film Debate Revisited*, w: *British Historical Cinema*, red. C. Monk, A. Sargeant, New York – London 2001.
- Said E., *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.

<sup>22</sup> Było to zresztą zgodne z niepisaną maskulinistyczną regułą ówczesnych igrzysk, będących „wyłącznie męskim zmaganiem... z aplauzem pań jako nagrodą” (za: E. Cashmore, dz. cyt.).

<sup>23</sup> Tamże.

## Streszczenie

Autorka prezentowanego tekstu omawia kwestię napięcia ideologicznego między post- i neoimperialnym podejściem do przeszłości Wielkiej Brytanii w tak zwanym kinie dziedzictwa – na przykładzie filmu Hugh Hudsona *Rydwany ognia* (1981). Kwestię tę analizuje w oparciu o wizerunek i rolę sportu oraz sportowców – film opowiada bowiem o starcie lekkoatletów na olimpiadzie w Paryżu w 1924 roku. Uwzględnia także stosunek bohaterów do własnej tradycji i kultury oraz sposób ukazania głównych rywali – przedstawicieli Wielkiej Brytanii i kolejnego globalnego imperium, Stanów Zjednoczonych.

## Summary

### ***Chariots of Fire* and Neo-Imperialism in British Heritage Cinema**

The author focuses on ideological tensions between post- and neo-imperialism in depicting Great Britain's historical past in so-called heritage cinema (vintage movies), in particular in *Chariots of Fire*, directed by Hugh Hudson (1981). Since the movie's main subject is sport – the British runners in the Paris Olympics in 1924 – the image of sportsmen and sport itself becomes a key problem in relation to British culture and tradition, as well as relations with the English team's greatest rival, the new-born empire – the United States of America.

Bartosz Kazana

## Amerykańskie debiuty Carola Reeda i Davida Leana – *Trapez* i *Most na rzece Kwai*

**Słowa kluczowe:** film angielski, kino narodowe, Carol Reed, David Lean, Hollywood

**Key words:** British cinema, national cinema, Carol Reed, David Lean, Hollywood

Kiedy w 1997 roku na liście National Film Registry (NFR) Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych wśród najważniejszych filmów amerykańskich znalazły się *Most na rzece Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) i *Lawrence z Arabii* (*Lawrence of Arabia*, 1962) Davida Leana, ożyły na nowo dylematy związane z próbą określenia istoty kina narodowego i wyłuskania reprezentatywnych dla każdej kinematografii przykładów świadczących o jej oryginalności i, przede wszystkim, odrębności w stosunku do dominującego modelu kina hollywoodzkiego. Oto bowiem wśród największych osiągnięć amerykańskiego kina znalazły się filmy Brytyjczyka, i to jednego z twórców najsilniej utożsamianych z angielską kinematografią, a w szczególności z okresem jej odnowy po II wojnie światowej – autora *Spotkania* (*Brief Encounter*, 1945) i klasycznych adaptacji prozy Karola Dickensa: *Wielkich nadziei* (*Great Expectations*, 1946) i *Oliwera Twista* (*Oliver Twist*, 1948). Ponadto oba zamieszczone na liście filmy miały silne konotacje narodowościowe, odwołując się do tradycji kolonialnej Korony i charakterystyki bohaterów opartej na stereotypowym modelu angielskości. Ich fabuły były głęboko zakorzenione w historii Wielkiej Brytanii, a narracja przyjmowała angielski punkt widzenia. Wreszcie, bohaterowie obu dzieł – powściągliwy i zasadniczy pułkownik Nicholson w *Moście na rzece Kwai* oraz obieżyświat-marzyciel Thomas Edward Lawrence w filmie *Lawrence z Arabii* – to postaci niekonwencjonalne w sposób charakterystyczny dla protagonistów angielskiego kina tamtego okresu. Postrzegani z dystansu, czyli nie przez angielskiego widza, mogą sprawiać wrażenie dziwaków, skrywających pod maską ekstrawagancji niechęć do ukazywania uczuć, utożsamianą schematycznie z mieszkańcami Albionu. Mimo to zostali oni w pewnym sensie „zawłaszczeni” na rzecz grupy postaci reprezentatywnych dla spuścizny kulturowej Stanów Zjednoczonych. I choć nie ma przeszkody po temu, aby za film amerykański uznać utwór, którego bohaterowie mają inny rodowód, to jednak w wypadku wspomnianych filmów Leana przyporządkowanie ich jednoznacznie do kina amerykańskiego może wzbudzać uzasadnione wątpliwości.

Kontrowersje związane z wpisaniem na listę NFR przywołanych filmów Leana nie były jednak niczym nowym. Stanowiły bowiem w pewnym sensie echo wydarzeń sprzed pięćdziesięciu lat, kiedy *Most na rzece Kwai* jako

pierwszy angielski film wspiął się na szczyt zestawień najbardziej kasowych filmów w Stanach Zjednoczonych (dzieło Leana zarobiło 22 miliony dolarów przy budżecie wynoszącym niecałe 3 miliony dolarów). Amerykańscy komentatorzy podkreślali wówczas, że fakt, iż *Most na rzece Kwai* zrealizowała angielska ekipa i z większościowym udziałem Anglików w obsadzie<sup>1</sup>, nie jest w tym wypadku czynnikiem decydującym w określeniu jego przynależności narodowej. Film powstał bowiem z inicjatywy amerykańskiego producenta (Sam Spiegel) i za pieniądze hollywoodzkiej wytwórni (Columbia), która zapewniła mu ponadto szeroką dystrybucję<sup>2</sup>.

Wszelkie próby rygorystycznej atrybucji filmów pod względem ich przynależności narodowej kończą się, prędzej czy później, fiaskiem, choć badania historycznofilmowe poświęcone temu problemowi są wciąż żywe<sup>3</sup>. Mechanizm filmowej koprodukcji, współcześnie motywowany przede wszystkim zjawiskiem globalizacji, ma bowiem w kinie światowym długą historię i uprawomocnia funkcjonowanie twórców filmowych kojarzonych z daną kinematografią poza jej lokalnymi strukturami. Dopuszcza on także łączenie sił twórczych i źródeł finansowych różnego pochodzenia w celu osiągnięcia najdogodniejszych warunków realizacyjnych. O współpracy Davida Leana (1908–1991) i Carola Reeda (1906–1976) z amerykańskimi producentami zdecydowała specyfika biznesowa angielskiej kinematografii, niemal od początku swego istnienia związanej ściśle z Hollywood, zarówno jako beneficjentem tamtejszego przemysłu filmowego, jak i – ze względu na wspólny język – partnerem na amerykańskim rynku dystrybucyjnym. Zależności te znalazły odbicie między innymi w dużym ruchu migracyjnym pomiędzy oboma kinematografiami. W okresie embrionalnym angielskiego kina, a więc do przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, ruch ten odbywał się głównie w jedną stronę. Amerykańskie wytwórnie tworzyły w Wielkiej Brytanii lokalne oddziały, realizując tam tańsze filmy z przeznaczeniem na rynek europejski. Od czasu sukcesu na amerykańskim rynku *Prywatnego życia Henryka VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933, reż. Alexander Korda) rozpoczęła się również migracja w drugą stronę. Do lat pięćdziesiątych oba kraje łączyły silne więzi i zależności handlowe, decydujące o charakterze relacji obu kinematografii względem siebie<sup>4</sup>. Wiodącą pozycję posiadała niezmiennie hollywoodzka machina filmowa – stabilna finansowo i doskonale rozwinięta pod względem technologicznym. Dla pokolenia angielskich reżyserów urodzonych w pierwszej dekadzie XX wieku, takich jak David Lean, Carol Reed, Thorold

<sup>1</sup> Gwiazdą filmu był hollywoodzki aktor William Holden, grający jednak drugoplanową rolę amerykańskiego jeńca, który ucieka z obozu w Kanchanburi, a następnie powraca tam z alianckim wojskiem. Centralną postacią fabuły jest postać Anglika, pułkownika Nicholsona, w którą wcielił się Alec Guinness.

<sup>2</sup> G.D. Phillips, *Beyond the Epic. The Life & Films of David Lean*, Kentucky 2006, s. 251.

<sup>3</sup> Zob. np. *Theorising National Cinema*, red. V. Vitali, P. Willemsen, London 2008, w tym rozdział *British Cinema as National Cinema* autorstwa Johna Hilla.

<sup>4</sup> O relacjach biznesowych brytyjskiego i amerykańskiego przemysłu filmowego oraz ich wpływie na angielską kinematografię pisałem szerzej w książce *Nurt autorski w kinie brytyjskim w latach 1945–1951* (Kraków 2013).

Dickinson, Anthony Asquith czy Michael Powell, którzy w latach czterdziestych osiągnęli sukces artystyczny i komercyjny, zwrot w stronę Hollywood w połowie następczej dekady był naturalnym krokiem w dalszej karierze.

O próbach zaistnienia wspomnianych powyżej reżyserów w Hollywood zdecydowała przede wszystkim pogarszająca się od końca lat czterdziestych sytuacja angielskiego przemysłu filmowego, borykającego się z zadłużeniem i złym ustawodawstwem. Po zamknięciu w 1954 roku National Finance Company, instytucji utworzonej zaledwie sześć lat wcześniej w celu pośrednictwa państwa w finansowaniu produkcji filmowej<sup>5</sup>, symbolicznym końcem kinematografii angielskiej – w kształcie, w jakim funkcjonowała ona od co najmniej ćwierćwiecza – była śmierć Alexandra Kordy w styczniu 1956 roku. Korda, wpływowy biznesmen, mentor i opiekun angielskich twórców, od początku lat trzydziestych był gwarantem prosperity brytyjskiej kinematografii. Dla niego swoje ostatnie angielskie filmy nakręcili w połowie lat pięćdziesiątych Reed i Lean. W obliczu kolejnego załamania w angielskim przemyśle filmowym, a także dokonującej się w tym okresie zmiany pokoleniowej w świecie sztuki, obaj reżyserzy podjęli próbę przejścia do Hollywood<sup>6</sup>, tym bardziej, że od czasu wojny cieszyli się tam bardzo dobrą opinią. Obu wyróżniono nagrodami Amerykańskiej Akademii Filmowej: Leana jako współautora, wraz z Noëllem Cowardem, filmu *Nasz okręt (In Which We Serve..., 1942)*, modelowego przykładu angielskiego kina propagandowego, zaś Reeda – jako współreżysera, razem z Garsonem Kaninem, filmu dokumentalnego *Prawdziwa chwata (True Glory, 1945)*, efektownego podsumowania zwycięstwa Aliantów w Europie. Amerykańska publiczność znała również późniejsze filmy obu reżyserów: przede wszystkim dobrze przyjęte za oceanem *Spotkanie i – wówczas nowy – Urlop w Wenecji (Summertime, 1955)* Leana, oraz zrealizowany przy współdziałaniu Davida O. Selznicka obraz *Trzeci człowiek (The Third Man, 1949)* Carola Reeda, z Orsonem Wellesem, ikoną amerykańskiego kina, w roli głównej.

W połowie lat pięćdziesiątych Hollywood przeżywało jednak własny kryzys. Przemiany w społeczeństwie amerykańskim w okresie powojennym przyczyniły się do wzrostu popularności telewizji i, co za tym idzie, odebrania kinu dużej części publiczności<sup>7</sup>. Pomiędzy 1946 a 1957 rokiem łączna obecność widzów w amerykańskich kinach w jednym tygodniu spadła z 98 do 47 milionów. Zamknięto w tym czasie około czterech tysięcy kin<sup>8</sup>. Pozytywnym aspektem destabilizacji w przemyśle filmowym było uniezależnienie się wielu twórców. Podjęli się oni samodzielnej produkcji własnych utworów, choć nadal za pokrycie kosztów powstania i dystrybucję ich filmów były odpowiedzialne w dużym stopniu wytwórnie molochy. W ten sposób działali od

<sup>5</sup> UK Media Laws: Cinema and Films, [online] <[http://www.terrmedia.co.uk/reference/law/UK\\_media\\_law/cinema\\_and\\_film\\_laws.htm](http://www.terrmedia.co.uk/reference/law/UK_media_law/cinema_and_film_laws.htm)>, dostęp: 25.08.2013.

<sup>6</sup> R.F. Moss, *The Films of Carol Reed*, New York 1987, s. 215.

<sup>7</sup> P. Lev, *History of the American Cinema*, t. 7: *Transforming the Screen 1950–1959*, Berkeley 2003, s. 216.

<sup>8</sup> K. Thompson, D. Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York 2003, s. 328.



jakiegoś czasu nowi partnerzy biznesowi Leana i Reeda. Firma Hechler Productions Bena Hechta i Burta Lancastera współpracowała z United Artists, Horizon Pictures Sama Spiegła – z Columbia. Taka forma współpracy dawała niezależnym firmom produkcyjnym przede wszystkim dużą swobodę działania w kwestiach artystycznych. Pozwalała na samodzielny wybór tematów filmowych, dobór obsady i ekipy realizatorskiej. W szerszej perspektywie był to skuteczny sposób na ożywienie skostniałej produkcji hollywoodzkiej, technicznie w nią nowego ducha spod znaku kina autorskiego.

Elementem szeroko zakrojonego procesu reorganizacji struktury Hollywoodu był zastrzyk nowych talentów zza granicy. Lean i Reed, przyzwyczajeni do swobody artystycznej i niezależności w podejmowaniu najważniejszych decyzji związanych z realizacją filmów, dostrzegli we współpracy z niezależnymi producentami szansę na jak najmniej kompromisowy transfer do Hollywood. Nowe zwyczaje panujące w mekce amerykańskiego kina, dzięki którym reżyser filmowy odpowiadał przed bezpośrednim zleceniodawcą, a nie zarządem wytwórni, zachęciły Reeda do przyjęcia oferty wyreżyserowania *Trapezu* (*Trapeze*, 1956) od Hechta i Lancastera. Podobne względy zadecydowały o zaangażowaniu się Leana w realizację *Mostu na rzece Kwai*, projektu Spiegła. Oba reżyserom sprzyjał również inny czynnik związany ze zmianami w Hollywood. Przeobrażenia z połowy lat pięćdziesiątych przyniosły wyraźną dywersyfikację tematyki filmów i rozluźnienie ich gatunkowego gorsetu. Zanik tradycyjnego podziału w obrębie kina gatunku umożliwił bardziej ambitnym twórcom sięgnięcie na większą niż do tej pory skalę po tematykę społeczną, polityczną bądź obyczajową, ukazaną ponadto w sposób mniej szablonowy niż dotychczas<sup>9</sup>. Ambitny charakter *Trapezu* i *Mostu na rzece Kwai* dowodzi rzeczywistego wymiaru tych zmian.

Zarówno Lean, jak i Reed wiedzieli doskonale, że kredyt zaufania, jakim obdarzyli ich amerykańscy producenci, nie wynikał w gruncie rzeczy z walorów artystycznych ich filmów ani z silnej pozycji na rynku europejskim. Ponadto, w sensie komercyjnym, wartość rynkowa ich nazwisk – jakkolwiek to nie brzmiałoby – była stosunkowo niska w porównaniu z wielkimi nazwiskami Hollywoodu. Ogromną zaletą obu reżyserów były za to ich umiejętności adaptacyjne, bowiem w swojej dotychczasowej twórczości odwoływali się oni wielokrotnie do bieżących rozwiązań stylistyczno-kompozycyjnych znanych z filmów hollywoodzkich. Pokolenie reżyserów, do którego należeli Lean i Reed, nie tylko wychowało się na filmach hollywoodzkich, ale i nigdy nie kryło fascynacji tamtejszą kinematografią. Gwarantowali oni zatem utrzymanie standardów korespondujących z oczekiwaniami amerykańskiej widowni. Jednocześnie, jako twórcy o ukształtowanych i autonomicznych osobowościach artystycznych, wnosili do filmów autorskie „ja”, co także zapewniało filmowi autorski szlif, jak i było wykorzystywane jako atut na etapie sprzedaży filmu – zapowiadanego jako dzieło twórcy o szczególnym artystycznym prestiżu.

<sup>9</sup> P. Lev, dz. cyt., s. 63.

Z oczekiwaniami Hollywoodu korespondowała również postawa Leana i Reeda jako twórców filmowych. Obaj dalecy byli od intelektualnego podejścia do kina, postulowanego w tym okresie przez środowiska skupione wokół najbardziej wpływowych europejskich czasopism filmowych: „Cahiers du Cinéma” – we Francji i „Sequence” – w Wielkiej Brytanii. Lean i Reed nie idealizowali pojęcia autora filmowego, nie popadali również w radykalizm w kwestiach estetycznych. Rozumieli wagę społecznej roli kina i jego wartość edukacyjną, w czym utwierdziły ich doświadczenia z okresu wojny. Twórczość filmową utożsamiali z podziałem na kino fabularne i dokumentalne, spełniające przeznaczoną dla nich rolę: pierwsze – rozrywkową, drugie – informacyjną. Podział taki obowiązywał w kinie angielskim szczególnie silnie w latach trzydziestych, a więc w okresie artystycznego dojrzewania obu reżyserów. Sytuując się jednoznacznie po stronie kina fabularnego, obaj wiedzieli, że główną wartością ich filmów są opowiadane historie, realizowane z myślą o szerokiej publiczności. Nie oznacza to jednak, że ich postawa artystyczna była wyłącznie pragmatyczna. Trafnie przedstawił ją Reed, mówiąc: „Robię filmy dla publiczności, ale w taki sposób, jaki mnie odpowiada”<sup>10</sup>. Słowa te nie były wyrazem kokieterii, lecz rzeczywistych ambicji artystycznych – realizowanych przez tego twórcę na gruncie kina popularnego i cechujących się powściągliwością w ujawnianiu jego osobowości w filmowym tworzywie.

Kręcąc filmy *Trapez* i *Most na rzecze Kwai*, Reed i Lean mieli ponadtrzydziestoletnie doświadczenie w branży filmowej, a w wieku pięćdziesięciu lat nie nosili się z zamiarem podbicia amerykańskiego rynku. Przyglądając się ich hollywoodzkim debiutom, najbardziej zasadne wydaje się więc, po pierwsze, pytanie o to, jak próba wpasowania się dojrzałych twórców filmowych w odmienne warunki i nowe środowisko filmowe wpłynęła na charakter i styl ich obrazów, oraz – po drugie – czy i w jakim stopniu obu reżyserom udało się utrzymać niezależność artystyczną. Efekty ich wysiłków dowiodły, że nowa, pozornie bardziej przyjazna sytuacja realizatorska (duży budżet, korzystne warunki pracy, duża samodzielność w podejmowaniu decyzji) może być równie zbawienna, co zwodnicza, zaś najlepszym orężem jest zdecydowana i bezkompromisowa postawa.

## Carol Reed: na filmowym pograniczu

Ostatnim znaczącym filmem wytwórni London Films Alexandra Kordy był *Trzeci człowiek* Reeda. Trzy kolejne utwory zrealizowane dla Kordy przez tego reżysera nie cieszyły się już jednak tak dużym powodzeniem. Ostatni z nich, *Maskotka* (*A Kid for Two Farthings*, 1955), obraz życiowych trudów widziany z perspektywy dziecka, uchodzi wręcz za jedno z najmniej udanych dzieł w karierze Reeda. Propozycja wyreżyserowania *Trapezu*, czwartego filmu w dorobku odnoszącego coraz większe sukcesy tandemu Hecht – Lancaster,

<sup>10</sup> N. Wapshott, *Carol Reed – A Biography*, New York 1994, s. 264.

nadeszła dla angielskiego reżysera we właściwym momencie. Tym bardziej, że w tym czasie Reed planował uniezależnić się od London Films i zacząć samodzielnie produkować własne filmy. Ponadto już wcześniej zainteresowała go powieść Maxa Catto o miłosnym trójkącie cyrkowych akrobatów, na podstawie której powstał scenariusz *Trapezu*. Reed od jakiegoś czasu nosił się bowiem z pomysłem filmu, którego akcja rozgrywałaby się w środowisku cyrkowców. Kiedy jednak okazało się, że realizacja filmu osadzonego w tych realiach jest zbyt kosztowna jak na angielskie warunki, był zmuszony z niego zrezygnować. Oferta nakręcenia *Trapezu*, z budżetem 4 milionów dolarów oraz zdjęciami w Paryżu i z udziałem prawdziwych cyrkowców, była dla Reeda w pewnym sensie spełnieniem artystycznych marzeń. Jednocześnie twórca *Trzeciego człowieka* wyrażał od pewnego czasu chęć współpracy z Hollywood. Jednak, ponieważ cenił niezależność, jaką udało mu się wypracować na gruncie angielskiej kinematografii, podchodził z rozwagą do propozycji współpracy napływających zza oceanu.

Na swoją pozycję Reed pracował od końca lat dwudziestych, najpierw w teatrze, a potem zdobywając szlify w świecie filmu przez całą następną dekadę. W drugiej połowie lat czterdziestych zabłysnął serią filmowych arcydzieł. Złożyły się na nią: poruszający dramat odrzucenia *Niepotrzebni mogą odejść* (*Odd Man Out*, 1947), studium dziecka odzieranego z iluzji – *Stracone złudzenia* (*The Fallen Idol*, 1948) oraz film *Trzeci człowiek*, czyli współczesny moralitet z wielką alegorią powojennej Europy jako polem bitwy Dobra ze Złem. O przyjęciu oferty Hechta i Lancastera zdecydował ostatecznie fakt, że zdjęcia do filmu planowano kręcić we Francji. Reed obawiał się bowiem początkowo – co zaskakujące, zważywszy na kosmopolityczny charakter niektórych jego filmów – że gdyby akcja *Trapezu* została przeniesiona do Stanów Zjednoczonych, nie potrafiłby, jako osoba ukształtowana przez kulturę europejską, wiarygodnie sportretować amerykańskiej rzeczywistości.

Amerykańska premiera *Trapezu* w maju 1956 roku była oczekiwana z dużą niecierpliwością. W filmie pokładano ogromne nadzieje, między innymi ze względu na osobę reżysera – w obrazie widziano szansę na jego powrót do wysokiej formy sprzed kilku lat. O *Trapezie* było głośno również z powodu grającego główną rolę Burta Lancastera, ponieważ dla niego filmowa historia stanowiła swoiste rozliczenie z cyrkową przeszłością. Głównym zamiarem aktora było zrehabilitowanie sztuki cyrkowej i przedstawienie środowiska cyrkowców jako wybitnych i niesłusznie lekceważonych artystów. *Trapez* miał więc być dla środowiska cyrkowego tym, czym były *Czerwone pantofelki* (*The Red Shoes*, 1948, reż. Michael Powell i Emeric Pressburger) dla środowiska baletu<sup>11</sup>.

Nieprzypadkowo uwaga badaczy *Trapezu* zazwyczaj koncentruje się na roli Lancastera. Grana przez aktora postać Ribble'a jest podstawowym nośnikiem znaczeń, reprezentantem alegorii i źródłem symboliki pozwalającej rozpatrywać *Trapez* w szerszym kontekście, jako swego rodzaju hymn na cześć

<sup>11</sup> P.W. Evans, *Carol Reed*, Manchester 2005, s. 150.

sztuki cyrkowej. Ribble, były akrobata, kulejący od czasu obrażeń doznanych po upadku podczas wykonywania arcytrudnego potrójnego salta, przychodzi na myśl – jak trafnie zauważa Robert Moss<sup>12</sup> – postać Hefajstosa, syna Zeusa i Hery, chromego greckiego boga, opiekuna rzemiosł, twórcę arcydzieł kunsztu i magii. Nadanie postaci Ribble’a alegorycznego wymiaru uwzniośla środowisko cyrkowców i pozwala spojrzeć nań przez pryzmat niemalże religijnego rytuału. W istocie, w jednej ze scen Ribble żali się, że dawniej, „kiedy cyrk był prawdziwy, latanie było religią”. Dla Ribble’a akrobacje na trapezie są sztuką, której trzeba poświęcić całego siebie, aby osiągnąć pełnię doskonałości. Dlatego też początkowo szorstko zbywa Tina, ambitnego adepta sztuki cyrkowej, który chce wykonać potrójne salto. W końcu Ribble przystaje na prośbę Tina, lecz nie tyle ze względu na jego talent, ile na pasję i namaszczenie, z jakim młody chłopak traktuje swoje artystyczne powołanie. Ribble podejmuje się tej roli, by powtórnie podnieść cyrkowe akrobacje do rangi sztuki. Na przeszkodzie staje mu jednak Lola, cyrkowa *femme fatale*, zwodząca i kusząca obu mężczyzn; kobieta, której – pomimo znajomości jej charakteru – ulegnie nawet „kulejący bóg”.

Tropy antyczne dostrzega w *Trapezie* również Peter William Evans. W opowieści z filmu Reeda upatruje on przede wszystkim alegorię greckiej historii Ganimedesa, pięknego młodzieńca utożsamianego w *Trapezie* z postacią Tina. Zeus (Ribble) uniósł Ganimedesa (Tina) pod postacią orła na Olimp, aby tam usługiwał bogom przy ucztach<sup>13</sup>. Evans dostrzega w filmie także motyw edypiczny, obecny w relacjach trójki bohaterów: Ribble symbolizuje postać ojca, którego podświadomie poszukuje Tino, zaś Lola spełnia rolę matki<sup>14</sup>. Jednakże nie sposób ocenić, na ile owe skojarzenia były rezultatem świadomej decyzji twórców, a na ile wynikają one z powszechności pewnych wzorców naracyjnych. Silnie zakorzenione w świadomości kulturowej, wzorce te znajdują odbicie w twórczości artystycznej na zasadzie referencji, która zostaje z łatwością wychwycona w procesie interpretacji dzieła przez erudyty.

Zamysł Lancastera, by nakręcić nietuzinkowy film o cyrku, udało się zrealizować. Entuzjastycznie odniosła się doń amerykańska publiczność, dzięki której w pierwszym tygodniu po premierze *Trapez* pobił ówczesny rekord kasowy, przynosząc finansowe zyski. Lancaster z pewnością osiągnął swój cel jako inicjator projektu i odtwórca głównej roli. Przypieczętowaniem jego osobistego sukcesu, również w wymiarze artystycznym, było wyróżnienie publiczności dla filmu oraz nagroda Srebrnego Niedźwiedzia za rolę Ribble’a na festiwalu w Berlinie. Wielkim przegrany okazał się za to Reed, któremu ówczesna krytyka natychmiast zarzuciła, że nie odcisnął on na filmie własnego piętna. Z dzisiejszej perspektywy w ówczesnej krytyce reżysera można dostrzec sporo złośliwości przysyłającej walory filmu. Zupełnie pominięto, na przykład, fakt, że *Trapez* był pierwszym filmem Reeda zrealizowanym

<sup>12</sup> R.F. Moss, dz. cyt., s. 218.

<sup>13</sup> P.W. Evans, dz. cyt., s. 153.

<sup>14</sup> Tamże, s. 154–155.

w trudnej technice CinemaScope, wymuszającej ogromną dbałość o kreatywne wypełnianie kadru – czemu Reed znakomicie sprostał. Plastyka obrazu była dla niego zawsze bardzo ważnym elementem stylistyczno-kompozycyjnym filmu, dlatego do współpracy przy *Trapezie* zaprosił Roberta Kraskera, jednego z czołowych operatorów ówczesnego kina. To z nim zrealizował filmy *Niepotrzebni mogą odejść* i *Trzeci człowiek* – i już wtedy obaj opracowali szereg nowatorskich rozwiązań realizatorskich, które zadecydowały o ogromnej intensywności przekazu wizualnego obu filmów. Współpracę tego rodzaju podjęli również przy okazji *Trapezu*, przygotowując wiele nietypowych ujęć przedstawiających akrobatyczne wyczyny.

Ówczesne skrytykowanie reżysera *Trapezu* wydaje się jednak zrozumiałe i uzasadnione, bowiem Reed, pomimo kilku mniej udanych filmów z początku dekady, był w tym okresie wciąż uznawany za jednego z wielkich artystów europejskiego kina – oczekiwania wobec jego kolejnych filmów były więc siłą rzeczy wygórowane. W porównaniu z najsłynniejszymi filmami Reeda *Trapezowi* można bez wątplenia zarzucić liczne niedoskonałości, przede wszystkim w warstwie psychologicznej. Dotyczy to nie tylko konwencjonalnego charakteru relacji trójki bohaterów, lecz przede wszystkim ich konstrukcji psychologicznej ujawniającej schematyzm i jednowymiarowość (szczególnie dotyczy to Tina i Loli). W *Trapezie* zabrakło również owej dyskretnej ironii, która nadawała wcześniejszym filmom Reeda niezbędnej lekkości pozwalającej oswoić dramaty ekranowych postaci. Współcześnie widać ponadto, że *Trapez* ujawnił bardzo wyraźnie zasadniczą słabość Reeda jako twórcy filmowego: jego intuicja artystyczna aktywizowała się wyłącznie w kontakcie z wybitnym materiałem literackim. Tak było w wypadku powieści Fredericka Laurence’a Greena *Niepotrzebni mogą odejść*, książki silnie psychologizującej, łączącej podteksty społeczne, filozoficzne i teologiczne, a także ekranizacji utworów Grahama Greene’a – *Straconych złudzeń* i *Trzeciego człowieka* – doskonałych pod względem charakterystyki postaci i budowania napięć dramaturgicznych. To samo dotyczy niesłusznie zapomnianego *Wyrzutka* (*Outcast of the Islands*, 1951) – adaptacji opowiadania Josepha Conrada, w której Reed z powodzeniem oddał literacki klimat postępującej alienacji głównego protagonisty, uginającego się pod ciężarem fatum. Motyw bohatera tragicznego zmagającego się z własnym losem był zresztą w tym okresie bardzo silnie utożsamiany z twórczością angielskiego reżysera, przede wszystkim za sprawą filmu *Niepotrzebni mogą odejść*, ale także z powodu kolejnych filmów Reeda, w których celowo powracał on do podobnych tematów – jak choćby *The Man Between* (1953); w warstwie fabularnej tego filmu łączą się wątki z *Niepotrzebni mogą odejść* i *Trzeciego człowieka*. Kwestia ta jest istotna, ponieważ potwierdza, że twórczość Reeda miała już wówczas charakter idiolektyczny, a więc stanowiła pewien zamknięty wzorzec artystyczny, z którym utożsamiano reżysera i którego częścią była twórczość literacka wybitnych pisarzy. Tymczasem Max Catto, znany głównie jako twórca powieści przygodowych, autor książki *The Killing Frost*, która posłużyła za podstawę *Trapezu*, nie był z pewnością pisarzem tej miary co Greene czy Conrad. Centralnym motywem jego książki był

wątek miłosny. Scenariusz filmu, nad którym pracowało łącznie pięć osób, tonował nieco wątek melodramatyczny, jednak twórcom – w tym Reedowi – nie udało się nadać opowiadanej historii głębi, która dawałaby możliwość niejednoznacznej interpretacji filmu.

Także przy okazji *Trapezu* silniej niż dotychczas uwidocznił się specyficzny stosunek Reeda do funkcji reżysera, nigdy przez tego artystę nie utożsamianego z twórcą totalnym. Już podczas współpracy z Greene'em Reed zadowolili się rolą pośrednika, człowieka środka – pomiędzy dwiema dziedzinami sztuki: literaturą a filmem. Przy adaptacjach powieści Greene'a postawa ta wynikała częściowo z założeń pisarza, dążącego do zredukowania roli reżysera jako interpretatora w procesie przenoszenia na ekran jego własnych utworów<sup>15</sup>. Mimo to, porównawszy adaptacje powieści Greene'a dokonane przez innych reżyserów z tymi, które zrealizował Reed, widać doskonale, jak duży był jego autorski wkład w proces filmowej transpozycji materiału literackiego. Warto zauważyć, że „neutralnej” postawie Reeda jako reżysera sprzyjał bez wątpienia partnerski charakter jego relacji z Lancasterem i Hechtem. W świetle współczesnych badań nad problemem autora filmowego, promujących koncepcję autora wielopostaciowego, gdzie reżyser, choć jest jednym z ogniw łączących proces twórczy, pełni główną funkcję scalającą ów proces<sup>16</sup>, łatwiej przyjąć przekonanie, że hollywoodzka machina realizacyjna – mimo iż *Trapez* powstawał w wyjątkowo niehollywoodzkich warunkach – pozbawiła Reeda instynktu, który wcześniej zaważył na sukcesie jego angielskich filmów z lat czterdziestych.

Potwierdzeniem powyższej tezy wydaje się być dalsza kariera twórcy *Trzeciego człowieka*, który po frekwencyjnym sukcesie *Trapezu* nie zdołał utrzymać mocnej pozycji w Hollywood. Zmotywowany do działania nową sytuacją, w której się znalazł, i niezniechęcony złymi recenzjami, był przygotowany do realizacji nawet dwóch filmów jednocześnie. Tymczasem po zdjęciach do *Trapezu* na planie stanął po raz kolejny dopiero po dwóch latach, z różnych względów musiał bowiem zrezygnować z realizacji blisko dziesięciu innych projektów<sup>17</sup>. Jego następny film, dramat wojenny *Klucz* (*The Key*, 1958), pod względem realizatorskim nie był przedsięwzięciem tej miary co *Trapez*. Nie pomogła ani gwiazdorska obsada z Williamem Holdenem i Sophią Loren w rolach głównych, ani osadzenie akcji w Anglii. Podobnie jak w wypadku *Trapezu*, z dużą rezerwą film przyjęli angielscy widzowie. Z ich punktu widzenia, ukształtowanego głównie przez fakt obsadzenia w rolach głównych obcokrajowców, nie był to film brytyjski, mimo że formalnie miał taki status. Reed znalazł się nieoczekiwanie na niełatwym do zdefiniowania filmowym pograniczu. Jego angielskie filmy nie spełniały oczekiwań artystycznych widzów, zaś filmom realizowanym w Hollywood brakowało temperamentu tamtejszych produkcji.

<sup>15</sup> N. Wapshott, dz. cyt., s. 263.

<sup>16</sup> Zob. np. A. Bennett, *The Author*, London 2004.

<sup>17</sup> N. Wapshott, dz. cyt., s. 272–276.

Do śmierci Reed wyreżyserował jeszcze zaledwie sześć filmów. Dobrze przyjętym *Naszym człowiekiem w Hawanie* (*Our Man in Havana*, 1959), ponownie adaptacji prozy Grahama Greena'a, na chwilę udało mu się poprawić notowania wśród widzów i krytyki – nawet angielskiej, mimo że film powstał przy wsparciu amerykańskiego kapitału i różnił się skrajnie w tonacji od wcześniejszych ekranizacji prozy Greena'a. Kolejne lata przyniosły jednak pasmo artystycznych niepowodzeń i nieumiejętnych prób wpisania się w hollywoodzki pejzaż. W 1962 roku, nie mogąc porozumieć się na planie z Marlonem Brando, Reed wycofał się nieoczekiwanie z realizacji *Buntu na Bounty* (*Mutiny on the Bounty* – film ukończył Lewis Milestone), monumentalnej produkcji MGM. Fiaskiem zakończyła się także próba powrotu na łono angielskiej kinematografii. Thriller *Człowiek ucieka* (*The Running Man*, 1963) oceniono jako rutyniarski i bezbarwny<sup>18</sup>. Największym niepowodzeniem okazał się jednak zrealizowany dla 20<sup>th</sup> Century-Fox film *Udręka i ekstaza* (*The Agony and Ecstasy*, 1965), epicka, lecz pozbawiona polotu biografia Michała Anioła z Charltonem Hestonem w roli głównej.

Amerykańska publiczność i krytyka nie interesowały się twórczością Reeda po 1956 roku. Pod koniec życia reżyser działał na peryferiach Hollywoodu, czego przypieczętowaniem były jego dwa ostatnie filmy: western *Ostatni wojownik* (*Flap*, 1970 – Warner Bros.) i komedia według sztuki Petera Schaffera *Śledź mnie!* (*Follow Me!*, 1972 – Universal). Oba przeszły bez echa, nie mając zapewnionej szerokiej dystrybucji. Zarówno Warner Bros., jak i Universal nie pokładały zbyt dużych nadziei w filmach Reeda już w momencie przystąpienia do ich realizacji. Wyjątkiem był nakręcony w 1968 roku musical *Oliver!*, oparty na motywach powieści Karola Dickensa. Zrealizowany w Anglii i z angielską obsadą, zachwyił Amerykańską Akademię Filmową. Jej członkowie wyróżnili Reeda Oscarem za reżyserię. Co znamienne, Hollywood zaakceptowało Reeda dopiero jako reżysera filmu o jednoznacznie angielskim charakterze.

## David Lean: na drodze do niezależności

Lepsze doświadczenia ze współpracy z Hollywood wyniósł David Lean. Zanim Sam Spiegel, amerykański producent polskiego pochodzenia, przesłał mu scenariusz Carla Foremana z propozycją wyreżyserowania *Mostu na rzece Kwai*, ofertę tę odrzucili między innymi Howard Hawks, Orson Welles, William Wyler i John Ford. Oprócz tego, że w połowie lat pięćdziesiątych rola Leana jako jednego z innowatorów angielskiego kina dobiegła w naturalny sposób końca, jego zwrot w stronę Hollywood wynikał również z faktu, iż dążył on do zwiększenia uniwersalności przekazu swoich filmów, chcąc zerwać z kinem w duchu lokalnym, odwołującym się do doświadczeń i wrażliwości

<sup>18</sup> P. Kemp, hasło: *Reed, Carol*, za: *Reference Guide to British and Irish Film Directors*, w: BFI Screenonline, [online] <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/459891/>>, dostęp: 25.08.2013.

wyłącznie angielskiej publiczności. *Most na rzecę Kwai* miał być pierwszym z serii filmów, w których centralnym motywem reżyser uczynił proces ludzkiego samopoznania. Abstrahując od artystycznych ambicji Leana, dla Spiegła angielski twórca był przede wszystkim sprawdzonym fachowcem, który z powodzeniem zmierzył się kilkanaście lat wcześniej z tematyką wojenną na planie *Naszego okrętu*. Poza tym niedawno otrzymał nagrodę z rąk nowojorskich krytyków i nominację do Oscara za film *Urlop w Wenecji*. Fakt ten działał na korzyść reżysera, zwłaszcza w świetle ogromnego przedsięwzięcia, jakim miała być realizacja *Mostu na rzecę Kwai*, zarówno pod względem artystycznym, jak i organizacyjnym.

Film *Most na rzecę Kwai*, adaptacja powieści Pierre'a Boulle'a o budowie w latach 1942–1943 jednego z odcinków tak zwanej kolei śmierci – mostu z traktem kolejowym w pobliżu miasta Kanchanaburi w Birmie<sup>19</sup> – przez jeńców obozu japońskiego (głównie Brytyjczyków, Australijczyków, Holendrów, ale także Azjatów), w wydaniu hollywoodzkim miał być pierwotnie konwencjonalnym filmem obozowym. Lean odrzucił wczesną wersję scenariusza napisaną przez Foremana, uznając, że zbyt dalece odchodzi ona od powieści francuskiego pisarza. Nie zgodził się również na uczynienie głównym bohaterem Amerykanina kosztem zredukowania roli Brytyjczyka, pułkownika Nicholsona – w książce Boulle'a będącego najważniejszą postacią. Impasowi nie zapobiegła decyzja o wspólnej pracy nad scenariuszem Leana z Foremanem, a potem jego następcą – Calderem Willinghamem. Spiegel, nie ulegając łatwo reżyserowi, wyznaczył trzeciego pisarza – Michaela Wilsona, z którym Lean przygotował ostateczną wersję scenariusza<sup>20</sup>. Pułkownik Nicholson był w niej już postacią centralną. Zgodnie z zamysłem reżysera, afirmując postać angielskiego oficera, Lean uczynił go nosicielem ideologicznego przesłania opowiadanej historii.

*Most na rzecę Kwai* był pierwszym spośród kilku filmów Leana, w których głównymi bohaterami reżyser uczynił niemal wyłącznie mężczyzn; dwa pozostałe to *Lawrence z Arabii* i *Doktor Żywago* (*Doctor Zhivago*, 1965). Nicholson, podobnie jak T.E. Lawrence i Żywago, to postać niejednoznaczna i pełna sprzeczności. Dowodząc brytyjską jednostką wojskową, która trafiła do japońskiego obozu jenieckiego, wymusza na psychopatycznym komendancie Saito traktowanie jego kadry oficerskiej zgodnie z postanowieniami Konwencji genewskiej. Działa w imię ściśle określonych zasad, pokrywających się z paradygmatycznym wzorcem brytyjskości obejmującym między innymi takie

<sup>19</sup> Most ten zbudowano w celu umożliwienia przemieszczania się wojsk japońskich. Do jego budowy, oprócz 180 tysięcy jeńców azjatyckich, skierowano także około 60 tysięcy jeńców alianckich, w tym brytyjskich. Podczas budowy zmarło łącznie blisko 110 tysięcy jeńców, w tym 16 tysięcy żołnierzy alianckich. Według osób, które przeżyły budowę mostu, historia przedstawiona w filmie odbiega znacząco od rzeczywistych wydarzeń i pokazuje złągodzony obraz życia obozowego.

<sup>20</sup> Formalnie autorem scenariusza pozostał Carl Foreman. Ponieważ jednak znajdował się on na czarnej liście McCarthy'ego, nie mógł być oficjalnie zatrudniony przez Columbię. W oryginalnej wersji filmu w napisach jako scenarzysta widnieje Pierre Boulle.



cechy, jak rzeczowość, powściągliwość uczuciowa i stoicyzm<sup>21</sup>. Jego osobowość ukształtował etos oficera imperialnej Brytanii. Dzięki temu jest człowiekiem niezłomnym, ryzykującym bez wahania życiem, aby odnieść choćby moralne zwycięstwo nad wrogiem. Wywalczywszy odpowiednie traktowanie dla swoich żołnierzy, akceptuje zwierzchnictwo japońskiego oficera i podejmuje się budowy mostu, którego postawienie – pomimo niezwykle trudnych warunków i krótkiego terminu przeznaczanego na realizację – przyjmuje za swój obowiązek. Z czasem dla Nicholsona budowla staje się symbolem brytyjskich cnót, tym bardziej że zamysł utworzenia tajsko-burmańskiej linii kolejowej, której częścią jest most nad rzeką Kwai, choć ostatecznie porzucony, pierwotnie był wysunięty przez Wielką Brytanię.

Postawa Nicholsona nie jest jednak motywowana wyłącznie przez silne poczucie tożsamości narodowej. Podejmując się karkołomnego zadania, Nicholson wznosi się ponad polityczne okoliczności, dopatrując się w zaistniałej sytuacji osobistej misji. Zagrzewając do pracy podwładnych, posługuje się populistyczną retoryką podkreślającą potrzebę udowodnienia supremacji Zachodu. Budowa mostu od samego początku jest dla niego sprawą honoru i osobistym pojedynkiem z japońskim komendantem. Nicholson rzuca się z pasją w wir pracy i nie przyjmuje do wiadomości, że jego poświęcenie wzbudza wątpliwości wśród towarzyszy broni. We współzawodnictwie, którego stawką jest przez jakiś czas jego życie, odnajduje jednak sens swojego uczestnictwa w szaleństwie wojny. Nicholson identyfikuje się ze swoim zadaniem do tego stopnia, że w finale próbuje uniemożliwić wysadzenie mostu przez aliantów.

W postawie Nicholsona można jednak dopatrywać się także czegoś więcej. Charakterystyka jego postaci jest zbudowana na silnym kontraście wobec pozostałych bohaterów. Saito reprezentuje obcą kulturę, z całym bagażem jej tradycji i obyczajów (stawką w „wojennej grze” japońskiego oficera jest życie – jeśli nie ukończy w terminie mostu, będzie musiał popełnić seppuku), zaś Amerykanin Shears stanowi zaprzeczenie idealistycznej postawy Anglika. Nicholson jako Inny – zarówno w odniesieniu do kultury Wschodu (Saito), jak i cywilizacji Zachodu w jej dominującym modelu (Shears) – dąży do osiągnięcia stanu ducha, w którym mentalne niedopasowanie do narzuconego szablonu kulturowego zastąpi swoiste uczucie *katharsis* osiągnięte dokonaniem niemożliwego. Paradoksalnie, mimo że Nicholson, bohater wzorowany na autentycznej postaci, jest osadzony silnie w kontekście historycznym, w planie interpretacyjnym może być postrzegany jako figura całkowicie samodzielna i uniwersalna. Kontekst historyczny ma dla Leana znaczenie drugorzędne, stanowiąc przede wszystkim doskonałe tło dla ukazania specyficznego typu protagonisty, przedkładającego własną godność – a więc także własne człowieczeństwo – ponad przypisany społecznie obowiązek.

Film zawdzięczał sukces przede wszystkim łatwości, z jaką widz mógł się identyfikować z głównym bohaterem. Pułkownik Nicholson był postacią

---

<sup>21</sup> Zob. J. Chapman, *Film historyczny – kino narodowe*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 27.

niedoskonałą, wielowymiarową w sposobie przedstawienia. Stanowił antytezę Shearsa – muskularnego zawadiaki i spryciarza. Jednocześnie to nie jego angielskość decydowała o popularności wśród widzów – choć fakt ten odgrywał oczywiście pewną rolę w odbiorze filmu przez amerykańską widownię. Szczupły, sprawiający wręcz wrażenie człowieka kruchego, Nicholson skrywał w sobie przede wszystkim wprost niespotykany w filmie hart ducha. Podobnie jak Shears był outsiderem, ale w przeciwieństwie do Amerykanina jego „odmienność” nie wynikała z banalnych pobudek – chęci przetrwania wojny przy minimalnym poświęceniu. Występując przeciwko wszystkim w imię własnych racji, Nicholson był śmiertelnie poważny. Imponował widzom, wykazując się odwagą i nieprzekupnością. Był bohaterem *à rebours*, który zdecydował się kierować własnymi wartościami i przekonaniem, a nie enigmatycznym dobrem ogółu. Widzowie zgodnie kibicowali jego kontrowersyjnej, nielogicznej z wojskowego punktu widzenia, decyzji o dokończeniu budowy mostu. Bliższy był im bowiem bohater pokonujący przeciwności niż postać Shearsa – postać, w której charakterystykę wpisany był od samego początku sukces.

Widzów zaintrygowało nowatorskie podejście Leana do filmu wojennego. Przełamując jego konwencje, zachował jednocześnie komercyjny charakter gatunku. Spełnił tym samym oczekiwania Spiegla i finansującej produkcję Columbii. Za największe osiągnięcie angielskiego reżysera krytycy uznali jednak fakt, że udało mu się znacząco poszerzyć formułę kina wojennego, wysuwając na pierwszy plan postać antybohatera. Ponadto Lean na nowo zdefiniował własny styl, realizując po raz pierwszy film w technice CinemaScope, a także mając możliwość kręcenia większości zdjęć w plenerach – i to nietypowych, bo na Cejlonie (obecnie Sri Lanka). Wysublimowana plastyka obrazu w *Moście na rzece Kwai*, sugestywnie oddająca panujący w miejscu akcji parny klimat i malaryczną atmosferę, pozwoliła połączyć w warstwie psychologicznej filmowe postaci z otaczającym je pejzażem. Zależność ta będzie odąd odgrywała w filmach Leana bardzo ważną rolę, zaś apogeum osiągnie w jego kolejnym dziele – w filmie *Lawrence z Arabii*. W tym obrazie pustynna kraina stanie się synonimem dążeń bohatera do osiągnięcia wolności umysłu.

Pozycja Leana w połowie lat pięćdziesiątych różniła się całkowicie od tej, w jakiej znajdował się wówczas Reed. Kolejne filmy twórcy *Spotkania* cieszyły się rosnącym uznaniem publiczności i krytyki. Wybór *Hobsona* (*Hobson's Choice*, 1954), ostatni angielski obraz Leana z tego okresu, adaptację popularnej sztuki Harolda Brighouse'a, Brytyjska Akademia Filmowa i Telewizyjna uznała za najlepszy film roku. Reżyser odebrał również za niego Złotego Niedźwiedzia na festiwalu filmowym w Berlinie. Za oceanem triumfy święcił *Urlop w Wenecji*. Film ten stanowił zresztą swoiste preludium do dalszej kariery Leana, zarówno pod względem organizacyjnym, jak i artystycznym. Podejmując współpracę z niezależnym producentem Ilyą Lopertem przy realizacji *Urlopu w Wenecji*, Lean po raz pierwszy od dziesięciu lat realizował film w kolorze i poza Wielką Brytanią. Nakręcony w całości w Wenecji, niekonwencjonalny romans z Katherine Hepburn i Rossano Brazzim w rolach głównych przyniósł mu najwięcej satysfakcji w dotychczasowej karierze. Mimo to

podczas pracy nad *Mostem na rzece Kwai* Lean nie miał zapewnionej pełnej swobody artystycznej, ponieważ był zmuszony do konfrontowania własnych pomysłów z opinią Harry'ego Cohna, szefa Columbii oraz wysłannika Spiegła nieopuszczającego reżysera ani na krok podczas zdjęć na Cejlonie. Najbardziej jaskrawym przykładem ingerencji Cohna w film było wymuszenie na Leanie, pod groźbą wstrzymania zdjęć, poszerzenia fabuły o motyw *love interest* – białej kobiety, obiektu męskiego pożądania. Wprowadzenie do filmu nowej postaci wiązało się z koniecznością uzupełnienia scenariusza o wątek romansowy. Dodana scena, zupełnie nieistotna z dramaturgicznego punktu widzenia, przedstawia amerykańskiego protagonistę, Shearsa, flirtującego na plaży z pielęgniarką.

To jednak jeden z niewielu przykładów, kiedy Lean ugiął się pod naciskami Cohna i Spiegła. Już w trakcie przygotowań do filmu wywalczył na przykład prawo do samodzielnego wyboru obsady i ekipy realizatorskiej. Wygraną Leana kończyły się zwykle spory dotyczące metod pracy reżysera – przede wszystkim przedłużania zdjęć w oczekiwaniu na odpowiednie warunki meteorologiczne i nieliczenia się z budżetem. Główną kością niezgody w trakcie realizacji filmu była kwestia bieżącego dostępu reżysera do zmontowanych scen (zdjęcia nakręcone na Cejlonie przewożono od razu do Hollywood, gdzie Spiegel nadzorował ich montaż). Lean, doświadczony montażysta, myślał o filmie przede wszystkim w kategorii obrazów i nie wyobrażał sobie realizacji kolejnych scen bez wglądu w gotowy materiał<sup>22</sup>. Chciał ponadto ocenić efekty pracy w technice CinemaScope, którą dopiero poznawał.

Bezkompromisowość Leana wynikała nie tylko z niemal chorobliwego perfekcjonizmu reżysera, lecz także z ogromnego poczucia odpowiedzialności za przedsięwzięcie firmowane własnym nazwiskiem. Lean doskonale zdawał sobie sprawę z hierarchicznej struktury hollywoodzkiego systemu produkcji, opartego na licznych zależnościach i zobowiązaniach. Swoją nieugiętą postawą zapobiegał próbom siłowego wtłoczenia go w obowiązujący model hollywoodzkiej stratyfikacji. W jednej z wypowiedzi wyraził zresztą uznanie dla amerykańskich reżyserów, podkreślając, że znacznie łatwiej być autorem filmowym w obrębie niewielkiej kinematografii o przejrzystej strukturze organizacyjnej – tak jak to było choćby w powojennej Anglii – a trudniej w Hollywood, gdzie twórcy stanowią jedynie element ogromnej maszyny produkcyjnej, w sposób naturalny sterowanej przez producentów finansujących filmy i szefów dużych wytwórni filmowych<sup>23</sup>. Z jednej strony, sprzeciwiając się niektórym decyzjom producenta, Lean z pewnością ryzykował – chociażby swoje relacje z jedną z wielkich hollywoodzkich wytwórni. Z drugiej strony, wykazując się stanowczością i pewnością siebie, zyskał większy wpływ na realizowany film, co w kolejnych latach pozwoliło mu utrzymać niezależność.

Nie wszystko układało się jednak po myśli reżysera. Największą lekcją pokory wobec hollywoodzkiej etyki była dla Leana uzgodniona w rozmowie,

<sup>22</sup> G.D. Phillips, dz. cyt., s. 240.

<sup>23</sup> Tamże, s. 5–6.

lecz nieujęta odpowiednim zapisem w umowie, kwestia napisu otwierającego film. Według wcześniejszych ustaleń *Most na rzece Kwai* miał otwierać napis: „A Sam Spiegel – David Lean Production”, podkreślający równorzędną pozycję producenta i reżysera. Tymczasem zarówno w filmie, jak i na promocyjnych akcydensach widniał napis: „A Sam Spiegel Production”. Przy okazji *Lawrence’a z Arabii* Lean wymusił na Spieglu dodanie odpowiedniego zapisu w umowie, który regulował tę kwestię<sup>24</sup>.

Pomimo licznych tarć podczas realizacji filmu, sukces *Mostu na rzece Kwai* – wyróżnionego siedmioma statuetkami Amerykańskiej Akademii Filmowej, w tym za reżyserię i najlepszy film roku – sprawił, że Spiegel był otwarty na dalszą współpracę z angielskim reżyserem. I choć w kierunku Leana popyły się w Hollywood liczne propozycje, głównie kręcenia monumentalnych fresków historycznych, reżyser pozostał wierny Spieglowi. Awans Leana w strukturze Hollywood umożliwił mu nakręcenie filmu o Lawrencie już niemal całkowicie na własnych warunkach. Jego realizacja trwała równie dwa lata, z czego osiemnaście miesięcy przeznaczono na zdjęcia – warunki, które mogło wynegocjować niewielu reżyserów. Columbia oczekiwała, rzecz jasna, co najmniej podobnych wyników finansowych, jakie osiągnął *Most na rzece Kwai*. *Lawrence z Arabii* powtórzył sukces poprzednika z nawiązką. Reżyser zatriumfował również przy okazji swojego kolejnego, najbardziej hollywoodzkiego z ducha filmu – adaptacji *Doktora Żywago* Borysa Pasternaka, jednego z największych filmowych przedsięwzięć tego okresu.

Po nakręceniu *Córki Ryana* (*Ryan’s Daughter*, 1970), zmęczony pracą i zniechęcony krytyką za rzekomą niepoprawność polityczną w sposobie przedstawienia społeczności irlandzkiej w tym filmie, Lean na czternaście lat usunął się w cień. Mimo to jego status w Stanach Zjednoczonych jako jednego z najwybitniejszych współczesnych reżyserów nie zmienił się. W 1970 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku zorganizowało retrospektywę jego twórczości, a trzy lata później wyróżniono go prestiżową nagrodą Gildii Reżyserów Amerykańskich za całokształt twórczości. Amerykańska publiczność i tamtejszy przemysł filmowy na trwałe zawłaszczyły brytyjskiego twórcę. Było to jednak możliwe wyłącznie dzięki sukcesom zrealizowanych przez niego dla hollywoodzkich producentów filmów – *Mostu na rzece Kwai*, *Lawrence’a z Arabii* i *Doktora Żywago*, choć żaden z nich nie został nakręcony w Stanach Zjednoczonych ani nie poruszał tematów związanych z tym krajem, a główne role zagrali w nich w większości obcokrajowcy, przede wszystkim wybitni angielscy aktorzy, których styl ukształtowała tradycja teatralna. Zwieńczeniem amerykańskiej kariery Leana było wyróżnienie go w 1990 roku nagrodą Amerykańskiego Instytutu Filmowego (AFI) za całokształt twórczości, ostatnią odebraną przez reżysera za życia. David Lean, jako jedyny angielski reżyser obok Alfreda Hitchcocka, pozostając twórcą iście brytyjskim, przełamał bariery kina narodowego i zdobył renomę wśród amerykańskiej publiczności.

<sup>24</sup> Tamże, s. 253.

## Bibliografia

- Bennett A., *The Author*, London 2004.  
 Chapman J., *Film historyczny – kino narodowe*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.  
 Evans P.W., *Carol Reed*, Manchester 2005.  
 Kazana B., *Nurt autorski w kinie brytyjskim w latach 1945–1951*, Kraków 2013.  
 Kemp P., hasło: *Reed, Carol*, za: *Reference Guide to British and Irish Film Directors*, w: BFI Screenonline, [online] <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/459891/>>, dostęp: 25.08.2013.  
 Lev P., *History of the American Cinema*, t. 7: *Transforming the Screen 1950–1959*, Berkeley 2003.  
 Moss R.F., *The Films of Carol Reed*, New York 1987.  
 Phillips G.D., *Beyond the Epic. The Life & Films of David Lean*, Kentucky 2006.  
*Theorising National Cinema*, red. V. Vitali, P. Willemen, London 2008.  
 Thompson K., Bordwell D., *Film History. An Introduction*, New York 2003.  
*UK Media Laws: Cinema and Films*, [online] <[http://www.terramedia.co.uk/reference/law/UK\\_media\\_law/cinema\\_and\\_film\\_laws.htm](http://www.terramedia.co.uk/reference/law/UK_media_law/cinema_and_film_laws.htm)>, dostęp: 25.08.2013.  
 Wapshott N., *Carol Reed – A Biography*, New York 1994.

## Streszczenie

W połowie lat pięćdziesiątych XX wieku Carol Reed i David Lean, dwaj czołowi reżyserzy angielscy tego okresu, podjęli próbę zaistnienia w Hollywood. W rezultacie powstały filmy stanowiące punkty zwrotne w karierach obu twórców – *Trapez* (1956) Reeda i *Most na rzece Kwai* (1957) Leana. Celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób nowe uwarunkowania wpłynęły na autorski profil twórczości obu reżyserów, czy i w jakim stopniu ulegli oni konieczności artystycznego kompromisu oraz jaki wpływ miały oba filmy na rozwój ich dalszej kariery. Autor analizuje wspomniane utwory zarówno w kontekście historycznofilmowym, jak i tekstualnym.

## Summary

**Hollywood Debuts of Carol Reed and David Lean:  
*Trapeze* and *The Bridge on the River Kwai***

In the mid-1950s, Carol Reed and David Lean, two leading auteur directors in British cinema, debuted in Hollywood. The resulting films – Reed's *Trapeze* (1956) and Lean's *The Bridge on the River Kwai* (1957) – turned out to be the turning points in the careers of both directors. The article's goal is to show how a new background of filmmaking influenced the individual profile of the work of both directors and whether, and to what extent, they had to compromise their artistic approach and what impact both films had on their further careers. The article focuses on both a historical and topical analysis of *Trapeze* and *The Bridge on the River Kwai*.

Kamila Żyto

## Klasyczny film *noir*, kino modernistyczne, *modernité* – czyli tam i z powrotem

**Słowa kluczowe:** historia filmu, film *noir*, kino modernistyczne, modernizm(y), nowoczesność

**Key words:** film history, film *noir*, modernism in cinema, Modernism(s), modernity

Modernizm jest zjawiskiem skomplikowanym. Samo pojęcie ma rozbudowany zasięg znaczeniowy, jest odmiennie rozumiane i definiowane w obrębie nauk o sztuce oraz w teorii kultury. W niniejszym tekście postaram się pokazać klasyczne kino *noir* jako fenomen zapowiadający kino modernistyczne oraz przełamujący paradygmat klasycznej narracji, ale jednocześnie jako zjawisko wyrastające z przemian wczesnego modernizmu, a więc stanowiące pomost między *high* i *low modernity*.

### Klasyczny film *noir* i kino modernistyczne

Klasyczny film *noir* przez większość badaczy jest uważany za jeden z nurtów zrodzonych w łonie klasycznego kina hollywoodzkiego – kino klasyczne zaś sytuowano najczęściej w opozycji do kina modernistycznego. Jednak, w moim przekonaniu, film *noir* w wielu aspektach wyrasta z modernizmu.

W sztuce modernizm postrzegano początkowo przede wszystkim przez pryzmat odstępstw – zazwyczaj traktowano go jako rodzaj krytyki przynoszącej zmiany i wprowadzającej *novum*. Miał on być zerwaniem z przeszłością, ucieczką od jej konwencji oraz próbą ocalenia sztuki wysokiej przed upadkiem w reprodukcyjność w obliczu rodzącej się kultury masowej i popkultury. Takie myślenie o modernizmie zdominowało – wyraźne początkowo i nigdy niezniwelowane do końca – przekonanie o istnieniu opozycji „klasyczny – modernistyczny”.

Jednak na gruncie teorii filmu – na przykład u Deleuze’a – modernizm uznawano za rodzaj zwieńczenia i naturalną konsekwencję rozwojową kina klasycznego<sup>1</sup>. David Bordwell uważa nawet narrację modernistyczną za jeden z wariantów narracji klasycznej – wariant wykazujący mniejszy stopień uporządkowania sjużetu, który zostaje zdominowany przez styl<sup>2</sup>. Rafał Syska podkreśla zaś, że:

---

<sup>1</sup> Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles’a Deleuze’a*, Kraków 2003.

<sup>2</sup> Narrację modernistyczną, jego zdaniem, od klasycznej różni – między innymi – mniejsze umotywowanie, obniżona redundantność sjużetu, problemy z określeniem gatunkowej

modernizm (ten z lat 1955–1975) jest twórczym kompromisem zawartym między agresywną awangardą a instytucjami i mechanizmami kina popularnego. Innymi słowy, osadził się on w połowie drogi między kinem eksperymentalnym a popularnym, zaś jego przedstawiciele traktowano jako artystów, którzy zdecydowali się na mediację między masowym odbiorcą a zdobycami filmu eksperymentalnego<sup>3</sup>.

Sprawiło to, jak zauważa cytowany autor, że:

w badaniach filmoznawczych za modernizm uznaje się przede wszystkim różnorodne fenomeny kina autorskiego, lokowane na granicy między awangardą a filmem głównego nurtu, które przeżywały największy rozkwit od lat 50. po 70. XX wieku. Modernizm stanowi więc w pewnym stopniu synonim kina autorskiego, ograniczonego jednak zarówno w perspektywie estetycznej, jak i temporalnej<sup>4</sup>.

Zdaniem R. Syski, dojrzały modernizm, identyfikowany przez niego z kinem autorskim, miał swoją wczesną fazę. Jego nadejście zwiastowało przedwojenne kino awangardowe powstające we Francji, w Niemczech, Związku Radzieckim, Holandii i – w mniejszym zakresie – w Stanach Zjednoczonych oraz we Włoszech<sup>5</sup>.

Mając w pamięci wyżej przywołane rozumienia modernizmu w kinie, należy postawić pytanie o związki klasycznego filmu *noir* z modernizmem. Kino czarne czerpało z awangardy niemieckiej (ujmując rzecz precyzyjnie, z ekspresjonizmu oraz jego rozwiązań operatorskich), ale i z innych gatunków kina Republiki Weimarskiej, niekoniecznie awangardowych. Samo w sobie awangardowe jednak nie było. Jego twórcy nie odrzucali tak radykalnie jak przedstawiciele awangardy mimetyzmu, nie zrywali też z klasycznymi chwytami dramaturgicznymi, co więcej, niekiedy miały one dla nich bardzo ważne znaczenie. Filmu *noir* nie uznaje się także za „kino autorskie” czy „artystyczne”, choć tworzyło je wielu twórców z dzisiejszej perspektywy uznawanych za autorów – przykładowo Orson Welles czy Fritz Lang. Modernistyczni autorzy, jak Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Alain Resnais, Robert Bresson, a na gruncie amerykańskim chociażby John Cassavetes, należą do innego pokolenia niż twórcy klasycznego kina *noir*. Ponadto ich świadomość możliwości filmu jako sztuki oraz jego funkcji była inna. Jeśli rozumiemy modernizm filmowy w duchu Syski, klasyczny film czarny modernistyczny nie jest. Nie wywodzi się z zapowiadających go awangard, nie należy też do dojrzałego modernizmu.

Inaczej sprawy się mają, kiedy za punkt wyjścia przyjmujemy rozważania choćby Andrása Kovácsa. Uznaje on bowiem, że:

---

przynależności, epizodyczna struktura scenariusza, brak wyraźnego punktu kulminacyjnego, skupienie fabuły na psychice bohatera, manipulacja porządkiem temporalnym i rezygnacja z przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń na rzecz znaczenia przypadku. Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1986, s. 205–232.

<sup>3</sup> R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 147.

<sup>4</sup> Tamże, s. 142.

<sup>5</sup> Tamże.

Film *noir* można postrzegać jako punkt przejściowy pomiędzy kinem klasycznym a modernistycznym [podkr. K.Ż.], ponieważ przełamuje on klasyczną logikę narracji, zachowując jednocześnie klasyczne struktury narracyjne. Film czarny uzależnia rozwój narracji od nieobliczalnych emocjonalnych lub psychologicznych zmian zachodzących w bohaterach<sup>6</sup>.

Co za tym idzie, eksperymentuje z narracją subiektywną i chwytami subiektywizującymi. Dzięki czemu – jak dodaje Syska, komentując uwagi A. Kovácsa: „Twórcy czarnego kryminału znaleźli dla swych lęków atrakcyjną formę kina rozrywkowego, ale niewątpliwie stworzyli też pomost między filmem komercyjnym, przeznaczonym dla masowego odbiorcy, a dziełem nowoczesnego, egzystencjalnego modernizmu”<sup>7</sup>. W tym ujęciu film *noir* jest zapowiedzią kina modernistycznego.

James Naremore stawia z kolei tezę, że klasyczny film *noir* zrodził się z ducha *modernité* w kulturze. Zauważa on, że zainteresowanie intelektualistów francuskich w latach czterdziestych filmem *noir* nie było przypadkowe, i dochodzi do następującego wniosku: „Jeśli modernizm bezpośrednio nie spowodował narodzin filmu *noir*, to przynajmniej zdeterminował sposób, w jaki pewne filmy były postrzegane i rozumiane”<sup>8</sup>. Autor książki *More Than Night* wskazuje na kilka elementów łączących modernizm i *noir*. Po pierwsze, obie idee zostały nazwane i zdefiniowane przez krytyków *ex post* oraz odnoszą się do wielu artystów operujących odmiennym stylem, posiadających różne korzenie narodowe, religijne przekonania i polityczne poglądy. Po drugie, modernizm jest formacją starszą i o większym zasięgu niż film *noir*. Oba zjawiska są jednak manifestacją dialektyki napięć wytworzonych między Europą a Ameryką, awangardą a kulturą masową. Zdaniem J. Naremore’a:

Podobnie jak modernizm, hollywoodzkie thrillery lat czterdziestych charakteryzuje wykorzystanie miejskiego krajobrazu, subiektywna narracja, nielinearna fabuła, język spod znaku *hard-boiled*, mizoginistyczny erotyzm; tak jak modernizm, są one w pewnym stopniu antyamerykańskie lub co najmniej ambiwalentne w stosunku do nowoczesności i postępu. Tym samym krytyczny dyskurs dotyczący tych filmów zazwyczaj bazuje na czymś więcej niż wskazaniu typowych modernistycznych tematów<sup>9</sup>.

Tak więc klasyczny film *noir* wyrasta z modernizmu jako formacji kulturowej, ale nie jest kinem dojrzałego modernizmu w rozumieniu Syski, anonsuje dopiero jego narodziny. Wątek powiązań klasycznego filmu *noir* z wczesnym modernizmem rozwinę w drugiej części artykułu. Teraz skupię się na jego związkach z dojrzałym kinem modernistycznym.

<sup>6</sup> A.B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago – London 2007, s. 246.

<sup>7</sup> R. Syska, dz. cyt., s. 153.

<sup>8</sup> J. Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkley – Los Angeles – London 2008, s. 41.

<sup>9</sup> Tamże, s. 45.



## Elementy poetyki kina modernistycznego w klasycznym filmie *noir*

Dojrzałe kino modernistyczne operuje wieloma elementami obecnymi już w klasycznym filmie *noir*. Do najważniejszych należą: eksperymentowanie formalne, subiektywizacja, zacieranie granic między subiektywnym a obiektywnym, zerwanie z klasyczną dramaturgią oraz czasową linearnością.

Warto podać kilka przykładów klasycznych filmów *noir*, które cechy kina modernistycznego posiadają. Zastrzec należy jednak, że ich wykorzystanie nigdy lub rzadko było na tyle radykalne, by prowadziło do całkowitego przełamania paradygmatu klasycznego opowiadania. Najślynniejszym, choć nieudany eksperymentem formalnym kina *noir* wykorzystującym narrację subiektywną jest *Tajemnica jeziora* (*Lady in the Lake*, 1947) Roberta Montgomery'ego. W obrazie tym wszystko oglądamy oczyma głównego bohatera – detektywa Philipa Marlowa, w wyniku czego on sam nie pojawia się na ekranie. Podobny zabieg został wykorzystany w pierwszej części *Mrocznego przejścia* (*Dark Passage*, 1947) Delmera Davesa, gdzie bohater pojawia się na ekranie dopiero po przejściu operacji plastycznej.

Fantazmaty, wspomnienia, sny i inne niecodzienne, lecz subiektywne stany emocjonalne odnajdziemy w *Wielkim śnie* (*The Big Sleep*, 1946) Howarda Hawksa. Tu częstokroć ich obecność utrudnia odnalezienie granicy między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne, aczkolwiek nie uniemożliwia jej zupełnie. Także w *Kobiecie w oknie* (*The Woman in the Window*, 1944) Fritz Lang nie tyle rozmywa granicę między obiektywnym a subiektywnym, co wykorzystuje potencjał tkwiący w takim rozwiązaniu. Główny bohater filmu, szanowany profesor psychologii kryminalnej, najpierw popełnia zbrodnię, a potem stara się ją ukryć. W ostatnich minutach filmu okazuje się jednak, że wszystko, co mu się przydarzyło, było jedynie koszmarem sennym. Bohater budzi się w fotelu, bezpieczny i moralnie czysty jak łąza. Jak piszą Adam Garbicz i Jacek Kalinowski, „*Kobieta w oknie* jest tylko intelektualną igraszką, przewrotnie przypominająca, że pierwiastki agresji są wszechobecne i zabić może każdy”<sup>10</sup>, ale film uświadamia także eksperymentatorskie skłonności i preferencje twórców filmu *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Klasyczna dramaturgia zostaje mocno nadwątlona w *Laurze* (*Laura*, 1944) Ottona Premingera czy *Bulwarze Zachodzącego Słońca* (*Sunset Boulevard*, 1950) Billy'ego Wildera. W pierwszym z wymienionych filmów mamy dwóch narratorów z offu – obaj zresztą prowadzą dochodzenie w sprawie śmierci tytułowej bohaterki – przy czym jeden z nich okazuje się być mordercą wodzącym, do pewnego momentu, przedstawiciela prawa oraz widzów za nos i niewiarogodnym. W drugim filmie narracja zostaje powierzona niedoszłemu scenarzyście, który – jak na ironię – nie żyje, gdy zaczyna opowiadać swoją historię. Wiarygodność przedstawionych zdarzeń jest więc nie tyle kwestionowana, co nie ma statusu tak niepodważalnie obiektywnego jak w przypadku

<sup>10</sup> A. Garbicz, J. Kalinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981, s. 396.

wykorzystania narratora wszechobecnego i wszechwiedzącego lub braku wskazania na instancję narracyjną (narracja obiektywna). Wypadki, zaprezentowane przez bohaterów bezpośrednio w nie emocjonalnie zaangażowanych i z ich perspektywy, są naznaczone ich psychiczną kondycją. U Wildera wyraźna jest na przykład ironia, z jaką Joe Gillis relacjonuje ostatnie miesiące swojego życia. Narrację Waldo Lydeckera w *Laurze* charakteryzuje zimny, precyzyjny racjonalizm, nieobcy dziennikarzom, ale i psychotycznym, odrzuconym kochankom. Waldo jest zaś i jednym, i drugim.

Ponadto w wypadku *Bulwaru* od początku znamy finał wydarzeń, brak tu czasu linearnego. Retrospekcje jako objaw zaburzenia temporalności były jednym z ulubionych chwytów filmu *noir*. W szerokim wymiarze ich potencjał wykorzystał Robert Siodmak w opartych na opowiadaniu Ernesta Hemingwaya *Zabójcach* (*The Killers*, 1946). Historia uwikłania głównego bohatera, boksera zwanego Szwed, w gangsterskie porachunki oraz tajemnica jego dziwnej śmierci w całości zostaje opowiedziana za pomocą retrospekcji, które łączy powracający wątek pięknej kobiety, Kitty Collins. Historię losów Szweda rekonstruuje pracownik firmy ubezpieczeniowej na podstawie zeznań osób, które go znały. Wizualnie ciekawa i nietypowa jak na kino hollywoodzkie okresu klasycznego – bo wykorzystująca zdobycze operatorskie rodem z kina awangardowego (impresjonizmu, surrealizmu i ekspresjonizmu), potem eksplorowane przez modernizm – jest rozgrywająca się w wesołym miasteczku finałowa sekwencja *Damy z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947) Orsona Wellesa.

## Klasyczny film *noir* i filmowy modernizm – wspólne korzenie

Warto wskazać także na społeczne i historyczne przyczyny narodzin modernizmu i kina *noir*. Deleuze, a za nim Syska wskazują, że modernizm był reakcją na zachodzące zmiany. Zmiany te zaś wynikały z nowej sytuacji, która zaistniała po drugiej wojnie światowej. „Egzystencjalny pluralizm, kryzys wiary, lęk tożsamościowy i poczucie wyobcowania znalazły [...] konsekwencję także w charakterze narracji”<sup>11</sup>. Modernistyczna tematyka wyrosła z egzystencjalizmu, kontestacji, psychoanalizy, lewicowej krytyki burżuazji i powojennego katastrofizmu<sup>12</sup>. Odpowiedzią na te zjawiska było w kinie modernistycznym zerwanie z podążaniem za żelazną logiką przyczyn i skutków, subiektywność, zaprzeczanie teleologiczności wątków, dekonstruowanie klisz gatunkowych, utrudnianie emocjonalnej identyfikacji widza z bohaterem.

Opisując film *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych, historycy filmu wskazują na podobne do wymienionych powyżej przyczyny narodzin tego nurtu. Wspomniane lęki tożsamościowe i poczucie wyobcowania, jako rezultat zakwestionowania i rozchwiania moralnych wartości przez wojenne wydarzenia, to także temat wielu klasycznych filmów *noir*. Zaś psychoanaliza

<sup>11</sup> R. Syska, dz. cyt., s. 152.

<sup>12</sup> Tamże, s. 156.

i egzystencjalizm są nurtami, z których w sposób wręcz ostentacyjny kino to czerpało, choć dokonując niekiedy znaczącego uproszczenia i zubożenia ich przekazu – skądinąd koniecznego ze względu na publiczność, do której było skierowane. Psychoanalityczne wątki, obecne w twórczości Alfreda Hitchcocka – na przykład w *Urzeczonej* (*Spellbound*, 1945), ale i Roberta Siodmaka w *Mrocznym zwierciadle* (*The Dark Mirror*, 1946) czy Ottona Premingera w *Wirze* (*Whirlpool*, 1949), dziś mogą się wydawać naiwne i wyłożone w nachalny sposób, jednak w czasie, kiedy dzieła te miały premierę dla szerokiej widowni, psychoanaliza stanowiła bezwzględne *novum*, a filmy – niekiedy jedyny sposób zapoznania się z jej ustaleniami. Egzystencjalizm w filmie czarnym nie był wykładany w sposób tak bezpośredni jak teorie Zygmunta Freuda, jednak także stanowił jego ideologiczne zaplecze. Nastrój pesymizmu i poczucie wyobcowania, wyraźnie przenikające wiele noirowych obrazów, nie wyczerpują oczywiście filozoficznych koncepcji Sartre’a czy Camusa, a nawet nie zbliżają się do ich meritum, ale oddają zasadniczy przekaz tej filozoficznej myśli.

Filmowy modernizm, ten dojrzały, spod znaku kina autorskiego, eksploatował głębiej oraz pełniej kontekst i zaplecze kulturowe, z którego ducha się zrodził, ale trzeba pamiętać, że jego rozkwit nastąpił w innych warunkach i w innym momencie historycznym.

## Klasyczny film *noir*, kino modernistyczne i gatunek

Syska wskazuje także, że ulubionymi popularnymi i rozrywkowymi gatunkami, których dekonstrukcji podejmowało się europejskie modernistyczne kino autorskie, były film kryminalny i melodramat<sup>13</sup>.

Nie ma wątpliwości, że film kryminalny stanowił także najbardziej popularny, choć z pewnością nie jedyny, gatunek uprawiany przez twórców filmu *noir*. Kino to często posługiwało się melodramatyczną konwencją, jako przykład można przywołać obraz *Casablanca* w reżyserii Michaela Curtiza (*Casablanca*, 1942). Jeśli zaś pojawiała się inna dominanta gatunkowa, to tak czy inaczej prawie zawsze wątki melodramatyczne odgrywały ważną rolę, jak choćby w *Gildzie* wyreżyserowanej przez Charlesa Vidora (*Gilda*, 1946). Ulubionymi tematami były więc przemoc i miłość fizyczna. Pytanie tylko, czy w tym przypadku możemy mówić o dekonstrukcyjnych praktykach jak w wypadku modernistycznego kina autorskiego. Nawet jeśli takie postawienie problemu wydaje się nietrafne, to odnotować trzeba, że klasyczny film *noir* nie pozostawał wierny konwencjom gatunkowym filmu kryminalnego i melodramatu. Nie tyle chodzi tu jednak o dekonstruowanie, co modyfikowanie. W kryminalnym filmie spod znaku *noir* rozwiązanie zagadki morderstwa wydaje się często pełnić rolę drugoplanową, ważniejsze staje się rozwikłanie i dotarcie do psychologicznych motywacji działań bohaterów w nią uwikłanych

<sup>13</sup> Tamże, s. 157.

(jak w *Bulwarze Zachodzącego Słońca*). Także noirowy melodramat nie jest realizacją jednego z dwóch wariantów tego typu historii. Nie cechuje go prawie nigdy szczęśliwe połączenie kochanków. Częstsze jest rozstanie pary lub śmierć jednego z partnerów<sup>14</sup>, przy czym nierzadko przyczyną takiego zakończenia miłosnej historii jest wiarołomność i nieszczerłość uczuć kobiety – *femme fatale*, jak w *Podwójnym ubezpieczeniu* (*Double Indemnity*, 1944) Billy'ego Wildera, rzadziej mężczyzny – *homme fatale*, jak w *Mildred Pierce* w reżyserii Michaela Curtiza (*Mildred Pierce*, 1945).

## Klasyczny film *noir*, kino modernistyczne i widz

Modernizm w sztuce początkowo pojawił jako forma buntu i oporu wobec rodzącej się i rozprzestrzeniającej na przełomie XIX i XX wieku masowej popkultury. Miał on być antidotum na jej reprodukcyjny charakter i mimetyczne skłonności. W umasowieniu widziano zagrożenie dla istnienia kultury wysokiej w ogóle. Obawiano się roztopienia sztuki w rozrywce. Modernizm u zarania swojego istnienia dążył więc do stworzenia kodów zdolnych opisać zmieniającą się rzeczywistość bez popadania w populizm. Jak zauważył Clement Greenberg, modernizm to:

ciągle ponawiany wysiłek przeciwstawiania się upadkowi standardów estetycznych, zagrożonych przez postępującą demokratyzację kultury w epoce industrialnej; nadrzędną i najgłębszą logiką modernizmu jest utrzymanie estetycznego poziomu przeszłości w obliczu wrogich sił, które nie istniały w przeszłości<sup>15</sup>.

Film *noir* wręcz przeciwnie: od początku swoją siłę czerpał z bycia kulturą masową i popularną. Adresowany był do szerokiej publiczności, dzieła tego nurtu bazowały na gatunkach sensacyjnych, często takich, które popularność zyskały już wcześniej, jak chociażby święcący triumfy w latach trzydziestych film gangsterski. Wykorzystywano też wielokrotnie aktorskie duety, takie jak Lauren Bacall i Alan Ladd. Hollywood, a co za tym idzie, twórcy czarnego kina, liczyli się z widzem i jego często popkulturowymi upodobaniami oraz gustem. Tu w dużej mierze czynnik ekonomiczny i przemysłowy charakter produkcji nie pozwalał na radykalną kontestację popkultury. Amerykańskie kino czarne nie ukrywało też nigdy swojego rozrywkowego charakteru. Nawet reżyserzy o ambicjach artystycznych i autorskich, jak chociażby Fritz Lang, nie negowali konieczności zaspokojenia potrzeb szerokiej publiczności. Hollywood było sprawnie działającą instytucją całkowicie oddaną służbie widzowi. Prowadzono zakrojone na szeroką skalę kampanie promocyjne i badania rynku. Przy okazji *Bulwaru Zachodzącego Słońca* Wilder po pokazach przedpremierowych

<sup>14</sup> Zob. G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 35–37.

<sup>15</sup> C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, w: tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 26.

zdecydował się zmienić sekwencję rozpoczynającą film. Pierwotnie miał on się rozpocząć sceną w kostnicy i rozmową znajdujących się tam zmarłych, jednak widzowie byli tym oburzeni. Koniec końców otwarcie filmu wygląda inaczej – i co więcej, w trasę promocyjną wyruszyła sama Gloria Swanson.

Z kolei modernizm wczesnej fazy, w swym awangardowym wcieleniu, nie liczył się z odbiorcą masowym i funkcjonował poza obiegiem instytucjonalnym. Jak zauważa Syska:

Modernizm lat 20. był [...] dobrem garstki filmowców i ich mecenasów, zaś modernizm lat 50. i 60. – dobrem publicznym, niemal masowym i podległym procesowi powolnej instytucjonalizacji. Ta ostatnia odbywała się także poprzez uformowanie alternatywnego systemu produkcji, który skorelował fundusze państwowe z prywatnymi takich producentów, jak: Carlo Ponti, Dino de Laurentiis czy Alfredo Bini. Instytucjonalizacja nastąpiła także w sferze promocji (niebagatelną rolę odegrały tu festiwale i środowiska krytyków) oraz dystrybucji (wpływ państwowej polityki repertuarowej, sieci kin studyjnych i wykształcenia ambitnego odbiorcy)<sup>16</sup>.

Tak więc dopiero dojrzały modernizm zatroszczył się o widza i z czasem w pełni odpowiedział na jego potrzeby. Na gruncie dojrzałego modernizmu stopniowo rozwinął się system gwiazd – ułatwiający identyfikację widza z bohaterem, a raczej antybohaterem o zaburzonej niejednokrotnie tożsamości. Warto nadmienić, że podobny typ postaci nie był obcy filmowi *noir*. Granych przez Kirka Douglasa protagonistów *Asa w potrzasku* Billy'ego Wildera (*Ace in the Hole*, 1951) i *Opowieści o detektywie* Williama Wylera (*Detective Story*, 1951) cechuje co najmniej moralna dwuznaczność, a sympatia widzów nie jest jednoznacznie po ich stronie. Kino artystyczne osunęło się więc w kierunku popkultury, wdarło na łamy prasy kolorowej i sięgnęło po marketingowe strategie Hollywoodu. Jak celnie zauważa Syska, w latach sześćdziesiątych dokonał się „cud» popularyzacji kina autorskiego»<sup>17</sup>.

## Klasyczne kino *noir* i modernizm(y)

Choć w okresie dojrzałej fazy modernizmu filmowego nastąpił powrót do wypracowanych przez klasyczne kino *noir* konwencji oraz ich przepracowanie, to pytanie o to, czy kino czarne lat czterdziestych i pięćdziesiątych można uznać za modernistyczne z ducha, pozostaje otwarte. Jak już sygnalizowałam, posiadało ono niewątpliwie cechy *modernity*, jednak postawienie znaku równości między tymi dwoma zjawiskami byłoby nadużyciem i wymagałoby szerszego uzasadnienia.

<sup>16</sup> R. Syska, dz. cyt., s. 149.

<sup>17</sup> Tamże, s. 157.

## Klasyczne kino *noir* jako *low modernity*

Pisząc o dojrzałym modernizmie filmowym i utożsamiając go z kinem autorskim, Syska wspominał o zjawisku, które określa się także mianem *high modernity*. Ono z kolei często jest przeciwstawiane *low modernity*, lub lepiej – uzupełniane przez *low modernity*. Tomasz Majewski odnotowuje, że losy modernizmu są bardziej skomplikowane, niż się dotychczas wydawało, gdyż obecnie mówi się i pisze coraz częściej o wielu modernizmach: modernizmach „poszczególnych”, a także nowoczesności „pierwszej”, „drugiej”, „płynnej”, „nowoczesnościach zwielokrotnionych”, „nowoczesności refleksyjnej”<sup>18</sup>. *High modernity*, a w jej łonie dojrzały modernizm filmowy, cechowałoby przede wszystkim odcięcie się od kultury popularnej, elitaryzm, dążenie do ustalenia nowoczesnego kanonu, będącego wyraźnym hołdem idei podziału na sztukę wysoką i niską. W filmie tendencje te uwidoczniły się późno, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W innych obszarach już „[w] perspektywie lat 40. i 50. sztuka nowoczesna jawiła się swoim obrońcom tak, jak gdyby od początku przyjęła postawę *splendid isolation*, chroniąc ją przed wpływami społeczeństwa masowego i tandetnymi wyrobami »przemysłu kulturowego«”<sup>19</sup>. *High modernity* musiała więc przemilczeć i odrzucić anarchizujący, populistyczny i ludyczny charakter wczesnych europejskich awangard, ale także ich fascynację niskimi gatunkami hollywoodzkiego kina klasycznego. W perspektywie podziału na modernizm *high* i *low* klasyczne kino *noir* sytuowałoby się w obrębie tej drugiej kategorii. Podział taki ma jednak charakter z góry wartościujący.

## Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny

Ciekawym i alternatywnym rozwiązaniem jest propozycja Miriam Bratu Hansen, wybitnej znawczyni historii kina i badaczki kultury popularnej. W artykule *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny* retrospektywnie rozszerza ona pojęcie modernizmu. Nie traktuje go jedynie jako ruchu intelektualnego i stojącego za nim zespołu idei oraz praktyk artystycznych. Modernizm w jej ujęciu to nie tylko nowoczesna estetyka praktykowana przez grupy inteligentkie w obrębie różnych sztuk, ale „zjawisko z porządku doświadczenia codziennego z jego »ekonomią postrzegania zmysłowego«, wiązaną z nowymi formami pobudzenia emocjonalno-sensorycznego, z organizacją oraz wytwarzaniem »masowo wytwarzanych i konsumowanych wytworów mody, designu, reklamy, architektury, otoczenia miejskiego, fotografii, radia oraz kina«”<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 9.

<sup>19</sup> Tamże, s. 16.

<sup>20</sup> M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 237.

Tak ujęty i szeroko rozumiany modernizm M. Bratu Hansen nazywa wernakularnym. W jego łonie praktyki kulturowe i artystyczne „dokumentują, poddają refleksji oraz odpowiadają na procesy modernizacji i doświadczenie nowoczesności – włączając paradygmatyczne przemiany warunków, w jakich sztuka była produkowana, rozpowszechniana i konsumowana”<sup>21</sup>. „Modernizm wernakularny” to nie tylko pojęcie z zakresu estetyki, ale termin uwzględniający umieszczenie praktyk artystycznych w kontekście praktyk kulturowych zapośredniczających doświadczenie nowoczesności. W konsekwencji Hansen przyjmuje, że istniały zróżnicowane formy modernizmu w różnych częściach świata. Ich oblicze kształtowały warunki społeczne, geopolityczne, lokalna tradycja i subkultura.

Kino – jak chce autorka omawianej koncepcji – jeśli uznać je „za część historycznej formacji nowoczesności, rozumianej jako szerszy zakres przemian kulturowych, estetycznych, technicznych, ekonomicznych, społecznych i politycznych”<sup>22</sup>, pełniło rolę uprzywilejowaną. Zdolne było bowiem odzwierciedlać nowoczesność zarówno na poziomie tematycznym, „weszło na rynek masowej produkcji doświadczenia zmysłowego (*mass production of senses*), ale również zapewniło horyzont estetycznych oczekiwań masowego społeczeństwa przemysłowego”<sup>23</sup>. Hansen zauważa, że umiejętność taką posiadało zwłaszcza kino amerykańskie, a dokładniej klasyczne kino hollywoodzkie, postrzegane jako „praktyka kulturowa, odpowiadająca doświadczeniu nowoczesności”<sup>24</sup>. Hollywood zdołało bowiem tak zaprojektować swoje eksportowe produkty, że był je w stanie przyswoić zarówno rynek lokalny (amerykański), jak i zagraniczny. Sukces tkwił w umiejętnym połączeniu różnorodnych, współzawodniczących ze sobą tradycji, dyskursów i interesów. Hansen pisze:

dzięki wprowadzeniu na masowy rynek produktów wywodzących się z etnicznie i kulturowo heterogenicznego społeczeństwa, amerykańskie kino klasyczne rozwinęło (nawet jeśli działa się to często kosztem rasowo Innych) idiom lub idiomy, które rozpowszechniały się łatwiej niż rywalizujące z nim popularne kinematografie narodowe<sup>25</sup>.

Podsumowując, klasyczne kino hollywoodzkie osiągnęło masowy sukces, gdyż wypracowało „międzynarodowy idiom nowoczesności”<sup>26</sup>, było „częścią i przejawem doświadczenia nowoczesnego kryzysu i przewrotu”, ale jednocześnie „najszerzym kulturowym horyzontem, który pozwalał na odzwierciedlanie, odrzucanie, dezawuowanie, przekształcanie oraz negocjowanie traumatycznego wpływu nowoczesności”<sup>27</sup>. Nie operowało ono formalistyczną samozwrotnością charakterystyczną dla *high modernity*, ale – według Hansen – realizowało Fichteańską ideę refleksji jako „widzenia dodatkowym

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 243.

<sup>23</sup> Tamże, s. 262.

<sup>24</sup> Tamże, s. 250.

<sup>25</sup> Tamże, s. 257.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże, s. 260.

okiem”<sup>28</sup>. Jego refleksyjny wymiar miał nie tyle charakter krytyczny, co polegał na tym, iż umożliwiało ono widzowi skonfrontowanie się z zasadniczymi sprzecznościami nowoczesności<sup>29</sup>. Większa część hollywoodzkich produkcji okresu klasycznego faktycznie nie była refleksyjna krytycznie, kino *noir* jednak w tym względzie się wyróżniało, było bowiem jak najbardziej krytyczną reakcją „na nowoczesność i jej niespełnione obietnice”<sup>30</sup>.

## Klasyczny film *noir* i nowoczesność

Warto wskazać podstawowe cechy nowoczesności, która zrodziła modernizm. Godną uwagi jest szczególnie myśl Siegfrieda Kracauera oraz jego refleksje dotyczące powieści detektywistycznej, będącej – zdaniem tego teoretyka – odpowiedzią na nowoczesność<sup>31</sup>. Powieść detektywistyczna wywarła niemały wpływ na klasyczne, i nie tylko, kino *noir*. Film detektywistyczny był i wciąż jest jednym z ulubionych gatunków noirowych, w związku z czym refleksje niemieckiego badacza z łatwością można przenieść na grunt kina – bez obawy, że utracą one na swej trafności. Kracauer zaś wyraźnie akcentuje, z jednej strony, związek powieści detektywistycznej z nowoczesnością, z drugiej zaś – podkreśla potencjał krytyczny tego gatunku.

Michał Pabiś, rekonstruując Kracauerowską refleksję dotyczącą powieści detektywistycznej, zauważa, że jej autor był otwarty na znaczenia zakodowane w kulturze popularnej, ale i względem nich ostrożny. W myśli Kracauera więc

[k]ryminalna fikcja jako czytelna alegoria „świata pozbawionego znaczenia” nie zawiera otwartej krytyki nowoczesnego społeczeństwa. Nie jest pustym lamentem nad losami „odczarowanego” świata, ani tym bardziej jego bezkrytyczną afirmacją. Narracja opisująca proces odgadywania odpowiedzi na pytanie „kto zabił?” stanowi uprzywilejowaną, wysoce alegoryczną (paradoksalnie dlatego, że „trywialną”) formę kulturową, która skrywa istotny potencjał krytyczny. Detektyw jest postacią o tyle dwuznaczną, o ile, z jednej strony, wydaje się być reprezentantem oświeceniowego Rozumu, „Bogiem w świecie przez Boga opuszczonym”, z drugiej, odgrywa wiele ról przeznaczonych dla *flâneura*: dociekliwego dziennikarza czy też krytycznego intelektualisty, który „penetruje zewnętrzne wyglądy oraz iluzje powierzchni życia codziennego”<sup>32</sup>.

Nowoczesność na przełomie wieków była związana przede wszystkim z modernizacją, która spowodowała – jak pisze Ben Singer – wzrost doświad-

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 263.

<sup>30</sup> Tamże, s. 266.

<sup>31</sup> Zob. S. Kracauer, *Schriften I*, Frankfurt 1971. Swoje uwagi na ten temat Kracauer zawarł w ukończonym w 1925 roku, a opublikowanym dopiero w roku 1971 manuskrypcie *Powieść detektywistyczna. Traktat filozoficzny*.

<sup>32</sup> M. Pabiś, *Cenna sztuka układania puzzli. Siegfried Kracauer i nowoczesna powieść detektywistyczna*, w: *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 220.



czanych bodźców nerwowych, stresu i zagrożeń cielesnych, epicentrum modernizacji były bowiem przestrzenie wielkomięskie. W miastach zaś narażenie na przemoc sensoryczną, sensoryczną intensywność życia, wzrosło w związku z ruchem ulicznym, życiem w kamienicach, pracą w wypełnionych maszynami fabrykach<sup>33</sup>. Zdaniem Hansen, rozprzestrzenianie się technologii miejsko-przemysłowych spowodowało także „zerwanie więzi społecznych (i płciowych)”, a masowa konsumpcja „pociągnęła za sobą procesy realnego zniszczenia i utraty”<sup>34</sup>. W takim środowisku odczucie niebezpieczeństwa i niepewność przyszłości uległy hiperbolizacji. George Simmel już w 1903 roku dostrzegł niebezpieczeństwa związane ze wzrostem napięcia podmiotów nerwowych. Nowoczesność, jego zdaniem, wpływała na kształt zarówno fizjologicznego, jak i psychologicznego doświadczenia<sup>35</sup>. Warto także dodać, że „[o]bserwatorzy wkrótce dostrzegli związek między hipersymulacją miejskiego życia a narastającą pogonią za sensacją i wstrząsem w popularnej rozrywce”<sup>36</sup>. Kracauer umieszcza więc swojego detektywa w przestrzeniach wielkomięskich, najczęściej tych o charakterze tranzytowym, otwartym i publicznym, przez co pozbawionych znaczenia. Ponadto „Kracauerowski detektyw »błąka się po pustej przestrzeni między figurami jako zrelaksowany reprezentant Rozumu«, aby przywrócić ów porządek utracony w nowoczesności, bądź chociaż go na nowo zaprojektować, dokonać »arbitralnej (*artificial*) unifikacji« chaosu zdarzeń”<sup>37</sup>. Z kolei rozwikłanie kryminalnej zagadki u Kracauera to „oświetlenie świata, który nie istnieje, a jednak stanowi niezbędny składnik nowoczesnego *imaginarium* jako sfera, której nadejścia oczekuje”<sup>38</sup>.

Kino *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych wydaje się portretować opisaną powyżej wizję nowoczesności w sposób modelowy i jednocześnie poddawać ją krytycznej refleksji. Oczywiście nie wszystkie filmy *noir* operują figurą detektywa, ich bohaterowie nie zawsze wykonują ten zawód, ale figuratywnie często pełnią funkcję przypisywaną przez Kracauera detektywowi. Są obserwatorami nowoczesnego świata dążącymi do uporządkowania jego chaosu, który często rujnuje ich życie, co albo jest sprawą przypadku, albo nieprzystosowania, albo innych czynników. Akcja większości filmów *noir* okresu klasycznego rozgrywa się w wielkomięskich przestrzeniach. Amerykańskie metropolie jawią się jako miejsca wyjątkowo niebezpieczne. Nocą zazwyczaj słabo oświetlone migoczącymi neonami reklam i szyldów, pogrążone w deszczu lub spowite mgłą miasta wydają się składać jedynie z labiryntowej sieci ulic, zaułków, szemranych barów i knajp, podejrzanych mieszkań i spelunek.

<sup>33</sup> Zob. B. Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomięskiej nowoczesności, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 143–186.

<sup>34</sup> M. Bratu Hansen, dz. cyt., s. 238.

<sup>35</sup> G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 305–306.

<sup>36</sup> B. Singer, dz. cyt., s. 174.

<sup>37</sup> M. Pabiś, dz. cyt., s. 230.

<sup>38</sup> Tamże, s. 231.

W dzień wypełnia je chaos ulicznego ruchu i tłumy przemierzających się ludzi, są głośnie, krzykliwe, nerwowe.

Warto przywołać kilka emblematicznych scen, dobrze ilustrujących sposób, w jaki film *noir* portretował, ale i krytycznie odnosił się do nowoczesności.

W słynnej sekwencji otwierającej *Dotyk zła* (*Touch of Evil*, 1958, reż. Orson Welles) widzimy przestrzeń niewielkiego przygranicznego miasteczka. Jest pogodny wieczór, lecz rytm życia pozostaje szybki, żywiołowy. Słychać śmiechy ludzi, jazzową, dynamiczną muzykę dochodzącą zapewne z wypełnionych tłumami okolicznych lokali. Świecą się neony, knajpy i restauracje są otwarte. Co rusz ktoś przechodzi lub przebiega przez ulicę, dostawcy pchają swoje wózki wypełnione towarami, ktoś utknął na środku jezdni ze stadem kóz. Policjanci kierują chaotycznym ruchem drogowym, straż kontroluje przekraczanie granicy. Pomimo ich działań i wysiłków harmider wydaje się być wszechogarniający. Wreszcie jeden z samochodów eksploduje na środku ulicy. Niebezpieczeństwo materializuje się, a rozgardiasz zamienia się w chaos. W filmie starcie przeżartego nienawiścią do przestępców i nadużywającego władzy kapitana Hanka Quinlana oraz detektywa od spraw narkotykowych Vargasa pokazuje, że chaos zdarzeń tak bardzo opanował już nowoczesny świat, iż nawet ci, którzy niegdyś byli obrońcami utraconego *imaginarium*, zdołali zatracić swe ideały. Skorumpowany Quinlan, po tym, jak zamordowano mu żonę, zaczął stosować się do zasad rządzących otaczającym go światem i tylko Vargas, starając się dążyć do prawdy, zdolny jest jeszcze do krytycznej refleksji.

Z kolei w *Asie w potrzasku* Wildera miasto „przyjeżdża” na prowincję. Akcja filmu rozgrywa się w dotychczas zapomnianym przez Boga i ludzi Albuquerque, niewielkiej osadzie w Górach Skalistych, gdzie domorosły poszukiwacz indiańskich skarbów utknął w jaskini. Turyści, zwabieni nagłośnionym przez prasę wypadkiem, zjeżdżają się i rozstawiają swoje kampinowe przyczepy u stóp góry, we wnętrzu której tkwi nieszczęśnik. Podnóże szybko zamienia się w prowizoryczne miasteczko. Setki ludzi oblegają miejsce tragedii, wraz z nimi zaś pojawiają się oznaki nowoczesności. Wrzawa i zgiełk są wszechogarniające. Zaradni sprzedają pamiątki, gadzety, jedzenie i wszystko to, co potrzebne jest do życia. Reporterzy ze specjalnych namiotów wysyłają najświeższe informacje o przebiegu akcji ratunkowej do miejskich centrali swoich gazet. Wciąż przyjeżdżają nowe samochody, gra głośnie muzyka, a pośród całego tego zamieszania swoje podwoje rozstawia... wesole miasteczko. Są balony, cukrowa wata, karuzele i światła. Trwa sensomotoryczny spektakl nowoczesności, który kończy się śmiercią nie tylko amatora indiańskich skarbów, ale i głównego bohatera filmu oraz animatora całej sytuacji, reportera Chucka Tatum. Tatum, goniąc za sławą i dążąc do powrotu do pierwszej dziennikarskiej ligi, rzucił na szalę życie człowieka, ale to właśnie on zdaje się być jedynym świadomym bohaterem filmu. Choć działania, które podejmuje, są moralnie wątpliwe, to jednak reporter rozumie, jak działa świat nowoczesnych mediów i cynicznie to wykorzystuje. Jest niewątpliwie „reprezentantem Rozumu”, który jednak dopiero w finałowych scenach, gdy

jest już za późno, zdaje sobie sprawę z tego, że nie udało mu się sterować nowoczesnością, że jest ona „chaosem zdarzeń”.

Motywa wesołego miasteczka jako symbolu dystrakcyjnej nowoczesności powraca także w *Damie z Szanghaju* Wellesa. Zanim jednak dojdzie do finałowej sceny w lunaparku, gdzie rzeczywistość rozpadnie się na serię zniekształconych obrazów, główny bohater, podejrzany o morderstwo, uciekając przed policją, przemierza tłoczne ulice chińskiej dzielnicy San Francisco i ukrywa się w jednym z jej teatrów. Świat, który go otacza, pełny jest zmysłowych bodźców, odurzający, egzotyczny. Odgłosy ulicy i dźwięki dalekowschodniej muzyki, w połączeniu z nadmiarem tabletek, które połknął, sprawiają, że czuje się obco. Jego życie jest zagrożone, ale źródłem niebezpieczeństwa niespodziewanie okazuje się kobieta, którą kochał i której ufał. Świat jego relacji społecznych i płciowych rozpada się doszczętnie, gdy odkrywa, że to ukochana popełniła morderstwo, o które on jest podejrzany, i że chce go zabić. Zamroczony przez współpracowników kochanki, zostaje wyniesiony z chińskiego teatru i trafia do opuszczonego zimą wesołego miasteczka. Swoją stan ducha opisuje tak: „Ocknąłem się... w domu szaleńców. Przez chwilę myślałem, że zwariowałem. Po tym, przez co przeszedłem, każdy obłęd wydawał się naturalny”. Rzeczywistość jawi mu się jako wyjątkowo psychotyczny sen. Odkrycie prawdy o tym, kto zabił, przyczynia się do odczarowania rzeczywistości. Końcowa konfrontacja rozgrywa się w gabinecie krzywych luster, zniekształcających wszystko to, co znajduje się naprzeciwko nich. To one stanowią metaforę nowoczesności, ujawniają jej prawdziwe oblicze. Michael, choć nie jest detektywem, prowadzi śledztwo i w wyniku rozwikłania zagadki nie tylko demaskuje prawdziwego mordercę, ale i prawdę o świecie, w którym żyje, świecie, w którym, jak powie: „Każdy jest czymś frajerem”.

W *Straconym weekendzie* (*The Lost Weekend*, 1945) Billy’ego Wildera nowoczesne miasto także okazuje się być wrogiem bohatera. Jest słoneczny dzień, sobota. Don Birnam, pozbawiony alkoholu i pieniędzy, przemierza ulice Nowego Jorku z maszyną do pisania pod pachą. Chce sprzedać ostatnią wartościową rzecz, jaką posiada, aby móc się upić. Jest skrajnie wyczerpany i zdeterminowany, cierpi na *delirium tremens*. Kolejny atak choroby alkoholowej zbliża się. Mijają go przechodnie i samochody, przejeżdża kolejka miejskiego metra – ale wszyscy poruszają się w przeciwnym niż on kierunku, jakby całe życie toczyło się pod prąd. Birnam potrzebuje tylko jednego: jak najszybciej znaleźć działający lombard, zdobyć pieniądze, zaspokoić pragnienie. Jednak w tętniącej życiem metropolii wszystkie lombardy są zamknięte. Na bohatera, gdziekolwiek nie pójdzie, czekają tylko zaciągnięte rolety, spuszczone kraty. Nowoczesność wielkiego miasta sprzysięgła się przeciwko niemu. Birnam to ofiara swoich czasów: alkoholik, który zaczął pić z obawy, że nie sprostą stawianym mu przez nowoczesne społeczeństwo oczekiwaniom. Bohater *Straconego weekendu* nie jest detektywem w sensie dosłownym. Jeśli odkrywa jakąś prawdę, to jest to prawda o tym, kto zabił w nim samego pisarza i powołał do życia alkoholika. W trakcie wędrówek przez miasto, włączył od baru do baru, „penetruje zewnętrzne wyglądy oraz iluzje powierzchni życia

codziennego”, a funkcję „arbitralnej (*artificial*) unifikacji« chaosu zdarzeń”<sup>39</sup> ma pełnić powieść pod tytułem *Butelka*, którą planuje napisać.

Przyjmując więc rozszerzone rozumienie modernizmu zaproponowane przez Hansen i dostrzegając wpływ, jaki na jego kształt miała nowoczesna modernizacja, można stwierdzić, że wyraźniejszy staje się związek filmu *noir* klasycznego okresu z *modernité*. Pamiętajmy jednak, że modernizmów było wiele. Edward Dimendberg wskazuje na przykład, że uznawany do tej pory często za przedłużenie i transplantację kina Republiki Weimarskiej klasyczny film *noir* jest raczej nurtem względem kina tego analogicznym, a nie z niego wyrosłym. Dimendberg postuluje:

Zamiast spierać się o ciągłość lub nieciągłość między tymi dwoma filmowymi zjawiskami, warto rozpatrzyć trzecią wyłaniającą się możliwość: taką mianowicie, że można je rozumieć jako **paralelne reprezentacje miejskiego modernizmu** [podkr. – K.Ż]. Przyjmując taką perspektywę, źródło i genealogia kina Republiki Weimarskiej oraz filmu *noir* mają mniejsze znaczenie niż dzielone przez nie ideologiczne funkcje przestrzenności wykorzystywane w różnych celach w łonie tych nurtów<sup>40</sup>.

W tym kontekście kino czarne lat czterdziestych i pięćdziesiątych, z jednej strony, wyraźnie jawi się jako jeden z objawów modernizmu wernakularnego, gdyż zdolne jest opisywać – także poprzez refleksję krytyczną – nowoczesność oraz związany z nią nowy rodzaj doświadczenia zmysłowego i psychicznego świata. Z drugiej zaś strony, dzięki swojej stylistyce i rozwiązaniom narracyjnym, może być traktowane jako pomost łączący, o czym była już mowa, okres *high* i *low modernity*. Lub jeszcze inaczej – jak chcą Bordwell i Thomson: stanowi stylistyczne odstępstwo w kierunku modernizmu wewnątrz kina klasycznego, którego paradygmat jest jednak na tyle silny, że reguluje wszystko, co mogłoby mu zagrażać<sup>41</sup>. Bez względu na to, którą z zaproponowanych optyk przyjmiemy, związek klasycznego filmu *noir* i modernizmu jest niezaprzeczalny, choć mniej lub bardziej akcentowany przez różnych badaczy.

## Bibliografia

- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London 1986.  
 Bordwell D., Steiger J., Thomson K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.  
 Bratu Hansen M., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.

<sup>39</sup> Zob. przypis 37.

<sup>40</sup> E. Dimendberg, *Down These Seen Streets A Man Must Go: Siegfried Kracauer, Hollywood's Terror Films, and the Spaciality of Film Noir*, „New German Critique” 2003, nr 89, s. 122–123.

<sup>41</sup> D. Bordwell, J. Steiger, K. Thomson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985, s. 81.

- Dimenberg E., *Down These Seen Streets A Man Must Go: Siegfried Kracauer, Hollywood's Terror Films, and the Spaciality of Film Noir*, „New German Critique” 2003, nr 89.
- Garbicz A., Kalinowski J., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981.
- Greenberg C., *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, w: tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Jakubowska M., *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003.
- Kovács A.B., *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago – London 2007.
- Kracauer S., *Schriften I*, Frankfurt 1971.
- Majewski T., *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Naremore J., *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkley – Los Angeles – London 2008.
- Pabiś M., *Cenna sztuka układania puzzli. Siegfried Kracauer i nowoczesna powieść detektywistyczna*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.
- Singer B., „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Stachówna G., *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
- Syska R., *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.

## Streszczenie

Celem artykułu jest pokazanie, że klasyczny film *noir* można traktować jako zjawisko z ducha modernistyczne. Modernizm ma wiele oblicz i bywa różnie rozumiany oraz definiowany. W filmoznawstwie kino modernistyczne najczęściej jest utożsamiane z kinem autorskim, a narracja modernistyczna przeciwstawiana narracji klasycznej. W pierwszej części tekstu autorka koncentruje się na pokazaniu klasycznego filmu *noir* jako nurtu zapowiadającego kino modernistyczne i przełamującego paradygmat narracji klasycznej. W części drugiej kontekstem dla kina czarnego powstałego w obrębie kina hollywoodzkiego jest nowoczesność oraz związana z nią *low modernity*, czy też, w ujęciu innych badaczy, modernizm wernakularny. Klasyczny film *noir* został ukazany jako nurt czerpiący energię z tych zjawisk oraz wobec nich krytyczny, będący rezultatem szerszych przemian kulturowych, społecznych, cywilizacyjnych oraz ekonomicznych.

## Summary

### Classical Film *Noir*, Modernistic Cinema and *Modernité* – back and forth

The main aim of the article is to present classical film *noir* as a modernistic phenomenon in its roots. So-called “modernity” has many faces and is defined and understood in different ways. In film studies, modernistic cinema most often is identified with *cinéma d'auteur*. What is more, modernistic narration is situated

in contrast to classical narration. The first part of the text concentrates on depicting how classical film *noir* foreshadows modernism in cinema and breaks the rules of classical narration. In the second part, film *noir*, as a phenomena of the classical Hollywood production, is considered in the context of modernity, particularly so-called “low” modernity, or, as other researchers describe it, “vernacular” modernity. Classical film *noir* as a result takes its energy and sources from social, cultural, economic changes of early modernity and remains critical in its depiction.

Mateusz Kicka

## „Dzieci kwiaty” w obiektywie dokumentalisty

**Słowa kluczowe:** ruch hipisowski, kontrkultura, film dokumentalny, kino bezpośrednie, subkultura, festiwale muzyczne

**Key words:** hippie movement, counterculture, documentary film, direct cinema, subculture, music festivals

### Hipizm – temat dla dokumentalisty

Ruch hipisowski oficjalnie narodził się 14 stycznia 1967 roku w San Francisco<sup>1</sup>. Wtedy to, w trakcie trwania Ceremonii Pojednania Człowieka z Kosmosem, historyczne przemówienia wygłosili między innymi: pisarz i psycholog, zwolennik stosowania LSD – Timothy Leary, poeta Allen Ginsberg oraz propagator buddyzmu i taoizmu Allen Watts. Licznie zebrana młodzież usłyszała o początku Nowej Ery, o nadchodzących czasach miłości, pokoju i muzyki. Atrakcyjne hasła przyjęto entuzjastycznie, a nowa filozofia w błyskawicznym tempie zaczęła rozprzestrzeniać się po całych Stanach Zjednoczonych. Wkrótce, za sprawą artykułu *The Social History of the Hippies*, opublikowanego na łamach „Ramparts” w marcu 1967 roku, amerykańska opinia publiczna została poinformowana o narodzinach pokolenia „dzieci kwiatów”<sup>2</sup>.

Nowo powstałe zjawisko stosunkowo szybko zaintrygowało filmowców, zwłaszcza dokumentalistów, którzy jako pierwsi zaciekawili się tym, jakże wdzięcznym przecież, tematem. Na ten fakt duży wpływ miała z pewnością swoista odnowa, którą – głównie w wyniku rozwoju technologii filmowej – przeżywał wówczas dokumentalizm<sup>3</sup>. Udogodnienia będące rezultatem zastosowania lekkich, przenośnych kamer oraz redukcja liczebności ekipy potrzebnej do obsługi sprzętu pozwalały na wejście w barwny świat „dzieci kwiatów” niemal bez ingerencji w jego kształt i strukturę.

---

<sup>1</sup> M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej – wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 1999, s. 44.

<sup>2</sup> To właśnie dzięki temu tekstowi określenie *hippie* weszło do użytku powszechnego, w ten sposób zaczęto nazywać przedstawicieli ruchu *flower power*. Zob. K. Jankowski, *Hipisi. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 2003, s. 43.

<sup>3</sup> Z początkiem lat sześćdziesiątych we Francji powstał ruch nazwany *cinéma vérité*, z kolei w Stanach Zjednoczonych – rywalizujący z nim *direct cinema* (kino bezpośrednie). Głównym katalizatorem przemian zachodzących w owym czasie był przełom technologiczny w dziedzinie sprzętu filmowego – pierwsze przenośne kamery, pozwalające na jednoczesną rejestrację obrazu i dźwięku, przyczyniły się do ewolucji estetycznej dzieł oraz zmian w sposobie ich realizacji. Nowa technologia umożliwiała bezpośrednią rejestrację wydarzeń, pozwalając twórcom – a także widzom – na „bycie w samym ich centrum” (M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960–1963*, Gdańsk 2007, s. 7–8).

Jedną z pierwszych produkcji ukazujących ruch hipisowski w tak bezpośredni sposób był zrealizowany w 1967 roku (premiera odbyła się rok później) obraz zatytułowany *Revolution* (reż. Jack O'Connell). Autorzy umożliwili młodemu kontestatorom przemawianie własnym głosem, zarejestrowali ich wypowiedzi, a następnie zmontowali je, wzbogacając całość fragmentami muzycznymi, scenami tańca i zażywania narkotyków. Niemal w tym samym czasie co *Revolution* na ekrany kin trafił nakręcony przez Barry'ego Feinsteina, utrzymany w podobnym duchu, dokument *You Are What You Eat*. W przeciwieństwie do dzieła O'Connella filmowcy odpowiedzialni za *You Are What You Eat* sprowadzili słowo na dalszy plan, skupiając swą uwagę niemal wyłącznie na muzyce, tańcu i wizualnych aspektach ruchu hipisowskiego. Efektem takiego zabiegu było powstanie bardzo psychodelicznego i – jak można by dziś powiedzieć – teledyskowego w swej formie obrazu. Jego największymi atutami były efektowne zdjęcia oraz ścieżka dźwiękowa z utworami w wykonaniu Paula Butterfielda i The Electric Flag.

Dobre przyjęcie filmów O'Connella i Feinsteina oraz medialność i nośność tematu sprawiły, że dokumentaliści coraz chętniej sięgali po problematykę związaną z *flower power* – do 1970 roku zrealizowano całkiem sporą liczbę tego typu produkcji. Najważniejsze z nich to: *Monterey Pop* (1968, reż. Donn Alan Pennebaker), *Woodstock* (1970, reż. Michael Wadleigh), *Like It Is* (1968, reż. William Rotsler) oraz *The Hog Farm Movie* (1970, reż. David Lebrun).

Wraz z następującym na początku lat siedemdziesiątych schyłkiem ery „dzieci kwiatów” liczba nowych tytułów nawiązujących do tego rodzaju tematyki zaczęła stopniowo spadać. Poglębiająca się z każdym dniem niechęć amerykańskiego społeczeństwa do długowłosych kontestatorów, na którą wpływ miały między innymi sprawa Mansona, tragedia na festiwalu Altamont czy coraz poważniejszy problem narkotyków wśród młodych, znalazła swe odbicie w wymowie powstających wówczas filmów. Autorzy częściej niż miało to miejsce w poprzedniej dekadzie ukazywali destrukcyjne aspekty ruchu. Dużą popularność zdobywały obrazy takie, jak *Gimme Shelter* (1970, reż. Albert Maysles i David Maysles) czy *Manson* (1973, reż. Robert Hendrickson i Lawrence Merrick). Zaznaczyć należy także, że spory procent realizowanych po roku siedemdziesiątym dokumentów stanowiły filmy muzyczne, tak zwane *rockumentary*. Ich twórcy koncentrowali się głównie na członkach zespołów, sprowadzając publiczność jedynie do roli tła. Za przykład posłużyć może *Cocksucker Blues* (1972, reż. Robert Frank) – kolejne po *Gimme Shelter* dzieło, którego bohaterami uczyniono grupę The Rolling Stones, czy *Jimi Plays Berkeley* (1971, reż. Peter Pilafian) – produkcja dokumentująca koncert Jimiego Hendrixa w Berkeley w 1970 roku.

Powstałe między rokiem 1967 a 1975 obrazy prezentowały różny poziom artystyczny oraz poznawczy. Część była rezultatem eksperymentów z nowym sprzętem, część nakręcono tylko i wyłącznie z chęci zysku, jaki przynosiła eksploatacja tematyki *flower power*. Jednak zdecydowana większość z nich podzieliła ten sam los – została zapomniana. Wyjątkiem od tej reguły są trzy dzieła, mianowicie: *Monterey Pop* Pennebakera, *Woodstock* Wadleigha



oraz *Gimme Shelter* braci Maysles, filmy niezwykle różnorodne i ukazujące odmienne oblicza hipizmu. Rozbieżność w sposobie prezentacji ruchu oraz stosunkowo duża popularność tych tytułów sprawiają, że można je uznać za najbardziej reprezentatywne spośród wszystkich wówczas zrealizowanych filmów dokumentujących ruch hipisowski.

## Monterey Pop – początek

Monterey Pop Festival – tak brzmiała oficjalna nazwa muzycznej imprezy zorganizowanej w Monterey w Kalifornii w dniach od 16 do 18 czerwca 1967 roku. W ciągu trzech dni trwania festiwalu licznie przybyła publiczność (szacuje się, że koncerty obejrzało wówczas około 60 tysięcy ludzi<sup>4</sup>) podziwiała występy wykonawców, wśród których najważniejszymi byli: Big Brother and the Holding Company, The Who, Grateful Dead, The Jimi Hendrix Experience, The Mamas & the Papas, The Byrds oraz Jefferson Airplane<sup>5</sup>. Zakończony organizacyjnym sukcesem wydarzenie istotnie wpłynęło na dalszy rozwój ruchu hipisowskiego oraz muzyki z nim związanej. John Bassett McCleary<sup>6</sup> w ten sposób pisał o przełomowym znaczeniu festiwalu w Monterey:

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Pop w Monterey nie był zwykłym muzycznym wydarzeniem. Nie była to również wymówka młodzieży wymyślona po to, by uczestniczyć w lekkomyślnych zabawach. Festiwal zapoczątkował nowy rodzaj młodzieżowych zlotów, zainicjował również powstanie nowatorskich form muzyki. Ponadto, był on początkiem politycznego i duchowego ruchu. Każdy, kto wziął w nim udział, przechodził pod jego wpływem wyraźną przemianę<sup>7</sup>.

Znaczenie i rangę wydarzenia w porę dostrzegli również dokumentaliści. Jednym z nich był Donn Alan „D.A.” Pennebaker, autor *Monterey Pop*, dzieła zrealizowanego w trakcie trwania imprezy. W założeniach twórców (oprócz Pennebakera pod dziełem podpisało się jeszcze pięciu autorów) obraz ten nie miał być jednak dokumentem *sensu stricto*, a jedynie filmem muzycznym zmontowanym z fragmentów poszczególnych występów<sup>8</sup>. Z perspektywy czasu

---

<sup>4</sup> Pierwszego dnia festiwalu na terenie imprezy przebywało około 30 tysięcy osób, liczba ta wzrosła dwukrotnie w trakcie trzeciego dnia – w dniu tym zaplanowano występy największych gwiazd, między innymi Jimiego Hendrixa i zespołu The Who. Zob. *The 60s Official Site*, [online] <[http://www.the60sofficialsite.com/Summer\\_of\\_Love.html](http://www.the60sofficialsite.com/Summer_of_Love.html)>, dostęp: 22.04.2013.

<sup>5</sup> Wśród wykonawców znaleźli się reprezentanci różnych stylów muzycznych, od folk rocka i popu, przez bluesa, kończąc na rocku psychodelicznym. Łącznie na scenie wystąpiło ponad 20 zespołów oraz kilku artystów solowych.

<sup>6</sup> John Bassett McCleary w latach sześćdziesiątych zajmował się fotografią muzyczną, jest też autorem książki *Hippie Dictionary: A Cultural Encyclopedia of the 1960s and 1970s*, pracy poświęconej zagadnieniom kontrkultury lat sześćdziesiątych.

<sup>7</sup> Cyt. za: R. Brownell, *American Counterculture of the 1960s*, Farmington Hills (USA) 2011, s. 47.

<sup>8</sup> Zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 132–133.

trudno wszakże odbierać *Monterey Pop* inaczej niż jako świadectwo narodzin duchowego ruchu, o którym pisał McCleary.

Film nakręcono z poszanowaniem zasad kina bezpośredniego – Pennebaker nie zastosował komentarza objaśniającego wydarzenia przedstawione na ekranie i jednocześnie ograniczył wypowiedzi uczestników festiwalu niemal do minimum. Tłum „przemawia” ubiorem, mimiką, ruchem, reakcją na konkretne występy. Co istotne, możliwości zabrania głosu zostali pozbawieni również wykonawcy – z ich ust nie padają żadne polityczne deklaracje czy też religijne manifesty, wszystko to zastępuje muzyka i wywoływane przez nią emocje.

Jaki zatem wizerunek hipizmu wylania się z dzieła Pennebaker’a? Już pierwsze sceny filmu, przedstawiające przybywającą na teren festiwalu publiczność, wskazują, że sympatia twórców leży po stronie uczestników imprezy. Sekwencja otwierająca ukazuje młodych, radosnych ludzi wspólnie przygotowujących się do przeżywania muzycznego święta. Kolorowy tłum tańczy i śpiewa, w tle słychać utwór *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*<sup>9</sup>. Wśród przybyłych nie ma pijanych czy też zamoczonych innymi używkami. Całość sprawia bardziej wrażenie rodzinnego pikniku niż rockowego koncertu skierowanego do kontestującej młodzieży (tego rodzaju skojarzenia zostały wzmocnione przez powtarzające się wielokrotnie ujęcia dzieci i zwierząt przebywających na terenie festiwalu).

Mimo że większość zrealizowanego przez Pennebaker’a materiału stanowią fragmenty poszczególnych występów, to jednak w trakcie ich prezentacji autor nie zapomniał o zebranej pod sceną publiczności. Sekwencje przedstawiające muzyków na scenie zestawiono z ujęciami ukazującymi reakcje słuchaczy. I w tym przypadku obraz jest dość jednoznaczny. Uczestnicy festiwalu przeżywają muzykę każdy na swój sposób, jednak wśród tłumu nie widać żadnych waśni czy nieporozumień. Motocykliści odziani w skórzane kurtki z logo Hells Angels podziwiają występy, siedząc w jednym rzędzie z Afroamerykanami i hipisami, a widz odnosi wrażenie, że na czas festiwalu porzucano wszelkie animozje. Idylliczny charakter tej imprezy jest widoczny prawie w każdej scenie filmu. Pennebaker szczególnie mocno zaakcentował ów wątek w ostatniej, niemal dwudziestominutowej sekwencji, przedstawiającej koncert Raviego Shankara. Długie ujęcie prowadzone wzdłuż festiwalowego tłumu ujawnia różnorodność – ale i jedność – zebranych w tym miejscu ludzi. Wrażenie mistycznego wymiaru tego wspólnotowego wydarzenia potęguje hipnotyzująca raga w wykonaniu indyjskiego mistrza sitara.

*Monterey Pop* – wbrew słowom Pennebaker’a – niesie ze sobą sporą liczbę znaczeń i nie może być traktowany tylko i wyłącznie jako film *stricte* muzyczny. Podobnego zdania jest też Mirosław Przylipak:

---

<sup>9</sup> Utwór wykonywany przez Scotta McKenziego (skomponowany przez Johna Phillipa z zespołu The Mamas & the Papas) był oficjalną piosenką promującą festiwal w Monterey, stał się również jednym z hymnów pokolenia „dzieci kwiatów”. Zob. *The 60s Official Site*, [online] <[http://www.the6sofficialsite.com/Summer\\_of\\_Love.html](http://www.the6sofficialsite.com/Summer_of_Love.html)>, dostęp: 23.04.2013.

Czy więc istotnie *Monterey Pop* nie przekazuje żadnych znaczeń? Z całą pewnością jest dokumentem epoki. Zarówno zachowanie ludzi na scenie, jak i tych na widowni o czymś świadczy. Wszak wielkie koncerty rockowe nie były wówczas jedynie imprezami muzycznymi, lecz manifestami jedności, wrażliwości, stylu bycia nowego pokolenia. *Monterey Pop* dokumentuje rozluźnienie norm obyczajowych. Ludzie ubierają się i zachowują swobodniej, manifestują swoje emocje, ujawniają swoje przeżycia<sup>10</sup>.

Istotnie, *Monterey Pop* można uznać bardziej za dokument epoki, za zapis dotyczący konkretnego jej wycinka – obejmujący narodziny hipizmu, niż za rzetelną relację z festiwalu w Monterey. Obraz pozbawiony jest bowiem obiektywizmu. Brak scen ukazujących negatywne aspekty hipisowskiej rewolucji podkreśla jej ówczesny, stosunkowo jeszcze niewinny charakter. Z pewnością na terenie pola biwakowego, zorganizowanego wokół sceny, zdarzały się różnego rodzaju konflikty czy nieporozumienia, a i od strony organizacyjnej nie wszystko wyglądało tak, jak przedstawiono to w filmie, jednak, ze względu na wielkość grupy ludzi połączonych wspólną ideą i muzyką, Pennebaker postanowił pominąć te kwestie, skupiając swą uwagę wyłącznie na elementach pozytywnych. Uderzająca w *Monterey Pop* jest również nieobecność wątków dotyczących narkotyków. W filmie nie ma ani jednej sceny zażywania środków psychoaktywnych. Tego typu skojarzenia mogą budzić jedynie sekwencje ukazujące psychodeliczne wizualizacje wyświetlane za plecami niektórych z występujących artystów, jednak autorzy nawet przez moment nie sugerują, że zebrana w Monterey publiczność mogłaby pozostawać pod wpływem jakichkolwiek używek.

Hipizm w *Monterey Pop* pozbawiony jest zatem wszelkich wad, twórcy przedstawili tę subkulturę w niezwykle atrakcyjny i pociągający sposób. Kolorowe, fantazyjne stroje uczestników festiwalu oraz radość wypisana na ich młodzieńczych twarzach urzekają do dziś. *Monterey Pop* należy więc traktować raczej jak odbicie samej idei niż wiarygodny obraz jej urzeczywistniania.

## Woodstock – pierwsze symptomy końca

Festiwal Woodstock to jedno z najbardziej zmitologizowanych wydarzeń związanych z hipisowską rewoltą lat sześćdziesiątych. Impreza odbywała się od 15 do 18 sierpnia 1969 roku w miejscowości Bethel<sup>11</sup>. Przed ogromną publicznością (w wydarzeniu uczestniczyło ponad 500 tysięcy ludzi<sup>12</sup>) wystąpili wówczas między innymi: Carlos Santana, Canned Heat, Janis Joplin i The

<sup>10</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 135.

<sup>11</sup> Początkowo myślano o miastach Woodstock (stąd nazwa festiwalu) bądź Wallkill. Jednak ze względów organizacyjnych (oraz niechęci społeczności lokalnej) przeniesiono go na farmę Maxa Yasgura w Bethelu. Zob. *Encyclopaedia Britannica*, [online] <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/647675/The-Woodstock-Music-and-Art-Fair>>, dostęp: 24.04.2013.

<sup>12</sup> Zob. portal *Woodstock Story*, [online] <<http://www.woodstockstory.com/woodstock1969.html>>, dostęp: 19.04.2013.

Kozmic Blues Band, Creedence Clearwater Revival, Joe Cocker and The Grease Band oraz Jimi Hendrix i Gypsy Sun & Rainbows. W założeniach koncert w Bethelu miał mieć charakter płatny<sup>13</sup>. Niespodziewanie duże zainteresowanie festiwalem sprawiło jednak, że organizatorzy – pod naciskiem ogromnej liczby osób nieposiadających biletów, a przybyłych na miejsce – podjęli decyzję o niepobieraniu opłat za wejście na teren wokół sceny, czyniąc tym samym Woodstock największym darmowym koncertem rockowym tamtych czasów.

Świadkiem i współuczestnikiem wydarzeń rozgrywających się na farmie Maxa Yasgura w sierpniu 1969 roku był między innymi filmowiec Michael Wadleigh. W trakcie trwania imprezy wraz z niewielką ekipą<sup>14</sup> zrealizował jeden z najgłośniejszych dokumentów muzycznych w historii kina. Mający swoją premierę w 1970 roku, ponadtrzygodzinny *Woodstock* nie tylko przyczynił się do powstania i rozwoju nurtu zwanego *rockumentary*, ale i wpłynął na sposób postrzegania kontrkulturowych ruchów lat sześćdziesiątych.

O tym, jaki obraz festiwalu nakreślił w swym dziele Wadleigh, bardzo dużo mówi już pierwsza scena filmu: oto będący w podeszłym wieku właściciel jednego z mieszczących się w Bethelu lokali wygłasza krótki monolog:

Nazywam się Sidney Westerfeld. Jestem właścicielem tej starej tawerny [...] Byłem tu, kiedy zaczęli napływać ludzie, spodziewaliśmy się pięćdziesięciu tysięcy, a musiało być ich z milion! [...] Te dzieciaki były wspaniałe, nie mogę powiedzieć złego słowa. To było „proszę pana” tu, „proszę pani” tam, i „dziękuję” tu, i „dziękuję” tam. Kompletnie nikt nie ma prawa narzekać na tych młodych ludzi. To było coś wielkiego – gigantyczna impreza! Świat nigdy nie widział czegoś podobnego – wielka rzecz! Przekonają się o tym wszyscy, którzy przeczytają gazety i obejrzą ten film, to naprawdę jest coś!

Decyzja o umieszczeniu w sekwencji otwierającej film tej właśnie wypowiedzi może sugerować charakter oraz wymowę dzieła. I rzeczywiście, *Woodstock* ukazuje festiwal w korzystnym świetle, podkreślając jego rangę i niepowtarzalność. Mimo wszystko jednak Wadleigh daleki jest od jednostronności charakterystycznej dla tytułu zrealizowanego dwa lata wcześniej przez Pennebaker’a – w przeciwieństwie do autora *Monterey Pop* nie uciekł on od tematów niewygodnych czy kontrowersyjnych, odkrywając przed widzami niemal każdy aspekt festiwalowej rzeczywistości.

Najważniejszym elementem tej rzeczywistości byli jej twórcy – hipisi – i to właśnie oni stali się bohaterem zbiorowym *Woodstocku*. Jak zatem według Wadleigha wyglądał ruch *flower power* w połowie 1969 roku? W kontekście rozważań nad wizerunkiem przedstawionego w filmie hipizmu szczególnie

<sup>13</sup> Bilety sprzedawano w cenach od 18 do 24 dolarów (biorąc pod uwagę inflację, dziś jest to równowartość około 100 dolarów). Zob. *The 60s Official Site*, [online] <[http://www.the60sofficialsite.com/Woodstock\\_Rock\\_Festival.html](http://www.the60sofficialsite.com/Woodstock_Rock_Festival.html)>, dostęp: 17.04.2013.

<sup>14</sup> Do rejestracji festiwalu wykorzystano dwanaście kamer, których obsługa nie wymagała jednak dużej ekipy – był to lekki, przenośny sprzęt, z tego względu w realizacji zdjęć uczestniczyli zazwyczaj tylko operator i dźwiękowiec. Zob. J. Toeplitz, *Nowy film amerykański*, Warszawa 1973, s. 104.

istotne wydają się wypowiedzi samych uczestników festiwalu (inaczej niż w *Monterey Pop*, dużą część *Woodstocku* stanowią miniwywiady przeprowadzane z publicznością, muzykami oraz mieszkańcami Bethelu). Kontestatorzy wygłaszają opinie na różne tematy, od kwestii związanych z życiem duchowym, po stosunek do narkotyków, wolnego seksu, wojny w Wietnamie i polityki. Tak o znaczeniu tych scen pisał przed laty Jerzy Toeplitz:

Z wypowiedzi uczestników festiwalu w Woodstock można sobie ukształtować poglądy na szczerłość zwolenników tych haseł. Łatwo zarzucić im naiwność, młodzieńczy, a może nawet dziecinny idealizm, brak konkretnego programu działania itd., ale to wszystko nie podważa wiary w wyznawane ideały. Słowa młodych widzów i słuchaczy i słowa piosenek wykonywanych na estradzie mają jednakowe brzmienie – są apelem o uczciwość w postępowaniu, zerwanie z kompromisami i zakłamaniem, walkę ze stylem i sensem życia narzuconym przez „establishment”. Na ekranie pojawili się przedstawiciele innej Ameryki, nowego społeczeństwa amerykańskiego<sup>15</sup>.

Treść składanych przed kamerą deklaracji bardzo wiele mówi o naturze i kondycji ówczesnego ruchu hipisowskiego. Większość wypowiedzi ma podobny charakter. Wyraźnie widoczna jest spójność myślowa młodych kontestatorów. Zebrani pod sceną ludzie reprezentują kontrkulturę w pełni ukształtowaną, posługującą się konkretnymi hasłami oraz argumentami. Dla młodej publiczności hipizm nie jest jedynie modą czy chwilowym trendem. Ów ruch to dla nich pewnego rodzaju idea, filozofia, według zasad której pragną żyć.

Ogromną ilość informacji na temat przybyłej do Bethelu publiczności niosą ze sobą sekwencje muzyczne oraz fragmenty przedstawiające relacje panujące między uczestnikami festiwalu. Sceny koncertowe zmontowano tak, aby poprzez warstwę tekstową uzupełniały słowa młodych ludzi. W podobny sposób wykorzystano materiał nakręcony na terenie pola biwakowego znajdującego się wokół sceny. Wadleigh ukazuje zachowania i postawy woodstockowiczów, zestawiając je z ich wypowiedziami oraz słowami wykonywanych przez muzyków piosenek. Reżyser szczególnie mocno podkreśla wspólnotowy charakter całego wydarzenia. Tłum zebrany wokół sceny na trzy dni trwania imprezy staje się dla jej uczestników substytutem społeczeństwa. Młodzi wspólnie bawią się, jedzą, śpią, piją, rozmawiają o tym, co dla nich ważne. Większość zachowań i wypowiedzi publiczności cechuje znaczny infantylnizm oraz dziecinny wręcz idealizm. O tym aspekcie *Woodstocku*, a także o wspólnotowej naturze festiwalowego tłumu – i kontrkultury hipisowskiej w ogóle – w ten sposób pisała Bożena Syc-Gierat:

Film ten jest porywającym obrazem tęsknoty za uciekającym z dnia na dzień dzieciństwem, próbą rozciągnięcia jego praw na całe życie. Kolorowy tłum porusza się w dziecięcej sferze myślenia pierwotnego, z jego wiarą w magię, niepełnym oderwaniem od natury, z odmową indywidualizacji. Film eksponuje to w charakterystycznych scenach, jak np. ta najbardziej znana o zaklinaniu deszczu, kiedy to wszyscy zgromadzeni wielkim głosem wołają do zbierających

<sup>15</sup> Tamże, s. 104–105.

się chmur: „No rain!”. Niebo nie słucha wezwania młodych, zaczyna się ogromna ulewa, którą jednak te pogodzone z naturą dzieci szybko wykorzystują do radosnego ślizgania i taplania się w błocie, do nagiej kąpieli w strugach deszczu. Wielu usiłuje schować się pod duże kawałki folii i już po chwili pole wokół sceny pokrywa się foliowymi wzgórkami, z których każdy kryje dwoje bądź grupkę przyciśniętych do siebie, odgrodzonych od świata młodych ludzi. Poruszające się pod zaparowaną folią ledwo rozpoznawalne zarysy postaci kojarzą się ze zrealizowanym pragnieniem powrotu do łona matki, z wielokrotnie głoszoną przez kontrkulturę ucieczką<sup>16</sup>.

Kolektywny charakter festiwalu oraz ruchu *flower power*, o którym wspomina cytowana autorka, szczególnie widoczny jest w scenach wspólnego picia alkoholu oraz zażywania narkotyków przez uczestników koncertów. Wadleigh nie przemilczał bowiem tej kwestii, czyniąc motyw używek jednym z ważniejszych elementów swojego filmu. Butelki z winem, skręty z marihuaną oraz „znaczki pocztowe” nasączone LSD krążą wśród zebranej pod sceną publiczności. W tłumie nie widać dealerów, młodzi dzielą się przywiezionymi ze sobą używkami z innymi, nikt nie przyjmuje od nikogo żadnych pieniędzy, jako że i w tym przypadku panuje zasada wspólnego mienia. Wątek narkotyków w filmie *Woodstock* przedstawiono w sposób jednoznacznie pozytywny. Co prawda, inaczej niż w *Monterey Pop*, wśród uczestników koncertu widoczne są osoby w stanie znacznego odurzenia, jednak ukazano je raczej w korzystnym świetle, bo bez oznak *bad tripów* – „złych podróży”, czyli negatywnych reakcji organizmu na narkotyki. Wyjątkiem od tej reguły jest sekwencja, w której pracujący na miejscu lekarz informuje, że na terenie festiwalu zdarzył się przypadek śmiertelnego przedawkowania heroiny.

Wspomniana powyżej scena nie jest jedynym fragmentem filmu rzucającym nieco inne światło na festiwal i zebraną w Bethelu publiczność. Wadleigh zawarł w *Woodstocku* ujęcia przedstawiające między innymi dewastację ogrodzenia okalającego teren farmy Maxa Yasgura, zagubionych wśród tłumu młodych ludzi, wypowiedzi uczestników narzekających na brak wody, jedzenia i środków czystości czy niemożność powrotu do domu ze względu na całkowicie zablokowane drogi dojazdowe. Sceny te, umieszczone w kilkuminutowej sekwencji zawierającej wspomniane wcześniej oświadczenie lekarza, mimo że stanowią zaledwie mały procent całego materiału, znacznie zwiększają obiektywizm filmu – zwłaszcza w porównaniu z *Monterey Pop*. Wadleigh ukazuje w nich efekty źle pojmowanej wolności, która w niedługim czasie miała przyczynić się do upadku samego ruchu.

Wspomniane fragmenty nie zmieniają jednak wymowy całego dzieła. Autor spogląda na subkulturę spod znaku *flower power* z niezwykłą sympatią oraz nadzieją na to, że te idee oraz młodzieńcza energia w rzeczywistości są w stanie zdziałać wiele, tchnąć nowego ducha w amerykańskie społeczeństwo. Taki też wydźwięk mają zarejestrowane na potrzeby filmu wypowiedzi

<sup>16</sup> B. Syc-Gierat, *Raj odnaleziony*, w: *Film i kontekst*, red. A. Jackiewicz, Wrocław 1988, s. 67.

mieszkańców Bethelu. Oczywiście i wśród nich zdarzają się opinie mniej życzliwe w stosunku do długowłosych kontestatorów, jednak zdecydowana większość rozmówców odnosi się zarówno do imprezy, jak i samych hipisów w sposób przychylny, a nawet entuzjastyczny. Za swoistą puentę dzieła Wadleigha można uznać scenę, w której komendant policji w ten oto sposób wyraża się o przybyłych na festiwal młodych ludziach:

W porównaniu do tego, co słyszałem z wcześniejszych źródeł, [...] jestem bardzo mile zaskoczony. Cieszę się, że mogę powiedzieć, iż obywatele naszego kraju powinni być z nich dumni. Nieważne, jak się ubierają lub jakie mają włosy, to ich prywatna sprawa. Najważniejsze jest to, co dzieje się wewnątrz nich samych. Ich zachowanie jest nie do zakwestionowania – to niekwestionowani dobrzy, amerykańscy obywatele.

Co ciekawe, autorzy dzieła z dużą niechęcią podeszli do interlokutorów negatywnie nastawionych w stosunku do festiwalowej publiczności, prezentując ich jako ludzi prostych, nienowoczesnych oraz cechujących się podwójną moralnością.

Film Wadleigha to swoisty hołd złożony hipisowskiej rewolcie. Obraz ukazuje ruch w szczytowym okresie jego rozwoju, kiedy utopijna idea budowy nowego społeczeństwa, opartego na miłości, równości i pokoju, była wciąż żywa. Reżyser nie stworzył jednak dzieła jednowymiarowego, przedstawił kontestatorów w sposób naturalny, zwracając uwagę na różnorodne aspekty hipisowskiej kontrkultury, w tym także te zapowiadające niechybny koniec ery „dzieci kwiatów”.

## ***Gimme Shelter* – w cieniu tragedii**

Osiem miesięcy po premierze filmu Wadleigha na ekrany kin w całych Stanach Zjednoczonych wszedł obraz *Gimme Shelter* autorstwa Alberta i Davida Mayslesów. Dokument relacjonował ostatni etap trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych, w którą zespół The Rolling Stones wyruszył pod koniec 1969 roku, ze szczególnym uwzględnieniem tragicznego w skutkach darmowego festiwalu Altamont<sup>17</sup>. Feralny koncert został zorganizowany 6 grudnia 1969 roku na terenie toru wyścigowego leżącego między miastami Tracy i Livermore w stanie Kalifornia, a główną atrakcją imprezy miał być występ Anglików, którzy promowali wówczas swój najnowszy album, zatytułowany *Let It Bleed*. Oprócz The Rolling Stones na scenie w roli supportów pojawili się Carlos Santana z zespołem, The Flying Burrito Brothers, Jefferson Airplane oraz Crosby, Stills, Nash & Young.

Inicjatorzy koncertu – wśród nich Michael Lang, jeden z autorów sukcesu Woodstock – od początku borykali się z ogromnymi problemami, począwszy od znalezienia odpowiedniego miejsca, przez budowę sceny, kończąc na zapew-

<sup>17</sup> J.B. Vogels, *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, Carbondale 2005, s. 75.

nieniu bezpieczeństwa przybyłej publiczności. W rezultacie wydarzenie zorganizowano w miejscu przypadkowym, muzycy zagrali na zbyt niskiej, a przez to niezbyt bezpiecznej scenie, a w roli ochrony zaangażowano motocyklowy gang Hells Angels. I to właśnie wybór „Angelsów” okazał się największym błędem Langa oraz jego współpracowników. Agresywni, będący pod wpływem narkotyków i alkoholu motocykliści nie tylko nie wywiązywali się ze swoich obowiązków, ale sami wszczynali burdy oraz zamieszki<sup>18</sup>. W rezultacie doszło do tragedii – podczas występu The Rolling Stones z rąk Hells Angels śmierć poniósł Meredith Hunter<sup>19</sup>, jeden z fanów zespołu, a kilkanaście innych osób zostało rannych<sup>20</sup>. Koncert Anglików zakończył totalny chaos. Przerażeni muzycy byli zmuszeni do pospiesznej ewakuacji z festiwalowej sceny, a wybawieniem dla nich okazał się podstawiony przez organizatorów śmigłowiec, dzięki któremu bezpiecznie opuścili teren toru wyścigowego Altamont.

O charakterze wydarzenia oraz jego wpływie na upadek hipizmu w ten sposób opowiadał Keith Richards, gitarzysta i współzałożyciel The Rolling Stones, naoczny świadek tragedii:

Powstała wielka komuna, która wyskoczyła na dwa dni spod ziemi. Nastrój i obraz był bardzo średniowieczny, faceci z dzwonekami intonujący: „haszysz, pejotl”. Wszystko to można zobaczyć na filmie *Gimme Shelter*. Kulminacja hipisowskiej komuny i tego, co może się stać, gdy coś pójdzie nie tak. Byłem zaskoczony, że nie skończyło się to gorzej. Altamont pokazało ciemną stronę ludzkiej natury [...]. Angels pokazali, co może się stać w jądrze ciemności, po powrocie do poziomu jaskiniowców, w ciągu kilku godzin. [...] Dla mnie to był koniec marzeń<sup>21</sup>.

Wielu ówczesnych obserwatorów kontrkulturowych ruchów młodzieżowych podzielało opinię Richardsa, uznając Altamont Speedway Free Festival za początek końca ery *flower power*. W takim też duchu utrzymany został film braci Mayslesów, daleki w swej wymowie od idyllicznych obrazów pokroju *Monterey Pop*, czy – w mniejszym stopniu – *Woodstock*. Autorzy skupili się na prezentacji destruktywnych cech upadającego ruchu. Symbolem hipizmu w *Gimme Shelter* nie są już kwiaty, kolorowe koraliki oraz muzyka, ich miejsce zajmuje tanie wino, kiepskiej jakości narkotyki oraz brud, chaos i kompletny brak jakiegokolwiek subordynacji. Mimo że głównymi bohaterami filmu uczyniono muzyków z The Rolling Stones, to jednak właśnie sceny ukazujące zebrany na terenie festiwalu tłum oraz jego zachowanie pozostają w pamięci najdłużej.

<sup>18</sup> Motocykliści atakowali zarówno publiczność, jak i występujących na scenie muzyków. Ofiarą ataków Hells Angels był między innymi Marty Balin, wokalista zespołu Jefferson Airplane. Zob. B. Szurik, *Woodstock i Altamont. Lato i zima rockowej kontrkultury*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 9, s. 91.

<sup>19</sup> C. Gair, *The American Counterculture*, Edynburg 2007, s. 205.

<sup>20</sup> Łącznie w trakcie festiwalu śmierć poniosły cztery osoby (trzy pozostałe zgony były wynikiem nieszczęśliwych wypadków). Zob. J. Fox, K. Richards, *Życie. Autobiografia*, Warszawa 2011, s. 281.

<sup>21</sup> J. Fox, K. Richards, dz. cyt., s. 281.



Uderzająca w porównaniu do dzieł Wadleigha i Pennebakera jest w *Gimme Shelter* mnogość sekwencji obrazujących młodych będących pod wpływem alkoholu i narkotyków. Nie są to jednak sceny radosnej zabawy. Wśród oduńczonych różnego rodzaju używkami widać objawy *bad tripów* – wiele osób leży bezwładnie na ziemi, w tłumie dostrzec można nagie sylwetki powykęcane w narkotycznych konwulsjach, z ust niektórych toczy się piana. W Altamont obecni są dealerzy, oferujący – za niewielkie pieniądze – wątpliwej jakości LSD, haszysz i pejotl. Podobnie jak w *Monterey Pop* oraz *Woodstock*, na terenie biwakowym można zauważyć dzieci, a także zwierzęta, jednak ujęcia przedstawiające niemowlęta oraz wałęsające się po okolicy psy zestawiono z fragmentami ukazującymi dorosłych pijących na umór bądź będących pod wpływem narkotyków i załatwiających swoje potrzeby fizjologiczne pod przydrożnymi słupkami i płotem otaczającym Altamont.

Zauważalny jest też brak kontroli organizatorów nad publicznością. Uczestnicy festiwalu nie słuchają poleceń Langa oraz jego współpracowników. Wchodzą na scenę oraz okalające ją rusztowania, napierają na strefę przeznaczoną dla czekających na swój występ muzyków. Na terenie festiwalu panuje całkowita anarchia podsycana agresywnym zachowaniem członków gangu Hells Angels. Spirala chaosu nakręca się z każdą godziną, wśród zebranych widać rannych i nieprzytomnych. Organizacyjne niedociągnięcia znane z imprezy w Bethelu wydają się niczym w porównaniu z absolutnym bałaganem na terenie Altamont w grudniu 1969 roku.

Niekorzystny wizerunek przybyłych utrwalają rozbudowane sekwencje koncertowe. W swojej relacji z Altamont autorzy umieścili fragmenty występów Flying Burrito Brothers, Jefferson Airplane oraz The Rolling Stones. Zachowanie zebranych pod sceną ludzi jest odległe od tego, co można zaobserwować w filmach Wadleigha i Pennebakera. Reakcje tłumu przypominają walkę o przetrwanie, daleko im do radosnego przeżywania muzyki płynącej ze sceny. Zamroczona używkami publiczność wchodzi w konflikty zarówno ze sobą, jak i czekającymi tylko na powód do bójki „ochroniarzami”. Spoglądając na uczestników festiwalu, trudno odnieść wrażenie, że biorą oni udział w muzycznym święcie na miarę Monterey czy Woodstock. O wyłaniającym się z *Gimme Shelter* wizerunku przybyłych na koncert hipisów tak pisał Bartosz Szurik:

Wszystko jest nie tak, jak powinno. Tłum to już nie odurzeni marihuaną i LSD szczęśliwi hipisi z Woodstock, ale po części przerażona, po części wściekła, otumaniona alkoholem i narkotykami masa. Fanki to nie rozkosznie piszczące nastolatki, ale wdrapujące się na scenę histeryczki. Bożyszczka sceny, pomimo szczerych chęci, nie radzą sobie z utrzymaniem spokoju, choć najwinnie sądzili, że potrafią grać na ludzkich emocjach nie gorzej niż na swoich instrumentach<sup>22</sup>.

*Gimme Shelter* od *Monterey Pop* i *Woodstock* odróżnia również obecność wątków politycznych (w filmie Pennebakera nie było ich w ogóle, u Wadleigha

<sup>22</sup> B. Szurik, dz. cyt., s. 91.

upolitycznienie ruchu było jedynie sugerowane). Bracia Mayslesowie umieścili w swym obrazie między innymi scenę zbiórki pieniędzy na rozwój i funkcjonowanie Czarnych Panter: sekwencja ukazuje młodą agitatorkę przedzierającą się przez odurzony narkotykami tłum, rozdającą ulotki oraz proszącą o wsparcie finansowe dla tej organizacji. Wymowny w tej kwestii jest również fragment przedstawiający kilku przybyłych na festiwal młodzieńców, którzy dumnym krokiem przemierzają pole biwakowe, dzierżąc w dłoniach czerwony sztandar. Przesłanie owych scen jest dość czytelne – zebrani pod sceną kontestatorzy nie są niewinnym, apolitycznym młodzieżowym ruchem znanym z początków kształtowania się hipizmu, a ukierunkowaną politycznie i światopoglądowo kontrkulturą.

Bracia Mayslesowie udokumentowali początek upadku ruchu, który porwał za sobą ogromną część ówczesnego młodego amerykańskiego pokolenia. Wydarzenia rozgrywające się na festiwalu Altamont były odległe od utopijnych wizji głoszonych przez protoplastów hipizmu, dlatego też autorzy ukazali je w sposób jak najbardziej dosadny. Obraz w jednoznacznie negatywnym świetle przedstawił ruch oraz jego członków. Mimo że atmosfera panująca w trakcie imprezy w dużej mierze wynikała z prowokacyjnego zachowania Hells Angels, to jednak winą za zaistniałą sytuację twórcy obarczyli również samą publiczność, zwracając uwagę na jej niesubordynację oraz impulsywność wywołaną alkoholem i narkotykami. Wymowa *Gimme Shelter* idealnie wpasowywała się w nastroje panujące w ówczesnej Ameryce, odzwierciedlała też podejście większej części społeczeństwa do młodzieżowej kontestacji. Również sam ruch nie był wówczas w najlepszej kondycji – na krótko przed premierą filmu w wyniku nadużywania środków odurzających śmierć ponieśli Jimi Hendrix oraz Janis Joplin, głośno było o trwającym właśnie procesie Charlesa Mansona i jego „rodziny”. Hipizm tracił popularność, hipisi byli postrzegani coraz częściej tylko i wyłącznie przez pryzmat narkotyków (miejsce marihuany i LSD zaczęły zajmować coraz bardziej niebezpieczne środki psychoaktywne, takie jak heroina czy kokaina) i rozwiązłości seksualnej, a tę złą opinię skutecznie utrzymywały media. Taki też obraz hipizmu ukazali w swym filmie bracia Mayslesowie. *Gimme Shelter* sytuuje się dokładnie na przeciwnym biegunie w stosunku do *Woodstocku*, a zwłaszcza *Monterey Pop*, odsłaniając przed widzami zupełnie inną twarz kontestacyjnego ruchu.

## Podsumowanie

Pomimo wspólnego tematu i podobnego okresu powstania, *Monterey Pop*, *Woodstock* i *Gimme Shelter* dzieli niemal wszystko. Różnice te są widoczne nie tylko w sposobie realizacji, ale i w samej treści oraz wymowie dzieł. Każdy z filmów dokumentuje subkulturę hipisowską w innej fazie jej rozwoju, akcentując najistotniejsze zjawiska zachodzące wśród tworzących ją ludzi. Obraz Pennebaker'a to wizja idei, kolorowy, efektowny, wręcz teledyskowy folder,

informujący o potencjale i atrakcyjności nowego młodzieżowego ruchu. Bardziej obiektywny *Woodstock* uzupełnia tę wizję o wypowiedzi młodych konstatatorów. Wadleigh podchodzi do kwestii hipisów z fascynacją i uznaniem, jednocześnie starając się zachować istotny w dokumentalizmie obiektywizm. Z kolei dzieło braci Mayslesów podejmuje tematykę *flower power* z perspektywy całkowicie odmiennej, przedstawiając zmierzch subkultury i wskazując na główne przyczyny jej upadku.

Zestawienie ze sobą omawianych filmów pozwala prześledzić ewolucję ruchu oraz zmiany zachodzące w postrzeganiu hipizmu przez ogół amerykańskiego społeczeństwa. *Monterey Pop*, *Woodstock* i *Gimme Shelter* ukazują odmienne twarze tego samego zjawiska, zwracając uwagę na istotne jego aspekty. Mimo że w oderwaniu od siebie obrazy te nie zawierają całościowej, rzetelnej informacji na temat ruchu, to jednak właśnie one odcisnęły wyraźne piętno na sposobie, w jaki dzisiejsza popkultura odnosi się do hipisowskiej mitologii. Wpływ tych trzech filmów na odbiór hipizmu był i jest niepodważalny. Powielane kadry przedstawiające kolorowy woodstockowy tłum, ujęcia z Altamont oraz sekwencje muzyczne z koncertu w Monterey złożyły się na ikonę kontrkultury *flower power* i są z nią kojarzone do dziś.

### Bibliografia

- Brownell R., *American Counterculture of the 1960s*, Farmington Hills 2011.  
Filipiak M., *Od subkultury do kultury alternatywnej – wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 1999.  
Fox J., Richards K., *Życie. Autobiografia*, Warszawa 2011.  
Gair C., *The American Counterculture*, Edynburg 2007.  
Jankowski K., *Hipisi. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 2003.  
Przylipiak M., *Kino bezpośrednie 1960–1963*, Gdańsk 2007.  
Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.  
Syc-Gierat B., *Raj odnaleziony*, w: *Film i kontekst*, red. A. Jackiewicz, Wrocław 1988.  
Szurik B., *Woodstock i Altamont. Lato i zima rockowej kontrkultury*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 9.  
Toeplitz J., *Nowy film amerykański*, Warszawa 1973.  
Vogels B.J., *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, Carbondale 2005.

Strony internetowe (dostęp: 17–24.04.2013)

<http://www.the60sofficialsite.com/>

<http://www.woodstockstory.com/>

<http://www.britannica.com/>

### Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie sposobów obrazowania ruchu hipisowskiego w amerykańskim kinie dokumentalnym końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Aby dokonać analizy wizerunku hipizmu, zestawiono ze sobą trzy najbardziej reprezentatywne filmy poruszające tę tematykę – *Monterey Pop* (1968, reż. Donn Alan Pennebaker), *Woodstock* (1970, reż. Michael Wadleigh) i *Gimme Shelter* (1970, reż. Albert i David Maysles). Przeprowadzając analizę kontekstową oraz badania komparatystyczne,

autor podejmuje się próby określenia i scharakteryzowania typowych dla dokumentalnego kina tamtego okresu metod ukazywania subkultury „dzieci kwiatów”. Artykuł dotyczy nie tylko wymowy omawianych filmów, porusza ponadto kwestię ewolucji samego ruchu oraz wpływu, jaki ta ewolucja wywarła na wydźwięk analizowanych dzieł.

### Summary

#### **The Hippie Movement in the Lens of Documentary Filmmakers**

This article reviews how the hippie movement was presented in the American documentary cinema of the late 1960s. An analysis of the subculture's image is made by comparing three of the most representative movies of this subject area, i.e. *Monterey Pop* (1968, directed by Donn Alan Pennebaker), *Woodstock* (1970, directed by Michael Wadleigh) and *Gimme Shelter* (1970, directed by Albert and David Maysles). The author of this article carries out a contextual analysis as well as comparative research in order to define and characterize typical methods of portraying flower children in documentary cinema at those times. Besides the meaning of the films mentioned above, the text also treats the evolution of the hippie movement itself and its influence on the analysed motion pictures' message.

Gabriela Sitek

## Scena deskorolkarzy w Berlinie Wschodnim. Procesy pamięci, (re)kreacja przeszłości a fikcjonalność filmu *To nie Kalifornia*

**Słowa kluczowe:** realizm, fikcja, narracja, mock-dokument, found footage, home movie  
**Key words:** realism, fiction, narration, mock-documentary, found footage, home movie

*To nie Kalifornia* (*This ain't California*) Martena Persiela (2012) rozpoczyna się informacją: „Film dedykowany Denisowi »Panice« Paraceckowi (1970–2011). Przenosimy się w przeszłość. Kontekst historyczny jest zarysowany przez twórców filmu za pomocą fragmentów archiwalnych zdjęć z kronik filmowych, przedstawiających pochody socjalistyczne w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Wkrótce na ekranie zostają zaprezentowane pierwsze ujęcia z prywatnej kroniki filmowej – ciepłe zdjęcia o przesyconych barwach, które, jak się zaraz dowiadujemy, zostały nakręcone kamerą Super 8 przez jednego z trójki bohaterów dokumentu w dzieciństwie. W słoneczny dzień chłopcy jeżdżą na deskorolkach po alejce blokowiska. Ta scena beztrudnej zabawy wprowadza w historię ruchu deskorolkarzy z NRD.

Obrazy ukazane na ekranie zostały przywołane przez Nica, jednego z głównych narratorów filmu. To on opowiada historię przyjaźni z Denisem. Odwaga Denisa w wykonywaniu akrobacji była inspiracją dla grona przyjaciół zafascynowanych deskorolką, którzy nastoletnie lata życia spędzili wspólnie w Berlinie Wschodnim. Okazją do przywołania wspomnień, choć Nico zaznacza, że chciałby, aby historia została opowiedziana z innego powodu, jest pogrzeb Denisa – już po transformacji ustrojowej zginął on jako żołnierz podczas misji w Afganistanie. Znajomi z lat młodości nie wiedzieli o wstąpieniu Denisa do armii – ich drogi rozeszły się po upadku muru berlińskiego. Informację o śmierci Denisa przekazała jego przyjaciółka, jako jedyna poza ojcem wpisała na listę osób, które wojsko miało powiadomić o śmierci żołnierza. Pogrzeb stał się okazją do spotkania deskorolkarzy z dawnego Berlina Wschodniego, i początkiem opowieści o ludziach, którzy sprzeciwiając się szarej rzeczywistości, realizowali marzenie życia zgodnie z odruchem serca.

W warstwie prywatnej historii, wokół której został zbudowany film, przywołanie przeszłości jest próbą zachowania obrazu Denisa jako przywódcy młodzieńczych wyczynów i przyjaciela; koliduje z tym obrazem historia jego śmierci i ostatnich lat życia spędzonych w wojsku. Nico przekonuje, że nie znał nikogo, kto równie nie znosiłby narzuconych zasad jak Denis. Opowiadana w filmie historia jest próbą uzgodnienia obrazów pamięci, które zachował Nico, z nowo odkrytymi przez niego ostatnimi wydarzeniami z życia Denisa.

Nico stara się zrozumieć przyjaciela. Źródła jego dezynwoltury, niecodziennej skłonności do podejmowania ryzykownych zachowań, upatruje w relacjach z ojcem, który chciał, aby syn poszedł w jego ślady i wyczynowo uprawiał pływanie. Denis jako dziecko był zmuszany do katorżniczych treningów w wymiarze trzydziestu godzin tygodniowo. Czas spędzany na deskorolce z przyjaciółmi pozostawał w opozycji do przymusu, z którym spotykał się w domu.

W filmie przedstawiono wybory przyjaciół wspólnie spędzających dzieciństwo i młodość, mających udział w powstawaniu pierwszej subkultury skejtów w NRD w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych. *To nie Kalifornia* jest gloryfikacją wartości takich, jak wolność osobista i potrzeba autoekspresji, ale także opowieścią o indywidualnych losach ludzi, na których wybory miała wpływ Wielka Historia. Na postawy bohaterów filmu *To nie Kalifornia* można spojrzeć jako na formę oporu wobec władzy wyrażanego w budowaniu relacji społecznych niepodlegających (do czasu) kontroli państwa. Omawiany film to też próba opowiedzenia prywatnych historii, aby zachować pamięć o bliskich sercu ludziach. Te dwie płaszczyzny, prywatną i szerszą, obrazującą przemiany społeczno-polityczne, ukazano w filmie właśnie poprzez zdjęcia i zapisy filmowe z prywatnych archiwów, fragmenty oficjalnych kronik, sekwencje czarno-białych komiksów i współcześnie nakręcony materiał, w którym członkowie grupy wspominają minione wydarzenia. Elementy te połączono przez zastosowanie szybkiego montażu, w teledyskowej estetyce, którą dopowiada muzyka z epoki.

Autorzy książki *Opór społeczny w Europie Środkowej w latach 1948–1953 na przykładzie Polski, NRD i Czechosłowacji* proponują dostrzeżenie oporu w następujących postawach: „Stawały się nim [oporem społecznym] wszelkie działania zmierzające świadomie i celowo, lub tylko żywiołowo, do podtrzymania lub odtwarzania więzi społecznych niepodlegających kontroli aparatu partii komunistycznej i jego wyspecjalizowanych organów, zwłaszcza takich jak urzędy bezpieczeństwa publicznego”<sup>1</sup>. Wydarzenia przedstawione w filmie *To nie Kalifornia* mają miejsce w okresie późniejszym niż omawiany przez autorów zacytowanej pracy. Jednak wydaje się, że można się posłużyć przywołanym rozpoznaniem, aby określić kontekst społeczno-polityczny budowania nieformalnej grupy rówieśników zafascynowanych jazdą na deskorolce i zadać pytanie o możliwość zobaczenia w tych działaniach postawy oporu wobec systemu komunistycznego. Bunt bohaterów filmu realizuje się na prywatnej płaszczyźnie ich życia – w przyjęciu sposobu postępowania zgodnego z wyobrażeniami o zakazanym Zachodzie. Lothar Quinkenstein, analizując formy buntu młodzieży, zaznacza:

Sytuacja wyjściowa w NRD była na tyle różna, że brakowało ważnego elementu protestu lat sześćdziesiątych w RFN-ie – rozprawy z drugą wojną światową. Skoro (według oficjalnej wersji) faszyci jednogłośnie zdecydowali się po 1945 roku zamieszkać na terenie zachodnim, taka rozprawa nie była potrzebna.

<sup>1</sup> Ł. Kamiński, A. Małkiewicz, K. Ruchniewicz, *Opór społeczny w Europie Środkowej w latach 1948–1953 na przykładzie Polski, NRD i Czechosłowacji*, Wrocław 2004, s. 13.

Głównym zmartwieniem polityki w NRD stała się zatem ochrona młodzieży przed szkodliwym wpływem zachodniego „zepsucia”<sup>2</sup>.

Tytuł filmu odsyła do tragicznej wymowy historii przedstawionych postaci, spełniającej się w wydarzeniach poprzedzających upadek muru berlińskiego. Grupą deskorolkarzy zaczęło się wtedy intensywnie interesować Stasi. Podczas prowadzonej obserwacji doszło do aresztowania Danisa. Te wydarzenia uzmysławiają, po pierwsze, jak nieprzystawalne były realia hołubionego w marzeniach bohaterów Zachodu do rzeczywistości NRD: Denis podczas upadku muru przebywał w więzieniu. Otwarcie granic spowodowało rozproszenie przyjaciół, okazją do ich ponownego spotkania był dopiero pogrzeb Denisa. Pod drugie, wprowadzają refleksję nad tym, czym była dla bohaterów filmu ich ojczyzna. Pojęcie Heimatu może ułatwić zrozumienie współzależności płaszczyzn prywatnej i publicznej. „Historycznie rzecz biorąc, idee »domu« i »ojczyzny« splatają się może najściślej w niemieckim pojęciu Heimatu” – ocenia David Morley<sup>3</sup>. Z kolei Marta Brzezińska, analizując ramy przestrzeni prywatnej w niemieckich filmach o murze berlińskim, zauważa: „Heimat to dom i ojczyzna w znaczeniu dosłownym, lecz również definiujące wyobrażone miejsce wspólne i własne. Określa metaforycznie wspólnotę, która jest konstruowana, budowana najpierw w małym, lokalnym środowisku, kulturowana w rodzinnym domu”<sup>4</sup>.

Zasadniczym przedmiotem zaprezentowanej analizy chciałabym uczynić formę filmu *To nie Kalifornia*, jej rolę w przedstawieniu zarysowanej powyżej tematyki. W filmie Persiela pojawiają się metatekstualne wypowiedzi, ukazujące X muzę jako sztukę wyjątkową z powodu jej możliwości rejestrowania i ukazania piękna rzeczywistości. Omawianemu filmowi warto przyjrzeć się również z perspektywy teorii fotografii jako rejestracji śmiertelności, czyli tego, co konotuje melancholijną wymowę obrazu. Ciekawe możliwości interpretacyjne wydaje się otwierać umiejscowienie filmu w kontekście rozważań związanych z *found footage* i narracją biograficzną. Z tego względu można zaproponować odbiór filmu Persiela, osadzając go w tradycji teorii nurtu kreatywnego i dokumentalnego kina – szczególnie z powodu, jak można sądzić, uprawnionych zarzutów o zainscenizowanie części materiału filmowego przedstawionego w tym obrazie jako dokumentu przeszłości, jako „naiwnych” zdjęć o charakterze prywatnej pamiętki. Na *To nie Kalifornia* należy spojrzeć jako na film, którego autorzy świadomie wykorzystują osadzone w tradycji kina formy wypowiedzi przynależne *home movies* czy *found footage*, aby wzmacniać jego emocjonalną wymowę i przekonać widza, że ma do czynienia z autentycznym

<sup>2</sup> L. Quinkenstein, „Pod brukiem jest plaża”. *Poszukiwania utopii po obu stronach nieistniejącego już muru*, w: *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, red. W. Kuligowski, A. Pomieciński, Poznań 2012, s. 76.

<sup>3</sup> D. Morley, *Heimat, nowoczesność i tułaczka*, w: tegoż, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, Warszawa 2011, s. 49.

<sup>4</sup> M. Brzezińska, *Spektakl – granica – ekran: mur berliński w kinie niemieckim*, Katowice 2013, s. 124, [online] <<http://www.sbc.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=89396&from=pubindex&dirids=27&lp=205>>, dostęp: 27.04.2014.

zapisem przeszłości. Mojej analizie będzie towarzyszyło pytanie o dokumentalny charakter filmu, na który składają się zainscenizowane ujęcia.

## Zachwyt nad możliwością rejestracji piękna rzeczywistości

„Dzieci mają takie zabawy we krwi. Betonu dookoła nie brakowało. Daj dziecku coś, co ma kółka, i umieść je w świecie z betonu: zawsze wpadnie na ten sam pomysł<sup>5</sup> – słyszymy głos z offu, który towarzyszy obrazowi zjeżdżających na domowej roboty deskach dzieci, bawiących się w ten sposób w jednej z NRD-owskich „betonowych dżungli”. Tym razem to fragmenty z rodzinnej kroniki Dirka, przyjaciela Nica i Denisa, kręcone przez jego ojca. Przesycone kolory amatorskiego materiału filmowego wprowadzają w nastrój nostalgii, oddalonego dziecięcego szczęścia, odsyłają do rodzinnych pamiątek już przez samą estetykę kliszy zarejestrowanej kamerą Super 8, przez jej kulturowe konotacje jako reliktu przeszłości.

Najbardziej ekstatyczne, przepełnione radością z ruchu i czasu spędzonego z przyjaciółmi na świeżym powietrzu są fragmenty filmów – w świetle informacji przekazanych przez wypowiadających się bohaterów – nakręconych przez nich samych w dzieciństwie:

Człowiek robi to, na co ma ochotę. Nikt go nie kontroluje, robi coś własnego, osobistego. I dzięki temu jest szczęśliwy. Jak jedzie na desce, to na swój sposób jest wolny i tak było też w NRD. Odcinasz się od wszystkiego, nie potrzebujesz nic więcej, żadnej muzyki... I tak można było robić: złapać deskę, pruć ulicami, i być szczęśliwym. Gęba się człowiekowi non-stop śmiała [TNK]

– to komentarz do amatorskich, przez dzieci nakręconych ujęć przedstawionych w filmie, przywołanie odczucia z tamtych lat przez dorosłych już dziś bohaterów. Oto trójka przyjaciół przemierza na deskorolkach blokowsko, a jedyny cel, który im przyświeca, to spędzić przyjemnie czas. Widzimy uśmiechnięte twarze chłopców pochłoniętych jazdą, pokonywaniem napotkanych barier architektonicznych. Wspólnie spędzony czas to zmaganie się z ograniczeniami własnego ciała, jak również z grawitacją, choćby za pomocą linki podtrzymującej deskę w wyskoku. To wszystko jednak dla samego sportu, nie aby wygrać czy ze sobą rywalizować.

Zdjęcia, na których uchwycono chwile zabaw na osiedlu, w filmie *To nie Kalifornia* przekazują widzowi część radości ich twórców z możliwości rejestrowania rzeczywistości, doświadczenia codziennego życia wymykającego się porządkującym klasyfikacjom. Takie zdjęcia przedstawione w filmie jako wykonane przez dziecko byłyby w swojej naturze dokumentu nieskażone czy

---

<sup>5</sup> Cytat pochodzi z filmu *To nie Kalifornia (This ain't California)*, reż. M. Persiel, 2012 [dalej: TNK]. W angielskim tłumaczeniu ścieżki dialogowej filmu: „Something like skating comes naturally to kids. There certainly was enough concrete around. Give a kid something that rolls, push it into a world of concrete and it'll come up with the same idea. It's got nothing to do with America”.



stojące w opozycji do zawłaszczających ideologii. Odpowiednim modelem realizmu, w który można byłoby wpisać te realizacje filmowe, może być podejście Siegfrieda Kracauera, o którym Alicja Helman pisze:

Film ma unikatową możliwość pełniejszego odzwierciedlenia rzeczywistości niż sztuki tradycyjne, ponownie kieruje uwagę na materię życia, umożliwia bezpośredniość jej doświadczenia. Współczesna lektura Kracauera pozwala odnaleźć u podstaw jego refleksji koncepcję „naturalnego piękna” (Kantowska „Natur-schöne”). Estetyczna specyfika filmu byłaby ugruntowana na eksploracji tego piękna i kryjącego się w nim bogactwa znaczeń, niebędącego wynikiem ludzkiej intencjonalności, w obrębie którego nasza wyobraźnia i zdolności poznania mogą działać z całkowitą swobodą<sup>6</sup>.

Zachwyty nad rzeczywistością i odkrywanie otaczającego świata, wraz z rejestracyjnymi możliwościami kamery, zostały uwypuklone w omawianym filmie poprzez figurę dziecka – autora zdjęć nienaznaczonego pragnieniem jej kreowania czy traktowania jako narzędzia wypowiedzi właściwego sztuce; jako komentarz do jednej ze scen filmu nakręconej przez chłopca słyszymy: „To był także mój pierwszy raz, kiedy filmowałem, jadąc na desce” [TNK]<sup>7</sup>. Na ruch właśnie, obok możliwości inscenizacyjnych, będących sposobem pośredniego ukazywania rzeczywistości, wskazuje Kracauer jako na możliwości filmu przewyższające fotografię<sup>8</sup>.

Fragmenty filmów z archiwum trójki młodych ludzi, ukazujące sposób odbierania przez nich świata, dowartościowujące doświadczenia rzeczywistości, w swojej konstrukcji antysystemowe, są znaczące dla wymowy całego filmu:

Deska to nie jest protest przeciwko czemukolwiek. To sposób, by zachować coś dziecięcego, kawałek światła, na przekór smutnym twarzom wokół. Tego było stanowczo za dużo w Niemczech Wschodnich [TNK]

– przekonują bohaterowie. Wartościom przyjaźni, afirmacji przyjemności, która może płynąć z życia, przeciwstawiona jest propaganda doskonalenia siebie w duchu socjalizmu, sukcesu osiągniętego przez systematyczną pracę, do czego był nakłaniany przez ojca jeden z grupy przyjaciół – Denis.

## Melancholijny obraz świata przeszłości

Nie tylko doświadczenia z najmłodszych lat zostały zbudowane w taki spolaryzowany sposób. Odkrycie wówczas wartości w samym doświadczeniu materii życia okazuje się być konstytutywne dla postaw, które bohaterowie przyjmują w późniejszym życiu. Zachowując w sobie część osobowości dziecka,

<sup>6</sup> A. Helman, *À propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76, s. 43.

<sup>7</sup> W angielskim tłumaczeniu ścieżki dialogowej filmu: „It was also my first time I filmed from my board”.

<sup>8</sup> Por. A. Helman, dz. cyt., s. 40.

przeciwstawiają się systemowi totalitarnemu, co jednak nie musi oznaczać otwartej walki.

Zbiór wartości oparty na doświadczaniu przyjemności z obcowania z otaczającym światem będzie wspólny pierwszej scenie skejterskiej Wschodniego Berlina, której bohaterowie byli członkami jako nastolatki. Film przedstawia ich entuzjastyczne wykonywanie *ollie* – triku umożliwiającego szybowanie z deskorolką w powietrzu z wykorzystaniem grawitacji. Bohaterowie wspominają blondwłosego opalonego mężczyznę, stylizowanego według zachodnich wzorców mody, który jeździł na deskorolce wzdłuż Alexanderplatz, stojąc na rękach. Jego wyzywający performance budził zachwyt berlińskich dziewczyn, z których większość jakoby spędzała z nim upojne noce. W podobnie sentymentalny sposób przedstawiono swoiste krucjaty Huracan Trio, obejmujące pozaberlińskie niemieckie miejscowości. Podczas tych wypadów za miasto odbywały się pokazy umiejętności deskorolkarzy na prowincjonalnych dyskotekach, kończące się nierzadko seksualnymi podbojami. W konstrukcji tych opowieści można doszukać się lirycznego obrazu świata przeszłości, po którym oprowadzają dziś ustatkowani już bohaterowie, ale wywodzą się one także z przekonania o zasadności buntu wobec bezbarwnej, unifikującej rzeczywistości, z pragnienia realizacji najwcześniejszych marzeń.

W pozach przyjmowanych przez bohaterów jest widoczne także zafascynowanie Zachodem, jawiącym się jako świat dostatku i możliwości samorealizacji – sprowadzone przez ojca z Zachodu kółka do deskorolek własnej roboty mają zapach szczęścia i luksusu. O deskach, które – choć nie bez wyrzeczeń – jednak można było w późniejszych latach zdobyć, jeden z bohaterów mówi: „Deska zrobiła się modna. Pachniała wielkim światem. To była najprostsza rzecz z USA, którą można było mieć. I dobrze się bawiliśmy” [TNK]. Podobnie została przez bohaterów przyjęta wiadomość o możliwości uczestniczenia w zawodach Euroskate’88 w Czechosłowacji – bo podczas tych zawodów skejci z Europy Wschodniej mogli się spotkać z fanami deskorolki z Zachodu.

Kolejną decydującą o wymowie filmu Persiela cechą tych pierwszych, najdalej odsuniętych w przeszłość ujęć jest właśnie ich umiejscowienie w czasie opowieści, stosunek do nich tych, którzy przedstawiają historie z młodości. Filmom – według historii opowiedzianej w *To nie Kalifornia* zrealizowanym przez dzieci – o których w świetle teorii Kracauera z powodzeniem można mówić jako o filmach fotograficznych, towarzyszą fotografie – rodzinne pamiątki. Perspektywa czasowego oddalenia, a szczególnie prywatny charakter zarówno zdjęć, jak i filmów rejestrujących dzieciństwo bohaterów pozwalają mówić o melancholijnym podejściu do nich, w znaczeniu bliższym temu, które opisuje Susan Sontag, niż Paul Ricoeur. Ricoeur zaznacza, że melancholia to smutek pamięci medytacyjnej, ale wskazuje jednocześnie, że w melancholii opuszczone jest samo „ja”, które pada pod ciosami samoumniejszenia, autodestrukcji<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Por. P. Ricoeur, *Ćwiczenie pamięci: używanie i nadużywanie*, w: tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007, s. 93–107.

Sontag zwraca uwagę na to, że fotografie zachowujące obraz ciała w określonym wieku, oglądane z perspektywy czasu, są świadectwem śmiertelności:

Poprzez fotografię śledzimy w najbardziej intymny, najbardziej wstydlivy sposób to, jak ludzie się starzeją. Kiedy patrzy się na stare zdjęcia samego siebie, kogoś, kogo się znało, albo jakiejś sławnej osobistości, przede wszystkim przychodzi na myśl: „O ileż byłem (była, był) wówczas młodszy!”. Fotografia to rejestr śmiertelności. Wystarczy jeden ruch palca, by napamięć zdjęcie pośmiertną ironią. Fotografie ukazują ludzi w bardzo konkretnym momencie, w konkretnym wieku. Zestawiają osoby i rzeczy, które zaraz potem rozdzielają się, zmieniają, idą tropem własnych przeznaczeń. [...] Fascynacja, którą budzą w nas fotografie jako swoiste „memento mori”, wiąże się także z przywołaniem sentymentalnych uczuć. Fotografie zmieniają to, co minione, w przedmiot czułego rozmarzenia, zamazując różnice moralne i rozbijając oceny historyczne uogólnionym patosem spojrzenia w przeszłość<sup>10</sup>.

Sentymentalny odbiór przedstawionych filmów realizowanych amatorską kamerą i zdjęć z przeszłości jest możliwy dzięki określonemu układowi fabularnemu opowieści. Funkcjonowanie wydarzeń w kontekście jednostkowych przeżyć, pamięci, konstytuuje ich emocjonalny przekaz. Zarówno zdjęcia, jak i fotografie są podporządkowane także przyszłym wypadkom, o których informację widz otrzymuje już na początku filmu – rozpoczynającego się wspomnianą przeze mnie na wstępie dedykacją i scenami pogrzebu. To w ten sposób zostaje określony punkt, z którego opowiadana jest historia, co kształtuje dynamikę filmu, organizuje jego treść z rozsypanych zapisów przeszłości i uwidacznia charakter przedstawionego materiału filmowego jako „rejestr śmiertelności”.

Duża część wykorzystanego przez reżysera materiału filmowego ma dla bohaterów omawianego obrazu charakter pamiątki. Dirk miał możliwość kręcenia filmów dzięki ojcu, który udostępniał mu kamerę i trudne wtedy do nabycia, otrzymywane podczas delegacji służbowych, taśmy filmowe. Filmy z dzieciństwa nie tylko wprowadzają w historię postaci, ale ich znaczenie w istotny sposób wpływa na wymowę całości – cechuje je emocjonalność, ekstatyczne doznanie, pragnienie poznania świata, realizacji marzeń. Skontrastowanie ich z wypowiedziami niektórych bohaterów sportretowanych wspólnie wprowadza dodatkowo nastrój melancholii. To postrzeganie świata przez bardzo młodych ludzi, uchwycone na taśmie filmowej przez Dirka, stanowi klamrę kompozycyjną filmu, a wymowa zdjęć egzemplifikuje w dużej mierze motywacje chłopców, konstruujących swoją tożsamość w opozycji do systemu, zachowujących w sobie część emocjonalności dziecka.

<sup>10</sup> S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 80.

## Found footage: ku powtórnej kreacji istniejących materiałów. Procedura alegoryczna oparta na montażu

Sięgnięcie przez twórców *To nie Kalifornia* po materiały archiwalne skłania do tego, by nawiązać do *found footage*, teorii mogącej podsunąć tropy ułatwiające interpretację omawianego filmu. Małgorzata Radkiewicz określa *found footage* jako technikę

opierającą się na idei ponownego użycia archiwalnej taśmy filmowej lub wideo i wykorzystania jej w autorskim projekcie [...]. Wielowątkowy, wielonarracyjny i wieloźródłowy tekst *found footage* zmusza widza do aktywności polegającej na budowaniu ciągów znaczeniowych w obrębie oglądanego obrazu, a jednocześnie poza jego ramą<sup>11</sup>.

Badaczka ta zwraca także uwagę, że projekty artystyczne wykorzystujące *found footage* jako formę wypowiedzi cechuje dążność do „(re)kreacji istniejących materiałów [która] sprowadza się najczęściej do ułożenia jednej lub kilku filmowych opowieści za pomocą montażu”<sup>12</sup>. Analizując zarówno strategię, jak i konkretne realizacje pozyskiwania/odzyskiwania kobiecych narracji i reprezentacji w projektach *found footage*, podkreśla ich tożsamościowy charakter jako proces, a nie jako punkt dotarcia do celu. Na aspekt powtórnej kreacji, podejścia krytycznego, redefinicji zastanego materiału jako cechy wyróżniające *found footage* wskazuje także Łukasz Ronduda, przywołujący historyczne źródła zjawiska<sup>13</sup>.

Tym, co szczególne w *To nie Kalifornia*, jest kwestia określenia tożsamości, realizująca się nie tyle poprzez odtworzenie historii głównego bohatera, Denisa, co doświadczenie jej i opowiedzenie przez jego przyjaciela – uczestnika wydarzeń nadającego historii wartościującą narrację. W celu przyjrzenia się omawianemu filmowi mogą okazać się przydatne zarówno narracyjne koncepcje tożsamości, jak i perspektywa czasu i pamięci – w subiektywnym, biograficznym jej aspekcie.

Radkiewicz podkreśla, że „wykorzystanie *found footage* w kinie fabularnym i dokumentalnym może mieć wymiar historyczny bądź sentymentalny”<sup>14</sup>. To rozpoznanie dobrze określa wykorzystanie znalezionych zdjęć w filmie *To nie Kalifornia*, którego istotną część stanowią także kroniki historyczne i fragmenty programów telewizyjnych z epoki, ważne dla zobrazowania kontekstu historyczno-społecznego przedstawianych wydarzeń, ale wydaje się go nie wyczerpywać. Ronduda za kontekst historyczny strategii subwersywnych, w tym *found footage*, przyjmuje koncepcje teoretyczne związane z kategoriami montażu i alegorii jako „figury opartej na technice montażu, bardzo często

<sup>11</sup> M. Radkiewicz, *Filmy z odzysku. O kinowych i artystycznych projektach found footage*, „Dialog” 2012, nr 3, s. 154–163.

<sup>12</sup> Tamże, s. 154–155.

<sup>13</sup> Por. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.

<sup>14</sup> M. Radkiewicz, dz. cyt., s. 156.

bazującej na wykorzystaniu materiału gotowego”<sup>15</sup>. Dla określenia modelu zastosowania montażu i jego funkcji w filmie *To nie Kalifornia* może okazać się przydatne przywołanie koncepcji Waltera Benjamina, któremu Ronduda poświęca oddzielny rozdział swej książki. Píše tam:

Zawierając w sobie moment antyestetyczny, alegoria rozbija „piękną przesłone symbolu”, by ujawnić kryjącą się pod nią (nieuchwytną zmysłowo) „zawartość prawdy”. Krytyczne funkcje alegorii – rozpoznanie faktycznego stanu rzeczy i dotarcie do ukrytej prawdy o rzeczywistości – wywołuje szok, który jest jedną z jej głównych cech. Należy podkreślić, iż oprócz aspektu krytyki rzeczywistości mitu czy symbolu, szok wywołuje już sama (oparta na montażu) „procedura alegoryczna”, polegająca na wyciąganiu elementów z jednego kontekstu (wyzolowaniu go i pozbawieniu dotychczasowych funkcji czy też „naturalnego sensu”) i intelektualnym zderzeniu ich z elementami innego (w celu nadania całkowicie nowego, dowolnego znaczenia)<sup>16</sup>.

Istotna w tym układzie staje się figura tego, który nadaje alegorii znaczenie, zarysowując nowy kontekst. Dokonuje się w ten sposób przeniesienie z komunikacji symbolicznej, o przedmiotowym charakterze, na podmiotową komunikację alegoryczną. Zgodnie z teorią W. Benjamina,

w blasku melancholii przedmiot staje się alegorią, ucieka zeń życie, jest martwy, a jednak przywrócony wieczności – w ten sposób jawi się alegoryście, wydany na jego łaskę i niełaskę. Oznacza to, że od tego momentu nie jest już w stanie promieniować znaczeniem, sensem i zyskuje na znaczeniu tyle, ile przyda mu alegorysta [...]. Nie jest to psychologiczny, lecz ontologiczny stan rzeczy<sup>17</sup>.

## Narracja (montaż) jako próba ułożenia rozszparych elementów biografii

W omawianym filmie historia zostaje opowiedziana ze strzępów zapisów rzeczywistości, określony jej kształt jest podporządkowany nadanemu znaczeniu, którego film jest egzemplifikacją. Opowieść stanowi próbę uratowania, czy raczej stworzenia, obrazu Denisa, realizuje się poprzez ustosunkowanie się do jego decyzji wstąpienia do wojska oraz do jego śmierci. Kształt przedstawionej historii podporządkowano imperatywowi opowiedzenia losów Denisa jako przedstawiciela pionierskiego, wolnościowego w swojej istocie, ruchu skejtów w NRD. Takiemu przedstawieniu służy wspomniane zarysowanie opozycji świata wypełnionego doświadczeniem szczęścia do rodzinnego domu chłopca – gdzie wpajano mu konieczność rywalizacji, idee związane ze sportem zawodowym, umiejscowionym w kategoriach przydatności, osiągnięcia celu, a nie radosnego przeżywania procesu. Także dalsze losy Denisa, opowiedane

<sup>15</sup> Ł. Ronduda, dz. cyt., s. 35.

<sup>16</sup> Tamże, s. 42.

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 359, cyt. za: R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina*, Wrocław 1997, s. 82.

głównie przez Nica, są podporządkowane opozycji tych dwóch światów. Denis przyjechał do Berlina, zrywając z poprzednim życiem, w którym najpierw był zmuszany do uczestniczenia w treningach, a później prowadził zajęcia sportowe jeżdżenia na desce, kiedy władza postanowiła wykorzystać potencjał zainteresowania młodzieży tym sportem. W Berlinie pojawił się wkrótce po tym, jak podpalił szkołę, w której uczył (film opowiada o tych wydarzeniach za pomocą czarno-białej animacji kreskówkowej) – od tamtego dnia każe mówić na siebie „Panika”. Jego zachowania są kompulsywne, ryzykowne, ale odważne, w szerszej grupie zawsze zwraca na siebie uwagę, nadaje ton wydarzeniom. W zaciśniętym mieszkaniu nie przypomina osoby, za którą uchodzi w towarzystwie, jest wyciszony. Nico tak go wspomina:

Przy innych nie ruszyłyby książki. Nie było opcji. Ale gdy byliśmy sami, siadał przy stole w kuchni i czytał. Graliśmy, gadaliśmy godzinami. Wiedział, że przy mnie nie musi się kryć. Byliśmy jak jedna osoba. Przy mnie znajdował to, czego szukał. Mógł przestać grać i być sobą, a nie ciągle odstawiać jakąś rolę. Gdy byliśmy sami, zamykaliśmy drzwi i... cisza [TNK].

Wydaje się, że w kontekście dokumentalnych filmów o charakterze biograficznym, wykorzystujących gotowy materiał filmowy czy fotograficzny, przydatnym narzędziem interpretacji może okazać się termin „narratywizm”, pojęcie z dziedziny nauk humanistycznych, wywodzące się z przyjęcia założenia, że kompetencja narracyjna jest wspólna wszystkim ludziom. Koncepcje związane z narracją i tożsamością, które przywołuje Katarzyna Rosner w książce *Narracja, tożsamość i czas*<sup>18</sup>, kładą nacisk na pojęcie jednostki ludzkiej rozumiejącej swoją podmiotowość w czasie. Rosner przywołuje między innymi *Morfologię bajki* Władimira Proppa, fenomenologiczne ujęcie czasu Edmunda Husserla i kategorię czasowości Dasein Martina Heideggera, a także koncepcję tożsamości jednostki kanadyjskiego filozofa Davida Carra, inspirowanego się Heideggerem. Według D. Carra, stale komponujemy i rewidujemy nasze biografie; zdarza się, że zmuszeni jesteśmy tego dokonać pod wpływem gwałtownego przeżycia. Narracja kieruje się w przeszłość, aby było możliwe spójne doświadczenie jej wobec teraźniejszości i projektowanej przyszłości<sup>19</sup>.

To koncepcja narracji jako właściwości umysłu szukającego uspołnienia biografii, rozumianej jako opowiedzenie doświadczenia życia, może być kluczem do zrozumienia mechanizmów organizujących nakreślony w przeszłości (według opowieści przedstawionej w filmie), a później odnaleziony materiał filmowy. Byłoby to wytłumaczeniem dla jednoznacznie organizującego charakteru przedstawienia dokumentalnych filmów o charakterze biograficznym wykorzystujących technikę *found footage*.

Film *To nie Kalifornia* w świetle koncepcji narratywizmu spod znaku Carra byłby zatem próbą opowiedzenia historii Denisa, z zachowaniem pamięci o jego wrażliwej naturze, pragnieniu realizacji marzeń, życiowej postawie

<sup>18</sup> Por. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006.

<sup>19</sup> Por. też, *Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej*. A. MacIntyre, Ch. Taylor, A. Giddens, D. Carr, w: tejsze, *Narracja, tożsamość i czas*, s. 46–49.

będącej ucieczką przed opresyjnością konieczności osiągnięcia sukcesu, którą starał się narzucić mu ojciec. Bezpośrednim impulsem dla takiego kształtu opowiadanej historii byłoby poznanie wydarzeń z ostatnich lat życia Denisa, informacja o jego samobójczej śmierci – Denis wstał z okopu podczas ostrzału. Wyrazem dysonansu poznawczego, na który receptą mogłby być film, czy formą przepracowania silnego i bolesnego doświadczenia, są wypowiedzi jego przyjaciół, którzy spotkali się na pogrzebie. „Wiadomość o śmierci Denisa była wstrząsem. Nawet nie wiedziałam, że został żołnierzem. Od ponad piętnastu lat nie miałam od niego wieści. Nie mogłam pojąć, o co chodziło z tym wojskiem. To do niego nie pasowało” – mówi bliska przyjaciółka Denisa z lat młodości. „W życiu nie spotkałem nikogo, kto by tak nienawidził regulaminów, kto by tak dalece nie akceptował żadnej władzy. Denis w wojsku? Kompletnie mi to nie pasowało” – mówi Nico. Te wypowiedzi wprowadzają w opowieść.

Zwrócenie uwagi na relację między narracją a tożsamością może być wytłumaczeniem jednoznacznej wymowy filmu – prawie niepozostawiającego miejsc pustych, dookreślającego większość aspektów zarówno historii Denisa, jak i otaczającej rzeczywistości, na które została narzucona uspoijniająca perspektywa. Może to do pewnego stopnia pozostawać w związku z wrażeniem przywołanym przez Hannah Pilarczyk i Petera Wensierskiego w artykule zatytułowanym *Auf der schiefen Bahn* [*Na śliskiej trasie*], opublikowanym na stronie Spiegel.de<sup>20</sup>. Wymowa filmu jest jednoznaczna, perswazyjna – zarówno w prywatnej warstwie historii, jak i w związanym z nią aspekcie przedstawienia rzeczywistości społeczno-politycznej.

Porównania filmu Persiela z innymi filmami przychodzą na myśl właśnie w biograficznym kontekście reorganizacji przeszłości, zabiegu, który staje się głównym tematem tych realizacji. Podobnie wykorzystują zapisy przeszłości, reorganizując ich układ, tworzą nową opowieść o niej, umożliwiają jej zrozumienie w kontekście terażniejszości takie obrazy, jak *Tarnation* Jonathana Caouette’a (2003) czy *Na zawsze twoja*, *Carolyn* Marii Ramström i Malin Korkeasalo (2011). Odleglejszymi przykładami tego zjawiska, ponieważ odmiennymi pod względem formy realizacji, filmami niejako stającymi się na oczach widzów, są *Ucieknijmy od niej* Marcina Koszałki (2010), *Tonia i jej dzieci* Marcela Łozińskiego (2011) oraz chyba podobny do nich z powodu uczynienia tematem filmu samych mechanizmów pamięci *Walc z Baszirem* Ariego Folmana (2008). Tym, co odróżnia film Persiela od przywołanych filmów, jest jego mitologizująca, melancholijna wymowa, bardziej wynik reorganizacji przeszłości niż ukazanie procesu – pracy pamięci mającej pomóc scalić doświadczenia w spójną konstrukcję tożsamości. Ta wymowa omawianego obrazu, starającego się ocalić pamięć o doświadczeniu radości życia, sprawia, że w opowieść twórców filmu chce się uwierzyć. Przenieść się wraz z nimi do idyllicznej Nibylandii.

<sup>20</sup> Por. H. Pilarczyk, P. Wensierski, *Auf der schiefen Bahn*, [online] <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/skaterfilm-this-ain-t-california-alles-echte-ddr-oder-doch-fake-a-850003.html>>, dostęp: 20.11.2012.

## Faktualność i fikcjonalność filmu *To nie Kalifornia*

Przywołując definicje zjawiska *found footage* zaproponowane przez Radkiewicz i Rondudę, konieczne jest postawienie pytań o jego szczególne funkcjonowanie w omawianym filmie, określonym przez jego twórców jako dokument, ale skrytykowanym z powodu niezbyt wiernego przedstawienia rzeczywistości. Mimo tych zarzutów film zyskał uznanie na międzynarodowych festiwalach filmowych, na których klasyfikowany był jako dokument. *To nie Kalifornia* otrzymał nagrodę DIALOGUE en Perspective na Berlin International Film Festival, a jury umotywoowało swój wybór docenieniem połączenia prywatnej historii ze zbiorową pamięcią narodu niemieckiego<sup>21</sup>. Film otrzymał także nagrodę specjalną na Nashville Film Festival. Obraz Persiela był pokazywany na 29. Warszawskim Festiwalu Filmowym w sekcji konkursu filmów dokumentalnych.

Umieszczenie w filmie dokumentalnym archiwalnych zapisów przeszłości wydaje się oczywistym zabiegiem, jego źródła można upatrywać w dążności do wiernego uchwycenia rzeczywistości. Jednak z *found footage* jest nierozdzielnie związany także kreatywny aspekt pracy z materiałami filmowymi, wiążący się z decyzjami montażowymi mającymi swoje źródło w przyjęciu określonych rozwiązań narracyjnych czy dekonstrukcyjnych. Uświadomienie sobie opozycyjnej konstrukcji wewnętrznej tego typu filmów nie musi zostać określone jako konflikt czy dysonans. Na filmy dokumentalne wykorzystujące odnalezione fotografie można spojrzeć jako na realizację „opozycji wewnętrznych kształtujących rozwój sztuki filmowej, [...] od początku przenikających wszelką refleksję nad kinematografią”<sup>22</sup>. W filmach tego rodzaju można doszukać się biegunowych postaw wobec twórczości filmowej, jednak w historii kinematografii obrazy takie rzadko występowały jako czyste realizacje modeli przedstawionych przez A. Helman<sup>23</sup>. W *To nie Kalifornia*, dokumencie, w którym wykorzystano technikę *found footage*, warto przyjrzeć się dwóm postawom, ujmowanym za pomocą „różnych par pojęć: kina mèliés’owskiego i lumièrè’owskiego, filmów wierzących w obraz i filmów wierzących w rzeczywistość, nurtu kreatywnego i nurtu dokumentalnego, znaku i reprodukcji, kina faktów i kina fikcji”<sup>24</sup> – właśnie jako przykład nieczystej ich realizacji, jak określić można większość filmów w historii kina. Opozycje przedstawioną przez Helman można potraktować jako serce mechanizmu wewnętrznej konstrukcji *To nie Kalifornia*. Relacje fikcji i rzeczywistości w tym filmie okazują

<sup>21</sup> Uzasadnienie jury brzmiało: „Because of its visual strength and the stylistic confidence of its editing. With gripping dynamics, it mixes personal history with the collective memory of the German Democratic Republic. We have rarely been so splendidly manipulated”. Źródło: [online] <<http://www.imdb.com/title/tt2113090/awards>>, dostęp: 5.12.2013.

<sup>22</sup> A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 5.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.



się tym bardziej skomplikowane, że jego autorom zarzucono zmyślenie przedstawionej opowieści.

Prawdziwość historii opowiedzianej przez Persiela podają w wątpliwość H. Pilarczyk i P. Wensierski<sup>25</sup>. Podważają oni autentyczność wykorzystanych w filmie zdjęć, argumentując, że ujęcia, które według narracji filmu zostały nakręcone w dzieciństwie przez jednego z bohaterów, mają zbyt profesjonalny charakter. Według autorów tekstu *Na śliskiej trasie* ujęcia kręcone przez Dirka z deskorolki są możliwe do wykonania tylko za pomocą sprzętu dostępnego zawodowym filmowcom. Stwierdzają oni także, że zdjęcia kręcone na Alexanderplatz, znów przedstawione w filmie jako autentyczne, to głównie ujęcia wyższych partii architektury, które można byłoby nakręcić współcześnie. Zobrazowanie części historii poprzez animację kreskówkową odczytują jako zabieg mający przekonać odbiorcę, że w filmie wykorzystano tylko autentyczne zapisy rzeczywistości. Podobną funkcję przypisują określonym rozwiązaniom fabularnym. Aresztowanie Denisa, jego pobyt w więzieniu i potem, po odbyciu kary, utrata kontaktu z nim jego przyjaciół miałyby motywować brak współczesnych zdjęć bohatera.

Pytania, czy też próby rozpoznania powyższej kwestii, zaproponowane przez Pilarczyk i Wensierskiego, dotyczą nie tylko autentyczności zdjęć, materiału filmowego, ale także wydają się dotyczyć prawdziwości prywatnej historii przyjaciół przedstawionej w filmie. Do wątpliwości sięgających (nawet) prawdziwości istnienia Denisa odwołuje się także artykuł „*This ain't California*” – *Rock'n'roll on Wheels* na stronie Goethe Institute<sup>26</sup>.

Aby odpowiedzieć na pytanie o zasadność zakwalifikowania filmu Persiela do gatunku dokumentu, redaktorzy *Spiegel.de* zadają pytanie, jaki jest procent zdjęć inscenizowanych na potrzeby tego filmu. Nie chodzi tu jednak o samo zastosowanie animacji kreskówkowej. Przykład przywołanego w artykule filmu *Walc z Baszirem* nie pozwala określić realizacji animowanych jako nieodpowiadających kryteriom filmu dokumentalnego. Niewątpliwie jednak Ari Folman procesy pamięci ukazuje w ich skomplikowaniu, obnażając mechanizmy zapominania i zawsze subiektywnej perspektywy spojrzenia w przeszłość. W *To nie Kalifornia* przypominanie przeszłości dokonuje się w „czułym rozmarzeniu”<sup>27</sup>, o którym Sontag pisze, że może zniekształcać obraz przeszłości. Wydaje się, że ta różnica jest najważniejsza w zestawieniu filmów Folmana i Persiela.

Reżyserowi *To nie Kalifornia* Pilarczyk i Wensierski zarzucają niefortunność decyzji także w kontekście mock-dokumentów, i przywołują *Wyjście przez sklep z pamiątkami* (2010) jako przykład właściwej realizacji takiej formy filmowej. Banksy, legendarny autor graffiti, społecznych happenin-gów realizowanych w przestrzeni publicznej, którego tożsamość nie jest znana, został przedstawiony jako autor tego obrazu. Pojawia się on w filmie,

<sup>25</sup> Por. H. Pilarczyk, P. Wensierski, dz. cyt.

<sup>26</sup> Por. J. Rieder, „*This ain't California*” – *Rock'n'roll on Wheels*, [online] <<http://www.goethe.de/kue/flm/far/en9746676.htm>>, dostęp: 5.12.2013.

<sup>27</sup> Por. S. Sontag, dz. cyt., s. 80.

co mogłoby być realizacją oczekiwań odbiorców, by zobaczyć legendarnego artystę, którego rzeczywiste istnienie jest od dawna podważane – pojawiają się częste głosy, że twórczość firmowana marką Banksy jest wynikiem pracy grupy artystycznej. Artystę graffiti widzimy na ekranie zakapturzonego, uchwyconego w konwencji reportażu, którego wypowiedające się postaci nie chcą zostać rozpoznane. *Wyjście przez sklep z pamiątkami* jest grą – jej twórcy bawią się konwencjami, puszczają oko do widzów, podważając dokumentalny charakter obrazu, i czynią tematem filmu skomplikowane zasady funkcjonowania rynku sztuki, dla którego tak ważna jest koncepcja autora, artysty o rozpoznawalnym nazwisku. Zarzuty stawiane *To nie Kalifornia* opierają się na określeniu strategii autorów filmu jako zaciemniającej jego status gatunkowy, wprowadzaniu widzów celowo w błąd, aby uczynić opowiadaną historię bardziej nośną, atrakcyjniejszą na rynku filmowym. Beata Kosińska-Kripper określa mock-dokument jako film zaplanowany jako fałszerstwo, ale podkreśla, że zastosowane w nim manipulacje mają „na koniec wyraźnie zakwestionować wiarygodność przekazu i zawsze pozostawić widza z pytaniem o realność tego, co zobaczył”<sup>28</sup>. Agnieszka Ogonowska z kolei podkreśla, że:

istotą „mock-dokumentary” nie jest wprowadzenie odbiorcy w błąd czy też samo inscenizowanie rzeczywistości za pomocą konwencji i kodów dokumentu [...]. W tym kontekście „mock-doc” należy z pewnością do usprawiedliwionych form „oszustwa”, w całości bowiem opiera się na idei inscenizacji, a wprowadzenie odbiorcy w błąd nie stanowi tu celu w sobie<sup>29</sup>.

Brak jasnego odautorskiego komentarza o fikcyjności *To nie Kalifornia* wydaje się podważać możliwość zakwalifikowania tego obrazu do nurtu mock-dokumentu, ale nie unieważnia płaszczyzny gry faktu i fikcji, o której można mówić z powodu zastosowanych zabiegów montażowych i inscenizacyjnych. Na omawiany film można spojrzeć jako na kontynuację, pewne odzwierciedlenie procesów, które miały miejsce od powstania kina, antagonizmu stanowiącego o jego energii. Jak pisze Marek Hendrykowski,

Kino faktów i kino fikcji dzieli nie tylko zasadnicza niezgodność interesów, ale i konflikt wartości. Oba rodzaje i obie tendencje charakteryzuje odmienny pogląd na naturę przekazów kinematograficznych, a z czasem także na film jako na dziedzinę sztuki. Jeśli jednak na odwieczny konflikt między nimi spojrzeć trochę inaczej – jako na sprzeczność wynikającą z dwu odmiennych potrzeb i generalnej różnicy celów komunikowania – można dojść do wniosku, że antagonizm faktualne – fikcjonalne stanowi źródło niewyczerpanej energii kina nieustannie pobudzającej jego rozwój<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> B. Kosińska-Kripper, *Mock-dokumentary a dokumentalne fałszerstwo*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55, s. 196.

<sup>29</sup> A. Ogonowska, „Mock-dokumentary” i „faction-genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem, w: *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 271.

<sup>30</sup> M. Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76, s. 95.

W *To nie Kalifornia* można dostrzec, że zastosowane formy opowiadania o przeszłości są silnie zakorzenione w historii X muzy. Nawet jeśli zawrzeć krytykom podważającym autentyczność zaprezentowanego w filmie materiału, wydaje się, że nie unieważnia to pewnej prawdy – społecznej, psychicznej i mentalnej – o historii oporu wobec systemu komunistycznego. Historię opowiedzianą w *To nie Kalifornia* można odczytywać jako opowieść o pokoleniu, którego młodość przypadła na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte w NRD.

Warto zadać pytanie o celowość sugerowania autentyczności zdjęć w melancholijny sposób przedstawiających przeszłość. Owocne interpretacyjnie może się okazać spojrzenie na skomplikowaną naturę relacji faktyczności i fikcjonalności w kontekście filmów nostalgii za NRD. Marta Brzezińska konstatuje:

„Heimatfilm”, odwołujący się do wspomnieniowego i wizualnego charakteru tożsamości, zakłada nostalgiczność, iluzyjność i utopijność, stąd nostalgia w kinie niemieckim po zjednoczeniu byłaby nie tyle elementem pierwotnym, co wtórnym. Obrazy NRD wywołują nostalgię nie tyle za nieistniejącym już NRD, co za „Heimatem”, którego filmowy obraz tym razem wchłania elementy eneradowskiej codzienności<sup>31</sup>.

Strategia zastosowana przez twórców obrazu *To nie Kalifornia* wydaje się także mieć na celu wzmocnienie przekazu scalenia niemieckiej historii i odzyskania bezpiecznej przestrzeni wspólnoty.

## Bibliografia

- Brzezińska M., *Spektakl – granica – ekran: mur berliński w kinie niemieckim*, Katowice 2013, [online] <<http://www.sbc.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=89396&from=pubindex&dirids=27&lp=205>>, dostęp: 27.04.2014.
- Helman A., *Á propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76.
- Helman A., *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977.
- Hendrykowski M., *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76.
- Kamiński Ł., Małkiewicz A., Ruchniewicz K., *Opór społeczny w Europie Środkowej w latach 1948–1953 na przykładzie Polski, NRD i Czechosłowacji*, Wrocław 2004.
- Kosińska-Kripper B., *Mock-dokumentary a dokumentalne fałszerstwo*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55.
- Morley D., *Heimat, nowoczesność i tułaczka*, w: tegoż, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, Warszawa 2011.
- Ogonowska A., „Mock-dokumentary” i „faction-genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem, w: *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Pilarczyk H., Wensierski P., *Auf der schiefen Bahn*, [online] <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/skaterfilm-this-ain-t-california-alles-echte-ddr-oder-doch-fake-a-850003.html>>, dostęp: 20.11.2012.
- Quinkenstein L., *„Pod brukiem jest plaża”. Poszukiwania utopii po obu stronach nieistniejącego już muru*, w: *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, red. W. Kuligowski, A. Pomieciński, Poznań 2012.

<sup>31</sup> M. Brzezińska, dz. cyt., s. 138.

- Radkiewicz M., *Filmy z odzysku. O kinowych i artystycznych projektach found footage*, „Dialog” 2012, nr 3.
- Radkiewicz M., *„Władczynie spojrzenia”. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007.
- Rieder J., „*This ain't California*” – *Rock'n'roll on Wheels*, [online] <<http://www.goethe.de/kue/film/far/en9746676.htm>>, dostęp: 5.12.2013.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006.
- Sontag S., *O fotografii*, Kraków 2009.

## Streszczenie

Przedmiotem tekstu jest analiza formy filmu *To nie Kalifornia* (*This ain't California*) Martena Persiela z 2012 roku, ukazującego scenę deskorolkarzy w Berlinie Wschodnim, pod kątem relacji fikcji i rzeczywistości. Autorka stara się umiejscowić obraz na tle kina kreatorycznego i kina dokumentalnego, odnosząc się do zarzutów stawianych twórcy filmu, że dzieło zostało złożone z inscenizowanych ujęć. Kontekstem pracy jest *found footage*, narracja biograficzna i mock-dokument. Celem artykułu jest próba określenia dokumentalnego charakteru omawianego filmu, jako przedstawienia pokolenia, którego młodość przypadała na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte w Niemczech bloku wschodniego, wyborów ludzi kierowanych pragnieniem autoekspresji i wolności osobistej wobec szarej rzeczywistości ustroju komunistycznego.

## Summary

### **A Skating Park in East Berlin. Processes of Memory, (Re)creation of the Past and Fiction in the Film *This ain't California***

Analysis of the form of the film *This ain't California* by Marten Persiel, 2012, about a skating park in East Berlin, is the subject of the article. The article analyses the problem of the complex relations between fiction and reality in the film of Marten Persiel. The author tries to show the film in the context of a trend of creation and documentary in film history in relation to voices that show the film as staged. An important context of the analysis is *found footage*, biographical narration and mock-documentary. The author aims to describe the documentary character of the film as a description of generation of people, whose youth was in the 1970s and 80s in East Germany. The article shows the choices of characters of the film as the need for self-expression and personal liberty in the reality of the communist system.

Janina Falkowska

# Michael Haneke. Mourning and Melancholia in European Cinema

**Słowa kluczowe:** kino europejskie, psychoanaliza, melancholia, żałoba, współczesna Europa, Michael Haneke

**Key words:** European cinema, psychoanalysis, melancholia, mourning, contemporary Europe, Michael Haneke

## Introduction

In several interviews, Michael Haneke has declared that the spectator should think about what he sees on the screen and should engage actively with the film. Indeed, Haneke's films require the viewer to undertake a good deal of intellectual effort, but also, I would suggest, to have some degree of inner peace and emotional fortitude if he or she is to withstand the emotional anxiety caused by the fear and horror his films incite. While these observations could easily apply to any conventional horror film, Haneke places the action of his films in contexts well-known to a typical viewer; he crafts his films in such a way that the situations on the screen seem not improbable, but rather deeply ingrained in the here and the now of contemporary Europe (and the contemporary Western world in general).

What makes these films particularly interesting is the fact that almost all of them take place in contemporary European cities such as Paris and Vienna, or in middle-class summer houses in the Alps – those iconic central European weekend and holiday getaway destinations. At the same time, his films bring our attention to another Europe, the one over-involved in problems linked to international unification and globalization. Haneke's films must be seen in the context of the recent history of Europe: the dissolution of the communist system, German unification, terrorism, mass migratory movements in Europe, and increasing homophobia and terrorist paranoia, as well as general globalization and unification trends within the new global economy and the Western world. Yet the paranoia and fears present in all his films reveal a much deeper preoccupation with the state of the contemporary world expressed in feelings of mourning and melancholia, which surreptitiously emerge from plot, character motivation and film aesthetics.

Haneke expresses melancholia in his early films and masters its expression in his later accomplishments. There is a consistent authorial thread in all his films, whether those only written by him, those written and directed, or those directed and produced. In all his films, similar preoccupations are

present: melancholia and mourning lie behind the films' plots, deeply pervading every layer of the film. Thus, the goal of this essay is twofold: first, to show how melancholia is cinematically communicated by Haneke; and second, to argue that the lost object in these deeply melancholic films is a family that uncannily and synecdochally represents/epitomizes the disappearing or defunct nation-state, which supposedly has no place in the new political and legal system of the European Union.

As portrayed by Haneke, a family/nation-state is linked with tradition and a sense of coherence and unity, while post-national reality and globalization are disturbingly negative. The new social and political developments related to globalization raise constant and repetitive questionings of identity, a deconstruction of space and a reconsideration of borders. These unconscious fears translate into a melancholia that reveals itself through repetition of, among others, certain frightful images; through the alienation of the protagonists; and through an atmosphere of threat and uncertainty. Haneke draws from, and continues upon, earlier tendencies in European cinema, in which existential and philosophical reflections dominated. Trends of mourning and melancholia appear in Italian and French films of the 1960s and 1970s by artists representing the Second Italian Renaissance and the French New Wave, respectively. Like European filmmakers, Michelangelo Antonioni and Alain Resnais, whose mourning expressed general existentialist fears linked to the post-World War II trauma, Haneke also relates mourning to specific social and political scenarios. His fears are politically and socially grounded, related to the nature of democracy, to the decline of the nation state, and to various perceptions of Europe's future by Western Europeans.

## Mourning and Melancholia

Freud's thoughts on melancholia, later developed and analysed with the focus on "lost object" by Melanie Klein, represent perhaps the best starting point for an analysis of this topic in Haneke's films. In 1915, Freud completed his paper *Mourning and Melancholia*, in which he describes those two phenomena together because both are reactions to the loss "of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on"<sup>1</sup>. However, while he considers mourning as a normal reaction to some loss, melancholia requires treatment because it continues over a long time and is ultimately "useless or even harmful"<sup>2</sup>. Melancholia includes "painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of capacity to love, inhibition of all activity and a lowering of the

---

<sup>1</sup> S. Freud, *Mourning and Melancholia*, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. J. Strachey, London 1953–1974, vol. 14, p. 243.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 244.

self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproach and self-reviling, and culminates in a delusional expectation of punishment”<sup>3</sup>.

What is extremely interesting regarding Freud’s observations is that while the lost object is clearly identified by the mourner, for a melancholic the lost object is “of a more ideal kind”:

[T]he patient is aware of the loss which has given rise to his melancholia, but only in the sense that he knows *whom* he has lost but not *what* he has lost in him. This would suggest that melancholia is in some way related to an **object-loss** which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss which is unconscious<sup>4</sup>.

The worthlessness, moral despicability and inferiority resulting from the melancholic musings about loss “point to a loss in regard to his ego”<sup>5</sup> and “the self-reproaches are reproaches against a loved object which have been shifted away from it on to the patient’s own ego”<sup>6</sup>. These same findings were later expanded upon by Klein in her work on the concept of the “lost object.”

In Kleinian theory, we may say that to some extent it is out of pain that the internal object is born. The Freudian hallucination of the object is translated in Kleinian fantasy as a primitive form of projection that is reintroduced anew... For Klein, anxiety about object loss is primarily connected to aggressive fantasies of destruction of the object. In her view, fear of the disappearance of the object may be experienced in a paranoid form – the predominant anxiety being that of being attacked by the object – or *depressive form – the fear of losing the internalized good object*<sup>7</sup>. [Italics mine – J.F.]

Another approach to melancholia which I find particularly inspiring is that of Elias Canetti, with his focus on being “devoured”: a melancholic feels guilty and “thinks of oneself as prey”<sup>8</sup>:

Melancholia begins when flight-transformations are abandoned because they are all felt to be useless. A person in a state of melancholia feels that pursuit is over and he has already been captured. He cannot escape; he cannot find fresh metamorphoses. Everything he attempted has been in vain; he is resigned to his fate and sees himself as prey; first as prey, then as food, and finally as carrion or excrement. The process of depreciation, which makes his own person seem more and more worthless, is figuratively expressed as feelings of guilt. Guilt was originally the same as debt (in German there is still one word for them both). If one is in debt to someone one is to that extent in his power<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 245.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 247.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 248.

<sup>7</sup> E. Sanchez-Pardo, *Cultures of the Death Drive. Melanie Klein and Modernist Melancholia*, Durham 2003, p. 53.

<sup>8</sup> E. Canetti, *Crowds as Power*, London 1962, p. 347.

<sup>9</sup> Ibidem.

Freud and Klein, in particular, are helpful in the work of cultural theorists, who have used the above concepts to elucidate many modern works of art. For instance, Christine Ross in *Aesthetics of Disengagement* describes recent installation works, photography, and living sculptures in light of these theories, while Esther Sanchez-Pardo in *Cultures of the Death Drive* analyses the works of Virginia Woolf, Djuna Barnes, Countee Cullen, and René Magritte. The detailed and insightful analyses of these two authors have served as great inspiration to my own analysis of European cinemas, and to the work of Michael Haneke in particular.

## Haneke - The Filmmaker

I first heard and read about Haneke on the occasion of the release of his *Benny's Video* (1992) and again with the later *Funny Games* (1997), and was soon fascinated by the honesty in his presentation of a society's anxieties and uncertainties. Many years later, I decided to discuss Haneke and his films in class and even dared tackle *Code Inconnu* (2001) in my work with students, in conference presentations and eventually in publications. I say "dared" intentionally, because Haneke's films reveal layers of complexity impossible to penetrate in one reading, slowly revealing themselves only through an agonizing process of negotiation and rationalization of particular fragments and of their incomplete visual and aural messages. When *Caché* (2005) was released, I decided to give Haneke's films their due, to try to present my thoughts about his films on paper.

Haneke was born in Munich, Germany, in 1942. He spent most of his life in Vienna, however, where many of his films were made; later, he also made films in Paris. A student of philosophy, psychology and drama in Vienna, he became a playwright with the Sudwestfunk Theater Company from 1967–1970 and later wrote scripts for German television which "materialized" in several films made for TV. Among them are *After Liverpool* (1974); *Sperrmull* (1975); *Drei Wege zum See* (1976); *Lemminge Teil I Arkadien, Teil II Verlatzungen* (1979); *Variation* (1983); *Wer war Edgar Allan?* (1984); *Schmutz* (1985); and *Fraulein* (1986).

His first famous film, *The Seventh Continent* (1989), attracted a great deal of attention. The story of a middle-class family who unexpectedly and unassumingly kill themselves in an act of collective suicide opened a series of films that analyse the state of contemporary society. Later films, *Benny's Video*, *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994), and *Funny Games* only reinforce these first depressing portrayals of society. To this mature stage of filmmaking also belong two adaptations of great literary works, *Die Rebellion* (1993) and *Das Schloss* (1997). These adaptations also explore the absurd, the incomprehensible, and the bizarre, often resulting from the incomprehensible nature of chance. His most brilliant films, *Code Inconnu*, *The Piano Teacher*



(2001), *The Time of the Wolf* (2003) and *Caché*, openly address the anxieties of the contemporary person in the Western world, and especially in Europe.

## Austria - Haneke's Crèche

As noted above, Haneke has spent most of his adult life in Austria, a small, modern, and beautiful country in Central Europe, with a rich colonialist history in the 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries and one of murky alliances with the Nazi regime during World War II. After 1945, Austria embraced nationalistic values, yet evolved into (or rather returned to) a state organism which, like the Austro-Hungarian empire, embraced international activity and monitored developments in neighbouring countries. In the decades since, Austria has manifested its wish to play an official political role within the broader European community. In the 1960s, it participated in the European Free Trade Association and Chancellor Kreisky's foreign policy initiatives; it made efforts to join the European Union as early as 1989 (Austria officially joined the EU on January 1<sup>st</sup>, 1995). Yet these official tendencies toward globalization and participation in Europe as a whole were also accompanied by distrust and hesitation on the part of the general population, who expressed a strong anxiety in view of growing immigration and the general relaxation of border policies.

The impact of new immigration policies has been especially visible in the country's capital, Vienna, where Haneke still resides and works; it is a charming city, yet somewhat provincial and sleepy, sheathed in its storied past. Vienna has witnessed several waves of immigration, especially during the late 1970s and again since the early 1990s – mainly from escapees of the communist system in Poland, Romania, Bulgaria, and East Germany. Especially after 1989, Vienna has become a truly international city due to great numbers of immigrants (both legal and illegal), coming from the east and the south. Yet with its rich history, its great architectural beauty and its culture and science, Vienna has been always perceived by Austrians as the quintessence of their own national identity.

Political historian George Schöpflin may refer specifically to Vienna when he makes the following general statements in the context of national identity:

[The city is] a premier space for collective action and... [an embodiment] of the collectivity itself. There is, equally, a direct relationship between the nation as a political entity and its expression in the form of a city. The link between citizenship and the city is more than etymological. The city then becomes a part of the symbolic landscape of the nation<sup>10</sup>.

However, with globalization and unification, Vienna has become a post-national and globalized place, a hybridized and dialogued social and political

---

<sup>10</sup> G. Schöpflin, *Nations, Identity, Power*, Washington 2000, p. 236.

organism. Haneke realized that the characteristics of a city as a locus of national identity has become obsolete; he articulates in writings and interviews that he understands these new trends but is not entirely enthusiastic about them. Yet although he is not specifically nationalistic or anti-globalization in his films, he reveals these attitudes in the ways he presents large cities in his films. Starting with *The Seventh Continent* and on through *Benny's Video*, *71 Fragments of the Chronology of Chance*, *Code Inconnu* and *Caché*, the director highlights such phenomena as growing violence, illegal work, immigration and isolation in the cities.

## Early Films

One of Haneke's first films made for television, *Drei Wege zum See*, is a two-hour adaptation of a short story by Ingeborg Bachman. The film tells a story of an aging photographer, Eva (played by Ursula Schult), who "re-lives" her life in a series of talks with her father and of recollections and memories she presents in quiet monologues delivered via voiceover. Eva is in her fifties and has no family except for her father, whom she regularly visits once a year. She reminisces about her past while she walks in the woods, lies in bed, or rides the train. She is completely submerged in her past and has no concern for her present well-being.

The aesthetics of the film corroborates her state of mind: the present is conveyed in dark, grim colours, as if it did not exist in reality, while the past is bright and clearly delineated. Haneke thus accurately portrays a melancholic who sees the past as a lost object to be mourned and desired at the same time. Eva sees her past clearly in her moments of reflection, a series of passionate love affairs, each of which has lasted for two or three years and ended bitterly. As a well-known photographer, she has been able to fulfil her life professionally and to travel all over the world, but has proven unable to maintain a steady romantic relationship and thus now lives alone.

This film reveals Haneke's early preoccupations: life crises and moral dilemmas; gloomy and subdued aesthetics; and sudden intrusions of memories or thoughts in the form of rapid film inserts appearing in sudden flashes (each lasting 2 to 3 seconds), having nothing to do with the current moment of the film – such a sequence appears at the very beginning of *Drei Wege zum See*, to be explained and contextualized only later. The scene takes place in the airport hotel at which Eva is stuck between flights; she accidentally enters the wrong communal bathroom and encounters a young black man in the white room. However, what would otherwise be an easily explainable event acquires a dreamlike aura of mystery because it is shown as a brief flashback at the very beginning of the film. With this simple technique, Haneke introduces an element of foreboding that dominates the rest of the film. The spectator longs for the mysterious event to be given some explanation, which

finally, only belatedly, arrives. (It is worth noting that this early technique finds its mature and brilliant realization in *Caché*, in which the scene of a young Middle-Eastern boy washing his bloodied hands is crucial to the explication of the main thesis of the film itself.)

Eva cannot change her life; she merely reminisces about and broods over her past. Neither does she pursue a meaningful relationship with her father; instead, at the film's closing, she leaves him and decides never to return. Her inaction, her inertia, makes her deeply melancholic in the sense of a melancholic as the one who, "persuaded of the futility of all action, retires to his or her own interiority to brood and meditate upon the very conditions of the impossibility of action itself"<sup>11</sup>.

A similar inability to act, a profound apathy, is present in *Schmutz*, directed by Hans Michael Fruhberg but for which Haneke was a writer/dramaturge; the film could easily have been made by Haneke himself, given its themes and characteristics. The word *schmutz* means "dirt, filth, or smut" in German and aptly describes the content of the film. The film tells the story of a decrepit police station in an abandoned industrial district; it is a sprawling industrial building in a terrible state of disrepair. Walls unpainted for years, its interiors dirty, the building is on the verge of collapse; it is in fact due to be demolished. As a workplace, it is almost unusable.

Again, here, Haneke activates themes of disruption and disappearance in the film: perhaps, he postulates, one's sense of security and significance cease to have any meaning within the process of destabilization, or maybe the ruins and chaos also forecast the deep anxieties of Haneke and his contemporaries concerning changes that the processes of unification will bring about in Europe. In any case, the dysfunctional police station brings to mind closed down and abandoned factories and government institutions in many towns of Eastern Germany, large and small, after the unification in 1990. At that time, East German factories and businesses were regularly closed down because they did not comply with West German standards. Thousands of people became dispossessed, with neither jobs nor money to survive. Others had jobs but had nothing to do – like the protagonists of *Schmutz* at the defunct police station.

As the film opens, a newly-trained policeman is sent to this post and tries to perform his job according to the rules he has been taught. However, nothing ever happens at this police station: he has nothing to report and no one to talk to. The only other police officer there spends his time drinking, watching pornography films, and seducing local women, while the Police Controller "oversees" the work of the station only from afar; still, an imposing figure, immaculately dressed, the Controller tries to enforce order and a sense of work ethics into the two state representatives – with little result. Finally, he fires the fornicator and leaves the other officer to his own fate.

---

<sup>11</sup> E. Sanchez-Pardo, op. cit., p. 194.

The new policeman tries to maintain the façade of normalcy by making the same gestures of opening the register of “cases to be solved” and maintaining a professional appearance (combing his hair and keeping his uniform and his own room in order). However, as time goes by, both his exterior and interior façades disintegrate, and he slowly descends into madness and despair. His behaviour becomes erratic; he begins to see strange creatures around his station (for instance, a peacock); he attacks the Controller when the latter tries to persuade the protagonist that he should calmly and responsibly continue his duties.

Finally, the deranged officer kills a young girl in white who mysteriously appears out of nowhere (in an uncanny reference to Fritz Lang’s *M*, 1931) and shoots at pigeons flying about in the ruins. When demolition workers appear with an order to destroy the building, he kills one and tries to kill the other one. When other police forces arrive, the building is on fire and collapses spectacularly. Aply, at the end of the film, an image of the Austrian flag appears as if it were a political stamp upon the inner destruction that results in the outer destruction.

The film appropriately illustrates many meanings of “filth”: smut, sexual “dirt”; ideological dirt; political; aesthetic. The sexual dirt defines the sexual relationships depicted in the film: the two women shown are both sexual objects, presented in sexual poses as sexual victims. For instance, one of them is almost killed, consumed, by a fire erupting just as she and her partner engage in a sexual act. The film noir aesthetics reinforces the feelings of uncertainty and deep sadness the spectator feels when witnessing a slow process of human disintegration. Not surprisingly, the grim aesthetics characterizes the inside of the station only, full of shadows and filthy corners. When it comes to the exteriors, the light suddenly changes to bright sunlight in which demolition workers go about their business. This contrast is so conspicuous that it must signify the importance and obvious relief that the demolition brings about. Only through demolition, destruction, or death can the new political organism be built.

The symbolic function of fire, in its purifying and destructive functions, link this film with the much later *71 Fragments*, in which a young man shoots randomly at the customers of a gas station and then commits suicide by shooting himself in the head. In both films, the fire eliminates those members of society who cannot cope, for whom the contemporary reality of Austria and of a changing Europe is too much to bear. Again, guilt combines with loss – here, loss of purity and innocence – making this film a deeply melancholic statement about the lost object in which the protagonists are not only “sick of consciousness and conscience,” but who also finally die as if unable to climb out

from the deep ditch of melancholia, devoured by remorse for the absence of “the other,” for the emptiness or privation one believes oneself to be responsible for,

a belief that explains one's striving to confirm loss by enacting it, that is, by destroying both oneself and the loved one<sup>12</sup>.

This moment of destruction points to the film's deep melancholia, its seeming abandonment of all hope in a situation having no possible solution. After all, the young protagonist in *Schmutz* cannot leave the station despite the fact that there is no work for him to do. Similarly, the killer in *71 Fragments* sees no sense in living his absurd and sad life.

These themes of internal alienation and despair preoccupied Haneke for some time before *Schmutz*. In 1984, he made a film for television – *Wer war Edgar Allan?* – which addresses themes of obsession in the fate of Edgar Allan Poe, whose life the film illustrates. This beautiful film, with its noir aesthetics and well-crafted traveling shots, portrays a young painter living in squalid conditions in Venice. His only fascinations are art and cocaine, which together bring him on a journey into madness and despair.

A similar despair, but in the context of amour fou, is present in Haneke's other film for television, *Fraulein*. Here, the wife of a captured WWII soldier falls in love with a French worker in Germany. When the husband returns from the war camp, he is sick and depressed, unable to love his wife. She continues her affair with the lover for many years after the end of the war despite the fact that both lovers have remained married to other people and have children in these unions. In this restyling of *The Marriage of Maria Braun* (Fassbinder, 1979), it is not the reconstruction of Germany that Haneke deals with, but rather the destruction of the families of the lovers, who cannot resist the grip of amour fou's madness.

## Broken Families

Haneke often translates a longing for the coherence of a nation state into one for the coherence of a family unit, which in his films is threatened consistently. Already in Haneke's early films, fractured families are central. In 1989, he shocked Europe with his first full film made for cinema, *The Seventh Continent*; his other famous films, *Benny's Video* and *Funny Games*, repeat these themes of dystopian families. All the social units he presents in his films – families, couples, father-son relationships, mother-daughter dyads, friends and lovers – are set in opposition to what the protagonists of his films most desire. Tight social units are somehow either broken or prove non-existent, or else they are threatened by disruption or collapse, whether from internal or external forces. The members of these fractured families express their longing for more meaningful human contact, a contact which is painfully needed. Nothing comes of these desires, though, and Haneke's films all

---

<sup>12</sup> Ch. Ross, *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*, Minneapolis 2006, p. 3.

end on a negative note. A spectator is usually left yearning for meanings and feelings that are quite simply nowhere to be found in his films.

In *The Seventh Continent*, an affluent middle-class family, comprised of father Georg, mother Anna, and daughter Eva, commit suicide together. Despite living a seemingly happy, successful and normal life, they have conflicts that prevent them from communicating with one another. Eva, in particular, suffers silently from their inadequate communication. In order to get her parents' attention, she pretends that she has lost her vision. Instead of seeking an explanation from her daughter, however, or trying to console her, Anna brutally punishes Eva. One day, the family close down their bank accounts and inform friends and family that they are going away on vacation. Instead, they lock themselves in their apartment and slowly begin to destroy their home bit by bit; they also get rid of their money by flushing it down the toilet. Finally, they commit suicide and are found dead, still in front of their flickering TV, by the police.

The latter part of the film is filtered through bluish colours, which somehow add to the despair. This melancholic hue signifies life on the surface of existence and an internal impossibility to express real feelings and thoughts. Despair seems everlasting for this family and has to end with the suicidal destruction of everybody. Unlike *Decalogue* (1988), in which Krzysztof Kieslowski patiently and compassionately tries to unravel several human lives in ten films taking place in apartment complexes, here Haneke avoids patient explanations and presents people without apology or explanation, roughly and grittily.

In *Benny's Video*, the young protagonist Benny kills a school friend without any reason. Interested only in how pigs are slaughtered, he applies the same method to the girl; he electrocutes her, experimenting dispassionately and recording the act at the same time. The murder is particularly horrifying because it is hidden from the spectator, only to be revealed later on a VCR tape accidentally discovered by the boy's parents. Benny has recorded the murder, fascinated by the act itself, never really pondering its moral and ethical consequences. The terrified parents slowly absorb the enormity of their son's deed, yet they do not report their son or the missing girl to the police. The whole family is caught in a horrific dream, as if suspended in a Kafkaesque un-reality where moral imperatives never materialize.

Only once does the mother wake up from this dream, when she bursts abruptly into tears during a vacation with Benny; when they return home, however, they continue their lives as if nothing had happened. The horrific dream descends once again, and there is no moral explication given. Horror is not communicated verbally, nor is it explained visually in any way, let alone confessed; the deed is never properly acknowledged or forgiven. The family continue their daily existence in complicit silence. Unlike the protagonists of *The Seventh Continent*, the family in *Benny's Video* do not destroy themselves, but continue to live with full awareness of the murder in which all of

them are complicit. The film ends with what Sanchez-Pardo calls a “paranoid-schizoid” situation for the family members:

[S]ubsequent losses reactivate the primitive paranoid-schizoid position. They are negotiated mimetically, and it is difficult to break the circle of aggression, fear of retaliation and defence that originates at this point [...]. [A] fantasy of dispossession of both a social and a psychic space is at work. Reality is perceived as an object destructive space<sup>13</sup>.

The film’s final scene, showing the family eating dinner in actual silence, epitomizes this secret, deranged social game – *Unheimlich* – within which the family have decided to submerge themselves. The act of murder has become a secret (the *Heimlich*) and any feelings of guilt or sorrow turn into a silent, impenetrable despair. The members of this irretrievably lost family unit carry on behind a façade of superficial appropriateness and compliance with the conventional rules of society.

Haneke is even more shocking and ruthless in his destruction of a family in *Funny Games*. This film tells a story of a middle-class Austrian family – Anna, her husband Georg, and their son Schorschi – who go to their cottage in the countryside for a weekend. There, they are approached by two charming youths, Peter and Paul, who initially want only to borrow some eggs, but later take advantage of the family’s naivety, incapacitate the father by shattering his knee cap with a golf club, and play a cruel game of life and death with the mother and the son. In a series of “games” (one of them based on hide-and-seek), they first kill the family’s German shepherd, then the little boy; finally, after malicious tormenting of the whole family, they nonchalantly kill the mother by throwing her out alive, bound with tape, into the lake.

The whole narrative, progressing with Hitchcockian dynamism, is elegantly played out in beautiful surroundings of the Austrian Alps: the mountains, the lake, the manicured lawns and elegant cottages all provide a familiar and plausible background to the horrific events unfolding on the screen. Both invaders and invaded speak the language of European middle class – they are well-behaved, polite, and eloquent. Paul and Peter are accepted by the family because they belong to the same social milieu. Their politeness and knowledge of the family’s cultural background functions as a smokescreen to their real intentions. The crossing of the property’s boundary, the front gate, also implies that the true threat to the unity of the family will come through the front, not the back door. Whether through political decisions or demoralization from within, the family as a homogeneous unit will cease to exist.

At one point in the film, Haneke literally has Paul “rewind” the film in which he is a character, for the unfolding scene would provide too optimistic an ending. Initially, in this scene, the mother grabs the gun and shoots Paul; then, the scene revolves into the one in which Paul grabs the gun and shoots the son. If the first ending were left in place, the film would be merely

---

<sup>13</sup> Quoted in: *ibidem*, p. 194–195.

a conventional thriller. By introducing this moment of “rewinding the tape,” Haneke implicates the audience in the process of fabricating violent images for their own vicious and vicarious enjoyment. The actions of Peter and Paul point to the senselessness of emotions. They don’t exist in Paul’s and Peter’s world – emotions are irretrievable, abandoned objects which have no place in the film world.

Family is also made defunct in *71 Fragments*, which tells the concurrent and intersecting stories of several people, each lonely and desperate for human contact. A childless couple yearns to have a child, but when they adopt a young Austrian girl, she refuses to communicate with them and instead clings frantically to a bright winter jacket. In another sequence, an older man seeks contact with his estranged daughter who works at a bank; in order to talk to her privately, he stands in line at the bank where she works. She reluctantly listens to his complaints while other customers stand in line behind him. Elsewhere, a young man plays table tennis obsessively; he fails to talk about his personal problems with his friend, and at the end of the film he goes to a gas station where he shoots at passing strangers and then kills himself. The repetitive table tennis practice by the youth, without any explanation, replicates the monotonous, repetitive ponderings of a melancholic, who may rehearse sad events and thoughts that may or may not have happened in his life and, later, completely exclude himself from the reality surrounding him.

*71 Fragments* is an emotionally brutal and merciless film interspersed with news clips showing massacres and wars. Ultimately, the final victim of all this mayhem is a lonely boy, an illegal immigrant from Romania; just as he makes first contact with the woman who yearns for children, he is left alone again when she is shot and killed by the young gunman. The boy does not find refuge in Austria because his ersatz family is thus eliminated at the start. The mother figure has become a “lost object,” and Austria a country in which happiness proves impossible. As Robin Wood explains in his analysis of *Code Inconnu*, yet in words that apply equally to Haneke’s other films, Haneke communicates “a sense of despair with our civilization, its future and ultimately with the human race itself”<sup>14</sup>.

In *Code Inconnu*, as well, life in Paris is presented in a mosaic of loosely-related events. In the dominant fragment, we see Anne, an actress in the middle of making a thriller film. Her boyfriend Georges is a photographer who takes pictures of war atrocities in Kosowo. Georges’s brother Jean is trying to escape the family farming business. In another parallel fragment, Maria, an illegal immigrant, begs on the streets of Paris; she is caught without her papers and deported. She returns to her husband Dragos and her family in Romania and lies to them about finding a good job as a schoolteacher in Paris. Finally, but not exclusively, there is a fragment with Amadou, a teacher of African descent. (The film starts with Amadou, in fact.) In the beginning sequence, Amadou sees Jean insolently dropping a paper bag in

---

<sup>14</sup> R. Wood, *In Search of the Code Inconnu*, “Cineaction” 2003, vol. 62, p. 41.



the lap of begging Maria. When he tries to force Jean to apologize to Maria, he is taken away by the police. This sequence starts a whole series of events that slowly reveals the protagonists of the film.

In other scenes forming the cores of these fragments, we see individuals only loosely related to the main characters, such as Amadou's uncle, who tries to solve the problem of his young nephew. The many supporting characters contribute to the overall picture of a society that itself is like an incomplete and patchy mosaic. Unlike Altman's *Short Cuts* (1993) and Paul Thomas Anderson's *Magnolia* (1999), which organize their fragments in a chronological and logical order, *Code Inconnu*'s characters are secluded: they do not communicate among themselves, nor do they communicate even with the characters occupying the larger spaces of their particular fragments. Nevertheless, together, as inhabitants of Europe, they manage to communicate to the viewer a message of despair, loneliness, and profound isolation. They try to find a place, a meaning in life without identifiable families, states, nations, or communities.

In fact, the social units in *Code Inconnu* are once again defective and false. Amadou thinks he belongs to France, but is attacked by "his own" people. Nor do his African relatives have a sense of identity. They do not know whether they belong to France or Africa. (Some of them do not even know where Africa is.) Anne thinks she has a meaningful relationship with George and is part of the community of dwellers in the building where she lives, only to realize that it is all false. Neither her relationship with George nor that with the community of neighbours is honest or based on principles of love and respect. Anne allows a young girl to be abused in the same building despite the fact that she hears her cries, and she pretends that her relationship with George is sincere. Similarly, honest and caring family relations are a fantasy in the case of George's brother, Jean, who runs away from the family farm, and of Maria, who lies to her family about the nature of her work in Paris.

Both *71 Fragments* and *Code Inconnu* explore the theme of incomplete families in a kind of a nonchalant and distant way. In both of these films, as in the earlier *Schmutz* and *Drei Wege zum See*, families are in the process of disintegration. In his later films, such as *The Hour of the Wolf* and *Caché*, this process of disintegration is more explicit.

## Of Borders

Many of Haneke's films also explore people in critical situations of siege or invasion by outside and sometimes inside forces. The situation is rarely explained because the probabilistic scenario is unimportant to the director's purposes; he wants to present people in extreme situations, where moral choices are dictated by the basic needs of life – access to food, water, and shelter, for instance. In *The Hour of the Wolf*, people slowly but systematically

become indifferent beasts. They turn into ruthless bullies and subjugate the weaker, forcing them to endure all kinds of humiliations. By showing such a negative portrayal of society, Haneke reveals a deep anxiety about its present state and, by inversion, a longing for the irretrievably lost: an ideal family, a nation (or nation-state), or, more aptly, an idealized unity with the mother figure, a loss so acute and indescribable that he repeats it in all its permutations. Haneke sees the disruption of family unity through the compromise or collapse of its borders, as if it were a nation or political region.

[A socio-political unit] literally contains forces that mount up against and amongst one another under the centripetal pressure borders naturally exert. Those forces and pressures may often be uncomfortable, even repressive, and today they may be (seen as) arbitrary and dismissible, but borders provide constant orientation; for most citizens within them, they are like the walls of a house, reassuring rather than confining<sup>15</sup>.

Michael Hardt and Antonio Negri insist that

[O]ne of the defining characteristics of the contemporary postmodern world is the decline of the nation-state, which is associated with the real and imaginative porosity of borders. This is opposed to the real divisions and imaginative closures of space on which (modern) societies of discipline and colonialisms were previously built<sup>16</sup>.

This porosity of borders is seen by Europeans as disturbing and threatening, as is openly portrayed by Haneke in *Funny Games* and *The Hour of the Wolf*. In both of these films, the protagonists experience unusual invasions into the privacy of their home when they are invaded by the representatives of their own kind in the former film and by the outside enemies in the latter one.

## Homophobia and Racism

By far the most shocking film of Haneke's oeuvre – but also, in a curious way, the most clear – is *Caché*, which openly reveals at least a great part of the reason for the destruction or implosion of its bourgeois family: the abandonment of a small Arab child by its parents back in the 1950s. The film is about a Parisian family composed of Georges Laurent, a TV host of a literary talk show, his wife Anne and their teenage son, Pierrot. One day, they receive mysterious surveillance video tapes which reveal details from their private lives. The source of the tapes is so inscrutable that the police cannot give the family any help at all. George tries to find the perpetrator on his own and comes across his former adopted brother, Majid, an Algerian boy. Majid de-

<sup>15</sup> A. Dudley, *An Atlas of World Cinema*, in: *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*, eds. S. Dennison and S. Hwee Lim, London 2006, p. 25.

<sup>16</sup> Quoted in: P. Rosen, *Border Times and Geopolitical Frames. The Martin Walsh Memorial Lecture 2006*, "Canadian Journal of Film Studies" 2006, vol. 15, no 2, p. 10.

nies the fact and later commits grisly suicide in front of Georges. The stunned family slowly disintegrates as a result of these events.

Conflating issues of racism with the disruption/destruction of a family, Haneke presents an intriguing thesis: the *other*, the immigrant boy, is as much part of the European family as the white boy. By getting rid of the Middle-Eastern boy, the family effectively cuts away a necessary part of itself. The abandoned son later turns on the family in a sophisticated act of vengeance, which includes voyeuristic stalking and a tactic of terror that leads relentlessly to the protagonist's death by suicide and to the subsequent destruction of the whole family. Neither the mother nor the father understand what is happening, nor do they understand their own son, Pierrot, who seems to be siding with the mysterious oppressors. Perhaps the son himself orchestrated the entire series of events leading to his own father's suicide and thus figuratively eliminated a whole generation of prejudiced Europeans with their deeply ingrained racism. Nevertheless, the past era seems to be gone, erased with one cut to the neck of Majid (now an elderly man), who commits a grisly suicide in front of Georges, the white man, watching this act of suicide in horror. In its place is a state of confusion and uncertainty with nothing clear or obvious.

In his analysis of the situation of in Europe in the 1990s and 2000s, Schöpflin considers the nature of democracy in Europe and its lack of accommodation for immigrants as one of the most important European dilemmas, "how and whether the West can define itself without an alien other that it can regard as external to itself and equally whether Europe or possibly 'Europe' is flexible enough to accommodate cultures that are simultaneously alike and unlike"<sup>17</sup>. These words serve almost as a direct illustration to the themes of Haneke's disturbing films, in which these intercultural accommodations, or rather the lack of them, feature prominently.

While Western Europeans experience unspecified anxieties related to the new, post-national stage in Europe, East Central Europeans also struggle with uncertainty. While Western Europeans may react with disgust and contempt toward poor immigrants from Romania or Bulgaria, those East Europeans also remain apprehensive as to what awaits them in the West. Usually, their lofty expectations of a generous and affluent West are not fulfilled, and they feel profoundly disappointed by the lack of compassion from Westerners. This particular issue clearly emerges in *Code Inconnu*, when a Romanian woman begging in the streets of Paris is treated with suspicion and contempt.

Central and East Europeans are looking for security, stability, prosperity, identity, status; everything indeed, from which they feel history has deprived them, from membership of their elusive Europe or "Europe," for just as the West creates the image of the East, so the East creates its own image of the West<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> G. Schöpflin, *Nations, Identity, Power*, Washington 2000, p. 170.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

This confusion and uncertainty emerges in Haneke's films and manifests itself in the layers of melancholia that smother, if not consume Europeans. Western Europeans afraid of the deluge of immigrants, anticipate social change with fear and guilt. They are consumed not only by the anxieties related to these changes, but also by guilt because they feel this way.

## The Lack of Communication

In all his films about despair ending in suicide or murder, Haneke deals with the themes of communication (or rather the lack of it), of alienation and emotional detachment – the feelings only partly displayed, the reasons for action inexplicable. Like Antonioni in his famous trilogy, *L'Aventura* (1960), *La Notte* (1961), and *L'Eclisse* (1962), as well as in his powerful fourth film, *The Red Desert* (1964), Haneke links the lack of communication with the general crisis and uncertainty in the Western societies.

*The Piano Teacher* only reinforces the paradigm of a deeply dysfunctional family in which the lack of communication is its most profound experience. Erica and her mother form an aberrant family unit, composed of a possessive and destructive mother and a woman-child remaining in a childlike state forever. The film, which won three awards at the Cannes Film Festival, including the Grand Prix, has been called variously “pornographic,” “degrading,” and “too reliant on excessive violence.” Nevertheless, it deals appropriately with the failure of a family and with the discrepancies between the language of the body and the language of speech.

This film about a cold and unresponsive piano teacher, Erica, who seduces her prospective student, Walter, deals with visceral, bodily communication, which is incompatible with the verbal. Erica can communicate the *Unheimlich* only – the deep desires of her body – but is unable to communicate in socially acceptable contexts. Her body communicates its desire or inexplicable longings through self-mutilation, violent and self-serving sexual acts, and the demand for silence when Erica makes love to the boy. Erica can neither communicate anger towards her appalling mother nor her feelings for Walter. In this sadistic but also masochistic scenario, Erica's lack of self-esteem emerges as a symbol of melancholic Europe, mercilessly scrutinizing the other and also itself. By removing any semblance of an emotional relationship in her dealings with Walter, her young sexual object of desire, Erica reveals the emptiness in herself, a dramatic vacuum. She is doomed, lost in her own sexual obsessions, able to hurt her object of love and even to destroy it, as Haneke repetitively destroys the loved object in all his films. The object may be a person, a family, or a social group, or it might be Europe, or it may be a de-centred, heterogeneous, postmodern society in the state of instability. As Erica melancholically devours Walter, so does Haneke destroy the spectator's ideals of social integrity, film after film.

Not only *The Piano Teacher* but also all the other Haneke films present disturbing miscommunications – disturbing because, while sometimes subtle and perverse, they touch a nerve of the members of those communities in which family ties, social identities and ethical principles have been abandoned, derailed and almost imperceptibly changed. In this emotional glaciation, he reflects upon contemporary Europe’s confusion and uncertainty amidst its growing prosperity and changing social landscape.

The world of Haneke is similar in its grimness and despair to the world presented in art works such as installations, videos with looped sequences, events with repetitive actions, and contemporary graphics, all of which express “boredom, stillness, communicational rupture, loss of pleasure, withdrawal... and the formal structure of the work (includes) slowing down, near immobility, opacity, and looped repetition of the image, by which a loss of sense of time and relation to the other endows the relationship between the viewer and representation”<sup>19</sup>. In the films of Haneke, we see obsessively repetitive actions, such as playing the drums in *Code Inconnu* or the game of table tennis in *71 Fragments*. These gestures do not solve any dilemma or answer an emotional need; they are like the repetitive ravings of a melancholic person who senselessly repeats gestures or actions to mask the real pain of unfinished or incomplete mourning for the lost object. To reiterate,

Melancholia arises as an acute response to the dangers and lethal traps with which external reality threatens our objects of love, admiration, and idealization. In a desperate attempt to safeguard the object at risk, its incorporation and preservation inside the psyche seems to be the most effective manoeuvre, but it has a very high cost. Along with the loss, the effacement of the object, a retreat of the subject from reality is also present in acute melancholic states: manic depression and involuntary melancholia. Melancholia is a measure of the intolerance and rejection that external reality imposes upon the individual<sup>20</sup>.

## Haneke, a Melancholic?

In exploring Haneke’s films, I have moved from exasperation to uncertainty, from sadness to a kind of amazed joy. I have both hated the grandeur he exhibits in his films and enjoyed the films’ sparkling brilliance, that effervescence of spirit, his sophistication in presenting the visual arguments in his films. At the same time, I have detested Haneke’s didacticism, his brutal expositions of ugly truths about inhabitants of mega-cities in central Europe, and his willingness to judge people from his superior position of *filmmaker-philosopher*. Haneke leaves no hope in his films, but throws the spectator into a state of despair and pain that seem to be regurgitated in the melancholic search for a lost object. In this, Haneke himself seems to display the narcissism

<sup>19</sup> Ch. Ross, op. cit., p. xv.

<sup>20</sup> E. Sanchez-Pardo, op. cit., p. 69.

of a melancholic who, as Freud's pupil and collaborator Karl Abraham puts it, often reveals an artistic over-estimation in his didacticism and self-aggrandizement. Possibly because Haneke deeply understands the hopelessness of contemporary Western life, he expertly puts those "lost objects" on display for the viewer.

The so-called ideas of inferiority found in the melancholic only seem to be such. Sometimes they in fact represent delusions of grandeur as, for instance, when the patient imagines that he has committed all the evil since the creation of the universe. Even though the self-reproaches may be aimed at the love-object, they signify at the same time a narcissistic over-estimation of the patient's own criminal capacities<sup>21</sup>.

In this sense, Haneke announces the end of the world in all his films and produces a cinematic reality – a brutality and a hopelessness – from which there is no escape. This vast area of despair is later intellectually reworked in Haneke's most recent masterpieces, *The White Ribbon* (2009) and *Love* (2012) in which Haneke reveals melancholia in his intellectual analysis of the destruction of family in the context of fatherhood and the internal relations between spouses in the face of death. Due to their philosophical gravity and the existential questions they raise, they require a separate detailed analysis which goes beyond the scope of the present essay.

#### Note

I would like to thank Professor Paul Coates for his helpful remarks on the first draft of this paper and for drawing my attention to Elias Canetti's book, *Crowds as Power*.

Fragments of this essay appeared for the first time in the essay *Exasperating Miscommunications. The Cold Europe in Michael Haneke's Films from Austria* in a special issue on Central European Cinema of "Canadian Review of Comparative Literature" 2007, vol. 34, no 3.

#### Filmography

Michael Haneke

*After Liverpool* (1974) (TV)

*Sperrmull* (1975) (TV)

*Drei Wege zum See* (1976) (TV)

*Lemminge Teil I Arkadien, Teil II Verletzungen* (1979) (TV)

*Variation* (1983) (TV)

*Wer war Edgar Allan?* (1984) (TV)

*Schmutz* (1985) (TV)

*Fraulein* (1986) (TV)

*The Seventh Continent* (1989)

---

<sup>21</sup> K. Abraham, quoted in: *ibidem*, p. 26.

*Benny's Video* (1992)  
*Die Rebellion* (1993) (TV)  
*71 Fragments of a Chronology of Chance* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)  
*Funny Games* (1997)  
*Das Schloss* (*The Castle*, 1997)  
*Code Inconnu* (2000)  
*La Pianiste* (*The Piano Teacher*, 2001)  
*Le Temps du loup* (*The Time of the Wolf*, 2003)  
*Caché* (*Hidden*, 2005)  
*Das Weisse Band – Eine Deutsche Kindergeschichte* (*The White Ribbon*, 2009)  
*Amour* (*Love*, 2012)

#### Other filmmakers

*M* (Germany, 1931, Fritz Lang)  
*L'Aventura* (Italy, 1960, Michelangelo Antonioni)  
*La Notte* (Italy, 1961, Michelangelo Antonioni)  
*L'Eclisse* (Italy, 1962, Michelangelo Antonioni)  
*Magnolia* (USA, 1999, Paul Thomas Anderson)  
*Red Desert* (Italy, 1964, Michelangelo Antonioni)  
*Short Cuts* (USA, 1993, Robert Altman)  
*The Marriage of Maria Braun* (Germany, 1979, Rainer Werner Fassbinder)

#### Works cited

- After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition*, ed. W. Riemer, Riverside 2000.
- Bonfiglio, T.P., *Dreams of Interpretation: Psychoanalysis and the Literature of Vienna*, in: *Literature in Vienna at the Turn of the Centuries. Continuities and Discontinuities around 1900 and 2000*, eds. E. Grabovszki and J. Hardin, Rochester 2003, p. 88–115.
- Brunette, P., *Michael Haneke*, Urbana and Chicago 2010.
- Canetti, E., *Crowds as Power*, London 1962.
- Dudley, A., *An Atlas of World Cinema*, in: *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*, eds. S. Dennison and S. Hwee Lim, London 2006, p. 19–29.
- Freud, S., *Mourning and Melancholia*, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. J. Strachey, London 1953–1974, p. 243–258.
- Hall, S., *Encoding, Decoding*, in: *The Cultural Studies Reader*, ed. S. Dunning, New York 1993.
- Mueller, W.R., *Franz Kafka: The Lonely Journey*, in: *Celebration of Life. Studies in Modern Fiction*, New York 1972, p. 232–250.
- Rosen, P., *Border Times and Geopolitical Frames. The Martin Walsh Memorial Lecture 2006*, “Canadian Journal of Film Studies” 2006, vol. 15, no 2, p. 2–19.
- Ross, Ch., *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*, Minneapolis 2006.
- Sanchez-Pardo, E., *Cultures of the Death Drive. Melanie Klein and Modernist Melancholia*, Durham 2003.
- Schöpflin, G., *Nations, Identity, Power*, Washington 2000.
- Sorfa, D., *Uneasy Domesticity in the Films of Michael Haneke*, “Studies in European Cinema” 2006, vol. 3, no 2, p. 93–104.
- Wheatley, C., *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*, New York and Oxford 2009.
- Wood, R., *In Search of the Code Inconnu*, “Cineaction” 2003, vol. 62, p. 41–49.

#### Web sources

- Frey, M., *Michael Haneke*, in: *Senses of Cinema*, <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/haneke.html>>, accessed 25.06.2013.
- The Internet Movie Database, <<http://www.imdb.com/>>, accessed 26.10.2013.

## Streszczenie

**Michael Haneke. Żałoba i melancholia w kinie europejskim**

W prezentowanym eseju autorka skupia uwagę na reżyserze Michaelu Haneke i jego najważniejszych filmach w kontekście politycznym i społecznym. Kontekst ten zawiera w sobie niedawne wydarzenia polityczne w Europie, takie jak upadek systemu komunistycznego, zjednoczenie Niemiec, terroryzm, masowe migracje ludności, zjednoczenie Europy oraz wzbierająca homofobia i rasizm. Haneke obrazuje stan współczesnej Europy, z jej lękami i paranoją, poprzez ukazanie stanów świadomości dokładnie badanych już przez Zygmunta Freuda w jego pracach na temat żałoby i melancholii. Po przeanalizowaniu twórczości Hanekego autorka dochodzi do wniosku, że sam reżyser zdradza objawy melancholii, i to w jej narcystycznym aspekcie – cechującym się złudzeniem własnej wielkości, przecenianiem zdolności demaskowania całego zła współczesnego świata.

## Summary

In the essay *Michael Haneke. Mourning and Melancholia in European Cinema*, its author concentrates on Michael Haneke and his most important films and their political and social contexts. Such historical phenomena as the dissolution of the communist system, German unification, terrorism, mass migratory movements in Europe, European unification and increasing homophobia and racism constitute a setting to her analysis. Seen through the theoretical framework of psychoanalysis and especially through Sigmund Freud's notions of mourning and melancholia, Haneke seems to portray the psychological state of contemporary Europe and its fears and paranoia. After taking the reader for a Hanekian journey, the author concludes that the director himself may be a melancholic with delusions of grandeur and a narcissistic overestimation of his ability to reveal all the evils in the contemporary world.



Olga Bobrowska

## Towarzysz Te Wei

**Słowa kluczowe:** Te Wei, szanghajska szkoła animacji, Szanghajske Studio Filmów Animowanych, styl *minzu*, *manhua*, animacja tuszu i wody

**Key words:** Te Wei, Shanghai School of Animation, Shanghai Animation Film Studio, *minzu* style, *manhua*, ink-wash animation

O Te Weiu, nestorze chińskiego filmu animowanego cieszącym się międzynarodowym uznaniem i estymą, w ramach zachodnich studiów nad animacją napisano niewiele. Sytuacja ta jest jednocześnie zaskakująca i zrozumiała. Budzi ona zdziwienie, jeżeli wziąć pod uwagę fakt, że twórczość Te Weia dostrzeżono na Zachodzie już w latach sześćdziesiątych XX wieku, a samego artystę (jako jedyne spośród chińskich twórców) w 1995 roku odznaczono prestiżową nagrodą ASIFA za życiowe osiągnięcia. Przez niemal trzy dekady (lata 1957–1984, z wyłączeniem okresu Rewolucji Kulturalnej) kierował on działalnością jedynej chińskiej wytwórni filmów animowanych w Szanghaju (Shanghai Animation Film Studio, SAFS), wytyczając kierunki artystycznego i politycznego rozwoju chińskiego filmu animowanego. Niewielka, bowiem złożona z siedmiu tytułów, filmografia stanowi „lekturę obowiązkową” nie tylko dla zainteresowanych klasycznym okresem animacji w ChRL-u (lata 1957–1965, 1976–1989), ale dla wszystkich, których fascynuje niemal stuletnia już historia filmu animowanego w Państwie Środka<sup>1</sup>.

Nieliczne publikacje anglojęzycznych filmoznawców z zakresu badań nad chińskim filmem animowanym pojawiają się jako rozdziały w pracach zbiorowych<sup>2</sup> lub artykuły w czasopismach<sup>3</sup>. Także *Encyclopedia of Chinese Film* poświęca tej tematyce zaledwie cztery krótkie hasła<sup>4</sup>. Można zauważyć,

---

<sup>1</sup> Nie zachowała się żadna kopia chińskiego filmu animowanego sprzed 1940 roku. Pionierami i innowatorami filmu animowanego w Chinach byli bracia Wan z Nankinu (Laiming [1899–1997], Guchan [1899–1995], Chaochen [1906–1992] i Dihuan [ur. 1907]), którzy od 1922 roku realizowali w Szanghaju krótkie reklamowe animacje. Por. J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film: From Experimentation to Digitization*, w: *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, red. Y. Zhu, S. Rosen, Hong Kong 2010, s. 112.

<sup>2</sup> Zob. m.in.: J.A. Lent, Y. Xu, dz. cyt.; G.G. Xu, *Chinese Cinema and Technology*, w: *A Companion to Chinese Cinema*, red. Y. Zhang, Oxford 2012, s. 449–468; D. Ehrlich, T. Jin, *Animation in China*, w: *Animation in Asia and the Pacific*, red. J.A. Lent, Sydney 2000, s. 7–13.

<sup>3</sup> Zob. m.in.: M.A. Farquhar, *Monks and Monkey: A Study of National Style in Chinese Animation*, „Animation Journal” 1993, nr 1, s. 4–27; W. Wu, *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” 2009, nr 1, s. 31–54.

<sup>4</sup> Hasła: „Animacja” (s. 80), „Te Wei” (s. 330), „Zamęt w niebie” (s. 346) oraz „Wan Laiming” (s. 351), w: *Encyclopedia of Chinese Film*, red. Y. Zhang, Z. Xiao, New York – London 2002.

porównując stan wiedzy o chińskiej animacji choćby z dorobkiem badaczy japońskiego kina animowanego, że międzynarodowa dyskusja wciąż znajduje się na etapie początkowym, kiedy to dane zjawisko poddawane jest opisowi całościowemu i dominuje perspektywa, w ramach której najważniejsze trendy i tendencje artystyczne określane są w odniesieniu do wydarzeń historycznych. Faktu tego nie należy jednak postrzegać jako wyrazu niewiedzy czy braku zainteresowania badaczy, lecz jako konsekwencję polityki intelektualnej i kulturalnej izolacji ChRL-u w okresie maoistowskim. Dopiero wraz z otwarciem tego kraju na początku lat osiemdziesiątych XX wieku badacze stopniowo uzyskiwali rzeczywisty dostęp do produktów chińskiej kinematografii, kierując początkowo swoją uwagę na kino aktorskie. Pionierskie stadium zgłębiania wiedzy jest wyzwaniem fascynującym. Zdając sobie sprawę z nieuniknioności pomyłek i mylnych sądów czyhających na badacza, wyruszmy jednak w podróż po *terra incognita*, jaką wciąż pozostaje chińska animacja, wybierając za pierwszego przewodnika Te Weia, enigmatycznego mistrza okresu klasycznego.

## Polityka pamięci

W 2012 roku w konkursowych programach wielu międzynarodowych festiwali animacji pojawił się film dedykowany pamięci Te Weia – *Mały staw przy wielkim murze* (*A Little Pond by the Great Wall*) w reżyserii Dmitriego Gellera, rosyjskiego twórcy z Jekaterynburga pod Uralem, realizującego filmy w chińskim Instytucie Animacji Jilin. W kreacji nieprzyjaznego świata D. Geller wykorzystuje „przybrudzone” kolory szarości i sepii. Linie sprawiają wrażenie położonych spontanicznie, kształty swobodnie zachodzą na siebie, przy czym stopniowo zlewają się w coraz bardziej zaczernione obszary. Estetyka klasycznego chińskiego malarstwa opierała się na gradacji odcieni tuszu (przede wszystkim szarości i czerni), które w zależności od sposobu użycia pędzla czyniły obraz głębszym lub wyrazistszym. Takie podejście szczególnie silnie naznaczyło najczęściej monochromatyczne malarstwo *xieyi*, uznawane za domenę tak zwanych malarzy literatów<sup>5</sup>. Jednocześnie tradycja malarska stanowi fundament przełomowego dzieła Te Weia, jakim było opracowanie nowej techniki animacji tuszu i wody w oparciu o gatunki „krajobrazu” oraz „ptaków i ryb”.

Pierwsze ujęcia w filmie Gellera pokazują świat podwodny – skorupiaki i rośliny (figury pojawiające się w dziełach Te Weia) zostają gwałtownie poruszone, w wodzie unosi się muł, widz jednak nie poznaje fizycznej przyczyny nagłego wzburzenia. Kamera podąża za uciekającymi rakami, aby zwrócić

<sup>5</sup> Literatami (ang. *literati*, chińskie *wenrenhua*) określano artystów, którzy wykształcili się w tradycyjnym systemie chińskiej edukacji urzędniczej. Byli oni nie tylko malarzami, ale też znawcami konfucjanizmu, praktykującymi kaligrafię, muzykę i klasyczną grę *weichi*. Por. Y. Jin, *Arts in China*, tłum. P. Wang, X. Zhao, Beijing 2009, s. 42–79.

uwagę na męską rękę bezwładnie spoczywającą w wodzie. Bohater filmu, nieprzytomny, starszy człowiek leżący nad brzegiem stawu, pozostaje w zawieszeniu pomiędzy wodą a ziemią, życiem a śmiercią. Pochylająca się nad nim dwójka mężczyzn ma ordynarne, prostackie twarze, ich sylwetki są karykaturalne. Mężczyźni okradają leżącego z jego jedynej, lichej własności – czapki. Po przebudzeniu człowiek odnajduje rozbite okulary, a słysząc groźne okrzyki, z trudem podnosi się i wraca do pracy. Schorowany i zrozpaczony inteligent, który wpadł w zasadzkę historii i stał się niewolnikiem – to Te Wei.

Mężczyzna, pnąc się do góry po chybotałej drabinie, na własnych barkach niesie kamienie służące do podwyższenia wielkiego muru budowanego przez zastępy ludzkich cieni podobnych do niego. Mur, na którego szczyt wspina się Te Wei, nigdy jednak nie będzie wyższy od rysujących się na horyzoncie monumentalnych gór, w stronę których podąża jego wzrok (czytelne nawiązanie do ostatniego filmu Te Weia). Bohater próbuje „skadrować” odległy krajobraz, zakreśla dłonią w powietrzu jego kształty i kontury. Późną nocą, przy świetle dopalającej się świecy, zgarbiony Te Wei siedzi nad rozłożoną na stole kartką papieru. Ciemność obskurnej klitki na moment rozjaśnia wyobrażony przez bohatera obraz gór. Te Wei, choć zanurza pędzel w tuszu, nie jest w stanie nanieść kreski na papier. W filmie Gellera artysta zmuszony do reedukacji wewnętrznie pozostaje wielkim malarzem, w rozumieniu takim, jaki wykształciła klasyczna teoria chińskiego malarstwa. Jest mu zatem obca postawa *zuojia*, niewykształconego wyrobnika. Termin ten, spopularyzowany w krytyce okresu Qing, określał tak zwanego malarza kompozytora obrazu, odtwarzającego kształty gór i wody z pamięci, pozostającego w całkowitej opozycji do malarzy literatów, dla których kultywacja intelektu stanowiła podstawę sztuki artystycznego<sup>6</sup>.

Geller nie zamieścił w filmie napisów informujących o czasie czy miejscu akcji. Krok taki byłby zresztą zbędny, ponieważ widz natychmiast wyczuwa, że światem przedstawionym rządzą brutalne i irracjonalne prawa Rewolucji Kulturalnej (1966–1976), dekady strachu, podczas której w wyniku fizycznych i psychicznych represji ucierpiało 100 milionów chińskich obywateli<sup>7</sup>. Te Wei, pełniący w szanghajskim studio funkcję naczelnego kierownika („numeru 1”) stał się ofiarą szykan już w 1964 roku, kiedy to Mao Zedong, sterujący tą najdłuższą i najokrutniejszą kampanią, z wolna i w sposób zawalowany szykował grunt pod rozpętanie długoterminowego terroru. Doświadczenie Te Weia z czasów Rewolucji Kulturalnej znane jest na Zachodzie z zaledwie jednej relacji – amerykański producent i aktywista filmu animowanego, a jednocześnie popularyzator chińskiej animacji, David Ehrlich, rozmawiał z Te Weiem w 1988 roku w szanghajskim studio i namówił twórcę na opowieść o minionych przeżyciach<sup>8</sup>. W 1993 roku natomiast, w wywiadzie

<sup>6</sup> Por. J. Gao, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, „Acta Universitatis Upsaliensis. Aesthetica Upsaliensia 7” 1996, s. 144.

<sup>7</sup> Por. J.K. Fairbanks, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, tłum. T. Lechowska, Z. Słupski, Gdańsk 1996, s. 355.

<sup>8</sup> D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 14–16.

udzielonym Otto Alderowi, szwajcarskiemu badaczowi, chiński mistrz konsekwentnie unika tematu „straconego dziesięciolecia”<sup>9</sup>.

Geller nie próbuje zrekonstruować tragicznych wydarzeń, o których opowiedział Te Wei w 1988 roku – chiński twórca, oskarżony o „kroczenie kapitalistyczną ścieżką”, został zmuszony do złożenia samokrytyki, stał się głównym obiektem „wiecu walki” w SAFS-ie, przez rok więziono go w izolacji i poddawano torturom, wreszcie spędził dwa lata w Szkole 7 Maja, gdzie nosił śmieci oraz nawóz, a także karmił świnię. Przez rok w tym samym zakładzie reedukacji przebywał inny znakomity animator z SAFS-u, A Da, twórca *Trzech mnichów* (*San ge he shang*, 1980) i współautor filmu *Nezha pokonuje Króla Smoków* (*Nezha nao hai*, 1979). W tym okresie Te Wei nie mógł tworzyć, jak sam mówi, „Nie mogłem nawet myśleć o tym, że kiedykolwiek narysuję jeszcze film. Marzyłem tylko, aby stać się ptakiem i odlecieć wolnym”<sup>10</sup>.

Film Gellera wstrząsnął międzynarodową publicznością i przywrócił pamięć o zapomnianym już twórcy. Filmowy Te Wei, zgodnie z wyobrażeniem przebywającego w Jilin na stypendium rosyjskiego reżysera, to postać tragicznego intelektualisty, który pomimo doznawanego upokorzenia pozostaje wierny najwyższym wartościom sztuki i odrzuca kompromisy. Paradoksalnie okres, który Te Wei świadomie pragnął przemilczeć, współcześnie staje się najbardziej rozpoznawalnym punktem odniesienia dla osób zapoznających się z jego postacią. U Gellera także z pełną siłą wybrzmiewa osadzenie Te Weia w klasycznej tradycji jako kontynuatora drogi artystów intelektualistów, twórców odrzucających aktywne uczestnictwo w kształtowaniu się systemów władzy na rzecz dogłębnej kontemplacji świata naturalnego. Dostępne skrawki informacji o drodze życiowej Te Weia świadczą jednak o zupełnie innej postawie, którą twórca przyjął już w latach trzydziestych XX wieku, a także odmiennej roli, jaką zdecydował się pełnić w aparacie kultury wytworzonym w ChRL-u.

## Budowniczy muru

Te Wei urodził się w Szanghaju w 1915 roku jako Sheng Song. W historii współczesnej kultury Chin rok ten zapisał się przede wszystkim jako data wybuchu Ruchu Nowej Kultury, związanej z gorączkowo modernizującym się środowiskiem akademickim oraz pierwszym wydaniem dyskusyjnego pisma „Nowa Młodzież” („Xin qingnian”), redagowanego przez Chen Duxiu. Narodowe odrodzenie, postulowane przez agitatorów zarówno Partii Narodowej

---

<sup>9</sup> O. Alder, *Te Wei. Chinese Doyen. Chinese Doyen of Animation*, „Plateau” 1994, nr 2, s. 4–8. Te Wei w rozmowie z Johnem A. Lentem i Yingiem Xu dla opiniotwórczego portalu o animacji awn.com również nie wdaje się w dyskusję na temat Rewolucji Kulturalnej, por. J.A. Lent, Y. Xu, *Te Wei and Chinese Animation: Inseparable, Incomparable*, [online] <<http://www.awn.com/animationworld/te-wei-and-chinese-animation-inseparable-incomparable>>, dostęp: 15.03.2014.

<sup>10</sup> Za: D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 15.

(GMD), jak i Partii Komunistycznej, wymagało podjęcia walki z eksploatującymi wszelkie chińskie zasoby imperialistami. Spory doktrynalne w czasie powszechnej mobilizacji mas zastępowały slogany i wezwania patriotyczne, których najpłodniejszym ujściem okazała się być kultura popularna – prasa, teatr i karykatura. Zwrot intelektualistów ku produktom kultury niskiej służył skonstruowaniu unifikującego wzorca tożsamości dla rozwarstwowanego narodu oraz platformy komunikacji pomiędzy zrewoltowaną elitą a chłopstwem, jedynym możliwym sprawcą powszechnego przewrotu.

W tym okresie Szanghaj, jako jedna z najbardziej witalnych światowych metropolii (zwany Paryżem Orientu), stał się ośrodkiem myśli liberalnej i lewicowej, zarówno dzięki obecności licznych przedstawicieli bogatej klasy średniej z Europy, Ameryki czy Japonii, którzy za pomocą sprzyjających międzynarodowych kontraktów mogli budować i pomnażać swoje fortuny, jak i wyłonieniu się nowej grupy w ramach chińskiej społeczności miasta. Rodząca się powoli od połowy XIX wieku chińska burżuazja korzystała głównie ze współpracy z obcokrajowcami w sektorze bankowym i przemysłowym. W Szanghaju, gdzie chińscy przedsiębiorcy działali wyjątkowo prędko, szalone lata dwudzieste oznaczały wzrost zachowań konsumpcyjnych mieszkańców miasta. Nie tylko bogacili się oni, ale także emancypowali światopoglądowo. Za odcięciem się od neokonfucjańskich zasad życia społecznego i rodzinnego dzięki postępowi technicznemu, edukacji czy prasie agitowali zarówno intelektualiści kształceni w Chinach na nielicznych uniwersytetach narodowych i misyjnych, jak i ci powracający z programów pracowniczych i stypendialnych z Japonii, Europy<sup>11</sup> i USA.

Wraz z zainstalowaniem się narodowego rządu w Nankinie w 1928 roku silnie już osnuta wokół romantycznych treści buntowniczych sztuka popularna zdecydowanie skierowała się w lewą stronę. Trend ten dodatkowo wzmocniła opresyjna cenzura GMD. Atmosfera, w której dojrzewał Te Wei, prześlągnięta była radykalną polaryzacją światopoglądową chińskiej młodzieży; przyjęcie martyrologicznej narracji o konieczności dziejowej popychało ją do zniszczenia wszelkich źródeł doznawanych przez naród upokorzeń. To pokolenie, przepojone patriotycznymi sloganami i gotowe na każde poświęcenie, zostało także wytrenowane w dogmatycznym utożsamianiu partii politycznej ze strukturą państwową.

Sheng Song pochodził z ubogiej rodziny, ukończył dwie klasy szkoły średniej, a następnie podjął pracę w kompanii reklamowej<sup>12</sup>. Już jako Te Wei zasłynął w czasie wojny chińsko-japońskiej (1937–1945), stając się aktywnym członkiem Szanghajskiego Stowarzyszenia Obrony Narodowej Manhua (*Shanghai manhuajie jiuwang xiehui*), powołanego w lipcu 1937 roku, niedługo po tak zwanym incydencie na moście Marco Polo. We wrześniu, jako Obrońca Narodowa Manhua (*Jiuwang manhua*), graficy zajmujący się ilustracjami,

<sup>11</sup> W latach dwudziestych we Francji i Japonii przebywał między innymi przyszły premier ChRL-u, Zhou Enlai (1898–1976).

<sup>12</sup> Por. J.A. Lent, Y. Xu, *Te Wei and Chinese Animation...*

karykaturą i satyrą wnieśli hasło „Manhua walczy” (*Manhua zhan*), poprzez które zachęcali do włączenia się w działania wojenne wymierzone przeciwko Japończykom. Organizacja określiła swój charakter jako militarny oddział propagandowy (*Jiawang manhua xuanchuandui*) i rozpoczęła wydawanie własnego magazynu. Po ewakuacji do Nankinu i Hankou artyści dołączyli do rządowej Trzeciej Sekcji Komisji Wojskowej Guomindangu i w ten sposób w pełni oficjalnie zanurzyli się w nurcie wydarzeń wojennych. W 1938 roku organizacja podzieliła się na dwie grupy, a dowódcą jednej z nich został Te Wei.

Słowo *manhua*<sup>13</sup> tłumaczy się na język angielski jako *cartoon*, co zwraca przede wszystkim uwagę na satyryczny charakter tego rodzaju grafiki. Rysunki *manhua* charakteryzuje lapidarność i wyrazistość przekazu, dążącego w stronę deformacji i wyolbrzymienia absurdów życia codziennego, oraz gra wizerunków oparta na analogiach i karykaturze, co pozwala dostrzec pokrewieństwo z zachodnimi satyrycznymi ilustracjami. Egalitaryzm i komunikatywność są immanentnie wpisane w gatunek, dlatego też w naturalny sposób karykatura stała się integralnym elementem strategii propagandowych rozmaitych ideologii. Szanghaj był niekwestionowanym centrum artystów i wydawców *manhua*. Tutaj ukazał się pierwszy magazyn poświęcony tej sztuce – „Szanghajskie Uderzenie” („Shanghai poke”, 1918), a następnie kolejne opiniotwórcze magazyny, takie jak „Nowoczesna Manhua” („Shidai manhua”), „Niezależna Manhua” („Duli manhua”) czy „Szanghajska Manhua” („Shanghai manhua”)<sup>14</sup>. Tendencje modernistyczne w *manhua* pojawiły się wraz z opublikowaniem w Chinach przedruków zaangażowanych społecznie i politycznie zachodnich malarzy i karykaturzystów (między innymi Francisco Goyi, Miguela Covarrubiasa, Georga Grosza, Davida Low). Na Te Weiu najsilniejsze wrażenie wywarły graficzne satyry tego ostatniego – Nowozelandczyka tworzącego w Wielkiej Brytanii, zaangażowanego w krytykę pasywności Europy Zachodniej w obliczu faszyzujących dyktatur. Dla D. Lowa szczególnie niewralgicznym momentem w historii obojętności zachodniej cywilizacji stał się tak zwany incydent mandżurski (1931) i konsekwentnie wzmagająca się od tego czasu brutalna okupacja japońska w Chinach. Zainteresowanie obcokrajowca losem Chińczyków przyczyniło się do ogromnej popularności Lowa w kręgach artystów *manhua*, łaknących międzynarodowego uznania dla głoszonego przez nich prawa narodu chińskiego do walki i samoobrony. Poruszając tematykę polityki międzynarodowej, Low wypracował specyficzny typ przedstawienia, polegający na reprezentowaniu szerokich grup narodowych poprzez karykatury ich przywódców (szczególnie Hitlera i cesarza Hirohito). Low posługiwał się w swych grafikach tuszem, co zbliżało jego twórczość do chińskich konwencji. Był krytykiem zaangażowanym w walkę o prawa grup zniewolonych, nie był jednak dogmatykiem. Na uwagę zasługuje fakt, że

<sup>13</sup> Terminu *manhua* po raz pierwszy użył Feng Zikai (1898–1975), wszechstronny artysta i teoretyk zajmujący się malarstwem, literaturą, muzyką, tłumaczeniami oraz kaligrafią. Feng zapożyczył termin z języka japońskiego (*mangga*), opisując sztukę, która zdominowała plastyczną kulturę popularną późnego okresu dynastii Qing (1644–1912).

<sup>14</sup> Dwa ostatnie magazyny publikowały w latach trzydziestych XX wieku prace Te Weia.

równie zjadliwie co Hitlera czy cesarza Hirohito traktował w swoich karykaturach Stalina, a od 1949 roku Mao Zedonga. Można jednak podejrzewać, że antykomunistyczne prace Lowa nie pojawiały się w Chinach.

Radykalne upolitycznienie życia społecznego w Chinach trwało *de facto* od 1927 (rozłam pomiędzy GMD a KPCh) do 1949 roku (proklamacja ChRL-u), a sama wojna chińsko-japońska, która dała impuls rysownikom do zmilitaryzowania charakteru działań, oznaczała wejście postaw buntowniczych w nową fazę rozwoju, w której wykrystalizowała się specyficzna poetyka chińskiej sztuki nacjonalistycznej. Koncept rewolucyjnej *manhua* oddaje grafika Te Weia zatytułowana *Masy zbudują mur nie do pokonania* (*Zhong zhi cheng cheng*), opublikowana w 1937 roku. Obraz przedstawia widzianą z lotu ptaka budowę potężnego muru<sup>15</sup> przez liczny zastęp robotników, którzy kładą ciężkie cegły, pracę zaś ułatwia im potężny dźwиг. Technologia nie odgrywa jednak tak istotnej roli jak współpraca wszystkich postaci, organiczna jedność we wspólnym wysiłku całego narodu. Artyści *manhua* wyraziście podkreślali w swoich pracach zdolność do całościowego, romantycznego poświęcenia jako najwyższy walor nowej tożsamości narodowej. Wymiar wspólnotowy wzmacnia u Te Weia napis widniejący na jednym z ceglanych bloków: „Wojna łączy”. W warstwie symbolicznej chiński patriotyzm bazował nie tylko na kreowaniu wizerunków zjednoczonego i silnego narodu<sup>16</sup>, lecz także na degradacji i poniżeniu wrogów (Japończyków, innych imperialistów, chińskich kolaborantów). Masie mocnej i niezwycięzonej niczym wielki mur chiński Te Wei przeciwstawił samotnego i śmiesznie małego japońskiego żołnierza, który, stojąc u podnóża budowli, nigdy nie będzie w stanie pokonać chińskiej potęgi. W tym okresie *manhua* odcieła się od satyrycznych korzeni, przedkładając ponad ironiczny komentarz demaskujący absurdy rzeczywistości patriotyczną egzaltację oraz kronikarską rozprawę z brutalnością przeciwników:

W rzeczywistości od 1937 do 1945 *manhua*, podobnie jak mówione dramaty, były czymś więcej niż tylko formą artystyczną: stały się efektywnym, edukacyjnym narzędziem, przekaznikiem politycznej indoktrynacji. Służyły także za główną kronikę swego czasu, niosąc świadectwa niszczącego konfliktu. Ze wszystkich form propagandy *manhua* była najbardziej perswazyjna<sup>17</sup>.

W latach 1937–1940 (aż do rozwiązania oddziałów przez GMD ze względu na lewicowy radykalizm artystów nawołujących nie tylko do walki z najeźdźcą, ale też do powstania przeciwko narodowym „ciemieżycielom”<sup>18</sup>) „brygady”

<sup>15</sup> Nie wiadomo, czy Dmitri Geller świadomie odniósł się do tego rysunku Te Weia w dyktowanym mu filmie, lecz takie skojarzenie nasuwa się samo.

<sup>16</sup> Podobnie bezpośrednio i jednoznacznie do patriotycznych uczuć Chińczyków odwołuje się pierwszy pełnometrażowy chiński film animowany *Księżniczka Żelaznego Wachlarza* (*Tie shan gong zhu*, 1941, reż. Wan Laiming, Wan Guchan), zrealizowany w trudnym okresie intensywnych działań wojennych.

<sup>17</sup> H. Chang-tai, *War and Popular Culture. Resistance in Modern China 1937–1945*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1994, s. 94.

<sup>18</sup> W 1941 roku Te Wei znalazł się w Hong Kongu, gdzie opublikował dwa tomy swoich rysunków – *Satyryczna manhua Te Weia* oraz *Kolekcja wiatru i chmur*. Do 1949 roku Te Wei

działały w interiorze oraz w miastach takich, jak Nankin, Wuhan, Changsha, Guilin czy Chongqing, organizując setki wystaw, redagując czasopisma, między innymi „Manhua oporu” („Kangzhan manhua”), i dzienniki, ale przede wszystkim produkując tysiące *manhua* eksponowanych na plakatach, murach miejskich, sztandarach niesionych przez żołnierzy oraz rozwijanych podczas spektakli podobnych „brygad” teatralnych. Pokazom rysunków towarzyszyły wystąpienia agitatorów, relacjonujących i tłumaczących przedstawiane wydarzenia. Oddziały propagandystów wykazywały się ogromną mobilnością, docierając zarówno do miejsc zdewastowanych przez przeciwników, jak i na linii frontu. Intensywna i ciągła działalność grafików zaowocowała dostrzeżeniem ich przez kierownictwo KPCh i wzrostem rangi *manhua* w systemie propagandy.

Typologia chińskich gatunków animowanych z lat trzydziestych XX wieku określała jest w ramach paradygmatu ideologicznego – to film patriotyczny, antyjapoński, antyimperialistyczny, antyfeudalny, bajka edukacyjna<sup>19</sup>. Podobne strategie ikonograficzne i narracyjne wyznaczały zarówno wojenną działalność animatorów, na przykład braci Wan, jak i Te Weia. W tradycji chińskiej prymat *manhua* nad filmem animowanym podkreśla odgórna decyzja ministerialna z 1949 roku, mianująca Te Weia kierownikiem działu animacji w Studio Filmowym Changchun. „Lubię animację, ale nie lubię być producentem. Podobało mi się tworzenie *manhua*, nie zaś tych wszystkich monotonnych klatek. Ale dostałem rozkaz i musiałem go wykonać” – powiedział Te Wei, pytany o początki swej czterdziestoletniej twórczości animowanej<sup>20</sup>. Północnym studium kierowała Chen Bo'er, współreżyserka lalkowego filmu *Sen cesarza* (*Huangdi meng*, 1947), przy którego realizacji dużą rolę odegrał Fan Ming, czyli Tadahito Mochinaga<sup>21</sup> (1919–1999), pionier zarówno chińskiego, jak i japońskiego filmu lalkowego.

Te Wei jest reprezentantem pokolenia, które objęło znaczące funkcje w aparacie władzy ChRL-u, akceptując określoną przez Mao zasadę pionowego podporządkowania. Działacze z tego samego szczebla władzy zdawali sobie sprawę, że ich los polityczny i prywatny zależy nie tyle od konstruktywnej, poziomej współpracy, co od zaufania działaczy szczebla wyższego, wyznaczających kolegialnym gremiom odpowiednich kandydatów do objęcia poszczególnych funkcji. Strategia wzajemnej rywalizacji stanowiła nieodłączny element „dzierżenia” posady państwowej. Sytuację w kinematografii dodatkowo komplikował fakt, że w ChRL-u nie istniały precyzyjne kodyfikacje cenzorskie. Szefowie studiów zdawali sobie jednak sprawę z konieczności dostosowania

---

krażył pomiędzy Yunnanem a Hong Kongiem. Wreszcie na dobre powrócił do Chin kontynentalnych, stawiając się w 1949 roku na I Chińskiej Konferencji Literatury i Sztuki w Pekinie.

<sup>19</sup> H. Zhang, *Some Characteristics of Chinese Animation*, „Asian Cinema”, nr 14, s. 70–79, za: J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film...*, s. 113.

<sup>20</sup> J.A. Lent, Y. Xu, *Te Wei and Chinese Animation...*

<sup>21</sup> Japończyk opuścił Szanghaj w latach pięćdziesiątych XX wieku, a sam jego udział w tworzeniu struktur i wizji chińskiego filmu animowanego owiany jest dużą dozą tajemnicy. Już od połowy lat osiemdziesiątych zaczął jednak przyjeżdżać do ChRL-u, pomagając w tworzeniu pierwszego międzynarodowego festiwalu filmów animowanych w Szanghaju.



się do oczekiwania kadr partyjnych, zmieniających się w zależności od wprowadzanych przez Biuro Polityczne kolejnych kampanii. W 1957 roku animatorzy uzyskali całkowitą odrębność w strukturze chińskiej kinematografii, co oznaczało, że Te Wei podlegał bezpośrednio ministrowi kultury, a dotychczasowy departament został przemianowany na Szanghajskie Studio Filmów Animowanych. Zanim jednak nastąpiła ta zmiana, chińscy animatorzy musieli sprostać trudnej sytuacji oskarżenia o odejście od ideałów narodu chińskiego, a wszystko przez pomyłkę, która zakradła się do werdyktu jurorów festiwalu w Wenecji w 1956 roku<sup>22</sup>.

## Droga do stylu narodowego

Film animowany nie narodził się w Chinach, tylko został tu zaimportowany. Zawsze staraliśmy się zdobyć kopie rozmaitych filmów, a potem wzorowaliśmy się na zagranicznych filmowcach. Ale wtedy [w 1956 roku, dop. O.B.] naszym głównym celem stało się oddanie poprzez kino naszego własnego narodowego ducha. Mając to właśnie na myśli, sam rozpocząłem pracę nad animacją, w której odnajdę ducha narodu. Typowym przykładem takiego eksperymentu jest film *Zarozumiały generał* z 1956 roku<sup>23</sup>.

*Zarozumiały generał* (*Jiao'ao de jiangjun*) to film zrealizowany w tradycyjnej technice ręcznego rysunku na celulooidzie. W warstwie wizualnej uderza feeria barw z przewagą czerwieni. Swojską, disnejowską słodycz zastępuje wrażenie monumentalizmu i siły. Świat legendarny zawłaszcza świat animowanej bajki, bowiem sceneria i postacie zostają przeniesione wprost z tradycji opery pekińskiej (*jingju*). Postacią *jing* jest masywny Generał, który dominuje filmowe kadry. Jako bohater i zwycięzca manifestuje swą siłę i władczość w gestach i ruchach ciała. Generał nie nosi maski, lecz makijaż postaci *jing* jest integralnym elementem jego wizerunku. Przewaga koloru białego świadczy o bezduszości i moralnej ułomności bohatera. Podobnie biały akcent na twarzy pochlebcy, który wkrada się w łaski Generała, wskazuje na pokrewieństwo tej postaci z przewrotnym bohaterem *chou*. Ekspresyjny ruch animowanych postaci został oparty na rytmie charakterystycznej choreografii – majestatycznej i umownej<sup>24</sup>.

Generał popełnia kardynalne błędy, przed którymi przestrzega sztuka wojny. Grzeszy zuchwałością, lenistwem i porywcznością, a w końcowej fazie

<sup>22</sup> W 1955 roku miał swoją premierę pierwszy kolorowy chiński film animowany *Dlaczego wrona jest czarna?* (*Wuya weisheme shi hei de*, reż. Qian Jiajun, Li Keruo); rok później zdobył on nagrodę na festiwalu w Wenecji i był pierwszym międzynarodowym sukcesem chińskiej kinematografii animowanej. W swoim werdykcie jurorzy pomylili jednak ChRL z ZSRR, co wywołało kryzys w stosunkach studia z rządem; SAFS pod kierownictwem Te Weia natychmiast wdrożył strategię naprawy.

<sup>23</sup> O. Alder, dz. cyt., s. 5.

<sup>24</sup> W trakcie przygotowań do realizacji filmu artyści studiowali ruchy i pozy aktorów opery pekińskiej zapraszanych do SAFS-u, por. J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film...*, s. 116.

wydarzeń tchórzliwością. Przede wszystkim jednak okazuje się wodzem krótkowzrocznym, strategiem, którego w pierwszym rządzie pokonały wygody życia w pokoju. Moralizatorstwo *Zarozumiiałego generała* nie wybrzmiewa jedynie wraz z przestrogą przed nadmierną pychą wynikającą z odniesionych sukcesów czy dezaprobatą wobec rozpasanego stylu życia, wypełnionego uciechami cielesnymi i alkoholowymi. Ideologiczny dydaktyzm chińskiej animacji zrywa z komunistyczną nowomową, nazywającą wojnę pokojem, wolność niewolą, a ignorancję siłą. Przykuta do swego siedziska papuga, pełniąca na równi z serwilistycznym klakierem rolę ulubionej maskotki Generała, raz po raz wykrzykuje slogan „Pokojowy świat!”. Dla słabego wodza słowa te są najgroźniejszą trucizną, natomiast czujność, trening i dążność do konfrontacji to obowiązki zdolnego władcy. Te Wei podjął wyzwanie skonstruowania charakteru narodowej animacji, podczas gdy polityczną racją stanu ChRL-u była manifestacja i jednoczesna budowa mocarstwowości w realiach zimnowojennych konfrontacji, czyli polityka poświęcenia społecznego na rzecz wzrostu potęgi militarnej. Celem społecznym nie był pokój, lecz gotowość bojowa.

*Zarozumiiały generał* uznawany jest za początek złotego okresu szanghajskiej szkoły animacji. W przypadku Chin precyzyjne dookreślenie charakteru działań tej międzygeneracyjnej formacji artystycznej nie wydaje się zadaniem karkołomnym, tak jak dzieje się to przy próbie zdefiniowania polskiej, zagrzebskiej, czeskiej czy radzieckiej szkoły animacji. Filmy z SAFS-u z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku determinuje konsekwencja formalna – film *Te Weia* jest wprawdzie typową dla wszelkich kinematografii animacją na celuloidach, lecz odwołuje się do tradycji ściśle chińskiej.

W 1957 roku Te Wei wprowadził do pracy studia slogan „Droga do stylu *minzu*”<sup>25</sup>, odnosząc się do nacjonalistycznej kategorii „chińskości”, unifikującej etniczną i kulturową różnorodność Chińczyków. W studiu wciąż powstawały filmy tradycyjne, lecz ich treść odnosiła się do wytworów kultury i myśli chińskiej (zarówno klasycznych ksiąg, oper pekińskich, jak i przysłów). Prawdziwie cenioną produkcją były jednak filmy wysoce artystyczne, których techniki opracowywali chińscy filmowcy we własnym zakresie, czerpiąc ze wzorów kultury narodowej (animacja tuszu i wody, zwijanego papieru, chińska wycinanka). Twórcy szkoły szanghajskiej publikowali teksty teoretyczne<sup>26</sup> i tworzyli manifesty. Sam charakter pracy wymuszał na nich wspólnotę programową, Te Wei zaś pełnił funkcję „papieża”. O ile w Europie Środkowo-Wschodniej trendy w sztuce w najogólniejszym rysie charakteryzuje symultaniczność pomiędzy innowacją artystyczną a wywrotowością społeczną, to na zasadzie pełnego przeciwieństwa szkoła szanghajska dążyła do zespolenia nowatorstwa w sztuce z funkcjonalnością w ramach systemu maoistowskiego.

Rewitalizacja wojennych treści propagandowych, towarzysząca udziałowi Chin w wojnie koreańskiej (1950–1953), ponownie miała działać mobilizująco na masy. Celem chińskiego filmu animowanego nie była prosta rozrywka

<sup>25</sup> Por. W. Wu, dz. cyt., s. 31–54.

<sup>26</sup> Teksty *Te Weia* ukazywały się w 1960 roku w chińskim „Dzienniku Ludowym”.

i podstawowa dydaktyka, ale ciągle podtrzymywanie zbiorowego entuzjazmu do przebudowy Chin w duchu nowego ładu społecznego. Tego rodzaju propaganda przywoływała wprawdzie wojowniczą bezpośredniość przekazów *man-hua*, pozbawiona była jednak całkowicie jej humanistycznego, krytycznego wymiaru. Jak zauważa Wu Weihua, kiedy analizuje szkołę szanghajską pod kątem relacyjności różnych konceptualizacji kategorii *minzu* w filmie animowanym: „[niezbędne jest dostrzeżenie roli – dop. O.B.] narastającej władzy państwowego dyskursu oraz stopniowego zanikania subiektywnej i indywidualnej kreatywności”<sup>27</sup>. W takim kontekście kwestionowalna wydaje się adekwatność używania terminu „szanghajska szkoła animacji”. Okazuje się bowiem, że brak tu zasadniczego wyznacznika „szkoły”, jakim jest świadoma i zindywidualizowana działalność autorów.

## Towarzysz artysta

Z historycznej perspektywy przeniesienie techniki malarstwa tuszem (*shui mo hua, ink-wash painting*) w obręb medium filmu animowanego było największym dokonaniem artystycznym Te Weia, które zadecydowało o statusie reżysera w powszechnej historii filmu animowanego. Pod jego kierunkiem technika wymagająca niezwykle mozolnego wysiłku została opracowana przez chińskich artystów z SAFS-u pod koniec lat pięćdziesiątych. Jej zastosowanie w filmach sygnowanych przez Te Weia – *Kijanki szukają mamy* (*Xiao kedou zhao mama, 1961*), *Pasterz i flet* (*Mutong, 1963*) oraz *Uczucia z gór i wody* (*Shanshui qing, 1988*) – nie tylko nadało chińskiej sztuce animacji całkowicie unikatowego charakteru, lecz także stanowiło znaczący wkład w kształtowanie się autonomicznej tożsamości samego medium. Fakt ten niekoniecznie bywa dostrzegany przez teoretyków filmu animowanego, dla których klasyfikacja animacji jako zjawiska kinowego lub plastycznego przez długi czas pozostawała istotnym przedmiotem sporu. Plastyczny rodowód animacji oraz niemal organiczny i niezwykle inspirujący związek obu sztuk nie zostają zanegowane wraz ze stwierdzeniem kinowego charakteru filmu animowanego – który dzięki montażowi (*stricte* filmowemu środkowi wyrazu) czy irracjonalnej logice narracji podążającej za transformacjami i rytmem obrazów stanowi reprezentację zjawisk powstających lub rozwijających się na oczach widza. Paweł Sitkiewicz jako koronny argument w debacie przywoływał stwierdzenie Gilles’a Deleuze’a, że o pełnej „kinowości” filmu animowanego

decyduje fakt, że rysunek nie przedstawia jakiejś dopracowanej sceny czy postaci, lecz jest raczej zarysem jakiejś postaci cały czas się tworzącej lub znikającej, o której wyglądzie decyduje ruch linii i punktów uchwyconych w dowolnym

<sup>27</sup> W. Wu, dz. cyt., s. 36.

momencie przebywanej przez nie trasy. [...] Nie ukazuje on nam postaci uchwyconej w jakimś szczególnym momencie, lecz ciągłość ruchu, który opisuje tę figurę<sup>28</sup>.

W kwestii animacji malarstwa tuszem, opracowanej i doskonalonej przez Te Weia oraz jego współpracowników, zakorzenienie w nobliwej sztuce plastycznej jest oczywiste. Osiągnięcie mistrzostwa w tym gatunku filmu animowanego podlega tym samym zasadom, co sztuka doskonalona przez chińskich malarzy literatów, a więc zależy od spójnego przejawiania się w dziele elementów: *yi* (odnoszącego się do przemyślanej i szlachetnej idei, intencji lub koncepcji stojącej za obrazem), *qi* (siły żywotnej lub ducha związanego z ruchem świata naturalnego, które nadawałyby rytm pociągnięciom pędzla), *shi* (potencji zaczerpniętej ze świata naturalnego, wyzwalającej w przedstawieniach odpowiedni rozmach) oraz *bi* (maestria w użyciu pędzla, jakość odnosząca się zarówno do fizycznego aktu tworzenia obrazu, jak i związanych z nim metafizycznych doznań malarza) – „*bi* jest prowadzone przez *yi*, napędzane przez *qi* i określane przez *shi*”<sup>29</sup>.

Uchwycenie procesualności, mutacyjności i temporalności świata naturalnego zgodnie z autorskimi zamierzeniami wyznaczają walory tradycyjnego chińskiego malarstwa tuszem. Jednocześnie, choć zupełnie od siebie niezależnie, kategorie te stały się podstawowymi kryteriami służącymi do opisu filmu animowanego. Między dwoma dziedzinami sztuk wizualnych zachodzi widoczna korespondencja, nie ma jednak mowy o jednoznaczności. Każda z nich obciążona jest bowiem balastem ściśle związanym ze specyfiką medium. Kontemplacyjne malarstwo pozostało sztuką hermetyczną, elitarną i indywidualną (zarówno jako akt twórczy, jak i doświadczenie percepcyjne), podczas gdy artystyczny film animowany tworzony w ChRL-u był znaczącym elementem zinstytucjonalizowanego aparatu propagandy, realizowanym w sposób kolektywny i odbieranym na skalę masową, zgodnie z linią polityki kulturalnej KPCh kształtującej tamtejszy system kinematograficzny.

Rekonstrukcja rozwoju chińskiego filmu animowanego zgodna z chronologią wydarzeń historycznych naturalnie obciążona jest ograniczonością interpretacyjną, niemniej rzadko kiedy w historii kultury związek pomiędzy polityką a sztuką przybiera tak organiczną i spójną formę, jak miało to miejsce w ChRL-u w okresie pracy twórczej Te Weia. Aby określić zmienne kształtujące dominujący styl *minzu*, bezpośrednio związany z nacjonalistycznym paradygmatem chińskiej rewolucji, należy szczególną uwagę zwrócić na kampanie z lat 1956–1958. W maju 1956 roku formalnie rozpoczęła się Kampania Stukwiatów, podczas której Mao Zedong i kadry partyjne zachęcały intelektualistów, artystów oraz edukatorów do konstruktywnej krytyki dotychczasowych osiągnięć chińskiego komunizmu. Był to okres pewnego rodzaju liberalizacji

<sup>28</sup> G. Deleuze, *Tezy o ruchu. Pierwszy komentarz do Bergsona*, tłum. J.M. Godzimirski, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1, s. 19–20, za: P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do okresu klasycznego*, Gdańsk 2009, s. 17.

<sup>29</sup> J. Gao, dz. cyt., s. 190.

światopoglądowej, otwierający obszary dyskusji teoretycznej odnoszącej się zarówno do polityki, jak i działalności artystycznej.

Koncept stylu *minzu* jawi się jako przejaw dyskursu nacjonalistycznego gruntownie zakorzenionego w maoizmie, ale równocześnie stanowi kontynuację idei obecnej w myśli chińskiej od XIX wieku, a wyrażanej oficjalnie przez chińskie władze w wieku XXI – „zhongti, xiyong” („chińskie – jako substancja, zachodnie – jako środek”)<sup>30</sup>. Model stylistyczny, który krystalizował się w okresie „rozkwitu Stulecia Kwiatów” bazował na dumie z osiągnięć cywilizacji chińskiej, zarówno jej wytworów kulturowych, jak i idei oraz postaw intelektualnych kształtujących życie społeczne Państwa Środka. Ten drugi wniosek nasuwa się w związku z pierwszeństwem animacji tuszu i wody wśród innych „ściśle chińskich” technik filmu animowanego, mimo że powstało stosunkowo niewiele produkcji tego typu. Artystyczna animacja o charakterze kontemplacyjnym zyskała uznanie (i wsparcie) premiera Zhou Enlaia<sup>31</sup>, znajdując się w ten sposób w orbicie szczególnego zainteresowania władzy. Sama technika stała się przekąźnikiem treści kultywującym i reinterpreterującym oryginalne wzory kultury.

W maju 1957 roku chińscy intelektualiści rzeczywiście przystąpili do otwartej krytyki systemu, nie spodziewając się szykowanej przez Mao radykalnej i dotkliwej kontry w postaci tak zwanej kampanii przeciwko prawicowcom (1957–1958). Artyści nobilitowanego do rangi sztuki narodowej filmu animowanego nie wpadli jednak w „rewizjonistyczną pułapkę”. W swej esencji bowiem nowo wykreowany styl *minzu* zakładał nieskażoną inklinacją politycznymi, ani też nawet filozoficznymi, eksplorację dziedzictwa kulturowego. Proste, linearne narracje pełniły funkcję służebną wobec rozwijającej się na oczach widza efektownej prezentacji, przenoszącej dzięki kinematografowi (narzędziu zachodniemu) czysto chińską substancję do obiegu masowego. Zachowawczość filmowych fabuł wiązała się z faktem, że kino animowane skierowane było przede wszystkim do widza młodego, mimo iż estetyka *minzu* w animacji stawała się czytelna dopiero w oczach dojrzałego użytkownika kultury. O symbolicznej więzi łączącej aparat państwowy i naród pisał Jean-Pierre Diény:

W Chinach [...] nie ma przerwy w ciągłości literatury dziecięcej, młodzieżowej i tej dla dorosłych. Wszystkie trzy, będąc gałęziami tego samego trzonu oficjalnej ideologii, przypominają się nawzajem. Chiny traktują dzieci jak dorosłych, a dorosłych jak dzieci<sup>32</sup>.

Film *Kijanki szukają mamy* powstał w 1961 roku w wyniku współpracy Te Weia z innym uznanym chińskim animatorem, Qian Jiajunem, i stanowi pierwszą realizację filmową w technice malarskiej animacji tuszu. Estetyczną

<sup>30</sup> Por. L. Kasarekło, *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*, Warszawa 2011, s. 64.

<sup>31</sup> Por. J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film...*, s. 118.

<sup>32</sup> J.-P. Diény, *Le monde est à vous: la Chine et les livres pour enfants*, Paryż 1971, s. 7–8, za: W. Wu, dz. cyt., s. 47.

inspiracją dla Te Weia był obraz nazwany *Żaby skrzeczące wzdłuż całego strumienia* (*Washeng shili chu shanquan*) autorstwa Qi Baishiego, jednego z najbardziej prominentnych malarzy chińskich pierwszej połowy XX wieku. Zdumiewające jest podobieństwo narodzin konceptu stojącego za powstaniem obrazu Qi Baishiego oraz filmu Te Weia. Pod koniec lat pięćdziesiątych pisarz Lao She postawił przed Qi wyzwanie zobrazowania poetyckiego wersu, który stał się tytułem dzieła<sup>33</sup>. Tymczasem w 1960 roku generał Chen Yi, wicepremier ChRL-u, zwiedzając wystawę poświęconą filmowi animowanemu, napomknął (co zostało potraktowane jako wezwanie skierowane do artystów), że pragnąłby, aby pewnego dnia obrazy Qi Baishiego ożyły<sup>34</sup>.

Radość i witalność przebijają ze wszystkich kadrów filmu *Kijanki szukają mamy*. Radosny jest zarówno kobiecy głos z offu, jak i rozświetlona toń jeziora, którą przemierza wesoła gromadka młodych żab poszukujących ukochanej matki. Poszukiwania nie tylko kończą się szczęśliwym spotkaniem całej rodziny, ale także świadomym i entuzjastycznym podjęciem przez wodną młodzież istotnego wyzwania: „Kijanki są ambitne. Przyrzekają chronić wszystkie rośliny przed szkodnikami!”<sup>35</sup>. Infantylna, prosta fabuła jest pretekstem do zastosowania nowatorskiej techniki. Pionierstwo przedsięwzięcia uwidacznia się w sposobie animacji – tło obrazu pozostaje statyczne, podczas gdy jeden element lub grupa elementów (na przykład gromada kijanek) znajduje się w ruchu. Eksperyment okazał się jednak wystarczająco satysfakcjonujący – Te Wei i Qian Jiajun nie tylko udowodnili, że malarstwo tuszu i wody posiada potencjał animacji, ale także sam film wysłany na zagraniczne festiwale zdobył zainteresowanie jurorów w Annecy, Cannes i Locarno. W opinii Te Weia realizacja *Kijanek* oznaczała punkt zwrotny w historii chińskiego filmu animowanego – „[Ten film] pokazał, że ta zaimportowana forma sztuki została całkowicie zaabsorbowana”<sup>36</sup>.

Twórcy natychmiast przystąpili do realizacji kolejnego filmu wykorzystującego malarstwo tuszu. *Pasterz i flet* został zaprezentowany publiczności w 1963 roku. Wydaje się, że podczas pracy nad tym dziełem kierownik SAFS-u po raz pierwszy pozwolił sobie na ujawnienie się w dziele autora i dyskretne opuszczenie pozycji lojalnego interpretatora partyjnych rozporządzeń. Te Wei i Qian Jiajun ponownie osadzili estetykę obrazu w kontekście twórczości wybitnego, współczesnego malarza. Li Keran, uczeń Qi Baishiego, podobnie jak „numer 1” szanghajskiego studia, w okresie wojny chińsko-japońskiej oraz wojny domowej działał w propagandowych brygadach artystycznych, będąc jednym ze współpracowników Zhou Enlaia. Nowatorskie malarstwo Li Kerana, niewyrzekające się odwiecznych tematów związanych z krajobrazem, fauną czy florą, zbliżyło się do naturalnej, ludowej prostoty. Najczęstszymi

<sup>33</sup> Por. Y. Jin, dz. cyt., s. 74.

<sup>34</sup> Por. D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 10.

<sup>35</sup> Weihua Wu wskazuje na dodatkową intencję towarzyszącą powstaniu filmu: „Jest to jeden z kilku zespołowych eksperymentów odpowiadających na Wielki Skok Naprzód” (W. Wu, dz. cyt., s. 42).

<sup>36</sup> O. Alder, dz. cyt., s. 5.

tematami jego twórczości były bowiem małe wsie, dzieci oraz obrazy domowych bawolów.

Pasterz i bawół są zatem bohaterami pierwszego autorskiego filmu Te Weia. Pomiędzy zwierzęciem a jego opiekunem istnieje niemal organiczna więź głębokiego porozumienia. Operując zaledwie kilkoma przedstawieniami nacechowanymi symbolicznie, artysta stworzył dużo bardziej złożoną opowieść o potrzebie harmonii i miłości oraz komplementarności sił witalnych i cierpienia, niż uczynił to w swym poprzednim filmie. Zarówno dziecko, jak i domowy bawół to reprezentacje niezwykle mocno związane z dobrodziejstwem harmonijnego współżycia człowieka z naturą. Zostają one skonfrontowane z fletem, elementem kultury, atrybutem mędrców, symbolem smutku i cierpienia<sup>37</sup>. Flet stanowi w filmie Te Weia narzędzie komunikacji pomiędzy szczerą naturą a wielbiącym ją człowiekiem. Nie wywołuje zagrożenia ani chaosu, lecz jest koniecznym elementem dopełniającym relację człowieka z jego otoczeniem. Gdy rok po premierze *Pasterza i fletu* Te Wei został oskarżony o „kroczenie kapitalistyczną ścieżką”, film ten określono jako „nieoddający walki klas i paraliżujący świadomość społeczną”, wkrótce też został wycofany z wszelkiej dystrybucji – aż do 1978 roku<sup>38</sup>.

## Mistrz odchodzi

Kulturowe i społeczne straty powstałe w wyniku Rewolucji Kulturalnej do dziś nie zostały w pełni oszacowane. W okresie dezintegracji wszelkich form ludzkiej działalności – intelektualnej, artystycznej, społecznej czy gospodarczej – miliony ludzi poddane zostały zniszczeniu fizycznemu i duchowemu. Zgodnie z nową polityką Deng Xiaopinga, oceniającego 70% decyzji Mao jako słuszne, zaś 30% – jako błędne, Rewolucja Kulturalna zaliczona została do tej drugiej kategorii. Artyści związani z SAFS-em, którzy od 1970 roku stopniowo zaczęli wracać do Szanghaju i swojego dawnego miejsca pracy<sup>39</sup>, unikali problematyki rozliczeniowej w nowo realizowanych produkcjach<sup>40</sup>. Za tak zwany drugi złoty okres szanghajskiej szkoły animacji uznaje się lata 1976–1980, okres charakteryzujący się przede wszystkim rewitalizacją stylu *minzu*, odzyskaniem „półkowników” zrealizowanych w poprzednich dekadach oraz naśladownictwem konwencji wypracowanych w latach 1957–1966.

Te Wei przerwał milczenie w 1988 roku, realizując swój najślynniejszy i z pewnością najwybitniejszy film, *Uczucia z gór i wody*. W realizacji filmu

<sup>37</sup> Tamże, s. 82–83.

<sup>38</sup> Por. D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 12.

<sup>39</sup> Nie od razu jednak obejmowali oni swoje poprzednie funkcje. Te Wei, niegdyś kierownik studia, został mianowany kierownikiem czytelnii, a na uprzednie stanowisko powrócił dopiero po upadku „Bandy Czworka”.

<sup>40</sup> Do istotnych wyjątków należą: *Jedna noc w galerii* (*Zai yishu hualang yiye*, 1978, reż. Lin Wenxiao), *Nezha pokonuje Króla Smoków* (*Nezha nao hai*, 1979, reż. Wang Schuchen, Yan Dingxian, A Da), *Trzech mnichów* (*San ge heshang*, 1980, reż. A Da).

współpracowali z nim młodzi artyści z SAFS-u – Yan Shanchun i Ma Kexuan. Ten niespełna dwudziestominutowy film stanowi także najdoskonalszą realizację wykonaną w malarskiej technice animacji tuszu. Tym razem jednak Te Wei nie odnosił się estetycznie do żadnego z uznanych chińskich malarzy, lecz sam od podstaw wykreował świat monumentalnych gór i niepokojących strumieni, po którym wędrują Mistrz i jego Uczeń. Monochromatyczny klucz barwny rzadko kiedy jest przełamany elementami kolorowymi (jak na przykład żółte motyle). Najczęściej wertykalna orientacja przestrzeni w kadrach przydaje animowanej prezentacji wrażenie ogromu, który przytłaczałby widza, gdyby nie piękno zniuansowanego przedstawienia górskich szczytów i rwącej wody. Dwie ludzkie sylwetki oraz z czułością niesiony przez Ucznia instrument *qin* (instrument strunowy przypominający cytrę) stanowią integralne elementy krajobrazu. Harmonijne, lecz niebezbolesne współistnienie ludzi i natury, które Te Wei obrazował już w swoim poprzednim filmie, jest jednak w tym wypadku tylko jednym z wielu wątków najstarszej chińskiej opowieści o cyklu umierania i narodzin.

Z ciszy towarzyszącej początkowym kadrom wyłania się szum wody, a następnie kojące i głębokie dźwięki *qin*. Nauka gry na *qin* należała do kanonu edukacyjnego literatów, wyrażanie za jego pomocą emocji i wrażeń stanowiło umiejętność równą maestrii malarskiej czy kaligraficznej. Osiągnięcie autentycznego kunsztu było jednak wyzwaniem całego życia, podołali mu tylko nieliczni, wybitni artyści. Po latach spędzonych na pracy propagandowej i organizacyjnej Te Wei wycofał się z pełnionej przez dekady roli przywódczej i zgodnie z tradycją zajął pozycję zewnętrznego obserwatora przemian. Pod koniec lat osiemdziesiątych polityka modernizacji i bogacenia się ostatecznie zlikwidowała etos intelektualisty oddanego służbie cywilnej i pielęgnacji kultury. Wolta Te Weia wyraźnie świadczy o konserwatywnym podłożu jego działalności artystycznej. Sam twórca zdawał sobie sprawę z jego istnienia: „Wydaje mi się, że widzę coś konserwatywnego w moim własnym stylu. Lecz o ile rozpoznaję owe konserwatywne, powściągliwe elementy w stylu, to nie jest mi łatwo je pokonać i osiągnąć stylistyczny przełom”<sup>41</sup>.

Początkowo Uczeń przybywa do Mistrza, aby pod jego kierunkiem ćwiczyć się w grze na *qin*. Wraz z upływem czasu w naturalny sposób Uczeń osiąga coraz wyższy stopień zaawansowania w sztuce, zaś Mistrz staje się coraz słabszy fizycznie. Uczeń musi więc szkolić się samotnie. Wchodząc w świat natury, nawiązuje kontakt ze zwierzętami, powoli zaczynają do niego także docierać uczucia wezbranej wody i piętrzących się gór. Ostatni wysiłek Mistrza polega na przepłynięciu wraz z Uczniem rwącej rzeki oraz przejściu przez góry – po to, aby przekazać mu *qin* i odejść w dal. Wymowa transgresyjnego przedstawienia staje się wyjątkowo klarowna dzięki pulsującej fakturze kadrów oraz powolnej, lecz zrytmizowanej i konsekwentnej przemianie kształtów krajobrazu, w którym nie można wytyczyć oczywistej granicy pomiędzy skałą a wodą. Ruch świata naturalnego, oddawany w tradycyjnym malarstwie poprzez rytm

<sup>41</sup> O. Alder, dz. cyt., s. 8.



pociągnąć pędzla, w *Uczuciach z gór i wody* znajduje swoje odzwierciedlenie jako ruch świata animowanego, tchnięcie ducha w nieożywione kadry. Reminiscencją fascynacji twórczością Li Kerana są, jak się wydaje, zastosowane przez Te Weia chwytły polegające na inkorporacji szkiców w obręb przedstawienia (zamglonym wzrokiem schorowany Mistrz dostrzega jedynie kontury otaczającej go rzeczywistości) czy przenikanie się plam tuszu zastosowane w końcowej sekwencji wyimaginowanej wspólnej przeprawy łodzią przez spokojną taflę jeziora. Wizja ta staje się udziałem Ucznia, który w finale pozostaje nieodwołalnie samotnym kontynuatorem tradycji.

Wprowadzając w obręb animacji klasyczne koncepcje „narracji-w-obrazie” czy też „obrazowania bezczasu”<sup>42</sup>, aktywujące patrzenie na malarstwo krajobrazowe z perspektywy „chodzącej” (a więc ze zmultiplikowanych punktów widzenia eliminujących jedną, centralną perspektywę), Te Wei osiągnął szczyt możliwości stylu *minzu*, zespalał dziedzictwo tradycyjnej sztuki malarskiej z zachodnim wynalazkiem, a przez to tworząc całkowicie unikatową jakość. Ogromny, międzynarodowy sukces filmu Te Weia zdecydował o usankcjonowaniu przez historyków i krytyków terminu „szanghajska szkoła animacji” w odniesieniu do produkcji z SAFS-u. Terminu, o czym była mowa, kontrowersyjnego z uwagi na programową eliminację autorskiego indywidualizmu z procesu produkcji filmowej. *Minzu*, jak zauważa Wu Weihua,

było raczej synonimem polityki kulturalnej państwa. Reprezentacja *minzu* w jakiś sposób ciągle jest rozumiana jako proces kontrolowany i kreowany przez władze polityczne; jednocześnie wykazuje on [styl – dop. O.B.] imponujące tendencje w kierunku autonomii [...], która negocjowała między stanowiskiem dyskursu państwowego a poglądami publiczności<sup>43</sup>.

W przypadku twórczości Te Weia, artyści, który wytyczył drogę do stylu *minzu* i przez kolejne dekady pieczołowicie i z ogromnym poświęceniem budował jego struktury w ramach Szanghajskiego Studia Filmów Animowanych, próby negocjowania twórczej autonomii zakończyły się dramatycznie wraz z oskarżeniami w 1964 roku. W końcu lat osiemdziesiątych przyjął on postawę nestora godzącego się z koniecznością wybicia się dotychczasowych adeptów na twórczą niezależność. Te Wei doświadczył kryzysu studyjnej animacji, która wraz z otwarciem rynku nie mogła poradzić sobie przede wszystkim z japońską konkurencją w dziedzinie młodzieżowej rozrywki animowanej. Twórca ten widział nieadekwatność uprawianej przez siebie sztuki w warunkach quasi-kapitalistycznej rywalizacji. Przez wiele lat powtarzał, że zamierza realizować kolejne filmy, czeka jedynie na odpowiednie scenariusze. Zamierzeń tych nigdy nie spełnił, mimo że zmarł dopiero w 2010 roku. Symbolicznym zamknięciem epoki szanghajskiej szkoły animacji pozostaje 1989 rok, z uwagi na jego znaczenie w historii chińskiej kultury. W istocie jednak szkoła szanghajska kończy się wraz z *Uczuciami z gór i wody*, dziełem w pełni świadomym

<sup>42</sup> O koncepcjach „narracji-w-obrazie” jako „narration in painting” oraz „obrazowania bezczasu” jako „timeless painting” pisze Jianping Gao, por. J. Gao, dz. cyt., s. 111.

<sup>43</sup> W. Wu, dz. cyt., s. 42.

swej nieprzystawalności tak do ram wyznaczonych rewolucją – choć to dzięki rewolucji twórcy tacy jak Te Wei rozpoczęli poszukiwania ściśle chińskich technik animacji, co doprowadziło ich do eksperymentów z malarstwem tuzsem – jak i do kierunków wyznaczonych dla kraju zmodernizowanego, podążającego za pieniądzem, nie zaś dźwiękiem *qin*.

### Bibliografia

- Alder O., *Te Wei. Chinese Doyen. Chinese Doyen of Animation*, „Plateau” 1994, nr 2.
- Chang-tai H., *War and Popular Culture. Resistance in Modern China 1937–1945*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1994.
- Ehrlich D., Jin T., *Animation in China*, w: *Animation in Asia and the Pacific*, red. J.A. Lent, Sydney 2000.
- Encyclopedia of Chinese Film*, red. Y. Zhang, Z. Xiao, New York – Londyn 2002.
- Fairbanks J.K., *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, tłum. T. Lechowska, Z. Słupski, Gdańsk 1996.
- Fang J.P., *Symbols and Rebuses in Chinese Art. Figures, Bugs, Beasts and Flowers*, Berkeley – Toronto 2004.
- Farquhar M.A., *Monks and Monkey: A Study of National Style in Chinese Animation*, „Animation Journal” 1993, nr 1, s. 4–27.
- Gao J., *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, „Acta Universitatis Upsaliensis. Aesthetica Upsaliensia 7” 1996.
- Jin Y., *Arts in China*, tłum. P. Wang, X. Zhao, Beijing 2009.
- Kasarek L., *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*, Warszawa 2011.
- Lent J.A., Xu Y., *Chinese Animation Film: From Experimentation to Digitalization*, w: *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, red. Y. Zhu, S. Rosen, Hong Kong 2010.
- Lent J.A., Xu Y., *Te Wei and Chinese Animation: Inseparable, Incomparable*, [online] <<http://www.awn.com/animationworld/te-wei-and-chinese-animation-inseparable-incomparable>>, dostęp: 15.03.2014.
- Sitkiewicz P., *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do okresu klasycznego*, Gdańsk 2009.
- Wu W., *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” 2009, nr 1.
- Xu G.G., *Chinese Cinema and Technology*, w: *A Companion to Chinese Cinema*, red. Y. Zhang, Oxford 2012.
- Yi W., *New China's Film Exchange with the Outside World*, [online] <[http://www.chinaculture.org/focus/2009-09/16/content\\_349223\\_2.htm](http://www.chinaculture.org/focus/2009-09/16/content_349223_2.htm)>, dostęp: 15.03.2014.

Strony internetowe (dostęp: 15.03.2014)

[www.chinaonlinemuseum.com/painting-qi-baishi.php](http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-qi-baishi.php)

[www.chinaonlinemuseum.com/painting-li-keran.php](http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-li-keran.php)

[www.geller.ru](http://www.geller.ru)

### Streszczenie

Autorka artykułu podejmuje, nieopracowany dotąd na gruncie polskiego filmoznawstwa, temat klasycznego filmu animowanego stworzonego w Chińskiej Republice Ludowej w latach 1957–1989. Ukazuje go poprzez pryzmat życia i twórczości nestora chińskiej animacji, Te Weia. Jej celem jest zdefiniowanie kategorii „szanghajska szkoła animacji” oraz sprecyzowanie terminu „styl *minzu*”, odnoszącego się zarówno

do estetyki, jak i ideologicznych założeń chińskiej sztuki animacji. Te Wei już w latach trzydziestych XX wieku zaangażował się w działalność propagandową na rzecz Komunistycznej Partii Chin, realizując patriotyczne rysunki *manhua*. W 1949 roku stanął na czele Departamentu Animacji w Studio Filmowym Changchun, a od 1957 roku kierował działalnością Szanghajskiego Studia Filmów Animowanych (SAFS). W 1957 roku Te Wei wezwał animatorów do stworzenia specyficznego chińskiego stylu animacji, a więc użycia zachodniego środka (kinematografu) do propagowania chińskiej „esencji” poprzez opracowanie nowych technik (na przykład malarskiej techniki animacji tuszu) oraz odwołanie się do tradycyjnej symboliki (między innymi opery pekińskiej). W ten sposób produkcja filmów animowanych dostosowała się do paradygmatu maoistowskiej propagandy, gloryfikującej chińską supremację kulturową. W warunkach totalitarnych jedyną dostępną twórcom formą „artystycznej kontrabandy” stała się zawołana filozoficzna refleksja nad relacją człowieka i natury, która najpełniej wybrzmiała w ostatnim filmie chińskiego mistrza (*Uczucia z gór i wody*, 1988), zrealizowanym już w okresie modernizacji.

## Summary

### Comrade Te Wei

The article discusses a subject that has not been examined in Polish Film Studies yet, namely the specifics of the classic animated film from the People's Republic of China (1957–1989) through the prism of the life and work of Te Wei, a doyen of Chinese animation. The author aims to define a category of the “Shanghai School of Animation” and to coin the term “*minzu* style” which refers both to aesthetics and the ideological assumptions of Chinese animation art. As early as in the 1930s Te Wei was engaged in propaganda activities on behalf of the Communist Party of China realizing patriotic *manhua*. In 1949, he led the animation department at Changchun Film Studio and from 1957 he was the head of the Shanghai Animation Film Studio (SAFS). In 1957, Te Wei called animators to undertake the challenge of constructing a specifically Chinese style of animation and to use Western medium (cinematograph) in order to transmit Chinese “essence” through new techniques (e.g. ink-wash animation) and references to traditional symbolics (among others, Peking Opera). In this way, animated film production was adapted to the paradigm of Maoist propaganda that glorified Chinese cultural supremacy. For Chinese authors, veiled philosophical reflection of the relations between man and nature became the only available way of smuggling “artistic contraband” under totalitarian censorship, the possibility of expression that was fully exploited in the last film of the Chinese master (*Feelings from Mountains and Water*, 1988), completed in a period of modernization.

Alicja Helman

## Ludzie w drodze: *Artyści ludowi*

**Słowa kluczowe:** kino chińskie, Piąta Generacja, artyści ludowi, adaptacja, rodzina

**Key words:** Chinese cinema, V Generation, folk artists, adaptation, family

Droga rozwoju artystycznego i losy kariery Tiana Zhuangzhuanga, wybitnego chińskiego twórcy Piątej Generacji, ukształtowały się zupełnie inaczej niż dzieje jego znakomitych kolegów, z którymi kończył Pekijską Akademię Filmową w 1982 roku. Wprawdzie dla żadnego z nich nie było to pasmo sukcesów, każdy miał kłopoty z cenzurą, zdejmowane z ekranów tytuły, zakaz wyświetlania ich za granicą, ale mimo to Zhang Yimou i Chen Kaige przebili się na światowe festiwale i rynki, co Tianowi przypadło w udziale znacznie później.

W szkole uchodził za najbardziej utalentowanego, zwrócił na siebie uwagę od pierwszych etiid, w każdym zespole twórczym zawsze przewodził. Ale gdy zaczął realizować filmy na własny rachunek, zaproponował rozwiązania tak radykalnie nowe, że spotkał się z powszechnym niezrozumieniem.

Losy filmów *Na ziemi łowców* (*Liechang zhasa*, 1985) i *Złodziej koni* (*Daoma zei*, 1986), deprecjonowanych nawet w środowisku, które *ex definitione* winno Tianowi sprzyjać, bo wśród jego kolegów z Piątej Generacji, skłoniły reżysera do wstąpienia w ślady tych, którzy już wcześniej opowiedzieli się po stronie kina komercyjnego. Kolejno powstały takie filmy, jak: *The Drum Singers* (*Artyści ludowi* [*Gushu yiren*], 1987), *Rock'n'Roll Kids* (*Dzieci rock and rolla* [*Yaogun qingnian*], 1989), *Illegal Lives* (*Specjalna sala operacyjna* [*Feifa Shengming*], 1989) i *The Imperial Eunuch: Li Lianying* (*Cesarski eunuch: Li Lianying* [*Da taijian: Li Lianying*], 1990).

Tian ogłosił się człowiekiem do wynajęcia i podejmował się reżyserowania filmów, nie wybierając ani tematów, ani scenariuszy, i nie troszcząc się o zapewnienie odpowiednich środków finansowych. W wypowiedziach na temat tych realizacji niejako odcinał się od nich, deklarując brak osobistego zaangażowania. Robił je, bo potrzebował pracy, a nie dlatego, że chciałby trafić do szerokich kręgów odbiorców. W wywiadzie udzielonym Michaelowi Berry'emu powiedział:

Stylistyczną i tematyczną zmianę zawdzięczam chińskiemu systemowi cenzury. Po *Złodzieju koni* zamierzałem wręcz porzucić realizację filmów. Wszystko wydawało mi się beznadziejne. Zacząłem myśleć, że nie ma sposobu, aby ludzie kiedykolwiek zaakceptowali ten rodzaj obrazów, które chciałym robić. Wielu ludzi w Chinach było przekonanych, że nie powinienem już kręcić filmów, ich zdaniem *Na ziemi łowców* i *Złodziej koni* nawet nie zasługują na miano filmów. Ponad rok nie robiłem nic. Siedziałem w domu i zajmowałem się rocznym

wówczas dzieckiem. To był najgorszy moment w mojej karierze, byłem całkiem zdezorientowany. Ale musiałem z czegoś żyć i nie chciałem całkowicie zerwać z kinem, więc zdecydowałem, że mogę pracować dla każdego, kto zechce mnie wynająć. Tak czy inaczej nie mogłem przecież robić takich filmów, jakie chciałem<sup>1</sup>.

W wywiadzie udzielonym znacznie wcześniej reżyser powiedział, że realizuje filmy dla publiczności XXI wieku, co wywołało komentarze, w których radzono mu, by wobec tego zaczekał z ich realizacją do tego czasu<sup>2</sup>.

Tian w swoich wypowiedziach trzy pierwsze filmy wrzucił do jednego worka, czyniąc jednak wyjątek dla *Cesarzkiego eunucha*, bowiem realizacja tego obrazu interesowała go osobiście. Skutek był łatwy do przewidzenia. Skoro sam twórca odrzekał się od swoich dokonań w tym okresie, nikt nie widział powodu, by przywiązywać do nich jakąkolwiek wagę; z reguły nie pisze się o nich ani nawet nie wspomina. Tymczasem absolutnie nie podpadają one pod wspólny mianownik. *Artyści ludowi* to film wybitny, *Dzieci rock and rolla* interesujący, *Specjalna sala operacyjna* może kandydować do miana najgorszego filmu świata, podczas gdy *Cesarzski eunuch* proponuje ciekawą formułę dramatu historycznego, dalekiego od widowiskowości w stylu Zhanga Yimou czy Chena Kaige.

Nie znalazłam jednak w literaturze przedmiotu potwierdzenia własnej, wysokiej oceny *Artystów ludowych*. Paul Clark, jeden z nielicznych autorów, którzy poświęcili uwagę filmom Tiany zrealizowanym w latach 1987–1990, pisze o *Artystach ludowych*, że reżyser wraca tym filmem do chińskiego mainstreamu i próbuje dowieść, że potrafi zrobić ortodoksyjną adaptację literacką, taką, jaką realizowali filmowcy wcześniejszych generacji. Zdaniem P. Clarka, Tian „świadomie chciał dowieść sceptykom, że potrafi być twórcą inteligentnym i powściągliwym”. Autor podkreśla, że Tiany nie interesował temat, daleki od tego, co go osobiście dotyczyło i czego sam doświadczył<sup>3</sup>.

*Artyści ludowi* (film znany także pod angielskimi tytułami *The Travelled Singers* i *The Street Singers*) jest adaptacją powieści pod tym samym tytułem pióra Lao She (alternatywna pisownia Lau Shaw), znanego i cenionego pisarza narodowości mandżurskiej, urodzonego w Pekinie w 1899 roku. Nie była to pierwsza adaptacja w dorobku Tiany, bowiem i *Na ziemi łowców*, i *Złodziej koni* miały swoje literackie prototypy, wszakże potraktowane nader swobodnie i trudne do rozpoznania. Tymczasem *Artyści ludowi* to adaptacja jak najbardziej klasyczna, należąca do tak zwanych adaptacji wiernych – zarówno literze, jak i duchowi oryginału.

Lao She (właściwe nazwisko Shu Quinchun) był dla Tiany pisarzem z innej epoki, o odmiennych doświadczeniach i zainteresowaniach. W życiorysach ich

<sup>1</sup> Tian Zhuangzhuang: *Stealing Horses and Flying Kites*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005, s. 64–65 [tłum. tu i dalej moje – A.H.].

<sup>2</sup> P. Yang, *A Director Who is Trying to Change the Audience: A Chat with Young Director Tian Zhuangzhuang*, w: *Chinese Cinema*, red. Ch. Berry, London 1991, s. 127.

<sup>3</sup> P. Clark, *Reinventing China. V Generation and Its Films*, Hong Kong 2005, s. 113.

obu był jednak punkt wspólny – Rewolucja Kulturalna. Uznany za kontrrewolucjonistę, dręczony fizycznie i psychicznie przez Czerwoną Gwardię, Lao She, zgodnie z wersją oficjalną, w 1966 roku popełnił samobójstwo, topiąc się w jeziorze Tajping w Pekinie. Później pojawiły się głosy, że go zamordowano. W 1979 roku został zrehabilitowany, a jego książki zaczęły się na nowo ukazywać. W 1988 roku otwarto w Pekinie herbaciarnię imienia Lao She, która służy jako turystyczna atrakcja. Dla uczczenia sto dziesiątej rocznicy urodzin pisarza teatru wystawiły jego stare i nowe sztuki. Od 2000 roku przyznawana jest nagroda jego imienia, wyłącznie pisarzom związanym z Pekinem. Dziś uchodzi za jednego z najwybitniejszych chińskich pisarzy, docenianych nie tylko w kraju.

W młodości był pod silnym wpływem Ruchu Czwartego Maja (1919), utrzymując, że inspiracje stąd płynące sprawiły, iż został pisarzem. Nie bez wpływu na jego twórczość pozostawała praca za granicą. W latach 1924–1929 był lektorem języka chińskiego na uniwersytecie w Londynie, od 1946 do 1947 roku podróżował po Stanach Zjednoczonych. Był zdeklarowanym miłośnikiem brytyjskiej prozy, a zwłaszcza Charlesa Dickensa. Krytycy komentujący przekłady jego dzieł na język angielski uznali go za spadkobiercę tradycji wielkiej prozy światowej – Tołstoja, Dickensa, Dostojewskiego i Balzaka.

Jego najbardziej znana powieść, *Ryksiarz* (1936), z dodanym happy endem w nieautoryzowanym przekładzie z 1945 roku, była w Stanach Zjednoczonych bestsellerem. Podobny status osiągnęła jego sztuka *Herbaciarnia* (1957). Do najbardziej znanych jego powieści należą między innymi: *Filozofia Starego Zhanga* (1926), *Zycie Niu Tianci* (1934), *Cztery pokolenia pod jednym dachem* (1944–1950), *Żółty sztorm* (1951) i *Artyści ludowi*. Ta ostatnia ukazała się w Stanach Zjednoczonych w 1952 roku pod tytułem *The Drum Singers*, natomiast w Chinach dopiero w 1980 roku.

W czasie wojny chińsko-japońskiej (1937–1945) Lao She był przewodniczącym Ogólnochińskiej Federacji Pisarzy Antyjapońskich, zachęcając twórców do pisania utworów patriotycznych i propagandowych. Sam nie stronił od tego rodzaju pisarstwa, ale jego rezultatem były dzieła ewidentnie słabsze niż te wolne od tego rodzaju serwitutów.

Kilka jego dzieł sfilmowano. Niektóre jeszcze w latach pięćdziesiątych, jak *To jest moje życie* (*Wo zhe yi bei zi*, 1950, reż. Shi Hui) i *Dragon Beard Ditch* (*Long xu gou*, 1952, reż. Xian Qun). W latach osiemdziesiątych na ekrany wszedł *Ryksiarz* (*Luo tuo xiang zi*, 1982, reż. Ling Zifeng), *Herbaciarnia* (*Chaguan*, 1982, reż. Xie Tian), *Przybierający księżyc* (*Yue yar*, 1986, reż. Huo Zhuang) i *Artyści ludowi* (1987, reż. Tian Zhuangzhuang).

Historia opowiedziana w *Artystach ludowych* toczy się w okresie wojny chińsko-japońskiej – w latach 1938–1945. Wojna nie jest tu wszakże tematem, lecz tłem dla dziejów dwu rodzin, choć losy ich są przecież w ostatecznej konsekwencji zdeterminowane przez wypadki tych lat. Rodziny Fang i Tang to wędrowni śpiewacy uprawiający starą, tradycyjną sztukę ludową – śpiew przy akompaniamencie bębna. Przemieszczają się z miasta do miasta, występując w herbaciarniach i małych teatrzykach. To, z czym mamy do czynienia

w warstwie zdarzeniowej, podporządkowane jest psychicznej ewolucji postaci, zwłaszcza młodziutkiej głównej bohaterki, czternastolatki Xiulian (Czarujący Lotos), oraz zmiennym relacjom między rodzinami i w obrębie obu rodzin. Opowieść uwikłana jest w typowo chińską refleksję obyczajową, w myśl której człowiek nie może ująć swemu przeznaczeniu bez względu na wysiłki, które podejmuje, by przeznaczenie to przewyciężyć.

Akcja rozpoczyna się latem 1938 roku, kiedy trwa masowy *exodus* z Hankow zagrożonego wojną. Ludzie uciekają do Chungking w prowincji Szechwan. Na małym, zatłoczonym do niemożliwości stateczku spotykamy bohaterów opowieści. Lao She daje ich krótkie, wymowne charakterystyki, poczynając od głównego bohatera:

Fang Pao Ching był czterdziestolatkiem. Zarabiał na swój ryż, śpiewając pieśni ludowe i opowiadając historie w herbaciarniach przy akompaniamencie bębna rozmiarów tacy na herbatę, pary kastanietów i trzysrunowego instrumentu zwanego *san-hsien*. Był trubadurem, zawsze w drodze dokądś. Zabierał ze sobą całą rodzinę<sup>4</sup>.

Tak jest i tym razem. Towarzyszy mu starszy brat, zwany powszechnie Bezuzytecznym Fangiem. Zasłużenie, gdyż nie robi praktycznie nic, potrafi jedynie ustawicznie się skarżyć. Żona bohatera nie rozstaje się z butelką, a gdy wypije dostatecznie dużo, wszczyna awantury pod byle pretekstem. Rodzina ma dwie córki. Starsza, Dafeng (Feniks), jest ich rodzoną córką, młodsza, Xiulian, przybraną. Kupili ją, gdy miała siedem lat od kogoś, kto mienił się jej wujem; była chora i brudna, z trudem przeżyła. Pao Ching, analfabeta, jest człowiekiem niewinnym, naiwnym jak dziesięcioletnie dziecko. Opuścił rodzinny Peiping, choć mógł żyć tam nie niepokoiony przez Japończyków. „Nawet nie wiedział, czy jest, czy nie jest patriotą” [DS 15], ale nie chciał być tam, gdzie powiewała japońska flaga.

Zwyczajem wędrownych śpiewaków było kupowanie dziewczynek, które uczyli swojej profesji, by czerpać stąd zyski. Własnych córek nie wdrażali do zawodu, gdyż miały pozostać dziewczętami godnymi szacunku i znaleźć odpowiednich mężów. Profesję śpiewaczek uznano za podejrzaną i powszechnie pogardzaną. Choć Xiulian jest tą, która zapewnia rodzinie dochody, Pao Ching troszczy się o nią nie tylko dlatego. Kocha ją jak własną córkę i nie chce, by zeszała na złe drogi. Pani Fang natomiast nią gardzi i – zazdrosna o jej urodę – myśli tylko o tym, by ją sprzedać jakiemuś bogatemu mężczyźnie jako konkubinę.

W Chungking Pao Ching próbuje zmontować trupę teatralną, planując otwarcie własnego teatryku, ale w tym celu potrzebuje większej liczby wykonawców. Przypadkiem spotyka rodzinę Tangów, z którymi już kiedyś pracował. Córka Tangów Qinzhu (Ozdobna Lutnia) jest śpiewaczką. Jest też z nimi Xiao Liu, młody uliczny artysta grający na *san-hsienie*. Obie rodziny potrzebują siebie nawzajem, lecz prowadzą długie i zawile targi. Każda ze

<sup>4</sup> S. Lao, *The Drum Singers*, tłum. H. Kuo, New York 1952 [dalej: DS], s. 13–14.

stron próbuje przechytrzyć tę drugą, by uzyskać dominującą pozycję. Występy przebiegają ze zmiennym szczęściem. Qinzhu jest główną atrakcją – przyciąga uwagę mężczyzn świadczeniem im zgoła innych usług niż występy sceniczne, zarówno dla pieniędzy, jak i przyjemności. Gdy Xiulian to odkrywa, jest wstrząśnięta i przerażona. Uświadamia sobie, że ludzie mogą o niej myśleć w podobny sposób, choć Pao Ching tłumaczy jej, że minęły już czasy, kiedy śpiewaków traktowano na równi z żebrakami i niewolnikami.

Początkowo życie w Chungking toczy się spokojnie. Napływający wciąż uciekinierzy są wdzięczną publicznością teatryku. Gęsta mgła, stale spowijająca miasto zimą, chroni je przed atakami bombowców. Narastają jednak konflikty między Fangami i Tangami. Pao Ching chciałby się uwolnić od natrętnych, wyzyskujących go Tangów, i obmyśla chytry plan, by pozyskać sobie ich akompaniatora, Xiao Liu. Mógłby on poślubić Dafeng i wejść do rodziny. Ale plan nie ma szans się powieść, bowiem chłopiec jest zakochany w Qinzhu.

Wszystko się zmienia, gdy wraz z wiosną znika mgła, wracają naloty, miasto zostaje obrócone w ruinę, budynki płoną, ulice pełne są trupów. Fangowie i Tangowie chronią się w wiosce South Warm Springs, ale ceną poczucia bezpieczeństwa jest głód. Uciekinierzy decydują się wracać, zwłaszcza że naloty chwilowo ustały.

Pani Fang nadal myśli o sprzedaniu Xiulian i wszczyna nawet za plecami męża pertraktacje w tej sprawie. Pojawia się bowiem poważny kandydat – stary komandor Wang. Pao Ching odmawia, mimo że jest pełen obaw, iż urażony Wang zechce się mścić. Co myśli o tym sama bohaterka?

Być konkubina to niegodne zajęcie. Będąc zabawką starego mężczyzny, traci się twarz. Byłaby tylko jedną z kilku młodziutkich żon. A ona była taka młoda. I musiałaby spać z mężczyzną ponadpięćdziesięcioletnim. [...] Im dłużej o tym myślała, tym bardziej była przerażona. Może byłoby lepiej się zabić, nim ta straszna rzecz się stanie [DS 119].

Sprawę rozstrzyga decyzja żony Wanga, która sama wybiera mężowi konkubiny i nie chce Xiulian. Tymczasem zawodowa sytuacja obu rodzin staje się bardziej skomplikowana. Wśród napływających uciekinierów są też prawdziwi artyści, z którymi trudno jest konkurować. Uliczni śpiewacy zyskują jednak nieoczekiwaną pomoc ze strony młodego dramaturga Meng Lianga, który zobowiązuje się pisać dla nich ballady o treści przemawiającej do publiczności. Obiecuje też, że będzie uczył Xiulian czytania i pisania, co napełnia ją entuzjazmem. Wkrótce rozstrzyga się los Dafeng – sierżant Tao, który był pośrednikiem Wanga, marzy o małżeństwie. Okazuje się, że upatrzył sobie córkę Fangów. Dziewczyna nie jest zakochana, ale chce odejść z domu, gdzie czuje się bezużyteczna, niekochana; przy pięknej Xiulian nikt nie zwraca na nią uwagi.

Dorastająca Xiulian coraz częściej myśli o tym, co czeka ją w przyszłości i czym jest miłość, o której nic nie wie. Swoje wątpliwości powierza nauczycielowi:



Chcę wiedzieć, ponieważ nie wiem nic. Nie mam braci i siostr. Ani przyjaciół. Nikt mnie nie kocha. Mężczyźni gonią za mną i chcą mnie szczypać. Czy to jest miłość? Moja siostra wychodzi za mąż za mężczyznę, którego nie zna. On będzie z nią spał, a ona będzie mu gotować. Czy to jest miłość? Młodzi chłopcy i dziewczęta spacerują po parku, trzymając się za ręce, leżą w trawie i całują się. Czy to jest miłość? Qinzhu idzie do łóżka z każdym mężczyzną, który da jej pieniądze. Czy to jest miłość? [DS 163].

Meng nie odpowiada jej na to pytanie, lecz zachęca, by wzięła swój los we własne ręce. By stała się nowoczesną kobietą, która sama decyduje o swoim życiu i potrafi zarobić na siebie nie tylko jako utrzymanka czy śpiewaczka. Radzi, by poszła do szkoły. Ta próba kończy się jednak dramatycznie. Już pierwszego dnia w szkole dziewczęta rozpoznają Xiulian jako śpiewaczkę z herbaciarni, obrzucają obelgami i przepędzają. Boleśnie zraniona dziewczyna rezygnuje z myśli o edukacji.

Rodzinę dosięgają kolejne ciosy. W czasie nalotu ginie Bezużyteczny Fang; Pao Ching przypląca to ciężką chorobą. Sierżant Tao porzuca Dafeng wraz z dzieckiem. Ich małżeństwo było w zasadzie nieważne, bo on był już żonaty i miał kilkoro dzieci. Dafeng szybko wychodzi za mąż po raz wtóry, znów bez miłości. Xiao Liu, rozczarowany związkiem z prostytutującą się Qinzhu, przyłącza się do trupy Fangów i decyduje się poślubić Dafeng.

Xiulian szuka teraz miłości w świecie fikcji. Kino, a zwłaszcza amerykańskie filmy, otwiera przed nią nowy świat. Tutaj dowiaduje się, czym naprawdę jest miłość i że jest to najważniejsza sprawa w życiu. Chce być nowoczesna i wolna jak bohaterki ekranu. W kinie spotyka pewnego młodego przystojnego człowieka. Li Yuan jest nieśmiały i delikatny, ma pracę, która z trudem wystarcza na skromne utrzymanie. Interesuje się dziewczyną, ale ku jej rozczarowaniu zachowuje się nader powściągliwie. Z czasem zaczyna ją zapraszać na obiady i ofiarowuje drobne prezenty, ale nie posuwa się dalej w obawie przed komplikacjami. Pao Ching dowiaduje się o tym związku od pracodawczyni Li Yuana; wychodzi na jaw, że ten okradł ją, by móc obdarowywać ukochaną. Mężczyzna trafia do więzienia. Xiulian jest z tego dumna, uważa jego zachowanie za nader romantyczne, a przybrany ojciec godzi się z jej wyborem. Li Yuan traci pracę i nie może znaleźć nowej. Żyje pod dachem Fangów i na ich utrzymaniu, ale nadal nie ma odwagi zbliżyć się do Xiulian, która, znudzona i rozczarowana, daremnie czeka na wymarzoną miłość.

Pao Ching postanawia wziąć sprawę we własne ręce i pozbyć się młodego człowieka, podsuwając córce kogoś innego. Przypomina sobie tajnego agenta Chang Wena, któremu kiedyś oddał przysługę. Nie wie, że to człowiek bez skrupułów i moralności, gotów na wszystko dla pieniędzy. Stuprocentowo męski, elegancki Chang Wen robi na Xiulian piorunujące wrażenie. Bez trudu mężczyzna zdobywa jej miłość i władzę nad nią. Burza, której Xiulian boi się panicznie, sprzyja zamiarom mężczyzny, dziewczyna zostaje jego kochanką. Li Yuan wyjeżdża do Burmy, i Pao Ching łudzi się, że to rozwiązuje problem i że może pozbyć się także zbytecznego już Chang Wena. Nie wie jednak, że Xiulian jest w ciąży. Chang Wen nie wyjaśnia, z jakich powodów nie może się

ożenić, ale zabiera dziewczynę ze sobą. Zamieszkują w nędznym, zaniedbanym mieszkaniu w zrujnowanym domu. Póki mogą żyć ze sprzedaży biżuterii Xiulian, życie jest piękne – ona go uwielbia, jest szczęśliwa. Gdy pieniądze się kończą, a Xiulian odmawia udania się do ojca po środki na życie, Chang Wen zostawia ją i wyjeżdża do Indii. Pao Ching czuwa nad nią cały czas i gdy tylko zostaje sama, zabiera ją do domu. Narodziny dziecka przywracają jej spokój duszy. Wypełniła swoją powinność kobiety i czuje się wolna od poczucia winy. Wojna się kończy i Fangowie wracają w rodzinne strony.

Tian nie miał wpływu na wybór powieści Lao She przeznaczonych do sfilmowania, jednak był też scenarzystą *Artystów ludowych*. Dochowując wierności oryginałowi, jak była już w tym mowa, sprowadził złożoną, rozbudowaną fabułę do następstwa „ułamków charakterystycznych”, nie pomijając niczego, co dla dzieła było ważne i istotne. Rodzi się jednak pytanie, co było ważne i istotne dla reżysera; czy możemy wskazać elementy występujące też we wcześniejszych i późniejszych dziełach Tiana. Clark zwrócił uwagę na fakt, że – podobnie jak w dwu pierwszych filmach tego reżysera – bohaterami są tu ludzie żyjący na marginesie społeczeństwa, niejako poza głównym nurtem zdarzeń. *Na ziemi łowców* i *Złodziej koni* traktują o mniejszościach etnicznych, mongolskiej i tybetańskiej, natomiast *Artysci ludowi* ukazują środowisko ludzi wprawdzie należących do dominującej większości Han, ale pogardzanych przez otoczenie z racji swojej profesji – uznanej za podejrzaną i traktowanej nieufnie<sup>5</sup>. W opinii ogółu, skądinąd chętnie oglądającego dawane przez nich spektakle, mężczyźni to oszuści i naciągacze, a kobiety to prostytutki. Nie zasługują na szacunek. *Artysci ludowi* to film o Innych, daremnie próbujących pozbyć się piętna owej inności.

Podobnie jak autor powieści, Tian lokalizuje wydarzenia historyczne w tle, nie objaśnia ich, nie komentuje. Ta postawa jest zresztą charakterystyczna dla wszystkich jego dzieł. Do wydarzeń, które mają istotne znaczenie dla życia bohaterów, odsyła poprzez sygnały – datę, fragment komunikatu radiowego, jakąś padającą w dialogu uwagę. O przebiegu ośmioletniej wojny chińsko-japońskiej nie dowiadujemy się niczego poza tym, że powoduje masowy *exodus* ludności z terenów zajętych przez Japończyków bądź najbardziej narażonych na bombardowanie. Tian poświęca minimum uwagi atakom, na które wystawione jest Chungking w porach, kiedy miasta nie chroni gęsta, zimowa mgła. Najbardziej znamienna z tego punktu widzenia jest scena, w której Pao Ching biegnie do miasta po nalocie, by się dowiedzieć, co stało się z przyjaciółmi. Widzimy go pogrążonego w zadumie w jakimś zrujnowanym wnętrzu. Scena jest statyczna, utrzymana w ponurym klimacie, obrazuje dokonane zniszczenia. Podobnie w kilka lat później wykorzystywał Tian tego rodzaju ujęcie w *Błękitnym latawcu* (*Lan feng zheng*, 1993), gdy bohaterka zostaje sama w mieszkaniu, które opuszcza; nie ma już w nim rzeczy, jedynie na podłodze walają się jakieś szczątki. Te wymowne pauzy, momenty zawieszenia, będziemy stale spotykać w kolejnych filmach Tiana.

<sup>5</sup> P. Clark, dz. cyt., s. 113.

Zastanawia fakt, że w filmie opowiadającym o losach artystów ludowych, których sztuka już należy do zanikających fenomenów, tak niewiele jest muzyki, podczas gdy w dziełach twórców Piątej Generacji, najbliższych kolegów Tiana, jest ona składnikiem bardzo ważnym. *Żółta ziemia* (*Huang tudi*, 1984) Chena Kaige, obraz, o którym Tian wyraża się z podziwem, wykorzystuje ludowy folklor – pieśni wykonywane przez mieszkańców odległych górskich rejonów; *Czerwone sorgo* (*Hong gao liang*, 1987) Zhanga Yimou, film nakręcony w tym samym roku co *Artyści ludowi*, zawiera bardzo bogaty materiał muzyczny rodem z oper ludowych i pieśni obrzędowych. Folklor chiński, często „podrasowany” pod europejskie gusta, wykorzystywany był w tym czasie chętnie, jako jeden z elementów dobrze się sprzedającej chińskiej egzotyki. Czy był to zatem ze strony Tiana gest przekory? Problem ze znalezieniem wykonawców tej zanikającej sztuki? Czy może nader prozaiczny взгляд, jakim była konieczność zmieszczenia się w zaplanowanym czasie ekranowym? W każdym razie po scenie pierwszego występu zespołu, kiedy to Xiulian uderza w bęben i uruchamia kołatki, następuje cięcie, nim jeszcze zacznie śpiewać. Nie oglądamy też występu ani jej ojca, ani Qinzhu. Dopiero w samym zakończeniu, nawiązującym do sceny pierwszego występu, gdy sytuacja się powtarza, Xiulian dane jest zaśpiewać kilka fraz. Wprawdzie Pao Ching śpiewa, ale nie jest to pieśń wykonywana podczas występu – przy grobie brata czci jego pamięć pieśnią. Gromadzi się tam tylko najbliższa rodzina, białe części ich strojów sygnalizują żałobę. Jest to jedno z nielicznych długich ujęć w filmie, w których bohater w pełni może dać wyraz przepełniającym go emocjom.

W powieści każdej z postaci poświęcono wiele uwagi, mimo że na pierwszym planie stale jest Pao Ching i jego przybrana córka. Konieczność dokonania skrótów sprawiła, że Tian ograniczył do minimum role innych bohaterów, w tym także Dafeng i Qinzhu. Ukazał je nie tyle jako postaci autonomiczne, ile z uwagi na rolę, którą pełnią w ewolucji charakteru Xiulian. Historia Dafeng obrazuje najlepiej los dziewcząt w chińskiej rodzinie – traktowane są one najczęściej jako kłopotliwy balast, „zbędna gęba do wyżywienia”, a nie upragniony potomek. Gdy Pani Fang zostaje powiadomiona, że Xiulian urodziła zdrową, śliczną córeczkę, potrafi tylko niechętnie zamruczeć: „Jeszcze jedna bezużyteczna dziewczyna”.

Pozycja obu dziewcząt w rodzinie jest szczególna. Dafeng, rodzona córka, nie jest przeznaczona do zawodu, a więc z punktu widzenia interesów pozostaje „bezużyteczna”. Powinna szybko wyjść za mąż i znaleźć się w nowej rodzinie. Ale jest nieładna, pozbawiona wdzięku i sex appealu, nie będzie to więc sprawa prosta. To, jak dalece Dafeng jest nieważna, w filmie Tianga zostaje przedstawione w sposób najprostszy – przez większą część utworu po prostu w ogóle jej nie oglądamy.

Śliczna, pełna wdzięku Xiulian, jaśniejąca niewinnością i dobrocią, jest dla odmiany jak najbardziej „użyteczna”. W zespole jest tą absolutnie niezbędną. Bez niej – czy kogoś takiego jak ona – Fangowie nie mieliby trupy, a tym samym źródła dochodów. Pao Ching jest wprawdzie utalentowanym

śpiewakiem i odnosi sukcesy, ale ludzie przychodzą głównie po to, by oglądać czarującą dziewczynę, przeobrażającą się z nieśmiałego podlotka w młodą piękność. Zazdrosna o nią pani Fang jest przeświadczona, że młoda osoba tej profesji może tylko zejść na złą drogę, że w niczym nie jest lepsza od prostytutki. Może tylko przysporzyć rodzinie kłopotów, kiedy zacznie zadawać się z mężczyznami, zatem najlepiej byłoby ją korzystnie sprzedać.

Stosunek Pao Chinga do obu córek jest złożony. Xiulian jest mu znacznie bliższa niż Dafeng, także z uwagi na żywą inteligencję i więź zawodową. Jej przybrany ojciec zdaje sobie sprawę, że dziewczyna jest dla rodziny głównie źródłem dochodów, ale nie traktuje jej w sposób merkantylny. Za nic by jej nie sprzedał, troszczy się o jej przyszłość, o to, by nie spotkał ją los planowany przez jego żonę. Ponosi znaczne koszty, by umieścić Xiulian w szkole. Boleje, gdy młodsza córka emocjonalnie odsuwa się od niego, zajęta własnymi przeżyciami i zrażona sposobem, w jaki rodzina decyduje o losie Dafeng.

Dafeng pojawia się w orbicie zainteresowań reżysera w momencie, gdy decyduje się sprawa jej zamążpójścia, niejako prefigurująca los, jaki już wkrótce spotka także Xiulian. Paralelnie potraktowane historie obu dziewcząt ilustrują sytuację typową dla chińskiej obyczajowości. Kobieta nie stanowi o sobie, o wszystkim będzie decydował mężczyzna, który ją wybierze i poślubi (lub nie). Dafeng i jej rodzina wierzą, że jej małżeństwo z sierżantem Tao zostało zawarte zgodnie z prawem i jest ważne – ale wkrótce okazuje się, że jest inaczej, i gdy dziewczyna mu się znudziła, po prostu ją odprawia. Nie inaczej jest z Xiulian. Chang Wen po prostu oznajmia, że będąc urzędnikiem państwowym, nie może się żenić, ale zabiera Xiulian jako „swoją kobietę” – i zostawia, gdy kończą się pieniądze.

Ponura determinacja, z jaką Dafeng przyjmuje swój los, przeraża Xiulian. Dafeng nie kocha ani pierwszego, ani drugiego męża, obu narzuciła jej rodzina z myślą o własnym interesie. Dziewczyna nie ma jednak żadnego wyboru. Może zostać „bezużyteczną” córką w rodzinie, do czego zapewne nie dopuściłaby matka, albo postąpić tak, jak się od niej oczekuje. W pierwszym związku zaspokajają życzenia matki, w drugim ojca – w osobie Xiao Liu rodzina zyskuje akompaniatora i uwalnia się od natrętnych Tangów. Xiulian ma ojcu za złe jego postawę, frymarczenie córką. Sama chciałaby wniknąć podobnego losu. Chce być nowoczesną, wykształconą kobietą, zyskać prawo do stanowienia o sobie, ale gdy jej ambicje okazują się niemożliwe do spełnienia, postanawia dokonać innego wyboru.

Finałowa partia dziejów Xiulian, choć fabularnie zgodna z książką, została przez Tianę w znamienny sposób „przeznakowana”, by wpisać ją bez reszty w model losu chińskiej kobiety: nieuchronnie przeznaczona jest jej rola ofiary mężczyźn. Tymczasem Xiulian w ujęciu Lao She nie tylko próbuje odmienić swoje życie przez edukację i uzyskać status studentki, lecz także ulega romantycznym złudzeniom na temat miłości. Tian marginalizuje motyw kinowej przygody Xiulian, sygnalizując go jedną tylko sceną, w której ojciec mówi dziewczynie, że dowiedział się o jej potajemnych wypadach do kina i w przyszłości chętnie będzie jej towarzyszył. Możemy się jedynie domyślać, że był

to ważny etap „edukacji sentymentalnej” dziewczyny. To, że wybór Li Yuana nie był fortunny, Tian zaznacza dwiema krótkimi scenkami. W pierwszej widzimy Xiulian w restauracji w towarzystwie bardzo młodego, niemrawo wyglądającego chłopca (scena typu błysk nie mówi właściwie nic ani o nim, ani o charakterze jego więzi z dziewczyną), w drugiej Pao Ching czyni jej wyrzuty, informując o aresztowaniu jej znajomego.

Reżyser nie poświęca temu związkowi więcej uwagi, przechodząc do decydującej o życiu Xiulian relacji z Chang Wenem. Wątek ten jednak kształtuje się inaczej niż w książce. Powieściowa Xiulian zakochuje się w nim bez pamięci, skłonna jest dla tej miłości poświęcić wszystko, wierzy w swojego mężczyznę, jest szczęśliwa, że ją wybrał, i do czasu szczęśliwa w związku z nim. W filmie jest inaczej. Scena pierwszego fizycznego zbliżenia między Xiulian i Chang Wenem ma wszelkie znamiona gwałtu. Mężczyzna wykorzystuje jej strach przed burzą, paraliżując odruchy obronne. Kino chińskie tego okresu nie ukazywało w ogóle scen erotycznych, poprzestając jedynie na aluzjach, toteż nie oglądamy sceny łóżkowej, lecz to, co dzieje się później, gdy Chang Wen opuścił już dom. Skulona, złamana Xiulian rozpaczliwie szlocha na balkonie. Sen o miłości się nie ziścił, pozostał wstyd i upokorzenie.

Zwierzienia, które Xiulian czyni swojej siostrze, są zwierciadlanym odbiciem sytuacji, w której to Dafeng zwierzała się jej. Ekranowa Xiulian nie jest zakochana, lecz fizycznie i psychicznie zniewolona przez mężczyznę, który ją sobie podporządkował. Przy nim nie ma własnej woli ani pragnień, robi to, czego on od niej oczekuje i domaga się. Spodiewając się dziecka Chang Wena, nie ma innego wyjścia, jak tylko pójść za nim, gdy mężczyzna tego zażąda. A żąda tego w sposób brutalny i bezwzględny, zdając sobie sprawę, że Pao Ching poznał się na nim i dobrowolnie nie odda córki. Ani przez chwilę nie widzimy Xiulian szczęśliwej. Jak w książkowym pierwowzorze, Chang Wen traktuje ją jako źródło dochodów, a gdy ona odmawia zwrócenia się do ojca po pieniądze, po prostu ją zostawia, nie czekając narodzin dziecka. Ambitna dziewczyna próbuje znaleźć jakąś pracę, ale uniemożliwia jej to zaawansowana ciąża. Pao Ching zabiera córkę do domu i zapewnia ją, że pokocha jej niesłubne dziecko, bowiem wszystkie dzieci zasługują na to, żeby je kochano. Jej życie wraca w dawne koleiny. Znow będzie śpiewać w herbaciarniach i chować „bezużyteczną” dziewczynkę, której los wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ukształtuje się podobnie. Macierzyństwo pogodziło Xiulian z jej przeznaczeniem, przyjmuje je pokornie, a nawet z pogodą ducha.

Wspominałam już o tym, że eksponując historię Xiulian i jej ojca, Tian mocno ograniczył rolę innych postaci. Ukazał je jednak w sposób wyrazisty i każdej przypisał scenę lub sceny charakteryzujące ją w wystarczającym stopniu. Od razu wprowadził widza *in medias res* wydarzeń determinujących losy obu rodzin. W przeciwieństwie do powieści nie dowiadujemy się od pierwszych kadrów, kto jest kim. Postaci odsłaniane są stopniowo.

Pao Ching został scharakteryzowany przede wszystkim poprzez aktorstwo Xuejian Li. Wprawdzie ekspresja aktorów chińskich nie zawsze jest jednoznacznie czytelna dla Europejczyka, ale w tym wypadku jest dostatecznie

wyrazista. Pao Ching w osobliwy sposób łączy dobroduszość z chłopską chytrnością. Z ust niemal nie schodzi mu jowialny uśmiech, który czyni zeń brata łatę i sprawia, że mimo braku inteligencji wychodzi na swoje, łatwo zjednując sobie ludzi. Jest bezspornie głową rodziny, lecz jego autorytet stale kwestionuje i nadwyreża żona alkoholiczka, za plecami męża snująca plany pozbycia się, czyli korzystnego sprzedania, Xiulian i wydania za mąż Dafeng. W istocie jednak nieustannie zajęta jest pić i każdy, kto dzieli z nią tę przyjemność, natychmiast staje się jej przyjacielem. Pao Ching potrafi się jej jednak przeciwstawić, podobnie jak nie ulega Tangom, bardziej niż on przebiegłym.

Scena pertraktacji bohatera z Tangami jest pierwszą dłuższą sceną filmu. W wystarczającym stopniu charakteryzuje Pao Chinga, byśmy wiedzieli, z kim mamy do czynienia. Jowialny, serdeczny czy nawet przymilny, wie, jak wyjść na swoje. Jest z natury ugodowy, skłonny do kompromisu, ale nie w sytuacjach, w których zagrożony jest ktoś z jego bliskich. Jesteśmy świadkami dwu takich sytuacji. W obu chodzi o Xiulian. Pao Ching ani przez chwilę nie myśli o tym, że mógłby zaakceptować propozycję komandora Wanga. Nie sprzedaje czternastoletniej wówczas dziewczynki bogatemu starcowi. Niemniej jest pełen obaw, zatroskany i niepewny, co stanie się z nim, gdy Wang zechce się mścić. Ma wpływy i władzę, mógłby ich prześladować, nawet gdy opuszczą miasteczko. Zwierza się bratu, a ten, choć świadom powagi sytuacji, podziela jego zdanie. Obmyśla plan – udadzą się do Wanga, by złożyć mu hołd wyrażający głęboki dlań szacunek, co miałyby go przebłagać. Ale to żona Wanga pozbywa się Xiulian, a „prezent” w postaci znacznej sumy załatwia sprawę. Jak się okazuje, nie do końca. Gdy sierżant Tao żeni się z Dafeng, Wang wyrzuca mu, że nie potrafił dlań załatwić konkubiny, a sam cieszy się względami młodej żony z tej samej rodziny. Domaga się od podwładnego, by się nią z nim dzielił. Upokorzona dotkliwie kobieta ostatecznie wraca do ojca. Po raz drugi Pao Ching staje wobec zagrożenia, kiedy dowiaduje się, że Chang Wen uwiódł Xiulian. Bezcelność gangstera budzi jego gniew i w ostrych słowach daje mu odprawę. Nie kapituluje wobec broni, którą w odpowiedzi wyciąga i wymierza weń mężczyzna. To Chang kapituluje, obracając sytuację w żart oznajmieniem, że nie będzie przecież strzelał do przyszłego teścia.

Pao Chinga charakteryzuje również pełen dobroci i wyrozumiałości stosunek do starszego brata, zwanego, nie bez podstaw, Bezżytecznym Fangiem. Jest on człowiekiem stojącym umysłowo wyżej niż młodszy brat, ale niepodejmuje żadnej pracy; pogrążony w wiecznej depresji, odmawia pracy w rodzinnym zespole, choć potrafi świetnie grać na instrumentach strunowych. Jednakże, paradoksalnie, gdy trzeba zabrać głos w sprawach rodzinnych, to zajmowane przez niego stanowisko jest najbardziej wyważone i rozsądne. W sytuacji krytycznej, gdy Fangowie tracą współpracownika w osobie Xiao Liu, a skłopotany Pao Ching zwierza się bratu, Bezżyteczny Fang decyduje, że wystąpi w zespole. Ta najdłuższa scena z udziałem obu braci doskonale obrazuje ich bliską więź emocjonalną, wzajemny szacunek i oddanie. Kim był w istocie dla bohatera Bezżyteczny Fang, dowiadujemy się ze scen rozgrywających się już po jego śmierci – z opisaną już sceny nad grobem i jednej ze

scen końcowych, w której Pao Ching wraca na to miejsce, by uroczystie przyrzec bratu, że sprowadzi jego prochy, by je pochować w rodzinnych stronach.

Zarówno w książce, jak i w filmie, choć w mniejszym stopniu, istotną rolę odgrywa Meng Liang, autor sztuki, którą Fangowie obejrzeni w teatrze, admirał ich występów. Oferuje im pomoc i staje się mentorem zarazem Pao Chinga i Xiulian. Dla obojga jest autorytetem. Potrafi się znaleźć w każdej sytuacji, zjednując sobie sympatię całej rodziny. Xiulian jest niezwykle pilną uczennicą, a napisane przez Menga ballady pozwalają jej rozwinąć talent śpiewaczki. Fangowie są skłonni traktować go jako kogoś stojącego wyżej; ujmuje ich fakt, że on traktuje całą rodzinę jako ludzi sobie równych. Pao Ching od początku uważa go za przyjaciela, choć nie przestaje łamać sobie głowy problemem, czego Meng może zażądać w zamian za tyle przysług. Xiulian zwierza mu się szczerze ze swoich problemów dotyczących jej statusu, możliwych perspektyw małżeńskich, ewentualności dalszego kształcenia. Meng troszczy się o przyszłość dziewczyny; pomyśl, by zapisać ją do szkoły, pochodzi od niego, daje jej także list rekomendacyjny.

Meng Liang jest jednak postacią do pewnego stopnia tajemniczą. Jednego dnia powiadamia Pao Chinga, że wkrótce wyjedzie. Nie jest tu bezpieczny, jego życiu zagraża niebezpieczeństwo. Swoją sytuację komentuje powściągliwie. Ma liberalne poglądy, sprzeczne z konserwatywną polityką rządu. W książce jego wypowiedź jest bardziej kompletna, gdy mówi do przyjaciela:

Nie wiesz o niczym, co ciebie bezpośrednio nie dotyczy. Współczesność przechodzi obok ciebie. Wojna, którą Chiny prowadzą z Japończykami, to nie jest sprawa prosta. To jest jednak skomplikowane. Toczmy wojnę zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz. Z powodu inwazji walka między starym i nowym nie osłabła. Chiny są republiką, lecz feudalizm nadal dominuje. Prowadzimy teraz dwie wojny, jedna z nich rozpoczęła się przed czterdziestu laty, druga wraz z inwazją. Kto wie, która z nich jest ważniejsza. Jestem dramaturgiem. Moim obowiązkiem jest przedstawianie nowych ideałów, nowych metod, nowej etyki. I to, co nowe, zderza się ze starym. Naraziłem się staremu, rozpadającemu się systemowi, który nadal ma dość mocne zęby, by niszczyć. Rząd nadzoruje teatr. Niektórzy z naszych ludzi już zostali aresztowani za zbyt daleko idący liberalizm. Administracja nie lubi ludzi postępujących. Wszystko, co napisałem, jest opatrzone moim nazwiskiem. Prędzej czy później mnie dopadną. Zostaną aresztowani albo zamordowani, bowiem nigdy nie wyrzeknę się prawa do swobody wypowiedzi [DS 206].

Pao Ching jest zbyt prostoduszny i konserwatywny, by go zrozumieć. Meng powie mu jeszcze, że nie rozumie też Xiulian, mimo że jako ojciec bardzo ją kocha. Przekonuje go, że tylko poprzez naukę dziewczyna może zyskać życiową szansę, inaczej zawsze będzie tylko niewolnicą. „Jeśli nie dasz jej wolności – mówi pod koniec rozmowy – weźmie ją sobie sama i spowoduje katastrofę. Jeśli jej ją dasz, może nadal zdziczeć, ale nie będziesz za to odpowiedzialny. Wielu ludzi poświęca się w imię ideałów, ona nie jest wyjątkiem. Lecz lepiej zostać poświęconym nowym ideałom niż starym” [DS 207].

Meng Liang odchodzi i w filmie nie pojawia się już więcej. W książce finał należy do niego. Pao Ching spotyka go na pokładzie statku, którym rodzina

wraca do domu, i dowiaduje się, że został zwolniony z więzienia. To on komentuje to, co spotkało Xiulian, i tłumaczy ojcu dziewczyny, że nadal może ona mieć nadzieję na lepsze życie. Miłość jest zawsze doświadczeniem, które pozwala dojrzeć, nawet gdy owocuje cierpieniem. Meng porównuje własną sytuację do tego, co spotkało dziewczynę: „Pisałem o rzeczach, w które wierzyłem i dlatego mnie torturowano. Xiulian chciała zmienić swoje życie według własnych pragnień i została ukarana. Ale nadejdą lepsze czasy. Lecz zanim to się stanie, wielu ludzi zostanie poświęconych” [DS 282].

W filmie Tiania brak tego rodzaju umoralniającego podsumowania i jednoznacznie optymistycznego wydzwięku. Finał jest powrotem do początku. Nic się nie zmieniło, Xiulian znalazła się w miejscu, które było jej przeznaczone, skąd bezskutecznie usiłowała się wymknąć. Wątek walki starego i nowego – w tym idea Nowych Chin – nie zostaje w ogóle rozwinięty. Meng Liang jest tu nieodzowny po to, by inspirować Xiulian w jej poszukiwaniach własnej drogi, uświadomić dziewczynie, że ma wybór, nie musi iść drogą, którą przewidziała do niej matka, a którą dyktuje jej sytuacja śpiewaczki z herbaciarni.

*Artyści ludowi* to przede wszystkim film o rodzinie. Na pozór dysfunkcyjnej, ale jednak takiej, dla której ważne są emocjonalne więzi i w której ostatecznie każdy znajduje swoje miejsce. „Bezużyteczny” brat może liczyć na wsparcie głowy rodziny i sam w krytycznej sytuacji spieszy z pomocą. „Bezużyteczne” córki zostaną serdecznie przygarnięte wraz z dziećmi i na łonie rodziny odnajdą ponownie poczucie bezpieczeństwa. Ostatecznie nawet wiecznie zamroczona alkoholem matka, nieustająca w spekulowaniu losami córek, zdobywa się na serdeczność, gdy wracają do domu złamane i nieszczęśliwe. Reżyser koncentruje się wyłącznie na postaciach i zmiennych relacjach między nimi. Nie eksponuje tła, na którym rozgrywają się ich losy, niewiele tu scenek rodzajowych, nie ma też obrazowania życia miasta. Zapamiętujemy obraz schodów i mgłę wypełniającą kadr. Tiania studiuje uważnie twarze, gesty, zachowania, poświęcając mini-etiudy pobocznym wątkom powieści Lao She, które dookreślają wątki główne.

Znając powieść i film, nie sposób nie dopełniać lektury tego ostatniego wiedzą zaczerpniętą z dzieła Lao She. Niemniej *stricte* autonomiczny ogląd *Artystów ludowych* budzi podziw dla precyzji, z jaką „ułamki charakterystyczne” wybrane przez Tiania budują przekaz zdumiewająco kompletny i przekonujący siłą wyrazu. Film ten zdaje się już zapowiadać arcydzieło, które Tian zrealizuje kilka lat później – *Błękitny latawiec*.

## Bibliografia

- Clark P., *Reinventing China. V Generation and Its Films*, Hong Kong 2005.  
 Lao S., *The Drum Singers*, tłum. H. Kuo, New York 1952.  
 Tian Zhuangzhuang: *Stealing Horses and Flying Kites*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005.  
 Yang P., *A Director Who is Trying to Change the Audience: A Chat with Young Director Tian Zhuangzhuang*, w: *Chinese Cinema*, red. Ch. Berry, London 1991.



## Streszczenie

Autorka analizuje film Tiana Zhuangzhuanga *Artyści ludowi* (1987), pomijany w recenzjach i opracowaniach dorobku twórcy. Powstał on w okresie, w którym Tian, po niepowodzeniach z dystrybucją swoich dwu pierwszych filmów awangardowych, zwrócił się w stronę działalności komercyjnej, realizując kilka filmów na zlecenie. Sam nie przywiązywał do nich żadnego znaczenia. Autorka dowodzi, że *Artyści ludowi*, adaptacja powieści wybitnego pisarza Lao She, to film mający już wszystkie cechy dojrzałego stylu Tiana oraz podejmujący charakterystyczne dlań wątki tematyczne. Celem tekstu jest rehabilitacja tego zapomnianego filmu i wskazanie na jego walory artystyczne.

## Summary

**Travelling People: *The Drum Singers***

The author interprets *The Drum Singers* – an often neglected film by Tian Zhuangzhuang (1987). The movie was made soon after poor reception of the director's two avant-garde works, when he decided to complete several mainstream projects. Tian Zhuangzhuang himself did not really care about them too much. However, the author of the article discovers that the movie *The Drum Singers*, adapted from a novel by the outstanding writer Lao She, includes elements of the director's mature style and also several of his favourite subjects. The author's aim is to rediscover this forgotten masterpiece and discuss its artistic qualities.

Arkadiusz Marcinkan

# Blogi filmowe jako substytut drukowanej prasy filmowej

Słowa kluczowe: blogi, drukowana prasa filmowa, Internet, krytyka filmowa

Key words: blogs, printed film press, Internet, film criticism

## Krótką charakterystyka filmowego rynku prasowego w Polsce

### Perspektywy dla prasy

W październiku 2013 roku agencja Millward Brown – lider badań rynku i opinii publicznej na obszarze Europy Środkowej i Wschodniej<sup>1</sup> – na zlecenie Izby Wydawców Prasy przeprowadziła w Polsce badania, aby sprawdzić, jak kształtują się społeczne zachowania czytelnicze wobec prasy drukowanej i cyfrowej. Izba Wydawców Prasy chciała także uzyskać informacje na temat nowych platform dostępu do treści i przeprowadzić analizę transformacji prasy. Z tych badań jednoznacznie wynika, że prasa wciąż, obok telewizji, odgrywa „główną rolę w zakresie kształtowania kondycji kulturowej społeczeństwa [i] pozostaje liderem w zakresie formowania i rozwoju zainteresowań [...] zarazem prasa boryka się z trudnościami w postaci utrzymującego się spadku czytelnictwa wersji drukowanych, głównie za przyczyną szerokiego i bezpłatnego dostępu do treści”<sup>2</sup>. I choć, co można przeczytać w dalszej części raportu, „płatna prasa, na tle bezpłatnych źródeł treści prasowych (internetowych serwisów czy portali), posiada bardzo wyrazisty, spójny i pozytywny wizerunek oparty na takich cechach, jak: autorytet, profesjonalizm, uczciwość, wiarygodność, inteligencja”<sup>3</sup>, to pojawia się pytanie: co się stanie, kiedy tej prasy znacznie brakować? Dokąd w poszukiwaniu treści udadzą się czytelnicy, od lat przyzwyczajeni do regularnego sięgania po swój ulubiony tytuł prasowy?

Próba odpowiedzi na powyższe pytania znajduje się w drugiej części artykułu. Najpierw jednak warto przyjrzeć się bliżej sytuacji na polskim rynku czasopism drukowanych poświęconych szeroko pojętej tematyce filmowej. Mimo że, jak wynika z raportu Millward Brown, pisma tematyczne mają dość

---

<sup>1</sup> Zob. strona internetowa Millward Brown, zakładka „O firmie”, [online] <<http://www.millwardbrown.com/subsites/poland/about>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>2</sup> Millward Brown, *Diagnoza społecznych zachowań czytelniczych w obrębie prasy. Raport z badania zrealizowanego na zlecenie Izby Wydawców Prasy*, 2013, s. 3, [online] <<http://zkd.p.pl/attachments/article/517/Raport%20RYNEK%2011-02-2014%20%28R%29%20word%20IWP.pdf>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>3</sup> Tamże.

silną pozycję wśród dostępnej prasy drukowanej i cyfrowej (sięga po nie łącznie 56% respondentów, prasę kobiecą czyta 58%, a gazety codzienne – 48% respondentów<sup>4</sup>), to nie precyzuje on, jakie konkretnie są to pisma i nie dzieli ich na poszczególne grupy tematyczne. I choć prognozy na najbliższe lata także pozwalają na pewien optymizm, bo dzięki wzrostowi zainteresowania odbiorców czasopismami tematycznymi w wersji cyfrowej ich łączny udział ma wynieść w ciągu najbliższych pięciu lat 64%, co jest najlepszym wynikiem spośród wszystkich branych pod uwagę rodzajów prasy (tygodniki opinii – 46%, gazety codzienne – 60%, prasa kobieca – 61%)<sup>5</sup>, to po krótkiej analizie rynku można stwierdzić, że aktualnie dostępnych magazynów filmowych jest niewiele, a takich, które byłyby skierowane do tak zwanego masowego odbiorcy, nie ma wcale.

## Analiza rynku czasopism filmowych na przełomie ostatnich kilku lat

Do niedawna na polskim rynku prasowym ukazywały się tak naprawdę tylko dwa magazyny poświęcone szeroko rozumianemu kinu dostępne dla masowego odbiorcy, a pięć periodyków poruszało tematy kina w ogóle. „Film”, najstarszy polski magazyn traktujący o kulturze filmowej, został założony w 1946 roku i był wydawany przez 67 lat – początkowo jako dwutygodnik, a od 1993 roku jako miesięcznik (ostatni numer ukazał się w czerwcu 2013 roku)<sup>6</sup>. Łącznie wydano 2534 numery „Filmu”. Na jego łamach publikowano recenzje, artykuły, newsy, felietony, relacje z festiwali, wywiady z ludźmi kina i wiele innych tekstów poświęconych tej właśnie dziedzinie kultury<sup>7</sup>.

Drugim czasopismem, które można zaliczyć do tych łatwiejszych w odbiorze, był wydawany od 28 marca 2012 roku przez Agorę S.A. kwartalnik filmowy zatytułowany „Filmowy. Magazyn do Czytania”. Było to około stu-stronicowe pismo, w skład redakcji którego weszli „redaktorzy i dziennikarze związani z działem kultury »Gazety Wyborczej« [a] redaktorem naczelnym tytułu był Włodzimierz Nowak”<sup>8</sup>. Jednak już po dwóch numerach zawieszono ten tytuł<sup>9</sup>, prawdopodobnie z podobnych przyczyn, jakie niecały rok później

<sup>4</sup> Tamże, s. 42–45.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Ł. Adamski, *Miesięcznik „FILM” zamknięty. Czy koniec legendarnego pisma to znak czasów?*, [online] <<http://wnas.pl/artykuly/1830-miesiecznik-film-zamkniete-czy-koniec-legendarnego-pisma-to-znak-czasow>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>7</sup> Zob. strona internetowa magazynu „Film”, zakładka „O nas”, [online] <<http://www.film.com.pl/o-nas/>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>8</sup> Strona internetowa spółki medialnej Agora S.A., zakładka „Dla prasy”, komunikat prasowy: *Filmowy. Magazyn do Czytania*, [online] <[http://www.agora.pl/agora/1,114226,11429134,\\_Filmowy\\_\\_Magazyn\\_do\\_czytania\\_.html](http://www.agora.pl/agora/1,114226,11429134,_Filmowy__Magazyn_do_czytania_.html)>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>9</sup> KOZ [pseud.], *„Happy” Agory znika z rynku*, [online] <[http://www.press.pl/m/newsy/prasa/pokaz/40074,Happy\\_-Agory-znika-z-rynku](http://www.press.pl/m/newsy/prasa/pokaz/40074,Happy_-Agory-znika-z-rynku)>, dostęp: 26.04.2014.

wpłynęły na zawieszenie „Filmu”<sup>10</sup>, a także innych czasopism dotyczących tej dziedziny sztuki<sup>11</sup>.

Takie postępowanie właścicieli wspomnianych czasopism było spowodowane, jak należy się domyślać, spadkiem zainteresowania odbiorców tymi konkretnymi tytułami i nieuzyskiwaniem przez wydawców oczekiwanych wyników sprzedaży. „Filmowy” był na rynku zbyt krótko, aby móc poddać jego funkcjonowanie jakiejś sensownej analizie, „Filmowi” natomiast nie pomogły częste zmiany redaktorów naczelnych w ciągu ostatnich lat (ostatnim, od października 2012 roku, był Tomasz Raczek<sup>12</sup>), a co za tym idzie, także zmiany treści, a często też *layoutu* czasopisma. Zmiany miały na celu przyciągnięcie nowych odbiorców i zarazem utrzymanie starych. Przyczyny powolnego upadku miesięcznika dobrze oddają słowa Rafała Oświecińskiego, jednego z autorów wortalu internetowego Klub Miłośników Filmu:

W nowym stuleciu FILM nie był już tak samo dobry, tak samo intrygujący. Wielu autorów odeszło (m.in. do „Kina” [...]), jak w kalejdoskopie zmieniały się pomysły na czasopismo (raz kolorowo, innym razem powrót do tradycji, za moment kolejna rewolucja) – to nie mogło zostać niezauważone. **Truizmem jest stwierdzenie faktu, że to internet zaskarbił sobie sympatię kinomanów kosztem wydania papierowego – FILM nie dawał nic, czego nie znaleźlibyśmy w sieci.** Owszem, gwarantował od czasu do czasu wysoką jakość publicystyki, wciąż był matecznikiem dla młodych krytyków filmowych, ale jednocześnie nie spełniał pokładanych w nim nadziei – odkrywał to, co w internetach dawno odkryte; pokazywał to, co już pokazano. Naprawdę, nie pamiętam, kiedy ostatnio FILM był na językach, kiedy jakiś artykuł, recenzja budziły jakieś emocje, dyskusje.

**Kłopotem były też zawirowania właścicielskie i – last but not least – zmiany redaktorów naczelnych, z których każdy miał za zadanie odzyskać starych czytelników, zdobyć nowych i zalśnić dawnym blaskiem.** Obsada tego stanowiska to – od czasu odejścia Lecha Kurpiewskiego w 2002 roku – zazwyczaj kompletna pomyłka. Cel był prosty – znane nazwisko w roli naczelnego to gwarancja odpowiednich reklamowych przychodów i odpowiednich, nowoczesnych standardów pracy. Najpierw Igor Zalewski i Robert Mazurek mieli ratować ten okręt – co dwaj dziennikarze polityczni mieli wspólnego ze światem filmu i oczekiwaniami czytelników, tego zaprawdę nie wiem.

<sup>10</sup> P. Pallus, *Koniec miesięcznika „Film”*. *Point Group zamyka ten tytuł*, [online] <<http://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/koniec-miesiecznika-film-point-group-zamyka-ten-tytul#>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>11</sup> Rosnący brak zainteresowania filmową prasą drukowaną dobrze opisuje w swoim tekście dotyczącym zamknięcia „Filmu” Rafał Oświeciński: „A może już nie ma miejsca na tego typu prasę? Upadła »Cinema«, upadł »Świat Filmu«, upadło »Movie«, »Kino« leci na państwowej zapomódze [...], a Agora zrezygnowała z »Magazynu Filmowego«. W zeszłym roku amerykański »Newsweek« zrezygnował z papierowego wydania, co wpisuje się znakomicie w ogólnoswiatowe trendy – tradycyjna prasa, w dotychczasowym kształcie, powoli odchodzi do lamusa. Oczywiście płakać nie trzeba, bo ci, co mają na siebie pomysł, na pewno przetrwają. Ci bez pomysłu, jak »Film«, niestety upadną prędzej czy później” (R. Oświeciński, *Koniec FILMU*, [online] <<http://film.org.pl/kmf/blog/koniec-filmu-29810/>>, dostęp: 26.04.2014).

<sup>12</sup> Ł. Adamski, dz. cyt.

W każdym bądź razie obejmowali FILM w czasie, gdy sprzedaż oscylowała wokół 60 tysięcy miesięcznie. Później Agnieszka Różycka prosto z „Elle”. Po niej – Marcin Prokop [...]. Po nim – po zmianie właściciela z Hachette na Point Group – Jacek Rakowiecki, dziennikarz polityczny związany m.in. z „Rzeczpospolitą”, który rządził pismem przez pięć lat [...]. I ostatnia zeszłoroczna zmiana, czyli głośne wejście Tomasza Raczka na krzesło naczelnego, który w licznych wywiadach rozpałał nadzieje na wyjście z dołka (tym bardziej, że redaktorem prowadzącym, na krótki moment, został Michał Oleszczyk, jedno z najlepszych filmowych piór w kraju [...]). Niestety, przez pół roku mu się nie udało – FILM kończy ze sprzedażą na poziomie 19 tysięcy egzemplarzy<sup>13</sup>.

Ta krótka analiza pomysłów na ratowanie pisma pokazuje, że właściciele „Filmu” starali się użyć wszelkich dostępnych sposobów i środków, aby tylko uratować tytuł. Niestety, wielokrotne zmiany kadrowe nie przyniosły pożądanых rezultatów, a wzrost sprzedaży o 10% podczas zarządzania pismem przez Raczka nie był wystarczający, aby utrzymać je na rynku. Jak przewiduje Łukasz Adamski, jeden z redaktorów portalu wNas.pl, nieprędko także, jeśli w ogóle, dojdzie do wskrzeszenia tego tytułu<sup>14</sup>.

Jeśli chodzi o magazyny przystępne treściowo dla masowego odbiorcy, to obecnie, po zamknięciu wyżej wymienionych tytułów, krajowy rynek nie oferuje już nic więcej. Jednak, aby w pełni wyczerpać temat czasopism filmowych, wymienić należy wspomniane na samym początku trzy periodyki poświęcone tej tematyce, choć już trudniejsze w odbiorze i przeznaczone raczej dla wytrawnych kinomanów i filmoznawców.

Pierwszym jest „Kino” – „miesięcznik poświęcony twórczości i edukacji filmowej, wydawany od 1966 roku, ukazuje się 11 razy w roku (wydanie lipcowo-sierpniowe łączone)”<sup>15</sup>. Autorzy publikowanych w nim tekstów poruszają często mniej popularne treści niż, nieukazująca się już, konkurencja – często można tam znaleźć, oprócz tradycyjnie zamieszczanych w tego rodzaju pismach recenzji i wywiadów, również różnego rodzaju pogłębione analizy.

Drugi tytuł z tej grupy to najbardziej elitarne polskie pismo poświęcone kinu – „Kwartalnik Filmowy”. Czasopismo to było wydawane od 1951 do 1965 roku, a następnie wznowione w 1993 roku; od tego momentu ukazuje się do dziś. Pieczę objął je Instytut Sztuki Państwowej Akademii Nauk, co sprawia, że publikowane są w nim tylko najlepsze i najciekawsze teksty naukowe z zakresu filmoznawstwa<sup>16</sup>.

Do grona czasopism traktujących o filmie należy także zakwalifikować miesięcznik „Ekran”, który – jak czytamy na jego oficjalnej stronie WWW – jest „poświęcony różnorodnym zjawiskom współczesnej audiowizualności. Publikowane są w nim artykuły analizujące filmy i przekazy audiowizualne,

<sup>13</sup> R. Oświeciński, dz. cyt.

<sup>14</sup> Ł. Adamski, dz. cyt.

<sup>15</sup> Strona internetowa miesięcznika „Kino”, zakładka „O nas”, [online] <[http://kino.org.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=110&Itemid=97](http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=110&Itemid=97)>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>16</sup> Zob. strona internetowa Instytutu Sztuki PAN, Redakcja czasopisma „Kwartalnik Filmowy”, [online] <<http://www.ispan.pl/pl/dzialalnosc-badawcza/zaklad-antropologii-kultury-filmu-i-sztuki-audiowizualnej/kwartalnik-filmowy.-redakcja>>, dostęp: 26.04.2014.

teksty reinterpretujące historię i teorię kina oraz publikacje prezentujące niszowe zjawiska filmu awangardowego, animowanego i dokumentalnego. Uzupełnia je refleksja na temat wzajemnych związków między filmem a współczesną literaturą, teatrem i sztukami performatywnymi oraz nowoczesnymi gatunkami transmedialnymi<sup>17</sup>.

Taka liczba czasopism poświęconych filmowi, a mówiąc konkretniej, czasopism przystępnych i dostępnych dla przeciętnego czytelnika, wydaje się jednak niewystarczająca. Co za tym idzie, czytelnicy szukają alternatywy, którą mogą być właśnie filmowe blogi internetowe.

## Dlaczego blogi filmowe mogą z powodzeniem zastąpić drukowaną prasę filmową

### Definicja bloga

Jak zauważa w swoim tekście Ł. Adamski, to właśnie blogi mogą być odpowiedzią na wciąż zamykane (czy też zawieszane) kolejne tytuły prasy filmowej<sup>18</sup>. Bożena Jaskowska twierdzi natomiast, że:

wiara w możliwości prawdziwego uczestniczenia i sprawstwa oraz demokratycznego dzierżenia władzy odżyła wraz z nurtem rozwoju współczesnego Internetu zwanego Web 2.0. Obok zmonopolizowanego rynku profesjonalnych nadawców z głównego nurtu (mainstreamowych) pojawiła się szansa na tworzenie i produkowanie treści przez każdego z użytkowników sieci (tzw. user generated content). W kulturze uczestnictwa fani i inni konsumenci są zapraszani do aktywnego uczestnictwa w tworzeniu i redystrybucji nowych treści [...] oraz możliwości komentowania każdego newsa w serwisach informacyjnych, rozrywkowych, kulturalnych i naukowych itp., itd. – dzięki prostym narzędziom Web 2.0 dziś każdy może być i – jeśli tylko chce – jest nie tylko odbiorcą treści, ale również aktywnym komentatorem, ekspertem, krytykiem oraz autorem internetowego zasobu<sup>19</sup>.

Dodatkową zaletą blogów jest fakt, że z roku na rok w polskojęzycznym Internecie pojawia się ich coraz więcej (tylko na dwóch platformach: Blog.pl i Blox.com blogów *stricte* filmowych jest 768). I choć – powołując się na słowa Tomasza Gobana-Klasa – zbyt duża ilość informacji może być „również źródłem problemów związanych z chaosem nadmiaru”<sup>20</sup>, to jednak umiejętna selekcja powinna temu zapobiegać. Dodatkowo „występowanie w jednym

<sup>17</sup> Zob. strona internetowa pisma „Ekran”, zakładka „O nas”, [online] <<http://ekrany.org.pl/o-nas/>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>18</sup> Ł. Adamski, dz. cyt.

<sup>19</sup> B. Jaskowska, *O kulturze konwergencji słów kilka*, „EBIB” 2008, nr 1, [online] <<http://www.ebib.info/2008/92/a.php?jaskowska>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>20</sup> G. Gmiterek, *Prasa w dobie konwergencji i nowych mediów*, „EBIB” 2008, nr 1, [online] <<http://www.ebib.info/2008/92/a.php?gmiterek>>, dostęp: 26.04.2014.

dokumentacie obok siebie takich elementów, jak tekst, grafika, zdjęcia, dźwięk, sekwencje wideo oraz linki wzbogaca publikację i zachęca odbiorcę do częstszego odwiedzania internetowej witryny danego projektu<sup>21</sup>, jakim w tym przypadku może być blog. Te wszystkie elementy dowodzą coraz większego znaczenia blogów w dzisiejszym świecie.

Czym zatem jest blog i jak to pojęcie będzie rozumiane w dalszej części prezentowanego artykułu?

Blog (od ang. Weblog – sieciowy dziennik, pamiętnik) to rodzaj strony internetowej, na której autor umieszcza datowane wpisy, wyświetlane kolejno, od najnowszych począwszy. Zwykle przy notce pojawia się data jej opublikowania i tytuł, a czytelnicy mają możliwość zamieszczania swoich komentarzy

– tak o blogu piszą Anna Gumkowska, Maciej Maryl i Piotr Toczyski<sup>22</sup>. Według Marty Więckiewicz blogiem możemy nazwać „dokument osobisty, składający się z datowanych wpisów prezentowanych w kolejności odwrotnej do chronologicznej, publikowany przez blogera na stronie internetowej”<sup>23</sup>. Autorka zacytowanej definicji podkreśla, że według niej blog łączy się z subiektywizmem, co, jak twierdzi, wyklucza możliwość pisania go przez więcej niż jedną osobę. Gumkowska, Maryl i Toczyski dochodzą natomiast do wniosku, że „o ile blogi osobiste są zazwyczaj jednoautorskie, o tyle w blogach tematycznych autorstwo [...] [może być] zbiorowe”<sup>24</sup>. Jeśli natomiast chodzi o definicję blogów o tematyce kulturalnej, a więc filmowych także, M. Więckiewicz charakteryzuje je w następujący sposób:

Blogi poświęcone szeroko pojętej problematyce kulturalnej mają dwojaki charakter. Z jednej strony, można wskazać dzienniki internetowe dotyczące „teorii”, a więc takie, w których autorzy przedstawiają własne spojrzenie na świat kultury: recenzują książki, opisują wystawy, komentują obejrzone filmy, odnoszą się do bieżących wydarzeń kulturalnych lub prezentują ogólne refleksje na temat kultury. Z drugiej strony, funkcjonują blogi wiążące się z „praktyką”, a więc prowadzone przez artystów, którzy przedstawiają własną twórczość; są to zarówno dzieła literackie (np. wiersze), jak i plastyczne (np. rysunki)<sup>25</sup>.

Poniżej zostanie omówiony pierwszy z wymienionych przez Więckiewicz rodzajów blogów, czyli blogi dotyczące „teorii”. Zostaną także wzięte pod uwagę – według definicji Gumkowskiej, Maryla i Toczyskiego – wszystkie blogi tematyczne pisane przez więcej niż jednego autora.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> A. Gumkowska, M. Maryl, P. Toczyski, *Blog to... blog. Blogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, w: *Tekst (w) sieci. Tekst – język – gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009, s. 1; zob. też J.W. Rettberg, *Blogowanie*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 2012, s. 35–36; M. Jeleśniański, *Definicje i rodzaje blogów*, [online] <<http://redaktor.pl/teoria/definicja-i-rodzaje-blogow/>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>23</sup> M. Więckiewicz, *Blog w perspektywie genologii multimedialnej*, Toruń 2012, s. 64.

<sup>24</sup> A. Gumkowska, M. Maryl, P. Toczyski, dz. cyt.

<sup>25</sup> Tamże, s. 137.

## Główne cechy blogów filmowych

Spośród wielu form wypowiedzi blogi wyróżnia szereg cech, które w oczach odbiorcy mogą zwiększać ich atrakcyjność. Czterema głównymi atrybutami blogów, które chciałbym poddać głębszej analizie, są: 1) ogólnodostępność – w tym także bezpłatny dostęp do treści, 2) interaktywność, 3) różnorodność i 4) zróżnicowanie ich zawartości. Jednocześnie są to te cechy, które mogły mieć duży wpływ na spadek zainteresowania magazynami drukowanymi i w konsekwencji przyczynić się do ich atrofii.

W przypadku blogów **ogólnodostępność** to możliwość korzystania z nich przez niemal każdego użytkownika urządzeń elektronicznych (komputerów PC, laptopów, smartfonów itp.) z dostępem do Internetu. Oczywiście wymagana jest także pewna znajomość funkcjonowania Sieci, jednak już dawno minęły czasy, w których tworzyć blogi i korzystać z nich mogli jedynie programiści zawodowo zajmujący się pracą z komputerami lub hobbyści, którzy przedzierali się przez tajniki kodu HTML dla własnej przyjemności. Obecnie upowszechnienie usług sieciowych spowodowało ułatwienie procesu tworzenia, jak i łatwego nawigowania po blogach<sup>26</sup>. Dodatkową ich zaletą jest bezpłatny dostęp do wszystkich treści zamieszczanych na portalach (czy też wortalach) filmowych – niepotrzebna jest żadna prenumerata czy dodatkowa opłata za treści ekstra bądź za jakąkolwiek inną zawartość. Blogerzy umieszczają swoje wpisy całkowicie za darmo, a jeśli już w jakiś sposób na swojej działalności zarabiają, to jedynie umieszczając notki płatne lub reklamy, choć te praktyki są dość rzadkie w przypadku blogów filmowych i mają one rację bytu tylko i wyłącznie wtedy, kiedy bloger ma dużą liczbę stałych obserwatorów swojego bloga. Reklamy, a ogólniej rzecz biorąc, dochód z prowadzenia bloga jest raczej zarezerwowany i opłacalny w przypadku prowadzenia blogów lifestylowych bądź modowych<sup>27</sup>.

Kolejną zaletą i jednocześnie przewagą blogów nad tradycyjną prasą drukowaną jest możliwość **interakcji**<sup>28</sup>. O pasywności starych mediów i interaktywnym charakterze nowych wspominał w *Kulturze konwergencji* Henry Jenkins<sup>29</sup>, cytując Nicolasa Negroponte, który miał podobne przemyślenia już w 1995 roku i wyraził je w swoim bestsellerze *Cyfrowe życie*. Choć

<sup>26</sup> Zob. A. Gumkowska, *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, w: *Tekst (w) sieci. Tekst – język – gatunki*, s. 232; M. Więckiewicz, dz. cyt., s. 55.

<sup>27</sup> M. Rabij, *Blogerzy. Zarabianie na klikaniu*, [online] <<http://biznes.newsweek.pl/blogerzy--zarabianie-na-klikaniu,105147,1,1.html>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>28</sup> Podobny zamysł miał, obejmujący w październiku 2012 roku stanowisko redaktora naczelnego „Filmu”, Tomasz Raczek. Chciał wprowadzić pismo w świat nowoczesnych mediów, a także stworzyć na jego łamach forum wymiany poglądów i dzielenia się swoimi wrażeniami. I o ile jeszcze na oficjalnej stronie miesięcznika „Film” można przeczytać fragmenty tekstów wybranych z aktualnego numeru, to komentarzy pod nimi już nie ma, a jeśli nawet się pojawiają, to można je policzyć na palcach jednej dłoni. Zob. [online] <<http://www.film.com.pl/onas/>>, dostęp: 18.04.2014.

<sup>29</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 11.



N. Negroponte mówił tam głównie o telewizji, to porównanie to idealnie wpisuje się również w prezentowane tu rozważania. Prawie wszyscy czytelnicy danego bloga, którzy chcą się podzielić z autorem lub innymi czytelnikami swoimi spostrzeżeniami na temat opisywanego filmu bądź samej recenzji, mogą zostawić komentarz (nie stosuję tutaj określenia „wszyscy czytelnicy”, ponieważ niektórzy autorzy poddają komentarze moderacji, co sprawia, że nie każdy może komentarz opublikować; czasami trzeba spełnić jakieś konkretne warunki, aby było to możliwe, jak choćby nie używać w swoich wypowiedziach wulgaryzmów czy też nie publikować jako anonimowy „gość”<sup>30</sup>). Ta forma dostępna jest także w prasie, w działach, gdzie publikowane są listy od czytelników, choć tam wcale nie mamy pewności, że nasz list zostanie opublikowany albo chociażby przeczytany; czas oczekiwania na publikację listu wraz z odpowiedzią na niego jest także uzależniony od częstotliwości ukazywania się danego czasopisma – i nie ma mowy o jakiegokolwiek natychmiastowości.

Na blogach ta dyskusja wygląda zdecydowanie inaczej. Komentarze pojawiają się przeważnie automatycznie (wszystko zależy od wyżej wspomnianych ograniczeń ustanawianych przez właściciela bloga). Możemy je pisać już tuż po tym, jak dany wpis został opublikowany, więc i możliwość bezpośredniej wymiany myśli z autorem jest dość duża i często spotykana, ponieważ większość blogerów czeka na odbiór swoich tekstów i wielokrotnie na bieżąco odpowiada na komentarze czytelników. Często takie dyskusje pod konkretnymi postami są bardzo ciekawe, mogą komentowany tekst urozmaicić i wzbogacić o informacje, których autor w trakcie pisania na przykład recenzji jeszcze nie posiadał albo z jakichś przyczyn nie umieścił w swoim tekście. Mogą także rozpocząć rozważania nad innymi filmami utrzymanymi w podobnym klimacie czy też poruszającymi te same kwestie. Ten fragment blogowej charakterystyki idealnie komponuje się z kolejną cechą kultury konwergencji Jenkinsa – mówiącą o tworzeniu się „zbiorowej inteligencji” (pojęcie ukute przez Pierre’a Levy’ego), o wymianie myśli, a wreszcie o tym, że „nikt z nas nie może wiedzieć wszystkiego, ale każdy z nas ma jakąś wiedzę”<sup>31</sup>. Wystarczy tylko ją połączyć, czyli postępować według zasady *none of us is as smart as all of us*, co blogerzy i ich komentatorzy, choć oczywiście nie tylko oni, w tak przepastnym miejscu, jakim jest Internet, czynią.

**Różnorodność** jest następną cechą blogów. Dzieje się tak za sprawą tego, że blogerzy różnie podchodzą do swoich dzienników internetowych. Możemy przebierać w stylach pisarskich i według nich wybierać nasze ulubione blogi i autorów, a także segregować je pod względem doboru i sposobu poruszania tematów. Są blogi, których autorzy skupiają się na najnowszych produkcjach i tylko czasem piszą o starszych filmach – jak to ma miejsce w przypadku bloga *Reviews.blox.pl*, gdzie między produkcjami z 2014 roku,

<sup>30</sup> Paul Levinson, pisząc o moderowaniu komentarzy na blogu, używa wobec autora określenia „dozorca”, ponieważ to właśnie on dozoruje, czyli decyduje o tym, kto i w jaki sposób może pozostawiać swoje komentarze. Zob. P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 41.

<sup>31</sup> H. Jenkins, dz. cyt., s. 10.

na przykład *Hardkor Disko* (reż. Krzysztof Skonieczny), *Kapitan Ameryka: Zimowy żołnierz* (reż. Anthony Russo, Joe Russo) czy *Noe: Wybrany przez Boga* (reż. Darren Aronofsky), można znaleźć recenzję *Buntownika bez powodu* (reż. Nicholas Ray), czyli klasyki światowego kina z Jamesem Deanem w roli głównej z 1955 roku<sup>32</sup>. Inni kierują swoją uwagę ku kinu nieznanemu, a co za tym idzie, propagują filmy często niesłusznie zapomniane bądź w ogóle nieoglądane przez szerszą publiczność. Tego typu treścią jest wypełniony na przykład blog *Panorama kina*<sup>33</sup>. Najnowsze recenzje są tu poświęcone takim obrazom, jak *Dom śmiejących się okien* (1976, reż. Pupi Avati), *Zdarzenie w Ox-Bow* (1943, reż. William A. Wellman) czy też *Trzech wyjętych spod prawa samurajów* (1964, reż. Hideo Gosha) – filmom, które nie są powszechnie znane i popularne<sup>34</sup>. Nie tylko jednak na tym blogu miłośnik kina znajdzie informacje o filmach starych bądź mało znanych, podobną tematyką zajmują się także inni blogerzy, między nimi Arek Szpak, twórca bloga *No hay banda*<sup>35</sup>, i Marcin Zembruski, autor bloga *Kinomisja*, który – jak sam odnotowuje na swojej stronie WWW – pisze „o kinie szerzej w Polsce nieznanym lub zwyczajnie zapomnianym, ale nie bez wyjątków (czasem licznych)”<sup>36</sup>. Wielu blogerów poświęca swoją uwagę i miejsce w dziennikach internetowych takim zagadnieniom, jak serial czy muzyka filmowa<sup>37</sup>.

Ostatnią z wymienionych przeze mnie zalet blogów, ale nie najmniej ważną, jest **zróżnicowanie ich zawartości**. Cecha ta jest podobna do poprzedniej, jednak w tym przypadku nie chodzi o treść, a o formę poszczególnych wpisów. Teksty pojawiające się na blogach to nie tylko wspomniane powyżej recenzje, choć jest to najpowszechniejsza forma wypowiedzi stosowana przez autorów internetowych dzienników filmowych – można je znaleźć, w przeciwieństwie do innych rodzajów wypowiedzi, na każdym blogu poświęconym filmom. Wśród postów pojawia się także szereg innych form wypowiedzi, spotykanych również w szeroko pojętej prasie tradycyjnej. Są to między innymi zestawienia, rankingi i podsumowania. Czasem przekształcają się one w cykle postów – umieszczanych, po zapoczątkowaniu tematu przez jednego z blogerów, na blogach innych osób chcących wziąć udział w tej zabawie. Przykładem

<sup>32</sup> *Reviews.blox.pl*, [online] <<http://reviews.blox.pl/html>>, dostęp: 26.04.2014.

<sup>33</sup> *Panorama kina*, [online] <<http://panorama-kina.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>34</sup> Może o tym świadczyć liczba osób, które potwierdziły obejrzenie tych filmów na najpopularniejszym polskim portalu filmowym – Filmweb.pl. Wynika z tego, że *Trzech wyjętych spod prawa samurajów* zobaczyło 208 osób, *Dom śmiejących się okien* – 276 osób, a *Zdarzenie w Ox-Bow* – 471 osób. Są to liczby znikome w porównaniu z takimi obrazami, jak na przykład *Zielona mila* (1999, reż. Frank Darabont), który dotychczas widziało 601 243 widzów, a 56 603 chce go zobaczyć, o czym możemy również przeczytać na tym portalu. Zob. Filmweb.pl, [online] <<http://www.filmweb.pl/>>, dostęp: 12.05.2014.

<sup>35</sup> *No hay banda*, [online] <<http://arekmabloga.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>36</sup> *Kinomisja*, [online] <<http://kinomisja.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>37</sup> Takim dość luźnym tematycznie blogiem, ale wciąż poruszającym się w obrębie tematyki filmów i seriali, jest *Filmowy KOT*, [online] <<http://filmowykot.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014; inne podobne blogi to: *Salon Filmowy MN*, [online] <<http://salonfilmowy-mn.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014; *Filmstock*, [online] <<http://filmstock.pl/>>, dostęp: 27.04.2014; *Seriale, filmy, muzyka*, [online] <<http://superkaczy.blog.pl/>>, dostęp: 27.04.2014.

może być rankingowa seria wpisów „5 Filmów w Moim Wieku”. Temat ten pojawił się początkowo na blogu *Roztargniona sowa*<sup>38</sup>, a później został zaadaptowany przez innych blogerów, między innymi przez autorów *Panoramy kina*<sup>39</sup> i *Filmowego KOTa*<sup>40</sup>. Popularną formą wypowiedzi jest zestawienie kilku filmów, wybieranych i opisywanych według jakiegoś tematu przewodniego. Za przykład może posłużyć wpis Katarzyny Szolc pt. *Wedding Day!*<sup>41</sup> czy też, zapoczątkowany przez autora o imieniu Piotr, cykl „Motywy Filmowe”. W tym przypadku zadanie polegało na publikowaniu na swoim blogu listy filmów poruszających zadany przez innego blogera temat<sup>42</sup>. Jeśliby wymienić natomiast podsumowania lub różnego rodzaju top listy, to przykłady również możemy znaleźć na wielu blogach. Jednym z nich jest *Blog filmowy KinoKonesera*, na którym autor, w zakładce „Rankingi”, przedstawia szereg tego typu zbiorów, mając na celu zaprezentowanie odbiorcom swojego gustu filmowego<sup>43</sup>, czy chociażby blog *Trzecim okiem*, którego autorka, ukrywająca się pod pseudonimem d., prezentuje wybrane przez siebie najlepsze filmy 2013 roku w swego rodzaju „top 10”<sup>44</sup>. Kolejnym, choć nie ostatnim miejscem, gdzie można spotkać rankingi, jest blog *Filmowe pole*, na którym blogerka podpisująca się Kaśka O. również prezentuje czytelnikom swoje zestawienia, takie jak: „5 najlepszych filmów tego roku... jak do tej pory...”<sup>45</sup> czy „5 filmów, które warto było obejrzeć w tym roku... jak do tej pory...”<sup>46</sup>. Jak można zaobserwować na ostatnim przykładzie, niektórzy autorzy, mimo że rok 2014 nie ma się jeszcze ku końcowi, już próbują podsumowywać ciekawsze, ich zdaniem, filmowe premiery.

Innym gatunkiem powszechnie obecnym na blogach jest artykuł. Niekiedy ma on w dzienniku internetowym swoją własną zakładkę, jak na przykład

<sup>38</sup> K. Koniecko, *5 filmów w moim wieku. TAG?*, [online] <<http://roztargnionasowa.blogspot.com/2013/05/5-filmow-w-moim-wieku-tag.html>>, dostęp: 12.05.2014.

<sup>39</sup> Mariusz [pseud.], *5 filmów w moim wieku*, [online] <<http://panorama-kina.blogspot.com/2013/06/5-filmow-w-moim-wieku.html>>, dostęp: 12.05.2014.

<sup>40</sup> Ann Eithne [pseud.], *Subiektywnie i wybiórczo – 5 filmów w moim wieku*, [online] <<http://filmwykot.blogspot.com/2013/06/subiektywnie-i-wybiorczo-5-filmow-w.html>>, dostęp: 12.05.2014.

<sup>41</sup> K. Szolc, *Wedding Day!*, [online] <<http://filmwymelanz.blogspot.com/2013/06/wedding-day.html#more>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>42</sup> Piotr, zakładka „Motywy filmowe”, [online] <<http://filmplaneta.blogspot.com/p/motywy-filmowe.html>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>43</sup> kinokoneser [pseud.], zakładka „Rankingi”, [online] <<http://kinokoneser.blogspot.com/search/label/Rankingi>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>44</sup> d. [pseud.], *Najlepsze filmy roku 2013*, [online] <<http://cinemuwi.blogspot.com/2013/12/najlepsze-filmy-roku-2013.html>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>45</sup> Kaśka O. [pseud.], *5 najlepszych filmów tego roku... jak do tej pory...*, [online] <<http://film2me2you.blogspot.com/2014/04/5-najlepszych-filmow-tego-rokujak-do.html?showComment=1398763672639>>, dostęp: 29.04.2014.

<sup>46</sup> Taż, *5 filmów, które warto było obejrzeć w tym roku... jak do tej pory...*, [online] <<http://film2me2you.blogspot.com/2014/04/5-filmow-ktore-warto-byo-obejrzec-w-tym.html?showComment=1398763672639>>, dostęp: 29.04.2014.

u Piotra Plucińskiego, prowadzącego blog *Z górnej półki*<sup>47</sup>. I choć obecnie są tam tylko dwa teksty, oba poświęcone serialowi HBO *Gra o tron*, to można się spodziewać, że będą się pojawiały kolejne. Następne blogi, których autorzy także wyodrębniają artykuły spośród innych pisanych przez siebie tekstów, to przykładowo *Mechaniczna kultura*<sup>48</sup>, a także *KMF Film.org.pl*<sup>49</sup>, pewnego rodzaju hybryda, z jednej strony przypominająca swoją strukturą blog, ale mogąca być także traktowana jako wortal filmowy<sup>50</sup>.

Na KMF-ie są zamieszczane także relacje – to kolejny gatunek dziennikarski, któremu należy przyjrzeć się bliżej. Najbardziej chyba spektakularnym wydarzeniem, zrelacjonowanym tam przez dwóch korespondentów – Filipa Jalnowskiego i Karola Balute – był zeszłoroczny Festiwal Filmowy w Cannes; warto dodać, że na stronie KMF-u temu wydarzeniu poświęcono szereg wpisów<sup>51</sup>. Dwoje innych autorów, twórców blogów *Seriale, filmy, muzyka* i *Wynurzenia z kinowego fotela*, jakiś czas temu opublikowało relacje z konferencji prasowej z członkami ekipy serialu *Gra o tron*<sup>52</sup>. Następnym przykładem może być relacja zamieszczona przez blogerkę używającą pseudonimu Moni Ka – za pośrednictwem swojego dziennika internetowego, *Blacque M in the World of Popculture*, relacjonowała ona przebieg 13. Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Nowe Horyzonty<sup>53</sup>.

Często pojawiają się na blogach życiorysy ludzi kina, nierzadko w połączeniu z podsumowaniem i oceną dorobku zawodowego opisywanych osób; życiorysy bywają publikowane jako obszerne biografie<sup>54</sup>, czasem występujące

<sup>47</sup> P. Pluciński, *Z górnej półki*, zakładka „Artykuły”, [online] <<http://gorna-polka.pl/category/teksty/artikul-teksty/>>, dostęp: 29.04.2014.

<sup>48</sup> Simon [pseud.], Brat Simona [pseud.], tom 571 [pseud.], *Mechaniczna kultura*, zakładka: „Artykuły”, [online] <<http://mechaniczna-kultura.blogspot.com/p/artykuy.html>>, dostęp: 29.04.2014.

<sup>49</sup> *KMF Film.org.pl*, zakładka: „Artykuły”, [online] <<http://film.org.pl/a/artikul/>>, dostęp: 29.04.2014.

<sup>50</sup> Autorzy tego bloga sami siebie charakteryzują w następujący sposób: „Jesteśmy grupą ludzi, którzy naprawdę kochają kino, są ześwirowani na jego punkcie, są mu oddani w stopniu najwyższym. I o swojej fascynacji chcemy pisać. Nie jesteśmy zawodowymi krytykami (i pewnie większa część z nas nigdy nimi nie będzie), ale mamy coś, czego zawodowi krytycy nie mają: niczym niekrępowaną pasję i permanentną wolność tworzenia. Piszemy, co chcemy, jak chcemy i o czym chcemy. I tego będziemy się trzymać (tak jak się trzymamy od ponad 15 lat). Kinomani dla kinomanów” (*KMF Film.org.pl*, [online] <<http://film.org.pl/>>, dostęp: 29.04.2014).

<sup>51</sup> Zob. teksty otagowane jako „Cannes 2013” na stronie *KMF Film.org.pl*, [online] <<http://film.org.pl/tag/cannes-2013/>>, dostęp: 29.04.2014.

<sup>52</sup> Na blogu *Seriale, filmy, muzyka* można przeczytać relację Michała Kaczonia zatytułowaną *Wspaniały dzień w Westeros*, [online] <<http://superkaczy.blog.pl/2013/05/wspanialy-dzien-w-westeros/>>, dostęp: 29.04.2014, a na blogu *Wynurzenia z kinowego fotela* – relację Dominiki [pseud.] *Rycerz w moim mieście. O konferencji prasowej „Gry o tron”*, [online] <<http://chodznafilm.blogspot.com/2013/05/rycerz-w-moim-miescie-o-konferencji.html>>, dostęp: 29.04.2014.

<sup>53</sup> Moni Ka [pseud.], *Festiwalowe perelki*, [online] <<http://blacqueem.blogspot.com/2013/07/festiwalowe-perelki.html>>, dostęp: 29.04.2014.

<sup>54</sup> Tekst Szymona Pajdaka przybliżający postać Toma Cruise’a ma przeszło 12 tysięcy wyrazów. Jest to wynik naprawdę wysoki – inne teksty o podobnej tematyce wahają się między

w formie wspomnienia<sup>55</sup>. W chwili pisania tego artykułu było ich na stronie *KMF Film.org.pl* przeszło 160 – i choć niektóre dotyczyły tej samej postaci, napisali je inni autorzy, często w innej konwencji. Przykładem mogą być dwie biografie aktora, producenta filmowego i piosenkarza Marka Wahlberga – jedna utrzymana w bardzo lekkim stylu, można by nawet pokusić się o stwierdzenie, że z przymrużeniem oka, pokazująca początki artysty w muzycznym show biznesie<sup>56</sup>, a druga skupiająca się już tylko i wyłącznie na jego dokonaniach aktorskich<sup>57</sup>. Na blogu *Kinomisja*, w specjalnej zakładce „Sylwetki”, można znaleźć teksty na temat między innymi Nicholasa Windinga Refna, Wojciecha Jerzego Hassa i Jean-Pierre’a Melville’a<sup>58</sup>, a w *Panoramie kina*, w zakładce „Ludzie kina” – sylwetki i dokonania reżyserów, aktorów i aktorek, ale także kompozytorów czy też twórców efektów specjalnych<sup>59</sup>. Głębsze analizy artystycznych dokonań poszczególnych twórców zamieszcza na swoim blogu *No hay banda* Arek Szpak, opatrując je dopiskiem „Notatki na marginesie”<sup>60</sup>.

Warto wspomnieć też o felietonach, choć te są już zdecydowanie rzadsze; ogólnie rzecz biorąc, można je znaleźć tylko na większych portalach filmowych, takich jak na przykład *Filmweb.pl*. Jednak są też wyjątki, do których należy zamieszczany w *KMF*-ie cykl felietonów autorstwa Jakuba Koisza<sup>61</sup>.

Ciekawą formą i treścią wyróżniają się, moim zdaniem, dwa dzienniki filmowe, dlatego chcę je omówić oddzielnie, jako uzupełnienie i rozszerzenie tego, co już napisałem. Są to blogi *Wszystko o filmach*<sup>62</sup> i *Plakaty filmowe*<sup>63</sup>. Autor pierwszego skupia się głównie na publikowaniu wpisów zatytułowanych „Co tam słyhać w świecie filmu?”, przybierających formę krótkich notek dotyczących najnowszych, często dopiero planowanych, produkcji filmowych

---

1000 a 2000 wyrazów. Zob. S. Pajdak, *Tom Cruise. Zagubiony chłopiec – portret aktora*, [online] <<http://film.org.pl/a/ludzie/tom-cruise-zagubiony-chlopiec-portret-aktora-46191/5/>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>55</sup> A. Nguyen, *Robert Ebert 1924–2013*, [online] <<http://film.org.pl/a/ludzie/roger-ebert-1942-2013-27073/>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>56</sup> T. Urbański, *Marky Mark Wahlberg, czyli Lou Reed, Das Boot i Polska!*, [online] <<http://film.org.pl/a/ludzie/marky-mark-wahlberg-51670/>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>57</sup> D. Myśliwiec, *Mark Wahlberg – buntownik nie tylko na ekranie*, [online] <<http://film.org.pl/a/ludzie/mark-wahlberg-buntownik-nie-tylko-na-ekranie-45651/>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>58</sup> M. Zembrzusi, *Kinomisja*, zakładka „Sylwetki”, [online] <<http://kinomisja.blogspot.com/p/dluzsze-wypociny.html>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>59</sup> Mariusz [pseud.], *Panorama kina*, zakładka „Ludzie kina”, [online] <<http://panorama-kina.blogspot.com/p/ludzie-kina.html>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>60</sup> Zob. np. A. Szpak, *Kino Hirokazu Koreedy – notatki na marginesie*, [online] <<http://arekmaabloga.blogspot.com/2014/02/kino-hirokazu-koreedy-notatki-na.html>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>61</sup> Teksty pisane przez Jakuba Koisza zostały na stronie *KMF*-u otagowane między innymi jako „Felieton Koisza”. Przykładowo w felietonie *Wpuśćmy nieco światła...* autor opowiada o swoich spostrzeżeniach na temat serialu HBO *True Detective*. Zob. J. Koisz, *Wpuśćmy nieco światła...*, [online] <<http://film.org.pl/kmf/felieton-kmf/wpuscmy-nieco-swiatla-51315/>>, dostęp: 5.05.2014.

<sup>62</sup> Quentininho [pseud.], *Wszystko o filmach*, [online] <<http://quentinho.blox.pl/html>>, dostęp: 6.05.2014.

<sup>63</sup> Mierzwiak [pseud.?], *Plakaty filmowe*, [online] <<http://plakatyfilmowe.blogspot.com/>>, dostęp: 6.05.2014.

bądź telewizyjnych i odautorskich komentarzy dotyczących powyższych newsów. Poza tym w omawianym blogu można znaleźć także trailery najnowszych filmów, spoty reklamowe i plakaty produkcji dopiero wchodzących do kin – na przykład spot filmu *X-Men: Days of Future Past* (reż. Bryan Singer), którego premiera datowana jest na 23 maja 2014 roku<sup>64</sup>, lub plakat<sup>65</sup> i trailer<sup>66</sup> *Godzilli* (reż. Gareth Edwards), premiera 16 maja 2014 roku. I choć autor publikuje tam również dłuższe formy, takie jak na przykład recenzje<sup>67</sup>, to te wymienione powyżej należą do najczęściej zamieszczanych.

Drugim ciekawym i oryginalnym pod względem treści blogiem jest blog zatytułowany *Plakaty filmowe*. Publikowane są tu teksty komentujące to, co dzieje się na rynku plakatów filmowych. Ich autor dokładnie i fachowo opisuje oraz analizuje warstwę graficzną i kompozycyjną poszczególnych plakatów filmów aktualnie wchodzących do kin. I choć 19 sierpnia 2013 roku zmienił adres swojego bloga (<http://plakatyfilmowe.blogspot.com/>), to jednak pod starym adresem bloga (<http://plakaty.blox.pl/>) dostępne jest całe archiwum, pełne najrozmaitszych spostrzeżeń i recenzji. Swoją drogą, patrząc na niecodzienną zawartość oraz biegłość blogera w poruszaniu się po tej tematyce, należy stwierdzić, że jest to jeden z ciekawszych blogów filmowych w polskojęzycznym Internecie<sup>68</sup>.

Nawet po tak krótkim przedstawieniu cech blogów można zauważyć, że mają one bardzo wiele do zaoferowania czytelnikom. Znaleźć w nich można prawie wszystko to, co w fachowej prasie filmowej. Jedyną ich wadą jest brak wywiadów z ludźmi kina – to jednak jest wpisane w specyfikę tego medium. Trudno wymagać od często zupełnie anonimowych, nikomu nieznanych twórców dzienników filmowych, aby mieli dostęp i możliwości prowadzenia rozmów z gwiazdami polskiego czy światowego kina. I choć może nie wszystkie teksty blogerów stoją na wysokim poziomie merytorycznym i stylistycznym, to jednak zdarzają się blogi prowadzone od wielu lat – ich autorzy mają ogromną wiedzę na temat kina oraz wyrobili już sobie styl, który można cenić<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Quentinho [pseud.], *Slabiutki spot nowych „X-Menów”*, [online] <<http://quentinho.blox.pl/2014/05/Slabiutki-spot-nowych-X-Menow.html>>, dostęp: 6.05.2014.

<sup>65</sup> Tenże, *Fenomenalny plakat „Godzilli”*, [online] <<http://quentinho.blox.pl/2014/04/Fenomenalny-plakat-Godzilli.html>>, dostęp: 6.05.2014.

<sup>66</sup> Tenże, *Nokautujący trailer „Godzilli”!*, [online] <<http://quentinho.blox.pl/2014/04/Nokautujacy-trailer-Godzilli.html>>, dostęp: 6.05.2014.

<sup>67</sup> Przykładem może być recenzja drugiego sezonu serialu *Wikingowie*. Zob. Quentinho [pseud.], *„Wikingowie” – sezon II*, [online] <<http://quentinho.blox.pl/2014/05/Wikingowie-sezon-II.html>>, dostęp: 6.05.2014.

<sup>68</sup> Podobnego zdania jest Elżbieta Ciapara. Zob. E. Ciapara, *Blogi filmowe*, „Film” 2012, nr 7, s. 65.

<sup>69</sup> Można wymienić blogera o pseudonimie milczący\_krytyk i jego blog *Reviews.blox.pl*. Bloger ten działa w Internecie bez przerwy od 2006 roku. Zob. *Reviews.blox.pl*, [online] <<http://reviews.blox.pl/html>>, dostęp: 6.05.2014. Na wysokim poziomie stoją też teksty między innymi: Klapsterki [pseud.], właścicielki bloga *Apetyt na film – blog filmowy*, działającej od lipca 2011 roku, zob. *Apetyt na film – blog filmowy*, [online] <<http://klapserka.pl/>>, dostęp: 6.05.2014, Marcina Zembrzuskiego – blog *Kinomisja* – działającego od września 2010 roku, zob. *Kinomisja*, [online] <<http://kinomisja.blogspot.com/>>, dostęp: 6.05.2014, i Mariusza – prowadzącego od września 2009 roku blog *Panorama kina*, zob. *Panorama kina*, [online]

Co więcej, wydawać by się mogło, że często to właśnie te na wskroś subiektywne, proste i napisane lekkim stylem teksty cieszą się większym zainteresowaniem.

Wymagający czytelnik może bez trudu znaleźć też i takie blogi, które są prowadzone przez profesjonalnych dziennikarzy oraz krytyków filmowych, niekiedy przez nich samych określane mianem „profesjonalnego bloga filmowego”. Tak na przykład o swoim dzienniku internetowym pisze Piotr Pluciński w zakładce „O sobie”: „Zawodowo publikuję lub publikowałem na łamach m.in. »Filmu«, »Kina«, »Newsweeka«, »Polityki«, »Zwierzciadła«, »Machiny«, »Wirtualnej Polski«, »Stopklatki«, »Hiro« czy »Perspective«. Prowadziłem dział DVD/Blu-ray w »Portalu Filmowym« i »Filmie«, w »Perspective« prowadzę dział kulturalny. Na ogół zajmuję się kinem, często też komiksem, gram i popkulturą w ogóle”<sup>70</sup>. Zgromadzony dorobek autora tego bloga pozwala wnioskować, że mamy do czynienia z osobą znającą opisywaną tematykę. Innym tego typu przykładem, może nawet bardziej wyrazistym, jest blog Michała Oleszczyka, zatytułowany *Ostatni hotel po prawej stronie*<sup>71</sup>. Jego autor, jak można przeczytać w notce biograficznej, jest doktorem filmoznawstwa, wykładającym między innymi na Uniwersytecie Jagiellońskim, krytykiem filmowym, autorem książki *Gorycz wygnania. Kino Terence’a Daviesa* oraz tłumaczem *Midnight Movies. Seans o północy* J. Hobermana i J. Rosenbauma; publikował bądź publikuje w takich czasopismach, jak między innymi „Kino”, „Tygodnik Powszechny” i „Przekrój”<sup>72</sup>.

## Wnioski końcowe

Drastyczne załamanie się rynku filmowej prasy drukowanej – niemożność utrzymania się na rynku czasopism z wieloletnimi tradycjami oraz kłopoty i brak opłacalności nowych wydawnictw – nie pozostawia po sobie pustki w szeroko rozumianych mediach zajmujących się tą dziedziną sztuki. W miejsce zamykanych bądź zawieszanych tytułów czytelnicy chcący dalej pogłębiać wiedzę na temat kina i tak zwanego przemysłu filmowego wybierają blogi filmowe. Można w nich znaleźć większość gatunków dziennikarskich znanych z tradycyjnej prasy: artykuły, pogłębione analizy, recenzje, rankingi, relacje, biografie (życiorysy, wspomnienia, sylwetki), a także felietony. Co za tym idzie, stają się one w coraz szybszym tempie, wraz z różnego rodzaju portalami filmowymi, jak na przykład Filmweb.pl, stopklatka.pl, substytutem tej

---

<<http://panorama-kina.blogspot.com/>>, dostęp: 6.05.2014. Jest to, oczywiście, bardzo niewielki procent blogów wartych uwagi, ponieważ wszystkich wymienić nie sposób.

<sup>70</sup> P. Pluciński, *Z górnej półki*, zakładka „O mnie”, [online] <<http://gorna-polka.pl/o-mnie/>>, dostęp: 6.05.2014.

<sup>71</sup> M. Oleszczyk, *Ostatni hotel po prawej stronie*, [online] <<http://michaloleszczyk.blogspot.com/>>, dostęp: 6.05.2014.

<sup>72</sup> Zob. strona internetowa Korporacji Ha!art, zakładka „Autorzy/Michał Oleszczyk”, [online] <<http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/autorzy/318-michal-oleszczyk/>>, dostęp: 6.05.2014.

prasy. Kolejnym atutem blogów jest zróżnicowanie merytoryczne tekstów na nich publikowanych (bierze się ono z faktu, że blogi prowadzą zarówno amatorzy, jak i profesjonalni krytycy filmowi). Każdy użytkownik Internetu może na nich znaleźć wpisy dopasowane do swoich potrzeb i poziomu wiedzy, bez obaw, że teksty mogą mu się wydać za trudne, bądź też, patrząc na ten problem z drugiej strony, zbyt banalne i powierzchowne. Dodatkowo pozwalają czytelnikowi na większe zaangażowanie się niż tradycyjna prasa – głównie poprzez interakcję z autorem tekstu bądź z innymi czytelnikami/użytkownikami Internetu, możliwość publikowania komentarzy czy też założenie swojego własnego bloga i w ten sposób nie tylko czytanie tekstów o filmach, ale także samodzielne wyrażanie opinii i poglądów. Nie należy też zapominać o bardzo ważnym fakcie: dzienniki internetowe, jak wszystkie formy komunikowania się za pośrednictwem Sieci, pozwalają na błyskawiczny przepływ informacji i dzięki temu na natychmiastowe reagowanie na najnowsze wydarzenia w świecie filmu, a co więcej, dzięki swej interaktywności umożliwiają dostęp do materiałów audiowizualnych – a tego prasa w takim stopniu nie może zapewnić. Trzeba by więc zapytać: czy blogi można nazwać tylko substytutem tradycyjnych czasopism?

### Bibliografia

Materiały źródłowe – blogi filmowe

- Apetyt na film – blog filmowy*, [online] <<http://klapserka.pl/>>, dostęp: 6.05.2014.  
*Blacque M in the World of Popculture*, [online] <<http://blacqueem.blogspot.com/>>, dostęp: 29.04.2014.  
*Blog filmowy KinoKonesera*, [online] <<http://kinokoneser.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Filmowy KOT*, [online] <<http://filmowykot.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Filmowy melanz*, [online] <<http://filmowymelanz.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Film Planeta – niezależny blog filmowy*, [online] <<http://filmplaneta.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Filmstock*, [online] <<http://filmstock.pl/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Kinomisja*, [online] <<http://kinomisja.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Klub Miłośników Filmu*, [online] <<http://film.org.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.  
*Mechaniczna kulturacja*, [online] <<http://mechaniczna-kulturacja.blogspot.com/>>, dostęp: 29.04.2014.  
*No hay banda*, [online] <<http://arekmabloga.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Ostatni hotel po prawej stronie*, [online] <<http://michaloleszczyk.blogspot.com/>>, dostęp: 6.05.2014.  
*Panorama kina*, [online] <<http://panorama-kina.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Plakaty filmowe*, [online] <<http://plakatyfilmowe.blogspot.com/>>, dostęp: 6.05.2014.  
*Pole filmowe*, [online] <<http://film2me2you.blogspot.com/>>, dostęp: 29.04.2014.  
*Reviews.blox.pl*, [online] <<http://reviews.blox.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.  
*Roztargniona sowa*, [online] <<http://roztargnionasowa.blogspot.com/>>, dostęp: 12.05.2014.  
*Salon Filmowy MN*, [online] <<http://salonfilmowymn.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Seriale, Filmy, Muzyka*, [online] <<http://superkaczy.blog.pl/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Trzecim okiem*, [online] <<http://cinemuwi.blogspot.com/>>, dostęp: 27.04.2014.  
*Wszystko o filmach*, [online] <<http://quentinho.blox.pl/html>>, dostęp: 6.05.2014.  
*Wynurzenia z kinowego fotela*, [online] <<http://chodznanafilm.blogspot.com/>>, dostęp: 29.04.2014.  
*Z górnej półki*, [online] <<http://gorna-polka.pl/>>, dostęp: 29.04.2014.



## Opracowania

- Adamski Ł., *Miesięcznik „FILM” zamknięty. Czy koniec legendarnego pisma to znak czasów?*, [online] <<http://wnas.pl/artykuly/1830-miesiecznik-film-zamkniete-czy-koniec-legendarnego-pisma-to-znak-czasow>>, dostęp: 26.04.2014.
- Ciagara E., *Błogi filmowe*, „Film” 2012, nr 7.
- Gmiterek G., *Prasa w dobie konwergencji i nowych mediów*, „EBIB” 2008, nr 1, [online] <<http://www.ebib.info/2008/92/a.php?gmiterek>>, dostęp: 26.04.2014.
- Gumkowska A., *Błogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, w: *Tekst (w) sieci. Tekst – język – gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Gumkowska A., Maryl M., Toczyski P., *Blog to... blog. Błogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, w: *Tekst (w) sieci. Tekst – język – gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Jaskowska B., *O kulturze konwergencji słów kilka*, „EBIB” 2008, nr 1, [online] <<http://www.ebib.info/2008/92/a.php?jaskowska>>, dostęp: 26.04.2014.
- Jeleśniański M., *Definicje i rodzaje blogów*, [online] <<http://eredaktor.pl/teoria/definicja-i-rodzaje-blogow/>>, dostęp: 26.04.2014.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- KOZ [pseud.], *„Happy” Agory znika z rynku*, [online] <<http://www.press.pl/m/newsy/prasa/pokaz/40074,Happy-Agory-znika-z-rynku>>, dostęp: 26.04.2014.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010.
- Millward Brown, *Diagnoza społecznych zachowań czytelniczych w obrębie prasy. Raport z badania zrealizowanego na zlecenie Izby Wydawców Prasy, 2013*, [online] <<http://zkdp.pl/attachments/article/517/Raport%20RYNEK%2011-02-2014%20%28R%29%20word%20IWP.pdf>>, dostęp: 26.04.2014.
- Oświeciński R., *Koniec FILMU*, [online] <<http://film.org.pl/kmf/blog/koniec-filmu-29810/>>, dostęp: 26.04.2014.
- Pallus P., *Koniec miesięcznika „Film”. Point Group zamyka ten tytuł*, [online] <<http://www.wirtualnemedia.pl/artykul/koniec-miesiecznika-film-point-group-zamyka-ten-tytul#>>, dostęp: 26.04.2014.
- Rabij M., *Blogerzy. Zarabianie na klikaniu*, [online] <<http://biznes.newsweek.pl/blogerzy-zarabianie-na-klikaniu,105147,1,1.html>>, dostęp: 26.04.2014.
- Rettberg J.W., *Blogowanie*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa 2012.
- Więckiewicz M., *Blog w perspektywie genologii multimedialnej*, Toruń 2012.

## Strony internetowe

- Agora, <<http://www.agora.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.
- „Ekrany”, <<http://ekrany.org.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.
- „Film”, <<http://www.film.com.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.
- „Filmowy. Magazyn do Czytania”, <[http://www.agora.pl/agora/1,114226,11429134,\\_Filmowy\\_\\_Magazyn\\_do\\_czytania\\_.html](http://www.agora.pl/agora/1,114226,11429134,_Filmowy__Magazyn_do_czytania_.html)>, dostęp: 26.04.2014.
- Filmweb, <<http://www.filmweb.pl/>>, dostęp: 12.05.2014.
- Ha!art, <<http://www.ha.art.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.
- Instytut Sztuki PAN, <<http://www.ispan.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.
- Katalog czasopism kulturalnych, <<http://katalog.czasopism.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.
- „Kino”, <<http://kino.org.pl/>>, dostęp: 26.04.2014.
- Millward Brown, <<http://www.millwardbrown.com>>, dostęp: 26.04.2014.

## Streszczenie

Głównym celem autora artykułu jest zaprezentowanie stanu i oferty polskiej prasy drukowanej poświęconej zagadnieniom filmowym, której obecna kondycja jest bardzo słaba, a różnorodność – znikoma. Jako alternatywę dla tej prasy autor podaje blogi

filmowe dostępne w polskojęzycznym Internecie. Stara się udowodnić, że z powodu ich liczby, a także cech takich, jak: różnorodność, zróżnicowanie gatunkowe tekstów, interaktywność oraz ogólnodostępność mogą one być uważane za substytut drukowanej prasy filmowej.

### Summary

#### **Film Blogs as a Substitute for the Film Print Media**

This text presents, in very general terms, the current offer of the film print media in Poland. Pointing out its poor condition and lack of variety, the author proposes an alternative source – the wide range of film blogs operating in the Polish section of the Internet. He argues that film blogs may fill the gap left by film journals gradually disappearing from the market. Due to their main advantages: diversity, variety of content, interactivity and general accessibility, they may successfully replace the film print media.

## **Recenzje i sprawozdania**



Miłosz Babecki

# Poznawcze i społeczne konsekwencje ramowania wirtualnej mediasfery

## Cognitive and Social Consequences of Framing the Virtual Mediasphere

Alexander Halavais, *Wyszukiwarki internetowe a społeczeństwo*, tłum. T. Płudowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

**Słowa kluczowe:** wyszukiwarki, ramowanie, wirtualna mediasfera, Google

**Key words:** search engines, framing, virtual media sphere, Google

Kiedy w 1995 roku w Stanach Zjednoczonych podjęto decyzję o likwidacji National Science Foundation, podmiotu, któremu pięć lat wcześniej powierzono pieczę nad globalnie już wówczas funkcjonującym Internetem i dostępnymi dzięki niemu zasobami, sieciowa mediasfera weszła w nowy etap rozwoju. Deregulacja oznaczała, że administrowaniem Internetem i cyrkulującymi w nim zasobami będą mogli zajmować się prywatni inwestorzy. Początkowo pokładano w tym ogromne nadzieje i, czemu dawał wyraz choćby Manuel Castels, przyznawano, że „bez kulturowego i technologicznego wsparcia ze strony powstających z inicjatywy osób prywatnych sieci komputerowych Internet wyglądałby zupełnie inaczej i prawdopodobnie nie objąłby swoim zasięgiem całego świata”<sup>1</sup>. Niemal równolegle jednak zaczęto zdawać sobie sprawę z tego, że abstrakcyjna, wirtualna przestrzeń, mająca służyć przede wszystkim wielokierunkowemu i niczym nieskrępowanemu komunikowaniu, to nowa *terra incognita*, agresywnie kolonizowana przez biznesowych konkwistadorów. Świadomości tej zaczęły towarzyszyć opinie o grożącej internautom utracie ergodycznej wolności, niemożliwej do osiągnięcia i utrzymania w mediasferze starych mediów. Paradoksalnie źródłem zagrożenia miały być komercjalizacja Sieci<sup>2</sup> i dążenie do przekształcenia jej w nieograniczony rynek zbytu dla produktów oraz usług. Dowodziły tego choćby przykłady podmiotów takich jak serwis aukcyjny e-Bay, którego dysponenci w latach 1997–2000 zwiększyli przychody z 745 milionów do 2,8 miliarda dolarów<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Castels, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, tłum. T. Hronowski, Poznań 2003, s. 35.

<sup>2</sup> Upřednio wartościowana pozytywnie.

<sup>3</sup> Zob. K. Levis, *Twórcy i ofiary ery Internetu*, tłum. A.D. Czajkowska, Warszawa 2010,

W stosunkowo krótkiej historii komercjalizowanego Internetu już u samego jej początku nie brakowało krytyków, którzy prognozowali, że sieciowe otoczenie informacyjne człowieka jest zagrożone czymś więcej niż tylko negatywnymi efektami merkantylizacji i uproduktowienia. Ich zdaniem prawdziwe niebezpieczeństwa czyhały gdzie indziej. Sieć nasyciła się bowiem wciąż nowymi informacjami. Stawała się ich niepoliczalnym i otwartym zbiorem, którego eksplorowanie wymagało uporządkowania tożsamego z prowadzeniem procedur selekcji i wartościowania. Jednak, ze względu na charakterystykę Internetu – określanego metaforycznie mianem „oceanu możliwości” bądź „cyfrowego uniwersum” – gwarantowanie dostępu do uporządkowanych przednio i „gotowych” do wyświetlenia treści wymagało mniej lub bardziej zautomatyzowanego wsparcia. Obawy budziło owo zautomatyzowanie procedur, przypominające *gate keeping* znany z tradycyjnych mediów. W szczególności zaś to, że każde narzędzie, każdy program, funkcjonując początkowo wyłącznie jak wyszukiwarka, posiadając określonego dysponenta, mógł oferować niezrównoważony, selektywny, zależny od partykularnych interesów dostęp do przechowywanych zasobów. Wraz z upływem czasu pojawiały się nowe niepokoje. Ich przyczyna tkwiła w postępie technologicznym. Programy wyszukujące mogły bowiem, poza gwarantowaniem dostępu do digitalizowanych zasobów, zbierać także dane o swoich użytkownikach. Te zaś, syntetyzowane do postaci szczegółowych profili socjodemograficznych, poddawane specjalistycznej analizie, pozwalały na rozpoznawanie preferencji, a nawet modelowanie i inicjowanie zachowań.

Obserwowane przez użytkowników Internetu transformacje mediasfery i inspirowane nimi pomysły na zagospodarowanie generowanych przez internautów danych wywoływały narastające oburzenie części sieciowego społeczeństwa świadomego praktyk podejmowanych przez właścicieli i dysponentów technologii. Jeden z najbardziej doniosłych głosów krytycznych należał do aktywistów z grupy Anarchy and the AoC. W 1993 roku opublikowali oni deklarację cyfrowej wolności – *Declaration of Digital Independence*. W manifestie programowym konstatowali:

Internet (który NIE jest superautostradą informacji czy i-drogą, ponieważ te terminy są po prostu obraźliwe i dewaluujące, a wymyślili je ignoranci) nie może i NIE POWINIEN podlegać regulacji. Powinno się pozwolić na to, by sam stworzył zasady swojego funkcjonowania. Jest on większy niż jakikolwiek świat, który możecie sobie wyobrazić, lub którego nie potraficie sobie wyobrazić, i nie będzie podlegał kontroli. Jest wcieleniem wszystkiego tego, co wolne: wolnego dostępu do informacji, do przyjaźni, sojuszy, materiałów, idei, propozycji, wiadomości itd.<sup>4</sup>

Domagając się, aby sieć internetowa była strefą wolną od jakichkolwiek wpływów, autorzy deklaracji manifestowali skrajnie naiwną postawę wobec

s. 221.

<sup>4</sup> L.A. Lievrouw, *Media alternatywne i zaangażowane społecznie*, tłum. M. Klimowicz, Warszawa 2012, s. 137.

zachodzących wówczas procesów, co ciekawe, zainicjowanych jeszcze w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Nie można wszak w myśleniu zarówno o zrębach Internetu, jak też o jego dojrzałej dziś postaci separować zawartości od systematyzujących ją taksonomii i folksonomii, zatem klasyfikacji wynikających z uwarunkowań technologicznych czy stylów użytkowania. Całkowita wolność w środowisku, którego zawartość tylko w momencie powstania ARPANET-u uchodziła za policzalną, była i jest postulatem niemożliwym do realizacji. Każdy rodzaj treści, każda sieciowa zawartość cyrkulują bowiem dzięki nadanej im formie, dzięki systematycznemu jej uporządkowaniu – i właśnie to uporządkowanie, tożsamy z wartościowaniem, zwraca uwagę na władzę, jaką posiadli i sprawują do dziś pierwsi architekci Sieci, także tej sprzed ery komercjalizacji. Dostrzec to można, przywołując kolejne, ważne dla genologii Internetu wydarzenia: koncentrując uwagę na BBS-ach<sup>5</sup>, Usenet, usługach oferowanych entuzjastom czatowania dzięki korporacji America Online, wreszcie funkcjonowaniu pierwszej zaprojektowanej przez Marca Andreessena i Jima Clarka przeglądarki internetowej Mosaic i fundamentalnym projekcie społeczeństwa Sieci, zarejestrowanym w 1997 pod nazwą Google – bez którego trudno dziś wyobrazić sobie Internet 2.0. Domagając się dostępności do wolnego od jakichkolwiek regulacji Internetu, autorzy deklaracji stawiali się w sytuacji ze wszech miar beznadziejnej. Realizacja zgłaszanych przez nich postulatów musiałaby owocować przede wszystkim wykształceniem całkowicie nowych mechanizmów poznawczych odpowiedzialnych za zachodzące w ludzkiej świadomości procesy postrzegania otaczającej rzeczywistości i kolejno być efektem wynegocjowanej przez internautów zgody na eksplorację Sieci permanentnie pogrążonej w chaosie. Całkowity brak regulacji skutkowałby wszak również niemożnością porządkowania zasobów.

Wolność, w formule, o której pisali aktywiści, pozostaje zatem w konflikcie z konstytutywnym dla ludzkiego doświadczenia procesem jednoczesnego i całościowego ujmowania złożonej sytuacji komunikacyjnej, któremu towarzyszy odczytywanie wyników myślenia nadjęzykowego<sup>6</sup>, a które Edward Hall, i później także Derric de Kerckhove nazywali ramowaniem rzeczywistości. Co więcej, stanie na straży wolnego dostępu do zasobów cyrkulujących w Internecie w wariacie proponowanym przez aktywistów z Anarchy and the AoC musiałoby także skutkować powrotem do najbardziej pierwotnych form transferu danych pomiędzy połączonymi komputerami i obsługującymi je użytkownikami – do interakcji, w której prawdopodobnie, ze względu na brak możliwości wytworzenia wspólnoty dyskursywnej, współdzielenie poglądów i wymiana idei musiałaby się kończyć porażką.

Powstrzymywanie się czy w skrajnych przypadkach nawet odstępowanie od dążeń do strukturyzowania sieci internetowej jest zatem niemożliwe. Odbiór dostępnych w Internecie treści, a w dalszej kolejności nawiązywanie re-

<sup>5</sup> Internetowych biuletynach przypominających dzisiejsze portale kierunkowe.

<sup>6</sup> Por. K. Obuchowski, *Kody orientacji i struktura procesów emocjonalnych*, Warszawa 1982, s. 210–211.

lacji interpersonalnych, determinuje zawsze ten sam bezustannie zachodzący w umysłowości człowieka proces – tworzenie ram. „Ramy stanowią tworzywo i konteksty, w których pojawia się działanie – są więc swoistymi modułami, które powinny być podstawą wszelkiego planowania”<sup>7</sup>. Jako takie warunkują „uczenie się nowego przedmiotu oraz zdobywanie kontroli nad nową kulturą”<sup>8</sup>.

Powstrzymanie ramowania, jeśli wiązać je z obecnością coraz to nowych form podawczych organizujących zawartość Sieci, unicestwiałoby jakiekolwiek transakcje i kooperacje tak charakterystyczne dla wspólnotowego środowiska komunikacyjnego, jakim jest Internet, oraz całkowicie powstrzymałoby ukierunkowany ruch sieciowy<sup>9</sup>. Rozerwanie węzłów komunikacyjnych, choć destrukcyjne dla architektury środowiska informacyjnego, nie jest jednak uznawane za najniebezpieczniejsze z zagrożeń. Większe obawy wywołuje ten aspekt ramowania, który dotyczy potencjalnej i rzeczywistej chęci kontrolowania sfery poznawczej, afektywnej i wolitywnej użytkowników technologii teleinformatycznej. Zwracał na to uwagę już D. de Kerckhove, kiedy w polu swoich zainteresowań sytuował telewizję. Pisząc o wpływie tradycyjnego medium na proces osobistego przetwarzania informacji, podkreślał, jak bardzo technologia „określa wymiary wszystkiego, co można oglądać, skupiając wzrok i uwagę widza, a także bezwzględnie uzależnia sposób przetwarzania i dostarczania informacji”<sup>10</sup>.

Przywołane spostrzeżenie Kerckhove’a, w innej już postaci mediasfery, gdyż w sieciowym otoczeniu informacyjnym, jest stanowiskiem wyznaczającym trajektorię rozważań Alexandra Halavais. W publikacji *Wyszukiwarki internetowe a społeczeństwo* podejmuje on problematykę ramowania sieci internetowej, zajmując się procesami odpowiedzialnymi za wywoływanie jednostkowych i zbiorowych efektów społecznych oraz psychologicznych, rzutu-jących na konceptualizację pierwszej rzeczywistości. Poświęcając im swoją uwagę, Halavais koncentruje się na znaczeniu oraz funkcjach wyszukiwarek internetowych, uwzględniając przy tym perspektywy podmiotową i przedmiotową. W pierwszym ujęciu bierze pod uwagę sprzeczne interesy dysponentów technologii oraz jej użytkowników, w drugim zaś koncentruje się na potencjale oferowanych użytkownikom wirtualnych narzędzi umożliwiających wkroczenie do internetowego środowiska komunikacyjnego. Choć czyni to, wskazując na kontekst historyczny, w którym lokuje powstające kolejno programy umożliwiające przeszukiwanie zasobów Sieci, w centrum zainteresowań stawia flagowy produkt koncernu Google. Już nie samą wyszukiwarkę, lecz rozbudowany pakiet wirtualnych narzędzi, wyposażonych nie tylko w możliwości ramowania międzynarodowej sieci internetowej, lecz także ludzkiego myślenia i odczuwania oraz, co wynika z lektury, także niezwykle szczegółowego

<sup>7</sup> E. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 1984, s. 173.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Zob. S. Staab, J. Angele, S. Decker i in., *Semantic Community Web Portals*, „Computer Networks” 2000, nr 33, s. 473, 474.

<sup>10</sup> D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, tłum. W. Sikorski, T. Nowakowski, Warszawa 1996, s. 36.



dokumentowania zachowań miliardów użytkowników o zróżnicowanych cechach demograficznych korzystających z World Wide Web.

Choć Halavais nie wyraża tego wprost, publikację poświęconą rozważaniom o socjocentrycznym statusie produktów powstających w koncernie Google, dzięki obecności wielu studiów przypadków, traktować można jak reakcję na wypowiedzi Larry'ego Page'a, przekonującego, że „idealna wyszukiwarka będzie jak umysł Boga”<sup>11</sup>. W domyśle (gdyż tego Page nie wyjaśnia) – wszechpotężna, idealna, stanowiąca źródło nieskończonej mądrości, a biorąc pod uwagę znane już i prognozowane kryteria oceny podobnego typu narzędzi, znająca preferencje wszystkich korzystających z niej użytkowników i potrafiąca zaspokoić wszelkie przyszłe manifestowane przez nich potrzeby.

Mimo że w kolejnych ośmiu rozdziałach Halavais wskazuje na ewolucję poglądów formułowanych na temat sieci internetowej, jej zawartości, sposobów docierania do informacji, nie historiografia jest w jego publikacji najważniejsza, lecz obrazowanie wieloaspektowych konsekwencji dążeń, o jakich mówił, posługując się tak odważną metaforą, Page.

Przywołując fakty, pokazując kolejne stadia rozwojowe w pracach nad coraz doskonalszymi wyszukiwarkami, Alexander Halavais porusza się w polu dociekań, w którym zachodzą niezwykle intrygujące procesy transformacji idei, prędzej czy później podlegających kalkulacji, wycenie, wyrażanych za pomocą zróżnicowanych miar efektywności; pośród nich wiodącą miarą jest finansowy zysk. Ten aspekt rozważań stanowi najistotniejszą część publikacji. Nie dane liczbowe są bowiem najważniejsze, nie kalendarium prac nad oprogramowaniem oferowanym następnie użytkownikowi, a rozważania poświęcone krytycznej analizie zamiarów programistów i wpływowi technologii na kulturowe, społeczne, a nawet światopoglądowe wymiary ludzkiej egzystencji. Dzieje się tak, ponieważ – zdaniem autora – już dziś stajemy się świadkami użytkownikocentrycznej rewolucji. Myślimy o niej, przyczyniamy się do niej, poddajemy się jej, dążąc do stworzenia systemów, które nie będą reagować na nasze zapytania, lecz rozpoznawać niemanifestowane jeszcze poglądy i kiełkujące w umyśle intencje, po to, aby oferować wskazówki pozwalające zaspokoić potrzeby oraz pragnienia.

Przywołany powyżej, dziś jeszcze nieco futurystyczny scenariusz, jest dominantą, której autor *Wyszukiwarek internetowych...* poświęca najwięcej uwagi, próbując odpowiedzieć na niezwykle ważne, a towarzyszące czytelnikowi podczas całej lektury pytanie: w jaki sposób istniejące narzędzia mogą użytkowników zmieniać? Odpowiadając na nie na kolejnych kartach książki, Halavais przewiduje: „Projektant musi nie tylko dogłębnie zrozumieć obecnych użytkowników Sieci, lecz także antycypować”.

Rozumienie i antycypacja to równolegle rozpatrywane w publikacji procesy, które autor analizuje, biorąc pod uwagę dwie wskazane uprzednio perspektywy i dodatkowo dwa typy użytkowników Internetu, zatem odbiorców adresowanych do nich wyszukiwarek. Pierwsi to tak zwani intelektualści

<sup>11</sup> K. Levis, dz. cyt., s. 235; cyt. za L. Pagem.

Sieci. Znają prawa obowiązujące w zapośredniczonym cyfrowo świecie. Potrafią poszukiwać informacji i wiedzą, jak są im one dostarczane. Drudzy natomiast to ofiary cyfrowego wykluczenia drugiego rzędu. Nie umieją wyszukiwać potrzebnych im danych. Rezygnują, gdy pierwsze z trafień nie będzie tym oczekiwanym. Zadowolają się wiedzą jedynie wystarczająco dobrą i, korzystając z eksploratorów, nieświadomie przekazują mnóstwo informacji, które – wykorzystywane w procesie znanego już od lat targetowania behawioralnego – pozwalają parametryzować ich preferencje, zachowania, a nawet marzenia, zaspokajane następnie przez oferentów zróżnicowanych produktów i usług.

Przywołane przez autora warstwowanie internetowej społeczności poszukiwaczy informacji służy nie tylko optymalizacji usług internetowych (lub służy jej w najmniejszym stopniu). Przekonują o tym dane statystyczne, z których wynika, że intelektualiści Sieci nie mają kłopotów z dowolnym, odpowiadającym własnym potrzebom jej eksplorowaniem i zdobywaniem niemal wszelkiej poszukiwanej wiedzy, pochodzącej zarówno z płytkiego, jak i głębokiego rejestru Internetu. Warstwowanie służy realizacji innego celu – jest nim rozpoznawanie przeciwnika, identyfikowanie użytkownika i jednoczesne separowanie jednostek i grup świadomych działań, którym są poddawane, od tak zwanych istot używanych – konsumentów zadowolających się ogólnymi, nieprzetwarzanymi refleksyjnie informacjami. O ich zaangażowanie tożsame z konsumpcją, o ich uwagę poświęcaną komercyjnym usługom i produktom, zarówno materialnym, jak i wirtualnym, toczy się trwająca od uruchomienia pierwszej komercyjnej wyszukiwarki internetowa batalia.

Ewoluujący kontekst zewnętrzny aktualizuje poglądy zapisane 21 lat temu w Deklaracji wolności Internetu. Walka o deregulację wirtualnego środowiska jest dziś raczej tożsama z występowaniem przeciwko skrywanym pod płaszczykiem dążeń do zachowania globalnego dziedzictwa kulturowego inicjatywom moderowania Sieci i jej zawartości na wzór tego, co czyni się w tradycyjnych masowych mediach-instytucjach, w których kluczową funkcję odgrywa selekcjoner treści.

Ukryte strategie wirtualnych *gate keeperów* obnaża Halavais, gdy pisze o obiektywizmie (bardziej jego braku) wyszukiwarek komercyjnych, ich predefiniowanej, uznawanej za idealną aktywności oraz o będącej tego efektem tyranii Sieci. Podając w wątpliwość przedstawiane jako altruistyczne dążenia do stworzenia globalnej skarbnicy wiedzy, wskazuje, że mogą one zostać wykorzystane w celu rejestrowania wszelkiej użytkowniczej aktywności, będącej łakomym kąskiem na przykład dla wydawców książek, producentów muzycznych i filmowych – szerzej zaś wytwórców i dostawców wszelkiego rodzaju zawartości, którą można wycenić i zmonetyzować. Autor odziera czytelników ze złudzeń, gdy wyjaśnia, że fundamentalną funkcją wyszukiwarki nie jest gwarantowanie internaucie dostępu do pożądanej treści, lecz odpowiednie jej przedstawianie lub pomijanie. Istotne jest bowiem nie to, że poszukujący zaspokoją swoją ciekawość – gdyż uznawani przez oferentów usług internetowych za konsumentów, winni stawać się adresatami treści, których odbiór

byłby tożsamy z konsumpcją i gwarantowałby rejestrowany w wynikach finansowych zysk (tyrania Sieci!).

Problematyka merkantylizacji i komercyjnego *gate keepingu*, choć zajmuje w omawianej książce najwięcej miejsca, jest jednym z trzech głównych podejmowanych przez autora wątków. Dwa inne są związane z rozważaniami o systemowych cechach technologii, które można wykorzystywać do monitoringu i, gdy to konieczne, do oceny, a nawet korekty zachowań każdego korzystającego z Sieci internauty. W tej części *Wyszukiwarek internetowych...* autor przywołuje jednostkowe i instytucjonalne przykłady, w których korzystano z technologii, realizując inicjatywy wymierzone w jednostki oraz sformalizowane grupy.

W perspektywie jednostkowej Halavais zwraca uwagę na zagrożenie określone mianem koszmaru budowania tożsamości i uzmysławia, że wirtualna mediasfera jest również globalnym elektronicznym *dossier*, zawierającym ślady każdej sieciowej aktywności, utrwalane zarówno przez samych użytkowników (w postaci statycznych i dynamicznych materiałów wizualnych, komentarzy publikowanych na forach i w blogach), ale też przyjmujących postać treści indeksowanych przez tak zwane *crawlers* Google i automatycznie pozycjonowanych w wyszukiwarce. Opisywane społeczne, w szczególności zaś psychologiczne efekty funkcjonowania sieciowych eksploratorów są szczególnie dotkliwie, gdy użytkownicy padają ofiarami dekontekstualizacji danych – odczytań innych niż oczekiwane, uzasadnione i faktycznie wynikające z aktualizowanej przez kontekst sytuacji komunikacyjnej. Halavais ilustruje te zagrożenia, przywołując przypadek obywatela Kanady wydalonego z terytorium USA po zlokalizowaniu i analizie treści publikowanych przez niego na prywatnym blogu, a także kanadyjskiego psychoterapeuty, któremu odmówiono prawa do pobytu w Stanach Zjednoczonych po lekturze wyświetlonego w wyszukiwarce Google opisu zażytych w czasach młodości nielegalnych środków psychoaktywnych. Poza przypadkami jednostkowymi autor przypomina także rolę coraz częściej odgrywaną przez wyszukiwarki w sprawdzaniu aplikantów ubiegających się o wybrane przez siebie stanowiska pracy...

Dopełnieniem rozważań o wieloaspektowym ramowaniu Internetu jest ostatni z bloków tematycznych, w którym autor rozprawia się z obiektywizmem wirtualnych eksploratorów świadczących usługi pozycjonowania informacji o sformalizowanych grupach interesu, takich choćby jak małe i średnie przedsiębiorstwa czy nawet duże, międzynarodowe koncerny. W tej części rozważań Halavais przywołuje znane z historii wydarzenia określane mianem tańca Google. Pokazuje tym samym, jak wiele, zarówno w ujęciu historycznym, ale też w najnowszej rzeczywistości (gdy dotyczy to lokalnej, narodowej czy ponadnarodowej ekonomii) zależy może od korekty algorytmu wyszukiwania informacji pojawiających się w indeksie wyszukiwarki, rzutując – pozytywnie lub negatywnie – na wyniki finansowe konkretnych podmiotów, windując ich giełdowe ceny akcji bądź doprowadzając do bankructwa.

Korektę algorytmu traktuje Halavais jako specyficznego typu eufemizm ukuty na określenie strategii realizowanych przez dysponentów gigantów

teleinformatycznych, lecz pozostających w sprzeczności z interesami społeczności odczuwających konsekwencje tych strategicznych działań. Swoje stanowisko legitymizuje, powołując się tym razem na praktykę tak zwanego dostrajania wyników, polegającą przykładowo na tworzeniu lokalnych wersji wyszukiwarki Google pomagających w stanowaniu wirtualnych przestrzeni informacyjnych, w których „rządy mogą znów odgrywać swoją tradycyjną rolę cenzora”<sup>12</sup>.

Rozważania, którymi Halavais dzieli się z sięgającymi po lekturę *Wyszukiwarek internetowych...* czytelnikami, nie przyczyniają się do kreowania pozytywnego wyobrażenia na temat technologii teleinformatycznej oferowanej globalnej społeczności użytkowników. Więcej nawet, nie pozostawiają złudzeń, że technologia, co zwykle się bezrefleksyjnie głosić, ma neutralny charakter. Lektura analizowanego tu opracowania na złudzenia tego rodzaju nie pozwala. Namysł nad każdym stadium rozwojowym sieci internetowej, gdy odpowiedzialność za jej funkcjonowanie nie jest społecznie rozproszona, lecz spoczywa w rękach możliwego do zidentyfikowania dysponenta – w dodatku inwestującego w działalność określone środki z intencją ich odzyskania lub pomnożenia – uprawnia do formułowania uzasadnionych, lecz niestety pesymistycznych wniosków (a nawet prognoz). Dynamika przemian wirtualnej mediasfery, wymierna wartość cyrkulujących w niej treści, wreszcie zaciekle konkurowanie o dominującą pozycję na rynku – to czynniki wykluczające możliwość wolnego dostępu do informacji. Halavais prognozuje również, że i dostęp do przyjaźni, a nawet sojuszy zostanie w bliskiej przyszłości wyceniony i poddany nowego typu ramowaniu. Odpowiedzialne za to modele wyszukiwania społecznościowego już zostały opracowane, a część z nich jest testowana w społecznościach, do których internauci chętnie przystępują sami. Jeśli prognozy się ziszcą, terror Sieci może pozbawić jej użytkowników nie tylko możliwości samodecydowania o własnych preferencjach, lecz nawet chęci do formułowania jakichkolwiek pragnień i snucia planów. Istotą społecznościowego wyszukiwania jest bowiem inicjowanie nowego typu ramowania, w którym dostosowana do jednostkowych preferencji oferta wyprzedzać będzie pojawiające się dopiero w świadomości pragnienia, dzięki temu niemal natychmiast je zaspokajając. Ot, wirtualny Eden lub piekło Matrixu.

---

<sup>12</sup> A. Halavais, *Wyszukiwarki internetowe a społeczeństwo*, tłum. T. Płudowski, Warszawa 2012, s. 153.

# Autorzy

**Miłosz Babecki** – dr, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zajmuje się typologizowaniem i analizowaniem krytycznych obszarów w komunikowaniu elektronicznym na przykładzie gier internetowych oraz portali z lokowanymi w nich przekazami adresowanymi do odbiorcy dorosłego i dziecięcego. Analizuje problematykę funkcjonalizacji epizodycznych gier internetowych należących do nurtu *critical play*. Autor książki *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej* (Olsztyn 2010), współredaktor monografii *Transformacje rzeczywistości. Przejawy aktywizmu w kulturze, mediach i polityce* (Kraków 2013) oraz *Analizy nowych mediów w perspektywie metodologicznej. Konteksty, teoria, praktyka* (Olsztyn 2014).

**Olga Bobrowska** – mgr, doktorantka filmoznawstwa na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się filmem animowanym (szczególnie chińskim oraz polskim) jako dyskursywnym medium transmitującym treści ideologiczne i filozoficzne. Zajmuje się także tematyką filmowej reprezentacji Holocaustu. Dyrektor polsko-słoweńskiego festiwalu animacji stop motion StopTrik IFF. Autorka tekstu *W teatrze Holocaustu. W ciemności Agnieszki Holland* (w: *Kinomitografia nowego millennium*, Wrocław 2013).

**Janina Falkowska** – prof. na Wydziale Filmoznawczym (Department of Film Studies) University of Western Ontario (Kanada). Zajmuje się kinem europejskim, głównie krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Specjalizuje się w teorii filmu. W swoich badaniach łączy teoretyczne podejście Michaiła Bachtina i teorię odbioru dzieła z historyczną i tekstualną analizą kina europejskiego. W obszarze jej poszukiwań znajduje się także kino polityczne oraz teoria migracji i nomadyzmu. Obecnie pracuje nad trzema projektami, z których jeden dotyczy kina emigracyjnego, drugi melancholii w filmie, a trzeci interpretacji kina europejskiego w kontekście Bachtinowskiego pojęcia karnawalizacji. Autorka książek *The Political Films of Andrzej Wajda. Dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton* (Oxford – Providence 1996) i *Andrzej Wajda: History, Politics and Nostalgia in Polish Cinema* (New York 2007), współautorka (z Markiem Haltofem) książki *The New Polish Cinema* (Trowbridge 2003).

**Alicja Helman** – prof. dr hab., teoretyk i historyk filmu. Emerytowana profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka wielu książek i rozpraw, m.in. *O dziele filmowym* (Kraków 1970), dwutomowej *Historii semiotyki filmu* (Warszawa 1991–1993) oraz większości haseł dziewięciotomowego *Słownika pojęć filmowych* (Wrocław 1991–1998). Redagowała liczne prace zbiorowe i antologie. Wypromowała ponad czterdziestu doktorów. Wśród jej zaintere-

sowań dominują obecnie związki między filmem a innymi sztukami, zwłaszcza literaturą i muzyką. W ostatnich latach opublikowała cztery monografie: Luchina Viscontiego (*Urok zmięrczu*, Gdańsk 2001), Carlosa Saurya (*Ten smutek hiszpański*, Kraków 2005), Zhanga Yimou (*Odcienie czerwieni*, Gdańsk 2010) i Chena Kaige (*Ścieżkami utraconego czasu*, Gdańsk 2012). Przygotowuje monografię twórczości filmowej Tiana Zhuangzhuanga.

**Bartosz Kazana** – dr, historyk filmu, zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Ekran”y. Autor kilkunastu artykułów publikowanych m.in. w „Kulturze Popularnej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych” i „Er(r)go”. Współredaktor tomu *Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej* (Warszawa 2012). Autor książki *Nurt filmu autorskiego w kinie brytyjskim w latach 1945–1951* (Kraków 2013).

**Mateusz Kicka** – mgr, absolwent filmoznawstwa, doktorant na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wśród jego najważniejszych zainteresowań badawczych znajdują się: kino dokumentalne (ze szczególnym uwzględnieniem dokumentalistyki muzycznej), kultura alternatywna i kontrkultura.

**Arkadiusz Marcinkan** – mgr, główne zainteresowania i dziedziny badawcze: serial, blogi internetowe, film i literatura.

**Gabriela Sitek** – mgr, doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się *found footage*, *home movie*, relacjami przestrzeni prywatnej i publicznej w filmie dokumentalnym. Niedawno ukazał się jej tekst *Polityczny wymiar przestrzeni prywatnej i publicznej w filmach Pétera Forgács’a* („Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83).

**Patrycja Włodek** – dr nauk o sztuce, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, asystent na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie (Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Kulturoznawstwa i Badań nad Mediami). Autorka rozprawy doktorskiej „Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie” oraz tekstów o tematyce filmowej publikowanych w tomach zbiorowych oraz periodykach naukowych. Współredaktorka 406. i 407. numeru „Filmu na Świecie” oraz „Ekranów”. W kręgu zainteresowań autorki znajdują się zagadnienia z zakresu historii kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej.

**Kamila Żyto** – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, filmoznawczyni. Zajmuje się wątkami żydowskimi w kinie polskim, kinem amerykańskim (film *noir* i *neo-noir*) oraz kinem świata hiszpańskojęzycznego. Opublikowała książkę *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (Łódź 2010), a także współredagowała tomy *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa* (Łódź 2011), *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* (Warszawa 2011) oraz *Od Cervantesa do Perez-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (Warszawa 2011).

# Table of content

Mariola Marczak	
Introduction .....	5

## Media and communication contexts of film studies

Patrycja Włodek	
<i>Chariots of Fire</i> and Neo-Imperialism in British Heritage Cinema.....	9
Bartosz Kazana	
Hollywood Debuts of Carol Reed and David Lean: <i>Trapeze</i> and <i>The Bridge on the River Kwai</i> .....	22
Kamila Żyto	
Classical Film <i>Noir</i> , Modernistic Cinema and <i>Modernité</i> – back and forth .....	38
Mateusz Kicka	
The Hippie Movement in the Lens of Documentary Filmmakers .....	55
Gabriela Sitek	
A Skating Park in East Berlin. Processes of Memory, (Re)creation of the Past and Fiction in the Film <i>This ain't California</i> .....	69
Janina Falkowska	
Michael Haneke. Mourning and Melancholia in European Cinema .....	85
Olga Bobrowska	
Comrade Te Wei .....	105
Alicja Helman	
Travelling People: <i>The Drum Singers</i> .....	124
Arkadiusz Marcinkan	
Film Blogs as a Substitute for the Film Print Media .....	138

## Book reviews and reports

Miłosz Babecki	
Cognitive and Social Consequences of Framing the Virtual Mediasphere .....	157
Authors .....	165