

80<sup>S</sup>

AGAIN!

redakcja  
Aneta Jabłońska  
Mariusz Koryciński



*klub filmowy  
-im. polanty Sobodzian-*

# 80s AGAIN!

MONOGRAFIA POŚWIĘCONA  
LATOM 80. XX WIEKU



# 80s AGAIN!

MONOGRAFIA POŚWIĘCONA  
LATOM 80. XX WIEKU

redakcja

Aneta Jabłońska  
Mariusz Koryciński

KLUB FILMOWY IM. JOLANTY SŁOBODZIAN  
WARSZAWA 2017

SERIA „Z WEHIKUŁEM”, Tom I: *80s Again!*

Recenzja naukowa: prof. Paweł Tański

Redakcja naukowa: Aneta Jabłońska, Mariusz Koryciński

Korekta: Magdalena Bizior-Dombrowska

Projekt okładki oraz logotypu serii „Z wehikułem”: Stefan M. Ronisz

Zdjęcie nieba na okładce: Paweł Gołąb

Skład i łamanie: Joanna Poroś-Głuchowska



Wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Publikacja dofinansowana ze środków Instytutu Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki UW

Katalogowanie: 1. Kino 2. Literatura 3. Historia

I. Seria „Z wehikułem” II. 80s Again! III. Jabłońska Aneta, Koryciński Mariusz

Wydanie pierwsze elektroniczne (referencyjne)

ISBN (wersja elektroniczna): 978-83-64111-79-2

ISBN (wersja drukowana): 978-83-64111-75-4

Warszawa 2017

Wydawca:

Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian

Uniwersytet Warszawski, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

klubslobdzian@gmail.com, facebook.com/klubslobdzian

**OPEN**  **ACCESS**

Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja wydana w otwartym dostępie na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa). Treść i oprawa graficzna publikacji mogą być cytowane w utworach niekomercyjnych oraz edukacyjnych. Przy cytowaniu konieczne jest wskazanie zarówno autora przywoływanego utworu, jak i redaktorów całego tomu.

Druk i oprawa: Zakład Graficzny UW, zam. 1033/2016

# SPIS TREŚCI

<i>Nota o wydawcy</i> .....	VII
<i>Nota o serii</i> .....	IX
<i>Nota wydawnicza</i> .....	XI
<i>Podziękowania</i> .....	XIII
<i>Autorzy</i> .....	XV
<i>Wstęp</i> .....	XXI

## **Część 1**

<i>W orbicie polityki</i>	
Wprowadzenie .....	1
<i>Robert Zybrant: Wrocławskie organizacje opozycyjno-kontrkulturowe a powstanie Pomarańczowej Alternatywy</i> .....	5
<i>Aneta Jabłońska: PRL-owski teatr absurdu, czyli jak Witkacy stał się kobietą</i> .....	23
<i>Michał Pranke: „I to było wyjście”, czyli Maciuś Wariat Marcina Świetlickiego</i> .....	45
<i>Wojciech Lewandowski: „Dobry wieczór, Londynie...” Społeczno-polityczna rewolucja w komiksowych kadrach na przykładzie powieści graficznej <i>V jak Vendetta</i> Alana Moore’a i Davida Lloyd’a</i> .....	57

## **Część 2**

### *Muzyczne przekraczanie granic*

Wprowadzenie ..... 73

*Dariusz Piechota: Emancypacja według Madonny* ..... 77

### *Paweł Jaskulski: Początki nicości.*

Nirvana w latach 80. .... 91

*Adriana Brenda-Mańkowska: The Rutles, Medusa,  
Spinal Tap – lata 80. i muzyczne mockumentary* ..... 107

## **Część 3**

### *Przeszłość reżyseruje przyszłość*

Wprowadzenie ..... 123

*Kamil Kościelski: Pastiche w cieniu parodii, czyli opowieść  
o pewnej przygodzie amerykańskiego horroru lat 80. ....* 127

### *Joanna Kostana: „Retromania” lat 80.*

O różnych obliczach kina neo-noir ..... 151

*Agnieszka Kiejziewicz: Dystopia, nowe społeczeństwo  
i maszyny. Lata 80. XX wieku jako okres powstania  
i rozwoju kina cyberpunkowego.....* 169

*Mariusz Koryciński: Ucieczka w kino? Japiskońskie noce,  
innocent noirball i nowy klasycyzm* ..... 189



Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian powstał, aby upamiętnić polską reżyserkę i niestrudzoną edukatorkę filmową. Jolanta Słobodzian w latach 80. i 90. pokazywała młodym ludziom w całej Polsce, że kino kształtuje naszą wrażliwość i pomaga przetrwać nawet najtrudniejsze chwile. Pragniemy kontynuować jej misję przez organizację spotkań w szkołach i na uniwersytetach oraz działalność wydawniczą.

Logotyp klubu nawiązuje do warszawskich neonów, rozświetlających stolicę zarówno przed, jak i po drugiej wojnie światowej. Po wprowadzeniu stanu wojennego neony wyłączono, a mieszkańcy stolicy zaczęli o nich zapominać. Po latach ich miłośnicy dołożyli wszelkich starań, aby reklamy świetlne znów ubarwiały miasta. Dzięki swojej pasji do kina Jolanta Słobodzian – podobnie jak neony – rozświetlała mroczne czasy komuny. Niestety, w 1999 roku popełniła samobójstwo. Czas, by pamięć o niej ponownie rozbłysła nad Warszawą.







W ramach serii „Z Wehikułem” będą ukazywać się monografie kolejnych dekad XX wieku. W każdej z nich zostaną umieszczone artykuły poświęcone kulturze oraz ważnym problemom społecznym. Przekrojowy charakter publikacji pozwoli opisać różnorodność tych epok oraz sposobów przenikania się głównego nurtu z jego obrzeżami. Ukazywanie się książek w dwóch językach (polskim i angielskim), w referencyjnej formie elektronicznej – a co więcej: w ramach otwartego dostępu – przyczyni się do popularyzacji wybranych zagadnień zarówno wśród rodzimych, jak i zagranicznych odbiorców.

Kiedyś wyłącznie biblioteki pozwalały na dostęp do wiedzy – dziś biblioteką stał się Internet. Dlatego właśnie seria „Z Wehikułem” przekracza granice ustanowione przez tradycyjne media, wychodząc naprzeciw zainteresowaniom i potrzebom współczesnego odbiorcy kultury.

Oprawa graficzna serii „Z Wehikułem” odwołuje się do serii, które wydawano w Polsce po drugiej wojnie światowej. Obejmowały one powieści przynależące do literatury popularnej: detektywistyczne, z dreszczykiem lub science fiction. Seria „Z Wehikułem” jest więc powrotem do tamtej tradycji, jednak z innej, bo teoretycznej, perspektywy.



## **NOTA WYDAWNICZA**

Prezentowana monografia została podzielona na trzy części, każdą z nich poprzedzono krótkim wprowadzeniem, streszczającym poszczególne teksty oraz wyjaśniającym zastosowany podział. Na potrzeby tego wydania ujednolicono zapis słów opisujących epokę lat 80. XX wieku. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia zostały sporządzone przez autorów poszczególnych tekstów.



## PODZIĘKOWANIA

Pragniemy przekazać wyrazy wdzięczności wszystkim tym, którzy pomogli nam opublikować *80s Again!* Za pomoc finansową i bezcenne poparcie naszej inicjatywy dziękujemy: Dziekanowi Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, prof. dr. hab. Zbigniewowi Greniowi, Prodziekanowi ds. Badań Naukowych Wydziału Polonistyki UW, prof. dr. hab. Grzegorzowi Leszczyńskiemu, Dyrektorom Instytutu Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki UW: prof. dr. hab. Stanisławowi Dubiszowi oraz prof. UW dr. hab. Grzegorzowi Bąbiakowi. Specjalne podziękowania składamy Natalii Kacprzak z Instytutu Polonistyki Stosowanej, pani Urszuli Krzysiak z Sekcji Wydawniczej Wydziału Polonistyki UW oraz paniom Grażynie Purtak i Joannie Poroś-Głuchowskiej z Zakładu Graficznego UW. I w końcu dziękujemy Umberto Eco, który napisał wielce pomocny felieton *Jak pisać podziękowania?* Bez niego te podziękowania wyglądałyby zupełnie inaczej...



# AUTORZY

## **Adriana Brenda-Mańkowska**

a.m.brenda@student.uw.edu.pl

absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, doktorantka w Zakładzie Retoryki i Mediów Instytutu Polonistyki Stosowanej. Współorganizowała ogólnopolskie konferencje „80s Again!” i „N O L A N”. Zainteresowania naukowe: formuła paradokumentu oraz epistolarność w tekstach kultury, realizacje motywów fantastycznych i horroru w dziełach sztuki popularnej, interakcje mediów i sztuki, przekazy reklamowe i działania PR w mediach społecznościowych. Należy do Koła Literatury XX wieku.

## **Aneta Jabłońska**

anetapaulina.j@gmail.com

doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka rozdziałów w monografiach *NieZwykłe inspiracje spoza kadru*, *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?*, *Oblicza miłości*, *Ja – My – Oni*. Publikowała na łamach „Toposu”, „Nowych Książek” oraz „Blizy”. Współzałożycielka i przewodnicząca Koła Literatury XX wieku. Współorganizowała ogólnopolskie konferencje (m.in. „Profile Tuwima”, „Witkacy zdemaskowany”, „XX-wieczne konfrontacje literackie”). Prowadziła literacką audycję „Co pan pisze?” w Radiu Liryka. Jej zainteresowania naukowe to filozofia i twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz Witolda



Gombrowicza, a także proza i eseistyka dwudziestolecia międzywojennego.

### **Agnieszka Kiejziewicz**

agnes.kiejziewicz@gmail.com

doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współredaktorka tomu *Powieści graficzne. Leksykon*. Autorka artykułów zamieszczonych w tomach *Anatomia wyobraźni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej*; *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze* oraz *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*. Jej zainteresowania to awangarda filmowa oraz nowy eksperyment wizualny. Zajmuje się dydaktyką języka angielskiego.

### **Paweł Jaskulski**

jaskulski1989@gmail.com

doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie prowadzi zajęcia o kinie. Współredaktor interaktywnego tomu *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*. Autor rozdziałów w monografiach *Kultura rocka. Twórcy-tematy-motywy (2)*; *NieZwykłe inspiracje spoza kadru* oraz *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*. Publikował na łamach m.in. „Twórczości”, „Odry”, „Nowego Folderu” oraz portali historia.org.pl i publica.pl. Współorganizator konferencji ogólnopolskich („O poprawie polskiego kina”) i międzynarodowych („Edukacja audiowizualna i medialna w Polsce i świecie”); współrealizator kursu „Jak przygotować projekt filmu dokumentalnego”. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

## **Mariusz Koryciński**

mariusz.korycinski@gmail.com

doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Współredaktor interaktywnego tomu *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*. Autor rozdziałów w monografiach *NieZwykłe inspiracje spoza kadru*; *Zombie w kulturze* oraz *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*. Publikował na łamach m.in. „Kina”, „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Akcentu” oraz „Odry”, „Res Publiki Nowej” i portalu O.pl. Reżyser filmów krótkometrażowych. Współorganizator konferencji ogólnopolskich („O poprawie polskiego kina”) i międzynarodowych („Edukacja audiowizualna i medialna w Polsce i świecie”); współrealizator kursu „Jak przygotować projekt filmu dokumentalnego”. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

## **Joanna Kostana**

joanna.kostana@gmail.com

absolwentka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; studentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UW. Pracuje w Teatrze Wolandejskim, z którym organizowała Ogólnopolski Festiwal Teatrów Studenckich; współpracowała z Teatrem Wielkim Operą Narodową oraz Stowarzyszeniem Nowe Horyzonty. Interesuje się filmoznawstwem, historią i kulturą XIX wieku oraz filozofią kultury, zwłaszcza ujęciami semiotycznymi i strukturalistycznymi.

## **Kamil Kościelski**

absolwent filmoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; doktorant Studium Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim. Publikował na łamach „Journal of Scandinavian Cinema”, „Kwartalniku Filmowym”, „Przestrzeniach Teorii”. Autor książki *„Cóż za wspańiały dzień na egzorcyzm...”. Amerykańskie kino grozy przełomu lat 60. i 70.*

## **Wojciech Lewandowski**

wojciech@gitararysowane.pl

adiunkt w Instytucie Europeistyki Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książki *Wolność i samotność. Myśl społeczno-polityczna amerykańskiego transcendentalizmu*. Autor rozdziałów w monografiach, m.in. *Polityka brytyjska po wyborach parlamentarnych 2010*; *Facets of Scottish Identity*; *System polityczny Zjednoczonego Królestwa*. Publikował m.in. na łamach „Creatio Fantastica”, „Przeglądu Europejskiego” oraz „The Americanist”. Prowadzi bloga *Gitarą Rysowane*, poświęconego popkulturze. Współzałożyciel i sekretarz Grupy Badawczej Brytyjskich Studiów Społeczno-Politycznych BRITANNIA. Zainteresowania naukowe: problematyka społeczna i polityczna w kulturze popularnej; kulturowe odczytania procesów społecznych i politycznych; relacje brytyjsko-amerykańskie.

## **Dariusz Piechota**

darekpiechota@o2.pl

doktor nauk humanistycznych, nauczyciel języka angielskiego w Zespole Szkół nr 3 im. Marii Dąbrowskiej w Puławach. Autor książki *Między utopią a melancholią. W kręgu nowoczesnej i ponowoczesnej literatury fantastycznej*, współredaktor tomów: *Między literaturą a medycyną. Część VIII. Starość i inne problemy egzystencjalne w badaniach interdyscyplinarnych*; *Emancypacja zwierząt?* oraz artykułów w tomach zbiorowych. Publikował również w czasopismach m.in. „Fragile”, „Teksty i Konteksty”, „Przegląd Humanistyczny”, „Literatura i Kultura Popularna”, „Czas Kultury”, „Maska” i „Nasza Rota”. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę drugiej połowy XIX wieku, zagadnienia dotyczące genologii fantastyki; współczesną kulturę popularną, gender studies oraz animal studies.

**Michał Pranke**

michalpranke@gmail.com

absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, doktorant literaturoznawstwa w Instytucie Literatury Polskiej UMK. Poeta, autor książki *b*, recenzent i krytyk literacki. Redaktor działu „Poezja” w czasopiśmie „Inter- Literatura – Krytyka – Kultura”. Współredaktor tomu *Edward Stachura. Formy pamięci, znaki czasu*. Publikował m.in. w „Arteriach” i „Fabulariach”.

**Robert Zybrant**

zinedine691@wp.pl

absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Publikował na łamach „Podkowieńskiego Magazynu Kulturalnego”, „Toposu” oraz salonu24.pl i obiektyw.info.pl. Współorganizował „Ogólnopolski Konkurs Rymkiewiczowski” oraz konferencje „Animacja kultury od kuchni” i „N O L A N”. Autor portretów fotorealistycznych i surrealistycznych; swoje prace wystawiał m.in. w Galerii Duży Pokój w Warszawie, Teatrze Letnim w Milanówku oraz Alternatywie w Grodzisku Mazowieckim. Autor i współautor logotypów (m.in. Koła Literatury XX wieku) oraz plakatów (m.in. filmu *In Hoc Signo Vinces*).



## WSTĘP

### *Różyczka oddana Jolancie Słobodzian*

Są różne koncepcje sztuki. Wśród nich przyciąła się nieśmiało – wcale nie najważniejsza – ta jedna, która głosi: sztuka powinna ocalać. Jakiś obraz mijającej rzeczywistości, jakąś ulotną chwilę, jakąś osobę, której już między nami nie ma.

Zakładając klub filmowy, postanowiliśmy nadać mu imię Jolanty Słobodzian, by wydobyć tę fascynującą postać spomiędzy archiwów prasowych, zamkniętych szczelnie regałów z książkami, zbutwiałych taśm filmowych.

Z wykształcenia była reżyserką, choć samodzielnie zrealizowała jedynie dokument *...Dymny, Dymny...* Miała też na swoim koncie spektakl na podstawie Ireneusza Iredyńskiego *Żegnaj, Judaszu*. Najwięcej osób pamięta ją być może jako prowadzącą w latach 80. Dyskusyjny Klub Filmowy. Nie da się wykluczyć, że dla innych była ważna jako współorganizatorka Festiwalu Gwiazd w Międzyzdrojach.

Katalog funkcji i zawodów przynosi nieskomplikowany życiorys. A przecież nic w nim nie jest oczywiste. Słobodzian nie ma już między nami, nie pozostaje więc nic innego, jak przywołać głosy tych, którzy ją poznali.

Renata Lis, autorka książki *W lodach Prowansji*, uczęszczająca niegdyś na filmowe dyskusje prowadzone przez Słobodzian, powiedziała mi: „[...] miała wobec nas poważne ambicje wychowawcze [...]. Działo się to w atmosferze wolności i sza-

cunku dla indywidualnych poszukiwań, dla wahań i wątpliwości, nikt nikogo nie naciskał i nie indoktrynował”. Szymon, cytowany przez Katarzynę Surmiak-Domańską w jej reportażu o Słobodzian, przedstawiał nieco inny obraz tamtych spotkań: „Jak ktoś powiedział coś naiwnego, krzyczała: »Co ty pieprzysz!«”.

Jaka więc naprawdę była Jolanta Słobodzian? Czy marzyła o reżyserowaniu filmów, czy o reżyserowaniu innych? Czy chciała pracować u podstaw, czy brylować na czerwonym dywanie? Czy miotała się między sprzecznymi dążeniami? A może sama była pełna sprzeczności?

Chcąc dowiedzieć się o niej czegoś więcej, czujemy się jak bohater *Obywatela Kane’a* – filmu, od projekcji którego zaczęła cykl pokazów i rozmów: każda nowa osoba przynosi nowy głos, nowy, odmienny punkt widzenia. Każdy ma przecież swoją „prawdę” o drugim człowieku.

Dla nas najważniejsza była pasja Słobodzian i ta jej myśli, aby nauczać o filmie i docierać tam, gdzie zazwyczaj edukacja filmowa nie dociera. Oczywiście w latach 80. i na początku lat 90. realizowała swoje założenia na dostępne wówczas sposoby: odwiedzając licea lub podróżując po kraju. Dziś, bardzo być może, prowadziłyby ożywione rozmowy na Skypie, wrzucała zdjęcia z podróży na snapchata i selfie z gwiazdami na Facebooka.

Współczesne ograniczenia są niewspółmiernie łatwiejsze do pokonania niż te, które przynosiły czasy komuny i transformacji ustrojowej. Dlatego właśnie *80s Again!* ukazuje się w podstawowej wersji elektronicznej. Zależy nam bowiem na dotarciu do wszystkich zainteresowanych wiedzą, nie tylko tych odwiedzających biblioteki, i nie tylko tych, których stać na zakup drukowanej książki. Przygotowaliśmy także jej dwie wersje językowe, by polska myśl bez skrępowania funkcjonowała na równi z anglojęzyczną.

Nurtuje mnie jedno jeszcze pytanie: czy Jolancie Słobodzian spodobałyby się książka poświęcona latom 80.?

Zanim spróbujemy domyślić się odpowiedzi, muszę doprecyzować jedno zagadnienie. Otóż kiedy Polacy mówią o latach 80., myślą o nich dwutorowo: albo łącząc je z rodzimym, albo z zagranicznym kontekstem. Na pierwszy rzut oka tamten czas w Polsce kojarzy się ze stanem wojennym, na Zachodzie zaś z pastelowymi barwami i wesołą muzyką.

Finał filmu Wellesa przynosi odpowiedź, że tajemnicza „Rózczyzka” – o której wspomniał przed śmiercią Kane, i której poświęcone jest ekranowe śledztwo – to sanki. Nie sam przedmiot musi być tu jednak wyjaśnieniem tajemnicy tytułowego bohatera, lecz czasoprzestrzeń, do której odsyła: kraina dzieciństwa. Lata 80. – jeśli spojrzeć na nie przez pryzmat sztuki popularnej, także w polskim wydaniu – mogą jawić się jako nierzeczywista, nieistniejąca nigdy przestrzeń, wypełniona śmiechem i przygodą.

I do tej właśnie krainy tak wielu chce dziś wracać, nawet jeśli wraca do Nigdylandii. Stąd seria pewnego napoju w „legendarnej edycji z lat 80.” Stąd muzyka synthwave’owa, czerpiąca z elektroniki Morodera, Carpentera czy grupy Goblin. Stąd zainteresowanie takimi filmami jak *Kung Fury*, współfinansowanym zresztą przez użytkowników Internetu.

Jeśli więc przyjmiemy, że kultura popularna dziewiętej dekady XX wieku uciekała od problemów dnia codziennego, wówczas nasz tom – sztukę tę analizujący – raczej by się Słobodzian nie spodobał. W rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim wyłożyła przecież swoje credo: ceniła te filmy, które odzwierciedlały rzeczywistość, a schyłek wieku określiła mianem dekadentckiego.

Jednak *80s Again!* udowadnia, że proste podziały się nie sprawdzają. Większość zebranych przez nas artykułów ukazuje bowiem wzajemne przenikanie się polityki z komiksem, kina z techniką i muzyką, prawdy z fikcją, kultury popularnej i awangardy. Ta teza znajduje potwierdzenie w samej historii: w Polsce lata 80. to nie tylko stan wojenny, lecz także obrady Okrągłego Stołu. W USA to nie tylko ogólna wesołość, lecz także między innymi zamach na Reagana czy katastrofa Challengera.

W przywoływanej już rozmowie z Sobolewskim nasza patronka mówiła: „[...] sztuka [...] istnieje po to, żeby pomagać nam żyć”. Jeśli sztuka lat 80. pozwala komuś, choćby na chwilę, poczuć się szczęśliwym, to i nasz tom chyba by Słobodzian przypadł do gustu.

Tak to już jest: dawanie radości nie wyklucza wcale podejmowania ważnych problemów, a edukowanie w mniejszych ośrodkach nie wyklucza tworzenia dużego festiwalu. Teoretycznie przebrzmiała estetyka pewnej epoki owocuje po latach nowymi dziełami.



Niech ten tom będzie dla Czytelników różyczką: furtką do krainy o wielu twarzach, których kilka, lecz nie wszystkie, chcieliśmy Wam pokazać.

Niech ten tom będzie także różyczką, którą oddajemy – ponad czasem i ograniczeniami – pani Joli.

*Korzystałem między innymi z artykułów: Na co potrzebne mi kino. Spotkanie z Jolantą Słobodzian („Kino” 1992, nr 4, s. 16–19) i K. Surmiak-Domańska, Spływał z niej czerwony dywan („Wysokie Obcasy” nr 21, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 27 maja 2000 roku, s. 10–19) oraz z wywiadu Spadamy we wszystkich kierunkach („Odra” 2013, nr 11, s. 47–51).*

*Mariusz Koryciński  
Milanówek, 26 lipca 2016*

# CZĘŚĆ 1

## *W orbicie polityki*

### **Wprowadzenie**

Pierwsza część tomu została poświęcona stosunkowi artystów do polityki: od niepodejmowania tego zagadnienia i zgłębiania świata wewnętrznych przeżyć lub świata sztuki, aż po zabranie głosu w sprawach ideologicznych. W sekcji tej znajdziemy artykuły opisujące, w jaki sposób artysta i sztuka mogą być wykorzystywani przez różne grupy (nie tylko partie polityczne), oraz jak wytworzone przez systemy polityczne narzędzia manipulacji mogą być – w celu ich wyśmiania – przez sztukę zawłaszczane.

Sekcję otwiera Robert Zybrant artykułem pt. *Wrocławskie organizacje opozycyjno-kontrkulturowe a powstanie Pomarańczowej Alternatywy*. Autor tekstu najpierw zwięźle kreśli sytuację polityczną w Polsce na początku lat 80. Później zastanawia się nad specyfiką Wrocławia (miasta położonego nieopodal granic z Niemcami i ówczesną Czechosłowacją) oraz działających na jego terenie ośrodków kulturalnych (Teatr Grotowskiego). Następnie charakteryzuje wybrane organizacje opozycyjno-kontrkulturowe, zwracając uwagę na specyfikę przygotowywanych przez nie happeningów. Istota tych wydarzeń sprowadzała się najczęściej do wyśmiania władzy przez odwołanie się na przykład do mechanizmów propagandy. Z artykułu wyłania się obraz niezależnej, aktywnej części społeczeństwa, pomysłowej zarówno jeśli chodzi o kwestie organizacyjne, jak i artystyczne, przede wszystkim zaś niezwykle nowa-

torskiej. Opisane przez Zybranta czynniki umożliwiły wykształcenie się Pomarańczowej Alternatywy: ogólnopolskiego ruchu happenin-gowego, ośmieszającego absurdu PRL-u.

W kolejnym artykule zatytułowanym *PRL-owski teatr absurdu, czyli jak Witkacy stał się kobietą* Aneta Jabłońska opisuje nie tylko recepcję twórczości pisarza i malarza Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 80., lecz także cały szereg czynników politycznych, które doprowadziły do powtórnego pochówku autora *Szewców*. Jabłońska zauważa, że to nastroje polityczne decydowały o sposobie postrzegania dzieła Witkacego. Jako przykład podaje, że jeszcze w 1984 roku władze PRL-u nie miały najmniejszej ochoty włączyć w publiczny dyskurs obywatelskiej organizacji – Towarzystwa im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. Sytuacja zmieniła się zaledwie cztery lata później, kiedy polscy politycy dołożyli wszelkich starań (między innymi kontaktowali się z moskiewskimi władzami, ambasadorami, konsulem polskim i ukraińskim), aby sprowadzić zwłoki Witkacego, pochowanego w Jeziorach na Ukrainie, do Polski i wyprawić mu uroczysty pogrzeb w Zakopanem. Jabłońska w swoim tekście zastanawia się również nad przyczynami samobójczej śmierci Witkiewicza. Jedną z nich były antytotitarne przekonania pisarza, który panicznie bał się niewoli rosyjskiej. Autorka artykułu próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego władza wybrała właśnie Witkacego na symbol pisarza narodowego.

Kolejne teksty wiążą się nie tyle z ograniczającymi jednostki, nadrzędnymi mechanizmami nadzoru lub propagandy, lecz z indywidualnym stosunkiem artystów do ideologii i polityki. Przedstawiamy tu zarówno artystę polskiego, rozpoczynającego karierę na początku lat 80. (dzięki czemu pozostajemy w kontekście komunizmu), jak i artystów brytyjskich (dzięki czemu zapowiadamy kolejny dział tej książki, skupiający się na muzykach anglojęzycznych), krytykujących jednak w swoim dziele totalitaryzmy.

Michał Pranke w artykule *I to było wyjście, czyli Maciuś Wariat Marcina Świetlickiego* analizuje mniej znane, debiutanckie

opowiadanie poety. Według niego prozatorski debiut autora powieści *Dwanaście* zarysowuje najważniejsze wątki (miłość, samotność, neurozę, autotematyzm) oraz inspiracje (Wojaczek, Bursa) pojawiające się w całej dalszej twórczości Świetlickiego. Autor artykułu omawia także specyficzną formę opowiadania: zbliżoną do strategii diarystycznej, posługującej się wzmożoną introspekcją oraz mocno zsubiektywizowanym, idiolektalnym językiem. Ponadto wskazuje i opisuje intertekstualność opowiadania. Jego artykuł przedstawia Świetlickiego w nowym świetle: nie jako dojrzałego poetę, lecz jako niedoświadczonego jeszcze prozaika-debiutanta.

Na marginesie rozważań Prankego można zastanowić się nad zagadnieniami przez niego nierozwijanymi: dlaczego Świetlicki nie ustosunkowuje się do wydarzeń politycznych w kraju – w roku powstania utworu wprowadzono przecież w Polsce stan wojenny – choć w dalszej twórczości będzie to niejednokrotnie robić? Czy jego decyzja może być interpretowana, paradoksalnie, jako niezgoda na sytuację polityczną w kraju? Lub przeciwnie: jako chęć uwolnienia się od tematów związanych z polityką i patriotyzmem, kojarzonych z polskim kinem lub literaturą? Być może jednak żaden z tych tropów nie jest właściwy, a na powstanie *Macusia Wariata* nie miała wpływu sytuacja polityczna w kraju?

O krytyce totalitaryzmu w postaci komiksu pisze w kolejnym artykule pt. *„Dobry wieczór, Londynie...” Społeczno-polityczna rewolucja w komiksowych kadrach na przykładzie powieści graficznej V jak Vendetta Alana Moore’a i Davida Lloyd’a* Wojciech Lewandowski. Na początku przedstawia periodyzację historii komiksu od końca XIX wieku oraz podkreśla znaczenie Brytyjczyków w rozwoju powieści graficznej. Wskazuje także moment, w którym twórcy dostrzegli potencjał komiksu jako medium politycznie zaangażowanego. Rysownicy i scenarzyści zaczęli komentować czasy – w których żyli – na różne sposoby, między innymi poprzez krytykę polityków oraz propagowanie określonych postaw społecznych, a komiksy stały się narzędziem politycznej agitacji. Lewandowski przypomina o znaczeniu lat 80. XX wieku

jako okresu dojrzewania medium. Wtedy właśnie zaczyna ukazywać się choćby cykl *Strażnicy* Moore'a i Gibbonsa, uznawany nie tylko za jedną z najważniejszych powieści graficznych, ale także za jedną z najważniejszych powieści w ogóle (na przykład według „Time'a”). Autor tekstu skupia się jednak na innym komiksie Moore'a pt. *V jak Vendetta*, analizując go pod kątem ukazywania społecznej rewolucji oraz indywidualnego buntu przeciw totalitarnemu zniewoleniu.

Jak można zauważyć, zebrane w sekcji artykuły łączy nie tylko refleksja nad miejscem polityki i bieżących wydarzeń w twórczości artystycznej, ale także próba odpowiedzi na pytanie: jakimi sposobami włączyć swój głos do dyskursu publicznego? Autorzy tekstów zebranych w tej części odpowiadają: posługując się znanym i lubianym twórcą narodowym, pisząc poczytny komiks lub w końcu – zrzeszając się i organizując wspólną manifestację. Rozbawiającą utrapione społeczeństwo i rozbijającą władzę, niezależnie od szerokości geograficznej.

Robert Zybrant

## **Wrocławskie organizacje opozycyjno-kontrkulturowe z lat 80. XX wieku i ich wpływ na powstanie Pomarańczowej Alternatywy**

Trudno nie przyznać racji Pawłowi Malendowiczowi, który twierdzi, że Pomarańczowa Alternatywa była „najbardziej kolorowym przejawem polskiej opozycji antykomunistycznej”<sup>1</sup>. Wrocławscy happenery wypracowali unikatową technikę kontestacji, łączącą wyraziste przesłanie opozycyjne z elementem artystycznym. Ich akcje zachwycały groteskowym humorem, urzekały nieokiełznaną ludycznością, olśniewały spontanicznością i nieprzewidywalnością. Stanowiły „wyspy” ożywczego zamętu, dryfujące na morzu zrytualizowanego, spetryfikowanego, o władniętego inercją komunizmu. Nie przesadzimy, twierdząc, że Pomarańczowa Alternatywa była jednym z najoryginalniejszych ruchów społecznych funkcjonujących w XX wieku.

Jednocześnie należy pamiętać, że nic nie rodzi się w próżni. Zasada ta obowiązuje także w przypadku wrocławskiego ruchu happeningowego, którego historia zawiera w sobie echa działalności licznych organizacji antykomunistyczno-kontrkulturowych. Prezentowany tekst ma na celu przedstawienie najbardziej znaczących polskich grup i organizacji, które wpłynęły na powstanie Pomarańczowej Alternatywy.

### **Sytuacja polityczno-społeczna w ostatniej dekadzie PRL-u**

Dnia 1 lipca 1980 roku wprowadzono – bez wcześniejszych informacji i konsultacji społecznych – podwyżkę cen części artykułów spożywczych, przede wszystkim niektórych gatunków mięsa<sup>2</sup>. Decyzja władzy okazała się brzemienna w skutkach. W odpowiedzi na wzrost cen

<sup>1</sup> P. Malendowicz, *Polityczny wymiar kontestacji młodzieżowej w Polsce od lat siedemdziesiątych XX wieku*, Piła 2008, s. 47.

<sup>2</sup> A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski*, Warszawa 2007, s. 423.

w wielu polskich miastach zaczęło dochodzić do strajków, które szybko przybierały na sile, przemieniając się w ogólnorobotniczy bunt w obronie praw pracowniczych<sup>3</sup>. Skala protestu, który w odróżnieniu od wcześniejszych wystąpień odbywał się przede wszystkim w zakładach pracy, wymusiła na władzy ustępstwa i realizację części postulatów przedstawianych przez rodzącą się Solidarność<sup>4</sup>.

Zmiany, które zaszły w Polsce po fali sierpniowych strajków, stworzyły klimat sprzyjający powstawaniu i rozwojowi młodzieżowych organizacji opozycyjnych. Jednym z osiągnięć protestów była możliwość legalnego zrzeszania<sup>5</sup>. Sierpniowe wystąpienia zaowocowały silną erupcją studencko-młodzieżowych inicjatyw antykomunistycznych, skupiających zarówno osoby sympatyzujące z oficjalną opozycją solidarnościową, jak i członków antysystemowych subkultur młodzieżowych, które – o czym informuje Marek Wierzbicki – na przełomie lat 70. i 80. przeżywały bujny rozkwit<sup>6</sup>.

„W ostatniej dekadzie PRL – pisze Wierzbicki – młodzież stanowiła nie tylko liczną, ale i ważną część społeczeństwa. [...] Coraz częściej to starsi chcieli naśladować młodych, a nie – jak to dawniej bywało – na odwrót. [...] Warunki bytowania i funkcjonowania w społeczeństwie oraz specyficzny rozwój kulturalny decydowały o ich niepowtarzalnej – w stosunku do wcześniejszych i późniejszych pokoleń – tożsamości”<sup>7</sup>. Wzrost aktywności środowisk młodzieżowych potęgowała indolencja władzy ludowej, która – na co wskazuje z kolei Wiesław Kot – nie była w stanie wygrać batalii o młode pokolenie<sup>8</sup>. Zamiast angażować się w budowę państwa komunistycznego, które nie potrafiło zaspokoić społecznych aspiracji, młodzież coraz częściej uciekała w opozycję, zarówno solidarnościową, jak i kontrkulturową.

Władze partyjne – o czym informuje Jerzy Eisler – „z nieskrywaną niechęcią tolerowały Solidarność na scenie politycznej”<sup>9</sup>. W polskim

<sup>3</sup> A. Friszke, *Polska. Losy państwa i narodu: 1939–1989*, Warszawa 2003, s. 367.

<sup>4</sup> W. Pronobis, *Polska i świat w XX wieku*, Warszawa 1991, s. 479.

<sup>5</sup> Tamże, s. 478.

<sup>6</sup> M. Wierzbicki, *Młodzież w PRL*, Warszawa 2009, s. 176.

<sup>7</sup> Tenże, *Ostatni bunt*, Warszawa 2013, s. 223.

<sup>8</sup> W. Kot, *PRL. Czas nonsensu. Polskie dekady. Kronika naszych czasów 1956–1990*, Poznań 2008, s. 200.

<sup>9</sup> J. Eisler, „Polskie miesiące” czyli kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008, s. 55.

społeczeństwie narastało przekonanie, że system komunistyczny, który nie mógł pozwolić sobie na całkowitą utratę kontroli nad swoimi poddanymi, zdecyduje się rozwiązać problem wzmożonej aktywności społeczeństwa metodami militarnymi<sup>10</sup>. Jak pisze Karol Janowski:

Kierownictwo partii od samego początku sierpniowej „rewolty” trafnie zdefiniowało niebezpieczeństwo grożące porządkowi realno-socjalistycznemu ze strony Solidarności. [...] Istota problemu zawierała się w następującym pytaniu: czy system społeczno-polityczny w ówczesnym, niezmiennym dotąd zasadniczo kształcie, zachowującym uprzywilejowaną pozycję PZPR, niezdolnej do przyjęcia i zrealizowania inicjatywy przeobrażeń oczekiwanych i akceptowanych przez większość społeczeństwa, był zdolny do przekształceń strukturalnych i politycznych dopuszczających do wpływu na władzę zorganizowane siły ułożone poza uznawanymi przez establishment strukturami<sup>11</sup>.

Władza odpowiedziała na to pytanie w wyjątkowo brutalny sposób, wprowadzając w nocy z 12 na 13 grudnia 1981 roku stan wojenny na terenie całego kraju. Miliony Polaków dowiedziało się o decyzji kierownictwa partii, gdy po włączeniu w niedzielę 13 grudnia 1981 roku telewizora „okazało się, że ich pociechy nie mogą obejrzeć rano swojego ulubionego programu”<sup>12</sup>. W zamian transmitowano orędzie generała Wojciecha Jaruzelskiego, informującego o ukonstytuowaniu się Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego (WRON).

Następstwem wprowadzenia stanu wojennego był wybuch licznych akcji strajkowych, brutalnie pacyfikowanych przez oddziały służb porządkowych<sup>13</sup>. Szczególnie intensywne protesty przeprowadzali robotnicy Śląska<sup>14</sup>. Grudniowe strajki miały oczywiście dla polskiego społeczeń-

<sup>10</sup> K. Devlin, B. Porter, J. B. de Weydenthal, *Polski dramat*, tłum. J. Radożycki i M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1991, s. 129.

<sup>11</sup> K. B. Janowski, *Źródła i przebieg zmiany politycznej w Polsce (1980–1989)*, Toruń 2004, s. 88.

<sup>12</sup> J. Muszyńska, A. Osiak, D. Wojtera, *Obraz codzienności w prasie stanu wojennego: Gdańsk, Kraków, Warszawa*, Warszawa 2006, s. 55.

<sup>13</sup> L. Podhorecki, *Historia najnowsza. Świat i Polska: 1939–1999*, Warszawa 2000, s. 338.

<sup>14</sup> A. Paczkowski, dz. cyt., s.352.



czeństwa spore znaczenie, ale ich rozmiary były znacznie mniejsze, niż prognozowała władza<sup>15</sup>. Fala antykomunistycznych protestów objęła swym zasięgiem również ośrodki uniwersyteckie, w których zajęcia zawieszono do 3 stycznia<sup>16</sup>. Mimo zakazu władzy na oficjalnie nieczynnych uczelniach gromadzili się studenci oraz pracownicy uniwersyteccy, którzy niejednokrotnie decydowali się na okupację budynków. Protesty uniwersyteckie, dzieląc los strajków w zakładach pracy, zostały szybko stłumione przez agresywnie interweniujące organy porządkowe<sup>17</sup>.

Kłęsa grudniowych strajków zaowocowała wśród opozycjonistów dyskusją nad sensownością dalszej walki z reżimem komunistycznym, zwłaszcza tej prowadzonej z wykorzystaniem standardowych technik oporu. Debata ta stała się szczególnie zażarta po wystąpieniach z 31 sierpnia 1982 roku, które nazywano największymi manifestacjami ulicznymi w czasie panowania władzy ludowej<sup>18</sup>. Zorganizowane w rocznicę podpisania Porozumień Sierpniowych masowe demonstracje, podczas których swój sprzeciw wobec działań reżimu komunistycznego wyrażali nie tylko robotnicy, ale także studenci, licealiści i zwykli obywatele, zostały brutalnie stłumione przez oddziały ZOMO i MO, które w kilku miastach otworzyły do manifestujących ogień. Szczególnie tragicznie protest zakończył się w Lubinie, w którym zmarło trzech strajkujących<sup>19</sup>. Ofiary śmiertelne były także w Gdańsku i Wrocławiu<sup>20</sup>. Wydarzenia te wymusiły na znacznej części społeczeństwa ustępstwa i rezygnację z tradycyjnych praktyk kontestacyjnych, które były obciążone zbyt wielkim ryzykiem bezpośredniej konfrontacji z coraz brutalniej interweniującymi oddziałami porządkowymi. Coraz większą popularnością zaczęły się cieszyć alternatywne formy sprzeciwu.

<sup>15</sup> A. L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 510.

<sup>16</sup> W. Pronobis, dz. cyt., s. 483.

<sup>17</sup> A. L. Sowa, dz. cyt., s. 511.

<sup>18</sup> B. Międzybrodzki, *Ostatni wielki zryw Solidarności. 31 sierpnia 1982 roku na łamach prasy rządowej*, <http://histmag.org/Ostatni-wielki-zryw-Solidarnosci.-31-sierpnia-1982-roku-na-lamach-prasy-rzadowej-3736> (dostęp: 20.01.2016).

<sup>19</sup> A. Paczkowski, dz. cyt., s. 426.

<sup>20</sup> Tamże.

„W okresie stanu wojennego i po jego zakończeniu – pisze Jarosław Wąsowicz – humor i satyra należały do szerokiej gamy oręża wykorzystywanego przez podziemie w walce z władzą”<sup>21</sup>. Po 13 grudnia 1981 roku polskie społeczeństwo zaczęło wykazywać zainteresowanie kulturą niezależną. Szczególną pomysłowością w opracowywaniu nowych technik oporu odznaczały się środowiska młodzieżowo-studenckie, które w ironii i dowcipie dostrzegły skuteczną broń antykomunistyczną<sup>22</sup>.

### **Wrocławskie organizacje opozycyjno-kontrkulturowe funkcjonujące w latach 80.**

Wrocławskie struktury opozycyjne na tle innych antykomunistycznych organizacji, grup czy związków, które działały w Polsce na początku lat 80., odznaczały się precyzyjnym programem społeczno-politycznym. Jak pisze Padraic Kenney: „Opozycja wrocławska wyróżniała się [...] w kilku aspektach. Po pierwsze, dominowała tzw. opozycja konkretna, a więc ci, którzy stawiali sobie konkretne, nieraz wręcz pozytywistyczne cele. Samorządy szkolne i fabryczne były tu bardziej rozbudowane, a zarazem bardziej opozycyjnie nastawione niż w innych rejonach Polski”<sup>23</sup>. Nazywając wrocławskie środowisko antykomunistyczne „opozycją konkretną”, warto wspomnieć, że to właśnie Wrocław stał się pierwszym miastem w Polsce, w którym odbyły się manifestacje ekologiczne, organizowane przede wszystkim przez grupy studenckie i licealne. Oczywiście studencko-licealne struktury opozycyjne powstawały w ostatniej dekadzie komunizmu na terenie całego kraju.

Jakie czynniki wpłynęły na tak wzmożoną aktywność wrocławskiej młodzieży? Dlaczego to właśnie Wrocław stał się miejscem narodzin polskiego ruchu happeningowego? Zacytujmy w tym miejscu raz jeszcze Kenney’a, który pisze:

<sup>21</sup> J. Wąsowicz, *Niezależny ruch młodzieżowy w Gdańsku w latach 1981–1989*, Gdańsk 2012, s. 495.

<sup>22</sup> Więcej na temat humoru i satyry jako broni wykorzystywanej przez opozycjonistów w czasie stanu wojennego zob. W. Polak, *Śmiech na trudne czasy. Humor i satyra niezależna w stanie wojennym i w latach następnych (13 XII 1981–31 XII 1989)*, Gdańsk 2007.

<sup>23</sup> P. Kenney, *Wrocławskie zadymy*, Wrocław 2007, s. 6.

To, co wrocławianom wydawało się oczywiste, było nieznanie gdzie indziej. Na ten wybór taktyki składało się kilka okoliczności [...] Rozbicie przez milicję kilku młodych ugrupowań, działających w podziemiu, zmuszało też do poszukiwania nowych rozwiązań. Niektórzy wskazują na specyfikę miasta – usytuowanego bliżej Berlina i Pragi niż Warszawy – w którego strukturze demograficznej dominują ludzie młodzi i którego mieszkańcy w istocie pochodzą z całej Polski, po powojennych przymusowych wysiedleniach i przesiedleniach<sup>24</sup>.

Nie należy zapominać również o sile oddziaływania wrocławskich tradycji teatralnych, które odegrały w powstaniu polskiego ruchu happeningowego rolę równie istotną, jak czynnik demograficzno-socjologiczny. To właśnie we Wrocławiu funkcjonował Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego, inspirujący rzesze młodych artystów, którzy w latach 80. – pisze Grzegorz Kowalski – „jak nigdy dotąd [...] byli częścią zrewoltowanego społeczeństwa”<sup>25</sup>. Artyści teatralni stanowili jedną z najaktywniejszych grup wchodzących w skład Pomarańczowej Alternatywy.

### Ruch Nowej Kultury, „Ultraakademia”

Część badaczy za właściwy początek procesu formowania się Pomarańczowej Alternatywy uznaje moment powstania Ruchu Nowej Kultury (RNK)<sup>26</sup>. Organizacja ta została stworzona na Uniwersytecie Wrocławskim w 1980 roku<sup>27</sup>. Jej powstanie ma więc ścisły związek z posierpniowym rozluźnieniem, skutkującym wzrostem poziomu aktywności wrocławskiej młodzieży, która zaczęła zrzeszać się w liczne samorzady, grupy opozycyjne, organizacje artystyczne. Głównymi

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> J. Wawrzyniak, *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Warszawa 2011, s. 480.

<sup>26</sup> J. Dardzińska, K. Dolata, *Wstęp*, w: *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987–1989)*, red. J. Dardzińska i K. Dolata, Wrocław 2011, s. 25.

<sup>27</sup> Tamże, s. 25.

pomysłodawcami RNK byli Jacek Drobny<sup>28</sup> i Andrzej Dziewit<sup>29</sup>. Do grupy należeli również między innymi Waldemar Fydrych (późniejszy lider Pomarańczowej Alternatywy), Wiesław Cupała, Piotr Adamcio i Piotr Starzyński<sup>30</sup>. Łącznie organizacja – jak podaje Monika Litwińska – zrzeszała od 100 do 150 członków<sup>31</sup>.

Główną formą działalności grupy były wydarzenia bliskie happeningowej konwencji. Jedną z najbardziej znanych akcji Ruchu był happening „Przełamywanie asymetrii”, zorganizowany w listopadzie 1980 roku. Akcja zgromadziła kilkanaście osób, które przez kilka godzin przechadzały się po wrocławskich ulicach z transparentem z napisem „Asymetria”. Oddajmy w tym miejscu głos Fydrychowi, który wspominając wydarzenie pisze:

<sup>28</sup> Jacek Drobny (ur. 1958) – działacz opozycyjny, student Uniwersytetu Wrocławskiego (1977–1981), współzałożyciel Ruchu Nowej Kultury (1980), współorganizator strajku solidarnościowego na UW (1981), redaktor pisma anarchistycznego „Tematy” (1981), założyciel Klubów Rzeczypospolitej Samorządnej Wolność – Sprawiedliwość – Niepodległość (1981), w czasie stanu wojennego zatrzymany i internowany, działacz podziemnego NZS, założyciel i przewodniczący Samorządu Studenckiego Uniwersytetu Wrocławskiego, prezydent Świdnicy (1990 – 1991).

<sup>29</sup> Andrzej Dziewit (ur. 1955–2014) – politolog, działacz ewangelizacyjny, współzałożyciel Ruchu Nowej Kultury (1980), organizator manifestacji we Wrocławiu (1981), działacz Ruchu Światło-Życie (OAZA) (od 1984), wolontariusz zaangażowany w kampanie antynarkotykowe, związany ze środowiskiem muzycznym.

<sup>30</sup> Waldemar Fydrych (ur. 1953) – happener, artysta, animator kultury, absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego (1980), członek Studenckiego Komitetu Solidarności we Wrocławiu (1977–1980), współtwórca podziemnej gazety SKS „Podaj Dalej”, działacz Komitetu Założycielskiego NZS Uniwersytetu Wrocławskiego (od 1980), członek Ruchu Nowej Kultury (od 1980), autor *Manifestu surrealizmu socjalistycznego*, uczestnik strajku na UW (1981), współtwórca, redaktor, autor podziemnego pisma kontrkulturowego „Pomarańczowa Alternatywa” (1981), lider ruchu happeningowego Pomarańczowa Alternatywa (1986–1990), współorganizator ponad trzydziestu akcji happeningowych, wielokrotnie zatrzymywany i aresztowany, rozpracowywany przez Wydział III WUSW (1988–1989), kandydat do Senatu (1989), członek Stowarzyszenia Wolnego Słowa (od 2003), współpomysłodawca i uczestnik akcji poparcia dla ukraińskiej pomarańczowej rewolucji (2004–2005), organizator happeningów w czasie wyborów do parlamentu (2007), autor kilku książek. Zob. *Opozycja w PRL. Słownik biograficzny 1956–1989*, red. J. Skórzyński, P. Sowiński i M. Strasz, Warszawa 2002, s. 96–97; W. Fydrych, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Wrocław–Warszawa 2001, s. 7–201; tenże, *Major*, Warszawa 2013.

<sup>31</sup> Zob. M. Litwińska, *WiP kontra PRL. Ruch „Wolność i Pokój” 1985–1989*, Kraków 2015, s. 206.

Happening „Przełamywanie asymetrii” był akcją czysto konceptualną. Idea przekraczania asymetrii sama w sobie stanowiła tutaj wartość niezależną od rozwiązań formalnych, bo czymże jest przekraczanie asymetrii? Czy powrotem do symetrii, czy też pójściem w nieznanne? Czy symetria jest pierwotnym porządkiem, czy tylko miejscem zaczepienia, punktem oparcia dla egzystującego w niepewności umysłu?<sup>32</sup>.

Ruch Nowej Kultury prowadził intensywną działalność wydawniczą. Pierwszym pismem grupy była „Gazeta A”, na łamach której ukazał się *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego* Fydrycha. „Gazeta A” – pisze „Major” – była „jedyną gazetką artystyczną w schyłkowych czasach komunizmu, która łączyła twórczą kontestację z nowymi propozycjami estetycznymi”<sup>33</sup>. Pismo to, godząc wyraziste przesłanie polityczne z tematyką kulturalną, nawiązywało do happeningowej działalności Ruchu.

Kolejnym organem prasowym grupy było pismo humorystyczno-satyryczne „Pomarańczowa Alternatywa”, wydawane w czasie wystąpienia studentów Uniwersytetu Wrocławskiego w listopadzie i grudniu 1981 roku. Od samego początku „Pomarańczowa Alternatywa” wzbudzała ambiwalentne odczucia. Satyryczne ostrze gazety było wymierzone bowiem nie tylko w system komunistyczny, ale także w przybierające z każdym dniem na sile strajki studenckie, które dość szybko objęły swym zasięgiem także inne wrocławskie uczelnie. W końcu „Pomarańczowa Alternatywa” znalazła się pod lupą Uczelnianego Komitetu Strajkowego Uniwersytetu Wrocławskiego, który podjął decyzję o ocenzurowaniu gazetki. Następnie zaś zakazał jej drukowania. W wyniku konfliktu z uczelnianymi władzami Ruch przeniósł swoją działalność do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, w której organizował imprezy kulturalne. Wprowadzenie stanu wojennego przyniosło ostateczny kres działalności organizacji.

Decyzja komunistycznej władzy wymusiła na dotychczasowych kontestatorach i członkach organizacji kontrkulturowych zmianę sposobu działania. Część opozycjonistów postanowiła skupić się na życiu

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> W. Fydrych, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, s. 95.

rodzinnym. Inni z kolei zaangażowali się w poszukiwanie alternatywnych dróg oporu. Niektórzy z byłych działaczy Ruchu Nowej Kultury zajęli się budową podziemnych struktur solidarnościowych. Działalność kontestacyjno-artystyczną kontynuował Waldemar Fydrych, powołując w 1982 roku „Ultraakademię”. Funkcjonując w ramach nowej grupy jako „profesor sztuki wojennej”, zajmował się malowaniem na wrocławskich murach wizerunków krasnoludków. Należy w tym miejscu wspomnieć o emanacji „Ultraakademii”, czyli o Katedrze Malarstwa Taktycznego, powołanej w celu manifestowania „geniusza sztuki wojennej tworzonej w czasie błyskotliwych akcji na miejskich murach”<sup>34</sup>.

Dla części badaczy to właśnie z powstaniem „Ultraakademii” wiąże się właściwy początek Pomarańczowej Alternatywy. Twierdzenie to jest jedynie częściowo prawdziwe. Główną gałęzią działalności wrocławskiego ruchu były bowiem akcje happeningowe, których członkowie „Ultraakademii” nie przeprowadzali. Z drugiej jednak strony wizerunek krasnoludka, którym Fydrych „zdobił” w czasie stanu wojennego mury polskich miast, stał się głównym znakiem rozpoznawczym Pomarańczowej Alternatywy.

### Ruch „Wolność i Pokój”

Badając genezę Pomarańczowej Alternatywy, nie sposób nie wspomnieć o Ruchu „Wolność i Pokój” (WiP). Była to antykomunistyczna, pacyfistyczna, ekologiczna organizacja polityczno-społeczna, skupiająca różnorodne środowiska młodzieżowe. W skład ruchu wchodził zarówno anarchiści, hippisi, punkowcy, socjaliści, jak i działacze młodzieżowych struktur Solidarności oraz organizacji katolickich. „Wipowcy” nie tylko sympatyzowali z Pomarańczową Alternatywą, ale również często z nią współpracowali. Wielu „pomarańczowych” happeningów było jednocześnie aktywnymi działaczami WiP-u. Organizacje te łączyły także związki ideowo-programowe (o ile można w przypadku Pomarańczowej Alternatywy mówić o skonkretyzowanym programie społeczno-politycznym). Obydwa ruchy wykorzystywały wreszcie zbliżone, nacechowane pacyfizmem metody kontestacji.

<sup>34</sup> B. Dobosz, W. Fydrych, *Hokus Pokus, czyli Pomarańczowa Alternatywa*, Wrocław 1989, s. 30.

WiP powstał w 1985 roku w Podkowie Leśnej podczas strajku głodowego w obronie Marka Adamskiego, który za odmowę złożenia wojskowej przysięgi został skazany na karę więzienia. Akcja protestacyjna zakończyła się konferencją, podczas której zapowiedziano utworzenie organizacji, formalnie powołanej 14 kwietnia 1985 roku. WiP był ruchem ogólnopolskim, działającym w wielu miastach. Szczególną aktywnością odznaczał się w Warszawie, Gdańsku i Wrocławiu, w którym struktury członkowskie organizacji wyróżniały się wyjątkowym pluralizmem i zróżnicowaniem. Wrocławski WiP skupiał zarówno socjalistów i anarchistów (Leszka Budrewicza, Marka Krakowskiego, Zuzannę Dąbrowską), jak i osoby sympatyzujące z nurtem konserwatywno-katolickim (Jerzego Żurkę, Tomasza Wackę).

Rdzeniem działalności ruchu była aktywność antykomunistyczno-pacyfistyczna. „Wipowcy” przeprowadzali demonstracje, przemarsze, głodówki, strajki okupacyjne. Organizowali także liczne akcje protestacyjne w obronie osób odbywających karę więzienia za odmowę złożenia przysięgi wojskowej. Kolejnym obszarem działalności ruchu była ekologia, na którą nacisk kładziono przede wszystkim we Wrocławiu. Od samego początku istnienia wrocławski WiP niezwykle intensywnie angażował się w ochronę środowiska naturalnego. To właśnie we Wrocławiu odbyły się pierwsze w Europie Środkowej manifestacje przeciwko elektrowniom jądrowym. Najbardziej znanymi akcjami wrocławskich ekologów były „czarne marsze” – demonstracje przeciwko działalności zakładów chemicznych w Siechnicach, które zanieczyszczały wodę we Wrocławiu i pobliskich miastach. Ruch prowadził także działalność kulturalną, organizując happeningi, wykłady, wystawy, koncerty.

WiP szybko zyskał sympatię młodzieży, stając się jedną z najważniejszych i najbardziej znanych organizacji młodego pokolenia ostatniej dekady komunizmu. Echo działań ruchu dotarło także za granicę.

WiP – pisze Saraczyńska – „to jedna z ciekawszych i ważniejszych formacji opozycyjnych w Polsce drugiej połowy lat 80. Można nawet stwierdzić, że z wyjątkiem Solidarności żaden ruch nie wywarł tak znacznego wpływu na młode pokolenie – nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie Środkowej. Jego sposób działania okazał się nośny

i zyskał poparcie oraz naśladowców na Węgrzech, w Czechosłowacji, NRD, na Ukrainie i w Europie Zachodniej”<sup>35</sup>.

Z czasem popularność ruchu zaczęła słabnąć. Dodatkowo od początku 1988 roku WiP zmagał się z szybko narastającym kryzysem, spowodowanym nieumiejętnością wypracowania jednolitego stanowiska programowo-ideowego przez zróżnicowane światopoglądowo struktury członkowskie organizacji. Jak pisze Anna Smółka-Gnauck: „Pluralizm ideowy, początkowo stanowiący siłę ruchu, zaczął przeradzać się w słabość”<sup>36</sup>. Formalny koniec organizacji nastąpił w 1992 roku.

### „Dwunastka”

Jedną z najbardziej popularnych organizacji młodzieżowych drugiej połowy lat 80. była „Dwunastka”. Stanowiła ona nieformalną grupą samorządową, założoną w 1986 roku przez studentów Uniwersytetu Wrocławskiego, którzy wywodzili się ze środowisk duszpasterstwa akademickiego – przede wszystkim z formacji „Dominik” – organizacji opozycyjnych oraz niezależnego ruchu wydawniczego. Głównym celem samorządu było „stworzenie atrakcyjnej i dostępnej dla wszystkich studentów formuły działań i rozbudzenie społeczności studenckiej”<sup>37</sup>. Akcje grupy – jak pisze Jolanta Popińska – „były próbą nowego typu, a zarazem łącznikiem między środowiskami oficjalnymi i konspiracyjnymi, co z dzisiejszej perspektywy można ocenić jako zapowiedź nowych czasów”<sup>38</sup>. Agata Saraczyńska pisze z kolei, że „Dwunastka w swoich działaniach posuwała się dalej niż grupy studenckie gdziekolwiek indziej w Polsce. [...] stała się znanym znakiem firmowym dla wszelkiego rodzaju seminariów, imprez”<sup>39</sup>. Stosowana przez samorząd taktyka polityczno-artystycznej prowokacji szybko przypadła do gustu wrocławskiej młodzieży, która dostrzegła w działalności studentów nową jakość kontestacji.

<sup>35</sup> P. Kenney, *Wrocławskie zadymy*, s. 115.

<sup>36</sup> A. Smółka-Gnauck, *Między wolnością a pokojem. Zarys historii Ruchu „Wolność i Pokój”*, Warszawa 2012, s. 26.

<sup>37</sup> J. Popińska, *Na pograniczu jawności i podziemia. Niezależna grupa samorządowa „Dwunastka” na Uniwersytecie Wrocławskim*, w: *Młodzież w oporze społecznym 1944–1989*, red. M. Kała i Ł. Kamiński, Wrocław 2002, s. 151.

<sup>38</sup> Tamże, s. 141.

<sup>39</sup> P. Kenney, *Wrocławskie zadymy*, s. 214.



Zakres działań samorządu obejmował zarówno tradycyjne metody sprzeciwu, jak i nowe style protestu. „Dwunastka” zajmowała się świadczeniem pomocy socjalno-bytowej osobom związanym ze środowiskiem studenckim, przeprowadzaniem akcji protestacyjnych w obronie pokrzywdzonych przez komunistyczny reżim, organizacją wydarzeń o charakterze kulturalnym. Prawdziwą popularność przysporzyła jednak „Dwunastce” działalność happeningowa. W latach 1986–1987 samorząd zorganizował kilka akcji ulicznych, które odbiły się szerokim echem nie tylko we Wrocławiu. Przyjrzyjmy się w tym miejscu bliżej najgłośniejszemu happeningowi organizacji.

W maju 1986 roku działacze „Dwunastki” odbyli kilkugodzinną przejażdżkę ulicami Wrocławia wynajętym autobusem wycieczkowym „Fredruś”<sup>40</sup>. Oddajmy głos Krzysztofowi Jakubczykowi, który wspominając to wydarzenie, pisze:

[Przejażdżka zaczęła się] w okolicy Uniwersytetu, pojechaliśmy pod akademiki, najpierw na pl. Grunwaldzki, potem na osiedle Politechniki na Wittiga. W trakcie jazdy pojawiły się różne transparenty, część przygotowanych wcześniej, część wykonana spontanicznie, m.in. „Uwolnić niedźwiedzia” – gdy przejeżdżaliśmy koło ZOO. [...] Transparent, który przeszedł do legendy, był to transparent z napisem „Solidność zwycięży”, wypisany słynną czcionką Solidarności [...]. Pod naszym kierownictwem autobus wykonał jeszcze przejażdżkę na ul. Sienkiewicza, gdzie zatrzymał się pod mieszkaniem Józefa Pinióra i Władka Frasyńskiuka – wówczas aresztowanego. Były to symboliczne pozdrowienia od młodzieży dla naszych ówczesnych idoli, legendarnych postaci Wrocławia<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Fredruś – odkryty autobus turystyczny wyprodukowany na bazie Jelcza. Od 1975 roku stanowił własność Towarzystwa Miłośników Wrocławia, które wykorzystywało go w celach wycieczkowych. Nazwa autobusu ma związek z trasą zwiedzania, która rozpoczynała się przy pomniku Aleksandra Fredry, znajdującego się w centrum Wrocławia.

<sup>41</sup> K. Jakubczak, *Kształtowanie się zjawiska Pomarańczowej Alternatywy*, w: *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni!*, s. 289.

Happening wywoływał wśród wrocławskich przechodniów ambiwalentne odczucia. U części mieszkańców widok pokrytego kolorowymi transparentami pojazdu, kierowanego przez grupę rozweselonych przebierańców, śpiewających komunistyczne pieśni i skandujących socjalistyczne hasła, budził wyraźny niesmak. Inni z kolei patrzyli na „Fredrusia” i jego dziwacznych pasażerów z zaciekawieniem, dostrzegając w akcji „Dwunastki” „oazę całkowitej wolności”<sup>42</sup>. Po około dwóch godzinach jazdy autobus został zatrzymany przez dwa milicyjne radiowozy. Akcja służb porządkowych, legitymujących na środku drogi uczestników happeningu, którzy nie byli bynajmniej zaniepokojeni zaistniałą sytuacją, wywołała spore zamieszanie i sensację. Milicjanci „nie byli pewni, co zrobić z tymi wariatami w sombrerach i innych dziwacznych nakryciach głowy, śpiewających niewinne piosenki. Impreza trwała dalej w komendzie milicji, gdzie funkcjonariuszy próbowano zaprosić do tańca”<sup>43</sup>. Obawiając się ośmieszenia, milicja szybko zwolniła wszystkich uczestników happeningu do domu.

Akcja „Dwunastki” zdobyła rozgłos nie tylko we Wrocławiu, ale także w całej Polsce. Poczynaniami grupy byli szczególnie zafascynowani uczniowie szkół średnich, których ocena tradycyjnych metod antykomunistycznych stawała się coraz bardziej krytyczna. Samorządowi udało się wypracować nową, atrakcyjną formułę oporu. Przemawiała ona do młodego pokolenia skuteczniej niż działalność Ruchu Nowej Kultury, którego program – wyłożony przez Fydrycha w niejasnym, by nie powiedzieć, bełkotliwym *Manifeście Surrealizmu Socjalistycznego* – był zrozumiały jedynie przez garstkę najwierniejszych uczniów „Majora”. Od bezpośredniej kontestacji reżimu działacze „Dwunastki” woleli żartobliwe naśladowanie peerelowskiego ładu. Zamiast otwarcie sprzeciwić się władzy ludowej, prześmiewczo afirmowali porządek komunistyczny, przedstawiając jego groteskową karykaturę w postaci przesiąkniętego drwinami happeningu, którego znaczenie w drugiej połowie lat 80. gwałtownie wzrastało.

Z dnia na dzień akcje happeningowe stały się we Wrocławiu jednym z podstawowych sposobów wyrażania poglądów politycznych. Funkcja kontestacyjna nie była jednak jedyną rolą spełnianą przez happening, któ-

<sup>42</sup> P. Kenney, *Rewolucyjny karnawał. Europa Środkowa 1989*, tłum. P. Szymor, Wrocław 2005, s. 194.

<sup>43</sup> Tamże, s. 192.

ry umożliwił ekspresję artystyczną, gwarantował dobrą zabawę i przezwycięzenie nudy. Młodzi buntownicy – oceniający negatywnie nie tylko system komunistyczny, ale także poczynania Solidarności, której skuteczność coraz częściej kwestionowano – odnaleźli w sztuce happeningowej nie tylko atrakcyjną formułę protestu, ale także źródło ekscytujących przeżyć. Za sprawą działań „Wipowców” oraz członków „Dwunastki” alternatywne metody antykomunistyczne zaczęły zdobywać coraz większy poklask i uznanie.

### **Zakończenie: początek „pomarańczowej” rewolucji**

Działalność wrocławskich organizacji młodzieżowych, które funkcjonowały w ostatniej dekadzie komunizmu, stworzyła klimat sprzyjający rozwojowi nowych inicjatyw opozycyjno-kontrkulturowych. Zachęcony kolejnymi sukcesami Ruchu WiP i „Dwunastki”, Waldemar Fydrych postanowił zaangażować się w działalność happeningową intensywniej, systematycznie organizując cieszące się coraz większą popularnością akcje uliczne. Idee zawarte w *Manifestie Surrealizmu Socjalistycznego* zaczęły być coraz bardziej czytelne. Odżyły hasła Ruchu Nowej Kultury. Ponownie zaczęto sięgać do pisma „Pomarańczowa Alternatywa”, którego surrealistyczny styl okrzyknięto skutecznym narzędziem walki z absurdalnością systemu komunistycznego.

Wokół Fydrycha skupiła się grupa kreatywnych, dobrze zorganizowanych studentów, którzy często działali w strukturach antykomunistycznych lub należeli do organizacji artystycznych. Szeregi grupy „Majora” zaczęli zasilać także bardziej doświadczeni opozycjoniści. W skład Pomarańczowej Alternatywy wchodził również licealiści, którzy często mieli konspiracyjne doświadczenie związane z działalnością wydawniczą oraz kolportażem ulotek i plakatów. Wszystkie te osoby łączyła niechęć do komunizmu oraz potrzeba wyswobodzenia się z więzów tradycyjnych schematów kontestacyjnych. W formule happeningowej dostrzeżono broń o sporej sile rażenia.

Głównymi pomysłodawcami i najbardziej aktywnymi uczestnikami pierwszych akcji grupy Fydrycha byli: Wiesław Cupała, Robert Jezierski, Paweł Kocięba-Żabski, Krzysztof Jakubczak, Cezary Ka-

sprzak, Alicja Grzymalska, Jolanta Skiba, Andrzej Kielar, Ewa Ka-pała, Małgorzata Waśkiel. Działania happeningów niejednokrotnie wspomagały osoby należące do oficjalnej opozycji. Na szczególną uwagę zasługuje Józef Pinior, który w 1980 roku wraz z Władysławem Frasyniukiem organizował struktury Solidarności na Dolnym Śląsku. Z Fydrychem współpracowali także robotnicy wrocławskich zakładów, którzy pomagali w wykonaniu happeningowych rekwizytów. Warto wspomnieć także o „ciotkach rewolucji”, czyli o starszych kobietach, które wspierały działaczy w trakcie potyczek ze służbami porządkowymi.

Dnia 1 czerwca 1987 roku ekipa „Majora” zorganizowała happening pod hasłem „Krasnoludki na Świdnickiej”. Niektórzy historycy uznają tę datę za właściwy początek Pomarańczowej Alternatywy, która od tego momentu przeprowadzała regularne akcje aż do 1989 roku. Echo poczynań „Majora” szybko dotarło do innych większych miast w Polsce, inspirując środowiska młodzieżowe w Warszawie, Trójmieście, Lublinie, Łodzi, Poznaniu czy Olsztynie. W ciągu kilku miesięcy z lokalnej grupy kontrkulturowej Pomarańczowa Alternatywa przemieniła się w ogólnopolski ruch, który skupiał zarówno środowiska antykomunistycznych kontestatorów, jak i grupy artystyczne. „Pomarańczowa” fala zalała całą Polskę.

Kiedy więc powstała Pomarańczowa Alternatywa? Odpowiedź na to pytanie nie jest oczywista. Jako ogólnopolski ruch powstała między rokiem 1987 a 1988. W momencie, w którym fala zainteresowania kierowaną przez „Majora” grupą dotarła do innych polskich miast. Jako organizacja kontestacyjno-artystyczna Pomarańczowa Alternatywa powstała znacznie wcześniej, bo już w 1980 roku, czyli w momencie założenia Ruchu Nowej Kultury, którego działalność nie cieszyła się jednak zbyt wielką popularnością. Niezależnie od wszelkich wątpliwości należy pamiętać, że zjawisko Pomarańczowej Alternatywy nie narodziło się w próżni. Nieporozumieniem jest definiowanie polskiego ruchu happeningowego jako autonomicznego zjawiska kulturowego, nieskażonego zewnętrznymi wpływami, nieodwołującego się do europejskich tradycji kontrkulturowych. Należy mieć na uwadze, że ruch ten, mimo że odznaczał się niepowtarzalnością, był jednym z ogniw niekończącego się łańcucha zjawisk kontestacyjnych.

### Bibliografia

- Devlin Kevin, Porter Brus, de Weydenthal Jan B., *Polski dramat. 1980 – 1982*, tłum. J. Radożycki i M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1991.
- Dobosz Bogdan, Fydrych Waldemar, *Hokus Pokus, czyli Pomarańczowa Alternatywa*, Wrocław 1989.
- Eisler Jerzy, „*Polskie miesiące*” czyli kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008.
- Friszke Andrzej, *Polska. Losy państwa i narodu: 1939–1989*, Warszawa 2003.
- Fydrych Waldemar, *Major*, Warszawa 2013.
- Fydrych Waldemar, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Wrocław–Warszawa 2001.
- Janowski Karol B., *Źródła i przebieg zmiany politycznej w Polsce (1980–1989)*, Toruń 2004.
- Kenney Padraic, *Rewolucyjny karnawał. Europa Środkowa 1989*, tłum. P. Szymor, Wrocław 2005.
- Kenney Padraic, *Wrocławskie zadymy*, oprac. E. Dyczek, Wrocław 2007.
- Kot Wiesław, *PRL. Czas nonsensu. Polskie dekady. Kronika naszych czasów 1956–1990*, Poznań 2008.
- Litwińska Monika, *WiP kontra PRL. Ruch Wolność i Pokój 1985–1989*, Kraków 2015.
- Malendowicz Paweł, *Polityczny wymiar kontestacji młodzieżowej w Polsce od lat siedemdziesiątych XX wieku*, Piła 2008.
- Muszyńska Jolanta, Osiak Aneta, Wojtera Dorota, *Obraz codzienności w prasie stanu wojennego: Gdańsk, Kraków, Warszawa*, Warszawa 2006.
- Opozycja w PRL. Słownik biograficzny 1956–1989*, red. J. Skórzyński, P. Sowiński i M. Strasz, Warszawa 2002.
- Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski*, Warszawa 2007.
- Podhorecki Leszek, *Historia najnowsza. Świat i Polska: 1939–1999*, Warszawa 2000.

Polak Wojciech, *Śmiech na trudne czasy. Humor i satyra niezależna w stanie wojennym i w latach następnym (13 XII 1981–31 XII 1989)*, Gdańsk 2007.

Popińska Jolanta, *Na pograniczu jawności i podziemia. Niezależna grupa samorządowa „Dwunastka” na Uniwersytecie Wrocławskim*, w: *Młódzież w oporze społecznym 1944–1989*, red. M. Kała i Ł. Kamiński, Wrocław 2002, s. 138–151.

Pronobis Witold, *Polska i świat w XX wieku*, Warszawa 1991.

Smółka-Gnauck Anna, *Między wolnością a pokojem. Zarys historii Ruchu „Wolność i Pokój”*, Warszawa 2012.

Sowa Andrzej Leon, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011.

Wawrzyniak Joanna, *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Warszawa 2011.

Wąsowicz Jarosław, *Niezależny ruch młodzieżowy w Gdańsku w latach 1981–1989*, Gdańsk 2012.

Wierzbicki Marek, *Młódzież w PRL*, Warszawa 2009.

Wierzbicki Marek, *Ostatni bunt. Młódzieżowa opozycja polityczna u schyłku PRL. 1980–1990. Fakty, konteksty, interpretacje*, Warszawa 2013.

*Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987–1989)*, red. J. Dardzińska i K. Dolata, Wrocław 2011.



Aneta Jabłońska

## **PRL-owski teatr absurdu, czyli jak Witkacy stał się kobietą**

*Babci – Krystynie Przewłockiej*

„Witkiewicz położył się pod drzewem w pogodny dzień 18.09.1939, przeciął sobie żyły ręki i zmarł z upływu krwi: wylało się z niego jej tyle, że trzeba było jego zwłoki wyrąbywać siekierą z marynarki, która zmieniła się w stwardniały skrzep po jednej stronie jego ciała”<sup>1</sup>. To słowa Zygmunta Kałużyńskiego, napisane w 1988 roku z okazji powtórne- go pochówku autora *Matki*. Skąd Kałużyński wiedział, że w 1939 roku, w małej wsi Jezioro odrąbywano ciało Witkacego siekierą z marynarki? Przecież go tam wtedy nie było, a ci którzy byli ani wspomnieli o sie- kierce, czy stwardniałym skrzepie krwi... Cóż, tej zagadki rozwiązać już teraz nie sposób.

Pozostają jednak jeszcze inne nierozwikłane, witkacowskie łami- główki. Chociażby takie: co zaintrygowało w Witkacym PRL-owskie władze? Dlaczego obchodzona w 1985 roku 100-rocznica urodzin Wit- kiewicza odbiła się szerokim echem w późniejszej recepcji jego dzieł? Kto w 1988 roku zdecydował, że zwłoki Witkacego wrócą do Polski i w końcu, kto był organizatorem jego zakopiańskiego pogrzebu?

Rzecz jasna, te pytania nie wyczerpują szeregu innych, jeszcze nie- odkrytych witkacowskich tajemnic. Na pewno jednak, choćby w naj- mniejszym stopniu pozwolą zrekonstruować historię istnienia postaci Witkacego w polskim dyskursie publicznym lat 80.

### **CZĘŚĆ I – WITKACY’85**

#### **PRL-owskie urodziny**

Od czasu wielkich propagandowych obchodów „1000-lecia Pol- ski” zarządzonych przez Władysława Gomułkę komunistyczne władze

---

<sup>1</sup> Z. Kałużyński, *Chichot z tamtego świata*, „Polityka” 1988, nr 20, s. 4-5.



pokochały jubileusze. Zwłaszcza takie, które dawały się przekształcić w propagandowe teatrum.

W 1985r. w harmonogramie państwowych obchodów zapisano: „100. rocznica urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza”. Brzmi ładnie i okrągåło. Spodobało się nawet UNESCO, które zdecydowało, rocznicę tę umieścić w kalendarzu imprez obchodzonych na świecie i uznało rok 1985 rokiem Witkacego<sup>2</sup>. Trudno jest rozwikłać węzeł gordyjski i odpowiedzieć na pytanie, kto był pierwszym poruszycielem jubileuszowej maszyny. Dość powiedzieć, że sprawa dla polskich władz była i ważna, i honorowa. Przede wszystkim trzeba było się światu przedstawić z jak najlepszej strony – obywatela z za granicy mieli zostać przekonani, że PRL to system świetnie zorganizowany, ceniący i szanujący dorobek polskiej kultury i jej twórców.

Dopomóc w realizacji tych celów miał specjalnie na tę okazję utworzony Komitet ds. Obchodów 100. Rocznicy Urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza. Komitet musiał działać szybko. Trzeba było zająć się układaniem programów przedstawień teatralnych i wystaw. Koniecznością też było wydanie dzieł Witkiewicza. Niestety w składzie Komitetu nie znalazł się nikt, kto zajmował się życiem i twórczością Witkacego. W zasadzie dołąd nie wiadomo, kto, poza ministrem, zasiadał w organizacyjnej radzie...<sup>3</sup>

Efekty propagandowych starań uczczenia jubileuszu Witkacego można by uznać za godne pochwały. W rocznicę urodzin Witkiewicza, 24 lutego 1985 roku w Centrum Sztuki Studio zorganizowano wielce uroczystą fetę, która otwierała całoroczne obchody urodzin Witkace-

<sup>2</sup> Informacja o ustanowieniu przez UNESCO rok 1985 rokiem Witkiewicza została opublikowana w „Biuletynie Polskiego Komitetu do Spraw Unesco” oraz w czasopiśmie „Tak i Nie”, zob. „Biuletyn Polskiego Komitetu do Spraw Unesco”, styczeń-czerwiec 1985, nr 1-2; „Tak i Nie” 1985, nr 7. Jednak, co ciekawe, przedstawicielka Polskiego Komitetu do spraw UNESCO, Joanna Markiewicz poinformowała mnie, że: „Nie udało [...] się do tej pory odnaleźć w dokumentach Polskiego Komitetu do spraw UNESCO informacji dotyczących ustanowienia przez UNESCO roku Witkacego w 1985 r.” (wiadomość z dnia 5.07.2016). Podobną wiadomość otrzymałam od przedstawicielki Stałego Przedstawicielstwa RP przy UNESCO, Olgi Ostrowskiej, która napisała: „Skontaktowałam się z sekretariatem UNESCO, z osobą, która zajmuje się rocznicami pod patronatem UNESCO i z przykrością muszę poinformować [...], że po przeprowadzonych poszukiwaniach, UNESCO nie odnalazło najmniejszej wzmianki o obchodach takiej rocznicy. Może to oznaczać, że UNESCO nie posiada dobrze zorganizowanego archiwum z tamtego okresu lub że obchody tej rocznicy w UNESCO nigdy nie miały miejsca” (wiadomość z dnia 22.08.2016).

<sup>3</sup> Zob. P. Rudzki, *Witkacy na scenach PRL-u*, Wrocław 2013.

go<sup>4</sup>. Wzniosłym zwieńczeniem imprezy było nadanie imienia jubilata jednej ze scen teatru Studio.

Ponadto, w każdym miesiącu roku 1985 (poza dwoma wakacyjnymi) grano co najmniej cztery premiery witkiewiczowskich przedstawień. W sumie wystawiono 39 sztuk Witkiewicza. To jednak nie wszystko. Do listy osiągnięć Komitetu ds. Obchodów 100. rocznicy urodzin Stanisława Ignacego należy dodać wydane w „Złotej Serii” PIW-u pięciotomowe dzieła wybrane jubilata. Z większym zapałem zaczęto też publikować artykuły poświęcone autorowi Szewców<sup>5</sup>.

Zestawienie imponujące. PRL-owskiemu systemowi promującemu polską kulturę można by wystawić najlepsze noty. Można by. Gdyby nie kilka ciemnych rys deformujących ten sielankowy obraz. Komplikacje zaczęły się pojawiać już podczas imprezy w Centrum Sztuki Studio. Otóż chcąc nieco urozmaicić fetę, a także podkreślić ważność wydarzenia z nią związanego, kierownictwo Studia zdecydowało się wydać okolicznościowe koperty pocztowe. Na znaczkach umieszczono reprodukcje obrazów Witkacego, na stemplu wypisano „100. rocznica urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza. Warszawa 1985”, w środku pieczęci widniał zaś podpis Witkacego. Rzecz tylko w tym, że podobizna, która miała przedstawiać Witkiewicza ukazywała twarz jego przyjaciela Tadeusza Langiera... Najwyraźniej jeden z portretów wykonanych przez Witkacego wzięto za autoportret.

Owocem pośpiechu i chęci uzyskania natychmiastowych, efektywnych rezultatów było także wydanie dzieł wybranych Witkacego w „Złotej Serii”. Mimo publikacji owych pięciu tomów Polacy wciąż mieli trudność z dotarciem do innych utworów i pism teoretycznych Witkiewicza, pozostających w rozproszeniu. Badacze Witkacego choć wysunęli propozycję krytycznego opracowania całego pisarskiego dorobku Stanisława Ignacego, to jednak „propozycja nie została przyjęta. Zdecydowano się załatwić sprawę doraźnie [...] wyborem dzieł literackich. Zmarnowana została wielka szansa”<sup>6</sup>.

W jubileuszowym roku dziennikarze prasowi wykazali się ogromną pracowitością. Opublikowano aż 141 tekstów (nie licząc recenzji teatral-

<sup>4</sup> Zob. A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*.

<sup>5</sup> Zob. P. Rudzki, dz. cyt.

<sup>6</sup> E. Piotrowska, *O Roku Witkacego – mówi doc. dr Janusz Degler z Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Nurt” 1986, nr 4, s. 31.

nych) poświęconych Witkacemu. Można byłoby zatem mieć nadzieję, że ta powalająca liczba artykułów, drukowanych także w prasie codziennej<sup>7</sup>, sprawi, że polska publiczność Witkiewicza zrozumie i polubi. Niestety, byłaby to nadzieja płonna. Wśród tej masy publikacji trudno znaleźć konstruktywną i intelektualnie bogatą analizę twórczości jubilata.

Przemożna większość proponowanych tekstów to „artykuły powielające [...] najbardziej obiegowe, stereotypowe sądy i opinie (jeszcze dobrze jeśli nie plotki, przekłamania czy zwyczajne merytoryczne błędy)”<sup>8</sup>. Prasa skupiona była przede wszystkim na szukaniu szokujących sensacji w biografii Witkacego, a nie na odkrywaniu i tłumaczeniu szerszemu gronu sensów ukrytych w jego dziele. Takie nastawienie dziennikarzy musiało przynieść bolesne efekty, całkowicie odmienne od tych, których mogliśmy się spodziewać. „[...] Czytelnik gazet odnosi w końcu wrażenie, że międzynarodową fetę urządzono Witkiewiczowi głównie dlatego, że zdarzyło mu się kiedyś zapakować do kieszeni restauracyjny sznycel z jajkiem; wszystkie inne powody rysują się już znacznie mniej wyraziście”<sup>9</sup> – celnie spuentowała tę prasową ocenę jubilata Małgorzata Szpakowska.

Paradoksalna sytuacja – z jednej strony „uczuciem dumy powinno nas napełniać to, że twórczość tego wybitnego Polaka uznana została za trwałe dziedzictwo kultury”<sup>10</sup>, z drugiej zaś trzeba pamiętać, że „artysta sięga po alkohol i narkotyki, a choć tworzone pod ich wpływem obrazy i utwory nazywa »eksperymentowaniem na sobie samym«, tak naprawdę trudno mu zapanować nad nałogiem”<sup>11</sup>.

Publiczność została postawiona przed dylematem: co wybrać? Traktować Witkacego jako wyjątkowo utalentowanego rodaka, dumę narodu, czy może skazać go na zapomnienie, nie pozwolić, aby jego „alkoholowo-narkotykowe” dzieła weszły do kanonu polskiej kultury? Zdaje się, że Polacy wciąż nie potrafili odpowiedzieć na to pytanie...

<sup>7</sup> Zob. m.in. *Twarze Witkacego*, „Głos Wybrzeża” 1985, nr 257, s. 3; *Ostatnie akcenty obchodów roku Witkacego*, „Trybuna Ludu” 1985, nr 273, s. 8. Małgorzata Szpakowska konkluduje ten stan rzeczy następująco: „Ale w Roku Witkiewiczowskim zapragnęły artykułów okolicznościowych nie tylko wyspecjalizowane miesięczniki, lecz właściwie wszystkie niemal pisma, także codzienne”. M. Szpakowska, *Heca z Witkacym*, „Dialog” 1985, nr 12, s. 90.

<sup>8</sup> A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, s. 6.

<sup>9</sup> M. Szpakowska, dz. cyt., s. 90.

<sup>10</sup> M. Czarnecki, *Fetowanie Witkacego*, „Dziennik Polski” 1985, nr 46, s. 4.

<sup>11</sup> H. Wach – Malicka, *Witkacy*, „Dziennik Zachodni” 1985, nr 16, s. 5.

### Sto lat w Zakopanem!

„W teatrze rocznicowa feta poniosła całkowite fiasko”<sup>12</sup>. Reżyserzy traktowali Witkacego nazbyt realistycznie. Zbyt rzetelnie starano się, by ze sceny nie przeniknęła nawet odrobina nieprzyzwoitości abstrakcyjnego myślenia. Nie zapomniano o podkreślaniu dość specyficznie rozumianej aktualności historiozofii Witkacego. Ówczesna interpretacja sztuk Witkiewicza raziła brakiem artystycznego kunsztu na każdym poziomie teatralnego rzemiosła<sup>13</sup>. W przeważającej większości przedstawienia były „niechlujnie wyreżyserowane, fatalnie grane, przerażały pustką myślową albo prymitywnymi aluzjami”<sup>14</sup>.

Jedno tylko wydarzenie teatralne napawało optymizmem i nieco osładzało gorzki smak nieudanych premier witkacowskich sztuk. Może dlatego, że nie było ono ani zaplanowane, ani zorganizowane przez Komitet. Dnia 24 lutego 1985 roku, kiedy w Warszawie w Centrum Sztuki Studio na oficjalnej uczcie otwierającej Rok Witkacego prezentowano świeżo wydane kartki pocztowe, młodzi aktorzy z krakowskiej szkoły teatralnej przygotowywali się do premierowego przedstawienia *Witkacy – Autoparodia*.

Spektakl inaugurował działalność założonego przez nich teatru, którego patronem został Stanisław Ignacy Witkiewicz. Ci, którzy zasiedli na widowni Teatru Witkacego, „do dziś pamiętają niezwykłą atmosferę beztroskiej, nieco zwariowanej i absurdalnej zabawy, która w tamtym ponurym okresie zarażała nas śmiechem i działała niemal jak katharsis. Publiczność nie chciała puścić aktorów ze sceny, a ci ochoczo powtarzali po kilka razy ulubione piosenki (*Kupiłam sobie nocnik...; Kobieto, z którą żyję, powinnaś mieć czerwony płaszcz*) i niektóre nonsensowne skecze. Przedstawienie przedłużało się nieraz do samego świtu”<sup>15</sup>.

„Menadżerowie od kultury”<sup>16</sup>, jak nazywali siebie artyści Teatru Witkiewicza, również postanowili uczcić okrągłe urodziny swego patrona,

<sup>12</sup> J. Sieradzki, *Nuda z Witkacym*, „Dialog” 1985, nr 12, s. 99.

<sup>13</sup> Zob. T. L. Stankiewiczówna, *Gyubalowy świat*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 18, s. 9, E. Baniewicz, *Trudno znaleźć receptę*, „Teatr” 1985, nr 6, s. 24, D. Poskuta – Włodek, *Jeszcze raz Witkacy*, „Słowo Powszechne” 1985, nr 63, s. 4.

<sup>14</sup> E. Piotrowska, dz. cyt., s. 31.

<sup>15</sup> J. Degler, *O Teatrze Witkacego*, Teatr Witkacego, <http://www.witkacy.pl/o-teatrze-witkacego.html> (dostęp: 15.09.2016).

<sup>16</sup> K. Karwat, *Teatr bez statusu*, „TAK i NIE” 1985, nr 24, s. 9.

odzierając jednak ów jubileusz z patetycznej oficjalności i państwowej urzędniczości. Po raz pierwszy zorganizowano Zakopiańskie Prezentacje Artystyczne. Program Prezentacji obejmował wystawy, projekcje filmowe, koncerty i liczne spektakle.

Najciekawsze były jednak „Posiady”, czyli wielogodzinne, wieczorne „rozmowy istotne” dotyczące między innymi refleksji wywołanych przez aktualnie grane w teatrze przedstawienia, światopoglądu Witkacego oraz jego miejsca i znaczenia we współczesnej kulturze. Dyskutantami byli przede wszystkim młodzi ludzie, chcący jak najlepiej zrozumieć i poznać Witkiewicza.

## CZĘŚĆ II – WITKACY’88

### Wojnę o Witkacego wygrywa PRL...

Kolejnym ważnym momentem w PRL-owskiej biografii Witkacego była powzięta przez komunistyczne władze w 1988 roku decyzja o sprowadzeniu zwłok Witkiewicza do Polski. Co sprawiło, że nagle przypomniano sobie o spoczywającym w Jeziorach Witkacym? Zdaje się, że złożyło się na tę decyzję wiele intratnych politycznie czynników. Zapewne nie miały wpływu na postanowienie władz miały też prośby i listy uzasadniające konieczność sprowadzenia do Polski zwłok Witkiewicza, wysyłane zarówno przez instytucje kulturalne, jak i osoby prywatne.

Już w 1947 roku przyjaciele Witkacego – Jerzy E. Płomieński oraz Tadeusz Kotarbiński – próbowali doprowadzić do powtórnego pochowania pisarza w Zakopanem na cmentarzu na Pęksowym Brzyzku, na którym znajdują się również mogiły jego rodziców. Nie powiodły się te starania. Redaktor „Dziennika Zachodniego” tak argumentuje ówczesną niechęć rządu do podjęcia jakichkolwiek działań w tej sprawie: „[...] wtedy pozycja Witkacego »ekscentryka« i »dziwaka« była jeszcze raczej wątpliwa i dwuznaczna, na co u progu lat 50. nałożyły się oskarżenia o burżuazyjny nihilizm, wynaturzony formizm i wrogi stosunek do rewolucji”<sup>17</sup>.

O powrót Stanisława Ignacego Witkiewicza walczył również płk. Włodzimierz Ziemiański, który jako pierwszy znalazł w Jeziorach cia-

<sup>17</sup> M. Skocza, *Witkacego powrót do domu*, „Dziennik Zachodni” 1988, nr 3, s. 6.

ło pisarza. Ziemiański „setkę z górą kopii dokumentów przesłał zainteresowanym – osobom prywatnym i placówkom kultury, władzom Zakopanego, badaczom twórczości Witkacego, teatrowi jego imienia”<sup>18</sup>. Pułkownik zwrócił się też po pomoc do Czesława Miłosza i Jarosława Iwaszkiewicza, ówczesnego prezesa Związku Literatów Polskich. Autor *Brzeziny* odpowiedział: „Sprawa ta leży bardzo na sercu nie tylko mnie, ale całemu ZLP. Wszczyналиśmy ją kilkakrotnie, natrafia jednak zawsze na punkty trudne do przezwyciężenia...”<sup>19</sup>.

Z owymi „punktami” skonfrontował się także Zdzisław Dolatkowski. I on ich jednak nie pokonał. Dolatkowski, którego „Witkiewicz zaszczycił [...] swoją przyjaźnią”<sup>20</sup>, postanowił założyć Towarzystwo im. Witkiewicza. Głównym celem organizacji miało być „aktywne uczestnictwo w kształtowaniu życia umysłowego [...] »w stylu gniewnych« przy pomocy wykorzystania atrakcyjności wielkiego nazwiska naszego Mistrza, jako hasła mającego przyciągnąć ludzi twórczych i oryginalnych”<sup>21</sup>.

Hasło okazało się niebywale chwytliwe. W 1984 roku towarzystwo zaczęło istnieć. Na liście członków figurowało ponad 200 osób. Wszyscy zrzeszeni ustalili jednomyślnie, że najlepszym sposobem inauguracji ich działalności będzie sprowadzenie zwłok „Mistrza” do Polski i wyprawienie mu uroczystego pogrzebu.

Do realizacji tego zamysłu brakowało tylko dwóch detali: oficjalnej zgody władz na aktywne uczestnictwo Towarzystwa w życiu publicznym oraz pieniędzy, pochodzących między innymi ze środków państwowych. Werdykt rządzących rozczarował prawie 200 osób, szczególnie Dolatkowskiego, który komentował: „[...] ta odmowa zniweczyła już w samym zarodku piękne dzieło żarliwej działalności kulturalnej w nowym stylu. Decyzja bowiem zależała od tych biurokratów, których specjalnością jest stemplowanie skrzydeł motyloom i spuszczenie nieposłusznych inicjatyw do kosza”<sup>22</sup>. Ciekawe, dlaczego orędownik stworzenia Towarzystwa im. Witkiewicza nazywa swój

<sup>18</sup> J. Wilczak, *Powrót Witkacego*, „Odrodzenie” 1988, s. 4.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Z. Dolatkowski, *Tak, ale nie*, „Polityka” 1988, nr 18, s. 9.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

projekt nieposłusznym? Czyżby sądził, że idea powtórnego pogrzebu Witkacego w 1984 roku mogła być źle odebrana przez władze?

Jakkolwiek by nie było, jedno wiemy na pewno – w 1987/8 roku PRL-owscy politycy obdarzyli Witkacego szczególnymi względami. Po 48 latach niepamięci nagle przypomniano sobie, że Witkiewicz spoczywa daleko poza granicami Polski, na Polesiu w Jeziorach. Błyskawicznie ustalono, że koniecznością jest sprowadzenie zwłok artysty i wyprawienie mu wystawnego pogrzebu.

„Dlaczego właśnie teraz, a nie – dajmy na to – w 1985 roku, w stulecie urodzin Witkiewicza? Dlaczego właśnie dziś – 14 kwietnia, a nie na przykład w lutym? (miesiącu urodzin) albo we wrześniu? (rocznicę śmierci)”<sup>23</sup> – zapytuje dziennikarka „Świata Młodych”. Za odpowiedź można uznać opinię Romana Dębeckiego, który tłumaczy: „[...] klimat polityczny i po naszej stronie, i po stronie radzieckiej nie sprzyjał podejmowaniu tej sprawy”<sup>24</sup>.

Zmiana „klimatu politycznego” wpłynęła więc także na zmianę stosunku władz do Witkacego, który przestał już być przedstawicielem „burżuazyjnego nihilizmu”<sup>25</sup>, a został „prawdziwym artystą”<sup>26</sup>. Cóż, polityka, jak kobieta – zmienną jest.

Skoro Witkiewicza określono mianem „artysty-rodaka”<sup>27</sup>, to i jego uroczystości pogrzebowej należało nadać charakter państwowy. Trzeba więc było zadbać, aby każdy jej element nabrał odpowiedniego, symbolicznego znaczenia. Ceremonia powinna prezentować możliwie najwyższy poziom umiejętności organizacyjnych władz. Dlatego w jednej z notatek dotyczących planowanego pogrzebu zapisano: „Proponuje się nie powoływać społecznego komitetu sprowadzenia prochów, głównym organizatorem uroczystości powinna być Narodowa Rada Kultury”<sup>28</sup>.

I tak Witkacy znalazł się w rękach władzy, która jeszcze przed czterema laty nie pozwoliła Towarzystwu jego imienia zaistnieć w oficjalnym dyskursie publicznym.

<sup>23</sup> T. Maciszewska, *Powrót*, „Świat Młodych” 1988, nr 61, s. 3.

<sup>24</sup> R. Dębecki, dz. cyt., s. 5.

<sup>25</sup> Zob. J. Wilczak, dz. cyt., s. 4.

<sup>26</sup> Zob. M. Szniak, *Bo grób twój jeszcze odemkną powtórnie*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 80, s. 9.

<sup>27</sup> Zob. tamże.

<sup>28</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka w sprawie sprowadzenia do Polski prochów St. Ignacego Witkiewicza*, ze zbiorów Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 1988.

### Witkacy na Kremlu?

Towarzysze działający w strukturach władz państwowych i partyjnych PRL bardzo się przyłożyli do realizacji swoich założeń. Projekt sprowadzenia ciała Witkacego z Polesia wymagał pokonania wielu skomplikowanych procesów polityczno-administracyjnych. Koniecznością było uzyskanie zgody na ekshumację zwłok.

Teoretycznie takie zezwolenie leżało w kompetencjach republikańskich władz Ukrainy, ale było oczywiste, że z uwagi na propagandowy charakter tego przedsięwzięcia w pierwszym rządzie konieczna będzie decyzja Moskwy. Polskich działaczy czekały więc liczne rozmowy, ustalenia, protokoły, notatki.

Warto ulec pokusie i zrekonstruować przebieg wydarzeń politycznych, które sprawiły, że Witkacy mógł wrócić do Polski. Stefan Okołowicz sądzi, że „decyzja o sprowadzeniu prochów Witkacego zapadła na szczeblu najwyższym, czyli Jaruzelski – Gorbaczow”<sup>29</sup>, także Piotr Rudzki zgadza się z tą opinią<sup>30</sup>. Dokumenty przechowywane w Archiwum Akt Nowych w Warszawie pozwalają jednak podać w wątpliwość powyższe przypuszczenia.

Aleksander Krawczuk, ówczesny minister kultury w liście z listopada 1987 roku do konsula generalnego w Kijowie, Ryszarda Polkowskiego napisał: „[...] w nawiązaniu do wcześniejszej korespondencji i ustaleń poczynionych w czasie wizyty kierownika Wydziału Kultury KC PZPR Tadeusza Sawica w Moskwie, a także dalszych rozmów prowadzonych przez Ambasadę PRL w Moskwie informuję, iż uzyskano zgodę ze strony radzieckiej na ekshumację zwłok Witkacego”<sup>31</sup>.

Słowa ministra potwierdzają, że postanowienie o powtórnym pochówku Witkiewicza wcale nie zostało powzięte podczas pamiętnej rozmowy Jaruzelskiego z Gorbaczowem. W archiwum płk. Wiesława Górnickiego, najbliższego doradcy generała Jaruzelskiego nie można znaleźć najmniejszego śladu zainteresowania sprowadzeniem prochów Witkacego do Polski, a są tam omówione tematy do bezpośrednich rozmów

<sup>29</sup> Cyt. za: J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Kraków 2014, s. 276.

<sup>30</sup> P. Rudzki, dz. cyt., s. 435.

<sup>31</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Od A. Krawczuka do Konsula Generalnego tow. R. Polkowskiego*, ze zbiorów Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 1988.



Jaruzelskiego z Gorbaczowem<sup>32</sup>. Wynika z nich, że głowy państwa były zaprzętnięte wtedy ważniejszymi problemami, głównie znalezieniem sposobu ujawnienia odpowiedzialności Moskwy za zbrodnię katyńską.

Z ministerialnego listu wynika, że to Tadeusz Sawic – kierownik Wydziału Kultury przekonywał moskiewskie władze do zwrócenia zwłok Witkacego Polsce. Jeżeli więc do Moskwy pojechał przedstawiciel Wydziału Kultury, nadawcą cytowanego wyżej listu jest minister kultury, a dokumenty, które udało się odnaleźć, zostały sporządzone przez Wydział Kultury, to przypuszczać chyba wolno, że inicjatorem procesu sprowadzenia Witkacego do kraju mogła być jedna z tych dwóch instytucji: albo Ministerstwo, albo Wydział Kultury. Niewątpliwie natomiast wykonawcą był Wydział Kultury.

Choć Tadeusz Sawic porozumiał się z radzieckimi władzami i uzyskał ich aprobatę dla przedstawionego pomysłu, to dla polskich polityków był to zaledwie początek drogi do uzyskania pełni praw i zorganizowania przewozu ciała artysty oraz uroczystości pogrzebowych.

Aleksander Krawczuk wysłał list do konsula w Kijowie, aby poprosić „o formalne wystąpienie do odpowiednich władz Ukrainy z wnioskiem o ekshumację zwłok St. Witkiewicza, Witkacego i przewiezienie prochów do Polski (Zakopane)”<sup>33</sup>. Prośba ta dobitnie ukazuje dwie kwestie: po pierwsze minister zapomniał, iż artysta, którego chce pochować ze wszystkimi zaszczytami, nosił dwa imiona – Stanisław Ignacy. Po drugie: zgoda samej tylko Moskwy nie wystarczyła. Należało jeszcze dokonać uzgodnień z władzami Ukrainy, które wcale nie musiały odnieść się do polskich planów z entuzjazmem.

Zapewne dlatego konsul generalny w Kijowie, Ryszard Polkowski zobligowany listem ministra Krawczuka postanawia przeprowadzić rozmowy nie z ukraińskim ministrem kultury, lecz z Borysem Iwanienką, kierownikiem partyjnego Wydziału Kultury. Spotyka się z nim 7 grudnia 1987 roku. Celem Polkowskiego jest „zapewnienie B. Iwanienko omówienia sposobu realizacji ekshumacji prochów S. I. Witkiewicza z władzami republikańskimi i obwodowymi USRR”<sup>34</sup>. Konsul ma więc przekonać kierownika, że

<sup>32</sup> *Raporty Wiesława Górnickiego dla gen. Wojciecha Jaruzelskiego 1985-1988, ze zbiorów Archiwum Dokumentacji Historycznej PRL.*

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka dotycząca ekshumacji prochów Stanisława*

strona polska będzie ustalała z Ukrainą każdy szczegół procesu sprowadzenia zwłok Witkacego. Po tej rozmowie Polkowski sporządza notatkę, którą przekazuje Ministerstwu Spraw Zagranicznych w Warszawie i polskiemu ambasadorowi w Moskwie. Na tym jego zadanie się kończy.

Sprawę przejmuje ambasador PRL w Moskwie, Włodzimierz Natorf, który naradza się z Wydziałem Międzynarodowym KC PZPR. Można się domyślać, że celem tych rozmów miało być ustalenie, w jaki sposób strona polska zamierza zrealizować newralgiczne politycznie punkty ekshumacji i pogrzebu Witkacego. Ambasador potrzebował tych informacji, aby móc je przekazać polskiemu Ministerstwu Spraw Zagranicznych, którego zadaniem było już bezpośrednio „uzgodnienie [...] z władzami USRR trybu i formy przekazania urny z prochami S. I. Witkiewicza stronie polskiej”<sup>35</sup>.

Najwyraźniej polski MSZ nie uzyskał jednak od władz USRR szczegółowych informacji lecz jedynie ogólne. Skoro instytucja pośrednicząca zawiodła, trzeba było załatwić rzecz personalnie i bezpośrednio.

Ministerstwo Kultury i Sztuki wzięło sprawy w swoje ręce i odelegowało Andrzeja Michałowskiego do Lwowa. Polityk przybył do miasta 28 lutego 1988 roku i pozostawał tam do 6 marca. Przedstawiciel ministerstwa miał porozumieć się z polskim konsulem we Lwowie i wykonać przydzielone mu zadanie: „[...] uzyskać odpowiedzi na następujące pytania: – forma ekshumacji, warunki sanitarne; – czy ekshumacji dokona strona polska (Bongo), czy radziecka; – sposób przekazania trumny na granicy; – sposób upamiętnienia grobu na cmentarzu we wsi Wielkije Oziera; – skład delegacji polskiej do wsi Wielkije Oziera, udział środków masowego przekazu”<sup>36</sup>.

Michałowski potrzebował aż sześciu dni, aby zebrać wymagane informacje. Można zatem sądzić, że po stronie ukraińskiej nie było woli szybkiego i sprawnego współdziałania z polskim konsulem. Dokonane we Lwowie ustalenia należało jeszcze tylko potwierdzić u radzieckich towarzyszy w Kijowie i już mogły one „stanowić ważny punkt rozmów z Min. Kultury Ukrainy w czasie jego pobytu w Warszawie”<sup>37</sup>.

---

*Ignacego Witkiewicza.*

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka w sprawie sprowadzenia do Polski prochów St. Ignacego Witkiewicza.*

<sup>37</sup> Tamże.

Podsumowując, aby sprowadzenie prochów Witkacego do Polski okazało się możliwe musiały być w to przedsięwzięcie zaangażowane po stronie radzieckiej: Wydział Kultury KC KPZR, Wydział Kultury KC Komunistycznej Partii Ukrainy, Ministerstwo Kultury USRR, a po stronie polskiej trzy wydziały KC PZPR: Wydział Kultury, Wydział Propagandy i Prasy, Wydział Zagraniczny, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Ambasada PRL w Moskwie i Konsulat Generalny PRL we Lwowie.

### „Scenariusz złożenia prochów S. Witkacego”

Choć PRL-owscy politycy uporali się z formalnościami związanymi z rozpoczęciem współpracy z Ukrainą, to wciąż czekało ich wiele zadań. Sekretarz Komitetu Centralnego PZPR zażądał od Wydziału Kultury dostarczenia „notatki informującej o stanie przygotowań do uroczystości wraz ze szczegółowym scenariuszem”<sup>38</sup>. Ponadto, należało się jeszcze skontaktować z Ministerstwem Ochrony Środowiska, władzami Zakopanego i rodziną Witkacego. Trzeba było również zadbać o „nadanie sprawie odpowiedniej oprawy propagandowej”<sup>39</sup>. Tym, rzecz jasna, miał się zająć Wydział Propagandy.

Nie dziwi zatem wcale, że w harmonogramie zajęć na marzec 1988 roku w rubryce „zadania problemowe” zapisano: „Opracowanie scenariusza złożenia prochów S. Witkacego”<sup>40</sup>. Dziwi natomiast bardzo, dlaczego uznano, że pseudonim Witkiewicza to jego nazwisko.

Chociaż już w listopadzie 1987 roku planowano sprowadzenie zwłok Witkacego (czego dowodem jest cytowany tu list Aleksandra Krawczuka), to najprawdopodobniej dopiero w połowie lutego 1988 roku uzyskano oficjalną odpowiedź ukraińskiego ministra kultury i wtedy rzecz stała się pewna.

Politycy musieli działać szybko, ponieważ dowiedzieli się, że „intencją władz PRL i ZSRR jest realizacja przedsięwzięcia przed rocznicą »Układu« i rocznicą »Deklaracji« /do 15 kwietnia 1988/”<sup>41</sup>. Wobec tego poproszono

<sup>38</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka dotycząca ekshumacji prochów Stanisława Ignacego Witkiewicza*.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Plan Wydziału Kultury KC PZPR. Marzec 1988*, ze zbiorów Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 1988.

<sup>41</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka dotycząca ekshumacji prochów Stanisława*

o pomoc Andrzeja Dziuka, dyrektora Teatru im. S. I. Witkiewicza w Zakopanem. Być może zwrócono się do reżysera, żeby ułatwić sobie pracę i przyspieszyć proces organizacji uroczystości. Pobudką, która kierowała władzami, mogła też być chęć zaangażowania w działania państwowe organizacji kulturalnej, która usilnie walczyła o swoją odrębność. Przyczyn tej prośby mogło być wiele, w każdym razie zdecydowano, że: „Do 10 marca [...] Ob. Andrzej Dziuk przedstawi scenariusz uroczystości pochowania S. I. Witkiewicza w Zakopanem (współpraca W. Hasior, Muzeum Tatrzańskie)”<sup>42</sup>.

Mimo że Dziukowi powierzono szczegółowe rozplanowanie przebiegu ceremonii pogrzebowej, to jednak zdecydowanie nie pozwolono mu na twórczą swobodę. To Wydział Kultury wybrał miejsce na cmentarzu, na Pęksowym Brzyzku, w którym miał spocząć Witkacy: „[...] złożenie trumny/urny nastąpi do grobu matki”<sup>43</sup>. Bez pardonu więc rozkopano mogiłę Marii Witkiewiczowej, wyjęto i otworzono trumnę<sup>44</sup>. Pomysłem reżysera nie było również ozdobienie zakopiańskiej drogi na cmentarz sztandarami kultury<sup>45</sup>.

W gestii władzy leżał też wybór gości, którzy otrzymali pozwolenie na czuwanie przy trumnie: „[...] należy uwzględnić następujące osoby: [...] Czesława Okińska /osoba towarzysząca śmierci St. I. Witkiewicza/; prof. Jan Leszczyński – badacz; Bogdan Michalski – badacz; doc. Jan Degler – badacz; Lech Sokół – badacz; Janusz Zakrzeński – aktor; Grzegorz Dubowski – reżyser; Władysław Hasior – twórca; Tadeusz Kantor – twórca”<sup>46</sup>. Bardzo to ładnie ze strony władz, że zechciały wyróżnić swoim zaproszeniem ludzi kultury, a także tych, którzy zajmują się spuścizną Witkacego zawodowo. Tyle tylko, że ówczesny docent (dziś profesor) Degler ma na imię Janusz, nie Jan, a nazwisko Czesławy brzmi Oknińska, nie Okińska. Cóż, błędy są rzeczą ludzką. Takie drobne pomyłki mogą się przytrafić najskrupulatniejszym protokołantom.

---

*Ignacego Witkiewicza.*

<sup>42</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka w sprawie sprowadzenia do Polski prochów St. Ignacego Witkiewicza.*

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Zob. M. Pinkwart, *Wygraliśmy*, Teatr Marczewski, 26 listopada 1994 roku, <http://www.marczewski.pl/236,Aktualnosci-Witkacy-jest-20-do-Xtej-Stanislaw-Ignacy-Witkiewicz-1885-1939-Wygralismy-Maciej-Pinkwart.html> (dostęp: 20.09.2016).

<sup>45</sup> Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka w sprawie sprowadzenia do Polski prochów St. Ignacego Witkiewicza.*

<sup>46</sup> Tamże.

Jednak umieszczenie na liście gości Oknińskiej nieco wytrąca z równowagi. Nawet gdyby w 1988 roku na pogrzeb Witkacego Czesławę zaprosił nie skromny urzędnik Wydziału Kultury, a sam Gorbaczow, i tak by się na nim nie pojawiła. Zmarła w samotności 26 grudnia 1976 roku...<sup>47</sup>.

### Pogrzebowy zgrzyt ironii

Poprzedzony tyłoma staraniami pogrzeb Witkacego w końcu się odbył. Dnia 14 kwietnia 1988 roku przy ulicy Chramcówki 15, około godziny dziesiątej stanął czarny ford firmy BONGO (Biura Opieki nad Grobami Obcokrajowców). Wyniesiono jasną, sosnową trumnę, przykrytą biało-czerwoną flagą. Ustawiono ją w foyer Teatru Witkiewicza, które zdobiły portrety i fotografie, wykonane ręką autora *Szewców*: „Chcieliśmy by przez chwilę przebywał wśród znajomych”<sup>48</sup>, mówił Andrzej Dziuk.

Wartę przy trumnie pełnili odświętnie ubrani goprowcy. Przed teatrem stało kilka tysięcy zniecierpliwionych, zmarzniętych ludzi. Każdy z nich chciał pożegnać Witkacego. Najpierw jednak goście specjali, którzy figurowali na przytaczanej tu już liście. Rodzina, przedstawiciele władz, artyści i badacze otrzymali specjalne znaczki, które uprawniały do uczestnictwa we Mszy św. i zapewniały wstęp na cmentarz na Pęksowym Brzyzku, gdzie miano złożyć trumnę. Społeczna dyscyplina musi być wszędzie...

„O piętnastej górale, w uroczystych brązowych cuchach, po trzykrotnym stuknięciu trumną o próg teatru (symboliczne pożegnanie domu) złożyli ją na górskim wasągu”<sup>49</sup>. „Honor wiezienia wielkiego artysty na miejsce wiecznego spoczynku u boku matki przypadł staremu Sobczakowi – góralowi, który znał osobiście Witkacego”<sup>50</sup>. Za powozem kroczyła cała rzesza ludzi (niektórzy szacują, że nawet około 50 tysięcy<sup>51</sup>), opatulonych w szale i kurtki, mające chronić od śnieżycy. Dzieci niosły wieńce, grała góralska kapela, zimny wiatr smagał policzki, trumna przemierzała powoli Chramcówki, Krupówki, Kościeliską, a czarne sztandary z ozdobnymi dzwoneczkami powiewały spokojnie.

<sup>47</sup> Zob. J. Siedlecka, dz. cyt.

<sup>48</sup> Cyt. za: J. Wilczak, dz. cyt.

<sup>49</sup> A. Malinowska, *Powrót Witkacego*, „Kierunki” 1988, nr 18, s. 14.

<sup>50</sup> J. Rubis, *Znów wśród swoich*, „Echo Krakowa” 1988, nr 76, s. 3.

<sup>51</sup> *Stolica Tatr złożyła hołd Witkacemu*, „Dziennik Polski” 1988, nr 88, s. 6.

W małym, przycementarnym kościele czekają, przygotowani do odprawienia nabożeństwa pogrzebowego, ksiądz profesor Józef Tischner i ksiądz dziekan Władysław Curzydło. Msza trwa bardzo krótko, „po zakończeniu modłów ks. Tischner wygłasza przemówienie, którego obecni nie zapomną”<sup>52</sup>. Nie zapomną ci, którzy je w ogóle usłyszeli. Nie wszyscy mieli tyle szczęścia, bo nie wszystkich kościoł mógł pomieścić. Do wnętrza świątyni weszli tylko posiadacze znaczków. Z myślą o pozostałych uczestnikach pogrzebu na ścianie kościoła zainstalowano głośniki, które miały transmitować przebieg liturgii. Niestety nie spełniły swego zadania, „zamiast słów Ewangelii ks. Tischnera [...] nadawano przez nie od czasu do czasu kilka taktów dyskotekowej muzyki”<sup>53</sup>.

Po mszy żałobnej trumna w asyście obu księży zostaje przeniesiona na pobliski cmentarz. Czas najwyższy na oficjalne przemówienia. Jako pierwszy głos zabiera minister kultury Aleksander Krawczuk, który mówi o Witkacym w wielce podniosłych słowach: oto powrócił nasz rodak, człowiek dla nas ważny, twórca, który wyjechał tylko „dość znany”, a wraca w „glorii i triumfie”<sup>54</sup>.

Kolejnym mówcą jest reprezentant USRR, pisarz Jurij Szczerbak, który zauważa, że chociaż „ziemia ukraińska otworzyła swoje ramiona i oddała Witkiewicza ziemi polskiej”<sup>55</sup>, to i tak część jego zbuntowanej duszy zostanie wśród drzew i traw Ukrainy. Szczerbak przypomina o pobycie Witkacego w Kijowie, twierdząc, że autor *Matki* wróci tam jeszcze nie raz – przez swoje sztuki i utwory. Orator kończy swą wypowiedź sentencjonalnie: „Będziemy szanowali to miejsce (czasowego spoczynku Witkacego w Jeziorach), jak szanujemy naszą przyjaźń, jak szanujemy współpracę literatury Ukrainy i Polski”<sup>56</sup>.

Największym sentymentem wykazał się jednak Stanisław Kołtuniuk, który na znak pamięci o „ziemi ukraińskiej, w której spoczywały i która troskliwie chroniła jego [Witkacego – A. J.] prochy”<sup>57</sup>, w tradycyjnym i bardzo symbolicznym geście rzuca jej garść na trumnę, mówiąc:

<sup>52</sup> L. Sokół, *Pogrzeb Witkiewicza*, „Twórczość” 1988, nr 7, s. 137.

<sup>53</sup> M. Biernacka, *Zakopane w kwietniu...*, „Więź” 1988, nr 9, s. 146.

<sup>54</sup> Zob. M. Szniak, dz.cyt.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> M. Szniak, dz.cyt.

<sup>57</sup> Tamże.

„Niech będzie ona jeszcze jednym symbolem naszej braterskiej przyjaźni narodu polskiego i radzieckiego. Przyjaźni na zawsze”<sup>58</sup>.

„Nie wszystko podczas tej ceremonii wypadło taktownie”<sup>59</sup> – napisał w swoim reportażu Jacek Sieradzki. Dlaczego dziennikarz ocenił tak negatywnie tak perfekcyjnie zaplanowaną uroczystość? Chyba najlepszą odpowiedzią będą słowa profesora Lecha Sokoła: „Zaiste nie bez zgrzytu Ironii odbywało się złożenie do grobu prochów pisarza, który był zawsze daleko od Oficjalności, popełnił samobójstwo 18 września 1939 r., był zawsze kłopotliwy, a teraz doczekał się tak uroczystego pogrzebu”<sup>60</sup>.

### „To kryminalna sprawa!”

Gazety rozpisywały się o przebiegu pogrzebu. Intelktualiści dyskutowali w kularach. Niektórzy składali oficjalne protesty<sup>61</sup>. Mimo wszystko, można było być zadowolonym – Witkiewicza Polsce zwrócono, pogrzeb się odbył, społeczeństwo zaangażowało, a delegaci ze wzruszeniem mówili o polsko-ukraińskiej przyjaźni. Cele PRL-owskich władz zostały osiągnięte. Niedługo jednak cieszone się sukcesem. Już pod koniec kwietnia radość zamieniła się w niepokój. Do partyjnych uszu zaczęły dochodzić słuchy o dziennikarzach, którzy ogłaszają, że to nie Witkacy spoczął w grobie swej matki...

Jako jeden z pierwszych niepewność w sercach Polaków zasiał autor artykułu *Proza życia*. Redaktor nie ujawnia swojego imienia i nazwiska. Stosuje sprytny kamuflaż – otóż, zadzwonił do niego świetnie obeznany w tajnikach antropologii czytelnik, który zastanawia się, dlaczego w prasie nie opublikowano raportu informującego, w jakim stanie rozkładu odnaleziono ciało Witkiewicza i co dokładnie wykazały badania anatomopatologiczne.

Tajemniczy rozmówca zauważa również, że przez 49 lat cmentarz się zmienił i w grobie Witkacego można było omyłkowo pochować innego zmarłego. Dociekliwy czytelnik zapytuje także, jak prezentowało się użębienie odnalezionych szczątków? Jeśli przywiezione z Ukrainy ciało miało zdrowe zęby, to na pewno nie był to Witkacy. Trzeba przyznać

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> L. Sokół, dz. cyt., s. 137.

<sup>61</sup> Zob. Z. Dolatkowski, dz. cyt.

– żaden dziennikarz nie wyśniłby sobie lepszego czytelnika. Artykuł ten ukazał się już 28 kwietnia, a zatem zaledwie 14 dni po pogrzebie.

Najszybciej na powyższe zarzuty zareagowała Jagienka Wilczak, która już 30 kwietnia opublikowała swój artykuł, gdzie wyłożyła: „Grób rozkopano w obecności antropologa, który ponad wszelką wątpliwość stwierdził, że odnaleziono w nim szczątki Witkacego. Znalezione też sprzączkę od paska i okucie laski – nie ma więc wątpliwości, że to był ten grób”<sup>62</sup>. Najwyraźniej nie wszystkich przekonały te tłumaczenia.

Dnia 19 maja ukazuje się felieton *Witkacego śmiech spod regli*, którego autor (anonimowy) pisze wprost: „Impreza propagandowo wypadła doskonale, ale ekshumację sfuszerowano. Para poszła w gwizd”<sup>63</sup>. W tekście tym zostają opisane wszystkie przedmioty znalezione podczas ekshumacji będące niezbitym dowodem na to, że to nie Witkiewicz wrócił do Zakopanego. Otóż, w miejscu rzekomego grobu artysty spoczywała czaszka z pełnym uzębieniem, a przy niej skórzany pasek, guziki od bluzy (rubachy) i obrączka. Co prawda zrobiono zdjęcia wykopanej czaszki, ale kiedy zauważono, że szczyrzy się ona w hollywoodzkim uśmiechu, natychmiast je zlikwidowano. Ponadto felietonista twierdzi, że wszyscy uczestnicy wyprawy do Jezior wiedzieli, że nie Witkacego zamykają w pięknej, sosnowej trumnie....

Co więc wydarzyło się 12 kwietnia 1988 roku w Jeziorach? W zasadzie nic takiego, po prostu ekshumacji dokonała wyłącznie strona ukraińska, która przecież nic o Witkacym nie wiedziała. Kiedy delegacja polska dotarła na ukraińską wieś, ciało było już przygotowane do transportu<sup>64</sup>. Pierwszy prawdy domyślił się Maciej Witkiewicz, stryjeczny wnuk Witkacego. Choć nie widział szczątków swego dziadka, otrzymał on od władz fotografie wykonane podczas ekshumacji oraz znalezione w grobie przedmioty. Te właśnie prywatne drobiazgi sprawiły, że młody Witkiewicz odgadł, iż zaszła fatalna pomyłka.

„Zarówno zdjęcia, jak i »pamiętki« wprawiły mnie w osłupienie. Czaszka miała wszystkie zęby, a przed wyjazdem seniorka naszej rodziny [...], która pamiętała Witkacego, przypomniała mi, że miał sztuczną szczękę! W woreczku natomiast znajdowała się kolorowa,

<sup>62</sup> J. Wilczak, dz. cyt., s. 4.

<sup>63</sup> *Witkacego śmiech spod regli*, „Sprawy i Ludzie” 1988, nr 20, s. 14.

<sup>64</sup> Zob. J. Siedlecka, dz. cyt.



metalowa obrączka, której Witkacy [...] nigdy nie nosił, a gdyby już, to raczej złotą<sup>65</sup> – wspomina krewny Stanisława Ignacego.

Młody Witkiewicz czuł się w obowiązku poinformować o swoim przykrym odkryciu wiceministra kultury USRR Stanisława Kołtyniuka, ten jednak „był ogromnie zaskoczony, zdziwiony, twierdził, że to wykluczone, niemożliwe – antropolog dokonująca ekshumacji to przecież wybitna specjalistka!”<sup>66</sup>. Mimo swej wiary w wybitną panią antropolog wiceminister podzielił się otrzymaną od Witkiewicza wiadomością z towarzyszami polskimi – Kazimierzem Molkiem, wiceministrem kultury oraz Tadeuszem Zielniewiczem, konserwatorem zabytków.

Panowie wezwali stryjecznego wnuka Witkacego na „rozmowę istotną”. Nie była to miła pogawędka: „[...] nie próbowali nawet rozmawiać, dyskutować. Byli wściekli, krzyczeli tylko ostro i per »wy«. »Co powiedzieliście Kołtyniukowi i po co? To kryminalna sprawa! Czy zdaliście sobie sprawę, co wyniknie z waszych wątpliwości? Chcecie zniszczyć stosunki polsko-ukraińskie i polsko-radzieckie, które z takim trudem budujemy? Walkę o odzyskanie od nich naszych dóbr kultury? I co więcej, także swoją karierę?»<sup>67</sup>. I w ten prosty, dość brutalny sposób rozwiane zostały wszelkie niepokoje, wahania czy zastrzeżenia, a w sosnowej trumnie do Polski przyjechała młoda Ukrainka, której powtórny pogrzeb okazał się wydarzeniem wagi państwowej...

### Usatysfakcjonowani politycznie Polacy?

Od samego początku realizacji planu sprowadzenia zwłok Witkacego pojawiały się problemy. Jak zostało tu pokazane, był to bardzo skomplikowany proces, nie tylko pod względem politycznym, lecz także organizacyjnym. Warto więc zapytać, tak jak pytali ludzie zamieszkujący Jeziory: „Po co tyle zachodu i zmarnowanych pieniędzy? Po co go przemieszczać, skoro ma już grób?”<sup>68</sup>. Ukraińcy nie wiedzieli jednak, że to wcale nie grób jest tu priorytetem, ani nawet postać Witkacego, nie wiedzieli, że „o wiele ważniejsza była nadbudowa polityczna. Decyzja o przekaza-

<sup>65</sup> Cyt. za: J. Siedlecka, dz. cyt., s. 273.

<sup>66</sup> Tamże, s. 275.

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Tamże, s. 274.

niu prochów Witkacego (postaci wielkiej, ale politycznie kontrowersyjnej, a nawet – wielu za to ręczyć gotowych – kłopotliwej), na dodatek w manifestacyjnej formie, była jednym z objawów nowego myślenia i jawnego działania, widocznego także w polityce kulturalnej<sup>69</sup>.

Powtórne pochowanie Witkiewicza wymagało od PRL-owskich władz wiele wysiłku, ale na pewno było politycznie uzasadnione. Profity uzyskiwano od każdej ze stron. Przede wszystkim polscy politycy udowadniali Kremlowi, że są gotowi na współpracę z Ukrainą i chętnie ją podejmą. Dzięki temu budowano pozytywne relacje polsko-ukraińskie i polsko-radzieckie. Ponadto, kto wie, dzisiaj Ukraina oddaje nam Witkacego, jutro może zechce zwrócić lwowskie zbiory Ossolińskich?

Należało także zadbać o nastroje społeczne. Pokazać polskim obywatelom, że władza stała się znacznie bardziej liberalna niż niegdyś i szanuje każdą postawę. Witkiewicz był twórcą kontrowersyjnym i awangardowym, jednak jego dzieła „[...] to twórczość, która wyjątkowo łatwo poddaje się różnym interpretacjom, niekiedy nawet przeciwnym, opalizuje znaczeniami, kusi możliwościami zastosowania nowych ujęć<sup>70</sup>. Dlatego właśnie, kiedy oznajmiono, że Witkiewicz wraca do kraju, zadowolona była cała Polska.

Katolicy uwypuklali swoje posłannictwo: „Witkiewicz umarł od rozpacz jak od choroby [...]. To Kościół w Polsce jest po to, by ratować ludzi od rozpacz, a zatem i Kościół musi postawić sobie pytanie o swoją misję polegającą na tym »aby ludzie nie umierali tu na rozpacz«<sup>71</sup>. Spoufaleri z władzą przekonywali, że „Witkiewicz miał zainteresowanie dla komunizmu, co przejawia się w szacunku, jaki Atanazy, mimo wszystko, ma dla dyktatora Tempego<sup>72</sup>. Opozycja odwoływała się do katastroficznych poglądów autora *Matki*: „Trumna Witkacego symbolizuje dziś koniec świata dawnych wartości zdruzgotanych przez dwudziestowieczną wojnę i rewolucje – wartości, które konstytuowały jednostkę ludzką<sup>73</sup>.”

Byli też rzecz jasna i tacy, którzy przyjechali w kwietniu do Zakopanego nie po to, żeby opowiedzieć się po którejś ze stron i też nie dlatego, że

<sup>69</sup> Witkacego *śmiech spod regli*, s. 14.

<sup>70</sup> J. Degler, *Witkacy w świecie*, s. 331.

<sup>71</sup> Cyt. za: L. Sokół, dz. cyt.

<sup>72</sup> Z. Kałużyński, *Chichot z tamtego świata*, „Polityka” 1988, nr 20, s. 8.

<sup>73</sup> J. Sieradzki, *Coś ty uczynił ludziom Witkiewiczu?*, s. 1.

chcieli popatrzeć na ładne przedstawienie. Siłą, która ich prowadziła, było umiłowanie wolności. Zrozumieli, że „[...] Witkacy staje się dzisiaj symbolem obrony własnego ja – Istnienia Poszczególnego, które jest najwyższą wartością, czyli człowieka w całej swej złożoności, mającego niezbywalne prawo do zachowania niezależności intelektualnej i nie tylko...”<sup>74</sup>.

*Dziękuję Mariuszowi Korycińskiemu, który zachęcił mnie do podjęcia próby opisanie recepcji Witkacego w latach 80.*

### Bibliografia

- Baniewicz Elżbieta, *Trudno znaleźć receptę*, „Teatr” 1985, nr 6, s. 24.
- Biernacka Małgorzata, *Zakopane w kwietniu...*, „Więź” 1988, nr 9, s. 145–146.
- Czarnecki Marcin, *Fetowanie Witkacego*, „Dziennik Polski” 1985, nr 46, s. 4.
- Degler Janusz, *Witkacy w świecie*, w: A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość*, Warszawa, s. 296–331.
- Degler Janusz, *O Teatrze Witkacego*, Teatr Witkacego, <http://www.witkacy.pl/o-teatrze-witkacego.html>, (dostęp: 15.09.2016).
- Degler Janusz, *Coś Ty uczynił ludziom, Witkiewicz?*, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 17, s. 2.
- Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2013.
- Dębecki Roman, *Witkacego powrót do rodzimych Tatr*, „Słowo Ludu” 1988, nr 85, s. 5.
- Dolatkowski Zdzisław, *Tak, ale nie*, „Polityka” 1988, nr 18, s. 9.
- Gass Andrzej, *Ostatnia droga Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Życie Warszawy” 1988, nr 87, s. 2.
- Gerould Daniel C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, tłum. I. Sie-radzki, Warszawa 1981.
- Kałużyński Zygmunt, *Chichot z tamtego świata*, „Polityka” 1988, nr 20, s. 8.

<sup>74</sup> A. Gass, *Ostatnia droga Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Życie Warszawy” 1988, nr 87, s. 2.

- Karwat Krzysztof, *Teatr bez statusu*, „TAK i NIE” 1985, nr 24, s. 9.
- Kisielewski Stefan, *Elementy schyłkowe w sztuce współczesnej*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 20, s. 2.
- Maciszewska Teresa, *Powrót*, „Świat Młodych” 1988, nr 61, s. 3.
- Malinowska Agnieszka, *Powrót Witkacego*, „Kierunki” 1988, nr 18, s. 14.
- Micińska Anna, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość*, Warszawa.
- Oknińska Czesława, *Ostatnie 13 dni życia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Kierunki” 1976, nr 13, s. 6–7.
- Ostatnie akcenty obchodów Witkacego*, „Trybuna Ludu” 1985, nr 273, s. 8.
- Ostatnie dni Witkacego*, Polskie Radio. Dwójka, 17 września 2011 roku, <http://www.polskieradio.pl/8/529/Artykul/440665,Ostatnie-dni-Witkacego> (dostęp: 15.09.2016).
- Pinkwart Maciej, *Wygraliśmy*, Teatr Marczewski, 26 listopada 1994 roku, <http://www.marczewski.pl/236,Aktualnosci-Witkacy-jest-20-do-Xtej-Stanislaw-Ignacy-Witkiewicz-1885-1939-Wygralismy-Maciej-Pinkwart.html> (dostęp: 20.09.016).
- Piotrowska Ewa, *O Roku Witkacego – mówi doc. dr Janusz Degler z Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Nurt” 1986, nr 4, s. 31.
- Poskuta – Włodek Diana, *Jeszcze raz Witkacy*, „Słowo Powszechne” 1985, nr 63, s. 4.
- Puzyna Konstanty, *Nota do drugiego wydania*, w: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1972, s. 721–765.
- Puzyna Konstanty, *Witkacy*, w: S. I. Witkiewicz, *Dzieła wybrane*, t. 4, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1985, s. 5–45.
- Raporty Wiesława Górnickiego dla gen. Wojciecha Jaruzelskiego 1985-1988*, ze zbiorów Archiwum Dokumentacji Historycznej PRL.
- Rubis Jadwiga, *Znów wśród swoich*, „Echo Krakowa” 1988, nr 76, s. 3.
- Rudzki Piotr, *Witkacy na scenach PRL-u*, Wrocław 2013.
- Sieradzki Jacek, *Nuda z Witkacym*, „Dialog” 1985, nr 12, s. 99.

- Sieradzki Jacek, *Coś ty uczynił ludziom Witkiewiczowi?*, „Polityka” 1988, nr 17, s. 1.
- Skoczka Marek, *Witkacego powrót do domu*, „Dziennik Zachodni” 1988, nr 3, s. 6.
- Sokół Lech, *Pogrzeb Witkiewicza*, „Twórczość” 1988, nr 7, s. 137.
- Stankiewiczówna Temida L., *Gyubalowy świat*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 18, s. 9,
- Stolica Tatr złożyła hołd Witkacemu*, „Dziennik Polski” 1988, nr 88, s. 6.
- Szniak Małgorzata, *Bo grób twój jeszcze odemkną powtórnie*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 80, s. 9.
- Szpakowska Małgorzata, *Heca z Witkacym*, „Dialog” 1985, nr 12, s. 90.
- Twarze Witkacego*, „Głos Wybrzeża” 1985, nr 257, s. 3.
- Wach-Malicka Henryka, *Witkacy*, „Dziennik Zachodni” 1985, nr 16, s. 5.
- Wilczak Jagienka, *Powrót Witkacego*, „Odrodzenie” 1988, nr 18, s. 4.
- Witkacego śmiech spod regli*, „Sprawy i Ludzie” 1988, nr 20, s. 14.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 1981.
- Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka dotycząca ekshumacji prochów Stanisława Ignacego Witkiewicza*, ze zbiorów Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 26.02.1988.
- Wydział Kultury KC PZPR, *Notatka w sprawie sprowadzenia do Polski prochów St. Ignacego Witkiewicza*, ze zbiorów Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 1988.
- Wydział Kultury KC PZPR, *Od A. Krawczuka do Konsula Generalnego tow. R. Polkowskiego*, ze zbiorów Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 1988.
- Wydział Kultury KC PZPR, *Plan Wydziału Kultury KC PZPR. Marzec 1988*, ze zbiorów Archiwum Akt Nowych w Warszawie, 1988.
- Ziemiański Walenty, *Świadek tej śmierci*, „Sztuka” 1985, nr 2–3, s. 66–67.

Michał Pranke

## „I to było wyjście”, czyli *Maciuś Wariat* Marcina Świetlickiego

Krótko mówiąc: wyjście bywa rozwiązaniem, bywa też jego brakiem. Wyjście bywa też wejściem i prowadzi z jednego miejsca w drugie. Wyjście zaznaczone w brzmieniu tytułu tego szkicu, a także – od tej chwili – w kilku innych miejscach, otwiera drogę do opowiadania *Maciuś Wariat*<sup>1</sup> Marcina Świetlickiego, a co ważniejsze, stanowi otwarcie samego utworu, będąc jego pierwszym zdaniem. Pójdźmy więc tym tropem i przejdźmy do lektury.

Rzeczony wyjście następuje bezpośrednio po fragmencie zaczerpniętym z *Dziennika* Rafała Wojaczka, konkretnie jest to jego ostatnia część:

Wczoraj wieczorem zdawało mi się, że to Ty stoisz na krawężniku chodnika, i omal nie upadłem, serce nie wytrzymało przez chwilę, stanęło, a potem znowu zaczęło, ale z przymusem, odmierzać rytm, tętno; aż mój trzeźwy brat młodszy pociągnął mnie za sobą, mówiąc: wariacie, wariacie!

Miał rację, bowiem kto kocha, ten jest z drugiej strony<sup>2</sup>.

W 1981 roku dwudziestoletni Marcin Świetlicki publikuje pierwsze opowiadanie opatrzone mottem z utworu dwudziestoletniego Rafała Wojaczka<sup>3</sup>. Tym gestem – oraz innymi, powtarzаныmi w kolejnych tomach wierszy i piosenkach<sup>4</sup>, a także szczególnie wyraźnie w prozie

<sup>1</sup> M. Świetlicki, *Maciuś wariat*, w: *Tylko o miłości*, wybór i oprac. M. Dańkowska i W. Wiśniewski, Warszawa 1981, s. 9–16. Jak łatwo się zorientować, opowiadanie Świetlickiego otwiera tę antologię.

<sup>2</sup> R. Wojacek, *Dziennik*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, wstęp T. Karpowicz, oprac. B. Kierc, Wrocław 1986, s. 47. Por. M. Świetlicki, *Niebieskie*, w: tegoż, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 603.

<sup>3</sup> Fragment *Dziennika* datowany na 6 września 1965 roku.

<sup>4</sup> Zob. np. M. Świetlicki, *Aniol/trup*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 344. Por. R. Wojacek, *Krzyż*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2006, s. 151; Świetlicki, *Aniol/trup*, w: tychże, *Cacy Cacy Fleischmaschine*, CD, Music Corner Records 1996. Por. R. Wojacek, *Notatki z celi śmierci*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 326, fragment trzeci: *Marche Funèbre*; M. Świetlicki, *Aniol/trup*, w: tegoż, *Złote przeboje. Piosenki 1992–2015*, Kraków 2015, s. 43.

(rozpoczynając trylogię kryminalną wielokrotnie powracającą frazą: „Prawdziwy bohater powinien być samotny”<sup>5</sup> i tą samą frazą domykając jej zakończenie<sup>6</sup>) – Świetlicki zapisuje się w intertekście przebiegającym od Baudelaire’a, przez autora *Sezonu* i jego licznych epigonów, do siebie samego i dalej, rozwidlając się w rozmaite strony. Słowa Charlesa Baudelaire’a : „Prawdziwy bohater bawi się sam”, pozwalają czytać wszystkie te teksty jako teksty kultury, nie zaś, w większej mierze, w perspektywie konfesyjnej lub jako zapisy egzystencjalne czy intymistyczne<sup>7</sup>.

Opowiadanie składa się z trzynastu części związanych ze sobą postacią tytułowego bohatera. Na określenie strategii narracyjnej naprowadza wspomniane wyżej motto – kolejne części przyjmują kształt zapisów diarystycznych. Podobnie jak dziennik intymny, który „ma z reguły charakter otwarty, to znaczy nie jest z góry komponowanym dziełem, składa się z szeregu zapisów dotyczących rozmaitych problemów i tematów oraz zróżnicowanych formalnie”<sup>8</sup>, opowiadanie ciąży ku otwartości, posługuje się silnie idiolektałnym, subiektywizującym i miejscami anakolutycznym językiem wywołującym wrażenie dziennikowości. Spełnia się tu też kryterium „rozpiętości formalnej zapisu [...] od chaotycznego, mało kontrolowanego toku myśli i przeżyć po wywody zrygoryzowane logicznie i zrationalizowane”<sup>9</sup>. Na rzecz dzien-

<sup>5</sup> M. Świetlicki, *Dwanaście*, w: tegoż, *Powieści*, Kraków 2011, s. 9.

<sup>6</sup> Tenże, *Jedenaście*, w: tamże, s. 592.

<sup>7</sup> O czym przekonująco w kontekście *Sanatorium* pisał Krzysztof Siwczyk. Por. K. Siwczyk, *Bohater bawi się sam*, „Dwutygodnik” 2011, nr 48, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1804-bohater-bawi-sie-sam.html> (dostęp: 01.03.2016).

<sup>8</sup> M. Głowiński, *Dziennik intymny*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007, s. 118.

<sup>9</sup> Tamże. W kwestii otwartości i subiektywizacji języka chodzi o charakterystyczne dla literackiej dykcji Świetlickiego częste wykorzystywanie równoważników zdań, liczne repetycje określonych motywów i fraz oraz rozbijanie spójności składniowej i semantycznej tekstu. Przyjrzyjmy się zwłaszcza następującemu fragmentowi:

– Ojca zastałem?  
jak będę – powiedz, że poszedłem do Marcina.  
Marcina,  
że szybko nie wrócę,  
a miałem iść?  
przepraszam  
pójdziesz sama,  
bilety są na oknie, w takim czymś brązowym. No.





sne przez zastosowanie wielkich liter)<sup>12</sup>, przez nawiązanie do *Wiatro-aeroterapii* Andrzeja Bursy na początku tekstu<sup>13</sup> oraz wspomniane już odwołanie do prozy Wojaczka i podobne do *Dziennika* ustrukturyzowanie tekstu opowiadania<sup>14</sup>. Powracające rejestrowanie czynności pisania i samookreślanie się bohatera jako autora (wiersze, puste kartki)<sup>15</sup> wskazują również na literacki, nie prywatny wymiar opowiadania.

Taka strategia narracyjna, odsłaniająca inspirację tekstem Wojaczka, jak też wyżej wymieniony zbiór kontekstów literackich, naprowadzają na tematykę szaleństwa, jasno wskazaną zresztą w tytule opowiadania. Jak wiadomo, szaleństwo w literaturze jest zjawiskiem fundamentalnym od wieków<sup>16</sup> – od Platonskiego boskiego szału, przez realizacje Szekspirowskie, do romantyzmu, który zagwarantował mu trwałe usytuowanie aż do dziś. Nie jest tu celem zastanawianie się nad echem romantyzmu we współczesności. Próba transponowania tej epoki na rok 1980 lub na teraźniejszość zdaje się tylko mniej lub bardziej udanym zabiegiem retorycznym. Podobnie, posługując się raczej synekdochą, niż postulując inne ukształtowanie konstruktów historycznoliterackiego, Walter Jackson Ong twierdził, że „romantyzm nie jest zjawiskiem przejściowym.

<sup>12</sup> Por. M. Świetlicki, *Gorzko*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 566. Wiersz datowany przez autora na 1980 rok podobnie nawiązuje do konwencji baśniowych w czterokrotnej repetycji frazy „nie będziemy królami” i quasi-baśniowym *Genesis* sytuacji lirycznej.

<sup>13</sup> A. Bursa, *Dobry psychiatra (Wiatroaeroterapia)*, w: tegoż, *Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1982. Por. M. Świetlicki, *Morderstwo*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 504; tegoż, *Ja latam*, w: tamże, s. 407.

<sup>14</sup> Tak jak w przypadku *Dziennika* Wojaczka, struktura opowiadania Świetlickiego jest niejednolita formalnie – w jednym i drugim można wyróżnić fragmenty eseistyczne lub eseizujące, fragmenty mowy wiązanej (u Wojaczka są to ściśle wiersze, u Świetlickiego eliptyczne lub równoważnikowe zdania wyróżnione graficznie w kolejnych wersach), czy też fragmenty „jawnie” intymistyczne i autobiografizujące (u Wojaczka pobyt w klinice psychiatrycznej, u Świetlickiego np. sygnatura autora „Marcin”). Por. A. Stoff, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 64–78.

<sup>15</sup> „Wszystkie wiersze, które napisaliśmy i których nigdy nikomu, za żadne skarby świata. To te właśnie wiersze. One zostaną przeczytane na Główniej Ulicy. Jak najgłośniej”. M. Świetlicki, *Maciuś wariat*, s. 9. „Oglądał pustą kartkę. To bardzo śmiesznie wyglądało”. Tamże, s. 12.

<sup>16</sup> Wspomnijmy tylko monumentalną pracę Michela Foucaulta *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu* (tłum. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987), czy kilka najnowszych i najciekawszych pozycji: M. Stasiuk, T. Baran, *Schizofrenik jako błazen. O roli szaleństwa w wyobraźni kulturowej*, Warszawa 2013; A. Klimkiewicz, *Od błędu do utopii. Śladami Orlanda Szalonego*, Kraków 2009; *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, red. M. Kasprowicz, S. Drelich i M. Kopyciński, Toruń 2010; *Wokół rozumienia szaleństwa. Szkice z zakresu humanistyki*, red. P. Prus i A. Stelmazyk, Toruń 2012. Zaznaczmy także powieść *Oblęd* Jerzego Krzysztonia.

Liczne, a może wszystkie prądy literackie i artystyczne po romantyzmie, o naukowych nie wspominając, okazują się tylko dalszymi jego odmianami, każdy na swój sposób<sup>17</sup>. Zwrócić więc trzeba uwagę na ciągłość rozumienia i przekształcania zjawiska szaleństwa w kulturze. Trop romantyczny odsłania się zresztą wyraźnie w szóstej części opowiadania:

Maciuś, ten sam Maciuś, którego dawno chciałbym w sobie wykończyć, otóż on – Maciuś zabrał głos w dyskusji.

Wprawdzie – nie zabrał tego głosu dobrowolnie – nigdy by przecież takiego świństwa nie zrobił, po prostu – kazano mu się wypowiedzieć.

To była godzina wychowawcza.

Temat dyskusji – CZY JESTEŚMY ROMANTYCZNI?

Kochane Koleżanki oraz Kochani Koledzy – oni wzięli się do sprawy dosyć ostro, rozważono najpierw definicję pojęcia, potem dopasowano to do sytuacji aktualnej, zapewniono, że wszyscy jesteście ROMANTYCZNI, tyle że się boimy do tego przyznać. Kilka osób jednak się bez żadnych oporów przyznało.

Wstał z krzesła. Ono głośno zgrzytnęło o podłogę.

– Wcale nie wydaje mi się, że ja, mówię na przykład – ja. Ale nie wydaje mi się, że jestem ROMANTYCZNY. – Po klasie poszedł nieduży śmieszek.

– Nie ma we mnie nic, co można by tak nazwać.

Absolutnie.

Szmerek. Odwróciła się. Maciuś to czuł, zaczął mówić nieco szybciej:

– ROMANTYCZNI są ci, mogą być ci, którzy są silni. Którym wystarczy pewność siebie – i oni wtedy mogą, mają prawo być tacy. A ja za silnego się wcale nie uważam.

I Maciuś usiadł.

Potem zabierano głos<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> W. J. Ong, *Romantyczna odmiennosc a poetyka technologii*, w: tegoż, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, tłum. i oprac. J. Japola, Warszawa 2009, s. 27.

<sup>18</sup> M. Świetlicki, *Maciuś Wariat*, s. 10–11. Zastanawiające jest pokrewieństwo takich postaci jak szaleniec i błazen – u Świetlickiego figura dość doniosłej wagi. We wskazanym fragmencie postać Maciusia przedstawia się jako outsider noszący

Jak widzimy, wpisuje się to w element dyskusji nad statusem romantycznego wzorca poety-szaleńca, a zatem rozważaniem między „nobilizacją, wyróżnieniem, byciem kimś wyjątkowym, predestynowanym do posiadania i głoszenia prawdy, bycia »poetą-jasnowidzem«<sup>19</sup>, a podważeniem takiego ujmowania szaleństwa. Wątek romantyzmu wiąże się rzecz jasna także ze szkolnym definiowaniem tej epoki jako prymatu ducha czy zmysłów nad rozumem oraz z wątkiem nietzscheańskiej niechęci do wartości romantycznych. Bohater-narrator w pierwszej części opowiadania określa się jako poeta – przez powracające samonaznaczenie się piętnem szaleństwa i zaprzeczenie jego naddanym wartościom. Można dojść do wniosku, że szaleństwo staje się klasycznym przykładem *pharmakon*. Romantyzm – negowany w opowiadaniu – zastępuje romantyzacja<sup>20</sup>.

Niejednoznaczna postawa bohatera wobec romantyzmu<sup>21</sup> nie zmienia jednak tego, że tak jak zainteresowanie romantyków szaleństwem w wysokiej mierze było reakcją na oświeceniowy racjonalizm, tak Świetlicki sytuuje swojego bohatera w kręgu aktorów szaleństwa, wyzyskując irracjonalność dla walorów ekspresyjnych. Pisarz korzysta z szaleństwa jako inności dezorganizującej porządek świata i otwierającej nieznaną dotąd perspektywę poznawczą. Dzieje się to przez, po pierwsze: segmentację toku narracji (wystąpienie trzynastu części składowych, współwystępowanie prozy i mowy wiązanej), po drugie: różnorodność formalną w obrębie zapisu pozorującego niektóre cechy dziennika intymnego

---

rysy szaleństwa – to, że zabiera on głos (i dopiero to!) czyni z niego szlachetną postać błazna, który może wypowiedzieć to, czego nie mogą inni.

<sup>19</sup> G. Pertek, dz. cyt., s. 209.

<sup>20</sup> „Akt, w którym wyobraźnia twórcza nadaje światu piętno podmiotowe, znosząc jego uprzednie odczarowanie”. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 202.

<sup>21</sup> Na temat związków Świetlickiego z romantyzmem zob. np. T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk i D. Seweryn, Lublin 2007, s. 177–202; J. Borowiec, *Rozkopany grób. Kilka uwag o śmierci zapisanej w wierszach Marcina Świetlickiego*, w: *Mistrz świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, s. 47–60; M. Cyranowicz, *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Henricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manueli Gretkowskiej*, w: *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 346–365; P. Panas, *Na tropach autora*, w: *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*, Kraków 2014, s. 15–36; R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997; R. Krynicki, M. Świetlicki, *Początek rozmowy*, „Nowy Nurt” 1996, nr 13, s. 4.

(fragmenty eseizujące, fragmenty intymne, zapis dialogów) i wreszcie, po trzecie: występowanie tropów naprowadzających na tematykę szaleństwa (tytuł opowiadania, motto, aluzje literackie, nazewnictwo związane z zaburzeniami psychicznymi, motyw osobowości mnogiej<sup>22</sup>, motywy suicydalne, nawiązanie do melancholijnego malarstwa Giorgio de Chirico<sup>23</sup>, neurotyczne rozedrganie toku opowiadania).

*Maciuś Wariat* Świetlickiego stanowi także, jak się wydaje, ważny punkt odniesienia dla pozostałej twórczości autora *Delty Dietla*. Nawet pobieżne porównanie dykcji i stylu opowiadania z językiem, jakim Świetlicki posługuje się w poezji, prozie, czy nawet wywiadach, pozwala stwierdzić, że skłonność do eliptyczności wypowiedzi i stosowania równoważników zdań zaznacza się już w jego prozatorskim debiucie. Co ciekawe, opowiadanie może stanowić pre-tekst do rozważań nad zagadnieniem autoaluzyjności i autoparafrazy w poezji Świetlickiego. Spójrzmy na kilka z utworów, przeważnie chronologicznie bliskich omawianemu opowiadaniu, i zestawmy je z fragmentami *Maciusia Wariata*:

1a) kochamy kogoś!  
o! piszemy  
o tym na najmniej ważnym murze  
najmniej ważnego domu  
na najmniej ważnej ulicy  
bardzo dużego miasta  
BARDZO DUŻYMI LITERAMI!

w smutnej książce napisano  
że byliśmy mali  
na balkonieśmy stali  
urwał się komuś koń  
ulicą leciał<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Początkowo Maciuś i Marcin występują jako osobni bohaterowie, w miarę rozwoju opowiadania granica między nimi zaciera się, co pozwala na odczytanie postaci jako jednej – bohaterowie stają się wówczas biegunowymi odpowiednikami tej samej osoby. Stanowi to rzecz jasna przejaw gry z szaleństwem.

<sup>23</sup> „I jakieś takie błędzenie, dziwaczne miasto, jakby je namalował Giorgio de Chirico. Takie neonowe, zmierzchowe kolory”. M. Świetlicki, *Maciuś wariat*, s. 12.

<sup>24</sup> M. Świetlicki, *Wszyscy coś mają do ukrycia tylko ja i moja małpka nie*, w: tegoż,

- 1b) Wszystkie wiersze, które napisaliśmy i których nigdy nikomu, za żadne skarby świata. To te właśnie wiersze. One zostaną przeczytane na Głównej Ulicy. Jak najgłośniej<sup>25</sup>.
- 1c) [...] Maciuś, w swoich śmiesznych szalikach, za dużo pisaliśmy, przerażające to wszystko, tragiczne – no, WSTRZĄSAJĄCE<sup>26</sup>.
- 2a) PIERWSZA KOBIEТА! pierwsze motocykle  
szukają się szukają w rozlewiskach ulic  
w parku jest nowy pożar wypala się trawa  
gdy trzeba zimno gdy trzeba jest słońce  
poważne twoje plecy lekkie twoje łokcie  
pierwsza kobieta napiera łokciami na stół  
  
poważne twoje plecy lekkie twoje łokcie  
gdy trzeba jesteś starsza gdy trzeba to młodsza  
zimowy owoc nieporadny jeszcze  
i niepoważny gdzie można się skryć?  
sól po szparach podłogi skrzy się szara sól  
poważne twoje plecy lekkie twoje łokcie<sup>27</sup>.
- 2b) I stoisz w olbrzymim słońcu.  
I patrzę na Ciebie, jesteś zupełnie poważna, takie śmieszne  
mruczenie z tego słońca. Potem każesz na siebie czekać.  
Znikasz w olbrzymim budynku.  
  
[...]  
I jakieś takie błędzenie, dziwaczne miasto, jakby je namalował  
Giorgio de Chirico. Takie neonowe, zmierzchowe kolory<sup>28</sup>.

---

*Wiersze*, s. 483. Utwór datowany przez autora na 1979 rok.

<sup>25</sup> Tenże, *Maciuś Wariat*, s. 9.

<sup>26</sup> Tamże, s. 16. Por. M. Świetlicki, *Opluty*, w: *Wiersze*, s. 150–151.

<sup>27</sup> Tenże, *Pierwsza kobieta*, w: *Wiersze*, s. 488. Wiersz datowany na 1980 rok.

<sup>28</sup> Tenże, *Maciuś Wariat*, s. 12.

- 2c) Cały pokój jest obwieszony Marcinami.  
Przynajmniej raz w tygodniu wieszam jednego Marcina.  
Mgła wisielcowa jest prawie tak gęsta,  
jak chmura papierosowego dymu.

[...]

Marcin wisi pod lampą, wciąż podnosząc głowę  
i robię straszne miny w jego stronę, wierząc,  
że skoro drży – to wstyd mu tego, że tak  
czeka i że nie umie czekać, że czeka jak dziecko

na Gwiazdkę, czeka na kobietę,  
która przyjdzie, na pewno przyjdzie, wszystko się odbędzie  
tak jak zawsze, jak zawsze, z jakimiś małymi  
niespodziankami [...] <sup>29</sup>.

- 3a) Kiedyś chciałem im zrobić taki kawał – ubrałem tapczanowy  
wałek w moją flanelową, niebieską, ukochaną starą koszulę.  
I spodnie.  
Uwiesiłem u sufitu w łazience.  
Ale nim ktokolwiek się zjawił, ściągnąłem mojego wisielca.  
Nie mam pojęcia dlaczego <sup>30</sup>.

Poprzestańmy może na trzech zestawieniach utworów z uwagą, że potencjał opowiadania nie został w tym zakresie wyczerpany. Maria Magdalena Beszterda twierdzi, że suplementarność wierszy (i prozy) Świetlickiego, perseweracja określonych wątków i motywów, wynikające z próby wypełnienia „braku” i „nie-obecności” jako immanentnych cech poetyki autora *Muzyki środka* <sup>31</sup>, tłumaczą się prawem „otwartego projektu, niegotowego, nieustannie uaktualniającego się w kolejnych na-

<sup>29</sup> Tenże, \*\*\* (*Cały pokój jest obwieszony Marcinami...*), w: tegoż, *Wiersze*, s. 104. Wiersz pochodzi z tomu *Schizma* z 1994 roku.

<sup>30</sup> Tenże, *Maciuś Wariat*, s. 12.

<sup>31</sup> M. M. Beszterda, *Wymiana fraz. Ekonomia powtórzeń u Świetlickiego*, w: *Mistrz świata*, s. 135.

wiązaniach”<sup>32</sup>. W takiej perspektywie opowiadanie Świetlickiego rozszerza pole możliwych interpretacji i otwiera drogę do korzeni jego poetyki.

Debiutanckie opowiadanie Świetlickiego z 1981 roku jako opowiadanie – po prostu – o miłości, nastoletnim rozczarowaniu, samotności, zarysowuje zbiór najważniejszych wątków, jakie autor *Pieśni profana* podejmuje w swojej twórczości od lat, wskazuje na wczesne inspiracje Świetlickiego – Wojaczka i Bursę<sup>33</sup>. „Wyjście” z początku tekstu to w rzeczy samej dopiero wejście.

Zauważmy też, że – przeciwnie niż w późniejszej twórczości poety – kontekst polityczny (wydarzenia w Polsce 1980 roku) jest w opowiadaniu całkowicie nieobecny. Należy to rozumieć nie jako znak prymatu prywatności w poezji młodego wówczas autora, lecz jako pierwszy krok na drodze kształtowania się strategii błazeńskiego uwierania. Outsider staje się błaznem, a więc figurą niejako predestynowaną do mówienia prawdy, która uwiera, mierzi i boli, lecz dopiero wtedy, gdy błazen zabiera głos. Moment zabrania głosu przez błazna przydaje mu błazeńskiej maski, bez tego jest on tylko innym. Skupienie się na prywatności i codziennym doświadczeniu podmiotu Świetlickiego jest tedy przecieraniem drogi do pozycji błazna, który może powiedzieć wiele więcej niż inni.

### Bibliografia

Bielik-Robson Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.

Bursa Andrzej, *Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1982.

Cieślak Tomasz, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 177–202.

Cyranowicz Maria, *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Henricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manueli Gretkowskiej*, w: *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 346–365.

<sup>32</sup> Tamże, s. 134.

<sup>33</sup> Zob. wiersz Świetlickiego *Cały pokój obwieszony Marcinami* (w: tegoż, *Wiersze*, s. 104) i frazę „Żyję dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci. / Żyję dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci”.

Głowiński Michał, *Dziennik intymny*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007.

Grupiński Rafał, Kiec Izolda, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997.

Krynicky Ryszard, Świetlicki Marcin, *Początek rozmowy*, „Nowy Nurt” 1996, nr 13, s. 4.

*Mistrz świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.

Ong Walter Jackson, *Romantyczna odmienność a poetyka technologii*, w: tegoż, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, tłum. i oprac. J. Japola, Warszawa 2009, s. 27–53.

Panas Paweł, *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*, Kraków 2014.

Pertek Grzegorz, „*Jest ja, ale mnie nie ma*” – granica poetyckiego szaleństwa Rafała Wojaczka, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 205–235.

Siwczyk Krzysztof, *Bohater bawi się sam*, „Dwutygodnik” 2011, nr 48, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1804-bohater-bawi-sie-sam.html> (dostęp: 01.03.2016).

Stoff Andrzej, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 64–78.

Świetlicki Marcin, *Maciuś wariat*, w: *Tylko o miłości*, wybór i oprac. M. Dańkowska i W. Wiśniewski, Warszawa 1981, s. 9–16.

Świetlicki Marcin, *Powieści*, Kraków 2011.

Świetlicki Marcin, *Wiersze*, Kraków 2011.

Świetlicki Marcin, *Złote przeboje. Piosenki 1992–2015*, Kraków 2015.

Świetliki, *Cacy Cacy Fleischmaschine*, CD, Music Corner Records 1996.

Wojacek Rafał, *Dziennik*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, wstęp T. Karpowicz, oprac. B. Kierc, Wrocław 1986, s. 32–47.

Wojacek Rafał, *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2006.





Wojciech Lewandowski

**„Dobry wieczór, Londynie...”  
Społeczno-polityczna rewolucja  
w komiksowych kadrach na przykładzie  
powieści graficznej *V jak Vendetta*  
Alana Moore’a i Davida Lloyd’a**

Od samego początku, a przynajmniej od lat 30. XX wieku, komiks był medium politycznie uwikłanym. Unikalny charakter tej formy sztuki czynił ją z jednej strony wygodnym narzędziem propagandy, z drugiej umożliwiał twórcom wielopłaszczyznową krytykę społeczną i polityczną dzięki możliwości jednoczesnego odwołania się do werbalnych i wizualnych treści. Wraz z dojrzewaniem medium autorzy opowieści obrazkowych, niejednokrotnie niewskazywani przez wydawnictwa z imienia i nazwiska, decydowali się podejmować coraz bardziej kontrowersyjne tematy związane z przemianami społecznymi, politycznymi oraz kulturowymi społeczeństw.

Na lata 80. XX wieku przypadł prawdopodobnie okres najbardziej gwałtownego „dorastania” komiksów. Wpłynęło na to wiele czynników, wśród których trzeba wymienić doświadczenia komiksu kontrkulturowego, napływ do Stanów Zjednoczonych twórców pochodzących z Wysp Brytyjskich oraz przemiany w komiksie amerykańskim. Na połowę lat 80. przypadają narodziny współczesnego komiksu, na co wpływ miały powyższe zjawiska. Autorzy amerykańskich komiksów i powieści graficznych tamtych lat, tacy jak Frank Miller czy Alan Moore, odważnie komentowali zimnowojenną rzeczywistość. Jednocześnie ich eksperymenty z samym medium położyły podwaliny pod nowoczesne metody komiksowego opowiadania.

Powieść graficzna *V jak Vendetta* scenarzysty Alana Moore’a i rysownika Davida Lloyd’a ukazała w pełni możliwości komiksu jako medium politycznego. Opowieść o społecznej rewolucji, indywidualnym buncie przeciw totalitarnemu zniewoleniu, stała się ważnym głosem w ideologicznych dyskursach. Głęboko osadzona w historycznych do-

świadczeniach oraz kulturowym kontekście ówczesnej Europy stanowiła swoiste *novum* na amerykańskim rynku nieprzyzwyczajonym do tak mrocznych, a zarazem poważnych opowieści.

Celem tego artykułu jest ukazanie sposobu, w jaki autorom *V jak Vendetta* udało się zbudować sugestywny politycznie przekaz, wychodząc poza typowe dla obrazkowych opowieści konwencje. Aby tego dokonać, konieczne będzie krótkie przyjrzenie się relacjom świata komiksu ze światem polityki. Jednocześnie niezbędne będzie naszkicowanie charakteru przemian, jakie dokonały się w komiksach na styku epoki brązu i czasu narodzin komiksu współczesnego. *V jak Vendetta* to dzieło współtworzące nowoczesny komiks, wpływające na sposoby opowiadania o otaczającym twórców i odbiorców świecie. To nie tylko opowieść o rewolucji, ale także powieść graficzna, która, w pewnym stopniu, dokonała rewolucji w sposobach opowiadania słowem i obrazem.

### Komiks i polityka

Jak pisze Scott McCloud, komiks to „celowa sekwencja sąsiadujących ze sobą obrazów plastycznych i innych, służąca przekazywaniu informacji i/lub wywoływaniu reakcji estetycznej u odbiorcy”<sup>1</sup>. Will Eisner zauważa, że komiks, który on określa mianem „sztuki sekwencyjnej” (*sequential art*), to „układ obrazów czy wizerunków oraz słów służący opowiedzeniu historii czy ożywieniu idei”<sup>2</sup>. Współgranie słów i obrazów czyni z komiksów medium, które może przemówić do czytelnika zarówno na poziomie werbalnym, jak i wizualnym. W ich połączeniu tkwi, zdaniem Fredrika Strömberga, siła oddziaływania obrazkowych opowieści, gdzie słowo dodaje znaczenia statycznym obrazom<sup>3</sup>.

Komiks od swoich narodzin stał się medium politycznie zaangażowanym lub politycznie wykorzystywanym. Scenarzyści i artyści pozwalali sobie na komentowanie otaczającej ich rzeczywistości, wskazując na możliwości poprawy istniejącego *status quo*. Ocenę bieżących wydarzeń społecznych i politycznych można znaleźć już w pierwszych

<sup>1</sup> S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, tłum. M. Błażejczyk, Warszawa 2015, s. 9.

<sup>2</sup> W. Eisner, *Comics and Sequential Art*, New York–London 2008, s. XI.

<sup>3</sup> F. Strömberg, *Comic Art Propaganda: A Graphic History*, Lewes 2010, s. 9.

przygodach Supermana, w których rozprawiał się on z handlarzami bronią (*Superman. The Champion of the Opressed* oraz *Revolution in San Monte Pt. 2*)<sup>4</sup>, czy propagował idee osadzone w tradycji progresywistycznej i ideach Nowego Ładu (*Superman in the Slums*)<sup>5</sup>. Autorzy *Batmana* pokazywali natomiast trudy walki ze zorganizowaną przestępczością oraz polityczną korupcją (*Suicide Beat*)<sup>6</sup>.

Twórcy opowieści obrazkowych wykorzystywali także swoją twórczość do propagowania konkretnych zachowań politycznych. Komiks stał się wygodnym narzędziem politycznej propagandy w okresie drugiej wojny światowej. W wydawanych przez Amerykanów komiksowych seriach, takich jak „Captain America Comics”, „All Star Comics” czy „Military Comics”, ukazywały się historie namawiające do wojennego wysiłku, pokazujące wrogów oraz pożądane postawy ze strony tamtejszego społeczeństwa. Wspomniane portrety wrogów opierały się na stereotypach i miały na celu wzbudzenie nienawiści do odczłowieczonego przeciwnika<sup>7</sup>. W tym kontekście brytyjskie komiksy wojenne, które szczególną popularność zdobyły w drugiej połowie lat 50., charakteryzowały się większym realizmem oraz bardziej wiarogodnymi psychologicznie portretami postaci<sup>8</sup>. Wydawane w ramach bibliotek obrazkowych (*picture libraries*), takich jak „Commando” czy „War Picture Library”, historie były często tworzone przez weteranów wojennych, co mogło wzmacniać wrażenie realizmu w oczach czytelników.

Krytyczny stosunek komiksowych twórców do polityków i dyktowanych przez społeczeństwo norm ujął się zwłaszcza w komiksach

<sup>4</sup> Zob. historie *Superman. The Champion of the Opressed* i *Revolution in San Monte Pt. 2*, w: J. Siegel (scen.), J. Shuster (rys.), *The Superman Chronicles. Volume One*, New York 2006, s. 3–30.

<sup>5</sup> Zob. historię *Superman in the Slums*, w: tamże, s. 111–124.

<sup>6</sup> Zob. historię *Suicide Beat*, w: B. Finger (scen.), B. Kane (rys.), *The Batman Chronicles. Volume Four*, New York 2007, s. 114–126.

<sup>7</sup> Zob. B. W. Wright, *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore–London 2003, s. 45–54; C. Scott, *Written in Red, White, and Blue: A Comparison of Comic Book Propaganda from World War II and September 11*, „The Journal of Popular Culture” 2007, Vol. 40, No. 2, s. 327–329.

<sup>8</sup> Spośród wydawanych wtedy komiksów wojennych do dziś ukazuje się jedynie magazyn „Commando”. Szerzej o brytyjskich komiksach wojennych zob. J. Chapman, *British Comics: A Cultural History*, London 2011, s. 95–103 i 127–135; W. Lewandowski, *Brytyjski komiks polityczny. Zarys problematyki*, „Przełom Europejski” 2013, nr 4 (30), s. 111–113.

kontrkulturowych i alternatywnych, których ekspansja przypadła na okres rewolt młodzieżowych przełomu lat 60. i 70. Ich autorzy po obu stronach Atlantyku, w licznych magazynach komiksowych, takich jak „Zap Comix”, „American Splendor”, „Cosmic Comics” czy „Zip Comics”, wskazywali na ograniczenia kapitalistycznego systemu gospodarowania, negowali obowiązujące w społeczeństwie standardy moralne, zachęcali do zazywania substancji poszerzających świadomość oraz do oporu wobec niewłaściwego postępowania władz. Twórcy tacy jak Robert Crumb w „Zap Comix” i Harvey Pekar w „American Splendor” ukazywali krytyczny obraz amerykańskiego społeczeństwa lat 60. i 70. XX wieku. Ponadto ich autorzy chętnie eksperymentowali z językiem komiksu, co wpłynęło na ewolucję samego medium<sup>9</sup>.

Współcześnie autorzy komiksów chętnie podejmują różnorodne problemy, pokazują problematykę społeczno-polityczną w sposób zniuansowany, unikając uproszczeń i nadmiernego korzystania ze stereotypów. Cord Scott zauważa, że wydane po zamachach z 11 września 2001 roku komiksy przestrzegały przed zagrożeniami wynikającymi ze stosowania odpowiedzialności zbiorowej wobec ludności muzułmańskiej<sup>10</sup>. Przykładem takiego podejścia wydaje się komiks *Kapitan Ameryka: Nowy ład*, w którym główny bohater ratuje muzułmanina przed linczem ze strony Amerykanów, pokazując współobywatelom właściwe sposoby radzenia sobie z traumą terrorystycznych zamachów<sup>11</sup>. Status Kapitana Ameryki jako bohatera narodowego w Stanach Zjednoczonych umożliwia propagowanie połączonych postaw społecznych<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> J. Chapman, dz. cyt., s. 200–222; W. Lewandowski, *Brytyjski komiks polityczny*, s. 111.

<sup>10</sup> C. Scott, dz. cyt., s. 336.

<sup>11</sup> J. N. Rieber (scen.), J. Cassaday (rys.), *Kapitan Ameryka: Nowa nadzieja*, tłum. J. Drewnowski, *Wielka Kolekcja Komiksów Marvela*, t. 19, Warszawa 2013. Zob. też C. Scott, dz. cyt., s. 337–338; J. Dittmer, *Captain America's Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post 9/11 Geopolitics*, „Annals of the Association of American Geographers” 2005, Vol. 95, No. 3, s. 633–641.

<sup>12</sup> Kapitan Ameryka jest najbardziej znanym superbohaterem, który stanowi personifikację narodowych wartości. Postaci takie jak Kapitan Ameryka mogą wspierać rozwój tożsamości u obywateli. Nic zatem dziwnego, że w obliczu szkockiego referendum niepodległościowego z 2014 roku ukazał się tam pierwszy tom przygód rodzimego superbohatera Saltire'a. Szerzej o nim zob. W. Lewandowski, *SuperScots. Superheroes and Scottish Identity*, w: *Scottish Culture: Dialogue and Self-Expression*, red. A. Korzeniowska i I. Szymańska, Warszawa 2016, s. 380–388.

Komiksy pozwalają autorom i czytelnikom na wspólną refleksję dotyczącą kondycji współczesnego świata czy poszczególnych społeczeństw. Autorzy poruszają w nich szerokie spektrum tematów: terroryzm oraz jego konsekwencje (*Niebo nad Brukselą* Bernarda Yslaire’a), wojnę i jej wpływ na losy jej uczestników i kolejnych pokoleń (*Maus* Arta Spiegelmana, *Charley’s War* Pata Millsa i Joe Colquhouna), konsekwencję rasowej nienawiści (*Deogratias. Opowieść o Rwandzie* Jean-Phillipé’a Stassena) czy relacje między jednostkami (*Blankets* Craiga Thompsona). Zależnie od intencji i zdolności ich twórców dzieła mogą stać się cennym źródłem umożliwiającym lepsze zrozumienie otaczającego świata, a także elementem jego przemiany.

### Ewolucja komiksu

Połowa lat 80. to okres, w którym komiksy zmieniły swoje oblicze. Z historii dla nastolatków przeobraziły się w bardziej dojrzałe opowieści, których autorzy nie stronili od poruszania trudnych tematów, takich jak Holocaust, zagrożenie nuklearną zagładą czy rola mediów w społeczeństwie<sup>13</sup>. Obok tematyki, zmiany dotknęły także warstwy wizualnej, która stała się bardziej mroczna, a artyści dosłownie pokazywali okropności otaczającego świata. Narodziny nowej epoki stanowiły kolejny etap ewolucji komiksowego medium, zarówno w Ameryce, jak i pośrednio w Europie.

Historię amerykańskiego komiksu zwykle dzielić się na epoki, których nazwy pochodzą od kruszców<sup>14</sup>. Najwcześniejsza epoka zwana platynową lub przelotą, która przypadła na lata 1897–1937, to okres formowania się medium, zarówno jako formy artystycznej wypowiedzi, jak i sposobu wydawania i dystrybucji. Epoka złota (lata 1938–1955) to moment narodzin komiksu superbohaterskiego i pojawienia się takich postaci jak Superman czy Batman. Opowieści o podobnych im herosach zdominowały komiksowe karty do końca drugiej wojny światowej. Schyłek epoki złota, przypadający na pierwszą połowę lat

<sup>13</sup> Okres i jego znaczenie dla ewolucji amerykańskiego komiksu i poruszanej w nim tematyki przejrzyście scharakteryzował S. Rhoades w: *A Complete History of American Comic Books*, New York 2008, s. 123–147.

<sup>14</sup> Tamże, s. 4–7.

50., charakteryzował się spadkiem zainteresowania komiksem superbohaterskim, na rzecz fascynacji odbiorców opowieściami grozy (publikowanymi w magazynach takich jak „Tales from the Crypt”, czy „A Haunt of Fear”), co spowodowało kontrowersje, których efektem było wprowadzenie rygorystycznej autocenzury przez wydawców obrazkowych historii<sup>15</sup>.

Epoka srebra (1956–1972) przyniosła renesans zainteresowania superbohaterami, jednak tym razem zostali oni obdarzeni typowo ludzkimi problemami. Postaci takie jak Spider-Man, Hulk, członkowie Fantastycznej Czwórki czy drużyny X-Men musiały stawić czoła problemom codziennej egzystencji (jak zdobycie środków do życia), a także spotykały się z niezrozumieniem, co związane było z posiadaniem przez nich nadludzkich zdolności. Przygody Spider-Mana stały się także jednym z pierwszych przypadków rezygnacji z przestrzegania zasad ustanowionej w latach 50. autocenzury<sup>16</sup>. Epokę brązu (1972–1986), za której początek uważa się wydanie historii zawartej w zeszytach nr 121–122 *The Amazing Spider-Man*, cechował przede wszystkim mroczniejszy klimat. Wraz z pojawieniem się na rynku amerykańskim scenarzystów i rysowników brytyjskich stworzyło to podwaliny pod narodziny epoki komiksu współczesnego.

Termin „brytyjska inwazja” (*British Invasion*) odnosi się do niezwykłej popularności brytyjskiej muzyki rockowej na terenie Stanów Zjednoczonych w połowie lat 60. W drugiej połowie lat 80. liczne grono brytyjskich twórców zostało zatrudnionych przez amerykańskich wydawców<sup>17</sup>. Większość z nich tworzyła wcześniej dla brytyjskiego magazynu „2000 AD”, który ukazywał się od 1977 roku. Stopniowo pojawiały się w nim historie adresowane do czytelników o wyższym kapitale kulturowym. Najpopularniejszą postacią, która pojawiła się na łamach „2000 AD”, był Sędzia Dredd<sup>18</sup>. Wśród twórców, którzy zaczęli współpracować z amerykańskimi wydawcami, należy wymienić między innymi Alana Moore’a, Neila Gaimana, Alana Davisa, Marka Mil-

<sup>15</sup> B. W. Wright, dz. cyt., s. 153–179; D. Hajdu, *The Ten-Cent Plague. The Great Comic Book Scare and How It Changed America*, New York 2008.

<sup>16</sup> Zob. S. Lee (scen.), G. Kane (rys.), *Green Goblin Reborn!*, w: S. Lee (scen.), J. Romita (rys.) i in., *Essential the Amazing Spider-Man*, Vol. 5, New York 2002.

<sup>17</sup> S. Rhoades, dz. cyt., s. 112.

<sup>18</sup> J. Chapman, dz. cyt., s. 144–171; W. Lewandowski, *Brytyjski komiks polityczny*, s. 113–114.

lana, Gartha Ennisa, Granta Morrisona, Alana Granta, Paula Jenkinsa, Warrena Ellisa<sup>19</sup>.

Komiksy brytyjskich twórców cechowały się większą dbałością o artystyczną stronę opowieści. Wzbogacili oni język medium, zarówno w sferze lingwistycznej, jak i graficznej. Ich prace były kierowane przede wszystkim do dorosłych odbiorców i zawierały liczne komentarze o charakterze społeczno-politycznym. Komiksy takie jak *Strażnicy* Alana Moore’a i Davida Gibbonsa, *The Invisibles* Granta Morrisona czy *Sandman* Neila Gaimana<sup>20</sup> ukształtowały oblicze współczesnego komiksu, inspirując licznych twórców poszukujących nowych środków wyrazu<sup>21</sup>.

Oprócz brytyjskich twórców wśród autorów, których prace wyznały narodziny nowego komiksu, należy wymienić Franka Millera. Stworzony przez niego *Batman: Powrót Mrocznego Rycerza* pokazał, adresowane do bardziej wyrobionego czytelnika, oblicze superbohaterskiego komiksu. Opowieść o pozbawionym złudzeń człowieku nietoperzu, który pragnie ratować swoje miasto, a musi stawić czoła nieprzychylnym mediom i zimnowojennym zagrożeniom, stanowiła gorzką diagnozę ówczesnych Stanów Zjednoczonych ery Ronalda Reagana<sup>22</sup>. Obok wspomnianych wyżej tytułów pokazywała rewolucyjną siłę komiksowego medium.

<sup>19</sup> Nie wszyscy z wymienionych twórców rozpoczęli pracę dla amerykańskich wydawnictw w drugiej połowie lat 80. Brytyjska inwazja na amerykański rynek komiksowy odbywała się falami.

<sup>20</sup> Obie te serie były rysowane przez licznych artystów pracujących nad jednym lub kilkoma zeszytami. Wśród nich znaleźli się między innymi: Steve Yeowell, Mark Buckingham, Sam Kieth, Mike Dringenberg czy Michael Zulli.

<sup>21</sup> Wspomniani twórcy są nadal aktywni, stale wpływając na rozwój komiksowego medium. Wśród autorów, którzy wymieniają jako źródło swoich inspiracji twórczość Alana Moore’a, można wskazać między innymi Neila Gaimana (który sam stał się jednym z najważniejszych twórców opowieści obrazkowych) czy reżysera i scenarzystę (także komiksowego) Jossa Whedona. Do inspiracji twórczością Moore’a i Granta Morrisona przyznał się także Nic Pizzolatto, scenarzysta serialu *True Detective*. Zob. *True Detective – It’s All Alan Moore And Grant Morrison’s Fault*, <http://www.bleedingcool.com/2014/02/18/true-detective-its-all-alan-moore-and-grant-morrisons-fault/> (dostęp: 18.07.2016).

<sup>22</sup> F. Miller (scen. i rys.), K. Janson, L. Varley (współpraca), *Batman: Powrót Mrocznego Rycerza*, tłum. T. Sidorkiewicz, Warszawa 2012. Zob. także M. S. DuBose, *Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America*, „The Journal of Popular Culture” 2007, Vol. 40, No. 6, s. 915–935.



### *V jak Vendetta*

Powieść graficzna *V jak Vendetta* ukazywała się początkowo w brytyjskim magazynie „Warrior”. W latach 1982–1985 zostały opublikowane dwie z trzech składających się na całość ksiąg. W latach 1988–1989 twórcy dokończyli pracę nad komiksem, którego wydania podjęło się amerykańskie wydawnictwo DC Comics. Scenarzystą powieści graficznej był Alan Moore, warstwę graficzną serii stworzył David Lloyd.

*V jak Vendetta* to dystopia, w której samotny rewolucjonista, zwany V, skrywający swą twarz za maską Guya Fawkesa<sup>23</sup>, próbuje obalić totalitarny rząd władający Wielką Brytanią po konflikcie nuklearnym na ograniczoną skalę. Ocalały z medycznych eksperymentów V, odwołując się do terrorystycznych metod działania, dokonuje stopniowej destrukcji faszystowskiego reżimu, tłamszącego wolność Brytyjczyków w imię zapewnienia im bezpieczeństwa w zdegenerowanym świecie. W walce wspiera go Evey Hammond, kobieta, którą V ocalił z rąk reżimowych oprawców. Obserwowanie wydarzeń z jej perspektywy pozwala czytelnikom lepiej zrozumieć motywy kierujące głównym bohaterem, a także targające nim wątpliwości.

Historia napisana przez Alana Moore’a skupia się na przedstawieniu konfliktu ideologii politycznych, którego sednem jest możliwość zapewnienia jednostce wolności. Moore poddał w *V jak Vendetta* krytyce totalitarną ideologię faszystowską, która brutalnie ograniczała autonomię człowieka. Jako alternatywę proponował anarchizm, który wydaje się, wedle niego, najlepiej zabezpieczać szeroki zakres indywidualnych swobód. W 2006 roku powieść graficzna została przeniesiona na ekran. Scenarzyści filmowej wersji zdecydowali się na zmianę wymowy całości, adaptując ją do współczesnych amerykańskich sporów politycznych, co spotkało się ze zdecydowanym sprzeciwem Alana Moore’a, wedle którego brytyjski kontekst powieści graficznej nie był właściwym do opisu rzeczywistości społeczno-politycznej po drugiej stronie Atlantyku<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Stworzoną na potrzeby tej powieści graficznej.

<sup>24</sup> A. Moore, *Bez przywódców. Wywiad z Alanem Moore twórcą komiksu „V jak Vendetta”*, „Inny Świat”, przedruk: rozbrat.org, 28.01.2012, <http://www.rozbrat.org/publicystyka/walka-klas/3030-bez-przywocow-wywiad-z-alanem-moore-tworca-komiksu-v-jak-vendetta> (dostęp: 26.11.2012).

Powieść graficzną *V jak Vendetta* cechowały także w pewnym stopniu innowacyjne założenia formalne. Inicjatywa, jak opisuje w tekście *Za malowanym uśmiechem* Alan Moore, wyszła od rysownika:

[...] Dave przedstawił swoje pomysły na ten komiks, jeśli chodzi o rozkład plansz i wykonanie. Obejmowały one absolutny zakaz efektów dźwiękowych, a także, po namyśle, bezwzględne usunięcie dymków, w których pojawiałyby się myśli bohaterów. Jako scenarzystę, przerażyło mnie to. Efektami dźwiękowymi specjalnie się nie przejmowałem, ale jak bez dymków myślowych miałem poradzić sobie ze wszystkimi niuansami postaci, potrzebnymi, by komiks był zadowalający pod względem literackim? Tak czy inaczej, zawarta w tym pomysłem dyscyplina w pewien sposób mnie fascynowała i gdy nocą kładłem się spać, wciąż pobrzmiwała gdzieś w zakamarkach mojego mózgowego bagna<sup>25</sup>.

Założenia te autorzy w pełni zrealizowali. Dzięki temu udało im się uniknąć infantyilizacji przekazu, odwołując się do wyobraźni i zdolności percepcyjnych czytelnika. Cechą współczesnego komiksu wydaje się unikanie nadmiernego, a często wręcz niepotrzebnego opisywania tego, co i tak widoczne jest na rysunkach<sup>26</sup>. Kompetentny odbiorca, a do takiego kierowany był *V jak Vendetta*, będzie w stanie sam wypełnić brakujące informacje, o których wspominał w cytowanym powyżej fragmencie Alan Moore.

Cechą charakterystyczną powieści graficznej *V jak Vendetta* jest jej intertekstualność. Alan Moore w scenariuszu, a David Lloyd w warstwie graficznej przywołują, a także wplatają w treść własnej opowieści, liczne teksty kultury, które dla dysponującego pewnym poziomem kompetencji kulturowej czytelnika mogą wzbogacić odbiór całości. Kadr znajdujący się w prawym dolnym rogu na stronie 9 *V jak Vendetta* stanowi dobry przykład stosowania tego zabiegu przez autorów komiksu. Między innymi pojawia się na nim odniesienie do filmu *Syn*

<sup>25</sup> Tenże, *Za malowanym uśmiechem*, w: A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. J. Drewnowski, Warszawa 2014, s. 275.

<sup>26</sup> Zob. J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 91–110. Autor szczegółowo pisze o funkcji komentarza narracyjnego w komiksie.

*Frankensteina*, co w zestawieniu z przywołaną kilka stron dalej powieścią Mary Shelley<sup>27</sup>, stanowi odniesienie do przeżyć głównego bohatera. V, niczym monstrum stworzone przez Victora Frankensteina, stanie się dzieckiem, które zwróci się przeciw własnym stwórcom<sup>28</sup>.

### Komiksowa rewolucja

*V jak Vendetta* to powieść graficzna opisująca ideologiczne konflikty. Alan Moore i David Lloyd zestawiają antagonistyczne wizje społeczeństwa: faszystowską i anarchistyczną. Analizują przy tym możliwość skutecznego oporu wobec totalitarnej władzy, która pragnie podporządkować sobie wszelkie aspekty jednostkowej egzystencji.

Partia Norsefire przejmuje władzę w Wielkiej Brytanii w wyniku wojny nuklearnej o ograniczonym zasięgu<sup>29</sup>. Udaje jej się wydobyć, do pewnego stopnia, Brytanię z chaosu przez ustanowienie totalitarnego, faszystowskiego reżimu. Państwo ma działać niczym sprawny organizm, czego przejawem jest określanie poszczególnych służb i instytucji nazwami części ciała. Jedność państwa stanowi klucz do jego przetrwania. Organizm musi zatem pozbyć się elementów chorych lub doń nieprzystających, co dokonywane jest przez policję polityczną.

Władza Norsefire opiera się na nieustającej inwigilacji obywateli oraz na funkcjonowaniu aparatu przymusu. Coraz skuteczniejsza inwigilacja jednostek jest możliwa dzięki rozwojowi technologicznemu, wzrostowi mocy obliczeniowej komputerów oraz narodzinom Internetu. W takich warunkach śledzenie obywateli, którzy często sami dostarczają informacji na swój temat w sieciach społecznościowych<sup>30</sup>, okazuje się bardzo łatwe. Pisana w latach 80. powieść graficzna w pewnym stopniu antycypowała

<sup>27</sup> A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), dz. cyt., s. 18. Przyglądając się odniesieniom do innych tekstów kultury, powieść graficzną *V jak Vendetta* i jej filmową wersję analizuje J. R. Keller w: *V for Vendetta as Cultural Pastiche. A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, London–Jefferson, NC, 2008.

<sup>28</sup> Na półkach V można znaleźć między innymi następujące książki, ściśle powiązane z fabułą powieści graficznej: *Kapitał* Karola Marksa, *Utopia* Thomasa More'a, *Mein Kampf* Adolfa Hitlera czy *Hrabia Monte Christo* Aleksandra Dumasa.

<sup>29</sup> Proces przejmowania władzy przedstawiono w powieści graficznej w zaledwie kilkunastu kadrach. A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), dz. cyt., s. 27–28.

<sup>30</sup> Zwracają na to uwagę Zygmunt Bauman i David Lyon w książce *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, tłum. T. Kunz, Kraków 2013.

współczesność. Reżim Norsefire sprawując władzę, posługuje się komputerowym systemem Fatum, który agreguje dostępne dane o obywatelach i sugeruje działania wobec nich. Opisany w *V jak Vendetta* komputer wydaje się uosobieniem marzeń o władzy pewnej i obiektywnej, pozbawionej emocji, zawsze racjonalnej. Adam Susan, przywódca Norsefire, funkcjonuje w świecie wytyczonym przez ścianę ekranów, przez które obserwuje społeczeństwo, nie kontaktując się z nim bezpośrednio<sup>31</sup>.

Moore i Lloyd wskazują także na konieczność stworzenia przez totalitarny reżim nowego człowieka. Jego hodowlę pokazują na przykładzie *Dziennika* pisanego przez prowadzącą eksperymenty medyczne lekarzkę Delię Surridge. Doświadczenia odbywają się w obozie przesiedleńczym Larkhill, do którego trafiają jednostki odbiegające od wytyczonych przez partię standardów. Eksperymenty te są metaforą zabiegów ukierunkowanych na stworzenie nowego obywatela. Więzień z celi nr V okazuje się najbardziej obiecującym „królikiem doświadczalnym”, którego plany wykraczają jednak poza rolę przeznaczoną mu przez jego twórców. Dzięki uzyskanym podczas eksperymentów możliwościom V wyzwala się spod władzy swoich twórców. Jego wyłonienie się, oczyszczonego przez ogień, podczas sprowokowanej przez siebie eksplozji, stanowi symboliczny moment narodzin mściciela, który doprowadzi do społecznej i politycznej rewolucji<sup>32</sup>.

Wyzwolony spod oddziaływania władzy planuje i przeprowadza rewolucję, która doprowadza do obalenia faszystowskiego reżimu partii Norsefire. Autorzy powieści graficznej sugerują, że skuteczne jej przeprowadzenie wymaga dogłębnej znajomości systemu przeciwnika, ideologicznej determinacji oraz szczerego pragnienia wyzwolenia ludności spod niesprawiedliwej władzy. Jednym z ukazanych przez Moore’a i Lloyd’a kryteriów skuteczności rewolucji jest przejście przez V kontroli nad uwielbianym przez Susana systemem komputerowym Fatum<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Zob. A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), dz. cyt., s. 38 czy 177–178.

<sup>32</sup> Tamże, s. 80–83. O wizji nowego człowieka w powieści graficznej *V jak Vendetta* zob. też: W. Lewandowski, *Nowy człowiek, zamaskowany niszczyciel. Wizja zagłady dystopijnego państwa w powieści graficznej „V jak Vendetta” Alana Moore’a i Davida Lloyd’a*, „Creatio Fantastica” 2015, No. 3 (50), s. 26–41, <https://creatiofantastica.files.wordpress.com/2015/08/artn-wojciech-lewandowski-nowy-czc582owiek-zamaskowany-niszczyciel1.pdf> (dostęp: 16.08.16)

<sup>33</sup> A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), dz. cyt., s. 177 i 209.

Symbolem rewolucji wobec opresyjnej władzy w powieści graficznej *V jak Vendetta* stała się postać Guya Fawkesa, uczestnika spisku prochowego z 1605 roku. Jego wygląd inspirowany jest postacią siedemnastowiecznego buntownika, którego społeczna percepcja zmieniła się od czasu nieudanego zamachu<sup>34</sup>. V, na komiksowych kartach, realizuje to, co nie udało się Fawkesowi. Niszcząc odpowiednio dobrane cele, V pozbawił reżim Norsefire możliwości inwigilowania oraz oddziaływania na społeczeństwo<sup>35</sup>. Chylący się ku upadkowi reżim padł ofiarą wewnętrznych walk o schedę po przywódcy, a społeczeństwo pogrążyło się w chaosie, z którego wyłonić miał się pożądanym system społeczny.

Co ważne, Alan Moore i David Lloyd pozostawili zakończenie powieści otwartym. Nie ukazali sukcesu rewolucji anarchistycznej. Nie pokazali, kto został ocalony i czy powszechne szczęście zostało zagwarantowane. Czy znalazł się ktoś, kto ocalił brytyjskie społeczeństwo przed nim samym? Czy powróciło ono do stanu sprzed rewolucji, a może udało mu się odegnać demony totalitaryzmu? Wymowa ostatnich kadrów powieści zdaje się pesymistyczna<sup>36</sup>, choć przejście przez Evey roli V i jej zamiar poprowadzenia ludności do lepszego świata pozostawiają odrobinę nadziei<sup>37</sup>.

Powieść graficzna *V jak Vendetta* to przejaw rewolucji na kilku płaszczyznach. Jest to jeden z komiksów, które przyczyniły się do poszerzenia spektrum tematycznego medium. Stanowił on z jednej strony komentarz do aktualnej polityki brytyjskiej, a z drugiej dawał wyraz przekonaniu o sile sztuki jako źródła umożliwiającego przekształcanie świata<sup>38</sup>. Z perspektywy rozwoju sztuki komiksowej *V jak Vendetta* udowodnił, że powieść graficzna może być adresowana do dojrzałego czytelnika przez swoisty wymóg kompetencji kulturowej niezbędny w zrozumieniu przesłania tej powieści graficznej.

<sup>34</sup> O zmieniającym się odbiorze osoby Guya Fawkesa zob. J. Sharpe, *Remember, Remember. A Cultural History of Guy Fawkes Day*, Cambridge, Mass. 2005.

<sup>35</sup> A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), dz. cyt., s. 182–187.

<sup>36</sup> Tamże, s. 265.

<sup>37</sup> Tamże, s. 257–258.

<sup>38</sup> Zob. A. Romero-Jódar, *A Hammer To Shape Reality: Alan Moore's Graphic Novels and the Avant-Gardes*, „Studies in Comics” 2011, Vol. 2, No. 1, s. 52–54.

*V jak Vendetta* wpłynęła na zmianę oblicza opowieści obrazkowych. Sugestywny traktat polityczny, w komiksowym opakowaniu, udowodnił, że powieść graficzna to medium, przy pomocy którego można dyskutować o najważniejszych społecznych i politycznych problemach. Zaprezentowany przez Alana Moore’a i Davida Lloyd’a konflikt ideologii oraz metody jego przewyciężenia mogą inspirować do dyskusji, zwłaszcza w sytuacji debat dotyczących zapewnienia bezpieczeństwa jednostkom, nawet za cenę ograniczenia ich wolności.

Moore i Lloyd przedstawili intrygujący portret rewolucji, która prowadzi do obalenia totalitarnego systemu. Stworzona na potrzeby powieści graficznej maska Guya Fawkesa stała się w XXI wieku symbolem oporu wobec różnorodnych niesprawiedliwości społecznych<sup>39</sup>. Stała się symbolem idei, dzięki której można dokonać zmiany społecznej. *V jak Vendetta* opisała rewolucyjny ferment, stosując dość ciekawe zabiegi formalne w sferze samej opowieści, dając być może rewolucyjny impuls wykraczający poza komiksowe kadry.

### Bibliografia

Bauman Zygmunt, Lyon David, *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, tłum. T. Kunz, Kraków 2013.

Chapman James, *British Comics: A Cultural History*, London 2011.

Dittmer Jason, *Captain America’s Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post 9/11 Geopolitics*, „Annals of the Association of American Geographers” 2005, Vol. 95, No. 3, s. 626–643.

Dubose Mike S., *Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America*, „The Journal of Popular Culture” 2007, Vol. 40, No. 6, s. 915–935.

Eisner Will, *Comics and Sequential Art*, New York–London 2008.

Finger Bill (scen.), Kane Bob (rys.), *The Batman Chronicles. Volume Four*, New York 2007.

Hajdu David, *The Ten-Cent Plague. The Great Comic Book Scare and How It Changed America*, New York 2008.

<sup>39</sup> Zob. O. Kohns, *Guy Fawkes in the 21st Century. A Contribution to the Political Iconography of Revolt*, „Image [&] Narrative” 2013, Vol. 14, No. 1, s. 89–104.

Keller James R., *V for Vendetta as Cultural Pastiche. A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, London–Jefferson, NC, 2008.

Kohns Oliver, *Guy Fawkes in the 21st Century. A Contribution to the Political Iconography of Revolt*, „Image [&] Narrative” 2013, Vol. 14, No. 1, s. 89–104.

Lee Stan (scen.), Romita John (rys.) i in., *Essential the Amazing Spider-Man*, Vol. 5, New York 2002.

Lewandowski Wojciech, *Brytyjski komiks polityczny. Zarys problematyki*, „Przegląd Europejski” 2013, nr 4 (30), s. 108–119.

Lewandowski Wojciech, *Nowy człowiek, zamaskowany niszczyciel. Wizja zagłady dystopijnego państwa w powieści graficznej „V jak Vendetta” Alana Moore’a i Davida Lloyd’a*, „Creatio Fantastica” 2015, No. 3 (50), s. 26–41, <https://creatiofantastica.files.wordpress.com/2015/08/artn-wojciech-lewandowski-nowy-czc582owiek-zamaskowany-niszczyciel1.pdf>.

Lewandowski Wojciech, *SuperScots. Superheroes and Scottish Identity*, w: *Scottish Culture: Dialogue and Self-Expression*, red. A. Korzeniowska i I. Szymańska, Warszawa 2016, s. 380–388.

McCloud Scott, *Zrozumieć komiks*, tłum. M. Błażejczyk, Warszawa 2015.

Miller Frank (scen. i rys.), Janson Klaus, Varley Lynn (współpraca), *Batman: Powrót mrocznego rycerza*, tłum. T. Sidorkiewicz, Warszawa 2012.

Moore Alan (scen.), David Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. J. Drewnowski, Warszawa 2014.

Moore Alan, *Bez przywódców. Wywiad z Alanem Moore twórcą komiksu „V jak Vendetta”*, w: „Inny Świat”, przedruk: rozbrat.org, 28.01.2012, <http://www.rozbrat.org/publicystyka/walka-klas/3030-bez-przywodcow-wywiad-z-alanem-moore-tworca-komiksu-v-jak-vendetta> (dostęp: 26.11.2012).

Rhoades Shirrel, *A Complete History of American Comic Books*, New York 2008.

Rieber John Ney (scen.), Cassaday John (rys.), *Kapitan Ameryka: Nowa nadzieja*, tłum. J. Drewnowski, „Wielka Kolekcja Komiksów Marvela”, t. 19, Warszawa 2013.

Romero-Jódar Andrés, *A Hammer To Shape Reality: Alan Moore’s Graphic Novels and the Avant-Gardes*, „Studies in Comics” 2011, Vol. 2, No. 1, s. 39–56.

Scott Cord, *Written in Red, White, and Blue: A Comparison of Comic Book Propaganda from World War II and September 11*, „The Journal of Popular Culture” 2007, Vol. 40, No. 2, s. 325–343.

Siegel Jerry (scen.), Shuster Joe (rys.), *The Superman Chronicles. Volume One*, New York 2006.

Strömberg Fredrik, *Comic Art Propaganda: A Graphic History*, Lewes 2010.

Szyłak Jerzy, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.

Wright Bradford W., *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore–London 2003.





## CZĘŚĆ 2

### *Muzyczne przekraczanie granic*

#### **Wprowadzenie**

Część druga tomu jest poświęcona muzyce, a także sposobom kreowania wizerunku piosenkarzy w kinie. Autorzy analizują: związki muzyki z przemianami społecznymi, dokonującymi się w dziewiątej dekadzie XX wieku, oddziaływanie popu na zjawiska undergroundowe oraz sposób parodiowania obu kierunków ówczesnej sceny muzycznej.

Tę część książki otwiera artykuł Dariusza Piechoty *Emancypacja według Madonny*, poświęcony analizie i interpretacji utworów piosenkarki z lat 80. Zostaje tutaj przywołana druga fala feminizmu, datowana na lata 60. i 70. XX wieku. Autor analizuje zatem, jak na interesującą nas dekadę wpłynęły zjawiska ją poprzedzające. Według Piechoty kwestia emancypacji w twórczości Madonny ewoluuje. *Like a Virgin* porusza kwestię seksualności kobiet, *Material Girl* – konsumpcjonizmu dekady, *Papa Don't Preach* – aborcji, *Express Yourself* – dominacji mężczyzn, *Like a Prayer* łączy zaś sferę cielesności ze sferą świętości. W latach 90. Madonna inspirowa się natomiast kulturą mniejszości seksualnych – co w ujęciu Piechoty jest konsekwencją jej postawy z poprzedniej dekady. Postawy wyrażającej się w krytyce norm społecznych, walce z tabu i stereotypami. Autor nie ogranicza się wyłącznie do warstwy tekstowej interpretowanych utworów: przywołuje również teledyski Madonny czy film z jej udziałem. Piechota kreśli także kontekst epoki, mogący według niego wpływać nie tylko na samą piosenkarkę, ale także na odbiór jej

utworów; wspomina na przykład o ruchu Pro-Life oraz o filmach podejmujących problem rasizmu.

O ile Madonna zawsze tworzyła w głównym nurcie kultury, o tyle Kurt Cobain i jego zespół nie od razu zdobyli popularność. W artykule *Początki Nicości. Nirvana w latach 80.* Paweł Jaskulski opisuje mniej znany okres istnienia Nirwany. Wprowadzając w tematykę, zastanawia się nad recepcją muzyki rockowej, postrzeganej przez niektórych jako gorszy rodzaj sztuki; przedstawia także narodziny grunge'u – nurtu, który powstał w Stanach Zjednoczonych właśnie w latach 80. XX wieku. W artykule zostaje przedstawiona historia pierwszych – przygotowywanych w chałupniczych warunkach – sesji nagraniowych; geneza debiutanckiej płyty oraz ulubione piosenki Kurta Cobaina. Jaskulski analizuje następnie dokonania Cobaina i Krisa Novoselica z tamtej dekady, wyróżniając następujące obszary refleksji: strategię związaną z nazewnictwem utworów zespołu, sposób kontaktu zespołu z jego odbiorcami oraz autokreację jego lidera. Pojawia się także wątek płyty *Nevermind*, pochodzącej wprawdzie z 1991 roku, stanowiącej jednak podsumowanie działalności zespołu z poprzedniej dekady.

To, że zarówno kultura popularna, jak i kultura niezależna rządzą się podobnymi, często analogicznymi schematami, zdaje się potwierdzać artykuł Adriany Brendy-Mańkowskiej zatytułowany *The Rutles, Medusa, Spinal Tap – lata 80. i muzyczne mockumentary*. Autorka bierze w nim na warsztat filmy należące do nurtu mockumentary, mającego z założenia parodiować filmy dokumentalne. Brenda-Mańkowska zwraca także uwagę na sposoby kreowania bohaterów wybranych dzieł. W jej ujęciu mockumentary lat 80. pozwalają na badanie recepcji artystów tworzących nie tylko w dziewiątej dekadzie XX wieku (jak Madonna), lecz także w dekadach ją poprzedzających (jak The Beatles). Ponadto autorka stawia tezę, że analizowane przez nią filmy odzwierciedlają zmiany związane z cielesnością i seksem, jakie wówczas zaszły – co odsyła nas do rozważań Piechoty. Jej analiza może stanowić także wstęp do badania paradokumentów z lat 90., których popularność w kolejnej dekadzie będzie wzrastać od czasu premiery *Blair Witch Project*.

Otwarcie się autorów tej sekcji na okresy okalające lata 80. pozwala na ujęcie omawianej epoki nie jako odrębnego, odizolowanego czasu – którego specyfikę mierzymy ekstrawaganckimi strojami czy fryzurami. Okazuje się, że dziewiąta dekada XX wieku intensyfikuje pewne zjawiska, rodząc kolejne, których czas dopiero nadejdzie. W takim ujęciu łatwiej jest zrozumieć zarówno ciągłość kulturową, jak i zachowania kontrowersyjne, niejednokrotnie wyprzedzające swój czas.



Dariusz Piechota

## Emancypacja według Madonny

Madonna pojawiła się na scenie muzycznej w okresie wielkich transformacji społecznych oraz ekonomicznych, jakie nastąpiły w latach 80. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. U schyłku tej dekady artystka stała się wzorem nowoczesnej kobiety, bizneswoman, świadomej własnej cielesności. Warto podkreślić, że piosenkarka niejednokrotnie obalała wykreowany przez siebie mit, podejmując grę ze stereotypami<sup>1</sup>. Już sam jej sceniczny pseudonim „stanowi prowokacyjny gest wobec dogmatów religii katolickiej”<sup>2</sup>. Każdy album Madonny łączy się ze zmianą wizerunku, co świadczy nie tylko o nieustannej potrzebie poszukiwania cielesnej tożsamości, ale jest także skuteczną strategią marketingową. Ewolowały również teksty piosenek Madonny, podejmując problematykę bliską drugiej fali feminizmu.

### *Like a Virgin*

#### – o przelamywaniu tabu dotyczącego seksualności

Feministki drugiej fali przyczyniły się do dyskusji na tematy wcześniej zarezerwowane dla sfery tabu, takie jak aborcja czy kobiecy orgazm<sup>3</sup>. Ogólnospołeczna debata skupiła się na żeńskiej atrakcyjności oraz związanych z nią normami i oczekiwaniami. Dzięki działaczkom społecznym kobiety mogły przemówić własnym głosem, uwolnionym z gorsetu kultury patriarchalnej. Wypowiadały się na temat własnego ciała oraz jego potrzeb. Problem ten w przewrotny sposób pojawia się w utworze *Like a Virgin* (1984). Już sam tytuł wywołał kontrowersje

<sup>1</sup> R. Pruszczyński, *Muzyka popularna*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 329.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> S. Kuźma-Markowska, *Druga fala*, w: *Encyklopedia gender*, s. 98.

w konserwatywnej Ameryce lat 80.<sup>4</sup>, w której nastąpiła ekspansja kina pornograficznego w obszarach szeroko pojmowanej kultury audiowizualnej<sup>5</sup>. Tekst piosenki stanowi swoistą grę ze słuchaczem. Przedstawiona w nim historia pozornie wydaje się tradycyjną opowieścią zakochanej kobiety. Z jednej strony Madonna „czuje się jak dziewica”, z drugiej zaś opowiada o swoich wewnętrznych rozterkach:

I made it through the wilderness  
Somehow I made it through  
Didn't know how lost I was  
Until I found you<sup>6</sup>.

Pojawiający się rzeczownik w pierwszym wersie *wilderness* („pustkowie, pustynia”) sugeruje pewien stan wyjąłowania, ukrytej melancholii, depresji. Punktem przełomowym w życiu staje się tu odnalezienie nowego obiektu uczuć. Wizerunek kobiety przedstawionej w pierwszej zwrotce koresponduje z wiktoriańskim ideałem „anioła w domu”<sup>7</sup>. Zgodnie z tradycją patriarchalną kluczowym zadaniem kobiety miało być znalezienie męża oraz założenie rodziny. Artystka w *Like a Virgin* koncentruje się na chwili zauroczenia, którą porównuje do stanu dzie-

<sup>4</sup> Warto podkreślić, że utwór ten wywołał również kontrowersje podczas gali wręczenia nagród MTV Video Music Award w 2003 roku. W trakcie występu Madonna ubrana w elegancki czarny smoking (niczym pan młody) namiętnie całuje towarzyszące jej piosenkarki, Britney Spears i Christinę Aguilera, przebrane za panny młode. Artystka ponownie przełamuje barierę między ustalonymi wzorcami normatywnymi typowymi dla kobiet oraz mężczyzn w społeczeństwie patriarchalnym.

<sup>5</sup> P. Kletowski, *Ukinowienie pornografii i upornografienie kina, czyli kilka słów o fluktuacji mainstreamu i porno*, „Ha!art” 2006, nr 23, s. 122-126. Ekspansja pornografii wiązała się z rosnącą popularnością w latach 80. kaset VHS. Warto wspomnieć, że pierwszy film, jaki trafił do dystrybucji w 1977 roku na kasce VHS był filmem pornograficznym. Kultura popularna lat 80., na przykład teledyski emitowane w MTV, zaczęła eksponować wątki erotyczne, ze szczególnym uwzględnieniem ludzkiej cielesności. W teledysku *Domino Dancing* (1988) Pet Shop Boys pojawiają się na przykład zbliżenia nagich klatek piersiowych młodych mężczyzn. Z kolei w *Being Boring* (1990) tego samego zespołu występuje mężczyzna o atletycznej budowie ciała. Równie kontrowersyjna w latach 80. była Cher, której teledysk *If I Could Turn Back Time* (1989) mógł być transmitowany w MTV wyłącznie po godzinie 21 ze względu na kontrowersyjny strój wokalistki.

<sup>6</sup> Madonna, *Like a Virgin*, w: tejsze, *Like a Virgin*, Warner Bros Records Inc. 1984.

<sup>7</sup> E. Kokoszycza, „Anioł w domu”, czyli o małżeństwie w wiktoriańskiej Anglii, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturalne aspekty seksualności. Wieku XIX i XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, Warszawa 2004.

wictwa. Dzięki mężczyźnie podmiot liryczny czuje się jak nowo narodzony („shiny and new”<sup>8</sup>).

Na uwagę zasługuje refren, w którym Madonna zestawia stan zakochania z cielesną bliskością:

When your heart beats next to mine  
Gonna give you all my love boy<sup>9</sup>.

Miłość czyni z niej osobę silną, a także niezwykle śmiałą (o czym świadczy przymiotnik *bold*). Miłość ukochanego jednak ulatuje, co przeraża podmiot liryczny:

Oh your love thawed out  
What was scard and cold<sup>10</sup>.

Historia miłosna przedstawiona w *Like a Virgin* wydaje się typową opowieścią przeciętnej zakochanej nastolatki. Warto podkreślić, że wprowadzenie porównania stanu zakochania do dziewictwa stanowi istotny element w świetle drugiej fazy feminizmu<sup>11</sup>, gdyż podmiot liryczny mówi o swojej seksualności, zaliczanej w społeczeństwie patriarchalnym do sfery tabu. Stereotyp ten niewątpliwie Madonna przełamuje w *Like a Virgin*.

### Kobiety w świecie masowej konsumpcji

Feministki drugiej fali dyskutowały również o kwestiach obecności kobiet w mediach<sup>12</sup>. Zgodnie z tradycją patriarchalną przestrzeń publiczna została zdominowana przez mężczyzn, przestrzeń domu zaś była zare-

<sup>8</sup> Madonna, *Like a Virgin*.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Druga fala feminizmu przypada na lata 60., 70. oraz 80. XX wieku. Feministki zwróciły szczególną uwagę na mechanizmy mistyfikacji, którym podlegają kobiety amerykańskie, próbując dostosować się do wzorców idealnej kobiety. Dodatkowo podjęto również analizę źródeł opresji kobiet w społeczeństwie seksistowskim, zarówno w wymiarze społecznym, jak i indywidualnym. Jednym z najważniejszych osiągnięć feminizmu drugiej fali było zwrócenie uwagi na pozytywny wymiar kobiecości. A. Burzyńska, *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 395–397.

<sup>12</sup> S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 98–99; A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397.



zerwowana dla kobiet. W latach 80. zaczęto przełamywać ten stereotyp. Warto podkreślić, że w tym okresie pojawiają się na scenie muzycznej kobiety, które detronizują mężczyzn. Wspomnijmy choćby Kate Bush, Whitney Houston, Cyndi Lauper, Mariah Carey czy Kylie Minogue. Kobiety zaczynają dominować nie tylko w muzyce, ale także w filmie.

W popularnym serialu *Dynastia* (USA 1981–1989) w kreacji głównych bohaterek (Krystle i Alexis) zostały utrwalone dwa antagonistyczne wizerunki kobiet. Pierwszy z nich wpisuje się w tradycję patriarchalną; Krystle to przykładowa żona biznesmena, matka, której działalność skupia się na rodzinie oraz trosce o luksusową rezydencję. Krystle staje się nowoczesną wersją wiktoriańskiego modelu „anioła w domu”. Alexis to bizneswoman, właścicielka potężnej firmy ColbyCo Oil, to kobieta wyemancypowana, świadoma swojej seksualności. Jej wizerunek, wykreowany w operze mydlanej, przypomina nowoczesną *femme fatale*, walczącą z mężczyznami w sferze biznesu, w której wcześniej nie było wpływowych kobiet.

W latach 80. pojawiają się również filmy podejmujące polemikę z mitem szczęśliwej kobiety wychowującej dzieci w domu na przedmieściach. Prawdopodobnie było to rezultatem popularyzacji książki Betty Friedan *The Feminine Mystique* (1963). Autorka przedstawiła wzorzec kobiecości ograniczony do roli matki, żony oraz gospodyni domowej. Rezultatem propagowania takiej postawy stało się obecne u kobiet poczucie bezsensu życia i pojawiające się zaburzenia natury psychicznej<sup>13</sup>. Przywołajmy choćby *Rozpaczliwie poszukując Susan* (reż. S. Seidelman, USA 1985): film, w którym główna bohaterka Roberta Glass (wciela się w nią Rosanna Arquette), znudzona rutynowym życiem mężatka, śledzi anonse publikowane w „New York City” o przygodach miłosnych tajemniczej Susan (granej przez Madonnę). Za sprawą niezwykle zbiegu okoliczności kobiety zamieniają się rolami. Życie Roberty diametralnie się zmienia. Staje się pasmem intryg, miłosnych przygód oraz zabawy. Tytułowa Susan utożsamia wolność, o której marzyła Roberta.

Wizerunek atrakcyjnej oraz przebojowej, niezależnej kobiety wiązał się także z sytuacją ekonomiczną lat 80. w Stanach Zjednoczonych.

<sup>13</sup> S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 97.

Dzięki rządowi Ronalda Reagana kraj nie tylko podniósł się z recesji, ale również spadło bezrobocie. Rozpoczął się okres prosperity, czas technologicznego boomu oraz zachwytu kapitalizmem i konsumpcją. Wykreowany wizerunek Great Society nobilitował klasę średnią, zaś świat biznesu zdominowały wielkie korporacje. Nastąpiła szybka oraz coraz szersza ekspansja mechanizmów rynkowych w dziedzinach życia społecznego, w których dotąd mechanizmy te były nieobecne<sup>14</sup>. Wydaje się, że gwałtowny wzrost chciwości wynikał z niezaspokojonej żądzy posiadania. Rozpoczęto masową konsumpcję, próbując zaspokoić także rosnący głód nowości. Tę atmosferę oddaje utwór *Material Girl* (1984) z płyty *Like a Virgin*.

Podmiotem lirycznym jest kobieta znajdująca się w centrum zainteresowania, o czym świadczą liczni adoratorzy pojawiający się w teledysku. Żąda ona uwielbienia przejawiającego się między innymi w ekskluzywnych prezentach. Żartobliwie stwierdza, że jeśli od wybranka nie otrzyma karty kredytowej, odchodzi. W świecie wzmożonej konsumpcji jedynym obiektem pożądania staje się mężczyzna z gotówką („cold hard cash”)<sup>15</sup>, który odnosi sukcesy w biznesie.

Interesujący wydaje się również obraz adoratorów w *Material Girl*, który daleki jest od stereotypowego wizerunku mężczyzny w tradycji patriarchalnej. Wynika to z transformacji popularnych wzorców normatywnych i związanych z nimi relacji damsko-męskich<sup>16</sup>. W utworze Madonny mężczyźni wydają się udręczeni przez nieosiągalny dla nich obiekt uczuć. Przynoszą wybrance serca prezenty, błagają ją o poświęcenie im uwagi, dokonują również rachunku sumienia, przyznając się do zaniedbania oraz winy. Kobieta w *Material Girl* to silna osobowość, świadoma, że kolejni adoratorzy przychodzą, a następnie odchodzą. Co więcej, podmiot liryczny stwierdza, że doświadczenie to wzboga-

<sup>14</sup> M. Sandel, *Czego nie można kupić za pieniądze. Moralne granice rynku*, tłum. A. Chromik i T. Sikora, Warszawa 2012, s. 7.

<sup>15</sup> Madonna, *Material Girl*, w: *Like a Virgin*.

<sup>16</sup> Shirley Sugerman w *Sin and Madness. Studies in Narcissism* (1976) zwróciła uwagę na związki między narcystyczną osobowością naszych czasów a pewnymi cechami współczesnej kultury takimi jak: silny strach przed starością i śmiercią, fascynacja celebrytami, obawa przed rywalizacją, **pogarszające się relacje między kobietami a mężczyznami**. Wyróżnienie – D. P. Przytaczam za: Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York–London 1991, s. 33.

ciło ją i teraz to ona może dyktować warunki gry („and now they're after me”<sup>17</sup>).

Świat w *Material Girl* pogrąża się w masowej konsumpcji, która stała się priorytetem w życiu społeczeństwa narcystycznego<sup>18</sup>. Przypomnijmy za Christopherem Laschem, że współczesne społeczeństwo odrzuciło przeszłość, koncentrując się na terażniejszości, co stało się jednym z najważniejszych symptomów kryzysu w kulturze<sup>19</sup>. Świat (po) nowoczesny przypomina lustro, w którym każda jednostka przegląda się, oczekując nieustannej aprobaty i uwielbienia od publiczności. Współczesne mass media, popularyzując kult celebrytów, spotęgowały narcystyczne marzenia bycia sławnym<sup>20</sup>, jednocześnie odrzucając banalność codziennej egzystencji. Transformacji uległy również relacje międzyludzkie, co wynikało z popularnego postulatu „życia chwilą” w społeczeństwie konsumpcyjnym<sup>21</sup>. Kult komercji sprawił, że jednostka przestała się interesować własnym ego, „popadając w delirium pożądania”<sup>22</sup>. Wizyty w luksusowych sklepach stały się rodzajem pielgrzymek „do świątyni konsumeryzmu”<sup>23</sup>. Amerykanie egzystujący w okresie prosperity odczuwali konieczność zaspokajania własnych potrzeb, poszukując sensu swej egzystencji w sztuce kompensacyjnej. Popularne założenie „przez ciało do duszy” uległo transformacji, stając się zasadą „do duszy przez sklepy”<sup>24</sup>.

Madonna ironicznie, a zarazem prowokacyjnie, polemizuje z konsumpcyjnym stylem życia Amerykanów, co dodatkowo podkreśla teledysk: artystka zostaje w nim wystylizowana na Marilyn Monroe z filmu *Mężczyźni wolą blondynki* (reż. H. Hawks, USA 1953), w którym aktorka śpiewa utwór *Diamonds Are a Girl's Best Friend*. Na uwagę zasługuje zakończenie teledysku *Material Girl*: mężczyzna wręcza Madonnie bukiet kwiatów, a następnie zabiera ją w podróż ciężarówką.

<sup>17</sup> Madonna, *Material Girl*.

<sup>18</sup> Por. Ch. Lasch, dz. cyt.

<sup>19</sup> Tamże, s. VIII.

<sup>20</sup> Tamże, s. 21.

<sup>21</sup> Tamże, s. 27.

<sup>22</sup> Tamże, s. 28.

<sup>23</sup> Termin ten, określający współczesne centra handlowe, wprowadził George Ritzner. Cyt. za: Z. Bauman, *Duch i ciało na rynku – duchowość na sprzedaż*, „Znak” 2011, nr 7–8, s. 22.

<sup>24</sup> Tamże.

Kobieta rezygnuje z drogiej biżuterii, wybierając miłość ukochanego. Warto podkreślić, że w pierwszej dekadzie kariery artystka często eksponowała pas z symbolicznym napisem „Boy Toy”, który pozornie można było odczytać jako publiczne przyznanie się do tego, że piosenkarka czuje się zabawką w rękach mężczyzn. Uwzględniając wizerunek seksownej kobiety wyeksponowany w *Like a Virgin* czy *Material Girl*, możemy przewrotnie stwierdzić, że to Madonna bawi się chłopcami.

### ***Papa Don't Preach* (1986) głosem w dyskusji na temat aborcji**

Druga fala feminizmu przyczyniła się także do ogólnospołecznej debaty na temat aborcji<sup>25</sup>. Przypomnijmy, że ruchy feministyczne wywalczyły prawo do przerywania ciąży w latach 70. XX wieku<sup>26</sup>. Ta problematyka była aktualna również w latach 80., za sprawą działalności ruchu Pro-Life. Wspomnijmy choćby marsz ulicami Waszyngtonu, który odbył się w 1989 roku, podczas którego kobiety ponownie domagały się prawa do aborcji. Problem nieplanowanej ciąży pojawia się w utworze *Papa Don't Preach* (1986) z albumu *True Blue*.

Bohaterką utworu staje się nastolatka w ciąży, która próbuje porozumieć się ze swoim ojcem. Dziewczyna stara się uzmysłowić mężczyźnie, że nie jest już małą dziewczynką. W monologu skierowanym do ojca autorka docenia jego rolę w jej wychowaniu; dzięki niemu kobieta potrafi między innymi odróżnić dobro od zła. Na uwagę zasługuje sytuacja, w jakiej znalazła się nastolatka. Z jednej strony potrzebuje wsparcia oraz zrozumienia ze strony ojca, z drugiej zaś nie chce wysłuchiwać jego kazań. Dramatyzm potęgują słowa, w których podmiot liryczny stwierdza, że „zatrzyma swoje dziecko”<sup>27</sup>. Podążając tym tropem, możemy stwierdzić, że wiele osób z jej otoczenia zachęcało ją do przerywania ciąży.

Młoda dziewczyna odczuwa wewnętrzny niepokój. Jest zawieszona między tym, co mówią jej przyjaciele, a tym, co stwierdza jej

<sup>25</sup> S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 98; B. Umińska-Keff, W. Nowicka, *Aborcja*, w: *Encyklopedia gender*, s. 18.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Madonna, *Papa Don't Preach*, w: tejsze, *True Blue*, Sire Records Company 1986.

chłopak. Ojciec dziecka zapewnia, że ją poślubi, a następnie stworzą rodzinę. Znajomi uważają natomiast, że ich koleżanka jest za młoda na podjęcie tak poważnej decyzji. Sama dziewczyna czuje się niepewna wobec wyznań chłopaka (o czym świadczy pojawiające się w tekście słowo „poświęcenie”). Nie chce powielać utartych ról społecznych utrwalonych w tradycji patriarchalnej. Prawdopodobnie nastolatka nie czuje się dojrzała emocjonalnie bądź nie akceptuje ról matki oraz żony. Jednocześnie nieustannie podkreśla, że jest zakochana w swoim chłopaku.

Niewątpliwie tematyka *Papa Don't Preach* ma wymiar uniwersalny, z którym mogą utożsamiać się nastolatki będące w ciąży. Madonna przypomina tutaj działaczkę Pro-Life, występuje w roli obrończyni życia, wierząc w siłę młodych kobiet. Podmiot liryczny jest przekonany, że miłość chłopaka oraz wsparcie rodziny pozwoli jej urodzić, a następnie szczęśliwie wychować dziecko.

### (Re)wizje patriarchalnych ról społecznych

Feministki drugiej fali rozpoczęły także analizę przejawów patriarchalizmu i dominacji męskiej we wszystkich dziedzinach życia społecznego. W centrum ich zainteresowania znalazła się kwestia seksizmu jako podstawowej formy opresji<sup>28</sup>. W kulturze patriarchalnej zostały utrwalone stereotypowe opozycje, zgodnie z którymi mężczyźni nie tylko dominowali w sferze publicznej, ale także przypisano im aktywność w przestrzeni nauk ścisłych. Kobiety zaś utożsamiano z naukami humanistycznymi oraz przestrzenią domu. Feministki dowodziły, że przejawów prymatu mężczyzn w sferze publicznej należy szukać w życiu domowym będącym miniaturą relacji społecznych<sup>29</sup>. W dyskurs ten wpisuje się utwór *Express Yourself* (1989) z płyty *Like a Prayer*, będący jednym z najbardziej wojowniczych oraz optymistycznych hymnów Madonny.

W teledysku promującym piosenkę została zakwestionowana uprzywilejowana rola i pozycja mężczyzn. Artystka celowo odwraca tutaj rolę;

<sup>28</sup> A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397; S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 98.

<sup>29</sup> A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397.

kobiety są dominujące, mężczyźni zaś są ulegli. Madonna zostaje stylizowana na Marlenę Dietrich, jest właścicielką potężnej firmy, w której pracują wyłącznie mężczyźni. Istotna wydaje się sytuacja, w której to kobieta zarządza fabryką i decyduje, niczym *femme fatale*, który z robotników zostanie jej kochankiem. Atrybutem bizneswoman staje się kot, stanowiący aluzję do Ernsta Stavro Blofelda, demonicznego przeciwnika Jamesa Bonda<sup>30</sup>.

Podmiot liryczny w *Express Yourself* to silna, damska osobowość, która udziela porad, w jaki sposób kobiety powinny postępować z mężczyznami. Twierdzi, że dziewczyny muszą wystawić mężczyznę i jego miłość na próbę, aby upewnić się, czy jego uczucia są szczerze.

Kobieta nie potrzebuje pierścionka z diamentem czy szybkiego samochodu, aby być szczęśliwą. Ekskluzywne prezenty nie odgrywają w jej życiu żadnej roli, co podważa konsumpcyjną naturę społeczeństwa amerykańskiego. Madonna zwraca uwagę nie tylko na atrybuty fizyczne mężczyzn, ale również na ich psychikę. Podmiot liryczny stwierdza, że mężczyzna musi zrozumieć umysł kobiety („He needs to start with your head”<sup>31</sup>).

Piosenkarka odrzuca wizerunek kobiety jako „anioła w domu”, milczącego na temat swoich uczuć oraz potrzeb. Tytułowy wers *Express Yourself* zmusza płeć piękną do bezpośredniego wyrażania swoich poglądów. Co więcej, młode dziewczyny powinny nakłonić zakochanych mężczyzn do deklaracji swoich uczuć. Madonna opowiada się za dialogiem między zakochanymi. Niewątpliwie artystka jest świadoma, że związku nie można budować na dominacji mężczyzn, w wyniku czego kobiety pełnią funkcję podrzędną w relacji damsko-męskiej. Na podstawie teledysku oraz tekstu *Express Yourself* możemy stwierdzić, że artystka, podobnie jak feministki drugiej fali, przestaje definiować kobiety w relacji do mężczyzn jako kategorii uniwersalnej<sup>32</sup>. Przesłanie utworu jest niewątpliwie optymistyczne, ponieważ Madonna zwraca uwagę na pozytywny wymiar kobiecości, pozbawionej kompleksów, poczucia niższości w społeczeństwie patriarchalnym. Kobiety wydają się dominować nad mężczyznami, o czym świadczy

<sup>30</sup> D. Easlea, E. Fiegel, *Madonna. Królowa muzyki pop*, tłum. K. Dąbrowska i in., Bielsko-Biała 2012, s. 84.

<sup>31</sup> Madonna, *Express Yourself*, w: tejsze, *Like a Prayer*, Sire Records Company 1989.

<sup>32</sup> A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397.

fragment utworu, w którym artystka zapewnia, że ukochany na pewno powróci na kolanach do swojej dziewczyny:

He will be back on his knees  
To express himself  
You've got to make him  
Express himself<sup>33</sup>

### **Między *sacrum* a *profanum***

U schyłku lat 80. Madonna dokonuje kolejnej transformacji, nawiązując do symboliki religijnej. W *Like a Prayer* (1989) artystka wkracza do sfery *sacrum*, zdominowanej w tradycji patriarchalnej przez mężczyzn. Na uwagę zasługuje nie tylko tekst piosenki, ale również teledysk opowiadający „o Madonnie klęczącej przed wizerunkiem Boga i proszącej o przebaczenie. Modlitwa przenosi ją w szczęśliwe czasy, kiedy Bóg był tajemnicą. Siłę słów wzmacnia rozbudowana instrumentacja<sup>34</sup>. Tematykę religijną podkreślają pojawiające się w klipie krzyże i katolickie dewocjonała. Artystka podejmuje tu również problem rasizmu. Kwestia ta była obecna w popkulturze lat 80. XX wieku, wspomnijmy choćby filmy *Woźąc panią Daisy* (reż. B. Beresford, USA 1989), *Mississippi w ogniu* (reż. A. Parker, USA 1988) czy *Ragtime* (reż. M. Forman, USA 1981). Jednak największy sukces komercyjny odniosła ekranizacja powieści Alice Walker *Kolor purpury* (reż. S. Spielberg, USA 1985) ukazująca traumatyczną historię czarnoskórej kobiety Celie, traktowanej przez męża w sposób przedmiotowy jako tania siła robocza. Bohaterka przechodzi wewnętrzną transformację, uwalniając się spod władzy Alberta, do którego, podobnie jak dzieci, musi zwracać się oficjalnie, nazywając go panem (Sir).

Główny bohater teledysku *Like a Prayer* to czarnoskóry mężczyzna, który zostaje oskarżony o morderstwo. Jedynym świadkiem jego niewinności staje się piosenkarka, dzięki której opuszcza więzienie. Kwestia odmiennego koloru skóry zostaje również przeniesiona w sferę *sacrum*; w jednej ze scen Madonna całuje się z czarnoskórym Mesjaszem.

<sup>33</sup> Madonna, *Express Yourself*.

<sup>34</sup> D. Easlea, E. Fiegel, dz. cyt., s. 78.

Tekst piosenki ma niezwykle intymny charakter. To monolog, a zarazem modlitwa, skierowana do ukochanego. Podobnie jak w teledysku, Madonna wykorzystuje motywy religijne; podmiot liryczny klęczy (jak podczas nabożeństwa), porównuje szept ukochanego do westchnienia anioła („angel sighing”<sup>35</sup>). Tajemniczy głos „uwzniośla” kobietę, sprawia, że przenosi się w inny wymiar, zacierając granicę między *sacrum* a *profanum*. W *Like a Prayer* dostrzegamy typową opozycję góra–dół. Góra utożsamiana jest z boskością, a jej reprezentantem jest ukochany, dół zaś to przestrzeń ziemi, na której, jak stwierdza podmiot liryczny, „wszyscy muszą być samotni” („everyone must stand alone”<sup>36</sup>). Słyszając tajemniczy, magnetyczny głos, kobieta odzyskuje wewnętrzny spokój, co potwierdza wers: „And it’s feels like home”<sup>37</sup>. Pojawiająca się figura domu stanowi czytelny symbol bezpieczeństwa oraz harmonii. Intymny nastrój potęguje tajemniczy głos szepczący do kobiety, która odpowiada mu: „w godzinach nocnych czuję twoją moc” („In the midnight hour I can feel your power”<sup>38</sup>). Słowa te mogą odnosić się zarówno do ukochanego, jak i do Boga.

Liczne porównania do modlitwy stanowią aluzję do biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*, dialogu Oblubienica z Oblubienicą. W *Like a Prayer* dominujący głos ma Oblubienica, ukochany pojawia się enigmatycznie pod osłoną tajemniczych znaków. Relacja między nimi nabiera wymiaru metafizycznego, łączy ich więź pozwalająca na przekraczanie granic między tym, co realne, a tym, co wyobrażone („it’s like a dream to me”<sup>39</sup>).

### Podsumowanie

Kwestia emancypacji w latach 80. w twórczości Madonny ewoluuje. Artystka jako głos pokolenia przekracza granice tabu, poruszając kwestię seksualności kobiet. Piosenkarka przełamuje popularne stereotypy na temat kobiecości, utrwalone w tradycji patriarchalnej, negując męską supremację. Madonna wkracza również do sfery *sacrum*:

<sup>35</sup> Madonna, *Like a Prayer*, w: tejsze, *Like a Prayer*.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże.



mówiąc o miłości, eksponuje aspekt cielesności. W centrum zainteresowania artystki znajdują się także mniejszości seksualne. Przywołajmy choćby teledysk do utworu *Vogue* (1990), w którym piosenkarka adaptuje figury tańca zwanego „voguing”, zauważone w nowojorskich klubach odwiedzanych przez homoseksualistów. W trakcie owego tańca mężczyźni przybierali pozy naśladujące modelki na wybiegu. Podczas tras koncertowych (*The Virgin Tour*, 1985; *Who's That Girl World Tour*, 1987; *Blond Ambition World Tour*, 1990) Madonna opowiada na nowo o zawłaszczonych przez męski dyskurs postaciach, takich jak: chłopczyca (*tombay*), Maria Magdalena czy platynowa blondynka<sup>40</sup>.

Z kolejną dekadą artystka otwiera się na szeroko rozumianą Inność, nie tylko mówiąc o życiu osób marginalizowanych przez społeczeństwo, ale również osuwając słuchaczy z tym, co odbiegające od popularnych wzorców normatywnych. Emancypacja według Madonny to nieustanny proces wymagający poszerzania kręgów o nowe grupy społeczne, co wynika z tego, że żyjemy w świecie multikulturowym, w którym, aby zrozumieć siebie, musimy poznać i zaakceptować też Innych.

### Bibliografia

Bauman Zygmunt, *Duch i ciało na rynku – duchowość na sprzedaż*, „Znak” 2011, nr 7–8.

Burzyńska Anna, *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

Easlea Daryl, Fiegel Eddi, *Madonna. Królowa muzyki pop*, tłum. K. Dąbrowska i in., Bielsko-Biała 2012.

Kletowski Piotr, *Ukinowienie pornografii i upornografiowanie kina, czyli kilka słów o fluktuacji mainstreamu i porno*, „Ha!art” 2006, nr 23.

Kokoszycka Ewa, „Anioł w domu”, *czyli o małżeństwie w wiktoriańskiej Anglii*, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturalne aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, Warszawa 2004, s. 143-158.

Kuźma-Markowska Sylwia, *Druga fala*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 97-100.

<sup>40</sup> R. Pruszczyński, dz. cyt., s. 330.

Lasch Christopher, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York–London 1991.

Madonna, *Like a Virgin*, Warner Bros Records Inc. 1984.

Madonna, *True Blue*, Sire Records Company 1986.

Madonna, *Like a Prayer*, Sire Records Company 1989.

Pruszczyński Robert, *Muzyka popularna*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 329-331.

Sandel Michael, *Czego nie można kupić za pieniądze. Moralne granice rynku*, tłum. A. Chromik i T. Sikora, Warszawa 2012.

Umińska-Keff Bożena, Nowicka Wanda, *Aborcja*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 17-21.



Paweł Jaskulski

## **Początki Nicości. Nirvana w latach 80. XX wieku**

W każdej epoce na wszystkich poziomach funkcjonowania społeczeństwa tworzy się opozycja – można o niej mówić nie tylko w odniesieniu do świata polityki, ale także w obrębie przestrzeni kultury. W jej dziejach decydującą rolę odgrywały nowe kierunki artystyczne wytyczające przyszłe kulturowe ścieżki. Idąc tym tropem, można wytłumaczyć niepopularność wybranych autorów. Niektórzy twórcy nie przystawali w żaden sposób do nadrzędnych idei epok, w których przypadło im działać, ale czy tylko dlatego mają być zepchnięci na dalszy plan? Pewne analogie z zarysowaną problematyką można dostrzec w historii Nirvany – zespołu, którego dzieje, sięgające 1985 roku, będą przedmiotem prezentowanego artykułu.

Historia tej grupy jest nieustannie aktualizowana, a wiążą się z tym kolejne akcje wydawnicze: koncerty na DVD, *bootlegi*, niepublikowane wcześniej nagrania etc<sup>1</sup>. Dokonania Nirvany w latach 80. nie są jednak dostatecznie rozpoznane w literaturze przedmiotu, a więc powrót do tego okresu wydaje się trafnym wyborem, który – przynajmniej w pewnym stopniu – wypełni lukę badawczą.

### **Kultura „niska” i „wysoka”? Rock i poezja?**

Nazwa The Melvins – grupy zaprzyjaźnionej z Nirvaną – oznacza po prostu „Dziwaków”. Można ją definiować jako autotematyczną oraz autoironiczną, gdyż od zarania dziejów muzyki rockowej przedstawi-

---

<sup>1</sup> W 2004 roku ukazał się czteropłytowy box (3 CD, 1 DVD) *With the Lights Out*, na którym zebrano rozproszone nagrania zespołu (strony B singli; pierwsze wersje utworów, które znalazły się potem na płytach studyjnych itp.). W ostatnich latach ukazały się również koncertowe wydawnictwa na DVD: *Nirvana Live at the Paramount*; *Nirvana Live at Reading*; *Nirvana Live and Loud*.

ciele kolejnych jej pokoleń przez część odbiorców kultury (zwłaszcza odbiorców kultury wysokiej) byli klasyfikowani jako dziki, podrzędny, a nawet niebezpieczny lud, który powinno się poskromić (na szczęście współcześnie, sztuczny skądinąd, podział na wysokie i niskie w kulturze stopniowo odchodzi do lamusa). Na polskim gruncie swój niepokój wyraził chociażby Jarosław Marek Rymkiewicz, który nie potrafi zrozumieć zainteresowania, jakie względem kultury popularnej żywią współcześni poeci.

Oto wyraz negatywnych odczuć autora *Zachodu słońca w Milanówku*:

Czytam młodych poetów i z wielkim niepokojem widzę, że ma miejsce coś, co dałoby się określić jako ubliżanie literaturze, poniżanie jej, nawet sprowadzanie jej do poziomu beatowego czy rockowego śpiewania. Klipy telewizyjne oraz kicanie na estradzie mają swe miejsce w kulturze, ale to nie jest to samo miejsce, które zajmuje literatura. [...] Ale poeci nie powinni się tym zajmować, nie powinni się do tego mieszać. Jeśli naprawdę są poetami. To nie jest zajęcie dla nich. [...] Wiersz to jest rzecz bardzo poważna, ponieważ przy pomocy gitary i histerycznych wrzasków raczej nie można się skontaktować, a wiersz pozwala na kontakt z własnym istnieniem, a także z innymi sposobami i formami istnienia<sup>2</sup>.

Słowa te dowiodły, jak diametralnie różne są generacje pokoleniowe, reprezentowane na przykład przez Rymkiewicza i Marcina Świetlickiego, który powiada z kolei: „Ja niestety, im starszy jestem, tym bardziej myślę o wierszach muzycznie, bo występując przez dwadzieścia lat, rytmiczniałem się potwornie i wszystko, cokolwiek piszę, nawet nieprzeznaczone do wykonywania na scenie, robi się coraz bardziej rytmiczne”<sup>3</sup>. Nie może być mowy o dyskursywnej wspólnotie między nimi. Rymkiewicz (i zapewne wielu innych pisarzy z jego po-

<sup>2</sup> *Terror szyderców. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawiają Dariusz Suska i Tomasz Majeran*, w: J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009, s. 28–29.

<sup>3</sup> *Odpowiedź po dwudziestu latach. Z Marcinem Świetlickim rozmawiają Mariusz Koryciński, Piotr Kowalczyk oraz Paweł Jaskulski*, „Odra” 2013, nr 6, s. 56.

kolenia) najprawdopodobniej po prostu nie rozumie, z czego wynika zbliżenie młodszej generacji do muzyki rockowej. Dla pokolenia „bruLionu” kultura masowa była tak naturalnym punktem odniesienia jak dla Rymkiewicza epoka romantyzmu<sup>4</sup>.

Amerykański filozof polityczny Allan Bloom w książce *Umysł zamknięty. O tym jak amerykańskie szkolnictwo zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów* stwierdza z kolei, że rock uzależnia tak samo jak narkotyki oraz odwołuje się do najprostszych instynktów, wobec czego młody człowiek traci zainteresowanie rzeczywistością<sup>5</sup>. Takie stanowisko może wiązać się z tendencją spadkową rocka jako wzorcowej, czy też dominującej formy kultury. Beata Hoffmann w swoich badaniach akcentuje wchłonięcie muzyki rockowej przez kulturę masową, przez co stała się ona jedną z wielu propozycji dla młodzieży, co uniemożliwia jej powrót jako głównej alternatywy<sup>6</sup>.

### Grunge – czysty hałas?

Grunge jako osobny gatunek muzyki rockowej powstał w latach 80. Zakładał on kontaminację kilku gatunków; najczęściej punk rocka, rzadziej heavy metalu, częściej hard rocka z popem. W literaturze przedmiotu przyjęto, że po raz pierwszy w tym kontekście terminu *grunge* użył Mark Arm<sup>7</sup>, najbardziej znany jako wokalista i gitarzysta pionierów grunge’u Green River oraz Mudhoney, w którym to zespole występuje do dziś. W 1981 roku czasopismo „Desperate Times” ogłosiło plebiscyt na najbardziej przereklamowany zespół z Seattle. Czytelnicy przysyłali głosy, a oto jedna z wypowiedzi: „Nienawidzę Mr. Epp and The Calculations! Czysty grunge! Czysty hałas! Czysty szajs!”<sup>8</sup>.

Krótki list sygnowało imię i nazwisko Marka McLaughina, będące autentycznym nazwiskiem Marka Arma, *nota bene* założyciela Mr.

<sup>4</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 139–140.

<sup>5</sup> Z. Melosik, *Muzyka rockowa – w pogoni za autentycznością?*, w: *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. W. J. Burszta i M. Rychlewski, Warszawa 2003, s. 23–24.

<sup>6</sup> B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001, s. 10.

<sup>7</sup> G. G. Gaar, *Nirvana bez tajemnic*, tłum. M. J. Jabłoński, Warszawa 2013, s. 54.

<sup>8</sup> M. Yarm, *Everybody Loves Our Town. A History of Grunge*, New York 2012, s. 195.

Epp and The Calculations<sup>9</sup>. Cała sytuacja wpisała się w satyryczny profil „Desperate Times”; kilka lat później Bruce Pavitt z wytwórni Sub Pop wykorzystał określenie Arma w promocji EP-ki *Dry as a Bone* nagranej przez Green River. Promował ją jako „rozszałały grunge, który zniszczył moralność całego pokolenia”, a muzykę Mudhoney określił „ultrasłudge’owym, grunge’owym, ciężkim jak lodowiec, brudnym punkiem”<sup>10</sup>.

Z drugiej strony Bartłomiej Chaciński w artykule *Grunge, czyli dwie dekady z syfem* powołał się na słowa Jonathana Ponemana z wytwórni Sub Pop, sugerującego, że pierwszym człowiekiem, który użył słowa *grunge* był pracownik PR Howard Wuelfing trudniący się niegdyś dziennikarstwem muzycznym na łamach „New York Rocker”<sup>11</sup>. Poneman wskazał jako datę publikacji Wuelfinga rok 1981, czyli ten sam, w którym terminu *grunge* użył Mark Arm. Z perspektywy czasu, a przede wszystkim w imię prawdy historycznej, można orzec, że najprawdopodobniej dwie osoby w podobnym czasie oraz w podobnym kontekście zastosowały identyczne określenie.

W drugiej połowie lat 80. zespoły grunge’owe stanowiły o sile drugiego obiegu kultury rocka, ale systematycznie przybierał on na znaczeniu. Zakładano nowe kapele, a ich członkowie działali na rzecz stworzenia wewnętrznej spójności nurtu. Nikt ze sobą nie konkurował, można wręcz mówić o swoistej konsolidacji w ramach reprezentowania unikatowego gatunku muzyki<sup>12</sup>. Zespoły wyjeżdżały we wspólne trasy, a każdy występ stawał się okazją do zagrania lepiej niż koledzy.

### Ulubione piosenki KC

Zanim przejdziemy do zarysowania dziejów powstania Nirvany, warto przyrzeć się ulubionym piosenkom jej lidera. Okazuje się bowiem, że – mimo iż Nirvana była awangardą muzyczną w latach 80. – muzyka popowa przenikała do jej utworów.

<sup>9</sup> G. Gaar, dz. cyt., s. 54.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> B. Chaciński, *Grunge, czyli dwie dekady z syfem*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1519874,1,nirvana-pearl-jam-soundgarden---20-lat-temu-narodzil-sie-grunge.read> (dostęp: 19.07.2016).

<sup>12</sup> G. Gaar, dz. cyt., s. 55.

Wszystkim członkom zespołu zależało na uzyskaniu odpowiedniej melodyjności utworu. Popowy charakter *Nevermind* był mocno podkreślany przez samych twórców oraz krytykę<sup>13</sup>. Przyczyniło się do tego nie tylko brzmienie płyty, ale też sposób jej promocji, który objął wszelkie możliwe elementy: począwszy od wideoklipów (a te powstały do następujących utworów: *Smells Like Teen Spirit*; *Come as You Are*; *Lithium*; *In Bloom*), przez koncerty na festiwalach i wielkich obiektach, kończąc na sprzedaży koszulek i naszyjników etc.

Wśród ulubionych piosenek Kurta Cobaina – oprócz klasyki hard rocka spod znaku *Back in Black* AC/DC – wymienia się nagrania utrzymane w zupełnie odmiennej stylistyce, co świadczy o zróżnicowanych gustach muzyka<sup>14</sup>. Co ciekawe, niektóre z tych piosenek były mu tak bliskie, że znalazły się w koncertowym repertuarze Nirwany. *My Best Friend's Girl* The Cars jest jedną z pierwszych kompozycji, których Cobain nauczył się grać na gitarze<sup>15</sup>. Nie byłoby w tym dramatycznego napięcia, gdyby nie to, że *cover* tego nowofalowego utworu, 1 marca 1994 roku w Monachium, rozpoczął ostatni występ w historii zespołu. Podobna opowieść wiąże się z utworem *Seasons in the Sun* Terry'ego Jacksa. Nirvana opracowała własną wersję podczas pobytu w Brazylii, gdzie na początku 1993 roku zagrała dwa koncerty: w Sao Paulo oraz Rio de Janeiro. Pierwszy jest zgodnie uznawany za najgorszy występ grupy w latach jej największej sławy. Tak go zapamiętał pracownik techniczny zespołu Earnie Bailey:

Ten koncert był z pewnością najgorszym w ich karierze. Tajny set był reakcją na ułożone programy telewizyjne, które wciskają tam dzieciakom. Wszystko na modłę *Donny and Marie*. Gdy go rozpoczęli, publika – 90 tysięcy ludzi – zamarła. Wyglądali jak grupka zawianych kolesi brzdąkających w jakiejś piwnicy. Na pewno nie jak muzycy na stadionowym koncercie rockowym<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> I. Robbins, *Nevermind*, w: *Cobain*, tłum. D. Krzyżańska, red. Z. Mikołajewska, Poznań 2000, s. 20.

<sup>14</sup> G.G. Gaar, dz. cyt., s. 19–20.

<sup>15</sup> Tamże, s. 20.

<sup>16</sup> E. True, *Nirvana. Prawdziwa historia*, tłum. P. Matela, Czerwonak 2014, s. 423.



Kompletnie nieradzący sobie muzycy ratowali beznadziejną sytuację zaskakująco dużą liczbą *coverów*; setlistę wzbogacili chociażby: *Run to the Hills* Iron Maiden, *Rio* Duran Duran, *We Will Rock You* Quenn, *Kids in America* Kim Wilde; *Heartbreaker* Led Zeppelin, *Should I Stay or Should I Go* The Clash. Przeróbka hitu The Clash świetnie korespondowała z sytuacją, w jakiej Nirvana znalazła się w Sao Paolo. Kurt Cobain, Krist Novoselic i Dave Grohl za pomocą cudzej kompozycji pytali publiczność, czy tego wieczora powinni już zejść ze sceny. Pytanie można było uznać za retoryczne, ponieważ koncert potrwał godzinę, co przy wyjątkowo słabej dyspozycji muzyków i tak nie było złym wynikiem. Gdyby nie groźba niewypłacenia honorarium, występ prawdopodobnie zostałby skrócony.

Pozostałe tytuły muzycznych fascynacji lidera Nirwany są nie mniej zaskakujące; *Don't Bring Me Down* Electric Light Orchestra, twórczość Bay City Rollers, czy główny temat z nagradzanego w latach 60. serialu *The Monkees*<sup>17</sup>. Należy także wspomnieć o wielokrotnie podkreślanej słabości Cobaina do The Beatles<sup>18</sup>.

Dyskografię grupy z Seattle wypełniają przede wszystkim utwory charakteryzujące się ciężkim brzmieniem z wiodącą rolą gitary elektrycznej i bardzo silnymi uderzeniami perkusisty, niemniej jednak wyróżniają się również melodyjnością. Ich piosenkowemu charakterowi został zresztą poświęcony odrębny numer pod tytułem *Verse Chorus Verse* („Zwrotka, refren, zwrotka”). Chociaż tekst ma dosyć pesymistyczny wydźwięk, to jednak schemat tradycyjnych powtórzeń w podawaniu zwrotek i refrenu pozwala wyczuć grę prowadzoną ze słuchaczami. Jesteśmy zbuntowani, zezłoszczeni, ale nasze kawałki w przeważającej mierze mają popowe inklinacje – zdawali się komunikować muzycy.

### **Pierwsze kroki na muzycznej scenie – *Demówka z Dalem***

Cobain i Novoselic pod szyldem Ted Ed Fred przygotowali wydawnictwo będące prawdziwym preludium debiutanckiej płyty. Chodzi o *Demówkę z Daléem*, nazwaną tak na cześć perkusisty The Melvins<sup>19</sup>. Dale Crover zgodził się na udział w przedsięwzięciu, co stanowiło dodatkową

<sup>17</sup> G. Gaar, dz. cyt., 19–20.

<sup>18</sup> *Kurt Cobain: wywiad dla „Rolling Stone”*, rozmawia D. Fricke, w: *Cobain*, s. 66.

<sup>19</sup> G.G. Gaar, dz. cyt., s. 32–34.

rekomendację dla nieznanych muzyków, którzy poszukiwali studia nagraniowego. Wybór padł na studio Reciprocal w Seattle, a telefon odebrał producent Jack Endino. O *Demówce z Dale'em* warto pamiętać nie tylko dlatego, że znalazły się na niej takie utwory jak: *If You Must*; *Downer*; *Floyd The Barber*; *Paper Cuts*; *Spank Thru*; *Hairspray Queen*; *Aero Zeppe-lin*; *Beeswax*; *Mexican Seafood*; *Pen Cap Chew*. *Downer* i *Spank Thru* trafiły wcześniej na taśmę *Fecal Matter Illiteracy Will Prevail* (1985), z kolei piosenki *Floyd The Barber* i *Paper Cuts* można usłyszeć na *Bleach*; większość materiału przeznaczono na składankę *Incesticide*.

Wymieniona dziesiątka utworów została nagrana w kilka godzin, 23 stycznia 1988 roku<sup>20</sup>. Ujęcie kariery Nirwany w ogólnej perspektywie pozwala wyróżnić tę datę jako symboliczną, to znaczy – umownie, ale mimo wszystko – wskazać, że właśnie tego dnia Jack Endino rozpoznał u Cobaina dodatkowy zmysł... zmysł studyjny. Pewnie dlatego postanowił zatrzymać oryginalną taśmę, a zespołowi wręczył oddzielną kopię<sup>21</sup>. Pracę w studiu z Nirvaną będą sobie później chwalili i Butch Vig (producent *Nevermind*), i Steve Albini (producent *In Utero*)<sup>22</sup>.

Gościnny występ Crovera jest związany z problemami ze znalezieniem odpowiedniego perkusisty, z jakimi Cobain i Novoselic borykali się od dłuższego czasu, a właściwie od samego założenia kapeli<sup>23</sup>. Regularnie zamieszczali ogłoszenia w prasie o coraz bardziej nieakademickiej treści, chcąc zwabić do siebie wreszcie kogoś wyjątkowego. Nawet w tym zakresie muzycy wykazywali się dużą kreatywnością, a oto próbka ich możliwości:

POSZUKIWANY BĘBNIARZ: Grający ostro, czasem lekko, undergroundowo, uniwersalnie, szybko, średnio, powoli, uniwersalnie, poważnie, ciężko, uniwersalnie, pajacowato, nirvana, głód<sup>24</sup>.

Takie ogłoszenie zamieścili w czasopiśmie „The Rocket” już po zarejestrowaniu *Demówki z Dale'em*, kiedy okazało się, że obowiązki per-

<sup>20</sup> Tamże, s. 33.

<sup>21</sup> Tamże, s. 34.

<sup>22</sup> S. Black, *Nirvana. W hołdzie Kurtowi*, tłum. K. Malita, Kraków 1994, s. 52. *Classic Albums: Nirvana – Nevermind*, reż. B. Smeaton, 2005.

<sup>23</sup> S. Black, dz. cyt., s. 20.

<sup>24</sup> G.G. Gaar, dz. cyt., s. 35.

kusisty w jego macierzystej grupie nie pozwolą mu dłużej towarzyszyć mniej doświadczonym przyjaciom.

Informacja z „The Rocket” służy udowodnieniu kompleksowego podejścia członków Nirwany do swojej pracy, która była traktowana poważnie, a zarazem z pewną dozą lekceważenia. Kpina bywała wielce pomocnym narzędziem do przedstawiania polemicznego stanowiska wobec przemysłu muzycznego, który przecież poznali od wewnątrz, a w pewnym momencie osiągnęli w nim niekwestionowaną wysoką pozycję. Dzięki niej muzycy Nirwany załatwiali kontrakty z profesjonalnymi wytwórniami zaprzyjaźnionym zespołom, na przykład Meat Puppets i The Melvins.

Tymczasem Jack Endino rozesłał kopie *Demówki z Dalej*. Trafiła ona między innymi do Jonathana Ponemana z wytwórni Sub Pop<sup>25</sup>, który razem z Bruce'em Pavitem zdecydował przyrzeć się zespołowi na żywo. Wyraźnie zestresowany Cobain nie podołał zadaniu, a więc kilka koncertów obserwowanych przez Ponemana i Pavitta zakończyło się niemalże kompromitacją<sup>26</sup>. Mimo wszystko obdarzani zaufaniem muzycy mogli dalej liczyć na współpracę z Sub Pop i nagrać dla tej alternatywnej wytwórni pierwszego singla w karierze.

W międzyczasie w obozie Nirwany dobiegły końca perturbacje ze znalezieniem właściwego perkusisty. Doskonałym kandydatem okazał się Chad Channing, z którym w czerwcu 1988 roku rozpoczęły się prace w studiu Reciprocal. Na stronę A płyty przeznaczono *cover* holenderskiej grupy Shocking Blue *Love Buzz* (tytuł piosenki posłużył za nazwę całego singla). Muzycy byli temu początkowo niechętni, liczyli raczej na przedstawienie własnej twórczości, lecz ostatecznie musieli przyznać rację wytwórni<sup>27</sup>. *Love Buzz* na długie lata pozostał stałym punktem koncertów Nirwany, a jego psychodeliczno-popowe brzmienie odpowiadało zainteresowaniom Cobaina i Novoselica. Na stronie B krążka umieszczono oryginalny utwór *Big Cheese*. Obie piosenki zasiły później debiutancki album *Bleach*, choć singlową wersję *Love Buzz* wyróżnia intro w postaci kolażu dźwiękowego, które upodobał sobie Cobain i do którego chętnie wracał.

Podczas koncertu w Rio de Janeiro 23 stycznia 1993 roku zespół zaprezentował siedemnastominutową wersję utworu *Scentsless Apprentice*,

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 37.

<sup>26</sup> Tamże, s. 41.

<sup>27</sup> Tamże.

opartą głównie na improwizowanych kolażach<sup>28</sup>. Pożądane efekty Cobain osiągał za pomocą gitary i wzmacniacza, a intro *Love Buzz* stanowiło studyjny dokument tej odsłony zainteresowań artysty. Przez dziesięć sekund (pierwotnie przez czterdzieści pięć) słyszymy montaż głosów wyciętych z programów telewizyjnych i radiowych. Niektóre dźwięki przyspieszono, co przypomina szybkie przewijanie taśmy w kasecie VHS. Całość w zabawny sposób wprowadza do riffu granego na basie.

Opiniotwórczy magazyn „Melody Maker” uznał *Love Buzz*, wydany w listopadzie 1988 roku singlem tygodnia<sup>29</sup>, a Sub Pop szło za ciosem i już w grudniu słuchacze raczyli się składanką *Sub Pop 200*, na której nie zabrakło twórczości Nirwany<sup>30</sup>. Tym razem wybór padł na *Spank Thru*.

### Odrębne dzieło – *Bleach*

Warto przyjrzeć się bliżej pierwszej płycie Nirwany – *Bleach* (1989). *Longplay* wytrzymał próbę czasu, zwłaszcza w wersji po remasteringu cyfrowym, lecz na początku lat 90. stracił na znaczeniu po wydaniu *Nevermind*, a fakt ten lubił podkreślać sam Cobain. Na przykład podczas akustycznego koncertu w Nowym Yorku, kiedy zapowiadając utwór *About a Girl*, muzyk przypominał widzowi, że pochodzi on z pierwszej płyty, egzemplarzy której większość fanów nie posiada (*MTV Unplugged in New York*, reż. B. McCarthy, USA 2007).

Zestawianie *Bleach* z jej następczynią *Nevermind* nie wydaje się zasadne, przede wszystkim ze względu na różnice w jakości ich dźwięku. Druga płyta Nirwany była przebojowa, Cobain powiedział wprost: „Gdybym był sprytniejszy, nie wydałbym *Nevermind*, tylko rozłożyłbym te kawałki na piętnaście lat”<sup>31</sup>. *Bleach* cechowała amatorskość produkcji (jej koszt wyniósł sześćset dolarów)<sup>32</sup>; dla porównania koszty produkcji *Nevermind* wyniosły 135 tysięcy dolarów, a miks płyty wykonał producent trash metalowej grupy Slayer Andy Wallace<sup>33</sup>. Po podpisaniu kontraktu z Geffen Records muzycy Nirwany korzystali

<sup>28</sup> E. True, dz. cyt., s. 425.

<sup>29</sup> J. Hector, *The Complete Guide to the Music of Nirvana*, London 1998, s. 146.

<sup>30</sup> G.G. Gaar, dz. cyt., s. 44–46.

<sup>31</sup> Kurt Cobain: wywiad dla „Rolling Stone”, s. 66.

<sup>32</sup> Ch. Mundy, *Bleach*, w: *Cobain*, s. 16.

<sup>33</sup> M. Azerrad, *W sercu i umyśle Nirwany*, w: tamże, s. 39.

z budżetu satysfakcjonującego wszystkie strony zaangażowane w powstanie nowego albumu.

Należałoby więc potraktować debiut Nirwany jako odrębną całość, będącą osobnym dziełem. Jeśli jednak zdecydujemy się na całościowe ujęcie kariery grupy Kurta Cobaina, warto trzymać się bezpiecznej granicy, jaką zapewnia perspektywa różnorodności. Zespół rozwijał się według swojej logiki. Zapowiadając płytę *In Utero* Krist Novoselic podkreślał, że fani nie powinni oczekiwać powtórki z *Nevermind*. W podobnym tonie Cobain wypowiadał się o planach nagraniowych po wydaniu *In Utero*<sup>34</sup>.

Aby odczuć prawdziwą osobność *Bleach*, lepiej zapomnieć o wersji z 1989 roku i sięgnąć po egzemplarz odnowiony cyfrowo. W dwudziestą rocznicę premiery ukazała się edycja specjalna *Bleach (Deluxe Edition)*<sup>35</sup>. Dzięki komfortowemu poziomowi dźwięku można wreszcie w tej niekiedy kakofonicznej muzyce wskazać melodię, stanowiącą zapowiedź struktury większości utworów na *Nevermind*. Melodyjność i nawiązanie do popu charakteryzuje zwłaszcza *About a Girl* i *Love Buzz*.

W kontekście *Bleach* trzeba pamiętać o bardzo mało znanym klipie do *School* z 1990 roku<sup>36</sup>. Cobain wykorzystał fragment występu niedysyjszego idola nastolatków Leifa Garretta, gwiazdy sitcomów takich jak *The Odd Couple* oraz *Family*<sup>37</sup> (co ciekawe, w 2000 roku Garrett zaśpiewał cover *Smells Like Teen Spirit* na płycie The Melvins *The Crybaby*). Na tylnej projekcji teledysku są ponadto wyświetlane fragmenty telewizyjnego show Shauna Cassidy'ego, stepujący tandem z programu *Star Search* (karierę sceniczną rozpoczynała w nim Britney Spears) oraz – *last but not least* – grupa chrześcijańskich kulturystów The Power Team. Muzycy Nirwany występują w niechlujnych strojach, co mocno kontrastuje z wystylizowanymi kreacjami, zaprezentowanymi w użytych przez Cobaina fragmentach. Wizerunek Nirwany z tego wideoklipu stanowił już zapowiedź nowego etapu kultury rocka spod znaku flanelowej koszuli, przetartych dżinsów oraz aromatycznych trampek. Lecz to wszystko miało dopiero nadejść.

<sup>34</sup> Kurt Cobain: wywiad dla „Rolling Stone”, s. 69.

<sup>35</sup> W. Hermes, *Nirvana: Bleach (Deluxe Edition)*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bleach-deluxe-edition-20091102> (dostęp: 20.07.2016).

<sup>36</sup> G.G. Gaar, dz. cyt., s. 68.

<sup>37</sup> *The Top 25 Teen Idol Breakout Moments*, <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-top-25-teen-idol-breakout-moments-20120511/leif-garrett-1978-20120511> (dostęp: 19.07.2016).

### Słowo: nazwy i teksty

Warto również zwrócić uwagę na nazewnictwo przyjęte przez lidera Nirvany. Cobain przez całą karierę bardzo konsekwentnie nadawał kolejnym kapelom czy poszczególnym utworom prowokacyjne nazwy i tytuły. Siła rażenia określenia *Fecal Matter* („Kałowa Sprawa”) nie zmienia się z biegiem lat. Podobnie jak tytułu *Illiteracy Will Prevail* („Analfabetyzm weźmie górę”), który hołduje punkrockowym korzeniom Nirvany, ale przede wszystkim wynika z poczucia humoru Cobaina, o czym równie rzadko albo w ogóle się nie wspomina. A przecież – jak podaje jego bliski znajomy – właśnie w tym czasie muzyk zarejestrował *cover* piosenki *Material Girl* z repertuaru Madonny<sup>38</sup>. Wersja Cobaina odznaczyła się odmienną semantyką w stosunku do oryginału. Mianowicie, tytułową materialistkę zastąpiła *Venereal Girl*, czyli weneryczka.

Do takich praktyk nazewniczych zespół odwoła się świadomie w 1993 roku albumem *In Utero*, co dosłownie oznacza „W macicy”, choć bardziej trafne wydaje się tłumaczenie tych słów jako „Powrót do łona”<sup>39</sup>. Taka translacja podpowiada dodatkowe sensy ostatniej studyjnej płyty Nirvany. Łono, do którego się wraca, jest w tym wypadku źródłem, z jakiego wyrosły gusta muzyków. Cobain w kompozycjach z *In Utero* powrócił do punkowych inspiracji. Basista Krist Novoselic jeszcze przed premierą ostrzegął, że album będzie radykalnie inny niż *Nevermind*<sup>40</sup>. Dodał, że cieszy go wydanie składanki *Incesticide*, dzięki której słuchacze mogli przyzwyczać się do bardziej surowego oblicza zespołu, nieodznaczającego się już tak mocno wyeksponowaną linią melodyczną.

Teksty Cobaina oscylują z kolei wokół stałych motywów i taki stan rzeczy utrzymywał się od *Bleach*. Zawsze interesowały go te same zagadnienia: czarny humor, cielesność, elementy diagnozy społecznej (obecne na przykład w piosence *School*, w której Cobain dokonuje analogii między zasadami panującymi w szkole i w życiu dorosłym<sup>41</sup>). Teksty nie były jeszcze odpowiednio dojrzałe, komizm *Floyd the Bar-*

<sup>38</sup> G.G. Gaar, dz. cyt., s. 25.

<sup>39</sup> S. Black, dz. cyt., s. 55.

<sup>40</sup> M. Azerrad, *Najnowsza kolekcja hałasu na '93*, w: *Cobain*, s. 48.

<sup>41</sup> Ch. Mundy, dz. cyt., s. 16.

ber może śmieszyć prostotą, ale niezbyt wyrafinowaną<sup>42</sup>. Stawianie tym utworom zarzutu naiwności byłoby jednak niesprawiedliwością, są one bowiem wyrazem i naturalnym wynikiem konkretnego etapu kariery Cobaina. Poza tym artysta z Aberdeen nie przywiązywał większej wagi do warstwy słownej swoich piosenek. Powiadał: „Z reguły pisząc, ja naprawdę nie wiem, co chcę powiedzieć. Nie ma więc sensu, bym próbował je analizować lub wyjaśniać ich znaczenie”<sup>43</sup>.

Do tekstów Cobaina – przynajmniej do tych o nieautobiograficznym wydźwięku – należy podchodzić z dużym dystansem. Przytoczone słowa artysty w pełni uzasadniają przyjęcie takiego stanowiska. W przypadku Nirvany to przede wszystkim muzyka jest tym, co twórcy chcą zaprezentować odbiorcom. Według definicji Wojciecha Siwaka „każdy utwór rockowy funkcjonuje w trzech warstwach: dwie zasadnicze to muzyka i tekst, trzecia to sposób prezentacji na koncercie, czyli warstwa sceniczna”<sup>44</sup>. Nie zawsze jednak występują one jako równorzędne całości. Dostyc sceptyczne wnioski Cobaina na temat własnych tekstów nie powinny dziwić, gdyż tradycja amerykańskiego rocka jest oparta na prostocie słowa, łatwo zapamiętywalnego dzięki zabiegowi powtórzeń oraz popularności toposu miłości (również w jej fizycznym wymiarze)<sup>45</sup>. W tym sensie Cobain w swoich wczesnych tekstach nie wykroczył poza tematyczny kanon, ukonstytuowany już – zdaniem Grzegorza Brzozowicza – w latach 30., kiedy to czarnoskóry bluesman Robert Johnson śpiewał głównie o seksie i używkach<sup>46</sup>.

### Polityka kulturalna

Zespół nader konsekwentnie uprawiał własną wizję polityki kulturalnej. Egzemplarze *Love Buzz* były ręcznie numerowane, a do każdej z nich dodano bardzo specyficzne materiały prasowe pióra Cobaina. Oto najciekawsze fragmenty:

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> S. Black, dz. cyt., s. 33.

<sup>44</sup> W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 59.

<sup>45</sup> W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy*, cz. 1: *Definicja i treść tekstu rockowego*, „Magazyn Muzyczny/Jazz” 1982, nr 4, s.10-11.

<sup>46</sup> M. Rychlewski, *Autentyzm kontra forma, czyli pierwiastki ludowe i modernistyczne w kulturze rocka*, „Polonistyka” 2005, nr 3, s. 144.

Jak do tej pory najwięcej kasy zarobili na sprzedaży własnego butelkowanego potu i loków, ale w przyszłości będą też sprzedawać lalki, skoroszyty PeeChee, pudełka na lunch i pościel<sup>47</sup>. [...] Nirvana dostrzega, że muzyka alternatywna uchodzi za nudną i coraz łatwiejszą do przełknięcia dla wielkich komercyjnych wytwórni. Czy Nirvana odczuwa moralny obowiązek zmiany tego stanu rzeczy, który jak rak toczy muzykę? Nic podobnego! Chcemy nabić sobie kabzę i lizać zadki waśniakom w nadziei, że też będziemy mogli ZAĆPAĆ i PORUCHAĆ. ZAĆPAĆ i PORUCHAĆ. ZAĆPAĆ i PORUCHAĆ<sup>48</sup>.

Dołączenie takiego komunikatu do historycznego, bo debiutanczkiego, singla w karierze wydaje się – nawet z dzisiejszej perspektywy – ryzykownym ruchem. Choć trudno odmówić Cobainowi poczucia humoru, jednocześnie wykazał się on dużą odwagą, ponieważ nie dało się wtedy przewidzieć losów singla, a przede wszystkim dalszej kariery zespołu. Nirvana, czyli przedstawiciel sceny alternatywnej, pokazuje środkowy palec establishmentowi, ale wymierza go również we własne podwórko.

Należy tu jeszcze zaznaczyć, iż legenda biograficzna Kurta Cobaina wpływa na niesłabnącą w hierarchii rockowego Panteonu pozycję kapeli. Poręczne narzędzie do analizy roli, jaką odgrywa biografia artysty w jego drodze twórczej, stanowią badania rosyjskiego teoretyka literatury Borysa Tomaszewskiego. W 1923 roku pisał on: „Tak więc zagadnienie sformułować trzeba bez wykrętów: czy biografia poety potrzebna jest dla zrozumienia jego twórczości, czy też niepotrzebna? [...] wobec pisarza z biografią uwzględnienie danych jego życia jest niezbędne – o tyle oczywiście, o ile w jego utworach odgrywała konstruktywną rolę konfrontacja tekstów z biografią autora i gra na potencjalnej rzeczywistości jego subiektywnych wyznań i wynurzeń”<sup>49</sup>.

W podobnym kontekście dwa lata później referował to zagadnienie Ramon Fernandez. Na przykładzie Stendhala przedstawiał zjawisko rodzenia się literatury w autobiografii oraz manipulację własnym

<sup>47</sup> Rzecz jasna, autor opisuje kapelę, w której występuje.

<sup>48</sup> E. True, dz. cyt., s. 108.

<sup>49</sup> B. Tomaszewski, *Literatura i biografia*, „Życie Literackie” 1947, z. 1–2, s. 35.



wizerunkiem, co pozwalało na budowanie wartości artystycznej<sup>50</sup>. Można powiedzieć, że w przypadku tego narzędzia czas wpłynął pozytywnie na jego jakość. Obecnie autokreacja w sztuce jest czynnikiem – o ile nie niezbędnym – to bardzo często występującym. Tak samo Cobain jako artysta współczesny dbał o pewien *image* człowieka potencjalnie dążącego do samodestrukcji. Świadczy o tym chociażby utwór *I Hate Myself and I Want to Die*. Kiedy fanów Nirwany martwiło zdrowie lidera ich ulubionej kapeli, Cobain postanowił zatytułować w ten sposób nowy album<sup>51</sup>. Ostatecznie płyta ukazała się pod nazwą *In Utero*, a wokalista podkreślał, że zależało mu na wywołaniu kontrowersyjnego żartu<sup>52</sup>. Gdy 8 kwietnia 1994 roku elektryk Gary Smith odnalazł zwłoki Cobaina, dowcip stał się klasyką czarnego humoru.

### Podsumowanie – Smells like 80s

Dominantą w kulturze rocka lat 80. była brytyjska nowa fala heavy metalu, przede wszystkim oszałamiający sukces Guns N'Roses. Były to zjawiska kulturowe, w porównaniu z którymi osiągnięcia Nirwany z tego okresu są wprost nieproporcjonalne. Jednak zespół, mający wstrząsnąć światem we wrześniu 1991 roku, hartował się w drugiej połowie lat 80. Właśnie wtedy zdobywał doświadczenia podczas klubowych występów, koncertów na uniwersytetach, pierwszych sesji nagraniowych. Pozostałości z tego czasu dla wielu są relikwiami, zaś trudy ich poszukiwań mogą zwalić z nóg najtrwalszych nirvanologów. Ale warto. Bez tych relikwii Cobain nie wpadłby na pomysł nagrania popowej płyty zwanej *Nevermind*, a następnie jej zacieklej przeciwniczki *In Utero*. Bez zaplecza lat 80. Nirvana nie stałaby się najfajniejszą rzeczą od czasu wymyślenia tostów, co przewidziała redakcja „CMJ New Music Report”<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> M. Żurowski, *Stendhal i powieść francuska dziewiętnastego wieku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 3, z. 2, s. 43-76.

<sup>51</sup> G.G. Gaar, dz. cyt., s. 255.

<sup>52</sup> Kurt Cobain: wywiad dla „Rolling Stone”, s. 65.

<sup>53</sup> J. Apter, *The Dave Grohl Story*, London 2006, s. 59.

## Bibliografia

- Apter Jeff, *The Dave Grohl Story*, London 2006.
- Black Suzi, *Nirvana. W hołdzie Kurtowi*, tłum. K. Malita, Kraków 1994.
- Brzykcy Paweł, Filipowski Robert, Kirmuć Michał, Koziczyński Bartłomiej, *1991 rok, który zmienił rock*, „Teraz Rock” 2016, nr 1, s. 38–41.
- Classic Albums: Nirvana – Nevermind*, reż. B. Smeaton, 2005.
- Cobain*, tłum. D. Krzyżańska, red. Z. Mikołajewska, Poznań 2000.
- Chaciński Bartek, *Grunge, czyli dwie dekady z syfem*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1519874,1,nirvana-pearl-jam-soundgarden---20-lat-temu-narodzil-sie-grunge.read> (dostęp: 19.07.2016).
- Dejnarowicz Borys, *Nirvana: Bleach*, <http://www.terazrock.pl/recenzje/czytaj/bleach.html> (dostęp: 19.07.2016).
- Gaar G. Gillian, *Nirvana bez tajemnic*, tłum. M. J. Jabłoński, Warszawa 2013.
- Gancarz Dariusz, *Rosyjska poezja rockowa*, Kraków 2012.
- Hector James, *The Complete Guide to the Music of Nirvana*, London 1998.
- Hermes Will, *Nirvana: Bleach (Deluxe Edition)*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bleach-deluxe-edition-20091102> (dostęp: 20.07.2016).
- Hoffmann Beata, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.
- Jaskulski Paweł, *Dramaturgia koncertu rockowego. Przypadek Nirwany*, w: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*, Toruń 2015.
- Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*, (1986–1996), Warszawa 1996.
- Królikowski Wiesław, *Mowa wzmacniaczy*, cz. 1: *Definicja i treść tekstu rockowego*, „Magazyn Muzyczny/Jazz” 1982, nr 4, s. 10–11.
- Kulawik Adam, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.

*Live! Tonight! Sold Out!*, reż. K. Kerslake, M. Racco, USA 1994 (VHS) 2006 (DVD).

Melosik Zbyszko, *Muzyka rockowa – w pogoni za autentycznością?*, w: *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. W. J. Burszta i M. Rychlewski, Warszawa 2003.

Nirvana, *Live and Loud*, reż. Beth McCarthy, USA 2013.

Nirvana, *Live at the Paramount*, reż. Marc Racco, USA 2011.

Nirvana, *Live at Reading*, prod. Jeff Fura, USA 2009.

*Odpowiedź po dwudziestu latach. Z Marcinem Świetlickim rozmawiają Mariusz Koryciński, Piotr Kowalczyk oraz Paweł Jaskulski*, „Odra” 2013, nr 6, s. 53-59.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009.

Rychlewski Marcin, *Autentyzm kontra forma, czyli pierwiastki ludowe i modernistyczne w kulturze rocka*, „Polonistyka” 2005, nr 3, s. 145–146.

Siwak Wojciech, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

*The Top 25 Teen Idol Breakout Moments*, <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-top-25-teen-idol-breakout-moments-20120511/leif-garrett-1978-20120511> (dostęp: 19.07.2016).

Tomaszewski Borys, *Literatura i biografia*, „Życie Literackie” 1947, z. 1–2, s. 28–35.

True Everett, *Nirvana. Prawdziwa historia*, tłum. P. Matela, Czerwonak 2014.

Yarm Mark, *Everybody Loves Our Town. A History of Grunge*, New York 2012.

Żurowski Maciej, *Stendhal i powieść francuska dziewiętnastego wieku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 3, z. 2, s. 43-76.

Adriana Brenda-Mańkowska

## **The Rutles, Medusa, Spinal Tap – lata 80. i muzyczne mockumentary**

### **Formuła filmu mockumentary i film paradokumentalny jako parodia**

Film paradokumentalny nierozłącznie związany jest ze swoim pierwowzorem. Formy dokumentalne sprawiają wrażenie zapisu rzeczywistych wydarzeń, nawet jeżeli jest to reżyserska manipulacja<sup>1</sup>. Mirosław Przyłipiak przedstawia film dokumentalny w opozycji do filmu fabularnego. Ze wszystkich cech charakteryzujących gatunek (takich jak, między innymi, jego cele społeczne, tematyka, metody pracy na planie i cechy tekstualne czy styl) najistotniejsze jest wrażenie, jakie wywiera on na widzu – „wrażenie prawdy, bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, bycia na miejscu zdarzeń”<sup>2</sup>. Przekonanie o autentyczności danego nagrania wynika z pojmowania dokumentu jako „dowodu prawdy, pozostałości po jakimś zdarzeniu, lub prawnego świadectwa”<sup>3</sup>.

Dążenie do uzyskania wrażenia autentyczności może wiązać się z pewną słabością odbiorcy – przemożnym pragnieniem odczucia realnych emocji w zetknięciu z filmem. Staje się to wyraźniejsze, gdy odbiorcą filmu jest dziecko. Bywa ono jeszcze nieświadome mechaniki działania sztuk audiowizualnych i często nie umie odróżnić obrazu przedstawionego od realnego świata. Udowadnia to eksperyment opisywany w książce *Media i ludzie*:

---

<sup>1</sup> Kontrowersje budzi przykładowo *Triumf woli* (Niemcy 1935) stworzony przez Leni Riefenstahl jako film dokumentalny, lecz stosujący zabiegi filmu propagandowego.

<sup>2</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 21.

<sup>3</sup> Tamże, s. 8.

Na ekranie widoczna jest torba popcornu, leżąca na stole. Wypadło z niej mnóstwo ziaren. Dorosły oglądający to razem z dzieckiem w wieku przedszkolnym zadaje pytanie dotyczące tego obrazu: co się stanie z popcornem, jeśli podniosę telewizor i obrócę do góry nogami? Wiele dzieci odpowiada, że z torby wysypie się reszta popcornu. Dzieci często traktują telewizję jak rzeczywistość. Wkrótce będą bardziej dojrzałe i na tyle mądre, żeby wiedzieć jak sprawy mają się naprawdę<sup>4</sup>.

Paradokumentalne obrazy filmowe są tworzone z myślą o wykorzystaniu powyższych zjawisk. Pozwala to na zasugerowanie widzowi sposobu odbioru dzieła. Ta sugestia może być nasiloną w różnym stopniu. Zależy to przede wszystkim od celów, jakie reżyser chce osiągnąć. Niektórym zależy na uzyskaniu pospolitej mistyfikacji<sup>5</sup> dokumentu. Polega ona na kopiowaniu środków stosowanych w dziełach dokumentalnych. Tak uzyskany obraz umieszcza się najczęściej bez żadnego komentarza odautorskiego w Internecie (jak w przypadku filmów na portalu YouTube). Innym sposobem jest wciągnięcie odbiorcy w wyrafinowaną grę w wiarę–niewiarę z jego emocjami<sup>6</sup>. Dostarcza się wtedy widzowi przesłanek jednocześnie za autentycznością i przeciw niej.

Jak wspomina Bartłomiej Paszyk w *Słowniku gatunków i zjawisk filmowych*, pierwszy film mockumentary, *Noc po ciężkim dniu* (reż. R. Lester, Wielka Brytania) powstał w roku 1964. Był to obraz dnia spędzonego przez muzyków z grupy The Beatles, przedstawiony w sposób

<sup>4</sup> B. Reeves, C. Nass, *Media i ludzie*, tłum. H. Szczerkowska, Warszawa 2000, s. 13.

<sup>5</sup> Takie działania były wykorzystywane jeszcze zanim powstał nurt filmów paradokumentalnych, na przykład w słynnej sprawie Wrózek z Cottingley, gdzie zmanipulowane przez dwie dziewczynki zdjęcia wiele osób uznało za dowód istnienia elfów, Zob. *The Cottingley Fairie*, [http://hoaxes.org/photo\\_database/image\\_the\\_cottingley\\_fairies/](http://hoaxes.org/photo_database/image_the_cottingley_fairies/) (dostęp: 04.07.2016).

<sup>6</sup> Służą temu także takie działania jak umieszczanie informacji o „autentyczności” materiału przed rozpoczęciem akcji utworu. Mogą one przybierać formę prostą – w *Blair Witch Project* (reż. D. Myrick, E. Sánchez, USA 1999) jest to czarna plansza z białym tekstem – lub bardziej wyrafinowaną – w filmie *Czwarty Stopień* (reż. O. Osunsami, USA, Wielka Brytania 2009) pojawia się prolog, w którym aktorka Mila Jovovich przedstawia się swoim prawdziwym nazwiskiem, wyjaśniając, że jej rola jest jedynie rekonstrukcją prawdziwych wydarzeń (co nie jest prawdą, gdyż materiały „autentyczne” również są w tym filmie fabularną fikcją).

żartobliwie przejęskrawiony. Stworzony we współpracy z muzykami prawdziwego zespołu tworzył jego nowy, alternatywny wizerunek. Jak bardzo udany był ten zabieg, może świadczyć to, że na stronach internetowych poświęconych rozrywce wciąż pojawiają się jego fragmenty, przedstawione jako, na przykład, cytaty z przeprowadzonych w rzeczywistości, całkowicie poważnych wywiadów z artystami<sup>7</sup>.

Mimo wciąż trwających sporów definicyjnych, dotyczących gatunku mockumentary<sup>8</sup> i jego powiązań z nurtem komediowym, nie można zaprzeczyć, że satyryczny element pojawia się w nim często i jest łatwy do wyodrębnienia. W rezultacie konwencja ta doskonale odpowiada potrzebom twórców parodii. Filmy mockumentary, niebędące komediami, często są pretekstem do tworzenia pastiszów i karykatur, czasem nawet połączonych z elementami pornograficznymi<sup>9</sup>.

### Gra w fikcję w filmie parabiograficznym

Analiza filmów biograficznych dotyczących muzyków pozwala na wyodrębnienie często powtarzających się w nich schematów kompozycyjnych<sup>10</sup>. Charakterystyczne jest wykorzystanie środków takich jak:

<sup>7</sup> Wspominane obrazy pojawiły się w 2014 roku w artykule na portalu satyrycznym joemonster.org. Zob. *Żartownisie z The Beatles*, [http://joemonster.org/art/26342/Zartownisie\\_z\\_The\\_Beatles](http://joemonster.org/art/26342/Zartownisie_z_The_Beatles) (dostęp: 21.07.2016).

<sup>8</sup> Bartłomiej Paszyk w *Słowniku gatunków i zjawisk filmowych* wyraźnie zaznacza, że do nurtu mockumentary należą jedynie filmy komediowe, a wszelkie dzieła nawiązujące konwencją do paradokumentu, lecz pozbawione pierwiastka humoru, takie jak horrory czy thrillery, pozostają poza nim. Teza ta nie jest uznawana jednoznacznie przez badaczy, ponieważ uzasadnienie jej znaczeniem angielskiego wyrazu *mock* („prze-drzeźnić”), można obalić, twierdząc, że wyraz ten, użyty w drugim znaczeniu („naśladować”), nie uzasadnia konieczności występowania w nim elementów komedii.

<sup>9</sup> Mowa tutaj zatem zarówno o parodiach-kompilacjach filmów wykorzystujących formułę paradokumentu, takich jak *Straszny Film 5* (reż. M. D. Lee, USA 2013), jak i filmach stricte pornograficznych, opierających się na fabule istniejącego paradokumentu, zawierających elementy mockumentary jedynie ze względu na naśladownictwo – jak w filmie inspirowanym *Blair Witch Project* (reż. E. Sánchez, D. Myrick, USA 1999) – *The Blair Witch Project: A Hardcore Parody XXX* (reż. D. Gibbles, USA 2011).

<sup>10</sup> To zjawisko można dostrzec przykładowo w filmach *Lemmy* (reż. G. Olliver, W. Orshoski, USA 2010), *Boże błogosław Ozy’ego Osbourne’a* (reż. M. Fleiss, M. Piscitelli, USA 2011), *Jimi Hendrix – Dziecko Wudu* (reż. B. Smeaton, USA 2010). Co ciekawe, większość tych elementów pojawia się nadal we współczesnych realizacjach biograficznych filmów o muzykach, jak choćby *One Direction – This is Us* (reż. M. Spurlock, USA 2013).

1. zdjęcia, materiały filmowe oraz dokumenty z dzieciństwa bohatera;
2. wywiady z rodziną, znajomymi;
3. wywiady ze współpracownikami oraz innymi gwiazdami z branży;
4. zamieszczanie fragmentów lub tylko tytułów artykułów z czasopism, okładek płyt i innych pamiątek;
5. nagrania z koncertów oraz fragmenty teledysków;
6. wywiady z samym artystą i jego wspomnienia.

Wyszczególnione elementy pozwalają na konsekwentne budowanie legendy gwiazdy pod pretekstem opowiadania o jej dziejach i twórczości. Doskonałym przykładem jest biograficzny film *Boże błogosław Ozzy'ego Osbourne'a* (reż. M. Fleiss, Mike Piscitelli, USA 2011), w którym za pomocą archiwalnych materiałów i zdjęć, nagrań wypowiedzi członków rodziny artysty i osób pochodzących z tego samego środowiska, twórcy filmu przedstawiają ubóstwo materialne i duchowe, w którym dorastał John Michael Osbourne. Z filmu wyłania się obraz skromnego domu rodziców artysty oraz jego otoczenia, którego największą bolączką jest wszechobecne bezrobocie. Buduje to narrację o człowieku z prowincji, który po osiągnięciu sukcesu i bogactwa swoimi szaleństwami rekompensuje skrajny niedostatek z lat dzieciństwa.

Możliwość oparcia filmu na utartych schematach ułatwia wykorzystanie tych samych elementów do stworzenia jego prześmiewczej wersji. Demaskacja mechanizmów autokreacyjnych konstrukcji doskonale koresponduje natomiast z treściami opartymi na parodii i pastiszu.

### **Poziomy i elementy naśladownictwa**

Naśladowanie filmu dokumentalnego przez paradokument w przypadku parodii biografii muzyków często rozgrywa się na kilku poziomach już w momencie projektowania fabuły. W następujący sposób można przedstawić schemat wykorzystywanych do tego wariantów:

1. prawdziwy zespół – fikcyjne zdarzenia;
2. fikcyjny zespół – fikcyjne zdarzenia;

3. parodia istniejącego filmu o prawdziwym zespole;
4. materiał reżyserowany, stylizowany na zupełnie spontaniczny.

Jak lata 80. XX wieku wpłynęły na ten specyficzny podgatunek paradokumentu? Aby odpowiedzieć na powyższe pytanie, najpierw należy zauważyć, jak klimat tego okresu został przedstawiony w filmach dokumentalnych, będących krótszymi lub dłuższymi biografiami muzyków.

### **The Beatles – The Rutles**

*Noc po ciężkim dniu* nie była jedynym paradokumentalnym dziełem poświęconym życiu i legendzie zespołu The Beatles. Zastosowane w *Nocy po ciężkim dniu* środki parodystyczne musiały zostać zaakceptowane przez muzyków grupy (był to warunek konieczny do realizacji filmu, ponieważ muzycy sami w nim występowali). W innym paradokumentalnym dziele poświęconym życiu i legendzie The Beatles – *The Rutles: All You Need Is Cash* (reż. E. Idle, G. Weis, USA 1978) – wyreżyserowanym przez twórców niezwiązanych z grupą muzyczną, humor okazał się bardziej bezlitosny wobec Beatlesów. Świadczą o tym już same nazwiska postaci, będące jawnym nawiązaniem do członków The Beatles i zawierające nieprzyjemne lub ośmieszające sformułowania. Skład The Rutles zmieniał się, głównymi członkami byli jednak: wzorowany na Johnie Lennonie – Ron Nasty<sup>11</sup>, wzorowany na Paulu McCartneyu – Dirk McQuickly<sup>12</sup>, będący odpowiednikiem George’a Harrisona – Stig O’Hara oraz Barry Wom<sup>13</sup>, którego nazwisko nawiązywało do zmiany imienia przez Ringo Starra.

*All You Need Is Cash* powstał w 1978 roku, kiedy The Beatles mieli już ugruntowaną pozycję międzynarodowych sław. Film, przedstawiając wyboistą drogę kapeli do sławy, posługuje się środkami typowymi dla retrospekcyjnych dokumentów biograficznych. Wykorzystano ujęcia domów rodzinnych członków zespołu, obskurne lokale, gdzie dawali oni

<sup>11</sup> *Nasty* (ang.) – „paskudny”.

<sup>12</sup> *Dirk* (ang.) – „szybki”, *quickly* (ang.) – „szybki”.

<sup>13</sup> Ringo Starr urodził się jako Richard Starkey – członek The Rutles przeszedł zmianę nazwiska z Barrington Womble na Barry Wom.



pierwsze koncerty, fragmenty wywiadów, artykułów, teledysków. Całość połączona jest narracją prowadzoną przez opowiadającego ich historię reportera. *All You Need Is Cash* ośmiesza problemy finansowe muzyków, ich kłopoty osobiste i używanie nielegalnych substancji (członkowie The Rutles nadużywają herbaty, przedstawianej jako bardzo niebezpieczna używka). Absurdalność humoru pozwala natychmiast dostrzec komediową formułę filmu, jednak podobieństwo do dokumentu zostaje konsekwentnie zachowane aż do końca fabuły.

Popularność uzyskana dzięki *All You Need Is Cash* pozwoliła zespołowi The Rutles na rozpoczęcie rzeczywistej kariery muzycznej, podczas której wydali oni cztery płyty. Szczegóły ich kariery zostaną przedstawione w dalszej części artykułu.

### Spinal Tap

Innym przykładem fikcyjnego zespołu, który rozwinął prawdziwą karierę, jest Spinal Tap. To swoisty fenomen: zespół będący kompilacją przywar i śmiesznośtek amerykańskich zespołów rockowych od końca lat 70. do lat 80. *Oto Spinal Tap* (reż. R. Reiner, USA 1984) to film będący relacją z życia zespołu od jego założenia, przez wszystkie trudne momenty – porwanie perkusisty przez UFO, zażywanie hurtowych ilości narkotyków, ekscesy erotyczne. W większości pojawiają się one jedynie jako retrospekcyjne opowieści. Narrację w *Oto Spinal Tap* prowadzi bowiem fan, który tworzy „dokument” o niegdyś bardzo znanym, obecnie niemal zapomnianym, zespole, wykorzystując wywiady z artystami oraz materiały archiwalne.

Spinal Tap przez cały okres prowadzenia działalności scenicznej przechodzi drastyczne zmiany image'u. Zabieg ten, pozwalając wydrwić podobne tendencje, umożliwił twórcom ukazanie swoistego przeglądu kategorii parodiowanych zespołów.

Początkowo Spinal Tap przypominają The Beatles – po zmianie nazwy z The Originals na New Originals, a później – The Thamesmen, występują na scenie z charakterystycznymi fryzurami, w marynarkach i krawatach stylizowanych na brytyjski zespół. Efekt parodystyczny jest uzupełniany przez prezentacje czarno-białych nagrań z prostą linią melodyczną i z tekstami będącymi pastiszem piosenek The Beat-

les. Doskonałym przykładem jest pochodzący z omawianego okresu utwór *Gimme Some Money*:

Stop wasting my time  
You know what I want  
You know what I need  
Or maybe you don't  
Do I have to come right flat out and tell you everything?  
Gimme some money, gimme some money<sup>14</sup>;

nawiązujący do piosenki Lennona *Give Me Some Truth*:

I'm sick and tired of hearing things  
From uptight, short sighted  
Narrow-minded hypocritics  
All I want is the truth  
Just gimme some truth<sup>15</sup>.

Następnie zespół, już pod nazwą Spinal Tap, przyjmuje wizerunek rockowy – stroje zmieniają się na obcisłe skórzane uprząże, członkowie noszą ostry makijaż, długie włosy i wąsy, a teksty utworów zaczynają bezpośrednio nawiązywać do erotyki („My love gun's loaded and she's in my sights. Big game is waiting there inside her tights”)<sup>16</sup>.

Kolejny przełom następuje, gdy muzycy wkraczają w epokę dzieci kwiatów, dostosowując image grupy do wyglądu subkultury hippisów. Dekoracje sceniczne stają się psychodelicznymi obrazami w pastelowych kolorach, Spinal Tap noszą haftowane w kwiaty kamizelki, słowa piosenek nawiązują do protest-songów epoki:

Flower people walk on by  
Flower people don't you cry

<sup>14</sup> Spinal Tap, *Gimme Some Money*, <http://www.metrolyrics.com/gimme-some-money-lyrics-spinal-tap.html> (dostęp: 20.07.2016).

<sup>15</sup> J. Lennon, *Give Me Some Truth*, <http://www.metrolyrics.com/give-me-some-truth-lyrics-john-lennon.html> (dostęp: 20.07.2016).

<sup>16</sup> Spinal Tap, *Big Bottom*, <http://www.metrolyrics.com/big-bottom-lyrics-spinal-tap.html> (dostęp: 20.07.2016).

It's not too late  
It's not too late<sup>17</sup>.

Muzycy stylizują się również na takie zespoły jak Black Sabbath, Queen, Aerosmith czy Guns N'Roses, często tworząc tak intensywny konglomerat naśladowanych elementów, że nie sposób odróżnić konkretnych nawiązań. Mowa tutaj o charakterystycznych, długich włosach i uczesaniach z grzywką, nawiązujących do fryzur Ozzy'ego Osbourne'a i Freddiego Mercurygo czy Stevena Tylera. Wizerunek ten budują też obcisłe, skórzane stroje z metalowymi ćwiekami naśladowujące kostiumy zespołu Black Sabbath, a nawet takie szczegóły jak noszony przez perkusistę kapelusz, niemal identyczny z nakryciem głowy Slasha, gitarzysty Guns N'Roses.

### Madonna – Medusa

Biograficzny film *W łóżku z Madonną* (reż. A. Keshishian, USA 1991), został zrealizowany podczas skandalizującej trasy koncertowej *Blond Ambition World Tour* w 1991 roku. Na obraz składały się nagrania z koncertów i zza kulis, rozmowy z gwiazdą i z osobami z jej otoczenia a także czarno-białe, retrospekcyjne nagrania dotyczące życia prywatnego Madonny. *W łóżku z Madonną* stał się inspiracją dla paradokmentalnej parodii *Medusa: Dare to Be Truthful* (reż. J. Brown, J. Fortenberry, USA 1991). Jej scenariusz jest przejęskrawioną, satyryczną wersją oryginału. Twórcy parodii naśladowują oryginalne dialogi i muzykę oraz odtwarzają kluczowe sceny, takie jak symulowanie masturbacji przez Madonnę podczas wykonywania utworu *Like a Virgin* – w wersji parodystycznej nosi on tytuł *Like a Video*. Obie piosenki są do siebie podobne zarówno ze względu na melodię, jak i tekst. Oryginalne „Like a virgin touched for the very first time, like a virgin with your heartbeat next to mine”<sup>18</sup> zostało zastąpione słowami: „Like a video I want to play you all the time, like a video your close-ups make me feel so fine”<sup>19</sup>. Zachowano

<sup>17</sup> Spinal Tap, (*listen To The Flower People*, <http://www.metrolyrics.com/listen-to-the-flower-people-lyrics-spinal-tap.html> (dostęp: 20.07.2016).

<sup>18</sup> Madonna, *Like A Virgin*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,madonna,like\\_a\\_virgin.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,madonna,like_a_virgin.html) (dostęp: 20.07.2016).

<sup>19</sup> J. Brown, *Like A Video*, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,julie\\_brown,like\\_a\\_video.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,julie_brown,like_a_video.html) (dostęp: 20.07.2016).

układ rytmu i rymów pierwowzoru. Mimo że twórcy *Medusa: Dare to Be Truthful* skupili się przede wszystkim na postaci Madonny-Medusy, udało im się także stworzyć – przez szczegółowe odwzorowanie i sparodiowanie elementów oryginału – pastisz klimatu muzycznych lat 80., których trasa *Blond Ambition* była podsumowaniem.

Gdy Madonna w *Truth or Dare* narzeka na porę deszczową podczas trasy koncertowej, Medusa zмага się z sezonem na wybuchy wulkaniczne. Te elementy humorystyczne nawiązywały wprost do postawy Madonny, która szokowała odbiorców pokazywaniem w filmie *Truth or Dare* najbardziej intymnych momentów swojego życia, od żałoby po erotykę<sup>20</sup>. Wizerunek przekraczającej tabu społeczne kobiety show biznesu kontrastował z jej zachowaniami świadczącymi o silnej emocjonalności – ten kontrast można było doskonale wykorzystać w prześmiewczej wersji.

### Przekraczanie granic fikcji

Zjawiskiem nieodzownie związanym z formami paradokumentalnymi są próby przekraczania przez twórców granic fikcji i świata realnego, podejmowane w celu prowadzenia swoistej gry z odbiorcą<sup>21</sup>. Nie inaczej jest w przypadku muzycznego mockumentary o biograficznej tematyce. Upodabnianie do oryginalnych postaci i zespołów absorbuje szereg środków, takich jak:

1. dobór aktorów fizycznie (jak również wokalnie) podobnych do prawdziwych muzyków;

<sup>20</sup> Wyraźnie zasugerował to dziennikarz pytający podczas wywiadu, czy artystka sama uważa film za szokujący, Madonna jednak odpowiedziała, że uważa szokujące sceny za żart. Zob. J. R. Taraborrelli, *Madonna. Biografia intymna*, tłum. D. Pomadowska, Warszawa 2002, s. 188.

<sup>21</sup> Przykładem takich działań jest nadawanie bohaterom imion i nazwisk grających ich aktorów np. *Paranormal Activity* (reż. O. Peli, USA 2007), tworzenie stron internetowych przedstawiających akcję filmu jako rzeczywistość, jak w *Apollo 18* (reż. G. Lopez-Gallergo, USA 2011), umieszczanie w filmach nazw prawdziwych miejscowości, na przykład *Blair Witch Project* (reż. D. Myrick, E. Sanchez, USA 1999) i przedstawianie miejscowych wierzeń na przykład *13th Child* (reż. O. Osunsanmi, USA, Wielka Brytania 2009), a nawet manipulowanie fragmentami realnie wychodzących gazet, co zastosowano w filmie *Czwarty Stopień* (reż. S. Stockage, A. A. Thomas, USA 2002).

2. stosowanie charakteryzacji, zabiegów fryzjerskich oraz kostiumów wzorowanych na tych wykorzystywanych pierwotnie w naśladowanym filmie dokumentalnym;
3. nadawanie bohaterom imion będących jasnym nawiązaniem do prawdziwych nazwisk lub podobnych do nich brzmieniowo;
4. tworzenie parodii utworów muzycznych z tekstami nieznacznie zmienionymi lub wysmiewającymi wersje oryginalne;
5. wprowadzanie charakterystycznych, ośmieszających manieryzmów do wypowiedzi postaci;
6. umieszczanie wywiadów z prawdziwymi artystami opowiadającymi o fikcyjnych bohaterach, jak w przypadku Micka Jaggera z The Rolling Stones wypowiadającego się o swojej rzekomej współpracy z The Rutles.

W przypadku filmów muzycznych zjawisko to przybiera niekiedy jeszcze bardziej zaskakujący wymiar. Oto członkowie zespołów fikcyjnych zyskują popularność w świecie rzeczywistym jako odrębna kapela. Zarówno The Rutles, jak i Spinal Tap przekroczyły granicę fikcyjności i zostały pełnoprawnymi członkami rynku muzycznego. W obu przypadkach doprowadziło to do dość absurdalnej sytuacji, kiedy zespół ma aż dwie płyty – tworzoną na potrzeby filmu<sup>22</sup>, a zatem istniejącą jedynie jako pojedyncze utwory i spis tytułów płyt, oraz rzeczywistą, wydaną jako dostępne w sprzedaży wydawnictwa płytowe. Zespoły podjęły również trasy koncertowe, powiększając grono swoich fanów.

Nadal dostępne są w sprzedaży rozmaite akcesoria związane z marką wytworzoną najpierw dzięki filmowi, a potem dzięki samodzielnej egzystencji zespołu – mowa tu o koszulkach<sup>23</sup>, plakatach, a nawet figurkach<sup>24</sup> z członkami kapeli. Dla fanów szczególnie zainteresowanych tekstami piosenek Spinal Tap powstała też strona generująca losowe cytaty<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> W przypadku The Rutles fikcyjna płyta opiera się na sparodiowanych tytułach utworów i płyt The Beatles, jak choćby *A Hard's Day Rut* (nawiązujący do *A Hard's Day Night*) czy *Sgt. Rutter's Only Darts Club Band* (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

<sup>23</sup> Dostępnych przykładowo w internetowym sklepie Redbubble, <http://www.redbubble.com/shop/rutles+t-shirts> (dostęp: 21.07.2016).

<sup>24</sup> Do kupienia na portalu Ebay: [www.ebay.com/itm/ORIGINAL-Spinal-Tap-Dolls-Derek-Smalls-Nigel-Tufnel-David-St-Hubbins-figures-/121447088827](http://www.ebay.com/itm/ORIGINAL-Spinal-Tap-Dolls-Derek-Smalls-Nigel-Tufnel-David-St-Hubbins-figures-/121447088827) (dostęp: 21.07.2016).

<sup>25</sup> Generator dostępny pod adresem: <http://www.unc.edu/~jdsmith/rstlg/> (dostęp:

### Muzyczne mockumentary – podsumowanie

Od początku swego istnienia mockumentary okazało się doskonałym narzędziem do ośmieszania wad artystów i przemysłu muzycznego oraz skupionej wokoło nich twórczości filmowej. Linda Hutcheon dostrzega w parodiach samozwrotność, która jest formą dyskursu inter-art współczesnej sztuki<sup>26</sup>. Mogą być one zatem uznawane za głos w dyskusji na temat filmów dokumentalnych, a nie jedynie za utwory prześmiewcze, odpowiadające na potrzeby widzów o upodobaniach do komedii. Dlaczego forma ta pasuje do biografii artystów? Hutcheon pisze, że „naśladować bardziej sztukę niż życie, parodia świadomie i samokrytycznie rozpoznaje swoją naturę”<sup>27</sup>. Kluczowe jest dostrzeżenie roli parodii jako narzędzia analizy oryginalnego utworu. Wspomniane na początku tekstu mechanizmy psychologiczne, skłaniające widza do obioru filmu dokumentalnego jako zapisu rzeczywistości, są dzięki parodii demaskowane. Parodia naśladuje sztukę, przez co odbiorca dostrzega naśladowczość sztuki wobec życia – naśladowczość, a nie wierny, niepodlegający manipulacji zapis.

Pełna patosu formuła kreowania opowieści o legendzie gwiazdy rock lub pop, zawierająca łatwe do wskazania schematy<sup>28</sup>, stanowi bazę do ukazywania celebrytów w konwencji raczej *profanum* niż *sacrum*. Doskonale oddaje to wykreowana w filmie *Oto Spinal Tap* nazwa „rockument”, łącząca elementy dokumentu, parodii i nawiązania do muzyki rockowej.

Lata 80. wprowadziły do kina odważny humor erotyczny. W sitcomach takich jak *Świat według Budy* (USA 1982–1997) postacie mówią o „udawaniu się na piętorko” i „balonach”, w komedii *Świntuch* (reż. B. Clark, USA 1982) przedstawione zostają pierwsze erotyczne doświadczenia nastolatków. Wydawać by się mogło, że trudno przejawskawić takie momenty jak te, w których Madonna symuluje fellatio

---

21.07.2016).

<sup>26</sup> L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska i W. Wojtowicz, Wrocław 2007, s. 21.

<sup>27</sup> Tamże, s. 57.

<sup>28</sup> Jej konwencjonalność jest udogodnieniem dla parodystów, widz rozpoznaje humor właśnie dzięki znajomości tej konwencji, często wspomagany jeszcze wiedzą o zespole będącym inspiracją do obu filmów.

za pomocą szklanej butelki, jednak Medusa śmiało odgrywa tę scenę z wykorzystaniem ogromnego arbuza. Porównując filmy dokumentalne z wcześniejszych okresów, można dostrzec dużo większą rezerwę przy żartach z tej tematyki. Rozluźnienie obyczajów widoczne na scenie i w filmie w latach 80. znacząco wpłynęło na coraz to wyższy poziom erotycznych gagów mockumentary. Żarty na temat obsesji menagera The Rutles na tle bardzo obcistych spodni chłopców z zespołu, Medusa uprawiająca seks z operatorem, opowiadający o swoich wybrykach członkowie Spinal Tap – to bezpośredni produkt rozluźnienia tabu seksualności w filmach będących inspiracją do ich powstania.

Zastanawiające jest pojawienie się nowego typu filmowej opowieści o życiu artystów. Powstały w latach 2002–2005 program telewizyjny *Rodzina Osbourne'ów* (USA 2002–2005) był emitowany jako serial dokumentalny, przedstawiający codzienne życie rodziny wokalisty Ozzy'ego Osbourne'a. Sharon, żona Ozzy'ego w swojej autobiografii wyraźnie zaznacza, że odcinków nie odgrywano według scenariuszy, a wszystkie wydarzenia przedstawione w programie były prawdziwe i spontaniczne. Píše ona: „Serial *Rodzina Osbourne'ów* w żadnej mierze nie był sitcomem, nigdy nie miał scenariusza. Prawdziwy reality show, więc osoby mówiące o napisanych przez nich scenariuszach gadają bzdury. Nie było scenariuszy. Nigdy. Jak można napisać Ozzy'emu scenariusz?”<sup>29</sup>. Jednocześnie oboje z mężem przyznają, że podczas nagrywania serialu wokalista miał poważne problemy ze zdrowiem i nadużywaniem substancji odurzających, co nie zostało ukazane na ekranie, a więc niezaprzeczalnie doszło do subiektywnej selekcji faktów ukazywanych odbiorcom<sup>30</sup>. Nieustanna świadomość obecności kamer rodzi też pytanie, czy widoczne w programie postacie zachowują się naturalnie, podlegają autokreacji lub sugestiom marketingowym producentów. Piosenkarz wyjawiał, że producenci byli zaskoczeni wydarzeniami z jego życia codziennego, podejrzewając członków rodziny o zмовę („Zawsze to tak wygląda? [...] Jak sitcom?”)<sup>31</sup>. Dzieci Ozzy'ego przyznały, że MTV kilkakrotnie ingerowało w przedstawiane wydarzenia<sup>32</sup>. Niezależnie jednak

<sup>29</sup> S. Osbourne, *Ekstremalna autobiografia*, tłum. M. Goraj-Bryll, Warszawa 2008, s. 272.

<sup>30</sup> O. Osbourne, *Ja, Ozzy. Autobiografia*, tłum. D. Kopociński, Warszawa 2010, s. 362 i 363.

<sup>31</sup> Tamże, s. 348.

<sup>32</sup> Podczas wywiadu udzielanego w programie *Good Morning America*. Zob.

od prawdziwego statusu programu może on stanowić nową pokusę dla twórców muzycznych, paradokumentalnych biograficznych parodii.

Jeżeli bowiem gatunek muzyczno-biograficznego mockumentary będzie nadal pojawiał się w kinach, musi on podlegać nieustannym zmianom i aktualizacji środków. Obecny rozwój technologii i nowych mediów pozwala nawet amatorom na tworzenie filmów (często o bardzo niskim budżecie) i natychmiastowe umieszczanie ich w Internecie. Serwisy takie jak YouTube, Metacafe czy Dailymotion umożliwiają darmowe przedstawienie treści odbiorcom, a nawet uzyskiwanie w ten sposób przychodów. Nic dziwnego zatem, że powstają parodie teledysków znanych muzyków, jak *Hello*<sup>33</sup> Adele, *Please Don't Leave Me*<sup>34</sup> Pink czy *Wrecking Ball*<sup>35</sup> Miley Cyrus, by wymienić tylko kilka. Tworzone są również bardziej skomplikowane filmy, nie tylko ośmieszające istniejący utwór, ale przedstawiające również własną fabułę, jak trwająca niecałe cztery minuty parodia filmu dokumentalnego na temat fikcyjnej artystki o pseudonimie G.O.Ś.K.A.<sup>36</sup>

Główny cel – upodobnienie do filmu dokumentalnego – zostaje osiągnięty jedynie wtedy, gdy satyryczny odpowiednik wykorzystuje te same metody, co oryginał. Innowacje w tworzeniu kina dokumentalnego naturalnie muszą zatem mieć swoje odbicie w paradokumentach.

## Bibliografia

*13th Child*, reż. S. Stockage, A. A. Thomas, USA 2002.

*Adele, Hello Parody! Key of Awsome #103*, <https://www.youtube.com/watch?v=emG3YhU9Efg> (dostęp: 06.07.2016).

*Apollo 18*, reż. G. López-Gallego, Kanada, USA 2011.

*Benson Ross, Paul McCartney. Poza mitem*, tłum. K. Witkowski, Gdynia 1992.

---

*Osbourne Kids Says Some Shows Were Scripted*, <http://abcnews.go.com/GMA/story?id=125571&page=1> (dostęp: 04.07.2016).

<sup>33</sup> *Adele- Hello Parody! Key of Awsome #103*, <https://www.youtube.com/watch?v=emG3YhU9Efg> (dostęp: 06.07.2016).

<sup>34</sup> *PINK! Please Don't Feed Me – A Parody of P!nk's Video – Please Don't Leave Me*, <https://www.youtube.com/watch?v=QL1pSGWQY6Y> (dostęp: 06.07.2016).

<sup>35</sup> *Miley Cyrus "Wrecking ball" PARODY*, <https://www.youtube.com/watch?v=NLt-mauJLP-A> (dostęp: 06.07.2016).

<sup>36</sup> *Kabaret LIMO, Gośka*, <https://www.youtube.com/watch?v=bVzFxFjVtEi4> (dostęp: 06.07.2016).



*Boże błogosław Ozzy'ego Osbourne'a*, reż. M. Fleiss, M. Piscitelli, USA 2011.

Carroll Noël, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.

*Czwarty stopień*, reż. O. Osunsanmi, USA, Wielka Brytania 2009.

*Demony*, reż. W.B. Bell, USA 2012.

Hutcheon Linda, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska i W. Wotjowicz, Wrocław 2007.

*Jimmi Hendrix – Dziecko Wudu*, reż. B. Smeaton, USA 2010.

Kabaret LIMO, *Gośka*, <https://www.youtube.com/watch?v=bVzFxFjVtEi4> (dostęp: 06.07.2016).

*Lemmy*, reż. G. Olliver, W. Orshoski, USA 2010.

*Medusa: Dare To Be Truthful*, reż. J. Brown, J. Fortenberry, USA 1991.

Miley Cyrus "Wrecking ball" PARODY, <https://www.youtube.com/watch?v=NLTmauJLP-A> (dostęp: 06.07. 2016).

*Noc po ciężkim dniu*, reż. R. Lester, Wielka Brytania 1964.

O'Brien Lucy, *Grzeszna Madonna*, tłum. Ł. Herniki A. Zadziorny, Poznań 2009.

*One Direction: This is Us*, reż. M. Spurlock, USA 2013.

*Osbourne Kids Says Some Shows Were Scripted*, <http://abcnews.go.com/GMA/story?id=125571&page=1> (dostęp: 04.07.2016).

Osbourne Ozzy, *Ja, Ozzy. Autobiografia*, tłum. D. Kopociński, Warszawa 2010.

Osbourne Sharon, *Ekstremalna autobiografia*, tłum. M. Goraj-Bryll, Warszawa 2008.

*Oto Spinal Tap*, reż. R. Reiner, USA 1984.

*Paranormal Activity*, reż. O. Peli, USA 2007.

*Paranormal Activity: A Hardcore Parody XXX*, reż. D. Gibbles, USA 2012.

Paszylk Barłomiej, *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa 2010.

*PINK! Please Don't Feed Me – A Parody of Pink's Video – Please Don't Leave Me*, <https://www.youtube.com/watch?v=QL1pSGWQY6Y> (dostęp: 06.07.2016).

Reeves Byron, Nass Clifford, *Media i ludzie*, tłum. H. Szczerkowska, Warszawa 2000.

*Rodzina Osbourne'ów*, reż. C.B. Harding, S. H. Pillsbury i in., USA 2002–2005.

*Świat według Bundy'ch*, USA 1982–1997.

*Świntuch*, reż. B. Clark, USA 1982.

Taraborrelli John Randy, *Madonna. Biografia intymna*, tłum. D. Pomadowska, Warszawa 2002.

*The Blair Witch Project*, reż. D. Myrick, E. Sánchez, USA 1999.

*The Blair Witch Project: A Hardcore Parody XXX*, reż. D. Gibbles, USA 2011.

*The Cottingley Fairie*, [http://hoaxes.org/photo\\_database/image/the\\_cottingley\\_fairies/](http://hoaxes.org/photo_database/image/the_cottingley_fairies/) (dostęp: 04.07.2016).

*The Rutles: All You Need is Cash*, reż. E. Idle, G. Weis, USA 1978.

*The Rutles 2: Can't Buy Me Lunch*, reż. E. Idle, USA 2004.

*Triumf woli*, reż. L. Riefenstahl, Niemcy 1935.

*W łóżku z Madonną*, reż. A. Keshishian, USA 1991.

*Żartownisie z The Beatles*, [http://joemonster.org/art/26342/Zartownisie\\_z\\_The\\_Beatles](http://joemonster.org/art/26342/Zartownisie_z_The_Beatles) (dostęp: 21.07.2016).



## Część 3

# Przeszłość reżyseruje przyszłość

### Wprowadzenie

Ostatnia część monografii jest poświęcona kinu. Autorzy przyglądają się tu różnym gatunkom i nurtom: horrorowi, thrillerowi i komedii oraz neo-noir i filmom „nocnym”. Wspólnym mianownikiem wszystkich artykułów jest badanie możliwości kina jako rezonatora rzeczywistości, w jakiej filmy powstają. Czy, i w jaki sposób, przemiany społeczne i kulturowe wpływały na kino lat 80.? Pytanie ciekawe zwłaszcza dlatego, że zwykło się tworzone wówczas filmy określać mianem eskapistycznych.

Dział otwiera Kamil Kościelski tekstem *Pastisz w cieniu parodii, czyli opowieść o pewnych tendencjach amerykańskiego horroru lat 80.* Kościelski rozpoczyna swoją analizę od naszkicowania najważniejszych jego zdaniem cech amerykańskich horrorów lat 70.: filmy te odzwierciedlały niepokoje społeczne tamtego okresu, a przez to korespondowały z kinem kontestacji. Autor uważa, że popularność Kina Nowej Przygody spowodowała odejście reżyserów od podejmowania kwestii społecznych. W tak zarysowanym kontekście Kościelski przygląda się horrorom z lat 80. o wyraźnie pastiszowym zabarwieniu, zmiernymi chwilami w stronę parodii – przede wszystkim *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną 2* Tobe’a Hoopera oraz, między innymi, *Re-Animatorowi* Stuaurta Gordona czy *Morderczym kłownom z kosmosu* Stephen’a Chiodo. Nurt ten ma wskazywać według Kościelskie-

go z jednej strony na dojrzałość gatunku, w którym autoparodia nie byłaby możliwa bez bogatej filmowej tradycji, z drugiej zaś obrazuje ówczesną tendencję amerykańskiej kultury epoki Reagana, niechętnie skupiającej się na problemach życia codziennego. Przy czym w ujęciu autora omawiane filmy tworzą nową jakość formalną, zachęcającą do redefinicji klasycznych ujęć pastiszu i parodii.

Joanna Kostana w swoim tekście „*Retromania*” lat 80. O różnych obliczach kina neo-noir, podobnie jak Kościelski, zwraca uwagę, że reżyserzy tworzący w latach 80. byli zaznajomieni z tradycją kina. Celem autorki jest wydobyć z ich dokonań rysu nostalgicznego. Aby tego dokonać, bierze na warsztat wybrane dzieła tzw. drugiej fali kina neo-noir: *Żar ciała* Lawrence’a Kasdana, *Łowcę androidów* Ridleya Scotta i *Blue Velvet* Davida Lyncha, które analizuje nie tylko pod kątem zabiegów narracyjnych, ale także z perspektywy estetycznej. Autorka szkicuje powiązania neo-noir z jego poprzednikiem, czarnym kinem, datowanym na lata 40. i 50. XX wieku. Kostana zwraca także uwagę na cechy, które ulegają wyeksponowaniu bądź pominięciu w filmach neo-noirowych z lat 80. XX wieku. Zastanawia się również, w jaki sposób neo-noir koresponduje ze specyfiką dekady, w tym z filozofią postmodernizmu. Z tym pytaniem wiąże się kolejna kwestia: jeśli uznamy, że amerykański czarny film stanowił odpowiedź na wojenny i powojenny chaos – to czy późniejsze powroty do niego są analogicznym przejawem kolejnego kryzysu? Dla Kostany neo-noir różni się jednak od postmodernizmu swoją podatnością na aktualizację, stanowiąc nowy rodzaj sztuki filmowej – rozpięty między przeszłością a teraźniejszością.

Nieco inaczej na kino patrzy Agnieszka Kiejziewicz w artykule *Dystopia, nowe społeczeństwo i maszyny. Lata 80. XX wieku jako okres powstania i rozwoju kina cyberpunkowego*. W swoim tekście ujmuje ona cyberpunk jako gatunek, stanowiący próbę odpowiedzi na pytania związane z przyszłością ludzkości, kierunkami rozwoju nauki oraz obawami rodzącymi się w obliczu kryzysów politycznych. W przeciwieństwie do Kościelskiego Kiejziewicz wybiera gatunek, którego powstanie nie byłoby, jej zdaniem, moż-

liwe bez na przykład pojawienia się nowych technologii. Jej artykuł stanowi wprowadzenie do problematyki cyberpunka. Autorka przedstawia także moment powstania i rozwoju najważniejszych założeń tego nurtu, które można dostrzec w filmach pojawiających się na ekranach w latach 80. Kiejziewicz najpierw wspomina o inspirowaniu się reżyserów literaturą, a zwłaszcza twórczością takich pisarzy jak: Bruce Bethke, Bruce Sterling, Philip K. Dick czy William Burroughs. Następnie wymienia cechy konstytuujące gatunek – wizje dystopijnego miasta, cyberprzestrzeni oraz motywu cyborgizacji. Pod koniec artykułu opisuje poetykę filmów cyberpunkowych z lat 80., przywołując zagadnienia postnacionalizmu, postindustrializmu i posthumanizmu.

Problematyka neo-noir, autotematyzmu kina oraz jego potencjału komentowania rzeczywistości powracają w artykule *Ucieczka w kino? Japiszońskie noce, innocent noirball i nowy klasycyzm*. Mariusz Koryciński opisuje kilka podobnych, choć przez różnych badaczy inaczej nazywanych, nurtów kina lat 80. Zwraca uwagę, że wiele produkcji do nurtów tych zaliczanych – na przykład *Ucieczkę w noc* Johna Landisa i *Po godzinach* Martina Scorsese – może łączyć nie tylko bohater-japiszon, ale także nawiązywanie do historii kina oraz osadzenie fabuły nocą. Autor przywołuje w tym kontekście dwa polskie dzieła: *Ćmę* – film Tomasza Żygadły, oraz *Nocną korektę* – niezrealizowaną nowelę Jolanty Słobodzian i Marka Kreutza. Koryciński zastanawia się także, czy opisywane przez niego filmy odzwierciedlają – jak chcą niektórzy komentatorzy – kryzysy epoki, w której powstały. W tym celu przywołuje produkcje z innych dekad XX wieku (*Ulica*, *Ewa chce spać*, *Noc*, *Oczy szeroko zamknięte*) – porównując ich recepcję z recepcją analizowanych przez niego nurtów kina lat 80. Następnie, odwołując się do kryminału *Drugie dno* Dominika Damiana, łączy podejmowane wątki, proponując nowe odczytanie ówczesnego kina – przez kategorię klasycyzmu filmowego.

Jak widać, zebrane w tej części artykuły wiąże nie tylko pytanie o możliwości kina w komentowaniu rzeczywistości (lub jej odzwierciedlaniu), ale także opis tendencji, polegającej na od-

woływaniu się reżyserów do tradycji X muzy. Zdaje się także, że dla niektórych autorów zdolność podejmowania aktualnych problemów tkwi właśnie w umiejętnym przekształcaniu klasycznych utworów albo przynajmniej w uniwersalności pewnych schematów, nurtów lub poetyk. Taktyka czerpania z przeszłości kina, spopularyzowana w dziewiątej dekadzie XX wieku, zostanie otoczona teoretyczną refleksją w dekadzie go zamykającej, zyskując miano postmodernizmu w kinie.

Ale to już inna historia.

Kamil Kościelski

## Pastisz w cieniu parodii, czyli opowieść o pewnej przygodzie amerykańskiego horroru lat 80.

### Kino przełomu lat 60. i 70.

Przełom lat 70. i 80. przynosi w kinie amerykańskim zmianę tonacji opowiadanych historii. Wiele filmów zrealizowanych w poprzednich dekadach odzwierciedlało nastrój kontrkulturowej rewolty w Stanach Zjednoczonych. Twórcy horrorów z równym zaangażowaniem włączali się w debatę publiczną poświęconą najbardziej palącym problemom tamtego okresu. Na wyraźnie wyeksponowany w *Nocy żywych trupów* (1968) George'a Romero konflikt między czarnoskórym Benem a jednym z białych bohaterów spoglądano przez pryzmat dyskusji o segregacji rasowej w Stanach Zjednoczonych i walki Afroamerykanów o swoje prawa<sup>1</sup>. *Świt żywych trupów* (reż. G. Romero, 1978) rozgrywał się w centrum handlowym, stając się zjadliwą krytyką konsumpcjonizmu, w którym zombie były dosłownym uosobieniem bezmyślnych jednostek bezwolnie podporządkowujących własną egzystencję pogoni za dobrami materialnymi<sup>2</sup>. Główna bohaterka *Zon ze Stepford* (reż. B. Forbes, 1975) odkrywała, że w wyniku spisku mężczyzn wszystkie kobiety w tytułowym miasteczku zastępowano robotami wcielającymi się w rolę idealnych gospodyń domowych. Obraz Forbesa był urzeczywistnieniem najgorszego koszmaru przedstawicielki drugiej fali

<sup>1</sup> Por. K. R. Phillips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport, Connecticut, London 2005, s. 95; R. Worland, *The Horror Film: An Introduction*, Oxford 2008, s. 95; K. Kościelski, „Cóż za wspaniały dzień na egzorcyzm...” *Amerykańskie kino grozy przełomu lat 60. i 70.*, Wrocław 2014, s. 35–37.

<sup>2</sup> Por. B. Accomando, *George A. Romero Interview*, w: *George A. Romero: Interviews*, ed. T. Williams, Jackson (Mississippi) 2011, s. 160. Por. też I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: Horror filmowy i jego widz*, w: *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. K. Loski, Kraków 1998, s. 125–126; P. Sawicki, *Odróżające, brudne, złe: 100 filmów gore*, Wrocław 2011, s. 235–236; D. J. Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York 2001, s. 309 i 376. K. Kościelski, dz. cyt., s. 41.



feminizmu, protestujących w latach 60. i 70. przeciwko pozycji kobiet w amerykańskim społeczeństwie<sup>3</sup>.

Zakres tematów poruszanych w filmach grozy tamtego okresu wskazuje na ich kontrkulturowy charakter. Horrorzy z lat 60. i 70. świetnie wpisują się w nurt kina kontestacji także z uwagi na kwestionowanie dotychczasowego porządku społecznego i tradycyjnych wartości. Przykładem obrazującym krytyczny stosunek twórców do dominującego wówczas konserwatywnego światopoglądu Amerykanów była zmiana w sposobie ukazywania rodziny. Andrzej Pitrus tłumaczy, że w klasycznym horrorze:

[...] najczęstszym zespołem wartości pozytywnych są te, które wiążą się z rodziną i instytucjami ją wspierającymi. Niezwykle częsty jest motyw małego, prowincjonalnego miasteczka zaatakowanego przez „obcego”; miasteczka zamieszkanego przez wyidealizowane rodziny amerykańskie. Walka z intruzem [...] kończy się zawsze przywróceniem stanu sprzed kataklizmu. Próba, jakiej zostają poddani bohaterowie, prowadzi do wyeliminowania jednostek pozostających poza systemem tworzonym przez wartości rodzinne oraz do „sprawdzenia się” jednostek szczególnie wartościowych<sup>4</sup>.

W kinie grozy lat 60. i 70. zło kryje się często w obrębie rodzinnej wspólnoty, dlatego pewni autorzy, pisząc o filmach z tej dekady, posługują się terminem *family horror*<sup>5</sup>. Konsekwentne sytuowanie potworności w samym sercu rodziny ma charakter symboliczny, by nie powiedzieć, manifestacyjny. W klasycznym horrorze oraz kinie hollywoodzkim rodzina reprezentuje konserwatywny system wartości, będący rzekomą ostoją i gwarancją ładu społecznego. Patologiczne relacje łączące fanatycznie religijną matkę i córkę w filmie *Carrie* (reż. B. De Palma,

<sup>3</sup> Por. K. Kościelski, dz. cyt., s. 62–63.

<sup>4</sup> A. Pitrus, *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992, s. 19.

<sup>5</sup> P. Hutchings, *Historical Dictionary of Horror Cinema*, Lanham, Maryland 2008, s. 112–113. Na niepokojący obraz rodziny w horrorze przełomu lat 60. i 70. wskazują też: R. Worland, dz. cyt., s. 93 i 208–209; I. Kolasińska, dz. cyt., s. 116–117 i 119; A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 103 i 107–108.

1976), a także powracający w różnych filmach demoniczny wizerunek dziecka – między innymi *Egzorcysta* (reż. W. Friedkin, 1973), *A jednak żyje* (reż. L. Cohen, 1974), *Omen* (reż. R. Donner, 1976) – są świadomym bądź bezwiednym wyrazem rosnącej nieufności Amerykanów wobec dawnej ikony praworządności<sup>6</sup>.

*Ostatni dom po lewej* (1972) i *Wzgórza mają oczy* (1977) Wesa Cravena obnażają hipokryzję drobnomieszczańskich rodzin, które pod pozorem normalności wykazują zdolność do równego bestialstwa, co ich zdeprawowani antagoniści. Porównanie wspomnień reżysera z dzieciństwa i jego wypowiedzi na temat obrazu *Wzgórza mają oczy* prowadzi do wniosku, że w zachowaniu bohaterów obu filmów Cravena z lat 70. można widzieć odzwierciedlenie kondycji i postawy prezentowanej przez samych Amerykanów. Reżyser w jednym z wywiadów opowiadał o swym dorastaniu w religijnej rodzinie klasy średniej, w której członkowie nie rozmawiali otwarcie o wielu kwestiach, a pewnych tematów zwyczajnie się nie poruszało. Nie było miejsca na spory, a mnóstwo uczuć musiało być tłumionych. Dopiero kiedy twórca filmu *Wzgórza mają oczy* dorósł, dostrzegł, że Amerykanie jako naród postępują w identyczny sposób<sup>7</sup>.

Spostrzeżenia Cravena są bliskie jego przemyśleniom na temat Carterów z obrazu *Wzgórza mają oczy*. Reżyser zwracał uwagę, że bohaterowie nie dzielą się ze sobą wszystkimi informacjami, ponieważ nie chcą niepokoić innych, ale przemilczając istotne sprawy, zmniejszają swe szanse w starciu z rodziną kanibali<sup>8</sup>. Ta pretekstowa z pozoru historia jest lustrzanym odbiciem sytuacji amerykańskiego społeczeństwa, którego zakłamanie i krótkowzroczna postawa potęgują problemy<sup>9</sup>. Do lektury utworu w kontekście tamtejszej kultury i realiów prowokuje też nazwisko bohaterów, nawiązujące do ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych – Jimmy'ego Cartera. Pitrus także zwraca uwagę, że negatywny wizerunek rodziny w horrorze lat 70. ma wymiar kontestacyjny:

<sup>6</sup> Por. K. Kościelski, dz. cyt., s. 44–61.

<sup>7</sup> Zob. R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York Chichester, West Sussex 2003, s. 114.

<sup>8</sup> L. Russell, *Ideological Formations of the Nuclear Family in „The Hills Have Eyes”*, w: *The Philosophy of Horror*, ed. T. Fahy, Kentucky 2010, s. 113–114.

<sup>9</sup> Por. też J. K. Muir, *Horror Films of the 1970s*, Vol. 2, Jefferson, North Carolina, and London 2007, s. 479–481.

[...] typowe dla horroru „świętości” zostają zanegowane już na początku. Sytuację tę ilustruje znakomicie *Teksańska masakra piłą mechaniczną*, gdzie głównym zbiorowym bohaterem jest wprawdzie rodzina, ale nie jest ona obiektem ataku „obcego”, lecz sama stanowi podstawowe źródło zagrożenia. Sawyerowie są zdegenerowaną, na poły zdziczałą rodziną kanibali<sup>10</sup>.

Reżyser filmu, opowiadając o *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną* (reż. T. Hooper, 1974), przyznawał, że dostrzegwał wiele dziwaczności i piekła wśród członków tej wspólnoty, przez co pragnął stworzyć film ukazujący dysfunkcyjną rodzinę<sup>11</sup>. Nikt nie przypuszczał jednak, że karykaturalny wizerunek rodziny może przybrać równie makabryczne i wstrząsające wyobrażenie. O ile w filmie Hoopera można odnaleźć inne elementy świadczące o jego społecznym zaangażowaniu, o tyle ten sam reżyser, realizując w latach 80. kontynuację kultowej serii, wyraźnie porzuca wszelkie aspiracje do komentowania amerykańskiej rzeczywistości, kierując się chwilami w stronę autoparodii. Porównanie obu części *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* stanowi świetny punkt wyjścia do omówienia charakteru kina grozy obu dekad, a tym samym oddania ducha czasu każdego z tych okresów.

### **Autoironia *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* 2**

Ironiczny stosunek Hoopera do własnych dokonań świetnie odzwierciedla przewrotność, z jaką ukazuje on pewne charakterystyczne motywy *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną*. W filmie inicjującym serię rodzina była złożona tylko z mężczyzn, a podczas przerażającej wieczerzy honorowe miejsce u szczytu stołu zajmował dziadek rodu kanibali. Na jego szczególną pozycję wskazywało przypadające starcowi pierwszeństwo w swego rodzaju rytualnym morderstwie ostatniej ofiary. Robert Burns, będący scenografem pierwszej części filmu, wyraził zaskoczenie, że w trzypokoleniowej rodzinie żyjącej na farmie

<sup>10</sup> A. Pitrus, dz. cyt., s. 19–20.

<sup>11</sup> 0:12'35"–0:13'05"; D. Gregory, *Texas Chain Saw Massacre: The Shocking Truth*, [https://www.youtube.com/watch?v=p\\_Ug\\_9UYu\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=p_Ug_9UYu_Y) (dostęp: 23.06.2016).

nie ma kobiecej postaci<sup>12</sup>. Zgodnie z żartobliwą odpowiedzią współscenarzysty filmu kwestia ta jest tajemnicą domowników<sup>13</sup>. Brak kobiety w zdeprawowanej rodzinie zaskakuje także ze względu na to, że *Teksańska masakra piłą mechaniczną* czerpała z życiorysu Eda Geina<sup>14</sup>.

Kluczowym wątkiem w sprawie tego seryjnego mordercy była patologiczna więź łącząca go z despotyczną matką, co stanowiło źródło inspiracji dla powieści *Psychoza* Roberta Blocha<sup>15</sup>, a później jej głośnej adaptacji w reżyserii Alfreda Hitchcocka<sup>16</sup>. Burns podczas prac nad *Teksańską masakrą piłą mechaniczną* przygotował szkielec babci kanibali, lecz należy podkreślić, że postać ta nie występowała w scenariuszu i w porównaniu z drugą częścią filmu jej pozycja wśród domowników była marginalizowana<sup>17</sup>. Źródło wynaturzenia w utworze Hoopera tkwi w rodzinie, przy czym wspólnota ta ma charakter patriarchalny.

W *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną 2* (1986) ród kanibali nadal reprezentują w głównej mierze mężczyźni. Jednak w zakończeniu drugiej części filmu wyraźnie podkreśla się wyjątkowy status sędziwej matrony, która siedzi na tronie z piłą mechaniczną na kolanach. Babcia kanibali znajduje się na szczycie konstrukcji przypominającej wieżę, przez co w rodzinnej hierarchii wydaje się ona mieć rangę kogoś porównywalnego do królowej pszczoł lub mrówek. *Teksańska masakra piłą mechaniczną 2* sugeruje zatem, że w rodzinie kanibali panuje matriarchat. Przerysowanie w portretowaniu babci kanibali sygnalizuje, że druga odsłona serii ma charakter autoironiczny.

Równie prześmiewcza jest scena, w której Leatherface atakuje w studiu radiowym jedną z bohaterek filmu. Morderca ociera piłę me-

<sup>12</sup> 0:12'05"–0:12'15"; D. Gregory, dz. cyt. Wood też zwraca uwagę na brak kobiecej postaci w rodzinie kanibali. R. Wood, dz. cyt., s. 82.

<sup>13</sup> 0:12'15"–0:12'20"; D. Gregory, dz. cyt.

<sup>14</sup> O fakcie tym wspomina sam Tobe Hooper. Zob. 0:09'15"–0:10'45"; D. Gregory, dz. cyt. Przypisywany Geinowi kanibalizm, profanacja grobów czy wnętrze upiornej „rezydencji”, w której ludzkie szczątki zostały zaadaptowane jako elementy wystroju domu kanibali – wszystkie te motywy łączą film Hoopera ze sprawą Geina. Nawiązaniem do mordercy jest również postać Leatherface'a noszącego maskę zrobioną z ludzkiej twarzy. Ed Gein zdzierał skórę z ciał swych ofiar, szyjąc „dla siebie kostium z ludzkiej skóry”. Zob. J. Stukan, *Seksualni seryjni mordercy*, Dziedzizowice 2014, s. 136.

<sup>15</sup> R. Worland, dz. cyt., s. 86.

<sup>16</sup> Przypadek Geina szczegółowo omawia Jarosław Stukan. Zob. J. Stukan, dz. cyt., s. 130–136.

<sup>17</sup> 0:12'25"–0:12'35"; D. Gregory, dz. cyt.

chaniczną o ciało kobiety – od kostek przez kolano – aż narzędziem zbrodni dotyka miejsce intymne speakerki. Leatherface, wykonując ten dwuznaczny gest, kilkakrotnie oblizuje swe wargi, z ogromnym zaciekawieniem przyglądając się żeńskiej postaci. Przeżrana kobieta drżącym głosem pyta: „Jak dobry jesteś?” („How good are you?”), co w kontekście tego fragmentu można traktować jako próbę zjednania sobie oprawcy i skłonienia go do zastanowienia się nad swym postępowaniem. Wypowiedź bohaterki ma jednak dwuznaczny wydźwięk, jeżeli wziąć pod uwagę czytelny podtekst erotyczny opisanej sceny. Dalszy rozwój wydarzeń tylko potęguje to wrażenie. Bohaterka mówi: „Jesteś naprawdę dobry. Jesteś najlepszy” („You’re really good. You’re the best”), gdy Leatherface dotyka piłą jej łona. Wyraźnie zelektryzowany tymi słowami ponownie uruchamia piłę mechaniczną: demoluje studio, po czym kieruje narzędzie zbrodni w stronę swojej ofiary, wykonując przy tym ruchy symulujące seksualny stosunek.

Zabarwienie erotyczne widoczne w konfrontacji dwójki bohaterów jest swoistą drwiną z psychoanalitycznego klucza interpretacyjnego, którym chętnie posługiwali się autorzy filmów grozy i badacze zajmujący się horrorem. Zgodnie z freudowską wykładnią we wszelkich podłużnych i ostrych narzędziach zbrodni (między innymi w nożach, sztyletach, piłach etc.) konsekwentnie dopatrywano się motywu fallicznego<sup>18</sup>, a morderstwo kobiety na ekranie odczytywano jako spełnienie męskiej fantazji o seksualnym zdominowaniu bohaterki<sup>19</sup>. Na słuszność tej analogii (prócz omówionych już dwuznaczności) wskazuje też jedno z ujęć, w którym Hooper podkreśla, że piła dotykająca kobiecego łona rzeczywiście znajduje się na wysokości narządów rodrodnych Leatherface’a.

<sup>18</sup> S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. J. Strachey, New York 1965, s. 389 – 390. Worland na przykładzie różnych filmów omawia występowanie w nich motywów fallicznych (między innymi w *Psychozie* i w *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną*). R. Worland, dz. cyt., s. 60, 189, 218, 224, 228, 234 i 237.

<sup>19</sup> Robin Wood, omawiając film Hoopera, wskazuje nawet na związek między piłą mechaniczną a motywem fallicznym. Uznaje też, że przemoc i sadyzm oprawców są wypaczonym ujęciem dla ich seksualności. W ten klucz świetnie wpisuje się też *Psychoza* oraz *Podglądacz* (reż. M. Powell, 1960). Zob. R. Wood, dz. cyt., s. 82–83. Por. też. N. Rehling, *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity and Contemporary Popular Cinema*, Lanham 2009, s. 229–230; R. Worland, dz. cyt., s. 228.

O dystansie twórcy do opowiadanej historii przekonuje też pojedynkę toczony na piły mechaniczne między postacią graną przez Denisa Hoppera a Leatherfacem. W tej scenie można dostrzec żartobliwe odniesienie do filmów spod znaku płaszcza i szpady. Hopper wciela się w rolę porucznika „Lefty” Enrighta, prowadzącego od wielu lat śledztwo w sprawie zaginięcia dwójki swych krewnych, będących ofiarami kanibali w pierwszej części *Teksańskiej...* Postać ta była kolejnym żartem filmowym ze strony reżysera: stanowiła połączenie bohatera o władniętego pragnieniem pomśczenia śmierci bliskich ze słynnej serii *Życzenie śmierci* oraz bezkompromisowego stróża prawa pokroju *Brudnego Harry’ego*. Każda z tych archetypicznych postaci decyduje się na własną rękę lub wbrew woli i aprobaty swych zwierzchników ścigać sprawców mordu, co pokazuje, że u Hoopera wątek ten przywołuje filmy sensacyjne ukazujące bohaterów zmuszonych do samodzielnego wymierzenia sprawiedliwości.

Jak pokazują opisane przykłady, w *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną 2* mnoży się od różnego rodzaju aluzji i cytatów – włącznie z odniesieniami do innych konwencji gatunkowych. W kolejnej części kultowego horroru widać jednak, że nawiązania te mają półżartobliwy charakter. Pewne elementy oraz rozwiązania fabularne w utworze Hoopera można określić mianem pastiszu a inne z kolei sprawiają wrażenie parodii, nierzadko też balansując na granicy tych dwóch konwencji. Dlatego dla klarowności wywodu należałoby sprecyzować, jak definiuje się oba terminy.

### Pastisz a parodia

Według *Słownika filmu* pastisz filmowy jest to:

[...] stylizacja, naśladownictwo oryginalnego stylu, przy równoczesnym wyolbrzymieniu charakterystycznych jego cech, w przeciwieństwie do parodii **brak w nim intencji prześmiewczej** [wyróżnienie – K. K.], opiera się na intertekstualnej grze z widzem, wymaga kompetencji, jest jednym z wyróżników estetyki postmodernistycznej, wskazuje na kres innowacyjności<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> K. Loska, *Pastisz*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 138.

### Natomiast przez parodię

[...] rozumie się prześmiewcze naśladownictwo istniejącego dzieła bądź gatunku artystycznego. Celem parodii jest kpina ze sposobu przedstawiania, poprzez komiczne wyjaskrawienie i zagęszczenie cech rozpoznawalnego wzorca. Takie środki, jak cytat, inwersja, zaskoczenie, przesada, wtrącenie i gra językowa **najczęściej używane są w celu ośmieszenia** [wyróżnienie – K. K.] konwencjonalnej sztuczności, braku życiowego prawdopodobieństwa i braków warsztatowych dzieł parodiowanych<sup>21</sup>.

Definicje obu terminów są z reguły zgodne w stosunku do podstawowej kwestii – o ile pastiszem określa się „utwór naśladowujący inne dzieło, ale **bez celów ośmieszających**”, o tyle parodia oznacza „zabiegi stylizacyjne nakierowane na **ośmieszenie** przywołanego dzieła [wyróżnienie – K. K.]”<sup>22</sup>. Niemniej jednak i w tym przypadku pojawiają się pewne odrębne opinie. *Literatura świata: Encyklopedia PWN* również przedstawia pastisz jako „utwór lit[eracki] lub dzieło sztuki powstałe w wyniku celowego naśladowania jakiegoś twórcy, szkoły lub epoki, bez intencji fałszerstwa (jednak bliskie cechom falsyfikatu)”; jednocześnie dodając, że powstaje on „**niekiedy w zamiarach żartobliwych** [wyróżnienie – K. K.]; przez wyostrenie cech naśladowanego stylu pastisz potęguje wyrazistość i syntetyzuje jego formułę”<sup>23</sup>. Podobnej definicji nie odnajdujemy w innych słownikach, ale z dwóch powodów warto byłoby zastanowić się nad tą rozbieżnością. Nycz podkreśla, że:

Perspektywa [...] rozumienia zjawiska pastiszu, jak można sądzić, dopiero toruje sobie drogę – w miarę nastania nowych, „pastiszopodobnych” zjawisk artystycznych, pełnienia przez pastisz nowych funkcji, a także rozszerzenia zakresu użycia termi-

<sup>21</sup> J. Ostaszewski, *Parodia filmowa*, w: tamże.

<sup>22</sup> J. Paszek, *Pastisz, Parodia*, w: *Słownik wiedzy o literaturze*, red. R. Cudak i M. Pytasz, Chorzów 2005, s. 286.

<sup>23</sup> *Literatura świata: Encyklopedia PWN*, red. J. Skrunda, E. Zuberbier i A. Tarnowska, Warszawa 2007, s. 547.

nu na pozaliterackie (i pozaplastyczne) zjawiska współczesnej sztuki (muzyka, teatr, taniec, film)<sup>24</sup>.

Uwaga ta przypomina, że sposób rozumienia pastiszu (i innych terminów literackich) podlega przekształceniom i sztuka niejednokrotnie skłaniała badaczy do redefiniowania pewnych zjawisk i pojęć. Spostrzeżenie to zmusza do zastanowienia się nad przypadkiem *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną 2*. Przykładowo wątek związany z porucznikiem Enrightem wyraźnie opiera się na charakterystycznym dla pewnej grupy filmów sensacyjnych archetypie bohatera, który z powodu nieudolności organów władzy decyduje się na samodzielne wymierzenie sprawiedliwości. Wyróżniającą cechą dla tego typu postaci jest działanie z pobudek prywatnych bądź moralnych i towarzysząca temu determinacja, prowadząca często do łamania prawa. Hooper kreśli wyraźny portret Enrighta z jednej strony jako osoby o władniętej żądzą zemsty, a z drugiej jako postępującej w imię elementarnych zasad sprawiedliwości. Utwór Hoopera jest pastiszem wspomnianych filmów sensacyjnych właśnie z uwagi na „wyostrzenie cech”<sup>25</sup> charakterystycznych dla omawianej formuły gatunkowej (typ bohatera, motyw zemsty etc.).

W odmienny sposób należałoby ocenić pojedynek toczony przez porucznika Enrighta i Leatherface'a. Nie tylko starcie między protagonistą a najbardziej rozpoznawalnym antagonistą filmu na piły mechaniczne przywodzi na myśl opowieści awanturnicze. W historię spod znaku płaszcza i szpady wpisuje się też wątek, w którym bohater niesie w ostatniej chwili pomoc zagrożonej heroinie. Uwalniając ją z rąk oprawców, protagonista jest zmuszony do stoczenia pojedynku, którego istotnym punktem jest widowiskowa choreografia. Bohater, stojąc na stole, musi skoczyć, aby nie dosięgła go szabla przeciwnika lub też pochylić głowę, ratując się przed śmiertelnym ciosem. Wszystkie opisane elementy pojawiają się w filmie Hoopera, lecz temu zagęszczeniu „cech rozpoznawalnego wzorca” towarzyszy też „komiczne wyjaskrawienie”, ponieważ szpady zostały tutaj zastąpione przez piły mecha-

<sup>24</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 231–232.

<sup>25</sup> *Literatura świata: Encyklopedia PWN*, s. 547.



niczne<sup>26</sup>. Sekwencja ta jest zatem parodią opowieści awanturnych, lecz też nieprzypadkowym – jak pokaże dalsza część wywodu – ukłonem w stronę widowni oczarowanej w tamtym czasie Kinem Nowej Przygody.

Z większą trudnością przychodzi natomiast skategoryzowanie sceny rozgrywającej się pomiędzy Leatherfacem a speakerką. Pewni twórcy horroru (na przykład John Carpenter, Brian De Palma, Alfred Hitchcock) czynili użytek z freudowskiej symboliki<sup>27</sup>. Hooper wyolbrzymia pewne elementy tej filmowej tradycji, lecz nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć, czy chodzi o jej ośmieszenie, czy tylko żartobliwe odniesienie się do tych wątków. W efekcie opisana scena balansuje na granicy pastiszu i parodii przywołanej formuły. Ta niejednoznaczna sytuacja powtarza się też w innych utworach tamtego okresu.

Przykład *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną 2* jest symptomatyczny dla rozważań dotyczących kina grozy lat 80. Film ten odzwierciedla przede wszystkim zmianę nastroju opowiadanych historii. Tobe Hooper z ironią odnosi się do własnej twórczości i to spojrzenie na przeszłość gatunku okazuje się znamienne dla innych tytułów tej dekady. Horror lat 80. obfituje w liczne cytaty i aluzje do różnych utworów, co świadczy o zaznajomieniu się twórców z tradycją kina grozy – przy czym odniesienia te wykraczają chwilami poza nią, o czym przekona dalszy wywód. Z perspektywy toczących się rozważań kluczowe pozostaje, że pastisz i parodia są dwoma biegunami określającymi poetykę, w jakiej utrzymany jest film Hoopera. Obie konwencje okazują się też punktem odniesienia dla innych utworów kina grozy lat 80. Nie chodzi jednak o to, że w każdym horrorze lat 80. można zastosować podobny klucz, co w przypadku filmu Hoopera – to znaczy wyznaczyć sceny o charakterze parodystycznym, pastiszowym, a także te, które łączą obie te poetyki. Niemniej jednak pastisz i parodia stanowią dwa bieguny, między którymi poruszają się twórcy kina grozy tej dekady.

<sup>26</sup> J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 138.

<sup>27</sup> O łączeniu podłużnych narzędzi z motywem fallicznym przekonują wypowiedzi samych twórców – m.in. Johna Carpentera na temat *Halloween* (1978) (cyt. za R. Worldand, dz. cyt., s. 237) oraz Williama Friedkina o *Egzorcycie*: W. Friedkin i W. Crouch, *Interview with William Friedkin*, w: *Studies in the Horror Film: The Exorcist*, ed. by D. Olson, Teller Court, Lakewood, Colorado 2011, s. 71.

### Groza w cieniu pastiszu i parodii

*Powrót żywych trupów* (reż. D. O'Bannon, 1985) jest kolejnym przykładem obrazującym porzucenie tonu powagi, który charakteryzował horror poprzednich dekad. Ta zmiana nastroju jest tym bardziej widoczna, jeżeli spojrzeć na pierwowzór literacki wspomnianego obrazu. Współscenarzysta *Nocy żywych trupów* napisał powieść będącą kontynuacją filmu George'a Romero. Dan O'Bannon, adaptując książkę, poczynił daleko idące zmiany, wprowadzając do utworu akcenty komediowe, opierające się na humorze słownym i sytuacyjnym. Przykładowo pracownik magazynu medycznego w rozmowie ze swym kolegą utrzymuje, jakoby *Noc żywych trupów* była inspirowana faktami, a ciała nieumarłych przechowywano w specjalnych pojemnikach znajdujących się w piwnicy. Kiedy później bohaterowie odkrywają, że nie można zabić nieumarłego w sposób, jaki prezentował to utwór Romero – jeden z nich przerażony tym faktem wykrzykuje: „Chcesz powiedzieć, że film kłamie?”. Wątek ten wskazuje na autotematyczność *Powrotu żywych trupów*. Tym bardziej nieprzypadkowe okazuje się to, że Dan O'Bannon posłużył się konwencjonalną sytuacją dramaturgiczną dla ówczesnych filmów o zombie, obecną chociażby w *Nocy...* i *Świcie żywych trupów* George'a Romero.

Obrazy te opowiadały o grupie ludzi znajdujących się w zamkniętym pomieszczeniu, którzy poszukują niemożliwej drogi ucieczki przed próbującymi dostać się do środka nieumarłymi. Klaustrofobiczny wymiar przestrzeni filmowej podkreślał rozpaczliwe położenie bohaterów i potęgował u widza poczucie trwogi. Początkowa sekwencja filmu przekonuje jednak, że przedwczesny byłby wniosek, aby te nawiązania traktować w wymiarze parodystycznym tylko z uwagi na groteskowy charakter pewnych sytuacji i dialogów. Kiedy pracownik magazynu medycznego opowiada o przechowywanych w piwnicy ciałach nieumarłych, kamera wykonuje powolny najazd na twarze obu bohaterów, a rozmowie towarzyszy mroczny utwór muzyczny. Kulminacyjny moment opowieści przerywa przenikliwy dźwięk telefonu, który w połączeniu z ponurą wymową historii wzbudza nagle przerażenie u drugiego mężczyzny. Ta jedna z początkowych scen opowieści sygnalizuje, że pomimo obecnego w filmie czarnego humoru, O'Ban-

non nie rezygnuje całkowicie z budowania napięcia i prób wywołania u widza uczucia trwogi.

Równie poważną i niepokojącą wymowę ma zakończenie *Powrotu żywych trupów*. Prezentuje się tu bezkompromisowy sposób, w jaki rząd rozwiązuje wymykającą się spod kontroli sytuację. Krytyczny i pełen nieufności obraz władz pojawiał się też w *Nocy żywych trupów*. W tym filmie, przywracające rzekomy ład, służby porządkowe zabijają w ostatniej scenie jedyne go bohatera utworu, który przeżył feralną noc. Biorąc pod uwagę socjologiczny wymiar obrazów Romero, można stwierdzić, że *Powrót żywych trupów* nie tylko wykorzystywał typowy dla jego filmów schemat fabularny, lecz czynił też aluzję do ich społecznej wymowy i pesymistycznej konkluzji. W filmie O'Bannona pewne dialogi i sceny zrealizowane „w zamiarach żartobliwych” były więc równoważone za sprawą sekwencji utrzymanych w poważnym lub niepokojącym tonie. Z tego względu trudno podejrzewać, że intencją twórcy było ośmieszenie formuły obrazów o zombie. *Powrót żywych trupów* bazuje na schemacie fabularnym oraz aluzjach do społecznego i tragicznego wymiaru filmów o zombie, zmierzając tym samym w stronę pastiszu, choć niepozbawionego cienia ironii.

Film O'Bannona dowodzi, że pastisz stanowi istotny punkt odniesienia dla kina grozy lat 80. Poza formułą filmów o zombie twórcy tej dekady nawiązywali też do innych okresów kina grozy. Warto przy tym wspomnieć, że zainteresowanie autorów horroru nie ograniczało się tylko do jego filmowej tradycji. *Re-Animator* (reż. S. Gordon, 1985) był adaptacją prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta, ale w warstwie muzycznej nawiązywał do słynnej kompozycji Bernarda Herrmanna z *Psychozy* (reż. A. Hitchcock, 1960)<sup>28</sup>. Film Stuarta Gordona opowiadał o ambitnym studencie medycyny, który pracuje nad miksturą przywracającą umarłych do życia. Fabuła utworu przywoływała na myśl historię o Frankensteinie, a wraz z nim produkcje Uniwersalu z lat 30.<sup>29</sup> Te skojarzenia potęgował styl aktora odtwarzającego rolę Herberta Westa, który opierał się na rolach Colina Clive'a z filmów Jamesa Whale'a –

<sup>28</sup> R. Worland, dz. cyt., s. 247.

<sup>29</sup> Tamże, s. 244. Nieprzypadkowo tytuł kolejnej odsłony serii brzmi *Narieczona Re-Animatora* (reż. B. Yuzna, 1989), co stanowi nawiązanie do filmu *Narieczona Frankensteinia* (reż. J. Whale, 1935).

*Frankenstein* (1931), *Naręczona Frankensteina* (1935), nawiązując do archetypicznej postaci ambitnego i aroganckiego doktora. Zachowanie głównego bohatera charakteryzowało celowe przerysowanie, które ocierało się o parodię – szczególnie z uwagi na to, że humor sytuacyjny i słowny miał swe źródło właśnie w ciętych ripostach oraz szarlatańskich pomysłach doktora Westa. Jednak *Re-Animator* łączył w sobie nie tylko motywy charakteryzujące wczesną tradycję kina grozy, ale też poetykę znaną z kina gore. Ten brutalny i krwawy wymiar poszczególnych scen stanowił przeciwwagę dla czarnego humoru filmu.

Z uwagi na połączenie komizmu i horroru omówione tytuły zbliżają się więc w stronę nie tyle parodii, co makabreski. Dowcip obecny w tej makabresce bazuje w głównej mierze na „wyolbrzymieniu charakterystycznych cech” danej formuły gatunku lub wyostreniu elementów zaczerpniętych z klasycznych tytułów kina grozy. Sytuacja ta powtarza się w przypadku ostatniej grupy filmów – *Substancji* (reż. L. Cohen, 1985) i *Morderczych kłownów z kosmosu* (reż. S. Chiodo, 1988) – nawiązujących do produkcji z lat 50., będących połączeniem kina grozy i filmu science fiction.

Początek *Morderczych kłownów z kosmosu* przywodzi na myśl obraz *Blob – zabójca z kosmosu* (reż. I. S. Yeaworth Jr., 1958), w którym para nastolatków, znajdując się w ustronnym miejscu, zauważa niezidentyfikowany obiekt i usiłuje zlokalizować, gdzie najprawdopodobniej uderzył on w Ziemię. Dalszy rozwój wydarzeń tylko potwierdza posługiwanie się podobnym schematem fabularnym, choć warto mieć na uwadze, że jego elementy powtarzały się także w innych filmach – *Przybysze z przestrzeni kosmicznej* (reż. J. Arnold, 1953), *Najeźdźcy z Marsa* (reż. W. Cameron Menzies, 1953), *Invasion of the Saucer Men* (reż. E. L. Cahn, 1957). Kolejnym stałym punktem tej struktury narracyjnej jest zgłoszenie odpowiednim władzom niepokojących znaków, mogących świadczyć o inwazji pozaziemskich istot. Te jednak z reguły uznają całą historię za niedorzeczną – i to niezależnie od tego, czy mowa o obcych w filmach z lat 50., czy o *Morderczych kłownach z kosmosu*. Tymczasem przybysze sięgają spustoszenia wśród lokalnej społeczności, co wymusza natychmiastowe działanie, lecz ostateczny triumf zazwyczaj leży w rękach osób, które pierwsze rozpoznały zagrożenie. Sytuacja wyjściowa filmu przystaje też do opisu Pitrusa, dotyczącego horrorów klasycznego okresu. Zgodnie

z tym schematem „niezwykle częsty jest motyw małego, prowincjonalnego miasteczka zaatakowanego przez »obcego«”<sup>30</sup>. O słuszności doszukiwania się analogii między filmem braci Chiodo a kinem grozy z lat 50. przekonuje zawarte w nim czytelne nawiązanie do *Inwazji porywaczy ciał* (reż. D. Siegel, 1956). Kokony z uwięzionymi w środku ofiarami kosmitów przypominające wałę cukrową stanowią żartobliwą aluzję do olbrzymich nasion z filmu Siegela, z których brały swój początek klony podszywające się pod prawdziwych ludzi.

Nawiązanie do *Inwazji porywaczy ciał* pojawia się również w filmie *Substancja* Larry’ego Cohena (1985). W obrazie tym deser o konsystencji jogurtu okazuje się pasożytniczym organizmem, mordującym i sprawującym władzę nad umysłami swych konsumentów. Osoby zjadające go prezentują w relacjach z innymi emocjonalny chłód oraz podejrzliwość; nigdy też nie ulegają zmęczeniu i pozostają wciąż zadowolone, sprawiając tym samym wrażenie nienaturalnych. Postacie te jednoczą się także przeciwko tym członkom wspólnoty, którzy jeszcze nie skosztowali tajemniczej substancji.

W obrazie Siegela dochodzi do podobnej sytuacji – grupa osób ze spokojnego i małego miasteczka zauważa analogiczną zmianę w zachowaniu współmieszkańców będących w rzeczywistości klonami prawdziwych ludzi, którzy działają w konspiracji i są przedstawicielami obcej cywilizacji. Z filmu Cohena nie wynika, jakoby tytułowa substancja pochodziła z innej planety; niemniej jednak odniesienie do jeszcze jednej produkcji z lat 50. jest w tym utworze czytelne. Groźna materia ma płynną konsystencję i rośnie, pochłaniając swe ofiary. W identyczny sposób można opisać obcą formę życia z filmu *Blob – zabójca z kosmosu*. W filmie Cohena detektyw David „Mo” poszukuje wsparcia u emerytowanego żołnierza, wmawiając mu, że mordercza substancja jest rodzajem prowokacji Sowietów. Wątek ten nawiązuje do politycznego wymiaru filmów z lat 50., w których historie o przybyszach z innej planety odzwierciedlały niepokój Amerykanów względem zagrożenia ze strony komunizmu – między innymi *Wojna światów* (reż. B. Haskin, 1953) oraz *Inwazja porywaczy ciał* (reż. D. Siegel, 1956)<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> A. Pitrus, dz. cyt., s. 19.

<sup>31</sup> Zob. R. Worland, dz. cyt., s. 77–79; D. J. Skal, dz. cyt., s. 250.

Absurdalny pomysł obsadzenia klaunów w roli przybyszów z obcej planety czy historia morderczego jogurtu każe zastanowić się, czy filmu Cohena i braci Chiodo nie należałoby uznać za parodię produkcji z lat 50. Tym bardziej że w każdym z przypadków chodzi o naśladowanie pewnych środków, motywów i schematów fabularnych. Zarówno pastisz, jak i parodia wymagają od twórcy znajomości reguł rządzących daną grupą filmów oraz dowodu jego „sprawności warsztatowej”<sup>32</sup> służącej imitowaniu efektu podobnego do tego, który widz może znać z innych utworów. Wyróżnikiem parodii jest jednak jej szczególne zorientowanie na ośmieszenie albo wręcz krytykę danego utworu, co według słów Nycza zmierza do ujawnienia „sektretów i ograniczeń stylu” oraz „obnażenia niesprawności konwencji”<sup>33</sup>.

Dobrym przykładem jest zrealizowany pod koniec lat 70. film *Atak pomidorów zabójców* (reż. J. De Bello, 1978), w którym twórcy drwili z filmów grozy opowiadających o zagrożeniu pochodzącym ze strony niszczycielskich sił przyrody – między innymi *Ptaki* (reż. A. Hitchcock, 1963), *Szczęki* (reż. S. Spielberg, 1975), *Królestwo pajaków* (reż. J. Cardos, 1977). Sam punkt wyjściowy obrazu wskazuje na parodystyczny wymiar opowieści, co znajduje potwierdzenie w każdej scenie i rozwiązaniu fabularnym utworu. W czołówce *Ataku pomidorów zabójców* pojawia się więc informacja, że „w porozumieniu z królową, w filmie gościnnie występują pomidory z Royal Shakespearean Tomatoes”<sup>34</sup>. W jednej ze scen można też dostrzec reklamy w postaci napisu u dołu ekranu, informujące o obniżkach cen i wyjątkowych okazjach w pewnym sklepie. W przypadku obrazu braci Chiodo i Cohena sytuacja okazuje się o wiele bardziej niejednoznaczna.

Film opowiadający o klaunach, którzy jako przybysze z innej planety terroryzują mieszkańców amerykańskiego miasteczka, siłą rzeczy nie stroni od absurdu i groteski, sugerując parodystyczny wymiar tego utworu. Tym bardziej, jeżeli wziąć pod uwagę statek kosmiczny najeźdźców o kształcie namiotu cyrkowego, strzelanie do ludzi popcornem, przemienianie swych ofiar w kokony przypominające watę cukrową i wiele innych karykaturalnych wątków. Niemniej jednak gro-

<sup>32</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 232.

<sup>33</sup> Tamże, s. 217 i 221.

<sup>34</sup> Nazwa ta nawiązuje do grupy Royal Shakespeare Company.

teska w mordowaniu bohaterów idzie w parze z okrucieństwem charakterystycznym dla kina gore, kiedy to na przykład jeden z klaunów uderzeniem pięścią odrywa głowę pewnemu mężczyźnie. Identyczne odczucia wzbudza ponura i odpychająca charakterystyka bohaterów czy też scena, sugerująca, że kosmici spijają krew z ciała swych ofiar<sup>35</sup>.

Podobne dwuznaczności pojawiają się w odniesieniu do *Substancji* Larry'ego Cohena. Pewne sceny z udziałem rodziców i brata jednego z bohaterów są utrzymane w typowych dla kina grozy półcieniach, co w połączeniu z nienaturalnym zachowaniem bohaterów kontrastuje z punktem wyjściowym filmu, który jest równie groteskowy co *Atak pomidorów zabójców*. Z uwagi na muzykę i nocną scenerię podobny dysonans budzi scena z początkowej partii filmu, kiedy chłopiec po raz pierwszy odkrywa niepokojące właściwości tajemniczniej substancji. W *Morderczych kłownach z kosmosu* i w *Substancji* widać, że mimo parodystycznej natury głównych antagonistów obu filmów, utwory te pozostają w zawieszaniu między parodią a pastiszem.

Jak pokazują zaprezentowane przykłady, w kinie grozy lat 80. wysiłki twórców niekoniecznie są nastawione na zdeprecjonowanie dotychczasowej tradycji. W przypadku omówionych filmów o wiele trudniej przychodzi odpowiedzieć na pytanie, czy celem tej zabawy konwencją jest parodia, czy też pastisz, który powstaje „niekiedy w zamiarach żartobliwych”. Kino grozy lat 80. często balansuje na granicy tych dwóch konwencji. Jeżeli pewne horrory z tego okresu podszyte są czarnym humorem i mają chwilami znamiona parodii lub makabreski, to można by rzec, że niejednokrotnie w cieniu tych działań znajduje się też pastisz.

### Horror zmierza ku Nowej Przygodzie

Dyskusje o specyfice horrorów lat 80. rozpoczynały rozważania o diametralnej zmianie tonacji tych filmów, pozostającej w opozycji do społecznego zaangażowania twórców kina grozy poprzednich dekad. Dla zrozumienia przyczyn tej metamorfozy oraz intencji, które mogły

<sup>35</sup> Motyw ten jest odniesieniem do *Wojny światów* Herberta George'a Wellsa, w której kosmici w identyczny sposób żywią się ludźmi.

towarzyszyć autorom z lat 80. należałoby osadzić te filmy w kontekście amerykańskiego kina tamtego okresu.

Z końcem lat 70. utwory utrzymane w kontestacyjnej poetyce ustępują pola widowiskowym i komercyjnym projektom pokroju *Gwiezdnych wojen: Część IV – Nowa nadzieja* (reż. G. Lucas, 1977) i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* (reż. S. Spielberg, 1977). Kres kontrkulturowej rewolty jest też zmierzchem dla filmów wyrażających bunt wobec dotychczasowego porządku społecznego. Ich miejsce zajmują utwory, które zwykle się określać mianem Kina Nowej Przygody. Termin został, co prawda, ukuty przez Jerzego Płażewskiego<sup>36</sup> i nie jest rozpozszechniony w obcojęzycznej literaturze przedmiotu, lecz określenie to dobrze odzwierciedla pewną specyfikę produkcji filmowej tamtego okresu. Jak tłumaczy Jerzy Szyłak, „najistotniejsze cechy nowej formuły kina to komercyjność, widowiskowość, zwrot ku gatunkom popularnym, uważanym dotąd za pozbawione prestiżu i wartości, odwołanie się do wzorców dawnego kina popularnego i **towarzysząca temu obecność pastiszu** [wyróżnienie – K. K.]”<sup>37</sup>. Z perspektywy toczących się rozważań należy mieć też na uwadze, że obrazy reprezentujące Kino Nowej Przygody zmiernają w stronę eskapistycznej rozrywki, która pozwala odbiorcom uwolnić się od bolesnego rozdrapywania ran oraz krytycznego myślenia o amerykańskiej rzeczywistości i kulturze<sup>38</sup>.

O odmiennych oczekiwaniach widowni lat 80. wiele mówi recepcja filmów *Coś* (reż. J. Carpenter, 1982) oraz *E.T.* (reż. S. Spielberg, 1982). Ponura i pesymistyczna opowieść Carpentera o konfrontacji z przybyszem z innej planety nie spotkała się początkowo z uznaniem widowni, ponosząc finansową porażkę<sup>39</sup>. Jak wskazuje Szyłak, „z roku na rok jego notowania [filmu *Coś* – K. K.] rosły i obecnie jest uważany za jeden z najważniejszych filmów fantastycznonaukowych lat 80. i darzony szczególnym szacunkiem przez fanów tego gatunku”<sup>40</sup>. Mający premierę miesiąc wcześniej film *E.T.* przedstawiał spotkanie z obcym w duchu baśniowym i w przeciwieństwie do filmu Carpentera okazał

<sup>36</sup> Zob. J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011, s. 5.

<sup>37</sup> Zob. tamże, s. 8.

<sup>38</sup> Zob. tamże, s. 17.

<sup>39</sup> Tamże, s. 173.

<sup>40</sup> Tamże.



się ogromnym sukcesem kasowym<sup>41</sup>. Kino grozy lat 80. niejednokrotnie próbowało wyjść naprzeciw oczekiwaniom odbiorców, poszukujących w kinie rozrywki i ucieczki od problemów dnia codziennego. Odzwierciedleniem tego trendu są *Pogromcy duchów* (reż. I. Reitman, 1984) czy *Gremliny rozrabiają* (reż. J. Dante, 1984), które łączą poetykę horroru z kinem przygodowym bądź familijnym.

Ta zmiana tonu powtarza się też w przypadku obu części *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną*. Kolejna odsłona serii pokazuje, że Hooper w latach 80. nie aspiruje do wzbudzania dyskusji dotyczących aktualnych kwestii społecznych, jak czynił to dekadę wcześniej. Przypadek *Teksańskiej...* nie jest jedynym, w którym groteska zastępuje nastrój powagi. W latach 80. i na początku lat 90. można odnaleźć inne serie, których następne odsłony zostają opowiedziane przez tych samych twórców w ironicznym tonie. Świetnym tego przykładem jest postawa prezentowana przez reżyserów *Martwego zła* (reż. S. Raimi, 1981) i *Wiklinowego koszyka* (reż. F. Henenlotter, 1982). Co więcej, fabuła *Armii ciemności* (reż. S. Raimi, 1992), czyli ostatniej części cyklu autorstwa Sama Raimiego, zamiast filmu grozy przywodzi na myśl opowieść z gatunku magii i miecza. Tym razem główny bohater przenosi się w czasie do średnio-wieczna, gdzie musi przewodzić walce przeciwko legionowi demonów. Widać zatem, że *Armia ciemności* jest ukłonem w stronę publiczności hołdującej od ponad dekady Kinu Nowej Przygody.

Nieprzypadkowe jest też, że plakat *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną 2* wzorowano na afiszu *Klubu Winowajców* (1985). To podobieństwo widoczne jest wtedy, gdy uwzględni się zastosowanie kompozycji frontalnej, gesty i sposób rozmieszczenia bohaterów obu filmów, a także tło, na którym zostali oni ukazani. Utwór Johna Hughesa, skierowany do młodej publiczności i opowiadający o jej problemach, okazał się ogromnym sukcesem kasowym<sup>42</sup>. Plakat *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną 2* sygnalizuje nie tylko ironiczny stosunek jego twórców, lecz także ich chęć znalezienia odbiorców wśród kolejnego pokolenia Amerykanów. Film Hoopera szedł więc z duchem czasu, starając się sprostać upodobaniom ówczesnej widowni.

<sup>41</sup> Tamże, s. 168.

<sup>42</sup> Zob. *The Breakfast Club*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=breakfastclub.htm> (dostęp: 31.07.2016).

Zorientowanie przemysłu filmowego w latach 80. na realizację widowisk i dostarczanie publiczności rozrywki było poniekąd komfortową sytuacją dla twórców horroru, ponieważ producenci z przychylnością spoglądali na gatunki cieszące się popularnością wśród kinowych odbiorców. Pragnęli oni wykorzystać możliwości tkwiące w sprawdzonych formułach filmowych<sup>43</sup>. Na fali popularności sagi George'a Lucasa i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* komercyjnego sukcesu upatrywano w produkcjach science fiction. Podobna chęć zysku skłaniała ku realizacji remake'ów. *Plazma* (reż. Ch. Russell, 1988), *Mucha* (reż. D. Cronenberg, 1986) i *Coś* powstały w oparciu o filmy z lat 50. i choć nie są one pastiszami, to obrazują pokrewną tendencję do tej, którą ujawniały omówione wcześniej tytuły.

Zdecydowana większość przywołanych dotychczas produkcji była przecież efektem kinofilskiej pasji ich twórców, o czym przekonuje ogrom zawartych w nich odniesień. W ten trend wpisują się też filmy produkowane poza Stanami Zjednoczonymi, jak chociażby *Zły smak* (reż. P. Jackson, Nowa Zelandia 1987) i obie części *Demonów* Lamberto Bavy (Włochy 1985, 1986). Wiele filmów z lat 80. nawiązuje do najróżniejszej tradycji kina grozy – poczynając od jego źródeł w niemieckim ekspresjonizmie, przez okres klasycznego horroru z lat 30., następnie produkcje z lat 50., aż po formułę obrazów o zombie. Obecny w kinie grozy lat 80. pastisz czy produkcje ocierające się w swej campowej estetyce o parodię wskazują na bogatą tradycję gatunku, z której można czerpać oraz którą można poddawać reinterpretacjom i kolejnym przekształceniom. Nie oznacza to, że horror poprzedniej dekady nie był ukształtowaną formą filmową. Zabawa konwencją nie mieściła się najwidoczniej w priorytetach kina grozy realizowanego w epoce kontestacji. Produkcje lat 80. bywały więc ukłonem względem tradycji filmowej, na której dorastali zarówno twórcy, jak i widownia ich horro-

<sup>43</sup> Jerzy Szyłak zauważa, że w przypadku Kina Nowej Przygody: „Poszukiwaniu atrakcji towarzyszyć musiało poszukiwanie takiej formuły widowiska, która mogłaby je wszystkie pomieścić. Już *Gwiezdne wojny* były specyficzną mieszaniną gatunków, w której krytycy zauważyli wątki zaczerpnięte z westernu, opowieści samurajskich, fantastyki naukowej, baśni i legend arturiańskich. [...] *Gwiezdne wojny* i *Poszukiwacze zaginionej Arki* niewątpliwie są filmowymi pastiszami: odwołują się do znanych z przeszłości gatunków filmowych i obowiązujących w nich reguł po to, by wyekspluować tkwiące w nich możliwości”. J. Szyłak, dz. cyt., s. 11 i 13.

rów. „Parodia i pastisz [...] sygnalizują wzmożoną autorefleksyjność [...] sztuki”<sup>44</sup>, więc obie konwencje wymagają od twórców i odbiorców znajomości filmowych struktur oraz ich świadomej recepcji.

Jak tłumaczy Jerzy Szyłak:

Kino Nowej Przygody wyrosło z poczucia konieczności zmiany podejścia do filmowej rozrywki i miało na celu spełnianie oczekiwań widza. A wskutek tego, że narodziło się w atmosferze dyskusji nad wyczerpaniem możliwości sztuki nowoczesnej, zmiana ta wiązała się ze spojrzeniem w przeszłość i nostalgicznym powrotem do formuł tradycyjnego kina gatunków. Ten sam czynnik zadecydował o tym, że spełnianiu oczekiwań widzów towarzyszyło manifestacyjne odrzucenie tezy, że odbiorca masowy jest widzem naiwnym. Modelujący charakter miało tu założenie, że widz zna konwencje kina gatunków, rozumie je, pamięta najznakomitsze przykłady ich wykorzystania – i właśnie dzięki temu doskonale bawi się podczas seansu<sup>45</sup>.

Omawiając filmy grozy lat 80. w kontekście Kina Nowej Przygody, można zastanawiać się, czy ogrom cytatów obecnych w tych horrorach nie jest odzwierciedleniem identycznej nostalgii i swoistym ukłonem względem wcześniejszych produkcji, choć zdradzającym odrobinę dystansu autorów. Warto dodać, że koncept wyjściowy filmów *Substancja* i *Mordercze klowny z kosmosu* ociera się o kicz, który charakteryzował wiele podobnych produkcji z lat 50. Spoglądanie przez twórców z nostalgią na utwory z ich młodości nie oznaczałoby więc ich naiwności i bezkrytyczności wobec dotychczasowej tradycji kina grozy. Szyłak podkreśla jednak, że znajomość rozmaitych tropów i aluzji nie dotyczyła tylko twórców, lecz stawała się źródłem przyjemności samych widzów.

Pastisz w amerykańskim kinie grozy lat 80. może także sygnalizować „wyczerpanie” formuły horroru. Konwencję tę czasami opisuje się jako „manifestacyjny symptom pogodzenia się z utratą indywidual-

<sup>44</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 245.

<sup>45</sup> J. Szyłak, dz. cyt., s. 15–16.

nego wyrazu, symptom uwięzienia w przeszłości. Satysfakcjonowania się czysto konsumpcyjnym stosunkiem do dziedzictwa kultury oraz eklektycznym przebieraniem w jego archiwalnych zbiorach<sup>46</sup>. Przykład *Substancji* oraz filmu *Oni żyją* pokazuje, że podobne wnioski mogą okazać się niesprawiedliwe względem pewnych utworów z lat 80.

Obraz Carpentera jest obok omówionych już filmów następnym pastiszem kina lat 50. Po raz kolejny bohater odkrywa potajemny spissek obcych, którzy przejmują władzę nad światem i kontrolę nad ludzkimi umysłami. Nadawane przez kosmitów sygnały docierają do ludzi w sposób podświadomy, utrzymując ich w hipnozie. Wszystkie reklamy i informacje przekazywane przez prasę i telewizję zawierają w rzeczywistości podprogowy przekaz w postaci haseł: „kupuj”, „bądź posłuszny”, „żadnej wyobraźni”, „pozostań uśpiony”, „konsumuj”, „weź ślub i rozmnażaj się”. System społeczny stworzony przez obcych czyni z ludzi tanią siłę roboczą i zachęca ich do wyścigu szczurów, dzięki czemu garstka wybranych żyje w dostatku kosztem Ziemi. Pewni bohaterowie w pogoni za dobrobytem są w stanie poświęcić swych towarzyszy.

Podobna sytuacja została ukazana w *Substancji*. Licząc na zysk, dwójka przedsiębiorców chce sprzedawać „deser” w odmienionej formule, która ma być rzekomo bezpieczna dla klientów. W filmie Cohena powracają sugestie, że całkowite ogłupienie ludzi na punkcie substancji i nieodparta chęć jej konsumowania ma związek z reklamą produktu. Detektyw „Mo”, próbując zdobyć sekretną formułę „deseru”, rozpoczyna swe śledztwo od rozmowy z kobietą odpowiedzialną za przygotowanie spotów telewizyjnych. Kilkakrotnie też eksponuje się *Substancję* i jej reklamy w towarzystwie innych produktów kojarzonych z wielkimi korporacjami, jak chociażby w scenie pokazującej opakowania z „deserem” w lodówce z logo Pepsi.

W obu utworach następuje więc rozpoznanie problemów utożsamianych z epoką Reagana – krytykuje się system, w którym narastają nierówności społeczne, ogłupiający i demagogiczny charakter mediów, kulturę konsumpcjonizmu, ludzki konformizm etc. Z tej perspektywy utwory Carpentera i Cohena wchodzą w dialog z filmową tradycją, nawiązującą do poetyki horrorów z lat 50., które odzwierciedlały strach

<sup>46</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 242.

amerykańskiego społeczeństwa przed komunizmem. Cohen nieprzypadkowo każe swemu bohaterowi szukać pomocy u emerytowanego żołnierza z naiwną wiarą przyjmującego wiadomość o substancji, będącej prowokacją Związku Radzieckiego. Jeden z bohaterów filmu Carpentera twierdzi natomiast, że buntownicy są przedstawiani w mediach jako komuniści, którzy próbują obalić rząd<sup>47</sup>. Obecne w latach 50. polityczne podteksty mają jednak w *Oni żyją* i *Substancji* przewrotny charakter. Filmy Carpentera i Cohena sugerują przecieź, że zagrożenie dla amerykańskiego społeczeństwa nie przychodzi z zewnątrz, lecz jest siłą niszczącą obywateli od środka. Reżyserzy z ironią traktują tradycję gatunku i w pewnym sensie przeczą dotychczasowym przemyśleniom, według których horrory z lat 80. stronią od społecznego zaangażowania twórców. Uwzględniając socjologiczno-polityczny wymiar filmów Carpentera i Cohena, można przewrotnie stwierdzić, że utwory te musiały przybrać rozrywkową formułę, by produkt znalazł swych konsumentów.

### Bibliografia

Cudak Romuald, Pytasz Marek (red.), *Słownik wiedzy o literaturze*, Chorzów 2005.

Fahy Thomas, *The Philosophy of Horror*, Kentucky 2010.

Freud Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, trans. J. Strachey, New York 1965.

Gregory David, *Texas Chain Saw Massacre: The Shocking Truth*, [https://www.youtube.com/watch?v=p\\_Ug\\_9UYu\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=p_Ug_9UYu_Y) (dostęp: 23.06.2016).

Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.

Hitchcock Alfred, *Hitchcock/Truffaut*, przeł. T. Lubelski, Izabelin 2005.

Kościelski Kamil, „Cóż za wspaniały dzień na egzorcyzm...” *Amerykańskie kino grozy przełomu lat 60. i 70.*, Wrocław 2014.

Loska Krzysztof (red.), *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, Kraków 1998.

<sup>47</sup> J. Carpenter, *Oni żyją*, 1:09'30" – 1:09'45".

Muir John Kenneth, *Horror Films of the 1970s*, Vol. 2, Jefferson, North Carolina, and London 2007.

Nycz Ryszard, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

Olson Dane (red.), *Studies in the Horror Film: The Exorcist*, ed. D. Olson, Teller Court, Lakewood, Colorado 2011.

Phillips Kendall R., *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport, Connecticut, London 2005.

Pitrus Andrzej, *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992.

Rehling Nicola, *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity and Contemporary Popular Cinema*, Lanham 2009.

Sawicki Piotr, *Odrażające, brudne, złe: 100 filmów gore*, Wrocław 2011.

Skal David J., *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York 2001.

Skrunda Jolanta (red.), *Literatura świata: Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007.

Stukan Jarosław, *Seksualni seryjni mordercy*, Zdzeszowice 2014.

Syska Rafał (red.), *Słownik filmu*, Kraków 2010.

Szyłak Jerzy, *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011.

Williams Tony, *George A. Romero: Interviews*, Jackson (Mississippi) 2011.

Wood Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York Chichester, West Sussex 2003.

Worland Rick, *The Horror Film: An Introduction*, Oxford 2008.



Joanna Kostana

## „Retromania” lat 80. O różnych obliczach kina neo-noir

*Zawsze było łatwiej rozpoznać film „noir”, niż zdefiniować pojęcie.*

James Naremore, *More than Night. Film Noir in Its Contexts*\*

### I

Niewiele jest zjawisk, zwłaszcza w obrębie filmoznawstwa, które w tak dużym stopniu powodowały i dalej powodują problemy natury teoretycznej i przy których tak wiele miejsca poświęcono kwestii definicji. Mimo wysiłków wielu teoretyków kina<sup>1</sup>, wciąż aktualna pozostaje teza wyrażona w 1972 roku przez Paula Schradera, jakoby każdy badacz miał własną charakterystykę nurtu noir<sup>2</sup>. Do najpopularniejszych tendencji należy uznawanie go za gatunek (bądź początkowo konwencję, która następnie stała się gatunkiem), pewien zamknięty okres w amerykańskiej kinematografii czy wreszcie – za stylistykę, tonację bądź specyficzny klimat, przy czym i te określenia bywają od siebie odróżniane<sup>3</sup>.

Niezależnie jednak od problemów związanych z nazewnictwem i klasyfikacją, a zgodnie z myślą wyrażoną przez Jamesa Naremore’a w motcie powyżej, dużo łatwiejsze jest intuicyjne rozpoznanie filmu noir bądź wskazanie jego charakterystycznych elementów (zarówno na poziomie estetycznym, jak i w obszarze zastosowanych zabiegów fabularnych czy narracyjnych). Do najistotniejszych formalnych wyznaczników tego

\* Naremore, *More than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley 1998, s. 9.

<sup>1</sup> Szczególnie intensywne dyskusje na temat definicji zjawiska toczono w latach 60. i 70.; różnorodne koncepcje pojmowania pojęcia „noir” przywołuje w swoim artykule Rafał Syska. Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 24–25.

<sup>2</sup> P. Schrader, *Uwagi o filmie noir*, tłum. K. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 70.

<sup>3</sup> Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 24–25.



nurtu można zaliczyć między innymi charakterystyczną scenografię, którą przeważnie stanowi ciemne miasto pełne mokrych uliczek czy obecność postaci detektywa pochodzenia plebejskiego i *femme fatale*, która wikła go w zbrodnię, wokół której osnuta jest fabuła filmu. W warstwie wizualnej dominują silne kontrasty bieli i czerni (w przeciwieństwie do sfery moralnej, w której brakuje prostej opozycji dobra i zła, a binarność zostaje zastąpiona przez niejednoznaczność), operowanie niskim kluczem oświetleniowym oraz cieniami widocznymi na przykład na ulicach, w kałużach, na twarzach bohaterów<sup>4</sup>.

Zasygnalizowany mrok obecny jest nie tylko w sensie fizycznym, ale również metaforycznym: filmy czarne charakteryzuje nastrój lęku, mentalnego zagubienia, stąd też obecne w nich nieracjonalne zachowania i pesymistyczny obraz skomplikowanego świata – zupełnie odwrotnie niż w klasycznych filmach gangsterskich<sup>5</sup>.

Za to specyficzne, posępne zabarwienie odpowiada sytuacja historyczna – jedną z głównych okoliczności narodzin kina noir był kryzys polityczno-społeczny związany z drugą wojną światową i kondycją świata po jej zakończeniu. Nie bez powodu za zapowiedź nurtu uznaje się film *High Sierra* (reż. R. Walsch, USA), a za jego symboliczny, właściwy początek – *Sokoła maltańskiego* (reż. J. Huston, USA)<sup>6</sup>, oba powstałe w 1941 roku – momencie przystąpienia Stanów Zjednoczonych do konfliktu. Począwszy od tego momentu, przez kilkanaście następujących lat tworzono dzieła, dla których inspiracją – poza wojennym i powojennym chaosem – były także zagadnienia związane z psychoanalizą, egzystencjalizmem i surrealizmem<sup>7</sup> czy literaturą typu hard-boiled, ówczasie chętnie ekranizowaną<sup>8</sup>. Na wspomnianej płaszczyźnie es-

<sup>4</sup> S. Bobowski, *Film noir – repetytorium (Zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 7.

<sup>5</sup> Mimo że w tych ostatnich – jak np. *Mały Cezar* (reż. M. LeRoy, USA 1931), *Wróg publiczny nr 1* (reż. W. A. Wellmann, USA 1931) czy *Człowiek z blizną* (reż. H. Hawks, USA 1932) – zostaje podjęty ten sam temat, to jednak w zupełnie odmiennej atmosferze – dominuje racjonalność, role i moralne klasyfikacje bohaterów są jasno określone, a całe postępowanie prowadzi do finałowego rozwiązania intrygi lub ukarania za przestępstwo.

<sup>6</sup> Zob. S. Bobowski, dz. cyt., s. 6.

<sup>7</sup> Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 43–48.

<sup>8</sup> W okresie 1941–1948, 20% utworów kina noir stanowiły adaptacje prozy kilku najważniejszych pisarzy kryminalów, między innymi Raymonda Chandlera, Dashiella Hammetta, Horace’a McCoya; w tych utworach stosowano narrację

tetycznej można natomiast dostrzec czerpanie między innymi z niemieckiego ekspresjonizmu czy francuskiego realizmu poetyckiego<sup>9</sup>.

Krótko po tym, jak dostrzeżono uformowanie się kina noir jako odrębnego zjawiska i wydano w 1955 roku *Panoramę amerykańskiego filmu czarnego* Raymonda Borde'a i Etienne'a Chaumetona<sup>10</sup>, formuła ta – na skutek splotu zależności polityczno-społeczno-technologicznych<sup>11</sup> – zaczęła się wyczerpywać. Przeważnie za schyłkową datę nurtu noir uznaje się okolice roku 1958, choć i tu obecne są trudności w precyzyjnym ustaleniu konkretnego momentu<sup>12</sup>.

Mimo wszystkich wyrażonych powyżej wątpliwości, to, że nie można precyzyjnie sklasyfikować tego zjawiska i wyznaczyć jego granic, nie znaczy, że ono nie istniało. Same próby definicji, szukanie i w konsekwencji znajdowanie pewnych kluczy interpretacyjnych czy charakterystycznych cech w obrębie danej grupy filmów świadczą o tym, że noir jednak było kinem w pewnym stopniu wyrazistym, wartościowym poznawczo i inspirującym. Inspirującym do dyskusji, ale także do tworzenia kolejnych, jeszcze bardziej zróżnicowanych tekstów kultury, o czym świadczy pojawienie się neo-noir.

---

subiektywną, pozbawioną linearności, prowadzoną z punktu widzenia bohatera. Zob. S. Bobowski, dz. cyt., s. 13.

<sup>9</sup> Z tym pierwszym kojarzą się między innymi prymat subiektywizmu, obecność introspekcji czy operowanie światłocieniami, natomiast z realizmem poetyckim noir dzielił na przykład podobny klimat pesymizmu i fatalizmu, scenografię, czyli miejskie hotele, zaułki ukazywane przeważnie w nocy, w deszczu bądź we mgle. Dodatkowo Rafał Syska wskazuje na – nie dość jeszcze opracowane, ale zauważalne – światopoglądowe pokrewieństwo amerykańskiego kina noir i włoskiego neorealizmu. Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 30–36.

<sup>10</sup> Nie było to jednak pierwsze użycie tego określenia, a ówczesnie najpełniejsza próba charakterystyki już uformowanego zjawiska.

<sup>11</sup> Przyczyną tego procesu miała być prezydentura Dwighta Eisenhowera, kiedy to zapanowała optymistyczna atmosfera i nastrój wkraczania w epokę gospodarczej prosperity i jednocześnie rozwoju konsumpcjonizmu. Na innej płaszczyźnie duże znaczenie miały również procesy zachodzące w Hollywood, między innymi upowszechnienie się kolorowej taśmy i szerokiego ekranu. Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 48–49.

<sup>12</sup> Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Katowice 2015, s. 24–25.

## II

„Neo-noir” nie jest zaś nurtem w kinie, ale taką fazą w rozwoju ogólnej idei „noir”, która swoim zasięgiem objęła film i literaturę, jak również inne dziedziny sztuki i kultury\*

Kamila Żyto, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*

Zdaniem Magdaleny Kempnej-Pieniążek „jedyną rzeczą w zasadzie pewną i bezdyskusyjną jest to, że nowy film czarny musi mieć jakiś związek z filmem noir, dziedziczy on po swoim przodku wszystkie – nierozstrzygnięte do dzisiaj – problemy definicyjne”<sup>13</sup>. Być może początkowo – paradoksalnie – pewnym ułatwieniem w pracy teoretycznej z tym zjawiskiem jest dostrzeżenie jego potencjału transkulturowego, intermedialnego i czysto estetycznego, co sugeruje odrzucenie definiowania w kategoriach gatunku czy nurtu, a raczej skłania do nazywania neo-noir stylem, klimatem czy estetyką.

Z drugiej jednak strony wskazane przez Andrew Spicera wyróżnienie dwóch faz powrotu do kina czarnego: modernistycznej, obejmującej lata 60. i 70. oraz postmodernistycznej, lokowanej od lat 80. aż do chwili obecnej<sup>14</sup>, ujawnia silne zróżnicowanie w obrębie omawianego zjawiska. Filmy należące do pierwszego z tych okresów w dużo bardziej konserwatywny sposób traktowały dziedzictwo noir, natomiast etap postmodernistyczny, którym będę się tutaj zajmować na przykładzie trzech odmiennych dzieł, to czas niezwykle śmiałego grania z konwencjami, eksperymentowania z zabiegami estetycznymi, przekształcania schematów<sup>15</sup>. Nowe kino czarne równie często, co znaczną modyfikację, stosuje silniejsze eksponowanie tematów i wątków poruszanych w klasycznym kinie lat 40. i 50. Bywa znacznie bardziej wystawne, mocniej nasycone erotyką – *Nagi instynkt* (reż. P. Verhoeven,

\* K. Żyto, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*, w: *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*, red. A. Gwóźdź, M. Kempna-Pieniążek, Warszawa 2014, s. 79.

<sup>13</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 19.

<sup>14</sup> A. Spicer, *Film Noir*, Harlow 2002, s. 133–135 i 149.

<sup>15</sup> Warto zauważyć, że druga z istotnych różnic jest związana z kwestią ekonomiczną: faza modernistyczna przypada na okres słabnącego kina hollywoodzkiego, natomiast do kolejnej należą już blockbustery, popularne, komercyjne przeboje kinowe.

USA, Francja 1992), *Femme fatale* (reż. B. De Palma, Francja, Szwajcaria 2002), jeszcze wyraźniej uwypuklające kryzys tożsamości i więzi społecznych – *Tożsamość* (reż. J. Collet-Serra, USA, Wielka Brytania, Francja, Niemcy, Japonia, Kanada 2011), *Śledząc* (reż. Ch. Nolan, Wielka Brytania 1998) czy pokazujące większe kłopoty z rozwiązaniem zagadki – *Memento* (reż. Ch. Nolan, USA 2002). Wreszcie – ogromna różnorodność produkcji wynika z realizowania się formuły neo-noir w połączeniu z innymi gatunkami bądź konwencjami, jak thriller, film kryminalny czy science fiction, co dowodzi również hybrydowego charakteru neo-noir<sup>16</sup>.

### **Żar ciała. Erotyka**

*Żar ciała* (reż. L. Kasdan, USA 1981) to film uznawany przez badaczy<sup>17</sup> – obok *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (reż. B. Rafelson, USA, RFN 1981) – za jeden z ikonicznych i zapoczątkowujących drugą fazę neo-noir. Ze swoimi klasycznymi poprzednikami dzieli nie tyle ogólne cechy charakterystyczne, co w dużym stopniu odwołuje się do konkretnego utworu z lat 40. – *Podwójnego ubezpieczenia* (reż. B. Wilder, USA 1944).

Oba filmy opierają się na podobnie skonstruowanej osi fabularnej: historii małżeńskiej zdrady i zamordowaniu jednego z bohaterów przez żonę będącą w zмовie z kochankiem. Jednak *Żar ciała* wykorzystuje tę inspirację i, mocno ją aktualizując, nadaje nowe znaczenia przez wyeksponowanie innych aspektów. O ile w *Podwójnym ubezpieczeniu* dużo ważniejsza niż uczucia była motywacja finansowa i śledztwo prowadzone w sprawie morderstwa, o tyle w filmie Kasdana motorem napędowym do działania stały się erotyka, namiętność i fizyczne uzależnienie od siebie Neda i Matty. Ta różnica w podłożu zbrodni i jednocześnie w dominującym wymiarze filmów jest zauważalna już na poziomie samych tytułów, a także plakatów do obu obrazów. Niektóre materiały reklamowe *Podwójnego ubezpieczenia* ukazują co

<sup>16</sup> Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 170–174. Dodatkowo warto zauważyć, że jednym z gatunków, z których najczęściej korzysta estetyka neo-noir, jest thriller, który zdaniem Rafała Syski sam jest: „[...] niczym więcej jak hybrydą gatunkową, trudną do bezspornego, obiektywnego zdefiniowania”. R. Syska, *Thriller jako gatunek*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 83.

<sup>17</sup> Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 31.

prawda kochanków w objęciu, ale w dużo mniejszym stopniu przywodzi ono na myśl seksualne konotacje; dodatkowo bohaterom, ubranym w eleganckie stroje, towarzyszą rekwizyty takie jak telefon czy rewolwer, a na afiszu można znaleźć również podobiznę męża-ofiary obok sugestywnego napisu: „From the moment they met it was murder!”. To, co kilkadziesiąt lat wcześniej było niemożliwe do pokazania, a nawet zasugerowania ze względu na ograniczenia cenzuralne Kodeksu Haysa<sup>18</sup>, a co stanowi również główny przedmiot rewolucji obyczajowych lat 60. i 70., zostało wyraźnie zasygnalizowane na plakatach do *Żaru ciała*. Matty i Ned – niezależnie od tego, w jakiej sytuacji pokazywani – zawsze znajdują w się w tajemniczym półmroku, oświetleni jedynie delikatnym światłem. On – nagi, ona – ubrana w zwiewną białą sukienkę z dekoltem, oboje trzymający papierosa, bądź na innym afiszu leżący w wannie – te obrazy stanowią jedynie namiastkę epatowania śmiałymi scenami i seksualnością w całym filmie.

„As the temperature rises, the suspense begins” – hasło z jednego z plakatów, ukazujące skorelowanie warunków zewnętrznych, atmosfery między bohaterami i klimatu, jakim naznaczony jest obraz, ujawnia kolejną różnicę między filmem Kasdana a jego noirowym pierwowzorem. Miejscem akcji w czarnych filmach z lat 40. i 50., w tym też *Podwójnego ubezpieczenia* było miasto – pełne wąskich uliczek i budynków z pomieszczeniami biurowymi, ale niemal zawsze ukazywane wieczorem bądź nocą, często we mgle lub w deszczu. Natomiast w *Żarze ciała* – mimo że akcja rozgrywa się w mieście – już od pierwszej sceny, kiedy główny bohater rano wygląda przez okno i dalej, w trakcie filmu, wielokrotnie dostajemy informację o panującym upale i zmęczeniu bohaterów tą pogodą, co stanowi radykalne odwrócenie noirowej konwencji.

Wreszcie, tym, co najwyraźniej odpowiada klasycznej formule noir, jest figura *femme fatale* – kobiety, która jest silna psychicznie, niezależna, podejmuje odważne decyzje, a jednocześnie uwodzi i niekiedy skłania do zbrodni poddanego jej mężczyznę. Zarówno Phyllis, jak i Matty to atrakcyjne, eleganckie blondynki, tworzące wokół siebie aurę tajemniczości, również dzięki użyciu przedmiotów takich

<sup>18</sup> Filmowy Kodeks Produkcyjny powstał w 1930 roku, został opublikowany przez Motion Picture Producers and Distributors of America w 1934 roku i obowiązywał do 1966 roku.

jak ciemne okulary lub papieros, niemal urastających do rangi fety-szy. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza ten drugi, który staje się dookreślającym rekwizytem; pomijając wszelkie psychoanalityczne odczytania papierosa jako symbolu fallicznego, warto zasygnalizować jego związek z aspektem wolnościowym i emancypacją, zwłaszcza jeśli mowa o paleniu przez kobiety. Jedynie bohaterki aktywne – działające zwłaszcza w destruktywny sposób, jak Matty z *Żaru ciała* – oddają się tej czynności, która zdaniem Richarda Kleina stanowi „demonstrację siły i panowania nad własnym losem, zburzenie podstaw ideologii kobiecego wstydu”<sup>19</sup>. Papieros w rękach lub ustach kobiety niczego nie oznajmia, ale w dobitny sposób wydobywa znaczenia, budzi skojarzenia, nasuwa interpretacje – w kinie lat 40. i 50. sugerował to, co nie było możliwe do zaprezentowania otwarcie, natomiast w neo-noirowym thrillerze erotycznym stał się już rekwizytem potwierdzającym tezę o demoniczności kobiecej bohaterki.

### **Łowca androidów. Apokalipsa**

Skrajnie odmiennym obrazem klasyfikowanym jako film neo-noirowy jest *Łowca androidów* (reż. R. Scott, USA, Wielka Brytania, Hongkong 1982), jednocześnie uznawany za jeden z ważniejszych reprezentantów Kina Nowej Przygody<sup>20</sup>, również obdarzonego potencjałem nostalgicznym<sup>21</sup>. By uściślić to przyporządkowanie, posłu-

<sup>19</sup> R. Klein, *Papierosy są boskie*, tłum. J. Spólny, Warszawa 1998, s. 112; cyt. za: M. Madejska, *Od towarzysza zbrodni do zbrodniarza. Papieros w filmie „noir”*, w: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*, red. A. Staroń i Ł. Szkopiński, Łódź 2012, s. 123.

<sup>20</sup> Zob. J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, w: *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2011, s. 163–168.

<sup>21</sup> Słynnym mottem tego nurtu były słowa, jakie wypowiedzieli George Lucas i Steven Spielberg: „Chcemy kręcić filmy, jakie sami kiedyś oglądaliśmy”. Kino Nowej Przygody wpisywało się w tendencję „retro” i dążyło do maksymalnej eksploatacji już użytych pomysłów, stąd tendencja do tworzenia sequele w latach 80. Dodatkowo niektóre z jego cech, jak hybrydyzacja gatunków, pastisz czy czerpanie z dorobku kultury popularnej, zasługują na szczególną uwagę w kontekście badania estetyki neo-noir. Zob. tamże, s. 7–8. Mocno subiektywną i krytyczną definicję nurtu Kina Nowej Przygody sformułował również twórca tego pojęcia – Jerzy Płazewski. W artykule zapoczątkującym refleksję na temat tego zjawiska czytamy, że typowy widz filmów Nowej Przygody to „nastolatek spragniony nieskomplikowanych moralnie efektów spektakularnych i gardzący wszelkimi innymi formami

zę się rozpoznaniem Jerolda J. Abramsa, który uznał dzieło Ridleya Scotta za przykład „future neo-noir” (a dokładniej – „detective science fiction”)<sup>22</sup>. Specyfika tego odłamu polega na skoncentrowaniu się na motywach apokaliptycznych, zadawaniu pytań o sens i schyłek człowieczeństwa, a także poruszeniu wątku rozwoju technologicznego, niekiedy ocenianego jako nadmierny i szkodliwy.

W tym miejscu warto nadmienić, ujmując omawiane konwencje nieco szerzej, że cały neo-noir mówi o spustoszeniu i kresie: zarówno w sensie jednostkowym, jak i globalnym; w klasycznym kinie noir bohaterowie (choć to wydaje się banalnym stwierdzeniem) mieli pewność, że są ludźmi, a w *Łowcy androidów* nawet ten aspekt tożsamości i świadomości własnej podmiotowości zostaje podany w wątpliwość. Definiowanie człowieka biorące pod uwagę jedynie aspekt biologiczny przestaje być aktualne – człowieczeństwo to efekt wypracowania, uzyskania pewnego stanu umysłu lub uczuć, a nie kwestia DNA. Zdecydowane wzbogacenie<sup>23</sup> (w stosunku do literackiego pierwowzoru – książki Philipa K. Dicka *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*) przez Ridleya Scotta charakterów replikantów i rozbudowanie psychologii ich postaci sprawia, że różnica między nimi a ludźmi staje się coraz subtelniejsza i trudniejsza do dostrzeżenia. Zasadniczymi kwestiami podanymi do refleksji w *Łowcy androidów* staje się między innymi strach replikantów przed śmiercią i zasadnicze pytanie, czy i w jaki sposób mogą oni przedłużyć życie, a także wątpliwości Ricka Deckarda dotyczące tego, czy sam jest człowiekiem – ujawnione w finałowej scenie wersji reżyserskiej filmu. Andrzej Tuziak podsumowuje ten problem: „Dlaczego Rachel zakochuje się w Deckardzie, jeśli nie ma uczuć? Takich pytań jest wiele”<sup>24</sup>. Wspomniana apokalipsa – rozumiana jako dotarcie do krańcowego punktu refleksji na temat człowieczeństwa i jego granic – następuje w typowo noirowej scenerii, czyli metropolii mrocznej, pogrążonej w deszczu i budzącej nastrój grozy. Filmowe Los Angeles w 2019 roku jest oświetlane jedynie blaskiem neonów, a jego mieszkańcy to anonimowy, zunifikowany tłum, który pospiesznie przemyka przez zatłoczone ulice.

filmowej ekspresji”, a same lata 80. to czas infantylizacji w kinie. Zob. J. Płażewski, „Nowa Przygoda” – i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

<sup>22</sup> J. J. Abrams, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. M. T. Conrad, Kentucky 2009, s. 7–20.

<sup>23</sup> A. Tuziak, *Łowca androidów. Słowa i obrazy*, Katowice 2014, s. 158.

<sup>24</sup> Tamże.

Wśród tych błąkających się osób można zidentyfikować detektywa, którego sylwetka wyraźnie odpowiada wzorowi z klasycznego kina noir. Rick Deckard epatuje chłodem, jest cyniczny, pesymistyczny i wyalienowany, a miejsce, w którym go poznajemy, to bar. Kadry z *Łowcy androidów*, ukazujące bohatera siedzącego przy knajpianym kontuarze i rozmawiającego z barmanem lub przypadkowymi ludźmi, bądź te, które przedstawiają częste sytuacje komunikowania się przez telefon (podczas których podejmowane są istotne dla akcji decyzje) przywodzą – by znowu odwołać się do konkretnego przykładu z lat 40. i 50. – odpowiednie kadry z *Asfaltowej dżungli* (reż. J. Huston, USA 1950). Mimo że filmy nie wykazują podobieństwa na poziomie fabularnym, to bardziej wnikliwa analiza poszczególnych elementów składowych dowodzi, w jak dużym stopniu konstrukcja postaci detektywa z *Łowcy androidów* była inspirowana wizerunkiem niejednoznacznego bohatera w konwencji typowych produkcji noirowych. Rick Deckard – podobnie jak Dix i Gus z filmu Hustona, zwłaszcza w początkowej fazie zawiązywania się akcji – chwile zwątpienia i refleksji spędza we wspomnianym lokalu przy groźnej ulicy. Wykorzystanie technologii i użycie telefonu z monitorem umożliwia Rickowi tak ważne i potrzebne komunikowanie się z Rachel – analogicznie do mężczyzn (Gusa, Dix’a i Anthony’ego Caruso) z *Asfaltowej dżungli*, którzy pozostają od siebie ściśle zależni, a najistotniejsze rozmowy prowadzą przez telefon i podczas nich podejmują decyzje ważne dla ich dalszego losu. Dodatkowo warto zwrócić uwagę na jeszcze kilka zachowań Ricka: buntuje się on przeciwko policji i nie wykonuje posłusznie rozkazu eliminowania replikantów, pragnie prowadzić śledztwo na własną rękę, a przy tym – w przeciwieństwie do powieści Dicka – w filmie nie ma żony i silniej angażuje się w emocjonalną relację z Rachel, kobietą o niepewnej tożsamości.

O ile mężczyzna prowadzący dochodzenie był w filmach noir raczej ambiwalentny, niezrozumiały, niejasny<sup>25</sup>, o tyle kobietę jednak częściej prezentowano jako *femme fatale*, jednoznacznie prowadzącą go do zguby. Stąd za duże odstępstwo od tych wzorów z kina czasów okołowojen-

<sup>25</sup> Wystarczy wspomnieć sztandarowe postacie nurtu, takie jak Sam Spade z *Sokoła maltańskiego* czy Philip Marlowe z *Wielkiego snu* (reż. H. Hawks, USA 1946), którzy mimo bycia cynicznymi i złośliwymi, pozostawali wytrwałymi idealistami, dążącymi do wykonania powierzonego im zadania, o ile byli pewni jego wartości i istotności.



nych można uznać sportretowanie postaci Rachel. Początkowo sprawiająca wrażenie zdystansowanej, wyniosłej, a przy tym równie atrakcyjnej i eksponującej swój wygląd, w toku akcji okazuje się niezwykle zagubiona, podatna na wpływy z zewnątrz i mająca problem z definitywnym określeniem własnej tożsamości. Dodatkowo bohaterka przechodzi przemianę, zauważalną również na poziomie fizyczności – rezygnuje z mocnego makijażu, obcisłego kostiumu i idealnie ułożonej fryzury na rzecz bardziej naturalnego wyglądu. Sytuacja dopasowania postaci do schematu z klasycznych filmów noir komplikuje się jednak, gdy zwrócimy uwagę na inne kobiety obecne w dziele Ridleya Scotta; jeśli za *femme fatale* uznać Pris lub Zhorę, okazuje się, że ten typ bohaterki przestaje być istotnym elementem utworu, a staje się figurą zdecydowanie zmarginalizowaną.

### ***Blue Velvet. Eksces***

Wreszcie, trzeci z omawianych filmów oznaczyć można hasłem „eksces”, nawiązującym do teorii Andrew Spicera, który w obrębie neo-noir wyróżnia właśnie taką podkategorię<sup>26</sup>. Kino ekscesu charakteryzuje się między innymi estetyką nadmiaru, przekraczaniem norm, spektakularnością, teledyskowością. Dodatkowo niekiedy w tym typie filmów pojawiają się motywy paranoi, alienacji czy fatalizmu<sup>27</sup>. *Blue Velvet* (reż. D. Lynch, USA 1986) spełnia te wyznaczniki: miesza różnorodne porządki (obrazy ukazujące idylliczne miasteczko przeplatają się ze scenami brutalnymi lub erotycznymi), a wykorzystana na ścieżce dźwiękowej piosenka *Blue Velvet* wyraźnie kontrastuje z przemocą i absurdalnością niektórych sekwencji.

Eksces okazuje się jednak tylko pewnym estetycznym naddatkiem przy zasadniczym zachowaniu konwencji klasycznego kina noir bądź jedynie lekkim ich zmodyfikowaniu. W *Blue Velvet* miejscem akcji jest nie metropolia, a małe miasteczko, natomiast główny bohater to nie zawodowy detektyw, tylko młody chłopak. Jeśli przyjąć za słuszną interpretację Siegfrieda Kracauera dotyczącą śledczego jako figury obserwującej świat i dążącej do uporządkowania wielkomięjskiego bałaganu i szerzej: nieporządku w rzeczywistości jako takiej<sup>28</sup>, to w jakim świetle stawia to Jeffreya,

<sup>26</sup> A. Spicer, dz. cyt., s. 155–157.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Zob. S. Kracauer, *Schriften I*, Frankfurt 1971. Swoje uwagi na ten temat Kracauer

próbującego uporządkować chaos swojego otoczenia? Czy nieład nowoczesnego świata jest już tak powszechny i niepoahamowany w rozprzestrzenianiu się, że bezpośrednio dotyka każdego? Z jednej strony takie uwikłanie uczciwej osoby w sytuację zagrożenia może świadczyć o niebezpieczeństwie czyhającym w bliskiej przestrzeni, z drugiej jednak, „pomimo tego, że żyjemy »w epoce utraconej niewinności«”<sup>29</sup>, warto zwrócić uwagę na pozytywne zakończenie filmu, ukaranie gangsterów i ponowne połączenie matki z dzieckiem. Skomplikowanie wspomnianej relacji między bohaterem a jego otoczeniem oraz zaskakująco optymistyczny finał *Blue Velvet* przywodzą na myśl rozpoznania Jerzego Szyłaka. Jego zdaniem – co może zaskakiwać – takie „postmodernistyczne zabiegi artystyczne [...] służą temu, by mówić o wartościach, o tym, co spaja ludzką wspólnotę, o tym, w co człowiek wierzy lub chciałby wierzyć, o tym, co czyni lub mogłoby uczynić – jego życie sensownym”<sup>30</sup>.

Główny temat w filmie Lyncha stanowią gangsterskie porachunki i śledztwo prowadzone na własną rękę przez głównego bohatera w celu odkrycia zagadki niebezpiecznej grupy bandytów. Jeffrey, przypadkowo zamieszany w kryminalną intrygę, poznaje przestępczy półświatek, w którym początkowo czuje się zdecydowanie zagubiony. Jego wyobcowanie zostało ukazane przez motyw obserwowania sytuacji z ukrycia, z wnętrza szafy – analogicznie w latach 40. i 50. bohaterowie oddzielali się w przestrzeni oknami czy schodami, a wnętrza pomieszczeń były ciasne, ograniczone. Poza wspomnianą szafą warto zwrócić uwagę na fetysyzację innych przedmiotów i miejsc ukazanych w filmie (szminki, tytułowego materiału oraz nocnego klubu). Fetysyzacja ta tworzy tajemniczy klimat, kojarzący się z pożądaniem seksualnym, z którym koresponduje obrazowanie miejskiego zgiełku (samochody, neony, ciemne uliczki).

Również i w tym filmie istotną rolę odgrywa *femme fatale*, ale, co ciekawe, oprócz Dorothy Vallens – pewnej siebie, atrakcyjnej brunetki

---

zawarł w ukończonym w 1925 roku, a opublikowanym dopiero w roku 1971 manuskrypcie *Powieść detektywistyczna. Traktat filozoficzny*, cyt. za: K. Żyto, *Klasyfikacja filmu noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, w: „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 10/2, s. 48–49.

<sup>29</sup> J. Szyłak, »Crash«, »Dym« i wymyślanie spisków, w: tegoż, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Kraków 2001, s. 31.

<sup>30</sup> Tamże, s. 30–31.

ubranej w elegancką suknię bądź szlafrok – pojawia się jej całkowite przeciwieństwo – grana przez Laurę Dern dziewczyna niewinna, naiwna, nosząca różowe lub białe sukienki i swetry<sup>31</sup>. Ten kontrast zostaje wyraźnie wyeksponowany i jest powtórzeniem jednej z noirowych konwencji, a mianowicie wprowadzenia obok postaci *femme fatale* drugiej kobiety – odkupicielki, co jest widoczne na przykład w *Sokole maltańskim*.

Charakterystyczne dla Lyncha operowanie kategoriami takimi jak płeć, samoświadomość, pamięć, a przy tym stosowanie nadmiaru i przekraczania norm w warstwie estetycznej sprawiają, że jego filmy – zwłaszcza analizowany tu *Blue Velvet* – stają się przykładami kina ekscesu, skandalu, zarówno na poziomie wizualnym, jak i obyczajowym<sup>32</sup>. Zdaniem Laury Mulvey: „Taki film mógł powstać tylko na styku współczesnej, bardzo samoświadomej, postmodernistycznej kultury Hollywood i własnych inspiracji Lyncha, wiążących się przede wszystkim z dziedzictwem surrealizmu”<sup>33</sup> – a także i klasycznego kina czarnego, notabene zafascynowanego tym, co nieświadome, tajemnicze, oniryczne i pełne koszmarów sennych czy wizji.

### III

*W którym z filmów najpełniej wyraża się filmowy postmodernizm?  
W „Łowcy androidów”? [...] W „Blue Velvet”? [...] A może we wszystkich?\**  
Maureen Turim, *Modernizm i postmodernizm w kinie*

Trzy przywołane przeze mnie tytuły na różne sposoby podejmują próbę skonfrontowania się z dziedzictwem kina noir, a ich odmienność dowodzi retromanii lat 80., panującej w obszarze niemal każdego rodzaju filmowego. Jedno jest wspólne – neo-noir, który:

\* M. Turim, *Modernizm i postmodernizm w kinie*, „Film na świecie” 2000, nr 401, s. 45-56.  
<sup>31</sup> Z podobną sytuacją mamy do czynienia także w innym filmie Lyncha – *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, USA, Francja 2001), w którym pojawia się zarówno ciemnowłosa *femme fatale* Rita, jak i anielica, blondynka Betty, a ten jasny podział zostaje dodatkowo skomplikowany przez grę z tożsamościami bohaterek.  
<sup>32</sup> M. Kempna-Pieniążek, „Neo-noir” jako kino ekscesu, w: *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Uršel, M. Dąbrowska, J. Nadolna i M. Skibińska, Warszawa 2013, s. 417.  
<sup>33</sup> L. Mulvey, *Podziemia i nieświadome. Edyp i „Blue Velvet”*, tłum. J. Majmurek, w: tejeże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Warszawa 2010, s. 221.

[...] podszyty jest wieloaspektowo ukierunkowaną nostalgią. Tęsknocie za „starymi dobrymi czasami”, za rzeczywistością, w której wszelkie kryzysy były mniej odczuwalne, podmiotowość wydawała się niezagrażona, a tożsamość sprawiała wrażenie czegoś integralnego, towarzyszy w tym przypadku sentyment związany z klasycznymi konwencjami, sposobami opowiadania i konstruowania rzeczywistości<sup>34</sup>.

Nieustannie powraca tu pytanie, czy szczególna popularność estetyki neo-noir w latach 80. jest przejawem kryzysu, wyczerpania się kreatywności i pewnych formuł filmowych, czy może świadectwem rozwoju? Podobny dylemat towarzyszy kategorii postmodernizmu<sup>35</sup>, a neo-noir – wraz ze swoją hybrydycznością, intertekstualnością, zanurzeniem w kulturze popularnej czy fetyszizowaniem powierzchni – stanowi jeden z jego wyrazów. Fredrik Jameson uważa, że pojęcie postmodernizmu „nie jest dziś ani powszechnie akceptowane, ani nawet rozumiane”<sup>36</sup>, zaś dla Maureen Turim, choć często przybiera ono sprzeczne znaczenia i może stawać się bezużyteczne, ze względu na swoją dydaktyczną rolę nie powinno być pomijane w różnego rodzaju dyskusjach<sup>37</sup>.

Drugą, oprócz nostalgiczności, istotną cechą neo-noir jest samoświadomość<sup>38</sup>. Być może stanowi ona rezultat ogłoszonego przez Lyotarda kryzysu wielkich narracji. Jeśli w kinie nie da się stworzyć już niczego nowego, a co więcej – jeśli kino przestaje być medium ukazującym prawdę o rzeczywistości – wówczas wykorzystuje się wypracowane schematy, co skutkuje autoironią i autotematyzmem. W taki sposób kino zaczyna mówić o „swoich źródłach i konwencjach”<sup>39</sup>, obnażając prawdę tkwiącą nie w rzeczywistości, lecz prawdę o swej istocie. Według Fredrika Jamesona jedną z cha-

<sup>34</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 149–150.

<sup>35</sup> Zdaniem Jean-François Lyotarda, współcześnie „tworzy się przedziwne maszyny, dzięki którym doświadczyć można tego, czego nie sposób było pomyśleć lub odczuć. Rozmaitość artystycznych »propozycji« przyprawia o zawrót głowy: kto z filozofów potrafiłby nad nią zapanować i ją ujednolicić?”. Zob. J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 75.

<sup>36</sup> Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 190.

<sup>37</sup> M. Turim, dz. cyt., s. 45.

<sup>38</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 32.

<sup>39</sup> Tamże, s. 123.

rakterystycznych cech postmodernistycznej twórczości jest właśnie mówienie przez sztukę niekoniecznie czegoś odkrywczego w ogóle, ale czegoś o sobie w nowy sposób. Jego zdaniem „[...] w świecie, w którym innowacja stylistyczna jest niemożliwa, pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głosami z muzeum wyobraźni”<sup>40</sup>.

Nie dziwi więc niepewność Maureen Turim, stwierdzającej że: „Być może postmodernizm to nic więcej, jak tylko stylistyczna odnowa, art-deco odświeżone szczyptą nowoczesnej technologii”<sup>41</sup>. Zestawienie kina noir i jego postmodernistycznego kontynuatora przynosi negatywną odpowiedź na tak wyrażone wątpliwości. Wbrew przytoczonym opiniom badaczy, wyrażającym zwątpienie w oryginalność twórczości postmodernistycznej, należy uznać neo-noir za przejaw postępowych tendencji epoki.

Miriam Bratu Hansen uważa, że czarny film stanowił najbardziej krytyczną reakcję „na nowoczesność i jej niespełnione obietnice”<sup>42</sup>. A jednak był przecież tylko peryferyjnym obszarem kinematografii amerykańskiej – ówczesnie największą popularnością cieszyły się dzieła Alfreda Hitchcocka, którego związki z noir nie są jasne, ale na pewno nie można go uznać za charakterystycznego twórcę tego nurtu<sup>43</sup>. Dodatkowo, mimo wykorzystania kultu gwiazd czy aktorskich duetów, jak np. Lauren Bacall i Humphrey Bogart, tylko ten ostatni stał się ikoną i charakterystyczną postacią noir. Rafał Syska przypomina, że:

Fenomen kina czarnego był więc w równym stopniu niedoceniany w chwili jego pojawienia się, jak i przeceniany dziś. Przed laty publiczność preferowała bowiem filmy o jaśniejszym kolorycie i umoralniającym przesłaniu, a dziś widzowie i historycy w ogóle nie pamiętają o powstających w latach czterdziestych filmach opozycyjnych wobec noir<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> F. Jameson, dz. cyt., s. 197.

<sup>41</sup> M. Turim, dz. cyt., s. 55.

<sup>42</sup> M. Bratu Hansen, *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, s. 266.

<sup>43</sup> Warto zaznaczyć, że w niektórych interpretacjach za produkcje noirowe są uznawane takie filmy Hitchcocka, jak *Urzeczona* (USA 1945), *Oślawiona* (USA 1946) czy nawet – *Psycho* (USA 1960). Zob. R. Schwartz, *Neo-noir. The New Film Noir Style from “Psycho” to “Collateral”*, Lanham–Toronto–Oxford 2005, s. 3–23.

<sup>44</sup> R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 49.

Z zupełnie odmienną sytuacją mamy do czynienia dziś: rozprzestrzenienie się estetyki neo-noir i niemal zagarnięcie przez nią prawie każdego gatunku filmowego oraz innych mediów (np. gier, komiksów)<sup>45</sup>, świadczy o tym, że w jeszcze większym stopniu stała się ona soczewką, przez którą można obserwować nowoczesną kulturę. O ile klasyczne amerykańskie noir było przede wszystkim zwierciadłem politycznych i społecznych niepokojów czasów okołowojskich, o tyle neo-noir, stając się transkulturową estetyką i dominującym obszarem produkcji filmowej, pozwala na ukazywanie szerszego spektrum problemów.

Jeśli przyjmiemy, iż filmy noir stanowiły odpowiedź na kryzys związany z wojną, to niebezzasadnym okaże się twierdzenie, iż lata 80. – w których neo-noir cieszył się większą popularnością niż w pierwszej połowie XX wieku – cechowało jeszcze większe natężenie kryzysów<sup>46</sup>. Dzieje się tak, ponieważ wiele filmów neo-noir ukazuje kryzysy związane z technologią, obyczajowością, moralnością czy tożsamością. Co więcej, filmy te cechuje wysoki stopień modyfikacji oryginalnej konwencji noir, co przekłada się na odświeżenie zbiorowej pamięci, zaś z kina jako medium czyni metodę przezwyciężenia dostrzeżonych kryzysów.

Retromania lat 80. – korzystając ze starych schematów, zabiegów i tropów, przefiltrowując je przez pryzmat problemów i przemian dekady – stwarza nowe jakości. Natomiast same lata 80. zaczynają jawić się jako czas specyficznego napięcia panującego między wszechobecnym rozwojem (technologicznym, obyczajowym etc.) a ukazaną tu tendencją związaną z powrotami do klasycznych źródeł i konwencji oraz nostalgicznością, obdarzoną potencjałem krytycznym i kreującym.

<sup>45</sup> Wystarczy wspomnieć takie gry wideo jak *L.A. Noire* (reż. B. McNamara, Australia 2011) czy *Max Payne 2 – The Fall of Max Payne: A Film Noir Love Story* (reż. M. Mäki, USA, Finlandia 2003) bądź komiks Briana Azzarello *Joker* (DC Comics, 2008).

<sup>46</sup> By nie zatrzymywać się jedynie na polu filmowym, a jednocześnie pozostać w obszarze kultury wizualnej, można powołać się na kryzys w sztuce i krytyce artystycznej, którego wyrazem był między innymi konceptualizm. Zdaniem Grzegorza Dziamskiego, „konceptualizm wyrasta z logiki modernizmu i jest wyrazem kryzysu tej logiki, ale stwarza zarazem przesłanki pozwalające przezwyciężyć ten kryzys”. Zob. G. Dziamski, G. Jarzębowska, *Między tradycją a zabawą. O sztuce i krytyce artystycznej w postmodernizmie*, „Obieg” 15.05.2006, <http://www.obieg.pl/rozmowy/5704> (dostęp: 06.07.2016).

### Bibliografia

Abrams Jerold J., *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. Mark T. Conrad, Kentucky 2009.

Bobowski Sławomir, *Film noir – repetytorium (Zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 5–20.

Bratu Hansen Miriam, *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, s. 235–266.

Dziamski Grzegorz, Jarzębowska Gabriela, *Między tradycją a zabawą. O sztuce i krytyce artystycznej w postmodernizmie*, „Obieg”, 15.05.2006, <http://www.obieg.pl/rozmowy/5704> (dostęp: 06.07.2016).

Jameson Frederic, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 190–213.

Kempna-Pieniążek Magdalena, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Katowice 2015.

Kempna-Pieniążek Magdalena, „Neo-noir” jako kino ekscesu, w: *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna i M. Ski-  
bińska, Warszawa 2013, s. 415–426.

Liotard Jean-François, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 62–80.

Madejska Marta, *Od towarzysza zbrodni do zbrodniarza. Papieros w filmie „noir”*, w: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*, red. A. Staroń i Ł. Szkopiński, Łódź 2012, s. 121–129.

Mulvey Laura, *Podziemia i nieświadome. Edyp i „Blue Velvet”*, tłum. J. Majmurek, w: *też, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Warszawa 2010, s. 219–241.

Naremore James, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkeley 1998.

Płazewski Jerzy, „Nowa Przygoda” – i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

Schrader Paul, *Uwagi o filmie noir*, tłum. K. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 69–81.

Schwartz Ronald, *Neo-noir. The New Film Noir Style from “Psycho” to “Collateral”*, Lanham–Toronto–Oxford 2005.

Spicer Andrew, *Film Noir*, Harlow 2002.

Syska Rafał, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 23–51.

Syska Rafał, *Thriller jako gatunek*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 79–114.

Szyłak Jerzy, „Crash”, „Dym” i wymyślanie spisków, w: tegoż, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Kraków 2001, s. 7–31.

Szyłak Jerzy, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, w: *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2011, s. 5–19.

Turim Maureen, *Modernizm i postmodernizm w kinie*, „Film na Świecie” 2000, nr 401, s. 45–56.

Tuziak Andrzej, *Łowca androidów. Słowa i obrazy*, Katowice 2014.

Żyto Kamila, *Klasyczny film noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 10 (2), s. 38–54.

Żyto Kamila, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*, w: *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*, red. A. Gwóźdź i M. Kempna-Pieniążek, Warszawa 2014, s. 78–85.





Agnieszka Kiejziewicz

## **Dystopia, nowe społeczeństwo i maszyny. Lata 80. XX wieku jako okres powstania i rozwoju kina cyberpunkowego**

### **Wstęp**

Cyberpunk, jako gatunek filmowy, stanowi konglomerat wpływów różnych obszarów literatury i kinematografii. Pojawiające się w prozie elementy świata przedstawionego, takie jak dystopijne miasto, motyw cyberprzestrzeni, androidy oraz zautomatyzowane społeczeństwo pozbawione poczucia tożsamości zbiorowej, z powodzeniem zostały przeniesione na ekran kinowy<sup>1</sup>. Wyznacznikami przynależności do gatunku, również inspirowanymi wcześniejszymi pomysłami pisarzy i reżyserów, są też elementy poetyki filmu cyberpunkowego, ilustrujące przynajmniej jeden z trzech tematów: posthumanizm, postindustrializm i postnacionalizm<sup>2</sup>.

Procesy społeczne, a także przenikanie się wpływów literatury i kinematografii, umożliwiły zaistnienie i spopularyzowanie nowego gatunku właśnie w latach 80. XX wieku, jako odpowiedzi na filozoficzne pytania związane z przyszłością ludzkości, kierunkami wykorzystania nowych technologii oraz obawami rodzącymi się w obliczu kryzysów politycznych. Warto przypomnieć, że to właśnie w omawianym okresie pojawiły się wynalazki, które stanowiły prototypy dzisiejszych technologii, takie jak nośnik CD, Windows 1.0 czy pierwsze domeny internetowe. Niepokoje społeczne wzbudzało natomiast, między innymi, widmo Zimnej Wojny, a dyskusje na temat możliwych scenariuszy przyszłości dodatkowo pobudzały takie wydarzenia jak wybuch elektrowni w Czarnobylu

---

<sup>1</sup> Przykład może stanowić tutaj twórczość Williama Gibsona opisana w kolejnym podrozdziale tego artykułu.

<sup>2</sup> T. Lasek, *Homo superior – człowiek i maszyna w literaturze i filmie nurtu cyberpunk*, w: *Człowiek-zwierzę, człowiek-maszyna*, red. A. Celińska i K. Fidler, Kraków 2005, s. 245–254.

czy pojawienie się w świadomości publicznej zagrożenia wirusem HIV. Zarówno zagrożenia dla ładu społecznego, jak i nowatorskie pomysły wynalzców wpływały na wyobraźnię reżyserów filmowych oraz odbiorców, którzy chętnie oddawali się kontemplacji wizji przedstawiających odpowiedzi na pytania o kształt świata w „niedalekiej przyszłości”. Cyberpunk dotarł także na Wschód, pobudzając wyobraźnię twórców japońskich i inicjując powstanie jego awangardowej formy<sup>3</sup>.

Obecnie, mimo dezaktualizacji przedstawionych w cyberpunku lat 80. rozwiązań technologicznych, filmy z tamtego okresu mogą nadal stanowić bogate źródło obserwacji nowatorskich pomysłów reżyserów gatunku, które to idee zostały rozwinięte (a także ulepszone pod względem technicznym) w latach 90. Jednakże unikalny klimat pierwszych cyberpunkowych obrazów filmowych, związany z kreacją postaci oraz wyglądem dystopijnego miasta, nadal zajmuje znaczące miejsce w kulturze wizualnej, wskrzeszany w produkcjach postcyberpunkowych po roku 1999<sup>4</sup>.

### Początki cyberpunka – wpływy literatury

Próbując precyzyjnie określić moment wyodrębnienia się cyberpunka z nurtu science fiction, należy wziąć pod uwagę procesy społeczne i rozwój literatury oraz kinematografii, które doprowadziły do tego podziału. Uznanie pojawienia się twórczości Williama Gibsona za moment powstania gatunku jest umowne, gdyż w momencie wydania *Neuromancera*<sup>5</sup> cyberpunk już istniał jako nurt, a jego definicja ciągle się poszerzała. Samo pojęcie „cyberpunk” pojawiło się w 1980 roku jako tytuł opowiadania Bruce’a Bethke. Utwór opowiadał o grupie nastoletnich hackerów włamujących się do miejskiej sieci CityNet. W dodanej do internetowej publikacji przedmowie autor wyjaśnia, że poszukując nowego terminu określającego opisywane zjawisko, skupił się na syntezie różnych pojęć związanych z technologią oraz nieposłuszną młodzieżą, szukając słowa najlepiej charakteryzującego bohaterów jego opowiadania<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Zob. A. Kiejziewicz, *Shinya Tsukamoto i wyobraźnia cyberpunkowa*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. S. Konefał, Gdańsk 2014, s. 81–97.

<sup>4</sup> Dobrym przykładem może być tutaj film *Matrix* (reż. L., A. Wachowscy, USA 1999).

<sup>5</sup> W. Gibson, *Neuromancer*, tłum. P. Cholewa, Warszawa 1992.

<sup>6</sup> B. Bethke, *Cyberpunk*, w: *Infinity Plus*, <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm> (dostęp: 11.26.2013).

Tomasz Lasek użył trafnego stwierdzenia, że cyberpunk to „konglomerat wpływów zbudowany z wszczepów zaczerpniętych z różnych obszarów literatury”<sup>7</sup>. Niewątpliwie największe oddziaływanie na powstanie gatunku miała nowofalowa fantastyka lat 60. i 70. XX wieku. Jednak spekulatywny charakter science fiction, czerpiącego z wolnej wyobraźni nieograniczonej logiką i konstruującego historie rozgrywające się w kosmicznej scenerii, został w cyberpunku porzucony na rzecz charakteru ekstrapolacyjnego narracji<sup>8</sup>. Według podziału Carla Malmgrena, nowa fantastyka ekstrapolacyjna opierała się na wiedzy naukowej, a konstrukcja światów przedstawionych bazowała na wyniku logicznych przypuszczeń co do możliwości rozwoju świata realnego<sup>9</sup>.

W *Przedmowie do „Lustrzanek”*<sup>10</sup> – manifeście programu pisarzy określających się mianem „cyberpunków”, Bruce Sterling wymienia źródła inspiracji prekursorów nurtu. Na pierwszym miejscu wspomina o twórcach Nowej Fali<sup>11</sup> i tradycyjnego science fiction<sup>12</sup>, wśród których ważne miejsce zajmuje postać Phillipa K. Dicka<sup>13</sup>. Lasek zwraca także uwagę na postacie Thomasa Pynchona oraz Williama Burroughsa<sup>14</sup>, autora powieści *Nagi lunch*<sup>15</sup>. Ten ostatni, zaliczany do ruchu Beat Generation, miał inspirować cyberpunków swoimi eksperymentami z opiatami oraz opisami mrocznych wizji teorii spiskowych<sup>16</sup>. Burroughs, uważany za „myśliciela epoki informacji na długo przed tym, zanim się zaczęła”<sup>17</sup>, dzięki unikalnemu postrzeganiu otaczającego go świata wpłynął na sposób przedstawienia zdobyczy cywilizacyjnych i samej ludzkości w po-

<sup>7</sup> T. Lasek, dz. cyt., s. 245.

<sup>8</sup> P. Frelik, *Cyberpunk*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 1 (17), s. 121.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> B. Sterling, *Przedmowa do „Lustrzanek”*, tłum. E. Frelik, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 1 (17), s. 115.

<sup>11</sup> Tamże. Sterling wymienia takich autorów jak: Harlan Ellison, Samuel Delany, Norman Spinrad, Michael Moorcock, Brian Aldiss i J. G. Ballard.

<sup>12</sup> Tamże, s. 115. Autor wymienia takich twórców jak: Olaf Stapledon, H. G. Wells, Larry Niven, Poul Anderson, Robert Heinlein, Philip Jose Farmer, John Varley i Alfred Bester. Phillip K. Dick jest autorem m.in. powieści *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach*, na podstawie której został nakręcony film *Łowca androidów* Ridleya Scotta.

<sup>14</sup> T. Lasek, dz. cyt., s. 246.

<sup>15</sup> Powieść *Nagi lunch* została zekranizowana w 1991 roku przez Davida Cronenberga, twórcy między innymi cyberpunkowych filmów *Videodrom* i *eXistenZ* oraz body-horroru *Mucha*.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> R. Księżyk, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, Gdańsk 2013, s. 11.

wieściach (a potem również filmach) cyberpunkowych<sup>18</sup>. Burroughs przewidział również czasy Internetu, uważając, że wojny przyszłości będą polegały na dezinformacji, a kto będzie władał dystrybucją danych, ten posiada władzę<sup>19</sup>. Pomysł pisarza stały się inspiracją do wprowadzenia w dziełach cyberpunkowych motywu informacji jako waluty o największej wartości. Ponadto, już w latach 60. XX wieku, Burroughs zauważył, że mieszkańcy Zachodu eksternalizują swoje zmysły poprzez urządzenia techniczne<sup>20</sup>, co korespondowało z kolei z koncepcjami Marshalla McLuhana i stanowiło jądro cyberpunkowego postrzegania jednostki. Rafał Książek w książce *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa* zauważa, że bez wyobraźni i stylu pisarza cyberpunk nie mógłby zaistnieć<sup>21</sup>.

Ważne miejsce wśród twórców, których dokonania wpłynęły na kształtowanie się cech konstytuujących gatunek, zajmują Aldous Huxley i George Orwell. Przedstawione przez nich wizje utopii oraz antyutopii były źródłami inspiracji dla kreatorów cyberpunkowych dystopijnych światów. Na rozwój mrocznej estetyki omawianego gatunku, a także koncepcji charakterologicznej bohaterów, znacząco wpłynęły również produkcje klasyfikowane jako kino noir, inspirowane czarnymi kryminałami<sup>22</sup>. Tutaj warto wymienić Dashiella Hammeta oraz Raymonda Chandlera<sup>23</sup>. Co więcej, sposób konstruowania cyberpunkowej narracji czerpie z „motywu śledztwa stopniowo odkrywającego perwersyjne tajemnice bohaterów”<sup>24</sup>, również zapożyczonego z kina noir.

Kolejną inspirację „cyberpunków” stanowiła koncepcja Alвина Tofflera, przedstawiona w *Trzeciej fali* (1984)<sup>25</sup>. Twórcom nowego gatunku

<sup>18</sup> Echa myśli Burroughsa można odnaleźć w większości zachodnich powieści i filmów cyberpunkowych, jako że jego filozofia stanowi nieodłączny element późniejszej poetyki gatunku. Rola informacji jako waluty czy eksternalizacja przez urządzenia techniczne pojawiają się między innymi w *Łowcy androidów*, ale też w *Kosiarzu umysłów* czy postcyberpunkowym *Matrixie*.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże, s. 112.

<sup>21</sup> Tamże, s. 141.

<sup>22</sup> T. Lasek, dz. cyt., s. 246.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> S. Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durkham, London 1993; cyt. za: S. J. Konefał, *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi w anglosaskiej fantastyce naukowej oraz ich komiksowe i telewizyjne reinterpretacje*, Gdańsk 2013, s. 196.

<sup>25</sup> B. Sterling, dz. cyt., s. 117.

bliski był, zaprezentowany przez badacza, sposób postrzegania rewolucji technicznej jako zjawiska wyrrywającego się spod kontroli i decentralizującego społeczeństwo. Również przemyslenia przywołanego wcześniej Marshalla McLuhana, autora *Galaktyki Gutenberga*, znacząco wpłynęły na kreacje cyberpunkowych wizji świata. Pojęcia „globalnej wioski” oraz „społeczeństwa informacyjnego” jako metafory zawłaszczania percepcji człowieka przez technologię stanowiły podstawy wytworzenia cyberpunkowych wizji cyberprzestrzeni<sup>26</sup>. Warto również wspomnieć o Jeanie Baudrillardzie, uznawanym przez krytyków takich jak Scott Bukatman czy Mike Featherstone, za najważniejszego teoretyka gatunku<sup>27</sup>. Baudrillard w swoich dziełach przedstawia opisy społeczeństwa zanurzonego w symulacji i hiperrzeczywistości, które jest poddane manipulacji ze strony mass mediów i kapitalistycznych korporacji. Jego model relacji społecznych został potem z powodzeniem odtworzony w cyberpunkowych narracjach<sup>28</sup>.

Jak zauważa Bruce Sterling w *Przedmowie do „Lustrzanek”*, nowy gatunek był nie tylko mariażem filozofii i kultury popularnej, ale przede wszystkim „produktem ostatecznym” atmosfery lat 80.<sup>29</sup> Początek cyberpunka jako gatunku wiąże się więc z nowego rodzaju integracją twórców, a także obszarów kultury i nauki do tej pory nieprzystających do siebie. Jak pisze Sterling: „[...] nagle rodzi się nowy sojusz: mariaż technologii z kontrkulturą lat osiemdziesiątych. Występny związek świata techniki ze światem zorganizowanego buntu – podziemnym światem popkultury, wizjonerskiej swobody i ulicznej anarchii”<sup>30</sup>. Ponadto badacz postmodernizmu Brian McHale zauważył, że cyberpunk nie wprowadza do obiegu kulturowego żadnych nowych ani oryginalnych komponentów<sup>31</sup>. Nowatorstwo gatunku polega na udanej kombinacji motywów, obrazów i pojęć znanych z wcześniejszych tekstów kultury, a także nadania im nowych znaczeń i sposobów odczytania<sup>32</sup>. Ważnym wyznacznikiem literackiego oraz filmowego cyberpunka

<sup>26</sup> M. Featherstone, *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, London 1996, s. 34.

<sup>27</sup> A. Myszala, *Cyberprzestrzeń – wprowadzenie*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 1 (17), s. 55–56.

<sup>28</sup> Tamże, s. 56.

<sup>29</sup> B. Sterling, dz. cyt., s. 114.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> B. McHale, *POSTcyberMODERNpunkISM*, w: tegoż, *Constructing Postmodernism*, London 1992, s. 229.

<sup>32</sup> P. Frelik, dz. cyt., s. 122.

jest więc poruszanie problemów współczesnego świata, związanych z funkcjonowaniem jednostki w społeczeństwie postindustrialnym oraz ponura wizja niedalekiej, zdeintegrowanej przyszłości<sup>33</sup>. Te tematy czynią cyberpunk gatunkiem o charakterze dyskursywnym, podejmującym polemikę na temat kierunku, w jakim zmierza historia ludzkości<sup>34</sup>. Sposób postrzegania świata, bliski twórcom cyberpunkowym, był związany z przewartościowaniem i ścieraniem się różnych prądów kulturowych w latach 80. XX wieku. Ich najważniejszym celem stało się więc osiągnięcie globalnego punktu widzenia, a co za tym idzie, nowa interpretacja pojęć związanych z ludzką egzystencją<sup>35</sup>.

### **Filmowy cyberpunk lat 80. – cechy konstytuujące gatunek**

Analizę cech charakterystycznych cyberpunka warto rozpocząć od omówienia sposobów ukazania wizji dystopijnego miasta, będącego głównym miejscem akcji utworów. Przedstawienia świata obecne w dziełach gatunku powstały na kanwie inspiracji wcześniej wspomnianymi dziełami, takimi jak film *Metropolis* Fritza Langa (Niemcy 1927) czy powieści *Nowy, wspaniały świat* Aldousa Huxleya i *Rok 1984* George'a Orwella. W odróżnieniu jednak od literackich antyutopii i utopii, analizując literaturę i filmy gatunku, można zauważyć, że cyberpunkowa dystopia to niebezpieczne miejsce ścierania się wpływów korporacji z postulatami subkultur i interesami mieszkańców kryminalnego półświata, gdzie stanowione prawo nie jest wartością stałą. Zmieniające się grupy interesów, kontrolujące obszar miasta, wprowadzają swoje regulacje, przez co bohater nigdy nie czuje się bezpieczny. Co więcej, nie może być też pewien, że nieświadomie nie przekracza ustanowionych zasad. Odwołując się do słownikowych definicji podkreślających różnicę między antyutopią a dystopią warto przywołać stwierdzenie Andrzeja Niewiadowskiego, który pisze że:

<sup>33</sup> Przykładem może być tutaj analiza sposobów prezentacji sytuacji w których znajduje się Deckard, bohater *Łowcy androidów*. Relacje nawiązywane przez protagonistę z innymi postaciami są oparte na systemie wzajemnych korzyści jednostki, co doskonale ukazuje dezintegrację społeczeństwa zamieszkującego dystopię.

<sup>34</sup> P. Frelik, dz. cyt., s. 122.

<sup>35</sup> B. Sterling, dz. cyt., s. 118.

[Antyutopia to] utwór zbliżony do dystopii i często niesłusznie z nią utożsamiany, ponieważ podobnie jak dystopia prezentuje zawsze negatywny obraz porządku społecznego. O ile jednak dystopia wywodzi swoje wizje bezpośrednio z tendencji rozwojowych współczesnej autorowi rzeczywistości, o tyle antyutopia wyprowadza je z przesłanek utopijnych<sup>36</sup>.

Dystopia jest natomiast definiowana przez badacza jako „utwór fabularny przedstawiający koszmarną, choć logicznie uzasadnioną, wewnętrznie spójną i niekiedy dość prawdopodobną wizję przyszłej egzystencji człowieka”<sup>37</sup>. Pisarz Raymond Williams w swoim artykule *Utopia and Science Fiction*<sup>38</sup> podkreśla zaś cztery główne cechy wyróżniające dystopię: brak możliwości ucieczki jednostki z jej obszaru (świat wszędzie wygląda tak samo), genezę powstania sięgającą wydarzenia, które nie zostało przewidziane i nie mogło zostać zatrzymane przez człowieka (na przykład katastrofy naturalnej), ukonstytuowanie się przez degenerację społeczeństwa oraz transformację technologiczną, poprawiającą jakość życia tylko grup uprzywilejowanych<sup>39</sup>.

Konstruując wizję aglomeracji, twórcy cyberpunkowi inspirowali się również modelami światów znanych z filmów SF<sup>40</sup>, nadając im jednak chaotyczny charakter, odzwierciedlający dynamizm przemian społeczeństwa. W nieuporządkowanej przestrzeni miejskiej obok ruin znajdują się wieżowce ze szkła i stali, skąpane w świetle wszechobecnych neonów. Obraz dystopii jest więc połączeniem kosmicznych osiedli, podziemnych miast oraz postapokaliptycznej Ziemi po katastrofie atomowej<sup>41</sup>. Na gruncie filmowym archetypem wyobrażeń cyberpunkowego miasta stała się przestrzeń wykreowana w filmie *Łowca*

<sup>36</sup> A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 250.

<sup>37</sup> Tamże, s. 262.

<sup>38</sup> R. Williams, *Utopia and Science Fiction*, w: *Science Fiction: A Critical Guide*, ed. P. Parinder, London–New York 2004, s. 52–65.

<sup>39</sup> Tamże, s. 52.

<sup>40</sup> Wśród filmów SF, które stały się źródłami inspiracji podczas procesu tworzenia wizji cyberpunkowych światów warto wymienić obrazy takie jak: *Gwiezdne Wojny: Nowa Nadzieja* (1977) i *THX* (1971) Georga Lucasa, *2001: Odyseja Kosmiczna* (1968) Stanleya Kubrica, *Planeta Mała* (1968) Franklina J. Schaffnera, czy produkcje klasy B, na przykład *Zakazana Planeta* (1956) Freda M. Wilcoxa.

<sup>41</sup> P. Frelik, dz. cyt., s. 122.



androidów Ridleya Scotta (Hongkong, USA, Wielka Brytania 1982)<sup>42</sup>. Podzielone na strefy, mroczne Los Angeles uznano za przedstawienie kanoniczne<sup>43</sup>, co miało również wpływ na konstruowanie obrazów metropolii w filmach z lat 90. Inne przedstawienie dystopii powróciło w filmach takich jak *Pamięć absolutna* Paula Verhoevena (USA 1990)<sup>44</sup> czy *Gattaca – szok przyszłości* Andrew Niccola (USA 1997).

Z miastem – miejscem akcji – nierozzerwalnie związany jest, kluczowy dla gatunku, motyw cyberprzestrzeni. Koncepcja „świata wewnątrz komputera” została sformułowana i przedstawiona po raz pierwszy w 1981 roku, będąc jednym z elementów opowiadania *True Names* Vernora Vinge<sup>45</sup>. Niematerialny świat wewnątrz komputera stanowił dla bohaterów miejsce ucieczki, oferujące chwilowe wytchnienie od przytłaczającej codzienności. Cyberprzestrzeń, w zależności od wizji literackiej i filmowej, pojawia się pod różnymi nazwami<sup>46</sup>. Sieć jest również „narzędziem”, które umożliwia korporacjom kontrolę ruchów społecznych. Filmowy cyberświat był w latach 80. przedstawiany głównie pod postacią trójwymiarowego środowiska komputerowego, wypełnionego abstrakcyjnymi, geometrycznymi kształtami<sup>47</sup>. Taką wizję można odnaleźć w filmie *Tron* Stevena Lisberga (USA 1982). Produkcja stanowiła odpowiedź na fenomen gier wideo, które stały się nowym elementem przemysłu rozrywkowego lat 80.<sup>48</sup> Film ukazuje perypetie Kevina Flynna, przeniesionego przez „dematerializację” do systemu komputerowego, rządzonego przez apodyktyczny Program Główny. W obrazie Lisberga cyberprzestrzeń funkcjonuje według praw świata realnego, a programy, niczym pracownicy w wielkiej korporacji, mają z góry wyznaczone role i zadania. Także sam system jest niczym więcej jak cyfrowo wyge-

<sup>42</sup> Tamże, s. 123.

<sup>43</sup> J. Kerman, *Retrofitting Blade Runner*, Madison 1991, s. 185–195.

<sup>44</sup> *Pamięć absolutna* powstała na podstawie opowiadania Philipa K. Dicka zatytułowanego *Przypomnijmy to panu hurtowo* (1966).

<sup>45</sup> A. Kamrowska, „Cyberpunk w filmach Wschodu i Zachodu”, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2006, wydruk komputerowy, s. 12.

<sup>46</sup> P. Frelík, dz. cyt., s. 123. Określenia cyberprzestrzeni pojawiające się w literaturze gatunku to: Siatka (w *Eclipse* Johna Shirleya), Sieć (w *Islands in the Net* Bruce’a Sterlinga), System (w *Synners* Pat Cadigan), Matryca (w *Neuromancerze* Williama Gibsona), Teleprzestrzeń (w *Arachne* Lisy Mason), Metaświat (w *Snow Crash* Neala Stephensa).

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> J. Szyłak i in., *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011, s. 173.

nerowanym miastem. Co ciekawe, programy zostały przedstawione jako konstrukty osobowe, noszące cechy wyglądu użytkowników, którzy je stworzyli. Reżyser wprowadza nawet aspekt metafizyczny świata wewnątrz komputera, przypisując programom wiarę w swoich stwórców, postrzeganych jako wszechpotężne bóstwa.

Sposoby ukazania filmowych reprezentacji cyberprzestrzeni, które zostały zarysowane w latach 80. i później sukcesywnie rozwijane, można podzielić na kilka kategorii. Występują one pod postacią symstymu<sup>49</sup>, czyli symulacji umożliwiającej doświadczenie innego, wirtualnego ciała, jak w *Burzy mózgow* Douglasa Trumbulla (USA 1983), lub ukazania wirtualnej rzeczywistości jako „panoramy”, zaprojektowanej na zasadzie zaprzeczenia realności<sup>50</sup>. Cyberświat stanowi w tym przypadku rozszerzenie i metaforę ludzkiego umysłu, pozwalając bohaterom narracji na zdobywanie unikalnych doświadczeń<sup>51</sup>. Do klasyfikacji warto jeszcze dodać obraz *Wideodrom* Davida Cronenberga (Kanada 1983), gdzie filmowa cyberprzestrzeń funkcjonuje pod postacią konsensualnej halucynacji, czyli niematerialnego zjawiska współdzielonego przez wspólnotę<sup>52</sup>.

Kolejną cechą konstytuującą omawiany gatunek jest, zgodnie z klasyfikacją wprowadzoną przez Tomasza Laska, obecność Masy, czyli zautomatyzowanego społeczeństwa pozbawionego tożsamości<sup>53</sup>. Cyberpunkowego człowieka masowego charakteryzuje głębokie zanurzenie w cyberprzestrzeni i pozbawienie podmiotowości, przy jednoczesnym zaniku umiejętności kultywowania więzi. Mimo rozwoju technologicznego duża część mieszkańców dystopii żyje w trudnych warunkach, zmagając się z nałogami oraz brakiem środków do życia<sup>54</sup>. Można więc zauważyć, że cyberpunk jako gatunek skupia się na negatywnym wpływie technologii na życie człowieka, przedstawiając przemiany społeczne jako bezpośrednie źródło upadku wspólnotowości i zaniku pojęć takich jak państwa narodowe.

<sup>49</sup> M. Radkiewicz, *Gender w humanistyce*, Kraków 2001, s. 119.

<sup>50</sup> A. Kamrowska, dz. cyt., s. 131.

<sup>51</sup> Tamże, s. 150.

<sup>52</sup> D. Cavallaro, *Cyberpunk and Cyberculture*, New York 2001, s. 10.

<sup>53</sup> T. Lasek, dz. cyt., s. 247.

<sup>54</sup> Tamże.

Trzecim elementem w klasyfikacji Laska, stanowiącym jednocześnie cechą konstytuującą gatunek, jest Maszyna, rozumiana jako metaforyczna figura cyborgizacji<sup>55</sup>. Cybernetyka kształtuje społeczeństwo, oferując możliwość modyfikacji ciała za pomocą „cyberwszczepów”. Cyborgizacje mogą występować pod postacią wymiennych organów, zaopatrzenia ciała w broń wkomponowaną w żywą tkankę lub komputerów podłączonych bezpośrednio do mózgu<sup>56</sup>. Obecność motywu połączenia maszyny i biologicznego ciała buduje unikalny klimat cyberpunkowych narracji, ukazując technologię, która jest, jak pisze Paweł Frelik: „[...] trzewiowa... wchodzi pod skórę”<sup>57</sup>. Cyberwszczepy, w odróżnieniu od epokowych wynalazków prezentowanych w literaturze i filmie science fiction, umożliwiających podróże w kosmos i poznawanie nowych światów, pozwalają poznać granice ludzkiego ciała przez poszerzenie jego możliwości<sup>58</sup>. Cyberpunk jako gatunek podważa wiarę w maszyny oraz ukazuje modyfikacje cielesne jako broń przeciwko systemowi, oddalając się tym samym od pozytywnego myślenia o technologii w nurcie science fiction<sup>59</sup>.

Motywy cyborgizacji pojawiają się również pod postacią wprowadzenia do struktur fabularnych postaci androidów, czyli maszyn posiadających sztuczną inteligencję, a co za tym idzie, imitujących człowieka. Hybrydyczny model martwego ciała, uosabiający lęki przed sztucznie stworzoną istotą, pojawił się po raz pierwszy w powieści *Frankenstein* autorstwa Mary Shelley<sup>60</sup>. Jednak motyw „ożywienia nieożywionego” można odnaleźć już w tekstach antycznych, czego przykładem mogą być historie Pigmaliona i Galatei, Jazona powołującego do życia smoczych wojowników czy praskiego Golema<sup>61</sup>. Twór ukształtowany na obraz człowieka znalazł swoje miejsce również w audiowizualnych tekstach kultury już na początku historii kinematografii, czego przykładem może być wspomniane *Metropolis* Fritza Langa (Niemcy 1927). Jednak dopiero w filmowym i literackim cyberpunku pod warstwą fabularną dotyczącą robotyki pojawiły się obszernie rozważania na temat kondycji ludzkiej duszy i istnienia Absolutu,

---

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> P. Frelik, dz. cyt., s. 125.

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> S. Konefał, dz. cyt., s. 15.

<sup>61</sup> Tamże, s. 16.

opierające się na porównaniu egzystencji człowieka i maszyny. Pojawienie się „nowego życia” pod postacią mechanicznych istot powoduje u bohaterów potrzebę poszukiwania nowych sposobów osiągnięcia nieśmiertelności, gdy dawne dogmaty wiary stają się niewystarczające w antyreligijnym świecie. Takie wyzwolenie oferuje Sieć, która zapewnia całą gamę doznań, zbliżonych nieco do uczuć religijnego tremendum. Przez oderwanie umysłu od ciała można osiągnąć nowy rodzaj istnienia i wyzwolenia się z ograniczeń czasowych oraz przestrzennych.

Filozof Slavoj Žižek porównuje marzenie o wirtualnym ciele, które można stworzyć dla siebie w innej rzeczywistości, z gnostycką tęsknotą za niematerialnym „ciałem astralnym”. Ponadto uważa on, że cyberprzestrzeń funkcjonuje w gnostycki sposób, obiecując wzniesić jednostkę na poziom świadomości, w którym uwolni się od bezwładu cielesnego i otrzyma nowe, eteryczne ciało<sup>62</sup>. Literackie i filmowe postaci, które dokonały transpozycji osobowości w czasoprzestrzeń, są ciekawymi konstruktami osobowymi<sup>63</sup>. Pierwowzorem takiego bohatera był, stworzony przez Gibsona, Dixie Płaszczak, cyfrowy zapis osobowości zmarłego człowieka, przeniesiony do Sieci w *Neuromancerze*<sup>64</sup>. Podobne postaci pojawiły się później w kinie, między innymi w *Kosiarzu umysłów* Brett Leonarda (Japonia, USA, Wielka Brytania 1992).

Problematyka cielesności wiąże się również z koncepcją głównego bohatera filmów cyberpunkowych. „Kowboj konsoli”<sup>65</sup> jest jednostką zanurzoną jednocześnie w zindustrializowanym świecie i cyberprzestrzeni, rozumianej tutaj jako granica rzeczywistości<sup>66</sup>. Postać hakera, komputerowego geniusza stojącego ponad prawem, a jednocześnie eksperymentatora i podróżnika przemierzającego cyberświat, jest jednym z głównych wzorców osobowych gatunku. Jego ponadprzeciętne umiejętności potęgują poczucie wyobcowania ze społeczeństwa. Pod tym względem konstrukcja psychologiczna bohatera filmów cyber-

<sup>62</sup> S. Žižek, *Prosimy bez seksu, jesteśmy cyfrowi*, w: tegoż, *O wierze*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008, s. 107–108.

<sup>63</sup> T. Lasek, dz. cyt., s. 250.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> Pojęcie „kowboj konsoli”, mające określać zanurzonego w cyberświecie protagonistę, wprowadził William Gibson, nazywając w ten sposób Bobbyego Newmarka – bohatera *Trylogii Ciągu* (1984–1988).

<sup>66</sup> P. Frelik, dz. cyt., s. 124.

punkowych przypomina jednostkę żyjącą na krawędzi prawa, która pojawia się w westernach. Opisanych „kowbojów konsoli” można odnaleźć między innymi w filmach *Burza mózgow* czy *Johnny Mnemonic* (reż. R. Longo, Kanada, USA 1995), który pojawił się na ekranach w latach 90. Odmiernym sposobem interpretacji tego archetypicznego wzoru jest także Max Renn, bohater *Wideodromu* Cronenberga. W wizji reżysera protagonista został umieszczony w „halucynogennej hiperrzeczywistości interaktywnej telewizji”, zamiast w cyberświecie<sup>67</sup>. Renn jest specem od mediów, będącym w stanie ocenić potrzeby odbiorców związane z treścią przekazów. Protagonista może być więc nazwany „kowbojem pilota telewizyjnego”, gdyż w filmie Cronenberga pilot pełni tę samą funkcję, co konsola w innych przywołanych obrazach. Jest przedłużeniem zmysłów, łączących użytkownika ze światem przekazów wizualnych<sup>68</sup>.

Podsumowując cechy filmowego cyberpunka, warto zauważyć, że nie każdy obraz przypisywany przez krytyków i badaczy do opisywanego gatunku zawiera wszystkie z wymienionych wyżej elementów. Jednak wydaje się, że o klasyfikacji danego filmu nie świadczy jak największe nagromadzenie cech gatunkowych, lecz stworzenie unikalnego klimatu dystopijnej wizji niedalekiej przyszłości, co zostało zapoczątkowane przez twórców w latach 80. i było kontynuowane w kolejnych okresach rozwoju kina, między innymi w takich filmach jak *Johnny Mnemonic*, *eXistenZ* Davida Cronenberga (Kanada, Wielka Brytania 1999), *Trzynaste piętro* Josefa Rusnaka (Niemcy, USA 1999) czy japońskiej animacji *Ghost in the Shell* w reżyserii Mamoru Oshii (Japonia 1995).

### Poetyka filmów cyberpunkowych lat 80.

Analizując problem poetyki cyberpunkowej, właściwym wydaje się rozpoczęcie od przypomnienia tematyki filmów tego gatunku, które można przyporządkować do trzech paradygmatów: posthumanizmu, postindustrializmu oraz postnacionalizmu<sup>69</sup>. Problematyka pierwszego z nich wiąże się z ukazaniem stosunku jednostki do sztucznej inteligencji

<sup>67</sup> S. Konefał, dz. cyt., s. 197.

<sup>68</sup> Tamże, s. 199.

<sup>69</sup> A. Kamrowska, dz. cyt., s. 26.

cji oraz świata wirtualnego. Bohaterowie żyjący w otoczeniu inteligentnych maszyn zadają sobie ontologiczne pytania o to, kim są. Obecność androida lub hybrydy człowieka i sztucznych komponentów w życiu społecznym powoduje potrzebę porównywania oraz oceniania ciała naturalnego z mechanicznym. Równocześnie bohaterowie borykają się z wątpliwościami dotyczącymi istnienia duszy. Problem zaburzenia tożsamości człowieka w zderzeniu z „żywą” maszyną<sup>70</sup> został przedstawiony w *Łowcy androidów*, kiedy to bohater zaczyna wątpić we własne człowieczeństwo w momencie zetknięcia się z androidem doskonałym. W obrazie z 1982 roku replikanci są bardziej ludzcy i skłonni do uczuć niż ich pierwowzory, co prowadzi detektywa Ricka Deckarda do postawienia pod znakiem zapytania własnego pochodzenia<sup>71</sup>. Jak zauważa w swojej książce Scott Bukatman<sup>72</sup>, status głównego bohatera pozostaje do końca niejasny, zwłaszcza jeśli uwzględni się zmiany w scenariuszu różnych wersji filmu (reżyserskich i kinowej). Według badacza celem Ridleya Scotta było tylko postawienie egzystencjalnego pytania, a poszukiwanie odpowiedzi na nie miało przypaść w udziale widzowi<sup>73</sup>. Postindustrializm i postnacionalizm wiążą się z kolei z przedstawionymi wcześniej sposobami ukazywania funkcjonowania postspołeczeństwa i problemów świata, który wymknął się spod kontroli człowieka – jego twórcy<sup>74</sup>, nieuchronnie chyląc się ku upadkowi<sup>75</sup>. Rozwijając znaczenie postindustrializmu w odniesieniu do filmowego cyberpunka, można zauważyć, że jednym z najczęściej stosowanych przez twórców zabiegów jest porównanie świata przedstawionego ze światem znanym widzowi<sup>76</sup>. Postindustrialna dystopia, w której upadły rządy państw, a władzę przejęły korporacje, wydaje się jednocześnie bardzo podobna i skrajnie odmienna od rzeczywistości spoza ekranu. Jako że akcja fabularna filmów

<sup>70</sup> T. Lasek, dz. cyt., s. 253.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> S. Bukatman, *Blade Runner*, London 2012.

<sup>73</sup> Tamże, s. 92–95. Bukatman, biorąc pod uwagę komentarze osób współpracujących z reżyserem, analizuje status Deckarda w różnych wersjach filmu, rozważając wpływ na samopoznanie bohatera pozostawionego pod drzwiami jego mieszkania origami. Dla autora kwestia tożsamości postaci jest zagadnieniem metaforycznym, związanym z samym zjawiskiem konstruowania definicji człowieczeństwa.

<sup>74</sup> Tamże, s. 247.

<sup>75</sup> Tamże, s. 253.

<sup>76</sup> A. Kamrowska, dz. cyt., s. 26.

cyberpunkowych rozgrywa się w „niedalekiej przyszłości”; widz styka się z modą, wyglądem ulicy oraz częściami zestawów komputerowych, które widzi na co dzień lub zna z obserwacji w mediach<sup>77</sup>. Jednocześnie upadek prawa, obyczajów i kształtu życia społecznego powoduje postrzeganie cyberpunkowego miasta jako miejsca nadzwyczaj niebezpiecznego. W świecie postindustrialnym funkcję najwyżej cenionej waluty pełni informacja, a technologia przedstawiona na ekranie służy głównie walce o pozyskanie wiele wartych danych. Funkcjonowanie „nowego pieniądza” powoduje uwikłanie głównego bohatera w walkę o pozyskanie wiedzy, którą można wykorzystać w celu polepszenia swojej sytuacji bytowej. Dla widza taki obraz świata jest zrozumiały i bliski, gdyż obserwowane mechanizmy ekonomiczne, mimo że wypaczone i dostosowane do realiów filmowych, są schematami funkcjonującymi w rzeczywistości mu właściwej<sup>78</sup>.

Zagadnienie postnacionalizmu, stanowiące trzeci główny temat filmów cyberpunkowych, porusza natomiast kwestię budowania tożsamości jednostki w świecie po upadku państw narodowych, w którym to korporacje przejęły władzę<sup>79</sup>. Ich wpływy rozciągają się także na świat wirtualny, definiując przynależność bohatera do danej grupy nie z uwagi na pochodzenie, ale ze względu na ilość i jakość konsumowanych dóbr materialnych oraz niematerialnych. Poza korporacjami o prymat w świecie przyszłości walczą również gangi, a także przedstawiciele subkultur działających w pozyskanych strefach wpływów, próbując stworzyć przeciwwagę dla korporacyjnego monopolu na transfer informacji. Tematyka filmów cyberpunkowych jest więc również związana z przemianami społecznymi wynikającymi z przekształceń technologicznych, a co za tym idzie, pokazaniem na ekranie rezultatu odrzucenia nieadekwatnych, w nowej rzeczywistości, schematów podziału ludzkości na rasy oraz narody<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Jako że kino cyberpunkowe przesiąknięte jest kulturą amerykańską, na ekranie pojawiają się marki produktów (np. w postaci neonów) czy samochody znane z amerykańskich ulic. Przykłady takiego zjawiska można odnaleźć między innymi w filmach: *Łowca androidów* Ridleya Scotta, *Terminator* Jamesa Camerona (USA 1984) czy *RoboCop* Paula Verhoevena (USA 1987).

<sup>78</sup> Przykładem może być coraz większa wartość informacji oraz powstanie wirtualnych walut w grach komputerowych.

<sup>79</sup> Tamże, s. 27.

<sup>80</sup> Tamże.

Prezentując elementy poetyki gatunku, warto przyjrzeć się także konstrukcji miejsc i czasu akcji filmów. Poczynania głównego bohatera zawsze następują w „niedalekiej przyszłości”. W związku z tym cyberpunkowy świat, poza wielkim skokiem technologicznym, nie różni się znacznie od rzeczywistości znanej odbiorcy. W niektórych filmach czas diegetyczny jest precyzyjnie określony, jak w *Łowcy androidów*<sup>81</sup>. Jednak większość twórców unika podania konkretnej daty rozpoczęcia akcji, tak jak robi to na przykład James Cameron w *Terminatorze* (USA 1984). Tytułowy „robot zabójca” przybywa do roku 1984 z „niedalekiej przyszłości”. Można zauważyć, że brak określenia momentu rozpoczęcia akcji nadaje obrazowi filmowemu uniwersalizmu i nie skazuje go na dezaktualizację, a także porównywanie wizji twórcy z tym, co przyniosła historia.

Pisząc o poetyce filmu, warto również zwrócić uwagę na warstwę fabularną<sup>82</sup>. Osią wydarzeń w filmach cyberpunkowych jest walka głównego bohatera z systemem reprezentowanym przez korporacje lub ugrupowania dążące do uzyskania wpływów w cyberprzestrzeni lub w granicach dystopii. „Funkcję” filmowej korporacji może pełnić także rząd danej jednostki terytorialnej czy zrzeszeni członkowie fundamentalistycznej religii. Protagonista może również występować przeciwko ugrupowaniu, do którego należał i z którym wiązały go wcześniej pozytywne relacje. Za przykład może posłużyć film *Burza mózgow*, gdzie główny bohater współpracuje z gronem ekspertów reprezentujących korporacje finansujące laboratoria badawcze. Jednak, aby bronić swoich przekonań, postać opuszcza grupę, stając się wrogiem „systemu”. W powtarzających się schematach fabularnych istotną rolę odgrywają również osoby, które protagonista spotyka na swojej drodze. Postacie drugoplanowe w filmach tego gatunku można podzielić na dwie kategorie. Pierwszą z nich są „informatorzy” i „przewodnicy”, którzy za cenę informacji lub lokalną walutę zgadzają się pomóc protagoniście w osiągnięciu celu. Pełnią funkcję odźwiernych, wprowadzających bohatera do zamkniętego przed nim środowiska lub oferujących mu modyfikację ciała, bez której nie będzie w stanie realizować przedsięwziętej misji. Drugą grupą postaci będą takie,

<sup>81</sup> Czas akcji w *Łowcy androidów* to listopad 2019 roku.

<sup>82</sup> D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York–London 2007.



które potrzebują ochrony protagonisty – są to zazwyczaj bohaterki kobiece<sup>83</sup>. Cyberpunkowe kobiety są ściśle związane z żywiołem cielesności i emocjonalnością, co także można zaobserwować na przykładzie *Łowcy androidów*. Postać replikantki Rachel (Sean Yung), działającej emocjonalnie i zagubionej w poszukiwaniu swojej tożsamości, jest zestawiona tutaj z trzeźwo myślącym detektywem Deckardem (Harrison Ford). Co istotne, główni mężczyźni bohaterowie w sytuacjach wyboru skupiają się na własnych celach i porzucają osoby, których powinni bronić. Przykład może stanowić protagonista *Burzy mózgow*, który, po wielu rodzinnych perypetiach, ostatecznie decyduje się na separację z żoną, wybierając samotną realizację celów badawczych.

Ostatnim istotnym aspektem poetyki gatunku jest scenografia oraz ściśle z nią powiązane elementy ikonograficzne<sup>84</sup>. Ikonografia filmów cyberpunkowych opiera się na wszechobecności przedmiotów powiązanych z technologią: kabli, komputerów i połączonych z nimi urządzeń peryferyjnych, zmodyfikowanych pojazdów i przedmiotów służących do tworzenia cyborgizacji. Jednostki centralne, monitory i ich przedłużenia wypełniają domy bohaterów, laboratoria oraz przestrzeń miejską. Ponadto wyznacznikiem unikalności ikonografii gatunku jest połączenie elementów hi-tech i low-tech. Przedstawicielami grupy zaawansowanych technologii będą mikrochipy oraz „cyberwszczepy”. Mogą to być przedmioty, których egzystencja w momencie powstawania filmu funkcjonowała jeszcze w sferze naukowych marzeń, takie jak przedstawiony w *Burzy mózgow* zestaw do zapisywania i odtwarzania cudzych uczuć oraz wspomnień. Przedmiotami low-tech, pojawiającymi się w obrazach cyberpunkowych, są w głównej mierze komputery i konsole, nazywane przez filmowych hakerów „deckami”. Mimo zaawansowania technologicznego świata przedstawionego, cyberpunkowe komputery są maszynami znanymi odbiorcy obrazu i niepodlegającymi miniaturyzacji. Co istotne, technika przedstawiona w filmach cyberpunkowych jest odczytywana przez krytyków jako czynnik destabilizujący „tradycyjną przestrzeń społeczną i kulturową”<sup>85</sup>, a ukazana ikonografia stanowi również kontekst dla rozważań na temat kondycji ludzkości<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> A. Kamrowska, dz. cyt., s. 62.

<sup>84</sup> D. Bordwell, dz. cyt.

<sup>85</sup> A. Myszala, dz. cyt., s. 55.

<sup>86</sup> Tamże.

Można więc zauważyć, że poetyka filmowego cyberpunka lat 80. jest składową tematów społecznie istotnych, przełożonych przez twórców na powtarzające się schematy fabularne. Wykreowanie klimatu opisywanych obrazów nie byłoby możliwe bez wykorzystania unikalnej kompozycji scenografii i ikonografii, co miało jednocześnie wprowadzać widza w poczucie dezorientacji, jak i czynić filmy łatwymi do odczytania w kontekście przemian świata zewnętrznego.

### Podsumowanie

Cyberpunk jest gatunkiem literackim i filmowym, który zaistniał w latach 80. XX wieku jako wyraz połączenia różnych pól inspiracji twórców oraz potrzeb odbiorców. Cechy konstytuujące gatunek oraz jego poetyka są odzwierciedleniem tematów społecznych aktualnych w tamtych latach – nadziei, obaw i oczekiwań związanych z dynamicznym rozwojem technologii. Cyberpunk odpowiadał odbiorcom na pytanie: jak będzie wyglądało ich życie, kiedy miniaturyzacja komputerów pozwoli na pozbycie się ograniczeń ciała, miejsca zamieszkania i przynależności narodowej. Jednakże skupienie twórców cyberpunkowych na kwestiach naukowych powoduje, że opisywane filmy dezaktualizują się wprost proporcjonalnie do rozwoju świata zewnętrznego. Przedstawione w latach 80. i 90. elementy zestawów komputerowych po roku 2000 wydają się relikdami minionej epoki, a zarysowane w dziełach filmowych wizje przyszłości, które się nie ziściły, nie spełniają już swojej pierwotnej funkcji. Obecnie, na gruncie zachodnim można zaobserwować wyczerpanie formuły gatunku, co zaowocowało powstaniem jego form hybrydycznych, takich jak postcyberpunk.

### Bibliografia

Beard William, *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, Toronto 2006.

Bethke Bruce, *Cyberpunk*, w: *Infinity Plus*, <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm> (dostęp: 11.26.2013).

Bordwell David, *Poetics of Cinema*, New York–London 2007.

- Bukatman Scott, *Blade Runner*, London 2012.
- Bukatman Scott, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, London 1993.
- Cavallaro Dani, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, New York 2001.
- Dery Mark, *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*, New York 1996.
- Dick Phillip K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, London 1999.
- Featherstone Mike, *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, London 1996.
- Frelik Paweł, *Cyberpunk*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 1 (17), s. 120–127.
- Gibson William, *Neuromancer*, Warszawa 1992.
- Haraway Donna, *Manifest Cyborga*, tłum. E. Franus, „Magazyn Sztuki” nr 1 (17), s. 207–211.
- Heuser Sabine, *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*, New York 2003.
- Hocker Janice, *Projecting the Shadow. The Cyborg Hero in American Film*, Chicago 1995.
- Huxley Aldous, *Nowy wspaniały świat*, tłum. B. Baran, Warszawa 2005.
- Kamrowska Agnieszka, „Cyberpunk w filmach Wschodu i Zachodu”, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2006, wydruk komputerowy.
- Kerman Judith, *Retrofitting Blade Runner*, Madison 1991.
- Kiejziewicz Agnieszka, *Shinya Tsukamoto i wyobrażenia cyberpunkowa*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. S. Konefał, Gdańsk 2014, s. 81–97.
- Konefał Sebastian Jakub, *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi w anglosaskiej fantastyce naukowej oraz ich komiksowe i telewizyjne reinterpretacje*, Gdańsk 2013.
- Księżyk Rafał, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, Gdańsk 2013.

Lasek Tomasz, *Homo superior – człowiek i maszyna w literaturze i filmie nurtu cyberpunk*, w: *Człowiek-zwierzę, człowiek-maszyna*, red. A. Celińska i K. Fidler, Kraków 2005, s. 245–254.

McCaffery Larry, *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham 1991.

McHale Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, w: tegoż, *Constructing Postmodernism*, London 1992.

Myszala Agnieszka, *Cyberprzestrzeń–wprowadzenie*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 1 (17), s. 54–79.

Niewiadowski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 250–262.

Radkiewicz Małgorzata, *Gender w humanistyce*, Kraków 2001.

Sterling Bruce, *Przedmowa do „Lustrzanek”*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 1 (17), s. 115–119.

Szylak Jerzy i in., *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011.

Williams Raymond, *Utopia and Science Fiction*, w: *Science Fiction: A Critical Guide*, ed. P. Parrinder, London–New York 2004.

Žižek Slavoj, *Prosimy bez seksu, jesteśmy cyfrowi*, w: tegoż, *O wierze*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008.



Mariusz Koryciński

## Ucieczka w kino? Japiszońskie noce, innocent noirball i nowy klasycyzm

prof. Elżbiecie Przeździeckiej  
oraz prof. Wandzie Pokrzywnickiej

Amerykańskie kino popularne lat 80. XX wieku miało wiele twarzy. Przygodę zapewniały kolejne epizody *Gwiezdných wojen* (1980–1983) oraz trzy części *Indiany Jonesa* (1981–1989) w reżyserii Stevena Spielberga. Sportowe wrażenia oferowały trzy odsłony *Karate Kid* (1984–1989), do tańca zapraszały musicale *Flashdance* Adriana Lynę'a z 1983 roku i o rok późniejszy *Footloose* Herberta Rossa. W przyszłości rozgrywały się *Terminator* Jamesa Camerona (1984) oraz cztery odcinki oryginalnej serii *Star Treka* (1982–1989). Przepelniony magią świat przeszłości otwierały przed widzami *Willow* Rona Howarda (1988) i *Naręczona dla księcia* Roba Reinera (1987). Wśród horroru popularnością cieszyły się slashery: zrealizowano cztery części *Halloween* (1981–1989), pięć *Koszmaru z ulicy Wiązów* (1984–1989), oraz aż osiem *Piątku 13* (1980–1989). Miłośnicy herosów mogli oglądać kontynuację przygód Supermana (1980–1987), dwie odsłony zmagañ Conana Barbarzyńcy (1982, 1984) oraz *Batmana* Tima Burtona (1989). Śmiech stawał się powszechny – nie opuszczał ani *Gliniarza z Beverly Hills* (Martin Brest, 1984), ani młodzieżowego *Klubu winowajców* (John Hughes, 1985), ani nawet *Pogromców duchów* (Ivan Reitman, 1984–1989).

Mimo różnorodności tych, i wielu innych, filmów trudno jest czasami jednoznacznie sklasyfikować je gatunkowo, co paradoksalnie staje się pewną cechą uspołniającą większość produkcji rozrywkowych dziewiętej dekady XX wieku. W Polsce zwrócił na to uwagę Jerzy Płażewski w artykule „*Nowa przygoda*” – *i co dalej?* z 1986 roku. Krytyk odnotował trzy cechy popularnych wówczas dzieł: „odpolitycznienie, parodystyczność i perfekcję techniczną”<sup>1</sup> – przy czym wyłącznie ostatni czynnik wartościował on pozytywnie. Na przełomie 1986 i 1987 roku w „*Sight*

<sup>1</sup> J. Płażewski, „*Nowa Przygoda*” – *i co dalej?*, „*Kino*” 1986, nr 5, s. 37.

& Sound” ukazuje się artykuł *Out of the Blue*, którego autor Terrence Rafferty wskazuje *Gwiezdne wojny* jako wzorzec mieszania gatunków filmowych<sup>2</sup>. Także dla Płażewskiego Lucas, obok Spielberga, jest reżyserem kształującym oblicze kinematografii lat osiemdziesiątych XX wieku<sup>3</sup>.

Jako margines głównego nurtu kina tamtych czasów pojawiają się w eseju *Out of the Blue* trzy produkcje z 1986 roku: *Dzika namiętność* Jonathana Demme’a, *Prawdziwe historie* Davida Byrne’a oraz *Blue Velvet* Davida Lyncha. Nie tylko Rafferty łączył filmy Demme’a i Lyncha, na przykład recenzent „Variety”, pisząc o *Dzikiej namiętności*, przywołał *Po godzinach* i *Blue Velvet*<sup>4</sup>, recenzent „Echa dnia”, pisząc o *Po godzinach*, wspominał zaś *Blue Velvet* i *Dziką namiętność*<sup>5</sup>. Mimo upływu lat te produkcje – obok innych obrazów, między innymi *Żaru ciała* Lawrence’a Kasdana (1981), *Świadka mimo woli* Briana De Palmy (1984), *Ucieczki w noc* Johna Landisa (1985), *Rozpaczliwie poszukując Susan* Susan Seidelman (1985) oraz *Fatalnego zauroczenia* Adriana Lyne’a (1987) – występują w różnych opracowaniach i zestawieniach z kilku względów. Wyodrębnienie i omówienie tych wspólnych cech pomoże lepiej zrozumieć zarówno specyfikę kina tamtych lat, jak i jego związek z historią X muzy.

### Minimalistycznie postmodernistyczny japiszon

...nowoczesny w każdym calu swego ja...\*

Barry Keith Grant w artykule *Rich and Strange: The Yuppie Horror Film* wiąże *Po godzinach* i *Dziką namiętność* oraz *Rozpaczliwie poszukując Susan* i *Fatalne zauroczenie* z wybranymi produkcjami początku lat 90., nazywając je japiszońskimi horrorami (ang. *yuppie horror films*)<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> T. Rafferty, *Out of the Blue*, „Sight & Sound” 1986–1987, Vol. 56, No. 1, s. 31.

<sup>3</sup> J. Płażewski, dz. cyt., s. 35.

<sup>4</sup> Cart., [rec.] *Something Wild*, „Variety’s Film Reviews: 1985–1986” 1987, Vol. 19 [brak numeracji stron].

<sup>5</sup> T. Wiącek, [rec.] *Wielkowiejska dżungla*, „Echo Dnia” 1988, nr 192, s. 10.

\* Ten i następne cytaty rozpoczynające podrozdziały pochodzą z powieści Dominika Damiana *Drugie dno*, zob. D. Damian, *Drugie dno*, Warszawa 1963, s. 42, 155, 5, 189, 288, 7, 63 i 224.

<sup>6</sup> B. K. Grant, *Rich and Strange: The Yuppie Horror Film*, „Journal of Film and Video” 1996, Vol. 48, No. 1–2, s. 4. Wybrane przez Granta filmy z lat 90. to między innymi

Leighton Grist, autor monografii Scorsese, polemizuje z Grantem, uważając, że opisany przez niego nurt miesza dwa odmienne cykle: japiszońskiego koszmaru (ang. *yuppie nightmare*) oraz japiszonów w niebezpieczeństwie (ang. *yuppies in peril*)<sup>7</sup>. Właśnie w ramach tego pierwszego umieszcza *Po godzinach*, obok *Rozpaczliwie poszukując Susan*, *Dzikiem namiętności*, *Blue Velvet*, *Fatalnego zauroczenia* oraz *Frantica* Romana Polańskiego (Francja, USA 1988)<sup>8</sup>. Do rozważań Grista nawiązuje Kelly Konda w eseju zamieszczonym na stronie *We Minored In Film*: pozostając przy określeniu kina japiszońskiego koszmaru, łączy *Po godzinach* z filmem niepojawiającym się we wcześniejszych zestawieniach, a więc z *Ucieczką w noc*<sup>9</sup>.

Akronim terminu Young Urban Professional oznacza młodego, mieszkającego w mieście profesjonalistę. Tak definiował japiszona Dan Rottenberg, który – o czym przypomina Teddy Wayne z „The New York Times” w artykule *Tell-Tale Signs of the Modern-Day Yuppie*<sup>10</sup> – miał na łamach magazynu „Chicago”, w artykule *About That Urban Renaissance...* po raz pierwszy użyć tego terminu:

„Japiszoni” – [...] buntują się przeciwko drętweemu podmiejskiemu stylowi życia ich rodziców. Przy czym nie szukają wygód czy bezpieczeństwa, ale stymulacji, a tę mogą znaleźć tylko w najbar dziej zatłoczonych częściach dużych miast<sup>11</sup>.

Jednak już w trzy lata później dostrzegano w japiszonie nie kogoś szukającego stymulacji, lecz współczesnego karierowicza. W 1983 roku ma premierę prześmiewczy *The Yuppie Handbook* Marissii Piesman

---

*Trujący bluszcz* (reż. K. Shea, 1992) oraz *Sublokatorka* (reż. B. Schroeder, 1992).

<sup>7</sup> L. Grist, *Yuppies in Peril*, w: tenże, *The Films of Martin Scorsese, 1978–1999: Authorship and Context II*, Basingstoke 2013, s. 135.

<sup>8</sup> Tamże, s. 125.

<sup>9</sup> K. Konda, *Into the Night & After Hours: How BB King, John Landis and Martin Scorsese Fit Into the Yuppie Nightmare Cycle*, *We Minored in Film*, <https://weminoredinfilm.com/2015/05/15/into-the-night-after-hours-how-bb-king-john-landis-and-martin-scorsese-fit-into-the-yuppie-nightmare-cycle/> (dostęp: 16.09.2016).

<sup>10</sup> T. Wayne, *Tell-Tale Signs of the Modern-Day Yuppie*, „The New York Times”, [http://www.nytimes.com/2015/05/10/fashion/tell-tale-signs-of-the-modern-day-yuppie.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/05/10/fashion/tell-tale-signs-of-the-modern-day-yuppie.html?_r=0) (dostęp: 16.09.2016).

<sup>11</sup> D. Rottenberg, *About That Urban Renaissance...*, „Chicago”, <http://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/May-1980/Yuppie/> (dostęp: 16.09.2016).



i Marilee Hartley. Dowiadujemy się z niego, że: ulubionymi słowami młodych profesjonalistów są „postmodernizm” i „minimalizm”<sup>12</sup>, styl cenią oni wyżej od wygody<sup>13</sup>, w dobrych restauracjach szukają zaś przede wszystkim „pianisty specjalizującego się w szlagierze *As Time Goes By*”<sup>14</sup>. Przejaskrawienie cechuje już definicję zaproponowaną przez autorki, w której stwierdzają: „[japiszoni] napędzani są aspiracjami do chwały, prestiżu, uznania, sławy, dobrego statusu społecznego, władzy i pieniędzy”<sup>15</sup>.

W Polsce, na łamach „Res Publici” z 1987 roku pojawiły się dwa artykuły o japiszonach: *Czy już jesteś „yuppie”?* pisarza Grzegorza Musiała<sup>16</sup> oraz *Kim jest japiszon?* socjologa Pawła Śpiewaka<sup>17</sup>. Drugi autor tak z perspektywy czasu opisał rodzimego miejskiego profesjonalistę: „Chciał się wyróżniać spośród otoczenia. Ulegał obcym peerelowskiej przaśności nowojorskim modom intelektualnym: psychologii głębi, Azji, mistycyzmowi, buddyzmowi, odkrywał kulturę żydowską”<sup>18</sup>. Do jego eseju powróciła po latach Olga Drenda, autorka książki *Duchologia polska*<sup>19</sup>. W jednym z wywiadów mówiła, że japiszon w ujęciu Śpiewaka przypominał „współczesne marzenia o slow life – rękodzieło, chodzenie boso, kolacje z przyjaciółmi, kuchenne eksperymenty – ale bez pieniędzy i specjalnych perspektyw, za to z licznymi problemami organizacyjno-logistycznymi”<sup>20</sup>.

Z powyższych przykładów wyłania się obraz człowieka, który – niezależnie od szerokości geograficznej – albo chce być kimś więcej, niż jest, albo też osiągnął upragniony status społeczny. Jego dążenia ogra-

<sup>12</sup> M. Piesman, M. Hartley, *The Yuppie Handbook. The State-of-the Art Manual for Young Urban Professionals*, New York 1984, s. 22–23.

<sup>13</sup> Tamże, s. 34.

<sup>14</sup> Tamże, s. 54. *As Time Goes By* – piosenka skomponowana przez Hermana Hupfelda w 1931 roku, wykorzystana w filmie *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

<sup>15</sup> Tamże, s. 12.

<sup>16</sup> G. Musiał, *Czy już jesteś „yuppie”?*, „Res Publica” 1987, nr 6, s. 105–108.

<sup>17</sup> P. Śpiewak, *Kim jest japiszon?*, „Res Publica” 1987, nr 6, s. 109–112.

<sup>18</sup> Paweł Śpiewak (wywiad z Pawłem Śpiewakiem, tekst: Wiktor Świetlik), „Playboy” 2010, nr 4, s. 44.

<sup>19</sup> O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016, s. 55 i 85.

<sup>20</sup> *Olga Drenda: Opowiem wam o duchach transformacji* (wywiad Arka Gruszczyńskiego z Olgą Drendą), gazeta.pl, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,20259722,olga-drenda-opowiem-wam-o-duchach-transformacji.html?disableRedirects=true> (dostęp: 16.09.2016).

niczają się niestety jedynie do podbudowania lub utrzymania swojej pozycji towarzyskiej i kondycji materialnej – nawet jeśli dotyczą kwestii kojarzonych z duchowością. Jest więc powierzchowny, bo i nastawiony wyłącznie na rzeczy, które łatwo mogą dostrzec inni. Co jednak takiego złego przytrafiło się mu wówczas – w latach 80. – że zasługiwało na miano „koszmaru” lub „horroru”?

### Innocent noirball

*A pan, filmowiec, artysta, i dał się tak nabrać.*

Filmy przywoływane przez Granta, Grista i Konde, a także recenzentów piszących o nich w chwili premiery lub później – nie zawsze są łączone ze względu na postać japiszona. Noel Murray zaznacza, że „niektórzy [bohaterowie – M. K.] byli po prostu nieudacznikami, jak Jake Scully ze *Świadka mimo woli*”<sup>21</sup>. Dave Kehr w eseju poświęconym *Ucieczce w noc* – także nie przywołując kategorii japiszona – wiąże film Landisa z *Po godzinach* i *Dzięką namiętnością*<sup>22</sup>. Tym, co zbliża omawiane dzieła – oprócz podobnego typu bohatera, niekoniecznie japiszona – jest bowiem punkt wyjścia fabuły oraz jej określony przebieg. Murray pisze na przykład o „postaci (albo grupie postaci) wpakowującej się w zakazaną przygodę”<sup>23</sup>. Dla Kondy omawiany nurt ukazuje „japiszona – wciągniętego do nieznanego mu świata – będącego zazwyczaj białym mężczyzną kuszonym przez tajemniczą białą kobietę”<sup>24</sup>. Źródłem tego typu schematów należy szukać w klasycznym kinie hollywoodzkim: kryminałach noir, komediach screwballowych oraz tzw. thrillerach innocent-on-the-run (pol. thrillerach o uciekinierze „bez skazy”).

Grist pisze: „Cykl japiszońskiego koszmaru łączy składniki dwóch pozornie przeciwstawianych sobie gatunków: komedii screwballowej i noir”<sup>25</sup>. Do kanonu czarnego kina zalicza się między innymi *Podwój-*

<sup>21</sup> N. Murray, *Back Into The Night: How Superbad Recalls The Restless Soul Of '80s American Movies*, A. V. Club, <http://www.avclub.com/article/back-into-the-night-how-superbad-recalls-the-restl-2019> (dostęp: 16.09.2016).

<sup>22</sup> D. Kehr, *Into the Night*, w: *John Landis*, ed. G. D'Agnolo Vallan, Milwaukie 2008, s. 308.

<sup>23</sup> N. Murray, dz. cyt.

<sup>24</sup> K. Konda, dz. cyt.

<sup>25</sup> L. Grist, dz. cyt., s. 126.

ne ubezpieczenie Billy'ego Wildera z 1944 roku – uznane przez British Film Institute za najbardziej noirowy film jaki powstał<sup>26</sup>, zaś do screwball między innymi komedię Howarda Hawksa *Drapieżne małżeństwo* z 1938 roku<sup>27</sup>.

Jednak cykl ten – tłumaczy dalej Grist – z perspektywy czasu ujawnił także ich podobieństwa. Oba gatunki oscylowały wokół postaci mężczyzn, którzy wciągani są w chaotyczny i nielogiczny świat przez przekraczające normy postaci kobiece: screwballową heroinę i noirową *femme fatale*. [...] Oba gatunki cechują też skomplikowane, zawile intrygi<sup>28</sup>.

Charles Derry w książce *The Suspense Thriller*, poświęconej filmom zainspirowanym twórczością Hitchcocka, zestawia *Ucieczkę w noc* i *Po godzinach* w kontekście nurtu innocent-on-the-run, „zorganizowanego wokół niewinnej ofiary, która wkracza przypadkowo w sam środek międzynarodowej afery”, a następnie „przeżywa szereg przygód”<sup>29</sup>. Także Kehr dostrzega w filmie Landisa wpływ twórczości mistrza suspense: „Autor scenariusza Ron Koslow prawdopodobnie pożycza hojnie z ulubionej struktury Hitchcocka: filmów opowiadających o parze bohaterów połączonej w skutek dzielonej przez nich przygody (*Bogaci i dziwni*, 39 kroków, *Sabotaż*, *Północ – północny zachód*)”<sup>30</sup>. Jak pamiętamy, sformułowanie *Bogaci i dziwni* (ang. *Rich and Strange*) stanowi część tytułu eseju Granta dotyczącego japiszońskiego horroru.

Oto więc najczęstszym bohaterem filmów japiszońskiego koszmaru lub horroru jest mężczyzna, który wie, często tylko pozornie, uporządkowane życie – choć czasami pragnie je zmienić lub czuje się nim znudzony. Zwróćmy teraz uwagę na czynnik wyrywający go z ustabilizowanego świata – kobietę. Może ona mężczyznę niszczyć lub pobudzać do działania. Na początku *Fatalnego zauroczenia* nic nie

<sup>26</sup> *Infographic: What makes a film noir?*, bfi.org.uk, <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/infographic-what-makes-film-noir> (dostęp: 16.09.2016).

<sup>27</sup> W. D. Gehring, *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*, Muncie 1983, s. 3.

<sup>28</sup> L. Grist, dz. cyt.

<sup>29</sup> Ch. Derry, *The Innocent-on-the-Run Thriller*, w: tenże, *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson and London 1988, s. 270.

<sup>30</sup> D. Kehr, dz. cyt. s. 310.

sugeruje obsesji Alex, z którą Dan flirtuje. Ned z *Żaru ciała* nie podejrzewa, że romansując z Matty, daje się jej omamić. Czasami także kobieta stawała się ofiarą: japiszonka Margaret z *Domu gry* (1987) Davida Mameta lub Alva z *Pocałunku wampira* (1988) Roberta Biermana. Audrey z *Dzikiej namiętności* nie chce wprowadzić zguby Paula, jednak nie od razu wyznaje mu prawdę o sobie: początkowo nosi czarną perukę i przedstawia się jako Lulu.

Wizerunek bohaterek niezależnych i przedsiębiorczych, wyłaniający się z wielu filmów tamtych czasów, mógł być reakcją na wypracowywaną przez kobiety, coraz silniejszą pozycję w społeczeństwie i kulturze lat 80. Za kamerą debiutowały: Barbra Streisand (*Jentl*, 1983), Amy Heckerling (*Beztrioskie lata w Ridgmont High*, 1982), Susan Sidelman (*Rozpaczliwie poszukując Susan*) i Penny Marshall (*Jumpin' Jack Flash*, 1986). Karierę muzyczną rozpoczęła Madonna, solowo zaczęły występować Cyndi Lauper, Whitney Houston i Belinda Carlisle. W 1983 roku Alice Walker otrzymała Pulitzera za epistolarną powieść *Kolor purpury*, w 1985 roku projektantka Donna Karan założyła markę odzieżową, w 1986 roku Oprah Winfrey rozpoczęła zaś prowadzenie telewizyjnego show. Amerykańskie gospodynie mogły się uczyć opieki nad domem od Marthy Stewart, stylu od księżniczki Diany, a ironii od Ann Magnuson, performerki z nocnych klubów na przedmieściach Nowego Yorku<sup>31</sup>.

Wspomniane charakteryzacja oraz fałszywe imię Audrey odsyłają do postaci kreowanej przez Louise Brooks w filmie Georga Wilhelma Pabsta *Puszka Pandory* (Niemcy 1929)<sup>32</sup>. Trop ten prowadzi ku refleksji, że część omawianych filmów ukazywała sztuczność świata przedstawionego w powiązaniu z istotą samego kina. *Ucieczka w noc* przynosi scenę, w której Ed Okin, przebywając na terenie studia filmowego, bierze atrapy za prawdziwe przedmioty. Bohater *Świadka mimo woli* nie wie, że raz ogląda swoją sąsiadkę, a raz jej dublerkę. Sztuczność nie musi dotyczyć X muzy, lecz szerzej – sztuki jako takiej. W *Po go-*

<sup>31</sup> M. Dowd, *Youth-Art-Hype: A Different Bohemia*, w: *The Times of the Eighties. The Culture, Politics, and Personalities that Shaped the Decade*, ed. W. Grimes, New York 2013, s. 197.

<sup>32</sup> M. McCarthy, *Surface Sheen and Charged Bodies. Louise Brooks in „Pandora's Box” (1929)*, w: *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, ed. N. Isenberg, New York and Chichester 2009, s. 233.

*dzinach* Paul odwiedza pracownię artystki, która zamienia go w rzeźbę z papier-mâché, Ben z *Blue Velvet* udaje, że śpiewa piosenkę *In Dreams* Roya Orbisona, co stanowi – o czym pisze David Van Leer w *The Queening of America* – przykład „gejowskiego kampu”<sup>33</sup>, a Clifford z *Dzisiejszych dziewczyn* (1986) Jerry’ego Kramera przebiera się za piosenkarza Bruna X. Czasami sztuczność-kicz podkreśla tragiczne położenie bohatera: gdy w *Pocałunku wampira* Petera nie stać na szklane zęby wampira, kupuje on najtańsze, plastikowe kły.

### Saturday Night Horror

*W sobotę wieczorem ogarniał mnie zawsze niepokój.*

W latach 80. część Amerykanów zasiadała nocą przed telewizorem, oglądając programy parodiujące społeczeństwo, którego byli częścią – jak nadawany od 1975 roku *Saturday Night Live* (gdy w skeczu *White Like Me* z 1984 roku autobus opuszczał Afroamerykanin, pozostali, biali pasażerowie zaczęli się bawić) lub sitcom *Świat według Bundych* (1987–1997). Inni korzystali z rozrywek oferowanych przez nocne kluby – choć nie tylko – co widzimy w *Rycerzach hollywoodzkich nocy* (1980) Floyda Mutruxa, *Dzisiejszych dziewczynach*, *Pocałunku wampira* oraz dwóch obrazach z 1988 roku: *Prawie jazdy* Grega Beemana oraz *Poprzedniej nocy* Toma E. Eberhardta. Noc stała się synonimem oderwania od problemów codzienności, substytutem wakacji. Pisał o tym Noel Murray przy okazji filmów „uciekających w noc”: „Najczęściej historie rozgrywają się nocą, lecz nie zawsze. Czasami w trakcie lata, w palącym blasku słońca”<sup>34</sup>.

Czas po zmroku jest kojarzony również z działalnością przestępczą, dlatego „w zachodnim świecie noc rzeczywiście otaczana była przez część prawodawców specjalną troską, zwłaszcza od momentu, gdy zrozumiano, że zasady ustanowione dla czasu dziennego nie obowiązują nocą”<sup>35</sup>. Ed w *Ucieczce w noc* spotyka przedstawicieli perskiej armii, Wo-

<sup>33</sup> D. Van Leer, *The Queening of America. Gay Writers of Straight Fiction*, w: tenże, *The Queening of America. Gay Culture in Straight Society*, New York and London 1995, s. 63.

<sup>34</sup> N. Murray, dz. cyt.

<sup>35</sup> J. Galinier, A. M. Becquelin, G. Bordin i in., *Anthropology of the Night: Cross-Dis-*

*jownicy* (1979) Waltera Hilla opowiadają o rywalizacji miejskich gangów. Noc może kojarzyć się także z aktywnością osób i grup, wymykających się obowiązującym w danej społeczności normom, na przykład subkulturami czy mniejszościami seksualnymi (Paul z *Po godzinach* odwiedza bar, w którym spotyka parę homoseksualistów). Czasami noc służy jedynie do intensyfikacji pewnych wydarzeń, niezależnych od pory dnia: Les z *Prawa jazdy* podróżuje samochodem, choć nie zdał tytułowego egzaminu, bohaterowie *Szaleństwa o północy* (1980) Michaela Nankina i Davida Wechtera szukają skarbu, para z *Cudownej mili* (1988) Steve'a De Jarnatta umawia się na randkę, a ich spotkanie przeradza się w bój o przetrwanie zagłady świata, mającej nastąpić w ciągu najbliższych godzin.

*Rycerze hollywoodzkich nocy* rozgrywają się w przededniu Wszystkich Świętych. Noc, halloweenowa lub nie, jest czasem charakterystycznym dla opowieści grozy. W latach 80. nie brakuje horrorów, których fabułę osadzono głównie po zmroku, jak choćby *Piekielna noc* (1981) Toma DeSimone'a, *Postrach nocy* (1985) Toma Hollanda lub *Noc pęłaczy* (1986) Freda Dekkera. Według Granta japiszoński horror „wykorzystuje zmodyfikowane kody i konwencje klasycznego horroru”<sup>36</sup>. Autor wskazuje kilka elementów omawianego przez siebie nurtu, na przykład uczynienie z japiszońskiego apartamentowca ekwiwalentu starego mrocznego domu (ang. *old dark house*)<sup>37</sup> oraz obecność ludzi-monstrów – Alexa z *Fatalnego zauroczenia* czy Raya z *Dzikiej namiętności*, którzy „zdają się zdumiewająco niepowstrzymani, zupełnie jak ich nadnaturalni odpowiednicy Jason, Michael Myers i Freddy Krueger”<sup>38</sup>.

I choć Grist uważa pierwiastek horroru za marginalny w opisywanym przez Granta nurcie<sup>39</sup>, to łączenie gatunków można interpretować jako część większej całości, mianowicie – strategii odrealniania ekranowej rzeczywistości. Koncepcja ta jest różnorako przez odbiorców rozpoznawana:

---

*ciplinary Investigations*, „Current Anthropology” 2010, Vol. 51, No. 6, s. 833.

<sup>36</sup> B. K. Grant, dz. cyt., s. 5.

<sup>37</sup> Tamże, s. 6. Przykładami filmów, których akcja rozgrywa się w tajemniczych domostwach są na przykład *Stary, mroczny dom* Jamesa Whale'a z 1932 roku oraz jego remake w reżyserii Williama Castle'a z 1963 roku pod tym samym tytułem.

<sup>38</sup> Tamże, s. 7. Wymienieni bohaterowie występują, odpowiednio, w seriach: *Piątku 13-go*, *Halloween* oraz *Koszmaru z ulicy Wiązów*.

<sup>39</sup> L. Grist, dz. cyt., s. 134–136.

dla Aleksandra Ledóchowskiego *Po godzinach* było rodzajem „kina »tripu«, kina halucynacyjnej wyprawy”<sup>40</sup>, o halucynacji pisała Pauline Kael w recenzji *Blue Velvet*<sup>41</sup>; Sergio z *Tipping My Fedora* określił nastroj *Ucieczki w noc* jako „postępujący surrealizm”<sup>42</sup>; krytyk „Ekranu” nadmieniał przy okazji *Frantica*: „Paryż u Polańskiego jest jakby odrealniony, pozbawiony uroku”<sup>43</sup>. Recenzent „The Monthly Film Bulletin”, oglądając *Cudowną miłą* zastanawiał się nawet, czy fabuła filmu nie okaże się snem głównego bohatera<sup>44</sup>. Odrealnienie – rozumiane jako uczynienie czegoś zwyczajnego dziwnym, nierzeczywistym – może kojarzyć się właśnie ze specyfiką snu.

### Jest sennie i odrobinę nierealnie

*Zaczęła hochsztaplerkę. Zaczęła sprzedawać sny.*

Odejdźmy na chwilę od filmów amerykańskich i przyjrzymy się dwóm polskim utworom. Pierwszym jest obraz Tomasza Żygadły *Ćma* z 1980 roku, drugim niezrealizowana nowela *Nocna korekta* autorstwa Jolanty Słobodzian i Marka Kreutza. Złożona do Studia Filmowego „Rondo” w 1984 roku, miała być dwuczęściowym filmem telewizyjnym w reżyserii Słobodzian. Zakończenie noweli stanowi adaptację opowiadania Edwarda Stachury *Pokocham ją siłą woli*<sup>45</sup>, poprzedzające finał wydarzenia zdają się natomiast rozwinięciem wątków opowiadania, przy jednoczesnej zmianie perspektywy z męskiej na kobiecą<sup>46</sup>.

*Ćma* jest zaliczana do kina moralnego niepokoju: polskiego nurtu filmowego datowanego na lata 1976–1981<sup>47</sup>. Rafał Mielczarek w artykule *Rzeczywistość w fazie liminalnej*, zwraca uwagę, że system komu-

<sup>40</sup> A. Ledóchowski, [rec.] *Po godzinach*, „Film” 1990, nr 52, s. 15.

<sup>41</sup> P. Kael, [rec.] *Blue Velvet*, „The New Yorker”, <http://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/blue-velvet> (dostęp: 18.09.2016).

<sup>42</sup> Sergio, *Into the Night (1985) – Tuesday’s Overlooked Film*, w: *Tipping My Fedora*, <https://bloodymurder.wordpress.com/2015/06/02/into-the-night-1985-tuesday-overlooked-film/> (dostęp: 18.09.2016).

<sup>43</sup> J. Skwara, [rec.] *Amerikanin w Paryżu*, „Ekran” 1989, nr 33, s. 6.

<sup>44</sup> P. Strick, *Miracle Mile*, [rec.] „Monthly Film Bulletin”, February 1991, s. 52.

<sup>45</sup> E. Stachura, *Pokocham ją siłą woli*, w: tenże, *Się*, Zakrzewo 2010, s. 176–188.

<sup>46</sup> J. Słobodzian, M. Kreutz, *Nocna korekta* (maszynopis o sygnaturze 2260 przechowywany w bibliotece Filмотeki Narodowej).

<sup>47</sup> M. Kornatowska, *Nurt moralnego niepokoju*, w: tenże, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 174.

nistyczny – przez bezproduktywne rytuały i puste slogany – kształtował świat propagandy, funkcjonujący obok prawdziwego życia. Twórcy osadzali więc akcję filmów na prowincji, szukając prawdy z dala od ośrodków władzy<sup>48</sup>. Według krytyka Krzysztofa Mętraka ukazywali oni między innymi kwestie „manipulacji jednostką ludzką [...] charakter związków międzyludzkich i więzi społecznych, dwuznaczne konsekwencje wynikające z procesu tzw. awansu społecznego”<sup>49</sup>. Mariola Jankun-Dopartowa, autorka szkicu *Falszywa inicjacja bohatera*<sup>50</sup>, pisała: „Bohaterem tego kina jest człowiek, który przejrzał. Zrozumiał, że prawdziwa inicjacja społeczna jest dopiero przed nim”<sup>51</sup>. Reprezentatywnymi filmami kierunku są *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy i *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego z 1976 roku oraz *Wodzirej* (1977) Feliksa Falka, *Aktorzy prowincjonalni* (1978) Agnieszki Holland i *Amator* (1979) Krzysztofa Kieślowskiego<sup>52</sup>.

Film *Zygadły* opowiada o Janie, radiowcu, prowadzącym nocną audycję *Radiotelefon*. Program opiera się na rozmowie z dzwoniącymi do rozgłośni słuchaczami, spowiadającymi się ze swoich problemów. W pewnym momencie Jan mówi o sobie, że czuje się „jak śmietniczka, do której każdy może wszystko wrzucić i pójść sobie dalej”, podczas gdy on zostaje z cudzymi bólami. Kryzys zawodowy nakłada się na skomplikowane prywatne relacje tej postaci, dzielącej życie między żoną i byłą żoną a kochanką.

Ołą, główną bohaterkę *Nocnej korekty*, poznajemy w chwili, gdy wychodzi ze szpitala po nieudanej próbie samobójczej. Jako że cierpi na bezsenność, zatrudnia się w tytułowej korekcie, obejmując stanowisko redaktorki językowej. Poprzednio na jej miejscu pracowała Anna, która odeszła z powodu tajemniczej choroby. Ola już podczas pierwszego dyżuru poznaje Dziennikarza – wkrótce odrzuci jego zaloty, nie

<sup>48</sup> K. Mętrak, *Kino „moralnego niepokoju”*, w: tenże, *Po seansie*, Warszawa 1988, s. 87.

<sup>49</sup> R. Mielczarek, *Rzeczywistość w fazie liminalnej. „Kino moralnego niepokoju” jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego*, „Folia Sociologica” 2008, nr 33, s. 229–233.

<sup>50</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa i M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 89–121.

<sup>51</sup> Taż, *Aktorzy w teatrze życia codziennego*, w: taż, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000, s. 115.

<sup>52</sup> M. Kornatowska, dz. cyt., s. 174–175.



będąc w stanie związać się z kimś, kogo nie darzy miłością.

Jak widzimy, praca jest – przynajmniej częściowo – przyczyną problemów Jana, dla Oli okazuje się natomiast sposobem na bezsenność, będącą prawdopodobnie efektem rozterek nękających kobietę już wcześniej. Bez względu na różnice w genezie kłopotów postaci, tryb ich życia ulega odwróceniu – noc staje się dla nich czasem działalności zawodowej. I ta sytuacja ma, w większym lub mniejszym stopniu, przełożenie na formę obu dzieł.

Film *Zygadły* – sfotografowany przez jego brata, Jacka – został zrealizowany na taśmie czarno-białej. Dla Tadeusza Lubelskiego ten zabieg pogłębiał sens tytułu odsyłający do, przestarzałego obecnie, użycia słowa „ćma” jako określenia ciemności. Historyk pisał: „[...] nocne życie rozmówców Jana oznaczało cały obszar spraw nieoficjalnych, związanych z rozmyciem kryteriów, niejawnością procedur”<sup>53</sup>. Ciemność jako czasoprzestrzeń rozwoju akcji, jak i element poetyki filmowej przywodzi na myśl noir. Jan pali dużo papierosów, a światło – wpadające do studia przez zasłonięte żaluzjami okno – kładzie się na ścianie podłużnymi pasami. Mimo tych tropów twórcy nie wspominali o inspiracjach jakimkolwiek gatunkiem, uważając po prostu, że obraz czarno-biały – jako trudniejszy w realizacji – stanowi dla nich większe wyzwanie<sup>54</sup>.

„Różne rzeczy dzieją się z człowiekiem...”<sup>55</sup> – ostrzega Olę pierwszego dnia pracy jej przełożona. Biura nocnej korekty, gdzie pracują kobiety, sąsiadują z drukarnią – światem mężczyzn. Dlatego hałas maszyn, przypominający cykanie świerszczy, miesza się z czytanimi na głos artykułami, a krzyki z cichym łkaniem. „Jest sennie i odrobinę nierealnie”<sup>56</sup>, podsumowują panującą tam atmosferę Słobodzian i Kreutz. W jednej ze scen Dziennikarz z Olą trafiają do przyhotelowej restauracji: ich rozmowę zakłóca lot bezgłowej kury, a surrealizm tej sytuacji podkreśla umieszczone w karcie dań „poule à la Buñuel”<sup>57</sup>. W *Ćmie* natomiast

<sup>53</sup> T. Lubelski, *Epoka moralnego niepokoju*, w: tenże, *Historia Kina Polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 399–400.

<sup>54</sup> I. Łepkowska, *Światło. O realizacji filmu Ćma Tomasza Zygadły*, „Film. Magazyn ilustrowany” 1979, nr 47, s. 6.

<sup>55</sup> J. Słobodzian, Marek Kreutz, dz. cyt., s. 7.

<sup>56</sup> Tamże, s. 8.

<sup>57</sup> Luis Buñuel – hiszpański reżyser kojarzony z surrealizmem. Autor krótkometrażowego *Psa andaluzyjskiego* (Francja, 1929), przy okazji którego współpracował z Salvadorem Dalím. Poule - fr. kura.

powraca scena snu lub wyobrażenia Jana, w którym widzi on zadymione i nienaturalnie oświetlone pomieszczenie studia radiowego, na środku którego stoi framuga od drzwi – nieobecna tam w rzeczywistości.

Jednym z przewijających się wątków *Nocnej korekty* jest motyw gry, udawania: bohaterka przygląda się reklamie Lotto, gra w karty z byłym mężem, a przebywając w hotelu, dostrzega peruki i sztuczne wąsy tamtejszych pracowników. Flirtującego z nią Dziennikarza zbywa słowami: „[...] niezbyt dobrze wyuczył się pan swoich kwestii”<sup>58</sup>. Zygadło przedstawia zaś scenę, w której psycholog radzi Janowi, ażeby ten zdystansował się od swojej pracy, bo „aktor, który płacze na scenie prawdziwymi łzami, nie jest zawodowcem”. Obie te kwestie dialogowe mogą sugerować, że kontakty międzyludzkie przypominają teatr: ludzie odgrywają przed sobą określone role. W *Nocnej korekcie* rozpoznanie to zdaje się prowadzić ku relacjom damsko-męskim, w *Ćmie* natomiast – ku sprawom zawodowym, co wcale nie wyczerpuje różnorodnych sposobów interpretacji tych utworów.

Gdy w jednej ze scen Ola odkrywa, że Anna nie żyje, z adapteru dobiegają dźwięki *Pietruszki*. Balet Igora Strawińskiego – opowiadający o marionetce, która na czas karnawału ożywa i zakochuje się – koresponduje zarówno z problemami Anny, jak i Oli. Ta pierwsza – choć pragnęła obnażyć się przed innym człowiekiem – dostrzegła w sobie wyłącznie „pustkę” i obawiała się, że nikt jej z tego względu nie pokocha. Drugą wciąż męczyło pytanie: jaka siła pozwala ludziom żyć? Nie znajdując w sobie tej siły, nie potrafiła również zaradzić swoim bólowi.

Tak oto tematyka życia i śmierci oraz trudnych relacji międzyludzkich zbliża niezrealizowany projekt Słobodzian i Kreutza do kina moralnego niepokoju, zwłaszcza jeśli spojrzymy nań oczami Janusza Skwary, dla którego było to „kino niepokoju egzystencjalnego”<sup>59</sup>. Zarówno *Nocna korekta*, jak i *Ćma* zdradzają także podobieństwa z opisywanymi filmami amerykańskimi – choć teoretycznie ich twórców dzieliło wiele: szerokość geograficzna, kultura i historia.

Mając w pamięci również nieporównywalną specyfikę odmiennych ustrojów politycznych: demokratycznych Stanów Zjednoczonych i komunistycznej podówczas Polski, warto zastanowić się nad

<sup>58</sup> J. Słobodzian, M. Kreutz, dz. cyt., s. 11.

<sup>59</sup> J. Skwara, *Kino moralnego niepokoju?*, „Argumenty” 1980, nr 42, s. 8–9.

punktami stycznymi, potwierdzającymi uniwersalizm kina moralnego niepokoju i filmów japiszońskich. W końcu oba nurty ukazywały człowieka w jego środowisku zawodowym oraz kładły nacisk na rozdźwięk między szeroko pojętym fałszem a tym, co wydaje się nam prawdziwe. Przypominały także, jak niepewny bywa raz wypracowany status życiowy, i że pełną niespodzianek inicjacją społeczną możemy przejść w każdej, nawet tej najmniej oczekiwanej, chwili.

### **Człowiek zmarginalizowany**

*W panu od urodzenia tkwiła absurdalność.*

*Ćma* i *Nocna korekta* zawierają sceny ukazujące spotkanie wszystkich ważniejszych bohaterów. U Słobodzian i Kreutza dzieje się to podczas onirycznej sekwencji w przyhotelowym ogrodzie. U Zygadły chodzi o scenę finałowego posiłku, którą można odczytać następująco: Jan wrócił z sanatorium, gdzie zdystansował się od problemów dnia codziennego, co – prawdopodobnie – pozwoliło mu odzyskać równowagę zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. W tym miejscu dotykamy sedna omawianych filmów: czym dla bohaterów są wydarzenia ukazywane na ekranie? Czy przeżywane przez nich przygody wpływają na ich osobowość, życie, relacje z innymi? Dave Kehr pisze:

Zarówno u Scorsese, jak i u Demme'a bohaterowie wpadają w kłopoty zwabieni obietnicą seksu. I za złamanie trzeciego przykazania zostają ukarani. Bohater Landisa, Ed Okin nie jest ani karany, ani poddawany próbom; jego przygoda wywodzi się z jego wyobraźni i daje mu wytchnienie<sup>60</sup>.

Oto więc droga, którą pokonują postaci filmowe, wpływa na nie w różny sposób, choć jej schemat jest podobny. Aby wyjaśnić to zagadnienie, odwołajmy się do przemyśleń Arnolda van Gennepa i Victora Turnera. Pierwszy z nich opisał obrzędy przejścia, na przykład z jednego stanu do drugiego. Następnie zaś omówił trzy fazy, które się na te obrzędy

<sup>60</sup> D. Kehr, dz. cyt., s. 308.

składają: wyłączenia, okresu przejściowego i włączenia<sup>61</sup>. Turner, idąc za van Gennepem, zwrócił uwagę, że osoby znajdujące się w fazie liminalnej – a więc już po separacji, lecz jeszcze przed ponownym włączeniem – cechuje zawieszenie pomiędzy stanami, wyrażające się choćby w ciemności, biseksualności lub odludziu. I właśnie wtedy powstaje *communitas*, „model społeczeństwa pozbawionego struktury”, wspólnota równych jednostek poddanych tym samym prawom fazy zawieszenia<sup>62</sup>. Po przejściu fazy liminalnej jednostki ponownie włączone do społeczności potrafią w niej funkcjonować dzięki zdolnościom pozyskanym w czasie zawieszenia lub na skutek dokonanej podówczas przemiany.

W omawianych filmach bohaterowie z własnej chęci (jak Jeffrey z *Blue Velvet*) albo będąc mniej lub bardziej do tego zmuszeni (jak Ed z *Ucieczki w noc* czy Richard z *Frantica*) uczestniczą w wydarzeniach wyrrywających ich z ustabilizowanego życia. Często są z niego wyłączeni symbolicznie, przez odebranie im czegoś, co łączyło ich z poprzednim stanem: Ed musi rozstać się z samochodem; Paul z *Po godzinach* gubi pieniądze; Charlie z *Dzikiem namiętności*, którego Lulu przykuwa do łóżka, traci niezależność. Dorothy maluje Jeffreyowi usta, umownie odbierając mu męskość, Richard musi zmierzyć się z porwaniem żony.

Następnie postaci wspólnie z kimś pokonują różne trudności: Ed z Dianą, Charlie z Audrey, Jeffrey z Sandy, Richard z Michelle, Chris ze swoimi podopiecznymi. Niejednokrotnie osoby te łamią prawo (na przykład Charlie nie płaci rachunku w restauracji), działają pod osłoną nocy (jak Ed i Diana, Chris z podopiecznymi) lub robią coś, co nie było częścią ich dotychczasowego życia, na przykład Ed negocjuje z szefową irańskiej mafii, Charlie walczy z demonicznym Rayem, Jeffrey i Richard zamieniają się w detektywów, Chris śpiewa bluesową piosenkę. W trakcie pokonywanych wspólnie przeszkód wytwarza się między postaciami więź, a przez to – wspólnota doświadczeń.

Na skutek powodzenia podejmowanych przez bohaterów działań zmiane ulega albo ich życie (Paul odkrywa w sobie utajoną „dzikość”, Ed prawdopodobnie porzuci niewierną żonę i zostanie z Dianą), albo

<sup>61</sup> A. Van Gennep, *Klasyfikacja obrzędów*, w: tenże, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Warszawa 2006, s. 36.

<sup>62</sup> V. Turner, *Liminalność i „communitas”*, w: tenże, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa 2010, s. 115–117.

ich sposób postrzegania życia (Paul prawdopodobnie zaakceptuje swoją pracę). Czasami wracają oni do poprzedniego – zakłóconego różnymi wydarzeniami – stanu, na przykład Richard odzyskuje żonę, a Dorothy – swojego synka. Zakończenie pewnego cyklu i początek nowego podkreślają kłamry fabularne: Ed ogląda w telewizji reklamę Cala Worthingtona zarówno na początku, jak i na końcu filmu. Restauracja jest miejscem zarówno pierwszego, jak i finałowego spotkania Charliego i Lulu, Jake ze *Świadka mimo woli* wyobraża sobie alternatywne życie, leżąc w trumnie na planie filmu, *Frantic* rozpoczyna i kończy długa jazda kamery na autostradzie, podobnie jak *Pocałunek wampira* – panorama Manhattanu o zmroku.

Zestawienie *Nocnej korekty* i *Ćmy* z filmami amerykańskimi pozwala wskazać zarówno ich różnice, jak i podobieństwa. Elementy takie jak – opozycja światła i mroku, prawdziwości i sztuczności oraz mieszanie konwencji – niekoniecznie występują w każdej omawianej produkcji czy zawsze z równą mocą. W większości filmów przywoływanych przez Granta, Grista, Konde i Murray'a oraz w *Ćmie* pełnią jednak podobną funkcję: są czynnikami ułatwiającymi inicjację, przypominającymi Turnerowską fazę zawieszenia. Z tego względu obrazy te można określić jednym mianem: filmów o inicjacji.

*Nocnej korekty* raczej nie możemy interpretować w świetle ustaleń Turnera, ponieważ Ola nie przechodzi metamorfozy, nie zmienia się – Słobodzian i Kreutz dążą do stopniowego odkrywania, kim jest ich bohaterka. Obecne w noweli składniki fabularno-wizualne związane z ciemnością i grą służą podkreśleniu tego zamysłu – spełniają więc funkcję inną niż w omawianych produkcjach amerykańskich.

Jankun-Dopartowa, aby opisać schemat obrazów określanych mianem moralnego niepokoju, sięga po *Morfologię bajki* Włodzimierza Proppa. Zastosowana przez nią analogia ułatwia znalezienie amerykańskim nurtom odpowiednika na ich rodzimym gruncie. Może nim być gatunek coming-of-age (pol. gatunek ukazujący osiągnięcie dojrzałości), w którym – jak wyjaśnia Don Lort w książce *Coming of Age* – „dziecko lub nastolatek osiąga krytyczny punkt zwrotny lub w jego życiu dochodzi do wydarzenia, powodującego utratę niewinności”<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> D. Lort, *Coming of Age: Movie & Video Guide*, Laguna Hills 1997, s. 7.

Przynależące doń filmy pokazują – na co zwracają uwagę Parley Ann Boswell i Paul Loukides, autorzy opracowania *Reel Rituals* – rytuały przejścia, którym jest poddawana młodzież<sup>64</sup>. Przykłady tego gatunku w latach 80. obejmują między innymi *Szesnaście świeczek* (1984) Johna Hughesa, *Stan przy mnie* (1986) Roba Reinerja oraz *Stowarzyszenie umarłych poetów* (1989) Petera Weira<sup>65</sup>. Do ich poprzedników zalicza się między innymi *Czterysta batów* (Francja 1959) François Truffauta, *Absolwenta* (1967) Mike’a Nicholasa, *Ostatni seans filmowy* (1971) Petera Bogdanovicha (1971)<sup>66</sup> oraz rozgrywające się w ciągu jednej nocy – *Amerykańskie graffiti* (1973) George’a Lucasa<sup>67</sup>.

Jednak czy zakończenia wszystkich omawianych filmów o japi-szońskiej inicjacji należy czytać dosłownie? Być może jest tak, że Paul z *Po godzinach*, wracając do pracy – skapitulował? Przywołajmy finał *Ćmy*: czy pobyt Jana w sanatorium rzeczywiście mu pomógł – analogicznie jak przygoda Eda z *Ucieczki w noc* mogła wyleczyć go z bezsenności? „Bohater dawał się przeciągać na stronę dnia, »normalniał«” – te słowa Tadeusza Lubelskiego pasowałyby do zakończenia *Po godzinach*, choć opisywały film *Zygadły*. Dla historyka zwieńczenie *Ćmy* było jednak szydercze, nawiązujące do *Osiem i pół* (Włochy 1963) Federico Felliniego<sup>68</sup>.

W czołówce *Blue Velvet* najpierw oglądamy sielskie widoki małego miasteczka, by później zajrzeć między źdźbła trawy, gdzie czają się robaki. W finale drozd – jak mówiła Sandy: symbol miłości – trzyma w dziobie właśnie robaka. Optymistyczna interpretacja mogłaby brzmieć następująco: oto miłość zwyciężyła zło czające się pod kolorową powierzchnią rzeczywistości. Krytyk Piotr Maksymczak dostrzega tu jednak nuty ironii: przecież u Lyncha dobro karmi

<sup>64</sup> P. A. Boswell, Paul Loukides, *The Ritual Occasions of Childhood*, w: *Reel Rituals: Ritual Occasions from Baptisms to Funerals in Hollywood Films, 1945–1995*, ed. P. A. Boswell and P. Loukides, Bowling Green 1999, s. 25–42.

<sup>65</sup> R. Uytendwilligen, *The 25 Best Coming-of-Age Movies of The 1980s*, <http://www.tasteofcinema.com/2016/the-25-best-coming-of-age-movies-of-the-1980s/> (dostęp: 25.09.2016).

<sup>66</sup> T. Aquino, J. Wood, M. Barone i in., *The Best Coming-of-Age Movies of AllTime*, <http://www.complex.com/pop-culture/2013/08/best-coming-of-age-movies-of-all-time/> (dostęp: 20.09.2016).

<sup>67</sup> D. Lort, dz. cyt., s. 20.

<sup>68</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 400.

się złem<sup>69</sup>. Podobnie metaforyczne, choć już jawnie pesymistyczne, jest przesłanie *Cudownej mili*. U De Jarnatta bohater na początku zwiedza wystawę wymarłych gatunków, by w finale umrzeć na terenie tego muzeum i samemu – w kontekście przedstawionej zagłady – stać się przedstawicielem wygasłego rodzaju.

### **Ewa chodzi nocą po ulicach z szeroko zamkniętymi oczami**

*Czy pan otrzymał dziś z „Iluzjonu” honorarium  
za Ewa nie chce spać?*

Bez względu na zasygnalizowane tu wątpliwości, analizowane filmy często były odczytywane przez krytyków i komentatorów w zbliżony sposób. Przy okazji *Ćmy* pisano: „[...] we współczesnej cywilizacji [...] autentyczne więzi między ludźmi ustępują miejsca potokom nic nieznaczących słów”<sup>70</sup> („Gazeta Wyborcza”); „to film o samotności najdotkliwiej odczuwanej przez współczesnego mieszkańca bloków, o zagrożeniu izolacją”<sup>71</sup> („Życie Warszawy”). Rafał Marszałek zestawiał dzieło Zygadły z powieścią *Pani samotnych serc* Nathanaela Westa, wydaną w 1933 roku, nadmieniając o „dobie kryzysu wartości”<sup>72</sup>. Dla Grista nurt japiszońskiego koszmaru „sugeruje obecność napięć pod patriarchalną fasadą pewności siebie, jawności i entuzjazmu połowy lat 80. w USA”<sup>73</sup>. „Rozdarcie między stabilizacją a anarchią jest widoczne [...] w życiu społecznym Stanów Zjednoczonych”<sup>74</sup> – utrzymywał Tadeusz Wiącek, zainspirowany seansem *Dzikiej namiętności*. Magdalena Lengren na łamach „Kultury” charakteryzowała bohatera *Po godzinach* tymi słowy: „Podobnie jak my wszyscy, prowadzi [on – M. K.] żywot iluzoryczny, kłamliwy, płynny, bezimienny, fragmentaryczny, banalny, powszechny – telewizyjno-ga-

<sup>69</sup> P. Maksymczak, [rec.] *Droga przez piekło*, „Gazeta Lubuska” 1987, nr 305, s. 4.

<sup>70</sup> W. Świeżyński, [rec.] *Ćma*, „Gazeta Telewizyjna” nr 73, dodatek do „Gazety Wyborczej” z dnia 26 marca 1999 roku, s. 4.

<sup>71</sup> M. Dipont, [rec.] *Wentyl bezpieczeństwa*, „Życie Warszawy” 1980, nr 248, s. 7.

<sup>72</sup> R. Marszałek, [rec.] *Usługi dla ludności: naprawa serc*, „Zwierciadło” 1980, nr 46, s. 14.

<sup>73</sup> L. Grist, dz. cyt., s. 125–126.

<sup>74</sup> T. Wiącek, [rec.] *Dzika namiętność*, „Echo Dnia” 1988, nr 108, s. 10.

zetowy<sup>75</sup>. Charles Derry, porównując obraz Scorsese z *Ucieczką w noc*, zauważał: „Oba filmy w wyraźny sposób oddają wrażliwość epoki Regana, którą cechowała kultura narcyzmu”, przy czym film Landisa „odmawia ukazania moralnych konsekwencji czynów bohaterów; zdaje się ich celebrować i wspierać w dążeniu do upragnionego celu, zapewniając jednocześnie, że są inteligentni i atrakcyjni”<sup>76</sup>.

Czytając niektóre interpretacje, można odnieść wrażenie, że lata 80. wyróżniały się na tle innych epok swoim kryzysowym charakterem, lub że stanowiły niemal apogeum trwającego od lat kryzysu. A przecież ich autorzy nie różnili się od swoich poprzedników – przynajmniej jeśli chodzi o pesymistyczny stosunek do własnej epoki. Co ciekawe – stosunek ten ujawniał się często w recenzjach filmów podobnych tym z lat 80.

W 1923 roku ma premierę niemiecki dramat *Ulica* Karla Grunego. Jest to opowieść o mężczyźnie, który zamiast zjeść kolację u boku żony, wychodzi z mieszkania i szwenda się nocą po mieście. Kilka lat później powstaje *9:25. Przygoda jednej nocy* (Polska 1929). Film Ryszarda Biskego i Adama Augustynowicza nie zachował się wprawdzie do dzisiejszych czasów, znana jest jednak jego fabuła: młoda dziewczyna zostawia swoją rodzinę, by podróżować u boku nieznanego mężczyzny<sup>77</sup>. W drugiej połowie lat 50. Tadeusz Chmielewski realizuje komedię *Ewa chce spać*. Jego bohaterka, spóźniwszy się do akademika, szuka dla siebie zastępczego noclegu. Początek lat 60. przynosi siódmy film pełnometrażowy Michelangelo Antonioniego zatytułowany *Noc* (Włochy 1961), pod koniec XX wieku powstaje zaś ostatni obraz Stanleya Kubricka, *Oczy szeroko zamknięte* (USA, Wielka Brytania 1999). Obaj twórcy skupiają się w swoich dziełach na problemach współczesnych rodzin, ukazując wycinek z ich życia, obejmujący – u Włocha dzień i noc, u Amerykanina dwa dni i dwie noce.

Siegfried Kracauer zwraca uwagę na zmianę, jaka zaszła w społeczeństwie Republiki Weimarskiej, w której obraz Grunego powstał, a jaką można mierzyć przeobrażeniami samego kina: *Gabinet doktora Caligari* (Niemcy 1920) Roberta Wienego miał według niego zachęcać do buntu jednostki, podczas gdy *Ulica* przedstawia mieszkańca ukara-

<sup>75</sup> M. Lengren, [rec.] *Między życiem a fikcją*, „Kultura” 1987, nr 47, s. 12.

<sup>76</sup> Ch. Derry, dz. cyt., s. 316–317.

<sup>77</sup> W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 232.



nego za chęć przygody<sup>78</sup>. Refleksja ta, wyrażona na stronicach książki *Od Caligario do Hitera*, pokazuje, że dla Kracauera filmami takimi jak obraz Grunego, była wybrukowana ulica prowadząca Niemców wprost ku nazizmowi. Podobnie jak *Ulica* kończyła się 9:25. *Przygoda jednej nocy*, określona przez Antoniego Słonimskiego – w kontrze do pozytywnej recenzji Marii Jehanne Wielopolskiej – „ponurą brednią”<sup>79</sup>: bohaterka Biskego i Augustynowicza wracała schorowana do swojego męża<sup>80</sup>.

Po zakończeniu II wojny światowej Niemcy zostały podzielone, Polska w nowych granicach trafiła natomiast pod władzę komunistów. Cenzura nad Wisłą zelżała około 1956 roku: wtedy też Chmielewski zrealizował swoją komedię. *Ewa chce spać* – mimo iż zawierała elementy surrealizmu i burleski<sup>81</sup>, interpretowana była właśnie w kontekście panującego wówczas ustroju. Zbigniew Pitera pisał na łamach „Filmu”, że jest „utworem bardzo polskim, tkwi korzeniami w naszej rzeczywistości, jej punkt wyjścia jest realistyczny”<sup>82</sup>. W chwili premiery *Oczu szeroko zamkniętych* od wojny minęło ponad pół wieku, a przecież Kubrick – adaptując *Jak we śnie* – sięgnął jeszcze wcześniej, bo do prozy Artura Schnitzlera, jak mówił Tomasz Raczek, „wyrażającego problemy schyłku cesarstwa austro-węgierskiego”<sup>83</sup>. Dla Jana Olszewskiego część z tych problemów pozostała aktualna, skoro – po zobaczeniu filmu – ostrzegał: „Uwaga! – żyją wśród nas kobiety spragnione przeżyć erotycznych, niemogące ich zaspokoić w warunkach społecznie usankcjonowanych”<sup>84</sup>. Podobnie nieprzedawnione musiały być dla Antonioniego spostrzeżenia Hermanna Brocha, o którego książce *Lunatycy* rozmawiają bohaterowie *Nocy*. Zdaniem Jakuba Lichańskiego powieść ta pokazuje, iż „nasz świat rozmył się całkowicie, rozsypał się i stał się (...) snem, w którym zaczynamy się błąkać”<sup>85</sup>. Przez jej pry-

<sup>78</sup> S. Kracauer, *Od buntu do kapitulacji*, w: tenże, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk 2009, s. 112–116.

<sup>79</sup> A. Słonimski, 1929, w: tenże, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, Warszawa 2007, s. 175.

<sup>80</sup> W. Banaszkiewicz, W. Witczak, dz. cyt.

<sup>81</sup> *Jak rozpętałem polską komedię filmową. Tadeusz Chmielewski w rozmowie z Piotrem Śmiałowskim*, Warszawa 2012, s. 77.

<sup>82</sup> Z. Pitera, [rec.] *Ewa chce spać*, „Film. Magazyn Ilustrowany” 1964, nr 25, s. 7.

<sup>83</sup> *Zeppelin z prezerwatywy. Rozmawiają Zygmunt Kałużyński i Tomasz Raczek*, „Wprost” 1999, nr 51, s. 110.

<sup>84</sup> J. Olszewski, *Od snów do czynów*, „Film” 1999, nr 11, s. 40.

<sup>85</sup> *Lunatycy Hermanna Brocha*, cykl *Finezje literackie*, odc. 2, w: *Ninateka*, <http://>

zmat można interpretować nie tylko dzieło Włocha, lecz także zapatrywania niektórych recenzentów i reżyserów na współczesną kulturę.

Przywołane filmy łączą nie tylko podobieństwa w ich interpretacji, lecz także pokrewieństwo formy. Oprócz nocy, ich wspólnym mianownikiem staje się miejska przestrzeń. Może to być miasto baśniowe – jak u Chmielewskiego, w którym policjant gra w klasy, lub neorealistyczne – jak pełen ubogich zaułków Mediolan u Antonioniego. Czasami metropolia staje się sceną grozy: gdy bohater Grunego mija na ulicy kobietę, jej twarz przypomina przez moment trupią czaszkę. Mężczyźni z *Ulicy* oraz *Oczu szeroko zamkniętych* wiodą podobne, ustabilizowane życie, zakłócone na chwilę nieprzewidywanymi przygodami. Obu te przygody zresztą raczej rozczarowują, zachęcając do powrotu na łono rodziny. Rozdźwięk między oczekiwaniami a rzeczywistością, lub też może między subiektywnym odbiorem rzeczywistości a jej obiektywnym statusem podkreśla Kubrick, najpierw nadając swojemu filmowi kryminalny sztafaż, by w finale podważyć sens domniemanej intrygi. Chmielewski także dystansuje się od wykreowanego świata, pokazując ekipę realizującą film *Ewa chce spać*. Zbliżony zabieg stosuje później choćby Peter Bogdanovich w komedii *No i co doktorku?* (1972): gdy para głównych bohaterów spotyka się na pokładzie samolotu, obsługa włącza pasażerom bajkę z królikiem Bugsem, którego ulubione powiedzenie brzmi „What’s Up, Doc?” (pol. „No i co, doktorku?”).

Nowela Schnitzlera oraz powieść Brocha odsyłają nas do początku XX wieku oraz przełomu wieków XIX i XX. Aby zrozumieć stulecie naznaczone dwiema wojnami światowymi warto cofnąć się do stulecia go poprzedzającego. XIX-wieczne malarstwo przynosi popularność nokturnów: nastrojowych obrazów ukazujących zmrok lub noc. Oczywiście samo zainteresowanie ciemnością w malarstwie jest starsze i obejmuje choćby twórców barokowych jak Georges de la Tour<sup>86</sup>, czy renesansowych jak Giovanni Savoldo<sup>87</sup>. Tyle że obecne na ich obrazach płomie-

---

ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1998-lunatycy-hermanna-brocha-odc-2 (dostęp: 18.09.2016).

<sup>86</sup> Zob. J. Thuillier, *The Advent of the Night Pictures*, w: tenże, *Georges de La Tour*, Paris 2003, s. 115–119.

<sup>87</sup> Zob. M. Gregori, *Caravaggio and Lombardy: A Critical Account of the Artist’s Formation*, w: *Painters of Reality: The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy* (katalog wystawy), red. A. Bayer, New Haven and London 2006, s. 36.

nie rozświetlające alkowy, w XIX wieku zajęły lampy i miejskie ulice, co obserwujemy na nokturnach z monachijskiego i paryskiego okresu Aleksandra Gierymskiego<sup>88</sup>. Historyk i pisarz Tadeusz Cegielski opracowaniem pod tytułem *Detektyw w Krainie Cudów* przypomina specyfikę ówczesnych metropolii: obok fabryk i biur kwitła przestępczość, a jednostka mogła łatwo zniknąć w tłumie zalewającym ulicę<sup>89</sup>. Wspomina także modny wtedy styl życia, charakterystyczny dla flanera. „To nie tylko próżniak i strojniś” – pisze autor kryminału *Głowa* – „To również włóczęga i spacerowicz”<sup>90</sup>, dla którego „Nocna wędrówka ulicami miasta jest (...) metodą poznania; poznania nie tyle samego miejsca, co żyjących w nim ludzi oraz ich niewidocznych w blasku dnia spraw”<sup>91</sup>.

Bohaterowie dziewiętej dekady XX wieku zdają się być krewnymi flanera: zarówno *Dzisiejsze dziewczyny* – szukające nocnych rozrywek, jak i Paul, Ed, Jake, Richard czy Chris – poznający niebezpieczeństwa miast i miasteczek. Rozwój zjawisk o masowej skali, przypadający na wiek XIX, naprowadza nas na trop związany nie tylko ze źródłami zjawisk częściowo opisywanych w filmach z lat 80., ale także możliwymi przyczynami określonej interpretacji tych utworów.

### Kryzys kategorii kryzysu

*To pan nie wie, że w 1929 zaczął się światowy kryzys i bezrobocie, i narastanie fali?...*

W 1963 roku ukazuje się – w ramach tzw. serii „Z jamnikiem” wydawnictwa Czytelnik – powieść *Drugie dno*. Historia przedstawiona przez Dominika Damiana skupia się na kilku dniach z życia Melchiora Fausta – dekoratora filmowego, urodzonego w Zaduszkach 1929 roku. Podczas jednego z weekendów zostaje on słomianym wdowcem: choć obawia się sobotnich wieczorów, postanawia wyjść do restauracji. Po

<sup>88</sup> Zob. E. Clegg, *Miasto nocą. Aleksander Gierymski w Monachium i Paryżu*, w: *Aleksander Gierymski 1850–1901* (katalog wystawy), red. Z. Jurkowlaniec, M. Porajska-Hałka i M. Jurkiewicz, Warszawa 2014, s. 32–37.

<sup>89</sup> T. Cegielski, „Człowiek tłumy” i nocni spektatorzy, w: tenże, *Detektyw w Krainie Cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Warszawa 2015, s. 122–123.

<sup>90</sup> Tamże, s. 125.

<sup>91</sup> Tamże, s. 124.

powrocie z nocnej eskapady nie może się doszukać wynagrodzenia za swój ostatni film *Ewa nie chce spać* (Sic), znajduje za to ciało nieznanym kobiecie ułożone w wannie. Od tego momentu mają miejsce nieoczekiwane sytuacje: zwłoki znikają z łazienki, a bohater poznaje oszustkę matrymonialną, podobno sprzedającą sny. Większość osób, które spotyka na swojej drodze, należy do Tajnej Organizacji Nonsensowców, w skrócie: TON. Znakiem rozpoznawczym jej członków jest sposób wypowiedzania się: tajemniczy, sugerujący ukryte znaczenia. Wkrótce okazuje się, że przygody Melchiora stanowiły próbę, mającą wydobyć tkwiącą w nim absurdalność. Nie zostaje on jednak uwolniony od zarzutu zabójstwa: stać się ma bowiem emisariuszem TON-u na zakłady penitencjarne w całym kraju.

Sama postać Dominika Damiana skrywa drugie dno, ponieważ ktoś taki naprawdę nie istniał – był to pseudonim Adama Bahdaja, autora książek dla młodzieży *Podróż za jeden uśmiech* i *Wakacje z duchami*, przeniesionych na ekran telewizyjny przez Stanisława Jędrykę. Omawiany kryminał – choć lepiej pasuje doń określenie antykryminał – łączy z powieściami młodzieżowymi tego pisarza specyficzny język bohaterów: w wypadku *Wakacji z duchami* stylizowany na warszawski socjolekt, w wypadku *Drugiego dna* przypominający styl Gombrowicza lub Witkacego. Tytułowe sformułowanie prawdopodobnie symbolizuje bezzasadność doszukiwania się ukrytych znaczeń sztuki, ponieważ czasami jest ona tych znaczeń pozbawiona. Dlatego właśnie jeden z wątków powieści przedstawia historię pustego fortepianu – co może być nawiązaniem do „kompozycji” Johna Cage’a 4’33”<sup>92</sup>. Jeśli zgodzić się na taką interpretację, metodą Damiana staje się w *Drugim dnie* surrealizm, realizujący się między innymi w nietypowych skojarzeniach – pusty fortepian jak „pusta” sztuka. Pojawia się nawet żart, zastosowany po latach przez Słobodzian i Kreutza: bar pod Trupkiem oferuje „nóżki wieprzowe à la Gustaw Holoubek”<sup>93</sup>, konsumowane przez Melchiora wraz z setką czystej.

<sup>92</sup> 4’33” – utwór amerykańskiego kompozytora awangardowego Johna Cage’a z 1952 roku, złożony wyłącznie z pauz. Oznacza to, że żaden instrument nie ma być wykorzystywany w jego odegraniu, a muzyką staje się dzięki temu cisza i przypadkowe odgłosy z sali koncertowej.

<sup>93</sup> D. Damian, dz. cyt., s. 124.

Opisując spotkanie ze znajomymi, główny bohater wyznaje: „U Karinie Midajskiej było towarzystwo in-te-le-ktu-al-ne [...]. Nawet weschnienia były intelektualne”<sup>94</sup>. O słynnym kompozytorze wyraża się zaś następująco: „Miałem przed sobą człowieka tak uduchowionego, że nie mieścił się w trzech wymiarach”<sup>95</sup>. Ulubionym filmem „towarzystwa” okazuje się *Zeszłego roku w Marienbadzie* (Francja, Włochy 1961) Alaina Resnais’go, który „włazi brutalnie zabłoconymi butami w samo sedno duszy ludzkiej”<sup>96</sup>, a ulubionym słowem – partykuła „poniekąd”. Przypomina się postać Barbary Wolańskiej, jednej z bohaterek dylogii filmowej *Kogel Mogel* Romana Załuskiego z końca lat 80. Nadużywa ona, w nieodpowiednich kontekstach, partykuły „jakby”, co owocuje komizmem słownym. I tak, gdy odwiedza po raz pierwszy dom znajomych, zwraca się do męża słowami: „Roman, tu jest jakby luksusowo!”.

Portretowani przez autora *Drugiego dna* intelektualiści nie różnią się nazbyt od japiszonów z artykułów Śpiewaka i Musiała czy książki Pieseman i Hartley. Ich wspólną cechą staje się uleganie, jak to określił Śpiewak, „mód intelektualnym”<sup>97</sup>. Do mód tych można zaliczyć między innymi kryzysomanię: dostrzeganie w cywilizacji i jej wytworach znamion upadku, także sztuki. Leszek Kopciuch wspomina w książce *Kryzysy, kreatywność i wartości*, że „to właśnie w wieku XX [...] zaczęło dominować pesymistyczne przeświadczenie o kryzysowym stanie kultury zachodniej”<sup>98</sup>. Jedną z przyczyn upatrywania kryzysów w kulturze są uprzedzenia względem masowości. Zwróćmy uwagę: przytoczone wcześniej fragmenty recenzji *Ćmy* nie dotyczyły wcale kontekstu komunistycznego – z czym mieliśmy do czynienia jeszcze w latach 50. przy okazji *Ewa chce spać* – lecz raczej zagadnień ponadnarodowych. Takich, które interesowały też Grista, Wiącka, Lengren i Derry’ego, a więc na przykład stabilizacji, dobrobytu czy mass-mediów.

Poeta i tłumacz Stanisław Barańczak w eseju *Słowo-perswazja-kultura masowa* wspomina, że krytyka masowości Nietzschego, Ruskina, Ortegi y Gasset, Spenglera, MacDonalda i Hausera zyskała miano

<sup>94</sup> Tamże, s. 44.

<sup>95</sup> Tamże, s. 200.

<sup>96</sup> Tamże, s. 45.

<sup>97</sup> *Paweł Śpiewak* (wywiad z Pawłem Śpiewakiem, tekst: Wiktor Świetlik).

<sup>98</sup> L. Kopciuch, *Kryzysy a „dehumanizacja”*, w: tenże, *Kryzysy, kreatywność i wartości*, Lublin 2015, s. 89.

„arystokratycznej”, zakładającej degradowanie wysokich wzorców przez kulturę masową<sup>99</sup>. Jej ślady odnajdujemy choćby u Musiała, piszącego w eseju *Czy już jesteś „yuppie”?*, że młodzi profesjonalści „cali są z Formy, przez Formę i dla Formy [...]. Kochał ich Gombrowicz, sam yuppie w przedwojennej Warszawie [...]. I przewidział (wcześniej Ortega y Gasset) beznadziejne skarlenie form”<sup>100</sup>.

Mimo podobieństw *Drugiego dna* i eseju *Kim jest japiszon?* łatwo można wskazać podstawową między nimi różnicę: Śpiewak okazuje się, w przeciwieństwie do Damiana, łaskawszy w ocenach. Trudno się dziwić, w końcu przyznał po latach, trawestując powiedzenie Flauberta: „Japiszon to ja”<sup>101</sup>. Kevin L. Ferguson w tekście *The Yuppies and the Yuckies* przytacza rozważania Jane Feuer, lokującej twórczynię *The Yuppie Handbook* pośród tych, „którzy wiedzieli, że są japiszonami, ale nie potrafili się do tego przyznać, i w zamian wyśmiewali innych japiszonów za wspólnie wyznawane wartości”<sup>102</sup>. Podobne spostrzeżenia pojawiają się na gruncie kina: William J. Palmer w książce *The Films of the Eighties* cytuje Tony’ego Hoffmana, dla którego Spielberg i Lucas są japiszonami, zawdzięczającymi swoją pozycję wysokim zyskom z dystrybucji ich filmów<sup>103</sup>.

W świetle powyższych ustaleń dodatkowego znaczenia – drugiego dna – nabierają następujące fakty: eseje Musiała i Śpiewaka są wariacją na temat *The Yuppie Handbook* (Musiał wspomina ten podręcznik wprost). Grant, określając japiszона, odwołuje się do definicji Piesserman i Hartley<sup>104</sup>. Okazuje się, że część zacytowanych badaczy i komentatorów, piszących o japiszonach, widzi tę figurę w przejaskrawiony sposób: patrząc oczami auterek satyrycznej książki.

I o ile rozważania Feuer mogą być interpretowane jako podanie w wątpliwość intencji tych, którzy parodiowali japiszonów, o tyle John Hammond w artykule *Yuppies* idzie jeszcze dalej: zastanawia się bo-

<sup>99</sup> S. Barańczak, *Słowo-perswazja-kultura masowa*, „Twórczość” 1975, nr 7, s. 44–45.

<sup>100</sup> G. Musiał, dz. cyt., s. 108.

<sup>101</sup> P. Śpiewak, dz. cyt., s. 41.

<sup>102</sup> K. L. Ferguson, *The Yuppies and the Yuckies: Anxieties of Affluence*, w: tenże, *Eighties People: New Lives in the American Imagination*, Basingstoke, New York 2016, s. 86.

<sup>103</sup> W. J. Palmer, *The Yuppie Texts*, w: tenże, *The Films of the Eighties. A Social History*, Carbondale and Edwardsville 1995, s. 281.

<sup>104</sup> B. K. Grant, dz. cyt., s. 5.

wiem, czy produkcje o młodych miejskich profesjonalistach ukazywały istniejącą grupę społeczną, czy też może stanowiły wynik sprawnego marketingu<sup>105</sup>. Jeśli przyjmiemy, że japiszoni w ogóle nie istnieli – przynajmniej tacy, jakich znamy z telewizji czy złotego ekranu – możemy poczuć się jak protagonista *Ucieczki w noc*. Otóż gdy Ed odwiedza studio filmowe, opiera się o mur, który – okazawszy się atrapą – ustępuje pod jego ciężarem. Metaforyczne odczytanie tej sceny może brzmieć następująco: bohater, stosując doświadczenia wywiedzione ze swojego życia, oczekiwał, iż kino – skoro często odzwierciedla rzeczywisty świat – rzadzić się będzie tymi samymi, co świat realny, prawami. Innymi słowy – kino uśpiło czujność Okina, oszukało go. Stało się czynnikiem stabilizującym ustrukturyzowany model społeczeństwa, do którego należał Ed przed rozpoczęciem swojej przygody. Podobnie filmy o japiszonach – osłabiły czujność ich odbiorców, karząc wierzyć widzom w prawdziwość ekranowych bohaterów.

Można jednak interpretować tę samą scenę przy użyciu tych samych założeń Turnera, uzyskując odmienne wnioski: oto sztuka, ukazując samoświadomość, uczy dystansu do siebie wszystkich tych, którzy traktują ją jako nośnik obiektywnej prawdy, a w dalszej perspektywie – zachęca do samodzielnego myślenia. Wyrażającego się choćby w sceptycznej lekturze niektórych recenzji oraz analiz poświęconych X muzie. Interpretację taką motywują zakończenia: *Drugiego dna* – w którym opisane wydarzenia są prawdopodobnie snem Melchiora, *Świadka mimo woli* – w którym intryga kryminalna okazała się wizją Jake'a, czy wreszcie wspomniany już finał *Oczu szeroko zamkniętych*. W latach 80. nie brak produkcji zwodzących widzów pozorami obiektywizmu ekranowej rzeczywistości, a później podważających jej status – choć nie zawsze sugerujących, że oglądaliśmy sen – co obserwujemy choćby w *Labiryncie* (USA, Wielka Brytania 1986) Jima Hensona, *Niekończącej się opowieści* (USA, RFN 1984) Wolfganga Petersena oraz *Przygodach małego Nemo w krainie snów* (Japonia, USA 1989) Masami Haty i Williama T. Hurtza. Osobne miejsce zajmuje cykl *Koszmaru z ulicy Wiqzów* – czyniący z marzenia sennego alternatywną rzeczywistość podobną matrixowi.

<sup>105</sup> Zob. J. L. Hammond, *Yuppies*, „Public Opinion Quarterly” 1986, Vol. 50, No. 4, s. 487–501.

Przypomnijmy w tym miejscu jeszcze spostrzeżenia Ledóchowskiego, Kael oraz Sergio, doszukujących się w filmach Scorsese, Landisa i Lyncha cech halucynacji oraz surrealizmu. André Breton pisał w 1924 roku, na kartach pierwszego *Manifestu surrealizmu*: „Ciagle żyjemy pod władzą logiki”<sup>106</sup>. Ten sam rok przynosi inną deklarację, autorstwa Karela Teigeego, zatytułowaną *Poetyzm*, w której czeski artysta pisze, iż „jesteśmy głodni indywidualnej wolności”, po czym dodaje: „pracujący obywatel chce żyć po prostu jak istota ludzka”<sup>107</sup>. Jeśli więc przyjmiemy, że codzienność Eda, Paula, Jeffreya oraz Williama była logiczna, to ich przygody – pozbawione takiej logiki, lub też: rządzone logiką podobną logice snu – mogą stanowić wyraz ukrytej tęsknoty postaci za czymś stłumionym. Bohaterowie Damiana oraz wspomnianych produkcji De Palmy, Kubricka oraz Hensona, Petersena, Haty i Hurtza – choć popełniali senne lub wyobrażone błędy, to przecież właśnie dzięki nauce płynącej z bezpiecznej, bo nierzeczywistej, przygody, otrzymali szansę, by w rzeczywistości tych błędów nie popełnić.

A czyż w podobnej sytuacji nie są widzowie, pogrążeni w mroku sali kinowej?

### Zakończenie: nowy klasycyzm albo kino jest snem

*Mam dosyć Butora, Ionesco, Becketta, Pintera,  
podświadomości, psychoanalizy, drugiego dna...*

W 1993 roku Jacques Derrida publikuje książkę *Widma Marksa*, w której przedstawia koncepcję *hauntology*. Dziesięć lat później Mark Fisher zastosuje tę kategorię w kontekście muzyki<sup>108</sup>, a Olga Drenda – najpierw na blogu, później w *Duchologii polskiej* – odwoła się do niej, by opisać nadwiślańską transformację ustrojową. Rok 2008 to czas, gdy do wolnego dostępu trafia książka *Remix*, której autor Lawrence Lessig opisuje kulturę remiksu

<sup>106</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 62.

<sup>107</sup> K. Teige, *Karel Teige's Poetism (1924)*, w: *Modernist Architecture*, <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/21/karel-teige%E2%80%99s-%E2%80%9C-poetism%E2%80%9D-1924/> (dostęp: 10.08.2016).

<sup>108</sup> M. Fisher, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*, „Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture” 2013, Vol. 5, No. 2, s. 42–55.



– polegającą na wykorzystaniu istniejących form w celu stworzenia odrębnych, nowych dzieł. Rok 2011 przynosi książkę *Retromania* Simona Reynolds, opatrzoną znaczącym podtytułem: *Uzależnienie popkultury od jej własnej przeszłości*. Wspólnym mianownikiem wymienionych tu teorii jest – w mniejszym lub większym stopniu – przeświadczenie o przemożnym wpływie wytworów czasu przeszłego na to, co terażniejsze.

Amerykańskie kino popularne lat 80. w dużej mierze proponowało rozrywkę zbudowaną z form już wypracowanych, czasami niesłusznie kojarzonych z minionymi. Do noir nawiązywały nie tylko *Ucieczka w noc* czy *Blue Velvet*, lecz także, określane mianem neo-noir: *Łowca androidów* (Hongkong, USA, Wielka Brytania 1982) Ridleya Scotta<sup>109</sup>, *Życie i umrzeć w Los Angeles* (1985) Williama Friedkina<sup>110</sup> oraz *Harry Angel* (Kanada, USA, Wielka Brytania 1987) Alana Parkera<sup>111</sup>. Do komedii screwballowej nie sięgali wyłącznie reżyserzy *Po godzinach* czy *Dzikiej namiętności*, lecz również na przykład Jay Sandrich i Garry Marshall, twórcy komedii z Goldie Hawn, odpowiednio: *Jak za dawnych, dobrych czasów* (1980)<sup>112</sup> oraz *Dama za burtą* (1987)<sup>113</sup>. Hitchcockowskie reminiscencje przynoszą *Frantic*<sup>114</sup> i *Świadek mimo woli*<sup>115</sup>, a ponadto: *Ostatni uścisk* Jonathanna Demme'a z końca lat 70.<sup>116</sup>, *Czwarty człowiek* (Holandia 1983) Paula Verhoevena<sup>117</sup>, a także *Hanki Panki czyli ważna sprawa* (1982) Sidneya Poitiera, *Płaszcz i szpada* (1984) Richarda Franklina oraz *Jumpin' Jack Flash*<sup>118</sup>.

<sup>109</sup> S. Doll, G. Faller, *Blade Runner and Genre: Film Noir and Science Fiction*, „Literature Film Quarterly” 1986, Vol. 14, Issue 2, s. 89–100.

<sup>110</sup> E. Gallafent, *Worlds Without Consequence: Two Versions of Film Noir in the 1980s*, w: *Neo-noir*, ed. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck, London and New York 2009, s. 75–89.

<sup>111</sup> J. J. Abrams, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. M. T. Conard, Lexington 2007, s. 11.

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> [rec.] *Overboard* [brak inf. o aut.], w: *Variety*, <http://variety.com/1986/film/reviews/overboard-1200427160/> (dostęp: 18.09.2016).

<sup>114</sup> J. Maslin, *Film: “Frantic”, From Polanski* „The New York Times”, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE6DA173AF935A15751C0A96E948260> (dostęp: 19.09.2016).

<sup>115</sup> Ch. Dumas, *How to Operate the Hitchcock Machine*, w: tenże, *Un-American Psycho: Brian DePalma and the Political Invisible*, Bristol and Chicago 2012, s. 60–64.

<sup>116</sup> M. Sragow, *Jonathan Demme: on the Line*, w: *Jonathan Demme: interviews*, ed. R. E. Kapsis, Jackson 2009, s. 21.

<sup>117</sup> D. Keesey, *Paul Verhoeven*, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo 2005, s. 82.

<sup>118</sup> Ch. Derry, dz. cyt., s. 272.

Zastosowanie istniejących nurtów i mieszanie ich w obrębie jednego dzieła nie stanowi jednak o wyjątkowości ówczesnej kinematografii, ponieważ podobne tendencje pojawiały się już wcześniej – tyle że były domeną poszczególnych twórców. Karl Grune łączył w latach 20. realizm z ekspresjonizmem<sup>119</sup>, Tadeusz Chmielewski w latach 50. czerpał z doświadczeń René Claira i Jacquesa Tatięgo<sup>120</sup>, a na początku lat 70. Peter Bogdanovich filmem *No i co, doktorku?* składał hołd komedii screwballowej. Wymieńmy w tym miejscu także dzieła odsyłające do produkcji z lat 80., rozgrywających się w trakcie jednej nocy: *Nocną randkę* (2010) Shawna Levyęgo, *Szaloną noc* (2011) Michaela Dowsego oraz *Supersamca* (2007) Grega Mottoli – którego premiera zainspirowała Noela Murray'a do napisania eseju o filmach „uciekających w noc”<sup>121</sup>.

Tym więc, co wyróżnia kino dziewiątej dekady XX wieku, jest skala popularności strategii zakładającej wykorzystanie w nowy sposób istniejących nurtów. I to popularności zarówno wśród reżyserów i producentów – jako twórców strategię tę eksplorujących, jak i samej widowni – jako strategii tej odbiorców. Dlatego właśnie owa taktyka została dostrzeżona i przez Płażewskiego, i przez Raffertyęgo. Tyle że obaj – w różnym stopniu – wartościowali ją negatywnie. W celu jej opisanania warto używać terminu nienacechowanego, jakim jest klasycyzm filmowy.

Termin ten można rozumieć dwojako. W węższym znaczeniu będzie oznaczać czerpanie z kina klasycznego, w szerszym – z funkcjonujących gatunków, poetyk czy nawet konkretnych filmów, bez względu na czas ich powstania. Nie równa się on nigdy kopiowaniu wzorców, lecz ciągłemu ich modyfikowaniu, co potwierdzają choćby mechanizmy tworzenia sztuki, dostrzegalne w wielu produkcjach dziewiątej dekady XX wieku: osadzanie fabuły we współczesności przy jednoczesnym użyciu poetyk i gatunków kojarzonych z innymi epokami.

Klasycyzm uświadamia, że sztukę buduje się zarówno z tego, co indywidualne – przynależne własnemu doświadczeniu, jak i z tego, co zbiorowe – stanowiące część doświadczenia innych artystów. Teraź-

<sup>119</sup> S. Kracauer, dz. cyt., s. 114.

<sup>120</sup> *Jak rozpętałem polską komedię filmową...*, s. 68–69. René Clair – francuski reżyser, między innymi *Pod dachami Paryża* (Francja, 1930). Jacques Tati – francuski aktor i reżyser, autor między innymi *Wakacji pana Hulot* (Francja, 1953).

<sup>121</sup> N. Murray, dz. cyt.

niejszość spotyka się w nim z uniwersalnością. Jeśli bowiem forma od czasu niezależna – co nie znaczy, że czasem niepodyktowana – pozwala opowiedzieć o bieżących problemach, to i problemy w niej i przez nią wyrażone nie mogą ograniczać się wyłącznie do „tu i teraz”. I rzeczywiście, Musiał pisał: „Japizm jest stary jak cywilizacja i jak jej wielkie miasta; termy rzymskie nie były niczym innym, jak miejscem spotkań yuppies”<sup>122</sup>. Także dla Beaty Świerczewskiej, autorki opracowania *W poszukiwaniu tożsamości, czyli pieszko po miejskim bruku flaner* „jako postać uosabiająca zespół konkretnych cech istniał od zawsze”<sup>123</sup>.

Reżyserzy tych filmów, które można zaliczyć do nurtu japiszońskiej inicjacji – chcąc ukazać wady współczesnego im człowieka – posługiwali się gatunkami kojarzonymi z bohaterem wyrwanym z rytmu życia, a następnie wkraczającym w nieznaną mu świat. A ten stanowił najczęściej zaprzeczenie codzienności, a więc stanu uporządkowania. I dzięki obserwacji przeciwieństwa czegoś, łatwiej jest nam dostrzec prawdziwą naturę negowanego przedmiotu. Struktura przegląda się wówczas w antystrukturze, a będący ich częścią człowiek – zyskuje szansę przemiany. Tak właśnie sposób życia japiszonów, ufundowany często na nieodpowiednich dążeniach, zostaje odbity w świecie obnażającym jego iluzoryczność i nietrwałość.

Dlatego wiele filmów z lat 80. częściowo odzwierciedlało ówczesnego człowieka, częściowo go zaś karykатуrowało. Przy czym karykaturalność sama w sobie nie musi być oceniana negatywnie. Sztuka polega przecież często na wyostrzeniu elementów prawdziwych lub wyobrażonych – w czym przypomina senne marzenie. Ważne jest, aby dokonywać wyważonych interpretacji. Pisarz i publicysta Stefan Kisielewski, recenzując *Ewa chce spać*, zauważył: „Jeśli uznamy, że każde dzieło sztuki [...] automatycznie odzwierciedla rzeczywistość [...], to jaki wniosek wyprowadzimy z takich filmów francuskich jak *Czerwona oberża czy Ri, fi, fi?* Zapewne, że Francja to kraj zbrodniarzy i sadystów”<sup>124</sup>. Kino bywa zwierciadłem rzeczywistości, jest jednak lustrem

<sup>122</sup> G. Musiał, dz. cyt., s. 108.

<sup>123</sup> B. Świerczewska, *W poszukiwaniu tożsamości, czyli pieszko po miejskim bruku. Flâneur oraz idea flânerie na przestrzeni dziejów – zarys problematyki*, Opole 2014, s. 21.

<sup>124</sup> S. Kisielewski, *Remanenty kanikularne (III)*, „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 28, s. 8. Kisielewski odwołuje się do komedii *Czerwona oberża* w reżyserii Claude’a Autant-Lary z 1951 roku oraz czarnego dramatu Julesa Dassin *Rifi*

popękanym. Owo zniekształcenie czyni zeń sztukę, zaś zapomnienie o jego dwoistości, zawęży istotę X muzy.

W pierwszej części trylogii Roberta Zemeckisa *Powrót do przyszłości* (1985) Marty McFly podróżował do lat 50. XX wieku, a więc czasu, w którym przyszli na świat bądź wychowali się reżyserzy, kształtujący oblicze kina lat 70. i 80. – Lucas, Demme, Spielberg, Landis oraz Zemekis. Być może mieszała oni gatunki dlatego, że buntowali się przeciwko „arystokratyzmowi” niektórych reżyserów czy komentatorów, sprzeciwiających się synkretyzmowi gatunkowemu, ukazywaniu świata wyobraźni, czerpaniu inspiracji z literatury pulpowej i komiksów? Tym, co pomogło owym twórcom w odniesieniu sukcesu, były – nieprzedstawiane w kontekście japiszonów jako pozytywny czynnik – pieniądze, czy szczególnie: kapitalizm. W latach 80. odnotowujemy popularyzację rodzących się już w poprzednich dekadach zjawisk: blockbusterów<sup>125</sup>, merchandisingu<sup>126</sup> oraz przemysłu wideo<sup>127</sup>. Poniekąd właśnie dzięki kapitalizmowi, jakby mimochodem, pewne strategie artystyczne stały się bliskie milionom ludzi na całym świecie. Choć oczywiście nie wszystkie powstające wtedy filmy można uznać za klasycystyczne.

W końcu – kino lat 80. miało wiele różnych twarzy.

*Koło zataczali nie tylko japiszoni, lecz także ja, gdy szukałem scenariusza Nocnej korekty. Zacząłem od biblioteki Filmoteki Narodowej, później wyruszyłem w podróż, by do biblioteki wrócić. Dziękuję tym, których po drodze spotkałem: Annie Kowalczyk, pani Katarzynie Surmiak-Domańskiej, prof. Piotrowi Zwierzchowskiemu oraz panom Adamowi Wyżyńskiemu i Krzysztofowi Berłowskiemu z biblioteki FN.*

---

z 1955 roku. Pierwsza z produkcji, zrealizowana na podstawie noweli Honoriusza Balzaca, opowiada o seryjnych mordercach, druga zaś, oparta na powieści Augusta Le Bretona, rozgrywa się w środowisku kryminalistów.

<sup>125</sup> R. Maltby, *Hollywood Cinema. Second Edition*, Malden, Oxford, Carlton 2003, s. 160–161. Blockbuster – film, którego dystrybucja przynosi bardzo wysoki dochód, pomnażając kwotę przeznaczoną na jego produkcję i promocję.

<sup>126</sup> M. Adamczak, *Model hollywoodzki – funkcjonowanie*, w: tenże, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audio-wizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010, s. 65–68. Merchandising – działalność marketingowa opierająca się na licencjonowaniu znaków towarowych czy postaci z filmów, wykorzystanych w innym kontekście niż pierwotny, na przykład wizerunek postaci z filmu na okładce zeszytu szkolnego.

<sup>127</sup> R. Maltby, *Video and New Markets*, w: tenże, dz. cyt., s. 191–205.

### Bibliografia

Abrams Jerold J., *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. M. T. Conard, Lexington 2007, s. 7–20.

Adamczak Marcin, *Model hollywoodzki – funkcjonowanie*, w: tenże, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010, s. 29–74.

Aquino Tara, Wood Jennifer, Barone Matt i in., *The Best Coming-of-Age Movies of All Time*, <http://www.complex.com/pop-culture/2013/08/best-coming-of-age-movies-of-all-time/> (dostęp: 20.09.2016).

Banaszkiewicz Władysław, Witczak Witold, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Warszawa 1989.

Barańczak Stanisław, *Słowo–perswazja–kultura masowa*, „*Twórczość*” 1975, nr 7, s. 44–59.

Boswell Parley Ann, Loukides Paul, *The Ritual Occasions of Childhood*, w: *Reel Rituals: Ritual Occasions from Baptisms to Funerals in Hollywood Films, 1945–1995*, ed. P. A. Boswell and P. Loukides, Bowling Green 1999, s. 25–42.

Breton André, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 55–102.

Cart., [rec.] *Something Wild*, „*Variety’s Film Reviews: 1985–1986*” 1987, Vol. 19 [brak numeracji stron].

Cegielski Tadeusz, „*Człowiek tłum*” i *nocni spektatorzy*, w: tenże, *Detektyw w Krainie Cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Warszawa 2015, s. 122–130.

Clegg Elizabeth, *Miasto nocą. Aleksander Gierymski w Monachium i Paryżu*, w: *Aleksander Gierymski 1850-1901* (katalog wystawy), red. Z. Jurkowlaniec, M. Porajska-Hałka i M. Jurkiewicz, Warszawa 2014, s. 32–37.

Damian Dominik, *Drugie dno*, Warszawa 1963.

Dipont Małgorzata, [rec.] *Wentyl bezpieczeństwa*, „*Życie Warszawy*” 1980, nr 248, s. 7.

Derry Charles, *The Innocent-on-the-Run Thriller*, w: *The Suspense*

*Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson and London 1988, s. 270–320.

Olga Drenda: *Opowiem wam o duchach transformacji* (wywiad Arka Gruszczyńskiego z Olgą Drendą), *gazeta.pl*, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,20259722,olga-drenda-opowiem-wam-o-duchach-transformacji.html?disableRedirects=true> (dostęp: 16.09.2016).

Doll Susan, Faller Greg, *Blade Runner and Genre: Film Noir and Science Fiction*, „*Literature Film Quarterly*” 1986, Vol. 14, Issue 2, s. 89–100.

Dowd Maureen, *Youth-Art-Hype: A Different Bohemia*, w: *The Times of the Eighties. The Culture, Politics, and Personalities that Shaped the Decade*, ed. W. Grimes, New York 2013.

Dumas Chris, *How to Operate the Hitchcock Machine*, w: tenże, *Un-American Psycho: Brian De Palma and the Political Invisible*, Bristol and Chicago 2012, s. 47–71.

Ferguson Kevin L., *The Yuppies and the Yuckies: Anxieties of Affluence*, w: tenże, *Eighties People: New Lives in the American Imagination*, Basingstoke, New York 2016, s. 79–108.

Fisher Mark, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*, „*Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*” 2013, Vol. 5, No. 2, s. 42–55.

Gallafent Edward, *Worlds Without Consequence: Two Versions of Film Noir in the 1980s*, w: *Neo-noir*, ed. M. Bould, K. Glitre and G. Tuck, London and New York 2009, s. 75–89.

Galinier Jacques, Becquelin Aurore Monod, Bordin Guy i in., *Anthropology of the Night: Cross-Disciplinary Investigations*, „*Current Anthropology*” 2010, Vol. 51, No. 6, s. 819–847.

Gehring Wes D., *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*, Muncie 1983.

Grant Barry Keith, *Rich and Strange: The Yuppie Horror Film*, „*Journal of Film and Video*” 1996, Vol. 48, No. 1–2, s. 4–16.

Gregori Mina, *Caravaggio and Lombardy: A Critical Account of the Artist's Formation*, w: *Painters of Reality: The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy* (katalog wystawy), ed. A. Bayer, New Haven and London 2006, s. 23–42.

Grist Leighton, *Yuppies in Peril*, w: *The Films of Martin Scorsese, 1978-1999: Authorship and Context II*, Basingstoke 2013, s. 122–152.

Hammond John L., *Yuppies*, „Public Opinion Quarterly” 1986, Vol. 50, No. 4, 1986, s. 487–501.

*Infographic: What makes a film noir?*, w: bfi.org.uk, <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/infographic-what-makes-film-noir> (dostęp: 16.09.2016).

Jankun-Dopartowa Mariola, *Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa i M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 89–121.

Jankun-Dopartowa Mariola, *Aktorzy w teatrze życia codziennego*, w: *tejże, Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000, s. 108–138.

Kehr Dave, *Into the Night*, w: *John Landis*, ed. G. D-Agnolo Vallan, Milwaukie 2008, s. 307–310.

Kael Pauline, [rec.] *Blue Velvet*, „The New Yorker”, <http://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/blue-velvet> (dostęp: 18.09.2016).

Keesey Douglas, *Paul Verhoeven*, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo 2005.

Kisielewski Stefan, *Remanenty kanikularne (III)*, „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 28, s. 8.

Konda Kelly, *Into the Night & After Hours: How BB King, John Landis and Martin Scorsese Fit Into the Yuppie Nightmare Cycle*, w: *We Minored in Film*, <https://weminoredinfilm.com/2015/05/15/into-the-night-after-hours-how-bb-king-john-landis-and-martin-scorsese-fit-into-the-yuppie-nightmare-cycle/> (dostęp: 16.09.2016).

Kopciuch Leszek, *Kryzys a „dehumanizacja”*, w: *tenże, Kryzysy, kreatywność i wartości*, Lublin 2015, s. 89–131.

Kornatowska Maria, *Nurt moralnego niepokoju*, w: *tejże, Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 171–192.

Kracauer Siegfried, *Od buntu do kapitulacji*, w: *tenże, Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk 2009, s. 109–120.

- Ledóchowski Aleksander, [rec.] *Po godzinach*, „Film” 1990, nr 52, s. 15.
- Lengren Magdalena, [rec.] *Między życiem a fikcją*, „Kultura” 1987, nr 47, s. 12.
- Lort Don, *Coming of Age: Movie & Video Guide*, Laguna Hills 1997.
- Lubelski Tadeusz, *Epoka moralnego niepokoju*, w: tenże, *Historia Kina Polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 367–440.
- Lunacy Hermanna Brocha*, cykl *Finezje literackie*, odc. 2, w: *Ninateka*, <http://ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1998-lunacy-hermanna-brocha-odc-2> (dostęp: 18.09.2016).
- Łepkowska Ilona, *Światło. O realizacji filmu Ćma Tomasza Zygadły*, w: „Film. Magazyn Ilustrowany” 1979, nr 47, s. 6.
- Maksymczak Piotr, [rec.] *Droga przez piekło*, „Gazeta Lubuska” 1987, nr 305, s. 4.
- Maltby Richard, *Hollywood Cinema. Second Edition*, Malden, Oxford, Carlton 2003.
- Marszałek Rafał, [rec.] *Usługi dla ludności: naprawa serc*, „Zwierciadło” 1980, nr 46, s. 14.
- Maslin Janet, *Film: “Frantic”, From Polanski*, „The New York Times”, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE6DA173AF935A-15751C0A96E948260> (dostęp: 19.09.2016).
- McCarthy Margaret, *Surface Sheen and Charged Bodies. Louise Brooks in “Pandora’s Box” (1929)*, w: *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, ed. N. Isenberg, New York and Chichester 2009, s. 217–236.
- Mętrak Krzysztof, *Kino „moralnego niepokoju”*, w: tegoż, *Po seansie*, Warszawa 1988, s. 85–90.
- Mielczarek Rafał, *Rzeczywistość w fazie liminalnej. „Kino moralnego niepokoju” jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego*, „Folia Sociologica” 2008, nr 33, s. 223–244.
- Murray Noel, *Back Into The Night: How “Superbad” Recalls The Restless Soul Of ‘80s American Movies*, w: *A.V. Club*, <http://www.avclub.com/article/back-into-the-night-how-superbad-recalls-the-restl-2019> (dostęp: 16.09.2016).



Musiał Grzegorz, *Czy już jesteś „yuppie”?*, „Res Publica” 1987, nr 6, s. 105–108.

Olszewski Jan, *Od snów do czynów*, „Film” 1999, nr 11, s. 40–41.

[brak inf. o aut.] *Overboard* [rec.], w: „Variety”, <http://variety.com/1986/film/reviews/overboard-1200427160/> (dostęp: 18.09.2016).

Palmer William J., *The Yuppie Texts*, w: tenże, *The Films of the Eighties. A Social History*, Carbondale and Edwardsville 1995, s. 280–307.

Piesman Marissa, Hartley Marilee, *The Yuppie Handbook. The State-of-the Art Manual for Young Urban Professionals*, New York 1984.

Pitera Zbigniew, [rec.] *Ewa chce spać*, „Film. Magazyn Ilustrowany” 1964, nr 25, s. 7.

Plaźewski Jerzy, *Nowa Przygoda – i co dalej?*, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

Rafferty Terrence, *Out of the Blue*, „Sight & Sound”, Winter 1986/87, Volume 56, No 1, s. 30–33.

Rottenberg Dan, *About That Urban Renaissance...*, „Chicago”, <http://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/May-1980/Yuppie/> (dostęp: 16.09.2016).

Sergio, *Into the Night (1985) – Tuesday’s Overlooked Film*, w: *Tipping My Fedora*, <https://bloodymurder.wordpress.com/2015/06/02/into-the-night-1985-tuesdays-overlooked-film/> (dostęp: 18.09.2016).

*Jak rozpętałem polską komedię filmową. Tadeusz Chmielewski w rozmowie z Piotrem Smiałowskim*, Warszawa 2012.

Skwara Janusz, *Amerykanin w Paryżu* [rec.], „Ekran” nr 33, 1989, s. 6.

Skwara Janusz, *Kino moralnego niepokoju?*, „Argumenty” 1980, nr 42, s. 8–9.

Słobodzian Jolanta, Kreutz Marek, *Nocna korekta* (maszynopis o sygnaturze 2260 przechowywany w bibliotece Filmoteki Narodowej).

Słonimski Antoni, 1929, w: tenże, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, Warszawa 2007, s. 168–176.

Sragow Michael, *Jonathan Demme: on the Line*, w: *Jonathan Demme: interviews*, ed. R. E. Kapsis, Jackson 2009, s. 17–24.

Stachura Edward, *Pokocham ją siłą woli*, w: tenże, *Się*, Zakrzewo 2010, s. 176–188.

Strick Philip, [rec.] *Miracle Mile*, „The Monthly Film Bulletin”, February 1991, s. 52.

Śpiewak Paweł, *Kim jest japiszon?*, „Res Publica” 1987, nr 6, s. 109–112.

Paweł Śpiewak (wywiad z Pawłem Śpiewakiem, tekst: Wiktor Świątlik), „Playboy” 2010, nr 4, s. 38–44.

Świerczewska Beata, *W poszukiwaniu tożsamości, czyli pieszo po miejskim bruku. Flâneur oraz idea flâneriena przestrzeni dziejów – zarys problematyki*, Opole 2014.

Świeżyński Wacław, [rec.] *Ćma*, „Gazeta Telewizyjna” nr 73, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 26 marca 1999 roku, s. 4.

Teige Karel, *Karel Teige’s “Poetism” (1924)*, w: *Modernist Architecture*, <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/21/karel-teige%E2%80%99s-%E2%80%9Cpoetism%E2%80%9D-1924/>, (dostęp: 10.08.2016).

Thuillier Jacques, *The Advent of the Night Pictures*, w: tenże, *Georges de La Tour*, Paris 2003, s. 115–119.

Turner Victor, *Liminalność i „communitas”*, w: tenże, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010, s. 115–142.

Uytdewilligen Ryan, *The 25 Best Coming-of-Age Movies of The 1980s*, <http://www.tasteofcinema.com/2016/the-25-best-coming-of-age-movies-of-the-1980s/> (dostęp: 25.09.2016).

Van Gennep Arnold, *Klasyfikacja obrzędów*, w: tenże, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 29–39.

Van Leer David, *The Queening of America. Gay Writers of Straight Fiction*, w: tenże, *The Queening of America. Gay Culture in Straight Society*, New York and London 1995, s. 13–69.

Wayne Teddy, *Tell-Tale Signs of the Modern-Day Yuppie*, w: „New York Times”, [http://www.nytimes.com/2015/05/10/fashion/tell-tale-signs-of-the-modern-day-yuppie.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/05/10/fashion/tell-tale-signs-of-the-modern-day-yuppie.html?_r=0) (dostęp: 16.09.2016).

Wiącek Tadeusz, [rec.] *Dzika namiętność*, „Echo Dnia” 1988, nr 108, s. 10.

Wiącek Tadeusz, [rec.] *Wielkowiejska dżungla*, „Echo Dnia” 1988, nr 192, s. 10.

*Zeppelin z prezerwatywy. Rozmawiają Zygmunt Kałużyński i Tomasz Raczek*, „Wprost” 1999, nr 51, s. 110–111.

WEHIKUŁ CZASU  
POWRÓCI...  
DO LAT 90.  
XX WIEKU





Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian przedstawia tom *80s Again!* Monografia zbiera artykuły naukowe opisujące wybrane zjawiska w kulturze i społeczeństwie lat 80. XX wieku, a szczególnie ich niezwykle przenikanie się: polityki z komiksem, kina z techniką i muzyką, prawdy z fikcją, kultury popularnej i awangardy. Publikacja inauguruje serię wydawniczą „Z Wehikulem”, w ramach której będą ukazywać się książki poświęcone kolejnym dekadom XX wieku.

*O walorach naukowych i dydaktycznych tomu „80s Again!” świadczy wysoki poziom artykułów, które podejmują tematy ze wszech miar interesujące. Zaproszeni kompetentni badacze ciekawie analizują problemy dotyczące bogatego świata kultury lat 80. XX wieku. Monografia z pewnością spotka się z żywym odzewem, ponieważ podjęty w niej temat jest nowatorski i niepospolity.*

prof. PAWEŁ TAŃSKI

#### patroni honorowi



Institut Literatury Polskiej  
Wydział Polonistyki UW

