2019

TEORIA I HISTORIA MEDIÓW AUDIOWIZUALNYCH

SKRYPT DLA STUDENTÓW NIESTACJONARNYCH

DR HAB. ARKADIUSZ LEWICKI, PROF. UWR

Teoria i historia mediów audiowizualnych
dr hab. Arkadiusz Lewicki, prof. UWr
Kurs dla studentów niestacjonarnych

Cele kursu: Zajęcia mają na celu zaznajomienie studentów z historią radia, kina i telewizji – z podstawowymi datami i chronologią ich rozwoju; z najważniejszymi prądami filmowymi i telewizyjnymi; z najwybitniejszymi twórcami. W trakcie ćwiczeń pojawią się także zagadnienia związane z najważniejszymi teoriami medioznawczymi, historią myśli filmoznawczej i teorią mediów audiowizualnych, w szczególności radia i telewizji.

Treści kursu (18 godzin):

1. Początki mediów audiowizualnych. Socjologiczne, techniczne i naukowe podstawy wynalezienia i funkcjonowania fotografii, kinematografu i radia.
Początki kina w Europie. Kino popularne i awangarda (francuska). Nieme kino rosyjskie i niemieckie.
2. Nieme kino – USA. Star system. Początki radia i kina dźwiękowego. Amerykańskie kino klasyczne.
3. Filmowy modernizm. Włoski neorealizm i „nowe fale". Kino amerykańskie od roku 1968.
4. Kino najnowsze. Postmodernizm jako system sygnifikacji w mediach audiowizualnych.
5. Przedwojenne kino polskie. Początki polskiego radia i telewizji. Polskie kino, radio i telewizja lat 1945-70. Polskie media współczesne.
6. Historia radia i telewizji. Genealogia mediów audiowizualnych. Teorie badań medioznawczych.

1. Początki mediów audiowizualnych. Socjologiczne, techniczne i naukowe podstawy wynalezienia i funkcjonowania fotografii, kinematografu i radia. Początki kina w Europie. Kino popularne i awangarda (francuska). Nieme kino rosyjskie i niemieckie.

Analiza fragmentu filmu *Dracula* (1992, reż. Francis Ford Coppola), *Gabinet doktora Caligarii* (1919, reż Robert Wienie) i *Pancernik Potiomkin* (1925, reż. Siergiej Eisenstein)

WYBRANE WYNALAZKI TECHNICZNE I INNOWACJE SOCJOLOGICZNE. CHRONOLOGIA

1825 – otwarcie pierwszej linii kolejowej

1939 – telegraf Morse'a

1939 – dagerotypia – początek fotografii

1851 - pierwsza podmorska linia telegraficzna

1853 – lampa naftowa

1857 – Sheffield FC – pierwszy klub piłkarski

1863 – silnik spalinowy

1876 – telefon

1877 – fonograf

1880 – powszechny obowiązek szkolny w Wielkiej Brytanii (przestrzegany powszechnie od 1902 roku)

1880 – w Wielkiej Brytanii zaczyna obowiązywać ujednolicony czas

1885 – pierwszy samochód

1891 – wprowadzenie jednej strefy czasowej w Niemczech

1892 – wynalezienie koszykówki

1893 – prawa wyborcze białych kobiet w Nowej Zelandii

1894 - Międzynarodowy Komitet Olimpijski

1895 – wynalezienie siatkówki

1895 – pierwszy pokaz kinematografu braci Lumiere

1895 – odkrycie promieni X (Roentgena)

1896 – początki radia

1896 – pierwsze nowożytne, letnie Igrzyska Olimpijskie (Ateny)

1903 – pierwszy lot samolotu

1905 – FIFA

1911 – wprowadzenie jednej strefy czasowej we Francji

1913 – taśmowa produkcja samochodów (Fort T)

1913 – lodówka

1919 – pierwsze regularne linie lotnicze

1926 – pierwszy telewizor

1936 – BBC nadaje stały program telewizyjny

Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce Genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, Wrocław 2011. [fragment rozdziału: *Jak wyglądał świat, gdy pojawiło się kino*].

Jak wyglądał świat, gdy pojawiło się kino?

W filmie *Dracula* (1992) Francisa Forda Coppoli pojawia się niezwykle interesująca sekwencja, przedstawiającą pierwsze spotkanie Miny Murray (Winona Ryder) i księcia Vlada (Gary Oldman). Dracula, stojąc na londyńskiej ulicy w roku 1897, dostrzega Minę i szepcze: „Zobacz mnie", a ta faktycznie odwraca wzrok i na krótki moment ich spojrzenia się przecinają (w dodatku w tym momencie reżyser zastosował zwolnione tempo, by jeszcze podkreślić moment, gdy dziewczyna obraca głowę w stronę mężczyzny). Mina wchodzi do apteki, na pierwszym planie pojawia się zaś młody gazeciarz, niosący plakat i donośnym głosem informujący o najważniejszym wydarzeniu dnia – ucieczce wilka z ogrodu zoologicznego – a przechodzący przez błotnistą ulicę Książę kupuje od niego, kosztującą jednego pensa, gazetę. Gdy panna Murray wychodzi ze sklepu, mężczyzna niby przypadkiem ją potrąca (gdy rusza w jej stronę, za jego plecami przez moment widzimy plakat reklamujący piwo), z wielką zręcznością łapiąc jednak w powietrzu upuszczony przez nią flakonik. Przeprasza ją uprzejmie, mówi, że właśnie przyjechał z zagranicy i nie zna miasta. Gdy zwraca się do niej z początkiem prośby, nazywając ją piękną damą, Mina nie daje mu dokończyć zdania, informuje go, że przewodnik po mieście kosztuje sześć pensów i próbuje się pożegnać. W tle widzimy gwarną ulicę wypełnioną ludźmi, wśród spacerowiczów zauważyć można mężczyznę prowadzącego rower, pojawiają się także gazowe lampy uliczne, a także kobieta z uwagą oglądająca wystawę. Wampir jest jednak dość nieustępliwy, jeszcze raz przeprasza i mówi, że chciał tylko zapytać o drogę do kinematografu – tego „cudu cywilizowanego świata". Dziewczyna z ironią odpowiada mu, że jeżeli chce zapoznać się z kulturą, powinien odwiedzić muzeum, których w Londynie jest mnóstwo, i odchodzi. Gdy wyłania się jednak zza rogu, mijając mężczyznę, dźwigającego na sobie plansze reklamujące wystawianego w jednym z teatrów *Hamleta*, znów staje twarzą w twarz z Draculą. Ten twierdzi, że tak piękna i inteligentna kobieta nie powinna chodzić po ulicy bez męskiego towarzystwa. Oburzona dziewczyna pyta, czy ma poskarżyć się mężowi albo wezwać policję. Skonfundowany wieścią o mężu Książę odchodzi.

Kobieta zatrzymuje go jednak, mówiąc, że była niegrzeczna. Dracula przedstawia się, a Mina wydaje się wyraźnie zainteresowana wiadomością, że ma do czynienia z księciem. Razem idą ulicą, do kinematografu. Kontynuacja tej sekwencji następuje po kilku scenach prezentujących Lucy i zaniepokojonych jej stanem zdrowia adoratorów. W kolejnym ujęciu widzimy Minę i Vlada stojących wśród koedukacyjnej publiczności dość swobodnie przemieszczającej się po sali, w której wyświetlane są filmy. W tle pojawia się muzyk przygrywający na pianinie. Główni bohaterowie toczą zaś kolejny znamienny dialog. Książę, zdumiony tym, co zobaczył, twierdzi, że teraz już jest pewien, że współczesna nauka nie zna żadnych ograniczeń, kobieta zaś prycha z wyższością, twierdząc, że kinematografu nie można nazwać nauką i że w żaden sposób nie może on konkurować z odkryciami pani Curie. Wykonująca jazdę dookoła głównych postaci kamera ukazuje nam ekran z widocznymi na nim obrazami – tłumem na ulicach jakiegoś miasta, a potem pociągiem wjeżdżającym na stację. Mina stwierdza, że w ogóle nie powinna przychodzić w to miejsce i próbuje wyjść. Dracula łapie ją za ramię, rozkazującym, niskim głosem mówi, żeby się go nie bała i przyciąga ją do siebie, tak, że dłonie dziewczyny opierają się o jego tors. Książę ciągnie za sobą Minę, a ich sunącym jakby w powietrzu postaciom towarzyszy kamera i narastająca, basowa, ekstradiegetyczna muzyka. Wampir zaciąga kobietę w osłonięte zasłonami, ustronne miejsce, ona się broni i prosi, by przestał, on jednak rzuca ją na jakąś otomanę i przytrzymuje jej nadgarstki. Gdy kamera zmienia punkt widzenia, na pierwszym planie wciąż dominuje para bohaterów, w tle zaś dostrzegamy widzów oglądających filmik prezentujący obnażoną kobietę. W zbliżeniu znów ukazana zostaje twarz Miny, która z przerażeniem stwierdza, że skądś zna Księcia, ten zaś mówi, że musiał przebyć oceany czasu, by znaleźć Minę i próbuje ją (wpółomdlałą) ugryźć wyrosłymi mu właśnie wampirzymi kłami. W ostatniej chwili jednak się powstrzymuje. Na sali wybucha panika, słyszymy kobiece krzyki, widzimy ujęcie prezentujące cień wilka na jednej z zasłon; w kolejnych ujęciach przedstawione zostają: przerażone jego widokiem oczy Miny; przemykającego białego wilka; kobietę w trumnie, która zmienia się w kościotrupa; krótkie ujęcie powstającego Vlada; teatr cieni – inscenizację średniowiecznej bitwy. Murray ucieka, a gdy drogę zastępuje jej drapieżnik-albinos, pojawia się Dracula, uspokajający zwierzę kilkoma słowami w obcym języku. Oboje głaszczą śnieżnobiałe futro, ich dłonie w rękawiczkach dotykają się na chwilę, a sekwencja ta kończy się słowami mężczyzny, który mówi, że wiele można nauczyć się od bestii.

Omówiona powyżej scena rodzi cały szereg pytań. Dlaczego Draculi tak bardzo zależało, by Mina na niego spojrzała? Dlaczego Coppola spowolnił ujęcie ukazujące odwracającą się dziewczynę? Dlaczego chodzi ona sama po ulicy i dlaczego tak nerwowo reaguje na zaczepkę Księcia? Jakie znaczenie ma gazeciarz, reklama piwa, kobieta patrząca na sklepową wystawę, człowiek-słup ogłoszeniowy, mężczyzna z rowerem, gazowe latarnie – czyli wszystkie drugoplanowe elementy londyńskiej ulicy? I dlaczego tyle na niej błota? I czy wygodnie było Minie chodzić po niej w takiej sukni? I czy aby na pewno Londyn końca dziewiętnastego wieku tak wyglądał? Od kiedy zaczęto sprzedawać przewodniki po miastach i co oznaczało ich pojawienie się? Dlaczego Książę chodzi pieszo i wśród tłumu (po części najwyraźniej proletariackiego)? I dlaczego Mina tak zaintrygowana była tytułem, który Vlad wymienił podczas przedstawiania się? Jak nazywano miejsce, gdzie pokazywano kinematograf? Dlaczego Mina wyraża się o kinie w tak pogardliwy sposób? I dlaczego porównuje go do odkryć Marii Curie-Skłodowskiej właśnie? Dlaczego widzowie stoją podczas oglądania filmów? Dlaczego widownia jest koedukacyjna i co to oznacza? Dlaczego Coppola wybrał właśnie takie, a nie inne fragmenty starych (czy też imitujących stare) filmów? Dlaczego właśnie tłum na ulicach i pociąg? Czemu Dracula tak mocno obejmuje Minę? I dlaczego dziewczyna opiera swoje pięści na jego torsie? Dlaczego nie krzyczy głośniej, przecież wokół jest mnóstwo ludzi? Dlaczego ma właśnie w tym momencie reinkarnacyjny przebłysk? Czemu Vlad musiał kroczyć po oceanach czasu? Dlaczego jej jednak nie ukąsił? I czemu ona leży półomdlała? Czy wtedy puszczano w kinach filmy z rozebranymi dziewczynami? W jaki sposób kobieta zmieniła się w kościotrupa? Dlaczego w kinematografie wystawiano teatrzyk cieni? Czy ważne jest, że ich dłonie się stykają? I czego możemy się nauczyć od bestii? I dlaczego w ogóle mamy się od niej czegoś uczyć?

Pozornie odpowiedź na przynajmniej część z tych pytań jest łatwa. Jednak, gdy potraktujemy je poważnie i spróbujemy dostrzec ich diegetyczne i pozadiegetyczne implikacje, to być może przestaną nam one wydawać się tak prostymi zagadnieniami i pełne wyjaśnienie tych kwestii zacznie nastręczać nam znacznych kłopotów. A w dodatku, gdy zaczniemy udzielać responsów, zaczną się nam plątać ontologiczne porządki. Bo i pytania same do różnych porządków się odnoszą.

Piszę o tym, by wskazać na konkretnym przykładzie problemy, na jakie natkniemy się, gdy będziemy chcieli dokonać analizy dyskursu dzieła filmowego. Ale jednocześnie scena ta może być także, jeśli spróbować odczytać poszczególne elementy w niej zawarte, dobrym punktem wyjścia

(choć jest to oczywiście pewna artystyczna wizja, to jednak raczej zgodna z rzeczywistością) do krótkiego nakreślenia portretu czasów, w których kinematograf zaczął pojawiać się jako coraz powszechniej znany i podziwiany wynalazek. Druga połowa dziewiętnastego wieku to bowiem okres przełomowy w historii kultury zachodniej. Moment, gdy zaszły zmiany do pewnego stopnia do dziś ją determinujące. Począwszy od wynalazków technicznych, medycznych czy naukowych, poprzez zmiany ekonomiczno-społeczne, aż do przeobrażeń związanych z postrzeganiem różnych aspektów rzeczywistości, w tym miłości i erotyzmu. Choć oczywiście ujęcie, które obejmowałoby tak różne, w dodatku wyraźnie rozciągnięte w czasie, ewolucyjne przemiany wymagałoby wielu osobnych książek, to myślę, że warto – choćby w skrótowej formie – zdefiniować kilka najważniejszych zmian, jakie wpłynęły na wynalezienie i rozpowszechnienie się kina, a także spróbować sobie uświadomić, jak funkcjonowało społeczeństwo portretowane w filmach z pierwszych dekad istnienia kinematografu.

Spróbujmy więc na początek przyjrzeć się londyńskiej ulicy z 1897 roku, pokazanej przez Coppolę. Pierwszą rzeczą, jaka rzuca się w oczy, jest wypełniający ją tłum. Choć nie powinno nas to dziwić – wszak w ciągu dziewiętnastego wieku ilość mieszkańców brytyjskiej stolicy wzrosła siedmiokrotnie i pod koniec tegoż wieku było to największe miasto na świecie, liczące około sześciu i pół miliona mieszkańców. Rozrost ówczesnych miast i związana z nim ruralizacja[1] to jeden z najistotniejszych procesów, jakie zaszły w tamtym okresie. Procesów wpływających nie tylko na strukturę demograficzną i związanych z uprzemysłowieniem gospodarek, ale także odpowiedzialnych za przemiany obyczajowości. Zamknięta i niewielka wspólnota wiejska znacznie mocniej niż anonimowa i rozproszona społeczność wielkomiejska dbała o przestrzeganie norm i zakazów moralnych, również tych związanych z erotyzmem. To, co na wsi nie było możliwe, choćby ze względu na permanentną obecność wścibskich ciotek i sąsiadów, w mieście było znacznie łatwiejsze do ukrycia. Mina mogła przyjąć ostatecznie zaproszenie od nieznajomego, nie obawiając się konsekwencji, które byłyby nie do uniknięcia, gdyby mieszkała w małej miejscowości, gdzie każdy jej krok znany byłby w jednej chwili wszystkim mieszkańcom. Więc choć panna Murray, jako osoba należąca do klasy wyższej, znała zapewne któryś z niezwykle

[1] Jackson J. Spielvogel podaje, iż o ile w 1800 roku w miastach żyło 40 % Brytyjczyków, 25 % Francuzów i Niemców i około 10 % mieszkańców Europy Wschodniej, to w roku 1914 już 80 % mieszkańców Wielkiej Brytanii, 45 % we Francji, 60 % w Niemczech i 30 % obywateli Europy Wschodniej zamieszkiwało tereny miejskie, zaś pomiędzy rokiem 1800 a 1900 liczba europejskich miast, które miały więcej niż sto tysięcy mieszkańców zwiększyła się z 21 do 147. [por.: Jackson J. Spielvogel, *Western Civilization: Alternate Volume: Since 1300*, Balmont 2009, s. 710.]

popularnych wówczas podręczników dobrego wychowania, które zalecały, by: „kobieta, spotkawszy na ulicy znajomego, który jest na tyle niedyskretny, że ją zatrzymuje lub idzie za nią dalej, powinna pod pierwszym lepszym pozorem pożegnać go i wejść czy do jakiego magazynu, czy do domu, czy choćby wsiąść do dorożki dla odczepienia się”[2] i początkowo nawet stosuje się do tych wskazówek, to jednak ostatecznie decyduje się odwiedzić wraz z Księciem kinematograf, licząc zapewne, że nie spotka tam nikogo, kto rozpuściłby plotki zagrażające jej reputacji.

Zresztą sam fakt, że młoda dama sama chodzi po ulicy, budził wówczas (zwróćmy uwagę na słowa wypowiedziane przez Draculę) pewne zdumienie, choć także związany był z przemianami samych miast. Jak twierdzi Alain Corbain dopiero na przykład przebudowa Paryża zainicjowana przez Haussmanna pozwoliła „zacnej damie wyjść z domu i udać się do centrum wielkiego miasta”[3], zaś wprowadzenie miejskiego oświetlenia, o czym z kolei pisała Mary Humphreys w artykule zatytułowanym *Women Bachelors in New York* z 1896 roku umożliwiło również poruszanie się nocą, w dodatku bez męskiego „opiekuna”[4].

Zwłaszcza ta druga innowacja miała szalenie istotny wpływ na zmianę funkcjonowania społeczeństw w dziewiętnastym wieku, który był pierwszym momentem w historii, gdy za sprawą sztucznego oświetlenia ludzie mogli uniezależnić się od cyklu solarnego, który przez długie tysiąclecia wyznaczał rozkład dnia szerokich mas (na oświetlanie swoich domostw stać było nielicznych). To dopiero za sprawą oświetlenia ulic za pomocą gazu miejskiego[5], a później światła elektrycznego i takim wynalazkom jak lampa naftowa[6], dokonało się odejście od porządku dnia wyznaczanego przez wschody i zachody słońca, a migotliwe światło latarni miejskich (które widzimy w jednym z ujęć z przytoczonej powyżej sceny) umożliwiło poruszanie się po zmroku, bez strachu, jaki musiał być nieodłącznym towarzyszem wcześniejszych nocnych eskapad po ulicach wielkich miast. To odejście od cyklu solarnego miało jeszcze jedną znaczącą implikację – zmieniło sposób rozumienia czasu. Do dziewiętnastego wieku czas był kategorią niemalże w pełni uzależnioną od procesów naturalnych. Gdy uniezależniliśmy się od nich, do odmierzania czasu

[2] E. Lubowski (Spirydon), *Kodeks światowy, czyli znajomość życia we wszelkich stosunkach z ludźmi*, Warszawa 1881, s. 91-92.
[3] Alain Corbain, *Kulisy*, przeł. Wojciech Gilewski, [w:] *Historia życia prywatnego, t. 4. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998, s. 580.
[4] Por.: Mary Humphreys, *Women Bachelors in New York*, „Scribner’s” październik 1896, nr 635, s. 17.
[5] Pierwsze latarnie gazowe pojawiły się podobno w Londynie w roku 1814, choć ich upowszechnienie trwało kilka dekad.
[6] Skonstruowana przez Ignacego Łukasiewicza w 1853 roku.

zaczął służyć zegar[7], który jest, jak to określił Lewis Mumford, „kluczowym mechanizmem nowoczesnej ery przemysłowej”[8]. To właśnie czasomierz zaczął regulować nasz dzień, a masowa produkcja coraz tańszych zegarków[9] sprawiła, że pod koniec dziewiętnastego stulecia chronometrycznemu uporządkowaniu poddano nawet podstawowe czynności życiowe. „Je się nie wtedy, gdy odczuwa głód, lecz gdy zegar przynagla do jedzenia; kładzie się spać nie wówczas, gdy czuje się zmęczenie, lecz o godzinie usankcjonowanej przez zegar”[10]. To jego wskazówki – niezbędne, by odliczać czas pracy fabrycznych robotników, stają się głównym sposobem regulującym życie społeczeństw, odchodzących od rytmu słonecznego.

Warto się także zastanowić, jaki czas pokazywał zegar ukazany widzom w *Draculi*? To na pozór dziwne pytanie, wcale nie musi takim nam się wydawać, jeśli uświadomimy sobie, że w Anglii dopiero w 1880 roku parlament specjalnym aktem ustanowił średni czas Greenwich za obowiązujący w całej Wielkiej Brytanii (taki też czas zapewne wskazywał filmowy zegar), w Niemczech zlikwidowano pięć różnych stref czasowych i ustalono jeden znormalizowany czas w roku 1891, a we Francji wprowadzenie jednego czasu obowiązującego na terenie całego państwa dokonało się dopiero w roku 1911[11]. Wcześniej bowiem każda większa miejscowość posługiwała się własnym czasem lokalnym i nakręcano zegarki wedle ruchu słońca po nieboskłonie, co nie stanowiło problemu aż do momentu, gdy możliwe stało się szybkie przemieszczanie z miejsca na miejsce.

Jak bowiem zauważa G. H. Whitrow: „W Anglii za panowania Jerzego II (1727-1760) zwyczajowa prędkość podróżowania drogą lądową nie różniła się istotnie od tej z I wieku p.n.e., kiedy to Juliuszowi Cezarowi – korzystającemu z relatywnego komfortu lektyki – pokonanie odległości 730 urzędowych mil z Rzymu do Rhodamus zabrało osiem dni”[12]. Przez ponad półtora tysiąca lat w dziedzinie transportu nie dokonał się więc niemal żaden postęp i dopiero wiek dziewiętnasty przyniósł w tej dziedzinie niespotykane dotychczas zmiany. Jeśli bowiem uświadomimy sobie, że prędkości rozwijane na dłuższych dystansach (z postojami) na drogach

[7] Co znamienne w filmie Coppoli przez moment widać zegar uliczny umieszczony nad wejściem do jednego ze sklepów widocznych w tle podczas rozmowy Miny i Draculi.
[8] Lewis Mumford, *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację*, tłum. Ewa Danecka, Warszawa 1966, s. 5-6.
[9] Choć były to przede wszystkim męskie zegarki kieszonkowe, zegarki na rękę upowszechniły się dopiero po pierwszej wojnie światowej, prawdopodobnie na skutek używania ich przez oficerów armii brytyjskiej.
[10] L. Mumford, *op. cit.*, s. 8.
[11] Por.: Gerald James Whitrow, *Czas w dziejach. Poglądy na czas od prehistorii po dzień dzisiejszy*, przeł. Bolesław Orłowski, Warszawa 2004, s. 246-248.
[12] *Ibidem*, s. 237.

francuskich wynosiły: pod koniec XVII w. – 2,2 km/h; koniec XVIII w. – 3,4 km/h, w 1814 r. – 4,3 km/h, w 1830 r. – 6,5 km/h, w 1847 r. – 9,5 km/h[13], być może łatwiej zrozumiemy, jak wielką zmianą musiała być dla ludzi żyjących w tamtych czasach możliwość przemieszczania się związana z rozwojem kolei i jak zawrotnym rekordem musiało się wydawać osiągnięcie w 1893 roku przez Empire State Express na trasie Syrakuzy-Buffalo prędkości 102,8 mil na godzinę[14]. W dodatku sieć kolejowa, która zaczęła oplatać coraz gęściej oplatać zarówno Europę (pierwszą stałą trakcję parowozową zainstalowano w roku 1830 na linii Liverpool-Manchester), Amerykę Północną (w roku 1869 wybudowano trasę łączącą wybrzeża Pacyfiku i Atlantyku) i inne kontynenty (w latach 1891-1916 powstała na przykład kolej transsyberyjska), zapewniła po raz pierwszy w historii możliwość szybkiego i bezpiecznego przemieszczania się większym masom ludności. Do tej pory skazane one były głównie na podróżowanie *per pedes* lub konno, co niewątpliwie nie sprzyjało mobilności, która na szerszą skalę stała się kolejnym „wynalazkiem" dziewiętnastego wieku. Nie powinno więc nas dziwić, że zarówno bracia Lumière, jak i Coppola na bohaterów pierwszych filmów wybrali lokomotywę wtaczającą się na stację.

Na przełomie wieków ludzie zaczęli się bowiem przemieszczać na niespotykaną w historii skalę. Zarówno migracje wewnętrzne, głównie ze wsi do miasta, jak i ruchy imigracyjne zaczęły przekształcać społeczeństwa. Jak twierdzi Thomas L. Friedman: „Jeśli porówna się wymianę handlową i przepływ kapitału między krajami z ich produktem narodowym brutto oraz przepływ siły roboczej z liczbą ludności, to okazuje się, że okres globalizacji poprzedzającej pierwszą wojnę światową był bardzo podobny do epoki, w jakiej obecnie żyjemy"[15]. Jak szacują historycy pomiędzy rokiem 1836 a 1914 ponad 30 milionów Europejczyków wyemigrowało do samych tylko Stanów Zjednoczonych, a przecież w momencie rozrostu potęg kolonialnych emigracja nie ograniczała się do samej tylko Ameryki. Dlatego też Mina nie jest zdziwiona pojawieniem się na londyńskiej ulicy księcia z Siedmiogrodu (zauważmy zresztą, że obcokrajowców w opowieści Coppoli jest wielu)[16] – w roku 1897 bowiem przemieszczanie się po świecie nie było już niczym

[13] Por.: Dariusz Łukasiewicz, *Wertepiada*, „Polityka" 2009, nr 23, s. 70.
[14] Por.: Patrick Robertson, *Co, gdzie, kiedy po raz pierwszy. Leksykon Shella*, przeł. Edyta Kubikowska, Tadeusz Kubikowski, Krzysztof Środa, Warszawa 1996, s. 605.
[15] Thomas L. Friedman, *Lexus i drzewo oliwne. Zrozumieć globalizację*, przeł. Tomasz Hornowski, Poznań 2001, s. 11.
[16] Na marginesie można zauważyć, że sama postać Draculi może być interpretowana jako wyraz strachu przed emigrantami – sugestia taka najwyraźniej zarysowana jest w filmie *Drakula: stronice z pamiętnika dziewicy* (*Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, 2001) Guya Maddina, w którym to w wampirzego księcia wciela się Wei-Qiang Zhang, a jego przybycie do Londynu ukazane jest za pomocą mapy z wielkimi strzałkami, podobnymi do tych, jakie z reguły ilustrują ruchy frontów na filmach wojennych.

dziwnym ani trudnym, choć to dopiero początek dwudziestego wieku, gdy pojawiły się masowo produkowane i coraz powszechniej dostępne samochody, przyniósł w tej materii jeszcze dalej idące zmiany.

Choć akurat w omawianej scenie nie dostrzegamy automobilu na londyńskiej ulicy, to możemy w tle dostrzec mężczyznę z rowerem – kolejnym istotnym wynalazkiem z końca dziewiętnastego wieku. Ważnym nie tyle nawet ze względu na kolejne udogodnienia związane z transportem, ale przede wszystkim dlatego, że to właśnie bicykl wpisuje się świetnie w nową „modę", która opanowała ówczesne społeczeństwa – zwyczaj uprawiania sportu. W rok po pierwszym publicznym pokazie kinematografu braci Lumière, niemal jednocześnie z pierwszymi kinowymi pokazami w Stanach Zjednoczonych i na rok, przed wydarzeniami zaprezentowanymi w *Draculi* odbyły się przecież pierwsze nowożytne Igrzyska Olimpijskie, zorganizowane w 1896 roku w Atenach, a zawody kolarskie były jedną z dziewięciu dyscyplin, jakie się na nich pojawiły. Uprawianie sportu, dbanie o swoją fizyczną kondycję, wzrost znaczenia ciała, które przez niemal cały wiek dziewiętnasty zostało usunięte z publicznego dyskursu, to w moim odczuciu jedne z najistotniejszych procesów socjologicznych i kulturowych transformacji definiujących dwudziesty wiek. A przecież początków tych zmian należy upatrywać właśnie na przełomie wieków, gdy pojawiły się pierwsze zawody sportowe, kluby zrzeszające piłkarzy czy lekkoatletów, upowszechniło się pływanie oraz górskie wycieczki, które od tego momentu zaczną być istotnym elementem kultury „czasu wolnego". Uprawianie sportu zmieniło także na przykład stroje. O ile ówczesna „czcigodna i szanowana kobieta nosiła ubranie o ciężarze siedemnastu funtów, kiedy zajmowała się pracami domowymi, zaś o wadze trzydziestu siedmiu funtów, gdy wkraczała na forum publiczne", to właśnie „do zrzucenia ubrania przez kobiety przyczyniło się coś tak niewinnego jak moda na przejażdżki rowerowe"[17]. Suknia z turniurą, tzw. *princeska,* noszona przez Minę, choć była znacznie wygodniejsza niż królujące jeszcze kilka dekad wcześniej krynoliny, a i ciągnący się za damą „ogon" turniury uległ znacznemu skróceniu, nadal nie nadawała się na rowerowe przejażdżki i dopiero w pierwszych dekadach nowego wieku kobiecy strój uległ dalszemu uproszczeniu i przystosowaniu do nowych potrzeb, a „wprowadzony w latach dziewięćdziesiątych […] kostium cyklistki stanowił kompromis między wymogami bezpieczeństwa i mody. Składał się on z dzielonej spódnicy lub sięgających tuż za kolano

[17] James R. Petersen, *Stulecie seksu. Historia rewolucji seksualnej 1900-1999 według „Playboya"*, red. i przedmowa Hugh M. Hefner, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 2002, s. 14.

bufiastych spodni zwanych blumerkami, wysokich sznurowanych trzewików oraz dopasowanego żakietu o modnym kroju, ubieranego na nieodzowny gorset”[18]. Zresztą, jak pisała praca francuska, „całą seryę nowych zupełnie ubrań wytworzył sobie w tym peryodzie świat niewieści […] – spódniczki spacerowe, tenisowe, welocypedowe, […] kostiumy do automobilów”[19]. Choć być może z naszej perspektywy zmiany te nie wydają się specjalnie rewolucyjne, to warto uświadomić sobie, że oburzona królowa Wiktoria stwierdziła w połowie wieku, iż „spodnie Mrs. Bloomer zagrażają istnieniu brytyjskich rodzin, prowadząc do emancypacji kobiet i jednoczesnej degradacji mężczyzn”[20], a gdy w latach siedemdziesiątych Rosa Bonheur – francuska malarka, pierwsza kobieta uhonorowana Legią Honorową – chciała założyć męski strój, który ułatwiałby jej pracę, musiała uzyskać na to specjalną zgodę prefekta policji, bowiem wprowadzony jeszcze przez kodeks Napoleona, lecz wciąż obowiązujący, przepis zakazywał kobietom noszenia spodni i innych ubiorów niepozwalających określić płci[21]. To zapoczątkowane na przełomie wieków ujednolicanie się strojów nie dotyczyło tylko powolnego znoszenia różnic pomiędzy płciami, ale także pomiędzy społecznymi klasami. Jest to być może jeszcze lepiej widoczne, gdy spojrzymy na ówczesną modę męską. Kres epoki wiktoriańskiej był bowiem również zakończeniem procesu, który znamionował całą tę erę, polegającego na coraz dalej idącym zniwelowaniu różnic stanowych, które do tej pory niezwykle wyraźnie zaznaczane były także przez ubiór. W początkach dwudziestego stulecia mężczyzn pochodzących z różnych klas odróżniał już nie tyle typ stroju czy jego krój, a co najwyżej jakość materiału, z jakiego był wykonany. W dodatku, jak twierdzi Brant Alan Shannon: „przełom wieków to wyraźny punkt zwrotny w męskiej modzie — kostiumy klasy średniej zaczęły się zmieniać niezależnie od «krawieckiej» estetyki obowiązującej w klasie wyższej”[22] i to one zaczęły wyznaczać nowe kanony mody, doprowadzając do coraz większej demokratyzacji ubiorów.

Implikacje tych zmian możemy zaobserwować oczywiście również w sferze erotycznej. Wyobraźmy sobie bowiem, że Dracula w cichym zakątku przybytku, gdzie znajdował się kinematograf, próbowałby nie tylko ugryźć czy pocałować Minę, ale dopuścić się i innych

[18] Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2004, s. 249-250.
[19] Cytuję za: *Ibidem*, s. 248.
[20] Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia stroju*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2002, s. 354.
[21] Por.: Marie-Jo Bonnet, *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, przeł. Bella Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1997, s. 257-259.
[22] Brent Alan Shannon, *The cut of his coat; men, dress, and consumer culture in Britain, 1860-1914*, Athens 2006, s. 163-164.

lubieżnych czynów. Praktyczne komplikacje podjęcia takiej próby musiałyby być spore, nawet jeśli przyjmiemy, że panna Murray nosiła już nowy typ gorsetu, który pozwalał na samodzielne ściąganie go i zakładanie. Kodeks odzieżowy panujący w czasach wiktoriańskich powodował, że oddawanie się nagłym przypływom seksualnych emocji było praktycznie niemożliwe, akt erotyczny wymagał starannego przygotowania – przynajmniej w wyższych sferach – i igraszki, jakim oddawali się bohaterowie *Nagiego instynktu* (*Basic Instinct*, 1992, reż. Paul Verhoeven) w koedukacyjnej toalecie jednej z dyskotek, były niemożliwe nie tylko z moralnych, ale i z czysto technicznych względów.

Warto podkreślić jeszcze jeden, znamienny fakt, na który zwraca uwagę cytowana już Maguelonne Toussaint-Samat. Twierdzi ona, iż „w mieszczańskim świecie XIX wiek […] Mężczyzna, Samiec, jest mężczyzną niewidocznym – ciemny garnitur władcy świata ma pozostać pustą skorupą. Ciało mężczyzny jest niewidzialne i nieodgadnione”[23]. Bowiem choć w rozważaniach dotyczących czasów wiktoriańskich wiele uwagi poświęca się kobiecemu ciału i niewygodzie sukni, których najważniejszym zadaniem zdaje się być strzeżenie cnoty, to trzeba podkreślić, że niezwykle podobne funkcje spełniał w owych czasach strój męski, także szczelnie zakrywający ciało i wykluczający je z publicznego dyskursu. Nie tylko romantyczna dama jest bezcielesnym aniołem, ale i dżentelmen z owego czasu powinien udawać, że sprawy cielesne w ogóle go nie dotyczą. Jeszcze pod koniec dziewiętnastego wieku w Warszawie opowiadano historię o młodzieńcu z wyższych sfer, który popełnił samobójstwo po tym, gdy klękając przed ukochaną dał zbyt wyraźne oznaki swojej cielesności i olfaktorycznie zbrukał atmosferę[24], a wydaje mi się, że nie był to wypadek w tamtym okresie odosobniony i mężczyźni bywali (choć być może w nieco mniejszym stopniu i przede wszystkim w sferze oficjalnej, z której łatwiej było im się wymknąć) równie ograniczeni kodeksem dotyczącym ciała, co kobiety. Gdybyśmy uważnie przyjrzeli się strojom Vlada i Miny, odkryjemy, że obydwoje noszą podobnie krępujące i zasłaniające ciało ubiory, oboje zapięci są pod samą szyję, noszą rękawiczki – w zasadzie jedyną odsłoniętą częścią ich ciał są twarze.

Zmiany w modzie i jej postępującą demokratyzację można w moim odczuciu tłumaczyć jeszcze w jeden sposób. W dziewiętnastym wieku mamy bowiem do czynienia ze zmianami dotyczącymi podstaw tworzenia tożsamości poszczególnych jednostek. Narodziny nowoczesnej

[23] M. Toussaint-Samat, *op. cit.*, s. 360.
[24] Por.: Agnieszka Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 77.

państwowości, rodzący się nacjonalizm, ale także rozrost aparatu biurokratycznego i przejmowanie przez agendy rządowe coraz większych prerogatyw, które do tej pory regulowane były przez więzi rodzinne i prawa małych wspólnot, powodują, że ludzie musieli zmienić również sposób definiowania swojej własnej osoby i sposób funkcjonowania w relacjach społecznych. O ile wcześniej jednostka była definiowana przede wszystkim poprzez pochodzenie i środowisko rodzinne, o tyle teraz stała się trybikiem machiny państwowej. Gdy Dracula przedstawia się Minie, jest to jedyny sposób, w który może potwierdzić swoją tożsamość, a noszony przez niego strój (zgodny z wymogami mody i wzbogacony o ekscentryczne okulary z niebieskimi szkłami) jest jednym z niewielu dowodów potwierdzających jego społeczne pochodzenie. Warto bowiem sobie uświadomić, że w tamtym okresie jednostkowa tożsamość mogła być równie płynna jak współcześnie, choć była to niestabilność oparta na zupełnie innych podstawach niż ta, o której pisze Zygmunt Bauman. W momencie gdy nie było żadnych dokumentów i sposobów, by poświadczyć czyjeś miano, można było, jeśli tylko dotarło się w miejsce, gdzie możliwość spotkania z osobą znającą nas bezpośrednio było niewielkie, przybrać dowolne imię czy nazwisko, a jedynie zasobność sakiewki (ewentualnie umiejętność dostosowania do innej warstwy swojego języka i manier) ograniczała wybór klasy społecznej, do której chcielibyśmy się „przypisać". Jak twierdzi Alain Corbain, we Francji „mniej więcej do około 1880 r. człowiek sprytny może dowolnie zmieniać swoją tożsamość"[25]. W tym czasie bowiem policja zaczyna korzystać ze zdjęć i antropocentrycznego rysopisu, opracowanego w roku 1882 przez Alphonse'a Bertillona, choć dopiero w roku 1912 przepisy nakładają obowiązek posiadania dokumentów potwierdzających tożsamość[26]. Zresztą aż do ostatnich dekad dziewiętnastego stulecia państwo nie ma wielkich powodów, by interesować się identyfikacją swoich obywateli – w systemie feudalnym nawet podatki pobierane były w sposób hierarchiczny. Dopiero więc wprowadzanie powszechnych praw wyborczych, edukacji czy opieki emerytalnej wymusiły wdrożenie funkcjonalnych spisów obywateli. Ale pojawienie się tych innowacji miało także inne implikacje. Choćby wcielenie w życie systemu emerytalnego (jako pierwsze powszechne emerytury wprowadziły bismarckowskie Niemcy w roku 1891) przyczyniło się na przykład do daleko idących zmian demograficznych. To emerytury, bardziej niż wprowadzone w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku doustne środki antykoncepcyjne, przyczyniły się do spadku dzietność par małżeńskich. „Jeśli w roku 1800

[25] Alain Corbain, *op. cit.*, s. 444.
[26] Por.: *Ibidem*, s. 446-448.

w Ameryce wskaźnik dzietności wśród białych kobiet sięgał 7,04 – co oznacza, że statystyczna kobieta rodziła siedmioro dzieci, z których przeżywało pięcioro, to w roku 1880 wskaźnik ten spadł do 4,24, a na przełomie wieków do 3,56”[27]. W momencie, gdy dzieci przestają być jedynym „zabezpieczeniem na starość”, bowiem to państwo obiecuje się zająć nami, kiedy nie będziemy już zdolni do pracy, posiadanie dużej gromadki potomstwa zaczyna być niepotrzebne[28] z socjologicznego punktu widzenia.

Nieco inne konsekwencje miało z kolei wprowadzenie powszechnego obowiązku szkolnego. Od roku 1902 trudniej byłoby na londyńskiej ulicy spotkać małego chłopca sprzedającego gazety (takiego gazeciarza widzimy w *Draculi*), wtedy bowiem, dzięki ustawie brytyjskiego parlamentu, oddającej kontrolę nad szkołami podstawowymi władzom lokalnym i miejskim, wprowadzony w roku 1880 powszechny obowiązek szkolny dla dzieci pomiędzy szóstym a dwunastym rokiem życia, przestał być przepisem martwym i zaczęto go wreszcie egzekwować, wprowadzając także przepisy ograniczające pracę zarobkową dzieci. Wprowadzenie masowej edukacji, które w większości państw europejskich nastąpiło w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, z jednej strony było spowodowane względami politycznymi – zapewniała ona poczucie narodowej przynależności, kodyfikację języków ogólnonarodowych, budowało nacjonalizm i patriotyzm, które zastąpiły społeczeństwu industrialnemu dawne lokalne więzy a nawet religię[29] – a jednocześnie zmieniającymi się wymogami rynku pracy, który potrzebował coraz bardziej wyedukowanych pracowników, potrafiących sprostać nowym zadaniom, jakie związane były z rozwojem technologicznym i komplikacją procesów produkcyjnych. Jednak wzrost poziomu alfabetyzacji wiązał się także ze zwiększoną partycypacją kolejnych warstw w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym. Tyle tylko, że wraz ze wzrostem liczby osób potrafiących czytać, lecz kończących swoją edukację najczęściej w dwunastym czy trzynastym roku życia po skończeniu pięciu lub sześciu klas szkoły elementarnej, zmianie również musiały ulec forma i treść drukowanych przekazów. Wszak ostatnia dekada dziewiętnastego wieku to moment, gdy pojawia się tak zwane „żółte dziennikarstwo”, za którego prekursorów uznaje się Josepha Pulitzera i

[27] Reay Tannahill, *Historia seksu*, przeł. Grzegorz Woźniak, Warszawa 2001, s. 434. W 2007 roku przeciętna Amerykanka rodziła dwoje dzieci (wskaźnik dzietności – 2,1).
[28] Choć oczywiście jest to uproszczenie, zmniejszona dzietność mogła być spowodowana także poprawą opieki medycznej i zmniejszoną umieralnością dzieci, choć z drugiej strony, jak istotny jest to czynnik, możemy odkryć, gdy porównamy dzisiejsze statystyki dotyczące dzietności z państw mających opiekę emerytalną i tych (państwa afrykańskie na przykład), które jej nie zapewniają.
[29] Por.: J. J. Spielvogel, *op. cit.* , s. 720.

Rudolpha Hearsta – powstają gazety brukowe, goniące za skandalem, sensacją i plotką, jakże odległe od prasy przeznaczonej dla wąskiej liczby imiennych prenumeratorów, która królowała w pierwszej połowie wieku. Coppola w swoim filmie najważniejszą wiadomością, która reklamuje sprzedaż gazety, uczynił przydatną mu fabularnie wieść o ucieczce z ogrodu zoologicznego białego wilka. Właśnie tego typu informacje królowały w gazetach sprzedawanych wówczas za niewielką opłatą (do czego przyczyniło się niewątpliwie wynalezienie i wdrożenie rotacyjnej maszyny drukarskiej, która pozwoliła na drukowanie tanie i w znacznie większej liczbie egzemplarzy) na londyńskich i nie tylko londyńskich ulicach. Prasa ta skierowana była do nowego – potrafiącego czytać, lecz niezbyt wyrafinowanego – czytelnika, który pojawił się po raz pierwszy w dziejach.

W dodatku ten czytelnik był także konsumentem. To również kategoria, która mogła ujawnić się dopiero w momencie, gdy pojawiły się masy dysponujące mniejszym lub większym dochodem dyskrecjonalnym, czyli dochodem przewyższającym koszt środków niezbędnych do zaspokojenia potrzeb podstawowych, który mógł zostać przeznaczony na rozrywkę, kulturę i inne „fanaberie", niebędące dobrami niezbędnymi z czysto biologicznego punktu widzenia. Dlatego też właśnie w tym momencie pojawia się reklama – jedna z trzech, według Daniela Bella innowacji socjologicznych, obok planowania starzenia się i kredytu, które zmieniły oblicze społeczeństwa industrialnego[30]. Jeśli dziś nie potrafimy sobie wyobrazić, by można było obejrzeć filmu w telewizji (a nawet kinie) czy przeczytać gazetę bez konieczności przebrnięcia przez kilka lub kilkanaście komunikatów reklamowych, to musimy pamiętać, że reklama w nowoczesnym rozumieniu jest także „wynalazekiem" przełomu wieku. Choć przekazy, które dziś określilibyśmy mianem reklamowych, pojawiły się znacznie wcześniej, to właśnie w tym okresie reklama zaczęła się profesjonalizować: zaczęły powstawać pierwsze agencje reklamowe, w reklamie prasowej zaczęto posługiwać się zdjęciami[31], pojawiły się pierwsze filmy reklamowe[32] i zaczęła być ona coraz powszechniejsza, co świetnie uchwycił Coppola. W krótkiej sekwencji umieszczono bowiem zarówno reklamowy plakat, jak i postać chłopaka-żywej planszy promującej teatralny spektakl.

[30] Por.: Daniel Bell, *Kulturowe sprzeczności kapita*lizmu, przeł. Stefan Amsterdamski, Warszawa 1998, s. 104.

[31] Jak twierdzi Patrick Robertson, pierwszy raz zdjęcie w reklamie zostało wykorzystane w humorystycznym czasopiśmie „Parrot" wydawanym w Manchesterze 11 listopada 1887 roku. [Por.: P. Roberstson, *op. cit.,* s. 379.]

[32] Jednym z pierwszych tego typu filmów był wyprodukowany przez wytwórnię Edisona w 1897 roku filmik reklamujący papierosy Admiral. W tym liczącym około trzydziestu sekund obrazku widzimy czwórkę mężczyzn w różnych strojach symbolizujących różne postaci – pojawia się na ekranie biznesmen, Indianin w pióropuszu (i z sumiastymi wąsami), mężczyzna w todze i birecie i człowiek w kolorowym, włóczęgowskim stroju, zaś gdy ze stojącego obok wielkiego pudełka papierosów wyskakuje dziewczyna w kusym kubraczku i częstuje ich papierosami, rozwijają oni transparent z napisem „My wszyscy palimy" – a wszystkie dłonie wskazujące stojącą za nimi wielką planszę z napisem „Adiral Cigarette" wyraźnie sugerują, jaka jest ich ulubiona marka tytoniu.

Oczywiście te socjologiczne innowacje są powiązane w znacznym stopniu z wynalazkami i rozwojem techniki, jaki nastąpił w drugiej połowie dziewiętnastego wieku na skalę niespotykaną dotychczas w historii. Nie tylko bowiem ludzie zaczęli się wówczas przemieszczać, po raz pierwszy w dziejach szybko, bezpiecznie i nie w celach wojennych, ale także po raz pierwszy, można było przekazywać informacje w sposób błyskawiczny, co stało się możliwe za sprawą wynalezionego w 1839 roku telegrafu, a potem udoskonalone za sprawą opatentowanego w roku 1876 przez Grahama Bella – telefonu. Komunikacja (choć oczywiście upowszechnienie się tych wynalazków i wejście ich do powszechnego użytku było rozciągnięte na kilka dekad) stała się procesem uniezależnionym od czasu i przestrzeni. Niemal w tej samej chwili można było porozumieć się z kimś znajdującym się o setki, a nawet tysiące kilometrów. Dla ludzi przyzwyczajonych do życia w zupełnie innym paradygmacie postrzegania czasu i przestrzeni musiały to być prawdziwie szokujące zmiany. Jeśli przypomnimy sobie, że w pierwszych latach funkcjonowania agencji prasowych najpewniejszym i najszybszym sposobem przekazywania informacji było posługiwanie się gołębiami pocztowymi, może łatwiej przyjdzie nam zrozumieć, jak ogromną zmianę wywołał telegraf, umożliwiający przesyłanie informacji w sposób znacznie szybszy i w dodatku uniezależniony od ataków jastrzębi. Gdy pierwsza depesza prasowa wysłana przez sprawozdawcę z amerykańskiego kongresu została wydrukowana w 1844 roku przez „Baltimore Patriot", nowojorski „Daily Sun" skomentował to wydarzenie, jako „prawdziwe unicestwienie przestrzeni"[33].

Ale nie tylko możliwość szybkiego przemieszczania się czy przesyłania informacji zrewolucjonizowała społeczeństwo *fin de sieclu*, ale także możliwość utrwalania materialnych oznak rzeczywistości. Wszak do wynalezienia w 1839 roku fotografii, a potem fonografu (1877 r.) przez całe tysiąclecia ludzkość nie była w stanie przekazywać zarówno w czasie, jak i w przestrzeni wiernych obrazów materialnej bytności człowieka w świecie. Choć dziś już oczywiście zdajemy sobie sprawę z tego, że zapośredniczenie za sprawą urządzeń mechanicznych również nie zapewnia pełnej zgodności z oryginałem, to jednak niewątpliwie fotografia czy nagranie fonograficzne jest znacznie częściej bliższe rzeczywistości niż najbardziej dokładny opis czy realistyczny obraz starający się ją odwzorowywać. W dodatku wraz z doskonaleniem się tych wynalazków i ich upowszechnianiem się coraz szersze rzesze ludzi mają możliwość budowania swojej indywidualnej historii opartej na dokumentach z przeszłości. Demokratyzacja portretu

[33] Por.: P. Robertson, *op. cit.*, s. 465.

doprowadziła do momentu, gdy nie tylko członkowie rodów królewskich czy arystokratycznych mieli możliwość zobaczyć, jak wyglądali ich przodkowie, ale możliwość taką zyskali niemal wszyscy członkowie zachodnich społeczeństw.

Przypadający na drugą połowę dziewiętnastego wieku przełom pozytywistyczny także powoduje gwałtowny rozwój nauki. To właśnie wtedy dominujący scjentyzm sprzyja badaniom z zakresu fizyki, chemii, biologii czy medycyny. Zaczęto wytwarzać pierwsze tworzywa sztuczne, co pozwoliło produkować znacznie tańsze materiały; pojawienie się sztucznych nawozów zrewolucjonizowało rolnictwo. Teoria ewolucji sformułowana przez Darwina, choć oswojenie się z jej konsekwencjami przyjmowane było opornie (a może nadal jest – wszak idea Inteligentnego Projektu nadal oparta jest na kwestionowaniu teorii stworzonej przez brytyjskiego biologa), zmieniła postrzeganie człowieka w świecie przyrody i zakwestionowała jego dominującą pozycję, jaką nadawały mu wierzenia religijne. Promienie rentgenowskie pozwoliły wniknąć w głąb ludzkiego ciała i zmieniło medyczną diagnostykę. Co interesujące, promienie X są rówieśnikiem kinematografu – Wilhelm Conrad Röntgen opublikował pierwszy artykuł na temat swojego odkrycia 28 grudnia 1895 roku, dokładnie w tym samym dniu miała miejsce pierwsza publiczna i ogólnodostępna prezentacja filmów braci Lumière w paryskiej Grand Cafè. Zresztą w pierwszych latach funkcjonowania oba wynalazki miały też podobne zastosowania i traktowane były z jednej strony jako szansa dla nauki, z drugiej zaś jak jarmarczna rozrywka. Niewykluczone, że kobieta przemieniająca się w kościotrupa, którą przez moment widzimy w *Draculi,* w tamtym czasie zostałaby w niego przemieniona właśnie za sprawą promieniowania rentgenowskiego, wykorzystywanego w tego typu pokazach.

W niewątpliwym rozwoju i profesjonalizacji nauki i techniki, jakie dokonały się w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia, zaszła jeszcze jedna zmiana. Powoli i z oporami, ale w rozwoju nauki zaczęły także partycypować kobiety. Nie bez kozery zapewne Mina przywołuje w rozmowie z Vladem wynalazki Madame Curie, a nie któregoś z równie zapewne głośnych męskich wynalazców z przełomu wieków. Choć oczywiście był to proces rozłożony na cały niemal dwudziesty wiek, to należy jednak pamiętać, że właśnie w omawianym okresie społeczna sytuacja kobiet zaczęła podlegać daleko idącym zmianom. Po raz pierwszy w historii kultury zachodniej dopuszczono je na szeroką skalę do edukacji (powszechne systemy nauczania obejmowały najczęściej obie płcie), umożliwiono im zdobywanie wyższego wykształcenia, przyznano prawa wyborcze. Choć z dwudziestopierwszowiecznej perspektywy zmiany te wydają się drobne i

niewystarczające, to jednak gdyby nie działalność sufrażystek, dwudziestowieczna emancypacja kobiet – jedna z najważniejszych przemian społecznych tego wieku – nie mogłaby mieć miejsca. Po raz kolejny warto zwrócić uwagę na czasową zbieżność łączącą historię filmu i emancypacji kobiet, choćby nadania im praw wyborczych w różnych krajach – wszak po raz pierwszy tego typu prerogatywy zostały przyznane paniom na rok przed tym, jak Edison opatentował pierwszą kamerę filmową – w roku 1893 parlament Nowej Zelandii przyjął ustawę gwarantującą czynne prawa wyborcze wszystkim białym kobietom[34]. A w pierwszych dekadach dwudziestego wieku coraz więcej państw decydowało się na wprowadzanie powszechnych praw wyborczych: Australia w roku 1902, Finlandia w 1906, w 1915 – Islandia i Dania, w 1918 w Rosyjskiej Republice Radzieckiej, Polsce, Niemczech i Austrii, ograniczone prawa wyborcze zdobywają też Brytyjki (ich pełny udział w wyborach możliwy był od roku 1928), od 1919 głosować mogą Holenderki i Belgijki. W 1920 roku na mocy dziewiętnastej poprawki do konstytucji udział w wyborach stał się możliwy dla kobiet mieszkających w Stanach Zjednoczonych[35]. Oczywiście prawa wyborcze to tylko początek procesów emancypacyjnych, ale niewątpliwie ich przyznanie stanowiło istotny impuls dla dalszych przeobrażeń, które (co znajdzie ciekawe artystycznie egzemplifikacje w filmach z lat dwudziestych i trzydziestych) w sposób niezwykle wyraźny zmieniły dyskurs na temat kobiecości.

W takim właśnie przełomowym momencie pojawia się kino. Wynalazek, który świetnie wpisywał się w swoje czasy i od samego początku był powiązany z erotyzmem. Jego voyeurystyczna natura była wręcz wymarzonym medium dla przedstawiania tego, co w tamtych czasach zaczynało być domeną prywatną – zamkniętą w sypialniach, alkowach i łazienkach. Choć pamiętać należy, że pozostawało to prywatne dla tych, którzy mogli sobie na owe łazienki i sypialnie pozwolić, dla sporej części społeczeństwa granica pomiędzy tym, co intymne, a tym, co publiczne, nadal przebiegała zupełnie inaczej i, jak w większości zresztą przypadków, o historii mówimy patrząc na nią przez pryzmat grup dominujących i posiadających władzę zarówno ekonomiczną, jak i symboliczną. Jednak od samego początku kino z jednej strony było siłą współtworzącą kulturę – wskazującą w pośredni lub bezpośredni sposób sposoby zachowań,

[34] Bierne prawo wyborcze mieszkanki Nowej Zelandii nabyły w roku 1919. Warto w tym momencie nadmienić, że wcześniej kobiety mogły głosować w niektórych stanach w USA, Wyoming wprowadziło na przykład takie przepisy w roku 1869, częściowo przyznając prawa wyborcze kobitom – pełne prawa zdobyły one w tym stanie w roku 1890. [por.: C. M. Renzetti, D. J. Curran, *op.cit.*, s. 26-28]

[35] Co ciekawe w tym samym roku wprowadzono do amerykańskiej konstytucji poprawkę osiemnastą, wprowadzającą prohibicję.

moralne standardy, lekcją *savoir-vivre'u* i tego, co uchodzi, a co jest społecznie zakazane; ale także było siłą kontrkulturową – przełamującą tabu, ujawniającą to, co powinno (wedle części przynajmniej opinii publicznej) pozostawać w ukryciu, by nie gorszyć maluczkich. „Film – twierdzi Bell - spełnia wiele funkcji – jest oknem na świat, dostarcza prefabrykowanych marzeń, pozwala na eskapizm, daje wrażenie wszechpotęgi i ma ogromną siłę oddziaływania emocjonalnego. [...] Młodzi nie tylko lubili kino, ale pobierali w nim nauki. Uczyli się naśladować gwiazdy, powtarzali filmowe gagi i gesty, uczyli się subtelności stosunków między płciami, zdobywali zewnętrzny polor kultury"[36]. Ten wpływ kina jest szczególnie istotny właśnie w dziedzinie erotyki, która pod wpływem celuloidowych fantazji zaczęła przekształcać się w sposób najbardziej wyrazisty, co związane jest także ze zwiększającym się zasięgiem nowego wynalazku.

Dzięki kinu właśnie i innym przekształceniom związanym z ewolucją społeczeństw i pojawieniem się popularnego obiegu kultury, nagle, w przeciągu jednego pokolenia, tradycyjny model został zastąpiony przez paradygmat oparty na czerpaniu wzorców ze źródeł, które do tego momentu zarezerwowane były wyłącznie dla klasy uprzywilejowanej. Tradycja ludowa, przekazy ustne, wzorce rodzinne, które do tego czasu regulowały zachowania społeczne (w tym erotyczne) zostają uzupełnione, a następnie zastąpione przez kulturę masową, wśród której film niemy (niewymagający w odbiorze szczególnych kompetencji ani przesadnych nakładów finansowych) pełni rolę niezwykle istotną. Ernest S. Turner twierdzi w *A History of Courting*, że kino zmieniło na przykład taniec godowy. „Kino ukazało dziewczynom szczególną moc kobiecego oka, nauczyło je, jak zatrzymywać lub odprawiać mężczyznę spojrzeniem, jak zaglądać w jego oczy z bliska. Nauczyło dziewczyny rozpoznawać oznaki zbliżającego się pocałunku, nauczyło, jak uchylać się od niego, jak do niego zachęcać, pozornie go unikając, albo jak odwzajemnić go z zainteresowaniem. Istnieją dowody z niejednego źródła na to, że kino nauczyło dziewczyny sztuczki zamykania oczu przy całowaniu, co zawsze uważano za naturalny odruch kobiecy. To kino zachęciło je do podnoszenia pięty (a nawet obu pięt), kiedy obejmuje je mężczyzna. Nauczyło je też, jak i kiedy wymierzać policzek"[37]. I choć zapewne spora część z tych elementów zalotów było obecnych już wcześniej – wszak pocałunek czy policzkowanie zbyt natrętnych kochanków nie są wymysłem dwudziestego wieku, to jednak film pewne typy zachowań, choćby przez swój

[36] D. Bell, *op. cit.*, s. 103.
[37] Ernest Sackville Turner, *A History of Courting*, Dutton 1955, s. 17.

globalny charakter, ujednolicił i sprawił, że zachowania godowe w rzeczywistości i na celuloidzie zaczęły ulegać daleko idącemu upodobnieniu – i to na całym świecie.

W dodatku właśnie w tym przełomowym w historii Zachodu momencie, jakim były pierwsze dekady dwudziestego wieku, doszło także do pomieszania różnych dyskursów. Kino i inne media, zyskujące wówczas coraz bardziej masowy charakter, doprowadziły do tego, że wartości i normy obowiązujące dotychczas przede wszystkim wśród warstw wyższych, zaczęły być przyswajane i stosowane przez stan niższy, który wcześniej miewały z nimi kontakt jedynie okazjonalny. Jednocześnie zaś warstwy wyższe ewoluowały i przyjmowały część norm czy sposobów życia, które wcześniej przypisywane były masom. Ta wzajemna interpolacja jest zjawiskiem niezwykłym i niejednokrotnie będę do niej powracał w dalszej części książki.

W tak krótkim zarysie nie można oczywiście przedstawić wszystkich procesów, jakie determinowały społeczeństwa w końcu dziewiętnastego stulecia. Nie było to zresztą moją ambicją. Chciałem jedynie zauważyć i zaznaczyć, jak skomplikowany i wielowarstwowy jest to proces i przez jak różnorodne czynniki powodowany i sterowany. Ekonomia, wydarzenia historyczne (o którym w zasadzie w tym rozdziale nie wspomniałem, a przecież one także oddziaływały na społeczne zachowania) – wojny, wojskowe sojusze, powstawanie czy rozpad państw, wynalazki technologiczne, moda, innowacje socjologiczne, zmiany w prawie, filozofia, słynne i popularne dzieła sztuki, demografia etc. tworzą wielowymiarową siatkę zależności, z której istnienia warto sobie zdawać sprawę, nawet jeśli wyjaśnienie wszelkich powiązań jest niemożliwe.

Początki kina (w Europie). Kino popularne i awangarda (francuska). Nieme kino rosyjskie i niemieckie.

WYNALAZKI POPRZEDZAJĄCE POJAWIENIE SIĘ FILMU I KINA. CHRONOLOGIA

III w. p.n.e. – Chiński teatr cieni yingxi

I w. n.e. – Teatr cieni Wayang praktykowany na Jawie i Bali prawdopodobnie już w początkach naszej ery (choć pierwsze pisane źródła na jego temat datuje się również na wiek X).

X w. – camera obscura [łac.], światłoszczelna skrzynka z małym otworem w jednej ściance pozwalająca uzyskać na przeciwległej ściance odwrócony obraz przedmiotu; najprostsza forma znana już prawdopodobnie w starożytności, stosowana przez Arabów w końcu X w., Leonarda da Vinci, wykorzystywana przez malarzy XVIII-wiecznych przy malowaniu wedut; z c.o. powstał aparat fotograficzny.

1420 – laterna magica. Zbigniew Bauer twierdzi, że pierwsza laterna magica została skonstruowana około roku 1420 przez Włocha - Giovanniego da Fontana. W większości źródeł jako wynalazca latarni magicznej podawany jest niemiecki jezuita Athanasius Kircher. Autorzy książki *Encyclopedia of Early Cinema* twierdzą, że jest to twierdzenie mylne i przyznają pierwszeństwo duńskiemu uczonemu Christianowi Huygensowi (współpracującemu z innym naukowcem – matematykiem – Thomasem Rasmussenem Walgenstenem), który opisał wynalazek i pokazał go publicznie, między innymi w Luwrze, przed Kircherem.

1724-1727 - odkrycie światłoczułości soli srebra, potwierdzone doświadczalnie przez Johanna Heinricha Schulze

1826 - Joseph Nicéphore Niépce *Most w Gras* – pierwociny fotografii

1839 - termin „fotografia" użyty przez W. Herschel. Ten sam rok przyjmuje się za datę powstania fotografii — L.J.M. Daguerre ogłosił wtedy zasady dagerotypii, a (prawie jednocześnie) W.H. Talbot talbotypii.

1860 – amerykański inżynier Coleman Sellers stworzył kinamatoskop (rodzaj bębna stroboskowego).

1874 – francuski astronom Pierre Janssen skonstruował „rewolwer fotograficzny".

1870-1882 – Etienne-Jules Marey podjął próby fotografowania ruchu zwierząt za pomocą wykonanej przez siebie „strzelby fotograficznej".

1870-1880 – Eadweard Muybridge, wykonują serie fotografii pozwalających uchwycić kolejne fazy ruchu (ok. 100 tys. zdjęć).

1888 – *Roundhay Garden Scene* – Louis Le Prince. Pierwszy zachowany film, trwający 3 sekundy.

1892 – T. A. Edison i W. D. Laurie Dickson opatentowują kinetoskop.

22.01.1895 – Ottomar Anschutz, wynalazca tachyskopu (szybkowidza) odpłatnie prezentuje w Berlinie przed 300 widzami 40 historyjek obrazkowych.

13.02.1895 – Bracia Auguste i Louis Jean Lumiere'owie opatentowali w Paryżu swój pierwszy kinematograf.

09.03.1895 – Louis Jean Lumiere realizuje za pomocą kinematografu pierwszy film *Wyjście robotników z fabryki w Lyonie.* 22 marca zostaje on zaprezentowany w Paryżu Towarzystwu Wspierania Narodowego Przemysłu.

28.12.1895 – w Salonie Indyjskim w podziemiach paryskiej Grand Cafe przy Bulwarze Kapucynek odbywa się pierwsze publiczne przedstawienie kinowe. 35 widzów, z których każdy zapłacił 1 franka, obejrzało kilka filmików nakręconych przez braci Lumière.

24.03.1896 – brytyjski pionier filmu Robert William Paul przedstawia po raz pierwszy, posługując się udoskonalonym przez siebie aparatem projekcyjnym zwanym teatrografem „żywe obrazy".

POCZĄTKI KINA W EUROPIE. CHRONOLOGIA.

1896 – Georges Mélies zaczyna produkować swoje filmy.

1908 – powołane do życia w Paryżu towarzystwo Le Film d'art przedstawia swoje pierwsze dzieło *Zabójstwo księcia Gwizjusza*.

1908 – seria filmów o Nicku Carterze – pierwszym bohaterze filmów seryjnych.

1919 – paryska premiera filmu Marcela L'Herbier *Rose France* – początek impresjonizmu filmowego.

1919 – *Gabinet doktora Caliari* (reż. Roberta Wiene) – manifest filmowego ekspresjonizmu.

1922 – *Nosferatu – symfonie grozy* (reż. Friedrich Wilhelm Murnau) – pierwszy słynny film wampiryczny.

1922 - *Doktor Mabuse* (reż. Fritz Lang) – jeden z pierwszych filmów o super-przestępcach.

1923 – *Powrót do rozumu* Mana Raya – filmowy dadaizm.

1924 – *Portier z hotelu Atlantic* (reż. Friedrich Wilhelm Murnau) – najsłynniejszy film z nurtu Kammerspiel (dramatów kameralnych).

1925 - *Refleksy światła i szybkości* Henri Chomette'a i *Marsz maszyn* Eugène Deslawa – początek „filmu czystego".

1925 - Alberto Cavalcanti *Mijają godziny* – początek „dokumentu lirycznego".

1925 – *Pancernik Potiomkin* (reż. Siergiej Eisenstien) – najsłynniejszy bolszewicki film propagandowy.

1926 – *Matka* – najsłynniejszy film Wsiewołoda Pudowkina.

1927 – *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* (reż. Walter Ruttmann) – dokumentalny portret miasta.

1927 – *Metropolis* (reż. Fritz Lang) – pierwsze słynne widowisko science-fiction

1929 – *Pies andaluzyjski* Luisa Buñuela i Salvadora Dali, manifest filmowego surrealizmu.

1929 – *Człowiek z kamerą* (reż Dziga Wiertow) – najsłynniejszy radziecki film dokumentalny – symfonia miejska.

1930 – *Ziemia* – najsłynniejszy film ukraińskiego reżysera Aleksandra Dowżenko.

FILMY SERYJNE:

1908: Nick Carter

1908: Sherlock Holmes

1908: Brocho Billy

1910: Max Linder

1913: *Fantomas*

1914: *Wampiry*

SZKOŁA IMPRESJONISTYCZNA. NAJWAŻNIEJSI TWÓRCY I ICH FILMY:

Louis Delluc: *Milczenie* (1920), *Amerykanin, czyli droga do Ernoa* (1920), *Gorączka* (1921), *Kobieta znikąd* (1922), Powódź (1924)

Germaine Dulac: Papieros (1919), *Uśmiechnięta pani Baudet* (1923), *Dusza artysty* (1924-1925)

Marcel L'Herbier: *Rose France* (1918-1919), *Człowiek otwartych przestrzeni* (1920), *El Dorado* (1921), *Nieludzka* (1923-1924), *Nieboszczyk Mateusz Pascal* (1925), *Pieniądz* (1928)

Abel Gance: *Mater Dolorosa* (1917), *Dziesiąta symfonia* (1917-1918), *Oskarżam* (1918-1919), *Koło udręki* (1920-1923), *Napoleon* (1925-1927)

Jeana Epsteina (1897-1953): *Czerwona oberża* (1922-1923), *Wierne serce* (1923), *Piękna z Nevers* (1923-1924), *Plakat* (1924-1925), *Lustro o trzech obliczach* (1927), *Upadek domu Usherów* (1927), *Finis Terrare* (1928-1929).

AWANGARDA:

Alicja Helman dzieli awangardę filmową lat dwudziestych i początku lat trzydziestych na sześć głównych nurtów. Są to:

ANIMACJA ABSTRAKCYJNA:

- László Moholy-Nagy: *Czarne, białe i szare* (1930)
- Viking Eggeling: *Symfonia diagonalna* (1923)
- Hans Richter: *Rytm 21, Rytm 23, Rytm 24, Fuga w czerwieni i zieleni* – 1925
- Walter Ruttmann: *Opus 1, Opus 2, Opus 3, Opus 4* – wszystkie w latach 1921-1923.

FILM CZYSTY:

- Germaine Dulac: *Temat z wariacjami* (1928), *Płyta 957* (1928), *Arabeska* (1929);
- Henri Chomette'a *Refleksy światła i szybkości* (1925) i *Pięć minut czystego kina* (1926)
- Eugène Deslawa: *Marsz maszyn* (1927), *Noc elektryczna* (1925)

FILM DADAISTYCZNY:

- Marcel Duchamp: *Anemic Cinema* (1926)
- Man Ray: *Powrót do rozumu* (1923)
- Fernand Léger: *Balet mechaniczy* (1924) – przez niektórych uważany za film kubistyczny
- Rene Clair: *Anrtakt* (1924)

FILM SURREALISTYCZNY:

- Man Ray: *Emak Bakia* (1926), *Rozgwiazda* (1928) i *Tajemnica zamku Dé* (1929)
- Germaine Dulac – *Muszla i pastor* (1927)
- Luis Buñuel (i Salvador Dali) – *Pies andaluzyjski* (1929) i *Złoty wiek* (1930)

DOKUMENTY LIRYCZNE - SYMFONIE MIEJSKIE:

- Alberto Cavalcanti *Mijają godziny* (1925)
- Walter Ruttman *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (1927)
- Joris Ivens *Most* (1928) i *Deszcz* (1929),
- Jean Vigo *A propos Nicei* (1930)
- Dziga Wiertow C*złowiek z kamerą* (1929)

EKSPERYMENTY NARRACYJNE

- Dymitr Kirsanoff *Ménilmontant* (1926) i *Jesienne mgły* (1926)
- Germaine Dulac *Zaproszenie do podróży* (1927)

EKSPRESJONIZM FILMOWY:

Granice czasowe ekspresjonizmu w filmie obejmują lata od 1919 (*Gabinet doktora Caligari* R. Wiene) do 1926 (*Faust* F. Murnaua).

Niektórzy teoretycy rozszerzają je na lata 1913 (*Student z Pragi* S. Rye) do 1932 (*Atlantyda* W.G. Pabsta, *Testament doktora Mabuse* F. Langa).

FILMY ESPRESJONISTYCZNE:

- *Student z Pragi* (*Der Student von* Prag, 1913) Stellana Rye'a;
- *Golem* (1915) Henrika Galeena i Paula Wegenera;
- *Gabinet doktora Caligari* (1919), *Genuine* (1924) oraz *Raskolników* (1923) Roberta Wiene;
- *Od poranka do północy* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920) Karla-Heinza Martina;
- *Torgus* (1920) Hansa Kobe;
- *Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) Leo Birinsky'ego i Paula Leni;
- wczesne dzieła Fritza Langa, takie jak: *Zmęczona Śmierć* (*Der Müde Tod,*1921), *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit*, 1922), *Nibelungi* (*Die Niebelungen*, 1924) oraz *Metropolis* (1926);
- filmy F.W. Murnau'a: *Fantom* (*Phantom*, 1922), *Faust* (*Faust - Eine deutsche Volkssage*, 1926);
- oraz takie obrazy jak: *Nerwy* (*Nerven*, 1919, reż. Robert Reinert), *Lalka* (*Die Puppe*, 1919, reż. Ernst Lubitsch), *Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, reż. Paul Wegener i Carl Boese) i *Tajemnice duszy* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926) Georga Wilhelma Pabsta.

REŻYSERZY ZWIĄZANI Z EKSPRESJONIZMEM:

ROBERT WIENE:

- 1914: Arme Eva
- 1920: Gabinet doktora Caligari
- 1920: Genuine
- 1923: Raskolnikow
- 1923: I.N.R.I.
- 1924: Ręce Orlaka
- 1930: Der Andere
- 1934: One Night in Venice

FRIEDRICH WILHELM MURNAU:

- 1919: Chłopiec w niebieskim
- 1921: Zamek Vogelöd
- 1922: Fantom
- 1922: Nosferatu - symfonia grozy
- 1924: Portier z hotelu Atlantic
- 1926: Faust
- 1927: Wschód słońca
- 1930: Miejska dziewczyna
- 1931: Tabu

FRITZ LANG (wybrana filmografia – filmy nakręcone w Niemczech):

- 1921: Zmęczona Śmierć
- 1922: Doktor Mabuse
- 1924: Nibelungi: Śmierć Zygfryda
- 1924: Nibelungi: Zemsta Krymhildy
- 1927: Metropolis
- 1928: Szpieg
- 1929: Kobieta na Księżycu
- 1931: M – Morderca
- 1933: Testament doktora Mabuse

NIEME KINO RADZIECKIE:

W okresie przedrewolucyjnym nakręcono w Rosji ponad 1200 filmów, trudno jednak znaleźć wśród nich znaczące pozycje. Kinematografia ta wzorowała się na popularnych wówczas dramatach salonowo - erotycznych (zwłaszcza skandynawskich). Czasem pojawiały się adaptacje dzieł wielkich rosyjskich pisarzy, na przykład *Dama pikowa* czy *Ojciec Sergiusz* Jakowa Protazanowa. Godnym uwagi i jedynym wówczas kinem „eksportowym" był utrzymany na wysokim poziomie film lalkowy, którego pionierem był Polak tworzący w tym czasie w Rosji - **Władysław Starewicz.**

Na kino radzieckie wpływ miały takie prądy jak: futuryzm, konstruktywizm, poetyckie koncepcje Włodzimierza Majakowskiego i teatralne koncepcje Wsiewołoda Meyerholda.

NAJWAŻNIEJŚCI REŻYSERZY RADZIECKIEGO KINA RADZIECKIEGO:

SIERGIEJ EISENSTEIN:

1924: Strajk

1925: Pancernik Potiomkin

1928: Październik

1929: Stare i nowe

1930: Romans sentymentalny

1932: Oue Viva Mexico! (zrekonstruowany w 1979)

1936: Łąki bieżyńskie (zrekonstruowany w 1967)

1938: Aleksander Newski

1944: Iwan Groźny

1946: Spisek bojarów

DŻIGA WIERTOW:

1920: Bitwa

1921: Agit-Pociąg VTSIK

1922: Historia wojny

1922: Kino-Prawda

1924: Kino-Oko

1926: Naprzód, Rosjo

1926: Szósta część świata

1929: Człowiek z kamerą

1931: Entuzjazm

1934: Trzy pieśni o Leninie

1938: Kołysanka

WSIEWOŁOD PUDOWKIN:

1925: Szachowa gorączka

1926: Mechanika mózgu

1926: Matka

1927: Koniec Sankt-Peterburga

1928: Burza nad Azją

1932: Zwykły przypadek

1933: Dezerter

1938: Zwycięstwo

1939: Minin i Pożarski

1941: Suworow

1943: W imię Ojczyzny

1946: Admirał Nachimow

1950: Żukowski

1950: Zwycięzca przestworzy

1953: Odzyskane szczęście

ALEKSANDER DOWŻENKO:

1926: Jagódki miłości

1926: Wasia - reformator

1927: Teczka kuriera dyplomatycznego

1928: Arsenał

1930: Ziemia

1932: Iwan

1939: Bukowina, ziemia ukraińska

1943: Bitwa za naszą Radziecką Ukrainę

1945: Zwycięstwo na prawobrzeżnej Ukrainie

1948: Czarodziej sadów

1949: Farewell, America

1959: Poemat o morzu

Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce Genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, Wrocław 2011. [fragment rozdziału: *Kino pierwszych dekad*].

1. Kinematograf jako wynalazek techniczny

Żaden z technicznych wynalazków nie jest zawieszony w próżni. Za każdą z innowacji stoi cały szereg poprzedzających je urządzeń, pomysłów, idei, naukowych odkryć. Nie inaczej jest oczywiście w przypadku kinematografu. Kino, jak twierdzi Jean-Luis Baudry, „nigdy nie było wynalezione po raz pierwszy”[38], jest ono bowiem owocem długowiecznego rozwoju i postępu, któremu sprzyjające warunki cywilizacyjne pozwoliły rozkwitnąć ostatecznie w końcu wieku dziewiętnastego.

Z czysto technicznych odkryć, prekursorskich wobec kamery filmowej i aparatu projekcyjnego, wymienia się najczęściej dwa wynalazki – jednym z nich jest znana już zapewne starożytnym Grekom, choć naukowo opisana w XI wieku przez arabskiego matematyka Alhazena (Hasana) z Basry – *camera obscura*, drugim, wynaleziona prawdopodobnie około 1660 roku przez duńskiego naukowca Christiana Huygensa[39] – *laterna magica*. Pierwsze urządzenie było prostym aparatem optycznym wykorzystywanym pierwotnie (prawdopodobnie już przez Arystotelesa i Euklidesa) do obserwacji astronomicznych, następnie zaś przez renesansowych artystów (używał jej choćby Leonardo da Vinci) jako narzędzie pomocne przy określaniu perspektywy. Ta zaciemniona skrzynka, do której światło wpada przez niewielki otwór, pozostawiając na przeciwległej ściance pomniejszony i odwrócony obraz, stała się prekursorką pierwszych aparatów fotograficznych – działających na identycznej niemal zasadzie, a co za tym idzie, także kamer filmowych.

[38] Jean-Louis Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*…, s. 78.

[39] Zbigniew Bauer twierdzi, że pierwsza *laterna magica* została skonstruowana około roku 1420 przez Włocha - Giovanniego da Fontana. [por.: Zbigniew Bauer, *Kalendarium rozwoju mediów*, [w:] *Dziennikarstwa i świat mediów. Nowa edycja*, red. Zbigniew Bauer i Edward Chudziński, Kraków 2008, s. 95]. W większości źródeł jako wynalazca latarni magicznej podawany jest niemiecki jezuita Athanasius Kircher, jednakże autorzy książki *Encyclopedia of Early Cinema* twierdzą, że jest to twierdzenie mylne i przyznają pierwszeństwo właśnie duńskiemu uczonemu (współpracującemu z innym naukowcem – matematykiem – Thomasem Rasmussenem Walgenstenem), który opisał wynalazek i pokazał go publicznie, między innymi w Luwrze. [por.: David Robinson, *Magic lantern shows*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London and New York, 2010, s. 405]

Z kolei latarnia magiczna – poprzedniczka diaskopu – była pierwszym powszechnie używanym urządzeniem, pozwalającym na wyświetlanie obrazów namalowanych na szklanych płytkach za pomocą źródła światła i soczewki umieszczonych za nimi. Wykorzystywana pierwotnie w różnego typu pokazach teatralnych, ale także jako pomoc naukowa i edukacyjna[40] oraz w niezwykle popularnych „widowiskach fantasmagorycznych"[41], w drugiej połowie dziewiętnastego wieku stała się tak popularna, że w Stanach Zjednoczonych od 1889 roku wydawano nawet pismo zatytułowane *The Optical Magic Lantern Journal*[42] przeznaczone zarówno dla miłośników „magicznych pokazów", jak i dla szerokiej rzeszy przedsiębiorców parających się ich prezentowaniem. Nie powinny więc nas dziwić głosy, takie jak wypowiedź Henry'ego V. Hopwooda, który w artykule zamieszczonym w roku 1899 w książce *Living Pictures*, twierdził, iż „film pokazujący żywe obrazy jest niczym więcej, mimo wszystko, jak zwielokrotnieniem możliwości latarnianych pokazów slajdów"[43], bowiem w początkach dwudziestego wieku pokazy latarni magicznej były nie tylko popularne, ale także zaawansowane technicznie – ówczesne projektory były w pełni zautomatyzowane, umożliwiały wyświetlanie kolorowych slajdów, a i warunki projekcyjne były niejednokrotnie lepsze niż te towarzyszące pierwszym pokazom filmowym – nierzadko towarzyszyła im muzyka oraz narrator, opatrujący obrazkową historię odpowiednim komentarzem. Można więc „czarnoksięską latarnię" uznać za prototyp nie tylko techniczny przyszłych kinowych projektorów, ale jej pokazy byłby także prekursorskie wobec późniejszych seansów kinowych i instytucji kina jako takiej.

Oczywiście wynalazkiem bezpośrednio poprzedzającym kinematograf była fotografia. Kluczowym wynalazkiem pozwalającym na jej pojawienie się było odkrycie światłoczułości soli srebra, potwierdzone doświadczalnie przez Johanna Heinricha Schulze w latach 1724-1727, wykorzystane przy tworzeniu pierwszych fotografii przez Josepha Nicéphore'a Niépce'a, któremu w 1826 roku udało się uzyskać pierwszy trwały obraz z natury. Prace Niépce'a po jego śmierci kontynuował jego współpracownik – Louis Jacques Daguerre. W roku 1838 roku opatentował on, a w 1839 zaprezentował publicznie swój wynalazek – nazwany przez niego dagerotypią, który

[40] *Laterna magica* była wykorzystywana także jako poręczne narzędzie nauczania religijnego. Jeszcze w początkach dwudziestego wieku specjalne pokazy „religijnych slajdów" organizowała na przykład amerykańska Armia Zbawienia.
[41] Jako pierwszy pokaz pełen „gotyckich" widm i monstrów zatytułowany „Phantasmagoria" zaprezentował około roku 1790 Paul Philidor (Paul de Philipsthal). [por.: *Ibidem*]
[42] Pierwszy numer ukazał się 15 czerwca 1889 roku. Podobne czasopismo wydawano w Wielkiej Brytanii.
[43] Henry V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photoduplication, and Practical Working*, [w:] *Optician and Photographic Traces Review*, London 1899, s. 188.

pozwalał na zrobienie zdjęcia fotograficznego otrzymanego na warstewce jodku srebra, powstałego w wyniku działania pary jodu na wypolerowaną płytę miedzianą pokrytą srebrem. Dagerotypia, choć bardzo rozpowszechniona, również za sprawą uruchomienia masowej produkcji aparatów tego typu, nie pozwalała na robienie odbitek – obraz utrwalony na płytce był obrazem pozytywowym. Tego mankamentu nie miała talbotypia (lub kalotypia) opatentowana w roku 1841 przez Williama Foxa Talbota. To właśnie opracowana przez angielskiego wynalazcę metoda negatywowo-pozytywowa (choć początkowo mniej popularne niż dagerotypia) zdominowała dalszy rozwój fotografii, oferując możliwość multiplikacji zdjęć. Dalszy rozwój fotografii związany był przede wszystkim z udoskonalaniem materiałów – wynalezieniem kliszy fotograficznej, błony zwojowej, papieru fotograficznego, a także udoskonalaniem aparatu fotograficznego. W latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku pojawiają się już aparaty kieszonkowe, a w roku 1895 Eastman-Kodak zaczyna na masową skalę produkować tanie aparaty przeznaczone dla amatorów.

Wynalazcy kinematografu wykorzystali także odkrycia związane z optyką i fizjologią ludzkiego oka. Pierwsze naukowe badania dotyczące bezwładności wzroku prowadził już Izaak Newton, a w roku 1765 irlandzki fizyk pracujący we Francji Patrick d'Arcy ustalił, że okres bezwładności siatkówki wynosi 0, 13 sekundy. Na podstawie tych badań Micheal Faraday w roku 1830, a następnie Joseph Antoine Ferdinand Plateau oraz niezależnie od niego Simon Stampfer skonstruowali urządzenia do demonstracji zjawiska stroboskopowego, wykorzystującego właśnie bezwładność wzroku. Okazuje się bowiem, że ludzkie oko, dzięki swojej „ułomności", łączy kolejne fazy ruchu, o ile następują one po sobie w tempie co najmniej 1/16 sekundy[44], a jeśli wyświetlane są z prędkością 48 obrazów na sekundę – zlewają się ze sobą bez migotania[45] – oba te odkrycia zostały wykorzystane przy konstruowaniu pierwszych aparatów filmujących, a następnie wyświetlających ruchome obrazy.

A było tych aparatów i wynalazców całkiem sporo. W 1860 roku amerykański inżynier Coleman Sellers stworzył kinamatoskop, około roku 1874 francuski astronom Pierre Janssen

[44] Pierwsze filmy były kręcone właśnie najczęściej z prędkością 16 klatek na sekundę, choć nie było to powszechną zasadą i do czasu wprowadzenia dźwięku prędkość zarówno kręcenia, jak i wyświetlania filmów cechowała się dużą zmiennością, często nawet w ramach jednego dzieła poszczególne fragmenty mogły być rejestrowane w różny sposób, a prędkość mogła się wahać od 12 do 24 klatek na sekundę. Por.: Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza. Tom I (1895-1913)* oraz *Tom II*, przeł. Alicja Helman, Łódź 2003.

[45] Dlatego filmy od czasu wprowadzenia dźwięku są kręcone z prędkością 24 klatek na sekundę, zaś podczas projekcji każda pojedyncza klatka naświetlana jest dwukrotnie.

skonstruował „rewolwer fotograficzny", Etienne-Jules Marey w latach 1870-1882 podjął próby fotografowania ruchu zwierząt za pomocą wykonanej przez siebie „strzelby fotograficznej". Podobne eksperymenty w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku prowadził Eadweard Muybridge, wykonując serie fotografii pozwalających uchwycić kolejne fazy ruchu[46]. W ostatnich dekadach wieku dziewiętnastego swoje kamery (i/lub) aparaty projekcyjne skonstruowali: Georges Demenÿ (1894), Ernst Kohlrausch (1892-4), Victor von Reitzner (1891), Ottomar Anschütz (1887), Louis Aimé Augustin Le Prince (przed 1888)[47], Wordsworth Donisthorpe (1889)[48], George William de Bedts (1895-1896), Max i Emil Skladanowscy[49] (1895), Robert William Paul (1894-1896), Kazimierz Prószyński (1894-1896), William Friese-Greene (1889). Samo wymienienie nazwisk wynalazców pracujących nad zagadnieniem „ruchomych obrazów" (a przedstawiona list daleka jest od kompletności) wyraźnie wskazuje, jak wiele słuszności jest w stwierdzeniu przypisywanemu braciom Lumière, którzy mieli powiedzieć, że „kino to niegrzeczne dziecko, które ma wielu ojców, ale jedną matkę – czas"[50]. Trudno jest bowiem ustalić jednoznaczną chronologię udoskonalania wynalazku, wiele pomysłów rodziło się niezależnie od siebie, wielu konstruktorów próbowało „ożywić fotografię", bowiem społeczno-cywilizacyjny moment przełomu wieków wręcz domagał się tego typu odkrycia.

Pomimo różnego typu nieścisłości i często niemożliwych do ostatecznego rozstrzygnięcia kontrowersji związanych z prapoczątkami X Muzy, nie można opisać pionierskiego okresu bez dokładniejszego przedstawienia działalności trójki innowatorów, którzy być może nie byli chronologicznie pierwszymi twórcami kinematografu, być może nie stworzyli najdoskonalszych technicznie rozwiązań, ale dysponowali odpowiednim kapitałem i siłą przebicia, by to właśnie opracowane przez nich wynalazki stały się podstawą rozwoju kinematografii w jej pierwszym okresie.

Amerykańscy historycy filmu za twórcę kina uznają Thomasa Alvę Edisona, który od 1888 roku przeprowadzał pierwsze badania nad ruchomymi obrazami. Choć prawdopodobnie wkład samego Edisona, przynajmniej w pierwszym okresie, nie był zbyt wielki, a pracami nad filmem

[46] Do doświadczeń Muybridge'a powrócę jeszcze w dalszej części pracy.
[47] Jego dwa dwusekundowe filmy *Roundhay Garden Scene* i *Traffic Crossing Leeds Bridge* – oba z 1888 roku są najstarszymi (a przynajmniej dwoma najstarszymi zachowanymi do naszych czasów) obrazami filmowymi.
[48] Z nakręconego przez Donisthorpe'a wraz z Williamem C. Croftsem w 1890 roku filmu prezentującego ruch na londyńskim Trafalgar Square zachowało się do dziś 10 klatek.
[49] Pokaz ich Bioskopu był być może pierwszym płatnym pokazem filmowym, a odbył się on 1 listopada 1895 roku w Berlinie.
[50] Cytuję za: A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 16.

kierował zatrudniony przez amerykańskiego wynalazcę Brytyjczyk William Kennedy Laurie Dickson, który nie tylko skonstruował prototypy kamery filmowej (kinetograf – Edison Kinetograph) oraz urządzenia do oglądania filmów przez jedną osobę (Kinetoscope), nie tylko (jako pierwszy) zastosował, w roku 1891, 35-milimetrową taśmę celuloidową Eastmana z perforacją, która na kilkanaście lat stała się międzynarodowym standardem, ale także nakręcił pierwsze, po części zachowane do dziś, filmy. Najstarszym z nich jest kilkusekundowy obraz przedstawiający niezbyt wyraźnie zarysowaną poruszającą się męską sylwetkę, zatytułowany *Monkeyshines, no. 1*, powstały w roku 1889 (niektóre źródła podają – w 1890). Kolejne testowe filmiki: *Powitanie Dicksona* (*Dickson Greeting*, 1891), *Boks mężczyzn* (*Men Boxing*, 1891) czy *Atleta z Newark* (*Newark Athlete*, 1891) do dziś są jednymi z pierwszych przykładów ożywionych fotografii. Prawdopodobnie właśnie te filmy zaprezentował Edison na pierwszym publicznym pokazie prototypu wynalazku, który odbył się 20 (lub 22) maja 1893 roku podczas spotkania *National Federation of Women's Club*. Podczas pracy dla Edisona Dickson nakręcił około 150 filmów trwających nie dłużej niż dwadzieścia sekund[51], z których prawdopodobnie za najciekawszy należy uznać *Dickson Experimental Sound Film* (pochodzący z przełomu 1894 i 1895 roku) – pierwszy filmik, w którym próbowano zsynchronizować obraz z dźwiękiem. W tym samym okresie Edison próbował skomercjalizować wynalazek kinetoskopu. Powołana w kwietniu 1894 roku spółka Kinetoscope Company ustawiła w salonie „*penny arcade* braci Holland, przy 1155 Brodway w Nowym Jorku 25 maszyn kinetoskopowych"[52], a w tym samym roku podobne przybytki otwarto także w Chicago i San Francisco. Za cenę 200-225 dolarów sprzedawano te urządzenia także nabywcom indywidualnym. W początkowym okresie opatentowany przez Edisona wynalazek pozwalał jedynie na indywidualny odbiór filmu. Kinetoskop był drewnianą skrzynką, w którą spoglądało się przez specjalny okular, oglądając obrazy przesuwające się w jej wnętrzu. Dopiero odejście Dicksona do konkurencyjnej spółki[53] Lambda, należącej do braci Greya i Otwaya Lathamów (przemianowanej najpierw na Eidoloscope Company, a w 1899 roku na American Mutoscope and Biograph) i udoskonalenie przez niego wynalazku Eugene'a Lauste'a – panopticonu – aparatu projekcyjnego pozwalającego na rzutowanie filmu na ekran[54], sprawiły, że

[51] Do specyfiki tych obrazów powrócę jeszcze w kolejnych rozdziałach.
[52] R. Syska, *op.* cit., s. 144.
[53] Dickson rozstał się ze swoim pryncypałem skłócony i zagniewany, również tym, że to Edison przypisywał sobie wynalezienie kinetoskopu.
[54] Choć w początkowym okresie spółka braci Lathamów promowała równie mocno, oparty na podobnej zasadzie co kinetoskop Edisona, swój wynalazek Mutoscope.

Edison wykupił skonstruowane dla wytwórni Raff&Gammon przez Jamesa H. White'a (przy współpracy z Thomasem Armatem i C. Francisem Jenkinsem) urządzenie projekcyjne – nazywając je Edison Vitascope i rozpoczął nie tylko trwającą do roku 1907 wojnę patentową, ale także projekcje filmowe przeznaczone dla zbiorowej publiczności[55].

Na zmianę w podejściu amerykańskiego wynalazcy niewątpliwie wpływ miał także sukces, jaki odnieśli bracia Lumière i ich publiczne pokazy filmowe, które stały się sensacją w Paryżu na przełomie 1895 i 1896 roku. Na wstępie warto jednak, zgodnie z tezami w przekonujący sposób przedstawionymi przez Tadeusza Lubelskiego, wyjaśnić jeden mit związany z francuskimi konstruktorami kinematografu. Podobnie jak w przypadku amerykańskich odkryć, których nie dokonał widniejący w dokumencie patentowym Thomas Edison, lecz W. K. L. Dickson, europejska wersja wynalazku, pomimo przypisywania jej także Augustowi Lumière, była wyłącznym dziełem jego brata – Louisa. „To on sam, w pojedynkę, wynalazł kinematograf, […] sam realizował wczesne filmy i […] sam osobiście podejmował wszelkie decyzje dotyczące produkcji filmowej"[56], zaś wspólne podpisanie się przez braci pod tym patentem wynikało z zawartej jeszcze w dzieciństwie umowy i niezwykłej więzi łączącej tych pochodzących z Lyonu przedsiębiorców i innowatorów[57].

Około października 1894 roku Louis rozpoczął pracę nad prototypem kinematografu, który opatentowali wspólnie z Augustem, jako „aparat służący do otrzymywania i oglądania odbitek chronofotograficznych" 13 lutego 1895 roku, wzorując się i ulepszając znacznie, zakupiony przez nich i rozebrany na części pierwsze, edisonowski kinetoskop. Ten ważący około czterech kilogramów aparat (wersja Edisona ważyła blisko pół tony) służył zarówno do kręcenia zdjęć, jak i do projekcji, co od samego początku zdeterminowało formę, w jakiej tworzone przez Lumière'a filmy prezentowane były publiczności. Pierwsza projekcja odbyła się „22 marca 1895 roku w Paryżu, w lokalu Towarzystwa do Wspierania Przemysłu Narodowego przy rue de Rennes 44 (dziś plac Saint-Germain-des-Prés 4)[58] – pokazany został na niej jedyny film, jaki wtedy mieli bracia:

[55] Choć aż do 1903 roku Edison nie był przekonany co do wyższości tej formy prezentowania filmów, rozwijając równolegle sieć salonów kinetoskopowych, które funkcjonowały zresztą w USA do lat dwudziestych, z czasem zmieniając swój repertuar i wyświetlając głównie filmy o erotycznym charakterze.
Natomiast pierwszy publiczny pokaz ekranowy filmu w Stanach Zjednoczonych (a prawdopodobnie na świecie odbył się 5 lutego 1894 roku w Nowym Jorku, gdy francuski fotograf Jean Aimé "Acme" Le Roy, zaprezentował „Marvellous Cinematograph" grupie około 20 osób związanych z show-biznesem.
[56] Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme….*, s. 81.
[57] Bracia ożenili się (w tym samym – 1893 roku), z siostrami Winckler, w tym samym roku przyszły na świat ich córki, mieszkali w jednym domu. Wspólnie otrzymali około 250 patentów z różnych dziedzin.
[58] *Ibidem,* s. 89.

Wyjście robotników z fabryki w Lyonie (*La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon* – nakręcony prawdopodobnie 19 marca 1895 roku[59]). W ciągu tego roku odbyło się jeszcze kilka zamkniętych pokazów: w czerwcu podczas Kongresu Francuskich Towarzystw Fotograficznych w Lyonie, w lipcu w lokalu „La Revue Générale des Sciences" w Paryżu, we wrześniu w posiadłości ojca Lumière'ów Antoine'a w La Ciotat, w listopadzie w Brukseli i na Sorbonie. Jednak za przełomową datę w historii kina zwykło się uważać dzień 28 grudnia 1895 roku, gdy w Salonie Indyjskim w podziemiach kawiarni Grand Café przy Bulwarze des Capucines (Kapucynek) 14, w budynku hotelu Scribe, odbył się pierwszy płatny pokaz filmowy, w którym uczestniczyło 33 widzów. Obejrzeli oni, obok wspomnianego już *Wyjścia robotników z fabryki*, dziewięć innych – trwających po kilkadziesiąt sekund filmików[60].

Pierwsze pokazy kinematografu okazały się sukcesem, który zaskoczył samych Lumière'ów. „Po trzech tygodniach, mimo braku reklamy, kinematograf oglądało regularnie 2500 widzów dziennie"[61], a 120-osobowa salka Salonu Indyjskiego nie mogła pomieścić wszystkich, którzy chcieli podziwiać „ruchome obrazy". Zachęceni tym bracia, choć sporą rolę w ich biznesowo-marketingowej działalności odgrywał ich ojciec, zaczęli ekspansję zarówno na rynku francuskim, jak i na rynkach zagranicznych. Dzięki dostarczeniu przez Julesa Carpentiera serii masowo produkowanych aparatów i praktycznie nie mając żadnej konkurencji, zaczęli oni organizować pokazy swojego wynalazku niemal na całym świecie. Jeszcze w lutym 1896 miały miejsce pierwsze pokazy w Londynie, w marcu w Rzymie, w kwietniu w Kolonii, w maju w Genewie, Madrycie i Petersburgu, w czerwcu w Nowym Jorku, w sierpniu w Meksyku, w październiku w Melbourne[62], a w styczniu 1897 roku pokazano kinematograf w Japonii[63]. Jednocześnie zaś Louis zatrudnił (jeszcze w styczniu 1896 roku) i wyszkolił ponad setkę operatorów, którzy w dwu- lub trzyosobowych ekipach wyruszyli w różne zakątki globu, nie tylko prezentując kinematograf w różnych krajach, ale także realizując filmy, które wzbogacały archiwum firmy i zapewniały jej różnorodny repertuar – w tym czasie francuska spółka produkowała około 250 „widoków

[59] Film ten zresztą doczekał się, jak twierdzi T. Lubelski, przynajmniej dwóch „remake'ów". Ta sama scena została nakręcona przez Ludwika jeszcze w czerwcu i lipcu 1895 roku. [por.: *Ibidem,* s. 100]
[60] 17 metrów taśmy, jakie mieściły się w kinematografie pozwalało na zarejestrowanie scenek trwających nie dłużej niż 50 sekund.
[61] *Ibidem,* s. 92.
[62] Na ziemiach polskich pierwszy pokaz aparatury braci Lumière miał miejsce 14 listopada 1896 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. Wcześniej, bo prawdopodobnie już w lipcu 1896 roku, polscy widzowie mieli okazję zobaczyć projekcje wykonywane za pomocą aparatów Edisona.
[63] Por.: Jean-Marc Lamotte, *Lumiére et fils,* [w:] *Encyclopedia of Early Cinema…*, s. 397.

kinematograficznych" w ciągu roku. Z czasem prostota pierwszych filmów zaczęła być zastępowana przez relacje o charakterze (dziś byśmy powiedzieli) reporterskim – publiczność, po pierwszym zachwycie spowodowanym samym ekranowym ruchem, zaczęła domagać się relacji z szerokiego świata, które odpowiadałyby jej ówczesnym zainteresowaniom.

Początkiem końca firmy Lumière'ów stał się wydany w lipcu 1897 roku zakaz projekcji kinematografu w Stanach Zjednoczonych, a potem narastająca konkurencja wewnętrzna. Próbowano jeszcze ratować firmę, produkując obrazy historyczne czy „fantasmagorie", jednak w tej dziedzinie niezaprzeczalnym mistrzem okazał się Georges Méliès – w roku 1905 bracia Lumière'owie zamykają przedsiębiorstwo produkujące filmy, nie rezygnują jednak z pracy wynalazców, choć niewątpliwie to właśnie kino pozostało najsłynniejszą ich innowacją.

Z technicznych rozwiązań mających wyraźny wpływ na kinematografię pierwszych dekad należałoby wymienić wzrastającą długość filmowych obrazów. Jak już wspominałem, kamery skonstruowane przez Louisa Lumière'a mieściły jednorazowo 17 metrów taśmy, co pozwalało kręcić filmy trwające nie dłużej niż 50 sekund. Korzystający z udoskonalonego przez Roberta Paula aparatu Méliès, mógł początkowo kręcić obrazy o kilka sekund dłuższe – kamera brytyjskiej konstrukcji mieściła w sobie o trzy metry taśmy filmowej więcej. Podobną długość (najczęściej 50 stóp, co przy projekcji z najczęściej wtedy stosowaną prędkością około 16 klatek na sekundę pozwalało wyświetlać filmy trwające nie dłużej niż minutę) miały w tym pionierskim okresie kina obrazy kręcone w Stanach Zjednoczonych. Prawdopodobnie pierwszym dłuższym filmem był wyprodukowany przez Sigmunda Lubina w roku 1898 obraz *Po bitwie* (*After the Battle*), ukazujący księży i zakonnice udzielających ostatniego namaszczenia żołnierzom walczącym w jednej z bitew wojny amerykańsko-hiszpańskiej. Sprzedawano go do wyświetlania w trzech wersjach – liczących 50, 100 i 200 stóp – ta ostatnia trwała ponad trzy minuty czasu ekranowego[64]. Mniej więcej na przełomie wieków zaczęły pojawiać się jeszcze dłuższe dzieła. Méliès na przykład około roku 1899 rozpoczął kręcenie filmów trwających około 10 minut zaopatrzonych dodatkowo w plansze ze śródtytułami wyjaśniającymi zawiłości coraz bardziej skomplikowanych fabuł[65]. W USA pionierem zarówno w kręceniu dłuższych filmów, jak i wprowadzaniu napisów, był Edwin S.

[64] Por.: Ch. Musser, *The Emergence of Cinema…*, s. 258.

[65] Prawdopodobnie pierwszym filmem Méliesa zaopatrzonym w napisy była *Sprawa Dreyfusa* (*L'affair Dreyfus*, 1899), choć napisy były raczej tytułami kolejnych minutowych części obrazu, nie zaś dopowiedzeniami rozwijającymi akcję. O rok wcześniej napisy w filmie liczącym 320 stóp długości (ok. 5 minut) *Nasza nowa służąca* (*Our New General Servant*, 1898) zastosował brytyjski reżyser Robert W. Paul. [por.: Patrick Robertson, *Guinnessa księga filmu. Fakty i osobliwości*, tłum. Małgorzata Tyszowiecka, Warszawa 1994, s. 238.]

Porter. Nakręcona przez niego w roku 1903 *Chata wuja Toma* (*Uncle Tom's Cabin*) była nie tylko pierwszym amerykańskim filmem z napisami[66], ale także najdłuższym ówczesnym filmem wyprodukowanym w Stanach, a jego długość (1100 stóp) sprawiała, że wiele kin musiało dzielić seans tego filmu na dwie części, bowiem standardowe wówczas projektory mogły pomieścić tylko jedną, liczącą nieco ponad 1000 stóp taśmy (około 350 metrów) rolkę filmu.

Właśnie ten jednorolkowy standard wyznaczał długość trwania filmu w pierwszej dekadzie dwudziestego wieku. Większość filmów z tego okresu trwała do 15 minut, a poszczególne seanse komponowane były z ich zestawiania, co było wygodne szczególnie dla organizujących filmowe pokazy, którzy mogli minimalizować w ten sposób finansowe ryzyko, nie musieli (co miało spore znaczenie zwłaszcza na prowincji) inwestować w więcej niż jeden projektor, krótkie seanse zapewniały też możliwość częstszych zmian – zarówno programu, jak i widzów przed ekranem. Również koszty produkcji tego typu filmów były znacznie niższe[67].

Jednak w początkach drugiej dekady to właśnie wprowadzenie filmów długometrażowych[68] odmieniło kino. Choć nieco dłuższe filmy pojawiały się już wcześniej, Mark S. Sandberg jako przykłady przywołuje wyprodukowane przez Pathé-Frères w roku 1903 obrazy: *Życie Napoleona* (*Epopée napoléonienne,* liczące 430 metrów) oraz *Życie i pasja Jezusa-Chrystusa* (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, 1425 metrów), to jednak najczęściej były one prezentowane w serii epizodów łączonych lub dzielonych w zależności od potrzeb właścicieli sal kinowych[69], a specjalne podręczniki dla scenarzystów zalecały konstruowanie filmów w taki sposób, by każda z części miała własną linię dramatyczną z wyraźnie zaznaczonymi punktami zwrotnymi i wyraźnym zakończeniem. Dopiero obrazy powstałe około roku 1910 można uznać za produkcje stworzone jako koherentne całości niedające się podzielić na mniejsze segmenty. Pierwszymi dziełami

[66] Również Porter w filmie *Były skazaniec* (*The Ex-Convict*, 1904) jako pierwszy na planszach ze śródtytułami umieścił dialogi.

[67] Jak twierdzi Ben Brewster wyprodukowanie jednego metra filmu „jednorolkowego" było przynajmniej czterokrotnie tańsze niż w przypadku filmów długometrażowych. [por.: Ben Brewster, *multiple-reel/feature films: USA,* [w:] *Encyclopedia of Early Cinema…*, s. 457]

[68] Autorzy *Kompendium Terminologii Filmowej* za pełnometrażowy uznają filmy mające więcej niż 2500 metrów (w Polsce 2100) – czyli trwające ponad 90 (75) minut. Angielski odpowiednik *feature film* bywa tłumaczony na polski także, jako „film fabularny". Nazwa ta została zaczerpnięta z tradycji amerykańskiego *vaudeville*, w którym *feature* oznaczało główny punkt programu. Stosowane w odniesieniu do starszych filmów określenie, *multiple-reel* oznacza filmy zarejestrowane na więcej niż jednej rolce filmowej. [por.: Wit Dąbal, Piotr Andrejew, *Kompendium Terminologii Filmowej*, Warszawa 2005, s. 133.]

[69] Por.: Mark B. Sandberg, *multiple-reel/feature films: Europe,* [w:] *Encyclopedia of Early Cinema …*, s. 452-453. Podobno w ten sposób doszło też do pierwszych projekcji filmu pełnometrażowego w Stanach Zjednoczonych. Film *Życie Mojżesza (The Life of Moses*, 1909) wyprodukowany jako pięcioodcinkowy serial przez niektórych właścicieli nickeoldeonów był wyświetlany jednego wieczoru.

trwającymi ponad godzinę były: australijski obraz z 1906 roku wyreżyserowany przez Charlesa Taita: *Historia bandy Kelly'ego* (*The Story of the Kelly Gang*) i francuski film Michaela Carré *Syn marnotrawny* (*L'enfant prodigue*, 1907), choć ten drugi, trwający około 90 minut był raczej zapisem spektaklu teatralnego – zarejestrowanego z jednego ujęcia kamery, przy minimalnym użyciu montażu, niż prawdziwym filmem[70]. Ale tak naprawdę wyraźną zmianę można zauważyć dopiero w duńskich filmach z roku 1910. Za pierwszy tego typu film należy uznać 35-minutowy (706 metrów) obraz wyprodukowany przez Fotoramę *Handel białymi niewolnicami* (*Den Hvide Slavehandel*) – wyreżyserowany przez Alfreda Cohna[71]. W tym samym roku Urban Gad nakręcił *Nad przepaścią* (*Afgrunden*, 750 metrów), w którym zabłysła gwiazda Asty Nielsen[72]. Popularność tych obrazów sprawiła, że filmy pełnometrażowe stały się duńską specjalnością – w samym roku 1911 ta kinematografia stworzyła czterdzieści dziewięć obrazów wieloszpulowych[73]. Urban Gad kontynuował (podobnie jak Nielsen, prywatnie jego żona) swoją reżyserską karierę w Niemczech i tu także za jego sprawą zaczęły w roku 1911 powstawać pierwsze filmy pełnometrażowe. Również we Francji zostały zrealizowane tego typu obrazy: były to produkowane przez Pathé Frères adaptacje filmowe zrealizowane przez Alberta Capellaniego takie jak: *Le courrier de Lyon* (1911, 750 metrów), *Notre Dame de Paris* (1911, 810 metrów), czy składający się z czterech części, trwających razem ponad 300 minut (3400 metrów) obraz *Nędznicy* (*Les Misérables*, 1912). Innym typem dzieł o znacznie dłuższym metrażu były francuskie melodramaty miejskie produkowane przez wytwórnię Gaumont, a reżyserowane przez Louisa Feuillade'a, takie jak *La Tare* (1911, 803 metry) czy *Scènes de la vie telle qu'elle est* (1911). Ten sam reżyser stworzył także trzeci podtyp francuskich filmów „kilkuszpulowych" – obrazy detektywistyczno-sensacyjne, ze słynnym *Fantomasem* (*Fantômas*, 1913-1914) na czele, którego każdy z pięciu odcinków trwa ponad 40 minut.

[70] Por.: Richard Abel, *Before the Canon*, [w:] *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939*, red. Richard Abel, Princeton 1993, s. 31.

[71] Co ciekawe konkurencyjna wytwórnia Nordisk wyprodukowała swoją, różniącą się tylko obsadą, wyreżyserowaną przez Augusta Bloma wersję *Handlu białymi niewolnicami* (w krajach anglojęzycznych wyświetlaną pod tytułem *In the Hands of Impostors*) i dopiero proces sądowy zmusił dystrybutora do wycofania tego filmowego plagiatu z kin, a na wskutek procesu rozstrzygniętego przez sąd w grudniu 1910 roku Fotorama uzyskała prawo do dystrybuowania na terenie Danii i Norwegii wszystkich filmów wyprodukowanych przez Nordisk. [por:Tadeusz Szczepański, *Skandynawia*, [w:] *Kino nieme...*, s. 320-321.]

[72] Wszystkie te filmy, ze względu na wyraźnie obecną w nich tematykę erotyczną zostaną szerzej omówione w dalszej części książki.

[73] Pierwszym trwającym ponad godzinę duńskim filmem był *Den sorte drøm* (1911), wyreżyserowany przez Gada z Nielsen w roli głównej.

Jednak krajem, który produkcję wielominutowych dzieł rozwinął w omawianym okresie w największym stopniu, były niewątpliwie Włochy[74], gdzie w latach 1912-1914 powstało kilkadziesiąt monumentalnych, zarówno pod względem montażu, jak i rozmachu inscenizacyjnego obrazów – głównie wykorzystujących wątki historyczne, związane z Imperium Rzymskim. Trwająca ponad dwie godziny ekranizacja *Quo vadis?* (1912) Henryka Sienkiewicza, wyreżyserowana przez Enrico Guazzoniego[75], dwie wersje *Ostatnich dni Pompejów* (*Gli ultima giorni di Pompei*, 1913, 1958 metrów, reż. Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi oraz *Jone o Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913, 2500 metrów, reż. Ubaldo Maria Del Colle, Giovanni Enrico Vidali) czy najsłynniejsza, w oryginalnej wersji licząca 4500 metrów, *Cabiria* (1914, reż. Giovanni Pastrone) – to najbardziej znane, choć przecież nie jedyne przejawy tej tendencji we włoskiej kinematografii. Równie popularne w tamtym okresie były na półwyspie Apenińskim melodramaty, eksponujące wdzięki i talent popularnych wówczas aktorek, takich jak Francesca Bertini, Lyda Borelli, Hesperia, Lidia Quaranta, Pina Menichelli, Lina Cavalieri, Helena Makowska i Soave Gallone (Stanisława Winawerówna), zwanych przez Włochów *divami* (boskimi)[76].

Jak twierdzi Martin Loiperdinger związane to było przede wszystkim z faktem, iż „w latach 1908-1912 branżę filmową w Europie dotknął klasyczny kapitalistyczny kryzys nadprodukcji. W swoim dążeniu do możliwie wysokich zysków oferenci dostarczyli na rynek znacznie więcej filmów krótkometrażowych niż mogli zamieścić w swoich programach i opłacić właściciele kin. Producenci filmowi obniżali więc ceny, aby pomimo tego móc sprzedawać swoje towary. Ponieważ czynili tak wszyscy, zainwestowany w ten sposób w produkcję filmów kapitał uległ deprecjacji, aż ceny spadły poniżej cen produkcji”[77], a sposobem na wyjście z tego ekonomicznego impasu okazała się właśnie produkcja filmów dłuższych, które wymagały co prawda większych nakładów, ale zapewniały także większe zyski.

[74] Pierwszym włoskim filmem pełnometrażowym było *Piekło* (*L'inferno*, 1911) Francesco Bertoliniego i Adolfo Padovana, będące także prawdopodobnie pierwszym filmem długiego metrażu, jaki obejrzeli amerykańscy widzowie – w sierpniu 1911 roku.

[75] Jak pisze Piotr Skrzypczak: „adaptacja Sienkiewiczowskiego *Qou vadis* w reżyserii Enrico Guazzoniego ukazała możliwość wielkich zbiorowych ujęć z fotografowanym z góry tłumem widzów w scenach wyścigu kwadryg i męczeństwa chrześcijan, z przeplataniem planów dalekich, ogólnych i bliskich”. [P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 149.]

[76] Prekursorskim obrazem był filmowy debiut Lydy Borelli *Ma l'amor mio non muore!* (reż. Mario Caserini) z roku 1913.

[77] Martin Loiperdinger, *Abgründe (Przepaść) – Początek długometrażowych filmów fabularnych we Wrocławiu*, tłum. Andrzej Dębski, [w:] *Wrocław będzie miastem filmowym… Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. Andrzej Dębski, Marek Zybura, Wrocław 2008, s. 55.

Filmy długometrażowe z dość dużymi oporami wprowadzali do swojej oferty producenci amerykańscy, co zapewne spowodowane było funkcjonowaniem w tym okresie założonego przez Edisona i innych potentatów filmowych trustu MPPC (Motion Picture Patents Company), który nie miał problemów nękających jego europejskich konkurentów. Dopiero około roku 1912 zaczęły w Stanach Zjednoczonych powstawać filmy dłuższe niż „trzyrolkowe”[78]. Sukces, również finansowy, jaki w roku 1913 odniósł film *Miejskie dusze*[79] (*Traffic in Souls*) wyreżyserowany przez George'a Loane'a Tuckera, przekonał ich o opłacalności tego typu produkcji. Jak twierdzi Patrick Robertson „w roku 1912 amerykańskie wytwórnie wyprodukowały zaledwie dwa filmy [pełnometrażowe – A.L], zaś w 1913 już dwanaście. Prawdziwy zalew rynku produkcjami amerykańskimi nastąpił w roku 1914, kiedy to nakręcono 212 filmów”[80]. Nawet jeśli można podważać przedstawione przez autora *Guinnessa Księgi Filmu* tezy[81], to nie ulega wątpliwości, że to właśnie rok 1914 był przełomowym momentem, w którym to właśnie Ameryka zaczęła zdobywać hegemonię na światowym rynku filmowym, co oczywiście związane jest także z wybuchem pierwszej wojny światowej, która ożywiła amerykańską gospodarkę, a także zwiększyła zapotrzebowanie na rozrywkę. „Inny korzystny aspekt dla amerykańskiego przemysłu filmowego stanowiło uśmiercenie rozwijającego się konkurencyjnego filmu europejskiego, gdyż do wyrobu taśmy filmowej stosuje się te same surowce, co do produkcji prochu”[82]. Więc to właśnie działania wojenne w Europie[83], które zbiegły się w czasie z wprowadzeniem do produkcji filmów pełnometrażowych zapewniły rodzącemu się właśnie Hollywood przewagę nad światową konkurencją, której amerykańska „fabryka snów” nie oddała do dziś.

[78] Prawdopodobnie pierwszym amerykańskim filmem długometrażowym był pięciorolkowy *Oliver Twist*, który miał swoją premierę w maju 1912 roku.
[79] Film ten znany jest także pod tytułem *Handel duszami*.
[80] P. Robertson, *Guinnessa*…, s. 21.
[81] Kilka stron wcześniej Robertson podaje tytuły pierwszych filmów pełnometrażowych wyprodukowanych w USA i na tej liście obok przywoływanego powyżej *Olivera Twista*, znajdują się jeszcze cztery tytuły filmów wyprodukowanych w 1912 roku, a są to obrazy: *From the Manger to the Cross*, *Richard III*, *Cleopatra* oraz *The Adventures of Lieutenant Petrisimo*. Być może różnice te wynikają z przyjmowania różnych kryteriów dotyczących tego, jak definiować można film pełnometrażowy.
[82] Marek Gołębiewski, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2006, s. 334.
[83] Choć jak twierdzi Barry Salt, proces ten rozpoczął się już w okresie przedwojennym. „Można to wnosić z ilości filmów pokazywanych w Niemczech w 1912 roku czy sprzedawanych do Francji w latach 1911-1914 […]. W roku 1912 roku w Niemczech wyświetlano tyle samo filmów amerykańskich co francuskich, a w Berlinie nawet dużo więcej. We Francji na przykład udział francuskiego przemysłu filmowego na rynku stale spadał w latach 1911-1914 na korzyść udziałów amerykańskich; a w efekcie w 1914 roku na rynku francuskim dominowali Amerykanie. […] Trzecie miejsce zajmowały filmy włoskie zarówno na rynkach francuskich, jak i niemieckich, kolejne przypadło duńskim, za nimi szły inne”. B. Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza. Tom II*, przeł. Alicja Helman, Łódź 2003, s. 10.

Ale skutki wprowadzenia na ekrany kin filmów długometrażowych miały dalej idące konsekwencje. Ta technologiczna zmiana spowodowała konieczność wprowadzenia innowacji zarówno w procesie produkcji filmu (w tym czasie doszło do upadku wielu mniejszych wytwórni, które nie potrafiły zdobyć środków na stworzenie obrazów pełnometrażowych), jego dystrybucji i formie kontaktu z dziełem filmowym (pokazy nie były już „składankami" krótkich dzieł), ale także w samym filmowym języku. Wydłużenie i skomplikowanie fabuł wymusiło staranniejsze przygotowywanie scenariuszy, zaczęły pojawiać się coraz wyraźniej zarysowane filmowe gatunki, znacznie istotniejsza stała się rola filmowego aktora. Nieprzypadkowo bowiem to właśnie w momencie, gdy zaczęły pojawiać się filmy pełnometrażowe, zaczynają także pojawiać się pierwsze filmowe gwiazdy. Rene Waldekranz prekursorstwo w tej dziedzinie przyznaje kinematografii duńskiej, pisząc: „Pod trzema istotnymi względami duński film wpłynął na międzynarodowy rozwój filmowego medium około 1911 roku: wypromował powstanie długometrażowego filmu fabularnego, wylansował gwiazdę filmową jako romantycznego idola, co z kolei stało się możliwe dzięki stworzeniu przestrzeni dla żywszego i bardziej interesującego wykonania roli, wreszcie duński film zainicjował otwarcie zmysłowy opis kobiety i tym samym erotyczny melodramat filmowy"[84]. Ta niezwykle interesująca triada: film pełnometrażowy – filmowa gwiazda – erotyzm, do której powrócę w dalszej części książki, pojawia się wszakże nie tylko w kinie skandynawskim. W tym samym czasie przecież pojawiają się bowiem włoskie *divy* filmowe, a wydarzenie z roku 1911, gdy Carl Laemmle „podkupił" Florence Lawrence, znaną jako *The Biograph Girl* od kampanii Edisona i przeprowadził fałszywą kampanię prasową, wmawiając publiczności, że zginęła ona w wypadku samochodowym w St. Louis, by później oświadczyć, że „zmartwychwstała" jako *The IMP Girl*, przeszło do historii jako początek star systemu[85].

Kolejną innowacją techniczną, która pojawiła się już w pionierskim okresie kina był kolor. Jak twierdzi Paolo Cherchi Usai „od osiemdziesięciu do dziewięćdziesięciu procent wszystkich filmów wyprodukowanych w Stanach Zjednoczonych do końca drugiej dekady dwudziestego wieku było całkowicie lub częściowo kolorowych"[86]. Powodów, dla których większość niewyspecjalizowanych widzów uważa inaczej, jest kilka. Po pierwsze rzeczywiście większość

[84] Rene Waldekranz, *Filmens historia. De första tundra åren. Från zoopraxiscope till videoo, del. I Pionjärtiden 1880-1920*, Norstedts, Stockholm 1985, s. 240. [cytuję za: T. Szczepański, *op. cit.*, s. 341]
[85] Por.: R. Syska, *op. cit.*, s. 180-181.
[86] Paolo Cherchi Usai, *The Color of Nitrate*. *Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films*; [w:] *Silent film*, red. Richard Abel, London 1999, s. 22.

filmów produkowanych później – w latach dwudziestych – była kręcona na czarno-białej taśmie, więc widzowie uznają, że tak wyglądały także filmy z wcześniejszego okresu. Po drugie, w archiwach faktycznie znacznie częściej znajdują się filmy zapisane w formacie monochromatycznym, ponieważ koszty archiwizowania i konserwacji dawnych filmów kolorowych, przynajmniej do lat dziewięćdziesiątych, kiedy możliwa stała się ich cyfryzacja, były znacznie wyższe niż w przypadku kopii czarno-białych. Po trzecie panuje przekonanie, że technika kolorowania filmów z pierwszego okresu była zbyt prymitywna, zwłaszcza z punktu widzenia współczesnego widza, dlatego nie warto poświęcać jej zbyt dużo uwagi. Nie zmienia to jednak faktu, że filmy kolorowe pojawiały się już od samych początków funkcjonowania kinematografu, a spowodowane to było zarówno rozwojem kolorowej fotografii, która została wynaleziona w końcówce dziewiętnastego wieku[87], a wkład w jej rozwój mieli między innymi bracia Lumière[88], jak również popularnością pokazów latarni magicznych, podczas których prezentowano kolorowe slajdy, a także powszechnym dostępem do masowo wówczas produkowanych kolorowych kartek pocztowych. Jednym z pierwszych znanych filmów kolorowych jest *Les Dernières cartouches* (1896) stworzony przez Lumière'ów, również edisonowski *Serpentine Dance* z tego samego roku miał swoją kolorową wersję, ale prawdziwym mistrzem „kina kolorowego" (w pierwszym okresie były to głównie ręcznie malowane taśmy) był Georges Méliès, który stworzył przynajmniej kilkadziesiąt tego typu dzieł (ich liczba nie jest dziś dokładnie znana, z powodu pożaru, który w roku 1923 zniszczył większość obrazów wyprodukowanych przez francuskiego pioniera kina[89]). W kolejnych latach ogólnie przyjętym zwyczajem było barwne zróżnicowanie scen rozgrywających się w niejednolitych przestrzeniach i porach dnia, za pomocą wirażowania (*tinting*), polegającego na farbowaniu taśmy pozytywowej poprzez zanurzenie emulsji w specjalnym barwniku. Jak twierdzi Barry Salt: „W latach 1907-1913 konwencje wirażowania zaczęły się stabilizować i osiągnięto punkt, od którego poczynając wszystkie filmy barwiono w jakiś sposób. W 1907 roku wirażowanie na niebiesko zdjęć nocnych poza atelier, w istocie dokonywanych przy pełnym świetle dziennym, stało się standardem, podobnie jak wirażowanie na czerwono wnętrz pochłanianych przez ogień […] Około 1913 r. innymi powszechnie spotykanymi

[87] Pierwsze próby z fotografią kolorową podjął w roku 1861 James Clark Maxwell. Później do rozwoju barwnej fotografii przyczynili się Louis Ducosa du Hauron i Charles Cros.
[88] W 1907 roku opatentowali oni autochromatyczne płyty, pozwalające na robienie barwnych fotografii.
[89] Małgorzata Hendrykowska podaje, iż Méliès w latach 1896-1912 nakręcił 503 filmy. [por.: Małgorzata Hendrykowska, *Georges Méliès*, [w:] *Historia kina. Wybrane lata…*, s. 32.

kolorami stały się oranż i bursztyn (złoto-brązowy) w scenach oświetlanych świecami i lampami. Wirażowaniem na zielono posługiwano się czasem w scenach tajemnych lub smutnych, na różowo – scen o poranku, lecz plenery w świetle naturalnym i współczesne wnętrza oświetlano światłem dziennym lub żarowym pozostawały niewirażowane”[90]. Stosowane wówczas techniki barwienia i wirażowania używane były powszechnie, większość filmów produkowana była w dwóch wersjach: filmy czarno-białe uważane były za obrazy gorszego sortu, przeznaczone dla mniej wymagającej publiczności i wyświetlana w kinach na prowincji i w gorszych dzielnicach, kolorowe uatrakcyjniały widowisko zamożniejszej widowni. W 1916 pojawił się Technicolor, który dodatkowo zrewolucjonizował sposób kręcenia filmów w kolorze, choć jeszcze ponad trzydzieści lat musiało upłynąć, zanim stał się on powszechnie używaną techniką[91]. […]

2. Pierwsze kina i ekonomiczne podstawy filmowego biznesu

Proces ewolucji kina w pierwszych latach jego funkcjonowania do pewnego stopnia przypomina rozwój instytucji teatralnych, jaki zaszedł (szczególnie dotyczy to teatru amerykańskiego) w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia. Z jednej strony w tym czasie w Stanach (w Europie mieliśmy do czynienia z podobnymi formami rozrywki) rozwinęły się różnorodne formuły popularnych przedstawień. Od czarnego ministrelstwa, przez *extravaganzy*, widowiska cyrkowe, *Wild West Show* (1883) zaproponowany przez Buffalo Billa, *show boats* pływające po Missisipi, *Tom Shows* – trupy przedstawiające udramatyzowaną wersję *Chaty wuja Toma*, *Chautaqua* i *Lyceum* – cykle edukujących odczytów, *lecture circuit* – tournée z wykładami wygłaszanymi przez znane postacie życia publicznego, *medicine shows* aż do żywych obrazów (*tableau vivants*), „których istotą była «personifikacja» słynnych obrazów i posągów”[92]. Jednocześnie zaś rozwijał się teatr „instytucjonalny”, który przeszedł w tym czasie daleko idące zmiany. Początkowo aktorzy tworzyli kompanie teatralne (najczęściej wędrowne), mające w swojej ofercie około 50 sztuk, wystawianych zamiennie w zależności od potrzeb i możliwości, jakie dawały sale, w których miało odbywać się przedstawienie. Aktorów zatrudniano zgodnie z

[90] Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza. Tom I* …, s. 208.
[91] A zadecydowały o tym głównie względy ekonomiczne. Taśma barwna była znacznie droższa od czarno-białej i dopóki kino nie musiało stawić czoła konkurencji w postaci telewizji, która pojawiła się w Stanach Zjednoczonych w końcu lat czterdziestych, używano jej rzadko, jedynie do najbardziej prestiżowych produkcji. Po pojawieniu się dźwięku zaprzestano również wirażowania, bowiem farby pokrywały nie tylko przestrzeń obrazu, ale i ścieżkę dźwiękową i dopiero w połowie lat trzydziestych pojawiły się specjalne farby, jednak ten sposób barwienia filmu stosowany był niezwykle rzadko.
[92] M. Gołębiewski, *op. cit.*, s. 254.

ich emploi (*line of business*) czyli rodzajem ról, którym mogli sprostać ze względu na temperament i warunki fizyczne, a każdy z nich powinien znać swoje role we wszystkich spektaklach, jakie kompania miała przygotowane[93]. Pod koniec wieku dziewiętnastego, gdy pojawiła się bardziej wyrobiona i wymagająca publiczność, a w teatrze zaczęły dominować tendencje realistyczne wzmagające zapotrzebowanie na autentyzm scenografii i coraz bardziej złożone efekty sceniczne, pojawia się w teatrze amerykańskim nowa postać – reżyser, który musiał zapanować nad wszystkimi czynnikami składającymi się na ostateczny kształt przedstawienia. Wraz z pojawieniem się takich osób jak: Augustin Daly, Steele MacKaye, Albert Marshman Palmer czy David Belasco teatr amerykański zyskał nową jakość i w coraz większym stopniu zaczął być rozrywką dla klientów reprezentujących przede wszystkim klasę średnią, co związane było także z postępującą urbanizacją – trupy teatralne nie musiały wędrować już po prowincji i przyciągać różnorodnych pod względem wykształcenia, pochodzenia czy społecznego statusu widzów, bowiem wielkie miasta w naturalny sposób wytworzyły w miarę jednorodną publiczność. W dodatku „astronomiczny wzrost kosztów przedstawienia w XIX w. uczynił koniecznością *long run*[94], aby odzyskać pierwotną inwestycję"[95], a jednocześnie sprzyjał specjalizacji – powstawały teatry grywające jedynie repertuar klasyczny, komedie czy melodramaty. W tym samym czasie doszło też do homogenizacji widowiska teatralnego. „Poważne" teatry przestały uatrakcyjniać spektakle przez występy prezentowane pomiędzy aktami, a pod koniec dziewiętnastego wieku powszechną praktyką stało się prezentowanie tylko jednej sztuki pełnej długości.

W analogiczny sposób, z zachowaniem oczywiście różnic wynikających ze specyfiki przekazu, wyglądała ewolucja kina w pierwszych latach jego funkcjonowania. W pierwszym periodzie, który w tradycji filmoznawczej zapoczątkowanej przez Georges'a Sadoula, zwykło nazywać się „jarmarcznym" okresem kina[96], a który trwał mniej więcej do lat 1907-1909, kontakt z dziełem filmowym bywał dość przypadkowy, podobnie jak miejsca, w których pierwsze

[93] Na temat dziewiętnastowiecznego aktorstwa teatralnego pisze wyczerpująco Piotr Skrzypczak.[por.: P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 69-125.]
[94] Czyli wielokrotne wystawianie jednej sztuki.
[95] *Ibidem*, s. 251.
[96] Choć dziś coraz większa liczba historyków kina protestuje przeciwko temu zabarwionemu pejoratywnie określeniu. Małgorzata Hendrykowska pisała na przykład: „Rzekome pokrewieństwo filmu z kulturą jarmarczną czy ze światem cyrku okazuje się […] związkiem dość luźnym i powierzchownym. Była to cena, jaką «momentalne fotografie» musiały zapłacić za bycie wynalazkiem na równi z telefonem, telegrafem i welocypedem. Warto o tym pamiętać, gdyż jestem przekonana, że na złą reputację kina z tamtych lat zapracowały właśnie owe okazjonalne pokazy w programach cyrkowych czy też przypadkowe prezentacje wędrownych fotografistów, które tak dalece odległe były od doskonałości, że głęboko zapisały się w pamięć ówczesnych widzów". [Małgorzata Hendrykowska, *Czy kinematograf był rozrywką jarmarczną? Kilka uwag o filmie na ziemiach polskich przed rokiem 1908*, „Kino" 1984, nr 4, s. 23.]

„ruchome obrazy" bywały prezentowane, a w dodatku były to z reguły przybytki raczej podejrzanej konduity, przeznaczone raczej dla mało wytwornej widowni.

Pierwszymi miejscami, w których widzowie mogli podziwiać ruchome obrazy były w Stanach Zjednoczonych, wspominane już powyżej, *penny arcades*, charakterystyczne dla amerykańskich metropolii i świetnie wpisujące się w tkankę rozrastających się miast, usytuowane najczęściej w pobliżu teatrów i innych miejsc rozrywki. W miejscach tych można było powróżyć z ręki, kupić przepowiednię, zmierzyć na specjalnym urządzeniu siłę swojego ciosu, a także obejrzeć pierwsze filmy, za pomocą edisonowskiego kinetoskopu, a później za pomocą konkurencyjnych i tańszych mutoskopów produkowanych przez The American Mutoscope and Biograph Company. Innym miejscem prezentacji ożywionych fotografii były tzw. *dime museums*. Te, wymyślone jeszcze w początkach dziewiętnastego stulecia[97], miejsca, prezentowały różnego typu osobliwości, od pokazów magicznych począwszy, poprzez niezwykłe egzemplarze żywych i wypchanych zwierząt, aż po akrobatyczne popisy i woskowe figury mniej lub bardziej znanych postaci. Istotnym uzupełnieniem tych kolekcji były pokazy latarni magicznych, a potem pierwsze seanse filmowe. To właśnie w Kohl & Middleton's Clark Street Dime Museum w Chicago miała miejsce (w lecie 1895 roku) jedna z pierwszych projekcji filmowych w Stanach, a podobne pokazy zaczęły organizować tego typu przybytki w Cincinnati, Pittsburgu, Filadelfii i w innych amerykańskich metropoliach. Szczególną rolę w historii kina odgrywa The Eden Musee w Nowym Jorku, które w 1896 roku uczyniło z pokazów filmowych stały punkt swojego programu (trwało to do roku 1918, gdy muzeum zostało zamknięte), a nawet zatrudniło operatora – Williama Paley'a, który pracował tylko na wyłączność Eden Musee[98].

Innym istotnym miejscem, w którym prezentowano filmy, były amerykańskie sale wodewilowe. „*Vaudeville*[99] wywodzi się z formy pierwotnie znanej jako varieté (*variety*), tkwiącej korzeniami w Europie, oferowanej przez wędrownych wykonawców. *Variety*, z której wyrastał *vaudeville*, była dość płaska, często wulgarne - natomiast *vaudeville* stanowił rozrywkę bardziej

[97] Pierwsze *dime museum* otwarto w lipcu 1804 roku w Bostonie.
[98] Por.: Charles Musser, *dime museum: USA*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema …*, s. 187.
[99] Marek Gołębiowski proponuje taki zapis tej nazwy, by uniknąć terminologicznych nieporozumień. W tradycji europejskiej bowiem słowo wodewil ma nieco inne znaczenie niż w amerykańskiej, a głównej różnicy należałoby upatrywać w ciągłości widowiska wystawianego na Starym Kontynencie, przeciwstawionemu amerykańskiej tradycji widowiska złożonego z wielu oddzielnych numerów tanecznych, śpiewanych czy mówionych. [por.: Marek Gołębiewski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 57.]

ogładzonej i wyrafinowanej natury[100]. *Variety* prosperowała w piwiarniach, które często nazywano «*concert saloons*», aby nadać im pewnego elementu nobliwości, podczas gdy *vaudeville* wystawiano w normalnych teatrach o eleganckim wystroju, w których nie serwowano alkoholu"[101]. Za prekursorów tego typu widowisk uważa się Benjamina Franklina Keitha i Tony'ego Pastora, który jako pierwszy wprowadził w życie pomysł ciągłego widowiska – w salach *vaudeville'owych* przedstawienie odbywało się bez przerw, można było wejść i wyjść w dowolnym momencie jego trwania, na scenie zaś pojawiali się coraz to nowi artyści i urozmaicające przedstawienie atrakcje. Jedną z nich były właśnie ruchome obrazy, które stawały się coraz istotniejszym elementem programów, by z czasem doprowadzić do przekształcenia się przynajmniej części z około tysiąca tego typu teatrów funkcjonujących w Stanach w regularne sale kinowe.

Widownia wielkomiejska mogła oglądać filmy w stałych miejscach – dotyczy to zarówno USA, jak i krajów europejskich – we Francji, Włoszech czy Wielkiej Brytanii podobną do opisywanych powyżej miejsc funkcję spełniały różnego typu *music halle* czy *cafés koncert,* a w Niemczech teatry varietes. Jednak publiczność małomiasteczkowa i wiejska z nowym wynalazkiem mogła zapoznać się jedynie za sprawą wędrownych operatorów, którzy zaopatrzeni w aparat projekcyjny i kilkanaście wykupionych od producentów filmów przemierzali prowincję, prezentując „ruchome fotografie" w wynajmowanych na tę okazję salkach małych teatrów, budynków operowych, w szkolnych klasach, sklepach, a nawet w kościołach. Szczególnie chętnie wykorzystywaną przez nich okazją do organizowania pokazów były niezwykle popularne, zwłaszcza w Europie, różnego typu targi i jarmarki, będące na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku jedną z nielicznych rozrywek dostępnych małomiasteczkowym społecznościom – szacuje się, że w roku 1900 w samej Anglii co tydzień organizowano około 200 tego typu festynów, a zapewne podobnie było w innych europejskich krajach. Jarmarki były więc wymarzonym miejscem dla wędrownych kiniarzy[102], których budki i namioty stały się z czasem jedną z głównych i podstawowych atrakcji tego typu wydarzeń – „we Francji, na przykład – w roku 1896 ruchome obrazy pokazywano na dziewięciu jarmarkach, trzy lata później liczba ta wzrosła do czterdziestu. W 1902 roku żadne targi nie odbywały się bez przynajmniej jednego pokazu

[100] Jednak widownię *vaudeville'ów* stanowili głównie przedstawiciele klasy robotniczej. Przeprowadzone w 1910 badania pokazały, że stanowili oni 60% publiczności. 36 % stanowili zaś urzędnicy. [por.: Alan Gevinson, *vaudeville*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema* …, s. 672.

[101] M. Gołębiewski, *Dzieje*…, s. 255.

[102] Równie często widowiska filmowe były atrakcją licznych w tamtych czasach (w samych Stanach działało ich ponad półtora tysiąca) wesołych miasteczek.

filmowego”[103]. Choć w miarę wzrostu popularności filmu i zwiększenia się (również na prowincji) liczby regularnych kin, ich wędrowna odmiana zaczęła być coraz rzadsza (choć przecież nie znikły one zupełnie), a spora część zajmujących się ich organizowaniem osób zaczęła prowadzić stałe sale kinowe.

A zaczęły one powstawać w większości krajów zachodnich w połowie pierwszej dekady dwudziestego wieku. W Stanach Zjednoczonych stało się to za sprawą Harry’ego Davisa, właściciela zarówno teatrzyku *vaudeille,* jak i przylegającego do niego *penny arcade*, który w czerwcu 1905 w Pittsburgu otworzył pierwszą stałą salę kinową, mogąca pomieścić sto osób. Nazwał ją „Nickelodeon” (nickel – to pięciocentowa moneta, stanowiąca cenę biletu, *odeon* była to antyczna jeszcze nazwa sali widowiskowej pod dachem - w odróżnieniu od *theatronu* pod gołym niebem), a termin ten stał się wkrótce nazwą pospolitą dla podobnych sal, które zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu. W roku 1910 „w Stanach Zjednoczonych działało więcej stałych kin niż we wszystkich pozostałych krajach razem wziętych”[104], szacuje się, że było ich około dziesięciu tysięcy.

W tym samym czasie zaczęły powstawać pierwsze stałe kina na Starym Kontynencie: w Niemczech pojawiły się około roku 1905 – w latach 1907-1912 w samym Berlinie funkcjonowało około 300-400 sal kinowych, często powstałych w miejsce dawnych teatrzyków rewiowych. W Anglii w roku 1910 było około 2900 stałych kin, a liczba ta wzrosła do 3800 w roku 1912 i około 5000 w roku 1914. We Francji w roku 1906 Charles Pathé wybudował pierwsze luksusowe kino, był to także pierwszy budynek kinowy od początku budowany z takim właśnie przeznaczeniem, wcześniej kina powstawały poprzez adaptację istniejących już budynków i sal. Cinema Omnia Pathé, otwarte 1 grudnia 1906 roku na paryskim bulwarze Montmartre 5, miało bogato zdobione wnętrze, pochyłą podłogę i jeden z największych w tamtych czasach ekranów o wymiarach 4 na 6 metrów, a także zadanie przyciągnięcia bogatszej i bardziej wyrafinowanej klienteli. Podobne zadanie miały inne tzw. *palace cinema*, które zaczęły powstawać pod koniec pierwszej dekady dwudziestego stulecia – dysponujące salami na ponad tysiąc widzów, eleganckie w wystroju, zaopatrzone w wygodne fotele, specjalną fosę dla orkiestry, klimatyzację – w sposób symboliczny kończąc „jarmarczną” epokę kina. Powoli przestawało być ono rozrywką dla warstw najniższych, a zaczynało być (choć proces ten rozciągnięty był oczywiście na niemal cały okres kina niemego)

[103] Vanessa Toulmin, *fair/fairgrounds: Europe*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema* …, s. 325.
[104] R. Syska, *op. cit.*, s. 177.

coraz bardziej doceniane przez warstwy średnie i wyższe. Te przemiany w sposobie funkcjonowania kina jako instytucji pokrywają się z przemianami w samej filmowej formie i powstających w analogicznym czasie dziełach filmowych. Kilkunastosekundowe filmiki, w których sam ruch był główną atrakcją czy nieco późniejsze kroniki można było oglądać w warunkach dość przypadkowych, nie wymagały one specjalnego miejsca ani skupienia uwagi – do pierwszych sal kinowych można było wejść w trakcie trwania seansu, obejrzeć kilka obrazów, stojąc lub siedząc na niewygodnym krzesełku. Gdy filmy zaczęły być nieco dłuższe i trwały już około piętnastu minut, pojawiły się pierwsze miejsca, w których kontakt z filmem przyjmował nieco bardziej „stacjonarny" charakter, filmy pełnometrażowe wymagały już przestronnych i wygodnych sal, które pozwalały na dłuższe obcowanie z dziełem nie tylko duszom, ale i ciałom widzów. Kino w tym pierwszym okresie przeszło drogę podobną do tej, jak stała się udziałem teatru amerykańskiego – od wędrownych widowisk dla gawiedzi, poprzez wykrystalizowanie się nowych form przekazu, do powstania instytucji, która zaczęła przyciągać nieco inną niż w początkowych latach publiczność, stała się bardziej „nobliwa" i zrezygnowała z łączenia różnych mniejszych form na rzecz w miarę jednorodnych programów i wyświetlania pojedynczych pełnometrażowych obrazów.

Przemysł filmowy

Pierwszym krajem, w którym rozwinął się przemysł filmowy z prawdziwego zdarzenia i który przez pierwszą dekadę istnienia kina dominował na światowym rynku filmowym była niewątpliwie Francja. Nie tylko za sprawą wytwórni braci Lumière, która zdobyła przewagę nad konkurencją w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, zarówno jeśli chodzi o ilość produkowanych filmów, jak i o zasięg swojego oddziaływania, nie tylko dzięki działalności Georgesa Méliès a i założonej przez niego firmy (od 1902 roku noszącej nazwę Star Film), ale przede wszystkim dzięki pojawieniu się Charlesa Pathé. Ten utalentowany biznesmen, który pierwsze duże pieniądze zarobił na udoskonaleniu niechronionego w Europie prawem patentowym wynalazku Edisona, sprzedawanego pod nazwą patefonu, zainteresował się nie tylko fonografią, ale także rodzącą się kinematografią. Już w 1896 roku założył on wraz z braćmi – Émilem, Théophilem i Jacquesem firmę Pathé-Frères (Bracia Pathé) i zajął się produkcją filmów. Firma, której logo stał się charakterystyczny kogut, już w roku 1897 weszła na paryską giełdę – zanim film stał się dziedziną sztuki, stał się gałęzią przemysłu. Nie bez przyczyny więc to właśnie

Charles Pathé mógł stwierdzić: „Nie wymyśliłem kina, ale to ja je uprzemysłowiłem. Przed Pathé-Frères kino oferowało wyłącznie drobne odsetki. Wraz z nami zaczęła się wspaniała działalność angażująca tysiące ludzi i przynosząca miliony franków rocznie”[105]. Rozwój firmy symbolizować może nie tylko wzrost liczby produkowanych przez nią filmów: w 1901 roku wyprodukowano ich około 70, w 1902 – 350, zaś w 1903 już ponad 500, czyli niemal 10 obrazów tygodniowo, nie tylko liczba około 200 kin, jakie Pathé posiadała w roku 1909 w samej tylko Francji, ale także otwieranie wielu zagranicznych filii – w 1902 roku powstał oddział w Londynie (ponad 20% filmów pokazywanych wówczas na angielskich ekranach było wyprodukowanych przez Pathé-Frères), w 1904 roku otwarto biura w Moskwie, Nowym Jorku i Brukseli, w 1905 w Berlinie, Wiedniu, Chicago i Sankt Petersburgu, w 1906 w Amsterdamie, Barcelonie i Mediolanie, a w ciągu kilku kolejnych lat Pathé-Frères niemal zmonopolizowało rynek filmowy w centralnej Europie, ale także przebojem wkroczyło na tereny Indii, południowo-wschodniej Azji, Centralnej i Południowej Ameryki a nawet Afryki czy Australii, gdzie swoją filię otworzyli w lipcu 1909 roku. W latach 1905-1909 amerykański oddział firmy – Pathé Cinematograph – sprzedawał tygodniowo więcej filmów niż jakakolwiek inna wytwórnia filmowa w USA. Nie ma więc wielkiej przesady w stwierdzeniu Richarda Abela, który napisał, iż „Pathé-Frères było nie tylko największą i najbardziej wpływową francuską kampanią filmową działającą przed I wojną światową, ale także pierwszym globalnym imperium w historii kina”[106].

A przecież firma braci Pathé nie była jedyną francuską wytwórnią filmową prężnie działającą w pierwszych dekadach rozwoju kinematografu. Poważną konkurencję stanowiła wytwórnia Léona Gaumonta, który zaczynał od prowadzenia założonej w 1895 roku firmy zajmującej się fotografią, by szybko zaangażować się także w biznes kinematograficzny. W roku 1914 Gaumont produkował sześć dystrybuowanych na całym świecie filmów tygodniowo, był właścicielem jednego z największych filmowych atelier tamtych czasów – mierzącego 45 metrów długości i 34 wysokości studia znajdującego się przy ulicy Alouettes w 19. paryskiej dzielnicy Buttes-Chaumont, które wybudowano w 1905 roku, a także największego kina na świecie – mieszczącego 3400 widzów Gaumont-Palace, przy placu Clichy w Paryżu, a kapitał, jakim dysponował, wynosił ponad cztery miliony franków. Charakterystyczne jest to, że trudny okres pierwszej wojny światowej, choć nie zniszczył całkowicie firmy, której charakterystycznym emblematem do dziś

[105] Jean-Pierre Jeancolas, *Historie du ciemna Francis*, Paris 1995, s. 15. Cytuję za: G. Stachówna, *op. cit.*, s. 216.
[106] Richard Abel, *Pathé-Frères*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema …*, s. 505.

zostaje margerytka (będąca hołdem dla matki Léona – Marguerite), to jednak nigdy nie odzyskała już ona przedwojennej pozycji, a w końcówce lat dwudziestych została nawet czasowo przejęta przez MGM.

Dopiero w drugiej dekadzie dwudziestego wieku zaczęły działać wytwórnie filmowe, które przez pewnien czas mogły konkurować z kinematografią francuską i amerykańską. W Danii, która najmocniejszą pozycję na rynku kinematograficznym osiągnęła w latach 1910-1914, pojawiły się cztery firmy, specjalizujące się w produkcji filmów przeznaczonych głównie na rynki obce. W 1905 roku Ole Andersen Olsen założył w Kopenhadze kino o nazwie Biograph-Theater, a w kolejnym roku działającą do dziś firmę zajmującą się także produkcją filmów Nordisk Film Kompagni. Drugą liczącą się duńską firmą była Biorama (1909), której właściciel – Søren Nielsen – także rozpoczynał swoją działalność od prowadzenia sali kinowej. Trzecią ważną wytwórnią filmową była wówczas, działająca od 1909 roku, Fotorama Thomasa S. Hermansen, a czwartą Kinetografen Petera Elfelta. W Szwecji w roku 1907 zaczęła produkować filmy Svenska Biografteatern. Jej największe sukcesy przypadają na okres, gdy dyrektorem był Charles Magnusson. Został on także szefem powstałego w 1919 roku konsorcjum Svensk Filmindustri, w skład którego obok Svenska Bio weszła druga znacząca szwedzka wytwórnia filmowa – Skandia (Filmindustri AB Skandia). Choć to właśnie wytwórnie skandynawskie, o czym była już mowa, przetarły szlaki filmom pełnometrażowym, to również ten typ filmów przyczynił się do ich późniejszej marginalizacji – nie były one w stanie konkurować pod względem finansowym z producentami amerykańskimi.

To także filmy „wieloszpulowe" zapewniły krótkotrwały sukces kinematografii włoskiej, choć w pierwszych dekadach dwudziestego wieku nie powstały w tym kraju wytwórnie filmowe zdolne do globalnej ekspansji, co prawdopodobnie związane jest ze sporym rozdrobnieniem tamtejszego rynku filmowego – w latach 1905-1910 w Italii działało blisko pięćset firm produkujących filmy. Dopiero w złotej erze wczesnego filmu włoskiego, przypadającej na lata 1911-1914, dzięki wkładowi kapitałowemu zamożnych arystokratów, którzy zainteresowali się kinem, doszło do wyłonienia wytwórni o największym znaczeniu. Kupiona przez barona Alberto Fassiniego wytwórnia Cines – to tu powstały *Jerozolima wyzwolona* (*Le Gerusalemme Liberata,* 1911) i *Quo vadis?* (1913); założona w 1907 roku w Turynie Itala, stojąca za produkcją *Upadku Troi* (*La caduta di Troia,* 1911) czy *Cabirii* (1914) oraz działająca w tym samym mieście od roku 1906 Ambrosio – stały się trzema największymi firmami produkującymi filmy długometrażowe.

Swój wkład w rozwój włoskiego kina tamtego okresu miały także mniejsze wytwórnie, takie jak Milano Films – to w tej wytwórni wyprodukowano pierwszy włoski znaczący film długometrażowy – *Piekło* (*L'inferno*, 1911), Celio Film, Gloria, Caesar czy Napoli. Niestety nie przeprowadzono we Włoszech dalszej konsolidacji, jaka miała miejsce w innych państwach, zabrakło także regulacji, które mogłyby uporządkować nieco tamtejszy rynek filmowy, co w połączeniu z wybuchem wojny spowodowało, iż moment triumfu kina włoskiego trwał niezwykle krótko.

Nieco inaczej sytuacja przedstawiała się w Niemczech, gdzie przed wojną nie powstała żadna większa wytwórnia filmowa, mogąca zaistnieć na świecie. Jak wyliczył Thomas Elsaesser jedynie około 14 procent filmów pokazywanych przed wojną w Niemczech było rodzimej produkcji, cała reszta pochodziła z importu[107]. Sytuację tę zmieniło najpierw wprowadzenie zakazu sprowadzania filmów z zagranicy, obowiązującego w latach 1916-1920, a później powołanie do życia wytwórni UFA (Universum Film Aktiengesellschaft). 18 grudnia 1917 r. rozkazem Ericha Ludendorffa, głównodowodzącego niemieckich sił zbrojnych, doszło do połączenia wcześniej funkcjonujących firm Messter, PAGU, Joe May Film i niemieckiej filii Nordisku i powstała państwowa wytwórnia filmowa, mająca dbać przede wszystkim o propagowanie pozytywnego obrazu Niemiec. Po wojnie rząd sprzedał udziały w Ufie potężnym koncernom (Krupp, I.G. Farben) i Deutsche Bankowi, a sama wytwórnia została przekształcona w prywatną spółkę, „która ze względu na kapitał początkowy była największym niemieckim kartelem"[108]. W latach dwudziestych UFA zarabiała na sprzedaży filmów za granicę, co było szczególnie korzystne przy panującej w Niemczech inflacji, ale po wprowadzeniu reform gospodarczych niemieckie filmy przestały być konkurencyjne cenowo, wysokonakładowe filmy stały się rzadsze, a sama wytwórnia o mało nie zbankrutowała w roku 1925. Korzystną umowę z niemiecką wytwórnią zawarły wówczas MGM i Paramount, które za cenę pożyczki wynoszącej 4 miliony dolarów, zagwarantowały sobie prawo do korzystania z atelier i personelu Ufy, a także dystrybuowania swoich filmów w sieci należących do niej kin. Choć później niemiecki magnat prasowy Alfred Krupp wykupił amerykańskie udziały, a Ufie została przywrócona finansowa stabilność, nie była już jednak w stanie konkurować na rynku globalnym, stała się jednak podstawą kontrolowanego przez nazistów przemysłu filmowego Trzeciej Rzeszy.

[107] Por.: Thomas Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith, New York 1996, s. 241.
[108] Tomasz Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, [w:] *Kino nieme…*, s. 404.

Rozwój filmowego języka i filmowych form artystycznych

Obok rozwoju technologicznego kinematografu i ekonomiczno-instytucjonalnych zależności, jakim podlegał proces produkcji i dystrybucji dzieł filmowych, można także prześledzić proces krystalizowania się kina, jako (mimo zarysowanej powyżej amerykańskiej praktyki) dziedziny działalności artystycznej, a także ewolucji form filmowego języka.

Jeśli chodzi o proces „uszlachetniania" filmu i przekształcania go z technicznej ciekawostki w pełnoprawny obiekt sztuki, można wyróżnić w nim dwie paralelne drogi ewolucyjne. Jedna byłaby związana z rozważaniami teoretycznymi i pojawieniem się pierwszych pism, manifestów i koncepcji systemowych dotyczących X Muzy, druga polegałaby na pojawieniu się zarówno twórczych indywidualności, jak i całych prądów, również awangardowych, które rozwijały filmowy język, wprowadzając nowe rozwiązania formalne i włączając film w obszar zainteresowania twórców modernistycznych.

A. Teoretycy filmu, początki prasy branżowej

Pionierskie próby teoretyczne miały dość przypadkowy charakter, a ich twórcy wywodzili się z rozmaitych środowisk. Za jedne z pierwszych, jeśli nie pierwsze, wystąpienia o tym charakterze uznaje się dwie broszury opublikowane po francusku przez Bolesława Matuszewskiego – fotografa i operatora, tworzącego także filmy. W *Nowym źródle historii* (1898) postulował on utworzenie filmowych archiwów, dostrzegając w ruchomych obrazach przede wszystkim ich wartość dokumentalną[109], przywoływaną przez niego również w drugim tekście, napisanym w tym samym roku, zatytułowanym *Ożywiona fotografia czym jest, czym powinna być*, w którym także skupia się na poznawczych wartościach, jakie niesie ze sobą nowy wynalazek[110]. Pionierski charakter miało także wystąpienie Václava Tille – profesora praskiego Uniwersytetu, który w czasopiśmie „Novina" opublikował w roku 1908 trzy artykuły pod wspólnym tytułem *Kinéma*[111], w których podjął pierwsze próby analizy języka filmowego – montażu, rytmu narracji, konwencji gry aktorskiej, a jednocześnie dostrzegł znaczenie kina jako dziedziny znajdującej się

[109] Por.: Bolesław Matuszewski, *Nowe źródło historii*, przeł. Bolesław Michałek, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wstęp, wybór, opr. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002.
[110] Por.: Bolesław Matuszewski, *Ożywiona fotografia czym jest, a czym powinna być*, przeł. Zbigniew Czeczot-Gawrak, Warszawa 1995.
[111] Por.: Vaclav Tille, *Kinema*, przeł. Józef Zarek [w:] *Czeska myśl filmowa. T. 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. Andrzej Gwóźdź, wybór Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Andrzej Gwóźdź, Gdańsk 2005.

wciąż na peryferiach kultury, lecz mającej szansę szybkiego awansu i stania się ważną formą artystycznej ekspresji[112].

W latach 1915 i 1916 pojawiły się dwie pierwsze amerykańskie książki dotyczące filmu: Nicolasa Vachela Lindsaya *Sztuka ruchomego obrazu*[113] oraz Hugona Münsterberga *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*[114]. Pierwszą z nich napisał poeta i malarz, drugą znany profesor psychologii amerykańskiego uniwersytetu w Harvardzie[115] – kino stało się więc obiektem zainteresowania zarówno artystów, jak i uczonych.

Na gruncie teoretycznym chyba najważniejszym wystąpieniem z pionierskiego okresu kina była prelekcja, wygłoszona w 1911 roku w paryskiej Écoles des Hautes Études przez Ricciotto Canudo, zatytułowana *Manifest siedmiu sztuk*[116]. W tym momencie – jak pisze Danuta Palczewska – „Problematyka filmowa przekracza progi wyższej uczelni dlatego, że Canudo, zwracając się do intelektualistów, formułuje swe myśli o kinie językiem manifestów Wielkiej Awangardy, która «przywłaszcza» film i wpisuje go w system sztuk pozostałych. Argumenty Włocha mają wprawdzie charakter retoryczny i dość przypadkowy, lecz ważne jest to, iż eksponuje on nowe możliwości, jakie oferuje artystom film – to «bajeczne dziecko Maszyny i Uczucia», zdolne do jednoczenia odkryć Nauki z ideałem sztuki, «sztuka totalna, do której zawsze dążyły wszystkie inne» - jak nie bez pewnej emfazy prawi Canudo”[117]. *Manifest siedmiu sztuk* rozpoczął dyskusję nad estetycznymi właściwościami kina, a jednocześnie włączył je w obręb refleksji teoretyczno–krytycznych, związanych z prądami awangardowymi[118].

To właśnie autorzy awangardowi byli tymi, którzy łączyli działalność artystyczną z teorią filmową. Koncepcje Germaine Dulac, Louisa Delluca czy Jeana Epsteina, nie tylko były dopełnieniem ich działalności reżyserskiej, ale stanowiły także istotny wkład w rozwój refleksji dotyczącej estetycznych i semantycznych znaczeń związanych z nową dziedziną sztuki. Również

---

[112]Por.: Wojciech Wierzewski, *Niedocenione ogniwo: czeska myśl filmowa*, [w:] *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*, red. Alicja Helman i Wiesław Godzic, Katowice 1978, s. 83.

[113] Nicolas Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 1915.

[114] Por.: Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, New York 1916. Polskie wydanie: Hugo Münsterberg, *Dramat kinowy: Studium psychologiczne*, przeł. i opr. Alicja Helman, Łódź 1989.

[115]

[116] Ricciotto Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, przeł. Ireneusz Dembowski, [w:] *Europejskie manifesty kina…*

[117] Danuta Palczewska, *Charakter dawnej i współczesnej myśli filmowej* [w:] *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej …,* s. 44-45.

[118] Canudo był również założycielem pierwszego w świecie klubu filmowego pod nazwą „Amis du Septiéme Art”, zbierającego się początkowo w Salon d’Automne.

twórcy kina radzieckiego, tacy jak Lew Kuleszow[119], Dziga Wiertow[120], Wsiewołod Pudowkin czy Siergiej Eisenstein[121], są do dziś cenieni nie tylko jako wybitni reżyserzy, ale również pierwsi teoretycy filmu, choć w swoich pracach główny nacisk kładli na problematykę techniczno-warsztatową, co „było zarówno zgodne z duchem eksperymentatorstwa manifestującego się we wszystkich dziedzinach ówczesnej twórczości, jak i z sytuacją filmu, który zdobywał szansę określenia się jako sztuka"[122].

W 1924 roku ukazały się dwie książki, które były jednymi z pierwszych prób systemowego oglądu zjawiska dzieła filmowego. *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina* Karola Irzykowskiego i *Człowiek widzialny* Béli Balázsa to pozycje, które obok badań prowadzonych przez rosyjskich formalistów i praskich strukturalistów, podejmujących tematykę filmową nieco na marginesie swoich, skupionych przede wszystkim na literaturze, eksploracji, można uznać za pewne domknięcie rozważań nad kinem w pierwszym okresie jego funkcjonowania, a także za rozważania wyznaczające najważniejsze kierunki, jakimi myśl filmowa będzie biegła w kolejnych dekadach.

Z Bélą Balázsem związane jest jeszcze jedno wydarzenie, które w nieco anegdotyczny sposób może podkreślić różnicę pomiędzy amerykańskim a europejskim podejściem do działa filmowego. Jerzy Płażewski opisuje je następująco: „W początkach lat dwudziestych pewna firma dystrybutorska wytoczyła mu proces, który nabrał znaczenia precedensu. Adwokat firmy dowodził, że jej produkt, film fabularny, kosztował kilkaset tysięcy dolarów. Zatem pan Balázs, pisząc publicznie, że film niewart jest paru koron zapłaconych za bilet, godzi w podstawy uczciwego handlu. Wyrok sądu, oddalający powództwo po płomiennym przemówieniu oskarżonego, przypieczętował niejako oficjalną tezę, że film jest sztuką, nie towarem"[123].

W pierwszych dekadach dwudziestego wieku obok tekstów teoretycznych zaczęły powstawać również pierwsze recenzje i inne wypowiedzi o charakterze krytycznym oraz pierwsze czasopisma wyspecjalizowane w tematyce filmowej. Pierwsze wzmianki na temat kinematografii pojawiły się w piśmie poświęconym w zasadniczej części innemu wynalazkowi stworzonemu przez Edisona. „The Phonogram" (1891-1893) zamieszczał głównie informacje dotyczące nowinek muzycznych, ale także innych innowacji amerykańskiego wynalazcy. W początkach

[119] por.: Lew Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, wstęp, red. Wiesław Godzic, Kraków 1996.
[120] Dziga Wiertow, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. Tadeusz Karpowicz, Warszawa 1976
[121] Siergiej Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959.

[122] D. Palczewska, *op. cit.*, s. 49.
[123] Jerzy Płażewski, *Historia filmu*, Wrocław 1995, s.73.

wieku dwudziestego w Stanach najlepszym źródłem informacji dotyczącej przemysłu filmowego były „New York Clipper" oraz „Billboard" (założony w 1894 roku). W Wielkiej Brytanii wspominany już „Optical Magic Latern Journal and Photographic Engarger" (1889-1903) przekształcił się w roku 1904 w „Optical Latern and Cinepatograph Journal", by trzy lata później stać się „Kinematograph and Latern Weekly", a w 1919 roku ostatecznie wyrzucić z nazwy „magiczną latarnię", co swoją drogą świetnie obrazuje znaczenie poszczególnych wynalazków w kolejnych okresach. Pismo to, prowadzone przez J. Hay'a Taylora (1889-1904), potem przez Theodore'a Browna (1904-1912) i Lowa Warrena (1912-1917), liczące początkowo kilka stroniczek, w czasach pierwszej wojny światowej składało się ze stron ponad dwustu i było najbardziej wpływowym brytyjskim tygodnikiem poświęconym sztuce kinematograficznej. We Francji pierwociny dziennikarstwa filmowego związane były z czasopismem targowym „L'Industriel forain", w którym firma Pathé-Frères umieszczała swoje reklamy, oraz z prasą katolicką, zwłaszcza z miesięcznikiem „Le Fascinator". Później Pathé zaczęła współfinansować publikowanie „Phono-Ciné-Gazette" (1905), a następnie przeznaczonego na rynek amerykański i wydawanej wspólnie z Vitagraphem tygodnika „Views and Films Index". W Rosji pierwsza gazeta poświęcona filmowi pojawiła się w roku 1915, w Danii „Filmen" zaczął ukazywać się w roku 1912 i podobnie jak niemiecki „Die Lichtbild-Bühne" (1908) czy francuski „Courrier cinématographique" (1911), przeznaczony był głównie dla ludzi z branży, przede wszystkim dla właścicieli kin.

Początek niezależnego (zwłaszcza od wytwórni filmowych) piśmiennictwa branżowego datować można na lata 1907-1910. Założony w marcu 1907 roku „Moving Picture World" próbował zachować ten sam dystans wobec MPPC i wytwórni niezależnych, z kolei „Moving Picture News" wyraźnie faworyzował produkty stworzone przez Independents. Podobnie rzecz miała się w Europie, gdzie w sierpniu 1908 założono pismo „Ciné-Journal" wyraźnie wymierzone przeciwko monopolowi Pathé. Analogiczną rolę odgrywał niemiecki „Der Kinematograph" (1907) nawołujący do reformy rynku kinematograficznego i samego kina, podobnie jak brytyjski „The Bioscope" (1908). W tym czasie również inne gazety, szczególnie amerykańskie, zaczęły coraz bardziej doceniać nowe medium, poświęcając mu na swoich łamach coraz więcej miejsca. W 1908 roku poświęcony teatrowi tygodnik „New York Dramatic Mirror" zaczął publikować recenzje filmowe. Podobne działy pojawiły się w „Variety", założonym w 1905 roku czasopiśmie poświęconym pierwotnie *vaudeville'owi*, czy w niedzielnym wydaniu „New York Morning

Telegraph". W 1912 pojawiły się magazyny o plotkarskim charakterze „Motion Picture Magazine" i „Photoplay", skupione raczej na środowisku filmowym niż na kinie jako takim, cieszące się jednak wielką popularnością wśród czytelników („Photoplay" w roku 1914 osiągnął nakład około dwustu tysięcy egzemplarzy)[124].

Prądy filmowe

Obok działalności pierwszych teoretyków kina i rozwoju branżowej prasy wzmagającej zainteresowanie nowym medium, a jednocześnie zmieniającej sposób jego postrzegania, do ewolucji poglądów na temat kina przyczyniły się także, niewątpliwie, różnego typu, mniej lub bardziej sformalizowane, prądy, w tym nurty awangardowe, jakie zaczęły się w nim pojawiać w pierwszych dekadach dwudziestego stulecia. Jako że w proponowanym przeze mnie w tym rozdziale szkicowym ujęciu nie sposób omówić ich wszystkich, zresztą literatura na ten temat jest niezmiernie bogata, spróbuję jedynie pokrótce nakreślić kilka kluczowych momentów w rozwoju artystycznych form filmowych, co pozwoli pokazać pełniejsze spektrum artystycznych dokonań tamtych czasów. W kolejnych rozdziałach, gdy będę omawiał i analizował różne sposoby funkcjonowania filmowej erotyki, zapewne pojawią się także odwołania do niektórych filmów awangardowych, choć należy pamiętać, że część z tych obrazów, uznanych później przez historyków kina za kamienie milowe w rozwoju X Muzy, miały z reguły ograniczony zasięg społecznego oddziaływania i znane były zaledwie garstce widzów, którym udało się te obrazy zobaczyć.

Za pierwszy z istotnych nurtów filmowych należy chyba uznać *film d'Art*, który narodził się we Francji i stanowił, jak twierdzi Grażyna Stachówna, koniec pewnej epoki. „«Jarmarczność» kina – jeśli nawet istniała – definitywnie skończyła się w roku 1908. Za początek nowej epoki zwykło się uważać założenie wytwórni Film d'Art i premierę *Zabójstwa księcia Gwizjusza* (*L'Assassinat du duc de Guise*)"[125]. Ten, wyprodukowany przez wytwórnię założoną w lutym tegoż roku przez Paula Lafitte'a, film stanowił przełom nie tyle ze względu na jego wartości artystyczne[126], ile z powodu nobilitacji i kulturowego awansu, jaki dokonał się za jego (i innych

[124] Por.: Richard Abel, *A Trade Press for the „World Greatest Show*", [w:] *The Red Roostes Scare: Making American Cinema 1900-1910*, Barkeley 1999, s. 80-86.
[125] G. Stachówna, *op. cit.*, s. 228.
[126] Oceny tego filmu, jak i całego nurtu bywają niezwykle zróżnicowane. David Wark Griffith i Carl Drayer uznawali go za arcydzieło, podziwiał go Charles Pathé. Natomiast Jerzy Płażewski twierdził, że jest on przykładem na

dzieł tego nurtu) sprawą. Do realizacji *Zabójstwa…* zatrudniono twórców cieszących się powszechnym uznaniem ówczesnej publiczności. Scenariusz, na podstawie własnej sztuki, napisał Henri Lavedan – od 1898 roku członek Akademii Francuskiej – muzykę, o czym już wspominałem, napisał Camille Saint-Saëns, wyreżyserowali ten obraz André Callmettes i Charles Le Bargy, aktor Comédie-Française, który zagrał także w tym filmie rolę Henryka III. Obok niego pojawili się na ekranie inni aktorzy najstarszej sceny narodowej: Albert Lambert, Gabrielle Robinne, Albert Dieudonné, Berthe Bovy, których wymienione na afiszu (co nie było wtedy powszechną praktyką) nazwiska miały przyciągnąć miłośników teatru. Nagłośnioną przez prasę premierę zorganizowano 17 listopada 1908 roku w eleganckim kinie Charras, mieszczącym się tuż obok Opery Paryskiej. Wszystkie te zabiegi (jak się okazało skuteczne, film odniósł bowiem spory sukces finansowy) miały przyciągnąć do kin widownię, wywodzącą się z wyższych klas społecznych i zdjąć z przybytków X Muzy etykietkę rozrywki przeznaczonej jedynie dla niewykształconych mas. Ten piętnastominutowy historyczny obraz w czterech scenach wywołał całą falę naśladownictwa. Sama wytwórnia Film d'Art wyprodukowała w ciągu kilku kolejnych lat kilkanaście podobnych filmów, będących przede wszystkim adaptacjami literatury lub ekranizacjami sztuk teatralnych. Tylko w 1909 roku powstały między innymi takie filmy jak: *Toska* (*La Tosca*), *Powrót Odysa* (*Le Retour d'Ulysse*), *Pocałunek Judasza* (*Le Baiser de Judas*), *Ludwik XI* (*Louis XI*), *Rigoletto*, *Makbet* (*Macbeth*), *Aresztowanie księżnej De Berry* (*L'arrestation de la duchesse de Berry*), *Legenda świętej Kaplicy* (*La légende de la Sainte-Chapelle*) – wszystkie wyreżyserowane przez André Callmettesa (dwa pierwsze przy współpracy z La Bargym, *Pocałunek Judasza* wspólnie z Armandem Bourem). A przecież wytwórni Lafitte'a wyrosła w tym czasie konkurencja w postaci Towarzystwa Kinematograficznego Autorów i Ludzi Pióra (La Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres – SCAGL), założona przez Eugéne'a Gugenheima i Pierre'a Decourcelle'a, a powiązana kapitałowo z Pathé-Frères[127], Związku Kinematograficznego Autorów Dramatycznych (Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques – ACAD), afiliowanego przy wytwórni Èclair czy założonej przez Gaumonta spółki Grand Films Artistiques – wszystkie te firmy produkowały obrazy mieszczące się we wzorcach filmu artystycznego, a praktykę dyskontowania popularności teatralnych aktorów (w obrazach mieszczących się w tym

„bezmyślne przenoszenie na ekran konwencji ówczesnego teatru, całkowicie sprzecznych z istotą filmu". [J. Płażewski, *op. cit.*, s. 16.]

[127] Pathé założył także w marcu 1909 roku wytwórnię Film d'Arte Italiana, produkującą podobne widowiska na rynek włoski. Również w Rosji powstała filia produkująca filmy artystyczne dla wytwórni Pathé-Frères.

nurcie występowali tak znani artyści tamtych czasów jak Sarah Bernhardt czy Gabrielle Réjane), reżyserów (filmy artystyczne tworzył między innymi jeden z najgłośniejszych reformatorów teatru początku dwudziestego wieku – André Antoine), czy sztuk teatralnych i tekstów literackich[128] stosować zaczęły także takie amerykańskie wytwórnie, jak Vitagraph czy Biograph. „Ścisły związek z teatrem dał kinu tak pożądany wówczas awans kulturowy, «uszlachetnił» je, zmienił jego status z «jarmarcznego» na «artystyczny», pomógł zwabić uznanych twórców […] oraz przyciągnąć zamożną publiczność"[129]. I choć ostatecznie okazało się, że kino nie może wiernie trzymać się teatralnych zasad i musi wytworzyć jednak swój własny język, a statyczne rejestrowanie sztuk, często stosowane w filmie artystycznym, to ślepa uliczka, jednak nie do przecenienia jest zmiana w postrzeganiu statusu dzieła filmowego, jaka dokonała się dzięki temu prądowi.

Kolejne prądy filmowe, wyróżniane w początkowych latach historii kina, związane były z pojawiającymi się w tamtych czasach ruchami awangardowymi, które, obejmując swoim oddziaływaniem różnorodne dziedziny sztuki: od malarstwa, przez literaturę, muzykę, architekturę, sztuki użytkowe, zainteresowały się także filmem – dla poszukujących nowych środków wyrazu twórców medium niezwykle interesującym. Jako pierwsi na ten środek wyrazu zwrócili swoją uwagę włoscy futuryści, którzy w manifeście z 1916 roku pisali o kinematografie. „My dostrzegamy w nim możliwość sztuki wybitnie futurystycznej i traktujemy go jako ŚRODEK EKSPRESJI NAJBARDZIEJ PODDAJĄCY SIĘ WIELOZMYSŁOWEJ WRAŻLIWOŚCI ARTYSTY FUTURYSTYCZNEGO"[130]. A kilka lat wcześniej, bo w latach 1910-1912 próbowali stworzyć pierwsze eksperymentalne filmy, korespondujące z tymi deklaracjami. Arnaldo Ginna i Bruno Corra zrealizowali wtedy sześć dwustumetrowych filmów abstrakcyjnych: *Studium wrażeń między czterema barwami* (*Studi di effetti tra quattro colori*, 1910-1912), *Barwny akord* (*Accordo di colore*, 1910-1912), *Tęcza* (*L'arcobaleno*, 1910-1912), *Taniec* (*La danza*, 1910-1912), *Pieśń o wiośnie* (*Canto di primavera*, 1910-1912) i *Kwiaty* (*Les Flaurs*, 1910-1912), które „są chyba

[128] Jak zauważa piszący o kinie włoskim Tadeusz Miczka, choć konstatacja ta mogłaby zapewne odnosić się do twórców z różnych krajów: „Najliczniej garnęli się do nowej muzy pisarze, również wsłuchani w echa dyskusji na temat dowartościowania jarmarcznej rozrywki, jaka toczyła się we Francji. Romain Rolland pisał wówczas: «Kino nas potrzebuje!». Poza tym ludzie pióra szybko dostrzegli, że istnieje ścisły związek między sukcesem ekranizacji utworu powieściowego a wzrostem nakładów literackiego pierwowzoru". [Tadeusz Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992, s. 40.]
[129] G. Stachówna, *op. cit.,* s. 234.
[130] *La Cinematografia Futurista* (manifest, wrzesień 1916). Cyt. za: *Włoski futuryzm filmowy*, „Film na Świecie" 1986, nr 325-326, s. 63.

pierwszymi na świecie utworami ekranowymi przedstawiającymi drgania komplementarnie dopełniających się barw, kolorów nakładających się na siebie, wirujących i przekształcających się wzajemnie”[131]. Dalsze próby, takie jak *Życie futurystyczne* (*Vita futurysta,* 1916, reż. A. Ginna), czy filmy Antona G. Bragaglii: *Dramat na Olimpie* (*Un dramma nell'Olimpo,* 1917), *Mój trup* (*Il mio cadavere,* 1917), *Thais* (1917) oraz *Fałszywy czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii* (*Perfido incanto. Mimodramma di moderna magia*, 1918) udowadniają, że zainteresowanie filmem nie miało jedynie teoretycznego charakteru.

Dalsze dzieje nowatorskich ruchów filmowych są nieco bardziej skomplikowane. Powstało wiele prac na temat filmowej awangardy, wprowadzono wiele sposobów delimitacji pojawiających się w drugiej dekadzie dwudziestego wieku kierunków. W podziale Awangardy Klasycznej czy też Wielkiej „Jerzy Toeplitz[132] wyróżnia: I awangardę (impresjonizm), do której zalicza dzieła Delluca, L’Herbiera, Epsteina, i II awangardę, zróżnicowaną (według propozycji Alberto Cavalcantiego) na: a) impresjonizm – Dulac, Cavalcanti, Renoir, Kirsanow, b) film czysty – Chomette, Léger, Clair, c) film surrealistyczny – Buñuel, Man Ray”[133]. Myślę, że wprost do II awangardy można włączyć związane z Bauhausem i dadaizmem abstrakcyjne dzieła realizowane w Niemczech (Moholy-Nagy, Eggeling, Richter). Niezwykle bliskie tym kierunkom są dokonania niemieckich ekspresjonistów (Wienne, Murnau, Lang), a także film radziecki lat dwudziestych – zwłaszcza dokonania Wiertowa, Kuleszowa, Pudowkina czy Eisensteina.

Jakkolwiek można się spierać, czy grupa twórców skupiona wokół Louisa Delluca rzeczywiście zasługuje na miano awangardy[134], niewątpliwie jednak nawiązujące do malarstwa impresjonistycznego[135] filmy Marcela L’Herbiera czy Jeana Epsteina sprzeciwiają się dominującemu, populistycznemu modelowi kina, choć nie jest to jednak odejście tak gwałtowne i radykalne, jak późniejsze wystąpienia dadaistów czy surrealistów.

---

[131] T. Miczka, *op, cit*., s. 47.

[132] por.: Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej, t. II*, Warszawa 1956, s. 84-85. Jako pierwsi tym podziałem posłużyli się René Jeanne i Charles Ford w książce *Historie encyclopédique du cinéma*, t. I: *Le cinéma Francis 1895-1929*, Paryż 1947.

[133] Alicja Helman, *Historyczna rola awangardy okresu niemego*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. Alicja Helman, Katowice 1976, s. 10.

[134] Iwona Kolasińska-Pasterczyk pisze, iż „współcześnie określenie «awangardowy» rezerwuje się dla bardziej radykalnych przedsięwzięć, stąd to, co nazywamy dzisiaj «francuską szkołą filmową» czy «francuską szkołą impresjonistyczną», nie jest już utożsamione z awangardą. [Iwona Kolasińska-Pasterczyk, *Francuska szkoła impresjonistyczna*, [w:] *Kino nieme…*, s. 686.]

[135] Por.: Bożena Jabłońska, *Związki francuskiej awangardy filmowej z awangardą plastyczną*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*…

Za umowny początek tego ruchu można uznać paryską premierę filmu Marcela L'Herbier *Rose France*, która odbyła się 27 czerwca 1919 roku. „Kanon dzieł zaliczanych do «szkoły impresjonistycznej» stanowią: w dorobku Louisa Delluca (1890-1924[136]) – *Milczenie* (*Le Silence*, 1920), *Amerykanin, czyli droga do Ernoa* (*Le Chemin d'Ernoa*, 1920), *Gorączka* (*Fièvre*, 1921), *Kobieta znikąd* (*La Femme du nulle part*, 1922), *Powódź* (*L'Inondation*, 1924); spośród utworów Germaine Dulac (1882-1942) filmy: *Papieros* (*Le Cigarette*, 1919), *Święto hiszpańskie* (*La Fête espagnole*, wg scenariusza Delluca, 1920), *Uśmiechnięta pani Baudet* (*La Souriante Madame Beudet*, 1923), *Dusza artysty* (*Âme d'artiste*, 1924-1925); z bogatej filmografii Marcela L'Herbier (1888-1979) dzieła: *Rose France* (1918-1919), *Człowiek otwartych przestrzeni* (*L'Homme du large*, 1920), *El Dorado* (1921), *Nieludzka* (*L'Inhumaine*, 1923-1924), *Nieboszczyk Mateusz Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1925), *Pieniądz* (*L'Argent*, 1928); z dorobku Abla Gance'a (1889-1981): *Mater Dolorosa* (1917), *Dziesiąta symfonia* (*La Dixième Symphonie*, 1917-1918), *Oskarżam* (*J'accuse*, 1918-1919), *Koło udręki* (*La Roue*, 1920-1923), *Napoleon* (*Napoléon vu par Abel Gance*, 1925-1927) oraz większość filmów Jeana Epsteina (1897-1953): *Czerwona oberża* (*L'Auberge Rouge*, 1922-1923), *Wierne serce* (*Coeur fidele*, 1923), *Piękna z Nevers* (*La belle Nivernaise*, 1923-1924), *Plakat* (*L'Affiche*, 1924-1925), *Przygody Roberta Macaire* (*Les Aventures de Robert Macaire*, 1925), *Mauprat* (1926-1927), *6½ x 11* (*Six et demi, onze*, 1927), *Lustro o trzech obliczach* (*La Glance à trois faces*, 1927), *Upadek domu Usherów* (*Le Chute de la Maison Usher*, 1927), *Finis Terrare* (1928-1929)"[137].

Równie trwałe miejsce w historii X muzy uzyskały filmy związane z innym kierunkiem powstałym w pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku w Niemczech – ekspresjonizmem. O ile jednak filmy impresjonistyczne w sposób wyraźny inspirację czerpały przede wszystkim z terenu sztuk plastycznych, o tyle filmowy ekspresjonizm wydaje się kierunkiem silniej związanym z literaturą i teatrem. Takie usytuowanie dominanty implikuje kilka ważnych cech tego kina. Zakładało ono uwolnienie artysty od zadania naśladowania rzeczywistości, dzieło sztuki winno ukazywać przede wszystkim wewnętrzny świat człowieka. Nie było jednak tak radykalnym zerwaniem, głównie z powodu literackiej proweniencji[138], z kodem realistycznym, jak to, które

[136] Według cytowanej Iwony Kolasińskiej-Pasterczyk, to właśnie śmierć Delluca wyznacza kres tego kierunku, choć można do niej włączyć jeszcze późniejsze dzieła Abla Gance'a, L'Herbiera czy Epsteina.
[137] I. Kolasińska-Pasterczyk, *op. cit.*, s. 690-691.
[138] O związkach ekspresjonizmu z literaturą, zwłaszcza romansem grozy pisze Agnieszka Nieracka. [por.: Agnieszka Nieracka, *Literackie źródła ekspresjonizmu niemieckiego,* [w:] *Z dziejów awangardy…*]

miało miejsce w przypadku dadaizmu czy surrealizmu – ruchów znacznie mocniej powiązanych z awangardą. Niemieckie kino ekspresjonistyczne uwikłane było także w liczne powiązania z teatrem. Zarówno manifestacyjną sztuczność dekoracji, jak i manieryczny i przerysowany sposób gry aktorskiej są wprost zaczerpnięte z dokonań teatralnych Maksa Reinhardta czy Leopolda Jessnera.

Najważniejszym filmem, a wręcz manifestem, tego nurtu jest z pewnością *Gabinet doktora Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*) nakręcony w 1920 roku przez Roberta Wiene. Jednak to nie reżyser w największym stopniu wpłynął na kształt tego obrazu. Równie ważny jest scenariusz – autorstwa czeskiego poety – Hansa Janowitza – i jednego z najważniejszych scenarzystów kina niemieckiego – Carla Mayera. Niezwykle istotna jest także strona plastyczna dzieła, zwłaszcza scenografia – wyłącznie malowane dekoracje są dziełem trzech malarzy związanych z ekspresjonistyczną grupą „Der Sturm": Hermana Warma, Waltera Reimanna i Waltera Rőhringa. Zniekształcone budynki, meble nienaturalnej wielkości, zaburzone perspektywy, bardzo wyrafinowana gra świateł i cieni – wszystko to powoduje, że *Gabinet* nie jest tylko standardowym filmowym horrorem z klasycznego okresu tego gatunku[139], lecz staje się także silnie zsubiektywizowaną wizją świata, oglądanego z perspektywy szaleńca. Jednak pomimo wszystkich tych deformacji film Wiene'a przedstawia dość tradycyjną, spójną, sensacyjną nawet, a przede wszystkim bez większych trudności dającą się odtworzyć, fabułę połączoną z estetyką, przyciągającą „do kin «wyrobioną publiczność, która z satysfakcją odnalazła w obrazie filmowym modny w owym czasie w malarstwie i w teatrze styl artystyczny, należący do sztuki wysokiej, ale zarazem na tyle «oswojony», że stał się częścią zbiorowej świadomości […] Wraz z wkroczeniem do filmu ekspresjonizmu «kino artystyczne» stało się faktem"[140].

Podobnie rzecz ma się z innymi filmami tego nurtu. Mianem filmów preekspresjonistycznych obdarzono *Studenta z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913) Stellana Rye'a, który wprowadza „do filmu nowy problem, który stał się obsesją niemieckiej kinematografii – pełne obawy zainteresowanie ludzką jaźnią i dwoistością natury człowieka"[141] oraz *Golema* (1915)

[139] Por.: Marek Haltof, *Kino lęków*, Kielce, 1992, s. 59-61.
[140] T. Kłys, *op. cit.*, s. 415.
[141] Witold Jakubowski, *Romana Polańskiego kino lęku*, [w:] *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. Jan Trzynadlowski, Wrocław 1992, s. 79. Film ten bywa także przez niektórych historyków zaliczany do nurtu *Autorenfilm*, będącego niemieckim odpowiednikiem *Film d'Art*, zapoczątkował także modę na tzw. *Märchenfilme* – popularne między rokiem 1913 a 1918 obrazy oparte na baśniach, podaniach czy romantycznych opowieściach fantastycznych. Za czołowego ich twórcę uważa się Paula Wegenera. [por.: T. Kłys, *op. cit.*, s. 397-401.]

Henrika Galeena i Paula Wegenera. Te same fobie odnaleźć można w innym głośnym filmie tego nurtu *Nosferatu, symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) Frierdricha Wilhelma Murnaua. Inne filmy, mieszczące się w nurcie ekspresjonizmu, wymieniane przez badaczy[142] to: obrazy stworzone przez Roberta Wiene: *Genuine* (1924) oraz *Raskolników* (1923); *Od poranka do północy* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920) Karla-Heinza Martina; *Torgus* (1920) w reżyserii Hansa Kobe; *Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) Leo Birinsky'ego i Paula Leni; wczesne dzieła Fritza Langa, takie jak: *Zmęczona Śmierć* (*Der Müde Tod*,1921), *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit*, 1922), *Nibelungi* (*Die Niebelungen*, 1924) oraz *Metropolis* (1926); filmy F.W. Murnau'a: *Fantom* (*Phantom*, 1922), *Faust* (*Faust - Eine deutsche Volkssage*, 1926) oraz takie obrazy jak: *Nerwy* (*Nerven*, 1919, reż. Robert Reinert), *Lalka* (*Die Puppe*, 1919, reż. Ernst Lubitsch), *Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, reż. Paul Wegener i Carl Boese) i *Tajemnice duszy* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926) Georga Wilhelma Pabsta.

O ile filmy impresjonistów i ekspresjonistów rzuciły wyzwanie konwencjonalnej strukturze narracji, o tyle ruchy awangardowe trzeciej dekady dwudziestego wieku najczęściej w ogóle zrywają z realistycznym „przeżytkiem" fabuły, zwłaszcza iż były one w sposób bardzo ścisły związane z awangardowymi kierunkami plastycznymi – zresztą większość twórców filmowych tamtego okresy z kinem związana jest niejako wtórnie, za podstawowe pole działalności uważając malarstwo[143].

Szkoła impresjonistyczna i filmowy ekspresjonizm nie tylko doczekały się wyczerpujących opracowań i w miarę stałego kanonu dzieł, do tych nurtów przynależących, o tyle II Awangarda (w przywoływanym powyżej, klasycznym podziale) nastręcza historykom filmu daleko dalej idących problemów. Wynika to nie tyle z nikłego zainteresowania filmowymi ruchami awangardowymi z lat dwudziestych, a raczej ze skomplikowanych procesów, jakim różnego typu „–izmy" z tamtej dekady, podlegały. Często były to bowiem ruchy mające podobne założenia

[142] Por.: Barry Salt, *From Caligarii to Who?*, „Sight & Sound", Spring 1992, vol. 48, no. 2, s. 119-123 oraz T. Kłys, *op. cit.*, s. 415-415.

[143] Większość tych twórców łączyła chęć przedstawienia obrazów malarskich, wzbogaconych o dostępny dzięki filmowi wymiar czasowy. Fernand Léger pisał o tym następująco: „Myśl zrealizowania *Baletu mechanicznego* powziąłem w 1923 r. Czyli w tym samym czasie, kiedy w malarstwie interesowałem się – używając barw czystych – przedmiotami i fragmentami przedmiotów, bądź izolowanymi, bądź zgrupowanymi na zasadzie kontrastu. Myśl o zrobieniu filmu nasunęła mi się, gdy chciałem upewnić się o wartości plastycznej tych nowych elementów w ekspresji ruchowej". [Fernand Léger, *Przygoda w kraju cudów*, przeł. Ireneusz Dembowski, „Film na Świecie" 1957, nr 5, s. 45.]

teoretyczne, współtworzone często przez te same osoby, które ze względu na różnego typu zawirowania (nierzadko o towarzyskim głównie charakterze) zmieniały nie tylko stolik w jednej z paryskich kawiarni, ale także zaczynały deklarować przynależność ich twórczości do kolejnego nurtu. Hans Richter, który był nie tylko filmowcem, ale również czynnym członkiem ruchu dadaistycznego, w następujący sposób opisuje na przykład relacje pomiędzy dadaizmem a surrealizmem: „Ani dadaizm, ani surrealizm nie są zjawiskami odrębnymi. Nie można ich rozdzielić, bowiem warunkują się nawzajem, tak jak początek warunkuje koniec, a koniec nowy początek. Są w gruncie rzeczy jednym niepodzielnym doświadczeniem życiowym, które wielkim łukiem sięga od 1916 roku mniej więcej do połowy drugiej wojny światowej, przynosząc renesans znaczenia sztuki i zmianę sposobu widzenia odpowiadającą rewolucyjnym przemianom naszej cywilizacji. Wszystko to rosło beztrosko na «drewnianej» jabłonce dadaizmu, którą Breton proponował ściąć, ale surrealizm uszlachetniając, przycinając i pielęgnując drzewo, odżywiał się jego owocami, tak że jego z kolei owoce doczekały się wśród konsumentów takiego wzięcia, o jakim dadaizm nie mógł marzyć. Znaczenie obu kierunków polegało na tym, że uczyniły z podświadomości punkt wyjścia do nowatorskich koncepcji sztuki. Surrealizm nadał dadaizmowi znaczenie i sens, dadaizm natomiast dał surrealizmowi życie”[144].

W najnowszej polskiej pozycji poświęconej temu zagadnieniu Alicja Helman próbuje nieco uporządkować ten terminologiczny i historyczny galimatias, wprowadzając, za książką Kristin Thompson i Davida Bordwella[145], podział awangardy filmowej lat dwudziestych i początku lat trzydziestych na sześć głównych nurtów: animację abstrakcyjną, film czysty, film dadaistyczny, film surrealistyczny, dokument liryczny i opowiadania eksperymentalne[146].

Animację abstrakcyjną reprezentowaliby w tym ujęciu przede wszystkim twórcy działający w latach dwudziestych na terenie Niemiec. Podkreślić należy ścisłą zależność pomiędzy eksperymentami filmowymi a szczególną rolą, jaką w kształtowaniu się sztuki modernistycznej w Niemczech odegrał Bauhaus. To właśnie profesorowie tej uczelni – Oscar Schlemmer i László Moholy-Nagy (Węgier z pochodzenia)[147] prowadzili liczne badania w zakresie sztuki kinetycznej i wizualnej. Moholy-Nagy chciał na przykład wyświetlać wielobarwne kompozycje, posługując się

[144] Hans Richter, *Dadaizm*, przeł. Jacek Buras, Warszawa 1986, s. 331.
[145] Por.: Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York 1994.
[146] Por.: Alicja Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, [w:] *Kino nieme…*, s. 743.
[147] W rozróżnieniu zaproponowanym przez Thompson i Bordwella zaliczany jest on do nurtu „filmu czystego”, jednak ze względu na podobieństwo tych dwóch nurtów, a także na związki Moholy-Nagy’ego z Bauhausem bardziej zasadne wydaje mi się wpisanie go w nurt filmów abstrakcyjnych.

odpowiednio ustawionymi projektorami filmowymi. Te para-filmowe działania w większości pozostały w sferze planów, a węgierski reżyser zrealizował swoje abstrakcyjne filmy, oparte na grze świateł i linii, na przykład *Czarne, białe i szare* (*Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*) dopiero w roku 1930 po wyjeździe do Anglii.

Bardziej praktyczną działalność prowadził inny, związany z Bauhausem, obcokrajowiec – Szwed Viking Eggeling. Około roku 1920 stworzył on prawdopodobnie[148] swój pierwszy film abstrakcyjny: *Orkiestrę horyzontalno-wertykalną* (*Horizontal-Vertikal Orkester*), w roku 1923 zrealizował natomiast chyba najsłynniejszy swój utwór, zatytułowany *Symfonia diagonalna* (*Diagonal symfoni*) – prezentujący zmienne formy linii ukośnych i spiralnych. Dalszą twórczość przerwała przedwczesna śmierć Eggelinga (1925), jego dzieło kontynuowali jego współpracownik i uczeń Hans Richter (związany także z grupami „Der Sturm" i „De Stijl" – twórca abstrakcyjnych animacji *Rytm 21, Rytm 23, Rytm 25*) oraz Walter Ruttmann (*Opus 1, Opus 2, Opus 3, Opus 4* – wszystkie w latach 1921-1925).

Bliskie filmom abstrakcyjnym wydaje się „kino czyste", a powodem, dla którego oddziela się te nurty, jest, w moim odczuciu, przede wszystkim fakt, iż „pojęcie *cinéma pur* – filmu czystego – nie powstało w rezultacie dokonywanych ex-post prób klasyfikacji dorobku awangardy, ale zostało zaproponowane przez samych twórców"[149]. Bowiem obrazy Germaine Dulac: *Temat z wariacjami* (*Thème et variations*, 1928), *Płyta 957* (*Disque 957*, 1928), *Arabeska* (*Arabesque*, 1929); czy filmy Henri Chomette'a *Refleksy światła i szybkości* (*Jeux des refleks et de la vitesse*, 1925) i *Pięć minut czystego kina* (*Cinq minutes de cinéma* pur, 1926) oraz dzieła Eugène Deslawa: *Marsz maszyn* (*La marche des machines*, 1927) i będący rejestracją oświetlonych napisów i neonów film zatytułowany *Noc elektryczna* (*Les nuits électriques*, 1925) wyrastają z niezwykle podobnych założeń jak dzieła abstrakcyjne, dążąc do tego, by jedynym „znaczeniem" przekazywanym przez te obrazy był nastrój, emocjonalna tonacja i estetyczne wrażenie uzyskiwane dzięki grze różnorodnych form.

Od przywołanych powyżej obrazów niewiele różnią się filmy dadaistyczne. Choć twórczość przypisywana do tego nurtu jest dość skromna ilościowo, a w znacznej części uległa zniszczeniu (tak stało się na przykład z dziełem Marcela Duchampa i Raya *Moustique-domestique-demi-stock*, 1920) lub była bardziej kompozycjami fotograficznymi – Ray nazywał je rayografami i zrealizował

[148] Film ten nie zachował się i znamy go wyłącznie z relacji krytycznych.
[149] *Ibidem*, s. 766.

w tej technice trzyminutowy film *Powrót do rozsądku* (*Le Retour à la raison*, 1923) – niż filmami, jednak w jej obrębie znalazł się jeden z najważniejszych filmów awangardowych – *Antrakt* (*Entr'acte,* 1924) René Claira[150].

Do nurtu dadaistycznego Alicja Helman zalicza także formalny eksperyment malarza Ferdynanda Légera z roku 1924 zatytułowany *Balet mechaniczny* (*Ballet mécanique*), wynikający, zgodnie z przytaczanym już cytatem, z jego zainteresowań ruchem, a także przywoływany już *Powrót do rozsądku* Mana Raya czy *Anemiczne kino* (*Anemic cinéma*, 1926), stworzone przez Raya wespół z Duchampem, choć przecież oba te filmy, zwłaszcza drugi z nich przedstawiający koła obracające się przez pięć minut z monotonną uporczywością, równie dobrze można by wpisać w nurt filmu abstrakcjonistycznego lub czystego, gdyby nie to, że stworzyli go artyści uznawani powszechnie za współtwórców dadaizmu w sztuce.

Man Ray uznawany jest jednak nie tylko za dadaistę, ale także za twórcę obrazów surrealistycznych. Jego *Emak Bakia* (1926), *Rozgwiazda* (*L'Étoile de* mer, 1928) i *Tajemnica zamku Dé* (*Le Mystère du Cateau de Dé*, 1929) uznawane są za filmy przynależące do tego właśnie nurtu filmowego[151].

Jednak za pierwszy obraz reprezentujący ten prąd uznaje się utwór, do którego scenariusz napisał Antonin Artaud, a wyreżyserowała, pojawiająca się już na kartach tej pracy, Germaine Dulac – *Muszla i pastor* (*Coquille et le clergyman,* 1927). Pokaz premierowy tego dzieła odbył się w 1928 roku w Studio des Ursulines w atmosferze skandalu, wynikającego z pretensji, jakie, w dość hałaśliwy i spektakularny sposób, zgłaszał Artaud wobec realizacji Dulac. O charakterze tego filmu najlepiej świadczą słowa samego scenarzysty, twierdzącego, iż w dziele tym „chodzi o sposób eksploracji mroków podświadomości, fantazmatów i obsesji w ich spontanicznej i irracjonalnej postaci.[...] Ten scenariusz stara się dotrzeć do mrocznej prawdy ducha. [...] Nie opowiada on żadnej historii.[...] Usiłuje odtworzyć czysty proces myśli"[152]. Równie symptomatyczne jest sformułowanie, zastosowane pierwotnie przez francuską reżyserkę, w czołówce filmu: „*Muszla i pastor* – sen Antonina Artauda, kompozycja wizualna – Germaine Dulac"[153].

---

[150] Bywa on zresztą zaliczany do filmów czystych lub też surrealistycznych, co ukazuje jak bliskie sobie są poszczególne kierunki awangardowe i jak trudno oddzielić je teoretykom i historykom filmu.

[151] Choć *Emak Bakia* zaczyna się od ujęć niemal identycznych, jak te, które pojawiają się w „dadaistycznym" *Powrocie do rozsądku.*

[152] Ireneusz Dembowski, *Gdy przeszedł most, upiory wyszły mu na spotkanie*, „Film na Świecie" 1981, nr 11, s. 18.

[153] W ostatecznej wersji, na wskutek protestów Artauda, pojawił się bardziej tradycyjne podział: scenariusz – reżyseria.

Jednak za prawdziwie surrealistyczne obrazy, a wręcz manifesty kina surrealnego, uznane zostały dwa filmy, będące wynikiem współpracy Luisa Buñuela i Salvadora Dali: *Pies andaluzyjski* (*Un chien andalou*, 1928) i *Złoty wiek* (*L'âge d'or*, 1930) [154]. Hiszpański reżyser tak wspomina pracę nad pierwszym z tych projektów: „Scenariusz został napisany w niecały tydzień zgodnie z bardzo prostą regułą, przyjętą za obopólną zgodą: odrzucić wszelki pomysł, wszelki obraz, który mógłby skłonić do wyjaśnienia racjonalnego, psychologicznego czy kulturowego. Otworzyć szeroko wrota temu, co irracjonalne. Dopuszczać tylko obrazy, które nas zafrapują, nie starając się dociec dlaczego"[155]. A ekranowy ekwiwalent tego zamysłu to obraz rzeczywiście wymykający się logicznym interpretacjom.

Dokumenty liryczne, o których piszą Thompson i Bordwell, to przede wszystkim tzw. *symfonie miejskie*, popularny w latach dwudziestych i trzydziestych nurt filmów dokumentalnych czy może raczej poetyckich impresji ukazujących życie wielkich miast. Pierwszym tego typu filmem był obraz Alberto Cavalcantiego *Mijają godziny* (*Rien que les heures*, 1925), prekursorki zwłaszcza pod względem wypracowania filmowych reguł ukazywania symultanicznie rozgrywających się zdarzeń i polifonicznych technik narracyjnych, które na obszarze literatury upowszechnili Dos Passos i Joyce[156].

Jednak najsłynniejszym z dokumentów lirycznych, który użyczył także nazwy kolejnym filmom dokumentalnym wpisującym się w ten nurt, był *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (*Berlin, die Symhonie einer Grosstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna. Ten dokument (czy może raczej para-dokument) opowiada o dwudziestu czterech godzinach z życia wielkiej metropolii. Nie ogranicza się jednak Ruttmann (i jego współpracownicy: scenarzyści: Carl Mayer i Karl Freund, operatorzy: Reimar Kuntze, Robert Babarske i Laszlo Schäffer oraz kompozytor Edmund Meisel) do werystycznego rejestrowania zdarzeń, lecz poprzez specyficzne operowanie światłem, częste stosowanie zdjęć nakładanych i brawurowo montowane ujęcia wzmocnione odpowiednio dobraną muzyką stara się oddać poetycki obraz niemieckiej stolicy. Korzystając zarówno ze zdjęć kamery ukrytej, jak i fragmentów inscenizowanych, stwarza Ruttmann pesymistyczną wizję wielkomiejskiej egzystencji, a przy okazji pokazuje techniczne możliwości ówczesnego kina.

---

[154] W tym miejscu warto wspomnieć o, wyklętym przez surrealistów, lecz bliskiemu surrealnej poetyce, filmie Jeana Cocteau *Krew poety* (*Le Sang d'un poète*, 1930), przez grupę związaną z André Bretonem określanym prześmiewczo *Miesiączką poety*.

[155] Luis Buñuel, *Ostatnie tchnienie*, przeł. Maria Braunstein, Warszawa 1989, s. 99.

[156] Por.: Andrzej Bątkiewicz, *Portrety wielkich miast w kinie lat dwudziestych*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej…*, s. 112.

Innymi przykładami symfonii miejskich są obrazy Jorisa Ivensa *Most* (*De Brug*, 1928) i *Deszcz* (*Regen*, 1929), *À propos Nicei* (*À propos de Nice*, 1930) Jeana Vigo czy *Człowiek z kamerą* (*Czełowiek s kinoapparatom*, 1929) Dzigi Wiertowa[157].

Pojawienie się tego ostatniego nazwiska każe wspomnieć jeszcze jednym nurcie, który nie miał już awangardowego charakteru, choć jednocześnie poszukiwania artystyczne twórców radzieckich z niemego okresu tego kina niewątpliwie także związane były z eksplorowaniem nowych dróg rozwoju kina. Twórczość Lwa Kuleszowa, Dzigi Wiertowa, Wsiewołoda Pudowkina, Aleksandra Dowżenki i Siergieja Eisensteina – by przywołać jedynie najbardziej znane nazwiska – niezwykle zróżnicowana i naznaczona widocznym piętnem komunistycznej ideologii, lecz jednocześnie uwolniona spod dyktatu komercyjnego zysku i oparta na potężnym patronacie państwa, niewątpliwie także wpłynęła znacząco na rozwój X Muzy, szczególnie, że towarzyszyła jej ożywiona działalność teoretyczna, będąca uzupełnieniem i niezbędnym często wyjaśnieniem nieczytelnych dla ówczesnych widzów rozwiązań formalnych, bowiem choć filmy radzieckie z tego okresu były z założenia dziełami egalitarnymi, jednak nie zawsze były one faktycznie czytelne dla masowej widowni[158].

To szkicowe przywołanie najważniejszych nowatorskich prądów filmowych, jakie pojawiły się w pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku, miało za zadanie zwrócenie uwagi na niejednorodność fenomenu kinematografu, w którym obok głównego nurtu przez cały czas powstawały obrazy przeznaczone dla bardziej wyrobionej, poszukującej nowych rozwiązań formalnych i korespondencji ze sztuką awangardową, widowni. Jednocześnie zaś pokazuje zmianę w sposobie traktowania i funkcjonowania filmu, który początkowo postrzegany był przede wszystkim jak podrzędna rozrywka, by z czasem przyciągnąć również publiczność z klas średnich, a w latach dwudziestych stać się medium na tyle dojrzałym, by mogli je zaanektować i wykorzystać również twórcy (i widzowie) powiązani z prądami szeroko pojmowanego modernizmu. Równocześnie poszukiwania i eksperymenty filmowe przeprowadzone przez twórców identyfikujących się z awangardowymi ruchami artystycznymi, choć ich społeczne oddziaływanie było z reguły ograniczone, miały jeszcze jeden istotny walor – rozwijały filmowy język,

[157] Do szóstego nurtu – opowiadań eksperymentalnych Bordwell i Thompson zaliczają takie obrazy, jak *Niecierpliwość* (*Impatience*, 1928) czy *Historia detektywa* (*Histoire de détective*, 1929) Charlesa Dekeukeleire'a.
[158] Por.: Zbigniew Wyszyński, *Poszukiwania twórcze młodych filmowców radzieckich (1920-1930). Wybrane zagadnienia*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej…*

pokazywały możliwości tkwiące w nowym medium, udowadniały, że jest ono w stanie artykułować rozmaite treści i wypracowało stosowne ku temu techniki i chwyty stylistyczne.

Propozycje lektur:

A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme,* red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

G. Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe* la belle époque – *Francja, Wielka Brytania, Włochy*, [w:] Kino nieme, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej,* [w:] *Kino nieme,* red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, [w:] *Kino nieme,* red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

I. Kolasińska-Pasterczyk, *Francuska szkoła impresjonistyczna*, [w:] *Kino nieme,* red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym, Kino nieme,* red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

2. Nieme kino – USA. Star system. Początki radia i kina dźwiękowego. Amerykańskie kino klasyczne.

Analiza fragmentów filmu *Brzdąc* (1921, reż. Ch. Chaplin), *Śpiewak jazzbandu* (1927, reż. A. Crosland, *Deszczowa piosenka* (1952, reż. S. Donen i G. Kelly), *Obywatel Kane* (1941, reż. O> Welles).

NIEME KINO USA. CHRONOLOGIA.

1889-1896 – czas pierwszych eksperymentów przeprowadzanych w studiu „Black Maria" należącym do Edisona.

1896-1900 – okres kina «jarmarcznego», rozwijanego w konkurencyjnych wobec Edisona kompaniach: American Mutoscope and Biograph i Vitagraph Company of America

1900-1903 – pierwszy kryzys kinematografii amerykańskiej, ale także jest to czas standaryzacji technicznej i pojawienia się filmu fabularnego.

1903 a 1907 – wojna patentowa pomiędzy Edisonem a Biographem.

1908-1911 – czas dominacji trustu MPPC (Edison-Biograph-Vitagraph-Essanay-Kalem-Selig-Lubin) i powstania niezależnych wytwórni" oraz początki przenoszenia się producentów na Zachodnie Wybrzeże.

1912-1915 – delegalizacja kartelu Edisona, powstały funkcjonujące do dziś wytwórnie filmowe, zaczyna funkcjonować star system.

1915-1918 – wykrystalizowanie się systemu hollywoodzkiego, który bezpośrednio poprzedzał wkroczenie w „erę jazzu".

1918-1930 – era jazzu. Umacnianie się systemu hollywoodzkiego, przechodzenie do kina dźwiękowego.

Tuż po I wojnie światowej utrwalił się w kinematografii amerykańskiej podział na dwie grupy wytwórni filmowych, które praktycznie zmonopolizowały amerykański, a następnie światowy rynek.

Pięć największych określa się mianem «Wielkiej Piątki» («The Big Five»). W jej skład wchodziły:

- Paramount;

- Metro-Goldwyn-Mayer
- Universal Pictures Company Incorporated;
- Fox Film Corporation, która w 1935 roku połączyła się z Twentieth Century Pictures w Twentieth Century-Fox Film Corporation
- First National Pictures Incorporated

Drugą grupę stanowiła tzw. „Mała Piątka" („The Little Five"), którą tworzyły

- United Artists,
- Warner Brothers Pictures Incorporated,
- Columbia Pictures Corporation,
- Film Booking Offices (kontynuacja założonej w 1919 roku kompanii Robertson-Cole Pictures)
- Producers Distributing Corporation

NIEME KINO AMERYKAŃSKIE. REŻYSERZY.

EDWIN S. PORTER

1902: Życie amerykańskiego strażaka

1903: Napad na pociąg

1905: Kleptomanka

1912: Więzień Zendy

1913: Hrabia Monte Christo

DAVID WARK GRIFFITH

1915: Narodziny narodu

1916: Nietolerancja

1918: Najlepsza rzecz w życiu

1918: Serce świata

1918: Wielka miłość

1919: The Fall of Babylon

1919: Szkarłatne dni

1919: Złamana Lilia

1920: Kochany kwiat

1920: Męczennica miłości

1921: Dwie sieroty

1921: Wymarzona ulica

1922: Jedna ekscytująca noc

1928: Wojna płci

1930: Abraham Lincoln

1940: Milion lat przed naszą erą

CECIL B. DEMILLE

1914: Brewster's Millions

1914: The Squaw Man

1914: Wirgińczyk

1915: Carmen

1915: Oszustka

1917: A Romance of the Redwoods

1918: Mąż Indianki

1919: Kobieta i mężczyzna

1919: Nie zmieniaj męża

1920: Po co zmieniać żonę

1923: Dziesięć przykazań

1923: Żebro Adama

1927: Król Królów

1931: Mąż Indianki

1932: Pod znakiem Krzyża

1934: Kleopatra

1940: Policja konna Północnego Zachodu

1949: Samson i Dalila

1952: Największe widowisko świata

1956: Dziesięcioro przykazań

ERICH VON STROHEIM

1919: Ślepi mężowie

1922: Małżeńska karuzela

1922: Szalone żony

1924: Chciwość

1925: Wesoła wdowa

1928: The Honeymoon

1928: Marsz weselny

1929: Królowa Kelly

1929: Wielki Gabbo

1933: Hello, Sister

ERNST LUBITSCH

1914: Fräulein Seifenschaum

1918: Carmen

1918: Oczy mumii Ma

1919: Lalka

1919: Madame DuBarry

1919: Ostrygowa księżniczka

1920: Anna Boleyn

1920: Sumurun

1921: Dzika kotka

1923: Rosita, śpiewaczka ulicy

1927: Książę student

1929: Parada miłości

1929: Wieczna miłość

1930: Monte Carlo

1930: Parada Paramountu

1931: Uśmiechnięty porucznik

1932: Jedna godzina z tobą

1932: Złote sidła

1933: Sztuka życia

1934: Wesoła wdówka

1938: Ósma żona Sinobrodego

1939: Ninoczka

1940: Sklep na rogu

1941: Niepewne uczucie

1942: Być albo nie być

1943: Niebiosa mogą zaczekać

1945: Królewski skandal

1946: Cluny Brown

1948: Dama w gronostajach

PIERWSZE GWIAZDY FILMOWE:

ASTA NIELSEN:

1910: Przepaść

1910: Wichry życia

1911: Czarne marzenie

1911: Tancerka z baletu

1912: Droga Jenny

1912: Taniec śmierci

1913: Asystent diabła

1914: Aniołek

1916: Dora Brandes

1916: Dziecko Eskimosa

1917: Bracia

1919: Idiota

1919: Rausch

1920: Mata Hari

1921: Hamlet

1921: Puszka Pandory

1922: Panna Julia

1922: Tänzerin Navarro

1922: Upadek

1922: Vanina Vanini

1923: Duch Ziemi

1923: I.N.R.I.

1924: Das Haus am Meer

1925: Zatracona ulica

1927: Das Gefährliche Alter,

1927: Gehetzte Frauen

1927: Tragedia dziewczyny ulicznej

THEDA BARA:

1915: The Two Orphans

1915: Był sobie głupiec

1915: Grzech

1916: Gold and the Woman

1916: Jej podwójne życie

1916: Pod dwiema flagami

1916: Romeo i Julia

1916: The Serpent

1916: The Vixen

1917: Dama Kameliowa

1917: Jej największa miłość

1917: Kleopatra

1917: Madame Du Barry

1917: The Tiger Woman

1918: Dusza Buddy

1918: Kiedy kobieta zgrzeszy

1918: Salome

1918: She Devil

1919: Kiedy mężczyzna pożąda

1919: Pieśń syreny

1919: A Woman There Was

1921: The Prince of Silence

1925: Bezwstydnica

1926: Madame Mystery

CHARLIE CHAPLIN:

1914: Aby zarobić na życie

1914: Charlie jest zadowolony z siebie

1914: Bójka w deszczu

1915: Charlie włóczęga

1916: Charlie strażakiem

1916: Lichwiarz

1916: Charlie na ślizgawce

1917: Charlie na kuracji

1917: Charlie ucieka

1917: Policjant

1917: Emigrant

1918: Charlie żołnierzem

1919: Brzdąc

1923: Paryżanka

1925: Gorączka złota

1928: Cyrk

1931: Światła wielkiego miasta

1936: Dzisiejsze czasy

1940: Dyktator

1947: Monsieur Verdoux

1952: Światła rampy

1957: Król w Nowym Jorku

1966: Hrabina z Hongkongu

INNI ZNANI KOMICY:

Max Linder

Harold Lloyd

Buster Keaton

Fatty Ackerbuckle

Stan Laurel i Oliver Hardy (Flip I Flap)

RUDOLPH VALENTINO (1895-1926)

1921: Czterech jeźdzców Apokalipsy

1921: Dama Kameliowa

1921: Eugenia Grandet

1921: Szejk

1922: Krew na piasku

1922: Młody Radża

1922: Moran of the Lady Letty

1922: Poza skałami

1924: Monsieur Beaucaire

1924: Święty diabeł

1924: The Hooded Falcon,

1925: Kobra

1925: Orzeł

1926: Syn szejka

INNI POPULARNI AKTORZY:

John Barrymore

Lionel Barrymore

Douglas Fairbanks

Ramon Novarro

John Gilbert

Clark Gable

GRETA GARBO (1905-1980)

1924: Gdy zmysły grają

1925: Zatracona ulica

1926: Kusicielka

1926: Słowik hiszpański

1926: Symfonia zmysłów

1927: Anna Karenina

1928: Boska kobieta

1928: Władczyni miłości

1928: Żar miłości

1929: Dzikie orchidee

1929: Pocałunek

1929: Pokusa

1930: Romans

1931: Anna Christie

1931: Mata Hari

1931: Zuzanna Lenox

1932: Jaką mnie pragniesz

1932: Ludzie w hotelu

1933: Królowa Krystyna

1934: Malowana zasłona

1935: Anna Karenina

1936: Dama Kameliowa

1937: Pani Walewska

1939: Ninoczka

1941: Dwulicowa

CLARA BOW (1905-1965)

1922: Down to the Sea in Ship

1924: Puste ręce

1924: Wino

1925: Adventurous Sex

1925: Free to Love

1925: Kiss Me Again

1925: Kochanek Ewy

1925: Najlepszy ze złych ludzi

1926: Tańczące matki

1926: Ucieczka

1927: Dzieci rozwodu

1927: Hula

1927: It

1927: Skrzydła

1928: Rudowłosa

1928: Trzy weekend

1929: Dzikie przyjęcie

1929: Szalone serca

1930: Jej noc poślubna

1930: Poskromienie flirciarki

1931: Bez ograniczeń

1932: Call Her Savage

1933: Hopla!

LOUISE BROOKS (1906-1985)

1925: Street of Forgotten Men

1926: Amerykańska Wenus

1926: Just Another Blonde

1926: A Social Celebrity

1927: The City Gone Wild

1929: Dziennik upadłej dziewczyny

1929: Puszka Pandory

1930: Nagroda piękności

1931: Bóg dał za dużo kobiet

1938: Overland Stage

INNE ZNANE AKTORKI:

Marlene Dietrich

Joan Crawford

Lillian Gish

Ałła Nazimova

Gloria Swanson

Pola Negri

Mary Pickford

Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce Genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, Wrocław 2011. [fragment rozdziałów: *Kino pierwszych dekad* i *Erotyzm w kinie epoki jazzu (1918-1929)*].

Zmiana, jaka zaszła w sposobie funkcjonowania kina jako instytucji społecznej, w ścisły sposób powiązana jest także z przekształceniami ekonomicznymi, jakie zaszły w rodzącym się właśnie przemyśle filmowym, zarówno w kontekście produkcji, jak i dystrybucji dzieł kinematograficznych. Jak bowiem zauważa Marek Gołębiewski: „Przy wszystkich podobieństwach kina do teatru istniała jedna istotna różnica – przemysł filmowy od samego początku rozwijał się bez przywództwa ludzi zorientowanych w praktyce teatru. Z jednej strony tradycyjne rozwiązania nie krępowały ich kreatywności – z drugiej jednakże nie kierowali się względami artystycznymi, przeważnie nie mając wykształcenia; ponadto zazwyczaj przychodzili do filmu przez przypadek. Sukces żydowskich emigrantów wynikał z faktu, że przemysł rozrywkowy jeszcze nie okrzepł na tyle, aby utworzyć struktury korporacyjne z reguły broniące się przed napływem obcych; ponadto były to rodzaje działalności nacechowane dużym ryzykiem, a za to mało prestiżowe”[159]. Choć więc nie jest moją ambicją dokładne opisanie wszystkich ekonomicznych zależności i złożoności funkcjonowania kina w pierwszych dekadach, to jednak warto chyba nakreślić choć podstawowe fazy rozwoju przemysłu filmowego, pozwolą one bowiem w dalszej części rozważań pokazać istotne związki pomiędzy relacjami biznesowymi a pojawianiem się (lub brakiem) kinowej erotyki.

Rafał Syska dzieli pierwszy okres (do roku 1918) funkcjonowania amerykańskiego kina na 7 pomniejszych periodów. Pierwszy z nich przypada na lata 1889-1896 i jest to czas pierwszych eksperymentów przeprowadzanych w studiu „Black Maria” należącym do Edisona. „Lata 1896-1900 to okres kina «jarmarcznego», rozwijanego w konkurencyjnych wobec Edisona kompaniach: American Mutoscope and Biograph i Vitagraph Company of America”[160]. Na lata 1900-1903 przypada pierwszy kryzys kinematografii amerykańskiej, ale także jest to czas standaryzacji technicznej i pojawienia się filmu fabularnego. Okres pomiędzy rokiem 1903 a 1907 to moment wojny patentowej pomiędzy Edisonem a Biographem. „Lata 1908-1911 opisuje się jako czas dominacji trustu MPPC (Edison-Biograph-Vitagraph-Essanay-Kalem-Selig-Lubin) i powstania

[159] M. Gołębiewski, *op. cit.*, s. 332.
[160] R. Syska, *op. cit.*, s.

niezależnych wytwórni”[161] oraz początki przenoszenia się producentów na Zachodnie Wybrzeże. W latach 1912-1915 nastąpiła delegalizacja kartelu Edisona, powstały funkcjonujące do dziś wytwórnie filmowe, zaczyna funkcjonować *star system*. Ostatni okres przyniósł wykrystalizowanie się modelu hollywoodzkiego, który bezpośrednio poprzedzał wkroczenie w „erę jazzu”. Tuż po wojnie utrwalił się w kinematografii amerykańskiej podział na dwie grupy wytwórni filmowych, które praktycznie zmonopolizowały amerykański, a następnie światowy, rynek. „Pięć największych określa się mianem «Wielkiej Piątki» («The Big Five»). W jej skład wchodziły: 1) Famous Players-Lasky Corporation, potem znana jako Paramount; 2) Metro-Goldwyn-Mayer Incorporated, powstała w 1924 roku z połączenia Metro Pictures Corporation, Goldwyn Picture Corporation oraz Louis B. Mayer Pictures Corporations i pozostającą własnością Loew’s Incorporated; 3) założona w 1912 roku Universal Film Manufacturing Company, w 1925 przemianowana na Universal Pictures Company Incorporated; 4) funkcjonująca od 1915 roku Fox Film Corporation, która w 1935 roku połączyła się z Twentieth Century Pictures w Twentieth Century-Fox Film Corporation oraz 5) First National Pictures Incorporated, wyrosła w 1924 roku z firmy dystrybucyjnej Associated First National Picture Incorporated”[162]. Drugą grupę stanowiła tzw. „Mała Piątka” („The Little Five”), którą tworzyły United Artists, Warner Brothers Pictures Incorporated, Columbia Pictures Corporation, Film Booking Offices (kontynuacja założonej w 1919 roku kompanii Robertson-Cole Pictures) oraz Producers Distributing Corporation[163].

W tak zarysowanym procesie należy wyróżnić kilka istotnych punktów. Pierwszą, niewątpliwie istotną, zmianą, było wprowadzenie około roku 1903 systemu wynajmowania filmów. O ile wcześniej właściciele pierwszych sal projekcyjnych musieli wykupić od producentów filmowe taśmy na własność (około roku 1900 cena wynosiła mniej więcej piętnaście centów za jedną stopę filmu), to wprowadzenie systemu pożyczania filmów na określony w kontrakcie czas znacznie obniżyło koszty ich prezentowania i niewątpliwie przyczyniło się do „nickelodeonowego boomu”, jaki miał miejsce w latach 1905-1906.

Okres dominacji kartelu MPPC był pierwszym momentem, gdy w amerykańskim przemyśle filmowym doszło do pionowej koncentracji procesu wytwarzania i pokazywania filmów – trust, wzorując się na poczynaniach największej wówczas w Europie, a prawdopodobnie także na świecie – firmy filmowej, jaką była francuska Pathé-Frères, doprowadził do tego, że w jego

[161] *Ibidem*.
[162] Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Kino nieme…*, s. 618-619.
[163] Por.: *Ibidem*, s. 624.

rękach znajdowały się zarówno firmy producenckie, dystrybutorskie, jak i sieć kin, w których produkty koncernu były pokazywane. Proces ten umożliwił przejęcie kontroli nad całym cyklem funkcjonowania filmu, zapewnił także przewagę nad francuskim konkurentem, który dopiero w roku 1907 zaczął swoje obrazy wynajmować, a nie sprzedawać[164].

Kolejnym istotnym, zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia, momentem był rok 1912, gdy producenci filmowi zaczęli opuszczać Nowy Jork, który do tej pory był stolicą amerykańskiego filmu i przenosić swoje firmy w okolice Los Angeles. Jak głosi anegdota, o wyborze akurat tego miejsca zadecydował rzut monetą, wykonany przez Ala Christiego, który w taki sposób rozstrzygnął problem przenosin swojej firmy Centaur – gdyby wynik był inny, być może centrum światowego kina byłaby nie Kalifornia, a Floryda. Przenosiny do Hollywood, którego nazwa pochodzi od rancza założonego w roku 1886 przez małżeństwo Wilcoxów, wybudowanie tam pierwszych hal produkcyjnych, z postawionym w 1915 roku gigantycznym budynkiem Universal Studio Carla Laemmle'a na czele, zbiegło się w czasie nie tylko z momentem przestawienia produkcji na filmy pełnometrażowe, ale także z upadkiem trustu MPPC, reprezentującego establishment, akcentujący „purytański i izolacjonistyczny model życia, podczas gdy skonfliktowany z ówczesnymi potentatami producenci hollywoodzcy podbijali serca biednej, proletariackiej imigracji"[165].

Jednocześnie w roku 1915 roku miało miejsce jeszcze jedno istotne wydarzenie, które być może równie mocno wpłynęło na rozwój amerykańskiej kinematografii i jej charakter. 23 lutego tegoż roku zapadło rozstrzygnięcie w rozpatrywanej przez Sąd Najwyższy sprawie *Mutual Pictures vs. Industrial Commission Ohio*. W orzeczeniu dotyczącym tego procesu sędziowie określili film jako „przedsięwzięcie proste, stworzone jedynie dla zysku, które nie powinno być uważane za środek przekazu ani wyraz opinii publicznej", a filmy są „bez wątpienia pożyteczne i rozrywkowe, ale zdolne do przyczynienia się do zła [...] tym bardziej, jeśli brać pod uwagę ich atrakcyjność i sposób wyświetlania"[166] – tym samym wyłączając film spod Pierwszej Poprawki do Konstytucji,

[164] Ostatecznie system wynajmu filmów zaczął obowiązywać powszechnie po posiedzeniach Kongresu Paryskiego (*Le Congrès de Paris*), które odbyły się w roku 1908 i 1909. Podczas tych spotkań, na których obecnych było trzydziestu przedstawicieli najważniejszych wytwórni europejskich i kilku amerykańskich, postanowiono powołać międzynarodowy związek producentów i ustalono wspólne zasady dystrybucji filmów.

[165] R. Syska, *op. cit.*, s. 205. „Producenci niezależni" – a tak nazywano wszystkich, którzy nie byli bezpośrednio związani z Trustem MPPC – byli w o tyle dobrej sytuacji, że ich filmy stanowiły około 40 procent całej produkcji filmowej w USA. [por.: David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York 1996, s. 36.]

[166] Richard Randall, *Decency in Motion Pictures*, New York 1937, s. 19.

gwarantującej w Stanach Zjednoczonych wolność wypowiedzi[167]. Kino zostało więc oficjalnie uznane za przemysł, nie zaś za dziedzinę sztuki, a jednocześnie na mocy tego postanowienia możliwe stało się cenzurowanie dzieł filmowych, które pozbawione zostały konstytucyjnej ochrony, przysługującej na mocy poprawki ratyfikowanej jeszcze w 1791 roku, prasie drukowanej i innym formom publicznych wypowiedzi.

Po pierwszej wojnie światowej, gdy utrwalił się system hollywoodzki i podział na „dużą i małą piątkę" wytwórni, doszło do dalszej koncentracji ekonomiczno-kapitałowej, ale także do jeszcze większego zmonopolizowania systemu produkcji i dystrybucji dzieł filmowych. Większość wytwórni zajmowała się również rozpowszechnianiem filmów, a jednocześnie posiadała rozbudowaną sieć kin, które wyświetlały jedynie obrazy przez nią wyprodukowane[168]. Niezależnym właścicielom sal kinowych narzucono zaś tzw. *block-booking*, zgodnie z którym musieli wypożyczać całe zestawy od 5 do 50 nawet filmów, stworzonych przez daną wytwórnię i obok kasowych pewniaków i wysokonakładowych produkcji, wyświetlać także niskobudżetowe i nie zawsze wartościowe artystycznie pozycje. Jeśli dodamy do tego coraz większe nakłady finansowe związane z produkcją filmową, wynikające najpierw z wydłużenia czasu trwania filmów, następnie zaś z ich udźwiękowienia, które spowodowały coraz dalej idące uzależnienie wytwórni od kapitału zewnętrznego, pochodzącego głównie z Wall Street (a jak twierdzą Leonard J. Leff i Jerold L. Simmons: „Wall Street oznaczała konserwatywne praktyki biznesu"[169]), być może jaśniejsze się stanie amerykańskie podejście do dzieła filmowego, które było (a zapewne ten stan utrzymuje się nadal) przede wszystkim towarem do sprzedania, a w drugiej dopiero kolejności wytworem o charakterze artystycznym.

Choć wraz z nastaniem ery kina dźwiękowego prymat Hollywood był już w zasadzie faktem, należy pamiętać, że w pierwszym okresie funkcjonowania kina to europejskie, nie zaś amerykańskie wytwórnie filmowe, nadawały kształt rozwojowi biznesu kinematograficznego i

[167] To orzeczenie obowiązywało w USA do roku 1952, gdy Sąd Najwyższy rozpatrując sprawę *Burstyn vs. Wilson* znaną także jako *Miracle Case*, uznał, iż „kino jest środkiem wyrazu chronionym przez wolność słowa i druku, gwarantowaną przez Pierwszą i Czternastą Poprawkę do Konstytucji". [cytuję za: Edward De Grazia, Roger K. Newman, *Banned Films: Movies, Censors and the First Amendment,* New York 1982, s. 82.]

[168] System ten obowiązywał w USA do roku 1948, gdy odbył się kolejny proces antytrustowy *United States vs. Paramount Pictures* (znany także jako *Divorcement* czyli rozwód), nakazujący wytwórniom sprzedaż posiadanych przez nich sieci kin. [por.: E. De Grazia, R. K. Newman, *op. cit.*, s. 69.]

[169] Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code from 1200s to the 1960s*, Lexington 2001, s. 4.

dopiero I wojna światowa skończyła (jak się okazało, na stałe) dominację Starego Kontynentu w tej dziedzinie. […]

Pierwsze „kobiety wyzwolone”

Nieco inny typ bohaterek prezentowała w swoich filmach pierwsza europejska gwiazda filmowa, jaką niewątpliwie była Asta Nielsen. W tym samym 1910 roku, gdy powstał film *Den Hvide Slavehandel*, Urban Gad nakręcił także film *Przepaść* (*Afgrunden*), w którym Nielsen zagrała Magdę Vang, młodą kobietę o wielkim seksapilu, mającą odwagę zerwać z mieszczańskimi konwenansami, ukaraną za to symbolicznie w finale filmu. Magdę po raz pierwszy widzimy na ekranie, gdy jedzie tramwajem do parku, w drodze zaś poznaje młodego dżentelmena – Knuda (Robert Dinesen), który zaprasza ją na kawę. Podczas pogawędki (warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że Magda bez większych oporów przyjmuje zaproszenie nieznajomego i dość swobodnie z nim rozmawia – a przecież umawianie się na randki było zjawiskiem dość nowym – jak twierdzi Theodore Zeldin, określenie *dating* pojawia się dopiero w 1896 roku[170]) i na pożegnanie wręcza mu nawet swoją wizytówkę. Knud wysyła Magdzie zaproszenie na wspólny wakacyjny wyjazd wraz z jego rodzicami, z którego dziewczyna skwapliwie korzysta. Jednak podczas wakacji woli ona oddawać się lekturze książek niż chodzić do kościoła z rodziną młodzieńca, którego ojciec jest pastorem. Nad wizyty na nabożeństwie przedkłada Magda także odwiedzający właśnie miasteczko cyrk, na pójście do którego namawia Knuda. Będąc w cyrku, bohaterka próbuje nauczyć się tańca od jednej z artystek, a potem jest emablowana przez przystojnego kowboja (Poul Reumert), który wdaje się nawet w małą przepychankę z jej narzeczonym. Dziewczyna wraca do posiadłości, jednak do jej pokoju przez okno zakrada się Rudolf – cyrkowy artysta, z którym to Magda, nie namyślając się długo, ucieka. Dalsze losy kobiety pokazują jej związek z cyrkowcem i wciąż nieudane próby Knuda, który próbuje odzyskać dziewczynę. W finale panna Vang, stając w obronie cnotliwego młodzieńca, zabija swojego kochanka nożem i trafia do więzienia. Jednak do historii filmu, a zwłaszcza filmowego erotyzmu, przeszła scena prezentująca pląsy odgrywanej przez Nielsen postaci na scenie varietes, na której pojawiła się ze swoim kochankiem. W tańcu tym ubrana w obcisłą sukienkę z dużym dekoltem Magda zarzuca na Rudolfa lasso, krępuje go, po czym w niezwykle zmysłowym tańcu okrąża go kilkakrotnie, zaciskając linę na jego torsie. O ile tańce prezentowane przez tancerki w filmach

[170] Por.: Theodore Zeldin, *Intymna historia ludzkości*, tłum. Bożena Stokłosa, Warszawa 1998, s. 134.

Edisona i innych obrazach z okresu kina atrakcji miały być może erotyczny charakter dla ówczesnych widzów, dziś zaś nieco śmieszą, o tyle w tańcu prezentowanym przez Nielsen mamy do czynienia z prawdziwie erotyczną zmysłowością, a jej trwające ponad trzy minuty popisy, podczas których odwrócona pośladkami mocno przywiera do swego skrępowanego kochanka przez cały czas ponętnie kręcąc biodrami, a na końcu powala go na kolana swoim pocałunkiem (lub ugryzieniem w szyję) mogą uchodzić za odważne chyba nawet w dzisiejszych czasach. W dodatku, na co zwraca uwagę Heide Schlüpmann, ten erotyczny spektakl w interesujący sposób balansuje pomiędzy voyerystyczną przyjemnością dla widowni zgromadzonej w teatrze a uwagą widowni filmowej, bowiem kamera ustawiona jest pod kątem 90 stopni i Nielsen prezentuje swój spektakl wprost do kamery[171], stojąc zaś bokiem do wyobrażonej (niewidocznej bowiem na ekranie, na nim widać jedynie głowy muzyków z orkiestry zasiadających w fosie), niemalże spoglądając wprost w oczy widowni kinowej[172] i do niej przede wszystkim przeznaczając swój występ[173].

W filmie tym pojawia się nowy typ kobiety. Bohaterki, która nie waha się łamać obowiązujących reguł, nie ukrywa swojej seksualności, nie chce być związana z nudnym synem kaznodziei, wybiera życie artystki, idąc za głosem swojego instynktu. Sama rozwiązuje swoje problemy i sama ponosi tych rozwiązań konsekwencje. Podobne konstrukcje pojawiają się w kolejnych filmach z Astą Nielsen – w *Den sorte drøm* (1911), *Balletdanserinden* (1911), *Die arme Jenny* (1912)[174], w których gra ona kobiety wyzwolone, najczęściej artystki występujące na scenie. Być może rację ma przywoływany już Maren Pubst, który twierdzi, że tego typu konstrukcje są wyrazem „męskiego strachu przed społeczną kastracją ze strony wyemancypowanych kobiet, które domagały się równych praw zarówno w relacjach romantycznych, jak i w prawach oraz w

[171] Jerzy Szyłak zwraca uwagę, że kobiece spojrzenie wprost w kamerę, choć w przypadku filmu z Nielsen nie mamy do czynienia z tak wyraźnym przekroczeniem zasady zabraniającej aktorom spoglądania w obiektyw, charakterystyczne jest dla obrazów o charakterze pornograficznym. Scena z *Przepaści* ma raczej charakter erotyczny, nie zaś pornograficzny, ale zastosowana została w niej identyczna zasada, wedle której „patrząc tam, gdzie nikogo nie powinno być, modelki [z przedstawień pornograficznych – AL] zdradzają, że najbardziej interesuje je ten, kogo na fotografiach nie widać". [Jerzy Szyłak, *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masowej*, Gdańsk 1996, s. 11.]

[172] Por.: Heide Schlüpmann, *Asta Nielsen and Femele Narration: The Early Films*, [w:] *A Second Life*…, s. 119.

[173] Nie powinno więc dziwić, iż „pokazywanie «tańca gaucho» w Szwecji (i nie tylko tam) było zabronione. Scena ta została wycięta przez szwedzką cenzurę i dziś jest najlepiej zachowaną częścią filmu". [M. Loperdinger, *op. cit.*, s. 59.]

[174] Ostatni z tych filmów powstał już w Niemczech. „27 maja 1911 r. Urban Gad i Asta Nielsen podpisali we Frankfurcie nad Menem umowę z konsorcjum filmowym utworzonym przez Projektions AG Union […], w którym zobowiązali się do udziału w 24 długometrażowych filmach monopolowych nakręconych w ciągu kolejnych trzech lat". [*Ibidem*, s. 62.]

pracy”[175]. Warto bowiem zauważyć, że bohaterki kreowane przez Nielsen do pewnego stopnia przynajmniej wymykają się z prostego manichejskiego podziału, każącego widzieć w kobiecie bądź matkę-madonnę, bądź też ladacznicę – są to raczej pierwsze kobiety wyzwolone, potrafiące iść za głosem zmysłów, lecz także w pełni ponieść konsekwencje takiego postępowania. Zapowiadają one pojawienie się nowego typu filmowych kobiet, które znacznie wyraźniej zaczną gościć na ekranach światowych kin w latach dwudziestych i trzydziestych.

Związane jest to zapewne ze społecznymi przemianami, jakie nastąpiły w omawianym okresie, szczególnie w czasie I wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. Z jednej strony w Stanach Zjednoczonych toczyła się w tym czasie burzliwa batalia związana z procesami Williama i Margaret Sanger, autorki broszurki wydanej w roku 1914 zatytułowanej *Ograniczenia rodziny* (*Family Limitation*)[176], dotyczącej dostępnych wówczas środków antykoncepcyjnych i sposobów zapobiegania ciąży. Rozgłos, jaki przyniosły Sanger procesy wytaczane jej za działalność na polu kontroli urodzeń (w 1916 roku otworzyła ona pierwszą w Ameryce klinikę zajmującą się tą kwestią, za co została skazana na trzydzieści dni aresztu), niewątpliwie przyczynił się do spopularyzowania zagadnień związanych z problematyką prokreacji, a jej przełożona na kilkanaście języków i rozprowadzona na całym świecie w około dziesięciu milionach egzemplarzy książeczka, jest jedną z pierwszych cieszących się popularnością publikacji, w których o sprawach seksu mówiono w tak otwarty sposób.

Jednak prawdziwa zmiana obyczajowa była związana nie tylko z książkami i sądowymi procesami, ale przede wszystkim ze zmianami socjologicznymi, jakie niósł z sobą czas wojennej zawieruchy[177]. Kobiety nie tylko wstępowały do armii, a przede wszystkim zostały zmuszone do wyjścia z domów i zajęcia miejsc pracy, które opuścili udający się na wojnę mężczyźni. Zmieniło to zarówno obyczaje, jak i kobiece stroje i fryzury, które musiały być dostosowane do nowych warunków – długie suknie i długie włosy były niepraktyczne zarówno w okopach, jak i w fabryce amunicji – a także niewątpliwie przyczyniło się do tego, iż w już powojennych czasach kobietom

[175] Maren M. Pust, *op. cit.,* s. 77.
[176] Por.: Margaret Sanger, *Family Limitation,* [w:] *The sexuality debates,* red. Sheila Jeffreys, London 2001, s. 534-550.
[177] Być może czas wojenny zawsze pozytywnie wpływa na ruchy emancypacyjne. Reay Tannahill zauważyła na przykład, że wyprawy krzyżowe były nie tylko momentem, gdy dokonał się „eksport” miłości jako pewnego kulturowego paradygmatu, ale także podczas krucjat „pod nieobecność mężów żony musiały wziąć w swoje ręce rozmaite męskie sprawy i odkryły, że sztuka zarządzania majątkami, podatki, dziesięciny, a nawet polityka, to dziedziny wcale nie tak tajemnicze i skomplikowane, jak je przez stulecia przekonywano”. [R. Tannahill, *op. cit.,* s. 269].

w Stanach Zjednoczonych, a także w sporej części państw europejskich, przyznano prawa wyborcze. Choć spełnienie postulatów sufrażystek niektórzy historycy ruchu feministycznego uznają za symboliczny koniec „pierwszej fali" feminizmu i porzucenie jego idei na blisko czterdzieści lat[178], to odejście od sformalizowanych form walki o prawa kobiet nie jest wszak równoznaczne z brakiem zmian w postrzeganiu roli kobiet, a także ich udziału w kształtowaniu relacji erotycznych.

Jak pisał w swojej autobiograficznej książce Malcolm Cowley, jeden z literatów, których można przypisać do tak zwanego „straconego pokolenia": „Sama wojna była kryzysem i klęską purytańskich obyczajów. W burzliwej, dusznej atmosferze czasu wojny uległy rozluźnieniu wszystkie normy. Wydarzenia przeobraziły nie tylko chłopców w moim wieku, którzy służyli w armii. Na ich siostry i młodszych braci oddziaływały w inny sposób. Skoro ojcowie byli zapewne daleko, a matki robiły bandaże albo chodziły na potańcówki przy herbacie z samotnymi oficerami, chłopcy ci i dziewczęta mogli robić, co im się podobało. Po raz pierwszy mogli pójść na tańce bez opieki, pojechać rodzinnym samochodem za miasto, zaparkować go na poboczu, uprawiać miłość, wrócić do domu po północy, pod lekkim rauszem, bez obawy, że ktoś będzie czekał na nich w korytarzu z wymówkami. Korzystali z tych kradzionych swobód – w samej rzeczy można by powiedzieć, że rewolucja w obyczajach zaczęła się jako rewolta dzieci klasy średniej"[179]. Choć przezwyciężenie purytańskiej moralności nie było tak zupełne, jak opisywał to Cowley, to niewątpliwie czasy wojny i okres powojenny był niezwykle interesującym momentem, w którym doszło do starcia pomiędzy tradycyjnymi postawami konserwatywnymi a nową epoką jazzu i zwiększonych swobód, również w dziedzinie erotyki i konstruowania relacji intymnych. A świadectwem tych zmagań są również dzieła filmowe z tamtego okresu.

4. Pierwsze wampy

Postępujące równouprawnienie możemy też zaobserwować we francuskich filmach seryjnych, przede wszystkim w niezwykle popularnych obrazach reżyserowanych przez Louisa

[178] Por.: C. M. Renzetti, D. J. Curran, *op. cit.*, s. 28.
[179] Malcolm Cowley, *Exile's return: a literary Odyssey of the 1920s*, New York 1994, s. 63-64.

Feuillade'a. O ile w pojawiająca się w pierwszych częściach pięcioodcinkowego serialu o przygodach Fantomasa (René Navarre) jego kochanka Lady Beltham (Renée Carl) jest raczej postacią drugoplanową, to w składającym się z dziesięciu epizodów *Wampirach* (*Les vampires*, 1915-1916) właśnie kobieca postać wyraźnie wysuwa się na plan pierwszy. Irma Vep - pomocnica kolejnych przywódców tajnej organizacji grasującej w Paryżu, a nawet żona trzeciego z kolei Wielkiego Wampira – chemika Venomousa, który w dziewiątym odcinku serii przejmuje władzę po samobójczej śmierci poprzedniego przywódcy gangu Satanasa, nie tylko pojawia się we wszystkich odcinkach, ale i jest najbardziej diaboliczną postacią cyklu. W dodatku, jak zauważa Grażyna Stachówna: „największą sławę wśród widzów kinowych zdobyła właśnie ta postać, Irma Vep (anagram słowa *wampire*), grana przez piękną Musidorę (właśc. Jeanne Roques, 1889-1957), klasyczna *famme fatale* o wielkich, podkrążonych oczach, pojawiająca się na ekranie z zamaskowaną twarzą i w legendarnym kostiumie: czarnym, bardzo obcisłym trykocie z błyszczącego jedwabiu zmysłowo podkreślającym jej krągłe kształty. […] *Wampiry* tworzą aurę sennego fantazmatu […] o rywalizujących ze sobą rebelianckich przestępcach[180] i obrońcach prawa, w którym dynamiczny męski żywioł zostaje podbity przez zmysłową Irmę Vep, kobietę fatalną, niezależną i niepokonaną"[181]. Choć w wymiarze metafizycznym zwycięstwo Irmy jest niezaprzeczalne, to jednak filmowa diegeza kończy się jej śmiercią, którą ponosi z rąk innej kobiety – Jeanne, żony dziennikarza i największego wroga organizacji – Philippe'a Guérande'a, co po raz kolejny dowodziłoby jedynie triumfu aktywnej kobiecości wyraźnie wpisanego w kinową serię Feuillade'go.

Jednak Irma Vep nie była ani pierwszym, ani najsłynniejszym filmowym wampirem kina drugiej dekady dwudziestego wieku. Postać kobiety fatalnej skojarzonej z fantastycznym krwiopijcą pojawiła się po raz pierwszy kilka lat wcześniej w kinematografii duńskiej. W mniej znanym filmie z 1911 roku *Vampyrdanserinden* w reżyserii Augusta Bloma Clara Wieth zagrała rolę aktorki Silvii Lafond, która swym nieodpartym erotycznym urokiem doprowadza do samobójczej śmierci zakochanego w niej młodego chłopca Oscara, wypijającego truciznę tuż przed scenicznym występem, podczas którego miał jedynie zagrać śmierć, a umiera naprawdę. Z jednej strony mam w tym filmie do czynienia z ciekawym zabiegiem połączenia świata fikcyjnego z

[180] Fabuła tych filmów inspirowana była w pewnej mierze autentycznymi wydarzeniami, jakie w latach 1912-1913 rozgrywały się w Paryżu, przede wszystkim działalnością Bonnot Gang, anarchistycznej organizacji, która dopuściła się serii napadów rabunkowych i morderstw mających zdestabilizować francuskie społeczeństwo. [AL]
[181] G. Stachówna, *op. cit.*, s. 244-245.

realnym, a jednocześnie pierwszą opowieść o kobiecym wampirze, w takiej bowiem roli Silvia pojawia się na scenie, choć w pozascenicznej historii jej destrukcyjna rola jest znacznie mniejsza – Oscar zakochuje się w Silvii, choć ta ma narzeczonego i jest dla młodego chłopca jedynie miła, zwłaszcza że mają razem pracować, po nagłej śmierci jej poprzedniego scenicznego partnera[182].

Jednak niewątpliwie najsłynniejszy filmowy wampir tamtego okresu pojawia się w nakręconym w 1915 roku dla wytwórnii Fox filmowej adaptacji sztuki Portera Emersona Browne'a *Był sobie głupiec* (*A Fool There Was*, reż. Frank Powell), a Theda Bara stała się dzięki temu obrazowi jedną z pierwszych prawdziwych amerykańskich gwiazd filmowych, jednocześnie zaś jednym z pierwszych filmowych symboli seksu. Film rozpoczyna się od cytatu z wiersza Kiplinga, zatytułowanego *Wampir*. Następnie widzimy na ekranie mężczyznę wąchającego dwie róże, potem zaś kobietę (Bara), która zgniata wyciągnięty z wazonu kwiat, by następnie rozsypać jego płatki. Historia opowiedziana w tym filmie, to dzieje statecznego ojca rodziny – w interesujących, w jednoznaczny sposób określających *dramatis persone,* napisach – nazywany jest on po prostu „mężem" (Edward José), który zostaje uwiedziony przez Wampira – tak wprost bowiem została nazwana postać odtwarzana przez Barę. W początkowej części filmu wraz z mężczyzną (nazwanym w napisie – „jedną z jej ofiar" – Victor Benoit) obserwuje ona – ubrana w wyzywająco wąską sukienkę w pasy – rodzinę Schluyerów, z zazdrością spoglądając na familijne szczęście. Już wtedy postanawia je zniszczyć, a plan swój realizuje z podziwu godną stanowczością. Gdy w gazecie przyniesionej jej przez czarną służącą – *nota bene* scena, w której dostaje gazetę, jest wizualnym nawiązaniem do tradycyjnego wizerunku Venus (obecnego na przykład na obrazach *Śpiąca Venus* Giorgione czy *Venus z Urbino* Tycjana) czy klasycznych dzieł takich jak *Maja naga* Goyi, choć najwyraźniej nawiązuje tu reżyser *A Fool There Was* do *Olimpii* Maneta, na którym modelka przedstawiona jest w podobnej, do tej ukazanej na ekranie półleżącej, a jednocześnie zalotnej pozycji[183] – i znajduje w niej wzmiankę o tym, że John Schluyer udaje się w podróż do

[182] Por.: Maren M. Pust, *op. cit.*, s. 86-89.

[183] Jak zauważa Stephen Kern: „Sztuka wiktoriańska obfituje w wizerunki kobiet śpiących – pod drzewami, na brzegu jeziora, w hamaku, na łożu, sofie, ławce i na trawie [...] Nieustannie czekające kobiety w zmysłowych pozach, w łaźniach rzymskich i na wschodnich bazarach, targach niewolników i w haremach". [Stephen Kern, *Culture of Love: Victorian to Moderns*, Harvard 1998, s. 16-18] Adrianne Blue widzi w tych rozpowszechnionych wizerunkach głębszy sens. W swojej książce pisze: „Podejrzewam, że Śpiąca Królewna jest dla przeciętnego mężczyzny ideałem kobiety: oto ta, która śpi i czeka. We wczesnych wersjach wymowa tej bajki była całkowicie jednoznaczna – dziewczyna to *tabula rasa*, czysta karta, którą młodzieniec zapełnia swoimi marzeniami. Ponieważ jest pogrążona we śnie, nie sprawia mu żadnego kłopotu, nie odzywa się. On może z nią zrobić, co chce. We wszystkich wcześniejszych wersjach gwałci ją podczas jej snu. W późniejszych, tych zebranych przez braci Grimm i u Disneya, budzi ją pocałunkiem" [A. Blue, *op. cit.*, s. 110]. Warto więc zauważyć, o czym będę pisał w dalszej części, jak często w filmach niemych pojawia się postać kobiety omdlałej czy też omdlewającej, a także półleżącej na jakiejś sofie czy też otomanie.

Europy na pokładzie Gigantica (co z kolei jest wyraźną aluzją do Titanica, który zatonął w roku 1912), postanawia za wszelką cenę dostać się na pokład statku. By zdobyć pieniądze na podróż, okrada z portfela swojego aktualnego kochanka, odwiedzającego ją w buduarze, gdy ubrana jest jedynie w koszulkę, której ramiączka wciąż zalotnie opadają jej z ramion. Szczęście jej sprzyja, bowiem żona pana Schluyera musi zająć się chorą siostrą i zostać w Ameryce. Zanim jednak statek wypłynie w morze, na jego pokładzie dochodzi do tragedii, bowiem porzucony kochanek Wampirzycy najpierw próbuje rewolwerem zmusić ją do pozostania z nim (wcześniej zresztą dowiadujemy się, że to nie pierwsza jej ofiara – okazuje się nią również żebrak z nadbrzeży, który został przez nią doprowadzony do ruiny), a gdy kobieta wyśmiewa jego groźby, strzela sobie w głowę. Na ekranie nie został pokazany co prawda sam moment popełniania samobójstwa, ale z wypowiedzi jednej z osób pochylających się nad leżącym na pokładzie ciele dowiadujemy się, że jakaś kobieta stała nad zwłokami i „śmiała się jak diabeł". Sceny z Barą zostały poprzeplatane ujęciami ukazującymi czułe pożegnanie rodziny Schluyerów, co oczywiście miało na celu spotęgowanie potępienia kolejnych postępków wampa, a jednocześnie było zapowiedzią przyszłych losów Męża, który, wchodząc na pokład, mija po drodze sanitariuszy, wynoszących zwłoki poprzedniego kochanka demonicznej kobiety, co zresztą przypomniane zostaje w jednej z kończących film retrospekcji jako punkt kulminacyjny, a jednocześnie początek całego szeregu nieszczęść dotykających poważanego przecież wcześniej człowieka. Co jednak ciekawe, pierwszy filmowy wamp nie musiał zbyt mocno się natrudzić, by zbałamucić tak szanowanego obywatela. Na ekranie widzimy bowiem jedynie scenę, podczas której Schluyer podnosi specjalnie opuszczony przez Barę kwiat, potem zaś okazuje się, że ich pokładowe leżaki ze sobą sąsiadują – następnie zaś na ekranie widzimy napis „Dwa miesiące później" i przenosimy się w dość egzotyczną scenerię z palmami (jak dowiadujemy się później, akcja toczy się we Włoszech) i widzimy leżącą na leżaku kobietę, a obok niej – na ziemi – mężczyznę, którego karmi jakimiś owocami. Jednak europejska przygoda nie trwa długo i kochankowie powracają do Stanów, gdzie wynajmują dom. Wampirzyca, coraz bardziej znudzona swym popadającym w alkoholizm kochankiem, oddaje się szalonym zabawom w gronie znajomych, co nie przeszkadza jej jednak pojawiać się za każdym razem, gdy pani Schluyer podejmuje próby odzyskania męża. Po raz pierwszy, gdy już niemal wyprowadzony zostaje przez żonę z mieszkania wampa, demoniczna kobieta pojawia się znienacka i całuje go namiętnie w obecności omdlewającej na ten widok małżonki, co jest wystarczającym powodem do pozostania z kochanką. Popadający w obłęd

Schluyer jest zazdrosny o swoją utrzymankę, która podczas szalonego przyjęcia flirtuje z kolejnym mężczyzną. W scenie finałowej jesteśmy świadkami kolejnej próby, podjętej przez żonę, która przychodzi do swego męża wraz z ich malutką córeczką, bardzo tęskniącą (co zostało kilkakrotnie wcześniej ukazane w filmie) za tatusiem. Ale i tym razem samo pojawienie się Bary wystarcza, by plan poprawy spalił na panewce, a Głupiec w obecności swojej rodziny znów wczepia się w swoją kochankę. Film kończy się ujęciem umierającego Schluyera, na którego trupa wamp z demonicznym uśmiechem na ustach rzuca płatki róż.

Oczywiście wamp nie jest to postać stworzona przez kino, ale kolejna filmowa adaptacja wzorca rozpowszechnionego w dziewiętnastowiecznej literaturze. „Pierwszymi mistrzami wątku *le vice anglais* w literaturze byli bez wątpienia Francuzi, a stawkę otwierał Théophile Gautier – twórca nowego, dość oryginalnego trzeba przyznać, wcielenia *famme fatale*. Jego Kleopatra – królowa oczywiście – okrutna, barbarzyńska, każdego ranka wydaje na śmierć kochanka, z którym spędziła noc”[184], a model ten rozwijali kolejni pisarze z Algernonem Charlesem Swinburnem na czele. Wizerunek ten jest wynikiem dualistycznego myślenia dzielącego kobiety na dziewice i ladacznice, ale widzieć w nim można także echa poglądów na temat kobiecej seksualności obowiązujących zanim nastały czasy wiktoriańskiego idealizowania niewiasty i pozbawiania jej prawa do odczuwania seksualnego pociągu. Warto bowiem pamiętać, że przez długie wieki obowiązywał zupełnie inny dyskurs mówienia o rolach poszczególnych płci w kontekście ich potrzeb erotycznych. Jak zauważa Diane Ackerman, „obraz niewiasty występnej, utożsamianej z Ewą, kobietą upadłą, która sprowadziła nieszczęście na mężczyznę, istniał niemal od zawsze”[185], zaś dwudziestowieczne filmy byłyby jedynie kolejną adaptacją tego paradygmatu.

Niewątpliwie jednak *Był sobie głupiec* przynosi pierwszy „pełnokrwisty” filmowy portret kobiety-wampa[186] – obdarzonej niezwykłą erotyczną mocą, doprowadzającą mężczyzn do upadku, a w dodatku nieponoszącej za swoje przewiny żadnej kary[187]. Warto może jednak zwrócić uwagę,

[184] R. Tannahill, *op. cit.*, s. 401.
[185] D. Ackerman, *op. cit.*, s. 92.
[186] Jak twierdzi biografka Bary Eve Golden, to właśnie aktorka jako pierwsza w jednym z wywiadów udzielonych w roku 1915 roku użyła tego skrótu, na określenie kobiety używającej wdzięków i forteli do uwodzenia mężczyzn, gdyż wcześniej słowo to oznaczało krótki utwór muzyczny lub skecz grany między aktami. [por.: Eve Golden, *Vamp: the rise and fall of Theda Bara*, New York 1996, s. 48-49.] Słowo to weszło na stałe do słownika, zarówno jako rzeczownik, jak i czasownik, czego świetnym przykładem choćby napisy pojawiające się w filmach niemych z tamtego okresu. W wizyjnej scenie z *Brzdąca* (*The Kid*, 1921) pojawia się na przykład podpowiedź diabła pragnącego zburzyć idyllę, skierowana do jednej z kobiecych postaci: „*Vamp him*”, a dziewczyna rzeczywiście zaczyna uwodzić trampa.
[187] Jak zauważa Lea Jacobs, tego typu zakończenie nie mogłoby się pojawić w filmach podlegających uregulowaniom Kodeksu Produkcyjnego wprowadzonego w roku 1934. [por.: Lea Jacobs, *The wages of sin: censorship and the fallen woman film*, 1928-1942, Berkeley and Los Angeles, 1995, s. 12-15].

że w tym prostym odczytaniu, niezwykle popularnym zresztą[188], pominięty zostaje jeden istotny wątek. Wszak film nosi tytuł: *Był sobie głupiec* i można go chyba odczytać zarówno jako oskarżenie wobec demonicznej siły kobiecej seksualności, jak i jako kpinę z męskiego popędu, który powoduje, że niewysilająca się zanadto kobieta, o ile jest tylko odpowiednio asertywna i świadoma swojej przewagi, może bez najmniejszego problemu omotać każdego mężczyznę, który dla jej wdzięków gotów jest wyrzec się całego swojego dotychczasowego życia. Zasadnym więc wydaje się zaliczenie tego filmu do gatunku, czy może raczej subgatunku, który Janet Staiger określa mianem „*fallen man genre*" – filmów o upadłych mężczyznach[189]. Rzeczywiście bowiem obrazy wykpiwające libidalną głupotę mężczyzn i ukazujących ich jako bezwolne ofiary własnej seksualności są w okresie kina niemego i początków kina dźwiękowego niezwykle częste i jeszcze niejednokrotnie w tej książce pojawiać się będą przykłady podobnych dzieł.

Dalsza kariera Thedy Bary (która naprawdę nazywała się Theodosia Burr Goodman [190] – a jej pseudonim, będący podobno akronimem wyrazów Arab Death – to jeden z pierwszych przykładów sterowania karierą przez wielkie wytwórnie) to filmy, w których utrwalała swój wizerunek kobiety-wampa. Z jednej strony były to obrazy oparte na schemacie wykorzystanym w pierwszym filmie. Niezwykle podobne role wykreowała Bara w takich obrazach jak: *The Devil's Daughter* (1915), *The Vixien* (1916), w którym zagrała nimfomankę – Elsie Drummond[191] czy *The She Devil* (1918) – zresztą tych postaci było znacznie więcej, bowiem Bara w okresie 1915-1926 wystąpiła w blisko czterdziestu filmach, w większości z nich odtwarzając podobne role – za jej jedną z najbardziej nieudanych ról uznano *Romea i Julię* (*Romeo and Juliet*, 1916), w którym próbowała uciec od schematu kobiety fatalnej. Równie często pojawiała się Theda Bara w obrazach historycznych – najsłynniejsze wcielenia Bary to Cleopatra (1917) i Salome (1918), w których – jak wiemy z recenzji pochodzących z tamtych czasów, obrazy te bowiem nie zachowały się do dziś – szokowała wyzywającym tańcem i strojami, które więcej odsłaniały niż zakrywały.

[188] Por.: David W. Menefee, *First Female Stars: Women of the Silent Era*, Westport 2004, s. 2.
[189] Por.: Janet Staiger, *Bad women: regulating sexuality in early American ciemna*, Minneapolis 1996, s. 147.
[190] Jej rodzina po mieczu pochodziła z Chorzowa, jej ojciec Bernard w przyjechał do Nowego Jorku w roku 1871, matka zaś urodziła się w Szwajcarii. [por.: Eve Golden, *Vamp…*, s. 9].
[191] Por.: Jody W. Pennington, *The History of Sex In American Film*, Westport 2007, s. 3.

5. Nagość na ekranie

Właśnie obrazy historyczne, w których pojawiała się Bara dobrze wpisują się w charakterystyczny dla końca drugiej i początków trzeciej dekady nurt filmowy w pewien specyficzny sposób związany z erotyzmem. W tamtym okresie bowiem filmowcy, naciskani coraz bardziej przez różnego typu ruchy cenzorskie, wykorzystali sposób, obecny w sztuce europejskiej od czasów renesansu przynajmniej, ukrywając erotyzm i nagość pod przykrywką tematów historycznych lub mitologicznych. Jak pisał Tomasz Grylewicz, odnosząc swoje konstatacje do polskiej sztuki końca dziewiętnastego wieku (choć w dziełach filmowych obowiązywała identyczna zasada): „Dawne dzieje lub historie bogów i mitycznych bohaterów antycznych pozwalały na ukazywanie scen bardziej dramatycznych pod względem obyczajowym, niż było to możliwe w tematyce współczesnej. Także tematyka orientalna, haremy i odaliski, pozwalała na erotyzm”[192]. Jako pierwsi zaczęli z tego sposobu korzystać twórcy włoscy – co znamienne pierwsze filmy pełnometrażowe wykorzystywały nie tylko popularność klasycznych tekstów literackich, ale także możliwość pokazania na ekranie usprawiedliwionej przez kontekst nagości. W jednym z prekursorskich dzieł tego typu – wyreżyserowanym przez Francesco Bertoliniego i Adolfo Padovana pełnometrażowym *Piekle* (*L'inferno,* 1911) opartym na motywach *Boskiej komedii* Dantego – odnajdziemy wiele scen, w których prezentowana jest golizna. W kilkunastu sekwencjach zbiorowych pokazane zostały całe zastępy nagich postaci. Co interesujące, do wątku tego jeszcze powrócę, znacznie częściej są to ciała męskie – nieszczęśnicy czekający na Charona, całkowicie nagi Minos siedzący na skale, pole wypełnione wijącymi się ciałami cierpiących Florentczyków, pośród których Dante przechadza się z Cyceronem, ubrani jedynie w biodrowe przepaski chłopcy toczący przed sobą wielkie kamienie, popędzani batami przez diabły mężczyźni biegający dookoła i noszący na sobie tylko skórzane saczki zakrywające genitalia czy grzesznicy kąpiący się w „rzece sprośności”, w niej pokutują już potępieńcy obu płci i przez dłuższą chwilę na ekranie ukazane zostały całkowicie nagie panie poddające się piekielnej ablucji – jeśli chodzi o rozmach w pokazywaniu obnażonych postaci *Piekło* długo nie doczekało się w kinie porównywalnej konkurencji. Zarówno późniejsze filmy włoskie w rodzaju *Quo vadis?* (1912) czy *Cabirii* (1914), jak i amerykańskie obrazy, takie jak wyreżyserowana przez Charlesa L. Gaskilla, z niezwykle wówczas popularną Helen Gardner w roli tytułowej, *Cleopatra* (1912), choć toczyły się w czasach starożytnych i zapewne prezentowane w nich stroje i obyczaje były nieco

[192] Tomasz Grylewicz, *Erotyzm w sztuce polskiej*, Wrocław 2004, s. 13-14.

odważniejsze niż obowiązujące w pierwszych dekadach dwudziestego stulecia, to jednak w żadnym z tych filmów nie spotkamy się z nagością i to tak wyraźnie eksponowaną jak w filmie z 1911 roku. Jedynie w *Nietolerancji* (1916) Davida W. Griffitha znalazły się sceny przedstawiające „dziewice ze Świątyni Miłości", które w trwającej ponad półtorej minuty sekwencji prezentowane są w erotycznie nacechowanych pozach – półnagie leżą, tańczą w strugach fontanny lub kąpią się (w tym momencie przez moment na ekranie widzimy całkiem nagi biust), zaś kamera w powolnym tempie kontempluje ich wdzięki. Podobnie jak piękno uczestniczek orgiastycznej uczty Balthazara, podczas której ubrane w skąpe stroje[193] tancerki wiją się w egzotycznym tańcu. Ta stosowana przez twórców włoskich i Griffitha metoda zostanie później rozwinięta i udoskonalona w filmach z lat dwudziestych i trzydziestych, szczególnie w epickich obrazach Cecila B. DeMille'a, autora słynnej formuły, wedle której na sześć rolek rozpusty powinna przypadać jedna rolka potępienia, do twórczości którego powrócę w dalszej części książki.

Kolejnym, obok widowisk historycznych, sposobem na pokazanie na ekranie nagości był drugi z chwytów zapożyczony z dziewiętnastowiecznego malarstwa. Wtedy właśnie zauważono, jak pisze Maria Poprzęcka, „że sztuka, obok medycyny, to druga dziedzina badająca nagie ciało. Istotnie artyści, obok lekarzy i akuszerek, byli długo jedynymi, którzy w pracy zawodowej w sposób dozwolony obcowali z nagim ludzkim ciałem, «mieli nad nim władzę», dysponowali nim – czego chyba nie docenia się jako elementu współtworzącego zmitologizowaną aurę pracowni jako miejsca transgresji i przeistoczenia"[194]. A założenie, że „atelier artysty czyni jej nagość czymś obyczajowo usankcjonowanym, niebudzącym zgorszenia"[195] zdawało się przyświecać na przykład George'owi Fosterowi Plattowi – reżyserowi filmu *Inspiration* (1915), w którym to Audrey Munson – modelka pozująca wówczas licznym rzeźbiarzom – zagrała postać wzorowaną na jej własnym życiu i stała się pierwszą nagą gwiazdą kina, a w każdym razie pierwszą aktorką, która zagrała w filmie główną rolę i pokazała się kompletnie rozebrana na ekranie. Munson powtórzyła zresztą tę rolę w o rok późniejszym filmie – *Purity* (1916, reż. Rae Berger), w którym wcieliła się w dwie postaci – ducha-inspiracji i prawdziwej modelki – w obu z nich pojawiając się, jak pisał ówczesny krytyk, „ubrana głównie w uśmiech"[196], podobnie jak w filmach *The Girl O'Dreams*

[193] Podobno w wersji oryginalnej nakręconej przez Griffitha były one całkowicie nagie, zaś sceny ze strojami zostały bez wiedzy i zgody reżysera dokręcone później przez jednego z asystentów.
[194] Maria Poprzęcka, *Akt polski*, Warszawa 2006, s. 42.
[195] *Ibidem*.
[196] Gerald B. Buttler, *Banned in Kansas: Motion Picture Censorship, 1915-1966*, Missouri 2007, s. 131.

(1916) i *Heedless Moths* (1921, reż. Robert Z. Leonard), w którym znów zagrała role inspirowane swoją własną biografią. Sukces, jakim cieszyły się te filmy, spowodował całą masę naśladowczych obrazów, w których reżyserzy wykorzystywali podobne wątki. Oparte na nich były takie filmy jak: *The Painted Soul* (1915 – reż. Scott Sidney), *The Primrose Path* (1915, reż. Lawrence Marston), *My Madonna* (1915, reż. Alice Guy), *The Devil* (1915, reż. Reginald Barker, Thomas H. Ince) czy *Wife Against Wife* (1921, reż. Whitman Bennett)[197] – choć nie we wszystkich z nich prezentowana była całkowita nagość modelek, a wpisywały się one raczej w paradygmat filmów o upadłych kobietach, które na wskutek kontaktu z artystami schodzą z drogi występku, tak jak prostytutka z filmu Alice Guy pozująca do obrazu Madonny i zmieniająca swe życie pod wpływem tego doświadczenia.

W przynajmniej kilku z tych filmów nagość była motywowana jeszcze w jeden sposób, także używany wcześniej w sztukach plastycznych – przez nadanie jej symbolicznych znaczeń. Chyba najsłynniejszym pochodzącym z tamtego okresu przykładem jest obraz wyreżyserowany przez jedną z pierwszych i najbardziej poważanych reżyserek pierwszego okresu kina – Lois Weber: *Hypocrites* (1915), w którym ta specjalizująca się w obrazach podejmujących trudne społecznie tematy reżyserka zaprezentowała figurę Nagiej Prawdy – symbolizowanej przez całkowicie pozbawioną ubrania modelkę (Margaret Edwards), pojawiającą się w kilku wizyjnych scenach obecnych w tym obrazie. Podobnie, choć nie pojawia się tam z reguły całkowita nagość, symboliczne znaczenia, jakie nadać można kobiecemu ciału, wykorzystywał na przykład Feuillade. W jego obrazie z 1909 roku zatytułowanym *Wiosna* (*Le printemps*) możemy na przykład oglądać pląsy ubranych w kuse i zwiewne sukienki driad, będących emblematami odradzającej się do życia przyrody. Tańczące nimfy, niezwykle podobne w swoim tańcu do postaci pojawiających się u Feuillade'go, znajdziemy również w młodszym o dziesięć lat filmie Charlesa Chaplina *Idylla na wsi* (*Sunnyside*, 1919) – gdy Charlie spada z byka i leży nieprzytomny, ma wizję, w której z opresji ratują go cztery skąpo ubrane dziewczęta, z którymi puszcza się w radosne tany.

Innym wybiegiem pozwalającym na zaprezentowanie ekranowej nagości były filmy etnograficzne, *travelougi* czy obrazy fabularne, których akcja rozgrywała się w mniej lub bardziej egzotycznych sceneriach, usprawiedliwiających nagość pokazywanych w nich bohaterów. Chyba najsłynniejszym z nich był najdroższy film dekady – pierwszy obraz, którego produkcja

[197] Por.: Brooks Robards, *Reel Art.: Excursions into the Biopic, Mystery/Suspence, Melodrama and Movie in the Eighties*, [w:] *Beyond the Stars: Studies In America Popular Film: Volume 3: The Material World in American Popular Film*, red. Paul Loukiedes, Linda K. Fuller, Madison 1993, s. 107-108.

kosztowała ponad milion dolarów – zrealizowany w Australii, niestety do dziś zachowały się z niego jedynie pojedyncze kadry i garść opisów, *Daughter of the Gods* (1916, reż. Herbert Brenon), o którym recenzent „New York Times" pisał: „Przepiękna figura Annette Kellermann i jej niezrównane umiejętności pływackie są największymi zaletami *Córki bogów* – wyszukanego, spektakularnego, choć chwilami nieco monotonnego widowiska. […] Na tropikalnych plażach, obrośniętych winogronem basenach, na rafach koralowych, przez przerażające katarakty i marmurowe kąpieliska haremu nurkująca Wenus zabawia siebie i całe towarzystwo w tym rozgrywającym się w wielu lokalizacjach i zatłoczonym obrazie, za każdym razem, gdy ma ku temu okazję. […] Rezultatem jest film wykalkulowany starannie, tak, by zaszokować Anthony'ego Comstocka i jemu podobnych i spodobać się wszystkim innym. Znajdują się w tym filmie długie ujęcia, podczas których panna Kellermann wędruje beztrosko przez film zupełnie nago i donikąd. Audrey Munson, którą oglądaliśmy w krótkometrażowym filmie *Purity,* podobnie jak panna Kellermann nie miała niczego na sobie, ale w przeciwieństwie do panny Kellermann była wciąż obserwowana [przez innych uczestników wydarzeń]"[198].

Jednak i w tej materii w pierwszych dekadach kina panowało pewne równouprawnienie, bowiem równie jak film prezentujący wdzięki australijskiej pływaczki popularnym obrazem był nakręcony w roku 1918 *Tarzan, król małp* (*Tarzan of the Apes,* reż. Scott Sidney), w którym widzowie mogli podziwiać – w początkowej fazie całkiem nagiego, choć nigdy nieukazanego w planie pełnym chłopca (Gordon Griffith), następnie zaś dorosłego już „władcę małp" (Elmo Lincoln) ubranego jedynie w biodrową przepaskę i podobnie jak liczni bohaterowie widowisk biblijno-mitologicznych dumnie prężącego nagi tors.

Nie sposób więc powiedzieć, że nagość w filmie (i to głównego nurtu) z czasów kina niemego była nieobecna, choć jednocześnie nie można twierdzić, że była czymś powszechnym. Choć pojawiała się na ekranach zarówno europejskich, jak i amerykańskich kin, to za każdym razem wywoływała oburzenie, protesty różnych organizacji dbających o moralność społeczeństw. Była jednak czymś wyraźnie odznaczającym się na tle innych powstających wówczas widowisk. […]

1. Genderowe modele kobiecości w filmie epoki jazzu

W moim odczuciu kobiece postacie pojawiające się w filmach z omawianego okresu można podzielić na kilka podstawowych kategorii. Byłyby to:

[198] *Kellermann Film Shown at the Lyric*, „The New York Times", 18 października 1916 r.

- Kobieta aktywna
- Kobieta- niewinna ofiara
- Kobieta upadła
- Uwodzicielka
- Dziewczyna-podlotek
- Flapperka
- „Poszukiwaczka złota”
- Znudzona żona

A. Kobieta aktywna

Co ciekawe, okres powojenny przynosi zmierzch pewnego typu bohaterki filmowej, który rozpowszechniony był w okresie wcześniejszym, przede wszystkim w omawianych już *queen serial melodramat*. Status gwiazdy osiągnęły wtedy takie aktorki jak: „Ruth Roland –gwiazda serialu *Dziewczyna Detektyw* (*The Girl Detective,* 1915), Helen Holmes – występująca jako dzielna telegrafistka w westernowej serii *Niebezpieczne przygody Helen* (*The Hazards of Helen,* 1914-1917), a przede wszystkim Gene Gauntier (właśc. Genevieve Liggett, 1880-1966, znana jako «Kalem Girl») – rozsławiona tytułową rolą w serialu *Nan* (szpiega działającego w czasie Wojny Secesyjnej)”[199]. O ile jednak aktywne zawodowo, dzielnie walczące z różnorodnymi niebezpieczeństwami telegrafistki, telefonistki, a nawet policjantki były częstymi heroinami pojawiającymi się w kinie z okresu poprzedzającego zakończenie pierwszej wojny światowej, o tyle w kinie po roku 1918 tego typu postaci, w których konstruowaniu elementy erotyczne były wykorzystywane w sposób marginalny lub nie pojawiały się zupełnie, zaczynają pojawiać się coraz rzadziej, by ostatecznie niemal zupełnie zniknąć. Jeszcze w końcówce drugiej dekady dwudziestego wieku możemy odnaleźć kilka obrazów, w których mamy do czynienia z podobną konstrukcją bohaterki – Gloria Swanson w swoich pierwszych filmach odgrywała często role zbliżone do tego paradygmatu, choć wzbogacone już o nowe elementy. W wyreżyserowanym przez Clarence’a G. Badgera filmie *Teddy at the Throttle* (1917) jest prostą, nowoczesną, wysportowaną (gra na przykład w tenisa) dziewczyną, która odkrywa niecne plany szajki oszustów, jest przez nich porwana, zostaje przywiązana do torów kolejowych, a od śmierci wybawia ją własny spryt i jej

[199] R. Syska, *Początki kina amerykańskiego*, [w:] *Kino nieme…*, s. 168.

wierny pies Teddy. W *Shifting Sands* (1918, reż. Albert Parker) gra Marcię Grey – biedną malarkę, która na skutek knowań właściciela wynajmowanego przez nią mieszkania trafia do więzienia, potem jednak prowadzi przykładne życie, podczas pracy w Armii Zbawienia poznaje swego męża i żyje szczęśliwie, do czasu, gdy musi zmierzyć się z bandą próbującą okraść jej dom. Niewątpliwie aktywną heroiną jest również Rose (Ethel Grey Terry), policjantka pracująca pod przykryciem, pojawiająca się w *Karze* (*The Penalty,* 1920) Wallace'a Worsley'a, która nie tylko niemal w pojedynkę rozpracowuje tajną organizację dowodzoną przez Blizzarda (Lon Chaney), ale również rozkochuje w sobie jej herszta. Jednak w filmach z lat dwudziestych tego typu bohaterki pojawiają się coraz rzadziej, a przyczyny tego stanu rzeczy być może najlepiej tłumaczą losy granej przez Agnes Ayres – Diany Mayo – głównej kobiecej postaci pojawiającej się w *Szejku* (*Sheik,* 1921) wyreżyserowanym przez George'a Melforda. Diana jest Angielką przybyłą do Biskry („pięknej bramy na Saharę", jak głosi napis). To kobieta wyzwolona, która nie tylko odrzuca propozycję małżeństwa złożoną jej podczas przyjęcia przez jakiegoś młodziana („Małżeństwo to niewola – mówi do absztyfikanta – koniec niezależności. A ja jestem zadowolona z mojego życia"), ale także planuje samotną wyprawę na Saharę, co jest przedmiotem plotek brytyjskiej socjety przebywającej w mieście, a także niepokoju jej brata, odradzającego jej eskapadę. Podczas podróży po pustyni karawana Mayo zostaje zaatakowana przez Ahmeda Ben Hassana (Rudolph Valentino) i jego ludzi. Szejk dogania Dianę, ściąga ją z konia i umieszcza na swoim siodle, wypowiadając jedną z najsłynniejszych kwestii pojawiających się w tym filmie: „Leż cicho, głuptasie". Następnie zawozi ją do swego obozu i zaprasza na kolację. „Dlaczego mnie tu przywiozłeś?"– pyta Angielka. „Czy nie jesteś kobietą, że tego nie wiesz?" – odpowiada szejk – „Wiesz, jaka jesteś piękna?" Gdy dziewczyna próbuje uciec z namiotu, chwyta ją za rękę i mówi, że nie jest przyzwyczajony, by ignorować jego rozkazy, ona zaś rezolutnie twierdzi, że nie jest przyzwyczajona, by jej rozkazywano. „Nauczysz się" – władczo kwituje szejk. W tym dialogu zawarte są najważniejsze elementy filmu. Obrazu, który opowiada o tym, jak niezależna i wyemancypowana kobieta poddaje się woli mężczyzny, który najpierw przemocą, a potem delikatnością i czułością, zmusza ją do posłuszeństwa i wypełniania jego rozkazów. Wersja filmowa jest zresztą znacznie łagodniejsza w pokazywaniu zniewolenia niż książkowy oryginał[200] wydany przez Edith Maud Winstanley,

[200] Choć i tak Sarah Projansky twierdzi, że wpisuje się on w paradygmat określony przez nią jako „narracje gwałtu" („*rape narratives*"), występujący także w innych filmach „egzotycznych" z tamtego okresu, zwłaszcza w kasowych sukcesach lat dwudziestych, jakimi były obrazy *Syn Szejka* (*The Son of the Sheik*, 1926, reż. George Fitzmaurice) czy

ukrywającą się pod literackim pseudonimem Edith M. Hull, w którym Diana zostaje zniewolona także, a może nawet przede wszystkim, seksualnie.

„Pochylając się odciągnął od kotary jej zaciśnięte palce – czytamy w książce pani Winstnley – i z uśmiechem na ustach powoli przyciągnął jej ręce do swojej piersi.

- Chodź – wyszeptał, pożerając ją wzrokiem. Walczyła z fascynacją, z jaką jego oczy nad nią pałały, opierając mu się w milczeniu, z zaciśniętymi ustami, do momentu kiedy cała drżąca znalazła się w jego ramionach.

- Głupiutka – powiedział z szerokim uśmiechem. – Lepiej ja niż moi ludzie.

Głos protestu przerwał ciszę. – Och, ty brutalu! Ty brutalu! – jęczała, dopóki nie uciszył jej gradem pocałunków”[201].

Z tego typu scenami nie spotkamy się jednak w filmie. Gdy Szejk całuje Dianę i na wpółomdlałą chce zanieść na rękach do sypialni, okazuje się, że przeszkadza mu w tym służący, informujący go o ucieczce ukochanego konia. Gdy zaś powraca, jego pożądanie budzą seksownie odsłonięte przez wieczorową suknię plecy dziewczyny, jednak widząc, jak zanosi się ona płaczem, powściąga on swoje żądze i odchodzi. Poza sceną porwania, w której faktycznie Ahmed używa przemocy i jeszcze jedną sceną wymuszonego pocałunku, cały ten obraz filmowy oparty jest na połączeniu dusz raczej niż ciał. Choć Ahmed przetrzymuje Dianę wbrew jej woli, to jednak zdobywa serce raczej niż ciało[202]. Angielka zaczyna dostrzegać, jak delikatnym i wrażliwym człowiekiem jest Hassan. Pomaga jej w tym lektura romansu – czyta *Niezwykłych kochanków*, książkę napisaną przez przyjaciela Ahmeda Raoula de Saint Huberta, następnie zaś fragmenty nowej książki pisanej przez Francuza podczas pobytu na pustyni i nagle odkrywa, że główny bohater tych powieści wzorowany jest na postaci szejka. Ostatecznie zaś przekonuje się do niego, gdy ten z narażeniem życia ratuje ją z rąk bandyty Omara. Diana jest niezależna i wyemancypowana – nosi na przykład męski strój, nie chce małżeństwa, ale ostatecznie poddaje się sile miłości i woli ukochanego. W sposób niemal symboliczny dokonuje się bowiem w *Szejku* nie tylko przemiana stereotypu męskości, do której powrócę w dalszej części książki, ale także ujarzmienie kobiecej aktywności wyłączonej z paradygmatu relacji o charakterze erotycznym. Nie

w *Złodziej z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, 1924, reż. Raoul Walsh). [por.: Sarah Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*, New York and London 2001, s. 48.]

[201] Edith M. Hull, *Szejk*, Białystok 1992, s. 35.

[202] Związane jest to zapewne z niewątpliwie występującym w tym filmie rasizmem. Jak pisze Projansky: „Pod koniec filmu, on [Szejk] zostaje przeciągnięty na stronę «cywilizowanej» białej kultury (co oznacza miłość zamiast gwałtu) i oddalony od «barbarzyńskiej» kultury arabskiej (gwałt zamiast miłości)”. [S. Projansky, *op. cit.*, s. 48.]

oznacza to powrotu do ideałów wiktoriańskich, ale bohaterki filmowe w kolejnych latach funkcjonowania kina niemego swoją emancypację będą zaznaczały przede wszystkim na polu ewolucji konstruowanych przez nie związków intymnych, nie zaś w innych dziedzinach. Kobieta policjantka, jeżdżąca na motorze dzielna telegrafistka, podróżniczka próbująca samodzielnie pokonać pustynię zostaną zastąpione przez *flapperki*, „poszukiwaczki złota", dziewczyny z sąsiedztwa, które nawet jeśli, jak bohaterka *Skrzydeł* (*Wings*, 1927, reż. William A. Wellman) grana przez Clarę Bow – Mary Preston, wyruszają na wojnę i potrafią prowadzić ciężarówkę podczas artyleryjskiego ostrzału, to i tak przedstawiane są przede wszystkim w kontekście ich relacji z mężczyznami i przez ten pryzmat przede wszystkim postrzegane.

Z pewnością związane jest to ze społeczną transformacją, jaka dokonała się w Stanach Zjednoczonych, ale także w innych państwach zachodnich, w okresie powojennym. I mniej istotne jest przyznanie kobietom praw wyborczych, a ważniejsze wydaje się to, że z przestrzeni publicznej, w której w czasie wojny zastąpiły mężczyzn, znów musiały wrócić do sfery bardziej prywatnej, choć w latach dwudziestych niekoniecznie zawierała się ona w wilhelmińskich trzech K (*Kinder, Küche, Kirche*). Nie ulega jednak wątpliwości, że po okresie, gdy kobiety, a także bohaterki filmowe (przypomnijmy same tytuły filmowych serii z drugiej dekady takich jak: *Dziewczyna detektyw* czy *Niebezpieczne przygody naszej reporterki*) przestały być definiowane poprzez role, jakie wypełniały w miejscu pracy (te miejsca musiały zwrócić powracającym z wojny mężom i narzeczonym), ale poprzez relacje o charakterze rodzinnym, towarzyskim czy intymnym. Nie policjantka a kochanka, nie podróżniczka a żona[203], nie żołnierz a dziewczyna szukająca ukochanego. Choć i we wcześniejszych filmach definiowanie ról kobiecych odbywało się przeważnie w ten sposób, to w okresie wojennym mogliśmy przez moment zauważyć drobne przesunięcia pojawiające się w tym paradygmacie. Po wojnie kobiety musiały nie tylko oddać swoje miejsca w fabryce, ale na powrót nauczyć się, jak to jest, gdy inni wydają im rozkazy.

B. Kobieta-niewinna ofiara

[203] W sequelu *Szejka* Agnes Ayres wyraźnie pozbawiona już została jakichkolwiek cech indywidualnych, jest definiowana jedynie przez swą społeczną rolę żony – nawet w napisach wprowadzających jej postać została przedstawiona jako: „Diana, żona Szejka" oraz matki, dwudziestoletnie pożycie z Hassanem sprawiło, że z jej buńczucznej postawy pozostały jedynie wspomnienia.

Na przełomie drugiej i trzeciej dekady dwudziestego wieku powstało szczególnie wiele obrazów pokazujących kobietę jako ofiarę – zarówno męskiej przemocy fizycznej czy psychicznej, jak i niecnych matactw męskich bohaterów. Najistotniejszymi filmami prezentującymi niewinne niewiasty jako ofiary były melodramaty tworzone w tamtym czasie przez Davida Warka Griffitha, szczególnie te, w których pojawiała się Lilian Gish, w tamtym okresie swojej kariery odtwarzająca głównie niemal ikoniczne wcielenie uciśnionej dziewicy, które znane było widzom już z jej wcześniejszych filmów, choćby z *Narodzin narodu*. W filmie tym zagrała ona Elsie Stoneman, córkę wpływowego abolicjonisty z Północy, zakochaną z wzajemnością w Benie Cameronie (Henry B. Walthall) – konfederacie z Południa. Dzielące ich różnice powodują, że miłość ta wystawiona jest na różne próby, oczywiście niezbędne w melodramacie, choć ostatecznie pokonane w finale, który pokazuje młodą parę z ufnością spoglądającą w przyszłość i dającą nadzieję na zasypanie przepaści pomiędzy stronami konfliktu Wojny Secesyjnej. Elsie jest postacią nieskazitelną, eteryczną, niemalże pozbawioną – w myśl romantycznych i wiktoriańskich ideałów – cielesności. Często ukazywana jest w otoczeniu i z przedmiotami przydającymi jej właśnie takich przymiotów – gdy po raz pierwszy pojawia się na ekranie, na rękach ma białego kota, wielokrotnie portretowana jest w ogrodzie, wśród kwiatów, gdy udaje się z Benem na spacer wśród drzew, niesie ze sobą gołębia, którego całuje, choć na to samo nie pozwala swojemu narzeczonemu. Gdy w finale obrazu Silas Lynch (George Siegmann) – Mulat, który w czasie wojny uzyskał niezwykle wysoką pozycję – proponuje jej małżeństwo i bycie królową jego przyszłego Czarnego Królestwa, ta odmawia, a gdy niegodziwiec próbuje zniewolić ją siłą, broni się, ucieka, a w końcu, jak przystało na prawdziwą damę, spektakularnie mdleje. W scenach tych najwyraźniej widać zarówno charakterystyczny dla Gish sposób gry – częste załamywanie rąk, nadgarstek dotykający czoła w geście omdlewania, przewracanie oczami mające symbolizować niewinność i przerażenie – jak i typ kreowanych przez nią postaci. Jak pisał Richard Koszarski: „Griffitowskie heroiny mogły wydawać się bezradne wobec melodramatycznych zawirowań, ale nie były one złożone wyłącznie z łkania i nerwowych załamań. Wzmocnione wewnętrzną siłą, uzasadniały one Griffitowską wizję świata duchowych wartości, które zawsze pokonują skierowane przeciwko nim siły. Wizję, która znalazła najlepszą reprezentantkę w postaci Lillian Gish”[204]. Z kolei inni kpili nieco ze stosowanych przez niego środków, zwłaszcza z prowadzenia aktorów. Gloria Swanson na przykład

[204] Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915 – 1928*, New York 1990, s. 291.

twierdziła, iż „zawsze można powiedzieć, który aktor pracował z Griffithem, ponieważ wszyscy oni stosują identyczne gesty. Wszyscy. Gdy są przerażeni, kulą się jak myszy, oni nie zaciskają palców, ale ich pięści dotykają ust… Lillian Gish, Dorothy Gish, wszyscy. Nawet mężczyźni noszą jego stempel na sobie”[205]. I choć zapewne w stwierdzeniach tych jest nieco przesady, to niewątpliwie aktorskie *emploi* aktorów występujących u twórcy *Nietolerancji* może wydawać się nieco, zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy, anachroniczne, choć w swoim czasie jego filmy uważane były za prawdziwe arcydzieła[206]. Z jednej strony nie sposób bowiem nie docenić niezwykle istotnej roli, jaką odegrał Griffith w formułowaniu się podstawowych zasad filmowego języka, jednocześnie zaś, zwłaszcza pod koniec drugiej dekady dwudziestego wieku, jego wizja rzeczywistości i sposób przedstawiania bohaterów, szczególnie kobiet, stawał się coraz bardziej staroświecki.

Do pewnego stopnia anachroniczny może wydawać się choćby kolejny filmowy portret uciemiężonej niewinności, jaki reżyser stworzył wspólnie z Lillian Gish w *Złamanej lilii* (*Broken Blossoms,* 1919). Lucy Burrows (Gish) mieszka ze swoim ojcem Battlingiem (Donald Crisp) w portowej dzielnicy Londynu w małym mieszkanku[207]. Jej rodziciel to brutalny bokser walczący na ringu dla pieniędzy, bijący także córkę i poniżający ją przy każdej możliwej okazji. Po jednej z domowych awantur Lucy trafiła do sklepu prowadzonego przez Żółtego Człowieka (tak subtelnie nazwana bowiem została postać odtwarzana przez Richarda Barthelessa) i tam zemdlała. Chińczyk zaopiekował się dziewczyną, którą od dawna obserwował, często bowiem mijali się na ulicy, zaś zdziwiona jego czułością i dobrocią Lucy po raz pierwszy w filmie uśmiecha się i przestaje garbić (kreacja Gish oparta jest bowiem głównie na smutnym wyrazie twarzy i ciągle przestraszonej, przygarbionej sylwetce podkreślającej nieszczęśliwość żywota prowadzonego przez Lucy). Jednak szpiedzy donoszą Burrowsowi, gdzie znajduje się jego córka, a ten najpierw demoluje mieszkanie Żółtego Człowieka, potem wlecze Lucy do domu, w którym bije ją tak mocno, że dziewczyna umiera. Zostaje jednak pomszczona przez Chińczyka, który zabija Battlinga, zanosi Lucy do

[205] Rui Nogueira, *I Am Not Going to Write My Memoirs*, „Sight and Sound”, Spring 1969, s. 59.
[206] O znaczeniu Griffitha w rozwoju koncepcji i praktyki filmowego aktorstwa pisze Piotr Skrzypczak. [por.: P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 156-185.]
[207] Niektórzy interpretatorzy w fakcie, że w pokoju zamieszkałym przez Borrowsów stoi tylko jedno łóżko widzą symboliczne podkreślenie kazirodczego charakteru relacji łączących bohaterów, jednak to raczej określenie ich stanu materialnego, wspólne sypianie całej rodziny w jednym łóżku było wówczas raczej regułą niż wyjątkiem. Przywoływany już Antoine Prost opisuje radość dzieci francuskich górników, które – a działo się to już po drugiej wojnie światowej – podczas wyjazdu kolonijnego z radością odkryły, że każde z nich będzie spać w osobnym łóżku. [por.: Antoine Prost, *Granice i obszar prywatności*…, s. 76.]

swojego mieszkania, układa na łóżku, tak by wyglądała nie na umarłą, a na śpiącą, po czym popełnia samobójstwo. Z jednej strony mamy tu więc obraz niespełnionej i rozgrywającej się jedynie w sferze duchowej miłości[208], opartej na czułości i życzliwości bardziej, niż na miłosnej pasji. W całym filmie nie ma żadnej sceny pocałunku czy chociażby erotycznie nacechowanego dotyku. Uczuciu na przeszkodzie zdają się stać przede wszystkim różnice rasowe, ale także bieda i umysłowe ograniczenie brutalnego ojca, a oryginalny tytuł zawierający w sobie liczbę mnogą, sugeruje, że również Żółty Człowiek, którego miłość do Lucy pozostała, jak głosi jeden z napisów, „czysta i święta", także jest kwiatem „złamanym" przez brutalną rzeczywistość[209].

Podobne role odgrywała Lillian Gish w innych obrazach Griffitha, takich jak *Serca świata* (*Hearts of the World,* 1918), *True Heart Susie* (1919), *Idylla w dolinie szczęścia* (*A Romance of Happy Valley,* 1919) czy *Dwie sieroty* (*Orphans Of The Storm,* 1921) – w tym ostatnim filmie zagrała także Dorothy Gish, a ilością nieszczęść, jakie spadają na siostry Girard, można by obdzielić przynajmniej kilka innych filmowych bohaterek: począwszy od narodzin i próby porzucenia ich w zimowy wieczór na schodach kościoła, poprzez ślepotę jednej z nich, porwanie przez niecnego arystokratę – akcja tego dramatu kostiumowego toczy się w czasach Rewolucji Francuskiej – zmuszanie niewidomej siostry do żebraczego zarabiania na życie, kilka pomniejszych prób gwałtu i pobić, aż po sądową niesprawiedliwość dotykającą Henriettę, która ma zostać zgilotynowana i dopiero płomienna przemowa Dantona w ostatniej chwili, jak to zazwyczaj w filmach Griffitha bywa, ratuje jej życie.

Kobiety w melodramatach autora *Złamanej lilii* zostają w pewien sposób zreifikowane, pozbawione własnej tożsamości i prawa decydowania o sobie, stają się zabawką w rękach losu i zewnętrznych okoliczności, ale przede wszystkim mężczyzn, którzy mogą sprowadzić na nie nieszczęście, ale są też jedynymi, mogącymi je z tej opresji wybawić – Lucy jest elementem rasistowskich zmagań pomiędzy Żółtym Człowiekiem a jej ojcem, Henrietta i Louise Girard zdają się trybikami w wielkiej machinie rewolucji, a w końcowych partiach filmu przede wszystkim przedmiotem walki pomiędzy jej przywódcami – to Robespierre, chcący dopiec Dantonowi, decyduje o wyroku śmierci, jaki zapada w procesie pięknej Girardówny.

[208] Chyba że doszukamy się w tym filmie elementów fetyszyzmu. [por.: Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania: Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 54.]

[209] Por. M. Oleszczyk, *David Wark Griffith*…., s. 304. Do wątków związanych z elementami rasowymi w konstruowaniu relacji intymnych powrócę w dalszej części wywodu.

Jeszcze wyraźniej ten wiktymizujący kobiecą bohaterkę punkt widzenia zaprezentował Griffith w kolejnym słynnym melodramacie z początku lat dwudziestych – w *Męczennicy miłości* (*Way Down East*, 1920), kolejnym obrazie z Lillian Gish w roli głównej, historii Anny Moore, która zostaje uwiedziona przez Lennoxa Sandersona (Lowell Sherman), specjalizującego się, jak głosi jeden ze śródtytułów, w trzech rzeczach: „W kobietach, kobietach i kobietach". Przebiegły podrywacz organizuje fałszywy ślub – jest rzeczą oczywistą w Griffithowskim świecie przedstawionym, iż Anna nie uległaby kochankowi bez formalnego potwierdzenia ich związku – a następnie zostawia samą, pomimo iż dziewczyna jest brzemienna. Niemowlę umiera tuż po narodzinach, ale Anna wciąż musi żyć z odium nieślubnego dziecka. Gdy o jej przeszłości dowiadują się gospodarze, u których pracuje i których syn zakochał się w dziewczynie, wyrzucają ją pomimo srogiej zimy z domu i gdyby nie interwencja chłopaka, Anna niechybnie zginęłaby w odmętach zimnej rzeki, w której chce zakończyć swój żywot. Jak pisał Michał Oleszczyk: „*Męczennica miłości* jest najbardziej staroświeckim w warstwie ideologicznej melodramatem Griffitha – pod tym względem prześciga o kilka długości nawet pierwsze próby z czasów Biographu. Urodzenie nieślubnego dziecka rzuca się cieniem na całe życie bohaterki". Zaś ogrom oburzenia ich purytańskich chlebodawców „wydawał się anachroniczny już w okresie premiery"[210]. Znacznie ciekawsze wydają się jednak wyłożone przez Griffitha w napisach otwierających film społeczno-filozoficzne przyczyny nieszczęść współczesnych kobiet. Jak głosi pierwsza plansza: „Od zarania dziejów mężczyźni byli poligamiczni – nawet święci z historii biblijnych – ale Syn Człowieczy poddał nową myśl i świat zaczął wzrastać, zbliżając się do prawdziwego ideału. Dał on Jednego Mężczyznę Jednej Kobiety". Druga zaś dopowiada: „Nie za pomocą prawa – nasze Statuty są przeciążone przez lekceważone prawa – ale za sprawą ludzkiego serca prawda musi zakwitnąć swoim wielkim szczęściem tkwiącym w jej czystości i stałości". Trzeci napis jeszcze dokładniej tłumaczy rzeczywistość: „Dziś Kobieta wychowywana od dzieciństwa, by akceptować JEDNEGO STAŁEGO PARTNERA, prawdopodobnie cierpi bardziej niż w jakimkolwiek innym punkcie historii rodzaju ludzkiego, ponieważ mężczyzna-zwierzę wciąż nie osiągnął tych wysokich standardów – albo osiągnął je tylko w teorii". Te napisy wydają nie tylko konwencjonalnym wprowadzeniem w filmową opowieść, ale także pewną ideową deklaracją, znajdującą swoje obrazowe rozwinięcie w materiale fabularnym. Odgrywane przez Lillian Gish bohaterki są bowiem wcieleniem wiktoriańskiego ideału kobiety-ofiary, istoty aseksualnej, zdolnej

[210] *Ibidem*, s. 304-305.

do największego poświęcenia w imię jednej, prawdziwej miłości. Ten kodeks romantycznej miłości zmuszał „kochankę do udawania ofiary, która «nie oddałaby się», gdyby siła ataku nie usprawiedliwiała przynajmniej jej «klęski»”[211] – usilne starania Lennoxa, łącznie z fikcyjnym ślubem, są dobrą egzemplifikacją tego twierdzenia, ale jednocześnie czynią kobietę postacią bezwolną, zdolną jedynie do oczekiwania i dawania odpowiedzi (pozytywnej lub negatywnej) na awanse ewentualnych zalotników. Swoistą marionetkę zależną od męskich decyzji lub nieprzewidywalnych kolei okrutnego losu.

Konstrukcjom ideologicznym pojawiającym się w filmach Griffitha można przypisać pewną ambiwalencję. Być może również w innych obrazach, a nie tylko w *Złamanej lilii* reżyser „sytuuje się osobliwie pomiędzy stanowiskami konserwatywnymi i postępowymi, nie zajmując tak naprawdę żadnego z nich”[212]. Z jednej strony napisy otwierające *Męczennicę miłości* mówią o potrzebie równości płci, zarzucają mężczyznom uleganie zwierzęcym instynktom, przez które kobiety doświadczają „największych cierpień w historii”, domagają się zniesienia podwójnych standardów moralnych obowiązujących obie płcie. Jednocześnie zaś Griffith wychwala monogamię, jako dar od Boga, nie dostrzegając, że jest ona także ideologią służącą do pewnego stopnia przynajmniej utrzymaniu patriarchalnego porządku – nierozerwalność małżeństwa, w społeczeństwie, w którym pomiędzy płciami występują wyraźne różnice w dochodach i możliwościach ekonomicznego zapewnienia sobie bytu, sprawia, że kobieta z góry skazana jest na rolę ofiary, a jedynie od ewentualnej wielkoduszności i dobroci jej partnera będzie zależało to, jak bardzo zostanie skrzywdzona.

Co ciekawe, w latach dwudziestych ukazywanie kobiety jako niewinnej ofiary zaczyna być coraz rzadsze. Paradygmat powoli zanika, choć oczywiście niewinnie cierpiące bohaterki nadal będą pojawiały się w dziełach filmowych – choćby w widowiskach kostiumowych takich jak *Ben Hur* (1925, reż. Fred Niblo) oraz w kolejnej włoskiej wersji *Quo vadis?* (1925, reż. Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby) czy filmach typu *Krew na piasku* (*Blood and Sand*, 1922, reż. Fred Niblo), gdzie pojawia się niewinna i cierpiąca postać żony Juana Gallardo – Carmen, w milczeniu i z pokorą znoszącej zdrady, jakich dopuszcza się jej mąż. Konstrukcję „kobiety-ofiary” odnajdziemy także w ekspresjonistycznych horrorach, filmach przygodowych czy westernach, w których pojawiają się niewinne panny, traktowane raczej jak przedmioty, o które walczą męscy

[211] Alain Corbain, *Kulisy*…, s. 552.
[212] M. Oleszczyk, *op. cit.*, s. 304.

protagoniści – zwycięzca (najczęściej ten szlachetniejszy, przystojniejszy i bardziej szarmancki) oprócz pokonania wroga otrzymuje także w nagrodę rękę swojej wybranki, która w fabule filmów takich jak *Żelazny koń* (*Iron Horse*, 1924, reż. John Ford) czy w przygodowych filmach z Douglasem Fairbanksem pełni raczej drugoplanową rolę, podobnie jak bohaterki wcześniejszych filmów ekspresjonistycznych takich jak *Gabinet doktora Caligari* czy *Nosferatu*.

Chyba ostatnią bohaterką filmu niemego, która wpisywałaby się w ten wzorzec, byłaby Żona (Janet Gaynor[213]) z melodramatu F.W. Murnau'a z 1927 roku – *Wschód słońca* (*Sunrise: A Song of Two Humans,* 1927). W tej opartej na scenariuszu Carla Mayera opowieści, uznawanej przez krytyków za jeden z najpiękniejszych i najważniejszych filmów końca dekady[214], niewinna i pełna naiwności wieśniaczka cudem uniknęła śmierci, gdy jej Mąż (George O'Brien), namówiony przez swoją kochankę – postać ta, odtwarzana przez Margaret Livingston, w napisach nazywana jest „Kobietą z miasta" – postanawia ją utopić podczas podróży łodzią. Jednak wyrzuty sumienia i nieskalana niewinność Żony powodują, że mężczyzna w końcu nie popełnia morderstwa, tylko spędza z małżonką uroczy dzień w mieście wypełniony przyjemnymi rozrywkami, przypominającymi mu o prawdziwej miłości, jaką darzy swoją – wybaczającą mu wszystko – wybrankę.

W kolejnych latach coraz rzadziej w filmach będą pojawiały się kobiety – niewinne ofiary. I to wcale nie dlatego, że kobiety przestaną cierpieć, ale dlatego, iż coraz częściej będzie kwestionowana ich niewinność, a wątek „kobiety-anioła" zostanie wyparty przez drugi z klasycznych, wiktoriańskich jeszcze, wzorców – przez „kobietę upadłą".

C. Kobieta upadła

Sam termin „kobieta upadła" (*fallen-women*) zawiera w sobie wyraźną presupozycję – jeśli ktoś upadł, potknął się, zboczył z właściwej drogi, zakładamy *a priori* istnienie tejże stosownej ścieżki. W tym przypadku godziwą postawą byłby romantyczny ideał „czystej dziewicy" – kobiety pozbawionej właściwie cielesności, nieodczuwającej pokus seksualnych, wstrzemięźliwej i realizującej swoje potrzeby uczuciowe jedynie w formalnym związku matrymonialnym. Natomiast kobieta upadła byłaby to dziewczyna lub bardziej dojrzała już pani – w tym wypadku zazwyczaj

[213] Gaynor otrzymała pierwszego Oscara dla najlepszej aktorki i jako jedyna w historii tej nagrody otrzymała ją za występy w trzech różnych z tego samego roku – oprócz *Wschodu słońca* były to obrazy *Siódme niebo* (*Seventh Heaven*, 1927) i *Anioł ulicy* (*Street Angel*, 1928) – oba w reżyserii Franka Borzage'a.
[214] Por.: R. Koszarski, *op. cit.*, s. 319-322.

mężatka, która w którymś okresie swojego życia dopuściła się erotycznej nieostrożności – najczęściej sprzęgniętej z – w wypadku młodych dziewczyn – niedoświadczeniem, w wypadku zamężnych – najczęściej z uczuciem lub wielką natarczywością potencjalnego kochanka.

Oczywiście motyw ten nie został wymyślony przez Hollywood. Jak pisze Lea Jacobs: „Stereotyp kobiety upadłej przenikał dziewiętnastowieczną kulturę popularną, pojawiał się w powieściach, scenicznych melodramatach, operach, malarstwie narracyjnym w Wielkiej Brytanii, Ameryce i Europie. Prototypowym przykładem jest cykl trzech obrazów namalowanych przez Augusta Egga i wystawionych w roku 1858 bez tytułu[215], a współcześnie znanych jako *Przeszłość i Teraźniejszość*"[216]. Pierwszy z obrazów prezentuje pokój w bogatym wiktoriańskim domu. Na podłodze leży kobieta, przy stole siedzi jej mąż, który trzyma w ręku zmięty list, prawdopodobnie zawierający świadectwo niewierności małżonki. W tle dwie małe dziewczynki bawią się, budując domek z kart, jeden z kilku symboli pojawiających się na obrazie. Obok kruchego domostwa z papieru, które za chwilę ulegnie zburzeniu tak jak rodzinne szczęście, w scence tej pojawia się na przykład rozkrojone na pół jabłko, którego jedna część leży na stole, druga zaś na ziemi obok kobiety, na ścianie wisi obraz przedstawiający wygnanie z raju, zaś w lustrze nad kominkiem odbijają się otwarte drzwi zapowiadające dalszy los kobiety. Dwa kolejne obrazy przedstawiają teraźniejszość i dwie sceny rozgrywające się symultanicznie (podkreśla to identyczny księżyc widoczny na obu malowidłach) – jeden prezentuje dwie dziewczynki, zapewne córki kobiety z *Przeszłości* – samotne i smutne, modlące się w swoim pokoju, drugi zaś kobietę leżącą pod mostem i tulącą do siebie niemowlę, którego nóżki wystają spod lichego okrycia, zaś na ścianie widzimy plakat, na którym największą czcionką wybite jest słowo „Ofiara". Oczywiście nie jest to jedyny obraz tego typu pochodzący z połowy dziewiętnastego wieku. Opisująca tryptyk Egga Annabel Rutherford[217] zwraca uwagę, że czerpał on prawdopodobnie inspiracje z powstałych wcześniej obrazów, na przykład z dzieł Holmana Hunta – *Obudzone sumienie* (1853), Dantego Gabriela Rossettiego *Znaleziona* (1854) czy zdradzającego wyraźne podobieństwa do trzeciej części tryptyku dzieła George'a Fredericka Wattsa *Odnalezienie topielicy* (1848) inspirowanego doniesieniami z dziennika „Times", publikującego listę kobiet, najczęściej prostytutek,

[215] Pierwsza wzmianka o takim zatytułowaniu tryptyku datowana jest na rok 1863, gdy po śmierci Egga trafił on na aukcję. [por.: Teri J. Edelstein, *Augustus Egg's Triptych: A Narrative of Victorian Adultery*, „Burlington Magazine", vol.125, no.961, 1983, s. 202 –12.]
[216] Lea Jacobs, *op. cit.*, s. 6.
[217] Por.: Annabel Rutherford, A *Dramatic Reading of Augustus Leopold Egg's Untitled Triptych*, dostępne przez: http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/rutherford.htm#is7noteref13, dostęp z 25.11.2009 r.

wyłowionych z londyńskich rzek i kanałów[218]. Choć równie wielu wzorów mogła mu dostarczyć ówczesna literatura czy dramaturgia. Począwszy od poematu Thomasa Hooda *The Bridge of Sighs* z roku 1844 zapewne znanego Eggowi[219], poprzez sztuki teatralne takie jak *A Cure for Love* Toma Parry'ego i *Victims* Toma Taylora, do których autor tryptyku namalował plakaty reklamowe[220] podejmujące również podobne tematy, aż po powieści Balzaka i jego wydanej anonimowo pracy z 1829 roku *Filozofia małżeństwa*. Ale przecież i później powstało całe mnóstwo utworów, szczególnie powieści, eksplorujących na różne sposoby wątek upadłej kobiety. *Ruth* (1853) Elizabeth Gaslkell, *Tess Umbervilles* (1891) Thomasa Hardy'ego, *Tajemnice Paryża* (1842-1843) Eugéne Sue, *Pani Bovary* (1857) Gustawa Flauberta, *Nana* (1879) Emila Zoli czy *Dama Kameliowa* (1852) Aleksandra Dumasa to przykłady najbardziej znane, a przecież, jak zauważa Lea Jacobs: „W Anglii, historie o matkach oddzielonych od swych dzieci czy niewinnych służących uwiedzionych i porzuconych były powszechne zarówno w opowieściach odcinkowych pojawiających się w magazynach, jak i w powieściach wydawanych pomiędzy rokiem 1835 a 1880. Krajowe autorki tych powieści, takie jak Elizabeth Inchbald, Amelia Opie czy Elizabeth Helm zajmowały się upadłymi kobietami, podobnie jak wielu innych powieściopisarzy tamtego okresu: Anthony Trollope […], George Eliot, Wilkie Collins czy George Moore"[221]. W amerykańskiej literaturze temat ten pojawił się w powieściach Susanny Rowson czy Hanah Webster Forster. Również często po bohaterkę tego typu sięgali twórcy opery: *Traviata* (1853) Giuseppe Verdiego, *Manon* (1885) Julesa Masseneta czy *Manon Lascaut* (1893) Giacomo Pucciniego – dwie ostatnie według powieści Prévosta z 1753 roku – to kolejne przykłady potwierdzające, jak bardzo motyw kobiety upadłej popularny był w kulturze dziewiętnastowiecznej.

Przemysł kinematograficzny omawianego w tym rozdziale okresu chętnie korzystał z klasycznych dzieł literackich, w których pojawiają się kobiety upadłe. Od *Biblii* począwszy – w *Królu królów* (*The King of Kings*, 1927, reż. Cecil B. DeMille) jednym z najistotniejszych wątków

[218] Por.: Lindsay Errington, *Social and Religious Themes in English Art 1840-1860*, New York 1984, s. 207.

[219] Por.: Christopher Wood, *Victorian Panorama*, London 1976, s.141 oraz Julian Treuherz, *Hard Times: Social Realism in Victorian Art*, London 1987, s. 28.

[220] Rutherford wysuwa tezę, że uważna analiza tych sztuk mogłaby prowadzić do wniosku, że tryptyk Egga jest nie tyle dydaktycznym potępieniem małżeńskiej zdrady, ile sprzeciwem wobec wiktoriańskich ideałów małżeńskich i podwójnych standardów moralnych – warto zwrócić uwagę, że bransolety na dłoniach kobiety leżącej na podłodze w pierwszym z opisywanych obrazów wyglądają jak kajdany.

[221] Lea Jacobs, *op. cit.*, s. 7.

wydaje się nawrócenie Marii Magdaleny – to od scen rozgrywających się w jej pałacu (nakręconych zresztą w kolorze) film się rozpoczyna, przez takie dzieła jak *Manon Lascaut* Abbé Prévosta z 1753 roku czy *Dama Kameliowa* i *Nana*. Pierwsza z tych książek była nie tylko inspiracją wielu dzieł operowych, podobnie zresztą jak powieść Dumasa, ale także licznych filmów z okresu kina niemego: francuskiego *Manon* (1910) z Émile Dehelly, o rok późniejszej włoskiej wersji: *Manon Lascaut* (1911) z Francescą Bertini, kolejnej francuskiej adaptacji zrealizowanej w roku 1912 przez Alberta Capellaniego, amerykańskiego obrazu wyreżyserowanego przez Herberta Halla Winslowa (*Manon Lascaut*, 1914), niemieckiego dzieła *Manon Lascaut* (1926, reż. Arthur Robison) czy chyba najsłynniejszej wersji z roku 1927 zatytułowanej *When a Man Loves* (reż. Alan Crosland) z Dolores Costello i Johnem Barrymorem w rolach głównych.

Powieść ta przywołana została także w chyba najsłynniejszej adaptacji historii Małgorzaty Gautier[222] z okresu kina niemego, zrealizowanej w roku 1921 przez Raya C. Smallwooda z Valentino w roli Armanda i Ałłą Nazimovą w roli tytułowej[223]. Podobnie jak w powieści Dumasa, tak i w tym filmie, powieść Prevosta odgrywa niezwykle istotną rolę – jest to książka, którą Armand podarował Małgorzacie podczas ich szczęśliwych chwil, jakie spędzili razem na łonie przyrody (istotną częścią filmu zdają się być wizualizacje tej książki, w których Nazimowa i Valentino występują w rolach postaci z powieści o osiemnastowiecznej markietance). Jednak istotniejsza niż nawiązania intertekstualne wydaje się w tym filmie konstrukcja głównej postaci. O ile w powieści charakter znajomości pomiędzy głównymi bohaterami wyeksplikowany jest *expresis verbis*, znajdziemy w niej kilka całkiem pikantnych opisów erotycznych[224], o tyle wersja

[222] Pierwowzorem tej postaci była urodzona w 1824 roku Alphonsine Rose Plessis, znana pod nazwiskiem Marie Duplessis, słynna paryska kurtyzana romansująca nie tylko z Dumasem synem, ale także z innymi sławami tamtej epoki, między innymi z Franciszkiem Lisztem. [por.: Alicja Helaman, *Dama Kameliowa*, „Kino" 2010 nr 3, s. 56-57.]

[223] Wcześniejsze adaptacje tej powieści to: duńska produkcja z 1907 roku *Kameliandamen* (reż. Viggo Larsen) z Odą Alstrup, francuska *La dame aux camélias* (1911, reż. Louis Mercanton), w którym tytułową rolę zagrała Sarah Bernhardt, włoska *La signora delle camelie* (1915, reż. Gustavo Serena) z jedną z ówczesnych div Francescą Bertini, *Camille* z Thedą Barą, zrealizowana w roku 1917 przez J. Gordona Edwardsa. Z późniejszych realizacji warto wymienić szwedzką adaptację *Damen med kameliorna* (1925, reż. Olof Molander) czy amerykańską produkcję z roku 1926, wyreżyserowaną przez Freda Niblo z Normą Talmadge w roli Małgorzaty.

[224] „Rób ze mną co chcesz, bierz mnie, należę do ciebie. Zdjąwszy płaszcz i kapelusz, rzuciła je na kanapę i zaczęła niecierpliwie rozpinać stanik, gdyż mocą reakcji właściwej tej chorobie krew uderzyła jej do głowy i zapierała oddech. Suchy i chrapliwy kaszel wstrząsnął jej piersią. - Proszę powiedzieć mojemu stangretowi, że może odjechać. Sam zszedłem na dół, aby odesłać powóz. Kiedy wróciłem, Małgorzata leżała przed kominkiem dzwoniąc z zimna zębami. Wziąłem ją w ramiona, rozebrałem, nie napotykając z jej strony na żaden gest sprzeciwu, i lodowato zimną zaniosłem do łóżka. Usiadłem obok niej i próbowałem ją rozgrzać moimi pieszczotami. Nie mówiła ani słowa, tylko się do mnie uśmiechała. Och, to była przedziwna noc". [Aleksander Dumas, *Dama Kameliowa*, przeł. Stanisław Brucz, Warszawa 2000, s. 165]

filmowa została pozbawiona praktycznie erotycznych aluzji[225]. Małgorzata przedstawiona jest jako dama, dusza towarzystwa, a charakteru jej związków z mężczyznami, przede wszystkim z hrabią de Varville, możemy się jedynie domyślać, w żadnym bowiem momencie nie został on ukazany ani nawet zasugerowany[226]. Hrabia pojawia się jedynie jako bogaty absztyfikant łożący na utrzymanie Damy Kameliowej, choć jakiego typu zadośćuczynienie otrzymuje za swoje majątkowe wsparcie, pozostaje jedynie sprawą mglistych domysłów, w filmie tym nie znajdziemy ani jednej sceny ukazującej jakiś fizyczny kontakt pomiędzy tą parą.

Nieco inaczej rzecz ma się w przypadku relacji Armanda i Małgorzaty. Młody przybysz z prowincji spotyka piękną (choć uroda, a także specyficznie emfatyczny styl gry Nazimowej daleki jest od dzisiejszych kanonów piękna) Damę z Kamelią w teatralny holu, gdy otoczona wianuszkiem wielbicieli schodzi po schodach, witając się po drodze z jego przyjacielem Gastonem i zapoznając z Duvalem. Następną sekwencją jest seria scen z przyjęcia wydanego przez pannę Gautier. Warto zwrócić uwagę na szczególnie frywolną atmosferę panującą podczas tej kolacji – panowie we frakach i panie w wieczorowych toaletach z lat dwudziestych (film jest uwspółcześnioną wersją historii) oddają się szalonym tańcom i zabawom, w wielu momentach możemy obserwować dość swobodne zachowania – jeden z uczestników przyjęcia przez dłuższy czas widoczny na pierwszym planie – obściskuje dziewczynę leżącą na szezlongu. Niejako w tle dobrej zabawy widzimy Małgorzatę, która już wtedy jest śmiertelnie chora i w wielu momentach zanosi się straszliwym kaszlem. Jeden z takich ataków obserwuje Armand, ofiarujący damie pomoc a także (jakże by inaczej) wieczystą miłość, choć pierwszy raz zobaczył ją godzinę wcześniej w teatrze[227]. Gdy młodzi przytulają się do siebie – w sposób charakterystyczny dla tego typu przedstawień w pierwszych dekadach kina – trzymając splecione dłonie przed sobą – do buduaru wpada hrabia de Varville i robi scenę zazdrości. Małgorzata wyrzuca jego oraz resztę gości ze swego apartamentu. Zostaje tylko Armand. Dama Kameliowa kładzie się na otomanie, młody

[225] Jak twierdzi Alicja Helman w dużej mierze jest to związane z wpływem, jaki na realizatorów kolejnych adaptacji miała *Traviata*. [por.: A. Helman, *Dama Kameliowa…*, s. 58.]

[226] W powieści Dumas jest znacznie bardziej bezpośredni, pisząc: „Małgorzata była kochanką najelegantszych młodzieńców, że mówiła o tym głośno i że oni sami chełpili się tym, co dowodzi, że kochanka i kochankowie byli nawzajem z siebie zadowoleni" [s. 9] oraz „Tak więc Małgorzata była taką samą dziwką, jak wszystkie inne, tak więc głębokie uczucie, jakie żywiła dla mnie, nie zdołało przemóc w niej niechęci powrotu do dawnego życia, potrzeby posiadania powozu i oddawania się orgiom". [s. 157]

[227] W powieści pomiędzy pierwszym spotkaniem, a miłosnymi wyznaniami minęły dwa lata. „To znaczy, że dzisiaj, kiedy panią spotkałem po dwóch latach niewidzenia, bardziej jeszcze zawładnęła pani moim sercem i umysłem. To znaczy wreszcie, że teraz, kiedy przyjęła mnie pani u siebie, kiedy panią znam i już wiem, co w pani jest niecodziennego, nie mógłbym żyć bez pani, i że oszalałbym nie tylko wtedy, gdy pani mnie nie pokochała, ale także, gdyby pani nie pozwoliła się kochać". [s. 62]

kochanek klęka przy niej, ona ujmuje jego twarz w swoje dłonie i całują się, po czym kamera wykonuje oddalenie, a następnie obraz staje się nieostry i następuje przeskok do kolejnej pory roku (akcja całego obrazu zamyka się bowiem w przeciągu jednego roku, a kolejne fragmenty powiązane są z cyklem słonecznym). Wiosna to okres rozkwitu miłości – Małgorzata i Armand spędzają ten czas na łonie przyrody – pod kwitnącymi drzewami owocowymi, siedzą na kocu, namiętnie się całują i przytulają, oddają się także wspólnej lekturze powieści Prevosta. Sielankę zakłóca nieco jedynie pojawienie się Gastona z narzeczoną – przyjaciółką Małgorzaty – Nichette. Ich wizyta sprawia bowiem, że panna Gautier zdaje sobie sprawę, że jej przeszłość uniemożliwia szczęśliwe (czyli zakończone małżeństwem) zakończenie jej relacji z Duvalem.

Koniec następuje wcześniej, niż przypuszczała. Latem odwiedza ją ojciec Armanda, prosząc, by zerwała ona związek z jego synem. Koronnym argumentem użytym przez Monsieur Duvala jest to, że plotki na temat ich relacji uniemożliwiają zamążpójście jego córki, przyszły zięć nie chce bowiem wchodzić do rodziny uwikłanej w skandal towarzyski. Małgorzata zrywa z Armandem, obiecując jego ojcu, że nigdy już się z nim nie spotka.

Jednak jesienią byli kochankowie przypadkowo spotykają się w kasynie, w którym młody arystokrata w towarzystwie pięknej blondynki – Olympii[228] wygrywa właśnie dużą sumę w ruletkę. Zaskoczona Małgorzata, dręczona kolejnym atakiem choroby, ukrywa się w korytarzu. Tam przypadkowo odnajduje ją Armand. Najpierw chce uciec, lecz Małgorzata go zatrzymuje. On namiętnie ją całuje, dość brutalnie wykręcając jej ręce. Gautier początkowo poddaje się tej namiętności, lecz później przypomina sobie przysięgę złożoną ojcu Duvala. Odpycha kochanka, twierdząc, że kocha hrabiego. Oszalały ze złości Armand, najpierw zamierza się na Marguerite, następnie zaś niemal wywleka ją na ogólną salę, krzycząc i złorzecząc na jej sprzedajność, rzuca jej w twarz garścią banknotów i wychodzi.

Ostatnie sceny przedstawiają cierpiącą w malignie kameliową Damę. Opuszczona przez wszystkich i biedna (komornicy pieczętują wszystkie jej domowe sprzęty, łącznie z kołdrą, pod którą leży) – wspomina szczęśliwe wiosenne chwile, które spędziła na łonie natury z ukochanym i

[228] Sceny tej nie ma w powieści. Za to związek Armanda i Olympii ma niewątpliwie, co w filmie także nie zostało pokazane, seksualny charakter. Armand tak opisuje kobietę i ich relacje. „Po kontredansie poszedłem przywitać się z panią domu [Olympią], która roztaczała swe wdzięki przed oczyma gości: wspaniałe ramiona i połowę olśniewającego biustu. Była to piękna dziewczyna, ładniej zbudowana niż Małgorzata" [s. 158] oraz „Oczywiście, zgodziła się w końcu i w południe wyszedłem do niej w charakterze jej kochanka. Opuściłem jej łóżko, nie starając się zachować w pamięci pieszczot i miłosnych słówek, jakimi uważała za stosowne uraczyć mnie za sześć tysięcy franków" [s. 159].

z jego imieniem na ustach i przypomnianą na ekranie sceną ich namiętnego pocałunku pod kwitnąca jabłonią umiera.

Choć niewątpliwie Małgorzata jest kobietą upadłą i uwodzicielką zarazem, to jednak trudno nazwać jej postępowanie ostentacyjnym. Gdyby nie popularność *Damy Kameliowej*, której nie sposób nie znać z którejś z licznych adaptacji (teatralnych, operowych, filmowych), to podczas oglądania filmu można by mieć poważne wątpliwości co do profesji uprawianej przez Małgorzatę – nie zdradza jej żaden element świata przedstawionego – w interpretacji Nazimowej to raczej ekscentryczna, nowoczesna dama w fikuśnych strojach[229], otaczająca się wielbiącymi ją mężczyznami, niż kobieta sprzedajna.

Podobnie ascetyczna w ukazywaniu scen nacechowanych erotycznie jest francuska ekranizacja *Nany* Jeana Renoira z 1926 roku, w której bohaterka naturalistycznej powieści Emila Zoli, choć niewątpliwie jest kolejną kobietą upadłą a zarazem syreną doprowadzającą mężczyzn do zguby, a nawet do śmierci – jak w przypadku hrabiego Vandeuvresa, wypijającego truciznę i podpalającego stajnie, w których znajduje się klacz nazwana imieniem kurtyzany, czy Jerzego Hugona, przebijającego się nożyczkami, to jednak jej nieodpartego wdzięku, porażającego mężczyzn w powieściowym oryginale, jako widzowie filmowi musimy się domyślać. Choć podobnie jak powieść film Renoira rozpoczyna się od przedstawienia zatytułowanego *La Blonde Vénus*, to na próżno oczekujemy pojawienia się nagiej Nany – ubrana jest ona, co prawda, w zwiewną szatę odsłaniającą bose nogi, ale jej występ jest raczej komiczny niż erotyczny – szczególnie, że lina, na której opuszczana jest na scenę, plącze się i dziewczyna dość zabawnie macha nogami, nie mogąc dosięgnąć ziemi. Koresponduje to z artystycznym zamierzeniem reżysera, który pragnął pokazać tę postać nie jako prawdziwą kobietę, ale jako marionetkę[230], wprowadzając do filmu także ekstremalnie przestylizowany styl gry aktorskiej Catherine Hessling, która jako Nana jest groteskowa, podobnie zresztą jak pozostałe postaci pojawiające się w tej opowieści – w warstwie formalnej obraz ten bliższy jest nieco operetkowej *Lalce* (1919) Ernsta Lubitscha, zaliczanej niekiedy do filmowego ekspresjonizmu, niż naturalistycznym opisom Zoli. Nie ma tu drapieżności oryginału, objawiającego się przecież także w dosadności opisów scen erotycznych – jedyne zmysłowe sceny w tym filmie to moment kąpieli, podczas której widzimy nagie stopy kurtyzany i fragment jej pleców, ukazany w momencie, gdy wychodzi z wielkiej

[229] Nazimova sama zresztą zaprojektowała do tego filmu kostiumy i scenografię, trzeba przyznać równie intrygującą co stroje.
[230] Por.: Russell Cambell, *Marked women: prostitutes and prostitution in the ciemna*, Madison 2006, s. 65.

wanny, i późniejsze zbliżenie jej łydek w gustownych pantoflach. Podobnie jak w przypadku Camille jej erotycznych relacji z odwiedzającymi ją, trzeba przyznać dość tłumnie, mężczyznami musimy się domyślać – diegeza nie zawiera nawet aluzji pozwalających na odtworzenie ich seksualnych ekscesów – kilka zdawkowych pocałunków i jedna scena, która być może podnieciłaby mniej wymagających masochistów, prezentująca hrabiego Muffata (Werner Krauss) czołgającego się przed Naną na kolanach i udającego psa, by ta nakarmiła go czekoladką, to jedyne w zasadzie erotycznie nacechowane fragmenty pojawiające się w fabule, z której w dodatku zostały pominięte wszelkie kontrowersyjne wątki książkowego pierwowzoru, takie jak dziecko Nany, jej druga ciąża czy oszpecająca ją w finale ospa, która stała się bezpośrednią przyczyną jej śmierci – w filmie Renoira Paryż nie szepcze „Wenus się rozkłada”[231] – choć Nana umiera dręczona wizjami zmarłych kochanków, nadal jest piękna i nadal nieco groteskowa, a kara za jej upadek pozbawiona jest drapieżności powieściowego oryginału.

Russell Cambell twierdzi, że dwoma prototypowymi historiami „upadku” kobiety, wykorzystywanymi szczególnie często w kinie niemym, była powieść Lwa Tołstoja z 1899 roku zatytułowana *Zmartwychwstanie* oraz sztuka Alexandre’a Bissona *Le Femme X…*, po raz pierwszy wystawiona w Paryżu w roku 1908[232]. Pierwszy z tych tekstów opowiada historię młodej dziewczyny, która zostaje uwiedziona przez arystokratę, a po urodzeniu dziecka, które szybko umiera, zmuszona przez zewnętrzne uwarunkowania i brak środków do życia do zostania prostytutką. Po skazaniu za zbrodnię, której nie popełniła, na wywózkę na Sybir odrzuca ona propozycję małżeństwa złożoną jej przez dawnego kochanka, wybiera los więźniarki i przeżywa wewnętrzne zmartwychwstanie. Bezpośrednie nawiązania do tej książki pojawiają się przynajmniej w kilku filmach z pierwszego okresu kina, najsłynniejszą realizacją jest jednorolkowy film z 1909 roku wyreżyserowany przez Griffitha *Ressurection*, jej adaptacjami są także takie filmy jak duński obraz: *Opstandelse* (1907), japońska *Katyusha no uta* (1914, reż. Kiyomatsu Hosoyama), rosyjski film *Katiusza Maslowa* (1915, reż. Piotr Chardynin), *A Woman’s Resurrection* (1915, reż. J. Gordon Edwards), *Resurrection* (1918, reż. Edward José) i *Resurrection* (1927, reż. Edwin Carewe) z Dolores del Rio czy dźwiękowa już wersja z roku 1931 także w reżyserii Carewe’a z Lupe Velez w roli upadłej dziewczyny.

[231] Emil Zola, *Nana*, tłum. Zofia Karczewska-Markiewicz, Warszawa 1958, s. 387.
[232] Por.: R. Campbell, *op. cit.*, s. 11-15.

Le Femme X… to z kolei opowieść o zamężnej kobiecie – Jacqueline Floriot, która zostaje wygnana z domu przez męża podejrzewającego ją o zdradę. Zazdrosny małżonek nie pozwala jej także widywać się z synem. Po nieudanej próbie samobójczej, bohaterka trafia na ulicę i zaczyna się prostytuować. Gdy po latach, zniszczona alkoholem i narkotykami, wraca do Paryża, w skutek nieszczęśliwego zbiegu okoliczności zabija człowieka, który szantażował jej syna. Choć potomek jest jej obrońcą z urzędu, nie wyjawia mu prawdy i ginie szczęśliwa, że choć tak mogła przysłużyć się swemu dziecku. Ta siedmiokrotnie sfilmowana w czasach filmu niemego sztuka – pierwsza adaptacja *Madame X* pochodzi już z roku 1909 – stała się także inspiracją wielu innych obrazów, powtarzających w różnych wariantach schemat fabularny stworzony przez Bissona.

Oprócz tych „kontynentalnych" wzorców Hollywood korzystało także przy tego typu opowieściach z innych źródeł literackich: „z amerykańskiej literatury progresywnej, takiej jak książki Theodore Dreiser: *An American Tragedy* i *Jennie Gerhardt,* Davida Grahama Phillipsa Susan *Lenox, Her Fall and Rise* czy *Ann Vickers* Sinclaira Lewisa. Ze scen teatralnych Hollywood adaptowało sztuki Eugene'a O'Neilla *Anna Christie,* Roberta E. Sherwooda *Waterloo Bridge* i Zoe Akin *Morning Glory*. Sięgano także po współczesną popularną literaturę kobiecą, sfilmowano powieści Fannie Hurst, takie jak *Back Street* i *Imitation of Life* oraz historie z *True Romance to Ladies Home Journal* pisane przez Adelę Rogers St. John, Maurine Watkins czy Mildred Cram"[233].

Mnogość źródeł świadczy o ogromnej popularności tego wątku, rzeczywiście niezwykle często wykorzystywanego w kinie – zarówno niemym, jak i w latach trzydziestych – szczególnie w okresie przedkodeksowym, który zostanie omówiony w kolejnym rozdziale. Być może głównym powodem sukcesu odnoszonego przez tego typu fabuły była ich swoista ambiwalencja i balansowanie pomiędzy różnymi paradygmatami, pomiędzy występkiem a odkupieniem, transgresją i przywracaniem porządku, konserwatyzmem a nowoczesnością. Jak pisze Cambell, „dla męskiej części widowni atrakcyjność opowieści o upadłych kobietach polegała na zmieszaniu w jedno cnoty i występku, dla kobiet z faktu, że fantastyczny obiekt pożądania potrafił przezwyciężyć […] rozdzielenie od swoich afektacji i erotycznych odczuć"[234]. Poza tym większość tych obrazów, w przeciwieństwie do niezwykle jednak zachowawczej *Męczennicy miłości,* zawierała w sobie spory potencjał transgresyjny i choć upadłe kobiety były tymi, które zeszły z „właściwej" drogi, to jednak ich bunt wobec zastanych reguł społecznych był jednym z nielicznych

[233] Por.: Tino Balio, *Grand design: Hollywood as a modern business enterprises: 1930-1939, New York 1995*, s. 236.
[234] R. Campbell, *op. cit.*, s. 13.

sposobów uzewnętrznienia sprzeciwu, jakie przez władających masową wyobraźnią były dopuszczone do publicznego dyskursu.

Jedną z podstawowych formuł tego typu obrazów były tak zwane „melodramaty macierzyńskie" prezentujące losy kobiet, które za swoją erotyczną nierozwagę zapłaciły nie tylko utratą reputacji, ale także rozdzieleniem z ukochanym dzieckiem – często owocem grzesznej namiętności. Wątek ten pojawia się nie tylko jako główny temat filmowych widowisk, ale równie często jest jednym z istotnych motywów pobocznych, czasami stanowi fabularny zaczyn całego filmu. Z takim przypadkiem mamy do czynienia chociażby w Chaplinowskim *Brzdącu* (1921), którego osnowę narracyjną stanowi historia kobiety (Edna Purviance), której, jak głosi jeden ze śródtytułów, „grzechem było macierzyństwo". Porzucona przez ojca dziecka (w krótkiej i symbolicznej scenie widzimy, jak stojące na kominku zdjęcie dziewczyny wpada do ognia, a mężczyzna, choć w pierwszej chwili chce je wyciągnąć, jednak pozostawia je w ogniu i odpala sobie fajkę, nie bacząc na płonącą fotografię), cierpiąca jak Chrystus (w kolejnej scenie mamy do czynienia z montażem analogii – postać dziewczyny niosącej dziecko zostaje zestawiona z Jezusem dźwigającym krzyż) kobieta podrzuca niemowlę w eleganckim samochodzie, który zostaje jednak skradziony przez dwóch opryszków i dzięki serii komicznych perturbacji trafia w końcu pod opiekę wychowującego go później Trampa. Komiczne przygody kilkuletniego brzdąca i jego opiekuna zostają zestawione z dalszymi losami kobiety, robiącej z powodzeniem karierę na teatralnej scenie, ale wciąż cierpiącej z powodu porzucenia swego dziecka i próbującej wyrzuty sumienia zagłuszyć działalnością dobroczynną. Szczęśliwe zakończenie – niezbędne w gatunku komediowym – doprowadza oczywiście do ponownego złączenia matki z synem, ale jednocześnie pokazuje, jak poważnym problemem było wówczas posiadanie nieślubnego dziecka[235] przy jednoczesnym braku ekonomicznych możliwości, by to dziecko wychowywać samodzielnie – szczęśliwy finał w *Brzdącu* był możliwy także dlatego, że dziewczyna zdobyła odpowiednie zabezpieczenie finansowe, umożliwiające jej podjęcia się opieki nad chłopcem.

Znacznie bardziej wyraziste rozwinięcie tego wątku znajdziemy w filmach europejskich z końca epoki kina niemego: w niemieckim obrazie stworzonym przez Georga Wilhelma Pubsta

[235] Choć i tak dwudziesty wiek przyniósł w tej dziedzinie znaczący postęp. „W roku 1745 w paryskich przytułkach wychowywało się 3233 podrzutków. W roku 1766 ich liczba wzrosła do 5604, a w 1772 około czterdzieści procent dzieci urodzonych w Paryżu – 7676 z ogólnej liczby 18 713 – trafiło do miejskich ochronek". [R. Tannahill, *op. cit.*, s. 349].

zatytułowanym *Dziennik upadłej dziewczyny* (*Tagebuch einer Verlorenen,* 1929) oraz w czeskim *Erotikonie* (*Eroticon*, 1929) w reżyserii Gustava Machatý'ego.

Pierwszy z tych obrazów zaliczany jest do popularnego w weimerowskich Niemczech subgatunku, jakim były *Straßenfilme* – „filmy uliczne". Pierwszym filmem z tej serii jest *Ulica* (*Die Straße*, 1923) Karla Grüne, kolejnymi wybitnymi dziełami mieszczącymi się w tej formule są dzieła Pubsta, obok *Dziennika…*, to takie utwory jak: *Zatracona uliczka* (*Die freudlose Gasse,* 1925), *Miłość Joanny Ney* (*Die Liebe der Jeanne Ney,* 1927) i *Puszka Pandory* (*Die Büchse von Pandora,* 1929)[236]. We wszystkich tych filmach pojawiają się podobne wątki związane z miejskim życiem i różnorodnymi niebezpieczeństwami czyhającymi w bocznych uliczkach wielkich aglomeracji – pojawia się w nich także cała plejada postaci kobiecych bliskich paradygmatowi „kobiety upadłej", choć większość z nich to raczej dość świadome swoich czynów uwodzicielki lub ewentualnie „poszukiwaczki złota" – te dwie kategorie kobiecych bohaterek zostaną omówione w dalszej części tego rozdziału – najbliższą zaś melodramatycznej formuły postacią byłaby Greta Rumfort – odtwarzana w *Zatraconej uliczce* przez Gretę Garbo – dziewczyna, która o mały włos nie zostałaby prostytutką, jednak od tej „ostateczności" wybawiła ją interwencja ojca oraz miłość amerykańskiego oficera.

Z klasycznym niemal ujęciem wątku dziewczyny upadłej spotkamy się u Pubsta dopiero w obrazie, którego tytuł wprost do tego motywu nawiązuje, w *Dzienniku upadłej dziewczyny*. Jednocześnie opowieść o młodej panience z mieszczańskiego domu – w roli Thymian wystąpiła Louise Brooks – uwiedzionej przez starszego mężczyznę i rodzącej nieślubne dziecko, a później trafiającej do domu publicznego – w warstwie fabularnej realizująca więc najbardziej konwencjonalny schemat opowieści tego typu, niemal wprost zaczerpnięty z Tołstojowskiego *Zmartwychwstania* – w swojej wymowie daleka jest od konserwatywnych ideałów dziewiętnastowiecznej powieści. Jest to raczej dość jasno sformułowane oskarżenie wobec „moralnej" większości, demaskujące jej hipokryzję i zakłamanie. Ojciec Thymian, który zamyka córkę w domu poprawczym dla „źle prowadzących się dziewcząt", a jej dziecko oddaje mamce, doprowadzającej do rychłej śmierci niemowlęcia, najpierw odprawia służącą, która zaszła z nim w ciążę (w jednej z kolejnych scen widzimy, że popełniła ona samobójstwo), a następnie żeni się ze swoją gosposią – Metą i to głównie knowania nowej macochy, a nie prawdziwa troska o córkę, decydują o jego postępowaniu. Uwodzący niemal siłą dziewczynę sprzedawca Meinert jest

[236] Por.: T. Kłys, *op. cit.*, s. 427.

erotomanem (w jednej z pierwszych scen widzimy go, gdy ogląda pocztówki z aktami) i wyjątkowo podłym typem – nie waha się po śmierci swego pryncypała przejąć apteki i wyrzucić jego żonę i dzieci na bruk. Dom poprawczy, do którego trafia Thymian, to nieźle prosperujący zakład „pracy przymusowej" – żeby panujące w nim okrucieństwo było jeszcze większe, autorzy filmu wymyślili, by dziewczęta szyły w nim ubranka dla niemowląt – prowadzony przez sadystyczną właścicielkę i jej wielkiego, łysego pomocnika, stosujących, by zapewnić sobie posłuszeństwo, kary zarówno psychiczne, jak i fizyczne. Pomagający dziewczynie w ucieczce młody graf Osdorff (André Roanne) to lekkoduch, który nie tylko nie potrafi zapewnić jej utrzymania, ale i żyje później na jej koszt, czerpiąc profity z prostytucji. Zresztą dom publiczny, do jakiego trafia Thymian, wydaje się jedynym przyjaznym miejscem – prowadząca go starsza, nobliwie wręcz wyglądająca, pani jest przedstawiona jako doświadczona osoba, która niewątpliwie czerpie korzyści z nierządu uprawianego pod jej dachem, ale jednocześnie dba o swoje podopieczne, zapewniając im nie tylko godziwe zarobki, ale i namiastkę rodziny. W finale pojawia się, nieco na zasadzie *deux ex machina*, wuj Osdorffa, który po samobójczej śmierci swego bratanka postanawia zaopiekować się Thymian i wchodzi ona w wyższe sfery towarzyskie. Gdy jedna z kuzynek grafa proponuje dziewczynie pracę w fundacji zajmującej się „upadłymi dziewczętami", a w końcowych scenach widzimy upokarzające przedstawienie, jakie urządzają pewne swej moralnej przewagi „panie z towarzystwa" w domu poprawczym, w którym przebywała niegdyś bohaterka, nie mamy wątpliwości, po której stronie jest racja. I choć film kończy się nieco naiwnym wezwaniem Osdorffa, twierdzącego, że „Nieco więcej miłości wystarczy, by nikt na tym świecie nie był zagubiony", to niewątpliwie bardziej niż umoralniającą opowieścią o potrzebie wytrwania w monogamicznej wierności, oferowaną na początku dekady przez Griffitha, jest obraz Pubsta krytyką hipokryzji mieszczańskiego społeczeństwa. A dzięki niezwykle sugestywnej grze aktorskiej Louise Brooks postać Thymian nie jest cierpiętniczą ofiarą w stylu Lillian Gish, a raczej pełną werwy i radości życia młodą kobietą, która mimo wszystko nie traci optymizmu, a życiowe wybory wynikające z komplikacji jej losu nie zabijają w niej niewinności i dobroci.

Nieco inaczej poprowadzone zostały dzieje Andrei (Ita Rina) – głównej bohaterki *Erotikonu* Machatý'ego, o którym Jadwiga Hučková pisała, iż jest to obraz, w którym „autorowi udało się stworzyć klimat erotyczny w ramach konwencji kina niemego, bez posługiwania się dwuznacznymi efektami (porównywano film z dziewięć lat starszym *Erotikonem* Mauritza

Stillera)", a „po premierze pisano o pierwszym czeskim filmie na poziomie światowym"[237]. Jest to historia dziewczyny uwiedzionej przez podróżnego, który przypadkowo zostaje zaproszony do domu przez ojca-dróżnika i zostawiony sam na sam z młoda dzierlatką. Zaskakuje w tym filmie łatwość, z jaką Andrea oddaje się nieznajomemu, choć trzeba przyznać, eleganckiemu mężczyźnie. Wystarczy jedno spojrzenie (w warstwie obrazowej zostało to ukazane za pomocą kilku ujęć-przeciwujęć prezentujących zbliżenia twarzy), by poszła z nim do łóżka, choć, o czym sama mówi o poranku, ma świadomość, że on już nigdy do niej nie wróci. Owocem tej nocy jest dziecko, które rodzi się martwe, zaś mężczyzna okazuje się bawidamkiem, uwikłanym w romans z zamężną kobietą i jedyne na co go stać, to pieniądze, jakie wysyła Andrei. Ta po porodzie postanawia uciec z domu, w drodze zostaje niemal zgwałcona przez woźnicę, który ofiaruje jej podwiezienie. Z opresji wybawia ją przypadkowy automobilista. Podczas bójki w jej obronie zostaje on ranny, za to ona ratuje mu życie, oddając krew podczas operacji, jakiej ten musi się poddać. Zostają małżeństwem. Andrea spotyka jednak po latach Hilberta (Theodor Pistek) – swojego pierwszego kochanka i na nowo powraca uczucie, jakim go niegdyś (przez całą jedną noc) darzyła. Postanawia nawet zostawić męża i wyjechać, jednak mężczyzna ginie zastrzelony przez zazdrosnego męża swojej poprzedniej kochanki. Andrea wraca do prawowitego małżónka i wszystko kończy się dla niej szczęśliwie. Ciekawe w *Erotikonie* jest właśnie to zakończenie, w którym karę ponosi uwodziciel, zaś rozwiązła kobieta może dalej cieszyć się rodzinnym szczęściem. W tym jednym z ostatnich filmów niemych widać dość wyraźnie zmianę w paradygmacie związanym z motywem upadłej kobiety. Nie jest to już wyłącznie, jak w napisach otwierających *Męczennicę miłości,* pusta deklaracja postulująca równość płci, ale fabularne wykorzystanie tego zbliżania się (choć oczywiście jeszcze nie wyrównania) sposobów oceniania postępowania mężczyzn i kobiet, w dodatku dalece odległa od postulowanych przez Griffitha ideałów monogamii.

Podobną, choć utrzymaną w bardziej operetkowej tonacji, historię prezentuje Erich von Strocheim w swoim nieukończonym filmie z 1929 roku zatytułowanym *Królowa Kelly* (*Queen Kelly*). Choć nie pojawia się tu wątek ciąży, a cierpienia Kitty spowodowane są nie tyle przez niewdzięcznego ukochanego, ale przez zazdrosną o względy księcia Wolframa królową, to jednak młoda dziewczyna ze społecznych nizin, zakochana w arystokracie musi za swoją miłość ponieść karę, w tym przypadku los rzuca ją do Afryki, gdzie musi poślubić wstrętnego starca, kupczącego

[237] Jadwiga Hučková, *Czechy i Słowacja*, [w:] *Kino nieme…*, s. 862.

jej ciałem w podrzędnym burdelu. Choć zakończenie jest prawdopodobnie szczęśliwe[238] – Książę odnajduje Kelly, jej podły mąż ginie w bójce, a ona zostaje królową, to jednak obraz ten można uznać za kolejny przykład filmu niemego z 1929 roku odwołującego się do podobnych motywów fabularnych.

D. Uwodzicielka

Jednak wątek ten realizowany był nie tylko w „melodramatach macierzyńskich", ale także w filmach, w których erotyczne przygody młodych panien nie miały aż tak widocznych i namacalnych implikacji. Bowiem obok obrazów, w których kobieta pojawia się jako nadal do pewnego stopnia, ofiara męskich chuci, choć już nie tak zniewolona i niewinna, jak w melodramatach Griffitha, możemy też wyróżnić całą grupę filmów, w których pojawia się postać uwodzicielki. Są to kobiety wykorzystujące swój seksapil, by wieść mężczyzn na pokuszenie, co czasem także je doprowadza do upadku, czego dobrymi przykładami omawiane już ekranizacje *Damy Kameliowej* czy *Nany*. Filmowym prototypem tego rodzaju postaci był oczywiście wamp, który pojawił się już w poprzednim z wyróżnionych okresów, ale kino dekady 1918-1928 wprowadziło w tym wzorcu różnego typu modyfikacje, w znacznej części spowodowane także rozwojem filmowego języka, pozwalającego na znacznie bardziej zniuansowane ukazywanie bohaterów i pokazanie pogłębionych i niejednoznacznych portretów psychologicznych. Potwierdzeniem tej tezy mógłby być fakt, iż w drugiej połowie lat dwudziestych z trudem dałoby się odnaleźć tak jednoznaczny, jak ten, zaproponowany przez Thedę Barę, obraz filmowego „wampira" – kobiety pozbawionej w gruncie rzeczy wyższych uczuć i całkowicie bezwzględnej w doprowadzaniu mężczyzn do zguby. Jednym z ostatnich tego typu portretów zdaje się być postać Doñi Sol (Nita Naldi) z *Krwi na piasku*. Ta filmowa opowieść, pamiętana dziś głównie ze względu na rolę matadora, jaką zagrał w niej Rudolph Valentino, jest obrazem, w którym mamy do czynienia niemal z klasycznym zestawem postaci tworzących niejednokrotnie podstawę fabularną melodramatycznych opowieści, a ograniczenia techniczne powodują, że bohaterowie ci mają wręcz emblematyczny charakter. Obok niewinnej, prostej, kochającej męża dziewczyny – Carmen, pojawia się postać niewiernego małżonka, zafascynowanego wielkim światem i ulegającego erotycznej pokusie, i demonicznej uwodzicielki, kobiety światowej, kolekcjonującej mężczyzn i

[238] Prawdopodobnie, bowiem jedyna wersja tego obrazu, to pochodząca z 1985 roku, trwająca około 100 minut rekonstrukcja, zmontowana wedle odnalezionych zapisków reżysera, z części zdjęć, fotosów i napisów.

nieprzywiązującej wagi do losów swych byłych kochanków. Juan Gallardo – tak bowiem nazywa się postać kreowana przez Valentino – zaczyna swoją karierę w małym miasteczku, do którego powraca w glorii i chwale najlepszego torreadora w całym kraju. Spotyka tu swoją młodzieńczą miłość – Carmen. Zaprzyjaźnione rodziny szybko decydują o ślubie młodych. Tuż przed weselem Juan idzie do miejscowej tawerny i tańczy, wystukując rytm kastanietami, z piękną dziewczyną. Jednak gdy ta próbuje go pocałować, ten bardzo brutalnie ją odpycha – on kocha tylko damę swego serca i nie traci czasu na przelotne romanse. Przynajmniej do momentu gdy pozna Doñe Sol. Ma to miejsce w Madrycie, gdy podczas walki Gallarda obecna jest cała śmietanka ówczesnej Hiszpanii – a wśród widzów znajduje się także piękna arystokratka, która najpierw rzuca na arenę chustkę, w której znajduje się jej pierścień złożony z węży (jak się dowiadujemy później, należał on kiedyś do Kleopatry), a po pokazie nalega, by przedstawiono jej młodego matadora. Podczas prezentacji Juan jest zmieszany, zwłaszcza w momencie, gdy po promiennym uśmiechu Doñe Sol dotyka przelotnie jego ramienia, a następni posyła mu zalotne spojrzenie (pokazane w półzbliżeniu i wyraźnie zaakcentowane), znikając za rogiem pobliskiego budynku. A poznanie przez Gallardo pięknej arystokratki zostaje skontrastowane z następną sekwencją prezentującą Juana w domowych pieleszach podczas zabawy z siostrzeńcami i w towarzystwie czułej i troskliwej żony.

Jednak wobec uwodzicielskich sztuczek Doñi Sol młody mężczyzna wydaje się bezbronny. Ta zmusza niemalże jego menażera, by przyprowadził go do niej. W jej utrzymanym w mauretańskim stylu domu dochodzi do zderzenia prostoty wiejskiego chłopca, jakim jest Juan, z jej wyrafinowaną kokieterią, które zaznaczone jest już w pierwszych ujęciach tej sekwencji. Gdy Sol wyciąga rękę do Gallardo, podając mu ją do ucałowania, ten ujmuje jej dłoń i energicznie nią potrząsa. Niezrażona tym wstępem kobieta nadal uwodzi torreadora, czemu przygląda się, wyraźnie zazdrosny, jej orientalny, ubrany nadzwyczaj skąpo, sługa. Momentem przełomowym jest chwila, gdy szlachcianka zaczyna grać na harfie. Widząc jej nagie, odsłonięte przez suknię plecy, Juan ulega pokusie i chce je pocałować. W tym momencie wypada mu jednak z butonierki kwiat podarowany mu przez żonę, co spostrzegłszy, próbuje odejść, pomimo tego, że Doña Sol chwyta klapę jego marynarki i próbuje pocałować. Prawie udaje mu się wyjść, jednak uporczywe zaloty kobiety przynoszą skutek, gdy zaczyna ona obłapiać jego ramiona, pomimo prób walki z własnym pożądaniem, które na ekranie przyjmują postać dziwacznych grymasów twarzy i kiwania głową na różne strony, Juan w końcu ulega i namiętnie całuje uwodzicielkę.

W kolejnych scenach oglądamy podejmowane przez Gallarda próby zerwania kwitnącego przez jakiś czas romansu. Podczas ostatecznej rozmowy Doña Sol najpierw całuje torreadora, a potem gryzie go w dłoń, na co mężczyzna reaguje wybuchem agresji. Przewraca kobietę i nie zważając na jej błagania i obłapianie za kolana – wychodzi. Porzucona kochanka postanawia się jednak zemścić, na wskutek jej intrygi o romansie dowiaduje się Carmen, która nie może znieść mężowskiej zdrady – na ekranie następuje nawet bezpośrednia konfrontacja dwóch kobiet – przez jeden z napisów określona jako walka pożądania z czystą miłością – i nie chce mu przebaczyć.

Podczas ostatniej walki sezonu Gallardo ginie na arenie. Tuż przed śmiercią w kapliczce znajdującej się przy amfiteatrze zdejmuje z palca wężowy pierścień podarowany mu kiedyś przez Doñe Sol. Stojąca przy nim Carmen wyznaje mu miłość i matador umiera z jej pocałunkiem na ustach. W tym samym czasie arystokratka siedząca na trybunie jakby nawet nie zauważa tragicznego wydarzenia. Ujęcie ciała Juana zwlekanego z areny zostało zderzone w montażu synchronicznym z ujęciem jego byłej kochanki poprawiającej makijaż. Przesłanie filmu zdaje się więc jasne, a moralne potępienie uczynku Doñi Sol oczywiste, choć z drugiej strony za swoje czyny nie ponosi ona żadnej kary i zapewne nadal będzie uwodzić mężczyzn, o czym świadczy chociażby obecność w jej loży kolejnego adoratora. Konstrukcja tej postaci nawiązuje do klasycznej postaci wampa – kobiety bezwzględnej, nieczułej, kierującej się jedynie własną przyjemnością, a nieco przerysowany i koturnowy styl gry Nity Naldi – sama po latach autoironicznie nazwała typ ról przez siebie wtedy odgrywanych mianem „Draculi w kiecce”[239] – sprawiają, że jest to raczej emblemat niż prawdziwa postać z krwi i kości.

Jest to szczególnie widoczne, gdy zestawimy rodzaj aktorstwa i również pewną baśniowość fabuły *Krwi na piasku* z o rok tylko młodszym obrazem, w którym także pojawia się postać uwodzicielki – jednak zupełnie innego już rodzaju. W *Ulicy* Karla Grüne znudzony codzienną rutyną buchalter (Anton Edthofer) wyrusza na nocną eskapadę po mieście i kuszony najpierw przez uliczną prostytutkę (jej twarz jednak zamienia się nagle w maskę kościotrupa i przerażony tą wizją mężczyzna ucieka), a później wyraźnie podniecony wystawą prezentującą kobiece akty i nagie rzeźby, próbuje jednak poderwać dziewczynę, która zaczepia go i prosi o pomoc. Nie zdaje sobie jednak sprawy, że jest to członkini gangu ogrywającego w karty i okradającego naiwniaków. Postać odgrywana przez Aud Egede Nissen to prawdziwa profesjonalistka w swoim fachu – nowoczesna dziewczyna, która wie, jak kusić mężczyzn bez ostentacji, jak sprawić, by to oni

[239] Por.: Noel Botham, *Valentino. Pierwszy amant kina,* Łódź 2003, s. 315.

myśleli, że są łowcami, nie zaś zwierzyną. Uśmiech, pogłaskanie po policzku, nagłe przywarcie do mężczyzny, połechtanie jego próżności – to repertuar prostych środków, którymi posługuje się ta, jak to określił Russell Cambell, syrena[240], wiodąca mężczyzn do zguby – w opowieści Grune'a bohater zostaje wplątany w morderstwo i o mało nie ginie w więzieniu, gdzie próbuje popełnić samobójstwo. W tym obrazie, w którym widoczne są niewątpliwe inspiracje ekspresjonizmem, zwłaszcza w pojawiających się w nim scenach halucynacji i wizji głównego bohatera, zawarte jest z jednej strony ostrzeżenie przed uleganiem łatwym pokusom – obraz kończy się powrotem do domu i talerzem zupy, postawionym na stole przez niezbyt urodziwą żonę w średnim wieku, który buchalter przyjmuje z prawdziwą radością. Jednocześnie zaś pokazuje pojawienie się nowego typu uwodzicielki, znacznie ciekawszej i bardziej realistycznie ukazanej niż koturnowa Doña Sol, choć także mogącej doprowadzić mężczyzn do zguby.

Russell Cambell twierdzi (i nie sposób się z nim nie zgodzić), iż „honor bycia pierwszą ekranową pełnokrwistą syreną powinien przypaść w udziale Louise Brooks jako Lulu w *Puszce Pandory*"[241]. Nie była to pierwsza ekranizacja dyptyku dramatycznego Franka Wedekinda składającego się ze sztuk *Der Erdgeist* (1895) i *Die Büchse der Pandora* (1904) – wcześniej pojawiły się węgierska *Lulu* (1917) i *Erdgeist* sfilmowany w Niemczech w roku 1923 przez Leopolda Jessnera z Astą Nielsen w roli głównej, ale dopiero ekranizacja Pubsta, według scenariusza Ladislausa Vajdy, połączyła te dwie sztuki, wprowadzając jednocześnie na ekrany jedną z ciekawszych postaci kobiecych końca lat dwudziestych. Lulu jest bowiem zespoleniem kilku przynajmniej wzorców kobiecości funkcjonujących w ówczesnym kinie. To postać wielowymiarowa – również dzięki świetnej interpretacji Brooks – jednocześnie „pełna seksapilu i wdzięku, obcięta krótko «na chłopczycę» dziewczyna epoki charlestona"[242], nowoczesna *flapperka*, ale równocześnie pełna wyzywającego erotyzmu syrena sprowadzająca nieszczęście na niemal wszystkich mężczyzn, a także na kobiety, którzy się z nią stykają. *Puszka Pandory* to podzielona na osiem aktów opowieść o sprzedajnej dziewczynie – co do wykonywanej przez nią profesji nie mamy wątpliwości od pierwszej sceny filmu, kiedy to przyjmuje klientów w swoim mieszkaniu – uwodzącej mężczyzn w sposób będący scaleniem powabu, wyzywającej seksualności, połączonej z dziewczęcym entuzjazmem i radością życia. Jej stałym kochankiem jest doktor Schön (Fritz Kortner) – szanowany starszy pan, który ma młodą narzeczoną i poważne

[240] Por.: R. Cambell, *op.cit.*, s. 63.
[241] R. Cambell, *op. cit.*, s. 65.
[242] T. Kłys, *op. cit.*, s. 428.

plany matrymonialne, jednak nie potrafi oprzeć się erotycznej mocy Lulu. Zresztą scena, w której głównej bohaterce udaje się uwieść Schöna, jest jedną z najlepszych w całym filmie, pokazuje bowiem zarówno kunszt aktorski Brooks, wielki seksapil odgrywanej przez nią postaci, jak i namiętność, jaką budzi w mężczyznach. Przygotowująca się do występu w *varietes* Lulu ubrana w wydekoltowaną sukienkę, odsłaniającą także niemal całkowicie plecy, zaczyna się dąsać, twierdząc, że nie wyjdzie na scenę. Doktor ma ją do tego namówić, idą więc do jednego z teatralnych magazynów, by porozmawiać. Schön jest najpierw dość brutalny, chwyta ją za ramiona i potrząsa, wtedy z nadąsanego dziecka Lulu przeobraża się w zrozpaczoną kobietę – rzuca się na stos poduszek i płacze, zaś kamera pokazuje jej obnażone plecy. Gdy mężczyznę zaczynają śmieszyć coraz bardziej udawane fochy, dziewczyna wpada w szał, zaczyna okładać go pięściami, a wtedy Schön przytula ją do siebie i zaczynają namiętnie się całować. W tym momencie w drzwiach staje narzeczona doktora, a Lulu obrzuca ją najpierw obojętnym, potem triumfującym spojrzeniem, by następnie radośnie wyjść z pokoju i udać się na scenę. W tej pięciominutowej scenie mamy do czynienia z połączeniem wszystkich najlepszych i najgorszych cech Lulu, która potrafi być jednocześnie słodka i wyrachowana, dziecinna i wyzywająca, zabawna i wredna. Dalsza część historii to nieustające pasmo nieszczęść. Schön żeni się z Lulu, choć wcześniej twierdził, jak się okazuje, proroczo, że ślub z tego typu dziewczyną to samobójstwo – ginie podczas przypadkowej szarpaniny w czasie nocy poślubnej. Skazana na pięć lat więzienia Lulu, którą podczas procesu prokurator nazwał współczesną Pandorą, ucieka jednak jeszcze z sali rozpraw, dzięki pomocy ojca, byłego kochanka i zakochanej w niej hrabiny Geschwitz (Alice Roberts), następnie zaś namawia na ucieczkę z kraju syna doktora – Alwę, także darzącego ją uczuciem. W rejteradzie towarzyszy im ojciec Lulu i Rodrigo – osiłek, który był także kiedyś klientem dziewczyny, a kolejne miejsca, w których przychodzi im żyć, są coraz podlejsze. Końcowe sceny filmu rozgrywają się w Londynie, gdzie uciekinierzy mieszkają na jakimś nieogrzewanym strychu, a Lulu ginie zabita przez seryjnego mordercę grasującego po angielskiej stolicy[243], gdy próbuje zarobić kilka pensów na świąteczny pudding, powracając do swego starego zawodu. Lecz nawet ta śmierć nie jest ukazana jako kara za grzeszny żywot i jej destrukcyjne czyny, ale raczej jako pewien paradoks losu, wydarzenie nieco absurdalne w swej przypadkowości – zresztą morderca

[243] W oryginale dramatycznym powstałym na przełomie wieków tym mordercą mógł być, jak można wyczytać w niektórych interpretacjach, tak twierdzi na przykład w przywoływanej już kilkakrotnie książce Russell Cambell, Kuba Rozpruwacz, w przeniesionym w czasie o trzydzieści lat filmie, jest to raczej mało prawdopodobne – wyglądający na mniej więcej czterdzieści lat morderca musiałby zaczynać swoją „karierę" mając mniej niż dziesięć lat.

jest przystojny i sprawia sympatyczne wrażenie, a zabija Lulu podczas namiętnego pocałunku pod jemiołą, gdy ufna i uśmiechnięta dziewczyna siedzi na jego kolanach – sam moment śmierci zaś został ukazany tylko za pomocą wizualnej synekdochy, na ekranie pojawia się jedynie opadająca bezwładnie ręka dziewczyny.

Lulu jest niewątpliwie uwodzicielką pełną seksualnego powabu, choć również w tym filmie nie znajdziemy scen „łóżkowych" i nagości, to jednak jej seksapil niejednokrotnie został przez Pubsta bardzo wyraźnie zaakcentowany. Nie jest jednak bezwzględnym wampem w stylu bohaterki granej przez Barę w *Był sobie głupiec* czy Doñi Sol – jest przerażona śmiercią swego nowo poślubionego męża, trudno ją sobie wyobrazić, śmiejącą się diabelsko nad trupem martwego kochanka. Nie jest również bezwzględną „poszukiwaczką złota", chcącą zyskownie wyjść za mąż i łasą na dobra materialne. Jak zauważa Cambell, w filmie „częściej możemy oglądać Lulu dającą niż biorącą pieniądze"[244], choć jednocześnie niewątpliwie lubi wygodne życie. To, co jest przyczyną jej atrakcyjności, a zarazem powodem sprowadzanych przez nią nieszczęść, to raczej jej uwielbienie wolności i chęć wymknięcia się drobnomieszczańskim schematom[245] – nie tylko woli przedstawić ojca jako swojego pierwszego „opiekuna" niż rodzica[246], ale także nie waha się zatańczyć na własnym ślubie z hrabiną Geschwitz w dość erotycznym uścisku, wolałaby także, jak twierdzi, pójść do więzienia niż zostać sprzedana egipskiemu bogaczowi, który chce ją zatrudnić w kairskim domu publicznym. Jest pociągającą tajemnicą, której nie potrafią rozwikłać ani inni bohaterowie filmu, ani widzowie go oglądający.

Co ciekawe, jak twierdzi Richard Koszarski, kariera filmowa Louise Brooks jest dość unikatowym przykładem na tle innych gwiazd niemego kina nie tylko dlatego, że swoje najlepsze filmy zrobiła nie w Hollywood, a w Niemczech, ale także dlatego, że tak naprawdę została odkryta przez historyków i krytyków filmowych wiele lat po zakończeniu przez nią pracy w przemyśle filmowym. Choć w latach 1925-1928, gdy pracowała dla wytwórni Paramount, jej filmy były

[244] R. Cambell, *op. cit.*, s. 67.

[245] W roli tej zapewne zawarła Brooks wiele z własnej biografii i podejścia do życia. Czyż Lulu nie mogłaby używać jako życiowego hasła, słynnego zdania Louise: „Chcę pić i się pieprzyć", z którego słynęła w Nowym Jorku? [Ann Douglas, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan In the 1920s*, New York 1995, s. 48.] Równie dobrze stosunek obu dziewcząt (tej ekranowej i tej prawdziwej) do pieniędzy i bogatych narzeczonych, mogłoby opisywać zdanie Brooks, która twierdziła, że „po prostu – nie byłam odpowiednio wyposażona, żeby ograbiać milionerów w praktyczny, dalekowzroczny sposób". [Barry Paris, *Louise Brooks*, New York 1989, s. 3.]

[246] Jej relacja z Schigolchem jest zresztą dość niejasna i tak naprawdę nie możemy mieć pewności, czy rzeczywiście był jej biologicznym ojcem czy tylko kimś, kto ją ukształtował i rzeczywiście był pierwszym „patronem".

przyjmowane przychylnie[247], to dopiero to, co w latach pięćdziesiątych „historyczka Lotte Eisner nazwała «cudem Louise Brooks» w latach osiemdziesiątych stało się «fenomenem Louise Brooks»”[248]. Aktorka, która była jedną z wielu gwiazd, a może raczej gwiazdek, kina tamtego okresu[249], stała się jedną z ikon kina niemego i to o niej dziś pamiętamy, zaś niewiele mówią nam nazwiska innych bohaterek popularnej wyobraźni z lat dwudziestych – któż dziś potrafiłby wymienić z pamięci filmy, w których występowały Norma Talmadge czy Dorothy Dalton, które były najlepiej opłacanymi aktorkami w roku 1923 (z tygodniową pensją wynoszącą odpowiednio – dziesięć i siedem i pół tysiąca dolarów)[250]?

Niewątpliwie jednak w kinie niemym, w którym aktorskie *emploi* było z reguły dość mocno ograniczone i znakomita większość odtwórców specjalizowała się w jednym typie ról, pojawiło się przynajmniej kilka gwiazd, które były popularne w latach dwudziestych, a i dziś pamięć o ich dokonaniach nadal jest żywa. Jedną z nich, wyspecjalizowaną w rolach uwodzicielek, jest niewątpliwie Pola Negri. Urodzona jako Apolonia Barbara Chałupiec rozpoczęła swoją karierę na deskach teatralnych, by w roku 1916 podpisać dwuletni kontrakt z wytwórnią Sfinks. W Polsce zrealizowała prawdopodobnie pięć filmów: *Niewolnicę zmysłów* (1914, reż. Jan Pawłowski), *Żonę* (1915, reż. Jan Pawłowski), *Studentów* (1917), *Bestię* (1917) i *Jego ostatni czyn* (1917), a we wszystkich tych obrazach „powtarzała na ogół ten sam typ: kobiety fatalnej, rujnującej szczęście zakochanych w niech mężczyzn”[251]. Podobny typ postaci odgrywała ona w filmach nakręconych przez nią w Niemczech. W swoim pierwszym obrazie w wyreżyserowanym przez Ernsta Lubitscha: *Carmen* (1919), gra ona rolę tytułową, a ten film to kolejna wersja opowieści o kobiecie uwodzącej mężczyzn i mężczyznach na tyle głupich, by dać się omotać. Carmen bez większych problemów zdobywa Navarrę, pułkownika czy matadora. Trochę tańca, dwa trzepnięcia powiekami, przytulenie i już przedstawiciele męskiej części populacji są w stanie mordować, rabować, zaprzepaścić całą swoją karierę, zrobić wszystko, czego zażąda piękna Carmesita. Ona

[247] Recenzent „Exhibitor's Trade Review” pisał: „Jest tylko jedna aktorka, która może kiedyś zastąpić Glorię Swanson w sercach fanów kina. I, naszym zdaniem, tą aktorką jest Louise Brooks. Jej rola w *A Social Celebrity* była rewelacyjna. Ta dziewczyna ma wdzięk, doświadczenie, wygląd, osobowość i MÓZG”. [„Exhibitor's Trade Reuiew”, 18 June 1926, s. 2, cytuję za R. Koszarski, *op. cit.*, s. 312.] A w wywiadzie, jaki pojawił się w roku 1926 w *Photoplay,* napisano o niej: „Jest bardzo manhattańska. Młodziutka. Rozkosznie uparta. Jej ciemne oczy i gładkie, czarne włosy są tak lśniące, jak chińska laka. Jej skóra jest biała jak kamelia. Jej nogi są liryczne”. [por.: Kenneth Tynan, *The Girl In the Black Helmet*, „The New Yorker”, 11.06.1979, s. 48.]

[248] R. Koszarki, *op. cit.*, s. 312.

[249] Jak wiele z nich swoją przygodę z rozrywką rozpoczynała na broadwayowskich scenach, występując między innymi w słynnej rewii Ziegfelda.

[250] Por.: *Ibidem,* s. 116.

[251] Tadeusz Lubelski, *Polska,* [w:] *Kino nieme…*, s. 870.

sama jest raczej przebojową, aktywną kobietą niż potulną zalotnicą. Robi, co chce, bierze, kogo chce, ale jest w ciągłym ruchu, w ciągłym działaniu. To ona pociąga za wszystkie sznurki i w pełni kontroluje sytuację i mężczyzn. Podobne postaci grała ona w innych filmach Lubitscha: w niezbyt udanym fresku z czasów Rewolucji Francuskiej *Madame Dubarry* (1919), w fantazji z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, jaką była *Sumarum* (1920), nakręcony przez reżysera na podstawie pantomimy Friedricha Freski i Viktora Holländera, w której niegdyś Lubitsch grał u Maksa Reinhardta[252], czy w *Górskiej kotce* (*Die Bergkatze*, 1921), w której Negri zagrała Rischkę - rezolutną przywódczynię bandy górskich bandytów. Po wyjeździe do Hollywood kontynuuje swoją błyskotliwą karierę i staje się prawdziwą pierwszoplanową gwiazdą światowego kina – czytelnicy „*Photoplay*", najbardziej chyba wpływowego amerykańskiego czasopisma filmowego lat dwudziestych, w ankiecie z 1924 roku umieścili ją na czwartym miejscu wśród najważniejszych aktorów, tuż za Mary Pickford, Douglasem Fairbanksem i Glorią Swanson – w dodatku jest jedyną gwiazdą niepochodzącą z Ameryki, jaka pojawia się w tym zestawieniu[253]. W Stanach wytwórnie zatrudniały ją przede wszystkim w rolach, w których była „słowiańską wersją Thedy Bary"[254] – tego typu postaci zagrała w *Cesarzowej* (*Forbiden Paradise*, 1924, reż. Ernst Lubitsch) – kreowała w nim postać wyraźnie wzorowaną na carycy Katarzynie – władczynię tajemniczego kraju, romansującą z młodym oficerem, a film ten „przyczynił się do budowy jej wizerunku jako symbolu seksu i wampirycznej kobiecości. *Image* ten potwierdziły kolejne obrazy aktorki, m. in. *Piętno krwi* (*East of Suez*, 1925) Raoula Walsha, *Skłamałam* (*The Crown of Lies*, 1926) Dimitra Buchowetzkiego, *Hotel Imperial* (1927) i *Spowiedź uczciwej kobiety* (*The Women on Trail*, 1927) Mauritza Stillera, *Podwójne życie* (*Three Sinners*, 1928) Rowlanda V. Lee oraz *Biała księżna*[255] Ludwiga Bergera"[256]. W większości tych filmów rzeczywiście zagrała podobne postaci i niezależnie od tego, czy była księżną czy służącą – jak w *Hotelu Imperial*, z reguły była kobietą doprowadzającą do upadku zakochanych w niej mężczyzn, ale przy tym postacią energiczną, pełną życia i „płciozewu" – tak bowiem termin „sex-appeal" proponował w latach trzydziestych tłumaczyć na polski Aleksander Janta-Połczyński[257].

[252] Por.: Rudolf Freund, *Z Hausvogtei-Platz do Hollywood (Wczesne lata Lubitscha)*, „Iluzjon" 1983, nr 4, s. 44.
[253] Por.: *The Box Office Test*, Film Daily Yearbook of Motion Pictures, 1925, s. 5.
[254] R. Koszarski, *op. cit.*, s. 298.
[255] Film ten nakręcony w 1928 roku, w oryginale zatytułowany był *The Woman from Moscow*.
[256] Ł. A. Plesnar, *op. cit.*, s. 650.
[257] Por.: Aleksander Janta-Połczyński, *W stolicy srebrnej magji*, Warszawa 1936, s. 165.

Nieco odmienny typ ekranowego wizerunku prezentowała inna aktorka „importowana" ze Starego Kontynentu, być może największa gwiazda kina drugiej połowy lat dwudziestych i początków lat trzydziestych, a i dziś uznawana za jedną z legend X Muzy – Greta Garbo. Choć swoją karierę zaczynała w kinie europejskim, prawdziwą sławę przyniosły jej role w amerykańskich filmach niemych. Wszystkie te obrazy były dramatami miłosnymi i „odtwarzała w nich postaci kobiet niezrozumianych, jakby wyobcowanych ze swego otoczenia, które dla zrealizowania miłosnych pragnień musiały pokonać bariery mieszczańskiej obyczajowości"[258].

Ta urodzona w 1905 roku jako Greta Lovisa Gustafson aktorka, swoją karierę zaczynała od filmów reklamowych. Pierwszym obrazem, w jakim wystąpiła, była pięciominutowa reklamówka nakręcona w 1921 roku dla domu odzieżowego Paula U. Bergstroma zatytułowana *Jak się nie ubierać*[259], drugim - film reklamujący produkty cukiernicze dla Stowarzyszenia Konsumentów Sztokholmu pod tytułem *Nasz chleb powszedni* (*Konsum Stockholm Promo*, 1921). „W obu tych filmach zauważył ją Erik Pettschler i zaproponował epizod w komedii *Luffar Patter* (1922)"[260]. W Szwecji zagrała jeszcze w jednym filmie – wyreżyserowanym przez Mauritza Stillera obrazie *Gdy grają zmysły* (*Gösta Berlings Saga*, 1924), by następnie wystąpić w niemieckim dziele zrealizowanym przez Georga Wilhelma Pabsta, zatytułowanym *Zatracona uliczka* (1925). Już w tych pierwszych filmach ujawniły się najważniejsze cechy jej aktorstwa, które amerykański krytyk John Marks skomentował, pisząc o jej występie w filmie Pabsta: „w tej pierwszej zawierającej elementy gwiazdorstwa roli ujawniła Garbo, w sposób modelowy, swój charakterystyczny typ aktorski. Wyglądała bardzo pięknie i grała z powściągliwością, która jak wszyscy wiemy, była czymś zadziwiającym w owym czasie. Siedemnastoletnia i ciemnowłosa wtedy dziewczyna […] zaprezentowała ten stały niezmienny styl aktorstwa – złudzenie boskości i fascynującą osobowość"[261], choć jak twierdzi Zbigniew Pitera pewna majestatyczność gry aktorki wynika z zastosowanej przez operatora tego filmu, Guido Seebera, prostego tricku, polegającego na kręceniu zdjęć z Garbo z nieco większą prędkością, co podczas projekcji nieco spowalniało jej ruchy[262].

---

[258] Joanna Piątek, *Greta Garbo – złudzenie boskości i fascynująca osobowość*, „Iluzjon" 1985, nr 1, s. 7.
[259] Taki tytuł podaje jej biografia pióra Barry'ego Parisa. W opracowanej przez Jerzego Semilskiego filmografii Garbo pojawia się tytuł *Pan i pani Sztokholm* (*Herr och Fru Stockholm*). [por.: Barry Paris, *Garbo. Abdykacja królowej*, przeł. Maciejka Mazan, Warszawa 2007, s. 559 oraz Jerzy Semilski, *Greta Garbo*, „Iluzjon" 1985, nr 1, s. 57.
[260] J. Piątek, *op. cit.*, s. 5.
[261] John Marks, *Garbo and Night Watchmen*, London 1971, s. 103.
[262] Por.: Zbigniew Pitera, *Greta Garbo: magia fotogeniczności i technika gry*, „Kino" 1979 nr 6, s. 63. Niektóre źródła podają, iż autorem tego pomysłu nie był Seeber, ale czuwający nad rozwojem kariery Garbo Stiller. Niezwykle efektowny wygląd aktorki to niewątpliwie zasługa specjalnie dla niej sprowadzonego specjalisty od oświetlenia - Curta Oertela, który „znalazł najbardziej odpowiednie dla Garbo ustawienie świateł". [B. Paris, *Garbo…*, s. 73.]

Po sukcesie *Zatraconej uliczki* szwedzka aktorka przyjęła propozycję MGM i wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych, a swoją hollywoodzką karierę zapoczątkowała występami w dwóch filmach nakręconych w roku 1926, będących adaptacjami niezwykle wówczas popularnej prozy Vincente Blasco Ibáneza: zagrała w *Słowiku hiszpańskim* (*The Torrent*, reż. Monta Bell) i w *Kusicielce* (*The Tempress*, reż Fred Niblo). W pierwszym z nich zagrała u boku Ricarda Corteza – „Valentina" MGM, w drugim partnerował jej Antonio Moreno – jednak debiutująca w amerykańskim kinie i słabo mówiąca wówczas po angielsku aktorka swoimi kreacjami przyćmiła obu latynoskich aktorów[263], uważanych wówczas za pierwszoplanowe gwiazdy, choć *Kusicielka* była jedynym niemym filmem Garbo, który przyniósł MGM straty.

Kolejny film był już jednak niezaprzeczalnym sukcesem, zarówno kasowym, jak i artystycznym – nakręcona tego samego roku *Symfonia zmysłów* (*Flesh and the Devil*, 1926, reż. Clarence Brown) nie tylko zapewniła wytwórni zysk w wysokości blisko pół miliona dolarów, ale także po raz pierwszy razem na ekranie pojawiły się w tym filmie dwie największe wówczas gwiazdy pracujące dla Metro-Goldwyn-Mayer – obok Garbo wystąpił w tym filmie będący wówczas u szczytu kariery John Gilbert, a płomienny romans, jaki połączył tę parę, długo ekscytował czytelników ówczesnej prasy brukowej. Z Gilbertem wystąpiła aktorka także w kolejnym swoim filmie, luźnej adaptacji powieści Lwa Tołstoja *Anna Karenina,* który przez producentów został zatytułowany bezczelnie prosto, gdyż nosił tytuł: *Love* (1927, reż. Edmund Goulding) – co ciekawe zgodnie z ówczesnym zwyczajem (podobnie postąpiono w przypadku *Kusicielki*) film ten miał dwa zakończenia – identyczne z literackim oryginałem i szczęśliwe, w którym Wroński po latach odnajduje Annę, dowiaduje się o śmierci Karenina i żyją razem, jak się możemy domyślać, długo i szczęśliwie[264]. Kolejne obrazy, w jakich pojawiła się Garbo, to filmy: *Boska kobieta* (*The Divine Women*, 1928, reż. Victor Sjöström)[265], *Żar miłości* (*The Mysterous Lady*, 1928, reż. Fred Niblo), *Władczyni miłości* (*A Woman of Affairs*, 1928, reż. Clarence Brown), *Dzika orchidea* (*Wild Orchids*, 1929, reż. Sidney Franklin), *Pokusa* (*The Single Standard*, 1929, reż. John S. Robertson), ostatnim niemym filmem aktorki był obraz z 1929 roku, zatytułowany

[263] Choć Cortez tylko pozował na Latynosa. Naprawdę bowiem nazywał się Jack Krantz i pochodził z Wiednia.
[264] MGM dała dystrybutorom prawo wyboru wersji. „Wschodnie i Zachodnie Wybrzeże opowiedziało się za powieściowym zakończeniem, pozostałe stany – za scenariuszem Marion", zawierającym *happy end*. [*Ibidem,* s. 124].
[265] Ten film zaginął i jest jedynym filmem Garbo, którego dziś nie znamy.

równie bezpretensjonalnie jak ekranizacja Tołstoja: *Pocałunek* (*The Kiss*, 1929, reż. Jacques Feyder)[266].

W niemal wszystkich tych filmach Greta Garbo grała bardzo podobną rolę – uwodzicielki, kobiety idącej za głosem serca, co często kończy się dla niej źle– w trzech filmach jej bohaterka ginie (dwukrotnie popełniając samobójstwo), raz kończy jako pijaczka-prostytutka na paryskiej ulicy (pesymistyczna wersja zakończenia *Kusicielki*) – lub dla mężczyzn, z którymi się związała. Pozornie Garbo wpisuje się swoimi filmami we wzorzec wampa – jej duchowy opiekun, jakim aż do swojej śmierci był Stiller, pisał rozżalony do Louisa Mayera: „Panna Garbo, pomimo odniesionego sukcesu, jest tu [w Hollywood, AL.] bardzo nieszczęśliwa, ponieważ zmusza się ją do grania ról wampów"[267], jednak nie jest to wampir podobny do tego, jaki odtwarzała Bara czy nawet Negri. Jeśli Brooks łączyła w swoich najważniejszych filmach wizerunek wampa z wzorcem *flapperki*, o tyle role Garbo zdają się być idealnym balansowaniem pomiędzy uwodzicielką a niewinną ofiarą, nie tyle mężczyzn, ile tragicznych zbiegów okoliczności i własnej urody, która często miała tak destrukcyjny wpływ na mężczyzn – była świetnym uosobieniem *bon motu*, który pada z ust Diany Mayo – bohaterki *Szejka,* która stwierdziła, w pewnym momencie, iż „kobieta musi płacić za piękno podarowane jej przez Boga".

W *Kusicielce* na przykład przez cały film kocha ona tylko jednego mężczyznę, Manuela Robledo (Cortez), którego poznaje podczas balu maskowego i uwodzi czy też ulega jego urokowi. W kilka chwil po pierwszej rozmowie całują się namiętnie, choć nie znają nawet swoich imion. W dalszej części filmu okazuje się jednak, że Elena jest żoną dobrego znajomego Robledo – markiza de Torre Bianca. Co więcej, jest nie tylko mężatką, ale także ma bogatego kochanka, któremu została „sprzedana" przez tonącego w długach męża. Ów kochanek – bankier Fontenoy – podczas wydanej przez siebie kolacji ogłasza, że jest bankrutem, a przyczyną jego upadku jest piękna Elena, po czym popełnia samobójstwo na oczach wszystkich gości.

Robledo ucieka od Eleny, którą uważa za złą i rozpustną. Ta jednak przyjeżdża wraz z mężem do Argentyny, czym wprowadza sporo zamieszania. Nadal, jak zapewnia, kocha inżyniera – podkreślane jest to nie tylko napisami, streszczającymi jej słowa, ale także pracą kamery, która pokazuje nam kilkakrotnie zbliżenie twarzy Garbo, która na przykład przykładając szklankę do ust, nie odrywa wzroku spod wpółprzymkniętych powiek od swojego ukochanego. Jednak paryskie

[266] Warto wspomnieć, że zdjęcia do znakomitej większości z tych filmów robił William Daniels – ulubiony operator Garbo.
[267] *List Mauritza Stillera do Louisa B. Mayera (18 grudnia 1926)*, cytuję za: B. Paris, *Garbo…*, s. 138.

maniery Eleny, zwłaszcza na argentyńskiej prowincji – inżynier buduje tam tamę – powodują, że przyjaciele Robledy kompletnie tracą dla niej głowy: Canterac (Lionel Barrymore), podczas ogłoszonej specjalnie dla paryżanki fiesty, zabija swojego przyjaciela Timoteo, Manos Duros – miejscowy rzezimieszek, najpierw całuje ją znienacka, co prowokuje Robledo do wyzwania go na pojedynek w tradycyjnym argentyńskim stylu, czyli na baty, z którego bandyta wychodzi pokonany, ale w akcie zemsty próbuje zastrzelić inżyniera, przypadkowo pozbawiając życia markiza. Później także, jak informuje ją o tym w liście przybitym sztyletem do jej drzwi, Duros wysadza budowaną przez Robledę tamę. Rozwścieczony inżynier zamierza zabić Elenę, jednak nie jest w stanie tego zrobić i zamiast ją udusić, ostatecznie ją całuje i wyznaje jej miłość. Kobieta zdaje sobie sprawę z nieszczęść, których była sprawczynią, i nazajutrz wyjeżdża. Sześć lat później Robleda odwiedza Paryż z narzeczoną i spotyka tam Elenę, która wygląda tragicznie, w starym płaszczu i brzydkim berecie. Rozmawiają przez chwilę w kawiarni, ale kobieta udaje, że nie poznaje dawnego kochanka, i prosi go tylko, żeby kupił jej kolejnego drinka. W ostatniej scenie upojona alkoholem Elena oddaje pierścień otrzymany niegdyś od Robledo żebrakowi, którego w pijackim amoku bierze za Chrystusa, ze słowami: „Ty też zginąłeś dla miłości". Ta w kilku momentach nieco absurdalna i wątpliwa psychologicznie fabuła pokazuje typ bohaterki, w jaki najczęściej wcielała się Garbo – jest ona kusicielką, ale nieświadomą do końca swojego uroku. Od samego początku filmu aż do jego finału bohaterka zakochana jest w jednym mężczyźnie, zaś wszyscy inni przedstawiciele męskiego rodu sami roili sobie uczucia i robili nadzieje, których im przecież nie dawała. W gruncie rzeczy Elena była nieszczęśliwą kobietą, której uroda i erotyczny powab, jaki (często nieświadomie) rozsiewała, sprowadzał kłopoty na nią i mężczyzn znajdujących się w pobliżu.

To erotyczne napięcie wytworzone jest również przez specyficzny sposób filmowania aktorki, pojawiający się w tym filmie. Niezwykle często stosowane są w tym obrazie zbliżenia twarzy Garbo – w tych momentach mamy chyba bowiem do czynienia bardziej z portretami aktorki-gwiazdy niż przedstawieniami granej przez nią postaci i to balansowanie pomiędzy przekazem diegetycznym i pozadiegetycznym jest tu chyba wyraźnie widoczne. W ujęciach tych widzimy zamglone spojrzenie spod przymkniętych powiek, delikatnie rozchylone usta, wzrok skierowany wprost w kamerę – zwłaszcza ten ostatni zabieg stylistyczny każe w tym typie ujęć widzieć obrazy o charakterze wykraczającym poza ramy diegezy.

Podobny sposób prezentacji aktorki pojawia się w jednym z jej kolejnych filmów – w pochodzącej z 1927 roku *Symfonii zmysłów*. W obrazie tym wielokrotnie możemy oglądać zbliżenie twarzy Garbo, rozświetlanej różnego typu światłem. W scenie, gdy uwodzi ona Leo von Hardena (John Gilbert) - młodego oficera, którego spotyka najpierw na dworcowym peronie (on zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia), a z którym potem tańczy na balu – jej oblicze rozświetla zapałka, służąca młodzieńcowi do odpalenia papierosa (następnie pojawia się scena namiętnego pocałunku, choć Leo nie zna nawet imienia nieznajomej)[268]. Gdy po tragicznym pojedynku, w którym ginie jej mąż, a kochanek, by uniknąć skandalu, musi wyjechać z kraju na kilka lat, przychodzi do niej Ulrich von Eltza (Lars Hanson), przyjaciel von Hardena, którego ten prosił o opiekę nad wdową. W pięknie sfotografowanej scenie Felicitas/Garbo stoi w oknie, zaś na jej twarzy odbijają się refleksy deszczu padającego na szybę. Gdy po powrocie Leo znów zaczyna się z nim spotykać, pomimo tego, że jest teraz żoną von Eltza, ich spotkanie również ma miejsce w pomieszczeniu, w którym oblicze Felicitas rozświetlone jest przez ogień buzujący w kominku. Kiedy jej kochanek przychodzi do niej w noc, gdy mieli razem uciec, znów stoi w oknie, a na jej fizis odbija się księżyc. „Operator Grety Garbo William Daniels wspominał, że przed zdjęciami pokrywano oblicze aktorki bardzo jasnym pudrem; ta biel znakomicie odbijała światło, sprawiała wrażenie przezroczystości, a twarz Grety czyniła mało cielesną, jakby «nie z tego świata»"[269].

Jednak postać Felicitas nie została przez Clarenca Browna, reżysera *Symfonii zmysłów*, potraktowana jednoznacznie. Z jednej strony Garbo znów jest uwodzicielką, której nieziemska uroda powoduje natychmiastowe zauroczenie wszystkich mężczyzn znajdujących się w jej pobliżu, zaś w wielu scenach zdaje się ona kobietą wyrachowaną i wykorzystującą swoją siłę przyciągania. Joanna Piątek twierdzi, iż „Felicitas w *Symfonii zmysłów* miała być uosobieniem zła, tymczasem aktorka stworzyła kobietę nie tyle demoniczną, ile infantylną, nierozumiejącą zupełnie uczuć otaczających ją ludzi"[270]. Z drugiej strony w filmie tym pojawia się kilka scen, świadczących o tym, że jednak nie była ona jedynie zepsutą rozpustnicą ani nieczułą na emocje innych naiwną dziewczyną, ale także ofiarą własnych uczuć. Podczas kazania głoszonego przez domyślającego

[268] Jak wspomina reżyser tego filmu Clarence Brown, podczas kręcenia tej sceny rozpoczął się prawdziwy romans Garbo i Gilberta. „W życiu nie widziałem czegoś takiego. O takich sprawach pisała Elinor Glyn. Kiedy zaczęli grać tę pierwszą scenę miłosną […] zapomnieli o całym świecie. Była tylko ich rozbuchana intymność. Wydawało się, że okrzyk «Cięcie!» będzie natręctwem. Pokazałem na migi ludziom z ekipy, żeby się oddalili i nie przeszkadzali. To było krępujące". [Leatrice Gilbert Fountain, John R. Maxim, *Dark Star*, New York 1985, s. 125.]
[269] J.Piątek, *op. cit.*, s. 7.
[270] J. Piątek, *op. cit.*, s. 8.

się prawdy pastora, najpierw poprawia ona makijaż, gdy jednak zdaje sobie sprawę, do kogo przeznaczone są słowa księdza przywołującego historię o Dawidzie i Bethsebie – mdleje. Zdaje się także, że jej miłość do Leo jest uczuciem prawdziwym i głębokim, zaś ślub z Ulrichem to tylko pewna handlowa transakcja zapewniająca jej poziom życia, do jakiego przywykła, a którego byłaby pozbawiona po śmierci męża i wyjeździe kochanka. Również jej tragiczna śmierć w finale, kiedy topi się, gdy załamuje się pod jej ciężarem zbyt cienki lód, gdy próbuje dostać się na wyspę, na której dawni przyjaciele umówili się na pojedynek, zdaje się przede wszystkim nieco pozadiegetyczną karą wymierzoną występnej postaci[271]. Felicitas jest urodziwą kusicielką, ale równocześnie kobietą podążającą za uczuciem, które doprowadza ją w końcu do śmierci. Jak pisał ówczesny recenzent, Garbo „jest krucha fizycznie i mimo całej niegodziwości postaci, którą gra, roztacza eteryczną, subtelną aurę, której żaden mężczyzna się nie oprze. Jest nieskończenie bardziej szlachetna i uduchowiona, zwłaszcza że nie działa z wyrachowaniem"[272].

Podobnie jak czyniła to Felicitas, bohaterki grane przez Garbo zdradzały swoich mężów także w kolejnych filmach – w *Annie Kareninie,* w *Dzikiej orchidei, Pokusie* czy *Pocałunku*, choć zazwyczaj trudno się zdobyć na jednoznaczne potępienie tych postaci, bowiem w znakomitej większości przypadków małżonkowie są przedstawieni jako nieciekawi, dużo starsi, gburowaci i lekceważący kobiety brutale. Taki jest Karenin w interpretacji Brandona Hursta – nudny i zajęty swoimi sprawami – gdy Anna prosi go, by wyjechali, stwierdza, że nie ma na to czasu, a w romansie jego żony z Wrońskim najbardziej zdaje mu się doskwierać nie fizyczna zdrada, lecz towarzyszące jej towarzyskie konsekwencje. Mści się również w dość specyficzny sposób, próbując zniszczyć karierę i reputację Wrońskiego i nie dopuszczając Anny do widywania się z synem. Wyraźnie nie o zranione uczucia chodzi w jego przypadku, a o najważniejszy dla Karenina konwenans i publiczne konsekwencje upublicznienia romansu jego żony. Podobnie nieciekawi są mężowie głównych bohaterek w kolejnych filmach z Garbo – widz nie czuje specjalnego dyskomfortu z powodu zdrad, których dopuszczają się bohaterki, szczególnie że zarówno w *Dzikiej Orchidei*[273], jak i w *Pokusie* w końcu rezygnują one z miłości i egzotycznych kochanków,

[271] „To wystarczyło, żeby zadowolić cenzorów, ale właściciele kin narzekali na zbyt przygnębiający finał tej historii. […] grzeszna Garbo zostaje przykładnie ukarana, dotychczasowi rywale bratają się w nieszczęściu, Gilbert i Barbara Kent (dobra Dziewczyna z pierwszej części filmu) znowu są razem.
«Musiałem to nakręcić i to mnie dobiło» - powiedział Brown". [B. Paris, *Garbo*…, s. 112.]
[272] „National Board of Review Magazine", tom II, nr 2 (luty 1927), s. 11-13, cytuję za: B. Paris, *Garbo…*, s. 112.
[273] Gdy w tym filmie Lillie Sterling (Garbo) przebiera się w balijski kostium, by uwieść męża, ten rzuca jedynie pogardliwe spojrzenie i mówi: „Wyglądasz głupio, skarbie. Zdejmij te szmaty i kładź się spać".

powracając do swoich prawowitych małżonków, bowiem jak głosi napis otwierający ten ostatni film: „mężczyźni zawsze robią to, co chcą, a kobiety zawsze robią to, co chcą mężczyźni". Sympatia widzów jest też po stronie Ireny Guarry, bohaterki *Pocałunku*, nie zaś jej zazdrosnego i nieokrzesanego małżonka, którego, jak wiemy od początku filmu, nie kocha, a jednak nie chce opuścić. Narracja w tym obrazie, wyreżyserowanym przez belgijskiego filmowca Jacquesa Feydera, jest zresztą poprowadzona tak sprawnie, że dopiero finał rozstrzyga ostatecznie, co stało się podczas szarpaniny z udziałem małżonków i młodego przyjaciela rodziny Pierre'a (Lew Ayers), którego niewinny pocałunek zazdrosny Guarry wziął za świadectwo romansu łączącego młodzieńca z Irene. A gdy widzowie poznają prawdę, nie mają już czasu, by zmienić swoje sympatie, i nadal sprzyjają kobiecie, którą z zarzutów oczyszcza jej były kochanek, w którego ramionach tonie w ostatniej scenie filmu, choć „w tym dziwnym zakończeniu sprzed czasów kodeksu Haysa okazuje się, że zbrodnia popłaca"[274].

Zupełnie inny typ zakończenia pojawił się we *Władczyni miłości*, w którym główna bohaterka woli popełnić samobójstwo niż zniszczyć małżeństwo kochanego przez siebie od lat mężczyzny. Ta historia oparta na powieści Michaela Arlena *Zielony kapelusz*, choć pomijająca sporą część kontrowersyjnych wątków – na przykład powód samobójstwa męża Diany Merrick, którym w książce był syfilis, w wersji kinowej zamieniony został na problemy z prawem i złodziejski fach, jakim parał się David (Johnny Mack Brown) – to ciekawy przykład nie tylko zawikłanej historii miłosnej, ale też świetna egzemplifikacja zmian, jakie zaszły w paradygmacie zawierania związków intymnych w latach dwudziestych i balansowania pomiędzy różnymi wzorcami kulturowymi. To oscylowanie pomiędzy różnymi modelami można by zauważyć zarówno w większości filmów niemych z Gretą Garbo, jak i śledząc drobne różnice pomiędzy nimi. Część z nich przynosi, przynajmniej w finale, zwycięstwo zasad konserwatywnych, część – podwójne zakończenia części filmów jeszcze lepiej obrazują to rozczepienie – liberalnych wartości, które zdają się odgrywać coraz większą rolę. Być może fenomen Garbo, która to rozdwojenie pokazuje lepiej niż jakakolwiek inna gwiazda tamtych czasów, najciekawiej, w dość dosadnych jak zwykle słowach, określiła w swoich wspomnieniach Louise Brooks, pisząc, iż w czasach – a miało to miejsce po roku 1925, gdy w Stanach Zjednoczonych nieco zelżały przepisy cenzuralne krępujące filmowców, a publiczność zaakceptowała nowy typ bohatera – akceptacja ta polegała „na przypuszczeniu, że wszystkie kobiety to dziwki. Nagle producenci dostrzegli, że nie

[274] B. Paris, *Garbo…*, s. 153.

mają heroiny na tyle młodej, pięknej i obdarzonej osobowością, by wolna miłość zyskała zrozumienie”[275]. A szwedzka aktorka potrafiła w sposób idealny połączyć w sobie urok uwodzicielki, z kruchością kobiety, mającej dość odwagi, by oddać się uczuciu, które przełamuje konwenanse i zasady moralne mieszczańskiego społeczeństwa. „Nie była to dziewica, wamp, podlotek, lecz całkowicie nowy typ kobiety”[276]. Świetnie jest to widoczne właśnie we *Władczyni miłości*. Ta historia bogatej dziewczyny, kochającej z wzajemnością chłopaka, którego zna od dzieciństwa (w roli Neville’a wystąpił John Gilbert), ale niemogąca wyjść za niego z powodu sprzeciwu jego despotycznego ojca – choć ślub byłby raczej jedynie dopełnieniem ich romansu, bowiem, że dochodzi między nimi do „cichych aktów Wenery”, świadczy wiele dość wyraźnie zarysowanych w filmie aluzji – początkowo rozwija się jak klasyczny melodramat. Zmęczona czekaniem na ukochanego, który wyjechał do Egiptu zdobyć pieniądze pozwalające mu na uzyskanie finansowej niezależności, wychodzi w końcu za mąż za drugiego przyjaciela z dzieciństwa, szanowanego przez nią, lecz niekochanego. Pewnym odejściem od melodramatycznego schematu jest fakt, że w noc poślubną jej małżonek popełnia samobójstwo, wyskakując przez okno. Gdy po siedmiu latach Diana wraca do Londynu, dochodzi do dość przypadkowego spotkania z Nevillem, które kończy się wspólnie spędzoną nocą. Scena uwodzenia złożona jest z finezyjnych niedomówień: kobieta bawi się nieco za dużym pierścionkiem noszonym na jednym z palców, twierdząc, że „mówiono jej, że jest jak ten pierścień – gotowa, by upaść”, gdy później wyznaje, że nigdy nikomu innemu poza nim nie wyznała miłości i kochankowie wpijają się w siebie w namiętnym pocałunku, na ekranie widzimy wizualną synekdochę w postaci zbliżenia ukazującego dłoń, z której zsuwa się pierścionek. Jednak wspólnie spędzona noc niczego nie zmienia – Diana ucieka, a Neville żeni się z Constance, z którą był zaręczony. Dziewięć miesięcy później dostaje alarmujący list od lekarza-przyjaciela rodziny, w którym ten informuje go, iż Diana jest poważnie chora[277]. Kolejne spotkania następuje w klinice, gdzie przebywa cierpiąca, prawdopodobnie na załamanie nerwowe, kobieta. Początkowo nie poznaje byłego kochanka, ale później wybiega na korytarz i rzuca mu się na szyję – w tym momencie przychodzi jednak otrzeźwienie, widzi ona Constance, która przyjechała razem z Nevillem i w ostatniej chwili – co znów jest pokazane w zbliżeniu, poprawia pierścień spadający jej z palca. Przeprasza wszystkich

[275] Louise Brooks, *Lulu in Hollywood*, New York 1982, s. 113.
[276] B. Paris, *Garbo…*, s. 111.
[277] Niektórzy interpretatorzy widzą celowość takiego określenia upływu czasu, dopatrując się w problemach zdrowotnych Diany związków z, być może, dokonaną przez nią aborcją.

za swoje zachowanie i znika w szpitalnym pokoju. Gdy po jakimś czasie Diana znów wraca do Anglii, następuje kolejne zetknięcie się kochanków, ale teraz mężczyzna zna już całą prawdę o przyczynach śmierci Davida. Wyznaje Dianie miłość i obiecuje rzucić całe swoje dotychczasowe życie, by być z nią, niezależnie od sprzeciwu ojca i żony, której i tak nie potrafi już kochać. Ostateczne rozwiązanie historii następuje podczas spotkania bohaterki z ojcem jej ukochanego. Rzuca mu ona prosto w twarz zarzut, że przez to, co on nazywa honorem, unieszczęśliwił wszystkich – to właśnie do poczucia jej honoru odwoływał się ojciec, gdy przed laty, prosił ją, by pozwoliła Neville'owi wyjechać do Egiptu. Gdy w dyskusję wmieszał się syn i wyjaśnił ojcu przyczyny samobójstwa Davida, ten jest zmieszany i przeprasza Dianę, mówiąc, że jest dobrą kobietą, a ta odpowiada, że dobra jest Constance, wybiega z domu, wsiada do samochodu i roztrzaskuje się na jednym z przydrożnych drzew.

Diana wydaje się postacią idealną, by oddać dwoistość opisaną w przywołanym powyżej cytacie z Brooks. Jest jednocześnie rozwiązła – nie kryje swoich erotycznych przygód, uwodzi mężczyznę, którego kocha, mimo iż wie, że ten żeni się za trzy dni, a jednocześnie szlachetna – dla szczęścia ukochanego jest w stanie poświęcić nawet swoje życie. Jak skomentowała tę postać przyjaciółka Garbo, Mercedes de Acosta: „Bohaterka jest nieokiełznana, ale zawsze szlachetna. Szlachetność i ryzyko to w pewnym sensie kluczowe słowa lat dwudziestych. Można było wszystko, jeśli żyło się szlachetnie i ryzykownie"[278].

W dodatku dramat kochanków zarysowany we *Władczyni miłości* polega w głównej mierze na rozdźwięku między dwoma paradygmatami – konserwatywnym, wedle którego małżeństwo, jak chce tego ojciec Neville'a, powinno być zawierane pomiędzy równymi sobie ekonomicznie partnerami, za zgodą i z błogosławieństwem rodziców, którzy powinni mieć na niedecydujący wpływ, a modelem romantycznym, wedle którego różnice stanowe czy majątkowe są drugorzędne wobec uczuć, jakimi powinni kierować się małżonkowie.

O ile Hollywood w drugiej dekadzie zaczęło podkopywać ideał zależności kobiety od jej ojca, to w końcówce lat dwudziestych zaczęło coraz wyraźniej artykułować także możliwość jej erotycznej emancypacji i uniezależnienia się także od monogamicznego partnera. Choć w większości filmów z tego okresu zakończenie przywraca jeszcze najczęściej patriarchalny porządek – kobieta wraca do męża lub ginie, ukarana często w sposób niewynikający z diegezy, zakończenia takie jak to, z którym mieliśmy do czynienia w *Pocałunku*, są jednak rzadkością, to

[278] Mercedes de Acosta, *Here Lies the Heart,* New York 1960, s. 128.

jednak coraz częściej hollywoodzcy producenci zdają się zgadzać z maksymą Oscara Wilde'a, twierdzącego, że „jarzmo małżeńskie jest bardzo ciężkie. Żeby je udźwignąć, potrzeba dwojga, a czasem trojga", stąd w filmach z tamtego okresu całe mnóstwo opowieści o niewierności i to coraz częściej niewierności kobiecej. O ile w Griffitowskich melodramatach czy klasycznych opowieściach o wampie to mąż opuszczał rodzinę dla nowopoznanej damy, o tyle filmy z Garbo dowodzą, iż w końcu lat dwudziestych mogła się tego dopuścić także kobieta.

Zapewne spowodowane jest to zmianami społecznymi, jakie zaszły w tamtym okresie, ale także niewątpliwie przemyślaną strategią studiów filmowych, które musiały dostosowywać się do zmieniających się warunków, a w latach dwudziestych można było zaobserwować jeden niezwykle istotny, również dla sposobu realizacji i konstruowania filmowych fabuł, proces, jakim była postępująca feminizacja kinowej widowni. O ile, jak już pisałem, w samych początkach kino, zwłaszcza amerykańskie, zdradzało wyraźnie męską inklinację, to w omawianym okresie nastąpiło widoczne odwrócenie tego trendu. Jak twierdzi Gaylyn Studlar, powołująca się na dane z ówczesnej prasy, w 1924 roku kobiety stanowiły siedemdziesiąt pięć procent kinowej publiczności, w roku 1927 – aż osiemdziesiąt trzy procent widzów[279]. A że były to z raczej kobiety młode, lepiej wykształcone, raczej mieszkające w wielkich miastach niż na prowincji, przekaz kinowy musiał być dostosowany do ich potrzeb i odbiorczych oczekiwań – nieubłagane prawa rynku wymogły w tym czasie pewną liberalizację filmowych opowieści. A opowieści o dwuznacznych moralnie uwodzicielkach czule jednak kochających swoich wybranków, w jakich specjalizowała się Greta Garbo, wyraźnie przypadały do gustu ówczesnej widowni. Jej filmy nieme przyniosły MGM w sumie czysty zysk wynoszący, po odliczeniu kosztów produkcji, dystrybucji i reklamy, ponad trzy miliony sześćset tysięcy dolarów[280].

Przedstawione powyżej modele kobiecości odwołują się do klasycznego, funkcjonującego od wieków dualistycznego myślenia, dzielącego kobiety na dziewice (niewinne ofiary) i ladacznice (kobiety upadłe, wampy, uwodzicielki), ale widzieć w nim można także echa poglądów na temat kobiecej seksualności obowiązujących, zanim nastały czasy wiktoriańskiego idealizowania niewiasty i pozbawiania jej prawa do odczuwania seksualnego pociągu. Warto bowiem pamiętać, że przez długie wieki obowiązywał zupełnie inny dyskurs mówienia o rolach poszczególnych płci

[279] Gaylyn Studlar, *The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in 1920s,* [w:] *Silent Film* ..., s. 263.
[280] Obliczeń dokonałem na podstawie danych zawartych w książce B. Paris, *Garbo…*, s. 559-563. Jeśli uwzględnimy inflację, dzisiaj byłaby to suma wynosząca blisko 800 milionów dolarów.

w kontekście ich potrzeb erotycznych. Wszak już starożytni wyrażali przekonanie o niezaspokojonym apetycie seksualnym kobiet. W mitologicznym przekazie o Terezjaszu, zmuszonym, by rozstrzygnąć spór pomiędzy Herą a Zeusem, dotyczący tego, która płeć doświadcza większej rozkoszy podczas stosunku, przez siedem lat żył przemieniony w kobietę, a potem odpowiedział, że:

„Gdyby przyjemność składała się na części dziesięć

Część jedną otrzymałby mężczyzna, a kobieta dziewięć”[281].

Podobne przekonanie znajdziemy również w źródłach renesansowych, na przykład w noweli Boccaccia *Wilk w owczarni*, w której to Masetto z Lamporecchio utrudzony „pracą” w pewnym klasztorze, mówi do matki przełożonej: „- Słyszałem wprawdzie wielebna matko, że jeden kogut na dziesięć kur wystarczy, ale i to wiem, że dziesięciu mężów zaledwie jedną białogłowę ukontentować może”[282]. A przekonanie o nienasyconej żądzy kobiet wyrażały nawet podręczniki medycyny. W średniowiecznym rękopisie *Trotula* w rozdziale *Leczenie kobiet* czytamy: „Jeżeli kobieta nadmiernie pragnie współżycia, do którego nie dochodzi, jeśli nie zaspokaja swej żądzy, naraża się na poważne cierpienie”[283].

E. Dziewczyna-podlotek

W tym dualistycznym modelu po pierwszej wojnie światowej dokonała się dość istotna innowacja. Jak pisze James Petersen: „Zmiany w rytuale zalotów, które rozpoczęły się na przełomie wieków, dobiegły prawie końca, a były radykalne. Miejsce młodzieńca ubiegającego się o rękę dobrze ułożonej i cnotliwej panny zajął chłopak chodzący ze swoją dziewczyną”, a „Ameryka miała powody, żeby martwić się o nowy, nieznany wcześniej gatunek ludzki, a mianowicie o nastolatki”[284]. W tym momencie pojawiła się bowiem rzeczywiście nowa kategoria socjologiczno-kulturowa, wcześniej w zasadzie niewystępująca się w dyskursie społecznym. Choć wiek dziewiętnasty doprowadził do emancypacji pojęcia dzieciństwa, które stało się osobną kategorią, a dzieci przestały być postrzegane, jak działo się przez wieki, jako miniaturowi dorośli – wystarczy spojrzeć na dziecięce stroje sprzed dziewiętnastego stulecia, będące dokładną kopią

[281] C. Blackledge, *op. cit.* , s. 325.
[282] Giovanni Boccaccio, *Dekameron, Dzień trzeci, opowieść pierwsza Wilk w owczarni*, przeł. Edward Boyé, 1980, s. 130.
[283] C. Blackledge, *op. cit.,* s. 312.
[284] J. Petersem, *op. cit.*, s. 86 i 139.

ubrań dorosłych – to dopiero w dwudziestym wieku zaczęła coraz wyraźniej wyodrębniać się grupa nastolatków – osób zawieszonych pomiędzy dorosłością a dzieciństwem, nieprzynależących w pełni do żadnego z tych światów. Obok kobiety pojawił się więc podlotek i dziewczyna, które wyłączone były z dualistycznego podziału stosowanego wobec postaci dorosłych, bowiem tworzyły zupełnie inną kategorię pojęciową.

Ten przełom w kinematografii amerykańskiej zaznaczył się najwyraźniej w okresie tuż powojennym. W tym czasie pojawiło się kilka aktorek wyspecjalizowanych w rolach podlotków – niedorosłych dziewcząt, których słodkie buzie i łobuzerskie maniery oczarowały ówczesną publiczność. Niewątpliwie najsłynniejszą z nich była Mary Pickford – jedna z największych gwiazd kina niemego – w 1914 zajęła trzecie miejsce w rankingu popularności (przegrywając z Earle Williams i Clarą Kimbal Young), wygrała zaś plebiscyty na ulubioną aktorkę amerykańskich widzów w roku 1918 i 1924[285], a sympatię publiczności zdobyła grywając niemal wyłącznie (na dobre zerwała z tym wizerunkiem dopiero w kinie dźwiękowym, jej rola w filmie *Kokietka* [*Coquette*, 1929, reż. Sam Taylor] została nagrodzona Oscarem) dzieci i podlotki. Co ciekawe, jej aktorskie *emploi* było tak utrwalone, że dziś kojarzymy Pickford niemal wyłącznie z tego typu rolami[286], choć urodzona w roku 1892, w roku 1917, gdy zagrała w swoich najsłynniejszych filmach: *The Poor Little Rich Girl* (reż. Maurice Tourneur), *Mała Księżniczka* (*The Little Princess,* reż. Marshall Neilan) czy *Rebeka ze Słonecznego Potoku* (*Rebecca of Sunnybrook Farm*, reż. Marshall Neilan) miała 25 lat, czyli tyle, ile Greta Garbo kręcąca swój ostatni niemy film, a przecież w rolach dzieci i podlotków występowała Pickford jeszcze w połowie lat dwudziestych.

Mary Pickford urodziła się jako Gladys Marie Smith w kanadyjskim Toronto, swoją karierę sceniczną rozpoczęła już w wieku sześciu lat, a w pierwszym jednorolkowym filmie wyprodukowanym przez Biograph wystąpiła mając lat siedemnaście – był to wyreżyserowany przez Griffitha obraz zatytułowany *The Heart of an Outlaw* (1909). Nazywana „Ulubienicą Ameryki", „Ulubienicą Świata", „Królową kina"[287], „najpopularniejszą aktorką na świecie"[288], „boską laleczką" („*doll divine*") – zawładnęła sercami widzów, wcielając się w role słodkich

[285] Por. R. Koszarski, *op. cit.,* s. 259, 261 i 262.
[286] Choć jest to oczywiście pewne uproszczenie oparte na najbardziej rozpowszechnionym wizerunku Pickford, jak również na jej najpopularniejszych filmach. Wystąpiła ona bowiem w 250 obrazach, w których nie zawsze odgrywała rolę „słodkich podlotków". W swoim dorobku miała ona na przykład rolę Cho-Cho-San w ekranizacji *Madame Butterfly* (1915, reż. Sidney Olcott).
[287] Vachel Lindsey, *Queen of My People*, „New Republic" 17 lipca 1917, 280-281.
[288] Edwin Carty Ranck, *Mary Pickford – whose Real Name is Gladys Smith*, „American Magazine" maj 1918, s. 35.

dziewcząt i wciąż balansując pomiędzy wizerunkiem dziecka a kobiety, nie mieszcząc się w pełni w żadnej z tych kategorii. Choć największą popularność przyniosły jej role w ekranizacjach wiktoriańskich jeszcze z ducha powieści dla dziewcząt, takich jak *Pollyanna* Eleanor H. Porter, zaadaptowanej na potrzeby filmu w roku 1920 (reż. Paul Powell) czy *Rebeka ze Słonecznego Potoku* Kate Douglas Wiggin, to jednak trudno uznać odgrywane przez nią bohaterki za wcielenie tradycyjnych cnót. Być może są one niewinne i erotycznie nieskalane, ale z pewnością nie można nazwać ich ofiarami, bowiem ich żywiołowość, pomysłowość i swoiste nieokrzesanie sprawiają, że postaci te nie przystają do wzorca, w który wpisywała się swoimi rolami choćby Lillian Gish. W *Rebece…*, w której stworzyła chyba najbardziej charakterystyczną dla swojego *emploi* rolę, gra ona nastoletnią dziewczynę adoptowaną przez apodyktyczne ciotki, które chcą wychować ją na dobrze ułożoną młodą damę, jednak Rebeka woli łazić po drzewach z córką kowala, rozrabia w szkole, robi różne psikusy srogim nauczycielom, organizuje nawet cyrkowe pokazy w szopie, za co zostaje srogo ukarana przez opiekunki. Gdy wszystkie sposoby zawodzą, ciotki wysyłają dziewczynę do szkoły z internatem, a gdy wraca stamtąd po trzech latach jako siedemnastoletnia panienka, oświadcza się jej Adam Ladd (Eugene O'Brien), który podkochiwał się – pomimo że był sporo od niej starszy – już w zwariowanym podlotku, jakim była przed wyjazdem. W kończącej film sekwencji, choć Rebeka przyjmuje oświadczyny, to jednak wymyka się z ramion ukochanego i nie daje się pocałować.

Z jednej strony można więc w niej widzieć wcielenie „niewinnej istoty", o której recenzentka „Chicago Journal" pisała z pewnym zachwytem: „Pokazuje ona cały niepowtarzalny manieryzm, który stał się jej znakiem rozpoznawczym… Wystrojona, w pięknym ogrodzie jest rozkoszna, ale w śmiesznych, postrzępionych ubrankach, falujących i rozwiewanych na wszystkie strony – jest ona – cóż, po prostu «naszą Mary»"[289]. Jednocześnie zaś nowsze odczytania postaci odgrywanych przez Pickford przynoszą nieco inne interpretacje tych bohaterek. Molly Haskell twierdzi na przykład, że „nawet w swoich najbardziej archanielskich rolach, Pickford nie była amerykańskim Kopciuszkiem[290] ani Królewną Śnieżką, których jedyne przymioty to zgrabna nóżka lub ładna buzia. Ona była buntowniczką, która, w nieco może sentymentalnym duchu szczeniaka oczekującego nagrodzenia pokonanych, broniła biednych przed bogatymi, brudne sieroty przed nadętymi, bogatymi dzieciakami. Była małą dziewczynką, sprytną i niezależną, równie łatwo

[289] Virginia Dare, *News of Filmland: Moving Pictures*, „Chicago Journal" 16 maja 1918.
[290] Choć w roku 1914 roku zagrała ona tytułową rolę w filmie *Kopciuszek* (*Cinderella*) w reżyserii Jamesa Kirkwooda. [AL.]

pakującą się w kłopoty, co wychodzącą z nich”[291]. W *Pollyannie* na przykład doprowadza do tego, iż John Pendleton adoptuje Jimmy’ego – bezdomnego rozrabiakę, tytułowa bohaterka ratuje także dziecko spod kół rozpędzonego samochodu, co przypłaca kalectwem, które nie tylko nie zabija jej wrodzonego optymizmu, ale w finale zostaje przez nią przezwyciężone. W *Rebece…* nie tylko nie przestrzega stanowych podziałów i bawi się z dziećmi z ubogich rodzin, ale i broni pana Simpsona przed niesprawiedliwymi oskarżeniami o kradzież konia. W *The Poor Little Rich Girl* gra jedenastoletnią córkę bogaczy, którzy w nawale pracy (ojciec) i zobowiązań związanych z życiem towarzyskim (matka) nie znajdują czasu dla swojego dziecka. Gwendolyn wciąż buntuje się przeciwko swojej pozycji społecznej, woli obrzucać się błotem z ulicznikami niż grzecznie bawić z rozwydrzonymi i zarozumiałymi pannicami z socjety, a gdyby nie sympatia okazana przez nią prostym ludziom, takim jak hydraulik wezwany do rezydencji, jej losy mogłyby skończyć się tragicznie, bowiem to właśnie robotnik zauważa, że nieprzytomna dziewczyna spadła ze schodów i wzywa pomocy. Przejawiana przez nią aktywność może mieć jeszcze inny wymiar. Jak zauważa w eseju zamieszczonym w książce pod tytułem *A feminist reader in early cinema* Gaylyn Studlar, to balansowanie pomiędzy dzieciństwem a kobiecością w przypadku Pickford nie tylko rozbija tradycyjny, „wiktoriański” model kobiecości, ale także wpisuje się w różne paradygmaty percepcyjne, zależne od płci oglądających filmy z jej udziałem.

„Z jednej strony, mogła być ona obiektem męskich fantazji. Reprezentowała niebezpiecznie atrakcyjną kobietę, której maska dziecka odwoływała się do dorosłych mężczyzn wychowanych w końcu okresu wiktoriańskiego. Mężczyzn tych mogła uwodzić jej niewinność skonfrontowana z alternatywnym modelem kobiety wyzwolonej seksualnie oferowanym przez flapperki i nowe kobiety. Z drugiej strony, wiele z dziecięco-kobiecych bohaterek Pickford mogło służyć jako przykład do naśladowania dla kobiet i dziewcząt, odczytujących je jako dodające otuchy, «aseksualne» wizerunki wolności, których młodość zwalnia je od wymagań – również wymagań związanych z seksualnością – stawianych przed dojrzałą kobiecością”[292].

To oscylowanie pomiędzy różnymi społecznymi rolami będzie jeszcze bardziej widoczne, gdy zestawimy role odgrywane przez Pickford z jej publicznym wizerunkiem, te dwie sfery w czasach „systemu gwiazd” były ze sobą nierozerwalnie związane. O ile w dziełach filmowych bawiła się ona maską dziecięcości, o tyle jako gwiazda filmowa była nie tylko jedną z najlepiej

[291] Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, New York, 1974, s. 60.
[292] Gaylyn Studlar, *Oh, „Doll Divine”. Mary Pickford, Masquarade, and the Pedophilic Gaze*, [w:] *A feminist reader in early ciemna*, red. Jennifer M. Bean, Diane Negra, London 2002, s. 36.

zarabiających aktorek, ale także nowoczesną kobietą sukcesu, sprawującą pełną kontrolę nad swoimi finansami – wszak to ona wraz z Chaplinem, Griffithem i Fairbanksem założyła w 1919 roku własne studio filmowe – United Artists – i osobą niezwykle umiejętnie i w pełni profesjonalnie planującą swoją karierę oraz dbającą o *publicity* – jej ślub z Fairbanksem, a zwłaszcza opisywany w gazetach na całym niemal świecie miesiąc miodowy, były jednymi z najgłośniejszych wydarzeń medialnych początku lat dwudziestych. Pickford nie była więc w pełni ani dzieckiem, które często odgrywała w swoich filmach, ani kobietą wyzwoloną, w którą wcielała się publicznie – była wieczną dziewczyną, nawiązującą z jednej strony do jeszcze wiktoriańskich ideałów istoty „anielskiej", a jednocześnie jak najbardziej cielesną żywiołowością swoich bohaterek.

Choć Pickford nie była jedyną aktorką, która zyskała popularność, odgrywając dynamiczne nastolatki – jej główną konkurentką w tego typu rolach była w końcu drugiej dekady Mary Miles Minter, znana przede wszystkim z głównej roli w kolejnej ekranizacji literatury dla dziewcząt: *Ani z Zielonego Wzgórza* (*Anne of Green Gables*) Lucy Maud Montgomery (książka pochodzi z roku 1908, adaptacja filmowa w reżyserii Williama Desmonda Taylora z roku 1919)[293], to jednak moda na szalone podlotki dość szybko została w Hollywood zastąpiona innym trendem, będącym, w moim odczuciu, pewnym rozwinięciem paradygmatu stworzonego dla (czy przez) Pickford i Minter. W amerykańskich filmach pojawiły się bowiem *flapperki*.

F. Flapperka

Etymologia terminu *flapper* jest dość niejasna. W północnej Anglii używano dawniej tego słowa na określenie „nastoletniej dziewczyny", w niektórych rejonach Wielkiej Brytanii z kolei było to dziewiętnastowieczne slangowe określenie prostytutki, szczególnie bardzo młodej. W dwudziestym wieku wyrażenie to zaczęło pojawiać się także w powszechnym użyciu, czego przykładem jest choćby seria opowiadań, jakie w 1910 roku zamieścił w „London Magazine" A. E. James, zatytułowana *Her Majesty the Flapper*[294]. John Tiller, znany londyński producent teatralny w wywiadzie udzielonym magazynowi *New York Times* w 1912 roku, wyjaśniał, że

[293] Kariera Minter została przerwana przez skandal obyczajowy – była ona zamieszana w sprawę morderstwa reżysera Williama Desmonda Taylora i choć uniewinniono ją od zarzutów, odeszła z przemysłu filmowego w roku 1922. [por.: R. Syska, *op. cit.*, s. 187]

[294] Opowiadania z tej serii publikowano także w latach 1911-1912. Por.: http://www.philsp.com/homeville/fmi/f30.htm#A1320, dostęp z dnia 18.11.2010 r.

„*flapperka* to dziewczyna, która właśnie «wchodzi» [w świat socjety towarzyskiej]. Jest ona w tym kłopotliwym wieku, że nie jest już dzieckiem, ale jeszcze nie jest też kobietą”[295].

Z czasem termin ten zaczął nabierać nieco innego znaczenia, choć jego proweniencja i pierwotne znaczenie będą widoczne jeszcze w początkach lat dwudziestych, a najlepszym tego przykładem jest film *Podlotek* (*The Flapper* 1920, reż. Alan Crosland) z Olive Thomas w roli tytułowej. Ten obraz, w którym pojawiła się aktorka, znana, podobnie jak Mary Pickford[296], z grania zbuntowanych nastolatek, najlepiej chyba pokazuje zmianę, jaka zaszła w latach dwudziestych w traktowaniu tego pojęcia. Film według scenariusza Frances Marion[297] to historia szesnastoletniej[298] Genevieve King, zwanej przez wszystkich Ginger, żyjącej w małym miasteczku – Orange Spring, w którym, jak głosi napis otwierający film, nie było nawet saloonu do zamknięcia. Za to, że wymknęła się ze swoim kolegą na oranżadę do pobliskiej kawiarni, zostaje przez ojca – pełnego purytańskich cnót senatora – odesłana do szkoły z internatem prowadzonej przez surową panią Paddles. Nie zmienia ona jednak swoich zwyczajów i nadal wymyka się na spotkania z Billem (Theodore Westman Jr.). Gdy zaś podczas zimowej eskapady powożone przez chłopaka sanie wywracają się, a młodzian próbuje dogonić ciągnącego je konia, porzucona na śniegu Ginger spotyka starszego, tajemniczego pana, w którym podkochuje się większość dziewcząt z pensji[299]. Richard Chenning (William P. Carleton) zaprasza dziewczynę, twierdzącą, że ma „prawie” dwadzieścia lat, na wieczorną potańcówkę, którą urządza w swojej posiadłości. O eskapadzie panny King zostaje jednak powiadomiona dyrektorka szkoły – gdy przyjeżdża po Ginger, ubraną w sukienkę z powiększonym przez koleżanki dekoltem, do domu Chenninga, grozi mu, że wezwie policję i odpowie on za deprawowanie nieletnich. Zadenuncjowanie Ginger, którego dopuściła się jedna z jej szkolnych koleżanek, było jednak podyktowane nie tyle zawiścią,

[295] John Tiller, *Some facts about the ballet*, „New York Times”, 31 Marzec 1912.
[296] Olive Thompson, która swoją karierę rozpoczynała jako jedna z tancerek w rewii Ziegfelda, była żoną brata Mary Pickford – Jacka, a jej przedwczesna śmierć (w do dziś niewyjaśnionych okolicznościach – było to przypadkowe przedawkowanie leków lub samobójstwo) była jednym z głośniejszych wydarzeń medialnych 1920 roku. [por.: Michelle Vogel, *Olive Thomas: the life and death of a silent film beauty*, Jefferson 2007.]
[297] Była ona scenarzystką także w takich filmach jak omawiane już: *The Poor Little Rich Girl, Rebeka ze Słonecznego Potoku, Ania z Zielonego wzgórza* czy *Pollyanna*, autorką ponad 160 innych scenariuszy oraz dwukrotną laureatką Oscara za filmy *Szary dom* (*The Big House*, 1930, reż. George W. Hill) oraz *The Champ* (1932, reż. King Vidor).
[298] Grając tę rolę, urodzona w 1894 roku Thomas była o dziesięć lat starsza od odgrywanej przez siebie bohaterki.
[299] Jak zauważył recenzujący wydanie tego filmu na DVD Gary Giddins obraz, zawierający wątki, które można by uznać za pedofilskie, z pewnością nie mógłby powstać dziś [por.: Gary Giddins, *Rediscovering Maurice Elvey's Masterpiece*, „*The New York Sun*” 17 maja 2005, cytuję za wersją elektroniczną: http://www.nysun.com/arts/rediscovering-maurice-elveys-masterpiece/13932/, dostęp z dnia 18.11.2010 r.].

ile częścią starannie przemyślanego planu. Hortense udawała tylko uczennicę[300], by korzystając z wywołanego przez siebie zamieszania, okraść szkolny sejf z kosztownościami. Po ucieczce postanawia wplątać w swój plan także Ginger, boi się bowiem, że dziewczyna domyśli się jej roli w kradzieży. Pod pretekstem ponownego spotkania z Chenningiem zwabia ona ze swym wspólnikiem dziewczynę do jednego z nowojorskich hoteli. Następnie zabierają ją do modnego baru, gdzie ubrana wedle najnowszej mody, ze spiętymi opaską włosami, Ginger rzeczywiście spotyka swojego wymarzonego ukochanego, który (choć już wie, ile ona ma lat) wyraźnie ją emabluje. Dalsza część historii to niezbyt logicznie spójna maskarada urządzona przez pannę King, która przebrana w obcisłą suknię i obwieszona biżuterią pochodzącą z kradzieży, oświadcza w rodzinnym domu, iż prowadzi podwójne życie, by następnie znów ubrać luźną sukienkę nastolatki i lekko opadające pończochy i radośnie zakomunikować zszokowanemu ojcu, iż był to tylko żart. Film kończy się schwytaniem rabusiów, ale także oficjalną zgodą ojca na to, by Ginger poszła z Billem na lody do restauracji. W tej kuriozalnej i nieco nieprawdopodobnej historii, która jednak przyniosła producentom (Selznick Pictures Corporation) ponad dwieście tysięcy dolarów przychodu[301] widać wyraźnie emancypację nastolatków jako istotnej społecznie i wreszcie wyodrębnionej grupy – Billy bynajmniej nie zabiega o rękę Ginevieve, ale po prostu umawia się z nią na randki, na które w końcu udziela zgody surowy ojciec dziewczyny, zmuszony do zaakceptowania tej socjologicznej innowacji. *The Flapper* zapowiada także zmianę znaczenia tytułowego słowa. O ile podlotki bywały jedynie zadziorne, o tyle nowy typ powojennej dziewczyny dodał do tego wizerunku jeszcze element dość śmiałej, przynajmniej jak na tamte czasy, erotyki, z którą wizerunek ten był powiązany. Ciekawie termin ten wyjaśnia tłumaczka książki Jerome'a Charyna *Narodziny Broadwayu*, podając następującą definicję słowa, rozpowszechnioną w latach dwudziestych. „*Flapper* (ang.) – w latach 20. XX wieku termin ten oznaczał młodą kobietę, która nosiła krótkie spódniczki, obcinała włosy do ramion, słuchała jazzu, tańczyła na stole i popisywała się pogardą dla tego, co uważane było za przyzwoite zachowanie"[302]. A Ginger przemieniająca się z nastoletniej uczennicy, chodzącej w mundurku z żeglarskim kołnierzem, w modną damę w krótkich włosach, chodzącą do restauracji, gdzie tańczy się

[300] Zresztą większość uczennic wygląda na znacznie starsze niż przypisywane im szesnaście lat. W filmie tym zagrały między innymi Athole Shearer (1900–1985) i jej znacznie słynniejsza siostra Norma Shearer (1902–1983). Hortense grała zaś trzydziestoletnia Katherine Johnston (1890–1969).
[301] Por.: M. Vogel, *op. cit.*, s. 190.
[302] Jerome Charyn, *op. cit.*, s. 211.

charlestona, próbująca (nieudolnie) palić papierosa w długiej lufce i zachowywać się prowokacyjnie wobec mężczyzn, chyba najlepiej tę zmianę egzemplifikuje.

Flapperki z lat dwudziestych uosabiały bowiem z jednej strony niezwykle modny styl w modzie, jednocześnie zaś zarówno ta nowa moda, jak i powiązane z nią zachowania społeczne były wyraźnym znakiem emancypacji kobiet, a także prosperity lat dwudziestych. Wcześniej w kobiecych ubiorach obowiązywał przede wszystkim styl wykreowany przez amerykańskiego ilustratora Charlesa Dana Gibsona. *The Gibson Girl* nosiła obcisłe suknie uwydatniający ciało, rozszerzające się u dołu i eksponujące smukłą górę sylwetki, zwieńczoną głową z włosami upiętymi do góry, ale także „głosiła nowe podejście do ubioru i mody. Jej ubrania mogły być reprodukowane w prosty i tani sposób. Były one dostosowane do praktycznych okoliczności, w jakich znalazły się kobiety. Rozprzestrzenianie się ubiorów utrzymanych w stylu Dziewczyny Gibsona przeznaczonych zarówno dla kobiet pracujących, jak i tych majętnych, i dostępnych w domach towarowych oraz w sprzedaży wysyłkowej, pokazuje także zmiany, jakie zaszły w przemyśle tekstylnym. […] Moda stała się demokratyczna i dostępna dla wielkiej ilości osób”[303]. A model ten zaczął funkcjonować nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także w Europie, choć w latach dwudziestych „Paryż stracił pozycję stolicy mody na rzecz Hollywood”[304], także dlatego, że zatrudniono tam wielu francuskich projektantów.

Pojawienie się flapperek związane było także ze zwiększeniem się obecności kobiet w sferze publicznej. Zaczęły one potrzebować specjalnych strojów do „podróżowania, na zakupy, na lunche, wesela, zabawy na świeżym powietrzu, na herbatki, obiady, do teatru, na tańce. Autor «Katechizmu szyku» – artykułu z *Vouge* z 1 czerwca 1925 roku – utrzymywał, że współczesna kobieta potrzebuje minimum czternastu sukienek, sześciu kapeluszy, sześciu płaszczy, jedenastu par butów, bielizny i innych akcesoriów. […] Czerpiąc przyjemność z uprawiania sportu i zdrowego trybu życia, potrzebowała ona [flapperka] ubioru do prowadzenia samochodu, golfa i tenisa. Opalając się latem i jeżdżąc na nartach w zimie, brała udział w letnich wycieczkach i zimowych wakacjach oferowanych przez nowe firmy turystyczne”[305]. Na tak aktywny tryb życia mogły sobie oczywiście pozwolić jedynie przedstawicielki wyższych klas społecznych, choć i te uboższe próbowały podpatrywać i naśladować ten styl, również dzięki temu, że propagowany był

[303] Jennifer Craik, *The face of fashion. Cultural studiem in fashion*, London and New York 2000, s. 74.
[304] *Ibidem*, s. 75.
[305] Martin Pumphrey, *The flapper, the housewife and the making of modernity*, „Cultural Studies”, v. 1, nr 2, maj 1987, s. 186.

on przez ówczesne kino. Było to o tyle łatwiejsze, że ceny ubiorów znacząco się wówczas obniżyły, między innymi dzięki upowszechnieniu się jedwabiu wiskozowego.

Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, opisująca wygląd modnej Polki z lat dwudziestych, choć identyczny opis pasowałby do młodej paryżanki czy Amerykanki, notowała: „Wzorem dla młodych kobiet stała się chłopczyca, spopularyzowana przez wydaną w 1922 r. poczytną powieść Victora Margueritta *La garçonne.* Przez kilka lat modna była chłopięca sylwetka o smukłych biodrach i małych piersiach. Linia obowiązująca w drugiej połowie dekady[306] – krótsza, bliska ciału i uproszczona, harmonizowała z tym młodzieńczym wizerunkiem, którego dopełniała krótka fryzura i kapelusik w formie kasku (kobieta bez kapelusza nadal uchodziła za niekompletnie ubraną). Wyraźny makijaż uważano za wyzywający i w nie najlepszym guście, dopuszczano jednak dyskretne użycie pudru. W latach 20. najśmielsze panie zaczęły używać szminki, lakieru do paznokci, czarnego tuszu do rzęs i ołówka do oczu. Palenie papierosów przez kobiety stało się modne w kręgach bohemy i choć nadal uchodziło za czynność skandalizującą, doczekało się atrakcyjnej oprawy w postaci ozdobnych długich cygaretek”[307]. Z jednej strony wzrosła liczba posiadanych przez kobiety strojów, choć jednocześnie pojawiło się coraz więcej ubiorów wielofunkcyjnych, których przeznaczenie można było zmieniać za pomocą odpowiednio dobranych dodatków, a moda uległa demokratyzacji i standaryzacji, stroje przestały odzwierciedlać, co wyraźniej było zaznaczone w poprzednich dekadach, różnice w wieku, klasie społecznej czy stanie cywilnym. Choć oczywiście nie wszystkie kobiety ubierały się w ten sam sposób, to jednak popularność tego stylu widoczna jest nie tylko w filmach hollywoodzkich, ale także w dokumentach z epoki. Wystarczy spojrzeć choćby na stroje młodych mieszkanek Berlina uwiecznionych przez Waltera Ruttmanna w filmie *Berlin: Symfonia wielkiego miasta* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), by przekonać się, że modna kobieta z drugiej połowy lat dwudziestych rzeczywiście ubierała się w opisany powyżej sposób.

Zmiana sposobu ubierania się wpłynęła także na obyczaje, w tym również na ówczesną erotykę. O ile opisywany we wstępie hrabia Dracula, gdyby chciał dopuścić się na zapleczu kinematografu lubieżnych czynów z Miną, musiałby niewątpliwie zmarnotrawić wiele czasu, by pozbawić ją wielu warstw ubrań i gorsetu szczelnie opinających jej ciało. „Jazzowe dziewczyny” z jednego z pierwszych zachowanych do dziś filmów pornograficznych *Przejażdżka* (*A Free*

[306] Wcześniej (w latach 1924-1925) nastąpiło znaczne skrócenie sukien i spódnic, które zaczęły odsłaniać łydkę, a nawet kolano.
[307] M. Możdżyńska-Nawotka, *op. cit.*, s. 259-260.

Ride)[308] mogły oddawać się wyszukanym cielesnym rozkoszom, podwijając po prostu spódnice lub uwalniając się z ubrań w ciągu kilku sekund. Choć oczywiście tak trywializujący sposób spoglądania jest niewątpliwie daleko idącym uproszczeniem, ale być może warto sobie czasami uświadomić również te zmiany, jakie związane są z modą i jej ewolucją.

Bycie flapperką nie ograniczało się bowiem do noszenia określonego stroju, ale także do zmian związanych z obyczajowością i konstrukcją kobiecości, wymykającą się wiktoriańskiemu dualistycznemu podziałowi na anioły i ladacznice. Nowoczesna dziewczyna z lat dwudziestych (nie kobieta! – zwróćmy uwagę, jak często w dyskursie dotyczącym tego okresu używa się właśnie tego określenia, które pomimo pozorów synonimiczności wprowadza jednak istotne różnice semantyczne) była osobą zachowującą się coraz swobodniej, choć jednocześnie nie można jej zaliczyć do kategorii „kobiet upadłych", bowiem to oznaczałoby dalsze posługiwanie się kategoriami moralnymi, które powoli – bo przecież nie można powiedzieć, że był to proces zamknięty lub dokonany, wszak jego ślady pojawiają się również współcześnie, w dwudziestym pierwszym wieku – zaczęły być coraz bardziej marginalizowane i przestawały być najważniejszymi wyznacznikami oceny moralnej.

W latach dwudziestych i w początkach lat trzydziestych pojawiło się przynajmniej kilka aktorek, które uchodziły za wcielenie tej nowej formy kobiecości. Niezwykle często ich kariera rozpoczynała się od występów na scenach Broadwayu, w „Follies" Florenza Ziegfelda czy innych nowojorskich teatrów rewiowych, które w tamtym okresie stały się nie tylko świetną odskocznią do hollywoodzkiej kariery, ale dostarczały także fabuł i pomysłów – jeszcze bardziej nasiliło się to w początkach kina dźwiękowego – scenarzystom pracującym na Zachodnim Wybrzeżu. Za ikony Nowej Kobiecości uchodziły bowiem nie tylko takie, jak byśmy dziś powiedzieli, celebrytki jak Zelda Fitzgerald – ucieleśnienie nowoczesnej dziewczyny lat dwudziestych – ale także cała grupa młodych aktorek. Barry Paris twierdzi, że w filmie typ flapperki „uosabiała Collen Moore we *Flaming Youth* [reż. John Francis Dillon] z 1923 roku"[309], zwłaszcza że zagrała ona także w kolejnym filmie istotnym dla utrwalenia się tego wzorca w obrazie *Doskonały podlotek* (*The Perfect Flapper*, 1924, reż. John Francis Dillon), choć przecież także inne artystki pretendowały do miana symbolu epoki. Obok Louise Brooks, o której była już mowa, słynne wówczas były także takie aktorki jak choćby Madge Bellamy, która zagrała niewinną ofiarę w słynnym *Żelaznym koniu*

[308] Do obrazu tego powrócę jeszcze w kolejnym rozdziale.
[309] B. Paris, *Garbo…*, s. 106.

Johna Forda, ale w drugiej połowie lat dwudziestych wyraźnie zmieniła swoje *emploi*, grając choćby w takich filmach z początków ery dźwiękowej jak *The Play Girl* (1928, reż. Arthur Rosson) czy *Matka wie lepiej* (*Mother Knows Best*, 1928, reż. John G. Blystone), a znana była także z niezwykle rozrywkowego stylu życia i kilku skandali obyczajowych. Za flapperkę uważano także Marie Prevost – jedną z pierwszych słynnych ofiar anoreksji (chcąc dostosować się do wymagań producentów praktycznie zagłodziła się na śmierć w roku 1937), która zaczynała swoją karierę jako jedna z „Bathing Beauty" Macka Sennetta, a potem zagrała w takich filmach, jak *Zamężny podlotek* (*Married Flapper*, 1922, reż. Stuart Paton), komediach Lubitscha: *Trzy kobiety* (*Three Women,* 1924), *Karuzela małżeńska* (*The Marriage Circle,* 1924) oraz *Kiss Me Again* (1925) czy w wyreżyserowanej przez Cecila B. DeMille'a *Bezbożnej dziewczynie* (*The Godless Girl*, 1929)[310]. Inne słynne aktorki tamtego okresu to: Alice White, która zagrała między innymi w pierwszej, dziś prawdopodobnie zaginionej wersji ekranizacji książki Anity Loos *Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes,* 1928, reż. Malcolm St. Clair); Anita Page, amoralna Ann w *Naszych roztańczonych córkach* (*Our Dancing Daughters*, 1928), a potem gwiazda dźwiękowej już *Melodii Broadwayu* (*The Broadway Melody*, 1929) – oba filmy wyreżyserował Harry Beaumont[311]; Bebe Daniels – która była kolejno „dziecięcą gwiazdą, aktorką slapstickowych komedii, *glamour queen*, gwiazdą muzycznych komedii, a także aktorką radiową i telewizyjną"[312] i choć nie uważano jej nigdy za symbol seksu, to jednak wystąpiła w kilkudziesięciu filmach, z których najważniejsze wydają się obrazy *Wild, Wild Susan* (1925, reż. A. Edward Sutherland), *The Campus Flirt* (1926, reż. Clarence G. Badger) czy westernowy musical *Rio Rita* (1929, reż. Luther Reed), w którym zagrała główną rolę; Phyllis Haver – kusicielka z Griffithowskiej *Wojny płci* (*The Battle of the Sexes,* 1928) i Roxie Hart w pierwszej ekranizacji sztuki Maurine Dallas Watkins *Chicago* (1927, reż. Frank Urson); oraz takie, najczęściej dziś już zapomniane aktorki, jak: siostry Norma i Constance Talmadge[313], Betty Compson, Gladys Walton, Nancy Caroll, Lila Lee, May McAvoy, Laura La Plante czy nazywana „meksykańską sekutnicą", ale także „tropikalnym huraganem" Lupe

[310] Por.: Charles Foster, *Stardust and shadows: Canadians in early Hollywood*, Ontario 2000, s. 293-310.
[311] Por.: Eve Golden, *Golden images: 41 essays on silent film stars*, Jefferson 2000, s. 130-140.
[312] *Ibidem*, s. 18.
[313] Jeanine Basinger twierdzi, że pierwszą aktorką, która mogłaby pretendować do miana flapperki (w późniejszym tego słowa rozumieniu), była właśnie Constance Talmadge, bowiem w recenzji filmu z jej udziałem – *Women's Place* (1921, reż. Victor Fleming), którego współscenarzystką była Anita Loos – „Variety" z 28 listopada 1921 roku użyło właśnie tego terminu. [por.: Jeanine Basinger, *Silent Stars*…, s. 411.]

Vélez[314]. Pojawienie się tych wszystkich gwiazd i gwiazdeczek ówczesnego kina sprawiło, że podlotek z początków dekady przemienił się w młodą, wyemancypowaną kobietę, wyzwoloną od dawnych ograniczeń i śmiało radzącą sobie z życiem.

Jednak najsłynniejszą flapperką z lat dwudziestych była niewątpliwie Clara Bow, która zajęła miejsce Collen Moore, uważanej za pierwszą gwiazdę, która wykreowała ten typ ekranowej postaci. Bow swoją przygodę z filmem rozpoczęła dość nietypowo, bowiem w styczniu roku 1922 wygrała ona konkurs ogłoszony przez „Motion Picture Magazine*"*, poszukujący nowych, interesujących twarzy, które dobrze wyglądałyby na ekranie i w nagrodę dostała małą rólkę w filmie *Beyond the Rainbow* (1922, reż. Christy Cabanne). Później grywała nadal drugoplanowe role (w latach 1924-1925 zagrała w 21 filmach, produkowanych przez różne wytwórnie filmowe), by z czasem zacząć wspinać się po szczeblach kariery i otrzymywać coraz poważniejsze zadania aktorskie. W obrazach tych z reguły odgrywała podobne do siebie bohaterki – rezolutne „dziewczyny z sąsiedztwa". Dobrym przykładem ilustrującym typ postaci odtwarzanych przez Bow w tamtym czasie może być na przykład film z 1925 roku *Free to love* (reż. Frank O'Connor), będący sensacyjną historią z miłością w tle. Maria Antonina (Bow) niesłusznie oskarżona trafia do domu poprawczego. Po wyjściu chce zemścić się na sędzi, który posłał ją za kratki, i przychodzi do jego domu z pistoletem w dłoni. Nie potrafi jednak zabić. Sędzia Orr (Winter Hall), zdając sobie sprawę ze swojego błędu, w ramach zadośćuczynienia proponuje, by dziewczyna zamieszkała w jego domu. Tam też Maria poznaje przystojnego pastora, którego zaczyna wspierać w pracy w Domu Pomocy. Do dziewczyny zaleca się także niejaki Garner – jak się okazuje – szef gangu rabującego biżuterię. Do szajki należy także Tony – garbus, który, poniżany przez szefa, często bywa gościem Domu Pomocy, gdzie troskliwie zajmuje się nim „Anioł Slamsów", jak zaczęto nazywać Marię Antoninę. W wyniku intrygi Garnera i nieszczęśliwego zbiegu okoliczności młoda kobieta trafia w sam środek policyjnej obławy, podczas której Tony zabija szefa szajki, zaś o morderstwo oskarżona zostaje Maria. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że w aferę uwikłany jest ojciec jej ukochanego. Nie chcąc narazić na szwank honoru pastora, dziewczyna milczy podczas śledztwa. Na szczęście Tony, który wcześniej stał się policyjnym informatorem, sam zgłasza się na policję i przyznaje do zabójstwa, zaś uwolniona Maria może wrócić do przystojnego księdza. W tym niezbyt ambitnym filmie pojawia się jednak pierwowzór postaci, który w znacznie

[314] Por.: Rosa Linda Fregoso, *Lupe Vélez. Queen of the B's*, [w:] *From bananas to buttocks: the Latina body in popular film and culture*, red. Myra Mendible, Austin 2007, s. 31-50.

wyrazistszej formie będzie pojawiał się w kolejnych obrazach z Clarą Bow, w których ta sympatyczna „dziewczyna z sąsiedztwa" zacznie przeradzać się w pełnokrwistą, lecz nadal niezwykle sympatyczną flapperkę. Bowiem, jak pisała Jeanine Basinger: „flapperka nie była ani syreną, ani wampem, ani kobietą fatalną. Nie była niewinna, nie była też macierzyńska. Była niegrzeczną dorastającą dziewczyna, która chce bawić się z chłopakami, która sprowadza kłopoty, jest psotna. W rzeczy samej, kinowa flapperka była logicznym rozwinięciem chłopczycy, tej uroczej malej dziewczynki wykopującej robaki i kradnącej ciasteczka, która pojawiła się we wcześniejszych filmach niemych"[315].

I takim też, coraz bardziej świadomym swojej seksualności, podlotkiem staje się Bow w swoich kolejnych filmach, zwłaszcza tych, które zaczęła kręcić, gdy przeniosła się w roku 1925 do wytwórni Paramount. Już w pierwszym filmie zrealizowanym dla tego producenta, w obrazie *Tańczące matki* (*Dancing Mothers*, 1926, reż. Herbert Brenon), aktorka odniosła sukces, odgrywając jazzową dziewczynę – Kittens Westcourt, która „z uporczywie kręcącymi się włosami imprezuje na ekranie, pali, pije, flirtuje – jest symbolem beztroskiej, nowoczesnej dziewczyny czasów powojennych"[316]. Podobną rolę odgrywa w kolejnym filmie, nazwanym przez przywoływaną już Eve Golden protofeministycznym, w *Mantrap* (1926, reż. Victor Fleming), w którym gra ona uroczą manikiurzystkę Alvernę, żyjąca w małym kanadyjskim miasteczku, opuszczającą swego nieciekawego męża. Jednak swoją najsłynniejszą rolę, na stałe zapisaną w historii kina, a jednocześnie uważaną za najbardziej modelowe przedstawienie flapperki, zagrała Clara Bow w filmie z 1927 wyreżyserowanym przez Clarence G. Badger[317]. *It* to film na podstawie powieści Elinor Glyn uznawanej za pionierkę erotycznej literatury kobiecej. Tytułowe „to" jest eufemizmem oznaczającym seksapil[318], a jego znaczenie wyjaśnia już pierwsza, podpisana przez

[315] J. Basinger, *op. cit.*, s. 412.
[316] E. Golden, *op. cit.*, s. 4.
[317] Film ten wyreżyserować miał Josef von Sternberg, nie został jednak ujęty w napisach początkowych.
[318] Polski dziennikarz i podróżnik Aleksander Janta-Połczyński, który w połowie lat trzydziestych odwiedził Hollywood, przytacza anegdotę ciekawie tłumaczącą znaczenie i pochodzenie tego terminu. Pisze on:
„Przy sposobności należy właściwie opowiedzieć, skąd się wziął termin sex apeeal. Co znaczy, wiemy mniejwięcej wszyscy. W dosłownym tłumaczeniu: wołanie płci, albo inaczej: płciozew. Tak wyglądałoby spolaczenie á la Kurkiewicz, nienajgorsze zresztą.
Skąd się wzięło? Nie pamiętam już, gdzie odbywała się ta wenta na cel dobroczynny, w której brały udział piękności ze świata filmu. Nie pamiętam także, czy to Clara Bow była ośrodkiem incydentu, który stał się punktem wyjścia dla sex appealu, chociaż znając histeryczny i kapryśny charakter rudowłosej gwiazdy, można przyjąć to za bardzo prawdopodobne. Przyjaciele jej umówili się, że jak na złość, nic nie będą kupować u Clary Bow, wszystko u innych gwiazd. Taka sobie zabawa w bojkot i próbę wytrzymałości nerwowej dla bardzo zarozumiałej i kapryśnej panienki. […]

autorkę książki plansza, informująca widzów, że „«to» jest zdolnością posiadaną przez niektórych, pozwalającą przyciągać innych z magnetyczną siłą. Gdy masz «to», przyciągasz wszystkich mężczyzn, jeśli jesteś kobietą, i wszystkie kobiety, jeśli jesteś mężczyzną. „To" jest zarówno cechą umysłu, jak i fizyczną atrakcyjnością". Zaś cały film zdaje się być ilustracją tego, w jaki sposób rozumiano „wołanie płci" w końcu lat dwudziestych, w filmie zresztą kilkakrotnie pojawiają się odwołania do książek i artykułów Elinor Glyn, w jednej ze scen pojawia się ona we własnej osobie, dając głównemu bohaterowi krótki wykład, dotyczący „tego". A jest on niezwykle podobny do innych publicznych wypowiedzi Glyn, która twierdziła w słowach cytowanych przez Jamesa Roberta Parisha w książce *The Paramount Pretties*, iż „aby mieć «to», szczęśliwy właściciel musi mieć ten dziwny magnetyzm**,** który przyciąga oba płcie. «To» jest czysto męską zaletą, zależącą do silnego charakteru. On lub ona muszą być całkowicie pewni siebie i pełni wiary w sobie, niezależnej od efektu, jaki on lub ona osiągają i niezależnej od postronnych opinii. Muszą być atrakcyjni fizycznie, ale niekoniecznie muszą być piękni. Zarozumiałość lub nieśmiałość niszczą «to» natychmiast"[319].

I te właśnie cechy uosabiane są w *It* przez Clarę Bow (nazywaną po tym filmie „*It-girl"*), grającą Betty Lou Spence – ekspedientkę z działu tekstylnego, pracującą, jak głosi szyld rozpoczynający film, w największym sklepie na świecie, należącym do rodziny Walthamów. Betty jest dziewczyną nowoczesną – świetnie wie, czego pragnie i w jaki sposób to osiągnąć. Gdy w sklepie pojawia się Cyrus Waltham Jr. (Antonio Moreno), który przejął właśnie obowiązki po swoim ojcu, dziewczyna od razu ma pewność, że chciałaby go poślubić i, nie zważając na kpiny koleżanek, wprowadza swój plan w życie. Gdy nie pomagają najprostsze sztuki w stylu rzucenia mu pod nogi torebki – Cyrus co prawda ją podnosi, ale nawet nie spogląda na Betty – wykorzystuje ona przyjaciela Walthman – Monty'ego Montgomery (William Austin), by zbliżyć się do obiektu swoich westchnień. Wymusza na zauroczonym nią Montym zaproszenie na kolację do Ritza, gdzie, jak się przypadkiem dowiaduje, będzie także Cyrus, podczas wieczoru zaś robi wszystko, by ten ją zauważył i ostatecznie zostaje mu przedstawiona, a bogacz nie jest bynajmniej nieczuły na jej wdzięki. Następnego dnia rozpoznaje w pracującej w jego sklepie ekspedientce uroczą dziewczynę z restauracji, a Betty od razu wykorzystuje sytuację i umawia się z nim na wieczór do wesołego

Dość, że nie wytrzymała. Dostała coś w rodzaju ataku histerii i furji […] Jeden z przypatrujących się tej scenie ludzi, postawił wówczas żartem diagnozę. Po wiedział: sex appeal. Termin się spodobał. Przyjął się. [A. Janta-Połczyński, *op. cit.*, s. 164-166.]

[319] James Robert Parish, *The Paramount Pretties*, New Rochelle 1972, s. 65. [cytuję za: R. Koszarski, *op. cit.* s. 309].

miasteczka. Wspólna bezpretensjonalna zabawa (karuzele, zjeżdżalnie, jedzenie hot-dogów) tylko umacnia rosnącą fascynację Cyrusa Betty Lou. Gdy jednak, odwożąc ją do domu, próbuje skraść jej pocałunek, dziewczyna wymierza mu siarczysty policzek wzbogacony o reprymendę: „Więc jesteś jednym z tych «Minutowych Mężczyzn» – znasz dziewczynę minutę i już myślisz, że możesz ją pocałować". Jednak jest to tylko gra, jak Betty mówi Cyrusowi nazajutrz, gdy spotykają się w biurze, w pewnych sytuacjach dziewczyna nie ma wyjścia i po prostu musi się tak zachować. Jednak to nie otrzymany policzek, ale wieść o tym, że dziewczyna ma dziecko, powoduje chłód Walthmana – wiadomość tę przynosi mu Monty, przypadkowy świadek sceny, podczas której Betty przyznała, że dziecko koleżanki należy do niej, by nie zostało ono odebrane przez kobiety z pomocy społecznej. Cyrus ofiaruje dziewczynie diamenty i futra, tej zaś nie zależy na bogactwie, ale na miłości i małżeństwie, obrażona więc wychodzi i rzuca pracę (jak komentuje to napis „Zbyt biedna, by rzucić pracę, i zbyt dumna, by pozostać, odchodzi"). Jednak Monty dowiaduje się w końcu prawdy, a Betty zmusza go, by zabrał ją na jacht należący do Cyrusa, podczas rejsu zaś wszystkie fabularne komplikacje zostają rozwiązane i film kończy się pocałunkiem zakochanych i oświadczynami. Wszystkie te scenariuszowe pogmatwania służą do pokazania nowego typu kobiety. Betty jest samodzielna i zaradna. Potrafi w ciągu kilku minut przerobić starą suknię na modną kreację, potrafi wyrzucić za drzwi namolne kobiety z opieki społecznej, radzi sobie w stylowej restauracji, choć nazwy w menu nic jej nie mówią, świetnie pływa, co przydaje się jej w finale, gdy wypada za burtę jachtu i ratuje przyjaciółkę Cyrusa Adelę Van Norman (Jacqueline Gadsden). Jest bezpretensjonalna, żywiołowa, zna życie i wie, jak należy się zachować – choćby kiedy spoliczkować mężczyznę, by erotyczna gra mieściła się w odpowiednich regułach, potrafi zadbać o siebie i swoich mniej zaradnych bliskich (choćby o przyjaciółkę, z którą dzieli mieszkanie). Seksapil Betty został w filmie zderzony z lodowatą urodą Adeli – pięknej blondynki, także zalecającej się do Cyrusa. Adela jest bogata i urodziwa, ale bezbarwna. Jej jedynymi zajęciami zdają się być wytworne kolacje, jachtowe przejażdżki i spotkania socjety. Jest zależna od stale jej towarzyszącej matki, niesamodzielna, niewysportowana. Jest kobietą prezentującą dziewiętnastowieczny jeszcze model „panny z dobrego domu", która w starciu z żywiołowością, przebojowością i seksapilem prezentowanym przez flapperkę skazany jest na porażkę.

Niezwykle podobną rolę zagrała Bow w innym filmie, nakręconym także w 1927 roku i nagrodzonym pierwszym Oscarem dla najlepszego filmu – w *Skrzydłach* wyreżyserowanych przez

Williama Wellmana[320]. W tym rozgrywającym się podczas pierwszej wojny światowej obrazie Bow gra Mary Preston – młodą „dziewczynę z sąsiedztwa" bezpretensjonalną, choć niepozbawioną uroku. Film ten rozpoczyna scena, podczas której Mary pomaga Jackowi Powellowi (Charles „Buddy" Roger) naprawiać samochód. Mężczyzna dość niechętnie przyjmuje jej pomoc, choć podoba mu się spadająca gwiazda namalowana przez dziewczynę na karoserii jego wozu. Mary oczekuje za swój malarski wyczyn podziękowania w formie pocałunku, jednak David zostawia ją i zabiera na przejażdżkę Sylwię (Jobyna Ralston) – pannę uroczą, eteryczną i zwiewną, zakochaną jednak w Davidzie (Richard Arlen), Jacka traktującą zaś z przyjacielską przychylnością. Miłosne perypetie przerywa jednak wojna. Jack i David zaciągają się do lotnictwa. Nie darzą się początkowo sympatią (wszak obaj smalą cholewki do tej samej dziewczyny), jednak po męskiej wymianie ciosów ostatecznie zaprzyjaźniają się. W czasie wojny obaj dokonują bohaterskich czynów, a ich walki powietrzne z niemieckimi lotnikami przysparzają im chwały i sławy. W tym samym czasie Mary również zaciąga się do wojska i służy w brygadzie zaopatrzeniowej, kierując dowożącymi aprowizację ciężarówkami. Choć wielokrotnie jej wojenne trasy przecinają się z miejscami, w których przebywa kochany przez nią Jack, to jednak udaje im się spotkać tylko raz – w Paryżu. Problemem jest jedynie fakt, że kompletnie pijany Jack zupełnie tego spotkania nie pamięta. Mary, która dowiaduje się o rozkazie, by wszyscy piloci niezwłocznie wrócili do koszar, próbuje odnaleźć Jacka i dowiaduje się, że jest on w Folies Bergere. W kolejnym ujęciu widzimy tłum żołnierzy i pięknych dziewcząt wręcz wlewający się do wnętrza tej restauracji. Obserwujemy okiem kamery kolejne pary. W pewnym momencie kamera pokazuje zbliżenie dwóch par łydek, by w panoramie pionowej pokazać dwie odziane w spódnice postaci i dopiero po chwili orientujemy się, że to szkocki żołnierz w kilcie z narzeczoną, następnie zaś widzimy niezwykłe zastosowanie żołnierskiej odznaki, którą jakaś dziewczyna zmniejsza rozcięcie swego dekoltu okazanego w zbliżeniu. Równie pomysłowa jest kolejna scena, podczas której kamera wykonuje szybką jazdę, przesuwając się tuż ponad kolejnymi stolikami, przy których siedzą kolejno: żołnierz z narzeczoną, para w średnim wieku, trzymające się za ręce i gładzące po twarzach dwie kobiety w męskich strojach, i dwie kolejne pary, z których jedna widowiskowo się kłóci, by na końcu swej

[320] Po sukcesie *It* „wytwórnia Famous Players-Lasky Corporation, z którą Bow związała się w 1926 roku, i jej kontynuatorka, Paramount Pictures, zaczęły obsadzać ją w bardzo podobnych rolach. Utwory w rodzaju *Rough House Rosie* (1927) Franka Strayera, *Get Your Man* (1927) Dorothy Arzner, *Rudowłosa* (*Red Hair*, 1928) Clarence'a G. Badgera, *The Fleet's In* (1928) Malcolma St. Claira i *Hula* (1928) Victora Fleminga były wariacjami na ten sam temat: jak prosta, lecz czarująca i intrygująca kobieta może zdobyć mężczyznę z wyższych sfer". [Ł. A. Plesnar, *op. cit.*, s. 663.]

drogi dotrzeć do stolika zajmowanego przez Powell, Amstronga i ich kompanów oraz grupę rozchichotanych paryżanek. Gdy do stolika podchodzi Mary, kompletnie zalany Jack jej nie poznaje, zwłaszcza że jest ona w mało twarzowym mundurze. Załamana dziewczyna idzie do toalety, gdzie usłużna staruszka znajduje szybkie rozwiązanie jej problemów i pożycza jej jedną z seksownych sukien kabaretowych tancerek. Znacznie bardziej pociągająca Mary pokonuje swoją francuską rywalkę (prawie dosłownie – w pewnym momencie kobiety niemal biją się o to, z którą z nich wyjdzie pijany Jack), zabiera ukochanego do hotelowego pokoju, gdzie ten nieprzytomny pada na łóżko. Amerykanka dostrzega, że nosi on na szyi medalion ze zdjęciem – okazuje się jednak, że nie jest to fotografia, którą dostał od niej, a portret Sylwii, który Jack ma trochę przez przypadek, na odwrocie była bowiem dedykacja dla Davida. Zdruzgotana Mary i tak gładzi twarz ukochanego, by następnie za parawanem zacząć się przebierać w swój mundur, co jest okazją by pokazać na ekranie nagie plecy Clary Bow. W tym momencie do pokoju wpadają dwaj żandarmi poszukujący lotników – jeden z nich twierdzi, że taka niemoralność w wojsku nie może mieć miejsca, w związku z czym Mary zostanie odesłana do domu. Ta początkowo chce oponować, ale spogląda na śpiącego Jacka, co chyba przekonuje ją, że oddalenie się od obiektu jej westchnień to jednak dobry pomysł.

W późniejszych sekwencjach Jack dowiaduje się o tym, że to Mary wyratowała go z opresji, sam jednak otumaniony szampanem, paryskich zdarzeń nie pamięta. Choć, po powrocie do domu, to właśnie Mary jest jedną z pierwszych osób, z którymi rozmawia i film kończy się pocałunkiem zakochanych siedzących w starym samochodzie Powella i oglądających spadające gwiazdy.

Bow w tym filmie jest przebojową, nowoczesną dziewczyna, która marzy o miłości, ale potrafi też prowadzić ciężarówkę. Świetnie radzi sobie jako żołnierka, ale w ciągu kilku chwil potrafi przeobrazić się w pełną seksapilu dziewczynę w kusej sukience. Potrafi być czarująca i zalotna, ale umie też niemal fizycznie walczyć o ukochanego. No i w końcu ona także, podobnie jak bohaterka *It*, wygrywa ostatecznie walkę o miłość z konkurentką, reprezentującą starszy model kobiecości – Sylwia, podobnie jak Adela, jest krucha i nieco bezbarwna, reprezentuje wiktoriański model dobrze wychowanej panny, która nie ma, jak się okazuje, najmniejszych szans w starciu z nowoczesną flapperką.

G. „Poszukiwaczka złota”

Jednak paradygmat nowoczesnej dziewczyny, uosabiany przez Clarę Bow, miał także swoją ciemniejszą stronę. Nie wszystkie młode kobiety były bowiem tak szlachetne jak Betty Lou, choć i w tej postaci moglibyśmy doszukiwać się elementów kolejnego, popularnego w latach dwudziestych i trzydziestych, stereotypu, każącego widzieć w młodych dziewczynach przede wszystkim „polujące” na męża kobiety, które zdobywają mężczyzn nie z myślą o ich przymiotach duchowych, intelektualnych czy nawet fizycznych, ale przede wszystkim interesujących się zawartością ich portfeli. Termin, jakim zaczęto określać tego typu postaci, zaczerpnięty został z niezwykle popularnej broadwayowskiej sztuki Avery'ego Hopwooda z 1919 roku zatytułowanej *Gold Diggers* (*Poszukiwaczki złota*), filmowanej później wielokrotnie[321], przez samego autora komediodramatu traktowany był ironicznie: „poszukiwacz złota to chciwa, zachłanna dziewczyna, która «poszukuje» sukcesu i dobrej partii, ale nadal ma złote serce”[322]. Najsłynniejszym literackim rozwinięciem tego modelu była przywoływana już książka Anity Loos z 1925 roku *Gentelmen Prefer Blondes: The Illuminating Diary of a Professional Lady* a Pamela Robertson tłumaczy jego popularność z jednej strony reformistycznym fermentem Ery Progresywnej, który w pierwszych dekadach dwudziestego wieku objął swoim zainteresowaniem wiele „chorób społecznych”, między innymi prostytucję, a z drugiej zmieniającą się społeczną sytuacją kobiety w społeczeństwie powojennym. Obowiązujący w dyskursie reformatorskim podział, każący widzieć w prostytutkach albo niewinne ofiary zewnętrznych okoliczności, albo groźne trucicielki, w latach dwudziestych (a jeszcze wyraźniej w latach trzydziestych, szczególnie w okresie Wielkiego Kryzysu) został zderzony z przemianami emancypacyjnymi, a także z transpozycjami ekonomicznymi[323]. Poszukiwaczka złota z jednej strony była postrzegana jako postać, której postawa nie zawsze musi budzić aprobatę, ale najczęściej była ona przedstawiana jako kobieta, która nie ma innego sposobu, by uczestniczyć w materialnym dobrobycie, z którego wykluczona jest przez swoją pozycję społeczną. W coraz bardziej demokratyzującym się społeczeństwie uwodzicielski seksapil młodych dziewcząt przestał być postrzegany jako zagrożenie (śmiertelnym zagrożeniem był jeszcze wampiryczny czar Thedy Bary), ale jako szansa na poprawę losu, jaką

[321] Do filmów tych powrócę jeszcze w dalszej części książki.
[322] J. Charyn, *op. cit.*, s. 49.
[323] Por.: Pamela Robertson, *Feminist Camp In Gold Diggers 1933*, [w:] *Hollywood musicals, the film reader*, red. Steven Cohan, New York 2002, s. 129-141.

mają prawo wykorzystać. Filmy takie jak *It*, które Steven J. Ross nazwał „*cross-class fantasy*”[324], zdają się zawierać dość wyraźne przesłanie, bazujące na jednym z podstawowych amerykańskich mitów – przeświadczeniu o nieograniczonych możliwościach, jakie daje kapitalistyczny ustrój pozwalający każdemu na osiągnięcie sukcesu, o ile tylko będzie umiał wykazać się wystarczającą dozą determinacji. Morał tego filmu mógłby przecież brzmieć: „Nieważne, że jesteś podrzędną ekspedientką, że mieszkasz w małej klitce, że nie masz pieniędzy – jeśli tylko się postarasz i ty możesz poślubić milionera”. Nagle bowiem okazało się, że nie tylko panny z dobrych, bogatych domów z tradycjami mają taką szansę, ale także proste dziewczyny z klasy robotniczej mogą znaleźć bogatego męża czy choćby kochanka. I choć w wymiarze genderowym jest to (zwłaszcza w dzisiejszym oglądzie problemu równości płci) kolejny stereotyp będący wynikiem patriarchalnego porządku, w którym kobieta może osiągnąć sukces tylko poprzez związanie się z odpowiednim mężczyzną, to w szerszym wymiarze socjologicznym jest to kolejny z etapów powstawania demokratycznego społeczeństwa konsumpcyjnego, a zarazem świadectwo postępującej emancypacji kobiet, które zaczęły zyskiwać coraz większe prawo, choć nadal podlegające większym obostrzeniom i rygorom, niż prawa przypisywane mężczyznom, do dysponowania własnym ciałem i seksualnością. W coraz bardziej zurbanizowanym społeczeństwie już nie decyzja rodziny, a arbitralne wybory podejmowane przez dziewczynę decydowały o jej matrymonialnym losie, a w dodatku konstrukcja bohaterek uosabiających ten wzorzec ukazuje je nie jako groźne, a jednocześnie nieco nierealne uwodzicielki, ale jako zwykłe dziewczyny mieszkające tuż obok, realizujące swoje prawo do szczęścia, najczęściej mające dobre serce i w krytycznej chwili potrafiące porzucić marzenia o bogactwie na rzecz prawdziwej miłości, zgodnej z jej romantycznym paradygmatem.

Niektóre filmowe przykłady tego typu bohaterek zostały już omówione – *gold diggers* można by uznać za uwspółcześnioną wersję losów *Damy Kameliowej*, również Lulu z *Puszki Pandory* wpisywałby się w ten model, jednak poszukiwaczek złota w filmach z okresu kina niemego znajdziemy znacznie więcej, choć dopiero początkowy okres kina dźwiękowego przyniesie pełne wykrystalizowanie się tego wzorca i znacznie większą ilość bohaterek, które by go realizowały. Jedną z pierwszych znaczących postaci tego typu byłaby w moim odczuciu Sally Clark (Bebe Daniels) – jedna z bohaterek filmu *Po co zmieniać żonę* (*Why Change Your Wife?,* 1920) w

[324] Por.: Steven J. Ross, *Working-class Hollywood: silent film and the shaping of class in America*, Princeton 1999, s. 176.

reżyserii Cecila B. DeMille'a. To nowoczesna dziewczyna, modelka pracująca w domu mody, prowadząca swobodny tryb życia i niewahająca się wykorzystać problemów małżeńskich, jakie pojawiają się w stadle państwa Gordonów. Gdy Robert Gordon (Thomas Meighan) zaczyna być znudzony życiem ze swoją żoną Beth (Gloria Swanson), która ubiera się niemodnie, słucha nudnej według niego muzyki, w łóżku czyta książki na temat rozwoju intelektu i woli koncert skrzypcowy niż przedstawienie w Follies, Sally ani przez moment nie ma wątpliwości, że to szansa, którą musi spożytkować. Jej uroda, ale także odpowiedni zestaw uwodzicielskich sztuczek, które stosuje – od kokieteryjnego ubioru, przez perfumy *Persian Night* o egzotycznym zapachu, którymi skrapia siebie i marynarkę Roberta, po puszczenie w odpowiednim momencie płyty z piosenką zatytułowaną *Give Me a Smile and Kiss* – sprawiają, że mężczyzna traci dla niej głowę już po pierwszym wspólnie spędzonym wieczorze, a zaraz po rozwodzie z pierwszą małżonką poślubia ją. Choć przesłanie filmu DeMille'a jest dość przewrotne: Robert wraca w końcu do Beth, która po rozstaniu z mężem zaczyna dbać nie tylko o rozwój swego umysłu, ale także o (jak się okazuje, gdy zdejmie okulary i zmieni garderobę) ponętne jednak ciało, to jednak nie sposób nie darzyć postaci Sally pewną sympatią. Choć jest ona uwodzicielką, to nie ma w sobie rysu demoniczności, jakim były obdarzane tego typu postaci w innych filmach. To przebojowa dziewczyna, która osiąga swój cel, a gdy zdaje sobie sprawę, że jej mąż i tak powróci do byłej żony, zabiera mu portfel, klucze do domu i zapowiada, że wystąpi o alimenty, by choć tyle mieć z tego związku, co nie jest jednoznaczne z tym, że przez cały czas zależało jej tylko na jego pieniądzach – jej zażarta i niemal fizyczna walka z Beth o Roberta sugerowałaby, że jednak darzyła go uczuciem.

Podobny typ, choć nieco może surowiej oceniony, postaci odnajdziemy w ostatnim niemym filmie Davida Griffitha – w *Wojnie płci*, w którym pojawia się Marie Skiner (Phyllis Haver), wprowadzona na ekran przez znamienny napis, oznajmujący, że „nie była ona tak twarda, jak większość poszukiwaczek złota – była twardsza", co rzeczywiście znajduje odzwierciedlenie w jej dalszych losach, zwłaszcza gdy z pełną premedytacją wykorzystuje pewnego milionera, który jest, jak mówi swojej koleżance: „Gruby i głupi, ale za to przynosi diamenty". Jednak tego typu konstruowanie postaci *gold digger*, nawiązujące raczej do klasycznego modelu uwodzicielki czy syreny, a nie swobodnej flapperki, było w kinie coraz rzadsze i wynika prawdopodobnie z konserwatywnej wizji świata konsekwentnie pielęgnowanej przez autora *Złamanej lilii*. Zresztą film ten nie został dobrze przyjęty zarówno przez widzów, jak i krytyków, niemogących, jak pisze Michał Oleszczyk, „wybaczyć reżyserowi braku świadomości, w jakich czasach tworzy – szalone

lata dwudzieste, czas eksplozji jazzu i awangardy, czas gwałtownych przemian obyczajowych i społecznych, zdawały się Griffitha nie dotyczyć (a już na pewno: nie interesować)”[325].

Znacznie częściej postać poszukiwaczki złota był pokazywany z pewną, choć nie zawsze wyrażaną wprost, sympatią i zrozumieniem, a finał opowieści konstruowano tak, by dziewczyna, która dała się uwieść blichtrowi światowego życia i luksusu, miała jeszcze okazję pokazać widzom swoje prawdziwe, czyli w gruncie rzeczy niewinne i czyste oblicze. Świetnym przykładem tego typu obrazów może być film wyreżyserowany przez Allana Dwana w roku 1924 *Manhandled* z Glorią Swanson w roli Tessie McGuire, ekspedientki w domu towarowym, która ma dość życia w nędznym mieszkanku z widokiem na okna, w których widzi same mieszczańskie, najczęściej kłócące się rodziny i czekania na to, aż jej narzeczony zdobędzie pieniądze, by się z nią ożenić. Kiedy ma więc szansę zacząć wieść prawdziwie „światowe” życie, próbuje ją wykorzystać. Gdy Tom wyjeżdża do Detroit, by opatentować swój wynalazek, Tessie zaczyna chadzać na ekskluzywne przyjęcia, pozować malarzom, spotykać się z pewnym bogatym pisarzem i przyjmować od mężczyzn drogie podarki i stroje. Choć jej kontakty z mężczyznami mają raczej platoniczny charakter i są niewinnymi flirtami, nie daje się nawet pocałować żadnemu z otaczających ją playboyów, to i tak musi się namęczyć, by przekonać narzeczonego, że nadal go kocha i jej wybryki wynikały tylko z chęci zakosztowania innego życia i że to on jest tym jedynym, przez którego chciałaby być trochę „sponiewierana”. Losy Tessie są ilustracją kolejnej „etycznej lekcji”, jakiej udziela nam plansza otwierająca *Manhandled*, na której możemy przeczytać, iż: „Świat pozwala dziewczynie wierzyć, że przyjemność i luksus można mieć za darmo… to grzeczność. Ale kiedy ona to osiągnie, wysyła jej rachunek, bez zniżek… to rzeczywistość”, choć ocena moralna dziewczyny z klasy pracującej, przez chwilę będącej poszukiwaczką złota i przyjemności, nie była przesadnie surowa.

Znacznie częściej filmowe *gold diggers* były nie pracownicami domów towarowych, ale ekspedientkami, które porzuciły dawną pracę, by zacząć występy na jednej ze scen mniej lub bardziej znanego teatru rewiowego. Takie rozwiązanie pojawia się nie tylko w sztuce Hopwooda i w opartych na niej obrazach filmowych, ale także chyba najlepiej odzwierciedla ówczesną rzeczywistość, bowiem polowanie na bogatych mężczyzn było jednym z ulubionych zajęć całej rzeszy młodych kobiet, które występowały wówczas na scenicznych deskach teatrów musicalowych. Jak wspomina Louise Brooks: „W Nowym Jorku w 1924 roku była

[325] M. Oleszczyk, *op. cit.*, s. 307.

wyselekcjonowana grupa pięknych dziewcząt, które zapraszano na przyjęcia wydawane dla bogatych ludzi finansów i polityki. […] Na tych przyjęciach nie wymagano od nas, jak od zwykłych dziwek, abyśmy szły do łóżka z mężczyznami, którzy tego od nas chcieli, ale jeśli już to zrobiłyśmy, zyski były wielkie. Pieniądze, biżuteria, futra z norek, praca w filmie – wszystko, czego zapragnęłaś"[326]. A atmosfera tego szalonego czasu przeniknęła także do dzieł filmowych, choć najsłynniejsze obrazy ilustrujące to zjawisko zaczęły powstawać w początkach kina dźwiękowego, gdy Hollywood sięgnęło po tematykę broadwayowskich sztuk, co związane było niewątpliwie z innowacją technologiczną, jaka została wprowadzona w kinie po sukcesie *Śpiewaka z jazzbandu*, oraz coraz wierniej zaczęło oddawać atmosferę panującą w Nowym Jorku w jazzowych latach dwudziestych. Z filmów niemych, w których pojawiają się rewiowe artystki polujące na bogatych mężczyzn (filmy dźwiękowe zostaną omówione w kolejnym rozdziale), warto wspomnieć o filmie z 1925 roku zatytułowanym *Ogród rozkoszy* (*The Pleasure Garden*). Po pierwsze dlatego, że jest to długometrażowy debiut Alfreda Hitchcocka, a po drugie, dlatego że obraz ten pokazuje, iż wątek poszukiwaczek złota nie pojawiał się jedynie w filmach amerykańskich, ale był obecny także w obrazach europejskich[327]. W tym melodramacie o dość skomplikowanej strukturze fabularnej i ukazującym pogmatwane relacje uczuciowe łączące głównych protagonistów, jedną z głównych postaci jest Jill Cheyne (Carmelita Geraghty) – uboga dziewczyna, która przyjeżdża do Londynu i znajduje pracę w kabarecie noszącym nazwę Ogrodu Rozkoszy i daje się uwieść „światowemu" życiu i księciu Ivanowi (Karl Falkenberg), który jest admiratorem jej scenicznych popisów. Pomimo tego, że ma kochającego narzeczonego i mimo wymówek współlokatorki, która odradza jej poświęcanie miłości w imię materialnych benefitów, Jill poślubia jednak znacznie starszego od siebie i niezbyt urodziwego arystokratę, przekładając finansowe zabezpieczenie nad romantyczne uczucie. Pewne potępienie, jakie spotyka ją za ten czyn, zarówno w filmowej diegezie, jak i w ocenie jej postępowania, zawartej w warstwie interpretacyjnej filmu, każe zwrócić uwagę na dalece idącą zmianę paradygmatów, jaka zaszła w przeciągu kilku dekad – wszak jeszcze ćwierć (a z pewnością pół) wieku wcześniej jej postępowanie uznane zostałoby za w pełni racjonalny wybór – bogatszy pretendent do ręki, automatycznie niemal był kandydatem bardziej pożądanym, w latach dwudziestych w społecznym dyskursie za lepszego uznawany jest ten, z którym łączy kobietę głębsza więź uczuciowa.

[326] B. Paris, *Loiuse Brooks*…, s. 175.
[327] W omawianej już *Zatraconej uliczce* też można by odnaleźć wątki i postaci, pasujące do pewnego stopnia do omawianego paradygmatu.

Jednak chyba najciekawszą realizacją tematu poszukiwaczki złota wydaje mi się inny film z końca niemej epoki kina[328] *Nasze roztańczone córki* (*Our Dancing Daughters*, 1928, reż. Harry Beaumont). Obraz ten jest bowiem świadectwem pewnego przesunięcia w postrzeganiu kobiecych ról i tego, co może uchodzić za zachowanie dozwolone kobiecie w sferze publicznej. Główny zarys fabularny tego filmu to rywalizacja o bogatego kawalera pomiędzy dwoma młodymi kobietami: Dianą Medford (Joan Crawford) i Ann (Anita Page). Diana jest typową flapperką, niezależną, flirtującą z kolegami, tańczącą podczas przyjęcia na stole, niestroniącą od alkoholu, palącą papierosy, chcącą, jak sama mówi, „chwytać życie jak słoneczne promienie". Wychowywana w bardzo liberalnej rodzinie – przed wyjściem na przyjęcie żartuje z ojca, mówiąc, że ma nadzieję, że tym razem to rodzice wrócą wcześniej od niej, skrapia się z matką tymi samymi perfumami, jest jednak w gruncie rzeczy niezwykle przyzwoitą dziewczyną, która cieszy się, że wyjdzie za pierwszego mężczyznę, którego pokochała. Ben Blaine (Johnny Mack Brown), do którego należy (jak żartuje ktoś na przyjęciu) pół Alabamy, żeni się jednak z Ann, która jest kompletnym przeciwieństwem Diany. Zdystansowana i chłodna, stroni publicznie od alkoholu, z nieukrywaną odrazą odnosi się do tanecznych wygłupów panny Medford i jej przyjaciół, wszędzie pojawia się w towarzystwie pilnującej jej matki – w sferze publicznej świetnie odgrywa rolę wiktoriańskiej panny z dobrego domu. Jednak, o czym w widzowie dowiadują się już na początku filmu, to tylko maska, za pomocą której ma zdobyć bogatego męża, by zapewnić dobrobyt sobie i swojej równie wyrachowanej rodzicielce, która także starannie dba o jej wizerunek, twierdząc, że nawet w tak swobodnych czasach „mężczyźni są staroświeccy, gdy przychodzi do zawierania małżeństwa". Gdy ich plan się powiódł, Ann zaczęła pokazywać swoją prawdziwą twarz, zdradzając męża i zamieniając jego życie w piekło, a Ben nie mógł sobie darować, że dał się zwieść pozorom i wybrał, jak określiła to Diana, „kłamliwą imitację, a nie prawdziwą kobietę", a jednocześnie nie potrafi sobie wyobrazić porzucenia żony i mówi do ukochanej, że będzie ją kochał, lecz żył bez niej. Scenarzyści znaleźli rozwiązanie tej sytuacji szczęśliwe dla głównych bohaterów i zepchnęli Ann ze schodów, mytych przez kobiety, z których drwi, pytając, czy nie mają córek, które mogłyby bogato wydać za mąż, jednak ciekawsza wydaje się pojawiająca się w tym filmie akceptacja dla znacznie swobodniejszego zachowywania się kobiet w sferze publicznej. Choć nadal kobietom „wolno mniej" – świetnym tego przykładem poboczna historia Beatrice (Dorothy Sebastian), przyjaciółki Diany, cierpiącej z powodu, jak się możemy domyślać, przedmałżeńskiego romansu

[328] W filmie tym pojawia się jedna wstawka mówiona.

– to jednak widoczne jest w *Naszych roztańczonych córkach* społeczne przyzwolenie, by także młode dziewczyny korzystały z uroków życia i swobody w jego kształtowaniu, która jeszcze kilka dekad wcześniej była znacznie bardziej ograniczona. Wyraźnie w tym obrazie zaznaczona jest już niemal ostateczne zwycięstwo wzorca miłości romantycznej – poszukiwaczka złota nie jest złą osobą, ponieważ próbuje zdobyć majątek, ale dlatego, że nie są z tym związane żadne uczucia, co jest wystarczającym powodem do jej potępienia.

Jednocześnie jednak widać w tym filmie dalej obowiązujące przekonanie związane z nierozerwalnością instytucji małżeńskiej. Ben, choć nieszczęśliwy z Ann, nie może, prawdopodobnie ze względu na społeczny konwenans obowiązujący w jego klasie społecznej, rozwieść się z niekochaną żoną. Twórcy filmu wolą więc wprowadzić na zasadzie *dues ex machina* rozwiązanie fabularne, za pomocą którego mogą uśmiercić główną protagonistkę, niż dopuścić do naruszenia pewnego kulturowego tabu, jakim zdają się być w tamtym czasie rozwody. Bowiem, jak pisała Reay Tannahill: „Wedle hollywoodzkiej doktryny nic – ani gderliwa żona, ani krnąbrne dzieci, ani nuda i finansowe stresy – nie mogło umniejszać glorii stanu małżeńskiego. Skutek był taki, że znakomita większość niedobranych par z klas średnich wolała męczyć się ze sobą, niż wystąpić o rozwód”[329]. Choć zarówno w przestrzeni realnej[330], jak i filmowej można znaleźć wyjątki od tej reguły, to większość filmowych opowieści o ostatniej dającej się, w moim odczuciu, wyróżnić grupie kobiet, jaka wyraźnie zaznaczyła swoją obecność w filmowym dyskursie lat dwudziestych, próbuje jednak, choć staje się to coraz trudniejsze, przestrzegać zasady świętości więzi małżeńskiej.

H. Znudzona żona

Znudzone żony nie są z pewnością kategorią, która pojawiła się w dwudziestym wieku, w historii powszechnej i w literaturze aż roi się od małżonek, znużonych uczestniczeniem w życiu rodzinnym, ale w latach dwudziestych zmienił się nieco ich status i sposób prowadzenia dyskursu na ich temat. Oczywiście w filmach z omawianego okresu znajdziemy sporo dzieł odwołujących się do „klasycznych” wzorców, czyli żon po prostu zdradzających swoich mężów z (najczęściej młodszymi i przystojniejszymi) kochankami, co wydaje się jeszcze pokłosiem funkcjonowania

[329] R. Tannahill, *op. cit.*, s. 424.
[330] Jak podaje David E. Kyvig w latach dwudziestych niecały jeden procent Amerykanów było rozwodnikami lub rozwódkami. [por.: *David E. Kyvig, Daily life in the United States, 1920-1939: decades of promise and pain*, Westport 2002, s. 8.]

„starego" paradygmatu, traktującego małżeństwo jak handlową transakcję. Tego typu bohaterki odgrywała na przykład kilkakrotnie Greta Garbo (*Kusicielka,* Anna *Karenina* czy *Pocałunek*), ale pojawiały się one także w innych filmach. W *Czterech jeźdźcach Apokalipsy* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921, reż. Rex Ingram) Marguerite Laurier (Alice Terry) wdaje się w romans z przystojnym, młodym Argentyńczykiem, Julio Desnoyersem (Rudolph Valentino w swojej pierwszej ważnej roli), ale w finale wybiera poświęca się pielęgnowaniu wiekowego męża, który traci wzrok na wojnie. Od męża nie chce ostatecznie odejść także Theodora Fitzgerlad (Gloria Swanson) – bohaterka filmu nakręconego na podstawie powieści Elinor Glyn *Poza skałami* (*Beyond the Rock*, 1922, reż. Sam Wood). Zgadza się ona, dla dobra zubożałej rodziny, wyjść za mąż za starego milionera, choć uczuciem darzy młodego Hectora (Valentino), który raz po raz staje na jej życiowej drodze, a dwukrotnie nawet ratuje jej życie. Ta opowieść kończy się dla kochanków szczęśliwie, bowiem mąż rozumiejący aż zbyt dobrze sytuację wyjeżdża do Afryki i tam ginie z rąk bandytów, co jest kolejnym dowodem na to, że hollywoodzcy scenarzyści woleli bohatera uśmiercić, niż dopuścić do jego rozwodu. Bowiem, choć w realnym świecie liczba rozwodów zaczynała stale rosnąć, to jednak w sferze symbolicznej nadal nie wypadało go otwarcie pokazywać.

Jednak o ile wymienione powyżej filmy i ich bohaterki nadal mieszczą się w klasycznym wzorcu konstruowania tego typu opowieści, to w okresie powojennym pojawiły się przynajmniej dwa głośne obrazy, które ten model rozbijały. Pierwszym z nich jest obraz Ericha von Stroheima z roku 1919 *Ślepi mężowie* (*Blind Husbands*) – największy przebój kasowy wytwórni Uniwersal w końcu drugiej dekady dwudziestego wieku, który w ciągu roku przyniósł jej dochód w wysokości 328 tysięcy dolarów, czyli sześciokrotnie więcej niż przeciętny film produkowany w tamtym czasie[331]. W tej, rozgrywającej się w Cortina D'Ampezzo, jak informuje napis „Mekce amerykańskich turystów" – opowieści mniej istotne wydają się losy głównych bohaterów, które układają się w romansową historię o mężu i uwodzicielu, który stara się zdobyć względy znudzonej nieco małżeńskim życiem kobiety, a ważniejsze jest chyba przesłanie tej narracji[332], zawarte już w pierwszym napisie otwierającym film. „Jednym z najczęstszych powodów rozwodu jest

[331] Por.: R. Koszarski, *op. cit.*, s. 236.

[332] Choć krytycy dostrzegali w obrazie Stroheima również odwagę w ukazywaniu relacji erotycznych, europejską cyniczność i wiedeńskie poczucie humoru, przeciwstawiane przez nich kinu amerykańskiemu i „Pollyannowemu" sposobowi ukazywania erotyki w filmach z tamtego okresu. [por.: Lea Jacobs, *The decline of sentiment: American film in the 1920s*, Berkeley and Los Angeles 2008, s. 232-233.]

«przeniesienie uczucia»… A powodem poprzedzającym ten powód jest fakt, że «inny mężczyzna» pojawia się ze swoimi grzesznymi (lub bezgrzesznymi) zalotami, wtedy gdy mąż w swoim samozadowoleniu zapomina o zalotach z czasów przedmałżeńskich… Winny! – mówi świat potępiający «tego drugiego»… Ale co z mężem?". Tak postawione pytanie i takie przesłanie zawarte w *Ślepych mężach* jest istotnym *novum*, bowiem dopiero wraz z okrzepnięciem idei małżeństwa z miłości pojawia się druga istotna potrzeba związana z koniecznością przedefiniowania stosunków łączących małżonków. Jeśli ślub jest wyrazem miłości, a nie przywiązania, przyjaźni i ekonomicznej wspólnoty, to pojawia się konieczność dbania o relacje łączące ludzi związanych węzłem małżeńskim. Zaniedbujący żonę, zajęty jedynie swoją pracą chirurga i hobby, jakim są górskie wspinaczki, Robert Amstrong (Sam DeGrassa), nie zauważa początkowo nawet, że Margaret (Francella Billington) emablowana jest przez porucznika von Steubena (Stroheim), którego nie darzy przesadną sympatią, ale wytrwałość i umiejętne stosowanie przez wojskowego uwodzicielskich sztuczek zaczyna budzić jej szczere zainteresowanie. Mąż dopiero na skutek zagrożenia ze strony „tego drugiego" odkrywa więc emocjonalne potrzeby żony i zaczyna znów się do niej zalecać i okazywać jej uczucia, co pokazane zostało w finale filmu, w którym widzimy małżonków czule przytulających się podczas jazdy powozem, dzielonym przez nich z nowożeńcami.

Jeszcze wyraźniej problem konieczności dbania o małżeńskie relacje wyartykułował Cecil B. DeMille w filmie *Nie zmieniaj męża* (*Don't Change Your Husband*, 1919) z Glorią Swanason w roli Leili Porter – postaci najlepiej chyba uosabiającej wątek znudzonej żony w powojennym filmie amerykańskim. Leila ma dość swego męża, który pali ohydne cygara, je cebulę i rzadko wyłania się spoza gazety. W końcu ulega więc przystojnemu bawidamkowi, który zaleca się do niej od dłuższego czasu, roztaczając przed nią fantastyczne wizje ich wspólnego życia i rozwodzi się z mężem. Podobnie jak we wspominanym już filmie *Po co zmieniać żonę* wybór dokonany przez kobietę, okazał się błędem. Nowy małżonek ma wszystkie wady starego, a w dodatku jest jeszcze utracjuszem przepuszczającym jej pieniądze w kasynie, pijącym jak smok i podrywającym młode dziewczyny. Zaś opuszczony pan Porter (Elliott Dexter) przechodzi metamorfozę – goli wąsy, zmienia garderobę, zaczyna dbać o kondycję fizyczną – okazuje się, że dopiero po stracie żony zdał on sobie sprawę z tego, jak bardzo zaniedbał zarówno siebie, jak i małżeńskie relacje. Przed rozwodem zdawał się on podporządkowany staremu dyskursowi dotyczącemu funkcjonowania rodziny. Bowiem przed pojawieniem się idei miłości romantycznej, jak zauważył

Niklas Luhmann, „Małżeństwo daje wprawdzie upust nadmiarowi zmysłowości, ale jego istotą jest wzajemne zrozumienie, a nie namiętność. Dworne zaloty wobec własnej małżonki uznano by za śmieszne, podobnie jak wykorzystywanie namiętności, aby znaleźć dostęp do własnego łoża małżeńskiego”[333]. W początkach dwudziestego wieku doszło więc do znaczącej zmiany – żony zaczęły być znudzone swoimi mężami (a mężowie żonami), nie dlatego, że zaaranżowane małżeństwa były z założenia wyłączone z erotyki i namiętności, ale dlatego, że miłość, która łączyła małżonków w momencie ślubu, zaczynała słabnąć i przestawała przypominać tę dawną namiętność, prowadzącą zakochanych do ołtarza. W zaadaptowanym przez kulturę popularną wzorcu miłości romantycznej, szczególnie chyba w jego hollywoodzkiej wersji, najistotniejsza zdaje się być pierwsza faza miłości w związku, „tak zwany okres *passionate* (tak określili to zjawisko Elaine i Bill Walsterrowie), w czasie którego partnerzy starają się zaspokoić emocjonalnie generowaną potrzebę seksu w ramach kulturowo przyjętych standardów. Według psychologii faza ta trwa od zainicjowania relacji do dwóch-czterech lat. «Miłość» odczuwana przez oboje «zaangażowanych» w tym okresie to «miłość namiętna». […] „Drugim etapem związku miłosnego jest faza *companionate*, w której nie dominuje więź seksualna, ale więź oparta na wzajemnym zrozumieniu, przyzwyczajeniu, «zgraniu» partnerów w różnych aspektach ich osobowości”[334]. I choć filmy DeMille’a czy Stroheima znacznie wyprzedzają rozważania współczesnych psychologów, to jednak zdają się sygnalizować ten sam problem – są bowiem fabularnymi egzemplifikacjami ukazującymi niebezpieczeństwo przejścia od fazy *passionate* do *companionate*, która już w okresie po I wojnie światowej zaczęła być niebezpieczna dla nowego typu związków intymnych, jakie zaczęły wówczas być powszechnie przyjętym sposobem realizacji idei miłości romantycznej.

Niezwykle ciekawą realizację wzorce znudzonej żony przedstawił Mauritz Stiller w filmie z 1920 roku zatytułowanym *Erotikon*. W przeciwieństwie do obrazów Stroheima jest to komedia, a nie poważny dramat, w odróżnieniu od dzieł DeMille’a nie zawiera on umoralniającego finału. Jak pisał Gösta Werner, filmem tym „Stiller utorował drogę nowemu gatunkowi filmowemu, wyrafinowanej komedii miłosnej z jej lekkimi, dowcipnymi i ironicznymi figurami wokół zakochania się i zazdrości, przedstawionymi z dystansem i zaprawionymi nieubłaganą powagą miłości”[335]. Przedstawione w szwedzkim filmie perypetie miłosnego czworokąta nie mają bowiem

[333] N. Luhmann, *op. cit.,* s. 146-147.
[334] T. Szlendak, *op.cit.,* s. 35.
[335] Gösta Werner, *Mauritz Stiller. Ett livsöde*, Stockholm 1991, s. 248. [cytuję za: T. Szczepański, *op. cit.,* s. 375.]

znamion dramatu. Irena (Tora Teje), znudzona nieco życiem u boku nudnawego profesora entomologii (Andres de Wahl), zakochuje się w jego najlepszym przyjacielu (Lars Hanson) i porzuca w końcu dla niego męża. Nie jest on jednak wcale nieszczęśliwy z tego powodu, bowiem zdaje sobie sprawę, że bardziej niż żona pociąga go świetnie gotująca bratanica Marta (Karin Molander). W tej ekranizacji sztuki węgierskiego komediopisarza Ferenca Herczega zatytułowanej *Błękitny lis*, ani miłość, ani małżeństwo nie są traktowana ze śmiertelną powagą. Oczywiście Irena jest szczęśliwa, gdy okazuje się, że jej ukochany Preben nie ma innej kochanki i kobieta kupująca na jego koszt etolę u kuśnierza była jedynie modelką, której w ten sposób płacił za pozowanie do kolejnej tworzonej przez niego rzeźby, a i on sam niezmiernie się cieszy, że to inna kobieta, a nie jak podejrzewał Irena, odwiedzała znanego playboya – hrabiego Feliksa (Vilhelm Bryde). Jednak łączące ich uczucie to raczej Stendhalowska miłostka niż prawdziwe *l'amour passion*. Rozwód także nie okazuje się niczym przykrym – po prostu drogi małżonków się rozchodzą, rozstają się w zgodzie i przyjaźni, życząc sobie szczęścia w nowych związkach, a odchodzącą z domu Irenę Profesor Carpentier żegna czule, machając jej na pożegnanie, wsparty na ramieniu swej bratanicy. Choć, wbrew tytułowi, erotyka jest w tym filmie praktycznie nieobecna, nawet pocałunek pokazany jest jedynie w baletowym przedstawieniu podziwianym przez bohaterów, a najbardziej nacechowane seksualnymi aluzjami zdają się być dekoracje – we wszystkich wnętrzach aż roi się od nagich posągów i wiszących na ścianach aktów – to jednak film Stillera jest niewątpliwie niezwykle interesującym wyjątkiem na tle innych dzieł podejmujących w tamtym czasie temat rozwodu czy znudzenia sobą małżonków. Można w nim bowiem widzieć albo powrót osiemnastowiecznej idei flirtu, albo zapowiedź i antycypację pojawienia się „miłości współbieżnej", która, wedle Giddensa, „jest miłością czynną, warunkowaną i jako taka kłóci się z «tylko» i «na zawsze» kompleksu miłości romantycznej"[336] i trwa tylko tak długo, jak przynosi zadowolenie obu partycypujących w niej stronom, choć niewątpliwie w perypetiach miłosnego czworokąta, przedstawionego przez Stillera, brakuje podkreślenia wagi seksualności, tak istotnej w koncepcji autora *Przemian intymności*.

Opisane przeze mnie modele kobiecości, które można wyróżnić w kinematografii niemej lat 1918-1929 ukazują kilka istotnych przemian, jakie zaszły w omawianym okresie, zarówno tych związanych z rozwojem filmowych form narracyjnych, jak i transpozycji społecznych, jakie filmy te jednocześnie opisywały i w istotny sposób kształtowały. Choć można próbować wyznaczać

[336] Anthony Giddens, *op.cit*. s. 80.

diachronię tego procesu, niewątpliwie pewne modele traciły na znaczeniu, inne zaś zajmowały ich miejsce i trwały również w kolejnych dekadach, to jednak istotniejsze wydaje mi się ujęcie synchroniczne i zwrócenie szczególnej uwagi na współwystępowanie tych różnych wzorców w tym samym czasie. W okresie powojennym wyraźnie bowiem możemy zaobserwować ścieranie się różnych porządków ideologicznych. Z jednej strony silne są nadal wpływy wiktoriańskiej czy purytańskiej moralności i etyki erotycznej, z drugiej zaś następuje wyraźna emancypacja kobiet, wyzwalających się, w przenośni i dosłownie, z gorsetów, krępujących ich dotychczasowe poczynania. Dawny model aranżowanego małżeństwa zostaje niemal ostatecznie zastąpiony związkiem z miłości. Kobieta zaczęła pojawiać się w sferze publicznej, a jednocześnie została wyrugowana z miejsc pracy, które zajęła podczas wojny. Te sprzeczności pojawiają się także w prezentowanych w filmach z tamtego okresu modelach kobiecości. Kobieta aktywna zawodowo czy wojowniczka występuje często w tym samym obrazie obok niewinnej ofiary, bezcielesnego, udręczonego anioła, uosabiającego ideały wiktoriańskie. Kobieta upadła może być jednocześnie uwodzicielką czy znudzoną żoną, flapperka – poszukiwaczką złota lub psotnym podlotkiem, który wszak też czasami całkiem nieźle zna się na sztuce uwodzenia. Choć dokonałem w tym rozdziale pewnych delimitacji i podziałów, przypisując niektóre filmowe bohaterki do poszczególnych typów, to warto pamiętać, że jest to jedynie konieczne w tego typu ujęciach uproszczenie i próba uporządkowania chaotycznej materii. Wiele z tych bohaterek mogłoby bowiem reprezentować różne z wyróżnionych tu typów i jedynie dominacja jednej z cech decydowała niejednokrotnie o przypisaniu danej postaci do któregoś z wyróżnionych modeli. Idealnym przykładem ilustrującym tego typu wątpliwości mogłaby być Lulu z *Puszki Pandory*, która z powodzeniem mogłaby reprezentować niemal wszystkie wzorce kobiecości, jakie pojawiły się w tamtym okresie. Jest aktywna zawodowo, chociaż trzeba przyznać, że wykonuje raczej niezbyt poważany publicznie zawód, lecz niewątpliwie daje on jej względną niezależność finansową. W finale staje się niewinną ofiarą seryjnego mordercy. Możemy ją też oczywiście nazwać zarówno kobietą upadłą, jak i uwodzicielką. Z pewnością jest flapperką, może w mniejszym stopniu dziewczyną-podlotkiem, choć jej żywiołowość i życiowy optymizm można by porównać z życiową postawą reprezentowaną przez bohaterki odgrywane przez Pickford. Udaje jej się wyjść za mąż za bogatego człowieka i gdyby nie to, że zginął on w noc poślubną, z pewnością też by się nim szybko znudziła, dowodzi zresztą tego jej relacja z Alvą (po kilku wspólnie spędzonych miesiącach trudno w ich związku odnaleźć choć odrobinę namiętności). Lulu, podobnie zresztą jak inne omawiane przeze mnie

filmowe bohaterki, łączy wiele różnorodnych sprzeczności. Sprzeczności, które stanowią także o specyfice omawianego okresu, w którym ścierały się różne kulturowe paradygmaty, a właśnie zmiana pozycji kobiet wydawała mi się dobrym punktem wyjścia do ukazania najważniejszych z nich.

Propozycje lektur:

R. Syska, *Początki kina amerykańskiego*, [w:] Kino *nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

M. Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

I. Sowinska, *Złoty wiek burleski*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

L. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] Kino nieme, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

Początki radia i kina dźwiękowego.

EKSPERYMENTALNE FORMY UDŹWIĘKOWIENIE FILMU. CHRONOLOGIA

1877 – fonograf Edisona.

1888 – najstarsze zachowane nagranie dźwięku.

1894-1895 – pierwszy eksperymentalny film z dźwiękiem wykonany przez L. W. Dicksona.

1896 - Oscar Messter próbował dodać muzykę do produkowanych przez siebie „Bioram"

1900 – Podczas Wystawy Paryskiej, odbywającej się od 15 kwietnia do 31 października 1900 roku zaprezentowano trzy różne systemy udźwiękowienia filmu. W tymczasowych kinach można było obejrzeć sceny z Paryża wzbogacone o muzykę i śpiew, dołączony do nich za pomocą systemu Phonorama. Phono-Cinéma-Théâtre pozwolił, by publiczność po raz pierwszy w historii usłyszała głosy słynnych aktorów. W prezentowanych filmikach można było usłyszeć popularnego wówczas komika Coqeulina w roli Cyrana de Bergerac oraz Sarah Bernhardt w jednej ze scen z Szekspirowskiego Hamleta. Trzeci system wymyślony przez Herni'ego Josepha Joly i nazwany przez niego Theartoscope, posłużył temu francuskiemu wynalazcy na nakręcenie prawdopodobnie pierwszego fabularnego filmu dźwiękowego - jego Lolotte opowiadała krótką anegdotę o nowożeńcach i właścicielu hotelu, w którym zatrzymuje się młoda para.

1901-1903 – Pierwszą powszechnie stosowaną metodą udźwiękowienia obrazu stał się chronofon opatentowany już 11 lipca 1901 roku, a zaprezentowany publiczności 7 października roku 1902, który dzięki synchronizacji fonografu z udoskonaloną przez Gaumonta kamerą oraz użyciu elektromagnetycznych mikrofonów wymyślonych przez Frely'ego (i udoskonalonych, podobnie jak cały system, w roku 1906) pozwalał realizować krótkie filmy łączące wizję z fonią w całkiem zadowalający sposób. W latach 1905-1909 zrealizowano w tym systemie ponad sto, trwających przeważnie około 4 minut filmików. Reżyserami tych „fonoscen" była Alice Guy, po jej wyjeździe do Stanów Zjednoczonych ich produkcją zajął się Arthur Gilbert, a występowali w nich zarówno popularni wówczas artyści kabaretowi i piosenkarze, tacy jak Félix Mayol, Polin, Drenen czy Fragson, ale także uznani śpiewacy operowi czy tancerze.

1908 – Camille Saint-Saëns komponuje specjalną muzykę do pierwszego filmu d'Art *Zabójstwa księcia Gwizjusza.*

1913-1915 – kampania Edisona wyprodukowała dziewiętnaście udźwiękowionych filmów (wszystkie wyreżyserował Allen Ramsey), między innymi były to takie utwory jak: *The Irish*

Policeman (1913), *Nursery Favorites* (1913), *Her Redemption* (1913), *A Minstrel Show* (1913), a nawet adaptacja Szekspirowskiego *Juliusza Cezara* (1913), jednak niedoskonałość techniczna rozwiązania spowodowała, że Edison nie kontynuował tych eksperymentów.

1915 – Joseph Carl Breil komponuje muzykę do *Narodzin narodu* D. W. Griffitha. Pierwszy amerykański film ze specjalną ścieżką muzyczną.

1921-1929 – Phonofilm - wprowadzony przez Lee De Foresta. Za jego pomocą nakręcono w latach 1921-1929 – blisko dwieście filmów, wśród nich znajduje się między innymi zarejestrowane przez Foresta przemówienie prezydenta Calvin Coolidge oraz pierwszy dźwiękowy film przeznaczony do szerokiej dystrybucji: *Stara słodka pieśń miłości* (*Love's Old Sweet Song*, 1923, reż. J. Searle Dawley). Za pomocą tego systemu nakręcono także pierwszy pełnometrażowy film zawierający sekwencje mówione, dodane do pierwotnej, niemej wersji, którym była *Słodka ulica* (*Dream Street*), nakręcona w roku 1921 roku przez Davida W. Griffitha.

1922 – Tri-Ergon opracowany przez Josepha Engla, Josepha Masolle'a i Hansa Vogta, za pomocą którego nagrano choćby film *Podpalacz* (*Der Brandstifter*, 1922).

1924 - Przemówienie prezydenta Calvin Coolidge. Pierwsze przemówienie audiowizualne amerykańskiego prezydenta.

1926 - Wytwórnia Warner Brothers przedstawiła dźwiękową wersję *Don Juana*. Były to głównie próbne pokazy, traktowane jako ciekawostka czy kolejny eksperyment. Muzyka nie była jeszcze zapisana na taśmie filmowej, lecz odtwarzana z wibrafonu.

1927 – premiera *Śpiewaka jazzbandu* Alana Croslanda. Film uznawany jest za pierwszy film dźwiękowy, choć zawierał tylko 8 udźwiękowionych scen.

1928 – *Światła Nowego Jorku* (reż. Brian Foy) pierwszy w pełni udźwiękowiony film.

POCZĄTKI RADIA. CHRONOLOGIA.

1873 – James Clark Maxwell wykazuje istnienie fal elektromagnetycznych.

1887 – Heinrich Hertz buduje urządzenie demonstrujące zjawisko łączności bezprzewodowej.

1896 – Guglielmo Marconi otrzymuje patent na radio.

1899 – sygnał radiowy przesłany przez kanał La Manche.

1920 – w USA zniesiono państwowy monopol na działalność radiową. Powstaje Radio Corporation of America.

1920 (październik/listopad) – w Pittsburghu powstaje pierwsza rozgłośnie radiowa na świecie – KDKA.

1921 – w USA działają 4 stacje radiowe.

1922 (19 marca) – powstaje rozgłośnia w Moskwie. Pierwsza regularnie nadająca stacja radiowa w Europie.

1922 (14 listopada) – pierwsza brytyjska radiostacja nadająca z Londynu.

1922 (16 listopada) – pierwsza francuska radiostacja nadająca z Paryża.

1923 (marzec) - w USA działa 556 stacji radiowych.

1923 – Die Berliner Radio – pierwsza niemiecka stacja radiowa.

1923 – powołano British Broadcasting Company (w 1927 zmieniono nazwę na British Broadcasting Corporation – BBC).

1925 – powstaje Towarzystwo Akcyjne „Radio dla Wszystkich" zajmujące się radiofonią w ZSRR.

1926 – powstaje NBC (National Broadcasting Company).

1926 – regularny program Polskiego Radia.

1927 – prezydent Calvin Coolidge podpisał ustawę radiową (*The Radio Act*) normującą sprawy amerykańskiej radiofonii.

Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce Genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, Wrocław 2011. [fragment rozdziału: *Kino pierwszych dekad*].

Ostatnią z technologicznych innowacji, jakie wpłynęły w sposób niezwykle istoty na kino omawianego okresu, było wprowadzenie do kina dźwięku. Wprowadzenie, i to na szeroką skalę, nie zaś stworzenie filmu dźwiękowego czy jego pojawienie się, bowiem w zasadzie od samego początku istnienia wynalazku próbowano ruchomy obrazy łączyć z muzyką i dźwiękami, a zmiana, jaka nastąpiła po roku 1927, miała przełomowy charakter jedynie z uwagi na szybkie upowszechnienie się nowego typu dzieł filmowych. Wszak już Dickson i jego współpracownicy przeprowadzali pierwsze eksperymenty, mające doprowadzić do połączenia wizji z fonią, czego dowodem jest nie tylko przywoływany już filmik z przełomu 1884 i 1885, na którym widzimy brytyjskiego wynalazcę grającego na skrzypcach i tańczącą męską parę, a jednocześnie słyszymy rejestrowany na fonografie głos instrumentu, ale również choćby i to, że Edison opatentował nie tylko kinetoskop, ale także kinetofon. Jego pierwsza odmiana była połączeniem kinetoskopu ze słuchawkami, które umożliwiały podczas oglądania obrazów przesuwających się wewnątrz drewnianej skrzyni, także słuchanie zsynchronizowanych (choć podobno nie zawsze udawało się osiągnąć pełne zgranie) z nimi dźwięków i muzyki. Następnie – w roku 1913 Edison przedstawił udoskonaloną wersję wynalazku, polegającą na jednoczesnym odtwarzaniu filmu na ekranie i dźwięku nagranego za pomocą fonografu. W latach 1913-1915 kampania Edisona wyprodukowała dziewiętnaście tak udźwiękowionych filmów, między innymi były to takie obrazy jak: *The Irish Policeman* (1913), *Nursery Favorites* (1913), *Her Redemption* (1913), *A Minstrel Show* (1913), a nawet adaptacja Szekspirowskiego *Juliusza Cezara* (1913)[337], jednak niedoskonałość techniczna tego rozwiązania spowodowała, że Edison nie kontynuował tych eksperymentów, a zbiegło się to także z rozwiązaniem Motion Pictures Patents Company, zdelegalizowanej na mocy ustawy antytrustowej w roku 1915.

Nieco wcześniejsze były eksperymenty niemieckiego pioniera kina Oscara Messtera, który już w roku 1896 próbował dodać muzykę do produkowanych przez siebie „Bioram". Zaś podczas Wystawy Paryskiej, odbywającej się od 15 kwietnia do 31 października 1900 roku zaprezentowano trzy różne systemy udźwiękowienia filmu. W tymczasowych kinach można było obejrzeć sceny z Paryża wzbogacone o muzykę i śpiew, dołączonych do nich za pomocą systemu Phonorama.

[337] Wszystkie te filmy wyreżyserował Allen Ramsey.

Phono-Cinéma-Théâtre pozwolił, by publiczność po raz pierwszy w historii usłyszała głosy słynnych aktorów. W prezentowanych filmikach można było usłyszeć popularnego wówczas komika Benoît-Constanta Coqueulina w roli Cyrana de Bergerac oraz Sarah Bernhardt w jednej ze scen z Szekspirowskiego *Hamleta*. Trzeci system, wymyślony przez Henri'ego Josepha Joly'ego i nazwany przez niego Theartoscope, posłużył temu francuskiemu wynalazcy do nakręcenia prawdopodobnie pierwszego fabularnego filmu dźwiękowego – jego *Lolotte* opowiadała krótką anegdotę o nowożeńcach i właścicielu hotelu, w którym zatrzymuje się młoda para.

Jednak pierwszą powszechnie stosowaną metodą udźwiękowienia obrazu stał się chronofon opatentowany już 11 lipca 1901 roku, a zaprezentowany publiczności 7 października roku 1902, który dzięki synchronizacji fonografu z udoskonaloną przez Gaumonta kamerą oraz użyciu elektromagnetycznych mikrofonów wymyślonych przez Frely'ego (i udoskonalonych, podobnie jak cały system, w roku 1906) pozwalał realizować krótkie filmy łączące wizję z fonią w całkiem zadowalający sposób. W latach 1905-1909 zrealizowano w tym systemie ponad sto, trwających przeważnie około 4 minut, filmików. Reżyserem większości tych „fonoscen" była Alice Guy, a po jej wyjeździe do Stanów Zjednoczonych ich produkcją zajął się Arthur Gilbert, a występowali w nich zarówno popularni wówczas artyści kabaretowi i piosenkarze, tacy jak Félix Mayol, Polin, Armand Ménard Dranem czy Harry Fragson, ale także uznani śpiewacy operowi czy tancerze[338].

Jak wylicza Alison McMahan w artykule zatytułowanym *Sound rewrites Silents,* w pierwszych dekadach dwudziestego wieku wymyślono zadziwiająco wiele systemów udźwiękowienia filmu. Były to: „w Stanach Zjednoczonych Camerophone, Cort-Kitsee Device, SynChronophone i Chronophone. W Anglii: Cinemathophone, Vivaphone i najlepszy z nich Animatophone, udoskonalony w 1910 z Thomassinowskiego Simplex Kinematograph Synchroniser. […] W Niemczech Alfred Dusker wyprodukował Cinephon, Karl Geeyr zbudował Ton-biograph dla Deutche Mutoskop Und Biograph GmbH, Guido Seeber rozwinął Seeberophon i użył stworzoną przez Messtera synchronofonię jako technicznego modelu dla niemieckiego Bioskopu"[339]. Do tych wyliczeń można by dodać jeszcze wynalazki Eugène'a Lauste'a czy proces Tri-Ergon opracowany przez Josepha Engla, Josepha Masolle'a i Hansa Vogta, za pomocą którego

[338] Por.: Laurent Mannoni, Alison McMahan, *Chronophone Gaumont,* [w:] *Encyclopedia of Early Cinema …*, s. 118. Najdłuższym z tych filmów, był trwający ponad 60 minut (choć nagrany w 22 osobnych częściach) obraz *Faust* w reżyserii Gilberta z 1907 roku prezentujący pieśni z opery pod tym samym tytułem.

[339] Alison McMahan, *Sound rewrites Silents,* [w:] *Le son en perspective: nouvelles recherches*. *New Perspective in Sound Studies,* red. Dominique Nasta, Didier Huvelle, Bruxelles 2004, s. 70.

nagrano choćby film *Podpalacz* (*Der Brandstifter*, 1922), a także wprowadzony przez Lee De Foresta system phonofilmu. Za jego pomocą nakręcono w latach 1921-1929 blisko dwieście obrazów, wśród nich znajduje się między innymi zarejestrowane przez De Foresta przemówienie prezydenta Calvina Coolidge'a oraz pierwszy dźwiękowy film przeznaczony do szerokiej dystrybucji: *Stara słodka pieśń miłości* (*Love's Old Sweet Song*, 1923, reż. J. Searle Dawley). Za pomocą tego systemu nakręcono także pierwszy pełnometrażowy film, zawierający sekwencje mówione, dodane do pierwotnej, niemej wersji, którym była *Słodka ulica* (*Dream Street*), nakręcona w roku 1921 roku przez Davida W. Griffitha.

Oprócz tych innowacji technologicznych warto wspomnieć także o innego typu wysiłkach podejmowanych przez producentów i właścicieli pierwszych kin, mających na celu uatrakcyjnienie pokazu filmowego. Już na przełomie wieków dystrybutorzy zalecali, by ich filmy wyświetlane były z odpowiednim podkładem muzycznym, a projekcjom towarzyszyła muzyka odgrywana przez pianistę, orkiestrę lub pianolę, do której można było dokupić indywidualnie dopasowywane do filmów podkłady muzyczne. Później publikowano nawet specjalne partytury[340] mające służyć pomocą taperom i innym filmowym akompaniatorom. Prestiżowe produkcje[341] posiadały specjalnie napisana dla nich „ścieżkę muzyczną", wykonywaną najczęściej przez orkiestry nie tylko podczas premiery, ale także podczas kolejnych projekcji, choć oczywiście nie każdy właściciel kina mógł sobie na taki luksus pozwolić.

Nie tylko muzyka towarzyszyła pierwszym pokazom filmowym. Właściciele sal kinowych wzbogacali je także o różnego typu „efekty dźwiękowe", wykonywane przez ukrytych za ekranem specjalistów, zatrudniali aktorów, którzy wygłaszali ukazane na filmie dialogi, bądź angażowali specjalnych konferansjerów[342], objaśniających widzom zawiłości akcji.

Tak więc pojawienie się *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*), który miał swoją premierę 6 października 1927 roku, a wprowadzony do szerokiej dystrybucji został w lutym kolejnego roku

[340] Najpopularniejszymi były *Motion Pictures Piano Music* Gregga A. Frelingera z 1910 roku, *Orpheum Cellection of Moving Pictures Music* Clarence'a E. Sinna, anonimowa kolekcja z 1910 roku zatytułowana *Emerson Moving Picture Music Folio*, stworzona przez Eugene'a Platzmana *F.B. Haviland's Moving Picture Pianist's Album* (1911) czy *Sam Fox Moving Picture Music* z roku 1913 napisana przez J.S. Zamecnika. W Europie podobną rolę odgrywała kilkutomowa kolekcja skomponowana przez Giuseppe Becce'a w 1919 roku – *Kinothek. Neue Filmmusik von Giuseppe Becce*. [por.: Rick Altman, *Musical stores,* [w:] *Encyclopedia of Early Cinema …*, s. 463]

[341] W USA zwyczaj ten przyjął się od czasów premiery *Narodzin narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915) Griffitha (muzykę stworzył Joseph Carl Breil – najbardziej znany i poważany kompozytor muzyki filmowej w pierwszym okresie kina), w Europie od *Zabójstwa księcia Gwizjusza* (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908), do którego muzykę skomponował Camille Saint-Saëns.

[342] We Francji nazywano ich *bonimenteurami*, w Japonii nosili oni nazwę *benshi* i w Kraju Kwitnącej Wiśni cieszyli się oni podobno większą popularnością niż aktorzy filmowi.

– uważane powszechnie za początek kina dźwiękowego[343], byłoby w gruncie rzeczy tylko jedną z wielu dat w ewolucji tego typu kina. Byłoby, gdyby nie sukces, jaki odniósł ten, wyprodukowany przez chylącą się ku upadkowi wytwórnię Warner Bros., film. Obraz, będący adaptacją niezwykle popularnego musicalu, wystawionego na Broadwayu 9 września 1925 roku[344], opowiada historię młodego chłopaka, który zamiast kontynuować rodzinną tradycję (jego ojciec był kantorem w synagodze), wybiera karierę na scenie, na której występuje z poczernioną korkiem twarzą[345], śpiewając jazzowe piosenki, nie tylko wykorzystywał popularność Ala Jolsona – największej gwiazdy ówczesnych scen muzycznych, nazywanego powszechnie „Mr. Broadway", ale także świetnie wpasował się w potrzeby publiczności, coraz bardziej znużonej kinem pozbawionym dźwięku. Coraz dłuższe filmy, posiadające coraz bardziej skomplikowane fabuły, długie napisy dialogowe, rozbijające akcję i coraz bardziej rozpraszające widownię, a także niezwykła popularność radia, sprawiły, że dźwięk, który przez długie lata był traktowany jedynie jako technologiczna ciekawostka, stał się w tym momencie elementem niezbędnym wręcz, by kino mogło się nadal rozwijać.

Pomimo początkowego sceptycyzmu zarówno niektórych twórców, jak i części krytyków, którzy twierdzili, że „kino umrze na słowa", „filmy mówione" szybko wyparły kino nieme. Choć „w 1927 roku zrealizowano tylko kilka filmów dźwiękowych, w 1928 stanowiły one nadal mniejszość, lecz już w 1929 większość filmów zrealizowanych przez wielkie wytwórnie była przynajmniej częściowo udźwiękowiona"[346].

Wprowadzenie dźwięku spowodowało kolejne zmiany nie tylko w artystycznym wymiarze filmu, nie tylko sprowokowało upadek wielu aktorskich karier, ale wprowadziło znaczące innowacje w ekonomiczno-biznesowych zasadach działania przemysłu filmowego. Po raz kolejny spowodowało konieczność zwiększenia finansowych nakładów na produkcję filmu, spowodowało

[343] Choć tak naprawdę w filmie tym pojawiło się tylko kilka piosenek i jedynie dwie mówione sekwencje, podczas których padają zaledwie 354 słowa, pozostała część filmu nadal była przerywana planszami dialogowymi. Pierwszym filmem w całości mówionym był, wyprodukowanym przez Warner Bros. Vitaphone obraz *Światła Nowego Jorku* (*Lights of New York*, reż. Bryan Foy), który miał premierę 6 lipca 1928 roku.

[344] W wersji scenicznej, której autorem był Samson Raphelson, główną rolę zagrał George Jessel i to on pierwotnie miał też zagrać w filmie, jednak ostatecznie bracia Warner powierzyli ją Alowi Jolsonowi.

[345] Ten rodzaj występów był niezwykle popularny w latach dwudziestych w Stanach Zjednoczonych, w których z jednej strony zapanowała moda na wywodzący się z murzyńskich tradycji jazz, a jednocześnie nadal panował silny rasizm, zabraniający występów czarnoskórym wykonawcom. Co ciekawe nawet Afroamerykanie występowali na scenach, udając białych, którzy poczernili swoje twarze – najsłynniejszymi wykonawcami tego typu byli – Bert Williams i George Walker. [por.: Jerome Charyn, *Narodziny Broadwayu. Opowieść o złotych latach jazzu i starym Nowym Jorku*, przeł. Iwona Chlewińska, Wrocław 2006.]

[346] B. Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza. Tom II*, …, s. 158.

też, że większych inwestycji wymagało prowadzenie kinowego interesu (aparatura do odtwarzania dźwięku była dość droga) – co w połączeniu z Wielkim Kryzysem, który wybuchnął na świecie w roku 1929, sprawiło, że kino jako przemysł zaczęło podlegać nie tylko dalszej amerykanizacji, ale także monopolizacji wielkich wytwórni hollywoodzkich, dysponujących odpowiednim kapitałem (zasilonym zresztą niezwykle mocno przez bankierów z Wall Street, którzy ujrzeli w przemyśle kinematograficznym świetną inwestycję), pozwalającym na udźwignięcie nowych obciążeń.

Jednak od wynalazku dźwięku nie było już odwrotu. O ile „W kwietniu 1929 roku w amerykańskich kinach było 2500 projektorów dźwiękowych, przede wszystkim w kinach zeroekranowych w wielkich miastach”[347], w grudniu 1930 roku trzynaście i pół tysiąca kin, z blisko dwudziestu dwóch tysięcy, jakie funkcjonowały wówczas w Stanach Zjednoczonych, wyposażonych było w urządzenia do odtwarzania dźwięku, o tyle pod koniec kolejnego roku posiadały je już niemal wszystkie sale kinowe w Ameryce, co ostatecznie przypieczętowało triumf „kina mówionego”.

Mowa jednak w tym momencie o kinie, które w przeciągu ponad trzydziestu już lat funkcjonowania przekształciło się w istotną instytucję społeczną, odwiedzaną tygodniowo (w samych Stanach Zjednoczonych) przez blisko dziewięćdziesiąt milionów widzów[348]. A przecież w początkowym okresie kontakt z rodzącym się właśnie wynalazkiem wyglądał zupełnie inaczej.

Propozycje lektur:

I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy,* [w:] *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.

M. Hermanowski, *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Poznań 2018. [tu: *I. Początki radia*).

[347] *Ibidem*.

[348] Dane z roku 1930. Populacja USA liczyła wówczas 123 miliony mieszkańców.

Amerykańskie kino klasyczne.

KLASYCZNE KINO AMERYKAŃSKIE. CHRONOLOGIA

1927 – Premiera *Śpiewaka jazzbandu*

1929 – początek Wielkiego Kryzysu

1931 – premiery dwóch kultowych horrorów *Draculi* (reż. Tod Browning i Karl Freund) oraz *Frankensteina* (reż. James Whale)

1933 – początek New Dealu;

1933 – utworzenie Legionu Przyzwoitości;

1933 – premiera *Małego Cezara* (reż. Mervyn LeRoy) – pierwszego słynnego filmu gangsterskiego,

1933 – uchylenie ustawy prohibicyjnej

1934 – przyjęcie Kodeksu Produkcyjnego,

1934 – premiera *Ich nocy* (reż. Frank Capra), słynnej *screwball comedy*, pierwszego filmu nagrodzonego 5 najważniejszymi Oscarami

1937 – premiera *Królewny Śnieżki* - pierwszego pełnometrażowego animowanego filmu Disneya

1939 – premiery filmów podpisanych przez Victora Fleminga *Czaroksiężnika z Oz* i *Przeminęło z wiatrem* (pierwszy film w całości w Techinocolorze)

1941 – premiera *Obywatele Kane'a* (reż. Orson Welles)

1941 – premiera *Sokoła maltańskiego* (reż. John Huston) – uważanego za pierwszy *film noir*

1941 – po ataku na Perl Harbor USA przystępują do wojny

1942 – premiera *Casablanki* (reż. Michael Curtiz)

1945 – zakończenie II wojny światowej

1950 – początek wojny w Korei

1950 – premiera *Asfaltowej dżungli* (reż. John Huston) i *Bulwaru Zachodzącego Słońca* (reż. Billy Wilder)

1952 – na prezydenta zostaje wybrany Dwight Eisenhower

1952 – premiery *W samo południe* (reż. Fred Zinnemann) i *Deszczowej piosenki* (reż.Stanley Donen i Gene Kelly)

1954 – decyzja Sądu Najwyższego zakazująca segregacji rasowej w amerykańskich szkołach

1954 – premiery *Okna na podwórze* (reż. Alfred Hitchcock) i *Na nabrzeżach* (reż. Elia Kazan)

1955 – premiery filmów z Jamesem Deanem *Buntownik bez powodu* (reż. Nicholas Ray) oraz *Na wschód od Edenu* (reż. Elia Kazan)

1958 – premiery *Kotki na blaszanym dachu* (reż. Richard Brooks), *Zawotu głowy* (reż. Alfred Hitchcock) oraz *Dotyku zła* (reż. Orson Welles), uważanego za ostatni film *noir*

1959 – premiery: nagrodzonego 11 Oscarami *Ben Hura* (reż. William Wyler), *Pół żartem, pół serio* (reż. Billy Wilder) i westernu *Rio Bravo* (reż. Howard Hawks)

1960 – John F. Kennedy wygrywa wybory prezydenckie; pierwsza tabletka antykoncepcyjna; strajk aktorów zrzeszonych w Screen Actors Guild; umiera Clark Gable; premiery *Psychozy, Siedmiu wspaniałych* i *Garsoniery*

1961 – inwazja w Zatoce Świń; wzniesienie Muru Berlińskiego, *premiery Śniadania u Tiffany'ego* i *West Side Story*

1962 – kryzys kubański; Marshall McLuhan publikuje Galaktykę Gutenberga; samobójstwo Marilyn Monroe; premiery: *Przeżyliśmy wojnę, Zabić drozda, Doktora No* i *Lawrence z Arabii*

1963 – „marsz na Waszyngton"; John F. Kennedy ginie w zamachu; Betty Friedan publikuje Mistykę kobiecości; w USA wyprodukowano 142 filmy – najmniej w historii; premiery *Kleopatry* i *Ptaków*

1964 – Lyndon Johnson wygrywa wybory prezydenckie; podpisanie Civil Rights Act; premiery: *Dr Strangelove, Mary Poppins* i *My Fair Lady*

1965 – ginie Malcolm X; Jack Valenti zostaje szefem MPPC; premiery *Doktora Żywago, Statku szaleńców* i *Dźwięków muzyki*

1966 – William Masters i Virginia Johnson publikują *Współżycie seksualne człowieka*; Gulf+Western przejmuje Paramount, premiery filmów *Kto się boi Virgini Woolf?, Jak ukraść milion dolarów* i *Oto jest głowa zdrajcy*

1967 – United Artists przejęte przez TransAmerica Corporation; umiera Spencer Tracy; premiery *Absolwenta, Bonnie i Clyde'a, W upalną noc*

1968 – w zamachach giną Martin Luther King i Robert Kennedy; Richard Nixon wygrywa wybory prezydenckie; zastąpienie Kodeksu Produkcyjnego przez systemem ratingowy; premiery: *2001. Odyseja kosmiczna, Dziecko Rosemary, Noc żywych trupów, Bullit*

1969 – Neil Armstrong pierwszym człowiekiem na Księżycu; Sharon Tate zamordowana przez bandę Mansona; zamieszki po nalocie na Stonewall Inn; festiwal w Woodstock; koncert Rolling Stonesów na torze Altamont Raceway Park; Warner Bros. przejęte przez Kinney National Services

Corporation; MGM przejęte przez Kirka Kerkoriana; umiera Judy Garland; premiery *Dzikiej bandy, Swobodnego jeźdźca, Butcha Cassidy i Sundance Kida* oraz *Nocnego kowboja*.

AMERYKAŃSKIE KINO KLASYCZNE. REŻYSERZY

FRANK CAPRA

1922: Fultah Fisher's Boarding House
1926: Siłacz
1928: Czy to jest miłość?
1928: That Certain Thing
1929: Flight
1931: Platynowa blondynka
1931: Sterowiec L.A. 3
1932: Szaleństwo amerykańskie
1932: Zakazany owoc
1933: Arystokracja podziemi
1934: Ich noce
1936: Pan z milionami
1938: Cieszmy się życiem
1939: Pan Smith jedzie do Waszyngtonu
1941: Obywatel John Doe
1943: Dlaczego walczymy: Dziel i zwyciężaj
1944: Arszenik i stare koronki
1946: To wspaniałe życie
1951: Przybywa narzeczony
1959: Dziura w głowie
1961: Arystokracja podziemi

MICHEAL CURTIZ

1912: Dziś i jutro
1917: Historia Penny
1918: Pani z kwiatami
1930: Koniec rzeki

1930: Pod teksańskim księżycem

1931: Bóg dał za dużo kobiet

1933: Female

1933: Gabinet Figur Woskowych

1933: Major piekła

1934: Brytyjski agent

1935: Kapitan Blood

1936: Szarża lekkiej brygady

1938: Aniołowie o brudnych twarzach

1938: Przygody Robin Hooda

1940: Sokół morski

1940: Szlak do Santa Fe

1941: Wilk morski

1942: Casablanca

1944: Droga do Marsylii

1947: Morderca poza podejrzeniem

1949: Żona dla marynarza

1951: Zobaczę Cię we śnie

1954: Białe Boże Narodzenie

1961: Franciszek z Asyżu

1961: W kraju Komanczów

ALFRED HITCHCOCK

1925: Ogród rozkoszy

1926: Lokator

1929: Szantaż

1930: Zbrodnia

1934: Człowiek, który wiedział za dużo

1935: 39 kroków

1938: Starsza pani znika

1940: Rebeka

1940: Zagraniczny korespondent

1941: Podejrzenie

1943: Łódź ratunkowa

1948: Sznur

1951: Nieznajomi z pociągu

1954: M jak morderstwo

1954: Okno na podwórze

1958: Zawrót głowy

1959: Północ - północny zachód

1960: Psychoza

1963: Ptaki

1976: Intryga rodzinna

BILLY WILDER

1934: Złe nasienie

1944: Podwójne ubezpieczenie

1945: Stracony weekend

1950: Bulwar Zachodzącego Słońca

1954: Sabrina

1955: Słomiany wdowiec

1957: Miłość po południe

1957: Świadek oskarżenia

1959: Pół żartem, pół serio

1960: Garsoniera

1964: Pocałuj mnie, głuptasie

1966: Szczęście Harry'ego

1970: Prywatne życie Sherlocka Holmesa

1972: Avanti!

1974: Strona tytułowa

1978: Fedora

1981: Najlepszy kumpel

HOWARD HAWKS

1926: Droga do chwały

1926: Fig Leaves
1928: A kochanek miał sto
1930: Aniołowie piekieł
1930: Patrol bohaterów
1932: Człowiek z blizną
1933: Dziś żyjemy
1936: Droga do chwały
1936: Prawo młodości
1938: Drapieżne maleństwo
1939: Tylko aniołowie mają skrzydła
1940: Dziewczyna Piętaszek
1941: Ognista kula
1941: Sierżant York
1943: Banita
1943: Mściwy jastrząb
1944: Mieć i nie mieć
1946: Wielki sen
1948: Rzeka Czerwona
1952: Małpia kuracja
1953: Mężczyźni wolą blondynki
1959: Rio Bravo
1965: Czerwona linia 2000
1966: El Dorado
1970: Rio Lobo

JOHN HUSTON

1941: Sokół maltański
1948: Key Largo
1948: Skarb Sierra Madre
1950: Asfaltowa dżungla
1951: Afrykańska królowa
1952: Moulin Rouge

1953: Pobij diabła

1956: Moby Dick

1957: Pożegnanie z bronią

1961: Skłóceni z życiem

1964: Noc Iguany

1967: Casino Royale

1970: List na Kreml

1975: Człowiek, który chciał być królem

1984: Pod wulkanem

1985: Honor Prizzich

1987: Zmarli

ORSON WELLES

1941: Obywatel Kane

1942: Wspaniałość Ambersonów

1946: Intruz

1947: Dama z Szanghaju

1948: Makbet

1952: Otello

1955: Pan Arkadin

1958: Dotyk zła

1962: Proces

1965: Falstaff

1968: Nieśmiertelna historia

1969: Gwiazda Południa

1969: The Merchant of Venice

1992: Don Kichote według Orsona Wellesa

INNI REŻYSERZY AMERYKAŃSKIEGO KINA KLASYCZNEGO

Busby Berkeley (*Poszukiwaczki złota 1933, Zwariowana dziewczyna*)

Stanley Donen (*Deszczowa piosenka, Zabawna buzia, Szarada*)

George Cukor (*Dama Kameliowa, Żebro Adama, My Fair Lady*)

Victor Fleming (*Czarnoksiężnik z krainy Oz, Przeminęło z wiatrem*)
John Ford (*Dyliżans, Grona gniewu, Zielona dolina*)
William Wyler (*Rzymskie wakacje, Ben Hur*)
Fred Zinnemann (*Stąd do wieczności, W samo południe*)
Joseph L. Mankiewicz (*Wszystko o Ewie, Kleopatra*)
Elia Kazan (*Tramwaj, zwany pożądaniem, Na nabrzeżach, Na wschód od Edenu*)
David Lean (*Most na rzece Kwai, Lawrance z Arabii, Doktor Żywago*)

FILM NOIR

Pierwotnie termin odnoszący się do serii francuskich obrazów z końca lat 30., ktorą obecnie określa się mianem „realizmu poetyckiego"

Wobec amerykańskich filmów kryminalnych z lat 40. jako pierwszy użył francuski krytyk Nino Frank na łamach „L'Ecran francois" w 1946 r.

Filmy noir kręcone na taśmie czarno-białej, odznaczały się mroczną atmosferą, niepokojącą tajemnicą, charakterystyczną grą światła i cienia, specyficznymi postaciami – detektyw w filcowym kapeluszu i długim płaszczu, femme fatale z idealnym makijażem i papierosem w ręku, gangsterami w tle.

Do „czarnego kina" zaliczane są zarówno filmy detektywistyczne, jak i mroczne romanse, np. *Rebeka* (1940) Hitchcocka czy *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza. Wielki wpływ na twórców filmowych wywarli pisarze tzw. czarnych kryminałów, których powieści i opowiadania były często tworzywem literackim filmów:

Raymond Chandler (*Żegnaj, laleczko, Wielki sen, Tajemnica jeziora*),
James M. Cain (*Podwójne ubezpieczenie, Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*)
Dashiell Hammett (*Sokół maltański*).

FILM NOIR – NAJWAŻNIEJSZE DZIEŁA:
1941: Sokół maltański, reż. J. Huston
1944: Podwójne ubezpieczenie, reż. B. Wilder
1944: Laura, reż. O. Preminger
1945: Wielki sen, reż. H. Hawks
1950: Asfaltowa dżungla, reż. J. Huston
1955: Śmiertelny pocałunek, reż. R. Aldrich

1958: Dotyk zła, reż. O. Welles

Arkadiusz Lewicki, *Prawdziwy koniec klasycznego Hollywood. Kino amerykańskie w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

Gdy omawia się przemiany kina amerykańskiego w latach 60., nie można pominąć znaczących zmian, jakie zaszły w społeczeństwie Stanów Zjednoczonych. Zanim przyjrzymy się więc amerykańskiej kinematografii, przypomnijmy najważniejsze wydarzenia, które wywarły wpływ na to dziesięciolecie.

Pod względem politycznym była to niewątpliwie dekada demokratów. W listopadzie 1960 roku John Fitzgerald Kennedy wygrał kampanię prezydencką i został najmłodszym prezydentem Stanów Zjednoczonych w historii, zastępując republikanina Dwighta Eisenhowera. Po zabójstwie JFK władzę przejął Lyndon Johnson, który w 1964 roku wygrał wybory i dopiero w 1969 roku oddał ją Richardowi Nixonowi. Jednak motor napędowy i jednocześnie źródło ograniczeń amerykańskiej polityki lat 60. stanowiła toczona na wielu frontach walka z komunistycznym zagrożeniem.

Najbliższym geograficznie punktem zapalnym była Kuba, na której jeszcze w 1959 roku władzę przejął Fidel Castro, co spowodowało (w styczniu 1961 roku) zerwanie stosunków dyplomatycznych, nieudaną inwazję w Zatoce Świń (kwiecień 1961), a w końcu tzw. kryzys kubański (październik 1962), kiedy to przez kilka dni świat balansował na krawędzi realnej wojny atomowej pomiędzy dwoma supermocarstwami. Innym miejscem, gdzie Amerykanie zaangażowali swoje siły, była Azja Południowo-Wschodnia: w 1953 roku zakończyła się wojna w Korei, ale sytuacja w regionie była nadal niestabilna, a kolejną areną walk stał się Wietnam. W grudniu 1961 roku prezydent Kennedy wysłał do portu w Sajgonie lotniskowiec USS Core i choć przez kilka pierwszych lat konfliktu liczba amerykańskich „doradców wojskowych" faktycznie była ograniczona, to w lipcu 1964 roku prezydent Johnson podjął decyzję o jej znacznym zwiększeniu. W chwili największego zaangażowania USA w wojnę wietnamską (lata 1967-1969) na terenie tego kraju przebywało ponad pół miliona amerykańskich żołnierzy, którzy zostali stamtąd ostatecznie wycofani dopiero po podpisaniu porozumień pokojowych w roku 1973. W sumie zginęło ich w tym konflikcie blisko 60 tysięcy, a około 300 tysięcy zostało rannych.

Zimna wojna to oczywiście nie tylko konflikty zbrojne. Innym jej przykładem może być wzniesienie w roku 1961 roku Muru Berlińskiego, który stał się jednym z bardziej znaczących

symboli podziału ówczesnego świata, czy też program kosmiczny rozwijany w tej dekadzie niezwykle dynamicznie zarówno przez ZSRR, jak i USA: 12 kwietnia 1961 roku Jurij Gagarin jako pierwszy człowiek w historii wzbił się na orbitę okołoziemską, zaś 21 lipca 1969 roku Neil Armstrong postawił stopę na Księżycu – w ciągu kilku lat to, co wydawało się jedynie naukową fantazją, stało się faktem.

Lata 60. były też w Stanach Zjednoczonych okresem wyjątkowego nagromadzenia zabójstw politycznych. 22 listopada 1963 roku w Dallas zamordowany został John F. Kennedy, a wydarzenie to wielu historyków uznaje za jedno z najważniejszych we współczesnej historii USA, nie tylko bowiem zastrzelony został urzędujący prezydent (co zdarzało się już w przeszłości), ale w dodatku, dzięki środkom masowego przekazu, stało się to niejako na oczach całego narodu. W zamachu zginął także zabójca Kennedy'ego – Lee Harvey Oswald, zastrzelony dwa dni później. W lutym 1965 roku został zabity Malcolm X – jeden z przywódców w walce o równouprawnienie Afroamerykanów, 4 kwietnia 1968 roku ginie inny z liderów ruchu – Martin Luther King, zastrzelony w Memphis, a 5 czerwca tego samego roku ma miejsce zamach na Roberta Kennedy'ego, który właśnie został ogłoszony kandydatem Partii Demokratycznej w kolejnych wyborach prezydenckich.

Ostatnie z głośnych zabójstw z lat 60. nie miało co prawda tła politycznego, ale wzburzyło opinię publiczną równie mocno co zamachy na znanych prominentów. W nocy z 8 na 9 sierpnia 1969 roku w swoim domu w Kalifornii, wraz z czterema innymi dorosłymi osobami, zamordowana została, będąca w ósmym miesiącu ciąży, Sharon Tate – popularna amerykańska aktorka, żona Romana Polańskiego. Sprawcami okazali się członkowie tzw. bandy Charlesa Mansona, a badacze i świadkowie omawianej dekady widzą w tym wydarzeniu symboliczny koniec, jeśli nie kontrkultury jako takiej, to z pewnością wiary w jej niewinność.

Równie istotne znaczenie dla amerykańskiego społeczeństwa miały różnego typu ruchy emancypacyjne. W sierpniu 1963 roku odbył się „Marsz na Waszyngton", w którym uczestniczyło około ćwierć miliona demonstrantów, protestujących przeciwko tzw. prawom Jima Crowa, które sankcjonowały rasizm. Zwieńczeniem procesu emancypacji afroamerykańskiej mniejszości było podpisanie 2 lipca 1964 przez Johnsona Civil Rights Act, zakazującego dyskryminacji ze względu na rasę, kolor skóry, religię, płeć czy pochodzenie, który wraz z podpisanym rok później Voting Rights Act zlikwidował prawne przejawy rasizmu, choć oczywiście nie wyeliminował go całkowicie z życia społecznego.

Końcówka lat 60. to także początek ruchów walczących o prawa mniejszości seksualnych. W nocy z 27 na 28 sierpnia 1969 roku policja dokonała rutynowego w owym czasie „nalotu" na klub Stonewall Inn, mieszczący się w Greenwich Village w Nowym Jorku. Dość niespodziewanie stało się to początkiem trwających kilka dni zamieszek z udziałem około dwóch tysięcy gejów i lesbijek. Kilka dni później w Waszyngtonie odbył się pierwszy wiec Gay Power, a w miesiąc później zawiązano w Nowym Jorku Gay Liberation Front, który był pierwszą organizacją walczącą aktywnie o prawa mniejszości LGBT.

Na lata 60. przypada także rozkwit tak zwanej drugiej fali feminizmu. W 1963 Betty Friedan publikuje *Mistykę kobiecości*, której pierwsze wydanie stało się zarzewiem gorącej dyskusji na temat społecznej roli kobiet, zamkniętych, jak to określiła autorka, w „komfortowych obozach koncentracyjnych" białych domków na amerykańskich przedmieściach. Jeszcze przed ukazaniem się tej książki John F. Kennedy powołuje (w roku 1961) Komisję Prezydencką ds. Statusu Kobiet, a raporty tej komisji stają się podstawą do uchwalenia w 1963 roku Ustawy o Równej Płacy – Equal Pay Act. W tym czasie zaczęły także powstawać stanowe komisji badające sytuację społeczną kobiet, a w roku 1966 powołano do życia National Organization for Women, która staje się inspiracją dla innych tego typu związków.

Część z tych organizacji zakładanych była przez działaczki, wcześniej uczestniczące w innych ruchach społecznych: na rzecz praw obywatelskich czy sprzeciwiających się wojnie w Wietnamie. Większość tych inicjatyw rodziła się na kampusach akademickich, stanowiących w tej dekadzie miejsca licznych akcji protestacyjnych i lewicowych działań politycznych[349].

A młodzi faktycznie stanowili w latach 60. realną siłę. Nie tylko dlatego, że stali się znaczącym elementem amerykańskiego pejzażu politycznego i kulturowego, ale po prostu zaczęli być niemal większością społeczeństwa. O ile w roku 1960 żyło w USA 24 miliony osób w wieku do 15 do 24 lat, to dziesięć lat później było ich już 35,3 miliona. W roku 1966 ludzie poniżej 26 lat stanowili 48 procent całej amerykańskiej populacji[350].

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną zmianę, jaka dokonała się w omawianym dziesięcioleciu. W roku 1960 Urząd Kontroli Leków i Żywności dopuścił do użytku Enovid – pierwszą doustną tabletkę antykoncepcyjną. Pojawienie się środka umożliwiającego oddzielenie seksu od prokreacji, przełożyło się na zupełnie inny sposób postrzegania seksualności i stało się

[349] Szerzej o ruchach kontrkulturowych pisze Konrad Klejsa w rozdziale XIII.
[350] Za: James Peterson, *Stulecie seksu. Historia rewolucji seksualnej 1990-1999 według „Playboya"*, przeł. Andrzej Jankowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s. 269.

jedną z przyczyn rewolucji seksualnej.

Wszystkie te wydarzenia i procesy znalazły swoje odzwierciedlenie w amerykańskiej kinematografii omawianego dziesięciolecia, choć o przemianie Hollywood i końcu klasycznego okresu w rozwoju „fabryki snów" zadecydowały także kłopoty wielkich wytwórni.

Przemiany Hollywood

Pierwszej przyczyny kłopotów, jakie nękały Hollywood w omawianej dekadzie, należy upatrywać w orzeczeniu Sądu Najwyższego z 1948 roku. Zakazywała ona wielkim wytwórniom filmowym pionowej kumulacji kapitału. Do tego czasu wielkie studia nie tylko produkowały filmy, ale także je dystrybuowały i były właścicielami sieci kin, w których dzieła te były wyświetlane. Wertykalny oligopol wielkich wytwórni na dobre zakończył się w początkach lat 60., kiedy to studia pozbyły się niemal wszystkich posiadanych przez siebie sieci sal kinowych.

Problemy z rozpowszechnianiem potęgowały zmiany demograficzne i urbanistyczne, jakie zaszły w powojennej Ameryce. Boom demograficzny, ale także rosnący dobrobyt gospodarczy sprawiły, że amerykańskie miasta zaczęły się rozrastać, a ich centra wyludniać. Amerykanie przenosili się na przedmieścia, co spowodowało, że zmieniły się także zwyczaje związane ze spędzaniem wolnego czasu, a szczególnie mocno ucierpiał na tym przemysł filmowy. Mieszkańcy przedmieść woleli zostać w domach i oglądać darmową telewizję, a większość tradycyjnych sal kinowych usytuowana była w, wyludniających się i stanowiących coraz częściej jedynie przestrzeń pracy, centrach wielkich miast. Spowodowało to zamykanie nierentownych kin. O ile bowiem w roku 1946 tygodniowa frekwencja w kinach wynosiła 90 milionów widzów, o tyle w latach 1960 i 1970 liczby te wynosiły odpowiednio 40 i 20 milionów widzów – co, uwzględniając zmiany demograficzne, oznacza, że w roku 1946 75% Amerykanów chodziło regularnie co tydzień do kina, podczas gdy w roku 1970 było to niecałe 10%.

Pikujących w dół statystyk dotyczących ilości sal kinowych (w 1960 było ich około 15 000, trzy lata później nieco ponad 9 000) nie poprawiły zasadniczo takie innowacje, jak kina samochodowe. Największą liczbę tego typu przybytków zanotowano w 1958 roku, kiedy to w USA funkcjonowało około 6 000 kin samochodowych, ale w ciągu siódmej dekady XX wieku również ich liczba zaczęła się kurczyć – w 1967 roku było ich zaledwie 3 730.

Być może należałoby to powiązać z jeszcze jednym trendem, jaki pojawił się w latach 60. O ile malała ogólna liczba kin i popularność kin samochodowych, to wyraźnie wzrosła liczba tzw.

art-house'ów. Szacuje się, że w ciągu dekady pojawiło się w USA około pół tysiąca tego typu kin, głównie w miastach Wschodniego i Zachodniego Wybrzeża. Przeznaczone dla młodej, wykształconej i kontestującej widowni kina artystyczne programowo nie wyświetlały mainstreamowych filmów hollywoodzkich, dając szansę zaistnienia młodym twórcom niezależnym, a przede wszystkim kinu europejskiemu[351].

Jednak omawiana dekada to nie tylko okres powstawania *art-house'ów*, ale także początek „multipleksyzacji". Za jej pioniera uznaje się Stanleya H. Durwooda, który w 1963 roku otworzył swoje pierwsze kino ulokowane pośród sklepów i restauracji. Umiejscawianie kin w centrach handlowych dopasowało je do potrzeb widzów mieszkających na przedmieściach, pozwalało także ciąć koszty związane z obsługą, nic więc dziwnego, że ten biznesowy pomysł szybko się przyjął. Także właściciele starych kin przerabiali jedną wielką salę na kilka mniejszych, dostosowując je do nowych wyzwań.

Masowy exodus widzów z sal kinowych związany był nie tylko z opisanymi powyżej przekształceniami amerykańskiego rynku kinowego, ale przede wszystkim z potężną konkurencją, jaką w powojennej Ameryce stała się dla kina telewizja. Jeśli w 1949 roku jedynie 2% gospodarstw domowych w USA miało odbiornik telewizyjny, o tyle dziesięć lat później telewizory były już w 86% domostw[352]. Hollywood dość długo nie potrafiło wypracować wobec telewizji spójnej strategii postępowania. Oczywiście próbowano z nią konkurować, głównie za pomocą tego, czego ówczesne czarno-białe telewizory oferować nie mogły: kolorem, inscenizacyjnym przepychem, panoramicznym obrazem, wielkimi widowiskami historycznymi czy musicalowymi. Jednak taktyka ta, przy wciąż kurczącej się widowni, a więc malejących zyskach, nie przyniosła pożądanych skutków. Studia filmowe zaczęły kooperować ze stacjami, produkując dla nich filmy oraz odsprzedając im prawa do swoich archiwów. Ale nie poprawiło to zasadniczo sytuacji wielkich wytwórni i ich prezesi musieli podjąć zdecydowane kroki zaradcze. Przede wszystkim próbowali obniżyć koszty produkowania filmów. Hollywoodzkie wytwórnie rozpoczęły restrukturyzację od redukcji personelu. Do tej pory „klasyczne" studia zatrudniały bowiem na etatach nie tylko aktorów czy reżyserów, ale nawet orkiestrę oraz całą obsługę techniczną filmu. Od początku lat 60. znacząco zmniejszono zatrudnienie (szacuje się, że o około 40%) i studia przeszły na system projektowy – niemal cała ekipa kompletowana była jedynie na potrzeby

[351] Dane statystyczne podaję za: Paul Monaco, *History of American Cinema*, vol. 8: *The Sixties: 1960-1969*, Charles Scribner's Sons, New York 2001 s. 24-55 i 270-271.
[352] Za: Kerry Segrave, *Movies at Home: How Hollywood Came to Television*, McFarland, Jefferson 1999, s. 5.

konkretnego filmu i za jego produkcję wynagradzana. Przełożyło się to na większą swobodę artystyczną i uwolnienie twórców od sporej części ograniczeń, jakie nakładał na nich stary system. To, co w Europie zaszło za sprawą „polityki autorskiej", propagującej indywidualną odpowiedzialność za dzieło filmowe, w Stanach dokonało się przede wszystkim z powodów ekonomicznych. Uwolnieni od długoterminowych kontraktów reżyserzy, ale także operatorzy, scenarzyści czy kompozytorzy, mogli zaznaczyć swą indywidualność, pokazać własny styl, wybierać produkcje, które ich interesowały. Dotyczyło to oczywiście niewielkiej grupy „gwiazd", które swoimi dokonaniami potrafiły wywalczyć sobie odpowiednią pozycję, ale nie ulega wątpliwości, że właśnie w tym okresie nastąpiła krystalizacja talentów wielu twórców, którzy we wcześniejszym systemie nie mieliby na to szans.

Gdy w roku 1965 wygasła ostatnia z wieloletnich umów, zawarta pomiędzy Rockiem Hudsonem a wytwórnią Universal – symbolicznie skończył się system, który funkcjonował w Hollywood przez blisko pół wieku. Dzięki temu aktorzy cieszyli się większą swobodą w doborze ról, a stawki gwiazd za udział w pojedynczym filmie zaczęły gwałtownie rosnąć, czego najbardziej znanym przykładem był ponad milion dolarów, które 20th Century Fox zapłaciło Elizabeth Taylor za udział w *Kleopatrze* (*Cleopatra*, 1963) Josepha L. Mankiewicza. Nawiasem mówiąc nie była to dobra inwestycja, bo choć film znalazł się na czele listy najbardziej kasowych filmów sezonu, wytwórnia i tak poniosła straty.

Innym świadectwem zmieniającej się pozycji aktora w hollywoodzkim systemie było to, że spora część gwiazd nie tylko grała w wybranych przez siebie filmach, ale także stawała się ich producentami czy też współproducentami. Choć tego typu umowy pojawiły się już w latach 50., to dopiero dekada lat 60. przyniosła znaczący wzrost produkcji współfinansowanych przez aktorskie gwiazdy. Nie tylko John Wayne (którego założona w 1951 roku firma „Batjac" Production Company wyprodukowała choćby wyreżyserowany przez niego western *Alamo*, 1960), ale i inne gwiazdy, takie jak Marlon Brando, Cary Grant, Charlton Heston, William Holden, Burt Lancaster, Gregory Peck, Frank Sinatra czy Paul Newman, angażowały się finansowo w produkcję filmów; w latach 60. aktorzy-producenci przestali być wyjątkiem, stali się prawie regułą.

Spowodowane to było także tym, że wielkie studia produkowały coraz mniej filmów, wzrastała natomiast produkcja wytwórni niezależnych. W latach 30. i 40. siedem największych hollywoodzkich wytwórni produkowało dwie trzecie amerykańskich filmów, w 1958 roku już połowa filmów powstała w studiach niezależnych (których w 1960 roku działało aż 165), a w

połowie dekady aż 80% filmów pochodziło spoza wielkich studiów[353]. Przejście na system projektowy sprawiło, że wielkie wytwórnie angażowały niezależnych producentów, którzy byli odpowiedzialni za pomyślność poszczególnych filmów. George Axelrod, współproducent (wraz z Frankiem Sinatrą) filmu *Przeżyliśmy wojnę* (*The Manchurian Candidate*, 1962) Johna Frankenheimera, tak wspominał kontakty z United Artists: „Oni nigdy nie widzieli scenariusza. Zaakceptowali projekt i powiedzieli: «przynieście nam gotową taśmę». To był cudowny sposób robienia filmu. Mogliśmy robić szalone rzeczy"[354].

Jedną z najprężniej rozwijających się w latach 60. wytwórni niezależnych była założona przez Samuela Z. Arkoffa i Bena Nicholsona jeszcze w poprzedniej dekadzie firma American International Pictures (AIP). Od 1964 roku produkowała ona ponad 25 filmów rocznie, a jej głównym reżyserem był Roger Corman, zwany „królem kina klasy B". Niewątpliwie Corman znalazł klucz do sukcesu, produkując dużo filmów małym nakładem środków i adresując je przede wszystkim do młodzieży z przedmieść, która wtedy zaczęła stanowić większość filmowej widowni. Agresywnie promował swoje filmy oraz stosował strategię „nalotu dywanowego", polegającą na rozpowszechnianiu dużej liczby kopii w wielu kinach jednocześnie, co miało zapobiec temu, by – jak kpili krytycy – ktoś zdążył się zorientować, z jak podłej jakości dziełem obcuje. Niemniej te chwyty pozwoliły Cormanowi i AIP odnieść spory sukces finansowy, a niektóre z wyreżyserowanych przez niego filmów, np. *Dzikie anioły* (*The Wild Angels*, 1966), były nie tylko przebojami kasowymi, ale zyskały także poklask krytyków. Hollywood skopiowało także od Cormana ideę obniżania kosztów produkcji, co – jak się okazało – dało twórcom większe możliwości. „Łatwiej jest być szczerym w filmie za 400 tysięcy dolarów niż w filmie za dwa miliony"[355] – tak spuentował tę sytuację Peter Fonda, grający główną rolę w legendarnym *Swobodnym jeźdźcu* (*Easy Rider*, 1969) w reżyserii Dennisa Hoppera.

Rosnący udział produkcji niezależnych wśród wszystkich amerykańskich filmów, wynikał z jeszcze jednego powodu. Wielkie wytwórnie w latach 60. produkowały coraz mniej dzieł. Rekordowo słaby był rok 1963, kiedy to w USA wyprodukowano tylko 142 filmy – dopiero w połowie lat 70. udało się powrócić do wyników tuż powojennych (300 filmów rocznie). Jednak w statystyce tej ukryty jest pewien haczyk: wprawdzie mniej filmów powstawało w Ameryce, co nie oznacza, że mniej ich produkowali Amerykanie. Hollywoodzcy producenci wpadli bowiem na

[353] Za P. Monaco, op. cit., s. 37.
[354] Wypowiedź dla „Los Angeles Herald Examiner", 18 lutego 1988, s. 19, cyt za: P. Monaco, op. cit., s. 25.
[355] Wypowiedź dla „Film Daily", 24 sierpnia 1967, s. 6; cyt za: P. Monaco, op. cit, s. 30.

jeszcze jeden prosty sposób obniżenia kosztów produkcji – przenosili je poza granice USA, przede wszystkich do Europy. Oczywiście pewien wpływ na to miała moda na „filmowy realizm", zapoczątkowana przez włoskich i francuskich reżyserów, ale dla właścicieli wielkich wytwórni istotniejsze były lepsze warunki podatkowe, a przede wszystkim rządowe subsydia, którymi produkcję filmową hojnie wspomagały zachodnioeuropejskie rządy. Najkorzystniejsze przepisy obowiązywały w Wielkiej Brytanii, która na mocy tzw. „Eady Plan" dofinansowywała produkcje filmowe, niezależnie od tego, jakie było główne źródło ich finansowania. Doprowadziło to do sytuacji, w której w latach 60. prawie dwie trzecie brytyjskich, ponad połowa włoskich i około trzydziestu procent francuskich filmów powstała przy mniejszym lub większym udziale amerykańskich funduszy. Gdy w 1962 roku Marshall McLuhan wydał *Galaktykę Gutenberga,* w której pojawia się pojęcie globalnej wioski, Hollywood stosuje je już w praktyce, obniżając koszty produkcji przez „outsourcing". Umiędzynarodowienie finansowania filmów powoduje, że w latach 60. rozmywa się pojęcie „film amerykański" i wiele produkcji, które rozpoczynają się planszą MGM z ryczącym lwem czy logo Columbii, klasyfikowanych jest jako filmy brytyjskie czy włoskie.

Wszystkie te zabiegi i tak nie uchroniły wielkich wytwórni przed zmianami własnościowymi. Już w roku 1959 Universal Pictures wykupione zostało przez MCA (The Music Corporation of America), w 1966 roku Gulf +Western przejął Paramount, rok później właściciela zmieniło United Artists, zakupione przez TransAmerica Corporation. W tym samym 1967 roku wytwórnia Warner Bros. połączyła się z kanadyjską firmą Seven Arts, by dwa lata później zostać przejętą przez Kinney National Services Corporation. Również Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) zostało wykupione w roku 1969. Jego nowym właścicielem został Kirk Kerkorian, biznesmen lokujący swoje aktywa w hotele i kasyna zlokalizowane w Las Vegas. Przed sprzedażą atrakcyjnych terenów, na których ulokowane były studia, nie uchroniło się również 20th Century Fox, zagrożone w końcówce dekady bankructwem. Z wielkich wytwórni jedynie Columbia, zarządzana przez Abe'a Schneidera i jego synów: Stanleya i Berta, nie doświadczyła większych zawirowań, notując na swoim koncie kilka sukcesów kasowych i artystycznych. Kres klasycznego Hollywood oznaczał także zejście ze sceny starych właścicieli wytwórni, zarządzających przemysłem filmowym przez blisko pół wieku, zastąpionych przez pokolenie „młodych wilczków" po szkołach ekonomicznych. O ile, jak pisał William Fadiman, klasyczni *moguls* byli „niewątpliwie potworami, piratami i draniami, jednak kochali filmy i chronili ludzi, którzy dla nich

pracowali”[356], to nowi zarządcy wprowadzili porządki korporacyjne, w których nie było miejsca nawet na szczyptę romantyzmu, a jedynym wyznacznikiem wartości filmu, stały się dochody, jakie mógł one przynieść wytwórni.

Koniec funkcjonowania Kodeksu Produkcyjnego

Przejawem końca ery klasycznej formuły kina amerykańskiego było nie tylko przejmowanie wielkich wytwórni przez nowych właścicieli, ale także kres wewnątrzhollywoodzkiej cenzury, która definiowała amerykańskie filmy przez ponad trzydzieści lat. Wprowadzony oficjalnie w lipcu 1934 roku Production Code, zwany powszechnie kodeksem Haysa, zakładał, że każdy film wyprodukowany przez Hollywood opatrzony zostanie „pieczęcią aprobaty”, poświadczającą, iż dane dzieło nie zawiera kontrowersyjnych treści. W latach 60. stawało się jednak coraz bardziej jasne, że przepisy sprzed trzech dekad są przestarzałe, ograniczają wolność twórczej wypowiedzi i nie sprzyjają rozwojowi pogrążającej się w coraz większym kryzysie branży filmowej.

W pewnym sensie drogę do likwidacji tych ograniczeń utorowały Amerykanom dzieła europejskie. Pierwszym tego zwiastunem była tzw. Miracle Case – w 1952 roku Sąd Najwyższy stwierdził, że kino także jest środkiem wyrazu artystycznego i jako takie podlega ochronie Pierwszej i Czternastej Poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, gwarantujących wolność słowa. Choć orzeczenie to długo jeszcze nie przyniosło żadnych realnych zmian, to jednak było wyraźnym znakiem zachodzących przeobrażeń. Innym słynnym przypadkiem były kontrowersje związane z rozpowszechnianiem w USA *Powiększenia* (1966) Michelangelo Antonioniego. Film, który miał być dystrybuowany przez MGM, nie otrzymał aprobaty PCA (Production Code Administration), został także potępiony przez nadal aktywnie działający katolicki Legion Przyzwoitości. Reżyser odmówił jednak wprowadzenia jakichkolwiek poprawek, więc film wszedł na ekrany za sprawą Premier Productions, firmy powiązanej kapitałowo z MGM, i okazał się sporym sukcesem frekwencyjnym, w czym zapewne (co także było znaczące) pomogła kampania reklamowa, w której podkreślano właśnie „niecenzuralność” filmu.

Oczywiście nie tylko filmy europejskie miały kłopoty z cenzorami. Jeszcze w latach 50. *Niebieski księżyc* (*The Monn is Blue,* 1953) Otto Premingera czy *Francuska linia* (*The French Line*, 1954) Lloyda Bacona rozpowszechniane były pomimo sprzeciwu PCA. W latach 60. kontrowersje wywołały: *Wiosenna bujność traw* (*Splendor in the Grass*, 1961) Elii Kazana z Warrenem Beattym

[356] William Faidman, *Hollywood Now,* London 1973, s. 24.

i Natalie Wood, *Lombardzista* (*The Pawnbroker*, 1964) Sidneya Lumeta i *Kto się boi Virginii Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966) Mike'a Nicholsa, oskarżane o pokazywanie niedopuszczalnych relacji erotycznych, epatowanie nagością i obscenicznym słownictwem. Dramat *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) Arthura Penna zapoczątkował zaś gorącą dyskusję na temat ekranowej przemocy.

W 1965 roku szefem MPAA (Motion Pictures Association of America) został były urzędnik prezydenckiej administracji – Jack Valenti. Początkowo próbował on zastąpić przestarzały kodeks produkcyjny nowym, zwanym *Ten Standards*, ale szybko okazało się, że te reguły również nie nadążają za przemianami obyczajowymi. Dlatego też 1 listopada 1968 roku Valenti przemianował PCA na Classification and Rating Administration (CARA) i zastąpił kodeks produkcyjny systemem ratingowym, który (z pewnymi modyfikacjami) obowiązuje do dziś.

Ewolucja kina gatunków

W latach 60. klasyczne gatunki filmowe ulegają znaczącym przemianom, w wypadku kilku z nich możemy właściwie mówić o schyłkowym okresie ich rozwoju, bowiem jedynie kilka westernów czy musicali (bo te dwa gatunki w najwyraźniejszy sposób dotknęła ta tendencja) zdobyło popularność i uznanie krytyków w późniejszych dekadach.

Zmierzch mitu Dzikiego Zachodu

O ile lata 50. z pewnością należą do najlepszych okresów w dziejach filmowego westernu, o tyle lata 60. można chyba określić jako dekadę łabędziego śpiewu tego gatunku. Powstawały oczywiście interesujące opowieści o Dzikim Zachodzie, ale coraz wyraźniej zarysowywała się tendencja „demitologizacyjna". Okazało się, że w okresie zwycięstwa kontrkultury, w momencie, gdy kolejne narody wyzwalały się spod kolonialnej „opieki", a spora część Amerykanów walczyła o swoje prawa obywatelskie i równouprawnienie, klasyczny model czarno-białej westernowej rzeczywistości nie ma już prawa bytu. Początek dekady przyniósł jeszcze kilka dość konwencjonalnych przedstawień początków amerykańskiej państwowości. Należały do nich: *Alamo* Johna Wayne'a oraz *Jak zdobywano Dziki Zachód* (*How the West Was Won*, 1962), film wyreżyserowany przez Johna Forda, Henry'ego Hathawaya i George Marshalla, w którym dzieje rodziny Prescottów przedstawione zostały z epickim rozmachem, podkreślonym dodatkowo przez zastosowanie systemu Cinerama. Inny z przebojów roku 1960, *Siedmiu wspaniałych* (*The*

Magnificent Seven, 1960) Johna Sturgesa, będący amerykańskim remakiem *Siedmiu samurajów* Akiro Kurosawy, również chwalił męstwo dzielnych obrońców meksykańskiej osady, choć gorzki finał opowieści podważał sens ich poświęcenia.

Co jednak ciekawe, to właśnie ci twórcy, którzy byli głównymi propagatorami mitu Dzikiego Zachodu, umieli pokazać jego drugą, znacznie mniej heroiczną stronę. Najbardziej charakterystyczna dla tej tendencji była twórczość Johna Forda. W latach 60. nakręcił on kilka filmów, w których podważał zasadność niektórych z westernowych schematów. Pierwszym z nich był *Sierżant Rutledge* (*Sergeant Rutledge*, 1960), westernowy dramat sądowy. Ford za pomocą retrospekcji powoli odsłaniał prawdę o gwałcie i zabójstwie, o które oskarżony został czarnoskóry sierżant armii (w tej roli Woody Strode). Utwór ten nie tylko ukazywał rasizm panujący w dziewiętnastowiecznym wojsku amerykańskim, ale także świetnie wpisywał się w nastroje społeczne lat 60., kiedy to walka z uprzedzeniami rasowymi wkraczała w decydującą fazę. Jednak w *Sierżancie Rutledge'u*, przez ukazanie złudności dokonań abolicjonistów, Ford dokonał dekonstrukcji tylko jednego z mitów, bowiem wciąż jako wrogowie w filmie tym prezentowani są Indianie, podstępnie i bez powodu napadający na spokojne miasteczka i farmerskie osady.

Jednak w jego dziele z 1964 roku również to ulega zmianie. *Jesień Czejenów* (*Cheyenne Autumn*) to obraz pełen empatii i zrozumienia dla tragicznego losu pierwotnych mieszkańców amerykańskich prerii. Najlepiej stosunek do Indian charakteryzuje dialog pomiędzy sierżantem Stanisławem Wichowskim (Mike Mazurski) a kapitanem Thomasem Archerem (Richard Widmark), który dowodzi akcją pogoni za Czejenami uciekającymi z rezerwatu. Wichowski, któremu właśnie skończył się kontrakt w armii, tak wyjaśnia, dlaczego dłużej nie będzie już służył w wojsku: „Jestem Polakiem. A co jest w Polsce oprócz Polaków? Kozacy! Wie Pan, kto to jest Kozak? To człowiek na koniu, w futrzanej czapie na głowie i z szablą w dłoni. Zabija Polaków tylko za to, że są Polakami. Tak jak my zabijamy Indian tylko za to, że są Indianami. Byłem dumny, że byłem amerykańskim żołnierzem, ale nie czuję dumy z tego, że jestem Kozakiem". Choć oczywiście nie wszyscy protagoniści podzielają poglądy Wichowskiego, a Indianie nadal bywają traktowani przedmiotowo, to jednak warto odnotować dość zasadniczą zmianę, jaka zaszła w prezentowaniu Indian w amerykańskich westernach, która znalazła rozwinięcie choćby w *Małym wielkim człowieku* (*Little Big Man*, 1970) Arthura Penna. Rasizm sportretował także John Huston w westernie *Nie do przebaczenia* (*The Unforgiven*, 1960), w którym Audrey Hepburn zagrała dziewczynę niezdającą sobie sprawy ze swego indiańskiego pochodzenia.

Jednak nie tylko zmiana stosunku do innych ras świadczyła o kryzysie tradycyjnego westernu, który (co trudno ukrywać) był jednak przepełniony rasizmem i przekonaniem o kolonizacyjnej misji białego człowieka, usprawiedliwiającej różnego typu niegodziwości. Pojawiły się więc dzieła będące odwróceniem westernowych konwencji. Takie jak *Dwa oblicza zemsty* (*One-Eyed Jacks*, 1961) Marlona Brando, w którym występny zbir, nieprzestrzegający nawet bandyckiego kodeksu, może zostać szeryfem, czy musical *Kasia Ballou* (*Cat Ballou,* 1965) Elliota Silversteina, z kobietą (Jane Fonda) w roli wiodącej.

Jednak kres westernowego świata nastąpił także za sprawą zmian zachodzących w amerykańskim społeczeństwie, któremu samotni zdobywcy rozległych prerii przestali być już potrzebni. W sposób symboliczny pokazał to znów John Ford w filmie z 1962 roku, zatytułowanym *Człowiek, który zabił Liberty Valance'a* (*The Man Who Shot Liberty Valance*). Dzięki zastosowaniu retrospekcji – cały film jest opowieścią o wydarzeniu z przeszłości, snutym nad trumną jednego z jego głównych uczestników – udało mu się osiągnąć nastrój nostalgii za czasami, które już bezpowrotnie minęły, a jednocześnie pokazać przemianę, jaka dokonała się na Dzikim Zachodzie w końcu XIX wieku.

Podobnie ambiwalentny był *Butch Cassidy i Sundance Kid* (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, 1969) George'a Roya Hilla, aktorski popis dwójki chyba najpopularniejszych aktorów lat 60., Paula Newmana i Roberta Redforda, ale także obraz świata, który przeminął. Para sympatycznych i na swój sposób szlachetnych rabusiów zdaje sobie sprawę, że ich dotychczasowy sposób na życie, polegający na napadaniu na pociągi i małe banki, nie ma już racji bytu. Ścigani przez wynajętych przez Union Pacific stróżów prawa, postanawiają uciec do Boliwii – miejsca, gdzie (jak sądzą) nadal będą mogli uprawiać swój proceder.

Symbolem nowych czasów są nie tylko coraz bardziej profesjonalni i coraz bardziej zawzięci agenci Pinkertona, bezlitośnie ścigający przestępców, ale także rower, który w pewnym momencie kupuje Butch. Zabawna i liryczna zarazem scena przejażdżki z Ettą (Katharine Ross) zdaje się pochodzić z innego uniwersum gatunkowego, a jednocześnie jest znakiem tego, co w prawdziwym świecie stanie się na przełomie XIX i XX wieku, kiedy to konie zostaną zastąpione przez samochody, a bezkresne prerie zostaną oplecione gęstą siatką dróg i autostrad.

Samochód pojawia się też w innym westernie symbolicznie wieńczącym najlepsze lata tego gatunku filmowego. W *Dzikiej bandzie* (*The Wild Bunch*, 1969) Sama Peckinpaha członkowie tytułowej szajki podziwiają w pewnym momencie automobil, którym porusza się generał Mapache,

a jeden z nich twierdzi, w co reszcie trudno uwierzyć, że podobno istnieją też maszyny potrafiące latać i pokonujące dystans z prędkością 60 kilometrów na godzinę. W tych warunkach coraz trudniej uprawiać przestępczy proceder; członkowie bandy są ścigani, ale przede wszystkim – głodni, brudni i zmęczeni życiem, jakie przyszło im prowadzić. W tym filmie Peckinpah pokazał nie tyle koniec, co raczej rozpad klasycznego mitu Dzikiego Zachodu – jego bohaterowie są wręcz antypatyczni, nie grzeszą urodą ani inteligencją, a brutalności ich czynów nic nie usprawiedliwia. Film ten przeszedł do historii także ze względu na naturalizm w ukazywaniu przemocy. O ile Hill w zakończeniu *Butcha Cassidy'ego i Sundance Kida* nie pokazuje nam finałowej masakry, zastępując ją stopklatką i zadowalając się zasugerowaniem wydarzeń w warstwie audialnej, o tyle Peckinpah pokazuje śmierć w całej jej dosłowności, a stosowane przez niego środki szybko zaczęły być kopiowane przez innych filmowców. Jak pisał Rafał Syska: „*Dzika banda* okazała się symbolem przemian w ogarniętej kontestacyjnymi ideami Ameryce, będąc w dużej mierze manifestacją lęków i społecznych obsesji. Kumulacja okrucieństwa w telewizji, eskalacja przemocy […] wyraźnie wpływały na charakter powstającego wówczas kina. W wykreowanej przez Peckinpaha rzeczywistości – jak policzyli skrupulatni statystycy – zginęło więcej osób niż podczas wojny domowej w Meksyku, która była tematem filmu"[357].

Odmiennym sposobem na dekonstrukcję mitu Dzikiego Zachodu było używanie westernowych schematów i wzorców w zupełnie innym (najczęściej uwspółcześnionym) kontekście. W ten sposób postąpił choćby John Huston w *Skłóconych z życiem* (*The Misfits,* 1961) – ostatnim ukończonym filmie Marilyn Monroe, która popełniła samobójstwo rok po premierze, i Clarka Gable'a, który zmarł wkrótce po ukończeniu zdjęć. W opowieści o grupie życiowych rozbitków, próbujących ułożyć sobie życie uczuciowe i zapewnić zarobek, Huston użył westernowego sztafażu. Próba schwytania dzikich koni, staje się tu smutną parodią dawnej chwały. Zwierzęta, których przeznaczeniem jest rzeźnicki nóż i konserwa dla psów, zagonione za pomocą samolotu i samochodów na wyschnięte jezioro, w niczym nie przypominają dumnych mustangów. Podobnie jak polujący na nie mężczyźni w niczym już nie przypominają dawnych kowbojów – są raczej żałośni w swoich próbach wyrwania się z rzeczywistości, z którą nie potrafią dojść do ładu.

Jeszcze smutniejszy koniec spotkał bohatera *Ostatniego kowboja* (*Lonely Are the Brave,* 1962) Davida Millera. Grany przez Kirka Douglasa Jack Burns nosi kapelusz, jeździ konno, używa strzelby, a nawet ucieka z więzienia. Ale akcja filmu rozgrywa się w latach 60. XX, a nie XIX

[357] Rafał Syska, *Kino i przemoc*. *Sposoby obrazowania przemocy w filmie*, Kraków 2003, Rabid, s. 101.

wieku, i Jack jest już jedynie reliktem przeszłości. Bohater nie chce pogodzić się ze zmianami, a w wielu momentach – na przykład gdy konno próbuje uciec przed śmigłowcem – jest niemal groteskowy. Końcowa scena, w której ginie wraz ze swą klaczą pod kołami rozpędzonej ciężarówki, jest metaforą klęski starych ideałów w zderzeniu z nową rzeczywistością.

Innym świadectwem upadku mitu mogą być dwa filmy niebędące westernami, w których tytułach pojawia się mimo to słowo „kowboj". Zarówno awangardowy, afabularny i chwilami ocierający się o pornografię *Lonesome Cowboy* (1968) wyreżyserowany przez Paula Morrisseya (choć podpisany przez sławniejszego Andy'ego Warhola), jak i nagrodzony Oscarem dla najlepszego filmu roku 1969 *Nocny kowboj* (*Midnight Cowboy*, 1969) Johna Schlesingera – ogrywają stary topos kowboja, będącego symbolem niezależności, wolności i tradycyjnie pojmowanej męskości. W obu filmach wzorzec ten ulega destrukcji, a Joe Buck, przybyły do Nowego Jorku teksański chłopak w wielkim kapeluszu, który zostaje męską prostytutką, to postać dopisująca smutny epilog do westernowego mitu.

Ostatnie dźwięki musicalowej muzyki

O ile schyłek westernu był widowiskowy, o tyle filmowy musical zszedł ze sceny w sposób niemal niezauważalny, w dodatku w chwili, gdy wydawało się, że jeszcze długo będzie święcił triumfy. W latach 60. aż cztery filmy wyróżnione nagrodą Amerykańskiej Akademii Filmowej dla najlepszego filmu były właśnie musicalami: w 1961 *West Side Story* Roberta Wise'a; w 1964 roku *My Fair Lady* hollywoodzkiego weterana – George'a Cukora, rok później znów nagrodzono film w reżyserii Wise'a – *Dźwięki muzyki*, a w roku 1968 *Oliviera!* Carola Reeda. Wszystkie te filmy były także sukcesami kasowymi, mieszcząc się w pierwszych dziesiątkach przebojów kasowych poszczególnych lat, a przecież w tych zestawieniach pojawiły się także inne tytuły, takie jak *Pokochajmy się* (*Let's Make Love*, 1960) George'a Cukora, *Muzyk* (*The Music Man*, 1962) Mortona DaCosty, *Niezatapialna Molly Brown* (*The Unsinkable Molly Brown*, 1964) Charlesa Waltersa, *Mary Poppins* (1964) Roberta Stevensona, *Na wskroś nowoczesna Millie* (*Thoroughly Modern Millie*, 1967) George'a Roy Hilla i *Zabawna dziewczyna* (*Funny Girl*, 1969) Williama Wylera. Można więc zastanawiać się, dlaczego musical jako gatunek popularny właściwie przestał funkcjonować wraz z wejściem w nową dekadę?

Dorota Skotarczak zauważyła, że „w latach sześćdziesiątych formuła tradycyjnego musicalu filmowego uległa wyczerpaniu. Gatunek ten […] przeżywa kryzys wynikający przede

wszystkim ze zmiany horyzontu oczekiwań nowej generacji młodych widzów, którzy swoimi upodobaniami nadają ton amerykańskiej publiczności filmowej”[358]. Klasyczny musical był bowiem gatunkiem skrajnie odrealnionym, ze względu na obowiązujące w nim konwencje akcja rozgrywała się z reguły w jakiejś fikcyjnej krainie i w jakimś bliżej nieokreślonym czasie, nawet jeśli pozornie przypominały one prawdziwe miejsca i okoliczności historyczne. Najbliższa realności była formuła *backstage story*, stosowana od samego początku istnienia gatunku i nadal obecna w musicalach z lat 60. – choćby w wymienionych już *Pokochajmy się* czy *Zabawnej dziewczynie* oraz w takich filmach, jak *Cyganka* (*Gypsy*, 1962) Mervyna LeRoya czy *Gwiazda!* (*Star!*, 1968) Roberta Wise’a. Jednak to, co bywało kontrowersyjne w latach 30. – a najczęściej tematem pobocznym był romans aktoreczki z bogatym i ustosunkowanym mężczyzną – w dekadzie kontestacji i wolnej miłości już na nikim nie robiło wrażenia.

Na tym tle wyjątkowy był musical *West Side Story*, dotykający rzeczywistych i istotnych problemów społecznych (wojny gangów, kłopoty z asymilacją przeżywane przez imigrantów, uprzedzenia rasowe), a poza tym zrealizowany w autentycznych nowojorskich plenerach. Wobec powyższego dziwić może sukces, jaki odniosły *Dźwięki muzyki*. Być może zawdzięczały go umiejętnemu połączeniu konserwatywnej formuły z umiarkowanie wywrotowym przesłaniem: w końcu Maria (Julie Andrews, opromieniona popularnością, jaką przyniosła jej rola Mary Poppins) dla kapitana von Trappa (Christopher Plummer) zrzuca habit i w sztywną atmosferę oficerskiego domostwa wnosi śmiech i radość. Poza tym w *Dźwiękach muzyki* pojawia się wyraźny sprzeciw wobec ideologii totalitarnej – Anschluss Austrii nadawał sprawom nowy bieg, gdyż główny bohater wraz z rodziną wolał uciec z kraju niż służyć w hitlerowskiej armii.

Innym powodem wyczerpania się musicalowej formuły była wyraźna zmiana gustów muzycznych (szczególnie młodej widowni). Hollywood próbowało wykorzystać popularność „króla rock’n’rolla” – Elvisa Presleya, który pomiędzy 1956 a 1969 rokiem wystąpił w 31 filmach, jak *Kochaj mnie czule* (*Love Me Tender*, 1956) Roberta D. Webba, *Więzienny rock* (*Jailhouse Rock*, 1957) Richarda Thorpe’a, czy *Błękitne Hawaje* (*Blue Hawaii*, 1962) i *Dziewczyny! Dziewczyny! Dziewczyny!* (*Girls! Girls! Girls!*, 1962) Normana Tauroga. Jednak były to podobne do siebie, niezbyt ambitne komedie, a Presley grywał w nich przyzwoitych, niegroźnie zbuntowanych młodzieńców (na przykład bohater *Błękitnych Hawajów* nie chce przyjąć posady

[358] Dorota Skotarczak, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Studio Filmowe MONTEVIDEO, Wrocław 2002, s. 126.

w firmie ojca). Trudno także te utwory nazwać klasycznymi musicalami; to raczej filmy muzyczne, bowiem występy aktorskie gwiazdora były okraszone dwoma lub trzema śpiewanymi przez niego piosenkami, mającymi uatrakcyjnić widowisko.

Zdyskontowano również popularność grupy The Beatles w dwóch, formalnie brytyjskich, lecz powstałych przy udziale United Artists komediach Richarda Lestera *Noc po ciężkim dniu* i *Na pomoc!* (*Help!*, 1965), gdzie czwórka z Liverpoolu grała samych siebie. Najlepszym dowodem na zmiany w gustach publiczności może być sukces dokumentalnego filmu Michaela Wadleigha *Woodstock* (1970) – młodzież, zamiast pląsającej po łące Julie Andrews, zdecydowanie wolała oglądać zapis koncertu swoich rockowych ulubieńców, choć hollywoodzcy producenci zdawali się tego nie dostrzegać i na filmową wersję hipisowskiego musicalu *Hair*, który święcił triumfy sceniczne już w końcu lat 60., widzowie musieli czekać aż do 1979 roku, gdy wyreżyserował ją Miloš Forman.

Kino historyczne i wojenne

Kino, zmuszone w latach 60. do konkurowania z telewizją, starało się przyciągać widzów do kin inscenizacyjnym rozmachem i coraz to nowymi systemami obrazu panoramicznego. Posługiwano się więc formułą wielkich, epickich widowisk, lecz fiaska kolejnych produkcji sprawiły, że z czasem tego typu filmy stawały się coraz rzadsze. Sięgano po opowieści z różnych okresów historycznych. W początkach dziesięciolecia – na fali sukcesu *Ben Hura* (1959) Williama Wylera – wyprodukowano dwa ciszące się sporą popularnością filmy biblijne: Nicholas Ray wyreżyserował *Króla królów* (*King of Kings*, 1960), a George Stevens *Opowieść wszech* czasów (*The Greatest Story Ever Told*, 1964). Powstało też kilka utworów, których akcja osadzona była w realiach starożytnych: *Spartakus* (*Spartacus*, 1960) Stanleya Kubricka, *Barbarzyńca* (*The Barbarians*, 1960) i *300 Spartan* (*The 300 Spartans*) Rudolpha Maté'a, wspomniana *Kleopatra* czy *Upadek Cesarstwa Rzymskiego* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) Anthony'ego Manna. Chętnie sięgano także po sztafaż innych okresów historycznych. Omar Sharif odtwarzał tytułowego bohatera w filmie *Czyngis-chan* (*Genghis Khan*, 1964) Henry'ego Levina, a Yul Brynner wystąpił w głównych rolach w *Tarasie Bulbie* (1962) oraz w *Królach słońca* (*Kings of the Sun*, 1963) J. Lee Thompsona. Przywoływano również historię XX wieku, a niekwestionowanym mistrzem kina epickiego w tamtym okresie stał się brytyjski reżyser David Lean – autor *Lawrence'a z Arabii* i *Doktora Żywago* (*Doctor Zhivago*, 1965).

Również filmom opowiadającym o różnych epizodach z czasów II wojny światowej nie brakowało w latach 60. epickiego rozmachu. Największym przedsięwzięciem tego typu był wyprodukowany przez Darryla F. Zanucka, a wyreżyserowany przez Kena Annakina, Andrew Martona i Bernharda Wickiego *Najdłuższy dzień* (*The Longest Day*, 1962), opowiadający o lądowaniu aliantów w Normandii. Gwiazdorska obsada, w której znaleźli się między innymi Richard Burton, Paul Anka, Henry Fonda, Robert Mitchum, John Wayne, Bourvil i Sean Connery, a także dbałość o historyczną wiarygodność, dialogi w oryginalnych językach i widowiskowe sceny batalistyczne – wszystko to sprawiło, że film ten stał się jednym z najciekawszych obrazów wojennych, jakie kiedykolwiek powstały. Hollywood rekonstruowało także inne, mniej lub bardziej kluczowe epizody wojny. Ken Annakin nakręcił *Bitwę o Ardeny* (*Battle of the Bulge*, 1965), Otto Preminger *Wojnę o ocean* (*In Harm's Way*, 1965), Arthur Hiller *Tobruk* (1967).

Inna formuła kina wojennego została spopularyzowana dzięki sukcesowi *Dział Navarony* (*The Guns of Navarone*, 1961) J. Lee Thompsona, adaptacji prozy Alistaira MacLeana; ta opowieść o grupie świetnie wyszkolonych komandosów, podejmujących się trudnej akcji, kopiowana była przez kino lat 60. wielokrotnie. *Piekło jest dla bohaterów* (*Hell Is for Heroes*, 1962) Dona Siegela, *Tylko dla orłów* (*Where Eagles Dare*, 1968) Briana G. Huttona, *Parszywa dwunastka* (*The Dirty Dozen*, 1968) Roberta Aldricha, czy komediowe *Złoto dla zuchwałych* (*Kelly's Heroes*, 1970) Huttona – to jedynie kilka najgłośniejszych przykładów wykorzystujących wzorzec *Dział Navarony*: kilku śmiałków (w których wcielają się gwiazdorzy) pokonuje wroga dysponującego miażdżącą przewagą.

Do tego typu opowieści można także zaliczyć *Wielką ucieczkę* (*The Great Escape*, 1963) Johna Sturgesa – historię wydostania się z obozu jenieckiego alianckich oficerów, inspirowaną prawdziwymi wydarzeniami, które miały miejsce w 1944 roku w Stalagu Luft III, zlokalizowanym w Żaganiu. Znacznie mniej heroiczną, lecz równie interesującą opowieść obozową przedstawili Bryan Forbes w *Królu szczurów* (*King Rat*, 1965) według głośnej powieści Jamesa Clavella. Niejednoznaczne przesłanie ma inny utwór opowiadający o wojnie z Japonią: *Piekło na Pacyfiku* (*Hell in the Pacific*, 1968) Johna Boormana. Tę brawurowo zagraną przez dwóch tylko aktorów – Lee Marvina i Toshirô Mifune – historię wrogich sobie żołnierzy, uwięzionych na bezludnej wyspie, którzy muszą podjąć współpracę, jeśli chcą się z niej wydostać, odczytywano jako wezwanie do przezwyciężenia uprzedzeń i pokojowej koegzystencji z dawnymi wrogami.

Co znamienne, Hollywood bardzo niewiele uwagi poświęciło zakończonej kilka lat

wcześniej wojnie w Korei. a wśród nielicznych filmów o niej opowiadających można wymienić: poświęcony przede wszystkim problemowi rasizmu w amerykańskiej armii *All the Young Men* (1960) Halla Bartletta z Sidneyem Poitier, *The Hook* (1963) George'a Seatona z Kirkiem Douglasem, czy *Wojenne polowanie* (*War Hunt,* 1962), zapamiętane głównie dlatego, że pierwszą główną rolę zagrał w nim Robert Redford.

Tym bardziej wyjątkowy był dramat Johna Frankenheimera *Przeżyliśmy wojnę*, w którym przeplatają się świetnie prowadzone wątki psychologiczne, melodramatyczne i wojenne. Gdy grupa żołnierzy powraca z Korei, sierżant Shaw (Laurence Harvey) zostaje odznaczony medalem za to, że ocalił cały oddział z nieprzyjacielskiej niewoli. Jednak major Marco (Frank Sinatra), choć był dowódcą tej grupy, ma wątpliwości co do rzeczywistego przebiegu wydarzeń, szczególnie że dręczy go dziwny i powtarzający się sen. Okazuje się, że żołnierze padli ofiarą zbiorowej hipnozy, a sierżant Shaw jest (niczego nieświadomym) komunistycznym agentem, który na hasło wykona każde polecenie swoich mocodawców. Jednak nie tylko w skomplikowanej, choć balansującej momentami na granicy (lecz nigdy jej nie przekraczającej) groteski intrydze tkwi siła tego filmu, ale w jego przesłaniu. Jest on bowiem nie tylko ostrzeżeniem przed komunistyczną inwigilacją, ale przede wszystkim gorzką refleksją nad zbiorową pamięcią, z której wojna koreańska i walczący na niej żołnierze zostali usunięci.

Również wojna w Wietnamie była w latach 60. bardzo rzadko portretowana w filmie fabularnym. Poza agitacyjnymi *Zielonymi beretami* (*The Green Berets*, 1968) w reżyserii Raya Kellogga i Johna Wayne'a, nie powstał żaden głośny film mówiący o tym konflikcie; na filmowe obrazy tej interwencji przyszło jeszcze czekać kilka lat. O wiele popularniejsze stały się filmy opowiadające o „zimnej wojnie", choć nie tworzyły one całości spójnej gatunkowo. Większość mieściła się w formule szpiegowskiej, bowiem to właśnie walka pomiędzy wywiadami skonfliktowanych ze sobą mocarstw stanowiła oś ich fabuł. Oczywiście najsłynniejszym szpiegiem na usługach wolnego świata był agent MI6, James Bond, który pojawił się na wielkim ekranie w 1962 roku w filmie *Doktor No* (*Dr No*, reż. Terence Young). Choć filmy o przygodach 007 formalnie były produkcjami brytyjskimi, to w ich realizację od początku zaangażowana była wytwórnia United Artists, a popularność pierwszej adaptacji powieści Iana Fleminga sprawiła, że szybko wyprodukowano kolejne części.

Do opowieści o zimnowojennych potyczkach wywiadowczych w drugiej połowie omawianej dekady powrócił również Alfred Hitchcock. Zarówno *Rozdarta kurtyna* (*Torn Curtain*,

1966) z Newmanem i Andrews w rolach głównych, jak i *Topaz* z roku 1969 opowiadały o walce CIA z siłami wrażych wywiadów i choć w powszechnej opinii nie są to najlepsze filmy reżysera, to jednak dobrze oddają panujący ówcześnie klimat. Również inny mistrz powieści szpiegowskiej, John le Carré, doczekał się w tej dekadzie pierwszych ekranizacji swoich książek: w roku 1965 *Ze śmiertelnego zimna* (*The Spy Who Came in from the Cold*) Martina Ritta, w 1966 *Śmiertelną sprawę* (*The Deadly Affair*) Sidneya Lumeta. Osobną grupę filmów tworzą te, które ostrzegały przed wybuchem wojny atomowej. Po kryzysie kubańskim powstały aż trzy filmy mówiące o takiej możliwości (premiery odbyły się w 1964 roku). *Siedem dni w maju* (*Seven Days in May*) Johna Frankenheimera to polityczny thriller o spisku wojskowych, prących do zbrojnej konfrontacji z ZSRR i planujących pozbawienie władzy prezydenta Stanów Zjednoczonych, który przyjmuje, według nich, zbyt ugodowe stanowisko. W *Czerwonej linii* (*Fail-Safe*) Sidneya Lumeta wojna atomowa staje się faktem. Omyłkowo wysłane myśliwce, na skutek serii błędów, technicznych usterek i wadliwych procedur uniemożliwiających odwołanie raz wydanego rozkazu, odpalają ładunki jądrowe. Na podobnym pomyśle fabularnym oparta była czarna komedia Stanleya Kubricka z tego samego roku *Dr Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*). Wszystkie wymienione filmy pokazywały bezsens zbrojeń i ostrzegały przed zagrożeniami, jakie nieść ze sobą może brak kontroli nad nuklearnymi arsenałami państw uwikłanych w zimną wojnę. Tym samym przesłaniem kończył się wyprodukowany rok wcześniej kameralny dramat Franka Perry'ego *Ladybug, Ladybug* (1963), w którym odcięci w schronie uczniowie wiejskiej szkoły nie wiedzą, czy alarm oznacza prawdziwą wojnę, czy jest jedynie efektem pomyłki. Kończące film ujęcie, pokazujące reakcję kilkuletniego chłopca, który na widok lecących rakiet krzyczy wprost do kamery: „Stop! Stop!", nie tylko jest fabularnym rozwiązaniem historii, ale także wezwaniem, by przedstawiona w filmie sytuacja nigdy nie zaistniała w rzeczywistości.

Zimnowojenny konflikt znalazł swoje miejsce w również w filmach typowo rozrywkowych. Jak *Raz, dwa, trzy* (*One, Two, Three*, 1961) Billy Wildera, będący opartą na najprostszych szablonach konfrontacją świata kapitalistycznego, reprezentowanego przez dyrektora Coca-Coli w Berlinie Zachodnim (James Cagney), z przedstawicielami świata socjalistycznego – dyrektorami radzieckiej delegatury handlowej i młodym idealistycznym komunistą z NRD. Film, będący świetnym punktem wyjścia dla badacza zajmującego się ekranowymi obrazami narodowych stereotypów (Amerykanie myślą tylko o karierze, Rosjanie

głównie piją wódkę, a niemiecki personel Coca-Coli pręży się na baczność przed amerykańskim dyrektorem), jest także świadectwem mentalnego podziału świata, choć w filmie nie widać jeszcze Muru Berlińskiego, który właśnie wtedy wznoszono. Komediową wersję zderzenia różnych kultur zaprezentował również Norman Jewison w filmie *Rosjanie nadchodzą* (*The Russians Are Coming, the Russians Are Coming,* 1966) – przypadkowe ugrzęźnięcie radzieckiej łodzi podwodnej na mieliźnie u amerykańskiego wybrzeża nie skutkuje światową wojną, lecz dostarcza raczej okazji do wzajemnych obserwacji i dostrzeżenia człowieka w komunistycznym wrogu.

Kino fantastyczno-naukowe

Część filmów zimnowojennych (szczególnie te o konflikcie nuklearnym) można by także zaliczyć do dzieł fantastyczno-naukowych. W latach 60. dzieła spod znaku s-f nadal kojarzone były z kinem niskobudżetowym i tandetnym, w dodatku w tej dekadzie hollywoodzcy producenci musieli konkurować z realnym kosmicznym wyścigiem, którego kolejne odsłony widzowie i czytelnicy na całym świecie mogli obserwować na żywo. Faktem jest, że niewiele filmów *science fiction* powstałych w tej dekadzie zapisało się w historii X muzy, oczywiście jeśli nie liczyć *2001: Odysei kosmicznej* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) Stanleya Kubricka, która przez znaczną rzeszę krytyków i fanów uważana jest za najwybitniejszy film fantastyczny, jaki kiedykolwiek powstał.

Z innych filmów tego gatunku powstałych w omawianym okresie należałoby wymienić *Planetę małp* (*Planet of the Apes*, 1968) Franklina J. Schaffnera, która nie tylko zapoczątkowała popularną do dziś serię, ale także pod kostiumem opowieści fantastycznej kryła aktualne rozważania na temat hierarchii gatunków czy ras, władzy i przemocy.

Techniczne możliwości (niewielkie, jeśli patrzymy na to z dzisiejszej perspektywy) kina lat 60. pokazuje *Fantastyczna podróż* (*Fantastic Voyage,* 1966) Richarda Fleischera. Nagrodzona Oscarem za efekty specjalne opowieść o grupie naukowców, podejmujących się wędrówki w głąb ludzkiego ciała w zminiaturyzowanym pojeździe, uświadamia nam, jak wielki skok dokonał się w ciągu ostatniego półwiecza w dziedzinie filmowej technologii i być może także jest wytłumaczeniem, dlaczego w tamtym okresie powstawało tak niewiele filmów fantastyczno-naukowych.

Z nieco zapomnianych dziś dzieł z tego gatunku warto, jak sądzę, upomnieć się tylko o jeden tytuł. *Twarze na sprzedaż* (*Seconds*, 1966) Johna Frankenheimera nie imponują efektami specjalnymi, choć są niezwykle interesujące od strony wizualnej, co jest głównie zasługą operatora

Jamesa Wonga Howe'a, często stosującego odważne jazdy kamery i zbliżenia. Opowieść o znudzonym życiem biznesmenie, który trafia do tajemniczej Firmy, ofiarującej za odpowiednią ilość gotówki całkowitą zmianę tożsamości (w cenę wliczona jest zarówno operacja plastyczna, jak i zwłoki uprawdopodobniające śmierć poprzedniego „wcielenia"), jest nie tylko pogłębionym psychologicznie portretem mężczyzny w średnim wieku, ale także jednym z pierwszych filmów, w których enigmatyczna korporacja ofiaruje możliwość ucieczki od codzienności, by potem przejąć kontrolę nad życiem swoich kontrahentów, co w filmach s-f jest motywem do dziś często eksplorowanym.

Inne gatunki filmowe

Filmowy horror, podobnie jak kino fantastyczne, w latach 60. stał się domeną „twórców niskobudżetowych", z Rogerem Cormanem, autorem takich dzieł, jak *Zagłada domu Usherów* (*House of Usher*, 1960), *Kruk* (*The Raven*, 1963) czy *Maska Czerwonego Moru* (*The Masque of the Red Death*, 1964). Jednak w roku 1968 pojawiły się dwa tytuły, które stały się kamieniami milowymi w dziejach gatunku. *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*), pierwszy zrealizowany w Stanach Zjednoczonych film Romana Polańskiego (bowiem *Nieustraszeni pogromcy wampirów* / *Dance of the Vampires* z 1967, choć wyprodukowani dla MGM, powstali w Europie), do dziś uważany jest za jeden z najlepszych horrorów wszechczasów, a *Noc żywych trupów* (*Night of the Living Dead*, 1968) nie tylko zapoczątkowała prawdziwą karierę filmowych zombie, ale była także otwarta na niezwykle różnorodne interpretacje, co było i jest głównym powodem jej trwałej popularności.

Niektórzy krytycy za horror uznają także *Psychozę* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka, choć film ten bardziej wpisuje się w formułę thrillera. Niewątpliwie pozostał on dowodem technicznego kunsztu reżysera, a także otworzył drogę na ekrany seryjnym zabójcom, zapełniającym filmy sensacyjne w kolejnych dekadach. Choć kino, głównie za sprawą Kuby Rozpruwacza, wcześniej również sięgało po tego typu postaci, to jednak właśnie Norman Bates (Anthony Perkins) stał się modelem, na którym wzorowali się autorzy kolejnych filmów o *serial killers*. Sukcesem okazały się również *Ptaki* (*The Birds*) z 1963 roku, których niewątpliwą zaletą jest wieloznaczność, brak wyrazistego zakończenia, a przede wszystkim wyjaśnienia przyczyn „ornitologicznego szaleństwa". Kolejne produkcje Hitchcocka z tej dekady (*Marnie*, 1964, *Rozdarta kurtyna* i *Topaz*) nie zyskały już uznania ani krytyków, ani widzów, i stanowiły dowód

wyczerpania się pewnej formuły kina, którą mistrz suspensu uprawiał przez prawie 40 lat.

Z innych przykładów filmów sensacyjnych powstałych w omawianej dekadzie, warto wymienić takie tytuły, jak: *Co się zdarzyło Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962) Roberta Aldricha, będący aktorskim pojedynkiem Bette Davis i Joan Crawford, *Kolekcjonera* (*The Collector,* 1965) Williama Wylera według powieści Johna Fowlesa, *Doczekać zmroku* (*Wait Until Dark*, 1967) Terence'a Younga ze świetną rolą Audrey Hepburn, czy klasykę kina więziennego, czyli *Zbiega z Alcatraz* (*Point Blank*, 1965) Johna Boormana. Koniec dekady przyniósł także pierwsze popularne filmy policyjne: *W upalną noc*, czy o rok późniejsze *Bullit* (1968) Petera Yatesa i *Blef Coogana* (*Coogan's Bluff*, 1968) Dona Siegela, które zapoczątkowały falę dramatów o twardych stróżach prawa, z sukcesami kontynuowaną w kolejnej dekadzie.

Komedie i (melo)dramaty, czyli równouprawnienie płci

Prężnie rozwijające się ruchy emancypacyjne i idące za nimi przeobrażenia społeczne, wymusiły zmianę sposobu portretowania kobiecych bohaterek, a także sposobów budowania relacji intymnych. Przemiany te najprościej zilustrować przez porównanie dwóch komedii z początku i końca dekady, które wychodząc z podobnego punktu, dochodziły do krańcowo odmiennych finałów.

W wyprodukowanej w Wielkiej Brytanii przez Universal komedii Stanleya Donena *Cudze chwalicie* (*The Grass Is Greener*, 1960) i w filmie Paula Mazursky'ego *Bob i Carol i Ted i Alice* (*Bob & Carol & Ted & Alice*, 1969) mamy do czynienia z pozamałżeńskimi romansami i z miłosnym czworokątem, w jaki wikłają się główni bohaterowie. W utworze z 1960 roku nieco znużona monotonią małżeńskiego życia Lady Rhyall (Deborah Kerr) nawiązuje przelotny romans z amerykańskim milionerem Charlesem Delacro (Robert Mitchum). Podczas jej kilkudniowego pobytu w Londynie spędzają kilka upojnych chwil, a sposób, w jaki Donen sugeruje, że coś między nimi zaszło, jest charakterystyczny dla kina poddanego obostrzeniom Kodeksu Produkcyjnego: w serii ujęć widzimy bowiem pustą łódkę, wolne miejsca przy restauracyjnym stoliku, rozłożony piknikowy koc, przy którym nikogo nie ma, puste fotele w teatrze, a w końcu hotelowy apartament, w którym uwagę przykuwają dwa kieliszki po szampanie, a lekko przymknięte drzwi do sypialni nie pozwalają ruchliwej kamerze na zajrzenie do środka. Porządek, którego naruszenie zaledwie zasugerowano, w finale komedii zostaje przywrócony. Żadnych niedomówień nie ma za to w filmie Mazursky'ego: Bob (Robert Culp) postanawia nie tłumić dłużej swoich emocji i przyznaje się

Carol (Natalie Wood) do biurowego romansu. Jednak żona nie jest specjalnie zdruzgotana, wręcz przeciwnie, wydaje się zadowolona, że mąż był z nią szczery, szczególnie że sama ma młodszego kochanka, z którym małżonek przyłapuje ją pewnego dnia *in flagranti*, co kończy się przyjacielską pogawędką i szklaneczką whisky. Finałem perypetii jest zaś scena pokazująca małżeństwo, lądujące w łóżku z zaprzyjaźnioną parą. Nawet jeśli pomiędzy filmami Donena a Mazursky'ego występują pewne podobieństwa – w obu małżonkowie wybaczają sobie nawzajem niewierność – to jednak sposób pokazywania relacji intymnych zmienił się w ciągu tej dekady zasadniczo, choć oczywiście nie we wszystkich filmach z jej początku romans kończył się pojedynkiem z kochankiem, a finałem nie wszystkich utworów z jej końca była mała orgia.

Przecież już w 1960 roku Billy Wilder zrobił nagrodzoną Oscarem dla najlepszego filmu *Garsonierę* (*The Apartment*), w której pozamałżeńskie romanse przedstawione są ze sporą pobłażliwością. W trzy lata później gwiazdy tego filmu, Jack Lemmon i Shirley MacLaine, znów pojawiły się razem w kolejnym dziele reżysera – *Słodkiej Irmie* (*Irma la Douce*), wcielając się w postaci jeszcze bardziej dwuznaczne moralnie. MacLaine grała w nim paryską prostytutkę, a Lemmon zakochanego w niej byłego policjanta, który (przynajmniej pozornie) akceptuje jej profesję. W następnej komedii *Pocałuj mnie, głuptasie* (*Kiss Me, Stupid*, 1964) Wilder także przekonywał, że mały „skok w bok" wcale nie musi prowadzić do rozpadu małżeństwa, lecz może być jego całkiem przyjemnym urozmaiceniem.

Pozamałżeńskie romanse były oczywiście (i nadal są) jednym z najczęściej eksplorowanych przez sztuki narracyjne tematów, jednak w latach 60. dokonała się jeszcze jedna istotna zmiana. Odkryto, z pewnym zdumieniem, że również kobieta jest istotą seksualną. O ile jeszcze Doris Day, ulubienica amerykańskiej publiczności z początków dekady, z powodzeniem mogła grywać matki czworga wesołych urwisów, a jedynym pragnieniem jej bohaterek było, by mąż cieszył się z przeprowadzki na przedmieścia (*Nie jedzcie stokrotek* / *Please Don't Eat the Daisies*, 1960, Charlesa Waltersa), czy kobietę utrzymującą, że pomimo pięciu lat spędzonych na bezludnej wyspie z przystojnym facetem, nie łączy jej z nim intymna zażyłość (*Przesuń się, kochanie* / *Move Over, Darling*, 1963, Michaela Gordona), to w kolejnych latach nikt już takich postaci oglądać nie chciał.

Tę nową sytuację świetnie oddaje dialog, jaki w filmie *Dwoje na huśtawce* (*Two for the Seesaw*, 1962) Roberta Wise'a toczy ze sobą para głównych bohaterów, gdy po pierwszej wspólnej kolacji lądują w jej mieszkaniu. Grany przez Roberta Mitchuma mężczyzna w średnim wieku,

który właśnie jest w trakcie rozwodu - pyta młodszą od siebie, lecz także nieco poturbowaną przez życie partnerkę (Shirley MacLaine): „Jesteś staromodna czy popierasz równouprawnienie płci? – A dlaczego pytasz? – Bo mogę wypić i pójść sobie albo zostać".

Tak rozumiane równouprawnienie znalazło też odzwierciedlenie w tytule filmu Richarda Quine'a z 1964 roku, zaczerpniętym z bestsellera książkowego wydanego w 1962 roku. Choć w wersji kinowej *Samotna dziewczyna i seks* (*Sex and the Single Girl*) była zwykłą komedią romantyczną, a bohaterka, będąca autorką skandalizującego poradnika Helen Gurley Brown (Natalie Wood), została sportretowana jako dziewczyna pragnąca przede wszystkim romantycznej miłości. Tytułowe zestawienie brzmiało jednak w latach 60. obrazoburczo – seks był przecież domeną szczelnie zamkniętej małżeńskiej alkowy.

Kino od początku wykorzystywało figurę „kobiety upadłej" w całej jej wariantywności i odwoływało się do niej również w omawianej dekadzie. Oprócz wymienionych powyżej, można by wymienić jeszcze takie tytuły, jak: *Butterfield 8* (1960) Daniela Manna, *Brodziec* (*The Sandpiper*, 1965) Vincente'a Minnellego – oba z Elizabeth Taylor; *Marnie* Alfreda Hitchcocka z Tippi Hedren czy *Śniadanie u Tiffany'ego* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) Blake'a Edwardsa z Audrey Hepburn. Jednak nigdy wcześniej z taką intensywnością nie sięgano po figurę „upadłego mężczyzny". A przecież w filmie Edwardsa nie tylko Holly Golightly żyje na koszt bogatych adoratorów, utrzymankiem jest także jej atrakcyjny sąsiad (George Peppard). Ale trzeba przyznać, że znalazł się w doborowym towarzystwie, bowiem w omawianej dekadzie niemal wszyscy najpopularniejsi aktorzy grywali kochanków „opiekujących się" najczęściej starszymi od siebie, bogatymi damami. Warren Beatty zagrał taką postać w *Rzymskiej wiośnie pani Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961) José Quintero, a Paul Newman w *Słodkim ptaku młodości* (*Sweet Bird of Youth*) Richarda Brooksa. Burt Lancaster w *Elmerze Gantrym* (1960) Brooksa nie waha się użyć swego uroku, by zdobyć pieniądze, Dustin Hoffman w *Absolwencie* (*The Graduate*, 1967) Mike'a Nicholsa wdaje się w romans z przyjaciółką rodziców, panią Robinson (Anne Bancroft), Omar Sharif w *Zabawnej dziewczynie* był utracjuszem korzystającym z majątku swojej żony, a Jon Voight w *Nocnym kowboju* – męską prostytutką.

Równouprawnienie sprawiło, że również filmowe kobiety zaczęły akcentować seksualne potrzeby. Mary Treadwell (Vivien Leigh) w *Statku szaleńców* (*Ship of Fools,* 1965) Stanleya Kramera dość obcesowo podrywa oficerów, a Melanie Daniels (Tippi Hedren) w *Ptakach,* by zdobyć mężczyznę, który jej się podoba, nie waha się pojechać za nim i wprosić na przyjęcie w

jego rodzinnym domu. Elia Kazan w *Wiosennej bujności traw*, choć akcja tego filmu umiejscowiona jest w roku 1928, naturalistycznie wręcz pokazuje, do czego może doprowadzić tłumienie seksualności. Wilma Loomis (Natalie Wood), której matka wmawia, że kobieta nie odczuwa przyjemności tak jak mężczyzna, a po ślubie „pozwala mu robić swoje, żeby urodzić mu dzieci", popada w obłęd, trafia do szpitala psychiatrycznego.

Kino lat 60. dokonało nie tylko dekonstrukcji „kobiecej niewinności seksualnej", ale także instytucji małżeństwa. W wersji komediowej – w takich utworach, jak *Kawaler w raju* (*Bachelor in Paradise*, 1961) Jacka Arnolda, gdzie tytułowym rajem okazują się przedmieścia pełne nieszczęśliwych żon, szukających romantycznych uniesień, czy *Jak zamordować własną żonę* (*How to Murder Your Wife*, 1965) Richarda Quine'a, w którym to Stanley Ford (Jack Lemmon) przekonuje złożoną z samych mężczyzn ławę przysięgłych, że pozbycie się małżonki jest czynem usprawiedliwionym i w pełni zrozumiałym. W wersji tragikomicznej: choćby w ekranizacji sztuki Tennessee Williamsa zatytułowanej *Okres przygotowawczy* (*Period of Adjustment,* 1962), wyreżyserowanej przez George'a Roya Hilla. W wersji dojmująco pesymistycznej: w *Kto się boi Virginii Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?* 1966), reżyserskim debiucie Mike'a Nicholsa, oraz w *Twarzach* (*Faces*, 1968) Johna Cassavetesa. Szczególnie film Nicholsa – brutalnie szczery, pełen pretensji i wyzwisk, jakich nie szczędzą sobie dwie małżeńskie pary, będące jego bohaterami, pokazuje pozorność mitu „szczęśliwego, amerykańskiego małżeństwa".

Emancypacja kobiet znalazła odzwierciedlenie również w wielu popularnych w tej dekadzie, a i dziś nietracących swego uroku, komediach kryminalnych, w których panie zaczynają być niemal równoprawnymi partnerkami mężczyzn. O ile jeszcze w *Ryzykownej grze* (*Ocean's Eleven,* 1960) Lewisa Milestone'a czy w serii „Różowej Pantery" (w latach 60. powstały dwa filmy: *Różowa pantera* / *The Pink Panther,* 1963 i *Różowa Pantera. Strzały w ciemności* / *A Shot in the Dark*, 1964, oba w reżyserii Blake'a Edwardsa) damskie bohaterki odgrywają raczej poboczną rolę, o tyle w takich utworach, jak *Szarada* (*Charade,* 1963) i *Arabeska* (*Arabesque,* 1966) Stanleya Donena, *Jak ukraść milion dolarów* (*How to Steal a Million*, 1966) Williama Wylera, *Gambit* (1966) Ronalda Neame'a czy *Afera Thomasa Crowna* (*The Thomas Crown Affair*, 1968) Normana Jewisona, kobiece postaci grane przez Audrey Hepburn, Sophię Loren, Shirley MacLaine czy Faye Dunaway, stanowią już równorzędne partnerki dla męskich protagonistów. Charakterystyczny jest szczególnie przypadek Faye Dunaway, która zanim zagrała w filmie Jewisona ze Stevem McQueenem, partnerowała Warrenowi Beatty w *Bonnie i Clyde*, a kreowana

przez nią postać była prawdziwym mózgiem i motorem napędowym stworzonej przez nich bandy napadającej na prowincjonalne banki w czasach Wielkiego Kryzysu.

Jeszcze wyraźniej zmianę paradygmatów genderowych ukazywał w swoich filmach „król kina grindhouse'owego" – Russ Meyer. W tych niskobudżetowych produkcjach, pełnych seksu i przemocy, uchwycił ewolucję, jaka zaszła w postrzeganiu męskich i kobiecych ról płciowych. W filmie z 1965 *Szybciej koteczku! Zabij! Zabij!* (*Faster, Pussycat! Kill! Kill!*) przedstawił na przykład perypetie trzech hojnie obdarzonych przez naturę striptizerek, które przemierzają Stany Zjednoczone w sportowych samochodach, a początkiem ich końca staje się moment, gdy jedna z nich gołymi rękami zabija zbyt pewnego siebie młodzieńca. W finale, utrzymanym w iście szekspirowskim stylu, trup ścieli się gęsto, ale film Meyera można odczytywać zarówno jako realizację męskich fantazji erotycznych o dominujących kobietach, jak i świadectwo „Women Power". Podobnie ambiwalentnie można interpretować inny słynny utwór reżysera *Lisicę* (*Vixen!*, 1968), w którym tytułowa bohaterka uprawia seks niemalże ze wszystkimi postaciami przewijającymi się przez film, niezależnie od ich płci. Z jednej strony można tę konstrukcję uznać za dalece seksistowską, ale jednocześnie może być świadectwem uwalniania się kobiet od narzucanych im tradycyjnie ograniczeń.

Przemiany społeczne i filmowe dramaty

W latach 60. kino amerykańskie zaczęło przełamywać też inne tabu. W 1962 roku Stanley Kubrick sfilmował *Lolitę* Vladimira Nabokova i choć filmowa Dolores (Sue Lyon) była sporo starsza niż jej książkowy pierwowzór, a stosunki łączące ją z Humbertem Humbertem (James Mason) zostały jedynie zasugerowane, to i tak film uznano za skandalizujący. W tym okresie pojawiły się także pierwsze utwory ukazujące (lub wyraźnie sugerujące) miłość homoseksualną. W 1961 roku William Wyler po raz kolejny sięgnął po sztukę Lillian Hellman, którą sfilmował już raz w roku 1936, pod tytułem *Ich troje* (*These Three*). W pierwszej adaptacji starannie unikał wątków homoerotycznych; dopiero w drugiej, w *Niewiniątkach* (*The Children's Hour*), stały się one wyraźne. W filmie tym Audrey Hepburn i Shirley MacLaine zagrały dwie przyjaciółki prowadzące wspólnie pensję dla dziewcząt. Jedna z uczennic fałszywie oskarża je o lesbijskie skłonności, co skutkuje bankructwem szkoły i procesem, w którym zostają skazane za, jak to określono w wyroku, „grzeszną seksualną wiedzę o sobie nawzajem". Martha (MacLaine) odkrywa jednak, że w tych zarzutach było jednak trochę prawdy i że darzy Karen uczuciem wykraczającym

poza przyjaźń. W znacznie bardziej dosłowny sposób relacje lesbijskie ukazane zostały w filmie *Zabójstwo siostry George* (*The Killing of Sister George*, 1968) Roberta Aldricha, pierwszym filmie opatrzonym kategorią X. W tej opowieści o dojrzałej aktorce oper mydlanych, mieszkającej z młodą kochanką, pojawiła się rozbudowana sekwencja rozgrywająca się w barze dla lesbijek, a nawet scena erotyczna – to, co kilka lat wcześniej było dopuszczalne jedynie w trybie aluzji, znalazło swoją pełną ekranową ilustrację.

Amerykańskie kino głównego nurtu znacznie dłużej unikało pokazywania męskiego homoseksualizmu, zasugerowany on został chyba tylko w filmie *W zwierciadle złotego oka* (*Reflections in a Golden Eye*, 1967) w reżyserii Johna Hustona, lecz motywy gejowskie pojawiały się w filmach undergroundowych[359].

Jednak w tej dekadzie przełamywano nie tylko tabu erotyczne. Na ekranach zagościły na przykład szpitale psychiatryczne, które wcześniej pokazywane były niezwykle rzadko. W omawianej już *Wiosennej bujności traw*, część akcji rozgrywa się właśnie w takiej instytucji, do której trafia główna bohaterka. Niemal w całości w zakładzie dla młodzieży z problemami psychicznymi toczy się akcja nastrojowego melodramatu Franka Perry'ego *Dawid i Lisa* (*David and Lisa*, 1962), w którym uczucie, jakie rodzi się między głównymi bohaterami – chłopcem, uważającym, że dotyk innej osoby jest dla niego zabójczy, i cierpiącej na rozdwojenie jaźni dziewczyny – pozwala im oswoić swoje lęki. W filmie *Dziecko czeka* (*A Child Is Waiting*, 1963), wyreżyserowanym przez Johna Cassavetesa, a wyprodukowanym przez Stanleya Kramera, akcja toczy się w ośrodku dla dzieci opóźnionych w rozwoju – trafia do niego nauczycielka (Judy Garland), która dzięki radom dyrektora placówki (Burt Lancaster) uczy się, jak postępować z podopiecznymi. W scenie finałowego koncertu przygotowanego przez małych pacjentów prawdopodobnie po raz pierwszy w dziejach kina wystąpili chorzy na zespół Downa.

Również walka przeciw segregacji rasowej znalazła swoje odzwierciedlenie na kinowych ekranach, choćby w świetnym dramacie sądowym *Zabić drozda* (*To Kill a Mockingbird*, 1962) Roberta Mulligana, a jej ikonami stały się filmy, w których występował Sidney Poitier. Jego kariera aktorska rozpoczęła się jeszcze w latach 50., a za przełomową rolę w jego dorobku uważa się występ w *Ucieczce w kajdanach* (*The Defiant Ones*, 1958) Stanleya Kramera, ale to właśnie w latach 60. zagrał on w swoich najgłośniejszych filmach, które oprócz Oscara za rolę w *Polnych liliach* (*Lilies of the Field*, 1963) Ralpha Nelsona, przyniosły mu także sympatię krytyków i

[359] Pisze o nich Andrzej Pitrus w rozdziale XIV.

widzów.

Pierwszym istotnym filmem, w jakim Poitier pojawił się w latach 60., był *Rodzynek w słońcu* (*A Raisin in the Sun*, 1961) Daniela Petrie. Utwór ten niemal w całości (co także było nowością) rozgrywał się wśród afroamerykańskiej mniejszości i ukazywał problemy, na jakie natrafiali czarnoskórzy mieszkańcy USA, gdy chcieli poprawić swoją egzystencję. W jednym z kolejnych filmów, *W cieniu dobrego drzewa* (*A Patch of Blue,* 1965) Guya Greena aktor kreuje rolę Gordona Ralfe'a, który z dobroci serca zaczyna się opiekować niewidomą nastolatką maltretowaną przez matkę-prostytutkę i dziadka-pijaka. Okazuje się jednak, iż „biali", nawet jeśli reprezentują społecznych margines, i tak uważają się za lepszych od „kolorowego", choć nieugięta postawa Gordona pozwala naprawdę polepszyć los dziewczyny. Największe sukcesy, a jednocześnie najgłośniejsze chyba filmy ukazujące problem amerykańskiego rasizmu, przyniósł rok 1967, gdy Poitier wystąpił w trzech kasowych przebojach: w wyprodukowanym w Anglii *Nauczycielu z przedmieścia* (*To Sir, with Love*, 1967) Jamesa Clavella grał pedagoga, który zdobywa szacunek i zaufanie swoich uczniów pochodzących z robotniczych rodzin. W *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967) Stanleya Kramera – lekarza, którego biała narzeczona przedstawia rodzicom (w tych rolach nagrodzona Oscarem Katharine Hepburn i Spencer Tracy, który zmarł wkrótce po ukończeniu zdjęć), a w filmie *W upalną noc* (*The Heat of the Night,* 1967) Normana Jewisona – filadelfijskiego policjanta, prowadzącego śledztwo w prowincjonalnym miasteczku na amerykańskim Południu. Szczególnie jedna scena z tego ostatniego filmu w symboliczny sposób pokazała zmianę, jaka zaszła w ciągu lat 60. Gdy czarnoskóry policjant zostaje spoliczkowany przez miejscowego potentata i właściciela rozległych pól bawełny, nie nadstawia drugiego policzka, tylko wymierza równie siarczyste uderzenie napastnikowi. Trudno powiedzieć, ile prawdy jest w legendzie, że niektórzy Afroamrykanie chodzili na ten film kilkakrotnie, po to tylko, by obejrzeć tę sekwencję, ale nie ulega wątpliwości, że nigdy wcześniej w amerykańskim kinie nie można było zobaczyć czegoś podobnego.

Podsumowanie

Lata 60. niewątpliwie zakończyły pewien etap w rozwoju amerykańskiego kina i oznaczały definitywny kres okresu klasycznego. Zmiany własnościowe, które nasiliły się pod koniec dekady, zastąpienie Kodeksu Produkcyjnego systemem ratingowym, rezygnacja z długoterminowych umów wiążących twórców z wytwórniami, wyczerpanie się pewnych formuł gatunkowych, a

przede wszystkim początek wypierania kina opartego na słowie przez kino oparte w coraz większym stopniu na obrazie, uruchomiły procesy, które znalazły swoje pełne odbicie w utworach filmowych z kolejnej dekady. Spory wpływ na te przekształcenia wywarło kino europejskie, które chyba nigdy w historii (może poza samymi początkami kinematografu) nie miało tak dużego wpływu na światową kinematografię. Większa niezależność reżyserów, związana zarówno z polityką autorską, jak i ze zmianami, jakie zaszły w samym Hollywood, sprawiła, że stali się oni prawdziwymi „supergwiazdami".

O ile pierwsza część dekady należała jeszcze do „starych mistrzów", takich jak Hitchcock, Cukor, Hawks, Curtiz (zmarły w 1962 roku), Ford, Wilder czy Huston, to u jej schyłku kariera kilku z nich dobiegła kresu, a w najlepszym razie ich filmy przestały cieszyć się popularnością. Chyba jedynie William Wyler mógł uznać dekadę lat 60. za w pełni udaną i pozbawioną artystycznych niepowodzeń. Podobnie można by ocenić twórczość kilku innych reżyserów, którzy zaczynali swoje kariery nieco później, ale w omawianym dziesięcioleciu awansowali do „pierwszej ligi". Stanley Kubrick, po kasowym sukcesie *Spartakusa* i *2001: Odysei kosmicznej* oraz ciepłym przyjęciu przez krytyków *Lolity* i *Dra Strangelove* niewątpliwie zyskał pozycję, która zapewniła mu swobodę artystyczną. Robert Wise stworzył nie tylko trzy najpopularniejsze musicale dekady, ale także niezwykle udany komediodramat *Dwoje na huśtawce*, interesujący horror *Nawiedzony dom* (*The Haunting,* 1963) i melodramat wojenny *Ziarnka piasku* (*The Sand Pebbles,* 1966). Stanley Kramer wyreżyserował w tym okresie m.in. dwa poruszające dramaty sądowe: *Kto sieje wiatr* (*Inherit the Wind*, 1960) o tzw. „małpim procesie", wytoczonym w latach dwudziestych nauczycielowi głoszącemu teorię Darwina, i *Wyrok w Norymberdze* (*Judgment at Nuremberg,* 1961) ukazujący przyczyny i skutki nazizmu. Podobny problem sportretował reżyser w *Statku szaleńców*, którego akcja rozgrywa się w 1933 roku i pokazuje, jak naiwna była wypowiedź jednego z pasażerów – Juliusa Lowenthala (Heinz Rühmann), który stwierdził, że nie przejmuje się Hitlerem, bo „W Niemczech jest ponad milion Żydów. Co zrobi? Rozstrzela nas wszystkich?".

Równie udane były pochodzące z tej dekady filmy Richarda Brooksa: *Elmer Gantry, Słodki ptak młodości* czy *Z zimną krwią* (*In Cold Blood,* 1967) – przejmująca adaptacja książki Trumana Capote. John Cassavetes ugruntował swoją pozycję „guru kina niezależnego" dzięki *Spóźnionemu bluesowi* (*Too Late Blues,* 1961) i swemu najwybitniejszemu dokonaniu z tego okresu – filmowi *Twarze*. Jednak w drugiej połowie lat 60. zdecydowanie większą popularnością zaczynają cieszyć się filmy młodszych twórców. „Gorącymi nazwiskami" stają się Arthur Penn, Mike Nichols, Sam

Peckinpah, George Roy Hill – twórcy najciekawszych utworów z końca dekady, kontynuujący swoje kariery w następnych dziesięcioleciach. Pod koniec tego okresu debiutowali także inni reżyserzy: swoje pierwsze ważne i zauważone filmy stworzyli wtedy Woody Allen, Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Sydney Pollack, a pierwsze kroki w kinie stawiali George Lucas czy Steven Spielberg, którzy do dziś decydują o kształcie amerykańskiego kina.

Propozycje lektur:

Ł. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, [w:] *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.

R. Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*, [w:] *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.

R. Syska, *Kino amerykańskie lat 50.: złota dekada*, [w:] *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.

3. Filmowy modernizm. Włoski neorealizm i „nowe fale". Kino amerykańskie od roku 1968.

Analiza fragmentów filmów *Złodzieje rowerów* (1948, reż. Vittorio De Sica), *Do utraty tchu* (1960, reż. J.-L. Godard), *Samotność długodystansowca* (1962, reż. T. Richardson), *Miłość blondynki* (1965, reż. M. Forman) i *Lśnienie* (1981, reż. S. Kubrick)

WŁOSKI NEOREALIZM. CHRONOLOGIA.

1922 – Benito Mussolini przejmuje władzę we Włoszech

1932 – w Wenecji odbywa się pierwszy Międzynarodowy Festiwal Sztuki Filmowej

1940: Włochy przystępują do wojny

1942 – pierwsze filmy zapowiadające narodziny neorealizmu: *Podróż w nieznane* (reż. Alessandro Blasetti), *Dzieci patrzą na nas* (reż. Vittorio de Sica), *Opętanie* (reż. Lucino Visconti)

1945 – śmierć Mussoliniego, Roberto Rossellini realizuje *Rzym, miasto otwarte*

1946 – premiery filmów reprezentatywnych dla neorealizmu: *Dzieci ulicy* (reż. Vittorio DeSica), *Vivere in pace* (reż. Luigi Zampa), *Słońce wschodzi* (reż. Aldo Vargano)

1948 – premiery filmów: *Ziemia drży* (reż. Lucino Visconti), *Niemcy rok zerowy* (reż. Roberto Rossellini), *Złodzieje rowerów* (reż. Vittorio De Sica)

1950 – premiery filmów: *Cud w Mediolanie* (reż. Vittorio De Sica), *Nie ma pokoju pod oliwkami* (Giuseppe De Santis), debiutują w fabule Federico Fellini (*Światła Variété*) i Michelangelo Antonioni (*Kronika pewnej miłości*)

FRANCUSKA NOWA FALA. CHRONOLOGIA

1946 – pierwszy Festiwal Filmowy w Cannes

1954 – w wyniku konferencji genewskiej – zakończenie wojny w Indochinach; *La Pointe Courte* – debiut reżyserski Agnès Vardy

1956 – dekret o mobilizacji młodych Francuzów na wojnę w Algierii; premiery: *Ucieczka skazańca* Roberta Bressona; *I Bóg… stworzył kobietę* RogeraVadima

1958 – przejęcie władzy przez generała de Gaulle'a, który w maju zostaje premierem, a w grudniu – w wyborach powszechnych – prezydentem;

1959 – premiery filmów: *Hiroszima moja miłość* (reż. Alain Resnais); *Piękny Serge* (reż. Claude Chabrol); *Czterysta batów* (reż. François Truffaut)

1960 – premiera filmu: *Do utraty tchu* Jeana-Luca Godarda

1961 – premiery filmów: *Zeszłego roku w Marienbadzie* (reż. Alain Resnais); *Kronika jednego lata* (reż. Jeana Roucha i Edgara Morin)

1962 – na mocy układu w Evian – zakończenie wojny algierskiej; premiery filmów: *Jules i Jim* (reż. François Truffaut; *Cléo od 5 do 7* (reż. Agnes Varda)

1965 – ogłoszenie przez prezydenta de Gaulle'a koncepcji „zintegrowanej Europy suwerennych państw"; Złoty Niedźwiedź w Berlinie dla *Alphaville* Godarda,

1966- Złota Palma w Cannes dla *Kobiety i mężczyzny* (reż. Cloude Lelouch)

1968 – zerwanie Festiwalu w Cannes; zachwianie Republiką przez wydarzenia paryskiego maja.

BRYTYJSKA „NOWA FALA". CHRONOLOGIA.

1956 – 8 maja – w Royal Court Theatre premiera sztuki Johna Osborne'a *Miłość i gniew* w reżyserii Tony'ego Richardsona

1957 – ogłoszenie Deklaracji – manifestu artystycznego Młodych Gniewnych

1959 – na ekranach: *Miejsce na górze* Claytona, *Miłość i gniew* Richardsona, *Inspektor Morgan prowadzi śledztwo* Loseya

1960 – działający w Liverpoolu od trzech lat zespół założony przez Johna Lennona przyjmuje nazwę The Beatles; na ekrany wchodzą: *Z soboty na niedzielę* Reisza, *Music-hall* Richardsona, *Podglądacz* Powella

1961 – premiera *Smaku miodu* Richardsona

1962 – z ałożenie zespołu rockowego The Rolling Stones; premiery: *Samotność długodystansowca* Richardsona, *Rodzaj miłości* Schlesingera, *Lawrence z Arabii* Leana, *Doktor No* Younga

1963 – premiery: *Billy kłamca* Schlesingera, *Sportowe życie* Andersona, *Tom Jones* Richardsona, *Służący* Loseya

1964 – na ekrany wchodzą: *Czwarta nad ranem* Simmonsa, *The Beatles* Lestera, *Dr Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* Kubricka

1965 – w Londynie zawiązuje się zespół Pink Floyd; premiery filmów: *Darling* Schlesingera, *Wstręt* Polańskiego, *Na pomoc!* i *Sposób na kobiety* Lestera

1966 – na ekrany wchodzą: *Morgan: przypadek do leczenia* Reisza, *Powiększenie* Antonioniego, *Matnia* Polańskiego

1967 – parlament uchwala ustawy o dopuszczalności aborcji oraz o legalizacji praktyk homoseksualnych osób pełnoletnich; na ekranach: *Z dala od zgiełku* Schlesingera, *Wypadek* Loseya

1968 – premiery: *Jeżeli* Andersona, *Szarża lekkiej brygady* Richardsona, *2001: Odyseja kosmiczna* Kubricka, *Żółta łódź podwodna* Dunninga

CZECHOSŁOWACKA NOWA FALA. CHRONOLOGIA.

1960 – zgodnie z nowo przyjętą konstytucją Republika Czechosłowacji zostaje przemianowana na Czechosłowacką Republikę Socjalistyczną

1963 – poświęcona twórczości Franza Kafki konferencja w Libicach, uznawana za symboliczny początek liberalizacji w sferze kultury; Nagroda Specjalna w Cannes dla filmu *Gdy przychodzi kot* Jasnego

1964 – debiuty Formana, Němca i Schorma

1966 – Oscar dla *Sklepu przy głównej ulicy* Kadára i Klosa

1967 – przełomowy Zjazd Związku Pisarzy Czechosłowackich, uczestnicy domagają się swobód obywatelskich;

1968 – styczeń – początek Praskiej Wiosny: ze stanowiska I sekretarza KC ustępuje Novotný i zastępuje go Słowak Alexander Dubček; marzec – cenzura praktycznie przestaje działać; sierpień – w nocy z 20 na 21 wojska Układu Warszawskiego dokonują inwazji na terytorium Czechosłowacji. Przywódcy Praskiej Wiosny (w tym Dubček) zostają wywiezieni do ZSRR. Po kilku dniach podpisują tzw. porozumienie moskiewskie, zgadzając się powstrzymać reformy, a następnie je cofnąć; Oscar dla *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Menzla

1968–1969 – kraj opuszcza około 100 tysięcy osób

1969 – 16 stycznia – w proteście przeciw kapitulanctwu władz i apatii społeczeństwa podpala się w Pradze Jan Palach. Umiera po trzech dniach. W kolejnych tygodniach dalszych 26 osób podejmuje próby samospalenia (dwie ze skutkiem śmiertelnym); kwiecień – Dubček rezygnuje z funkcji I sekretarza KPCz; zastępuje go Gustáv Husák, który stanie się grabarzem Praskiej Wiosny; jesień – praktyczne zamknięcie granic; początek ery normalizacji

WŁOSKI NEOREALIZM. REŻYSERZY

VITTORIO DE SICA

1939: Szkarłatne róże

1940: Magdaleno, dwója ze sprawowania

1944: Dzieci patrzą na nas

1946: Dzieci ulicy

1948: Złodzieje rowerów

1951: Cud w Mediolanie

1952: Umberto D.

1953: Zakochani z Villa Borghese

1954: Złoto Neapolu

1960: Matka i córka

1961: Sąd ostateczny

1964: Małżeństwo po włosku

1966: Nowy Świat

1968: Kochankowie

1970: Pary

1972: Nazwiemy go Andrea

1974: Podróż

ROBERTO ROSSELLINI

1942: Pilot powraca

1945: Rzym, miasto otwarte

1946: Paisà

1946: Pragnienie

1948: Miłość

1948: Niemcy – rok zerowy

1950: Franciszek, kuglarz boży

1950: Stromboli, ziemia Boga

1954: Joanna d'Arc na stosie

1954: Podróż do Włoch

1959: Indie

1960 – Noc nad Rzymem

1962 – Czarna dusza

1974 – Włochy: rok pierwszy

1975 – Mesjasz

GIUSEPPE DE SANTIS

1945: Dni chwały – dokumentalny, wspólnie z Luchino Viscontim

1947: Tragiczny pościg

1949: Gorzki ryż

1950: Nie ma pokoju pod oliwkami

1952: Rzym, godzina 11

1954: Dni miłości

1957: Ludzie i wilki

1960: Garsoniera

1972: Szanowany fachowiec o zapewnionej przyszłości

LUCHINO VISCONTI

1943: Opętanie

1948: Ziemia drży

1951: Najpiękniejsza

1953: Jesteśmy kobietami

1957: Białe noce

1960: Rocco i jego bracia

1963: Lampart

1969: Zmierzch bogów

1971: Śmierć w Wenecji

1974: Portret rodzinny we wnętrzu

1976: Niewinne

FEDERICO FELLINI

1950: Światła variété

1952: Biały szejk

1953: Wałkonie

1954: La Strada

1955: Niebieski ptak

1957: Noce Cabirii

1960: Słodkie życie

1963: Osiem i pół

1965: Giulietta i duchy

1967: Trzy kroki w szaleństwo

1969: Satyricon

1972: Rzym

1973: Amarcord

1976: Casanova

1980: Miasto kobiet

1983: A statek płynie

1986: Ginger i Fred

1987: Wywiad

1989: Głos z księżyca

MICHELANGELO ANTONIONI

1943: Ludzie znad Padu

1950: Kronika pewnej miłości

1955: Przyjaciółki

1957: Krzyk

1960: Przygoda

1961: Noc

1962: Zaćmienie

1964: Czerwona pustynia

1966: Powiększenie

1970: Zabriskie Point

1975: Zawód: Reporter

1980: Tajemnica Oberwaldu

1982: Identyfikacja kobiety

1995: Po tamtej stronie chmur

INNI REŻYSERZY MODERNISTYCZNI

INGMAR BERGMAN

1945: Kryzys

1950: Letni Sen

1952: Wakacje z Moniką

1953: Wieczór kuglarzy

1955: Uśmiech nocy letniej

1957: Siódma pieczęć

1957: Tam, gdzie rosną poziomki

1960: Źródło

1963: Milczenie

1963: Goście wieczerzy pańskiej

1965: Persona

1968: Godzina Wilków

1969: Pasja

1970: Namiętność

1971: Dotyk

1972: Szepty i krzyki

1973: Sceny z życia

1976: Twarzą w twarz

1977: Jajo węża

1978: Jesienna sonata

1981: Z życia marionetek

1982: Fanny i Aleksander

LUIS BUŇUEL

1929: Pies andaluzyjski

1930: Złoty wiek

1933: Ziemia Hurdów

1947: Gran Casino

1950: Zapomniani

1952: Brutal

1952: On

1954: Przygody Robinsona Crusoe

1955: Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz

1958: Nazarin

1961: Viridiana

1962: Anioł zagłady

1964: Dziennik panny służącej

1965: Szymon Pustelnik

1967: Piękność dnia

1969: Droga mleczna

1970: Tristana

1972: Dyskretny urok burżuazji

1974: Widmo wolności

1977: Mroczny przedmiot pożądania

NOWA FALA. FRANCJA. REŻYSERZY

JEAN-LUC GODARD

1960: Do utraty tchu

1961: Kobieta jest kobietą

1963: Pogarda

1963: Żołnierzyk

1964: Kobieta zamężna

1965: Alphaville

1965: Szalony Piotruś

1966: Męski, żeński

1966: Made in U.S.A.

1967: Chinka

1970: Pravda

1967: Week-End

1968: Sympathy for the Devil

1975: Numéro deux

1982: Passion

1983: Imię Carmen

1987: King Lear

1995: Na moje nieszczęście

2002: Pochwała miłości

2004: Notre musique

FRANÇOIS TRUFFAUT

1959: Czterysta batów

1960: Strzelajcie do pianisty

1961: Jules i Jim

1964: Gładka skóra

1966: Fahrenheit 451

1968: Panna młoda w żałobie

1968: Skradzione pocałunki

1969: Syrena z Missisipi

1970: Dzikie dziecko

1970: Małżeństwo

1971: Dwie Angielki i kontynent

1972: Taka ładna dziewczyna

1973: Noc amerykańska

1975: Miłość Adeli H.

1976: Kieszonkowe

1977: Mężczyzna, który kochał kobiety

1978: Zielony pokój

1979: Uciekająca miłość

1980: Ostatnie metro

1981: Kobieta z sąsiedztwa

1983: Aby do niedzieli

CLAUDE CHABROL

1958: Piękny Sergiusz

1959: Kuzyni

1960: Kobietki

1962: Siedem grzechów głównych

1962: Landru

1963: Ofelia

1964: Tygrys lubi świeże mięso

1964: Najpiękniejsze oszustwa świata

1966: Linia demarkacyjna

1966: Skandal

1968: Łanie

1969: Niewierna żona

1969: Niech bestia zdycha

1970: Rzeźnik

1972: Dekada strachu

1973: Krwawe gody

1975: Niewinni o brudnych rękach

1988: Kobieca sprawa

1990: Doktor M.

1991: Pani Bovary

1992: Bety

1994: Udręka

1995: Ceremonia

1997: Francuska ruletka

1999: Kolory kłamstwa

2000: Gorzka czekolada

2003: Kwiaty zła

ERIC ROHMER

1959: Pod znakiem lwa

1962: Piekareczka z Monceau

1963: Kariera Zuzanny

1967: Kolekcjonerka

1969: Moja noc u Maud

1972: Miłość po południu

1976: Markiza O.

1979: Perceval z Galii

1981: Żona lotnika

1982: Piękne małżeństwo

1983: Paulina na plaży

1984: Noce pełni księżyca

1986: Zielony promień

1987: Przyjaciel mojej przyjaciółki

1990: Opowieść wiosenna

1992: Opowieść zimowa

1995: Paryskie rendez-vous

1996: Opowieść letnia

1998: Jesienna opowieść

2001: Angielka i książę

2004: Potrójny agent

AGNES VARDA

1955: La Pointe Courte

1957: Mijając zamki nad Loarą

1961: Cleo od 5 do 7

1965: Szczęście

1966: Stworzenia

1977: Jedna śpiewa, druga nie

1985: Bez dachu i praw

1995: Sto i jedna noc

2000: Zbieracze i zbieraczka

2008: Plaże Agnes

2017: Twarze, plaże

2019: Varda według Agnès

ALAIN RESNAIS

1955 Noc i mgła - dokumentalny

1959 Hiroszima, moja miłość

1961 Zeszłego roku w Marienbadzie

1963 Muriel

1966 Wojna się skończyła

1968 Kocham Cię, kocham Cię

1977 Opatrzność

1980 Wujaszek z Ameryki

1983 Życie jest powieścią

1989 Chcę wracać do domu

1993 Palić/Nie palić

2006 Prywatne lęki w miejscach publicznych

2009 Szalone trawy

NOWA FALA. ANGLIA

KAREL REISZ

1955: Mama nie pozwala – dokumentalny

1959: We are the Lambeth Boys – dokumentalny

1960: Z soboty na niedzielę

1964: Noc musi nadejść

1966: Morgan: przypadek do leczenia

1968: Isadora

1974: Gracz

1978: Psi żołd

1981: Kochanica Francuza

1985: Słodkie marzenia

1990: Wszyscy wygrywają

2000: Act Without Words I

LINDSAY ANDERSON

1963: Sportowe życie

1967: Biały autobus

1967: Raz, dwa, trzy

1968: Jeżeli ....

1973: Szczęśliwy człowiek

1980: Miłość i gniew

1982: Szpital Brytania

1985: Wish You Were There

1987: Sierpniowe Wieloryby

1989: Chwała! Chwała!

TONY RICHARDSON

1961: Smak miodu

1963: Przygody Toma Jonesa

1963: Samotność długodystansowca

1965: Nieodżałowani

1968: Szarża lekkiej brygady

1969: Hamlet

1969: Śmierć w ciemnościach

1973: Delikatna równowaga

1982: Na granicy

1984: Hotel New Hampshire

1990: Upiór w operze

1994: Błękit Nieba

JOHN SCHLESINGER

1961: Terminus

1962: Rodzaj miłości

1963: Billy Kłamca

1965: Darling

1967: Z dala od zgiełku

1969: Nocny kowboj

1971: Ta przeklęta niedziela

1973: Wizje ośmiu

1975: Dzień szarańczy

1976: Maratończyk

1979: Jankesi

1981: Słodko-gorzka autostrada

1983: Separate Tables

1985: Sokół i koka

1987: Wyznawcy zła

1990: Pacific Heights

1993: Niewinni

1996: Oko za oko

1997: Todd rzeźnik

2000: Układ prawie idealny

CZECHOSŁOWACKA NOWA FALA. REŻYSERZY

MILOŠ FORMAN

1960: Laterna magika II

1963: Konkurs

1963: Gdyby tych kapel nie było

1964: Czarny Piotruś

1965: Miłość blondynki

1967: Pali się, moja panno!

1971: Odlot

1975: Lot nad kukułczym gniazdem

1979: Hair

1981: Ragtime

1984: Amadeusz

1989: Valmont

1996: Skandalista Larry Flynt

1999: Człowiek z księżyca

2006: Duch Goi

JIŘÍ MENZEL

1963: Zmarł nam pan Foerster

1965: Zbrodnia w żeńskiej szkole

1965: Perły na dnie

1966: Pociągi pod specjalnym nadzorem

1967: Kapryśne lato,

1968: Zbrodnia w nocnym klubie

1969: (premiera 1990) – Skowronki na uwięzi

1974: Kto szuka złotego dna

1978: Cudowni mężczyźni z korbką

1981: Postrzyżyny

1983: Święto przebiśniegu

1985: Wsi moja sielska, anielska

1989: Koniec starych czasów

2006: Obsługiwałem angielskiego króla

Arkadiusz Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007. [fragment rozdziału: *Modernizm w filmie*].

W połowie lat czterdziestych, narodził się we Włoszech nurt, który trudno, jako całość, włączyć jednoznacznie w obręb kodu realistycznego bądź modernistycznego, choć pozornie jest inaczej. Neorealizm, bo o nim mowa, nie jest bowiem ruchem wewnętrznie spójnym. Obok filmów dość konwencjonalnych, zarówno pod względem fabuły, jak i zastosowanych środków stylistycznych, takich jak *Złodzieje rowerów* (1948)[360] czy *Cud w Mediolanie* (1950) – oba w reżyserii Vittorio de Siki, możemy w tym nurcie odnaleźć obrazy takie jak *Paisà* (1946) Roberta Rosselliniego – dzieło wielowątkowe, nowelistyczne, stylizowane na filmową kronikę. Reżyser z zamysłem stosuje ziarnistą taśmę, niedbałą kompozycję kadrów, pozornie chaotyczny montaż – środki bliższe kinu modernistycznemu niż klasycznemu. Tak więc nazwa „neorealizm" odnosi się bardziej do zainteresowania włoskich twórców aktualną, codzienną egzystencją zwykłych ludzi, niż do poetyki ich filmów, która jest niejednorodna i obok dzieł konwencjonalnych zawiera obrazy nowatorskie stylistycznie.

Na podobne problemy natrafimy zresztą w trakcie analizy większości dzieł należących do nurtów, które w swych założeniach teoretycznych zakładały przybliżenie się do rzeczywistości. Część twórców francuskiej *Nouvelle Vague*, autorzy czeskiej Nowej Fali, twórcy z kręgu skandynawskiej Dogmy, a także reżyserzy tacy jak Ken Loach, Abbas Kiarostami, bracia Dardenne i całe rzesze podobnych im twórców chcą jak najwierniej naśladować codzienność, wraz z wszystkimi jej niedociągnięciami i mankamentami[361]. Filmy takie jak *Cléo od 5 do 7* (1961) Agnes

[360] Gdyby w głównej roli wystąpił, tak jak chciał tego producent, amerykański gwiazdor – Cary Grant, byłby to zapewne kolejny film klasyczny z akcentami społecznymi, a nie manifest nowego kierunku.

[361] Najlepiej może świadczyć o tym manifest wydany przez reżyserów stosujących zasady Dogmy. W podpisanym przez Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga zobowiązaniu, zawarte są następujące punkty:
„1. Kręcenie filmu musi odbywać się w naturalnych plenerach. Nie wolno używać w nich rekwizytów i dekoracji. (Jeśli jakiś rekwizyt jest konieczny, należy znaleźć naturalną lokalizację, gdzie taki rekwizyt się znajduje);
2. Dźwięk nie może być tworzony bez obrazu, i odwrotnie. (Zabronione jest używanie muzyki, chyba że występuje ona w miejscu kręcenia sceny);
3. Film musi być kręcony «z ręki». Dozwolone są wszystkie ruchy i zatrzymania, na jakie pozwala ta technika. (Akcja filmu nie może toczyć się tam, gdzie stoi kamera, filmowanie musi dziać się tam, gdzie dzieje się film);
4. Film musi być kolorowy. Nie wolno stosować specjalnego oświetlenia, za wyjątkiem pojedynczej lampy, którą można przymocować do kamery. (Jeśli po wywołaniu filmu kopia nie jest dostatecznie naświetlona, scenę należy wyciąć);
5. Zabrania się używania efektów optycznych i filtrów;
6. Film nie może zawierać powierzchownej akcji. (Morderstwa, broń, etc. nie mają racji bytu);
7. Zabronione są przesunięcia w czasie i przestrzeni. (Oznacza to, że film dzieje się «tu i teraz»);
8. Kręcenie filmów określonego gatunku jest niedopuszczalne;
9. Film powinien być rozpowszechniany na taśmie 35 mm w formacie standardowym;

Vardy, *Czarny Piotruś* (1963) i *Miłość blondynki* (1965) Miloša Formana czy *Idioci* (1998) Larsa von Triera usiłują być maksymalnie werystyczne, lecz posługują się w tym celu modernistycznym systemem sygnifikacji. Utożsamienie czasu wydarzeń z czasem realnym, którego dokonała Varda, świadomie „nieudolne" zdjęcia, w pełni improwizowane dialogi u Formana, niedoświetlone kadry, brak synchronizacji dźwięku w filmach kręconych według zasad Dogmy – to tylko część środków, z jakimi nie spotykamy się, oglądając utwory stylu zerowego. Zwłaszcza że wszystkie te chwyty stylistyczne łączone są często z miałką i pozbawioną fabularnego napięcia intrygą, a jednocześnie bardzo często obrazy te wyrażają bunt wobec powszechnie obowiązującej moralności, stosunków społecznych czy polityki. Próbując znaleźć analogie między działaniami tych twórców a literaturą można by powiedzieć, iż na przybliżenie codzienności wybrali oni raczej sposób Joyce'a niż Balzaca, forma, która w założeniu miała pomóc przekazać treści, stała się tym, co zwraca na siebie największą uwagę.

Jednak, według mnie, momentem prawdziwie przełomowym dla rozwoju modernistycznego kodu sygnifikacji jest przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jeżeli działania awangardowe z okresu kina niemego były twórczymi poszukiwaniami nowych zastosowań rodzącego się dopiero medium i choć mają sporą wartość historyczną, to są jednak, w przeważającej większości dziełami zapomnianymi i nieznanymi szerszej publiczności, to dzieła filmowe powstałe na przełomie piątej i szóstej dekady XX wieku zyskały sobie poczesne miejsce zarówno w dziejach X muzy, jak i w powszechnym odbiorze. Był to szczególny moment w rozwoju kinematografii – została ona oficjalnie włączona w obieg sztuki wysokiej, powszechnie zaakceptowano autorski status dzieła filmowego, a ponadto nastąpiła niebywała erupcja talentu rozmaitych reżyserów. Niech za egzemplifikację wystarczy następujące wyliczenie - w latach 1954-1968 powstają takie filmy jak: Michelangelo Antonioniego - *Krzyk* (1957), *Przygoda* (1960), *Noc* (1961), *Zaćmienie* (1962), *Czerwona pustynia* (1964), *Powiększenie* (1966), Ingmara Bergmana - *Siódma pieczęć* (1956), *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957), *Twarz* (1958), *Jak w zwierciadle* (1960), *Milczenie* (1962), *Persona* (1965), *Hańba* (1967), Luisa Buñuela – *Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz* (1955), *Nazarin* (1958), *Viridiana* (1961), *Anioł zagłady* (1962), *Dziennik panny służącej* (1964), *Szymon z pustyni* (1965), *Piękność dnia* (1967), Federico Felliniego - *La Strada* (1954), *Noce Cabirii* (1957), *Słodkie życie* (1960), *8 i ½* (1963), *Giulietta i duchy* (1965), Jean-Luca Godarda *Do utraty*

10. Nazwiska reżysera nie wolno wymieniać w napisach końcowych". [cyt. za: A. Wajda, Kino i reszta świata, Kraków 2000, s. 290-291].

tchu (1960), *Żołnierzyk* (1960), *Kobieta jest kobietą* (1961), *Żyć własnym życiem* (1962), *Pogarda* (1963), *Kobieta zamężna* (1964), *Szalony Piotruś* (1965), *Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem* (1966), Akiry Kurosawy – *Na dnie* (1957), *Tron we krwi* (1957) *Straż przyboczna* (1961), *Rudobrody* (1965), Andrzeja Munka – *Człowiek na torze* (1956), *Eroica* (1958), *Zezowate szczęście* (1960), *Pasażerka* (1963), Alaina Resnaisa – *Hiroszima–moja miłość* (1959), *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961), *Muriel* (1963), Erica Rohmera – *Znak lwa* (1959), *Piekareczka z Monceau* (1962), *Kariera Suzanne* (1963), *Kolekcjonerka* (1966), Jerzego Skolimowskiego *Rysopis* (1964), *Walkower* (1965), *Bariera* (1966), *Ręce do góry* (1967), Françoisa Truffauta – *Czterysta batów* (1959), *Strzelajcie do pianisty* (1960), *Jules i Jim* (1962), *Gładka skóra* (1964), Andrzeja Wajdy – *Kanał* (1956), *Popiół i diament* (1958), *Niewinni czarodzieje* (1960), *Wszystko na sprzedaż* (1968).

Do tej listy możemy dodać nazwiska twórców, którzy w latach sześćdziesiątych debiutowali, a byli to: Bernardo Bertolucci, Vera Chytilova, Miloš Forman, Richard Lester, Jiři Menzel, Jan Němec, Pier Paolo Pasolini, Ivan Passer, Živojin Pavlović, Aleksander Petrović, Karel Reisz, Tony Richardson, Glauber Rocha, Carlos Saura, John Schlesinger czy bracia Paolo i Vittorio Taviani.

Nie twierdzę oczywiście, że we wszystkich tych filmach nastąpiło radykalne zerwanie z kodem realistycznym. Diametralne różnice dzielą bowiem *La Stradę* i *8 i ½, Przygodę* i *Do utraty tchu, Anioła zagłady* i *Piekareczkę z Monceau, Personę* i *Popiół i diament, Ręce do góry* i *Czterysta batów.* Jednak również te różnice są dowodem na to, że lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte są okresem, jeżeli nie dominacji (dzieła te stanowią wszak tylko niewielki procent całej filmowej produkcji), to z pewnością pełnego wykrystalizowania się głęboko modernistycznej idei kina autorskiego. Każdy z twórców ma swoją własną poetykę, stosuje inne sposoby opowiadania, inaczej załamuje perspektywę mówienia o rzeczywistości. Obrazy te nasycone są nowatorskimi rozwiązaniami technicznymi, reżyserzy rezygnują na ogół z tworzenia spójnych fabuł, podporządkowanych regułom dramatycznym kina klasycznego, w zamian proponując pogłębione portrety psychologiczne bohaterów.

Powstanie modernistycznego systemu sygnifikacji w dziełach filmowych wymagało spełnienia wielu warunków. Film musiał zyskać miano dzieła sztuki – odwzorowywanie rzeczywistości czy czysto ludyczny charakter nie zapewniały mu miejsca wśród dzieł modernizmu. Musiano zmienić podejście do kwestii autorstwa dzieła filmowego – utwór modernistyczny jest wytworem indywidualnego talentu. Musiał wytworzyć się język kodu realistycznego i musiał on

stać się językiem powszechnie akceptowanym przez widzów – żeby modernizm mógł się od niego odróżnić, poprzez łamanie reguł stylu zerowego. Musiały pojawić się dzieła awangardowe – zawarta w nich totalna negacja realizmu utorowała drogę dojrzałemu modernizmowi, który korzystał z ich dokonań. I w końcu, kiedy wszystkie te warunki były już spełnione – pojawia się cała grupa twórców, chcących stworzyć nowy rodzaj kina – ambitnego, trudnego, niekomercyjnego, łamiącego reguły kina gatunków, będącego manifestacją indywidualnego podejścia do rzeczywistości, sprzeciwem wobec dyktatu masowej publiczności. Modernistyczny sposób sygnifikacji zadomowił się w kinie w latach sześćdziesiątych, lecz w każdym okresie można znaleźć jego egzemplifikacje. Nie można traktować go więc jako terminu związanego z określonym czasem, a raczej jako określony styl artystyczny, obejmujący swoim zasięgiem dzieła na przestrzeni całej historii kina.

Propozycje lektur:

A. Helman, *Włoski neorealizm*, [w:] *Kino klasyczne,* red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.

T. Lubelski, *W cieniu Nouvelle Vague. Kino francuskie 1959–1968*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

A. Helman, *Visconti, Fellini, Antonioni: wielcy autorzy kina włoskiego,* [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

O. Katafisz, *Nowe kino brytyjskie: „Trzeba przyjąć odpowiedzialność”*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

I. Sowińska, *Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie,* [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

Kino amerykańskie od roku 1968.

KINO AMERYKAŃSKIE OD ROKU 1970. CHRONOLOGIA.

1970 – jumbo-jet wchodzi do regularnych lotów pasażerskich; zakończona szczęśliwym lądowaniem pechowa misja Apollo XIII; armia USA wkracza do Kambodży; Robert Altman otrzymuje Złotą Palmę w Cannes za film *M.A.S.H.*

1971 – trybunał wojskowy zakończył proces w sprawie masakry w My-Lai; kryzys dolara i wprowadzenie na kilka miesięcy podatku importowego

1972 – Richard Nixon odwiedza Mao Zedonga w Pekinie i Leonida Breżniewa w Moskwie; Charles Chaplin po 20 latach nieobecności przybywa do Stanów Zjednoczonych; w pierwszych amerykańskich domach wprowadzono telewizję kablową; Nixon ponownie wybrany na urząd prezydenta

1973 – paryskie negocjacje w sprawie zawieszenia broni w Wietnamie; Amerykanie opuszczają Wietnam; przesłuchania w sprawie afery Watergate; na uroczystości oscarowej nagrodami dzielą się: *Ojciec chrzestny* i *Kabaret*

1974 – zmuszonego do dymisji Nixona zastępuje Gerald Ford; premiera *Chinatown, Rozmowy* i *Ojca chrzestnego II*

1975 – połączenie w przestrzeni kosmicznej sowieckiego Sojuza 19 z amerykańskim Apollo;
na ekrany amerykańskich kin wchodzi m.in. *Lot nad kukułczym gniazdem* i *Nashville*

1976 – zwycięzcą konkursu na festiwalu w Cannes okazał się *Taksówkarz*; Jimmy Carter wybrany na urząd prezydenta; na ekranach kin triumfy święci film *Rocky*

1977 – amnestia dla dezerterów wojny w Wietnamie; umiera Elvis Presley; Roman Polański skazany na trzymiesięczną odsiadkę w więzieniu za gwałt na niepełnoletniej dziewczynie;
premiery filmów: *Trzy kobiety, Gwiezdne wojny* i *Annie Hall*

1978 – szczyt bliskowschodni w Camp David początkiem odprężenia w tej części świata;
na ekranach amerykańskich kin szaleństwo na punkcie *Gorączki sobotniej nocy*

1979 – awaria elektrowni atomowej Three Mile Island; *Czas apokalipsy* jako szósty amerykański film w ciągu lat 70. wygrywa festiwal filmowy w Cannes; umierają Mary Pickford, John Wayne i Nicholas Ray;

1980 – nieudana próba odbicia zakładników przetrzymywanych w ambasadzie w Teheranie; w związku z interwencją ZSRR w Afganistanie Stany Zjednoczone bojkotują olimpiadę w Moskwie;

zabójstwo Johna Lennona; premiera *Imperium kontratakuje* (reż. Irvin Kershner) Ronald Reagan prezydentem Stanów Zjednoczonych.

1981 – początek epidemii AIDS, premiera *Poszukiwaczy zagubionej Arki* (reż. Steven Spielberg)

1982 – premiery filmów: *Rambo* (reż. Ted Kotcheff) i *E. T.* (reż. Steven Spielberg)

1983 – Reagan nazywa ZSRR „imperium zła"; premiera *Gier wojennych* (reż. John Badham) oraz *Powrotu Jedi* (reż. Richard Marquand)

1984 – premiery filmów *Karate Kid* (reż. John G. Avildsen) i *Akademia policyjna* (reż. Hugh Wilson)

1985 – pierwsze spotkanie Reagan-Gorbaczow; premiery filmów: *Rambo II* (reż. George P. Cosmatos) i *Koszmar z ulicy Wiązów* (reż. Wes Craven), *Powrót do przyszłośći* (reż. Robert Zemeckis)

1986 – wybuch afery Iran-Contras; premiera filmu *Top Gun* (reż. Tony Scott), *Pluton* (reż. Oliver Stone), *Blue Velvet* (reż. David Lynch)

1987 – gwałtowny spadek notowań akcji na Wall Street; premiery filmów: *Dirty Dancing* (reż. Emile Ardolino), *Nietykalni* (reż. Brian De Palma), *Zabójcza broń* (reż. Richard Donner)

1988 – George W. Bush – wybrany na prezydenta USA; premiery filmów: *Szklana pułapka* (reż. John McTiernan), *Niebezpieczne związki* (reż. Stephen Frears), *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (reż. Stephen Frears)

1989 – premiery filmów: *Batman* (reż. Tim Burton), *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (reż. Peter Weir), *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (reż. Steven Soderbergh)

1990 – premiery filmów: *Chłopcy z ferajny* (reż. Martin Scorsese), *Kevin sam w domu* (reż. Chris Columbus) i *Pretty Women* (reż. Garry Marshall)

1991 – operacja Pustynna Burza kończy I wojnę w Zatoce Perskiej; ZSRR zostaje oficjalnie rozwiązany, premiery filmów: *Milczenie owiec* (reż. Jonathan Demme) – zdobywcy 5 najważniejszych Oscarów; *Terminator 2: Dzień sądu* (reż. James Cameron) i *Thelma i Louise* (reż. Ridley Scott)

1992 – Bill Clinton zostaje wybrany na prezydenta USA; premiery filmów: *Wściekłe psy* (debiut *Quentina Tarantino*), *Bez przebaczenia* (reż. Clint Eastwood) – western nagrodzony Oscarem dla najlepszego filmu; *Nagi Instynkt* (reż. Paul Verhoeven)

1993 – uruchomienie pierwszej przeglądarki internetowej; premiery filmów: *Lista Schindlera* i *Park Jurajski* (oba - reż. Steven Spielberg), *Filadelfia* (reż. Jonathan Demme)

1994 – początek procesu O.J. Simpsona; premiery filmów: *Skazani na Shawshank* (reż. Frank Darabont), *Forest Gump* (reż. Robert Zemeckis) i *Pulp Fiction* (reż. Quentin Tarantino)
1995 – premiery filmów: *Siedem* (reż. David Fincher), *Braveheart - Waleczne Serce* (reż. Mel Gibson), *Toy Story* (reż. John Lasseter)
1996 – Bill Clinton wybrany na drugą kadencję, premiery filmów: *Od zmierzchu do świtu* (reż. Robert Rodriguez); *Fargo* (reż. Ethan Coen), *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann)
1997 – w USA pojawiają się pierwsze wydania filmów na DVD; premiery filmów: *Titanic* (reż. James Cameron), *Gra* (reż. David Fincher) i *Faceci w czerni* (reż. Barry Sonnenfeld)
1998 – Kongres wszczyna względem Billa Clintona procedurę impeachmentu; premiery filmów: *Szeregowiec Ryan* (reż. Steven Spielberg), *Truman Show* (reż. Peter Weir), *Big Lebowski* (reż. Joel Coen)
1999 – masakra w Columbine High School; premiery filmów: *Zielona mila* (reż. Frank Darabont), *Metrix* (reż. Wachowscy), *American Beauty* (reż. Sam Mendes) i *Podziemny krąg* (reż. David Fincher)
2000 – George W. Bush wybrany na prezydenta USA; premiery filmów: *Requiem dla snu* (reż. Darren Aronofsky), *Memento* (reż. Christopher Nolan), *Cast Away - poza światem* (reż. Robert Zemeckis).

NOWE KINO AMERYKAŃSKIE. REŻYSERZY

STANLEY KUBRICK

1951: Dzień walki
1951: Flying Padre
1953: The Seafarers
1953: Strach i pożądanie
1955: Pocałunek mordercy
1956: Zabójstwo
1957: Ścieżki chwały
1960: Spartakus
1962: Lolita
1964: Doktor Strangelove, lub jak przestałem się martwić i pokochałem bombę
1968: 2001: Odyseja kosmiczna

1971: Mechaniczna pomarańcza

1975: Barry Lyndon

1980: Lśnienie

1987: Pełny magazynek

1999: Oczy szeroko zamknięte

GEORGE ROY HILL

1962: Okres przygotowawczy

1963: Toys in the Attic

1964: Świat Henry'ego Orienta

1966: Hawaje

1967: Na wskroś nowoczesna Millie

1969: Butch Cassidy i Sundance Kid

1972: Rzeźnia nr 5

1973: Żądło

1975: Wielki Waldo Pepper

1977: Na lodzie

1979: Mały romans

1982: Świat według Garpa

1984: Mała doboszka

1988: Wesoły domek

ALLAN J. PAKULA

1969: Bezpłodna kukułka

1971: Klute

1972: Miłośc i ból i ta cała cholerna reszta

1974: Syndykat zbrodni

1976: Wszyscy ludzie prezydenta

1978: Przybywa jeździec

1979: Zacznijmy od nowa

1981: Prolongata

1982: Wybór Zofii

1986: Dream Lover

1987: Orphans

1989: Zobaczymy się jutro

1990: Uznany za niewinnego

1992: Tolerancyjni Partnerzy

1993: Raport Pelikana

1997: Zdrada

SIDNEY LUMET

1957: Dwunastu gniewnych ludzi

1958: Zostać gwiazdą

1959: Jak ptaki bez gniazd

1962: U kresu dnia

1964: Czerwona linia

1964: Lombardzista

1965: Wzgórze

1973: Serpico

1974: Morderstwo w Orient Expressie

1975: Pieskie popołudnie

1976: Sieć

1982: Śmiertelna pułapka

1982: Werdykt

1986: Nazajutrz

1989: Rodzinny interes

1990: Pytania i odpowiedzi

1992: Obcy wśród nas

1997: Intensywna terapia

1997: Noc na Manhattanie

1999: Gloria

2006: Uznajcie mnie za winnego

2007: Nim diabeł dowie się, że nie żyjesz

CLINT EASTWOOD

1971: Zagraj dla mnie Misty

1973: Breezy

1973: Mściciel

1975: Akcja na Eigerze

1976: Wyjęty spod prawa Josey Wales

1977: Wyzwanie

1980: Bronco Billy

1982: Firefox

1982: Honkytonk Man

1983: Nagłe zderzenie

1985: Niesamowity jeździec

1986: Wzgórze Złamanych Serc

1988: Bird

1990: Biały myśliwy, czarne serce

1990: Żółtodziób

1992: Bez przebaczenia

1993: Doskonały świat

1995: Co się wydarzyło w Madison County

1997: Północ w ogrodzie dobra i zła

1997: Władza absolutna

1999: Prawdziwa zbrodnia

2000: Kosmiczni kowboje

2002: Krwawa profesja

2003: The Blues

2003: Rzeka tajemnic

2004: Za wszelką cenę

2006: Sztandar chwały

2006: Listy z Iwo Jimy

2008: Oszukana

2008: Gran Torino

2009: Invictus

2010: Hereafter

2011: J. Edgar

2014: Snajper

2014: Jersey Boys

2016: Sully

WOODY ALEN

1969: Bierz forsę i w nogi

1971: Bananowy czubek

1972: Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baliście się zapytać

1973: Śpioch

1975: Miłość i śmierć

1977: Annie Hall

1978: Wnętrza

1979: Manhattan

1980: Wspomnienia z gwiezdnego pyłu

1982: Seks nocy letniej

1983: Zelig

1984: Danny Rose z Broadwayu

1985: Purpurowa róża z Kairu

1986: Hannah i jej siostry

1987: Złote czasy radia

1987: Wrzesień

1988: Inna kobieta

1989: Zbrodnie i wykroczenia

1989: Nowojorskie opowieści

1990: Alicja

1992: Cienie we mgle

1992: Mężowie i żony

1993: Tajemnica morderstwa na Manhattanie

1994: Strzały na Broadwayu

1995: Jej wysokość Afrodyta

1996: Wszyscy mówią: kocham cię

1997: Przejrzeć Harry'ego

1998: Celebrity

1999: Słodki drań

2000: Drobne cwaniaczki

2001: Klątwa skorpiona

2002: Koniec z Hollywood

2003: Życie i cała reszta

2004: Melinda i Melinda

2005: Wszystko gra

2006: Scoop - Gorący temat

2007: Sen Kasandry

2008: Vicky Cristina Barcelona

2009: Jakby nie było

2010: Poznasz przystojnego bruneta

2011: Północ w Paryżu

2012: Zakochani w Rzymie

2013: Blue Jasminum

2014: Magia w świetle księżyca

2015: Nieracjonalny mężczyzna

2016: Śmietanka towarzyska

2017: Na karuzeli życia

2019: W deszczowy dzień w Nowym Jorku

FRANCIS FORD COPPOLA

1968: Tęcza Finiana

1969: Ludzie z deszczu

1972: Ojciec chrzestny

1974: Ojciec chrzestny II

1974: Rozmowa

1979: Czas Apokalipsy

1982: Ten od serca

1983: Rumble Fish

1983: Wyrzutki

1984: Cotton Club

1986: Kapitan Eo

1986: Peggy Sue wyszła za mąż

1987: Kamienne ogrody

1988: Tucker - konstruktor marzeń

1989: Nowojorskie opowieści

1990: Ojciec chrzestny III

1992: Dracula

1996: Jack

1997: Zaklinacz deszczu

2000: Supernova

2007: Młodość stulatka

2009: Tetro

2011: Twixt

MARTIN SCORSESE

1967: Kto puka do moich drzwi?

1973: Ulice nędzy

1974: Alicja już tu nie mieszka

1976: Taksówkarz

1977: New York, New York

1978: Amerykański chłopak

1980: Wściekły byk

1983: Król komedii

1985: Niesamowite historie

1985: Po godzinach

1986: Kolor pieniędzy

1988: Ostatnie kuszenie Chrystusa

1990: Chłopcy z ferajny

1991: Przylądek strachu

1993: Wiek niewinności

1995: Kasyno

1997: Kundun - życie Dalaj Lamy

1999: Ciemna strona miasta

2002: Gangi Nowego Jorku

2004: Aviator

2006: Infiltracja

2010: Wyspa tajemnic

2011: Hugo i jego wynalazek

2013: Wilk z Wall Street

2016: Milczenie

BRIAN DE PALMA

1960: Icarus

1970: Cześć, Mamo!

1976: Carrie

1976: Obsesja

1978: Furia

1980: Ubranie mordercy

1981: Wybuch

1983: Człowiek z blizną

1984: Świadek mimo woli

1987: Nietykalni

1989: Ofiary wojny

1990: Fajerwerki próżności

1992: Mój brat Kain

1993: Życie Carlita

1996: Mission: Impossible

1998: Oczy węża

2000: Misja na Marsa

2002: Femme Fatale

2005: Toyer

2006: Czarna Dalia

2007: Na gorąco

2012: Namiętność

KINO NOWEJ PRZYGODY. REŻYSERZY

STEVEN SPIELBERG

1968: Amblin'

1971: Pojedynek na szosie

1974: Sugarland Express

1975: Szczęki

1977: Bliskie spotkania trzeciego stopnia

1979: 1941

1981: Poszukiwacze zaginionej Arki

1982: E.T.

1983: Strefa mroku

1984: Indiana Jones i Świątynia Zagłady

1985: Kolor purpury

1987: Imperium Słońca

1989: Indiana Jones i Ostatnia Krucjata

1989: Na zawsze

1991: Hook

1993: Lista Schindlera

1993: Park Jurajski

1997: Amistad

1997: Zaginiony Świat: Park Jurajski

1998: Szeregowiec Ryan

2001: A.I. Sztuczna inteligencja

2002: Raport mniejszości

2002: Złap mnie, jeśli potrafisz

2004: Terminal

2005: Monachium

2005: Wojna światów

2008: Indiana Jones i Królestwo Kryształowej Czaszki

2011: Przygody Tin-Tina

2011: Czas wojny

2012: Lincoln

2015: Most szpiegów

2016: BGF: Bardzo Fajny Gigant

2017: Czwarta władza

2018: Player One

GEORGE LUCAS

1971: THX 1138

1973: Amerykańskie graffiti

1977: Gwiezdne wojny: część IV - Nowa Nadzieja

1999: Gwiezdne wojny: część I - Mroczne Widmo

2002: Gwiezdne wojny: część II - Atak klonów

2005: Gwiezdne wojny: część III - Zemsta Sithów

RIDLEY SCOTT

1977 Pojedynek

1979 Obcy – ósmy pasażer Nostromo

1982 Łowca androidów

1985 Legenda

1987 Osaczona

1989 Czarny deszcz

1991 Thelma i Louise

1992 1492 – Wyprawa do raju

1996 Sztorm

1997 G.I. Jane

2000 Gladiator

2001 Hannibal

2001Helikopter w ogniu

2003 Naciągacze

2005 Królestwo niebieskie

2006 Dobry rok

2007 Amerykański gangster

2008: W sieci kłamstw

2010: Robin Hood

2012: Prometeusz

2013: Adwokat

2014: Exodus: Bogowie i królowie

2015: Marsjanin

2017: Wszystkie pieniądze świata

2017: Obcy: Przymierze

JAMES CAMERON

1978: Xeneogenesis

1981: Pirania II

1984: Terminator

1986: Obcy: Decydujące Starcie

1989: Otchłań

1991: Terminator 2: Dzień Sądu

1994: Prawdziwe kłamstwa

1997: Titanic

2003: Głosy z głębi 3D

2009: Avatar

RICHARD DONNER

1975: A Shadow in the Streets

1976: Omen

1978: Superman

1982: Zabawka

1985: Goonies

1985: Zaklęta w sokoła

1987: Zabójcza broń

1989: Zabójcza broń 2

1992: Zabójcza broń 3

1994: Maverick

1995: Zabójcy

1997: Teoria spisku

1998: Zabójcza broń 4

2003: Linia czasu

2006: 16 przecznic

ROBERT ZEMECKIS

1978: Chcę trzymać cię za rękę

1980: Używane samochody

1984: Miłość, szmaragd i krokodyl

1985: Powrót do przyszłości

1988: Kto wrobił królika Rogera

1989: Powrót do przyszłości II

1990: Powrót do przyszłości III

1992: Ze śmiercią jej do twarzy

1994: Forrest Gump

1997: Kontakt

2000: Cast Away - Poza światem

2000: Co kryje prawda

2004: Ekspres polarny

2007: Beowulf

2009: Opowieść wigilijna

2012: Lot

2015: The Walk. Siegając chmur

2016: Sprzymieżeni

TIM BURTON

1985: Wielka przygoda Pee Wee Hermana

1988: Sok z żuka

1989: Batman

1990: Edward Nożycoręki

1992: Powrót Batmana

1994: Ed Wood

1996: Marsjanie atakują!

1999: Jeździec bez głowy

2001: Planeta małp

2003: Duża ryba

2005: Charlie i fabryka czekolady

2005: Gnijąca panna młoda Tima Burtona

2007: Sweeney Todd: Demoniczny golibroda z Fleet Street

2010: Alicja w Krainie Czarów

2012: Mroczne cienie

2012: Frankenweenie

2014: Wielkie oczy

2016: Osobliwy dom Pani Peregrine

2019: Dumbo

Arkadiusz Lewicki, *Stanley Kubrick - dychotomie i paradoksy* [w:] *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys i K. Klejsa, Kraków 2006.

Stanley Kubrick – jeden z ostatnich wielkich mistrzów kina, nazywany był zarówno modernistą, jak i postmodernistą. Oskarżany o nieumiejętność opowiadania zajmujących fabuł i hermetyczność, a jednocześnie chwalony za oszałamiające efekty specjalne i odnoszący kasowe sukcesy. Prawdziwy autor o niepowtarzalnym stylu, który adaptował na ekran cudze teksty i przez niemalże cały okres swojej twórczości pozostawał wierny formule kina gatunków. Najbardziej europejski z amerykańskich artystów, a może raczej najbardziej amerykański reżyser europejski. Odludek i intelektualista, świetny znawca kina i niemalże wszystkich zawodów z nim związanych. Był nie tylko reżyserem, ale także scenarzystą, montażystą, producentem, a w swoich pierwszych filmach wykonywał na planie niemalże wszystkie prace związane z produkcją dzieła filmowego.

Stanley Kubrick urodził się 26 lipca 1926 roku w Nowym Jorku. Pochodził z żydowskiej rodziny, której korzenie sięgają obszarów Europy Środkowej (babcia Kubricka od strony ojca pochodziła z Rumunii, zaś dziadek z terenów dzisiejszej Polski). Jego ojciec był znanym nowojorskim lekarzem i to właśnie jemu zawdzięcza Stanley dwie życiowe pasje – szachy i fotografię. Odwróciły one uwagę młodego chłopca od innej jego fascynacji, jaką był jazz – w młodości chciał zostać zawodowym perkusistą. Szachy, fotografia i muzyka będą zresztą stale obecne w życiu i twórczości Kubricka. Jak twierdzi Michel Ciment: „Z szachów [...] pochodzi matematyczna precyzja fabuł, jego entuzjazm dla abstrakcyjnych spekulacji i spojrzenie na życie, jako na grę, w której każdy zły ruch może mieć tragiczne konsekwencje. Fotografia dała mu poczucie kompozycji i zainteresowanie efektami wizualnymi widoczne we wszystkich jego filmach. [...] Jazz dał mu poczucie rytmu i umiejętność montażu oraz doboru odpowiedniej muzyki”[362].

W szkole - William Howard Taft High School, znajdującej się w Bronksie – otrzymywał słabe stopnie, co wpłynęło na problemy z dalszą edukacją. Jednak będąc jeszcze uczniem szkoły średniej rozpoczął inną karierę. W 1945 roku sprzedał, za 25 dolarów, swoje pierwsze zdjęcie do magazynu „Look” (przedstawiało ono sprzedawcę gazet płaczącego na wieść o śmierci Franklina D. Roosevelta), a pół roku później, za sprawą Helen O’Brian – szefowej działu fotograficznego

[362] Michel Ciment, *Kubrick*, trans. from the French by Gilbert Adair, London 1982, s. 5. (Jeśli nie zostało zaznaczone inaczej, cytaty z opracowań obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.) Podstawowe informacje biograficzne dotyczące Kubricka podaję za tym źródłem.

tego pisma, rozpoczął z nim stałą współpracę. Pracował w „Look" przez kilka lat jako fotoreporter, jeździł po całym kraju, kilkakrotnie odwiedził także Europę. W 1949 roku Kubrick (wraz ze swoją pierwszą żoną – Tobą Metz) zamieszkał w Greenwich Village i zaczął coraz poważniej myśleć o robieniu filmów. Dzięki spotkaniu z byłym kolegą szkolnym Alexandrem Singerem, który pracował w *March of Time* – Kubrick dowiedział się, że firma zajmująca się produkcją tego słynnego magazynu filmowego wydaje około 40 tysięcy dolarów na wyprodukowanie jednego kilkuminutowego dokumentu i zaproponował, że nakręci film za sumę dziesięciokrotnie niższą. W ten sposób, w 1951 roku, powstał szesnastominutowy obraz *Day of the Fight* poświęcony Walterowi Cartierowi – bokserowi wagi średniej, który wcześniej był bohaterem fotoreportażu przygotowanego przez Kubricka dla „Look". Dokument ten zakupiło w końcu RKO (po zlikwidowaniu *March of Time*) za cztery tysiące dolarów (realizacja kosztowała Kubricka o sto dolarów mniej) i właśnie ta wytwórnia zaproponowała mu wyprodukowanie za 1500 dolarów kolejnego filmu. Reżyser mógł w nim zająć się opowieścią o kolejnej swojej pasji – lotnictwie - bowiem dokument, *Flying Padre* (1951), opowiadał o księdzu Fredzie Stadmullerze, którzy podróżował po swej rozległej parafii przemieszczając się małym samolotem[363].

W 1953 roku Kubrick ostatecznie porzucił pracę w „Look" i postanowił robić filmy fabularne. Pożyczył od znajomych oraz rodziny pieniądze i za dziewięć tysięcy dolarów wyprodukował swój pierwszy film *Strach i pożądanie* (*Fear and Desire* - 1953). Po latach sam Kubrick uznał go za obraz nieudany i polecił podobno zniszczyć wszystkie jego kopie[364], z drugiej jednak strony wielokrotnie w różnych wywiadach podkreślał, że tego typu amatorskie produkcje są najlepszą szkołą zawodu i że to właśnie przy kręceniu swoich pierwszych utworów nauczył się najwięcej o filmowym rzemiośle. Fabularny debiut zwrócił jednak uwagę recenzentów na młodego reżysera, co pozwoliło mu przystąpić do pracy nad kolejnym obrazem – kryminalną historią, zatytułowaną *Pocałunek mordercy* (*Killer's Kiss* - 1955). Film ten był kręcony na ulicach Nowego Jorku w znacznej części z ukrycia, co w owym czasie – a działo się to na cztery lata przed powstaniem *Do utraty tchu* (*A bout de souffle* -1959) Jean-Luc Godarda - było ewenementem, a jednocześnie koniecznością, bowiem Kubrick nie posiadał zezwolenia na realizowanie zdjęć w miejscach publicznych i dostatecznych środków finansowych, by kręcić w wynajętych studiach.

[363] W 1952 roku Kubrick nakręcił jeszcze jeden film dokumentalny *The Seafarers* (pierwszy kolorowy film reżysera), lecz kopia tego filmu zaginęła.
[364] Nie wszystkie kopie jednak zniszczono. W 1994 roku film ten był pokazywany na specjalnych pokazach w Nowym Jorku.

Kolejny zwrot w karierze reżysera nastąpił w momencie, gdy spotkał on Jamesa B. Harrisa, który stał się jego wspólnikiem w firmie producenckiej Harris-Kubrick Pictures. Wyprodukowała ona kolejne obrazy młodego reżysera: *Zabójstwo* (*The Killing* - 1956), *Ścieżki chwały* (*Paths of Glory* - 1957) i *Lolitę* (1962). *The Killing* to pierwszy film Kubricka zakupiony przez dużą firmę dystrybutorską – United Artists – i pierwszy, w którym reżyser dysponował już profesjonalnym budżetem (około 200 tys. dolarów). Historia nieudanego napadu otworzyła mu drogę do Hollywood i sprawiła, że stał się reżyserem znanym i poważanym przez krytykę. Entuzjastyczne opinie potwierdził artysta kręcąc *Ścieżki chwały*. Film osadzony w realiach pierwszej Wojny Światowej, oparty na powieści Humphreya Cobba, zachwycił kinomanów sprawną i chwilami przejmującą narracją, sugestywną stroną wizualną i świetnym aktorstwem - niektórzy do dziś uważają rolę porucznika Daxa za najlepszą kreację w dorobku Kirka Douglasa.

To właśnie znajomość z hollywoodzkim gwiazdorem sprawiła, że Kubrick został reżyserem *Spartakusa* – megaprodukcji Universalu. Już po pierwszym tygodniu zdjęć Anthony Mann, który miał nakręcić ten obraz, popadł w konflikt z Douglasem, zaś ten zaproponował szefom wytwórni właśnie Kubricka, jako człowieka będącego w stanie dokończyć film. Opowieść o buncie niewolników jest wyjątkiem w karierze reżysera, twórca nie miał nad nim pełnej kontroli - wersja ostateczna w znaczny sposób odbiega od wizji autora. Film jednak okazał się sukcesem kasowym, otrzymał cztery statuetki Amerykańskiej Akademii Filmowej[365] i zapewnił Kubrickowi finansową niezależność. Dzięki zarobionym pieniądzom mógł przeprowadzić się do Wielkiej Brytanii, gdzie mieszkał do swojej śmierci w 1999 roku.

Kolejnym filmem w dorobku Kubricka była ekranizacja skandalizującej powieści Vladimira Nabokova – *Lolita* (1962). Film został uznany za popis aktorstwa Jamesa Masona (Humbert Humbert) oraz Petera Sellersa (Clare Quilty) oraz odniósł finansowy sukces, który pozwolił Kubrickowi na samodzielne produkowanie swoich następnych obrazów. Kolejne ćwierćwiecze (a ściślej 26 lat) to okres, w którym powstało pięć dzieł, powszechnie uznawanych za najwybitniejsze w dorobku reżysera: *Doktor Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* - 1964), *2001: Odyseja kosmiczna* (*2001: A Space Odyssey* - 1968), *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange* - 1971), *Barry Lyndon* (1975) oraz *Lśnienie* (*The Shining* – 1980). Dzieła te ugruntowały pozycję

[365] Jednego z Oscarów otrzymał operator Russell Metty, który w trakcie kręcenia zdjęć podobno wielokrotnie popadał w konflikty z Kubrickiem i kilkakrotnie nawet opuszczał plan zdjęciowy, pozostawiając swoje zadania na barkach reżysera.

Kubricka jako reżysera nowatorskiego, posiadającego swój indywidualny styl i posługującego się unikalnymi rozwiązaniami stylistycznymi i formalnymi. Wszystkie te obrazy (poza *Lśnieniem*) były nominowane (w różnych kategoriach) do Oscara, choć jedyną statuetkę otrzymał Kubrick za efekty specjalne w *Odysei kosmicznej.* W ten sposób dołączył on do elitarnego grona wybitnych twórców (Chaplin, von Sternberg, Welles, Altman, Lang, Hitchcock, Hawks czy Lubitsch), którzy nigdy nie zostali wyróżnieni statuetką Akademii za reżyserię.

W latach 80. nakręcił Kubrick tylko jeden film – *Full Metal Jacket* (1987) opowieść o wojnie w Wietnamie, będącą ekranizacją powieści Gustava Hasforda *The Short-Timers*. Adaptacja ta została jednak przez krytykę przyjęta dość obojętnie, widziano w niej raczej niedokończony szkic, niż dzieło dorównujące poprzednim obrazom mistrza. Co charakterystyczne, na kolejne filmy reżysera widzowie musieli czekać coraz dłużej. Na następny - *Oczy szeroko zamknięte* (1999) - aż dwanaście lat. Obraz ten okazał się ostatnim w dorobku reżysera, który zmarł we śnie, w swojej podlondyńskiej posiadłości 7 marca 1999 roku, w kilka dni po ukończeniu montażu swego, jak się okazało, pożegnalnego dzieła[366].

KINO AUTORSKIE – KINO GATUNKÓW

Kubrick to artysta, którego twórczość zbudowana jest na wyraźnych opozycjach. Z jednej strony nikt nie kwestionuje jego przynależności do „autorskiego" nurtu światowego kina. Jak twierdzi, na przykład, Krzysztof Zanussi :„Był jednym z tych ostatnich artystów kina, którzy głęboko wierzyli w jego siłę artystyczną i znaczenie intelektualne"[367]. Jednocześnie jednak jego „autorskość" była dość specyficzna. Można oczywiście znaleźć pewne charakterystyczne dla jego dorobku artystycznego wyróżniki, jednak, to, co odróżnia go od innych twórców, zwłaszcza „autorów" hollywoodzkich, to fakt, iż eksplorował bardzo różne obszary X Muzy. Myślę, że najważniejszym problemem związanych z twórczością Kubricka jest właśnie jego balansowanie pomiędzy kinem autorskim a kinem gatunków. W zasadzie wszystkie obrazy Kubricka dałyby się bowiem przypisać do określonych gatunków filmowych. W jego twórczości znajdziemy dzieła należące do nurtu kina gangsterskiego: *Pocałunek mordercy* i *Zabójstwo,* wojennego: *Strach i pożądanie, Ścieżki chwały, Full Metal Jacket,* historycznego: *Spartakus* i *Barry Lyndon, science-*

[366] Warto wspomnieć jeszcze o niezrealizowanych pomysłach Kubricka. Chyba najważniejszym projektem, o którym wspominał już w latach 60., była filmowa biografia Napoleona. Reżyser planował także adaptację *Wojennych kłamstw* – rozgrywającej się w czasach Holocaustu powieści Louisa Begley'a opowiadającej o losach żydowskiego chłopca udającego przed nazistami Aryjczyka. Już po śmierci Kubricka Steven Spielberg nakręcił według jego pomysłu film *A.I. – Sztuczna inteligencja* (2001).

[367] Krzysztof Zanussi, „O Stanleyu Kubricku", „Film" 1999 nr 4, s. 23.

fiction: *Dr Strangelove, 2001: Odyseja kosmiczna* i *Mechaniczna pomarańcza,* horroru: *Lśnienie,* czy filmu, powiedzmy, erotycznego: *Lolita* i *Oczy szeroko zamknięte.* Jednak geniusz Kubricka polegał na tym, że (przynajmniej w większości przypadków) nie powielał on utartych schematów obowiązujących w kinie gatunkowym, lecz przekształcał je, tworząc dzieła, które stały się kamieniami milowymi w rozwoju poszczególnych typów filmowych. Frederic Jameson pisał o tym w następujący sposób: „Najciekawsi współcześni filmowcy – Robert Altman, Roman Polański, Nicholas Roeg, Stanley Kubrick - na różne sposoby wpisują się w filmowe gatunki, ale w nowym historycznie sensie. Modyfikują oni gatunki w ten sam sposób, w jaki klasyczni moderniści modyfikowali style. Jednak nie jest to, jak w przypadku klasycznych modernistów, sprawa indywidualnego gustu, a raczej rezultat obiektywnych uwarunkowań sytuacji dzisiejszego «przemysłu kulturowego»”[368]. Zjawisko to określa Jameson mianem metagatunkowości (*metageneric*) i wpisuje w nie niemalże wszystkie produkcje wymienionych wcześniej reżyserów. Korzystają oni ze struktur, ikonografii i pewnych chwytów obecnych w kinie gatunkowym, nadając jednocześnie swoim filmom niezaprzeczalne piętno własnego, indywidualnego, autorskiego spojrzenia. Sytuację tę porównuje Jameson do sytuacji amerykańskiej literatury postmodernistycznej (Pynchon, Sollers, Ashbery), która również eksploatuje kulturę popularną, podporządkowując ją jednak nowym sposobom wykorzystania utrwalonych w kulturze modeli[369]. Zanim jednak przejdę do próby ukazania twórczości Kubricka w perspektywie modernizmu i postmodernizmu, warto uważniej przyjrzeć się sposobowi, w jaki wpisuje się on w formułę gatunkową. Najbliższe niej są zapewne wczesne filmy Kubricka, jednak już nawet w tych obrazach możemy zauważyć pewne charakterystyczne dla twórczości reżysera chwyty. Zwłaszcza *Zabójstwo* odchodzi od formuły gatunkowej poprzez skomplikowaną i nielinearną budowę, a także poprzez pewne igranie z przyzwyczajeniami widza, który w końcu lat pięćdziesiątych nie był jeszcze obyty z niechronologiczną strukturą, jaką prezentuje w tym obrazie Kubrick. Niewątpliwie najwięcej elementów kina gatunków odnajdziemy w *Spartakusie*, lecz był to jedyny obraz w całej twórczości Kubricka, nad którym, jak już wspominałem, nie miał on pełnej kontroli. Wszystkie

[368] Frederic Jameson, „Historicism in *The Shining*”, 1981, dostępne przez: http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html ; 14.03.2005 r.

[369] Por.: Nowa proza amerykańska, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Zbigniew Lewicki, Warszawa 1983; John Barth, Postmodernizm: Literatura odnowy, przeł. Jerzy Wiśniewski, w: „Literatura na Świecie” 1982, nr 5-6; Fiedler Leslie, Cross the border – Close the Gap, „Playboy” 1969, nr 12.

późniejsze filmy (oraz wcześniejsze *Ścieżki chwały*) wpisują się w ramy gatunkowe i jednocześnie je przekraczają.

Warto w tym miejscu zauważyć jeszcze jedną prawidłowość, od *Zabójstwa,* wszystkie filmy Kubricka były adaptacjami utworów literackich. Sięgał on przy tym po literaturę brukową, jak nowela *Clean Break* Lionela White'a, która stała się podstawą dla scenariusza *Zabójstwa*, książki mniej popularne jak powieści Humphreya Cobba, Howarda Fasta (*Spartakus*), Petera George'a (*Dr Strangelove*), Gustava Hasforda, poprzez powieści, na trwale zapisane w kanonie literackim takie jak *Barry Lyndon* Williama Makepeace'a Thackeraya czy opowiadanie *Jak we śnie* Artura Schnitzlera, aż po literackie bestsellery Vladimira Nabokova, Anthony'ego Burgessa, Stephena Kinga czy opowiadania Arthura C. Clarke'a. Zwłaszcza ten ostatni przypadek jest jednak symptomatyczny dla metody Kubricka, który materiał literacki traktował jedynie jako punkt wyjścia dla swoich filmów[370]. Pierwotnie bowiem inspiracją dla *2001: Odysei kosmicznej* było dziewięciostronicowe opowiadania Clarke'a *Posterunek*, opisujące tajemniczą piramidę pozaziemskiego pochodzenia odnalezioną przez ekspedycję badawczą na Księżycu. Tych kilka stronic okazało się wystarczającym materiałem do stworzenia 139-minutowego filmu[371]. Ciekawe również jest to, że autor *Mechanicznej pomarańczy* bardzo często popadał w konflikt z pisarzami, którzy współtworzyli scenariusze i dość szeroko były komentowane jego spory zarówno z Nabokovem jak i z Kingiem, który wręcz odciął się od dzieła filmowego wyreżyserowanego przez Kubricka.

Jednak pomimo korzystania z cudzych tekstów i ze sztafażu kina gatunków wykracza twórca *Oczu szeroko zamkniętych* poza reguły paradygmatu gatunkowego. Chyba najwyraźniej w jego filmach zostaje zaburzona kardynalna dla kina stylu zerowego zasada „projekcji – identyfikacji". Widz obcujący z jego filmami jest skonfundowany, brakuje w nich bowiem bohaterów, z którymi można by jednoznacznie się identyfikować. Alex (*Mechaniczna pomarańcza)* i Jack Torrance (*Lśnienie)* to klasyczni psychopaci, których nie sposób polubić. Humbert Humbert (*Lolita*) to pedofil (czy raczej nimfolept), także nie wzbudzający naszej sympatii, podobnie jak Barry Lyndon, który przedstawiony jest jako bezduszny karierowicz i marionetka w rękach Historii. *Dr Strangelove* i *Full Metal Jacket* to filmy, w których pojawia się wielu równorzędnych bohaterów i widz nie wie, z którym z nich należy się identyfikować. Dodatkowo w dziele z 1964 roku

[370] Por.: Stanley Kubrick, „Powieści i filmy", tłum. Piotr Kopański, [w:] „Film na Świecie" 1993, nr 03/04, s. 57-58.
[371] Książka Clarke'a *2001: Odyseja kosmiczna* powstawała równolegle ze scenariuszem filmu i została wydana dopiero po jego premierze.

wszystkie postaci obdarzone są mniejszą lub większą fiksacją (z bohaterem tytułowym na czele). Natomiast w opowieści o wojnie w Wietnamie wygoleni i ubrani w identyczne mundury rekruci przechodzący szkolenie na Parris Island tworzą zbiorowość, spośród której z trudem daje się wyróżnić poszczególne jednostki, zaś dwie postaci, jakie jesteśmy w stanie rozpoznać – Gomer Pyle i sierżant Hartman, giną w połowie filmu. Druga część, z wyrazistą postacią Jokera, trwa zbyt krótko, by widz zdążył utożsamić się z tym bohaterem[372]. Podobnie dzieje się w *2001: Odysei kosmicznej* – film podzielony jest na wyraźnie od siebie oddzielone części i za każdym razem, gdy już zaczynamy przyzwyczajać się do którejś z osób, znika ona z ekranu. Nawet w *Spartakusie*, w którym widać zabiegi głównej gwiazdy filmu - Kirka Douglasa, podejmowane w celu wyeksponowania swojego bohatera, ilość równie interesujących i granych przez równie wielkich aktorów postaci sprawia, że (przynajmniej w pewnych partiach filmu) tak samo jak losami Spartakusa przejmujemy się dziejami Marka Crassusa (Laurence Olivier) czy też intrygami Gracchusa (Charles Laughton). Być może najłatwiej identyfikować się widzowi z porucznikiem Daxem, bohaterem *Ścieżek chwały*, choć i w tym filmie niemal równorzędną rolę odgrywa postać szeregowca Ferola, niewinnie skazanego i rozstrzelanego przez pluton egzekucyjny. Jedyną więc osobą, z którą widz może się w pełni identyfikować jest Bill Harford – bohater ostatniego filmu Kubricka, jednak dzieło to jest dość wyjątkowym obrazem w twórczości reżysera. Choć on sam twierdził, że zawsze chciał zrobić film o lekarzu, ponieważ „wszyscy lekarzy nienawidzą”[373], co po raz kolejny dowodzi, iż nie darzył on postaci pojawiających się w jego utworach przesadną sympatią.

Ten zamysł rozbicia identyfikacji z bohaterem jest zresztą także widoczny w formie filmów Kubricka. W jego filmach jest niewiele zbliżeń (zwłaszcza tych prezentujących głównych bohaterów)[374], sporo za to ujęć utrzymanych w planach ogólnych i amerykańskich, prezentujących jednocześnie kilka postaci, z których żadna nie zdobywa dominującej pozycji. Nie jest zatem przypadkiem, że - jak twierdzi Marek Haltof - „najwięcej cech ludzkich posiada komputer

[372] Oczywiście zaburzenie zasady projekcji-identyfikacji nie wynika jedynie z czasu trwania drugiej części filmu, Kubrick stosuje w niej wiele chwytów formalnych, które służą rozbiciu tej formuły.
[373] Por.: Michael Herr, *Kubrick*, New York 2000, s. 13.
[374] Mówię tu oczywiście o pewnej tendencji czy też dominancie, pojawiają się bowiem w jego twórczości filmy (np. *Mechaniczna pomarańcza*), w których zbliżenia są często stosowanym środkiem stylistycznym.

HAL”[375]. Co prawda ta ostatnia konstatacja w książce Haltofa odnosiła się do *Odysei*, jednak wydaje mi się, że można ją rozszerzyć niemalże na całą twórczość Kubricka[376].

Filmy autora *Lolity* są więc autorską wizją *film of genre*. Nie tyle wpisują się w poszczególne gatunki, co rozszerzają ich granice i grają zastanymi konwencjami. Szczególnie wyraźnie jest to widoczne na przykładzie czterech filmów, które powstały pomiędzy 1968 a 1980 rokiem. *Odyseją kosmiczną* wskazał nowe możliwości, tkwiące w fantastyce naukowej. Pokazał, że nie musi ograniczać się ona do mechanicznego powtarzania kolejnych wersji inwazji z kosmosu, a może być doskonałym pretekstem do prowadzenia niemalże filozoficznej dysputy. Zresztą właśnie ten obraz jest także świetnym przykładem na to, że publiczność końca lat 60. nie była przygotowana na taką wizję – pomysły Kubricka z reguły wyprzedzały swój czas i wywoływały konsternację widzów i krytyków przyzwyczajonych do innego typu kina. Najlepiej świadczą o tym recenzje, jakie ukazywały się tuż po premierze w prasie amerykańskiej. Michał Chaciński pisze o tym w następujący sposób: „Kubrick dostał po premierze «2001» najgorsze recenzje w swojej dotychczasowej karierze. Sam reżyser powiedział później: «recenzje nie były już nawet złe, były wręcz wrogie». Krytycy prześcigali się w wymyślnych złośliwościach pod adresem filmu: «jest tak nudny, że zabija nawet nasze zainteresowanie swoją technologiczną pomysłowością, dla której przecież Kubrick na początku zdecydował się być nudnym» (Stanley Kauffmann), «pretensjonalny moralnie, niezrozumiały intelektualnie i nieznośnie długi» (Arthur Schlesinger Jr.), «to nie najgorszy film, jaki widziałem, ale na pewno najnudniejszy» (Peter Davis Dibble). «Film jest tak mocno zajęty swoimi własnymi problemami, wykorzystaniem światła i przestrzeni, fanatycznym oddaniem szczegółowi fantastyki naukowej, że wrażenie, jakie wywołuje, mieści się gdzieś między hipnotycznym, a śmiertelnie nudnym» (Renata Adler). Kubricka bodaj najbardziej zabolała recenzja Pauline Kael, nawiązującej m.in. do sceny, w której na ekranie monitora pojawia się córka reżysera: «Zabawnie jest myśleć o Kubricku realizującym każdą idiotyczną koncepcję, jaka wpadła mu do głowy, budującym gigantyczne scenografie i urządzenia dla filmu SF, nie zaprzątając sobie głowy tym, co chce z nimi zrobić. Pod pewnym względami to największy amatorski film na świecie, włącznie z obligatoryjną u amatorów sceną pojawienia się na ekranie córki reżysera,

[375] Marek Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992, s. 72.
[376] Zresztą mrugająca, czerwona lampka, będąca „okiem” HAL-a pokazywana jest wielokrotnie w zbliżeniach, które trwają nawet kilkanaście sekund, zaś on sam przemawia miękkim głosem Douglasa Raina.

opowiadającej co chciałaby dostać w prezencie. Monumentalnie pozbawiony wyobraźni film»"[377]. Jednak już kilka lat później pojawiły się głosy nazywające film Kubricka „ukoronowaniem dotychczasowej ewolucji *science-fiction*"[378] lub też „filmowym poematem symfonicznym"[379], a *Odyseja* zaczęła regularnie pojawiać się w czołówkach różnych rankingów filmów wszechczasów[380]. Pewne elementy filmowej wizji Kubricka mogą dziś wydawać się naiwne, jednak wkład reżysera w rozwój gatunku fantastyczno-naukowego jest niezaprzeczalny. Z jednej strony otworzył on ten typ filmów na nową tematykę, z drugiej zaś jako pierwszy wprowadził na taką skalę efekty specjalne i wskazał nowatorskie możliwości techniczne, determinujące dziś rozwój nie tylko kina fantastycznego, ale kina w ogóle.

Z kolei *Barry Lyndon* zapoczątkował nowy rozdział w filmie kostiumowym. Dbałość o detale, próba jak najwierniejszego oddania dawnej epoki, filmowanie przy świetle, przy którym żyli i pracowali XVIII-wieczni bohaterowie opowieści (słynne tysiące świec oświetlających filmowy plan), wierność kostiumologiczna to elementy, które dziś powszechnie są obecne w filmach historycznych, jednak jeżeli porównamy je chociażby z tym, co zaprezentował sam Kubrick w *Spartakusie*, zrozumiemy, jak istotnym dziełem był *Barry Lyndon*.

Również w *Lśnieniu* Kubrick zaprzecza, wydawałoby się żelaznym regułom horroru. *Lśnienie* – pisze Wojciech Kocołowski - „Skąpane w jasnym świetle lamp jarzeniowych, rozgrywające się w przestronnych i stylowych wnętrzach fotelowych korytarzy i kuchni – budzi strach powoli i miarowo, dawkując od początku dziwne spojrzenia Jacka, urywane migawki widzeń małego Danny'ego, rosnący dystans małżonków"[381]. Nie ma w tym obrazie ani makabrycznej dosłowności filmów *gore*, ani gotyckiej mroczności. To, co przerażające, czai się tak naprawdę w zakamarkach ludzkich umysłów, a nie w świecie zewnętrznym. Hotel *Overlook* jest raczej katalizatorem, a nie jak w powieści Kinga – jednym z głównych powodów, tragicznych wydarzeń. W *Lśnieniu* nawet muzyka została dobrana wbrew formułom gatunkowym – zamiast

[377] Michał Chaciński, „Klasyka pod lupę: Jak Kubrick stworzył ekranowy mit", w: „Esensja" nr 1 (XIII) grudzień 2001/styczeń 2002, dostępne przez: http://www.esensja.pl/magazyn/2002/01/iso/12_011/html; 25.05.2005 r.
[378] Alicja Helman, „Nasz iluzjon. Stanley Kubrick albo synteza rodzajów", „Kino" 1974 nr 12, s. 61.
[379] Zygmunt Kałużyński, „Osłupiająca cisza wszechświata", „Polityka" 200 nr 2, s. 47.
[380] W ankiecie przeprowadzanej co dziesięć lat przez angielski miesięcznik „Sight & Sound" w roku 1992 *Odyseja kosmiczna* uplasowała się na 10 miejscu wśród filmów wszechczasów, w 2002 (w wyborze krytyków) na miejscu 6. Co ciekawe w ankietach z roku 1972 i 1982 film Kubricka się nie pojawia w pierwszej dziesiątce.

[381] Wojciech Kocołowski, *Lśnienie*, czyli „nudzą Jacka takie sprawy, ciągła praca, brak zabawy", [w:] Barbara Kosecka, Anita Piotrowska, Wojciech Kocołowski, *Panorama kina najnowszego 1980-1995, Leksykon*, Kraków 1997, s. 90.

charakterystycznego crescenda korzysta Kubrick z utworów Beli Bartoka, Gyorgia Ligetiego oraz Krzysztofa Pendereckiego, które wprowadzają dysonans nie tylko muzyczny, ale również poznawczy.

Jeszcze inaczej funkcjonuje w historii kina *Mechaniczna pomarańcza* – film wymykający się jednoznacznym definicjom gatunkowym. Obraz należy do dzieł fantastyczno-naukowych, do odmiany wizji dystopijnych, prezentujących społeczeństwo przyszłości. Jednak jest to przyszłość bardzo bliska, o czym świadczy chociażby scenografia obecna w tym obrazie, wyraźnie inspirowana sztuką popartu. Jednak film ten był przełomowy na innej płaszczyźnie, z której współczesne kino czerpie całymi garściami. Kubrick jako jeden z pierwszych (choć oczywiście nie jako pierwszy) podjął dyskusję na temat przemocy, jako składnika dzieła filmowego. Jednak to, co we współczesnym kinie (niektórzy twierdzą, że to jedna z podstawowych cech kina postmodernistycznego[382], choć w mojej opinii nie jest to w pełni słuszna diagnoza) stanowi najczęściej jedynie wizualną atrakcję, dla twórcy *Mechanicznej pomarańczy* to raczej wstęp do dysputy o roli, jaką przedstawienia agresji pełnią w kulturze. Jak pisze Konrad Klejsa: „Spór koncentruje się wokół dylematu: czy obrazy przemocy, będące zastępczym zaspokojeniem tłumionych instynktów, uwalniają człowieka od czynienia zła[383], czy przeciwnie, są wzorem do naśladowania i wywołują agresję[384]. *Mechaniczna pomarańcza* stawia takie pytania, ale nie przynosi na nie jednoznacznych odpowiedzi”[385]. Mimo tego braku jednoznaczności, jak twierdzi w dalszej części swego wywodu Klejsa: „Sugestywnie wizualizowany gwałt – fizyczny i psychiczny – jest zasadą organizującą fabułę *Mechanicznej pomarańczy*. Mamy w niej do czynienia z rozmaitymi przejawami i uzasadnieniami agresji: rozumianej jako chęć

[382] Por.: Ewa Mazierska, „Postmoderniczne społeczeństwo i jego filmowy obraz”, „Film na Świecie” nr 401, Warszawa 2000, s. 17-32.

[383] Tego typu stanowisko zajmują badacze formułujący tzw. „teorie redukcji agresji”. Do najbardziej znanych należą: *teoria katharsis* (Feshbach i Comstock) - oglądanie agresji przez osoby o stłumionej potrzebie agresji rozładowuje chęć jej realizacji. *Teoria hamowania agresji* (Berkowitz i Rowlings) - oglądanie agresji wywołuje lęk przed manifestowaniem zachowania agresywnego. *Teoria samopowstających fantazji* (Feshbach i Singer) - fantazjowanie na temat scen przemocy zastępuje częściowo lub całkowicie rzeczywiste zachowania. (przypis A.L.)

[384] To ujęcie odnajdziemy w tzw. „teoriach stymulacji”. Najważniejsze z nich to: *teorie społecznego uczenia* się - obserwowanie scen przemocy uczy agresji. *Teorie desensytywizacji (odwrażliwiania)*, które obejmują: *desensytywizację fizjologiczną* - spadek pobudzenia fizjologicznego w następstwie intensywnego oglądania oraz *desensytywizacę poznawczą* - akceptacja zachowania agresywnego w życiu. Trzecia z „teorii stymulacji to *koncepcja poznawcza* (Berkowitz, Huesmann) - media utrwalają tzw. skrypty poznawcze zachowania agresywnego. (przypis A.L.)

[385] Konrad Klejsa, *Byłem wyleczony jak trza...*, O *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31-32 (jesień-zima), s. 312.

podporządkowania sobie innych [...] lub wyjaśnianej jako pragnienie odwetu i odreagowania za własną krzywdę. Osobne miejsce zajmują: «przemoc instytucjonalna», prowadząca do zniewolenia człowieka przez państwo [...] oraz przemoc «autoteliczna», ultragwałt nie znajdujący żadnego racjonalnego wytłumaczenia, traktowany jako atrakcja i zabawa"[386]. Ta wszechobecność i wielowymiarowość agresji obecnej w dziele Kubricka sprawia, że można je uznać za prekursorskie, zapowiadające tendencje wyraźnie, choć na różne sposoby, rozwinięte w kinie lat 90. przez takich twórców jak David Lynch, Quentin Tarantino[387], Danny Boyle, Joel Coen czy Olivier Stone.

MODERNIZM - POSTMODERNIZM

Kolejną kwestią, związaną z balansowaniem Kubricka na cienkiej (w jego przypadku) linie pomiędzy kinem autorskim a gatunkowym jest przynależność jego filmów do jednego z dwóch występujących obecnie w kulturze nurtów – modernizmu i postmodernizmu. Wydaje mi się jednak, że pomimo stosowania pewnych charakterystycznych dla postmodernizmu technik – chociażby właśnie korzystania z formuł gatunkowych czy też dosadnego sposobu ukazywania przemocy, strategie obecne w twórczości Kubricka pozostają jednak głęboko modernistyczne[388]. Wykorzystywanie popularnych gatunków w jego przypadku nie jest zabawą w kino, a pod tymi, wydawałoby się, prostymi historiami opowiadanymi nam przez Kubricka kryje się głęboka refleksja dotycząca kondycji człowieka i społeczeństwa. Nawet w horrorze czy w filmie fantastycznym toczy on ciągłą dyskusję na temat miejsca człowieka w świecie, jego statusu ontologicznego, sposobu funkcjonowania w społeczeństwie. W dodatku pomimo wykorzystywania różnorodnych gatunków pozostaje wierny pewnemu wizualnemu stylowi.

[386] Ibidem, s. 314-315.

[387] W tym miejscu wypada wspomnieć o tym, że Quentin Tarantino sporo zaczerpnął także z innego filmu Kubricka. Sam mówi o tym w następujący sposób: „Naprawdę nie buchnąłem niczego z *Killing* [...], mimo że niektórzy twierdzą, iż opowieść rozwija się w moim filmie w tę i z powrotem dokładnie tak samo jak w *Killing.* [...] Kiedy kręciłem ten film, mówiłem sobie coś w rodzaju: «To będzie moje *Killing*»". (cytuję za: Jami Bernard, *Quentin Tarantino, człowiek i jego filmy*, przeł. Ewa i Dariusz Wojtczakowie, Poznań 1996, s. 194.)

[388] Według mnie w filmie fabularnym współwystępują trzy systemy oznaczania: realizm, modernizm i postmodernizm. Modernizm definiuję jako system, w którym w formie przekazu dominują indywidualne, zależne od autorskiej wizji zaburzenia perspektywy, dominantą interpretacyjną jest nie fabuła, lecz forma dzieła, prezentującego najczęściej wewnętrzny (odautorski) świat przedstawiony. W schematycznym modelu komunikacyjnym najważniejszą rolę pełni nadawca tekstu przynależącego do sfery kultury wysokiej. W modernizmie najczęściej pojawia się przeciwny racjonalizmowi sposób oglądu rzeczywistości, modernistyczny system sygnifikacji odrzuca artystyczną przeszłość i preferuje wartości stojące w opozycji do postaw tradycyjnych czy też mieszczańskich. Szerzej problem ten rozważam w nieopublikowanej rozprawie doktorskiej *Sztuczne światy. Postmodernizm jako system sygnifikacji w filmie fabularnym.*

Sposób filmowania, długie ujęcia i jazdy, dość oszczędny montaż, wszechwładna symetria poszczególnych kadrów – to „znaki firmowe" Kubricka.

Warto zauważyć jeszcze jeden klasycznie modernistyczny i determinujący jego przynależność do tego systemu oznaczania rys w życiu Kubricka. Choć tworzył dzieła sztuki, które najbardziej chyba ze wszystkich dziedzin wymagają działania kolektywnego, był samotnikiem. Po pierwszym sukcesie kasowym wyprowadził się ze Stanów Zjednoczonych i od 1961 roku zamieszkał w Anglii, z dala od zgiełku i miasta. Nie był postacią medialną, wywiadów udzielał z konieczności i niechętnie brał udział w działaniach promujących własne filmy. „Na zdjęciach Kubrick ma w sobie coś z nawiedzonego proroka. Ciemne włosy i broda okalają bladą twarz, w której płoną fanatyczne oczy. Jest w tych oczach także inteligencja i błysk ironii zawodowego magika"[389]. To charakterystyczne dla modernizmu przeświadczenie o wyjątkowej roli artysty wprost wyrażone jest w jednej z kwestii wypowiedzianej przez Kolę Kwariana jednego z bohaterów *Zabójstwa*, który mówi: „*Wiesz, często myślę, że gangster i artysta są tacy sami w oczach społeczeństwa. Są podziwiani i uwielbiani, ale zawsze kryje się pod tym pragnienie, by zostali zniszczeni, gdy są u szczytu swojej chwały*". Życie i twórczość Kubricka mogłaby być świetną egzemplifikacją „klasycznie modernistycznego" antagonizmu pomiędzy społeczeństwem a „jednostką twórczą". Jednocześnie historia tego konfliktu świetnie ukazuje zmiany, jakie w drugiej połowie dwudziestego wieku zaszły w sposobie funkcjonowania dzieł sztuki. Z jednej bowiem strony mamy w tej twórczości niemalże na stałe wpisany konflikt na linii filmowiec a cenzura. Już *Ścieżki chwały* stały się obrazem, który we Francji nie był wyświetlany przez ponad dwadzieścia lat. Choć idea wyrażona przez Kubricka wydaje się być ogólnoludzka i chodziło mu w tym obrazie o przedstawienie bezduszności wszelkich armii świata, to jednak osadzenie dziejów ataku na Ant Hill w konkretnych ramach historycznych i geograficznych spowodowało, że Francuzi uznali ten film za godzący w ich narodową dumę. Przy realizacji *Spartakusa* napotkał Kubrick nieco inne trudności. Z jednej strony bardzo wyraźnie przy realizacji tego filmu zarysował się konflikt pomiędzy artystą a „przemysłem kulturowym" – wymogi stawiane przez szefów Uniwersal Pictures stały w wyraźnej opozycji do reżyserskiej wizji Kubricka, który chciał, by obrazowanie było bardziej werystyczne i pragnął nadać filmowi wyraźniejsze przesłanie polityczne. Z drugiej strony produkcja *Spartakusa* była przełomowa z jeszcze innego powodu. Był to jeden z pierwszych, jeżeli nie pierwszy film, w którym w napisach początkowych pojawiło się

[389] Tomasz Jopkiewicz, „Reżyser znaczy Bóg", „Film" 1995 nr 4, s. 90.

nazwisko twórcy, figurującego na „czarnej liście Hollywood". Kirk Douglas wspomina zamieszanie, jakie wywołało zamieszczenie w napisach początkowych nazwiska Daltona Trumbo – scenarzysty tego historycznego eposu: „Wszyscy moi przyjaciele mówili mi, że jestem głupi, że rujnuję swoją karierę [...] Początkowo zresztą nikt mi nie wierzył. Otto Preminger zadzwonił do mnie z Nowego Jorku. Był zdumiony, że użyłem nazwiska Daltona Trumbo w napisach początkowych. [...] Nie uważałem siebie za bohatera, który przełamał czarną listę. Uważałem po prostu, że to nie w porządku, gdy ktoś mówi: «Daj w to miejsce moje nazwisko. Podpisz mnie pod pracą kogoś innego»"[390]. Z jeszcze innych, głównie obyczajowych, powodów w wersji filmu, która pojawiła się na ekranach kin w 1960 roku, zabrakło kilku scen, przywróconych dopiero w wersji cyfrowej z lat dziewięćdziesiątych: między innymi dotyczy to dwuznacznego dialogu o jedzeniu ostryg i ślimaków toczonego pomiędzy Crassusem i Antoniuszem[391], a także kilku scen ukazujących w sposób dosadny i dosłowny przemoc, między innymi ujęcia krwi bryzgającej na twarz Crassusa podrzynającego gardło Drabie. *Lolita* jest z kolei przykładem zastosowania przez Kubricka daleko idącej autocenzury. Pod wpływem presji Production Code oraz Katolickiego Legionu Przyzwoitości zmienił on chociażby wiek Dolores i bardzo mocno ograniczył dosłowność scen erotycznych, co spowodowało, iż jest to obrazoburczy film, w którym najodważniejszym obrazem jest pedicure, stanowiący wizualny podkład pod napisy początkowe. Kolejnym dziełem, które wzbudziło oburzenie stróżów moralności była *Mechaniczna pomarańcza*. Zarzucano temu filmowi, że jest „chory i obrzydliwy", że „jest instrukcją popełniania zbrodni" oraz „fantazją przedstawiającą ekstremalną przemoc"[392]. W Wielkiej Brytanii film Kubricka otrzymał kategorię X – mogli go oglądać wyłącznie dorośli widzowie, a po popełnieniu przez młodego chłopca makabrycznego zabójstwa inspirowanego rzekomo *Mechaniczną pomarańczą* w ogóle wycofano ją z brytyjskich kin[393]. Co ciekawe, kolejne filmy Kubricka nie budziły już takich sprzeciwów. Wielkie wytwórnie odesłały kodeks Haysa do lamusa, ekranowa brutalność stała się czymś

[390] Kirk Douglas, *Syn śmieciarza*. *Autobiografia*, przeł. Maria Zborowska, Warszawa 1991, s. 304.
[391] Brian McNair, badacz problemu erotyzacji współczesnej kultury twierdzi, że była to próba zerwania z konwencją przedstawiania geja jedynie jako ofiary, a jednocześnie „Kubrick tą zaszyfrowaną aluzją do biseksualności wyprzedził swój czas". (Brian McNair, Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania, przeł. Ewa Klekot, Warszawa 2004, s. 261.)
[392] Tego typu głosy pojawiły się w brytyjskiej prasie tuż po premierze *Mechanicznej pomarańczy*. (por.: Christian Bugge, „The Clockwork Controversy", dostępne przez: http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html ; 14.03.2005 r.)
[393] „Nie był to jednak wyrok cenzury, ale samego reżysera, który – rzadki to przypadek – zakazał dystrybucji filmu aż do swojej śmierci. Powody tej decyzji nie są do końca znane; przypuszcza się, że Kubrick został przekonany o słuszności podejrzeń dotyczących negatywnego oddziaływania filmu". (Konrad Klejsa, op. cit., s. 303-304.

pospolitym, obraz wojny wietnamskiej, jaki zaprezentował Kubrick w *Full Metal Jacket,* nikogo już nie zaszokował. Hollywood z krytykowania własnego rządu uczyniło kolejne źródło dochodów. *Oczy szeroko zamknięte* zaś były wręcz reklamowane jako obraz nasycony erotyzmem, co spowodowało, iż wielu widzów i krytyków było nieco rozczarowanych, że znany ze swej bezkompromisowości Kubrick nie pokazał nic nowego w kinie, które doświadczyło już różnego typu „*głębokich gardeł*" i „*nagich instynktów*"[394]. Zatem konflikt artysty ze społeczeństwem pojawia się w twórczości Kubricka wielokrotnie i składają się na niego elementy związane z cenzurą polityczną, obyczajową, ale także z problemem zależności twórcy w epoce konsumpcji – w końcu nie tylko w przypadku *Spartakusa* Kubrick popadał w konflikt z właścicielami wytwórni. To, że rzadko robił filmy, spowodowane było także jego bezkompromisowością wobec wymogów artystycznych i lekceważeniem ograniczeń ekonomicznych. Prawie przy wszystkich filmach przekraczał budżet oraz czas, przeznaczony przez producentów, na ich stworzenie. Z tego powodu był zresztą w Hollywood zarówno znienawidzony, jak i podziwiany za perfekcjonizm.

CZŁOWIEK - SPOŁECZEŃSTWO

Jednocześnie jednak w samych filmach Kubricka zawarta jest głęboka refleksja dotycząca relacji jednostki ze społeczeństwem. Bohaterowie jego filmów bardzo często są umieszczani poza nawiasem społeczeństwa, tworzą galerię postaci niezrozumianych, niedopasowanych do ciasnego gorsetu narzuconych im zachowań. Pozornie tkwi w tym pewien paradoks, bohaterowie, którzy są niebudzącymi sympatii psychopatami, jednocześnie mieszczą się na bardzo różne sposoby w paradygmacie buntownika (tak uwielbianym zarówno przez kulturę modernistyczną, jak i przez dającą się odczytywać także fantazmatycznie kulturę popularną). Poza nawiasem społeczeństwa znajdują się zarówno gangsterzy z pierwszych obrazów Kubricka, jak i porucznik Dax, który nie chce zaakceptować reguł rządzących francuską armią. Jednak to, że Kubrick unika jednoznaczności, widoczne jest już w zakończeniu *Ścieżek chwały*. Scena finałowa, rozgrywająca się już po straceniu trzech niewinnych żołnierzy, przedstawia rozbawiony tłum żołdaków. Ich kompanii zginęli, lecz wojaków to nie obchodzi, nadal bawią się i piją, dręcząc przy tym niewinną niemiecką dziewczynę. Już spodziewamy się pointy – oskarżenia nie tylko dowódców, lecz także

[394] Jednak w USA *Oczy szeroko zamknięte* spotkały się ze sprzeciwem „obrońców moralności". „Scena [orgii] trwająca dokładnie 65 sekund wzbudziła opory amerykańskich cenzorów z Motion Picture Association of America. Kubrick musiał zgodzić się, aby w amerykańskiej wersji scenę tę pokazano w nieco zmodyfikowanej formie. Na kopulujące w różnych pozach postaci nakładają się stworzone na komputerze figury, zaciemniające obraz. (Anna Rogozińska-Wickers, „65 sekund orgii", „Polityka" 1999 nr 33, s. 43.)

szeregowców - w zbliżeniu ukazana zostaje twarz zniesmaczonego zachowaniem tłumu żołnierzy Daxa, gdy nagle reżyser dokonuje wolty. Tłum, wzruszony piosenką dziewczyny, zaczyna nucić wraz z nią, na ich twarzach widać autentyczne łzy wzruszenia. Okazuje się, że ten motłoch nie jest pozbawiony ludzkich uczuć i odruchów. Kamera wyłania z tego tłumu poszczególne fizys. Okazuje się, że finał nie przedstawia jednego sprawiedliwego pośród bezrefleksyjnych zwierząt, lecz ukazuje społeczność zdolną jednak do refleksji, być może płytkiej i chwilowej, jednak oskarżycielska wobec żołnierskiej społeczności wymowa finału zostaje wyraźnie złagodzona. Równie niejednoznaczna jak finałowa scena *Ścieżek chwały*, jest, żeby pozostać przy filmach wojennych, postać Jokera, głównego, czy też jednego z głównych, bohaterów *Full Metal Jacket*. Mundur, jaki nosi będąc już w Wietnamie, jest ozdobiony dwoma pozaregulaminowymi dodatkami. W klapie munduru ma wpiętą „pacyfę", na hełmie napis „Urodzony, by zabijać". Gdy jeden z frontowych dowódców zwraca mu uwagę na niekoherentność tych dwóch symboli, Joker nie potrafi jej wyjaśnić. On również jest bohaterem niejednoznacznym, jednocześnie należącym do społeczeństwa – w tym wypadku społeczności żołnierskiej – i próbującym się od niego dystansować. Pierwsza część tego filmu wyraźnie pokazuje skutki „uspołeczniania" na siłę. Terror wprowadzany przez sierżanta Hartmana znajduje tragiczny epilog w morderstwie i samobójstwie popełnionym przez Gomera Pyle'a. Równocześnie jednak upokarzająca tresura stosowana przez Hartmana sprawia, że żołnierze z jego jednostki są dobrze wyszkoleni i na wojnie potrafią zrobić to, co najważniejsze – przeżyć.

Również Alex z *Mechanicznej pomarańczy* i Barry Lyndon okazują się postaciami, które są jednocześnie obarczone całym arsenałem niesympatycznych (to chyba zbyt łagodne określenie) cech, lecz jednocześnie przeciwstawione są one równie bezdusznemu i okrutnemu społeczeństwu. Alex jest rzezimieszkiem, człowiekiem, dla którego nie istnieją żadne normy moralne (czyżby można było dostrzec tu dalekie echa nietzscheańskiego nadczłowieka?). Z drugiej jednak strony jest produktem społeczeństwa opisywanego przez Burgessa i Kubricka. Ani rodzice, którzy podczas jego pobytu w więzieniu „usynawiają" lokatora, ani ksiądz, ani politycy, którzy próbują wykorzystać jego przypadek, by zdobyć głosy wyborców, nie stanowią przeciwwagi dla postawy i zachowania Alexa. Nawet ofiary nie są w tym filmie przedstawione jako osoby niewinne. Pisarz Alexander, gdy otrzymuje od losu okazję, by się zemścić, czyni to w sposób sadystyczny i wyrafinowany. Kubrick prezentuje bowiem nie tyle człowieka bez moralności, ile cywilizację bez

moralności. W tym momencie różnorodne próby odcięcia się od tego społeczeństwa, które podejmuje Alex stają się jednocześnie (kolejny paradoks) usprawiedliwione, jak i daremne.

Podobnie daremny jest trud Redmonda Barry'ego. *Barry Lyndon* jest bowiem „nie tyle historyczną epiką, ile parabolą współczesnej kondycji społecznej"[395]. W swoim filmie prezentuje bowiem Kubrick bohatera wykorzenionego, pozbawionego wszelkiej tożsamości – nawet tytułowe imię nie jest tym, pod którym się urodził. Pozbawiony został swojej narodowości – jest Irlandczykiem, który najpierw tuła się po Europie, by pod koniec życia osiąść w Anglii. Tak naprawdę nie należy też do żadnej klasy społecznej. Jest człowiekiem, by sparafrazować tytuł powieści Musila, bez przynależności. Obcym dla wszystkich, funkcjonującym jakby obok społeczeństwa – w trakcie trwania wojny siedmioletniej walczy w różnych armiach, jest złożony z oksymoronicznych przeciwstawień. W tej postaci bieda łączy się z bogactwem, wyrachowanie z niewinnością, wybuchowość z opanowaniem. Jego losy można odczytywać jako opowieść o bezdusznym karierowiczu, a jednocześnie jako historię człowieka, który za wszelką cenę dąży do tego, by znaleźć swoje miejsce na ziemi. Jednak na tle osób go otaczających nie jest wyjątkiem. Jest produktem swoich (naszych?) czasów – podobnie wykorzenieni są niemalże wszyscy bohaterowie tej opowieści.

Jeszcze inną wizję konfliktu jednostka – społeczność prezentuje *Dr Strangelove*. Kubrick opisuje w nim kolejny problem współczesności, który w wiele lat po nakręceniu tego filmu Thomas L. Friedman określił mianem „superwzmocnionych jednostek". W czasach globalizacji, twierdzi amerykański badacz tych procesów, „mamy [...] na świecie nie tylko supermocarstwo, nie tylko superrynki, ale [...] także superwzmocnione jednostki. Niektóre z nich są z gruntu złe, inne wspaniałe, ale jedne i drugie mogą dziś bezpośrednio działać na arenie światowej"[396]. Bohaterowie filmu Kubricka to właśnie przykłady takich osób. Co ciekawe, pośród tych wszystkich postaci prezydent Stanów Zjednoczonych i premier (sic!) Związku Radzieckiego wydają się osobami drugo- lub nawet trzecioplanowymi, pozbawionymi realnej władzy i możliwości podejmowania decyzji. Dużo większe znaczenie w tej groteskowej i absurdalnej (choć może nie aż tak absurdalnej, jak to się na pierwszy rzut oka wydaje) sytuacji, ma postawa generała Jacka Rippera, od którego szaleństwa rozpoczęła się cała nuklearna „awantura", majora T. J. „King" Konga, który

[395] Michel Klein, „Narrative and Discourse in Kubrick Modern Tragedy", [w:] *The English Novel and the Movies*, edited by Michel Klein and Gillian Parker, New York 1981, s. 95.
[396] Thomas L. Friedman, *Lexus i drzewo oliwne. Zrozumieć globalizację*, przeł. Tomasz Hornowski, Poznań 2001, s. 34.

poświęcając własne życie doprowadza do zrzucenia atomowych bomb, czy nawet porucznika Bat Guano, który poprzez swoją opieszałość i służbistość opóźnia telefon kapitana Mandrake'a do Białego Domu.

Wśród tej całej plejady postaci na różne sposoby opisujących relacje pomiędzy człowiekiem a społeczeństwem najbardziej „klasycznym" buntownikiem okazuje się być Spartakus. Tego przywódcę powstania niewolników, próbującego obalić przegniły system społeczny i zmienić obowiązujące w nim stosunki klasowe, można uznać za postać pompatyczną i sztuczną – zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę patos obowiązujący w epickich produkcjach z początku lat 60. Jeżeli jednak spojrzymy na Imperium Rzymskie jako na symbol imperium amerykańskiego i pamiętamy o perturbacjach, jakie Dalton Trumbo miał z komisją senatora McCarthy'ego, Spartakusa można uznać za prekursora ruchów kontestacyjnych, jakie pojawiły się w Stanach Zjednoczonych pod koniec dekady, a pod głoszonymi przez niego ideami podpisałaby się większość „dzieci-kwiatów".

SŁOWO – OBRAZ - MUZYKA

Jednak konflikt człowiek – społeczeństwo nie jest jedynym obecnym w twórczości Kubricka. W zupełnie innej sferze sytuuje się antynomia słowa i obrazu, wyraźnie zarysowana w jego dziełach. „Wydaje mi się, że film operuje na poziomie znacznie bliższym muzyki czy malarstwa niż słowa drukowanego i daje możliwości do przekazania wszystkich idei, również abstrakcyjnych, bez tradycyjnego uzależnienia od słów"[397]. W ten sposób mówił Kubrick w wywiadzie, jakiego w 1969 roku, czyli tuż po nakręceniu *2001: Odysei kosmicznej,* udzielił Josephowi Gelmisowi. Wypowiedź ta świetnie oddaje metodę twórczą Kubricka i jego brak zaufania do mowy. Choć owa nieufność przyjmuje bardzo różne formy. Jeszcze w pierwszych filmach Kubricka nie jest ona aż tak wyraźnie artykułowana, lecz obrazy należące do *film noir* z zasady oparte są także na specyficznym sposobie operowania materiałem zdjęciowym. Najbardziej klasycznie „logocentryczny" jest oczywiście *Spatrakus,* ale film ten stanowi swoisty ewenement w twórczości Kubricka. Jednak już w dziele wcześniejszym, w *Ścieżkach chwały* dostrzec można podejrzliwość wobec mowy. Porucznik Dax, choć w cywilu był „*najlepszym prawnikiem w całej Francji*", nie jest w stanie wybronić swoich żołnierzy przed karą śmierci. Na nic się zdają przemyślane przemowy Daxa, język jest bezsilny wobec bezdusznego wojskowego prawa. Obłudę języka

[397] Joseph Gelmis, *The Film Director as a Superstar*, New York 1970, s. 14. Fragment tego wywiadu opublikowany został w zbiorze: *Stanley Kubrick w oczach krytyki zagranicznej*, wybór Anna Kozanecka, Warszawa 1989.

jeszcze bardziej demaskuje dialog pomiędzy Daxem a generałem Mireau, w którym to pada polecenie dokonania ataku na Ant Hill.

„Dax: *Jakie straty pan przewiduje, sir?*

Gen. Mireau: *Powiedzmy 5% zabitych przez nasz ogień zaporowy. To ze sporym zapasem. Następne 10% podczas przechodzenia przez ziemię niczyją, i następne 20% przy przechodzeniu przez zasieki. Pozostaje 65%, z odwaloną najgorszą częścią roboty. Powiedzmy następne 25% na zdobycie samego Ant Hill. Nadal pozostają siły bardziej niż wystarczające, aby je utrzymać.*

Dax: *Mówi pan, że więcej niż połowa moich ludzi zostanie zabita.*

Gen. Mireau: *Tak, to okropna cena, poruczniku, ale będziemy mieli Ant Hill".*

Dla generała żołnierze to tylko liczby, procenty, abstrakcyjne pojęcia. Zdobycie niezbyt ważnego strategicznie wzgórza, ma go przybliżyć do awansu. Gdy wydaje rozkazy, nie obchodzą go konsekwencje. 65 procent zabitych podczas ataku to według niego odpowiednia cena, jaką można zapłacić za to, że „będziemy mieli Ant Hill". Język jest świetną metodą zagłuszenia ewentualnych wyrzutów sumienia, sposobem, by przekształcić realne istoty ludzkie w statystyczne słupki.

W *Ścieżkach chwały* zastosował Kubrick także chwyt, który w pewien sposób przeczy jego nieufności wobec języka, obraz ten bowiem rozpoczyna się od wypowiedzi narratora, który spoza kadru wprowadza nas w świat przedstawiony. Z podobnymi rozwiązaniami spotkamy się później w filmach takich jak *Dr Strangelove, Lolita, Mechaniczna pomarańcza* i *Barry Lyndon*, w których również pojawia się głos z *off-u*, komentujący sytuację i wprowadzający w akcję. O ile jednak w filmie z 1964 roku jest to tylko konwencjonalny chwyt, to w pozostałych obrazach nadał mu Kubrick dodatkowych znaczeń. W ekranizacjach powieści Nabokova i Burgessa mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową, bezpośrednio mieszczącą się w porządku diegetycznym dzieła, która próbuje oddać charakter materiału literackiego. Obie książki są w znacznej mierze oparte na języku, grą z nim i różnego typu jego przekształceniami. Powieść Nabokova mogłaby być uznana za pozycję pornograficzną[398], gdyby nie subtelny, pełen wyrafinowania i zbudowany na zasadzie pastiszu klasycznych pozycji takich jak teksty Prousta, Poe'go, Dostojewskiego czy Sade'a język. Jednak komentarze wygłaszane przez filmowego Humberta dalekie są od subtelności powieściowego narratora. „Lolito, światłość mego życia, żagwi mych lędźwi. Grzechu mój, moja duszo. Lo-li-to: koniuszek języka robi trzy kroki po podniebieniu, przy trzecim stuka w zęby. Lo.

[398] Zresztą przez pewien czas za taką właśnie uchodziła. (por.: Zygmunt Kałużyński, *Bankiet w domu powieszonego,* Warszawa 1993, s. 17-25.)

Li. Ta”[399] – mówi bohater powieści. Narrator filmowy jest zdecydowanie mniej poetycki: *Do szaleństwa doprowadza mnie dwoista natura tej nimfetki, a może i każdej nimfetki. Moja Lolita ma w sobie delikatną, rozmarzoną dziecinność... i tajemniczą wulgarność*. To pozbawienie Humberta możliwości swobodnego posługiwania się językiem i brak (głównie ze względów cenzuralnych) obrazowego ekwiwalentu pozwalającego ukazać fascynację Dolores sprawia, że pisarz staje się postacią nie tyle tragiczną, jak w książce, co groteskową.

Podobna, pierwszoosobowa narracja pojawia się w *Mechanicznej pomarańczy.* „Stworzony przez pisarza język, specyficzny angielsko-rosyjski slang, trafił jednak do filmu tylko w swojej niewielkiej części, w dialogach gangu i monologach Alexa De-Large. [Ponieważ] „brutalizm języka jest w filmie zastąpiony brutalnością filmowych obrazów. I tak na przykład wulgarne słownictwo erotyczne zastępują sceny na pograniczu erotyzmu i sadyzmu”[400]. Ta pierwszoosobowa narracja jest jednak ważna jeszcze z jednego powodu. Dzięki niej widz może próbować zrozumieć pokrętny i brutalny świat Alexa. Zwłaszcza że w wygłaszanych przez siebie monologach De-Large jest aż do bólu szczery, nie stara się w żaden sposób usprawiedliwiać, a dodatkowo wielokrotnie zwraca się on bezpośrednio do widzów[401]. Jak mówi sam Kubrick: „Częścią artystycznego wyzwania w ukazaniu charakteru postaci Alexa, było pokazanie przemocy jego oczami, nie zaś poprzez dezaprobujące spojrzenie moralisty. Chodziło o ukazanie subiektywnego spojrzenia na to, w jaki sposób Alex postrzega przemoc”[402].

Zupełnie inną funkcję pełni pozaekranowy narrator w *Barrym Lyndonie*, co zresztą jest dość znaczącym odejściem od literackiego pierwowzoru. W powieści Thackeraya mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową. To sam Barry opowiada, w sposób niejednokrotnie ironiczny, swoje dzieje. Kubrick wprowadza zaś narratora wszechwiedzącego, posługującego się autorytarnym komentarzem, który w dodatku wyraźnie nie lubi głównego bohatera opowieści i nie pozwala widzowi na utożsamienie się z postacią. W momencie, gdy widzimy Barry’ego bawiącego się z synem i poświęcającego mu (w przeciwieństwie do żony) bardzo dużo uwagi, głos zza kadru informuje nas, że szczęście Barry’ego nie będzie trwało długo i skończy on swój żywot samotny,

[399] Vladimir Nabokov, *Lolita*, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawa 2002, s. 9.
[400] Rafał Szczerbakiewicz, Nieufność wobec języka w filmach Stanleya Kubricka, „Studia Filmoznawcze” nr XV, Wrocław 1994, s. 64-65.
[401] Por.: Konrad Klejsa, op. cit., s. 304-305.
[402] Craig McGregor, „Interview with Stanley Kubrick”, „New York Times”, 30.01.1972, s. 25.

bezdzietny i opuszczony. Ten głos wprowadza dystans, sprawia, że Lyndon nie jest prawdziwym bohaterem, a jedynie egzemplifikacją pewnego typu osobowości, moralitetowym *everymanem*.

Zresztą we wszystkich tych obrazach nieufność do języka jest ukazana także na innych poziomach. Dialogi zarówno w *Lolicie,* jak i pozostałych filmach są pełne fałszu i komunikat werbalny rzadko kiedy pokrywa się chociażby z przekazem niewerbalnym. Humbert prowadzi miłosną pogawędkę z nowozaślubioną żoną, lecz w jej trakcie wciąż patrzy na zdjęcie Lolity i widz ma świadomość, do kogo tak naprawdę kieruje on swoje słowa. Alex podczas brutalnych napadów zachowuje wszystkie wymagania językowego konwenansu, co nie przeszkadza mu bić, gwałcić i mordować. Bohaterowie *Barry'ego Lyndona* prowadzą równie etykietalne, nic nie znaczące dialogi, a wiele problemów tytułowego bohatera bierze się właśnie z nieznajomości pewnych dworskich kodów językowych i paradygmatów zachowań.

Równie schematyczne są dialogi w *Full Metal Jacket*. W pierwszej części tego filmu słuchamy w zasadzie wyłącznie wykrzykiwanych przez sierżanta Hartmana komend i wyzwisk skierowanych w stronę rekrutów, oni zaś albo ograniczają się do odpowiedzi zawartej w trzech słowach: „*Sir. Yes. Sir.*", albo do wyśpiewywanych w trakcie marszobiegów piosenek, mających ich zagrzewać do przyszłej walki i zrobić z nich „prawdziwych morderców". W drugiej części widzimy tych żołnierzy w akcji, ale nadal nie potrafią oni mówić własnym głosem, o czym najlepiej przekonuje nas scena, gdy żołnierze biorą udział w telewizyjnej sondzie. Wypowiadając się do kamery, nadal posługują się językowymi szablonami, wyuczonymi podczas szkolenia.

Zwątpienie w moc słów jednak najwyraźniej widać w dwóch innych obrazach Kubricka – w *2001: Odysei kosmicznej* i w *Lśnieniu.* W pierwszym z tych dzieł dialogi zajmują jedynie 42 minuty liczącego 139 minut filmu. Jak pisze Rafał Szczerbakiewicz: „Język jest jednak w istotniejszy sposób nieobecny. W scenach, gdy bohaterowie mówią, ich słowa pozbawione są wartości poznawczej dla widza. Kubrick odbiera językowi semantyczną i werbalną funkcję. Widz nie może oprzeć się wrażeniu, że pohukiwania małpoluda «Moonwatchera» niczym nie różnią się od pustych dysput dr. Floyda kilka tysięcy lat później"[403]. W dodatku w kosmosie język przestaje być narzędziem pozwalającym opisywać rzeczywistość. „Astronauci daremnie odwołują się do newtonowskich pojęć «góra», «dół», «przód», «tył». Terminy te ułatwiają orientację na Ziemi, w oswojonej macierzystej przestrzeni. W kosmosie słowa te nie mają żadnego sensu i wartości.

[403] Rafał Szczerbakiewicz, op. cit., s. 55.

Ludzie powtarzając te zwroty nie potrafią porzucić ziemskich «klisz» myślenia”[404]. Język utracił więc, według Kubricka, zdolności komunikacyjne. Warknięcia prehistorycznych małpoludów i perory doktora Floyda mają tylko znaczenie perswazyjne. Porozumienie jest niemożliwe. Nawet HAL dąży do uzyskania przewagi nad kosmonautami poprzez nieustanną logoreę, a proces jego śmierci/wyłączania jest symbolicznie ukazywany poprzez cofanie się jego umiejętności werbalnych.

Podobną refleksję zawiera *Lśnienie.* Przełomowym momentem w tym filmie jest scena, podczas której Wendy odkrywa tajemnicę książki pisanej przez Jacka. Fraza „All work and no play makes Jack a dullboy” - powtarzana przez setki stron staje się wyraźnym syndromem choroby Torrrence’a. Gdyby karty papieru nie były zapisane tysiącami jednakowych zdań, Wendy nie odkryłaby choroby psychicznej męża. W tych ciągle powtarzanych słowach można, jak sądzę, dostrzec także Kubrickowskie zwątpienie w możliwości literatury. Przestaje być ona sposobem komunikacji, wciąż powtarza te same, wielokrotnie eksplorowane chwyty, jej metajęzykowe zabawy zabrnęły w ślepą uliczkę.

Bardziej niż językowi ufa Kubrick obrazom oraz muzyce. Zwłaszcza ta ostatnia stanowi dla niego niezwykle istotne tło, ale też element posiadający zabarwienie semantyczne. Muzyka w jego filmach używana jest najczęściej na zasadzie kontrapunktu lub uzupełnienia treści obecnych w przekazie wizualnym. Najwyraźniej widoczne jest to w *Odysei*, w której zamiast kojarzonych z *science-fiction* dźwięków muzyki elektronicznej wykorzystał Kubrick muzykę klasyczną. W części zatytułowanej *Narodziny człowieka* mamy do czynienia z najważniejszymi elementami pokazującymi strategię twórczą reżysera. Jednocześnie pojawia się w niej bowiem znaczący podkład muzyczny oraz intrygujący i wieloznaczny symbol wizualny. W tle scen ukazujących życie małp, które właśnie zdobywają ludzką świadomość, słyszymy poemat symfoniczny Richarda Straussa inspirowany książką Fryderyka Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*. Idea książki filozofa uznawanego za prekursora modernizmu skupiona jest na „przezwyciężeniu człowieka” i stworzeniu „nadczłowieka”[405]. Muzyka jest komentarzem, pokazującym ideę przewodnią filmu –

[404] Ibidem, s. 58.

[405] „I Zaratustra tak rzekł do ludu: «Ja was uczę nadczłowieka. Człowiek jest czemś, co pokonanem być powinno. Cóżeście uczynili, aby go pokonać? Wszystkie istoty stworzyły coś ponad siebie; chciecież być odpływem tej wielkiej fali i raczej do zwierzęcia powrócić, niźli człowieka pokonać? Czemże jest małpa dla człowieka? Pośmiewiskiem i sromem bolesnym. Przebyliście drogę od robaka do człowieka, i wiele jest w was jeszcze z robala. Byliście niegdyś małpami i dziś jeszcze człowiek bardziej małpą, niźli jakakolwiek małpa»”. (Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra, Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Wacław Berent, Warszawa 1990, s. 6-7.) Czyż ten cytat nie mógłby być mottem *Odysei kosmicznej*?

obrazu o przechodzeniu poprzez kolejne fazy rozwoju - od małpy, poprzez człowieka, aż do „nieomylnego" komputera i do odkrycia prawdziwych głębin ludzkiej *psyche*, które ukazane są w pozbawionej słów czwartej części - *Jowisz i dalej niż nieskończoność*. Te narodziny człowieczeństwa i jego przekraczanie pokazane są także przez charakterystyczny, powtarzający się trzykrotnie motyw wizualny. Moonwatcher, podobnie jak doktor Floyd, i Bowman - czy też metaforyczna egzemplifikacja jego umysłu - dotykają czarnego obelisku w ten sam sposób[406], przywodzący na myśl Adama wyciągającego rękę do swego Stwórcy na słynnym fresku z Kaplicy Sykstyńskiej. W *Odysei* to właśnie obraz i muzyka tworzą prawdziwe znaczenia, to właśnie w nich zawarte jest główne przesłanie filmu, bowiem słowo mówione zostało zredukowane do rytualnych pohukiwań będących tak naprawdę walką o władzę, zaś słowo pisane do niezwykle rozbudowanej i skomplikowanej instrukcji obsługi „toalety w stanie nieważkości". Zresztą odwołanie do fresku Michała Anioła nie jest jedynym nawiązaniem malarskim obecnym w filmach Kubricka. Szczególnie widoczne jest to w *Barrym Lyndonie* - obrazie, którego poszczególne kadry zbudowane są na zasadzie naśladownictwa osiemnastowiecznego malarstwa – od pejzaży Antoine'a Watttaeu'a, poprzez sceny rodzajowe Williama Hogartha, aż do kadrów przywodzących na myśl weduty Guardi czy Canaletta. Dodatkowym elementem, na który należałoby zwrócić uwagę, jest niezwykła dbałość o stronę wizualną obrazu. Każdy kadr z filmu Kubricka mógłby funkcjonować jako osobna, niezwykle starannie dopracowana fotografia skomponowana zgodnie z regułą „złotego podziału", albo zbudowana poprzez zachowanie niemal idealnej symetrii. Tego typu obrazowanie pojawia się już w pierwszych dziełach Kubricka i jest niewątpliwie spowodowane jego młodzieńczą fascynacją fotografią.

UMYSŁ - CIAŁO

Gilles Deleuze, w nieco poetycki sposób, zwraca uwagę na kolejną dominantę, a jednocześnie na kolejną dychotomię obecną w filmach twórcy *Mechanicznej pomarańczy*. Francuski krytyk pisze: „Jeżeli spojrzymy na dzieła Kubricka, dostrzeżemy w nich dominującą rolę umysłu. [...] Dla Kubricka świat sam w sobie jest umysłem, identyfikuje on umysł i świat, poprzez takie obrazy jak wielki, okrągły i oświetlony stół w *Dr Strangelove,* gigantyczny komputer w *2001: Odysei*

[406] Czarny kamień jest symbolem bardzo nośnym, wieloznacznym, otwartym na niezwykle różnego typu interpretacje, dalekim od werbalnych jednoznaczności, które zawarte są w książce Clarke'a. Nazywany tam bywa co prawda na różne sposoby, pisarz określa go mianem: „artefaktu pozaziemskiej inteligencji", „kosmicznego przycisku przeciwpożarowego" czy „Gwiezdnej Bramy do wyższej świadomości", lecz wszystkie te terminy narzucają dość jednoznaczny sposób odczytania. (por.: Arthur C. Clarke, *2001: Odyseja kosmiczna,* tłum. Jan Polak, s. 70, 22, 195.)

kosmicznej, hotel Overlook w *Lśnieniu.* Czarny kamień w *2001* prezentuje dwa kosmiczne stany świadomości – jest duszą w trzech ciałach – ziemi, słońca i księżyca, ale także ziarnem, z którego wyrastają trzy umysły: zwierzęcia, człowieka i maszyny"[407]. W obrazach Kubricka mamy do czynienia z chłodną, wykalkulowaną, pozbawioną emocji narracją i sposobem prezentacji zjawisk. Jest on bardzo często Demiurgiem patrzącym z góry na stworzony przez siebie świat (świetną egzemplifikacją tego sposobu spoglądania na rzeczywistość byłaby scena z *Lśnienia*, w której Wendy z Dannym spacerują po żywopłotowym labiryncie, a Jack w tej samej chwili pochyla się nad jego makietą), traktującym bohaterów z zimnym dystansem badacza, przypatrującego się postawionym w ekstremalnych sytuacjach mrówkom.

Z drugiej jednak strony ten intelektualny sposób prowadzenia dyskursu, bardzo często wykorzystywany jest przez Kubricka do opowiadania o perypetiach ludzkiego ciała w całej jego fizycznej ułomności. Ciało, o które w filmach Kubricka walczą dwa, rzec by można Freudowskie, popędy – Eros i Thanatos, choć popęd zniszczenia obecny jest znacznie częściej. Śmierć pojawia się już w pierwszych jego filmach (scena masakry w składzie manekinów w *Pocałunku mordercy*), by później stać się pointą niemal wszystkich jego obrazów. Zakończeniem podstawowej linii dramaturgicznej *Ścieżek chwały* jest scena egzekucji, Spartakus w finałowej scenie umiera na krzyżu, w filmie *Dr Strangelove* unicestwieniu ulega cała planeta, w *Lolicie* ginie Clare Quilty, a napisy na ekranie informują nas, że taki sam los spotyka Humberta, w *Odysei* obserwujemy proces wyłączania/umierania HAL-a, a ostatnia część tego filmu przez wielu krytyków była odczytywana jako symboliczne przedstawienie śmierci Bowmana. Barry Lyndon, jak informuje nas narrator, zmarł opuszczony i zapomniany, przedostatnim ujęciem w *Lśnieniu* jest zbliżenie twarzy zamarzniętego Jacka Torrance'a. W *Full Metal Jacket* obie części kończą się śmiercią – pierwsza Pyle'a i Hartmana, druga wietnamskiej snajperki. Dość paradoksalnie przewrotny *happy end* pojawia się w najbardziej brutalnym i wypełnionym agresją obrazie Kubricka – *Mechanicznej pomarańczy.* Alex na powrót staje się tym samym pozbawionym wszelkich skrupułów bandytą, jakim był na początku. Szczęśliwe zakończenie pojawia się także w *Oczach szeroko zamkniętych,* a jest to dzieło wyjątkowe w twórczości Kubricka, bowiem stanowi epilog jego niemal półwiecznej przygody z filmem. Właśnie w tym obrazie najpełniej do głosu dochodzi Eros. W innych utworach jego wpływ na ludzkie życie był utajony. Postaci kobiece pojawiały się rzadko i były raczej epizodycznym dodatkiem do działań głównych, męskich bohaterów, pozostając najczęściej

[407] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image,* trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, London 1985, s. 206.

obiektami zainteresowania seksualnego oraz agresji. W *Ścieżkach chwały* i *Dr. Strangelove* pojawiają się tylko dwie kobiety – niemiecka śpiewaczka[408] i pani Scott, sekretarka generała Turgidsona[409]. Pierwsza jest maltretowana psychicznie przez tłum podchmielonych żołnierzy, druga pełni jedynie rolę seksownego kociaka. Ten męski punkt widzenia bardzo mocno zarysowany jest również w finale filmu z 1964 roku, w którym to tytułowy bohater przekonuje prezydenta i innych dygnitarzy obecnych w punkcie dowodzenia, że istnieje pewna szansa ocalenia części ludzkości, a obecni na sali mężczyźni niemal ślinią się na wieść o tym, że na każdego z nich (to, że oni znajdą się w bunkrze jest dla nich oczywiste) będzie przypadać około dziesięciu młodych i ponętnych kobiet, które będą służyć do odnowienia ludzkiego gatunku. W innych filmach Kubricka kobiety nie mają o wiele wyższego statusu. Są rozwiązłe i niestałe: Nora – kuzynka Barry'ego, w pewien sposób także Dolores Haze; są ofiarami męskiej agresji: cała galeria kobiecych postaci z *Mechanicznej pomarańczy*, wietnamskie prostytutki w *Full Metal Jacket*; lub „krowiastymi" – tak Humbert określił panią Haze - mało atrakcyjnymi i męczącymi żonami: Charlotte Haze, Wendy Torrance[410] czy Lady Barry. Dopiero więc w *Oczach szeroko zamkniętych* kobieta została dopuszczona do głosu, choć nadal głównym bohaterem jest mężczyzna i to przez pryzmat jego wrażliwości oglądamy całą historię. Jej protagonistami są Bill i Alice Harford – małżeństwo z dziewięcioletnim stażem. On jest lekarzem, ona gospodynią domową, choć wcześniej prowadziła galerię sztuki. Przełomowym momentem filmu jest chwila, gdy Alice, po wypaleniu „skręta", zwierza się Billowi ze swojej fascynacji pewnym młodym oficerem marynarki. Nigdy nic między nimi nie zaszło, nawet nie rozmawiali ze sobą, lecz kobieta twierdzi, że gdyby tamten tylko zechciał, zostawiłaby dla niego męża i córkę. Urażony w swej męskiej dumie Bill rozpoczyna peregrynację w poszukiwaniu erotycznych przygód po ulicach Nowego Jorku. Film Kubricka jest adaptacją opowiadania *Jak we śnie* (1926) Artura Schnitzlera, a reżyser wspominał o chęci jego sfilmowania już w latach sześćdziesiątych[411]. W opowiadaniu Schnitzlera bardzo wyraźnie widać wpływ Freudowskiej psychoanalizy, możemy je również odnaleźć w dziele

[408] Grała ją Suzanne Christian – trzecia żona Kubricka. Zresztą wszystkie jego żony współpracowały z nim przy tworzeniu filmów. Toba Metz pomagała mu w trakcie tworzenie pierwszych dokumentów. Ruth Sobotka zagrała rolę tancerki w *Pocałunku mordercy*, a Suzanne współtworzyła dekoracje w *Oczach szeroko zamkniętych* – była autorką kilku obrazów, pojawiających się na ścianach rezydencji Zieglera.

[409] Na rozkładówce „Playboya", którego ogląda major King Kong, znajdują się także zdjęcia panny Scott.

[410] Postać ta w powieści była zarysowana zupełnie inaczej. King opisał ją jako dość seksowną blondynkę, a jej wyrzuty czynione mężowi miały solidne podłoże w dziejach ich małżeństwa. (Por.: Stephen King, *Lśnienie*, przeł. Zofia Zinserling, Warszawa 2004.)

[411] Por.: Piotr Kletowski, „Ostatni walc mistrza Kubricka", „Kwartalnik Filmowy" 2001 nr 34, s. 161-167.

filmowym. Erotyczna Odyseja Harforda rozpoczyna się w domu zmarłego pacjenta. „W tym samym pokoju, w którym leży ciało Lou Nathansona, jego córka składa Billowi niedwuznaczną propozycję. [...] Krótko potem Bill odwiedza prostytutkę Domino, która – jak się później okaże – jest nosicielką wirusa HIV. [...] Po raz kolejny motyw śmierci pojawia się podczas sekwencji orgii w willi Somerton. Dziewczyna, której Bill bardzo pragnie, mówi mu: *Zapłaciłabym za to życiem, ty także*. Już następnego dnia Bill znajdzie jej ciało w prosektorium"[412]. W erotycznej podróży Harforda śmierć jest więc również stale obecna. Dyskurs całego filmu jest jednak podporządkowany roli, jaką we współczesnej sztuce i we współczesnym społeczeństwie odgrywa seks. To, co w latach dwudziestych (w opowiadaniu) było zarezerwowane wyłącznie dla arystokratycznej elity, dziś jest czymś dużo bardziej (choć pewne przyjemności nadal pozostają domeną elit, choć już elit zupełnie innego typu) dostępnym. Jednak Kubrick nie mówi o seksie jako takim, co raczej o marzeniach z nim związanych. Alice fantazjuje na temat młodego oficera, Bill w swoich wędrówkach także jest jedynie biernym obserwatorem, *voyeurem* raczej, niż kimś, kto aktywnie przeżywa erotyczne przygody. Można spojrzeć na tę pasywność, jak na logiczne rozwinięcie sceny z *Mechanicznej pomarańczy*, w której to „wyleczonemu" z agresji Alexowi, podczas wystąpienia przed oficjalną publicznością podsuwa się młodą, piękną i nagą dziewczynę. On zaś nie może jej dotknąć, bowiem warunkowanie, jakiemu został poddany, uniemożliwia mu to. Być może człowiek współczesny jest również nastawiony na przyjemność wzrokową, na erotyczne marzenia, przyjmujące postać seks-telefonów, filmów pornograficznych lub internetowych czatów. Jednak przesłanie tego filmu można odczytać jeszcze w inny sposób. Ostatnia scena, w ostatnim filmie Kubricka wygląda bowiem następująco. Alice i Bill, po wszystkich perypetiach i wyznaniu sobie win, robią świąteczne zakupy. W pewnym momencie Alice mówi: *Wiesz, jest jedna rzecz, którą musimy zrobić tak szybko, jak to możliwe?* Gdy Bill pyta, jaka to rzecz, kobieta odpowiada: *Pieprzyć się.* Dziwne epitafium zostawił po sobie ten intelektualista i genialny filmowiec. Z ostatnich zdań (*nota bene* tej sceny nie było w scenariuszu) wynika, że najważniejszą sprawą w życiu nie jest roztrząsanie dylematów filozoficznych, refleksja na temat miejsca człowieka w kosmosie czy w systemie kulturowym. Nagle okazuje się, że najistotniejszą rzeczą może być seks z ukochaną osobą.

[412] Magdalena Jabłkowska, „Lustra i cienie. O psychologiczno-społecznych kontekstach *Oczu szeroko zamkniętych* Stanleya Kubricka", [w:] Film: Fabryka emocji, pod red. Konrada Klejsy i Tomasza Kłysa, Kraków 2003, s. 97.

Twórczość Stanleya Kubricka wymyka się jednoznacznym ocenom. Obcując z jego dziełami często odnosi się wrażenie, że język nie jest najlepszym narzędziem, za pomocą którego można je opisać. Jego filmy pełne są wewnętrznych paradoksów, nie dających się pogodzić dychotomii. Można je interpretować na różnych poziomach i w bardzo różnorodny sposób odczytywać zawarte w nich przesłania. Zawsze jednak pozostaje wrażenie, że jedynie zbliżyliśmy się do zawartych w nich sensów, że nie udało się odszyfrować wszystkich kodów. Jak na przykład wytłumaczyć ostatnie ujęcie *Lśnienia*? W jaki sposób Jack Torrance znalazł się na fotografii z 1921 roku? Nie można tego wyjaśnić w sposób racjonalny, logika świata przedstawionego także nie projektuje takiego finału. Epilog filmu pozostaje niewytłumaczalną zagadką. I może taki charakter ma także cała twórczość autora *Odysei kosmicznej*.

Propozycje lektur:

K. Klejsa, *Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

M. Lesiak, R. Syska, *Renesans Hollywoodu: kino amerykańskie lat siedemdziesiątych*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

M. Adamczak, *Planeta Hollywood: początek „kina, jakie znamy”*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

R. Syska, *Reaganomatografia. Kino amerykańskie lat osiemdziesiątych*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

8. Kino najnowsze. Postmodernizm jako system sygnifikacji w mediach audiowizualnych.

Analiza fragmentów filmów: *Milczenie owiec* (1991, reż. J. Demme), *Siedem* (reż. D. Fincher), *Dzikość serca* (1991, reż. D. Lynch) i *Pulp Fiction* (1994, rż. Q. Tarantino)

KINO USA. WYBRANI REŻYSERZY

KATHRYN BIGELOW

1982: The Loveless

1987: Blisko ciemności

1989: Błękitna stal

1991: Na fali

1995: Dziwne dni

2000: Przekleństwo wyspy

2002: K-19

2008: The Hurt Locker. W pułapce wojny

2012: Wróg numer jeden

2017: Detroit

JONATHAN DEMME

1974: Więzienna gorączka

1975: Szalona mama

1976: Na gołe pięści

1979: Ostatni uścisk

1980: Melvin i Howard

1984: Stop Making Sense

1986: Dzika namiętność

1987: Podróż do Kambodży

1988: Poślubiona mafii

1991: Milczenie owiec

1993: Filadelfia

1998: Pokochać

2002: Prawdziwe oblicze Charliego

2004: Kandydat

2006: Neil Young: Serce ze złota

2008: Rachel wychodzi za mąż

2015: Nigdy nie jest za późno

OLIVER STONE

1974: Seizure

1981: Ręka

1986: Pluton

1986: Salwador

1987: Wall Street

1988: Rozmowy radiowe

1989: Urodzony 4 lipca

1991: The Doors

1991: JFK

1993: Pomiędzy niebem i ziemią

1994: Urodzeni mordercy

1995: Nixon

1997: Droga przez piekło

1999: Męska gra

2004: Aleksander

2006: World Trade Center

2008: W.

2010: Wall Street: Pieniądz nie śpi

2012 : Savages: ponad bezprawiem

2016: Snowden

SAM MENDES

1999: American Beauty

2002: Droga do Zatracenia

2005: Jarhead: Żołnierz piechoty morskiej

2008: Droga do szczęścia

2009: Para na życie

2012: Skyfall

2015: Spectre

DAVID FINCHER

1992: Obcy 3

1995: Siedem

1997: Gra

1999: Podziemny krąg

2002: Azyl

2007: Zodiak

2008: Ciekawy przypadek Benjamina Buttona

2010: The Social Network

2011: Dziewczyna z tatuażem

2014: Zaginiona dziewczyna

CHRISTOPHER NOLAN

1998: Śledząc

2000: Memento

2002: Bezsenność

2005: Batman - Początek

2006: Prestiż

2008: Mroczny rycerz

2010: Incepcja

2012: Mroczny Rycerz powstaje

2014: Interstellar

2017: Dunkierka

PETER JACKSON (Nowa Zelandia)

1987: Zły smak

1989: Przedstawiamy Feeblesów

1992: Martwica mózgu

1994: Niebiańskie stworzenia

1996: Przerażacze

2001: Władca Pierścieni: Drużyna Pierścienia

2002: Władca Pierścieni: Dwie Wieże

2003: Władca Pierścieni: Powrót Króla

2005: King Kong

2009: Nostalgia anioła

2012: Hobbit: Niezwykła podróż

2013: Hobbit: Pustkowie Smauga

2014: Hobbit: Bitwa pięciu armii

2018: I młodzi pozostaną

STEVEN SODERBERGH

1989: Seks, kłamstwa i kasety wideo

1991: Kafka

1993: Król wzgórza

1995: Na samym dnie

1996: Schizopolis

1998: Co z oczu, to z serca

1999: Angol

2000: Erin Brockovich

2000: Traffic

2001: Ocean's Eleven: Ryzykowna gra

2002: Full Frontal. Wszystko na wierzchu

2002: Solaris

2003: K Street

2004: Eros

2004: Ocean's Twelve: Dogrywka

2005: Bubble

2006: Dobry Niemiec

2007: Ocean's 13 (Ocean's Thirteen)

2008: Che

2009: The Girlfriend Experience

2009: Intrygant

2010 Wszystko będzie dobrze

2011 Contagion - Epidemia strachu

2011 Ścigana

2012 Magic Mike

2013: Panaceum

2017: Logan Lucky

2018: Niepoczytalna

2019: Wysokie loty

JIM JARMUSCH

1980: Nieustające wakacje

1984: Inaczej niż w raju

1986: Poza prawem

1989: Mystery Train

1991: Noc na Ziemi

1995: Truposz

1999: Ghost Dog: Droga samuraja

2003: Kawa i papierosy

2005: Broken Flowers

2009: The Limits of Control

2013: Tylko kochankowie przeżyją

2016: Paterson

2019: The Dead Don't Die

RICHARD LINKLATER

1991: Slacker

1993: Uczniowska balanga

1995: Przed wschodem słońca

1996: Na przedmieściach

1998: Bracia Newton

2001: Taśma

2001: Życie świadome

2003: Szkoła Rocka

2004: $5.15/Hr.

2004: Przed zachodem słońca

2005: Drużyna specjalnej troski

2006: Fast Food Nation

2006: Przez ciemne zwierciadło

2008: Ja i Orson Welles

2011: Bernie

2013: Before Midnight

2014: Boyhood

2016: Każdy by chciał!!

2017: Last Flag Flying

2019: Gdzie jesteś Bernadette?

GUS VAN SANT

1985: Zła noc

1989: Drugstore Cowboy

1991: Moje własne Idaho

1993: I kowbojki mogą marzyć

1995: Za wszelką cenę

1997: Buntownik z wyboru

1998: Psychol

2000: Szukając siebie

2002: Gerry

2003: Słoń

2005: Last Days

2007: Paranoid Park

2008: 8

2008: Obywatel Milk

2011: Restless

2012: Promised Land

2015: Morze drzew

2018: Bez obaw, daleko nie zajdzie

NAJNOWSZE KINO EUROPEJSKIE. REŻYSERZY

KEN LOACH

1967: Czekając na życie

1969: Kes

1971: Życie rodzinne

1979: Czarny Jack

1980: Gajowy

1981: Spojrzenia i uśmiechy

1986: Ojczyzna

1991: Riff-Raff

1993: Wiatr w oczy

1994: Biedroneczko, biedroneczko

1995: Ziemia i wolność

1996: Pieśń Carli

1998: Jestem Joe

2000: Chleb i róże

2001: Rozbitkowie

2004: Czuły pocałunek

2005: Bilety

2006: Wiatr buszujący w jęczmieniu

2007: Polak potrzebny od zaraz

2009: Szukając Erica

2010: Route Irish

2012: Whisky dla aniołów

2013: The Spirit of '45

2014: Klub Jimmy’ego

2016: Ja, Daniel Blake

2019: Sorry We Missed You

MIKE LEIGH

1971: Ponure chwile

1984: Meantime

1985: Four Days in July

1988: Wysokie aspiracje

1990: Życie jest słodkie

1993: Nadzy

1996: Sekrety i kłamstwa

1997: Współlokatorki

1999: Topsy-Turvy

2002: Wszystko albo nic

2004: Vera Drake

2008: Happy-Go-Lucky

2010: Kolejny rok

2012: A Running Jump

2014: Mr. Turner

2018: Peterloo

NEIL JORDAN

1984: Towarzystwo wilków

1986: Mona Lisa

1988: Zjawy

1989: Nie jesteśmy aniołami

1991: Cud

1992: Gra pozorów

1994: Wywiad z wampirem

1996: Michael Collins

1997: Chłopak rzeźnika

1999: Koniec romansu

1999: W moich snach

2002: Podwójny blef

2005: Śniadanie na Plutonie

2007: Odważna

2009: Ondine

2012: Byzantium

2018: Greta

MICHAEL WINTERBOTTOM

1995: Butterfly Kiss

1996: Więzy miłości

1997: Aleja Snajperów

1998: Pragnę cię

1999: Wonderland

1999: Z tobą lub bez ciebie

2000: Królowie życia

2002: Na tym świecie

2003: Kodeks 46

2004: 9 Songs

2005: Tristram Shandy

2006: Droga do Guantanamo

2007: Cena odwagi

2008: Genua. Włoskie lato

2009: Doktryna szoku

2010: Morderca we mnie

2011: Trishna

2013: Prawdziwa twarz króla skandali

2014: Twarz anioła

2014: The Trip to Italy

2015: Światowy kryzys - zmarnowana szansa

2016: On the Road

2017: The Trip to Spain

2018: The Wedding Guest

DANNY BOYLE

1994: Płytki grób

1996: Trainspotting

1997: Życie mniej zwyczajne

2000: Niebiańska plaża

2001: Odkurzając zupełnie nago w raju

2002: 28 dni później

2002: Alien Love Triangle

2004: Milionerzy

2007: W stronę słońca

2008: Slumdog. Milioner z ulicy

2010: 127 godzin

2013: Trans

2015: Steve Jobs

2017: T2: Trainspotting

PEDRO ALMÓDOVAR

1980: Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z dzielnicy

1982: Labirynt namiętności 1983: Pośród ciemności

1984: Czym sobie na to wszystko zasłużyłam?

1986: Matador

1987: Prawo pożądania

1988: Kobiety na skraju załamania nerwowego

1990: Zwiąż mnie

1991: Wysokie obcasy

1993: Kika

1995: Kwiat mego sekretu

1997: Drżące ciało

1999: Wszystko o mojej matce

2002: Porozmawiaj z nią

2004: Złe wychowanie

2006: Volver

2009: Przerwane objęcia

2011: Skóra, w której żyję

2013: Przelotni kochankowie

2016: Julieta

2019: Ból i blask

ALEJANDRO AMENÁBAR

1996: Teza

1997: Otwórz oczy

2001: Inni

2004: W stronę morza

2009: Agora

2015: Regression

ALEJANDRO GONZALEZ INARRITU

2000: Amores perros

2003: 21 gramów

2006: Babel

2010: Biutiful

2014: Birdman

2015: Zjawa

GIUSEPPE TORNATORE

1986: Kamorysta

1988: Cinema Paradiso

1990: Wszyscy mają się dobrze

1994: Czysta formalność

1995: Sprzedawca marzeń

1998: 1900: człowiek legenda

2000: Malena

2006: Nieznajoma

2009: Baaria

2013: Koneser

2016: La corrispondenza

JEAN-PIERRE JEUNET

1991: Delikatesy

1995: Miasto zaginionych dzieci

1997: Obcy - Przebudzenie

2001: Amelia

2004: Bardzo długie zaręczyny

2009: Bazyl. Człowiek z kulą w głowie

2013: The Young and Prodigious T.S. Spivet

FRANÇOIS OZON

1998: Sitcom

1999: Zbrodniczy kochankowie

2000: Krople wody na rozpalonych kamieniach

2000: Pod piaskiem

2002: 8 kobiet

2003: Basen

2004: 5x2 pięć razy we dwoje

2005: Czas, który pozostał

2007: Angel

2009: Le Refuge

2009: Ricky

2010: Żona doskonała

2012: U niej w domu

2013: Młoda i piękna

2014: Nowa dziewczyna

2016: Frantz

2017: Podwójny kochanek

2019: Dzięki Bogu

MICHAEL HANEKE

1989: Siódmy kontynent

1992: Benny's Video

1997: Funny Games

2000: Kod nieznany

2001: Pianistka

2003: Czas wilka

2005: Ukryte

2007: Funny Games U.S.

2009: Biała wstążka

2012: Miłość

2017: Happy End

TOM TYKWER

1993: Zabójcza Maria

1997: Sen zimowy

1998: Biegnij Lola, biegnij

2000: Księżniczka i wojownik

2002: Niebo

2004: Prawda

2006: Pachnidło

2009: The International

2010: 3

2012: Atlas chmur

2016: Hologram dla króla

LARS VON TRIER

1984: Element zbrodni

1987: Epidemia

1988: Medea

1991: Europa

1994: Królestwo

1996: Przełamując fale

1997: Królestwo II

1998: Idioci

2000: Tańcząc w ciemnościach

2003: Dogville

2003: Pięć nieczystych zagrań

2005: Manderlay

2006: Szef wszystkich szefów

2009: Antychryst

2011: Melancholia

2013: Nimfomanka

2018: Dom, który zbudował Jack

EMIR KUSTIRICA

1978 Nadchodzą panny młode

1981: Czy pamiętasz Doly Bell?

1985: Ojciec w podróży służbowej

1988: Czas cyganów

1993: Arizona Dream

1995: Underground

1998: Czarny kot, biały kot

2001: Super 8 Stories

2004: Życie jest cudem

2007: Obiecaj mi!

2008: Maradona by Kusturica

2012: Cool Water

2016: Na mlecznej drodze

JAN SVĚRÁK

1991: Szkoła podstawowa

1994: Akumulator 1

1994: Jazda

1996: Kola

2001: Ciemnoniebieski świat

2007: Butelki zwrotne

2010: Kuki powraca

2014: Trzej bracia

2017: Boso po ściernisku

NIKITA MICHAŁKOW

1974: Swój wśród obcych, obcy wśród swoich

1976: Niewolnica miłości

1977: Niedokończony utwór na pianolę

1979: Pięć wieczorów

1979: Kilka dni z życia Obłomowa

1981: Krewniacy

1983: Bez świadków

1987: Oczy czarne

1990: Autostop

1991: Urga

1994: Spaleni słońcem

1998: Cyrulik syberyjski

2007: Dwunastu

2010: Spaleni słońcem 2

2014: Udar słoneczny

ALEKSANDER SOKUROW

1992: Kamień

1993: Nieme stronice

1997: Matka i syn

1999: Moloch

2001: Cielec

2002: Rosyjska arka

2003: Ojciec i syn

2005: Słońce

2007: Aleksandra

2011: Faust

2015: Frankofonia

ANDRIEJ ZWIAGINCEW

2003: Powrót

2007: Wygnanie

2011: Elena

2014: Lewiatan

2017: Niemiłość

TIMUR BEKMAMBETOW

2001: Arena

2002: Ucieczka z Afganistanu

2004: Straż nocna

2005: Straż dzienna

2007: Ironia losu. Kontynuacja

2008: Wanted – Ścigani

2010: Choinki

2012: Abraham Lincoln: Łowca wampirów 3D

2014: Choinki 1914

2016: Beh-hur

2018: Profil

NURI BILGE CEYLAN

1995: Kokon

1997: Miasteczko

1999: Chmury w maju

2002: Uzak

2006: Klimaty

2008: Trzy małpy

2011: Pewnego razu w Anatolii

2014: Zimowy sen

2018: Dzika grusza

ABBAS KIAROSTAMI

1987: Gdzie jest dom mojego przyjaciela?

1987: Klucz

1990: Zbliżenie

1991: A życie trwa dalej

1994: Pod oliwkami

1995: Biały balonik

1997: Smak Wiśni

1999: Uniesie nas wiatr

2002: 10

2005: Bilety

2008: Shirin

2011: Copie conforme. Zapiski z Toskanii

2012: Jak zakochani

2017: 24 klatki

ASGHAR FARHADI

2003: Tańcząc w pyle

2004: Piękne miasto

2006: Perski Nowy Rok

2009: Co wiesz o Elly?

2011: Rozstanie

2013: Przyszłość

2016: Klient

2018: Wszyscy wiedzą

ANG LEE

1993: Przyjęcie weselne

1994: Jedz i pij, mężczyzno i kobieto

1995: Rozważna i Romantyczna

1997: Burza lodowa

1999: Przejażdżka z diabłem

2000: Przyczajony tygrys, ukryty smok

2003: Hulk

2005: Tajemnica Brokeback Mountain

2007: Ostrożnie, pożądanie

2009: Zdobyć Woodstock

2012: Życie Pi

2016: Najdłuższy marsz Billy'ego Lynna

2019: Bliźniak

ZHANG YIMOU

1987: Czerwone sorgo

1991: Zawieście czerwone latarnie

1992: Historia Qiu Ju

1994: Żyć!

1995: Szanghajska triada

1997: Zachowaj spokój

1999: Droga do domu

1999: Wszyscy albo nikt

2001: Szczęście na raty

2002: Hero

2004: Dom latających sztyletów

2005: Tysiące mil samotności

2006: Cesarzowa

2009: San qiang pai an jing qi

2010: Pod krzewem głogu

2011: Kwiaty wojny

2014: Powrót do domu

2016: Wielki mur

2018: Cień

KI-DUK KIM

2000: Wyspa

2002: Strażnik wybrzeża

2003: Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna

2004: Pusty dom

2004: Samarytanka

2005: Łuk

2006: Time

2007: Oddech

2008: Sen

2011: Arirang

2012: Pieta

2013: Moebius

2016: W sieci

CHAN-WOOK PARK

2000: Joint Security Area

2002: Pan Zemsta

2003: Oldboy

2005: Pani Zemsta

2006: Jestem cyborgiem i to jest OK.

2009: Pragnienie

2013: Stocker

2016: Służąca

HAYAO MIYAZAKI

1979: Lupin III: Castle of Cagliostro

1984: Nausicaä z Doliny Wiatru

1986: Laputa – podniebny zamek

1988: Mój sąsiad Totoro

1989: Podniebna poczta Kiki

1992: Szkarłatny pilot

1995: On Your Mark

1995: Szept Serca

1997: Księżniczka Mononoke

2001: Kujira tori

2001: Spirited Away: W Krainie Bogów

2002: Koro no dai-sanpo

2002: Mei to Koneko basu

2004: Ruchomy zamek Hauru

2006: Hoshi wo katta hi

2006: Mizugumo monmon

2006: Yadosagashi

2008: Ponyo

2010: Karigurashi no Arrietty

2011: Kokuriko-Zaka Kara

2013: Zrywa się wiatr

Arkadiusz Lewicki, *Okrucieństwo (i erotyzm) w trylogii zemsty Chan-wook Parka* [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo - dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008.

Gdy wpiszemy w internetową wyszukiwarkę hasło „przemoc w mediach", już w pierwszym artykule, jaki się pojawia, czytamy: „W repertuarze telewizji trudno odnaleźć program o przyjaźni, miłości, bezinteresowności. Największą oglądalnością cieszą się filmy z gatunku «seks i przemoc», w których prezentuje się bardziej niebezpieczną w skutkach przestępczość jak handel bronią, narkotykami, zamachy bombowe, gwałty, fałszowanie pieniędzy. Sensacja, agresja, udramatyzowane akcje stały się najważniejszymi wabikami zapraszającymi przed ekrany. Młody człowiek przyjmuje do wiadomości, że świat opiera się na gwałcie i przemocy, a najszlachetniejsze cele osiągane są przy użyciu siły lub podstępu. Psychoza zagrożenia i chęć górowania nad innymi rodzi zapotrzebowanie na bycie sprytnym, bezczelnym i bezwzględnym"[413]. W kolejnych artykułach powtarzane są niezwykle podobne tezy: współczesne media są przesiąknięte przemocą i seksem, nie oferują wartościowych wzorców, służą jedynie, żeby przywołać tytuł znanej książki Neila Postmana[414], „zabawianiu się na śmierć". Jednocześnie w tego typu tekstach – utwór Postmana najlepszym przykładem – słychać wyraźną tęsknotę za „dawnymi czasy", gdy świat był lepszy, poukładany, pozbawiony współczesnych deprawacji. Nie podważając pewnych, niewątpliwie słusznych, elementów tych teorii, warto jednak zauważyć, że Postman i inni krytycy współczesnych mediów wpisują się w kulturowy topos żalu za „niegdysiejszymi śniegami". Jak zauważył Leszek Kołakowski: „Melancholijne wyrażenia w rodzaju «ach, w dzisiejszych czasach...», «nie ma już...», «jak to kiedyś bywało» i podobne, kontrastujące znieprawioną teraźniejszość z minioną glorią, są zapewne równie stare jak rodzaj ludzki: znajdujemy je w *Biblii* i w *Odysei* [...]. Spojrzenie na dzieje ludzkie jako proces nieustającej degradacji należy, jak wiemy, do najtrwalszych wątków mitologicznych w różnych częściach świata"[415].

Przy wnikliwszym badaniu okazuje się jednak, że przeszłość nie była wcale lepsza od czasów współczesnych. Zarówno literatura, ikonografia, jak i odtwarzana przez historyków codzienność

---

413 Agata Baran, *Dziecko a przemoc w mediach*, dostępne przez: http://www.wychowawca.pl/miesiecznik/03-123/06.htm, 07.05.2006 r.

414 Neil Postman, *Zabawiając się na śmierć*, przeł. Lech Niedzielski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2002.

415 Leszek Kołakowski, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, [w:] *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo 1985*, tom II przyg. i przed. opatrzył Krzysztof Michalski, Wydawnictwo Res Publica, Warszawa 1990, s. 73.

wieków przeszłych dostarczają nam tysięcznych przykładów na to, że nasze czasy może nie są wcale takie najgorsze. Edyp, wykłuwający sobie oczy w obecności dzieci, a wcześniej sypiający z własną matką; Achilles wlokący trupa Hektora wokół Troi; Judyta ścinająca głowę Holofernesowi; Juda współżyjący z własną synową Tamarą udającą prostytutkę; córki Lota, które upoiły winem, a później zgwałciły własnego ojca; Abraham sypiający za namową żony z egipską służącą Hagar; Hamlet zabijający „przez przypadek" Poloniusza i doprowadzający do samobójstwa Ofelię; opętani morderczymi żądzami Makbet i jego żona; Tytus Andronikus, który z ciał swoich wrogów robi pasztet – to, by przywołać tylko najbardziej znane i klasyczne przykłady, galeria postaci okrutnych i rozwiązłych, a przecież na stałe zadomowionych w sztuce. Oczywiście można powiedzieć, że starożytni, autorzy Biblii czy (choć tu już stwierdzenie nie będzie aż tak kategoryczne) dramaturgowie elżbietańscy wprowadzali przemoc i erotyzm w imię wyższych celów, że nie miały one za zadanie jedynie, jak to ma często miejsce dziś, uatrakcyjniania widowiska, a były sposobem na stwarzanie sytuacji granicznych, wystawianiem bohaterów na prawdziwy sprawdzian człowieczeństwa. Warto jednak pamiętać, że kiedy przestajemy mówić o najwybitniejszych dziełach przeszłości, ta konstatacja nie jest już tak pewna. Wszak już Arystoteles w *Poetyce* pisał: „Litość i trwogę może więc wzbudzić albo oprawa sceniczna, albo też – co jest rzeczą doskonalszą i świadectwem wyższego talentu poetyckiego – mogą być one wynikiem samego układu zdarzeń. Fabuła dramatyczna powinna być bowiem ułożona tak, aby – nawet nie oglądając sztuki w teatrze – słuchacz odczuwał trwogę i litość, w wyniku samego rozwoju zdarzeń. [...]. Uzyskanie tego efektu za pośrednictwem oprawy scenicznej jest sposobem mniej artystycznym i wymaga dodatkowych wydatków. Wywołuje się w ten sposób raczej uczucie przerażenia niż trwogi, i nie ma to nic wspólnego z tragedią"[416]. Tak więc już w antyku krytykowano utwory, które mają wysoki budżet, nadużywają „efektów specjalnych" i próbują widowiskowością[417] zastąpić głębię psychologiczną.

W historii malarstwa również odnajdziemy dziesiątki dzieł, które swą drastycznością co najmniej dorównują okrucieństwu obecnemu we współczesnych dziełach filmowych. W *Ogrodzie ziemskich rozkoszy* Hieronima Boscha znajdziemy fragmenty przedstawiające gwałt analny

[416] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, [w:] tenże, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 337.

[417] Arystoteles pisał w innym miejscu *Poetyki* o czterech odmianach tragedii: zawikłanej, patetycznej, etycznej i widowiskowej (do tej ostatniej zalicza takie dramaty jak *Forkidy, Prometeusz* oraz wszelkie tragedie, których akcja rozgrywa się w Hadesie), wyraźnie uznając ten ostatni typ za podrzędny i posługujący się tanimi efektami mającymi wywołać przerażenie widzów. Ibidem, s. 346-347.

dokonany za pomocą fletu, mężczyznę obłapiającego się ze świnią, o dziesiątkach par spółkujących w bardziej tradycyjny sposób nie wspominając. Caravaggio dość szczegółowo pokazał krew tryskającą obfitą strugą z szyi Holofernesa zabijanego przez Judytę. Ten sam motyw był zresztą wykorzystywany przez artystów wielokrotnie, a przedstawienia były często brutalne i werystyczne[418]. Rembrandt w równie naturalistyczny sposób przedstawia sztylet wbity w oko na obrazie *Oślepienie Samsona*. A przecież przywołane przeze mnie przykłady to dzieła wybitne, zaś obok nich istniała cała masa obrazów i grafik pośledniejszego gatunku, tworzonych przez rzemieślników pędzla parających się sztuką, dziś zapomnianych, którzy zapewne tworzyli dzieła równie brutalne, choć zdecydowanie gorsze pod względem artystycznym. O tym, że takie przypuszczenia nie są pozbawione racji, mogą świadczyć chociażby przedstawienia o charakterze erotycznym (czy też pornograficznym), jakie dotrwały do naszych czasów. Bowiem obok mniej lub bardziej wysublimowanych aktów[419] zachowały się także dzieła, które nie różnią się od współczesnej obsceny. Na jednej z takich anonimowych akwarel z czasów napoleońskich oglądamy na przykład nagą kobietę siedzącą na kolanach umundurowanego oficera i oglądającą taniec obnażonych mężczyzn trzymających się za wyprężone członki, na innym obrazku pulchna dziewczyna spółkuje jednocześnie z dwoma żołnierzami, itd., itp. – wyobraźnia artystów w tej mierze bywa jednocześnie odkrywcza i monotonna[420].

Również fotografia od samego początku swego istnienia wykorzystywana była w celach pornograficznych. I nie były to jedynie, jak nam się nieco może naiwnie wydaje, dość niewinne pocztówki przedstawiające pokojówki rozbierające się do snu. Oto jak James R. Petersen, autor książki *Stulecie seksu*, opisuje zdjęcia zarekwirowane przez jednego z najgłośniejszych stróżów moralności początków XX wieku – Anthony'ego Comstocka: „Seria zdjęć z San Juan ukazuje scenę, w której kobieta w słomkowym kapeluszu z trudem hamuje śmiech, mierząc w partnera pomalowanym w gwiazdy i pasy sztucznym penisem. Inne zdjęcie przedstawia kobietę leżącą na czarnym, aksamitnym materacu. Z jednej strony atletycznie zbudowany młodzian przygotowuje się do wejścia w nią. Z drugiej inna kobieta składa pocałunek tak szybko, że jej włosy są zamazane.

---

418 Do najciekawszych obrazów przedstawiających ten motyw należą obrazy: Lucasa Cranacha Starszego, Sandro Botticelliego, Giorgone'a, Michała Anioła, Tiziano Vecelliego, Jana Sandersa van Hemessena, Valentina de Boulogne, Tintoretto.

419 Jak pisał Tomasz Grylewicz na temat erotyzmu w polskiej sztuce: „Dawne dzieje lub historie bogów i mitycznych bohaterów antycznych pozwalały na ukazywanie scen bardziej dramatycznych pod względem obyczajowym, niż było to możliwe w tematyce współczesnej. Także tematyka orientalna, haremy i odaliski, pozwalała na erotyzm". Tomasz Grylewicz, *Erotyzm w sztuce polskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 13-14.

420 Carlo Scipione Ferrero, *Eros. Seks i zmysły*, przeł. Jan Gondowicz, MUZA SA, Warszawa 2002.

Na kolejnej pocztówce chichocze hoża dziewoja, ściskając między piersiami wyprężony członek swego partnera”[421]. Jeżeli dodamy, że Comstock, jak sam przyznawał w sprawozdaniach, do roku 1900 zniszczył „877412 «obscenicznych obrazków» i 8495 negatywów «obscenicznych zdjęć»”[422], otrzymamy skalę zjawiska pornografii w XIX jeszcze wieku, a podawane liczby trzeba by oczywiście pomnożyć, wszak Comstock zajmował się przede wszystkim przesyłkami wysyłanymi za pośrednictwem amerykańskiej poczty i zarekwirował jedynie pewną ich część.

Jeżeli do przytoczonych już przykładów artystycznych dodamy chociażby opisywany przez Herodota zwyczaj oddawania się cudzoziemcom mieszkanek Babilonu w świątyni Afrodyty[423], skomplikowane relacje łączące dojrzałych mężczyzn i *paidików* w antycznej Grecji[424], średniowieczne zwyczaje panujące w północnym Ulsterze, nakazujące przejmującemu władzę księciu dokonać publicznego gwałtu na białej kobyle[425], religijne procesje przemieniające się (i to nie w mrocznym średniowieczu, a na przykład w roku 1830) w regularne orgie[426], erotyczne akademie zakładane przez XVIII-wiecznych libertynów[427], fakt, że 90% studentów Oxfordu w latach osiemdziesiątych XIX wieku było rozprawiczanych przez prostytutki[428] oraz to, że publiczne kaźnie i egzekucje wykonywano na placach europejskich miast jeszcze w XIX wieku (a w okresie wojen światowych nawet w pierwszej połowie wieku XX), okaże się, że żyjemy w czasach wyjątkowo łagodnych i seksualnie oziębłych.

We współczesnym świecie mamy bowiem do czynienia z sytuacją dość paradoksalną. Żyjemy w rzeczywistości sterylnej i relatywnie (jeżeli porównamy ją z wcześniejszymi epokami, a nawet ze światem naszych dziadków, którzy przeżyli koszmar wojny) bezpiecznej. Możemy dziś przejść przez całe życie bez doświadczenia prawdziwego zagrożenia naszej fizycznej egzystencji – najbardziej niebezpiecznym momentem może być samochodowa stłuczka. Nawet śmierć

---

421 James R. Petersen, *Stulecie seksu*, przeł. Andrzej Jankowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s. 24.

422 Ibidem, s. 23.

423 Herodot, *Dzieje*, Z języka greckiego przełożył i opracował Seweryn Hammer, PIW, Warszawa 1959.

424 Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski, wstępem opatrzył Tadeusz Komendant, Czytelnik, Warszawa 1995.

425 Krzysztof Kowalski, *Eros i kostucha*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1990.

426 Ibidem.

427 Jerzy Łojek, *Wiek Markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1975.

428 F. S. Pierre Dufour, *Historia prostytucji, cz. II, Czasy chrześcijańskie, Rzym, Bizancjum, Francja*, przeł. Anna Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1998.

odsunęliśmy od siebie na bezpieczny dystans. Umieramy w szpitalach, w warunkach higienicznych i sterylnych, a o nasze doczesne szczątki przed pogrzebem zatroszczy się specjalista, który sprawi, że będziemy wyglądać lepiej niż za życia. Możemy dziś przeżyć całe życie i nigdy nie dotknąć nieboszczyka. Z drugiej strony media zalewają nas informacjami o okrutnych zbrodniach, bestialskich morderstwach, setkach i tysiącach ofiar spowodowanych przez kataklizmy i katastrofy mające miejsce w najdalszych zakątkach naszego globu. Nie sposób obejrzeć jakiegokolwiek telewizyjnego programu informacyjnego, by nie dowiedzieć się o setkach zgonów, obejrzeć sensacyjnego filmu, by nie zobaczyć kilku przynajmniej trupów. Egzystujemy więc w stanie, nie przez wszystkich co prawda uświadamianej, schizofrenii – nasz świat prywatny, indywidualny, jest względnie bezpieczny, jednocześnie jednak w przestrzeni publicznej nękani jesteśmy obrazami przemocy i zagrożenia.

Media zdają się wypełniać pewną pustkę, być może bowiem agresja i okrucieństwo jest jednak nieodłączną cząstką naszej ludzkiej egzystencji. Być może „globalna zawartość okrucieństwa w świecie”[429] jest wartością stałą. Człowiek, zarówno w płaszczyźnie indywidualnej, jak i społecznej, musi doświadczyć określonej ilości grozy i agresji. Nasz świat jest względnie bezpieczny i spokojny, dlatego też do „wypełnienia naszej normy” potrzebujemy przekazów medialnych, coraz bardziej brutalnych filmów, pornografii i innych transmisji zawierających krew, pot i spermę. Film, by pozostać przy najbardziej interesującym mnie medium, w pierwszej połowie XX wieku był środkiem wyrazu, który agresją i okrucieństwem szafował raczej (przynajmniej z dzisiejszej perspektywy[430]) oszczędnie. Dopiero „krwawa fala” lat siedemdziesiątych[431] przyniosła tu bardzo wyraźną zmianę. Co ciekawe, jej pojawienie się pokrywa się z wejściem w życie artystów, którzy nie doświadczyli wojny. Wcześniej wszyscy twórcy doznawali okrucieństwa i przemocy w życiu codziennym, uczestniczyli w wojnach – śmierć widywali na co dzień, byli z nią obeznani, dotykali jej w sposób niemal bezpośredni. Zapewne jest to zjawisko dużo bardziej złożone, jednak to kompensacyjne wyjaśnienie może być, jak mi się wydaje, ciekawym tropem wyjaśniającym brutalizację współczesnych mediów.

---

429 Roman Kubicki, *Okrutna współczesność. Złudzenie czy szansa?*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Estetyczne przestrzenie współczesności*, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 178.

430 Już od niemalże samego początku swego istnienia film oskarżany był bowiem o schlebianie najniższym instynktom i epatowanie niemoralnymi obrazami przemocy. Porównaj: J. W., *Cenzura a kinemaograf*, „Kino” nr 1, 15 marca 1919.

431 Alicja Helman, *Estetyka okrucieństwa i przemocy w kinie współczesnym*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Estetyczne przestrzenie...*, s. 171.

Z tego typu eksplikacją zdaje się zgadzać Chan-wook Park. W wywiadzie dla „The Hollywood Reporter" z 25 maja 2004 roku, odpowiadając na pytanie, dlaczego w swoich filmach tak często powraca do tematu zemsty, koreański reżyser powiedział: „Wraz z rozwojem edukacji i wzrostem poziomu wykształcenia, ludzie zaczęli ukrywać swój gniew, nienawiść i urazy głęboko w sobie. Ale to nie znaczy, że te emocje w ogóle zanikły. Ponieważ nasze relacje z innymi komplikują się coraz bardziej, gniew tylko narasta. Podczas gdy współczesne społeczeństwo obarcza jednostkę rosnącym poczuciem wściekłości, ujścia, przez które ludzie mogą zwalniać swoją wściekłość, stają się coraz węższe. To niezdrowa sytuacja, ale to prawdopodobnie przyczyna istnienia sztuki"[432]. W swoich trzech filmach: *Panu zemście* (2002), *Oldboyu* (2003) i *Pani zemście* (2005) koreański reżyser w niezwykle sugestywny sposób ukazuje problem funkcjonowania przemocy we współczesnym świecie.

Pierwszy z tych filmów to historia głuchoniemego chłopca – Ryu, porywającego, by zdobyć pieniądze na ratującą życie siostry operację, córkę dyrektora fabryki, z której został właśnie zwolniony. Gdy dziewczynka ginie, jesteśmy świadkami zemsty, jakiej na Ryu i jego narzeczonej Cha Yeong-mi dokonuje oszalały z bólu ojciec – pan Park. Drugi film z trylogii – *Oldboy* to opowieść o Oh Dae-su, człowieku więzionym z nieznanych mu powodów przez 15 lat, który po uwolnieniu próbuje mścić się na swoich tajemniczych prześladowcach. Trzeci obraz mówi zaś o Lee Geum-ja, dziewczynie opuszczającej więzienie po 13 latach i wprowadzającej w życie niezwykły plan zemsty na mordercy - porywaczu dzieci, przez którego straciła kilkanaście lat życia i ukochaną córeczkę, adoptowaną przez obcych ludzi. Filmy te pokazują przemoc (i erotyzm) na różne sposoby i w różnych kontekstach, stając się niemalże katalogiem najczęściej używanych strategii ukazywania agresji we współczesnych utworach filmowych.

Zanim jednak przejdę do próby pokazania różnych odmian medialnej przemocy, warto zauważyć jeszcze jedną prawidłowość kinematografii XXI wieku, a może w ogóle współczesnego świata. Jest to już zapewne konstatacja trywialna, ale warto zauważyć, że dzisiejszy świat stał się prawdziwą „globalną wioską", w którym nastąpiła daleko idąca homogenizacja kultury. Wspominam o tym dlatego, że filmy nakręcone w Korei Południowej, tak naprawdę niewiele różnią się od dzieł kręconych w innych częściach globu. Oczywiście możemy w filmach Park

[432] Park Chan-wook, filmmaker, tłum. cytowanego fragmentu Arkadiusz Lewicki, dostępne przez: http://www.hollywoodreporter.com/thr/interviews/article_display.jsp?vnu_content_id=1000552276,

20.04.2006 r.

Chan-wooka odnaleźć miejscowy koloryt, ale „trylogia zemsty" po dokonaniu kilku drugorzędnych poprawek, mogłaby rozgrywać się niemalże w każdym zakątku naszej planety. Zarówno tematyka, sposób obrazowania, jak i kulturowe nawiązania, które w tych filmach się pojawiają, każą sytuować je w obrębie szeroko pojętej kultury Zachodniej (zresztą Korea Południowa jest chyba jednym z najbardziej zwesternizowanych państw Dalekiego Wschodu). Ponadto sam Park Chan-wook jest absolwentem filozofii na katolickim uniwersytecie Sogan w Seulu, jak sam mówi „cytadeli angielskiej filozofii analitycznej"[433]. Koreańczyk jest także, jak przyznaje w licznych wywiadach, wielbicielem Hitchcocka (to podobno *Zawrót głowy* był filmem, który sprawił, że Park postanowił zostać reżyserem) oraz zachodniej literatury - jako swoich ulubionych pisarzy wymienia: Sofoklesa, Szekspira, Kafkę, Dostojewskiego, Balzaca, Zolę, Stendhala, Austin czy pisarzy bliższych współczesności, takich jak Philip K. Dick, Roger Zelazny czy Kurt Vonnegut[434]. Dlatego w jego dziełach odnajdziemy mnóstwo odwołań literackich i filmowych, a w ścieżce dźwiękowej jego filmów nie znajdziemy melodii koreańskich, ale na przykład *Cztery pory roku* Antonio Vivaldiego oraz utwory zatytułowane *Hrabia Monte Christo*, *Ostatni walc* czy *Komu bije dzwon*[435].

Tak więc filmy Chan-wook Park wpisują się w globalną, coraz bardziej homogeniczną kulturę i pokazują różne oblicza problemu przemocy. W *Panu zemście* wyraźnie został wprowadzony element namysłu nad przyczynami istnienia zła we współczesnym świecie, choć w tym filmie reżyser zdaje się opowiadać za wyjaśnieniami o charakterze ekonomicznym. Właśnie aspekt „walki klasowej" jest w pierwszej części trylogii zarysowany bardzo wyraźnie. Ryu jest „dobrym człowiekiem", od tego stwierdzenia rozpoczyna się i kończy film – tak nazywa go na chwilę przed morderstwem pan Park – jednak okoliczności zewnętrzne zmusiły go do niegodziwych postępków, a niefortunny zbieg okoliczności sprawił, że za te postępki wiele osób zapłaciło życiem. Ryu nie ma pieniędzy na opłacenie operacji siostry, umiera ona „z przyczyn ekonomicznych" – 10 milionów wonów pozwoliłoby jej żyć. Zresztą nie tylko siostra Ryu jest w takiej sytuacji. W filmie pojawia się jeszcze kilka epizodów podkreślających problemy ekonomiczne nękające Koreę (i znakomitą większość współczesnego świata). Jednym z drugoplanowych wątków jest wprowadzenie przez reżysera postaci pana Penga, także zwolnionego z pracy przez Parka. Zatrzymuje on samochód swego byłego pryncypała i na jego oczach dokonuje

433 Ibidem

434 Ibidem. Porównaj także: *Bez przebaczenia. Wywiad z Park Chan-wookiem,* „Film" 2006, nr 1, s. 51.

435 Utwory te możemy odnaleźć na ścieżce dźwiękowej *Oldboya*.

samookaleczenia. Później zaś, gdy poszukujący porywacza Park trafia do domu Penga, zastaje całą jego rodzinę martwą – popełnili oni zbiorowe samobójstwo. Ocalał tylko mały chłopiec, lecz i on umiera w szpitalu, o czym Park dowiaduje się przez telefon tuż przed śmiercią. To również rzecz niezwykle charakterystyczna dla filmu rozpoczynającego trylogię. W obrazie tym giną niemalże wszyscy pierwszo- i drugoplanowi bohaterowie. Jak w szekspirowskiej sztuce, nikt nie zostaje ocalony. Ginie Ryu, jego siostra i dziewczyna, ginie córka Parka i sam Park, umierają Pengowie, Ryu zabija bandytów, którzy pozbawili go nerki. Ten film zdaje się być ciągiem niezawinionych i przypadkowych śmierci, choć przecież genezą tych wszystkich zbrodni jest bieda.

W *Oldboyu* trup także ściele się gęsto, choć giną raczej postaci epizodyczne, szeregowi członkowie gangów, ochroniarze Lee Woo-jina – tajemniczego prześladowcy głównego bohatera. Lecz, co najważniejsze, zostaje ocalony Oh Dae-su. W tym filmie Park Chan-wook czerpie bowiem nie z Szekspira, a raczej z Sofoklesa. Bowiem niezwykle istotnym elementem tego filmu jest złamanie jednego z najsilniejszych kulturowych tabu, jakim jest kazirodztwo. Erotyczna fascynacja brata i siostry oraz wykreowana przez Lee Woo-jina seksualna relacja ojca (Oh) i córki (Mido) tworzą sytuacje graniczne, które muszą doprowadzić do tragedii. W przypadku rodzeństwa faktycznie tak się staje – oboje popełniają samobójstwa. Trzeba przyznać, że sceny erotyczne z ich udziałem, pokazane w jednej z retrospekcji, są chyba najbardziej zmysłowymi scenami w całej trylogii, a ich miłość wydaje się tyle tragiczna, co prawdziwa.

Ciekawie kończy się zaś drugi wątek. Co prawda Oh Dae-su odcina sobie język (gest, który można potraktować z jednej strony jako dosłowne potraktowanie słów Jezusa o odcięciu grzeszącej prawicy, a z drugiej strony jako powtórzenie gestu Edypa, wykłuwającego sobie oczy), to jednak finał filmu stanowi nieco przewrotny *happy end*. Oh Dae-su siedzi przytulony do Mido i spoglądają razem na ośnieżone góry. On właśnie został poddany hipnozie, usunięto mu niepotrzebne wspomnienia, ona nie wie, że jej kochanek jest jednocześnie jej ojcem. Będą żyli długo i szczęśliwie? Być może tak – tu oczywiście łatwo dostrzec echa twórczości kolejnego z literackich mistrzów Chan-wooka, mianowicie Philipa K. Dicka, który twierdził w swoich powieściach, że jesteśmy tylko tym, co pamiętamy.

Najmniej zabójstw jest w *Pani zemście*[436]. Jednak kulminacyjna scena zabójstwa pana Baeka jest epizodem na tyle sugestywnym, że pozostaje w pamięci znacznie dłużej niż krwawe jatki

[436] Jeżeli szukać inspiracji literackich, to *Pani zemsta* wydaje się być najbardziej zanurzona w kulturze Wschodu. Historie o starannie planowanej zemście, w imię której bohater wyrzeka się swojej osobowości, możemy odnaleźć chociażby w historii, którą na potrzeby zachodniego czytelnika adaptował J. L. Borges w opowiadaniu

urządzane przez Dae-su (*nota bene* obie role zagrał ten sam aktor, Choi Min-sik, jeden z gwiazdorów koreańskiego kina). W tej scenie nie jest ważny sam moment zabójstwa, a poprzedzające go przygotowania i niezwykła skrupulatność katów-mścicieli. Przerażająca jest budząca się w widzu świadomość, że gdyby był na miejscu rodziców zamordowanych dzieci, pewnie postąpiłby tak samo. Mając możliwość dokonania bezkarnej zemsty na bezdusznym oprawcy swojego syna czy córki, zapewne także wziąłby do ręki nóż lub siekierę. Scena narady rodziców jest jedną z najlepszych scen w całej trylogii. Zderzenie niezwykłości czynu z przyziemnością problemów, jakie muszą zostać rozstrzygnięte (czy zabójcy będą wchodzić pojedynczo, parami czy grupowo, jaka będzie kolejność, jak zadbać o to, by nikt nie zdradził, w końcu – jak trzymać nóż, żeby zadać efektywne ciosy), tworzy niezwykle realistyczną płaszczyznę, zmuszającą nas do zastanowienia się nad prawdziwą naturą zemsty i okrucieństwa, do którego, jak nam się pewnie wydaje, nie bylibyśmy zdolni, lecz, jak przekonują nas filmy Park Chan-wooka, chyba do końca pewni tego być nie możemy.

Nieco inaczej traktuje koreański Tarantino – jak bywa nazywany Park – erotyzm. Miłość fizyczna jest w jego obrazach pokazywana jako czynność fizjologiczna, pozbawiona romantycznej otoczki. W *Panu zemście* Ryu kocha się z Cha Yeong-mi, ale podczas seksu dziewczyna próbuje prowadzić rozmowę w języku migowym, co niezależnie od czynionych przez nią lirycznych wyznań, daje efekt komiczny. Mido podczas pierwszego zbliżenia z Oh Dae-su odczuwa fizyczny ból, choć mówi, że dla niego to wytrzyma. Lee Geum-ja bierze sobie do łóżka młodego chłopaka, z którym pracuje w cukierni, lecz traktuje go dość instrumentalnie. Mamy jeszcze sceny prezentujące wymuszoną przez Wiedźmę – jedną z więźniarek – miłość lesbijską i pana Baeka gwałcącego żonę w przerwie podczas jedzenia obiadu. Jedynie kazirodcza miłość Lee Woo-jina i jego siostry ukazana jest w sposób delikatny i nastrojowy, choć to uczucie, które nie ma prawa skończyć się szczęśliwie.

W trylogii zemsty prezentuje więc Park Chan-wook różne aspekty filmowej przemocy. W diegezie jego filmów odnajdziemy przemoc spowodowaną przez czynniki ekonomiczne. Pojawia się także zemsta dokonana z pobudek osobistych czy erotycznych. Odnajdziemy systematyczne i metodyczne zadawanie cierpień oraz śmierci przypadkowe. Morderstwo może być, jak w *Pani zemście*, „problemem technicznym", ukazanym z wszystkimi nieprzyjemnymi detalami, które z

Nietaktowny mistrz ceremonii Kotsuke no Suke, zainspirowanym, o ile Borgesowi można wierzyć, książką *Tales of Old Japan,* by A. B. Mitford, London 1912. Por. Jorge Luis Borges, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. Stanisław Zembrzuski, Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

reguły w kinie są pomijane. Może stanowić także pretekst do dostarczenia widzom wrażeń estetycznych – sposób, w jaki Park Chan-wook ukazuje na przykład śmierć Ryu, jest niezwykle plastyczny i dekoracyjny. W innych sekwencjach agresja bywa ukazywana niezwykle dosadnie i sugestywnie, ale może być także pokazana w sposób umowny i humorystyczny, jak w *Oldboyu*, gdy na ekranie nagle pojawia się przerywana kreska wyznaczająca trajektorię ciosu zadawanego młotkiem. W filmach Koreańczyka odnajdziemy zarówno autodestrukcję, jak i agresję przeniesioną na otoczenie. Przemoc, która jest uznawana za domenę mężczyzn[437], staje się także czymś, do czego zdolne okazują się kobiety. W końcu ekranowa agresja może pełnić dla odbiorców funkcje kompensacyjne, lecz może także być traktowana jedynie jako symulakrum, mapa bez cesarstwa, fikcyjna opowieść, będąca tylko migotliwym odblaskiem na ekranie.

Tego typu interpretację podsuwa nam zresztą sam reżyser w *Oldboyu*. W tym dziele główny bohater - Oh Dae-su jest zamknięty przez 15 lat w mieszkaniu, w którym jedyny kontakt z rzeczywistością zapewnia mu telewizor. Dzięki temu wie doskonale, co działo się na świecie, co zresztą jest pokazane w bardzo ciekawy sposób z zastosowaniem poliwizji. W chronologii uwięzienia pozwalają nam zorientować się najważniejsze wydarzenia na świecie, od przejęcia Hongkongu przez Chiny, poprzez śmierć Lady Di, aż po atak na WTC i mistrzostwa świata w piłce nożnej. Bohater zdobywa też całe mnóstwo pożytecznych informacji, jak chociażby te, dotyczące rodzajów środków chemicznych używanych dla wzmocnienia efektu hipnotycznego. Jednak telewizor nie zapewnia jedynie wrażenia wzrokowe. Jedna z najbardziej przejmujących sekwencji, ukazujących uwięzienie Dae-su, to sceny, podczas których próbuje on bezskutecznie dotknąć piosenkarki pojawiającej się na szklanym ekranie. Również pierwsza rzecz, jaką robi po uwolnieniu, to nachalne dotykanie i obwąchiwanie pierwszego napotkanego człowieka. Telewizja, sztuka, nauka są potrzebne, ale ważny jest też bezpośredni kontakt z drugim człowiekiem.

Filmy Park Chan-wooka są więc nie tylko obrazami mieszczącymi się w paradygmacie kultury zachodniej, ale także esejami na temat przemocy. Esejami – bowiem zadają więcej pytań, niż dają odpowiedzi. Jednak okrucieństwo w nich obecne nie jest z pewnością obliczone na epatowanie widza, nie pełni jedynie funkcji ozdoby – wabika dla widzów poszukujących „krwawych momentów". Wpisują się one bowiem w niemalże odwieczną dyskusję o naturze dzieł sztuki i nieco tylko odmiennym językiem stawiają podobne pytania, jak te formułowane przez dramaty Sofoklesa, Szekspira czy obrazy Boscha.

---

437 Karen Boyle, *Media and Violence*, London- Thousand Oaks – New Delhi, SAGE Publications, 2005.

Propozycje lektur:

M. Kempna-Pieniążek, *Między Sundance a Hollywood: kino amerykańskie epoki Clintona*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

K. Żyto, *Kino hiszpańskie: między protekcjonizmem a koercjalizacją*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

K. Kosińska, *Kino brytyjskie: realizm społeczny i kino dziedzictwa*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

M. Kucharczyk, E. Wiącek, *Kino irańskie we władzy ajatollahów*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

J. Flig, *Chiny, Tajwan, Hongkong: Trzy spóźnione fale*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

J. Murczyńska, *Kino Azji Południowo-Wschodniej*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

Postmodernizm jako system sygnifikacji w mediach audiowizualnych

POSTMODERNIZM. CHRONOLOGIA.

1870 – pierwsze użycie terminu „postmodernizm" przez angielskiego malarza – Johna Watkinsa Chapmana;

1917 – pojęcie pojawia się w książce Rudolfa Pannwitza – *Die Krisis der europäischen Kultur*;

1934 – Federico de Oniz nazywa postmodernizmem jeden z okresów w literaturze hiszpańskiej w książce *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana*;

1942 – Dudley Fitts potwierdza ustalenia de Oniza w tomie *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*;

1947 – Arnold Toynbee w *A Study of History* post-modernistycznym nazywa jeden z okresów w historii współczesnego Zachodu;

1949 – Joseph Hudnut publikuje artykuł *The post-modern house*;

1959 – Irving Howe w swoim artykule zatytułowanym *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna* po raz pierwszy używa określenia postmodernizm dla oznaczenia nowych trendów w amerykańskiej powieści;

1967 – John Barth publikuje szkic *Literatura wyczerpania*

1969 – esej Leslie Fiedlera zamieszczony w grudniowym wydaniu „Playboya": *Cross the border – Close the Gap*

1972 – Zburzenie osiedla Pruittg Igoe w Saint Louis, symboliczny kres architektonicznego modernizmu;

1975 – Charles Jencks publikuje *The Language of Post-Modern Architecture*;

1977 – premiery *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*) Stevena Spielgerga – początek „Kina Nowej Przygody"; *Głowa do wycierania* – pełnometrażowy debiut Davida Lyncha;

1977-1978 – Piazza d'Italia, Charles Moore – wybudowana w Nowym Orleanie, przykład architektonicznego pop-postmodernizmu;

1979 – Jeana-François Lyotard publikuje *La Condition postmoderne*;

1980 – *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z dzielnicy* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) pełnometrażowy debiut Pedro Almódovara;

1982 – *Kontrakt rysownika* – debiut fabularny Petera Greenawaya;

1983 – pojawia się pojęcie „transawangardy międzynarodowej", obejmujące takie nurty europejskie jak Neue Wilde, Figuration Libre, a także amerykańską Nową Falę – w sztukach plastycznych transawangarda uważana jest za bezpośredniego poprzednika postmodernizmu;
1984 – ukończenie budowy Nowej Galerii Państwowej w Stuttgarcie zaprojektowanej przez Jamesa Stirlinga, uznawanej za przykład postmodernizmu wysokiego w architekturze; debiut Ethana i Joela Coenów filmem *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*);
1990 – *Dzikość serca* Davida Lyncha nagrodzona Złotą Palmą w Cannes; premiera pierwszej serii serialu *Twin Peaks*;
1991 – *Barton Fink* braci Coen nagrodzony Złotą Palmą w Cannes;
1992 – *Wściekłe psy* (*Reservoir Dogs*) – debiut Quentina Tarantino
1994 – *Pulp Fiction* Quentina Tarantino nagrodzone Złotą Palmą w Cannes
2000 – *Wszystko o mojej matce* Pedro Almódovara nagrodzone Oscarem dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

POSTMODERNIZM W FILMIE. REŻYSERZY

DAVID LYNCH

Filmy kinowe:

1977: Głowa do wycierania
1980: Człowiek słoń
1984: Diuna
1986: Blue Velvet
1990: Dzikość serca
1992: Twin Peaks: Ogniu krocz ze mną
1997: Zagubiona autostrada
1999: Prosta historia
2001: Mulholland Drive
2006: Inland Empire

Inne:

1966: Sześciu mężczyzn, którym robi się niedobrze
1968: Alfabet
1970: Babcia

1974: Kaleka

1989: Kowboj i Francuz

1990: Symfonia przemysłowa nr 1

1990-1991: Miasteczko Twin Peaks

1990: American Chronicles

1990: Miasteczko Twin Peaks

1992: Na antenie

1993: Hotel Room

1996: Lumiere i spółka

2002: The Short Films of David Lynch

2002: Króliki

2002: Dumbland

2002: Darkened Room

2003: Does That Hurt You?

2003: Rammstein: Lichtspielhaus

QUENTIN TARANTINO

1992: Wściekłe psy

1994: Pulp Fiction

1995: Cztery pokoje

1997: Jackie Brown

2003: Kill Bill

2004: Kill Bill 2

2005: Sin City

2007: Grindhouse: Death Proof

2009: Bękarty wojny

2012: Django

2015: Nienawistna ósemka

2019: Dawno temu… w Hollywood

ETHAN i JOEL COENOWIE

1984: Śmiertelnie proste

1987: Arizona Junior

1990: Ścieżka strachu

1991: Barton Fink

1994: The Hudsucker Proxy

1996: Fargo

1998: Big Lebowski

2000: Bracie, gdzie jesteś?

2001: Człowiek, którego nie było

2003: Okrucieństwo nie do przyjęcia

2004: Ladykillers, czyli zabójczy kwintet

2008 : To nie jest kraj dla starych ludzi

2008: Tajne przez poufne

2009: Poważny człowiek

2010: Prawdziwe męstwo

2013: Co jest grane, Davis?

2016: Ave Cesar!

2018: Ballada o Busterze Scruggsie

LUC BESSON

1983: Ostatnia walka

1985: Metro

1988: Wielki błękit

1990: Nikita

1991: Atlantis

1994: Leon zawodowiec

1997: Piąty element

1999: Joanna D'Arc

2005: Angel-A

2006: Artur i Minimki

2009: Artur i zemsta Maltazara

2010: Artur i wojna dwóch światów

2010: Niezwykłe przygody Adeli Blanc-Sec

2011: Lady

2013: Porachunki

2014: Lucy

2017: Valerian i Miasto Tysiąca Planet

209: Anna

ROBERT RODRIGUEZ

1992: El mariachi

1995: Cztery pokoje

1995: Desperado

1996: Od zmierzchu do świtu

1998: Oni

2001: Mali agenci

2002: Mali agenci 2: Wyspa marzeń

2003: Mali Agenci 3D: Trójwymiarowy odjazd

2003: Pewnego razu w Meksyku: Desperado 2

2005: Rekin i Lava: Przygoda w 3D

2005: Sin City - Miasto grzechu

2007: Grindhouse: Planet Terror

2009: Kamień życzeń - magiczne przygody

2010: Maczeta

2011: Mali agenci. Wyścig z czasem 4D

2013: Maczeta zabija

2014: Sin City 2: Damulka warta grzechu

2019: Red 11

2019: Alita: Battle Angel

BAZ LUHRMANN

1992: Roztańczony buntownik

1993: Cyganeria

1996: Romeo i Julia

2001: Moulin Rouge!

2008: Australia

2013: Wielki Gatsby

HAL HARTLEY

1989: Niezwykła prawda

1990: Zaufanie

1992: Simple Men

1994: Amator

1995: Flirt

1997: Henry Fool

1998: Księga życia

2001: Nie ma takiej rzeczy

2005: Dziewczyna z planety Poniedziałek

2006: Fay Grim

2011: Meanwhile

2014: Ned Rifle

Arkadiusz Lewicki, *Postmodernizm w filmie fabularnym*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2018.

Postmodernizm to termin wielowymiarowy, definiowany w rozmaity sposób, dotyczący różnorodnych dziedzin sztuki, życia czy nauki. Przez jednych badaczy bywa traktowany jako określenie o charakterze periodyzacyjnym: prąd obejmujący określoną (choć granice chronologiczne są płynne) epokę w dziejach współczesnej kultury zachodniej, inni widzą w nim jedynie stylistykę, jeszcze inni odnoszą ten termin do natury współczesnego społeczeństwa. W wielu definicjach można zauważyć również przemieszanie różnych sfer: estetycznej i etycznej, filozoficznej i historycznej, politycznej i antropologicznej. W dodatku termin składa się z dwóch członów i przy tworzeniu definicji istotne jest zarówno określenie funkcji prefiksu („post" może oznaczać zarówno przekroczenie, jak i zerwanie, a nawet kontynuację), oraz trzonu; sam modernizm bywa inaczej rozumiany w różnych dziedzinach sztuki, nie wspominając o różnicach związanych z tradycją poszczególnych kręgów kulturowych. Postmodernizm jako taki nie doczekał się również spójnej poetyki – ani dekonstrukcjonizm, ani poststrukturalizm, choć w wielu kwestiach zbieżne czy poprzedzające postmodernę, nie są metodami, które ta ostatnia mogłaby przyjąć bez żadnych zastrzeżeń. Zanim przejdziemy więc do określenia, w jaki sposób postmodernizm pojawia się w filmie fabularnym, warto pokrótce prześledzić, jak pojęcie to występowało w poszczególnych obszarach sztuki i nauki oraz dokonać jeszcze jednego rozróżnienia terminologicznego, które używane w dalszej części tekstu. Pojęcia: postmoderna, postmodernizm, ponowoczesność (i odpowiednio moderna, modernizm, nowoczesność) najczęściej traktowane są synonimicznie. Jednak zasadne wydaje się podkreślenie różnic pomiędzy tymi terminami. Roman Kubicki i Anna Zeidler-Janiszewska we wstępie do *Naszej postmodernistycznej moderny* Wolfganga Welscha, której byli tłumaczami, piszą:

Gdy mówimy „ponowoczesność" (i odpowiednio „nowoczesność") myślimy o charakterze czasów, w których żyjemy, w aspekcie przeobrażeń socjokulturowych, gdy zaś mówimy „postmodernizm" (i „modernizm") – w aspekcie subiektywnego wyrazu tych przeobrażeń (w

filozofii zwłaszcza i w sztuce). „Postmoderna" (i „moderna") obejmuje z kolei albo pierwszy typ znaczeń, albo łączy obydwa"[438].

Postmodernizm w literaturze

Pierwsze zastosowania nazwy były dość przypadkowe i niewiele mają wspólnego z dzisiejszym rozumieniem tego terminu[439]. Pojęcie postmodernizmu we współczesnym kształcie zaczyna się formować w debacie dotyczącej powojennej literatury w Stanach Zjednoczonych. W 1959 roku Irving Howe w artykule *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna* po raz pierwszy użył określenia „postmodernizm" dla oznaczenia nowych trendów w amerykańskiej powieści[440]. Kolejnym z kluczowych tekstów tej debaty był esej Leslie Fiedlera zamieszczony w grudniowym wydaniu „Playboya" z 1969 roku: *Cross the Border – Close the Gap*[441], obwieszczający śmierć modernizmu, która nastąpiła według autora tuż po II wojnie światowej. Oprócz wystąpienia przeciw staremu paradygmatowi literatury, a także zniesienia podziału na sztukę dla uczonych i sub-sztukę dla „nieuczonych", Fiedler podaje w wątpliwość również dotychczasowy status krytyków, będących wyrocznią dla mas.

W 1967 roku John Barth publikuje szkic pod znamiennym tytułem *Literatura wyczerpania*[442]. I choć nie pojawia się tam termin postmodernizm, to artykuł stał się jednym z najważniejszych tekstów zapowiadających pojawienie się nowego nurtu. Zarówno Fiedler jak i Barth ukazują nową (postmodernistyczną) literaturę w pozytywnym świetle, szukają szansy w oderwaniu się od starych (modernistycznych) wzorców i obaj, co znamienne, koncentrują się na estetyce, w przeciwieństwie do Howe'a, którego zajmuje etyka, cechująca według niego literaturę modernistyczną, a nieobecna w dziełach postmodernistycznych.

Z czasem dyskusja na temat literackiego postmodernizmu znacznie się rozszerzyła, zmieniły się sposoby definiowania modernizmu, zaczęto poszukiwać zjawisk prekursorskich względem nowego prądu. Wśród nich wymieniano zarówno całe gatunki literackie, takie jak

[438] R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, *Uporządkowana postmoderna*, w: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. Roman Kubicki, Anna Zaidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. IX-X.
[439] Zwięzły przegląd pierwszych użyć terminu „postmodernizm" znajduje się w *Chronologii*, kończącej ten rozdział.
[440] Irving Howe, *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna*, przeł. Grażyna Cendrowska, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., opr., wstęp Zbigniew Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 14-36.
[441] Swoje tezy Fiedler rozwinął potem w książce: *Cross the Border – Close the Gap*, Stein and Day, New York, 1972.
[442] John Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. Jacek Wiśniewski, w: *Nowa proza…*, s. 38-54.

centon, sylwa czy poemat dygresyjny, jak i poszczególnych twórców (np. Szekspira), a także pewne zjawiska przyliterackie (np. dandyzm). Jednak najbardziej podatny na „postmodernizowanie" jest gatunek literacki od samego początku „skażony" przypadłościami dotykającymi sztukę współczesną, czyli powieść. Już bowiem *Don Kichote* Cervantesa uważany za pierwszą powieść nowożytną, zawiera wiele elementów bliskich postmodernistom, a i inne prekursorskie utwory tego gatunku: *Życie i myśli J. W. Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a, *Kubuś Fatalista i jego pan* Denisa Diderota czy *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, uznawane bywają za postmodernistyczne *avant la lettre*.

Wśród najnowszych koncepcji definiujących literacki postmodernizm można wyodrębnić dwie tendencje zawierające w sobie większość teorii szczegółowych. Najważniejsza różnica pomiędzy tymi stanowiskami dotyczy stosunku postmodernizmu do epoki go poprzedzającej – modernizmu. W myśl pierwszej koncepcji, postmodernizm jest szczytową formą modernizmu, jego logicznym uzupełnieniem, ostateczną konsekwencją. Tak rozumiany postmodernizm pozbawiony jest ostrza antymieszczańskiego, nadal skupia się jednak na samej literaturze, abstrahując od obiektywnej rzeczywistości i życia codziennego. W myśl tej koncepcji do utworów korzystających z postmodernistycznej wyobraźni Ihab Hassan zalicza na przykład *Finnegans Wake* Joyce'a[443]. W tak rozumianym postmodernizmie mieściłyby się utwory Thomasa Pynchona, powieści i opowiadania Johna Hawkesa, wczesna twórczość Johna Bartha czy utwory zaliczane do francuskiego *Noveau Roman* (powieści autorów takich jak Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac), część powieści Roberta Coovera i Vladimira Nabokova, a także twórczość Samuela Becketta i Jorge Luisa Borgesa.

Druga koncepcja ujmuje postmodernizm z nieco odmiennej perspektywy. Widzi w nim bowiem nie tyle twórcze rozwinięcie ideałów modernistycznych, ile próbę pogodzenia ich z tradycyjną, realistyczną formułą literatury. Dla tak rozumianego postmodernizmu kluczowym pojęciem jest wielokodowość, oznaczająca, że dzieło literackie powinno być czytane z równą przyjemnością przez czytelnika podążającego za fabułą, jak i przez znawcę, który potrafi odnaleźć drugie i trzecie (oraz kolejne) dno ukryte w tekście. W tym nurcie mieściliby się tacy pisarze, jak: John Barth, Umberto Eco, John Fowles, Milan Kundera, Italo Calvino, Kurt Vonnegut, E.L. Doctorow czy Gabriel Garcia Marquez (przede wszystkim *Sto lat samotności*), którzy bawią czytelnika

[443] Por.: Ihab Hassan, *( ), czyli „Finnegans Wake" a wyobraźnia postmodernistyczna*, przeł. Anna Kołyszko, w: *Nowa proza…*, s. 98-121.

niezwykłymi perypetiami bohaterów, a jednocześnie nasycają swoje dzieła wielością aluzji, cytatów, gier intertekstualnych czy innych zabaw służących rozbiciu iluzji formalnej przezroczystości.

Postmodernizm w architekturze

Drugim obszarem, w którym pojawił się postmodernizm, była architektura. Współczesne znaczenie nadał mu w roku 1975 amerykański architekt i krytyk architektury Charles Jencks, który przeniósł konstatacje literaturoznawców na pole interesującej go dziedziny[444]. Domagał się większego pluralizmu architektonicznego języka – budynków zrozumiałych nie tylko dla wykształconego architekta, ale i dla zwykłego przechodnia. Twierdził przy tym, iż modernizm jest okresem zamkniętym, a jego symboliczna śmierć nastąpiła 15 czerwca 1972 roku, kiedy to wyburzono zaprojektowane w 1952 roku przez Minoru Yamasakai bloki mieszkalne osiedla Pruitt-Igoe w Saint Louis.

Wybór tego wydarzenia na moment, w którym nastąpił kres modernizmu, jest symptomatyczny. Powstałe w latach 20. teorie głównych przedstawicieli nurtu zwanego funkcjonalizmem lub stylem międzynarodowym, Waltera Gropiusa, Ludwiga Miesa van der Rohe i Le Corbusiera, głosiły nadrzędny status funkcji, jaką miały spełniać projektowane budynki. Jednak to, co początkowo było pomysłem nowatorskim i awangardowym, w pewnym momencie stało się nudnym i mało twórczym standardem. Zaproponowana przez Le Corbusiera formuła domu – „maszyny do mieszkania" zaczęła obowiązywać na całym świecie. Styl, który w założeniach miał być wybitnie humanitarny i podporządkowany potrzebom człowieka, zaczął sprzyjać daleko idącej uniformizacji.

Architektura postmodernistyczna nie jest wewnętrznie jednorodna. Wyraźnie rysują się w niej przynajmniej dwa podstawowe nurty. Jeden z nich to postmodernizm, próbujący zdjąć z architektury odium modernistycznej elitarności. Stara się on przemawiać do przechodnia w sposób bezpośredni, często nawet bezrefleksyjny. Restauracje w kształcie hot-doga, biblioteki w formie książki, Las Vegas i Disneyland to najbardziej wyraziste przykłady tego nurtu. Wolfgang Welsch nazywa to pop-postmodernizmem architektonicznym i jako przykład podaje zaprojektowaną przez

[444] por. Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1987.

Charlesa Moore'a *Piazza d'Italia* powstałą w latach 1977 – 1978 w Nowym Orleanie, która nie odwzorowuje faktycznej włoskiej tradycji, a raczej hollywoodzkie wyobrażenie o niej. Z drugiej strony mamy do czynienia z postmodernizmem kontynuującym doświadczenia modernizmu emocjonalnego, pozbawionego jedynie przymusu nowatorstwa, którego przykładem może być *Nowa Galeria Państwowa* w Stuttgarcie ukończona w roku 1984, a zaprojektowana przez Jamesa Stirlinga. Zarówno subiektywność projektów, jak i odwoływanie się do tradycji, stosowanie kontrastów, a przede wszystkim nadanie budynkom wartości symbolicznej – to elementy wspólne tych dwóch wzorów[445].

Postmodernizm w sztukach plastycznych

Tak jak we wszystkich innych dziedzinach, również w plastyce możemy wyodrębnić dwa podstawowe sposoby rozumienia postmodernizmu. Pierwszy kontynuował poszukiwania modernizmu, drugi występował przeciwko jego elitarnej formule, przede wszystkim przeciwko sztuce abstrakcyjnej.
W przypadku postmodernizmu, który uznać możemy za szczytową formę modernizmu, należałoby odwołać się do myśli Marcela Duchampa i jej kontynuatorów. Jak konstatuje Grzegorz Dziamski:

Sztuka konceptualna doprowadziła bowiem logikę awangardy do ostatecznych konkluzji; odtąd wszystko może stać się sztuką, ponieważ samo pojęcie sztuki ulega dezintegracji lub – używając bardziej figuratywnego języka – eksploduje. W miejsce jednego modelu sztuki pojawia się nieskończona liczba modeli. Nastaje czas indywidualnych mitologii, prywatnych światów, sztuki personalnej[446].

Współczesna plastyka, i tak podzielona na niezliczoną ilość nurtów i kierunków, podlega jeszcze dalej idącemu rozdrobnieniu – staje się ekspresją wielu nieporównywalnych ze sobą indywidualistycznych idei sztuki.

[445] Por. Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. Roman Kubicki, Anna Zaidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 121-184.
[446] Grzegorz Dziamski, *Neoawangarda w Europie Środkowej a upadek wielkich narracji*, w: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. Hanna Janaszek-Ivaničková i Douwe Fokkema, „Śląsk", Katowice 1995, s. 269.

W drugim z proponowanych ujęć postmodernizm nie jest określeniem periodyzacyjnym, a raczej nazwą jednego, lecz nie jedynego nurtu obecnego we współczesnej sztuce. O ile „postmoderna modernistyczna" koncentruje się przede wszystkim na filozoficznych (czy raczej teoretycznych) konsekwencjach rozprężenia pojęcia sztuki, zapoczątkowanego przez dadaizm, o tyle postmodernizm jako kierunek stara się przeciwstawić hermetyzmowi niektórych form awangardy. Postmoderniści tworzą prace eklektyczne, w sposób żartobliwy mieszają różne style i kierunki. Pomijając różnego typu podziały, które historycy sztuki dokonali w ramach samego plastycznego postmodernizmu, większość badaczy jest zgodna, że najważniejsi twórcy związani z tym nurtem to: Jeff Koons, Mark Konstabi, Davida Salle, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Julian Schnabel, Cindy Sherman, Carlo Maria Mariani, Anna i Patrick Poirier, Mimmo Paladino, Roland Kitaj, Ian Hamilton Finlay, Stephan McKenna, Witalij Komar i Aleksander Melamid, John de Andrea, Robert Graham, Haim Steinbach, Francesco Clemente czy Enzo Cucchi.

Postmoderna w filozofii

Pojęcie „postmodernizm" pojawiło się na gruncie filozoficznym stosunkowo późno, bo dopiero w roku 1979, za sprawą tekstu Jeana-François Lyotarda *La Condition postmoderne*[447]. Postmoderna filozoficzna jest, co stanowi pewne ograniczenie, przede wszystkim reakcją na zmiany, jakie zaszły w życiu społecznym w drugiej połowie dwudziestego wieku.
Przegląd stanowisk czysto postmodernistycznych w tym momencie można ograniczyć do trzech, chyba najważniejszych, nazwisk: Richarda Rorty'ego, Jeana Baudrillarda i Jeana-François Lyotarda, reprezentują bowiem główne idee postmoderne i najsilniej na nie wpływają.

U podstaw poglądów R[icharda] Rorty'ego znajdujemy założenie, że naszym poznaniem nie ujmujemy przedmiotów tak, jak one się mają w rzeczywistości. Nasz intelekt nie jest zwierciadłem, w którym powstaje wierne odbicie świata. Treści tworzone przez intelekt są, według Rorty'ego, wyłącznie zdaniami, które należy ujmować tylko w relacji do innych zdań, nie zaś do rzeczywistości. Każdy człowiek tworzy własny obraz świata, „własną małą grę językową", a tym samym stanowi prawdę dla siebie[448].

[447] Por. Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja "Aletheia", Warszawa 1997.
[448] Zbigniew Sareło, *Postmodernizm w pigułce*, Pallotinum, Poznań 1998, s. 6.

Przy tak postawionym zagadnieniu ontologii, zmienia się jednocześnie sens filozofii, która przestaje być spójnym systemem, a staje się konwersacją, dopuszczającą, a może nawet domagającą się, różnicy poglądów.

Jean Baudrillard ujmuje problemy czasów ponowoczesnych z zupełnie odmiennej perspektywy. To, co dla Lyotarda i Rorty'ego jest głównym osiągnięciem postmoderny – pluralizm, dla Baudrillarda staje się źródłem niepokoju. Uważa on, że pluralizm osiągnął już poziom, na którym nie ma miejsca dla różnic. Skoro wszystko jest dozwolone, różnice zaczynają wzajemnie się neutralizować, następuje załamanie się wszelkich sensów i przejście do uniwersalnej obojętności. Zamiast pluralizmu Baudrillard proponuje wprowadzenie myślenia radykalnego – szyfrującego to, co rozszyfrowane, rozrzucającego koncepty, niszczącego sensy. Jakkolwiek koncepcja „pozytywna" Baudrillarda jest mocno enigmatyczna, to jednak jego teorie krytyczne wobec rzeczywistości ponowoczesnej znalazły dość szeroki odbiór. Zwłaszcza dotyczy to jego koncepcji symulakrów, która dodaje jeszcze aspekt technologiczny. Uważa bowiem Baudrillard, iż żyjemy obecnie w świecie, w którym obrazy przesłoniły, a może zupełnie zastąpiły rzeczywistość. Pisze on:

Takie były zatem kolejne fazy obrazu:

- jest odbiciem głębszej rzeczywistości
- przesłania i wynaturza głębszą rzeczywistość
- przesłania *brak* głębszej rzeczywistości
- nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest swoim własnym *simulacrum*[449].

Dochodzimy więc, według francuskiego filozofa, do momentu, gdy świat staje się Disneylandem, krainą hiperrealności, gadżetów, które przestały obrazować cokolwiek poza samymi sobą. Film, telewizja, środki masowego przekazu stały się bardziej realne niż to, co widzimy za oknem – taka praktyczna konstatacja wynika z rozważań Baudrillarda, które wpisały się w kanon myśli postmodernistycznej.

[449]Jean Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedmowa Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 181.

Ostatnim, a jednocześnie najważniejszym i najczęściej przywoływanym, filozofem postmodernistycznym jest francuski badacz Jean–François Lyotard. Według tego autora postmodernizm cechuje nieufność wobec

„wielkich narracji" (czy też metanarracji) stworzonych przez modernę: emancypacji ludzkości (w oświeceniu), teologii ducha (w idealizmie) i hermeneutyki sensu (w historyzmie). Wiarę w nie podważyły wydarzenia ostatniego wieku: racjonalność została „przekreślona" przez Auschwitz; rewolucja proletariacka jako próba odzyskania prawdziwej istoty społeczeństwa [...] przez Stalina; emancypacyjny charakter demokracji [...] przez maj 1968; prawomocność ekonomii wolnego rynku [...] przez powracające kryzysy systemu kapitalistycznego[450].

Z uwarunkowanym historycznie upadkiem metanarracji wzrasta podejrzliwość wobec wszelkich prób całościowego wyjaśniania rzeczywistości i rozmaitych projektów społecznych. Rozpadu jedności nie traktuje jednak Lyotard jako objawu schyłkowego. Uważa, że jest on szansą, gdyż dekompozycja zastanych dogmatów nadaje postmodernizmowi rozmachu, jest dla niego pozytywnym impulsem. Zwłaszcza że wielkie opowieści już w momencie powstania były bytami utopijnymi i pozornymi, zawierały w sobie wewnętrzne sprzeczności, celowo pomijane przez ich twórców.

Postmodernizm w filmie fabularnym - początki

Ze względu na opisane powyżej problemy definicyjne dotykające postmodernizmu, trudno wskazać w zwięzły sposób cechy bezsprzecznie definiujące ten nurt w kinie. W dodatku jest to termin teoretyczny (lub krytycznofilmowy), używany raczej przez badaczy (czy publicystów), zdecydowanie rzadziej przez samych twórców – nie istnieją żadne „manifesty filmowego postmodernizmu", dla znakomitej większości reżyserów jest to termin co najwyżej indyferentny, niewpływający bezpośrednio na ich twórczość, ani w wymiarze estetycznym, ani etycznym czy filozoficznym. Jeszcze trudniej wskazać daty, które pozwalałyby stworzyć spójne ramy czasowe nurtu. Również katalog twórców i filmów, które do niego przynależą, jest dość płynny i

[450] Gianni Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. Barbara Stelmaszczyk, w: *Postmodernizm. Antologia* …, s. 129-130.

nieutrwalony akademicką czy nawet publicystyczną, tradycją. Znakomita większość ustaleń była w dodatku tworzona *ex post*, niektóre dzieła czy twórców zaliczano do nurtu dopiero z mniejszego lub większego dystansu czasowego, jaki upłynął od powstania poszczególnych utworów filmowych. Dlatego, jak się wydaje, postmodernizm należy uznać za system sygnifikacji, który wraz z paradygmatem realistycznym (w dużym uproszczeniu można go, odwołując się do tytułu książki Mirosława Przylipiaka[451], określić mianem „kina stylu zerowego", który pojawia się przede wszystkim w filmach gatunkowych) i modernistycznym (najczęściej występującym w kinie awangardowym lub „autorskim") tworzy komplementarny i koherentny układ, demonstrowany w tabeli nr 1.

Warto jednak pamiętać, na co zwraca uwagę Andrzej Zalewski, że istnieje ważne rozróżnienie pomiędzy techniką, która jest „uporządkowanym następstwem zachowań", a strategią, rozumianą jako „celowe nacechowanie techniki"[452]. Dlatego też w kinie, podporządkowanym strategii modernistycznej lub realistycznej, możemy często odnaleźć techniki, które dziś nazywane są postmodernistycznymi. Połączenie eksperymentalnej formy z narracją grozy, które pojawiło się w niemieckim ekspresjonizmie, wielokodowość filmów *noir*, ostentacyjne uwielbienie kiczu czy jawny autotematyzm, które odnaleźć możemy w dziełach Federico Felliniego, korzystanie (w sposób przewrotny) z kryminalnych czy melodramatycznych fabuł, charakterystyczne dla Michelangelo Antonioniego, „zabawa w kino" uprawiana przez wielu twórców francuskiej Nowej Fali, mieszanie różnych płaszczyzn ontologicznych, pojawiające się w dziełach Luisa Buñuela, to techniki, które niewątpliwie obecne są w dziełach wymienionych twórców czy w filmowych nurtach, wydają się jednak podporządkowane zupełnie innym, niż postmodernistyczne, strategiom. Dlatego też trudno się zgodzić bez zastrzeżeń z tezami na przykład Kennetha Von Gundena, który w swojej książce z 1991 roku postmodernistycznymi autorami nazywa: Francisa Forda Coppolę, George'a Lucasa, Briana De Palmę, Stevena Spielberga czy Martina Scorsese[453], choć niewątpliwie nazwiska tych reżyserów mogą pojawić się w rozważaniach na temat filmowego postmodernizmu. Z kolei David A. Cook uważa, że to *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*, 1977), zapoczątkowały pastiszowanie popularnych gatunków,

[451] Mirosław Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017.
[452] Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1998, s. 5.
[453] Kenneth Von Gunden, *Postmodern auteurs: Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg, and Scorsese*, McFarland, Jefferson 1991.

charakterystyczne dla postmodernistycznego oglądu świata[454], a Frances Gateward nazywa twórcę *American Graffiti* „jednocześnie spadkobiercą klasycznego Hollywood i protoplastą globalnego kina postmodernistycznego"[455]. Z kolei Marilyn Fabe dopatruje się wyraźnych akcentów postmodernistycznych w twórczości innego reżysera, który popularność zyskał w latach 70. – Woody'ego Allena, przede wszystkim w *Annie Hall*[456], zaś Glenn Man mianem „kultowego filmu postmodernistycznego" określa jeszcze wcześniejsze dzieło *Rocky Horror Picture Show* Jima Sharmana[457]. Trudno więc odnaleźć jakieś wyraźne daty graniczne czy dzieła, które by historycy filmu zgodnie uznawali za faktycznie rozpoczynające nowy prąd, choć wydaje się, że jego początków należy szukać w drugiej połowie lat 70.

Postmodernizm w filmie fabularnym – formuły

Łatwiej wskazać pewne formuły dominujące w tym systemie oznaczania. Do postmodernizmu prowadzą dwie drogi. Konstatacja ta wpisana była w rozważania dotyczące wszystkich dziedzin sztuki, w których postmodernizm się pojawił. Z jednej strony mamy do czynienia z wyczerpaniem się technik charakterystycznych dla modernizmu. Uparte poszukiwanie nowości, szok i skandal jako sposoby ekspresji, opatrywanie dzieł manifestami czy rozważaniami teoretycznymi, doprowadziły do momentu, w którym sztuka modernistyczna stała się konstruktem coraz bardziej oderwanym nie tylko od życia, ale i od publiczności. Z drugiej strony wszelkiego typu techniki mimetyczne zostały niemal całkowicie zaanektowane przez sztukę popularną. Doprowadziło to do ich trywializacji, brutalizacji, przemiany w kicz, który jest nieuniknionym efektem wielokrotnego powtarzania podobnych rozwiązań fabularnych i ikonograficznych.

W tym momencie rozwoju kinematografii pojawia się postmodernizm, który jako system sygnifikacji jest swoistym kompromisem pomiędzy modernizmem a realizmem, kulturą wysoką a niską, racjonalizmem a irracjonalizmem. Z jednej strony można więc dojść do niego od strony schodzącego z piedestału modernizmu, a z drugiej – od próbującej się nobilitować kultury

[454] David A. Cook, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles 2002, s. 247.
[455] Frances Gateward, *1973. Movies and Legacies of War and Corruption*, w: *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations*, red. Lester D. Friedman, Rutgers University Press, New Brunswick 2007, s. 102.
[456] Por. Marilyn Fabe, *Closely watched films : an introduction to the art of narrative film technique*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2004.
[457] Glenn Man, *1975. Movies and Conflicting Ideologies*, w: *American Cinema of the 1970s. …*, s. 136.

popularnej. Stąd też możemy wyróżnić trzy jego rodzaje: postmodernizm modernistyczny, postmodernizm popularny i postmodernizm pozbawiony dodatkowych określeń przymiotnikowych (właściwy).

Postmodernizm modernistyczny

Postmodernizm modernistyczny byłby nurtem, do którego można by zaliczyć filmy Petera Greenawaya, utwory Davida Lyncha – *Zagubiona autostrada* (*Lost Highway*, 1996) i *Mulholland Drive* (2001), niektóre filmy Jima Jarmuscha – na przykład *Truposza* (*Dead Man*, 1995) czy *Ghost Dog: Droga samuraja* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999), a także takie dzieła jak: *Caravaggio* (1986) Dereka Jarmana, *Orlando* (1993) i *Lekcja tanga* (*The Tango Lesson*, 1997) Sally Potter czy *Rozenkranz i Guildenstern nie żyją* (*Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*, 1990) Toma Stopparda. W wymienionych filmach możemy odnaleźć wielokodowe nawiązania do kultury wysokiej: tradycji malarskiej czy różnego typu intelektualnych katalogów w twórczości autora *Kontraktu rysownika* czy filmie Jarmana, przewrotnie traktowanej tradycji literackiej, z którą grają Potter czy Stoppard, skomplikowania narracyjnego modernistycznych dzieł, charakterystycznego dla późnych fabuł Lyncha.

Przy omawianiu tego nurtu najlepiej będzie skupić się na twórczości reżysera *Brzucha architekta*, bowiem jego filmy najlepiej chyba oddają sposób, w jaki modernizm przekształcił się w postmodernizm na gruncie filmowym. Peter Greenaway jest Anglikiem, urodzonym w Walii w roku 1942. Z wykształcenia jest malarzem – ukończył londyńską Walthamstow School of Art.; przez wiele lat pracował jako montażysta w Central Office of Information, gdzie zajmował się opracowywaniem dokumentów edukacyjnych, przedstawiających przeważnie różnego typu zestawienia statystyczne, mające obrazować angielski sposób życia.

Z obu tych doświadczeń wynikają dwie cechy charakteryzujące filmy Greenawaya: ich niezwykła plastyczność i zamiłowanie do wprowadzania różnego typu uporządkowań. W fabule zadebiutował Brytyjczyk na początku lat 80., a jego dorobek artystyczny w tej dziedzinie to – do roku 2000 – dziewięć filmów: *Kontrakt rysownika* (*The Draughtsman's Contract*, 1982), *Zet i dwa zera* (*A Zed & Two Noughts*, 1985), *Brzuch architekta* (*The Belly of an Architect*, 1987), *Wyliczanka* (*Drowning by Numbers*, 1988), *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (*The Cook the Thief His Wife & Her Lover*, 1989), *Księgi Prospera* (*Prospero's Books*, 1991), *Dzieciątko z Macon* (*The Baby of Mâcon*, 1993), *Pillow Book* (*The Pillow Book*, 1995) oraz *Osiem i pół kobiety* (*8 and 1/2 Women*,

1999) tym, co je łączy, a zarazem decyduje o ich postmodernistycznym charakterze, jest manifestacyjna sztuczność i umowność wykreowanych światów.

Moje kino jest świadomie sztuczne – twierdzi reżyser – i odwołujące się do świadomości widza. Gdy oglądasz film Greenawaya wiesz, że tylko i wyłącznie oglądasz film. To nie rodzaj życia, nie okno na świat. Ten film nie ma znaczeń i przykładów czegokolwiek «naturalnego» lub «realnego», naturalizm i realizm nie są wartościowe dla kina. [...] Wzorem, który mi odpowiada najbardziej, są dzieła wymyślnie sztuczne, manifestujące swą nienaturalność[458].

Jednak fikcyjny charakter kreowanych światów nie przekreśla obecności dość mocno zarysowanej, najczęściej rozwijającej się w sposób chronologiczny i opierającej się na zasadzie przyczynowo-skutkowej akcji. Fabuła jest w dziełach Greenawaya najczęściej mocno ograniczona, jednak tworzy ważny plan interpretacyjny, którego pominięcie prowadziłoby do uznania jego filmów jedynie za pusty intelektualnie popis warsztatowej wirtuozerii.
Wizualne wyrafinowanie jego dzieł tworzy jednak dodatkowy system odniesień. Demaskuje fikcyjność świata przedstawionego, ale przede wszystkim wprowadza niezwykle bogatą siatkę intertekstualnych aluzji, złożonych z odwołań do historii kultury, w głównej mierze – malarstwa. Są one, najczęściej, kontrapunktem dla planu fabularnego. Obsesje, przewijające się przez całą twórczość autora, zderzone zostają z kulturą, jej harmonią, klasycznie pojmowaną estetyką, katalogowym sklasyfikowaniem.
Jednym ze sposobów porządkowania rzeczywistości są obsesyjnie wprowadzane w filmach Greenawaya układy numerologiczne. W *Kontrakcie* i w *Pillow Book* mamy po dwanaście rysunków i części utworu, trzynasty fragment przynosi śmierć – odpowiednio rysownikowi i wydawcy. Tytułowych ksiąg Prospera są dwa tuziny, a rolę woluminu śmierci można przypisać tworzonej przez Prospera-Szekspira *Burzy,* ostatniego wszak dramatu w dorobku elżbietańskiego twórcy. Osiem organizmów poddanych obserwacji w *Zet i dwa zera* przez dwóch braci – Oswalda i Olivera, odpowiada tyluż fazom rozwoju organizmu wyróżnionym przez Darwina. Siedem części, na które podzielony jest *Brzuch architekta,* to siedem wieków budownictwa rzymskiego.

[458] *Strawa do namysłu. Z Peterem Greenawayem rozmawia Gavin Smith*, „Film Comment" 1990, nr 5-6, przedruk w: „Easy Rider" 1991, s. 15, przeł. Marek Kosma Cieśliński.

Jeszcze inny sposób uporządkowania wprowadza Greenaway poprzez konsekwentnie stosowaną formę plastyczną swoich ruchomych obrazów. Jego filmy stanowią zbiór kadrów, z których każdy mógłby stanowić zamknięte dzieło malarskie – martwą naturę, pejzaż, portret, scenę zbiorową. Nawet gdy eksperymentuje z cyfrową obróbką obrazu i multiplikuje ekran, jak czyni choćby w *Pillow Book*, nie burzy to zasad kompozycji, nie załamuje równowagi poszczególnych ujęć. Wanda Sawicka porównuje dzieła Greenawaya do obrazów Giuseppe Arcimboldo[459]. Podobnie jak kompozycje mediolańczyka, filmy brytyjskiego reżysera spełniają manierystyczną zasadę *capriccio* – dzieła niezwykłego, pomysłowego, zaskakującego odbiorcę i prowadzącego z nim intelektualną grę. To rebusy dla erudytów, umiejących je odczytać.

O ile intelektualnie bliska jest mu tradycja manieryzmu, to w warstwie wizualnej autor *Dzieciątka z Macon* odwołuje się jednak przede wszystkim do baroku, zwłaszcza do siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego. Ważne są dla niego techniki wprowadzone w tamtym okresie: specyficzne operowanie światłocieniem, różnorodne, złożone układy form i przeciwstawne kierunki oraz podporządkowanie koloru relacjom walorowym, a także nastrój i zmysłowość obrazów Rubensa, Rembrandta czy Vermeera.

Filmy Greenawaya są bowiem utworami niezwykle erudycyjnymi i trzeba dysponować ogromną wiedzą, by odszyfrować wszystkie kody, którymi się posługuje. Realizują one wszystkie reguły postmodernistycznego systemu sygnifikacji. Są dziełami nawet nie dwu-, ale wielokodowymi, łączą wyraźny i, bardziej niż się wydaje na pierwszy rzut oka, skomplikowany plan fabularny, z wyszukaną, modernistyczną formą przekazu. Reżyser konstruuje światy manifestacyjnie sztuczne, zapełniając je całą galerią indywidualności – postaci dziwacznych, trawionych przez niezwykłe żądze. Wielopłaszczyznowość wprowadza również napięcie między tym, co rozumne, a tym co sensualne, między uporządkowaniem a chaosem, pięknem i turpizmem, regułami i rozkładem. Pozwala także na odbiór tych filmów na różnych poziomach. Jeżeli jednak chcemy wyjść poza percepcję „fizjologiczną", musimy dysponować odpowiednimi kompetencjami. Wymagają one nie tylko znajomości tradycji X Muzy, ale także mitów, historii filozofii i dramatu, technik narracyjnych powieści, sztuk plastycznych.

[459]Por. Wanda Sawicka, *Petera Greenawaya postmodernistyczna gra w kino na przykładzie filmu „Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek"*, w: *Film: symbol i tożsamość*, red. Jan Trzynadlowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 115.

O ile twórczość Greenawaya jest dość spójna i w całości można ją zaliczyć do jednej odnogi postmodernistycznego nurtu, to dorobek artystyczny Davida Lyncha, uznawanego powszechnie za sztandarowy przykład filmowca postmodernistycznego, jest dużo bardziej zróżnicowany. Jego debiut pełnometrażowy *Głowa do wycierania* (*Eraserhead*, 1978), podobnie jak filmy krótkometrażowe, to dzieło awangardowe. Metaforyczna i psychodeliczna wizja, pozbawiona w zasadzie akcji, którą odczytywać można jako podświadomy zapis strachu przed ojcostwem[460]. Dwa kolejne filmy – *Człowiek-słoń* (*The Elephant Man*, 1980) i *Diuna* (*Dune*, 1984), podobnie jak *Prosta historia* (*The Straight Story*, 1999), to utwory bliskie realistycznemu systemowi sygnifikacji. Oczywiście, zarówno w opowieści o Johnie Merricku, w ekranizacji powieści Franka Herberta, jak i w historii Alvina Straighta odnajdziemy elementy wykraczające poza styl zerowy – wtręty metatematyczne czy zafascynowanie brzydotą i turpizmem, jednak dzieła te pozostają w obrębie realistycznego kodu oznaczania.

W *Blue Velvet* (1986), *Dzikości serca* (*Wild at Heart*, 1990), serialu telewizyjnym *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin* Peaks, 1989 i 1991) oraz w jego kinowym prequelu *Twin Peaks – Ogniu krocz za mną* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) stworzył z kolei Lynch wzorcowe wręcz przykłady realizacji postmodernizmu (właściwego). Połączył w nich kryminalną zagadkę i sensacyjną fabułę z elementami redundantnymi wobec opowieści, ton serio z pastiszem, kicz z okrucieństwem, różne paradygmaty kina – otrzymując mieszankę, która w znaczący sposób przyczyniła się do upowszechnienia się nowego systemu oznaczania.

Lynch nie poprzestał jednak na wykreowaniu nowego wzorca, lecz pokazał również, w jaki sposób można go przekroczyć. *Zagubiona autostrada*, a także *Mulholland Drive*, to przykłady postmodernizmu wysokiego. O ile Greenaway dochodzi do postmodernizmu, rozwijając pewne idee modernistyczne, to autor *Blue Velvet* odbywa drogę w przeciwnym kierunku. Jego ostatnie filmy są dowodem na to, że skrajne rozwinięcie myśli postmodernistycznej doprowadza do powstania dzieł na powrót zbliżających się do modernistycznego sposobu oznaczania, a nawet, jak *Inland Empire* (2006), wprost do niego przynależących.

W *Zagubionej autostradzie* stosuje Lynch, z większą intensywnością, podobne środki formalne, jak te, które pojawiły się w *Dzikości serca* czy *Twin Peaks*. Tak jak we wcześniejszych dziełach używa różnych sposobów opowiadania. We fragmenty formalnie przezroczyste (te dominują) wplecione są różnego typu, nieumotywowane fabularnie, deformacje. Obraz faluje, jest nieostry

[460] Por.: Andrzej Pitrus, *Konieczność interpretacji*, „Kino" 1995, nr 3, s. 27.

lub prześwietlony, scenom niezwykle dynamicznym czy nagłym elipsom towarzyszą ujęcia bardzo statyczne i długie (nawet piętnastosekundowe) zaciemnienia. Ze względu na zastosowanie szeregu rozwiązań wizualnych jest to niewątpliwie dzieło interesujące, sugestywne, miejscami wręcz hipnotyczne, wyraźnie wykraczające poza ramy kina stylu zerowego; Lynch doprowadził tu paradygmat postmodernistyczny do punktu krytycznego. W witrażowej formie połączył elementy popularne i racjonalne (wszystkie fragmenty przezroczystej narracji, które bez trudu dałoby się włączyć w filmy określonych gatunków) z irracjonalizmem i hermetycznością kultury wysokiej.
W *Mulholland Drive* metoda ta została doprowadzona niemalże do perfekcji. Film ten przypomina dziwne puzzle, w których na każdym elemencie odnajdziemy zdjęcie, złożone zaś w całość przedstawiają obrazek abstrakcyjny, sugerujący jedynie pewien nastrój i klimat. Prawdopodobnie jest to historia młodej dziewczyny – Diane Selwyn, która przybywa do Los Angeles, by zrobić karierę aktorską. Grywa drugoplanowe role i wdaje się w romans z inną aktorką, której kariera potoczyła się nieco szczęśliwiej – Camillą Rhodes. Diane, porzucona przez Camillę, wynajmuje płatnego mordercę, by ten pozbył się niewiernej kochanki. Sama zaś, dręczona wyrzutami sumienia popełnia samobójstwo. Tyle tylko, że tak streszczona fabuła filmu niewiele o nim mówi, bowiem ponad 111 minut utworu to oniryczna (przedśmiertna, pośmiertna, alternatywna?) wizja, w której większość osób dramatu nosi inne imiona, zaś historia w niej opowiedziana to wyidealizowane wyobrażenie losów Diane, w wersji „onirycznej" noszącej nazwisko Betty Elms, i Camilli, która po wypadku samochodowym traci pamięć i na cześć Rity Hayworth przyjmuje jej imię.

Postmodernizm popularny

Na przeciwnym biegunie mieściłby się postmodernizm popularny, korzystający głównie z odwołań do kultury masowej; w przypadku dzieła filmowego oznacza to najczęściej zamknięcie się w obrębie sztuki filmowej, przede wszystkim kina gatunków. Realizuje się on na dwa podstawowe sposoby. Pierwszy polega na wprowadzaniu do filmu elementów zdradzających jego fikcyjny charakter – przede wszystkim są to odniesienia intertekstualne i autotematyczne. Drugi jest wynikiem zbliżania się niektórych dzieł realistycznych do pastiszu, funkcjonującego najczęściej jako hiperbolizacja wzorca określonego gatunku. Zjawiska te są zazwyczaj komplementarne, choć istnieją dzieła, w których pojawia się tylko jedna z wymienionych cech. Postmodernizm popularny realizuje niektóre z wyróżników tego systemu sygnifikacji; często trudno odróżnić go od kodu realistycznego.

Cytaty i nawiązania do innych dzieł włączane są w obręb filmowego świata na dwa sposoby – jako immanentne elementy fabuły lub jako szczegóły nieistotne dla przebiegu akcji, które dostrzeże jedynie kompetentny widz. W filmie *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom,* 1984) Stevena Spielberga znajdujemy przykłady ilustrujące oba tryby włączania intertekstualności. W jednej ze scen przed uciekającym Jonesem wyrasta nagle olbrzymi Hindus z wielkim mieczem w dłoni. W odpowiedzi na groźne miny i przecinające ze świstem powietrze wymachy bronią, główny bohater sięga do kabury, szukając w niej rewolweru. Niestety, gdzieś go zgubił i zamiast się bronić, zmuszony jest do ucieczki. Sytuacja jest humorystyczna ale widzowie, którzy uważnie oglądali *Poszukiwaczy zaginionej arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, reż. Steven Spielberg), otrzymują podwójny powód do śmiechu – scena z Hindusem jest bowiem powtórzeniem identycznej sytuacji z pierwszej części przygód dzielnego archeologa, kiedy znajduje on pistolet i zabija wywijającego szablą Araba jednym strzałem. Scena ta jest więc jednocześnie częścią składową fabuły i nawiązaniem intertekstualnym, może być więc odbierana zarówno jako element przynależący do realistycznego, jak i do postmodernistycznego systemu oznaczania.

Przywołanie dzieł reprezentujących Kino Nowej Przygody nie jest przypadkowe, w sporej części sytuują się one bowiem na pograniczu dwóch systemów oznaczania i oparte są na, postmodernistycznym ze swej natury, dualizmie. „Charakterystyczną cechą Kina Nowej Przygody – twierdzi Jerzy Szyłak – jest […] intensyfikacja wrażeń, jakich dostarcza seans filmowy, poprzez przyspieszanie tempa akcji lub nasycenie jej efektownymi zdarzeniami”[461]. Ma to sprawić, by widz bez reszty „zanurzył się” w filmową rzeczywistość. Z drugiej zaś „wszystko zostaje ujęte w baśniową sztuczną ramę, bez jakiejkolwiek pretensji do wyrażania obiektywnej rzeczywistości. Jeżeli odnajdziemy w tych filmach odniesienia do niej, są to aluzje, ironiczne wtręty pozwalające na zdystansowanie się od teraźniejszości. Oglądający wiedzą, że świat przedstawiony jest wykreowaną przez artystę fikcją”[462]. To, pozornie nie dające się pogodzić, rozwarstwienie jest wynikiem całkowitego zakorzenienia filmów omawianego kierunku w konwencji kina gatunków. Nieustannie jest ona przywoływana, ma służyć za usprawiedliwienie wszelkiego typu nieprawdopodobnych sytuacji i zdarzeń. Jednocześnie zaś to nagromadzenie wyróżników kina awanturniczo-przygodowego, ich wyolbrzymienie i spotęgowanie powoduje, iż filmy Kina Nowej

[461] Jerzy Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice,* w: *Kino Nowej Przygody*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 11.
[462] Janusz Wróblewski, *Wyjście z dystansu*, „Kino” 1990, nr 1, s. 14.

Przygody nabierają charakteru pastiszu, określonego przez Henryka Markiewicza mianem gatunku, w którym „występuje [...] przejaskrawienie i zagęszczenie charakterystycznych cech wzorca”[463]. Rozszerzając tę definicję o kontekst, jaki nadały jej refleksje związane z postmodernizmem, należałoby stwierdzić, że pastiszowość Kina Nowej Przygody, a przynajmniej najciekawszych jego realizacji takich jak *Gwiezdne wojny* czy *Poszukiwacze zaginionej arki*, nie jest jedynie, jak określa to Fredric Jameson, wyrazem wyczerpania się pewnych form i niemożliwością wprowadzenia innowacji stylistycznych[464]. Jest to raczej forma wytwarzania napięć, wprowadzania dialogu między opozycyjnymi wartościami. W dziełach tego nurtu faktycznie występuje ciągłe „pulsowanie formy, przechodzenie z opowieści wprost do narracji zdystansowanej”[465]. Nie jest łatwo wyznaczyć jasną i wyraźną granicę, na której kończy się przedstawienie realistyczne, a zaczyna postmodernistyczny pastisz.

Najbardziej trywialnym sposobem wykorzystania nawiązań intertekstualnych jest parodia, która w kinematografii pojawiała się niemal od początków jej istnienia. Jak pisał David Kiremidjan:

Sztuka naśladuje życie; przejawy sztuki stają się nośnikami pewnych rodzajów działań lub doznań człowieka. W tym sensie parodia nie jest właściwie dziełem sztuki, nie naśladuje bowiem działania w naturze, lecz inne dzieło sztuki. [...] Parodia [...] nie jest zwierciadłem natury, lecz innego dzieła sztuki i w tym znaczeniu jest odbiciem charakteru samej sztuki[466].

Parodysty nie obchodzi więc obiektywna rzeczywistość; on, tak jak twórcy postmodernistyczni, kontestuje i ośmiesza reguły rządzące sztuką. Nie jest jednak oczywiście prawdą, iż każda parodia jest dziełem postmodernistycznym, nad fikcyjnym charakterem świata przedstawionego mogą bowiem dominować inne wyróżniki któregoś z kodów sygnifikacji. Jednak niewątpliwie w ostatnich dekadach XX wieku doszło do rozpowszechnienia się tego typu widowisk filmowych. Dobrym przykładem jest twórczość Mela Brooksa czy twórców reżyserskiego trio często określanego skrótem ZAZ (David i Jerry Zuckerowie, Jim Abrahams), którzy są odpowiedzialni

[463] Henryk Markiewicz, *Parodia i inne gatunki literackie*, w: idem, *Nowe przekroje i zbliżenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 117.
[464] Por. Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia* …, op. cit., s. 197.
[465] Janusz Wróblewski, *Wyjście z dystansu...*, op. cit., s. 14.
[466] David Kiremidjan, *Estetyka parodii*, przeł. Urszula Mierzyńska, Alicja Haczyńska, „Archiwum Tłumaczeń z Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich KUL” 1982, z. 5, s. 65.

za takie filmy jak: *Czy leci z nami pilot?* (*Airplane!*, 1980, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker), *Ściśle tajne* (*Top Secret!*, 1984, David Zucker, Jerry Zucker), *Naga broń. Z akt Wydziału Specjalnego* (*The Naked Gun: From the Files of Police Squad!*, 1988, David Zucker) i jej dwie dalsze części czy filmy z serii *Straszny film* (*Scary Movie*), które w dość wulgarny sposób traktują zarówno gatunkowe konwencje, jak i poszczególne tytuły filmowe, popularne, więc odszyfrowywane przez widzów.

W obrębie tego typu postmodernizmu mieściłyby się również niektóre filmy Luca Bessona czy Roberta Rodrigueza, którzy – zanurzeni w kinie gatunkowym – wielokrotnie przekraczają jego schematy, traktując je z daleko idącą dezynwolturą.

Postmodernizm właściwy

Postmodernizm, który określiłem przymiotnikiem „właściwy", w przeciwieństwie do postmodernizmu popularnego, nie obraca się jedynie w obszarze kina gatunków. Korzysta z pewnych matryc i schematów, ale wpisuje je w nowy paradygmat. Jeżeli w wysokiej i masowej wersji tego systemu sygnifikacji jego wyznaczniki funkcjonowały jakby na marginesie zasadniczych celów stawianych sobie przez to kino, to postmodernizm właściwy stara się realizować je w całości i w sposób konsekwentny. Jego realizacje bywają rozmaite intelektualne, utrzymane w nieco teatralnej manierze filmy Hala Hartleya, melodramatyczne i ocierające się o kicz utwory Pedro Almódavara, zanurzone w konwencji kina gangsterskiego, wojennego czy westernowego dzieła Quentina Taratnino czy ironiczne freski Wesa Andersona. Omówię to zjawisko na kilku reprezentatywnych przykładach, w których wyznaczniki filmowego postmodernizmu są najlepiej widoczne.

Pulp Fiction (1994) Quentina Tarantino to przykład dzieła sytuującego się na pograniczu postmodernizmu popularnego i właściwego. Z jednej strony tkwi ono bowiem, w sposób nie podlegający dyskusji, w obszarze kultury popularnej, z drugiej – zawiła relacja fabuły i sjużetu oraz przesłanie, ukryte pod pozorami czystej zabawy, powodują, iż nie można rozpatrywać go w tych samych kategoriach, co *Indianę Jonesa*, choć do kręgu kultury popularnej ograniczają się zapożyczenia, schematy fabularne i ikonografia. Wynika to zapewne z faktu, iż Tarantino jest filmowym samoukiem i, jak sam przyznaje, najwięcej nauczył się podczas pracy w sklepie-wypożyczalni kaset wideo w Manhattan Beach. Pracował tam, z przerwami, od 1984 do 1990 roku

– spędzając całe dnie na oglądaniu wszelkich możliwych filmów i nieustannych dyskusjach z grupą zapaleńców, tworzących personel wypożyczalni.

Dlatego elementami układanki, którą przedstawia reżyser, są fragmenty innych filmów i wytworów kultury popularnej. *Pulp Fiction* to współczesny centon, niemalże w całości ułożony z zapożyczeń i cytatów. Od postaci, poprzez klisze fabularne, aż po cytaty zaczerpnięte z konkretnych dzieł – wszystko jest „artystyczną kradzieżą", której reżyser nie ukrywa[467].

Formalna zabawa, zaproponowana przez Tarantino, zainspirowała innych twórców. Nowelowa i zawikłana struktura, którą posłużył się twórca *Jackie Brown* (1997) wykorzystana została w *Przekręcie* (*Snatch,* 2000) i w *Revolwerze* (2005) Guya Ritchiego, jak również w *Amores Perros* (2000), *21 gramów* (*21 Grams,* 2003) i *Babel* (2006) Alejandro Gonzáleza Iñárritu czy w filmach *Traffic* (2000) Stevena Soderbergha i *Syriana* (2005) Stephena Gaghana. Co prawda w filmach tych nielinearność fabuły służy zupełnie innym celom, jednak warto odnotować, iż coraz większa ilość dzieł filmowych próbuje łączyć mniej lub bardziej banalną treść z wyszukaną i skomplikowaną formą.

Jeżeli moralitet, zawarty w *Pulp Fiction,* ukryty jest dość głęboko pod zabawową i momentami kiczowatą formułą gangsterskiego widowiska, to dużo łatwiej można go dostrzec w *Blue Velvet* Davida Lyncha.

Ten film z 1986 roku jest doskonałym przykładem dzieła przynależącego do postmodernistycznego kodu sygnifikacji. Utwór ten łączy bowiem atrakcyjną, sensacyjną, choć dość płytką fabułę z głębokimi rozważaniami na temat ludzkiej psychiki, istoty dobra i zła. Na poziomie akcji mamy do czynienia z prostą historią. Już pierwsza sekwencja zdradza jednak, iż nie mamy do czynienia z seryjną produkcją sensacyjną. Widzimy błękitne niebo, białe płoty, kolorowe rabatki, dzieci idące do szkoły – sielski krajobraz sennej amerykańskiej mieściny, z pogodną piosenkę Bobby'ego Vintona w tle. Przed białym, schludnym domem starszy mężczyzna podlewa trawnik. Obok biega biały piesek, jakiś brzdąc nieporadnie stawia pierwsze kroki. Nagle w linię melodyczną zaczynają wkradać się niepokojące dźwięki, antycypujące jakieś straszne wydarzenie. I rzeczywiście, starszy pan niespodziewanie upada na ziemię, prawdopodobnie ma wylew. Nie jest to jednak koniec ujęcia – kamera robi najazd na głowę nieprzytomnego człowieka, a następnie kontynuuje swój ruch wśród trawy (w warstwie dźwiękowej dominuje już niepokojący, industrialny szum), aby w końcu

[467] Pogłębioną analizę *Pulp Fiction* przeprowadziłem w artykule: Arkadiusz Lewicki, *Pulp Fiction – postmodernistyczny majstersztyk*, „Studia Filmoznawcze" 2000, nr 21, s. 83-101.

zanurzyć się pod ziemię, gdzie toczą bój, kotłujące się w niszczycielskim tumulcie, owady wyolbrzymione – przez zbliżenie – do gigantycznych rozmiarów.

Sekwencja ta jest swoistym *pars pro toto*, zawarty jest w niej bowiem jeden z najważniejszych problemów, jakie porusza w swoich filmach Lynch, opowiadający o szaleństwie i mrocznych stronach świata, ukrytych pod lukrowanym naskórkiem ładu i harmonii amerykańskiej prowincji. Jednocześnie zaś taki prolog uświadamia widzowi, że nie obcuje ze zwykłym filmem gatunkowym. Fragment ten domaga się aktywnego odczytania, odnalezienia w nim sensów symbolicznych, wyjścia poza „naiwną" lekturę kina gatunków.

Takiej interpretacji domaga się także cały film. Liczne elementy redundantne wobec fabuły każą dostrzegać ukryty w nim moralitet. Mamy tu bowiem do czynienia z psychomachią – grę o duszę Jeffreya toczą Sandy i Frank Booth, anioł i wcielenie szatana. „Lynch jest przykładnie moralny, by nie powiedzieć katolicki, choć wyraża to w języku, który może go w oczach kaznodziei dyskredytować"[468] – konstatuje jeden z krytyków. Autor *Człowieka-słonia* posługuje się bowiem językiem brutalnym i dosadnym, by ukazać odwieczną walkę dobra ze złem. *Blue Velvet* jest więc przykładem obrazu, który jednocześnie tkwi we wzorcach kodu realistycznego – na poziomie opowiadanej historii, i w którym pojawiają się elementy modernistyczne – przesłanie wyrażające niezgodę na zastany porządek świata. Nie rezygnuje Lynch z problematyki etycznej, ale możemy u niego znaleźć inne wyznaczniki postmodernistycznego kodu sygnifikacji. Przezroczystość formalna łączy się tu z elementami zbędnymi z punktu widzenia narracji; nie możemy zatrzymać się na poziomie fabularnym, bo nie odczytamy zawartego w filmie przesłania. Ale nade wszystko to od widza zależy, czy jest w stanie w ogóle odczytać to, co ukryte jest poza akcją. Czy uzna chwilami wręcz karykaturalną hiperbolizację postaci, nagromadzenie dziwaczności oraz oryginalne rozwiązania operatorskie i montażowe wyłącznie za manierystyczne chwyty stylistyczne, czy też dostrzeże ich nacechowanie semantyczne.

Jeżeli w filmie Lyncha sztuczność świata przedstawionego realizuje się przede wszystkim przez nagromadzenie postaci i sytuacji odległych od codziennego doświadczenia, to w *Fargo* (1995) braci Coen znajdujemy zabieg zupełnie odmienny. Autorzy kpią z formuły filmu kryminalnego, starając się w sposób możliwie najdokładniejszy zbliżyć opowieść do życia. Zderzenie konwencji kina gatunków z nieprzewidywalnością i chaosem realnej rzeczywistości sytuuje film w obrębie postmodernistycznego kodu sygnifikacji.

[468] Mateusz Werner, *Lynch i „Lynchomania"*, „Film na Świecie" 1991, nr 382, s. 8.

W *Fargo* (podobnie jak w innych utworach Coenów) zderzają się dwa porządki. Jakkolwiek może to zabrzmieć paradoksalnie – konwencja realistyczna spotyka się tu z werystyczną (czy też w tym przypadku – pseudowerystyczną), z którą zetknęliśmy się w filmowym modernizmie. W *Fargo* znajdziemy wszystkie elementy kryminalnej intrygi. Jest zbrodnia, która nie stanowi co prawda zagadki dla widza, od początku w nią wtajemniczonego, ale *dramatis personae* muszą ją rozwikłać. Mamy przygotowania do przestępstwa, perfekcyjnie, jak się na początku wydaje, sporządzony plan, śledztwo prowadzone przez miejscowego szeryfa, odkrycie i pościg za przestępcami, którzy w finale ponoszą zasłużoną karę. Pozornie mamy więc do czynienia z filmem kryminalnym. Pozornie, bo w logiczną zagadkę, którą powinna stanowić fabuła opowieści o morderstwach, wplecione zostają elementy dla niej obce – zwłaszcza zwracają uwagę rażące brakiem prawdopodobieństwa zbiegi okoliczności, które bylibyśmy skorzy zaakceptować w życiu, ale nie przystają do konwencji opowieści detektywistycznej.

Przypadek jako siła sprawcza pojawia się zresztą w całej twórczości braci Coen. Już w ich fabularnym debiucie – *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) to ślepy los sprawił, że główny bohater – Ray stał się zabójcą. *Arizona Junior* (*Raising Arizona*, 1987) jest filmem przywołującym tradycję komedii slapstickowej – nieoczekiwane zwroty akcji są więc wpisane w formułę tego gatunku. Nawet w utworach jawnie pastiszowych, takich jak *Ścieżka strachu* (*Miller's Crossing*, 1990) i *Hudsucker Proxy* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), bazujących na wyolbrzymieniu cech filmu gangsterskiego i *screwball comedy*, znajdziemy w fabule ważne szczegóły świadczące o dominującej roli fatum. W filmie z 1990 roku wojnę między rywalizującymi gangami wywołuje zabójstwo detektywa, mającego śledzić dziewczynę przywódcy mafii irlandzkiej. Boss zszokowany jest nie tylko faktem zabicia jednego z jego ludzi, ale przede wszystkim tym, iż mordercy zbezcześcili zwłoki, pozbawiając je tupeciku. Widz jednak wie, że morderstwa nie dokonali Włosi, zaś peruka padła łupem bawiącego się w pobliżu kilkuletniego łobuziaka. Nieprawdopodobne wydarzenia odnajdujemy również w *Bartonie Finku* (1994). Niesamowite jest nawet nie to, że spokojny komiwojażer mieszkający w pokoju obok tytułowego bohatera okazuje się seryjnym mordercą. Bardziej nieprawdopodobna jest scena kończąca film, w której scenarzysta, po szczęśliwej ucieczce z feralnego hotelu, udaje się na plażę i tam spotyka dziewczynę z reklamy, o której marzył przez długie miesiące pobytu w obskurnym pokoju, ozdobionym jedynie plakatem z jej podobizną. W *Big Lebowski* (1998) cała fabuła oparta jest na *qui pro quo* polegającym na pomyleniu milionera i anarchizującego lekkoducha, noszących to samo nazwisko. Równie

zaskakujący jest finał obrazu z roku 2000 *Bracie, gdzie jesteś* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000), w którym głównych bohaterów ze śmiertelnej opresji ratuje potop.

Przypadkowość ludzkich losów jest więc motywem stale obecnym w twórczości Coenów, ale najwyraźniej jej oddziaływanie ukazane jest właśnie w *Fargo*. Spotęgowane zostało to dodatkowo poprzez wybór niezwykłej jak na film kryminalny scenerii oraz równie nietuzinkowe postaci głównych bohaterów. Akcja filmu nie rozgrywa się w labiryntowej przestrzeni wielkiego miasta, ani nawet w częstym w amerykańskich obrazach krajobrazie pustynnym. Dominuje biel śniegu – tło dla utworu stanowi amerykańska prowincja gdzieś na pograniczu Północnej Dakoty i Minnesoty, w czasie srogiej zimy. Takie umiejscowienie akcji wprowadza wiele elementów komicznych. Lundegaard, który powinien być głównym szwarccharakterem tej opowieści, to potulny prostaczek – nie tylko dlatego, że gdy wynajmuje ludzi do „brudnej roboty" melduje się w hotelu pod własnym nazwiskiem (w ostatniej chwili zamazuje je i zmienia na Anderson), ale z powodu stroju, który nosi przez większą część filmu. Mężczyzna w puchowej kurtce i nausznikach wygląda śmiesznie i bezbronnie, a nie jak ktoś planujący przestępstwo.

Równie niezwykła jest postać szeryfa, a raczej pani szeryf – Marge Gunderson. Nie jest ona błyskotliwą i seksowną policjantką. To dojrzała kobieta w zaawansowanej ciąży, prowadząca stateczny żywot i traktująca pracę zawodową jako dodatek do udanego życia osobistego. Najlepiej obrazuje to scena kończąca film. Po pełnym niespodziewanych i makabrycznych wydarzeń dniu Marge wraca do domu i tam nie wspomina nawet mężowi o tym, czego była świadkiem. Dla niej świata nie zmienią nawet najokropniejsze zbrodnie, bowiem oczekuje narodzin dziecka, które mają nastąpić za dwa miesiące.

Film braci Coen łączy więc elementy utrzymane w tonacji serio (śmierć jest traktowana z dużo większą powagą niż na przykład w filmach Tarantino) z fragmentami – przynajmniej w pierwszej chwili – zabawnymi. Dzieło to funkcjonuje na przecięciu wielu kodów: formalna przezroczystość łączy się z ujęciami nieumotywowanymi fabularnie – wiele tu planów panoramicznych połączonych z patetyczną muzyką, pozbawionych jednak znaczenia semantycznego i będących jedynie popisem formalnym.

Najlepszym podsumowaniem tego fragmentu znów wydaje się konstatacja Jerzego Szyłaka, który pisze: „*Fargo* jest grą z widzem – grą na wskroś nowoczesną, postmodernistyczną z ducha, wyrosłą

ze świadomości, że «nie można już mówić w sposób niewinny»”[469]. W zależności od tego, czego widz oczekuje od tego filmu, może on być zarówno historią kryminalną, jak i obyczajową, co implikuje zupełnie różny odbiór i inne przesłanie w dziele zawarte.

Pulp Fiction, Blue Velvet i *Fargo* to obrazy w pewien sposób do siebie podobne. Odwołują się do reguł gatunkowych i jednocześnie je przekraczają. Dopuszczają lekturę naiwną, a zarazem domagają się widza kompetentnego, nie poszukującego w kinie jedynie rozrywki. Nie sposób o nich powiedzieć, że są filmami nudnymi – akcja jest pełna napięcia, fabuła wartka. Ale, by w pełni je odczytać, trzeba odkryć ich drugie dno, spojrzeć na nie jak na dzieła postmodernistyczne.

Inne przejawy filmowego postmodernizmu

Postmodernizm filmowy może być zatem rozumiany na wiele sposobów. Wydaje się jednak, że dla zdefiniowania modelu postmodernistycznego najważniejszy jest sztuczny status świata przedstawionego. Twórcy postmodernistyczni nie ukrywają elementu kreacyjnego obecnego w ich dziełach lub tworzą światy, mające taki status w ramach diegezy. *Truman Show* (*The Truman* Show, 1998) Petera Weira, pokazujący „totalny” program telewizyjny, w którym główny bohater egzystuje od chwili swoich narodzin, *Dzieciątko z Macon* (1993) Greenawaya, w którym cała (choć stuprocentowej pewności co do tego widz mieć nie może) opowieść okazuje się teatralnym przedstawieniem, *Matrix* (1999) i jego dwie dalsze części (2003, 2003) Wachowskich, bezpośrednio inspirowany teorią symulakrów Jeana Baudrillarda, *eXistenZ* (1999) Davida Cronenberga, w którym rzeczywistość okazuje się grą komputerową to najlepsze przykłady filmów, w których obserwujemy świat z założenia nieprawdziwy, a jednak tym bardziej wciągający.

Rozbijaniu iluzji realności świata przedstawionego mogą również służyć pojawiające się w fabule elementy autotematyzmu. Choć wątek „filmu w filmie” pojawiał się w kinematografii od samego niemal początku, żeby przypomnieć *Sherlocka Juniora* (1924) Bustera Keatona, i wykorzystywane były chętnie przez twórców modernistycznych, choćby przez Federico Felliniego, Andrzeja Wajdę czy François Truffauta, to jednak w ostatnich dekadach pojawiły się dzieła, w których autotematyzm był wykorzystany jako element postmodernistycznej gry z widzem. *Świadek mimo*

[469] Jerzy Szyłak, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Rabid, Kraków 2001, s. 86.

woli (*Body Double*, 1984) Briana De Palmy, *Przejrzeć Harry'ego* (*Deconstructing Harry*, 1997) Woody'ego Allena, *Krzyk* (*Scream*, 1996) Wesa Cravena, *Kochanica Francuza* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981) Karela Reisza czy *Flirt* (1995) Hala Hartleya wykorzystują wątki autotematyczne w bardzo różny sposób, jednak we wszystkich tych dziełach wpisane są one w nowy paradygmat i służą burzeniu fikcji „prawdziwości" dzieła filmowego.

Również oparcie fabuły na formule gry jest jedną z technik, która często wykorzystywana jest jako element postmodernej strategii. Oczywiście logika gry przyjmować może bardzo różnorodne formy: od życia wprost zamienionego w zaaranżowaną rzeczywistość, jak to ma miejsce w *Grze* (*The Game*, 1997) Davida Finchera czy w *Kiedy rozum śpi* (1992) Marcina Ziębińskiego, przez wielokrotnie pojawiającą się we współczesnych thrillerach grę prowadzoną przez genialnego złoczyńcę ze stróżami prawa – tu również można by przywołać filmy Finchera, takie jak *Siedem* (*Se7en*, 1995) czy *Zodiak* (*Zodiac*, 2007), po erotyczne zabawy, które pojawiają się w *Niebezpiecznych związkach* (*Dangerous Liaisons*) nakręconych (choć widoczne to jest również w innych adaptacjach tej powieści) w roku 1988 przez Stephena Frearsa czy w rozgrywających się w podobnych okresach filmach *Kiedy rozum śpi* (1992) Marcina Ziębińskiego, *Szuler* (1991) Adka Drabińskiego czy w *Śmieszności* (*Ridicule*, 1996) Patrice'a Leconte'a. Ale erotyczne rozgrywki obecne są nie tylko w filmach kostiumowych, ale także w rozgrywających się współcześnie. *Nagi instynkt* (*Basic Instinct*, 1992) Paula Verhoevena, *Gorzkie gody* (*Bitter Moon*, 1992) Romana Polańskiego, *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1989) Stevena Soderbergha czy *Dziewięć i pół tygodnia* (*Nine 1/2 Weeks*, 1986) Adriana Lyne'a to nie tylko postmodernistyczne zabawy związane z erotyką, ale również, z perspektywy czasu chyba coraz istotniejsze, spojrzenie na obyczajowość i uczuciowość czasów „płynnej nowoczesności".

Formuła, którą można by nazwać „podwójną lekturą", wskazuje, że iluzja prawdziwości bywa również rozbijana przez konstrukcję samej fabuły. Filmy, w których przewrotne zakończenie podważa realność świata przedstawionego, także wpisują się w postmodernistyczny paradygmat, w którym właśnie pytania ontologiczne mają istotne znaczenie. Tego typu chwyty możemy znaleźć już w *Gabinecie doktora Caligari* (1919) Roberta Wiene, w którym opowieść ramowa każe nam zwątpić w prawdziwość całej opowiedzianej historii. Jednak podobne rozwiązania fabularne w dużo większym natężeniu znajdziemy w filmach współczesnych, takich jak *Podejrzani* (*The Usual Suspects*, 1995) Bryana Singera, *Szósty zmysł* (*The Sixth Sense*, 1999) M. Nighta Shyamalana, *Podziemny krąg* (*Fight Club*, 1999) Davida Finchera czy *Otwórz oczy* (*Abre los ojos*, 1997)

Alejandro Amenábara. Ostatnie sceny tych filmów nie tylko nas zaskakują, ale podważają wręcz status i istnienie niektórych postaci pojawiających się na ekranie, a także ontologiczną jedność przedstawionej rzeczywistości.

Sztuczność światów przedstawionych można również konstruować za pomocą estetyki nadmiaru i kiczu. Poetykę tę można odnaleźć już w filmach kampowych z lat 70., takich jak dzieła Johna Watersa czy Jima Shermana, albo w filmach francuskiego neobaroku opisanych w tym tomie przez Tadeusza Lubelskiego, ale najlepszymi przykładami tej poetyki w kinie końca XX wieku są filmy Baza Luhrmanna i Pedro Almodóvara. Australijski reżyser w takich filmach jako *Romeo i Julia* (*Romeo + Juliet*, 1996) czy *Moulin Rouge!* (2001) tworzy widowiska krzykliwe, oparte na ciągłym ruchu kamery, agresywnym montażu, soczystych barwach, pomieszaniu porządków estetycznych, a jednocześnie udaje mu się stworzyć dzieła, które wzruszają, oddziałują na emocje, a świadomość, z jaką Luhrmann stosuje formułę widowiska *bigger than life*, zdaje się niwelować efekt tandetności. Podobnie postępuje twórca filmu *Wszystko o mojej matce* (*Todo sobre mi madre*, 1999). Almodóvar konstruuje fabuły oparte na telenowelowych kliszach fabularnych, dodając do nich seksualne perwersje, kolorystyczną „pastelozę" i ckliwą muzykę, a jednak, dzięki pełnej kontroli nad przyjętą formą, udaje mu się stworzyć dzieła wybitne.

Formuły filmowego postmodernizmu bywają rozmaite. Sam prąd, czy może raczej, jak starałem się wykazać – system sygnifikacji, trudno zamknąć w jednoznacznych ramach. Z jednej strony może być rozumiany jako zbiór pewnych technik podporządkowanych nadrzędnej strategii, z drugiej zaś wielu teoretyków jako postmodernistyczne określa filmy pokazujące jakieś istotne tendencje w rozwoju społeczeństwa ponowoczesnego czy różne post-wizje rozwoju. Ale może właśnie w tej niedookreśloności tkwi jego największa siła. Toteż w XXI wieku wciąż oddziałuje na twórczość nie tylko reżyserów przywołanych powyżej, ale również na twórców młodych, których dzieła mieszczą się w postmodernistycznym systemie sygnifikacji.

Tab. 1. Realizm, modernizm, postmodernizm jako systemy sygnifikacji

Lp.		**Realizm**	**Modernizm**	**Postmodernizm**
1.	Forma przekazu	przezroczysta (szyba)	indywidualne zaburzenia perspektywy	połączenie przezroczystości i zaburzeń perspektywy

			(zniekształcające lustro)	(witraż)
2.	Dominanta interpretacyjna	Fabuła	forma	fabuła i forma
3.	Dominujący typ świata przedstawionego	Zewnętrzny	wewnętrzny	sztuczny
4.	Dominanta w modelu komunikacyjnym	Tekst	nadawca	odbiorca
5.	Model kultury	popularna	wysoka	popularna/wysoka
6.	Dominujący sposób oglądu rzeczywistości	racjonalizm	irracjonalizm	równoprawne połączenie racjonalizmu i irracjonalizmu
7.	Stosunek do tradycji	obojętność	odrzucenie	odwoływanie się do przeszłości
8.	Preferowane wartości	zależne od świata przedstawionego, najczęściej tradycyjne (mieszczańskie)	bunt przeciwko postawom tradycyjnym	indywidualizacja postaw lub rezygnacja z problematyki etycznej

Propozycje lektur:

A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.

10. Przedwojenne kino polskie. Początki polskiego radia i telewizji. Polskie kino, radio i telewizja lat 1945-70. Polskie media współczesne.

Analiza fragmentów filmów: *Pruska kultura* (1908, prod. M. Towbin), *Piętro wyżej* (1937, reż. L. Trystan), *Popiół i diament* (1958, reż. A. Wajda), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964, reż. W. Has), *Przypadek* (1981, reż. K. Kieslowski) i *Zimna wojna* (2018, reż. Paweł Pawlikowski)

POLSKIE KINO DO 1939 ROKU. CHRONOLOGIA

1895 – pierwsze krótkie filmy zrealizowane przez Piotra Lebiedzińskiego i Kazimierza Prószyńskiego za pomocą aparatów ich własnej konstrukcji

1896 – 14 listopada – pierwsza projekcja kinematografu Lumière'ów w Teatrze Miejskim (im. J. Słowackiego) w Krakowie

1897 – wczesne filmowe reportaże Bolesława Matuszewskiego

1898 – ukazanie się w Paryżu dwu broszur Bolesława Matuszewskiego na temat wykorzystania kina jako źródła historycznego

1899 – pierwsze stałe kino założone w Łodzi przez braci Władysława i Antoniego Krzemińskich

1902 – założenie przez Kazimierza Prószyńskiego Towarzystwa Udziałowego, powstaje film *Powrót birbanta* (reż. Kaziemierz Prószyński) – przez niektórych badaczy uznawanego za pierwszy polski film

1908 – powstają pierwsze polskie filmy fabularne – wiosną *Pruska kultura* wyprodukowana przez Mordkę Towbina, jesienią *Antoś pierwszy raz w Warszawie* z Antonim Fertnerem

1909 – powstanie w Warszawie wytwórni Sfinks kierowanej przez Aleksandra Hertza

1911 – premiera pierwszej adaptacji filmowej literatury polskiej i pierwszego polskiego filmu długometrażowego – *Dziejów grzechu* (reż. Antoni Bednarczyk)

1914 – debiut filmowy Poli Negri w *Niewolnicy zmysłów* (reż. Jan Pawłowski)

1918 – odzyskanie przez Polskę niepodległości

1919 – dekret podporządkowujący całość spraw polskiego kina Ministerstwu Spraw Wewnętrznych

1921 – premiera filmu *Cud nad Wisłą* (reż. Ryszard Bolesławski)

1924 – ukazanie się książki Karola Irzykowskiego *Dziesiąta Muza*; powstanie Instytutu Filmowego Wiktora Biegańskiego

1927 – premiera filmu *Mogiła nieznanego żołnierza* (reż. Ryszard Ordyński)

1928 – premiery filmów: *Pan Tadeusz* (reż. Ryszard Ordyński), *Kropka nad i* (reż. Juliusz Gardan), *Huragan* (reż. Józef Lejtes)

1929 – premiera filmu: *Mocny człowiek* (reż. Henryk Szaro)

1930 – premiera pierwszego polskiego filmu dźwiękowego (dźwięk niesynchroniczny) *Moralność pani Dulskiej* (reż. Bolesław Newolin), zebranie organizacyjne grupy START

1932 – premiera filmu: *Legion ulicy* (reż. Aleksander Ford)

1933 – premiera filmów: *Każdemu wolno kochać* (reż. Mieczysław Krawicz) – pierwszego polskiego filmu całkowicie dźwiękowego oraz komedii *Jego ekscelencja subiekt* (reż. Michał Waszyński)

1934 – uchwalenie przez Sejm „Ustawy o filmach i ich wyświetlaniu", premiera filmów: *Młody las* (reż. Józef Lejtes), *Czy Lucyna to dziewczyna?* (reż. Juliusz Gardan)

1935 – premiery filmów: *Manewry miłosne* (reż. Konrad Tom) i *Antek Policmajster* (reż. Michał Waszyński)

1936 – premiery filmów: *Jidł mit'n fidł* (*Judel gra na skrzypcach*, reż. Jan Nowina-Przybylski, Joseph Green) – pierwszego filmu w jidysz, z amerykańską gwiazdą Molly Picon w roli głównej; *Będzie lepiej* (reż. Michał Waszyński) – pierwszego filmu ze postaciami Szczepka (Kazimierz Wajda) i Tońka (Henryk Vogelfanger); *Ada, to nie wypada* (reż. Konrad Tom)

1937 – premiery filmów: *Znachor* i *Dybuk* (oba reż. Michał Waszyński) i komedii *Piętro wyżej* (reż. Leon Trystan)

1938 – premiery filmów: *Granica* (reż. Józef Lejtes), *Zapomniana melodia* (reż. Konrad Tom i Jan Fethke), *Profesor Wilczur* (reż. Michał Waszyński)

1939 – początek II wojny światowej, premiery filmów: *Włóczęgi* (reż. Michał Waszyński), *Sportowiec mimi woli* (reż. Mieczysław Krawicz)

POLSKIE KINO NIEME – podział (propozycja Tadeusza Lubelskiego):

- FILMY PATRIOTYCZNO-PROPAGANDOWE
- ADAPTACJE LITERATURY NARODOWEJ
- MODEL LUDYCZNY
- MABUZERIA
- „ZŁOTA SERIA SFINKSA”
- MODEL AUTOTELICZNY

FILMY PATRIOTYCZNO-PROPAGANDOWE - przykłady

- Dla ciebie, Polsko (1919, reż. Antoni Bednarczyk)
- Cud nad Wisłą (1921, reż. Ryszard Bolesławski)
- Miłość przez krew i ogień (1924, reż. Jan Kucharski)
- My pierwsza brygada (1928, reż. Leonard Buczkowski)

ADAPTACJE LITERETURY NARODOWEJ - przykłady

- Chłopi (1922, reż. Eugeniusz Modzelewski)
- Rok 1863 (1922, reż. Edward Puchalski)
- Bartek Zwycięzca (1923, reż. Edward Puchalski)
- Mogiła nieznanego żołnierza (1927, reż. Ryszard Ordyński)
- Pan Tadeusz (1928, reż. Ryszard Ordyński)
- Przedwiośnie (1928, reż. Henryk Szaro)

MABUZERIA (MABUSE+ŁOBUZERIA) - przykłady

- Syn Szatana (1923, reż. Bruno Bredschneider)
- Przeznaczenie (1927, reż. Janusz Star)
- Mocny człowiek (1929, reż. Henryk Szaro)

„ZŁOTA SERIA SFINKSA” - przykłady

- Niewolnica miłości (1923, reż. Janusz Kucharski, Stanisław Szebego, Adam Zagórski)
- czym się nie mówi (1924, reż. Edward Puchalski)
- Trędowata (1926, reż. E. Puchalski, Józef Węgrzyn)
- Uśmiech losu (1927, reż. Ryszard Ordyński)
- Tajemnica starego rodu (1928, reż. Emil Chaberski, Zbigniew Gniazdowski)
- Grzeszna miłość (1929, reż. Mieczysław Krawicz, Zbigniew Gniazdowski)

MODEL AUTOTELICZNY - przykłady

- WIKTOR BIEGAŃSKI: Zazdrość (1922), Otchłań pokuty (1922), Bożyszcze (1923), Wampiry Warszawa (1925), Orlę (1926)
- FRANCISZEK ZYNDRAM-MUCHA: Tajemnice Nalewek (1921), Złodziej i dziewczyna (1923)
- LEON TRYSTAN: Bunt krwi i żelaza (1926), Dusze w niewoli (1930)
- JÓZEF LEJTES: Huragan (1928), Z dnia na dzień (1929)

POLSKIE KINO KLASYCZNE (przedwojenne) - podział

- KINO „BRANŻOWE”
  - FILMY HISTORYCZNO-PATRIOTYCZNE
  - KOMEDIE
  - MELODRAMATY
- KINO „SPOŁECZNIE UŻYTECZNE”
- KINO AWANGARDOWE
- FILM ŻYDOWSKI W POLSCE

FILMY HISTORYCZNO-PATRIOTYCZNE – przykłady

- Na Sybir (1930, reż. Henryk Szaro)
- Dziesięciu z Pawiaka (1931, reż. Ryszard Ordyński)
- Córka generała Pankratowa (1934, reż. Mieczysław Znamierski)
- Młody las (1934, reż. Józef Lejtes)
- Bohaterowie Sybiru (1936, reż. Michał Waszyński)
- Przeor Kordecki – Obrońca Częstochowy (1934, reż. Edward Puchalski)
- Barbara Radziwiłłówna (1936, reż. Józef Lejtes)
- Kościuszko pod Racławicami (1937, reż. J. Lejtes)

KOMEDIE – przykłady

- Każdemu wolno kochać (1932, reż. Mieczysław Krawicz, Janusz Warnecki)
- Jego ekscelencja subiekt (1933, reż. M. Waszyński)
- Czy Lucyna to dziewczyna? (1934, reż. Juliusz Garden)
- Antek Policmajster (1935, reż. M. Waszyński)
- Piętro wyżej (1937, reż. Leon Trystan)

- Będzie lepiej (1936), Włóczędzy (1939) – reż. M. Waszyński – występują: Henryk Vogelfanger i Kazimierz Wajda

MELODRAMATY – przykłady

- Szpieg w masce (1933, reż. Mieczysław Krawicz)
- Trędowata (1936, reż. Juliusz Gardan)
- Ordynat Michorowski (1937, reż. Henryk Szaro)
- Znachor (1937, reż. M. Waszyński)
- Dziewczęta z Nowolipek (1937, reż. Józef Lejtes)
- Granica (1938, reż. Józef Lejtes)
- KINO „SPOŁECZNIE UŻYTECZNE”
- Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego START (Jerzy Toeplitz, Eugeniusz Cękalski, Wanda Jakubowska, Tadeusz Kowalski, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki, Aleksander Ford)
- Spółdzielnia Autorów Filmowych
- Legion ulicy (1932, reż. A. Ford)
- Strachy (1938, reż. E. Cękalski, Karol Szołowski)

KINO AWANGARDOWE – przykłady

- Stefan i Franciszka Themesron: Apteka (1930), Europa (1932), Drobiazg melodyjny (1933), Zwarcie (1935)
- Studio Polskiej Awangardy Filmowej (Janusz Brzeski, Kazimierz Podsadecki): Przekroje (1933), Beton (1933)

FILMY W JĘZYKU JIDYSZ

- JIDŁ MIT’N FIDŁ (1936, Judel gra na skrzypchach, reż. Jan Nowina-Przybylski i Józef Green)
- FRAJLICHE KOBCUBIM (1937, Weseli biedacy, reż. Leon Jeannot)
- DER PURYMSZPIELER (1937, Błazen purymowy, reż. J. Green, J. Nowina-Przybylski)
- MAMEŁE (1938, Mateczka, reż. J. Green, Konrad Tom)
- A BIRWEŁE DER MAMEN (List do matki, reż. J. Green, L. Trystan)
- AL CHET (Za grzechy, reż. Aleksander Matren)
- DER DYBUK (Dybuk, 1937, reż. M. Waszyński)

POLSKIE KINO PRZEDWOJENNE. REŻYSERZY:

MICHAŁ WASZYŃSKI (właś. Mosze Waks)

1929: Pod banderą miłości

1930: Kult ciała

1930: Niebezpieczny romans

1931: Uwiedziona

1932: Bezimienni bohaterowie

1932: Głos pustyni

1932: Sto metrów miłości

1933: Dwanaście krzeseł

1933: Jego ekscelencja subiekt

1933: Prokurator Alicja Horn

1933: Zabawka

1934: Co mój mąż robi w nocy?

1934: Czarna perła

1934: Kocha, lubi, szanuje

1934: Parada rezerwistów

1934: Pieśniarz Warszawy

1935: ABC miłości

1935: Antek Policmajster

1935: Jaśnie pan szofer

1935: Nie miała baba kłopotu

1935: Panienka z poste restante

1935: Wacuś

1936: 30 karatów szczęscia

1936: Będzie lepiej

1936: Bohaterowie Sybiru

1936: Bolek i Lolek

1936: Dodek na froncie

1936: Papa się żeni

1937: Der Dibuk

1937: Znachor
1938: Druga młodość
1938: Gehenna
1938: Kobiety nad przepaścią
1938: Ostatnia Brygada
1938: Profesor Wilczur
1938: Rena
1938: Serce matki
1939: Trzy serca
1939: U kresu drogi
1939: Włóczęgi
1943: Pobyt generała Wł. Sikorskiego na Środkowym Wschodzie
1944: Monte Cassino
1946: Wielka droga
1947: Fiamme sul mare
1949: Wilhelm Tell

JÓZEF LEJTES

1928: Huragan
1929: Z dnia na dzień
1932: Dzikie pola
1933: Pod Twoją obronę (niewymieniony w czołówce)
1934: Córka generała Pankratowa
1934: Młody las
1935: Dzień wielkiej przygody
1936: Barbara Radziwiłłówna
1936: Róża
1937: Dziewczęta z Nowolipek
1938: Granica
1938: Kościuszko pod Racławicami
1938: Sygnały
1943: Od Latrum do Gazali

1947: My Father's House

1949: Nie ma wyboru

1952: The Faithful City

1955: Alfred Hitchcock Przedstawia (serial TV 1955 - 1962)

1959: Bonanza (serial TV 1959 - 1973)

1961: The Dick Powell Show (serial TV 1961 - 1963)

1964: Voyage to the Bottom of the Sea (serial TV 1964 - 1968)

1968: Fałszywy zabójca (TV)

HENRYK SZARO (właś. Henryk Szapiro)

1925: Łamed wow

1925: Rywale

1926: Czerwony błazen

1927: Zew morza

1928: Dzikuska

1928: Przedwiośnie

1929: Mocny człowiek

1930: Na Sybir

1932: Rok 1914

1933: Dzieje grzechu

1936: Pan Twardowski

1937: Ordynat Michorowski

1937: Ślubowanie

1937: Trójka hultajska

1939: Kłamstwo Krystyny

RYSZARD ORDYŃSKI (właś. Dawid Blumenfeld)

1927: Mogiła nieznanego żołnierza

1927: Uśmiech losu

1928: Pan Tadeusz

1930: Janko Muzykant

1930: Tajemnica lekarza

1931: Dziesięciu z Pawiaka

1931: Głos serca

1931: Kobieta, która się śmieje

1931: Świat bez granic

1931: Niebezpieczny raj

1932: Pałac na kółkach

1935: Pogrzeb Marszałka Józefa Piłsudskiego 12-V-18-V 1935

1935: Sztandar wolności

1936: Amerykańska awantura

POCZĄTKI RADIOFONII W PRZEDWOJENNEJ POLSCE. PERIODYZACJA (według M. Hermanowskiego):

- okres preradiofoniczny — od listopada 1918 do kwietnia 1926 roku,
- okres budowy podstaw polskiej radiofonii — od kwietnia 1926 do listopada 1929 roku,
- okres rozpowszechniania — od lipca 1929 do lipca 1935 roku,
- okres etatyzacji radiofonii polskiej — od lipca 1935 do sierpnia 1939 roku.

POCZĄTKI RADIOFONII W PRZEDWOJENNEJ POLSCE. CHRONOLOGIA.

1918 – przejęcie poniemieckiej radiostacji (WAR), nawiązanie komunikacji radiowej z zagranicą

1919 – na podstawie umowy z wojskiem powstały w Warszawie dwie pierwsze prywatne firmy radiotechniczne: Farad i Radiopol

1923 – połączenie firm Farad i Radiopol – powstanie Polsiego Towarzystwa Radiotechnicznego SA

1924 – pierwsza ustawa regulująca działanie radia w Polsce, pierwszy konkurs koncesyjny, pierwsze próby antenowe

1925 (1 lutego) – stacja nadawcza Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego rozpoczyna regularne nadawanie programu eksperymentalnego, pierwsze „widowisko słuchowe" – *Warszawianka* Stanisława Wyspieńskiego

1926 – pierwsza powieść w odcinkach w polskim radiu: *Wierna rzeka* Stefana Żeromskiego, pierwsza audycja dla dzieci – zaprezentowano wiersz *Pan kotek był chory* Stanisława Jachowicza

1926 – pierwsze audycje Polskiego Radia Warszawa, audycja *Chwilka reklamowa* (potem *Rozmaitości*) – pierwsze reklamy radiowe

1927 – pierwsze transmisje nabożeństw i mszy, pierwsze transmisje sportowe (konkurs skoków narciarskich w Zakopanem), powstanie pierwszych rozgłośni regionalnych (Kraków, Poznań, Katowice)

1929 – nowa koncesja dla Spółki Akcyjnej Polskie Radio, nowa siedziba radia na ul. Zielnej, otwarcie rozgłośni regionalnej w Wilnie

1930 - otwarcie rozgłośni regionalnych we Lwowie i Łodzi, pierwsze serwisy informacyjne, powstanie referatu sportowego

1931 – oddanie do użytku masztu nadawczego w Raszynie o wysokości 200 metrów, jedna z najsilniejszych stacji nadawczych na świecie, rozpowszechnienie taniego radioodbiornika Datafon

1933 – powstanie radowego teatru nazwanego „Teatrem Wyobraźni"

1934 – satyryczny program *Cyrulik warszawski,* potem *Loża szyderców* (początkowo kierował nią Julian Tuwim)

1935 – skarb państwa wykupuje z rąk prywatnych udziały w spółce Polskie Radio i staje się właścicielem 80, a w roku 1936 – 96 procent akcji – spółka stała się własnością rządu; szefem Polskiego Radia zostaje Roman Starzyński; otwarcie rozgłośni regionalnej w Toruniu; dotychczasowy sygnał Polskiego Radia, fragment Poloneza A-dur Fryderyka Chopina, zostaje zastąpiony pierwszymi taktami pieśni *My, Pierwsza Brygada*, pojawia się audycja, nadawana w każdą niedzielę o 20,45 *Wybrane myśli Józefa Piłsudskiego*.

1937 – uruchomienie stacji Warszawa II, mającej charakter stacji miejskiej

1938 –otwarcie stacji w Baranowiczach.

Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce Genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, Wrocław 2011. [fragment rozdziału: *Erotyzm w kinie epoki jazzu (1918-1929)*].

POLA NEGRI

Niewątpliwie jednak w kinie niemym, w którym aktorskie *emploi* było z reguły dość mocno ograniczone i znakomita większość odtwórców specjalizowała się w jednym typie ról, pojawiło się przynajmniej kilka gwiazd, które były popularne w latach dwudziestych, a i dziś pamięć o ich dokonaniach nadal jest żywa. Jedną z nich, wyspecjalizowaną w rolach uwodzicielek, jest niewątpliwie Pola Negri. Urodzona jako Apolonia Barbara Chałupiec rozpoczęła swoją karierę na deskach teatralnych, by w roku 1916 podpisać dwuletni kontrakt z wytwórnią Sfinks. W Polsce zrealizowała prawdopodobnie pięć filmów: *Niewolnicę zmysłów* (1914, reż. Jan Pawłowski), *Żonę* (1915, reż. Jan Pawłowski), *Studentów* (1917), *Bestię* (1917) i *Jego ostatni czyn* (1917), a we wszystkich tych obrazach „powtarzała na ogół ten sam typ: kobiety fatalnej, rujnującej szczęście zakochanych w niech mężczyzn”[470]. Podobny typ postaci odgrywała ona w filmach nakręconych przez nią w Niemczech. W swoim pierwszym obrazie w wyreżyserowanym przez Ernsta Lubitscha: *Carmen* (1919), gra ona rolę tytułową, a ten film to kolejna wersja opowieści o kobiecie uwodzącej mężczyzn i mężczyznach na tyle głupich, by dać się omotać. Carmen bez większych problemów zdobywa Navarrę, pułkownika czy matadora. Trochę tańca, dwa trzepnięcia powiekami, przytulenie i już przedstawiciele męskiej części populacji są w stanie mordować, rabować, zaprzepaścić całą swoją karierę, zrobić wszystko, czego zażąda piękna Carmesita. Ona sama jest raczej przebojową, aktywną kobietą niż potulną zalotnicą. Robi, co chce, bierze, kogo chce, ale jest w ciągłym ruchu, w ciągłym działaniu. To ona pociąga za wszystkie sznurki i w pełni kontroluje sytuację i mężczyzn. Podobne postaci grała ona w innych filmach Lubitscha: w niezbyt udanym fresku z czasów Rewolucji Francuskiej *Madame Dubarry* (1919), w fantazji z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, jaką była *Sumarum* (1920), nakręcony przez reżysera na podstawie pantomimy Friedricha Freski i Viktora Holländera, w której niegdyś Lubitsch grał u Maksa Reinhardta[471], czy w *Górskiej kotce* (*Die Bergkatze*, 1921), w której Negri zagrała Rischkę - rezolutną przywódczynię bandy górskich bandytów. Po wyjeździe do Hollywood kontynuuje

[470] Tadeusz Lubelski, *Polska*, [w:] *Kino nieme…*, s. 870.
[471] Por.: Rudolf Freund, *Z Hausvogtei-Platz do Hollywood (Wczesne lata Lubitscha)*, „Iluzjon” 1983, nr 4, s. 44.

swoją błyskotliwą karierę i staje się prawdziwą pierwszoplanową gwiazdą światowego kina – czytelnicy „*Photoplay*", najbardziej chyba wpływowego amerykańskiego czasopisma filmowego lat dwudziestych, w ankiecie z 1924 roku umieścili ją na czwartym miejscu wśród najważniejszych aktorów, tuż za Mary Pickford, Douglasem Fairbanksem i Glorią Swanson – w dodatku jest jedyną gwiazdą niepochodzącą z Ameryki, jaka pojawia się w tym zestawieniu[472]. W Stanach wytwórnie zatrudniały ją przede wszystkim w rolach, w których była „słowiańską wersją Thedy Bary"[473] – tego typu postaci zagrała w *Cesarzowej* (*Forbiden Paradise*, 1924, reż. Ernst Lubitsch) – kreowała w nim postać wyraźnie wzorowaną na carycy Katarzynie – władczynię tajemniczego kraju, romansującą z młodym oficerem, a film ten „przyczynił się do budowy jej wizerunku jako symbolu seksu i wampirycznej kobiecości. *Image* ten potwierdziły kolejne obrazy aktorki, m. in. *Piętno krwi* (*East of Suez*, 1925) Raoula Walsha, *Skłamałam* (*The Crown of Lies*, 1926) Dimitra Buchowetzkiego, *Hotel Imperial* (1927) i *Spowiedź uczciwej kobiety* (*The Women on Trail*, 1927) Mauritza Stillera, *Podwójne życie* (*Three Sinners*, 1928) Rowlanda V. Lee oraz *Biała księżna*[474] Ludwiga Bergera"[475]. W większości tych filmów rzeczywiście zagrała podobne postaci i niezależnie od tego, czy była księżną czy służącą – jak w *Hotelu Imperial*, z reguły była kobietą doprowadzającą do upadku zakochanych w niej mężczyzn, ale przy tym postacią energiczną, pełną życia i „płciozewu" – tak bowiem termin „sex-appeal" proponował w latach trzydziestych tłumaczyć na polski Aleksander Janta-Połczyński[476].

Propozycje lektur:

T. Lubelski, *Polska,* [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

T. Lubelski, *Polska Szkoła filmowa na tle rodzimego kina* [tu: *Przed wojną: nawiślańskie kino klasyczne (1930-1939),* [w:] *Kino* klasyczne, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.

[472] Por.: *The Box Office Test,* Film Daily Yearbook of Motion Pictures, 1925, s. 5.
[473] R. Koszarski, *op. cit.*, s. 298.
[474] Film ten nakręcony w 1928 roku, w oryginale zatytułowany był *The Woman from Moscow*.
[475] Ł. A. Plesnar, *op. cit.*, s. 650.
[476] Por.: Aleksander Janta-Połczyński, *W stolicy srebrnej magji*, Warszawa 1936, s. 165.

Polskie kino, radio i telewizja lat 1940-70.

POLSKIE KINO LAT 1940-1970. CHRONOLOGIA.

1942 – powstaje Referat Filmowo-Fotograficzny przy Armii Andersa pod dowództwem Michała Waszyńskiego

1943 – powstaje Czołówka Filmowa I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki dowodzona przez Aleksandra Forda

1944 – realizacja powstańczej kroniki filmowej „Warszawa Walczy!", pierwszy numer Polskiej Kroniki Filmowej

1945 – utworzenie Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski

1946 – pierwszy numer dwutygodnika (od 1949 tygodnika) „Film"

1947 – premiera filmu *Zakazane piosenki* (reż. Leonard Buczkowski) – pierwszego pełnometrażowego filmu powojennego

1948 - premiery filmów: *Ostatni etap* (reż. Wanda Jakubowska), inauguracja pierwszego roku akademickiego w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi (później PWSFTViT)

1949 – powstaje Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie; Zjazd Filmowców w Wiśle – początek stalinizacji polskiego kina, premiery filmów *Skarb* (reż. Leonard Buczkowski)

1953 – umiera Józef Stalin

1954 – premiera filmu *Przygoda na Mariensztacie* (reż. Leonard Buczkowski) – pierwszego polskiego filmu barwnego

1955 – Powstanie Centralnego Archiwum Filmowego, późniejszej Filmoteki Narodowej, powstanie pierwszych czterech Zespołów Filmowych, premiera debiutanckiego filmu Andrzeja Wajdy *Pokolenie,* premiera filmu *Uwaga, chuligani* (reż. Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski) – początek „czarnej serii" w polskim filmie dokumentalnym

1956 – polski Październik, początek Polskiej Szkoły Filmowej

1957 – premiery filmów *Człowiek na torze* (reż. Andrzej Munk), *Kanał* (reż. Andrzej Wajda) – nagrodzonego nagrodą krytyków w Cannes

1958 – premiery filmów: *Eroica* (reż. Andrzej Munk), *Pętla* (reż. Wojciech Jerzy Has), *Ostatni dzień lata* (reż. Tadeusz Konwicki), *Popiół i diament* (reż. Andrzej Wajda)

1959 – premiera filmu *Pociąg* (reż. Jerzy Kawalerowicz), na Uniwersytecie Łódzkim powstaje Zakład Wiedzy o Filmie pod kierunkiem prof. Bolesława W. Lewickiego, pierwszy uniwersytecki ośrodek filmoznawczy
1960 – Uchwała Sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii, koniec rozwoju Polskiej Szkoły Filmowej, premiery filmów: *Krzyżacy* (reż. Aleksander Ford) – największy przebój frekwencyjny w historii polskiego kina, ponad 32 miliny widzów; *Nikt nie woła* (reż. Kazimierz Kutz)
1963: premiera filmu *Jak być kochaną* (reż. Wojciech Jerzy Has), nominacja do Oscara dla *Noża w wodzie* Romana Polańskiego w kategorii filmów obcojęzycznych
1965: premiera filmu *Rysopis* (reż. Jerzy Skolimowski)
1967: Zbigniew Cybulski ginie pod kołami pociągu na dworcu we Wrocławiu; nominacja do Oscara dla *Faraona* (reż. Jerzy Kawalerowicz) w kategorii filmów obcojęzycznych
1968: luty – premiera filmu *Żywot Mateusza* (reż. Witold Leszczyński), demonstracje studenckie w związku z zakazem wystawiania *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze Narodowym w Warszawie
1969: premiery filmów *Wszystko na sprzedaż* (reż. Andrzej Wajda) i *Struktura kryształu* (reż. Krzysztof Zanussi)

TELEWIZJA W POLSCE. CHRONOLOGIA (lata 1936 – 1970):
1936 – zbudowano pierwszy telewizyjny nadajnik na warszawskim wieżowcu Prudential.
1937 – pierwsze projekcje eksperymentalnej stacji telewizyjnej.
1938 – pokaz próbnej transmisji telewizyjnej z udziałem Mieczysława Fogga. Pierwszym filmem wyemitowanym przez przedwojenną próbną telewizję polską była Barbara Radziwiłłówna.
1952 (25 października roku o godz. 19:00) – uruchomienie pierwszego polskiego programu telewizyjnego.
1953 – rozpoczęcie regularnej emisji programu przez Telewizję Polską.
1956 – emisja pierwszego programu informacyjnego – „Wiadomości Dnia".
1958 – powstał Dziennik Telewizyjny.
1962 – Telewizja Polska przeprowadziła pierwszą transmisję satelitarną w Polsce.
1970 – uruchomienie ogólnopolski drugi program telewizyjny.

RADIO W POLSCE. CHRONOLOGIA (lata 1940-1970).

1940-1944 – w Generalnym Gubernatorstwie Polakom skonfiskowano odbiorniki radiowe.

1944 – nadająca z Moskwy Radiostacja im. Tadeusza Kościuszki od kilku dni nawoływała ludność Warszawy do zbrojnego wystąpienia przeciw Niemcom, przyczyniając się do wybuchu powstania warszawskiego.

1944 – działa Stacja Nadawcza Armii Krajowej „Błyskawica".

1944 – działalność tymczasowej rozgłośni nazywanej „Pszczółką" nadającej z bocznicy kolejowej w Lublinie.

1944 – na mocy dekretu PKWN, stworzono Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Radio

1948 – Polskie Radio zostało zmodyfikowane w Centralny Urząd Radiofonii, a następnie w Komitet ds. Radiofonii „Polskie Radio".

1949 – na antenie Polskiego Radia nadawane były dwa programy na całą Polskę.

1958 – zaczął nadawać Program III, początkowo odbierany tylko w Warszawie; dopiero od 1962 ogólnopolski.

1961 – nadano pierwszą próbną audycję stereofoniczną.

1974 – został zbudowany najwyższy na świecie maszt – o wysokości 646 metrów – i nadajnik o mocy 2000 kW w Konstantynowie koło Gąbina.

W latach 70. powstały nowe audycje emitowane na żywo: *Lato z Radiem* (od 1971), *Sygnały dnia* (od 1973), *Cztery Pory Roku* (1978)

1976 – zaczął nadawać Program IV Polskiego Radia.

KINO POWOJENNE

SOCREALIZM W POLSKIM FILMIE TRWAŁ W LATACH 1949-1956

W tym okresie powstało około 20 filmów realizujących założenia realizmu socjalistycznego.

W Polsce władze polityczne narzuciły twórcom postulat „walki o film realizmu socjalistycznego" (tytuł referatu S. Albrechta) na zjeździe filmowców w Wiśle (1949). Program realizmu socjalistycznego najpełniej wyraził się w tzw. filmie produkcyjnym (np. *Dwie brygady* w reż. studentów PWST pod kierunkiem E. Cękalskiego, Pierwsze dni J. Rybkowskiego), a także w filmach o tematyce wiejskiej (*Gromada* J. Kawalerowicza i K. Sumerskiego, *Jasne łany* Cękalskiego, *Trudna miłość* S. Różewicza). Do udanych artystycznie filmów realizujących zasady socrealizmu zalicza się *Celulozę* i *Pod gwiazdą frygijską* Kawalerowicza *oraz Piątkę z ulicy Barskiej* A. Forda; w większości dominował jednak schematyzm konfliktów preparowanych zgodnie z polit. zapotrzebowaniem władz, uproszczenia charakterologiczne (np. *Żołnierz zwycięstwa* W. Jakubowskiej, o gen. K. Świerczewskim), czarno-biała wizja świata, co szybko doprowadziło do kompromitacji i zaniku całego kierunku.

SZKOŁA POLSKA

NAJWAŻNIEJSZE FILMY „POLSKIEJ SZKOŁY FILMOWEJ"

A. Wajda - Pokolenie 1955, Kanał 1957, Popiół i diament 1958, Lotna 1959, Popioły 1965

A. Munk - Człowiek na torze 1957, Eroika 1958 i Zezowate szczęście 1960

S. Różewicz - Świadectwo urodzenia 1958 i Wolne miasto 1961

K. Kutz - Krzyż walecznych 1959, Nikt nie woła, 1960 Ludzie z pociągu 1961

S. Lenartowicz - Zimowy zmierzch 1957

T. Konwicki - Ostatni dzień lata 1958

W.J. Has - Pożegnania 1958 i Jak być kochaną 1963

A. Ford - Ósmy dzień tygodnia 1958

J. Kawalerowicz - Pociąg 1959

OPERATORZY ZWIĄZANI ZE „SZKOŁĄ POLSKĄ"

J. Lipman,

M. Jahoda,

S. Matyjaszkiewicz,

J. Laskowski,

K. Winiewicz,

J. Wójcik,

K. Weber.

SCENARZYŚCI I PISARZE ZWIĄZANI ZE „SZKOŁĄ POLSKĄ”

Tadeusz Konwicki,

Jerzy Stefan Stawiński,

Aleksander Ścibor-Rylski,

Marek Hłasko,

Bohdan Czeszko,

Jerzy Andrzejewski,

Kazimierz Brandys,

Stanisław Dygat,

Jan Józef Szczepański,

Józef Hen

REŻYSERZY

ANDRZEJ WAJDA

1955: Pokolenie

1957: Kanał

1958: Popiół i diament

1959: Lotna

1960: Niewinni czarodzieje

1961: Samson

1962: Powiatowa Lady Makbet

1962: L'amour à vingt ans [Miłość dwudziestolatków]

1965: Popioły

1968: The Gates To Paradise [Bramy raju]

1968: Przekładaniec

1969: Wszystko na sprzedaż

1969: Polowanie na muchy

1970: Brzezina

1970: Krajobraz po bitwie

1972: Pilatus und andere [Piłat i inni]

1973: Wesele

1975: Ziemia obiecana

1976: Smuga cienia

1977: Człowiek z marmuru

1978: Bez znieczulenia

1979: Panny z Wilka

1980: Dyrygent

1981: Człowiek z żelaza

1983: Danton

1983: Eine Liebe in Deutschland [Miłość w Niemczech]

1986: Kronika wypadków miłosnych

1988: Les Possédes [Biesy]

1990: Korczak

1992: Pierścionek z orłem w koronie

1994: Nastazja

1995: Wielki tydzień

1996: Panna Nikt

1999: Pan Tadeusz

2000: Wyrok na Franciszka Kłosa

2002: Zemsta

2007: Katyń

2009: Tatarak

2011: Wałęsa

2016: Powidoki

ANDRZEJ MUNK

1956: Człowiek na torze

1957: Eroica

1960: Zezowate Szczęście

1963: Pasażerka

WOJCIECH JERZY HAS

1957: Pętla

1958: Pożegnania

1959: Wspólny pokój

1961: Rozstanie

1962: Jak być kochaną

1962: Złoto

1964: Rękopis znaleziony w Saragossie

1966: Szyfry

1968: Lalka

1973: Sanatorium pod Klepsydrą

1982: Nieciekawa historia

1985: Pismak

1986: Osobisty pamiętnik grzesznika... przez niego samego spisany

1988: Niezwykła podróż Baltazara Kobera

JERZY KAWALEROWICZ:

1951: Gromada

1953: Celuloza

1954: Pod gwiazdą frygijską

1957: Prawdziwy koniec wielkiej wojny

1959: Pociąg

1960: Matka Joanna od Aniołów

1966: Faraon

1968: Gra

1971: Maddalena

1977: Śmierć prezydenta

1980: Spotkanie na Atlantyku

1983: Austeria

1989: Jeniec Europy

1990: Dzieci Bronsteina

1995: Za co?

2001: Quo vadis

KAZIMIERZ KUTZ:

1958: Krzyż walecznych

1960: Nikt nie woła

1961: Ludzie z pociągu

1962: Tarpany

1963: Milczenie

1964: Upał

1966: Ktokolwiek wie...

1967: Skok

1969: Sól ziemi czarnej

1971: Perła w koronie

1974: Linia

1975: Znikąd do nikąd

1979: Paciorki jednego różańca

1981: Mecz

1983: Na straży swej stać będę

1985: Wkrótce nadejdą bracia

1993: Straszny sen dzidziusia Górkiewicza

1994: Śmierć jak kromka chleba

1994: Zawrócony

1995: Pułkownik Kwiatkowski

1997: Sława i chwała

ROMAN POLAŃSKI

1962: Nóż w wodzie

1965: Wstręt

1966: Matnia

1967: Nieustraszeni pogromcy wampirów

1968: Dziecko Rosemary

1971: Tragedia Makbeta

1972: Co?

1974: Chinatown

1976: Lokator

1979: Tess

1986: Piraci

1988: Frantic

1992: Gorzkie gody

1994: Śmierć i dziewczyna

1999: Dziewiąte wrota

2002: Pianista

2005: Oliver Twist

2010: Autor-Widmo

2011: Rzeź

2013: Wenus w futrze

2017: Prawdziwa historia

2019: Oficer i szpieg

JERZY SKOLIMOWSKI

1964: Rysopis

1965: Walkower

1966: Bariera

1967: Ręce do góry

1970: Przygody Gerarda

1971: Na samym dnie

1972: Król, dama i walet

1978: Krzyk

1982: Fucha

1984: Najlepszą zemstą jest sukces

1986: Latarniowiec

1989: Wiosenne wody

1991: Ferdydurke

2008: Cztery noce z Anną

2010: Essential Killing

SYLWESTER CHĘCIŃSKI

1961: Historia żółtej ciżemki

1964: Agnieszka 46

1965: Katastrofa

1967: Sami swoi

1969: Tylko umarły odpowie

1970: Legenda

1971: Diament radży

1971: Pierwsza miłość

1973: Droga

1974: Nie ma mocnych

1977: Kochaj albo rzuć

1978: Roman i Magda

1980: Bo oszalałem dla niej

1982: Wielki Szu

1991: Rozmowy kontrolowane

2006: Przybyli ułani

Arkadiusz Lewicki, *„Kochaj albo rzuć", czyli Polacy nie tylko w Ameryce*, [w:] *Sylwester Chęciński*, pod redakcją R. Bubnickiego i A. Dębskiego, Wrocław 2015.

Bogusław Skowronek, w tekście zatytułowanym *„Ciemność, widzę ciemność", czyli spojrzenie na polskie kino popularne jako źródło cytatów*, napisał: „Więź społeczna między filmami a widzami, odzwierciedlanie ukrytych wspólnotowych potrzeb, dotyczy również głęboko zakorzenionych w społeczeństwie modeli mentalnych, kulturowych wzorców zachowań, stereotypowych wyobrażeń świata. Tym właśnie można tłumaczyć sukces trylogii Sylwestra Chęcińskiego o dziejach Kargula i Pawlaka (*Sami swoi,* 1967, *Nie ma mocnych,* 1974, *Kochaj albo rzuć*, 1977). Adekwatne ukazanie ważnego etapu polskiej historii (repatriacja Zabużan), dowcipne obrazowanie potocznych modeli konceptualizacji świata, odwołanie się do polskiej mentalności i celności antropologicznego opisu spowodowały, że powiedzenia bohaterów stały się bliskie tak wielu widzom"[477].

Nie sposób się z autorem tych słów nie zgodzić, siła filmów Chęcińskiego i Mularczyka tkwi nie tylko w tym, że stały się one częścią polskiego języka i źródłem niezliczonej liczby powszechnie rozpoznawalnych cytatów, tworzących płaszczyznę porozumienia kolejnych pokoleń, ale także w tym, że świetnie opisują nasze narodowe wady, i przywary, zalety i cnoty. Z trylogią o Pawlaku i Kargulu może równać się jedynie jedno dzieło filmowe – tylko sfilmowana przez Jerzego Hoffmana sienkiewiczowska trylogia przyciągnęła do polskich kin większą (ponad 45 milionów widzów) widownię, niż opowieści o dwójce skłóconych sąsiadów (trylogię Chęcińskiego obejrzało w kinach 23 miliony Polaków). Co ciekawe, największą popularnością cieszyła się trzecia część sagi – *Kochaj albo rzuć* przyciągnęło do kin 9.384.135 widzów[478], plasując się na 17 miejscu wśród kinowych przebojów wszech czasów w polskich kinach i na 11 pozycji, wśród najchętniej oglądanych filmów polskich.

Powstawanie filmu

Sukces, głównie komercyjny, bowiem druga część spotkała się ze znacznie mniej entuzjastycznym przyjęciem krytyków, *Samych swoich* i *Nie ma mocnych*, sprawił, że autorzy opowieści o Zabużanach postanowili nakręcić trzecią część. Jak wynika ze sprawozdania

[477] Bogusław Skowronek, *„Ciemność, widzę ciemność", czyli spojrzenie na polskie kino popularne jako źródło cytatów*, [w:] *Polski kino popularne*, pod red. Piotra Zwierzchowskiego i Darii Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 371.
[478] Krzysztof Kucharki, *Kino plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990-2000*, Toruń 2002, s. 388.

sporządzonego po zrealizowaniu filmu[479], projekt zatytułowany *Big Deal* (taki był jego roboczy tytuł) został wstępnie zaakceptowany 8 kwietnia 1976 roku, choć jak w wielu wypowiedziach podkreślali zarówno reżyser, jak i scenarzysta, prace nad projektem trwały znacznie dłużej i obejmowały także, o czym Andrzej Mularczyk mówił na przykład podczas kolaudacji filmu, wizyty w Stanach Zjednoczonych, które pozwoliły na zbudowanie solidnej dokumentacji. Autor scenariusza podczas posiedzenia oceniającego film stwierdził:

„Jeżeli w dyskusji mówiono o tym, że ten film jest prawdziwy, to chciałbym powiedzieć, że ta prawdziwość jest wynikiem inwestycji ze strony producenta, to znaczy Naczelnego Zarządu Kinematografii – Ministerstwa Kultury i Sztuki, który zainwestował w dokumentację tego filmu, co przyniosło – jak widać – owoce, bo dokumentacja nie jest oparta na podstawie książek, czy reportaży, ale była wykonana na miejscu i sądzę, że taka praktyka powinna przyświecać dalszym tego rodzaju próbom, bo to jest po prostu opłacalne i to jako autor scenariusza chciałem tutaj podkreślić, gdyż jak się przekonałem ta dokumentacja odbiła się na dalszej współpracy nad filmem”[480].

Ostateczne skierowanie do produkcji nastąpiło w dniu 7 czerwca 1976 roku, a film został sklasyfikowany jako film wysokonakładowy: koszty jego powstania miały bowiem wynosić blisko 20 milionów złotych. Film był realizowany we wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych, której zlecono budowę i obsługę dekoracji w Polsce, „obsługę personalną całego filmu”, część obowiązków związanych z udźwiękowieniem, oświetleniem i transportem. Z kolei Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie była odpowiedzialna za budowę i „obsługę inscenizacyjną” obiektów amerykańskich oraz za część prac związanych z oświetleniem. Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi miała zająć się techniką zdjęciową, obróbką taśmy i zdjęć specjalnych, zaś Studio Opracowań Filmów w Warszawie odpowiedzialne było za postsynchrony – podyktowane zostało to koniecznością ponownego nagrania niektórych kwestii wypowiadanych przez aktorów amerykańskich, a przeniesienie tego procesu do Warszawy dało „poważne oszczędności dewizowe”.

[479] Dokument: *Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów. Zespoły Filmowe. Z.F. Iluzjon. Filmy zrealizowane. Kochaj albo rzuć 1976-1977*, sygn. 471. Jeśli nie zaznaczono inaczej informacje o powstawaniu filmu – na podstawie tego dokumentu.

[480] AFN, A-344, poz. 137, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych 1 kwietnia 1977 roku.

Zdjęcia (rozpoczęte 14 sierpnia – trwały do 7 grudnia 1976 roku) kręcono w 9 głównych lokalizacjach, były to:

1. atelier WFF-2
2. plener pod Wrocławiem (Dobrzykowice, Lubomierz)
3. Chicago
4. atelier WFD
5. wnętrza naturalne w Warszawie
6. samoloty PLL LOT i PANAM
7. zdjęcia kręcone przy pomocy śmigłowców
8. TSS Batory – w porcie i na morzu (podczas rejsu do Londynu)
9. port gdyński

Cała produkcja – wraz z okresem przygotowawczym i pracami końcowymi, w tym kolaudacją, która odbyła się znacznie później niż pierwotnie zakładano – trwała 369 dni – od 7 czerwca 1976 do 11 czerwca 1977 roku, kiedy to miała miejsce prapremiera tego filmu – odbyła się ona we wrocławskim kinie „Warszawa".

Sporo ciekawostek przynosi lektura rozliczeń finansowych związanych z realizacją *Kochaj albo rzuć*. Z dokumentacji wynika na przykład, że całkowity koszt filmu wyniósł 19.686.434 zł, w tym na przykład aktorzy zarobili 940.435 zł (przeciętne zarobki w 1977 roku wynosiły około 4500 zł/miesięcznie), na statystów wydano 170.214 zł, na opracowanie literackie zaś 140.687 zł. Ostatecznie jednak całkowity koszt produkcji i tak okazał się niższy od zakładanego o ponad 46 tysięcy złotych – wydatki udało się obniżyć (przynajmniej kierownictwo produkcji tak tłumaczy to w dokumentach, choć potwierdzenie tego znajdziemy także w wywiadach udzielanych po premierze przez Chęcińskiego), głównie dzięki pomocy amerykańskiej Polonii, która nieodpłatnie wypożyczyła meble i inne rekwizyty (np. samochody) potrzebne do nakręcenia scen rejestrowanych w Chicago (w dokumentach mowa jest o oszczędnościach wynoszących ok. 120 tysięcy złotych).

Druga poważna oszczędność, ale i realizacyjna komplikacja, związana była z planami zaangażowania do filmu Bobby'ego Vintona, które ostatecznie nie zostały zrealizowane. Amerykański piosenkarz polskiego pochodzenia (naprawdę nazywał się Stanley Robert Vintula),

którego utwory cieszyły się sporą popularnością w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych[481], miał wystąpić w filmie Chęcińskiego. W wydanej w roku 1994 roku książce, powstałej na podstawie scenariusza *Kochaj albo rzuć*, możemy odnaleźć fragmenty, tłumaczące rolę, w jakiej Vinton, miał się pojawić w filmie – miał być gwiazdą, uświetniającą otwarcie Domu Polonijnego, a sprowadzić go miała Shirley, choć nie udało się to przechwalającemu się rozmaitymi znajomościami Septembrowi-Juniorowi[482]. Piosenkarz zgodził się wystąpić w filmie o Kargulach i Pawlakach nieodpłatnie, choć zażądał w zamian, by podczas jego koncertowego pobytu w Polsce powstał półgodzinny dokument pokazujący i promujący jego trasę, co byłoby dodatkowym kosztem, jaki musieliby ponieść producenci *Kochaj albo rzuć*.

Inne rachunkowe ciekawostki, to na przykład fakt, że o ponad 250 tysięcy wzrosły koszty związane z dowozami aktorów na plan. Po pierwsze przez miesiąc trzeba było wozić Annę Dymną na przedstawienia do Krakowa, a po drugie aktorzy amerykańscy, którzy początkowo mieli mieszkać w hotelu MDM, ostatecznie zakwaterowani zostali w Viktorii, co oczywiście także podwyższyło koszty (zarówno samego hotelu, jak i dowozu ich na plan) – w dokumentach pojawia się sugestia (trudno ocenić, na ile prawdziwa), że nie była to decyzja producentów, a kierownictwa MDM-u, które odmówiło goszczenia zagranicznych gości.

Za to udało się zaoszczędzić na amerykańskim wyjeździe ekipy filmowej, a cała eskapada za Ocean kosztowała jedynie nieco ponad 37 tysięcy dolarów, choć pierwotnie planowano przeznaczyć na nią prawie 70 tysięcy dolarów.

Dużo o czasach, w których kręcona był trzecia część trylogii Chęcińskiego, mówią także dwa dokumenty dotyczące pozwolenia na dodatkowy zakup taśmy filmowej. Za pierwszym razem proszono o dokupienie 3.500 metrów taśmy Eastmancolor, za drugim razem – w październiku 1976 roku – o dodatkowe 5 tysięcy metrów. Niezwykle interesujące są uzasadnienia tych dodatkowych zakupów. W pierwszym piśmie pojawiają się opinie, że zdjęcia z udziałem aktorów amerykańskich wymagają wielokrotnych dubli, co powoduje większe zużycie taśmy, realizatorzy tłumaczą się także koniecznością kręcenia zdjęć w trudnych warunkach: szczególnie scen rozgrywających się

[481] Szczególną popularnością wśród Polonii cieszyła się piosenka *My Melody of Love* ze śpiewanym w łamanej polszczyźnie refrenem „moja droga, ja Cię kocham".

[482] Co ciekawe, w książce pojawia się wyraźna sugestia, że September-Junior zamierza związać się z Shirley. Podczas ostatniej sceny rozgrywającej się w Ameryce, młody playboy mówi:
„- Skoro nie mogę mieć Ani, to będę miał przynajmniej jej ciocię - powoli powiedział po polsku Junior. Twarz Pawlaka ściągnęła się jak u rozdrażnionego brytana. Podszedł bliżej i patrząc groźnie w jego oczy powiedział półgłosem:
- Oll rajt. Tylko niech on pamięta, że jakby on naszą Shirley ukrzywdził, to kolacji on nie dożyje, tak mi dopomóż Bóg!". [Andrzej Mualrczy, *Kochaj albo rzuć*, Katowice 1994, s. 205].

na pokładzie samolotów, scen tanecznych z udziałem Zespołu Pieśni i Tańca Politechniki Warszawskiej oraz scen z żywym lwem (sic!)[483]. W drugim piśmie kolejne zapotrzebowanie na taśmę także tłumaczono problemami z polonijnymi aktorami-naturszczykami oraz trudnymi warunkami pracy na TSS Batorym. Zwracano również uwagę, że podczas kręcenia na statku i w Stanach Zjednoczonych ekipa nie miała możliwości oglądania materiałów na bieżąco, co powodowało, iż trzeba było robić większą ilość powtórzeń poszczególnych scen. Po raz kolejny pojawiło się w tym dokumencie nazwisko Bobby'ego Vintona – jego rezygnacja z udziału w filmie spowodowała konieczność nakręcenia dodatkowej sceny podczas Parady z okazji Dnia Kolumba, filmowanej dwoma kamerami.

Recepcja

Kochaj albo rzuć, jako kontynuacja cieszącej się wielką popularnością serii, wzbudzał zainteresowanie dziennikarzy już w okresie jego realizacji, czego dowodem choćby zamieszczona w dwutygodniku „Film" relacja z planu zdjęciowego przeprowadzona przez Tadeusza Sobolewskiego[484]. Po premierze, która miała miejsce, jak już pisałem, w czerwcu 1977 roku, pojawiło się sporo recenzji, w znakomitej większości pozytywnych i chwalących twórców, że po nieco słabszym *Nie ma mocnych*, wrócili do wysokiej formy i stworzyli niezwykle udaną komedię. Oskar Sobański pisał na przykład: „Muszę powiedzieć, że jestem zachwycony obrazem Polonii i Polaków, jaki namalowano w tym filmie. Autorzy mieli do rozwiązania prawdziwą kwadraturę koła: jak pokazać polską Amerykę nie ekscytując widza blichtrem, nie podniecając bogactwem, ani nie przeczerniając obrazu. Rozwiązali problem pokazując przede wszystkim ludzi"[485].

W podobnym tonie wypowiadał się Jerzy Nicikowski, stwierdzając, że: „Najnowszy film Andrzeja Mularczyka i Sylwestra Chęcińskiego to niespodzianka. I wcale niemała. Zaczęło się to wszystko od dość sympatycznej komedii. Potem był sukces u publiczności.[…] Mieliśmy drugi film i co tu kryć – dużo słabszy. Ale Pawlak został Pawlakiem i Kowalski to był ten sam Kowalski. I oto twórcy podjęli kolejną próbę, i oto wbrew podobieństwu okazało się, ze trzeci film jest lepszy od dwóch poprzednich"[486]. W dalszej części felietonu autor stawia film Chęcińskiego w jednym

[483] W filmie pojawia się krótkie ujęcie siedzącej w restauracji kobiety z małym tygrysem, którą Ania widzi przez myte właśnie okno, być może w dokumencie chodziło o tę właśnie scenę.
[484] Tadeusz Sobolewski, *„Ja jeszcze za dolary nie umierał", Reportaż z realizacji filmu „Big Deal"*, „Film" 1976, nr 52, s. 6-8.
[485] Oskar Sobański, *... w Krużewnikach najlepiej*, „Film" 1977, nr 27, s. 9.
[486] Jerzy Niecikowski, *Polski Szwejk*, „Film" 1977, nr 28, s. 5.

rzędzie z tekstami Ernesta Brylla, Tadeusza Nowaka czy Edwarda Redlińskiego, twierdząc, że postać Pawlaka, nie tylko utwierdza, ale i jednocześnie przewartościowuje tradycyjne stereotypy na temat polskiego chłopa.

Stanisław Grzelecki, w tekście pod znamiennym tytułem *Naśladownictwo zalecane*, który ukazał się w miesięczniku „Kino", zwraca uwagę, że saga o „samych swoich", jest świetnym dokumentem „istotnych przemian, zarówno ekonomicznych, jak i obyczajowych i psychicznych znacznej części naszego społeczeństwa"[487], zaś w trzeciej jej części autorom udało się zachować idealne proporcje pomiędzy powagą a rozrywką, „albowiem Pawlak i Kargul są niemal zawsze zabawni, ale nigdy nie są śmieszni"[488], co sprawia, że film ten można nazwać komedią liryczną, ale nie jest z pewnością, jak twierdzi Grzelecki, komedią sentymentalną.

Nieco bardziej krytyczny był Adam Sobolewski, który tekście zamieszczonym w „Kulturze" pisał, że niewątpliwymi zaletami tryptyku są świetne aktorstwo i dowcipny scenariusz, ale wyjątkowość dzieł Chęcińskiego i Mularczyka wynika przede wszystkim z mizerii polskiej komedii filmowej, ponieważ „tak zwane komedie, pyszne wice i szampańskie perły dowcipu, przepełnione lotnym jak topór wdziękiem Stanisława Bareji i kolegów, poprawiają humor wyłącznie bohaterom. I urzędnikom, świadomym faktu, że statystyczny przydział chichotu i grozy mimo wszystko mieści się w normie". Według recenzenta, choć filmy o Kargulach i Pawlakach „nigdy zresztą nie rościły sobie pretensji do epatowania intelektualnymi podtekstami", bowiem były przeznaczone dla masowego odbiorcy, to jednak przynosiły widowni śmiech – „szczery, spontaniczny, bezrefleksyjny". Dzięki świetnym scenariuszom Mularczyka, po prostu śmieszyły – „nic więcej. Ale też – nic mniej"[489].

Najbardziej krytyczna zdaje się być recenzentka „Tygodnika Kulturalnego" Alina Terechowicz, która zarzuca twórcom wtórność i schematyczność scenariuszowych pomysłów, niedostatki warstwy wizualnej, a całość kończy bon motem, pisząc: „Roboczy tytuł filmu «Big Deal» (Duża rzecz) słusznie zmieniono na pełen wdzięku nagłówek «Kochaj albo rzuć» – «rzecz» bowiem jest zaledwie średnia[490].

Większość krytyków jednak dość zgodnie chwaliła film i jego twórców. Szczególnie dużo pozytywnych opinii zebrali aktorzy odtwarzający główne role – Wacław Kowalski i Władysław

[487] Stanisław Grzelecki, *Naśladownictwo zalecane*, „Kino" 1977, nr 8, s. 14.
[488] Tamże.
[489] Adam Sobolewski, *Dziki też człowiek*, „Kultura" 1977, nr 31, s. 5.
[490] Alina Terechowicz, *Nasi za oceanem*, „Tygodnik Kulturalny" 1977, nr 30, s. 16.

Hańcza, których witalność wychwalał na przykład recenzent „Trybuny Ludu" Bogumił Drozdowski[491] czy Stanisław Grzelecki w „Życiu Warszawy"[492], choć cytowany już Oskar Sobański narzekał, że główni aktorzy wydają się nieco zmęczeni swoimi rolami, a poza tym twierdził, że „Pani Dymna jest śliczna jak obrazek, ale nigdy nie mogłem uwierzyć w jej pawlakowe pochodzenie. W kargulowe zresztą też"[493]. Ciepłe słowa krytyk skierował za to w stronę reszty aktorów pojawiających się w rolach drugoplanowych: Boba Lewandowskiego, Jana Pietrzaka, Józefa Słowika czy Duchyl Martin Smith[494] oraz operatora - Zygmunta Samosiuka, chwalonego szczególnie za zdjęcia wykonane podczas „Parady Kolumba" oraz za ujęcia Warszawy sfilmowanej z lotu ptaka.

Kochaj albo rzuć a stereotypy

W wielu tekstach, zarówno tych pisanych bezpośrednio po premierze, jak i tych, które powstały wiele lat później, podkreślano, że wartość *Kochaj albo rzuć*, nie polega jedynie na tym, że jest to dzieło pełne ciepłego humoru, ale także na niezwykle udanym balansowaniu pomiędzy funkcjonującymi społecznie stereotypami a ich negowaniem czy podważaniem. O ile w pierwszych częściach trylogii Mularczyk i Chęciński rozprawiają się z wewnątrzpolskimi problemami i społecznymi podziałami, o tyle w zamykającym tryptyk odcinku zderzają oni Polaków z Amerykanami i to w podwójnym przynajmniej sensie, bowiem pokazują zarówno spotkanie ze Stanami przeżywane przez Kargula, Pawlaka i ich wnuczkę, ale także amerykańską Polonię – zarówno tę już wielopokoleniową, jak i najświeższą, która dopiero co do USA przybyła.

W książce zatytułowanej *Amerykański mit, polski konsument, czyli reklamowe oblicza Ameryki* Jolanta Szymanowska-Bartyzel przedstawiła tabelę zawierającą zestaw binarnych opozycji, które są „według Lévi-Straussa podstawą mitu.

USA	POLSKA

[491] Bogumił Drozdowski, *Pawlak w Chicago*, „Trybuna Ludu" 1977, nr 160, s. 8
[492] Stanisław Grzelecki, *U siebie*, „Życie Warszawy" 1977, nr 141, s. 7.
[493] O. Sobański, tamże.
[494] Sylwester Chęciński w jednym z wywiadów tak mówił o udziale amerykańskich aktorów w tym projekcie: „W filmie wystąpili na przykład: Bob Lewandowski, właściciel programów Radiowego i Telewizyjnego w Chicago, często odwiedzający nasz kraj; Józef Słowik, reżyser Teatru Goodmana w Chicago; w roli córki Johna – Shirley – zawodowa aktorka teatralna; Stanley Rogiński – jako filmowy narzeczony – Góral; natomiast polonijnego disc-jockeya gra Jan Pietrzak. Chciałbym tu podkreślić, że Polonia amerykańska bardzo pomogła nam w zrealizowaniu tego filmu. Sceny, które w kraju należałyby do najdroższych – tam, dzięki pomocy Polonii – nie kosztowały nic albo prawie nic: myślę głównie o scenach zbiorowych ze statystami i tych, gdzie niezbędna była duża ilość samochodów". [*Kochaj albo rzuć*, „Filmowy Serwis Prasowy" 1977, nr 9, s. 5-8]

Duże	Mała
Wolne	Zniewolona
Bogate	Biedna
wielonarodowe	jednonarodowa
nowoczesne	zacofana
Silne	Słaba
Nowe	stara”[495]

Wydaje się, że właśnie te mitotwórcze cechy, wyróżnione przez cytowaną badaczkę, stanowią dobry punkt wyjścia do refleksji nad stereotypami ukazanymi w *Kochaj albo rzuć*. Rozpoczynające film sceny w Rudnikach pokazują Polskę prowincjonalną, z wąskimi drogami, na których nie mieszczą się jednocześnie autobus i rower, z przydrożnymi wierzbami, kapliczką i polami malowanymi zbożem rozmaitem oraz domem, na którego szczycie mieszkają poczciwe boćki. Szczególnie znamienna wydaje się być w tym kontekście scena robienia rodzinnej fotografii, która ma być wysłana do krewnego w Stanach. O ile Pawlak próbuje pokazać się „dostatnio”, umieszczając w oknie kolorowy telewizor, traktor i „mydelniczkę” (jak obrazowo nazywa Fiata 126) sołtysa, co jest raczej średnim dowodem zamożności, o tyle Kargul próbuje od razu zagrać inną kartą. Zdając sobie sprawę, że oznakami PRL-owskiego luksusu trudno będzie zaimponować Amerykanom, stawia na tradycyjność (która jednocześnie może być odczytywana jako zacofanie), ubierając się w siermiężną koszulę, porcięta i łapcie, w ten sam sposób „przebierając” resztę swojej rodziny, żeby zawieść Amerykanom „to, czego oni nie mają”. Ta krótka scenka świetnie oddaje różne strategie kształtowania wizerunku, przebierania się (bo przecież Kazimierz w „niedzielnym” garniturze też jest „przebrany”) na potrzeby zewnętrzne, różne sposoby radzenia sobie z kompleksami wobec krewnych z Ameryki. Podobne strategie przyjmowane są przez głównych bohaterów podczas ich pobytu w Stanach, choć na obczyźnie również Pawlak częściej zdaje się uderzać w sentymentalną nutę, wspominając wielokrotnie o polskim tradycyjnym chlebie na zakwasie, grzybach, które rosną w polskich lasach, a w rozmowie ze Stroicielem opisując Polskę jako miejsce, gdzie „brzózki, jaśminy, bzy pachnące, słowiki śpiewają, tam się odpoczywa, nie to co tu…”. Choć warto także zauważyć, że na pytanie, po co przywiózł do Stanów walizkę pełną kiełbasy, Pawlak odpowiada, że to z powodu recesji, jaka tam panuje. To balansowanie pomiędzy

[495] Jolanta Szymanowska-Bartyzel, *Amerykański mit, polski konsument, czyli reklamowe oblicza Ameryki*, Kraków 2006, s. 65.

poczuciem wyższości i kompleksami, najlepiej chyba oddaje dialog, jaki toczy się w samochodzie, którym uczynny rodak podwozi rodzinę Johna z lotniska. Góral Steve, emigrant wojenny, wychwala Amerykę, za jej nieskończone możliwości, za to, że wszystko tam jest większe, szybsze, najlepsze. Pawlak odpowiada tylko jednym pytaniem: „Przepraszam uprzejmie, a w Krużewnikach był?". W pytaniu tym, które skutecznie przerywa peorę Polonusa, zawarte jest przekonanie, że dom rodzinny ważniejszy jest niż wszystkie wieżowce, autostrady i bogactwo, a jednocześnie świetnie charakteryzuje ono bohatera, który przedkłada swojskość nad nieznany mu – nawet jeśli zamożniejszy – kraj.

W wielu fragmentach obśmiewany (choć raczej w dobrotliwy sposób) jest także amerykański konsumpcjonizm. Przemówienia podczas otwarcia Domu Polonijnego, które są okazją do wygłaszania kryptoreklam różnych firm, audycja radiowa wypełniona po brzegi ogłoszeniami o usługach i towarach, ocenianie ludzi po tym, jakim majątkiem dysponują (Góral na wieść o tym, że John miał dom, stwierdził tylko, że to go „nie ekscytuje, bo tu każdy w midel klasie ma dom") – wszystkie te krytyczne uwagi na temat amerykańskiego stylu życia w 1977 roku mogły brzmieć trochę jak socjalistyczna agitka, ale gdy spojrzymy na tę krytykę z perspektywy blisko czterdziestu lat i zmian ustrojowych, jakie w tym czasie zaszły, to okaże się, że nie są one wcale dalekie od ocen formułowanych dziś na przykład przez środowisko Krytyki Politycznej czy współczesne ruchy alterglobalistyczne. Więcej nawet, dziś – choć to nie odległość geograficzna a czasowa o tym decyduje – my, żyjący współcześnie – również odczuwamy tęsknoty, które w końcu lat siedemdziesiątych były udziałem polonijnych Amerykanów. Nam też marzy się ekologiczny chleb na zakwasie, szynka „jak za Gierka" (naprawdę w polskich sklepach pojawiła się taka marka), jaśminy i słowiki, o których opowiadał Pawlak – a w dodatku, tak jak Polonusów z filmu Chęcińskiego, dziś sporą część z nas stać na to, by za te „luksusy" sporo zapłacić podczas agroturystycznych wczasów czy na targu, na którym nawet ogórki sprzedaje się ze specjalnym certyfikatem.

Myślę, że istotną zaletą filmu Mularczyka i Chęcińskiego jest też jego walor edukacyjny. Kargul i Pawlak są, czego specjalnie ani oni sami, ani autorzy filmu nie kryją, ksenofobami i rasistami. Pojawienie się Murzyna na pokładzie Batorego napawa ich strachem i pewną odrazą, a gdy okazuje się, że jest on księdzem, Kaźmirz o mało nie dostaje zawału. Wieść o tym, że Shirley jest Mulatką jest dla nich szokiem. Wielokulturowość i wielorasowość Stanów Zjednoczonych początkowo ich przeraża. Ale (i na tym polega właśnie oświatowa wartość *Kochaj albo rzuć*) nawet

oni potrafią przezwyciężyć swoje uprzedzenia. Co prawda – w przypadku Pawlaka – spowodowane jest to przede wszystkim tym, że w żyłach siostrzenicy płynie także krew jego brata, ale w stwierdzeniu, że „Dziki też człowiek", zawarta jest daleko idąca przemiana, jaka zaszła w Polakach, którzy z odmiennością mieli okazję stanąć twarzą w twarz. Oczywiście należy wziąć poprawkę na czasy, w jakich ten film powstawał – dziś stwierdzenie, które pada z ust (mieszkającej zresztą w USA od tygodnia) narzeczonej Steve'a, że: „U nas Blacks to problem", byłoby uznane za politycznie niepoprawne i wręcz niedopuszczalne w publicznym dyskursie. Ale odpowiedź Pawlaka, który mówi, że dla niego rasizm to „niepojęta rzecz", a na uwagę Septembra, że w Polsce nie ma mniejszości, odpowiada ze swoją prostolinijną swadą: „Popróbowałby pan z większością dać sobie radę", świetnie pokazują ewolucję, jaka zaszła w bohaterze. Oczywiście można się zastanawiać, czy faktycznie przedwojenni Kresowiacy żyli w państwie jednorodnym narodowo i etnicznie i dlaczego tych wątków trylogia Chęcińskiego w ogóle nie zawiera, ale nie sposób nie docenić faktu, że pokazał on, że nawet polską zaściankowość można pokonać i może faktycznie ludzie dzielą się, co Kazimierz powtarzał chyba w każdej części serii, po prostu na mądrych i głupich, a inne podziały nie mają większego sensu.

Popularność *Kochaj albo rzuć* można tłumaczyć z kilku perspektyw. W latach siedemdziesiątych była to kontynuacja losów bohaterów, których widownia pokochała – dzisiejsza praktyka producencka wielokrotnie pokazała, że najlepiej sprzedają się kontynuacje i sequele. Jednocześnie zaś, faktycznie rację miał cytowany na wstępie Bogusław Skowronek, który pisał, że trylogia Chęcińskiego świetnie wpisała się w społeczne zapotrzebowania. W końcówce rządów Gierka, gdy Polska otworzyła się nieco na świat, opowieść o swojakach, którzy jadą do Ameryki, ale i tam potrafią zachować swoje najlepsze (i tych parę gorszych) cechy, była tym, czego, nieco zakompleksieni w stosunku do Zachodu Polacy, potrzebowali. Dziś, a przecież kolejne telewizyjne powtórki nadal przyciągają do odbiorników miliony widzów, być może odbieramy ten film nieco inaczej. Gdy nie mamy już (przynajmniej części) kompleksów ekonomicznych, gdy praca na Jackowie przestała być szczytem marzeń, amerykańska część filmu Chęcińskiego robi już chyba mniejsze wrażenie. Ale nadal aktualne pozostała tęsknota za prostotą, egzemplifikowaną przez Pawlaka i Kargula. Za ludźmi, którzy lubili się posprzeczać nie dla pieniędzy, ale z przekonania, którzy byli autentyczni – a dziś nam tego, w płynnej i zmiennej ponowoczesności brakuje być może najbardziej. Choć jest to prawdopodobnie proces mający głębsze korzenie historyczne – chłopskiej prostoty szukali przecież i Mickiewicz, i Wyspiański, i Gombrowicz, a Chęciński i

Mularczyk dodali jeszcze do kreowanych przez siebie postaci rys sarmacki, co zauważył już w recenzji pierwszej części cyklu Jerzy Peltz[496], tworząc być może najbardziej wyrazisty portret naszych „cech narodowych". Pawlak i Kargul są przywiązani do rodziny, ziemi i domu, które stanowią dla nich najważniejszą wartość; są jednocześnie prości i przebiegli; kochają tradycję, ale potrafią być też elastyczni; z przekonań są ksenofobiczni, ale potrafią te przekonania odrzucić w kontakcie z żywym i realnym człowiekiem; zewnętrznie religijni, ale do kościoła chodzą niezbyt regularnie (jak tłumaczy Pawlak w *Nie ma mocnych*, to przez „tę krótką modę, która wodzi na pokuszenie"); są patriarchalni, ale w gruncie rzeczy, podporządkowani swoim żonom – tworzą konglomerat naszych narodowych zalet i wad. A przy tym są ludźmi z krwi i kości, są zabawni, ale nie są śmieszni, dlatego też kochamy ich i wciąż nie potrafimy rzucić.

Propozycje lektur:

T. Lubelski, *Polska Szkoła filmowa na tle rodzimego kina*, [w:] *Kino* klasyczne, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.

[496] Jerzy Peltz, *Komedia sarmacka*, (rec. *Sami swoi*), „Film" 1967, nr 38, s. 4

KINO POLSKIE. OD „KINA MORALNEGO NIEPOKOJU" DO DZIŚ

KINO MORALNEGO NIEPOKOJU

Drugim ważnym okresem w polskim kinie były lata siedemdziesiąte, kiedy to narodził się nurt zwany „kinem moralnego niepokoju".

Cechami wspólnymi dzieł tej formacji były m.in.:

- niezgoda na rzeczywistość degradującą człowieka, ubezwłasnowalniającą go,
- ukazywanie dewiacji systemu politycznego,
- skutki propagandowej indoktrynacji.

Najbardziej znanymi twórcami wyrastającymi z tego nurtu są:

Krzysztof Zanussi ,

Krzysztof Kieślowski,

Agnieszka Holland,

Wojciech Marczewski,

Feliks Falk,

Andrzej Kijowski.

REŻYSERZY:

KRZYSZTOF ZANUSSI

1969: Struktura kryształu

1970: Życie rodzinne

1971: Za ścianą

1972: Iluminacja

1974: Zabójstwo w Catamount

1974: Bilans kwartalny

1975: Miłosierdzie płatne z góry

1976: Barwy ochronne

1977: Lekcja anatomii

1977: Dom kobiet (Haus der Frauen)

1978: Spirala

1980: Constans

1980: Kontrakt

1981: Z dalekiego kraju

1982: Imperatyw

1984: Rok spokojnego słońca

1984: Sinobrody

1985: Paradygmat, czyli potęga zła

1988: Gdzieśkolwiek jest, jesliś jest

1991: Życie za życie. Maksymilian Kolbe

1992: Dotknięcie ręki

1992: Długa rozmowa z ptakiem

1995: Cwał

1996: Urok wszeteczny

1996: Słaba wiara

1996: Damski interes

1996: Niepisane prawa

1997: Brat naszego Boga

1997: Dusza śpiewa

1997: Ostatni krąg

1997: Linia opóźniająca

2000: Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową

2000: Skarby ukryte

2002: Suplement

2005: Persona non grata

2007: Czarne słońce

2008: Królowa Jadwiga

2008: Serce na dłoni

2009: Rewizyta

2014: Obce ciało

2018: Eter

AGNIESZKA HOLLAND

1978: Aktorzy prowincjonalni

1980: Gorączka

1981: Kobieta samotna

1985: Gorzkie żniwa

1988: Zabić księdza

1990: Europa, Europa

1992: Olivier, Olivier

1993: Tajemniczy ogród

1995: Całkowite zaćmienie

1997: Plac Waszyngtona

1999: Trzeci cud

2001: Strzał w serce

2002: Prawo ulicy

2002: Julia wraca do domu

2003: Dowody zbrodni

2006: Kopia Mistrza

2006: A Girl Like Me: The Gwen Araujo Story

2007: Ekipa

2007: Magnificat

2009: Janosik. Prawdziwa historia

2011: W ciemności

2013-2018: House of Cards

2013: Gorejący krzew

2014: The Affair

2014: Dziecko Rosemary

2017: Pokot

2018: 1982

2019: Obywatel Jones

FELIKS FALK

1975: Obrazki z życia

1976: W środku lata

1977: Wodzirej

1979: Szansa

1981: Był jazz

1986: Bohater roku

1989: Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce

1992: Koniec gry

1993: Samowolka

1994: Lato miłości

1995: Daleko od siebie

2000: Twarze i maski

2005: Komornik

2009: Enen

2010: Joanna

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI:

1975: Personel

1976: Blizna

1976: Spokój

1979: Amator

1981: Przypadek

1984: Bez końca

1988: Dekalog

1991: Podwójne życie Weroniki

1993: Trzy kolory: Niebieski

1994: Trzy kolory: Biały

1994: Trzy kolory: Czerwony

JERZY STUHR

1995: Spis cudzołożnic

1997: Historie miłosne

1999: Tydzień z życia mężczyzny

2000: Duże zwierzę

2003: Pogoda na jutro

2007: Korowód

2014: Obywatel

WALDEMAR KRZYSTEK

1984: Powinowactwo

1986: W zawieszeniu

1989: Ostatni prom

1992: Zwolnieni z życia

1994: Polska śmierć

2000: Nie ma zmiłuj

2008: Mała Moskwa

2011: 80 milionów

2014: Fotograf

STANISŁAW BAREJA

1960: Mąż swojej żony

1961: Dotknięcie nocy

1963: Żona dla Australijczyka

1965: Kapitan Sowa na tropie

1966: Małżeństwo z rozsądku

1968: Przygoda z piosenką

1972: Poszukiwany, poszukiwana

1974: Nie ma róży bez ognia

1975: Niespotykanie spokojny człowiek

1976: Brunet wieczorową porą

1978: Co mi zrobisz jak mnie złapiesz

1980: Miś

1983: Alternatywy 4

1986: Zmiennicy

MAREK PIWOWSKI

1970: Rejs

1976: Przepraszam, czy tu biją?

1993: Uprowadzenie Agaty

MAREK KOTERSKI

1984: Dom wariatów

1986: Życie wewnętrzne

1989: Porno

1995: Nic śmiesznego

1999: Ajlawju

2002: Dzień świra

2006: Wszyscy jesteśmy Chrystusami

2011: Baby są jakieś inne

2018: 7 uczuć

KRZYSZTOF KRAUZE

1988: Nowy Jork, czwarta rano

1996: Gry uliczne

1999: Dług

2004: Mój Nikifor

2006: Plac Zbawiciela

2013: Papusza

JULIUSZ MACHULSKI

1981: Vabank

1984: Seksmisja

1984: Vabank II czyli Riposta

1987: Kingsajz

1988: Déja vu

1991: V. I. P.

1992: Szwadron

1995: Girl Guide

1995: Matki, żony i kochanki

1997: Kiler

1998: Matki, żony i kochanki II

1999: Kiler-ów 2-óch

2001: Pieniądze to nie wszystko

2002: Superprodukcja

2004: Vinci

2008: Ile waży koń trojański?

2010: Kołysanka

2013: Ambassada

2017: Volta

WŁADYSŁAW PASIKOWSKI

1991: Kroll

1992: Psy

1994: Psy II: Ostatnia krew

1996: Słodko gorzki

1998: Demony wojny wg Goi

1999: Operacja Samum

2001: Reich

2003-2008: Glina - (serial telewizyjny)

2012: Pokłosie

2013: Jack Strong

2018: Pitbull: Ostatni pies

2019: Kurier

OLAF LUBASZENKO

1997: Sztos

2000: Chłopaki nie płaczą

2001: Poranek kojota

2002: $E=mc^2$

2009: Złoty środek

2012: Sztos 2

TOMASZ KONECKI I ANDRZEJ SARAMONOWICZ

2000: Pół-serio

2003: Ciało

2007: Testosteron

2008: Lejdis

2009: Idealny facet dla mojej dziewczyny

2011: Jak się pozbyć cellulitu

PIOTR WEREŚNIAK

2000: Zakochani

2001: Stacja

2003: Zróbmy sobie wnuka

2008: Nie kłam, kochanie

2011: Och Karol 2

2014: Wkręceni

2014: Wkręceni 2

2016: 7 rzeczy, których nie wiecie o facetach

JAN JAKUB KOLSKI

1990: Pogrzeb kartofla

1992: Pograbek

1993: Jańcio Wodnik

1993: Magneto

1995: Cudowne miejsce

1995: Grający z talerza

1996: Szabla od komendanta

1998: Historia kina w Popielawach

2000: Daleko od okna

2001: Zobaczyć jak najwięcej

2003: Pornografia

2006: Jasminum

2008: Afonia i pszczoły

2010: Wenecja

2012: Zabić bobra

2014: Serce, serduszko

2016: Las, 4 rano

2018: Ułaskawienie

WOJCIECH SMARZOWSKI

1998: Małżowina

2004: Wesele

2009: Dom zły

2011: Róża

2013: Drogówka

2013: Pod Mocnym Aniołem

2016: Wołyń

2017: Ksiądz

2018: Kler

XAWERY ŻUŁAWSKI

2006: Chaos

2009: Wojna polsko-ruska

2019: Mowa ptaków

ANDRZEJ JAKIMOWSKI

2003: Zmruż oczy

2007: Sztuczki

2013: Imagine

2017: Pewnego razu w listopadzie

JAN KOMASA

2005 Oda do radości

2011 Sala samobójców

2014 Miasto 44

ŁUKASZ PALKOWSKI

2008: Rezerwat

2011: Wojna damsko męska

2014: Bogowie

2017: Najlepszy

JACEK BORCUCH

2004: Tulipany

2009; Wszystko co kocham

2012: Nieulotne

2019: Słodki koniec dnia

PATRYK VEGA

2005: Pitbull

2010: Ciacho

2012: Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć

2013: Last Minute

2014: Służby specjalne

2016: Pitbull. Nowe porządki

2017: Botoks

2018: Plagi Breslau

2018: Kobiety mafii

2019: Kobiety mafii 2

2019: Polityka

MAGDALENA PIEKORZ

2004: Pręgi

2008: Senność

2014: Zbliżenia

MAŁGORZATA SZUMOWSKA

2004: Ono

2008: 33 sceny z życia

2011: Sponsoring

2013: W imię…

2015: Body/Ciało

2017: Twarz

PAWEŁ PAWLIKOWSKI

1990: Z Moskwy do Pietuszek z Wieniediktem Jerofiejewem

1998: Korespondent

2000: Ostatnie wyjście

2004: Lato miłości

2011: Kobieta z piątej dzielnicy

2013:Ida

2018: Zimna wojna

TELEWIZJA W POLSCE OD LAT OSIEMDZIESIĄTYCH. CHRONOLOGIA

1986 – powstał *Teleexpress*.

1989 – pierwsze wydanie *Wiadomości*.

1990 – uruchomienie pierwszej w Polsce i zarazem pierwsza w byłych krajach komunistycznych prywatnej telewizji – PTV Echo, nadającej na terenie Wrocławia i okolic.

1992 – uruchomienie pierwszej stacji prywatnej w Polsce – POLSAT. Uruchomienie pierwszej polskiej stacji satelitarnej TVP Polonia.

1997 – uruchomienie TVN

RADIO W POLSCE OD LAT OSIEMDZIESIĄTYCH. CHRONOLOGIA

1982 – w Warszawie nadano pierwszą audycję Radia „Solidarność".

1990 – pierwsza polska prywatna stacja radiowa – Radio Małopolska Fun.

1990 – start komercyjnej stacji muzyczno-informacyjnej Radio ZET.

1998 – pierwszą audycję nadało Radio NET – pierwsza polska stacja nadająca wyłącznie w Internecie.

2005 – uruchomiono pierwszy profesjonalny polski podcast – magazyn komputerowy Trącić myszką (Polskie Radio Szczecin)

2013 – w Warszawie i Katowicach rozpoczęła się oficjalna emisja programów Polskiego Radia w systemie DAB+.

2015 – została uruchomiona pierwsza całkowicie cyfrowa rozgłośnia regionalna Polskiego Radia, OFF Radio Kraków

Arkadiusz Lewicki, *Międzynarodowa recepcja kina polskiego. Szkic*, „Kwartalnik Filmowy" nr 95, 2016.

Każde „pole produkcji kulturowej" (by odwołać się do terminu stworzonego przez Pierre'a Bourdieu [497]) to złożony mechanizm, na który mają wpływ niezwykle różnorodne czynniki. Jednak *obiektywna orkiestracja popytu i podaży powoduje, że najróżniejsze gusta znajdują warunki realizacji w „uniwersum możliwości", jakie oferuje im każde z pól produkcji, podczas gdy pola te znajdują warunki do powstania i funkcjonowania w różnych gustach, zapewniających rynek – na mniejszą lub dłuższą metę – dla poszczególnych ich wytworów* [498]. Nie ulega jednak wątpliwości, że warunki dostępu do rynków nie są równe i – co widoczne na międzynarodowym polu produkcji i dystrybucji filmowej – pojawiają się na nim gracze zdolni zdobyć pozycję monopolistyczną czy dominującą. Tak zwana „Wielka Szóstka", w której skład wchodzą największe wytwórnie hollywoodzkie, zdominowała międzynarodowy rynek dystrybucji filmowej, a ich produkcje stanowią około 70 procent światowego rynku filmowego [499]. Związane jest to zarówno z pozycją kultury amerykańskiej, globalnym zasięgiem języka angielskiego, jak i ze specyfiką samego Hollywood, skupionego na merkantylnym wymiarze produkcji filmowej, a więc posługującego się sprawdzonymi technikami marketingowymi, doskonalonymi przez niemal stuletni okres budowania sobie przewagi w międzynarodowym systemie wymiany kinematograficznej.

Jeśli na przykład spojrzymy na europejski rynek filmowy, to okaże się, że (uwzględniając oczywiście specyfikę poszczególnych krajów i „sezonowe wahnięcia", które można w tym obszarze zaobserwować) w większości państw widzowie wybierają przede wszystkim filmy amerykańskie (średnia z krajów EU z lat 2001-2011 wynosi 64,51 procent widzów, którzy wybrali produkcje USA [500]) oraz dzieła powstałe w którymś z krajów Unii Europejskiej (25,11 procent w latach 2001-2011 [501]). Produkcje spoza Unii (i nie-amerykańskie) przyciągają jedynie 10,38 procenta osób odwiedzających kina. Należy jednak pamiętać, że filmy europejskie oglądane są

[497] P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2006.
[498] Tamże, s. 286.
[499] M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2010.
[500] J. Wutz, *Dissemination of European Cinema in the European Union and the International Market*, s.30, http://www.delorsinstitute.eu/011-20405-Dissemination-of-European-cinema-in-the-EU-and-the-international-market.html (dostęp: 12.01.2016).
[501] Tamże.

przede wszystkim w kraju, w którym zostały wyprodukowane, a poza tym i na wewnętrznym rynku europejskim można zaobserwować dominację większych kinematografii (brytyjskiej – głównie ze względów językowych, francuskiej – której sprzyjają korzystne uwarunkowania prawne obowiązujące nad Sekwaną, hiszpańskiej – której moc oddziaływania wzmocniona jest przez możliwość eksportu filmów do krajów Ameryki Łacińskiej, włoskiej oraz niemieckiej). Część pola dystrybucyjnego, jaka pozostaje w gestii mniejszych i bardziej peryferyjnych kinematografii jest więc niewielka i możliwość ich zaistnienia w wymiarze pozanarodowym jest zdecydowanie ograniczona.

W przypadku kultury polskiej jej międzynarodowe oddziaływanie jest jeszcze bardziej problematyczne. Mówimy wszak o kraju, który nie istniał na mapach przez cały wiek XIX, gdy dokonywały się kluczowe procesy modernizacyjne i który przez ponad pół wieku XX był podporządkowany narzuconemu mu systemowi politycznemu. W dodatku Polska wpisuje się w pojęcie „Europy Wschodniej", włączanej, przynajmniej od okresu Oświecenia, w dyskurs orientalny. Jak zauważa Magdalena Bartczak: *Stereotypy i przesądy, jakimi zaczął obrastać „Orient" Europy, zdecydowały o kształcie refleksji naukowej nad tym regionem, lokując interpretacje w określonych kliszach lub eliminując je całkowicie z pola widzenia* [502]. Pomimo zmian, jakie zaszły w Europie po rozpadzie bloku komunistycznego i zmianie sytuacji ekonomiczno-politycznej naszego kraju, okazuje się, że zarówno stereotypy, jak i sytuacja kultury polskiej na arenie międzynarodowej nie uległy większym zmianom, a przykład funkcjonowania polskiej kinematografii zarówno w dyskursie naukowym, jak i w powszechnej świadomości „przeciętnego widza", zdaje się być tego potwierdzeniem. Kino polskie nigdy bowiem nie było (niekoniecznie z własnej winy) międzynarodowe i – pisząc o jego funkcjonowaniu w globalnym obiegu filmowym – możemy wspominać co najwyżej o epizodach, kiedy jakimś pojedynczym filmom lub twórcom udało się przez chwilę zaistnieć poza granicami naszego kraju.

W książce *Acting: an international encyclopedia* z 2001 roku znajdujemy krótką, ujętą w encyklopedyczne hasło, historię polskiej kinematografii. Wydaje się, że warto ją zacytować w całości, świetnie bowiem oddaje potoczny stan wiedzy na temat stanu polskiego kina, jaki prezentowany jest w wydawnictwach anglojęzycznych. Autorka pisze: *Gdy zaczynała się era filmu, Polska była krajem bogatym kulturowo, ale słabym ekonomicznie, co spowodowało, że nowa*

[502] M. Bartczak, *Spojrzenie na kino Europy Środkowo-Wschodniej w perspektywie postkolonialnej*, w: *Nowe perspektywy filmoznawstwa*, red. M. Adamczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 33.

forma artystyczna rozwijała się w nim powoli. Jednym z pierwszych objawień była aktorka Apolonia Chałupiec (1894-1987), która później stała się sławna w Hollywood jako Pola Negri. W połowie lat 30. studencka grupa filmowców awangardowych, znana jako START, przyczyniła się do rozwoju polskiej produkcji filmowej. Najsłynniejszym członkiem grupy był Aleksander Ford, autor „Legionu ulicy", 1932, i „Młodości Szopena", 1952. II Wojna Światowa (1939-1945) zniszczyła polską kinematografię. W początkach lat 50. wprowadzono obowiązkowy, narzucony przez Sowietów styl – realizm socjalistyczny, jednak poluzowanie kontroli pod koniec dekady zapoczątkowało bardzo istotną i twórczą erę w historii kina polskiego. Powstały wtedy wybitne filmy, które zyskały międzynarodowe uznanie, takie jak „Popiół i diament", 1958, Andrzeja Wajdy i „Matka Joanna od Aniołów", 1961, Jerzego Kawalerowicza. Roman Polański, Polak z urodzenia, rozpoczął swoją karierę, kręcąc w Polsce krótki film „Nóż w wodzie", 1961, potem jednak wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. W końcówce lat 60. zawirowania polityczne sprawiły, że pogorszyły się warunki funkcjonowania filmowców w Polce. Wielu Żydów, na przykład Ford, opuściło Polskę z powodu rosnącego antysemityzmu. Pomimo nacisków w Polsce wzrastał opór wobec reguł narzucanych przez Związek Radziecki. Znalazł on odzwierciedlenie w polskich filmach z lat 70., takich jak „Za ścianą", 1971, Krzysztofa Zanussiego, „Amator", 1979, Krzysztofa Kieślowskiego czy w nagrodzonym Złotą Palmą „Człowieku z żelaza", 1981, Wajdy. W latach 80. cenzura była bardzo zaostrzona, ale komunistyczny rząd był coraz słabszy i tracił kontrolę, aż do ostatecznego upadku, który nastąpił w końcu dekady. Po przemianach ekonomicznych, które nastąpiły w początkach lat 90., przemysł filmowy w Polsce ustabilizował się. Kieślowski zdobył międzynarodowe uznanie dla swoich zagadkowych i zniewalająco pięknych filmów, takich jak „Podwójne życie Weroniki", 1991, czy serii trzech filmów, zapoczątkowanej w 1993 roku, w symboliczny sposób opowiadających o unifikacji Europy: zatytułowanych „Niebieski", „Biały" i „Czerwony". Zrealizował on również dziesięć części telewizyjnego cyklu znanego jako „Dekalog", który pokazywany był w polskiej telewizji w latach 1988-1989. Jego śmierć w roku 1996 była wielką stratą dla polskiego kina. W roku 1998 w Polsce zrealizowano jedynie 17 filmów, ale w 1999 wyprodukowano wiele interesujących dzieł, między innymi „Pana Tadeusza" Andrzeja Wajdy i „Ogniem i mieczem" Jerzego Hoffmana [503].

[503] B. Osnes, (S. Gill, consulting editor), *Acting: an international encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2001, s. 268. Warto dodać, że w omawianej encyklopedii, odnajdziemy też krótkie hasła poświęcone Jerzemu Grotowskiemu, Tadeuszowi Kantorowi, Helenie Modrzejewskiej, historii polskiego teatru, polskim (teatralnym) produkcjom więziennym i Andrzejowi Wajdzie.

Pomijając dość symptomatyczne błędy merytoryczne, jakie pojawiają się w tym skrótowym opisie (szczególnie w zdaniu dotyczącym Romana Polańskiego), można uznać jednak, że jest to hasło dobrze oddające stan wiedzy na temat polskiego kina za Atlantykiem, a także chyba i w innych krajach. Sprawia nawet wrażenie opisu dość pogłębionego – przynajmniej w porównaniu z innymi wydawnictwami. Pola Negri jako najsłynniejsza wywodząca się z Polski aktorka (i tak naprawdę jedyna, która zrobiła międzynarodową karierę); Aleksander Ford, Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polański, Krzysztof Kieślowski czy Jerzy Hoffman jako reżyserzy kojarzeni poza granicami Polski – to faktycznie zestaw nazwisk (czasami nieco tylko rozszerzony), które pojawiają się w zagranicznej literaturze filmoznawczej omawiającej polską kinematografię. Spostrzeżenia te potwierdzą się, jeśli weźmiemy pod uwagę hasła umieszczone w składającym się z czterech tomów *International Dictionary of Film and Filmmakers*. W tomie I (*Films*), w którym na ponad 1500 stronach pojawiają się omówienia 683 filmów, znalazło się miejsce dla 8 polskich produkcji. Przedstawione w tym zestawieniu zostały: *Człowiek z marmuru* (1977) [504], *Dekalog* (1988), *Eroica* (1958), *Kanał* (1957), *Matka Joanna od Aniołów* (1961), *Nóż w wodzie* (1962), *Popiół i diament* (1958) i *Trzy kolory* (1993-1994) [505]. Dla porównania: autorzy zamieścili w tym tomie omówienia 46 filmów niemieckich, 41 włoskich, 14 szwedzkich i 9 hiszpańskich. W tomie II, poświęconym reżyserom, znajdujemy opis sylwetek twórczych: Agnieszki Holland, Jerzego Kawalerowicza, Krzysztofa Kieślowskiego, Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego, Andrzeja Wajdy i Krzysztofa Zanussiego. W całym tomie omówiono sylwetki 483 twórców, obok 7 nazwisk z Polski znalazło się na przykład 9 reżyserów czeskich, 10 duńskich, 20 niemieckich, 12 rosyjskich, 6 szwedzkich czy 5 hiszpańskich [506]. Trzecia część słownika, której bohaterami są aktorzy i aktorki, zawiera (wśród 615) biogramy jedynie dwóch polskich artystów: Jana Nowickiego, nazwanego „polskim Jamesem Deanem" [507] i Daniela Olbrychskiego, którego kariera rozwijała się, jak pisze Blažena Urgošíková, pod silnym wpływem *największej legendy polskiej kinematografii – aktora Zbigniewa Cybulskiego* [508]. Ostatni, czwarty tom, zatytułowany *Writers*

[504] Daty podaję za cytowanymi źródłami.
[505] *International Dictionary of Film and Filmmakers. Volume 1 – Films. Fourth Edition*, red. T. Pendergast, S. Pendergast, St. James Press, b.m.w. 2000.
[506] *International Dictionary of Film and Filmmakers. Volume 2 – Directors, Fourth Edition*, red. T. Pendergast, S. Pendergast, St. James Press, b.m.w. 2000.
[507] B. Urgošíková, *Jan Nowicki*, w: *International Dictionary of Film and Filmmakers. Volume 3 – Actors and Actresses, Fourth Edition*, red. T. Pendergast, S. Pendergast, St. James Press, b.m.w. 2000, s. 913.
[508] B. Urgošíková, *Daniel Olbrychski*, w: *tamże*, s. 925. Co ciekawe, w *Słowniku* nie pojawia się hasło poświęcone wzmiankowanemu w przytoczonym cytacie Cybulskiemu. Pola Negri zaś została określona jako aktorka amerykańska i autorzy jedynie wspominają, że urodziła się na terenie dzisiejszej Polski.

and Production Artists, jako Polaków identyfikuje 7 postaci. Są to: operator Janusz Kamiński, kompozytor Bronislau Kaper, pisarze i scenarzyści: Aleksander Ścibor-Rylski i Jerzy Stefan Stawiński, animator (tworzący głównie w Rosji) Ladislaw Starewicz. Również Borisa Kaufmana (brata Dzigi Wiertowa i Michaiła Kaufmana) – cenionego we Francji operatora, z racji tego, że urodził się w Białymstoku, oraz pochodzącego z dzisiejszego Chorzowa Franza Waksmana, kompozytora nagrodzonego Oscarem za *Bulwar Zachodzącego Słońca* (1950), wliczono w poczet twórców polskich, choć nie mieli oni praktycznie żadnych związków z polską kinematografią [509]. Równie lakoniczne wzmianki dotyczące kina polskiego możemy znaleźć w popularnych amerykańskich książkach (często o charakterze podręcznikowym) dotyczących historii kina. Kristin Thompson i David Bordwell w klasycznej już dziś pozycji, jaką jest *Film History: An Introduction*, opisując historię kina światowego, wspominają także o kinematografii znad Wisły. Ale na ponad 800 stronach swojego podręcznika wzmiankują o niej jedynie kilkakrotnie. Pierwsza notatka o kinie polskim dotyczy czasów już powojennych: autorzy piszą o pojawieniu się w Polsce socrealizmu, którego przykładami są dla nich *Piątka z ulicy Barskiej* (1953) Aleksandra Forda i wczesne filmy Kawalerowicza omawiane w podrozdziale zatytułowanym *Postwar Cinema in Eastern Europe* i prezentującym sytuację polityczną i rynki kinematograficzne wszystkich krajów, które znalazły się w radzieckiej strefie wpływów. Za przełomowy moment w historii polskiego kina uznano rok 1955 i powstanie Zespołów Filmowych (w wersji angielskiej nazwanych „The Creative Film Unit") oraz premierę *Pokolenia* (1955) Andrzeja Wajdy, filmu, o którym *Polański, grający w nim małą rolę powiedział, że „Zaczęło się od niego całe polskie kino"* [510]. Wspomniano również o Polskiej Szkole Filmowej, do której zostały zaliczone filmy *Cień* (1955) i *Pociąg* (1959) Jerzego Kawalerowicza, *Człowiek na torze* (1956) i *Eroica* (1957) i *Pasażerka* (1963) Andrzeja Munka oraz – omówione nieco szerzej i zilustrowane sześcioma zdjęciami – filmy Wajdy: wspomniane już *Pokolenie*, *Kanał* (1957) i *Popiół i diament* (1959). Thompson i Bordwell podkreślali kultowość roli Maćka, pisząc o tej postaci: *z karabinem maszynowym, w ciasnej kurtce i ciemnych okularach stał się on dla młodych widzów postacią charyzmatyczną. A rola sprawiła, że Zbigniew Cybulski stał się znany jako polski James Dean* [511].

[509] *International Dictionary of Film and Filmmakers. Volume 4 – Writers and Production Artists, Fourth Edition*, red. T. Pendergast, S. Pendergast, St. James Press, b.m.w. 2000. Cały tom zawiera biogramy 545 artystów i artystek.
[510] K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, Inc., New York 1994, s. 475.
[511] Tamże, s. 476. To uparte porównywanie kolejnych polskich aktorów do amerykańskiego gwiazdora zdaje się symptomatyczne. Autorzy próbują po prostu wpisać polskie realia w rozpoznawalny dla anglojęzycznych widzów

Kolejną stroniczkę autorzy opracowania poświęcają Polsce przy omawianiu „Nowych Fal w Europie Wschodniej", wspominając o *Niewinnych czarodziejach* (1960) i *Popiołach* (1965) Wajdy, a także o *Matce Joannie od Aniołów* (1961) oraz *Faraonie* (1966) Kawalerowicza. Za prawdziwych przedstawicieli Polskiej Nowej Fali zostali uznani Roman Polański i Jerzy Skolimowski, których pierwszym filmom poświęcono osobne akapity książki [512].

Kilka zdań na stronie 636 dotyczy dalszej twórczości Wajdy z początku lat 70. Wspomniano także o nowej twarzy w polskiej kinematografii – Krzysztofie Zanussim i enumeratywnie wskazano na takie filmy, jak *Struktura kryształu* (1969), *Iluminacja* (1972) i *Bilans kwartalny* (1974).

Nieco więcej miejsca zajęło omówienie „kina moralnego niepokoju" („cinema of moral concern" [513]). Do tego nurtu zaliczono *Człowieka z marmuru* (1976) i *Człowieka z żelaza* (1980) [514] Wajdy, *Barwy ochronne* (1976) i *Spiralę* (1978) Zanussiego oraz *Wodzireja* [515] (1977) Feliksa Falka. Najwięcej miejsca zajmuje jednak opis twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, nazwanego przez Thompson i Bordwella *najbardziej znaczącym, z międzynarodowej perspektywy, polskim reżyserem* [516]. Pokrótce zostały omówione jego pierwsze filmy fabularne, takie jak *Blizna* (1976) i *Amator* (1979), przypomniane filmy z lat 80.: *Przypadek* (1981) [517], *Bez końca* (1984), serial *Dekalog* (1988) oraz nakręcone już we Francji *Podwójne życie Weroniki* (1991), będące dla autorów dowodem na umiędzynarodowienie polskiej kinematografii w latach 90. [518]

Jeszcze mniej miejsca kinu znad Wisły poświęcają Douglas Gomery i Clara Pafort-Overduin w książce *Movie History: A Survey*, w której poświęcają mu dwie strony (330-332), będące skrótowym opisem twórczości czterech reżyserów: Wajdy, Munka, z którego twórczości

kontekst. Jednocześnie jest to kolejny dowód na dominację kina hollywoodzkiego, będącego najbardziej oczywistym punktem odniesienia.

[512] Tamże, s. 540-541.

[513] Tamże, 747.

[514] Podanego także jako przykład „nowego realizmu" w kinie polskim.

[515] W omawianym opracowaniu autorzy posługują się tytułem *Top Dog*.

[516] Tamże, s. 748.

[517] W omawianym opracowaniu autorzy posługują się tytułem *Chance*. Co ciekawe, w innej książce Thompson i Bordwella *Film Art. Introduction* (która jest jednym z najpopularniejszych podręczników dotyczących filmu i doczekała się już 8 wydań), używają oni częściej stosowanej angielskiej wersji tytułu filmu Kieślowskiego *Blind Chance*. Na marginesie warto nadmienić, że w tym opracowaniu nazwisko Kieślowskiego pojawia się dwukrotnie – raz właśnie w kontekście niezwykłego zabiegu scenariuszowego zastosowanego w *Przypadku*, po raz drugi, gdy badacze wspominają o zabiegach operatorskich Piotra Sobocińskiego stosowanych podczas kręcenia filmu *Trzy kolory: Czerwony* (1994). Z nieznanych powodów w tym drugim przypadku (s. 305) imię Kieślowskiego brzmi: „Krystyf". Innym polskim reżyserem, o którym wspominają autorzy, jest Andrzej Wajda i jego dwa filmy *Kanał* i *Popiół i diament*, służące jako egzemplifikacje stosowania rzadko spotykanych rozwiązań operatorskich. (por.: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction, Eighth Edition*, McGrew-Hill, New York 2008).

[518] W *Film History* wymienieni zostają także, w kontekście filmów amerykańskich, Roman Polański oraz twórcy eksperymentalnych filmów animowanych Walerian Borowczyk (s. 575) i Jan Lenica (s. 583).

wymieniono jedynie *Człowieka na torze* (1957) i *Pasażerkę* (1963), Skolimowskiego i Polańskiego [519].

Przytoczone przykłady dość wyraźnie pokazują, że w popularnej literaturze naukowej omawiającej historię kina, polskie filmy i twórcy zajmują pozycję dość marginalną, co spowodowane jest zapewne zarówno amerykanocentrycznym spojrzeniem na dzieje filmu, jak i trudnościami z dotarciem do szerszej publiczności, na jakie natrafiają polskie dzieła filmowe. Są też dowodem, że w powszechnej świadomości funkcjonuje jedynie kilka, wciąż tych samych nazwisk.

Podobnie „niezauważalne" są polskie filmy w różnego typu plebiscytach na „film wszech czasów", przeprowadzanych przez mniej lub bardziej wyspecjalizowane gremia. Na ostatniej, opublikowanej w 2012 roku, liście *The Greatest Film of All Time* magazynu „Sight&Sound" wśród setki dzieł wybranych przez krytyków na próżno szukać filmów polskich. Jedynym pocieszeniem może być 78 miejsce *Chinatown* (1974) Romana Polańskiego [520] oraz 6 miejsce wśród filmów dekady lat 90. zajęte przez film *Trzy kolory: Niebieski* (1993) Kieślowskiego, któremu udało się pokonać sklasyfikowane na 7 pozycji *Pulp Fiction* (1994) Quentina Tarantino [521]. Nieco bardziej optymistycznie nastraja wybór, jakiego dokonali zaproszeni do wypełnienia ankiet reżyserzy z różnych stron świata. Co prawda żadnemu z polskich twórców nie udało się umieścić swego filmu w pierwszej dziesiątce zestawienia zbiorczego, ale obecni są na listach przedstawianych przez poszczególnych artystów. I tak na przykład *Popiół i diament* znalazł się w dziesiątce ulubionych filmów Roya Anderssona, Francisa Forda Coppoli i Martina Scorsese. Filmy Kieślowskiego także zostały wymienione przez trzech reżyserów: Nigeryjczyk Newton Aduaka wybrał *Krótki film o zabijaniu* (1988), Argentyńczyk Pablo Trapero *Krótki film o miłości* (1988), a Irańczyk Asghar Farhadi *Trzy kolory: Czerwony* (1994). Kilkakrotnie wybierane były także filmy (kręcone jednak poza Polską) Romana Polańskiego: Andrew Dominik umieścił w swoim zestawieniu *Lokatora* (*Le locataire*, 1976), Sean Durkin i Sam Mendes *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), Abel Ferrara *Matnię* (*Cul-de-sac*, 1966), Ann Hui i David O. Russell *Chinatown*. W zestawieniu pojawia się *Opętanie* (*Possession*, 1981) Andrzeja Żuławskiego wskazane przez meksykańskiego reżysera Gerardo Naranjo [522]. Co interesujące, w ankiecie udział wzięło także troje polskich twórców

[519] D. Gomery, C. Pafort-Overduin, *Movie History: A Survey. Second Edition*, Routledge, New York and London 2011, s. 330-332.
[520] *The Critics' Charts, The Top 100 Films*, "Sight&Sound", September 2012, v. 22, s. 56.
[521] *Top 10s by Decade*, "Sight&Sound", September 2012, v. 22, s. 59.
[522] *Directors' Poll*, "Sight&Sound", September 2012, v. 22, s.62-71.

(Agnieszka Holland, Paweł Pawlikowski i Andrzej Żuławski), ale nie wymienili oni w swoim zestawieniu żadnego rodzimego dzieła filmowego.

Być może nie powinno to aż tak bardzo dziwić, gdy spojrzymy na wyniki innej ankiety przeprowadzonej już nie w Wielkiej Brytanii, a w naszym kraju. Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego we współpracy ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich oraz Państwową Wyższa Szkołą Filmową, Teatralną i Telewizyjną w Łodzi, zrealizowały z okazji rocznicy pierwszego pokazu filmu braci Lumière projekt „12 filmów na 120 lat kina". Za pomocą ankiet przebadano „osoby profesjonalnie związane z szeroko pojętą kulturą filmową" i na podstawie 279 wyników stworzona została lista „Najlepszych filmów" [523]. Na liście obejmującej cały światowy dorobek kinematograficzny w pierwszej dziesiątce nie znalazł się ani jeden film polski. Dopiero na 14 miejscu pojawia się *Chinatown,* który trudno jednak uznać za utwór rodzimy, podobnie jak *Dziecko Rosemary*, zajmujące pozycję 18. Na miejscu 20 odnajdziemy *Ziemię obiecaną* (1974) Wajdy, a w pierwszej 30 (choć wśród 68 filmów, bo wiele dzieł otrzymało taką samą ilość głosów) znalazł się jeszcze tylko jeden polski utwór: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965) Wojciecha J. Hasa (miejsce 29). Okazuje się więc, że również polscy krytycy i „ludzie kina" preferują filmy zagraniczne i także oni wśród rodzimych twórców wybierają niemal te same nazwiska, co uczestnicy ankiet przeprowadzanych w innych krajach.

Warto spojrzeć również na zestawienia pojawiające się na stronach internetowych, odzwierciedlające opinie szerszych mas kinomanów. W czołówkach tych zestawień, co oczywiste, nie znajdziemy polskich utworów. Nawet na liście polskiego portalu *filmweb* w pierwszej setce rankingu najpopularniejszych filmów pojawia się zaledwie 5 dzieł zrealizowanych przez Polaków. Na miejscu 21 uplasował się *Pianista* (2002) Polańskiego, na 35 *Bogowie* (2014) Łukasza Palkowskigo, na 79 *Katedra* (2002) Tomasza Bagińskiego, na 90 *Seksmisja* (1983) Juliusza Machulskiego, a na 97 *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969) Tadeusza Chmielewskiego [524]. Na liście 250 *Top Rated Movies* portalu *IMDB*, pojawiają się jedynie dwa filmy wyreżyserowane przez Romana Polańskiego: na miejscu 42 – *Pianista,* na 121 *Chinatown* [525].

[523] *Świat – Najlepsze Filmy według wszystkich ankietowanych,* http://www.kinomuzeum.pl/?P=14473; (dostęp 18.01.2016).
[524] http://www.filmweb.pl/rankings/film/world (dostęp 17.01.2016).
[525] *Top Rated Movies. Top 250 as rated by IMDb Users*, http://www.imdb.com/chart/top?ref_=nv_mv_250_6 (dostęp 17.01.2016 r.)

W tego typu rankingach możemy także sprawdzić, które filmy polskie są oceniane najwyżej. Niestety, niemożliwe jest pełne porównanie tego typu zestawień, bowiem portale stosują różne metodologie; niektóre na przykład ujmują w zestawieniach również koprodukcje z mniejszościowym udziałem producenta polskiego, w dodatku czasem lista filmów najwyżej ocenianych nie jest w pełni wiarygodna, bowiem pojawiają się na niej dzieła ocenione na przykład na maksymalną ocenę przez 2 lub 3 internautów, co niekoniecznie odzwierciedla faktyczną popularność danego tytułu. Na przykład na wzmiankowanym powyżej portalu *IMDB* możemy wykreować różnego typu zestawienia. I tak na liście *Most Voted Feature Films With Country of Origin Poland* znajdziemy takie filmy [526]:

1. *Pianista* – 464.960; 8,5
2. *Opowieści z Narnii: Książę Kaspian* (2008) – 142.185; 6,6
3. *Rzeź* (2011) – 92.290; 7,2
4. *Niepokonani* (2010) – 83.940; 7,3
5. *Antychryst* (2009) – 83.656; 6,6
6. *Trzy kolory: Czerwony* – 61.397; 8,1
7. *Trzy kolory: Niebieski* (1993) – 58.976; 8,0
8. *Trzy kolory: Biały* (1994) – 42.016; 7,7
9. *Inland Empire* (2006) – 40.591; 7,0
10. *Arbitraż* (2012) – 40.230; 6,6
11. *Ida* (2013) – 31.163; 7,4
12. *Podwójne życie Weroniki* (1991) – 26.497; 7,9
13. *Aż po grób* (2009) – 18.643; 7,1
14. *Blaszany bębenek* (1979) – 17.199; 7,6
15. *Nóż w wodzie* – 14.290; 7,6[527].

Jak widać, w zestawieniu tym pojawia się jedynie siedem filmów wyreżyserowanych przez Polaków, choć większość z nich to koprodukcje. W stosującym podobną metodologię francuskim portalu *allociné* tak skonstruowana lista wygląda bardzo podobnie [528]:

1. *Pianista* – 29.584; 4,3

[526] Prezentowane zestawienia przedstawiają: tytuł filmu, datę (jeśli film pojawia się w tekście po raz pierwszy), ilość oddanych głosów i ocenę widzów w skali dziesięciostopniowej.
[527] http://www.imdb.com/search/title?at=0&countries=pl&sort=num_votes&title_type=feature, (dostęp 17.01.2016).
[528] W tym portalu oceny przyznawane są w skali pięciostopniowej.

2. *Opowieści z Narni*: *Książę Kaspian* – 14.032; 3,2
3. *Rzeź* – 4.635; 3,4
4. *Niepokonani* – 4.445; 3,4
5. *Antychryst* – 2.394; 2,2
6. *Inland Empire* – 1.707; 3,1
7. *Ida* – 1.836; 3,9
8. *Polak potrzebny od zaraz* (2007) – 1.767; 3,5
9. *Kongres* (2013) – 861; 3,6
10. *Blaszany bębenek* – 806; 3,6
11. *Essential Killing* (2010) – 759; 2,7
12. *Sponsoring* (2011) – 669; 2,2
13. *Trzy kolory. Niebieski* – 687; 3,4
14. *Wyspa skazańców* (2010) – 478; 4,0
15. *Znieważona ziemia* (2011) – 501; 3.8[529].

Nieco inaczej wyglądają te zestawienia, gdy są w nich uwzględniane wyłącznie filmy, w których Polska była producentem większościowym. I tak na przykład na hiszpańskiej stronie *filmaffinity.com* w rankingu najczęściej ocenianych polskich filmów znajdujemy takie tytuły:

1. *Ida* – 10.281; 6,8
2. *Podwójne życie Weroniki* – 5.528; 7,4
3. *Krótki film o miłości* (1988) – 4.298; 7,8
4. *Dzieci z Leningradzkiego* (2004) – 3.824; 7,8
5. *Nóż w wodzie* – 3.526; 7,1
6. *Katyń* (2007) – 3.194; 6,3
7. *Krótki film o zabijaniu* (1988) – 3.215; 7,6
8. *Dekalog 1* (1990) – 2.529; 8,0
9. *Dekalog 2* (1990) – 1.577; 7,3
10. *Dekalog 6* (1990) - 1.380; 8,0
11. *Popiół i diament* – 1.319; 7,4
12. *Dekalog 3* (1990) – 1.310; 7,1
13. *Dekalog 5* (1990) - 1.300; 7,8

[529] Na podstawie http://www.allocine.fr/films/pays-5023/, (dostęp 23.01.2016).

14. *Faraon* – 1.271; 7,5
15. *Dekalog 4* (1990) – 1.269; 7,7 [530].

W hiszpańskim zestawieniu zwraca uwagę dominująca pozycja filmów Kieślowskiego oraz pojawienie się filmu dokumentalnego Hanny Polak i Andrzeja Celińskiego. Filmy twórcy *Przypadku* sytuują się także w czołówce rankingu włoskiego portal *filmtv.it*:

1. *Rzeź* – 420; 7,4
2. *Inland Empire* – 283; 7,4
3. *Trzy kolory. Niebieski* – 161; 8.0
4. *Trzy kolory. Czerwony* – 134; 8,1
5. *Trzy kolory. Biały* – 116; 7,5
6. *Podwójne życie Weroniki* – 95; 7,5
7. *Ida* – 91, 7,3
8. *Katyń* – 86; 7,4
9. *Polak potrzebny od zaraz* – 85; 7,0
10. *Dekalog 1* – 84; 8,6
11. *Nóż w wodzie* – 82; 8,2
12. *Essential Killing* – 77; 7,4
13. *Na samym dnie* (1970) – 53; 8,2
14. *Dekalog 5* – 52; 8,4
15. *Dekalog* 6 – 51; 8,5[531].

Dość ciekawie wygląda zestawienie rosyjskiego portalu *kinopoisk.ru*, bowiem obok tytułów, które pojawiały się już powyżej, wymienia także całkiem inne polskie produkcje:

1. *Pianista* –147.102; 8,5
2. *Rzeź* – 32.058; 7,4
3. *Znachor* (1981) – 29.144 ; 8,1/10
4. *Vabank* (1981) –13.203 ; 8,0/10
5. *Sara* (1997) – 9.870 ; 7,8/10

[530] Na podstawie: http://www.filmaffinity.com/en/topgen.php?genre=&country=PL&fromyear=&toyear=, (dostęp18.01.2016). Dla porównania *Pianista,* zakwalifikowany na tym portalu jako film brytyjski, otrzymał 134.269 głosów i ocenę 8,3/10.

[531] Na podstawie http://www.filmtv.it/film/migliori/polonia/anno-2015/ , (dostęp z dnia 23.01.2016). *Pianista* (według tego portalu film francusko-brytyjski) zebrał 409 głosów i oceniony został na 8,1 punktu.

6. *Trzy kolory. Niebieski* – 8.416 ; 7,7/10
7. *Ogniem i mieczem* – 7.414 ; 7,9/10
8. *Wyzwolenie* (1969) – 7.357 ; 8,1/10
9. *Wenus w futrze* (2013) – 7.295 ; 7,4/10
10. *Inland Empire* – 6.916 ; 6,9/10
11. *Trzy kolory. Czerwony* – 6.731 ; 7,8/10
12. *Deja vu* (1989) – 6.654 ; 7,8/10
13. *Trzy kolory. Biały* – 5.559 ; 7,6/10
14. *Tarcza i miecz* (1968) – 5.555 ; 8,1/10
15. *Ida* – 5.305 ; 6,8/10 [532].

Jak widać w rosyjskim zestawieniu obok koprodukcji polsko-radzieckich, takich jak *Wyzwolenie* Jurija Ozierowa i *Tarcza i miecz* Władimira Basowa, znalazło się miejsce dla polskiego kina popularnego z lat 80. i 90., reprezentowanego przez filmy Jerzego Hoffmana, Juliusza Machulskiego czy Macieja Ślesickiego [533].

Warto na chwilę zatrzymać się przy kwestii realnej dostępności polskich filmów i spróbować wskazać, które dzieła rzeczywiście były oglądane poza granicami kraju. Danych tego typu, niestety tylko do końca lat 60., dostarczał co roku „Filmowy Serwis Prasowy". Co ciekawe, już w latach 60. zauważono, że: *Eksport polskich filmów fabularnych [...] napotyka w ostatnich latach na poważne trudności. Przyczyn tego należy upatrywać przede wszystkim w nasyceniu rynku światowego dużą ilością widowiskowych gigantów rozrywkowych, filmów zrealizowanych z rozmachem, z udziałem znanych gwiazd, pozycji atrakcyjnych, mogących zawsze liczyć na powodzenie szerokiej publiczności – tym bardziej, że towarzyszą im wielkie kampanie reklamowe. Z takimi filmami nie mogą, rzecz jasna, konkurować pod względem atrakcyjności, a co za tym idzie „kasowości" filmy polskie* [534]. Pomimo tych ograniczeń (a także niewymienionych powyżej powodów politycznych, na przykład zakazu zakupu filmów z „Demoludów", który obowiązywał w latach 60. w wielu krajach zachodnich), filmy polskie udawało się dystrybuować w różnych

[532] Na podstawie: http://www.kinopoisk.ru/lists/m_act%5Bcountry%5D/32/, (dostęp 23.01.2016).
[533] Co ciekawe 34 miejsce w tym zestawieniu zajęła *Klątwa doliny węży* (reż. Marek Piestrak, 1987) oceniona przez 1668 widzów na ocenę 7,0, a więc wyższą niż ta, którą uzyskała na przykład *Ida*.
[534] „Filmowy Serwis Prasowy. Mały Rocznik Filmowy 1965", Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, Warszawa 1966, s. 80.

częściach świata. Lista utworów sprzedanych do 1969 roku do największej ilości krajów wyglądała następująco (podaję liczbę państw, do których film został sprzedany):

1. *Ostatni etap* (1947) 49
2. *Kanał* 48
3. *Popiół i diament* 42
4. *Ulica Graniczna* (1948) 38
5. *Młodość Chopina* 35
6. *Matka Joanna od Aniołów* 33
7. *Piątka z ulicy Barskiej* 32
8. *Zamach* (1958) 32
9. *Krzyżacy* (1960) 32
10. *Pociąg* 29
11. *Zezowate szczęście* (1960) 28
12. *Nóż w wodzie* 28
13. *Niewinni czarodzieje* 27
14. *Ewa chce spać* (1957) 25
15. *Pasażerka* 24

Jeśli weźmiemy pod uwagę tylko rentowność eksportowanych filmów, lista pozycji, które przyniosły największe wpływy dewizowe w okresie powojennym, przedstawiać się będzie następująco (również w roku 1969):

1. *Krzyżacy*
2. *Faraon*
3. *Ostatni etap*
4. *Popiół i diament*
5. *Matka Joanna od Aniołów*
6. *Nóż w wodzie*
7. Zamach
8. *Pociąg*
9. *Ulica Graniczna*

10. *Milcząca gwiazda* (1959) [535].

Gdyby sporządzić listę najchętniej oglądanych polskich filmów poza granicami Polski w latach 1994-2014, to wyglądałaby ona tak (podano: ilość krajów, w których film był dystrybuowany i przybliżoną ilość widzów):

1. *Ida* – 35 krajów, 1.480.000 widzów
2. *Sponsoring* – 33 kraje, 322.000 widzów
3. *W ciemności* (2011) – 18 krajów, 254.000 widzów
4. *Młyn i krzyż* (2011) – 18 krajów, 200.000 widzów
5. *Janosik. Prawdziwa historia* (2009) – 2 kraje, 251.000 widzów
6. *Katyń* – 19 krajów, 215.000 widzów
7. *Quo Vadis?* (2001) – 6 krajów,114.000 widzów
8. *Sztuczki* (2007) – 18 krajów, 83.000 widzów
9. *Historie miłosne* (1997) – 3 kraje, 78.000 widzów
10. *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2003) – 17 krajów,78.000 widzów
11. *Listy do M.* (2011) – 1 kraj, 78.000 widzów
12. *Essential Killing* – 12 krajów, 71.000 widzów
13. *Imagine* (2012) – 7 krajów, 69.000 widzów
14. *Pan Tadeusz* – 9 krajów, 63.000 widzów
15. *Jesteś Bogiem* – 1 kraj, ok. 43.000 widzów[536].

Wnioski płynące z przytoczonych zestawień pokazują, że kino polskie jedynie epizodycznie bywa kinem obecnym w obiegu globalnym. Okazuje się, że sposoby zaistnienia na rynkach międzynarodowych są w zasadzie dwa. Jednym są koprodukcje – na pierwszych pięciu miejscach wśród najczęściej na świecie oglądanych filmów polskich znajdziemy tylko tego typu filmy, podobnie jak w zestawieniach wielu portali internetowych. Dość paradoksalnie film polski ma szansę zaistnienia, gdy nie jest „za bardzo polski", gdy o polskich sprawach mówi się, uwzględniając „obcą" perspektywę lub gdy za kamerą staje obcokrajowiec. Po drugie, popularność

[535] A. Kołodyński, *Handel zagraniczny*, w: *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL-u, Wydanie Specjalne Filmowego Serwisu Prasowego*, Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, Warszawa 1969, s. 137.

[536] Na podstawie danych z *Lumiere Data Basa* (lumiere.obs.coe.) i portalu *Box Office Mojo* (http://www.boxofficemojo.com/), (dostęp 19-21.01.2016).

(oczywiście względną, jeśli próbujemy porównywać ją z amerykańskimi *blockbusterami* [537]) mogą uzyskać „konsekrowani" Autorzy. Nie przez przypadek w całym tekście stale przewijają się te niemal same nazwiska, które zostały przywołane w przytoczonej na początku tekstu encyklopedycznej definicji. „Kulturowe peryferia" (a Polska na nich właśnie, czy nam się to podoba, czy nie, się sytuuje) mogą zaistnieć w „centrum", ale i na innych obszarach peryferyjnych, tylko i wyłącznie w momencie, gdy znajdą się w polu zainteresowania liderów opinii należących do tego centrum. Nagrody różnych Akademii, festiwalowe wyróżnienia, recenzje w renomowanych czasopismach, docenienie przez twórców popularnych podręczników zapewniają rozgłos i uznanie poszczególnym reżyserom, które przekładają się później na popularność jeśli nie wśród szerokiej publiczności, to przynajmniej wśród zapalonych kinomanów, także najczęściej należących do klas posiadających władzę symboliczną i dokonujących dalszej „relokacji uznania". Badania nad recepcją polskiego kina poza granicami wymaga oczywiście pogłębienia. W przedstawionym szkicu nakreślone zostały jedynie w sposób wyrywkowy obszary, które mogłyby być poddane dalszej, bardziej rozbudowanej analizie. Funkcjonowanie polskiego kina w zagranicznym obiegu naukowym, obecność filmów w różnego typu (mniej lub bardziej profesjonalnych) zestawieniach podsumowywujących osiągnięcia światowej kinematografii, badania nad szeroką i festiwalową dystrybucją polskich dzieł filmowych – to zagadnienia pomijane w polskim dyskursie filmoznawczym. Obawiam się jednak, że nie zmienią one w zasadniczy sposób wniosków płynących z przedstawionej powyżej wstępnej analizy i musimy pogodzić się z faktem, że polska kinematografia sytuuje się wśród kinematografii peryferyjnych, w globalnym obiegu obecnych jedynie w sposób akcydentalny.

[537] Przywoływany powyżej jako punkt odniesienia *Pianista* zebrał 8.760.216 widzów w Europie i 5.231.024 w USA, a na przykład na *Avatara* (2009) Jamesa Camerona wybrało się w Europie 89.856.027 osób odwiedzających kina, a na *Skyfall* (2012) Sama Mendesa 49.650.453 widzów. (na podstawie danych z bazy *Lumiere Data Basa*).

Arkadiusz Lewicki, *Jaruzelonostalgia? Wizerunek lat osiemdziesiątych w polskim kinie najnowszym (2007-2017)*

1. Nostalgia za latami osiemdziesiątymi

Rafał Syska, artykuł zatytułowany: *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*, rozpoczyna od znamiennych zdań: „W każdej epoce kiełkują osobne ziarna nostalgii i dojrzewają wtedy, gdy teraźniejszość – zamiast ukojenia – budzi niepokój i rozczarowanie. W kinie chętnie odtwarzamy przeszłość w rytuałach zawartych w poetyce retro – melancholijnej, sztucznej i martwej jednocześnie" (2012, s.15). Dalsza część tekstu poświęcona jest przede wszystkim latom osiemdziesiątym w amerykańskiej kinematografii, kiedy to, jak twierdzi badacz, dało się zauważyć bardzo wyraźny zwrot do kultury i sztuki z lat 50., czasów prezydentury Dwighta Eisenhowera. W poetyce i przesłaniu kina czasów Reagana dostrzega Syska tęsknotę za prostymi, westernowymi receptami rozwiązywania konfliktów, za herosami o niezłomnym charakterze, nobilitację wartości amerykańskiej prowincji. Jednocześnie – jak twierdzi autor – w kinie najnowszym można z kolei obserwować zwrot w stronę kinematografii z epoki końca zimnej wojny. Radosny powrót najważniejszych aktorów kina akcji tamtej dekady w filmach z serii o charakterystycznym tytule *Niezniszczalni* (*The Expendables*, reż. Sylvester Stallone; 2010, reż. Simon West, 2012; Patrick Hughes, 2014) czy sukces superbohaterów spod znaku Marvela czy DC to dla Syski dowody na powrót do ideologii kina lat 80. Artykuł pisany był w roku 2012, więc autor nie mógł przewidzieć nie tylko zwycięstwa Donalda Trumpa, ale i niezwykłej popularności seriali takich jak *Stranger Things* (2016-) czy *Dark* (2017-), które nie tylko rozgrywają się w przedostatniej dekadzie XX wieku, ale także odwołują się do poetyki i ideologii (choć wziętej w nostalgiczny cudzysłów) filmów z tamtego okresu. Pewną symboliczną klamrę pomiędzy oddzielonymi o trzydzieści lat dekadami tworzą być może kolejne adaptacje powieści grozy Stephena Kinga *To* (*It*), który „opisał w niej – na przemian – losy kilkorga dzieci, które w 1958 roku muszą zmierzyć się z przyjmującym różne postaci złem, i działania ich samych jako dorosłych, którzy – przywołani dziecięcym przyrzeczeniem – wracają do rodzinnego miasta, by dokończyć tę walkę" (Syska, 2012, s. 16). Pierwsza adaptacja pochodzi z roku 1990 i ma formę dwuodcinkowego miniserialu telewizyjnego w reżyserii Tommy'ego Lee Wallace'a, którego akcja (co też znamienne) w retrospekcjach została przeniesiona do lat 60. Z kolei w filmie w reżyserii Andresa Muschiettiego (2017) akcja retrospektywna toczy się w latach 1988-1989, choć dorośli bohaterowie spotykają się po 28 latach (tyle bowiem czasu potrzebuje mityczne zło, by się odrodzić).

W tym wymyślonym przez Kinga cyklu zawarta jest być może ogólna prawidłowość dotycząca nostalgicznych powrotów do kolejnych dekad, które stawały się popularne w okresach odpowiadających mniej więcej pokoleniowej wymianie.

Nie powinno więc nas dziwić, że w dekadzie 2007-2016 zaczęły pojawiać się w Polsce filmy odwołujące się do lat osiemdziesiątych właśnie, choć (przynajmniej pozornie) nie są to czasy, które powinny w naszym kraju budzić jakąkolwiek tęsknotę. Choć początek („festiwal Solidarności") i koniec dekady (pierwsze na wpół wolne wybory i początek przemian ustrojowych) to momenty niosące nadzieję, jednak znakomita większość tego okresu to czas nasilenia politycznych represji, wszechobecnej cenzury i inwigilacji, ekonomicznej nędzy, powszechnego zniechęcenia wobec szarej rzeczywistości. Wydarzeniem, zapewne w największym stopniu wpływającym na tę dekadę, było wprowadzenie stanu wojennego, które nastąpiło 13 grudnia 1981 roku, kiedy to władzę przejęła Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego z generałem Wojciechem Jaruzelskim na czele. „Na mocy Dekretu o stanie wojennym, rozporządzeniami datowanymi na 12 i 13 grudnia zawieszono działalność wszystkich stowarzyszeń i związków zawodowych, zakazano organizowania strajków i akcji protestacyjnych, zwoływania wszelkiego rodzaju zgromadzeń i manifestacji. Zawieszono działalność kin, teatrów i wydawanie prasy. Zmilitaryzowano kolej, pocztę, służbę zdrowia i wiele innych zakładów pracy, powołano do czynnej służby wojskowej dużą liczbę rezerwistów. Zakazano poruszania się obywatelom w miejscach publicznych od godziny 22.00 do 6.00 (godzina milicyjna). Zawieszono łączność telefoniczną i teleksową, wprowadzono cenzurę przesyłek pocztowych. Zawieszono międzynarodową i krajową komunikację lotniczą" (Gluza, 2014, s. 303-304). Wprowadzenie stanu wojennego to także akcje pod kryptonimem „Azalia", polegająca na przejęciu łączności i obiektów Radia i Telewizji, oraz „Jodła", zakładająca internowanie najważniejszych działaczy politycznych związanych z szeroko pojętą opozycją. Z innych istotnych efektów nocy z 12 na 13 grudnia można na przykład wymienić trzykrotny wzrost czarnorynkowej ceny dolara („z 480-520 zł do 1500-1600 zł") (Gluza, 2014, s. 305), który bardzo dobrze obrazuje zarówno społeczny niepokój, jak i ekonomiczne konsekwencje wprowadzenia stanu wojennego, który, choć formalnie zakończył się 22 lipca 1983 roku, to jednak wywarł wpływ na całą dekadę.

O ile więc można bez większego trudu zrozumieć amerykańską nostalgię za czasami rządów Ronalda Reagana, o tyle polska „jaruzelonostalgia" jest do zrozumienia nieco trudniejsza,

a przecież w ostatniej w latach 2007-2016 powstało w Polsce prawie 20 filmów, które w większym lub mniejszym stopniu odnoszą się do czasów, gdy niepodzielne rządy sprawował „generał w ciemnych okularach". Co warte zauważenia, polska „nostalgia" nie przybiera formy, którą Kaja Klimek określiła mianem „wirusa *sequelitis*" (2012, s. 5), który opanował kino amerykańskie. Pomimo tego, że w latach osiemdziesiątych pojawiło się wiele tytułów, które cieszyły się wielką popularnością wśród ówczesnej widowni, to w omawianej dekadzie nie doczekaliśmy się ani jednego filmu, który byłby kontynuacją któregoś z przebojów lat osiemdziesiątych, a jedynie jednego (bardzo mocno uwspółcześnionego) *remaku* – filmu Piotra Wereśniaka *Och Karol 2* (2011), nawiązującego do komedii Romana Załuskiego z roku 1985. Nostalgia za przedostatnią dekadą XX wieku nie ma więc wymiaru ekonomicznego, nie bazuje na chęci zysku producentów, którzy próbują przyciągnąć do kin widzów pamiętających oryginał sprzed kilku dekad i chcących porównać go z nowszą wersją.

Wydaje się, że utwory nakręcone w latach 2007-2017, a dotyczące w mniej lub bardziej bezpośredni sposób lat osiemdziesiątych, podzielić można na kilka podstawowych kategorii. Pierwszą z nich można określić mianem „wielkich biografii", obejmują bowiem opowieści o postaciach kluczowych dla polskiej historii tamtego okresu. Drugą grupę tworzyłyby filmy, które określiłbym mianem „małych biografii", odnoszą się bowiem do osób, które są powszechnie znane, lecz ich losy związane są raczej z historią pisaną z małej, a nie wielkiej litery. Trzecią grupę tworzyłyby „filmy rozrachunkowe", w których dekada stanu wojennego jest ukazana jako okres przede wszystkich różnego typu wyborów o charakterze polityczno-etycznym, które w taki czy inny sposób oddziałują na czasy współczesne. Ostatnią grupę nazwać można „filmami o codzienności", odnoszą się one bowiem do „dekady Jaruzelskiego", jednak pokazują ją nie od strony uwikłania w procesy historyczno-polityczne (choć w większości filmów odgrywają one rolę w życiu bohaterów), ale od strony problemów dnia codziennego.

2. Wielkie biografie

W tej kategorii, w moim odczuciu, mieściłyby się trzy filmy zrealizowane w ciągu ostatnich kilku lat, których akcja rozgrywa się na pograniczu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Są to utwory mówiące o Lechu Wałęsie – *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013) Andrzeja Wajdy, księdzu

Jerzym: *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009) Rafała Wieczyńskiego i *Jack Strong* (2014) Władysława Paskikowskiego, przypominający postać Ryszarda Kuklińskiego. Niewątpliwie wszystkie te postaci odcisnęły istotne piętno na polskiej historii lat osiemdziesiątych, a poświęcone im utwory wzbudziły kontrowersje związane choćby z wiernością „prawdzie historycznej". Krzysztof Kornacki na przykład zarzucał Wajdzie, że w swoistej trylogii, jaką tworzą *Człowiek z marmuru* (1976), *Człowiek z żelaza* (1981) i *Człowiek z nadziei* dostrzec w można „narastającą autorską tendencję do urealniania fikcji filmowej w znaczeniu, w którym fikcja zaczyna być traktowana jak rzeczywistość, jej ekwiwalent. Działo się tak poprzez zacieranie granic pomiędzy fikcją historyczną a faktografią i zastępowanie tego, co faktyczne – tym, co zmyślone. Obok tych zabiegów pojawiła się w trylogii tendencja do wzmacniania wiarygodności fikcyjnej opowieści poprzez użycie materiałów dokumentalnych. Stopniowe przemiany dokonywane w sferze artystycznej sprzężone były z publiczną działalnością reżysera, w której przekraczał on stopniowo granice sztuki w stronę już nie tylko społecznej, ale też politycznej *praxis*" (2017, s. 78). Z kolei filmowej biografii księdza Jerzego Popiełuszki zarzucano, że jest nudna i szablonowa. Na przykład Rafał Świątek tak pisał o tym filmie w „Rzeczypospolitej": „Fabuła obrazu Wieczyńskiego jest przykładem, jak nie należy robić filmu. Przypomina zlepek plakatowych, byle jak zainscenizowanych sekwencji. Mały Jerzy na grzybach jest świadkiem polowania na antykomunistyczne podziemie. Popiełuszko seminarzysta odbywa pełną upokorzeń służbę wojskową. Pierwsza pielgrzymka papieża do kraju. Porozumienia sierpniowe. Stan wojenny. Demonstracje przeplatają się z mszami za ojczyznę. Mord na księdzu Jerzym. Koniec. Oglądając ten ciąg zdarzeń, miałem wrażenie, że Wieczyński pośpiesznie wertował biografię Popiełuszki na przemian z podręcznikiem do historii Polski, próbując stworzyć scenariusz. Z takiej lekcji młodzi ludzie nie wyniosą więcej niż z wykładu prowadzonego z rozsypanych notatek przez nudnego belfra" (2009). Z kolei filmowi o pułkowniku Kuklińskim zarzucano powierzchowność i brak należytego rozwinięcia poszczególnych wątków. „Autorzy scenariusza – pisał recenzent „Newsweeka" – zdecydowali się pójść po łebkach i pokazać jak najwięcej, a do tego zmieścić się w mniej niż dwóch godzinach. Pod względem cięcia wątków film jest więc niezwykle udany. Tyle że w efekcie pozostaje duży niedosyt, bo żaden z głównych elementów fabuły nie zostaje należycie rozwinięty" (Orzechowski, 2016). Jednocześnie kilku recenzentów zwróciło uwagę, że z różnych wątków pojawiających się w filmie „najsłabiej wypada wątek rodzinny" (Orzechowski, 2016). Co charakterystyczne wątkom rodzinnym sporo uwagi poświęcają także osoby piszące o filmie Wajdy.

Scenarzysta filmu, Janusz Głowacki, pisze na przykład, że po ukazaniu się książki żony Wałęsy, Wajda był „wyznaniami pani Danuty poruszony i zaniepokojony" (2013, s. 98). Pojawiła się w niej bowiem „porażające grozą wyznanie. [Wałęsa] Nie prał, nie gotował, nie zmywał naczyń, nie wyrzucał śmieci, nie troszczył się o dzieci, nie robił zakupów, tylko palił, strajkował i dzieci robił" (2013, s.98). Dlatego, jak pisze Mirosław Przylipiak (2018), postanowiono „ocieplić" wizerunek przywódcy Solidarności, stąd też wzięły się w filmie sceny pokazujące w sposób nieco bardziej pogłębiony relacje małżeńskie, choćby „scena z jajecznicą", podczas której Lech, widząc rosnącą irytację żony, wygania z mieszkania kłębiących się w nim korespondentów zagranicznych. Jednak nawet te sceny nie zmieniają ogólnego obrazu rzeczywistości lat osiemdziesiątych. W filmach reżyserów (urodzonych, co warto podkreślić w roku 1926 – Wajda, 1959 – Pasikowski i 1968 – Wieczyński) Historię tworzą mężczyźni. A rolą kobiet jest wspomaganie ich w ich walce, dbanie o dom i dzieci i troszczenie się o rodzinę.

3. Małe biografie

Bardzo podobnie wygląda rola kobiet w filmach, które mieściłyby się w kategorii, którą określiłem mianem „małych biografii". W filmach takich jak *80 milionów* (2011) Waldemara Krzystka, *Bogowie* (2014) Łukasza Palkowskiego czy *Ostatnia rodzina* (2016) Jana P. Matuszyńskiego opowiadających odpowiednio historię wywiezienie z banku w przeddzień stanu wojennego związkowych pieniędzy przez wrocławskich działaczy Solidarności, walki Zbigniewa Religii o dokonanie pierwszego w Polsce przeszczepu serca i skomplikowanych relacji łączących rodzinę Beksińskich, kobiety pojawiają się w tle, kamera skupiona jest bowiem niemal wyłącznie na działaniach męskich protagonistów. Warto podkreślić, że można dostrzec jednak pewne różnice w portretowaniu tych drugoplanowych bohaterek. W filmie Waldemara Krzystka (rocznik 1953) kobiety zdają się być w pełni podporządkowane patriarchalnemu porządkowi. Czekają na swoich mężów i narzeczonych, są dla nich ostają i bezpieczną przystanią, wpisując się w stereotyp „wiernej Penelopy" lub „nagrody dla znużonego wojownika". Walcząc zaś po drugiej stronie barykady – jak udająca francuską dziennikarkę Natalia (Emilia Komarnicka-Klynstra), która w rzeczywistości jest agentką SB – nie wahają się użyć swych kobiecych wdzięków w celu zdobycia potrzebnych informacji.

W biografii Zbigniewa Religii kobiety również pojawiają się na drugim planie, na który w latach osiemdziesiątych były niewątpliwie zepchnięte. Jednak Łukasz Palkowski (rocznik 1976)

zdaje się już zauważać, jak niedoceniona była ich rola. Z jednej strony pojawiają się w *Bogach* zastępy pielęgniarek, pomijane i niedoceniane w historii medycyny, a pełniące niezwykle znaczącą rolę – w wielu momentach filmu można odnieść wrażenie, że bez ich zaradności, zdrowego rozsądku i troski genialni, lecz nieco oderwani od życia, lekarze w ogóle by sobie nie poradzili w najprostszych sytuacjach. Z drugiej strony w filmie widzimy też dramat żony głównego bohatera, granej przez Magdalenę Czerwińską. Anna Religa ma świadomość, że jej mąż jest świetnym lekarzem, próbuje wspierać go w jego zamierzeniach, lecz w wielu scenach ukazane jest jej rozdarcie i pewna toksyczność relacji, w którą jest uwikłana. Co ważne, w filmie nakręconym przez reżysera o dwie dekady młodszego od twórcy *80 milionów* nie tylko nieco inaczej ukazane są relacje genderowe, ale i polityka odgrywa zdecydowanie mniejszą rolę. Oczywiście związane jest to zapewne z tematem poruszanym przez oba filmy, ale ta prawidłowość będzie powtarzać się przy omawianiu kolejnych utworów dotyczących Polski lat osiemdziesiątych. Im młodsi bowiem będą ich twórcy (choć pojawią się od tej reguły wyjątki), tym mniejszą rolę odgrywał będzie w ich utworach kontekst polityczny lat, o których opowiadają. W *Bogach* Religa (Tomasz Kot) musi się co prawda zmagać z ograniczeniami budżetowymi, z niedostatkami ekonomicznymi „realnego socjalizmu", z zacofaniem decydentów, ale wydaje się, że nie ma ono wymiaru ideologicznego. W tej skrojonej według najlepszych wzorców amerykańskiego kina gatunkowego biografii wybitnej jednostki pojawiają się tępi funkcjonariusze aparatu władzy, ale ich ideologiczna przynależność zdaje się mieć zdecydowanie drugorzędne znaczenie. Ograniczeni, bezduszni biurokraci pojawiali się przecież niezwykle często również w hollywoodzkim kinie lat osiemdziesiątych. Potwierdzałoby to w pewien sposób tezę, którą w *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu* głosił Daniel Bell, nazywając sowiecki komunizm rodzajem „kolektywizmu biurokratycznego" (2014, s. 20), a która zdaje się (w sposób niezbyt uświadomiony zapewne) stać za najnowszymi obrazami przeszłości kreowanymi przez młodszych twórców, którzy uznają czasy PRL-u za przeszłość, w której oczywiście ideologia socjalistyczna odgrywała pewną rolę, ale była jedynie częścią rozleglejszego systemu dominacji „świata białych mężczyzn", który przybierał nieco odmienne formy po obu stronach „żelaznej kurtyny", ale w swojej istocie był niezwykle podobny.

Potwierdzeniem tej tezy byłoby uważniejsze przyjrzenie się *Ostatniej rodzinie* Jana P. Matuszyńskiego (rocznik 1984). W tej historii rodziny Beksińskich komunistyczny system, w którym przyszło im egzystować, stanowi jedynie trzeciorzędne tło. Znacznie istotniejsze są problemy psychiczne bohaterów, ich indywidualne dziwactwa, natręctwa, neurozy. Lata

osiemdziesiąte (w których rozgrywa się znaczna część akcji) to jedynie dodatek – szare blokowisko, małe, zagracone mieszkanko z wielkiej płyty, rozlatująca się winda – tworzące tło dla rodzinnego dramatu, w którą pozornie drugorzędną, ale niezwykle istotną rolę odgrywa Zofia Beksińska (Aleksandra Konieczna) – kobieta, która równoważy „dwubiegunowy ekscentryzm męskiego duetu" i jest „stonowana, wycofana, oddana, poświęcająca siebie na ołtarzu macierzyńskiej i małżeńskiej miłości. Być może [jest to] najciekawsza postać filmu – właśnie przez tę migotliwość, niespełnienie. Współczująca i budząca współczucie" (Popielecki, 2016).

4. Filmy rozrachunkowe

Nieco inny obraz rzeczywistości znajdziemy w filmach, które nazwałbym „rozrachunkowymi". Można je podzielić na dwie kategorie. Pierwsza obejmowałaby utwory, w których znaczna część akcji rozgrywa się w latach osiemdziesiątych. Wśród nich można by wymienić *Obywatela* (2014) w reżyserii Jerzego Sthura, będącego swoistą kontynuacją filmu, w którym reżyser zagrał niegdyś główną rolę, czyli *Obywatela Piszczyka* (1988) Andrzeja Kotkowskiego, będącego z kolei sequelem filmu Andrzeja Munka *Zezowate szczęście* (1960). Nie jest to jednak sequel w klasycznym tego słowa rozumieniu, bowiem filmy Kotkowskiego i Munka stanowiły dla Sthura raczej rodzaj inspiracji, szczególnie dla postaci głównego bohatera niż źródło powiązań fabularno-formalnych. Po raz kolejny okazuje się, że autorzy starsi (Jerzy Sthur urodził się w roku 1947) widzą przedostatnią dekadę XX wieku przede wszystkim przez pryzmat dominujących wówczas wydarzeń politycznych. Jan Bratek (grany przez reżysera i Macieja Sthura) jest kolejnym „człowiekiem bez właściwości", który na skutek niefortunnych zbiegów okoliczności wikła się w wielką Historię. Choć jest pełen dobrych chęci i marzy tylko o podróżowaniu, to wciąż wplątuje się w sytuacje, skazujące go na udział w kolejnych wydarzeniach politycznych, zarówno w okresie stanu wojennego, gdy przypadkowo zostaje internowany, a potem żeni się z Renatą, więziennym psychologiem, która okazuje się (z czego w swojej naiwności Jan nie zdaje sobie sprawy) oficerem SB, jak i w okresie Polski niepodległej. Jednak lata osiemdziesiąte w filmie Sthura to okres wypełniony niemal w całości opozycyjną walką (nawet jeśli nie wynikała ona ze świadomych decyzji podejmowanych przez bohatera), choć również czerpaniem z niej (głównie seksualnych) profitów. Po raz kolejny okazuje się, że – przynajmniej według reżyserów tworzących omawiane filmy – Polki w tej dekadzie marzyły tylko o tym, by oddać się ciałem i kuchnią jakiemuś dzielnemu opozycjoniście, jak czyni to choćby filmowa Kazia (Violetta Arlak), ukrywająca Bratka w swoim mieszkaniu.

Nieco inny charakter ma ostatni film w dorobku Janusza Morgensterna (1922-2011), zatytułowany *Mniejsze zło*. Z jednej strony z pietyzmem zostały w nim odwzorowane realia lat osiemdziesiątych, z drugiej okazuje się, że w oczach scenarzysty (Janusz Anderman, urodzony w roku 1949) i reżysera była to epoka niemal w całości podporządkowana polityce. Zdają się oni w pełni podzielać zdanie Jacka Łukasiewicza, który w artykule zamieszczonym w tomie *Artyści a służba bezpieczeństwa*, pisał: „Twórca w Polsce Ludowej podlegał trzem współzależnym, lecz rozmaicie kształtującym się porządkom ideologicznemu, administracyjnemu oraz, nazwijmy to, represyjno-kontrolnemu. Wszystkie składały się na jeden system" (2008, s. 14). Główny bohater filmu Morgensterna – Kamil Nowak (Lesław Żurek) to debiutujący pisarz-student polonistyki. Całe jego życie zdaje się być „problemem politycznym", opublikowanie kolejnego wiersza, zdanie egzaminu, wcielenie do wojska, nawet rodzinne rozmowy, wciąż oscylują wokół konieczności opowiedzenia się po którejś ze stron politycznego konfliktu, dokonania ważkiego wyboru między poparciem a przeciwstawieniem się komunistycznej władzy. Z drugiej strony – i być może to właśnie jest najciekawszym aspektem tego utworu – według autorów *Mniejszego zła* bycie opozycyjnym poetą w latach osiemdziesiątych było potężnym feromonem przyciągającym do bohatera wręcz tabuny kobiet. Atrakcyjne koleżanki ze studiów, które podrywa, chwaląc się znajomością z Tadeuszem Konwickim, zafascynowana jego twórczością piękna Aktorka (Magdalena Cielecka), Eseistka (Edyta Olszówka) pragnąca ze wszystkich sił pomóc przystojnemu literatowi, nawet należąca do Partii dyrektorka szpitala psychiatrycznego, w którym ukrywał się przed powołaniem do wojska – wszystkie one lgną do tworzonej przez Nowaka legendy buntownika przeciwstawiającego się władzy i nie szczędzą mu swych wdzięków. Lata osiemdziesiąte w filmie Morgensterna są więc okresem na wskroś politycznym, a jednocześnie czasem dominacji patriarchalnego wzorca, wedle którego „niezłomny wojownik walki za sprawę" mógł liczyć na „wsparcie niewiast" oraz na swobodny i ochoczo przyznawany „dostęp do ich alków".

Innym filmem o rozrachunkowym charakterze byłaby, w moim odczuciu, *Zwerbowana miłość* (2009) Tadeusza Króla. Akcja tego filmu rozgrywa się w ostatnich latach omawianej dekady, gdy było już jasne, że komuniści utracą władzę, a działacze partyjni i oficerowie SB próbowali jakoś „urządzić się w nowej rzeczywistości". Andrzej (Robert Więckiewicz) uwodzi i angażuje w swój plan dziewczynę lekkich obyczajów (Joanna Orleańska), która ma wydostać dla niego i jego kompanów dokumenty zdeponowane w wiedeńskim banku. Z jednaj strony film ten

przynosi nieco sentymentalny obraz końca lat osiemdziesiątych, z dość skrupulatnie odtworzonymi strojami, fryzurami, wystrojem wnętrz i obyczajowością tamtego okresu, a jednocześnie przesycony jest wątkami politycznymi. Niemal wszyscy męscy bohaterowie filmu to twardzi i skorumpowani SB-ecy, niemal wszystkie kobiety to prostytutki i ten podział oddaje nie tylko patriarchalny sposób funkcjonowania ówczesnego społeczeństwa, widoczny jeszcze choćby w „kinie bandyckim" z lat dziewięćdziesiątych, ale i wpisuje się w opowieść o czasach transformacji, jako o okresie „uwłaszczenia nomenklatury" i członków komunistycznego aparatu bezpieczeństwa.

Z przyczajonymi, a jednak odgrywającymi wciąż istotną rolę oficerami dawnych służb spotkamy się także w „filmach rozrachunkowych", których główna część akcji rozgrywa się współcześnie. W utworach takich jak *Enen* (2009) Feliksa Falka, *Kret* (2010) Rafaela Lewandowskiego czy w *Rysa* (2008) Michała Rosy pojawiają się cienie przeszłości, rzutujące w sposób istotny na współczesność. Najwyraźniej widoczne jest to w polsko-francuskiej produkcji z 2010 roku, w której okazuje się, jak wielką władzę nad rzeczywistością wciąż posiadają byli urzędnicy komunistycznego reżimu. Grany przez Wojciecha Pszoniaka Stefan Garbarek, były kapitan SB, wciąż decyduje o losie zwerbowanego w latach osiemdziesiątych działacza związkowego. To od jego zeznań zależy, czy Zygmunt Kowal (Marian Dziędziel) uniknie infamii, czy zachowa otaczający go szacunek otoczenia, czy będzie potrafił spojrzeć w oczy rodzinie i przyjaciołom, czy też skrywana przez wiele lat tajemnica ujrzy wreszcie światło dzienne. Nieco bardziej pogłębiony psychologicznie obraz rozpadu więzi rodzinnych zaprezentował Michał Rosa, choć wyreżyserowana przez niego *Rysa* również bazuje na SB-eckich materiałach, które, wychodząc po latach na jaw, niszczą małżeństwo państwa Żółwieńskich.

5. Życie codzienne

Filmy prezentujące rzeczywistość lat osiemdziesiątych, które nie są biografiami i nie mają charakteru ściśle rozrachunkowego tworzyłaby grupa filmów nieco bardziej różnorodnych. Z jednej strony w tej grupie mieściłby się choćby *Dom zły* (2009) Wojciecha Smarzowskiego, w którym omawiana dekada jest jedynie tłem do dość uniwersalnej refleksji na temat zła tkwiącego w ludziach.

Pomimo komediowego sztafażu również *Sztos 2* (2011) Olafa Lubaszenki nie przynosi radosnej wizji czasów stanu wojennego. Choć jest to kolejna opowieść o wielkim skoku, to trudno w tym dziele dostrzec sentymentalny powrót do przeszłości, który był jedną z podstaw sukcesu pierwszej części, nakręconej w roku 1997, a opowiadającej o latach siedemdziesiątych. Bohaterowie sequela uwikłani bowiem zostali w grę polityczną, ich przeciwnikami są SB-ecy i tępi milicjanci, rzeczywistość jest niezwykle ponura, a – co może najważniejsze – scenariusz filmu i padające z ekranu żarty niezbyt dopracowane.

Innym filmem, mieszczącym się w tej kategorii, byłaby nostalgiczna podróż do czasów młodości, jaką zafundował widzom Jacek Borcuch w utworze *Wszystko, co kocham* (2009). Bowiem choć akcja filmu jest osadzona w bardzo konkretnym czasie historycznym i choćby wprowadzenie stanu wojennego i polityczne konteksty dekady odgrywają w nim istotną rolę, to jednak jest to przede wszystkim dzieło, które przez analogię do terminu literaturoznawczego można by nazwać „Bildungsfilm" – filmem o dojrzewaniu. Uczynienie głównym protagonistą osiemnastoletniego Janka, którego bardziej niż czołgi na ulicach interesuje granie w punkowej kapeli, inicjacja seksualna ze znudzoną życiem starszą sąsiadką czy miłość do szkolnej koleżanki, sprawiają bowiem, że czasy sprzed trzech dekad nabierają innego znaczenia. Borcuch (rocznik 1970) przypomina bowiem w swym filmie, że okres schyłkowego PRL-u to nie tylko „walka z komuną", ale i okres rozkwitu muzyki rockowej, popularności Bruce'a Lee czy potańcówek w szkolnych salach dekorowanych obowiązkowo siatką maskującą. Obecna jest więc tym filmie – najbardziej chyba wprost, jeśli weźmiemy pod uwagę omawiane w artykule dzieła, wyrażona – nostalgia za czasami młodości znacznej części widzów, która przypadała na czasy może i szare i nieciekawe, ale te, gdy byliśmy młodzi, pełni ideałów i gdy przeżywaliśmy pierwsze erotyczne zauroczenia.

Co ciekawe w zasadzie tylko dwa filmy przynoszą dalece odmienną wizję lat osiemdziesiątych i oba prezentują perspektywę kobiecą. Co prawda zdecydowanie najbardziej optymistyczny obraz lat osiemdziesiątych, jaki możemy odnaleźć w filmach z dekady 2007-2016, który pojawia się w *Ile waży koń trojański?* (2008) Juliusza Machulskiego wynika zapewne z komediowego charakteru samej opowieści i z umieszczenia akcji w roku 1987, ale – w moim odczuciu – niebagatelny wpływ na to ma także uczynienie główną postacią żeńskiej protagonistki. Omawiany film reżysera kultowej *Seksmisji,* jak pisał Artur Majer, „przewrotnie prezentuje

wszystkich mężczyzn jako nieświadomych, uległych, niemal biernych, a wszystkie kobiety (może oprócz epizodycznej matki głównej bohaterki) – jako aktywne (Zosia ma rzecz jasna pozycję szczególna, mając nad wszystkimi przewagę zarówno samowiedzy, jak i wiedzy historycznej). Co więcej, nawet pozornie negatywne postaci kobiece w swoim działaniu i istnieniu »na przekór« głównej bohaterce, mają swoje racje i ostatecznie wymiar pozytywny. […] Tymczasem mężczyźni są konsekwentnie pokazani jako słabi" (2014, s. 309). Takie rozłożenie akcentów genderowych pozwala na odejście od „Wielkiej Historii", która determinowała niemal wszystkie inne filmy prezentujące męski punkt widzenia. Oczywiście w roku 1987 PRL nie miał już tak złowrogiego oblicza, jak w początkach dekady, jednak niedogodności, jakich doświadcza bohaterka, która przenosi się w czasie z roku 1999, mają charakter raczej obyczajowo-technologiczny, a nie polityczny. Zosia (Ilona Ostrowska) kilka razy powtarza, że zapomniała, „jacy wy (mając na myśli czasy, do których się przeniosła) jesteście zacofani". Mówi tak, gdy nie może zameldować się w hotelu, ponieważ ma warszawski meldunek, gdy w restauracji nie może zapłacić kartą czy zadzwonić do kogoś na komórkę. Polityka i komunistyczny system nie odgrywają w tym filmie prawie żadnej roli, są nieistotne. Ważne jest odnalezienie miłości, ocalenie ukochanej babci, doprowadzenie do poczęcia dziecka. Dość paradoksalnie, bo wciąż odnosząc się do narzuconego przez system patriarchalny, wzorca, sprawy prywatne (przypisywane przez ten paradygmat – kobietom) są znacznie istotniejsze niż „męskie" sprawy publiczne.

Niezwykle podobne uwagi można by odnieść do filmu *Córki dansingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej. Ta hybrydyczna gatunkowo historia dwóch syren, które pojawiają się w Polsce lat osiemdziesiątych prezentuje bowiem zupełnie pozbawioną wtrętów historycznych wersję rzeczywistości ostatniej dekady PRL-u. Jak zauważają Paulina Pohl i Krystyna Weiher-Sitkiewicz: „Tłem historii syrenek jest polska rzeczywistość lat osiemdziesiątych. Trudno jednak utrzymywać, że *Córki…* są filmem historycznym. Opowieść zakotwiczona zostaje w określonej dekadzie, ale bardziej niż na przedstawieniu polskich realiów po stanie wojennym skupia się na reinterpretacji wspomnień i wyobrażeń tamtej epoki. Urodzeni pod koniec lat siedemdziesiątych Smoczyńska i Robert Bolesto (autor scenariusza do filmu, a także scenarzysta *Hardkor Disco* i *Ostatniej rodziny*) posługują się nostalgiczną konstrukcją filmowego świata, pokazując nocne życie stolicy, wypełnionej muzyką disco i światłami neonów" (2016, s. 229).

6. Podsumowanie

„Jaruzelonostalgia", którą możemy obserwować w kinie ostatniej dekady, ma więc wymiar podwójny. Z jednej strony ma charakter osobistego powrotu do czasów młodości, które być może i przypadły na dekadę pozbawioną polityczno-społecznego uroku, ale jednak definiującą życie wielu twórców, którym wtedy przyszło dorastać. Co znamienne, to właśnie w dziełach młodych reżyserów częściej można odnaleźć obraz Polski pozbawiony przytłaczającego politycznie charakteru. Pomimo różnic, *Bogowie, Wszystko, co kocham, Ostatnia rodzina* czy *Córki dancingu* prezentują obraz rzeczywistości końcówki PRL-u w zdecydowanie inny sposób niż dzieła reżyserów urodzonych w latach sześćdziesiątych lub wcześniej. Jest to kraj nie tyle komunistycznego reżimu, ile obszar dominacji zacofanego technologicznie patriarchatu, w którym (co młodsi twórcy mniej lub bardziej świadomie krytykują) władza „starych mężczyzn" jest wszechobecna i niezaprzeczalna. Paradoksalnie wydaje się, że to mógł być także, zapewne równie nieświadomy, powód dla którego reżyserzy (mężczyźni!) starszego pokolenia równie chętnie powracali do tamtej dekady. W ich interpretacji był to bowiem dość przerażający czas, gdy wszystko było sprawą polityczno-publiczną, ale jednocześnie był to okres, w którym kobiety dość potulnie wpisywały się w rolę „opiekunki domowego ogniska" i „pocieszycielki strudzonego wojownika". Okres, gdy symboliczna i polityczna władza mężczyzn była niezaprzeczalna, czas, za którym – pomimo fatalnych warunków ekonomiczno-społecznych – też tęsknią i nostalgicznie w swoich filmach przywołują.

Bibliografia:

Bell, D. (2014). Kulturowe sprzeczności kapitalizmu. Amsterdmski S. (tłum). Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Altheia.

Gluza, Z. (red.) (2014). W stanie. Zbiorowy dziennik stanu wojennego. Warszawa: Ośrodek KARTA.

Głowacki, J. (2013). Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy. Warszawa: Świat książki.

Klimek, K. (2012). Powtórki z rozrywki, czyli hollywoodzka retromania. Ekran-y, 5 (9), s. 4-11.

Kornacki, K. (2017) Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy, Przestrzenie Teorii, 27, s. 77-91.

Łukasiewicz, J. (2008). Twórca w systemie komunistycznym. W: R. Klementowski, S. Ligerski (red). Artyści a Służba Bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych. Materiały pokonferencyjne. Wrocław : Oddział Instytutu Pamięci Narodowej - Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, s.13-23.

Majer, A. (2014). Kino Juliusza Machulskiego. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Kwieciński.

Orzechowski, H. (2016). „Jack Strong" wcale nie taki mocny. Pobrane z: http://www.newsweek.pl/kultura/jack-strong-recenzja-pasikowski-kuklinski-newsweek-pl,artykuly,280317,1.html.

Pohl P., Weiher-Sitkiewicz K. (2016). Jak robić w Polsce filmy, których nikt nie robi? Przypadek Córek dancingu. Panoptikum, 16, s. 228-243.

Popielecki, J. (2016). Bo wszyscy Beksińscy to jedna rodzina. Pobrane z: https://www.filmweb.pl/review/Bo+wszyscy+Beksi%C5%84scy+to+jedna+rodzina-19136.

Przylipiak, M. (2018). Szofer Wałęsy. Studia Filmoznawcze, 39, s. 107-126.

Syska, R. (2012). Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa. Ekran-y, 5 (9), s. 15-17.

Światek, R. (2009). Byle jaka hagiografia. Pobrane z: http://www.rp.pl/artykul/268508-Byle-jaka-hagiografia-.html.

Propozycje lektur:

S. Jagielski, *Polska: nie tylko Kino Moralnego Niepokoju,* [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.

S. Jagielski, *Polskie kino okresu tranformacji*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019.

M. Hermanowski, Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów, Poznań 2018.

J. Kończak, *Od Tele-echa do Polskiego Zoo. Ewolucja programu TVP*¸Warszawa 2008.

Dzierżyńska-Mielczarek Jolanta, *Rynek mediów w Polsce. Zmiany pod wpływem nowych technologii cyfrowych*, Warszawa 2018.

13. Historia radia i telewizji. Genealogia mediów audiowizualnych. Teorie badań medioznawczych.

HISTORIA TELEWIZJI. CHRONOLOGIA (na podstawie: Z. Beuer, Kalendarium rozwoju mediów, [w:] Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja, red. Z. Bauer i E. Chudziński, Kraków 2008).

1877 – Julian Ochorowicz - filozof i psycholog - formuje zasady działania telewizji monochromatycznej w oparciu o działanie fotokomórki (wynalezionej w 1873 roku)

1884 – Niemiec, Paul Nipkow (1860-1940) buduje urządzenie do mechanicznego wybierania (analizy) obrazu telewizyjnego;

1896 – Rosjanin Aleksandr S. Popow (1859-1906) konstruuje antenę nadawczo-odbiorczą

1897 – niemiecki fizyk Ferdinand Braun (1850-1918) prezentuje tzw. lampę Brauna, która umożliwi skonstruowanie kineskopu telewizyjnego

1907 – Rosjanin, Boris Rosing, opracowuje teorię telewizji. W Niemczech zbudowano eksperymentalny odbiornik telewizyjny z lampą Brauna

1911 – Władimir K. Zworykin (1889-1982) buduje w Petersburgu urządzenie elektryczne do transmisji obrazów (bez tarczy Nipkowa)

1923 – Władimir K. Zworykin konstruuje w USA ikonoskop, czyli telewizyjną lampę analizującą oraz kineskop, telewizyjną lampę ekranową

1925 – John L. Baird (Wielka Brytania), Charles J. Kins (USA), Max Dieckmann i August Karolus demonstrują eksperymentalny system nadawczy telewizji

1925 – eksperymentalny kineskop kolorowy pomysłu Zworykina

1926 – pierwsze elektromechaniczne systemy telewizyjne, opracowane przez Szkota Johna Logie Bairda (1888-1946), rozpoczynają pracę w Anglii, ZSRR, Niemczech i Francji

1928 – J. Baird demonstruje system telewizji kolorowej w systemie elektromechanicznym. W tym samym czasie sygnał telewizyjny zostaje przesłany przez Atlantyk

1928 – w USA rozpoczyna pracę pierwsza stacja telewizyjna nadająca wg "ramówki"

1930 – W. Zworykin buduje pierwszą sprawną kamerę telewizyjną

1931 – pierwsze programy telewizyjne w USA, Niemczech i ZSRR

1934 – w USA zaczyna działać pierwszy, czysto elektroniczny, system telewizji

1934 – sieć NBC przekazuje obraz telewizyjny z wozu transmisyjnego umieszczonego na ulicach

Nowego Jorku
1934 – firma DuMont rozpoczyna wytwarzanie domowych odbiorników telewizyjnych
1936 – transmisje telewizyjne z Olimpiady w Berlinie budzą sensację w stolicy Niemiec
1936 – BBC zaczyna nadawać regularny program
1941 – stacje CBS i NBC rozpoczynają nadawanie stałych, komercyjnych programów telewizyjnych. Wcześniej Sąd Najwyższy USA określił standardy takich przekazów (525linii i 30 obrazów/sek)
1944 – NBC prezentuje pierwszy dziennik telewizyjny, oparty na systemie sieciowym
1950 – rozpoczęcie transmisji telewizji kolorowej w USA (rok wcześniej opatentowano w RCA kineskop maskowy).
1950 – w amerykańskich domach jest już 1,5 mln telewizorów (jednak przede wszystkim do odbioru programu czarno-białego)
1952 – w USA pierwsze próby rejestracji obrazu telewizyjnego
1952 (25 X) – pierwszy, półgodzinny program telewizyjny nadany z Instytutu Łączności w Warszawie. Pokazano etiudę baletową. Można ją było odbierać na 24 odbiornikach w kraju. Rok później rozpoczęto emisję stałych programów
1953 – Niemiec Edward Schuler z niemieckiej firmy Telefunken opatentował system nagrywania obrazu telewizyjnego na taśmie magnetycznej
1953 – USA wprowadzają standard dla transmisji telewizyjnych NTSC
1953 XII – powstanie sieci Eurowizja (Europa Zach.)
1954 – w USA pierwsza transmisja telewizyjna zawodów sportowych w kolorze
1956 – firma AMPEX (USA) konstruuje pierwszy, funkcjonalny aparat do rejestracji obrazów telewizyjnych. Zapisu dokonują wirujące głowice
1957 – we Francji wprowadzono system barwnej transmisji telewizyjnej SECAM
1959 – wiadomości lokalne, prognoza pogody i komunikaty dostępne w lokalnych sieciach telewizji kablowej
1960 – pierwsza bezpośrednia transmisja międzynarodowa z Paryża do Warszawy przez łącza Eurowizji
1961 – Niemiec Walter Bruch opracowuje system transmisji barwnych programów telewizyjnych PAL, o wiele doskonalszy niż francuski SECAM i amerykański NTSC; większość krajów zachodniej Europy przyjmuje ten system za obowiązujący (nie przyjmuje go jedynie Francja)

1962 – pierwsza transmisja telewizyjna z USA do Europy za pośrednictwem pierwszego komercyjnego satelity Telstar. Granice dla komunikacji przestają istnieć
1963 – telewizja amerykańska przekazuje moment zamachu na prezydenta Johna F. Kennedyego
1964 – globalna transmisja telewizyjna z Olimpiady w Tokio
1965 – ZSRR używa satelitów do przekazywania programów tv na obszarze kraju
1965 – Japończycy wprowadzają standard kaset wideo
1965 – szybki rozwój kablowych sieci tv w USA
1969, 20/21 VII, 21.17 – czasu środkowoeuropejskiego Świat ogląda sensacyjną transmisję z lądowania pierwszych ludzi na Księżycu; 21. VII o 3.56 czasu środkowoeuropejskiego astronauta Neil Amstrong, dowódca lądownika "Eagle", jako pierwszy człowiek dotyka stopą powierzchni Księżyca
1970 – w Niemczech zaprezentowano wideodysk. Rozpoczęcie nadawania programów w kolorze (w standardzie SECAM EAST)
1971 – powstanie systemu telewizji satelitarnej w krajach obozu sowieckiego, zrzeszonych w Interwizji: "Intersputnik"
1972 – w Wielkiej Brytanii prowadzi się próby z wykorzystaniem interaktywnej łączności kablowej za pomocą wideo tekstu (CEEFAX)
1972 – Sony prezentuje przenośną kamerę wideo
1974 – BBC przeprowadza próby z transmisją teletekstu do odbiorników domowych
1975 – Dwie firmy japońskie: Sony i JVC konkurują ze sobą w zakresie systemów magnetowidowych. Pierwsza prezentuje system BETAMAX, a druga - VHS. Z czasem okaże się, że ten drugi zyska powszechną akceptację.
1976 – Ted Turner wprowadza ogólno amerykański system transmisji wiadomości za pośrednictwem satelity
1980 – amerykańska telewizja CNN (Cable News Network) Teda Turnera uruchamia 24-godzinny serwis informacyjny; jest to początek dominacji tej sieci na światowym rynku medialnym
1984 – połączenie kamery i wideodtwarzacza daje początek nowemu urządzeniu o nazwie camcorder.
1985 – obrazy telewizyjne przetworzone na sygnały cyfrowe, można przesyłać i następnie ponownie syntetyzować.

1986 – pierwsze przekazy telewizyjne zawierające dźwięk stereofoniczny

1992 – sieci kablowe okazują się najbardziej dochodowym przedsięwzięciem w USA. Dochód operatorów w 1991 roku wyniósł 22 mld dolarów.

druga połowa lat 90. – telewizja wchodzi w mariaż z Internetem; w globalnej sieci dostępne są duże sekwencje wideo (format MPG), a nawet całe filmy; upowszechnienie się płyty DVD (Digital Video Disc) jako sposobu rejestracji filmów

HISTORIA RADIA. CHRONOLOGIA (po roku 1927)

1930 – pierwsze komercyjne radio samochodowe, Motorola 5T71

1938 - *Wojna światów* – słuchowisko w reżyserii Orsona Wellesa o ataku Marsjan na Ziemię

1948 – pierwsze radia tranzystorowe

1954 – pierwsze komercyjne radia tranzystorowe

1960 – pierwszy pasywny satelita komunikacyjny – ECHO

1962 – w USA rozpoczyna się nadawanie audycji radiowych stereo na falach UKF

1962 – pierwszy aktywny satelita komunikacyjny – Telstar 1.

1994 – pierwsze stacje internetowe.

Arkadiusz Lewicki, *Kino i telewizyjne seriale w epoce konwergencji mediów,* [w:] A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze współczesnej*, Wrocław 2011.

Podczas jednej z konferencji naukowych, w których dane mi było uczestniczyć, a w zasadzie już po jej oficjalnym zakończeniu, miało miejsce pewne wydarzenie, mogące być świetnym punktem wyjścia do rozważań dotyczących niezwykle skomplikowanej materii, jaką jest funkcjonowanie współczesnych mediów. Po obradach część ich uczestników pozostała jeszcze na jeden nocleg i szukała sposobu na wspólne spędzanie wieczoru. Jako że mieliśmy do dyspozycji różnorodny sprzęt multimedialny, postanowiliśmy oglądnąć jakiś film. Ostatecznie obejrzeliśmy wspólnie kilka odcinków serialu *Włatcy móch* (2006-), choć mieliśmy również do dyspozycji drugą serię amerykańskiego serialu *Dexter* (2006-) lub nagrany wprost na komputerze, a pokazywany kilka dni wcześniej przez jedną ze stacji telewizyjnych film Lindseya Andersona *If...* (1960). Ta anegdotyczna sytuacja, która mogłaby być przyczynkiem w pracy o nowych rytuałach obecnych podczas konferencjach naukowych, może być także, jeżeli użyjemy tylko odpowiedniego paradygmatu i spojrzymy na nią z perspektywy teoretyczno-medialnej, egzemplifikacją złożonej konwergencji współczesnych mediów i coraz bardziej rozpowszechnionego „wymieszania porządków dyspozytywnych"[538], których jesteśmy dziś świadkami.

Bowiem podczas tego post-konferencyjnego spotkania doszło do przekształcenia serialu telewizyjnego, dość specyficznego zaznaczmy[539], najpierw na komunikat digitalny (płyta DVD, z której film był odtwarzany), a następnie do nadania mu charakteru quasi-kinowowowego przez wyświetlanie go w postaci strumienia światła na zewnętrzny ekran za pomocą multimedialnego projektora, w sytuacji komunikacyjnej zbliżonej do warunków kinowych (ciemność sali, zbiorowa widownia). Gdyby zebrani wybrali lekturę któregoś z odcinków serialu *Dexter*, nastąpiłoby dodatkowe zapośredniczenie za sprawą Internetu, z którego serial ten został pobrany, w przypadku filmu Andersona mielibyśmy do czynienia z fotochemicznym filmem kinowym, który najpierw włączony został w kontekst telewizyjnej „dromowizji"[540] i w neotelewizyjny strumień, by

[538] A. Gwóźdź, Obrazy i rzeczy. Film między mediami, Kraków 2003, s. 68.
[539] Serialu specyficznego, bo funkcjonującego głównie w Internecie. W telewizji TV4, w której jest pokazywany ma średnią widownię na poziomie około 300 tys. widzów, jednak na stronie YouTube cieszące się największą popularnością odcinki pobierane są przez ponad milion internautów.
[540] Tamże, s. 19

następnie zostać poddanym digitalizacji i przekształceniu za sprawą choćby użytych przy jego rejestracji kodeków audio i wideo, a także za pomocą programu do cyfrowego montażu, który pozwolił na usunięcie z zapisu delimitujących go wstawek w postaci bloków reklamowych i zapowiedzi innych komunikatów telewizyjnych, by ostatecznie na powrót stać się wiązką światła, zbliżoną (bo przecież nie identyczną) do pierwotnej wersji kinowej. Okazuje się więc, że dziś nawet proste z pozoru sytuacje komunikacyjne implikują rozmaite pytania i mnożą wątpliwości dotyczące zarówno statusu ontologicznego dzieł audiowizualnych, jak i wpisanych w nie preferowanych strategii nadawczych i odbiorczych.

Bowiem rozwój technologii, przemiany społeczne, zmiany, zachodzące w ekonomii rynku medialnego, sprawiają, że transpozycjom ulegają także taktyki stosowane przez nadawców, dysponujących komunikacyjną władzą (studia filmowe, stacje telewizyjne) oraz praktyki odbiorcze. Przemiany te chciałbym spróbować opisać przede wszystkim poprzez ukazanie złożonych relacji, w jakie wchodzą dziś „przedmioty filmowe" i „przedmioty telewizyjne"[541] – zwłaszcza telewizyjne seriale, których konwergencja jest dziś zjawiskiem znacząco determinującym rozwój kultury (nie tylko chyba popularnej).

Relacje pomiędzy przemysłem filmowym a telewizją od samego początku były niejednoznaczne i pogmatwane. Studia filmowe z jednej strony bowiem bały się powstającej konkurencji, której z powodu ustaw antytrustowych nie mogły kontrolować, i obwiniały ją o znaczny spadek przychodów. „Przemysł filmowy – jak pisze Kerry Segrave w książce *Movies at Home: How Hollywood Came to Television* – akomodował jedynie 18,8 procent domowych wydatków na rozrywkę w 1952 roku, w porównaniu z 36 procentami w roku 1946. Podczas tego okresu przeciętna tygodniowa liczba widzów zmniejszyła się z 82,4 miliona w roku 1946 do 46 milionów w roku 1952. Dochody studiów filmowych po opodatkowaniu spadły ze 187 milionów dolarów w roku 1946, do «marnych» 31 milionów w roku 1952. W tym samym okresie liczba amerykańskich gospodarstw domowych posiadających odbiornik telewizyjny wzrosła z 0,2 procenta, do 34 procent"[542]. Studia filmowe próbowały więc na różne sposoby konkurować ze „szklanym ekranem". W latach pięćdziesiątych i w początkach lat sześćdziesiątych odbywało się to głównie za pomocą widowiskowych obrazów filmowych, które miały zachwycić widzów swym rozmachem i olśnić przepychem. To właśnie wtedy zaczęto stosować system cineramy i taśmę 70

[541] L. Micciché, *Tele-oglądanie filmów*, przeł. W. Wertenstein, „Kino" 1988, nr 4, s. 19.
[542] K. Segrave, *Movies at Home: How Hollywood Came to Television*, Jefferson, Nort Carolina, and London 1999, s. 5.

milimetrową, to wtedy też powstały wielkie epickie obrazy, takie jak *W 80 dni dookoła świata* (1956), *Ben-hur* (1959), *Jak zdobywano Dziki Zachód* (1962) czy do dziś pozostająca najdroższym filmem wszech czasów *Kleopatra* (1963) Josepha Mankiewicza. Gdy jednak sama wystawność widowisk przestała być wystarczającą zachętą, Hollywood (choć niewątpliwie wpłynęły na to również ruchy kontrkulturowe z lat sześćdziesiątych) zaczęło stosować inną taktykę walki z telewizją – proponując obrazy odważniejsze obyczajowo, przełamujące tabu, bardziej brutalne i z większą ilością seksu, czyli takie, które nie mogły być wówczas obecne na ekranach telewizorów. Najlepszym potwierdzeniem skuteczności tej tendencji może być fakt, że w latach siedemdziesiątych kasowymi przebojami w Stanach Zjednoczonych były takie filmy jak, by przywołać tylko najbardziej znane przykłady: *Nocny kowboj* (1968), *Ojciec chrzestny* (1972), *Mechaniczna pomarańcza* (1972), *Serpico* (1973), *Lot nad kukułczym gniazdem* (1975) czy *Rocky Horror Picture Show* (1975) – wszystkie one (jeśli uwzględnimy inflację) zarobiły ponad 100 milionów dolarów, a przecież były obrazami odważnymi i niestroniącymi od podejmowania ważnych społecznie tematów.

Jednocześnie zaś Hollywood od samego początku na różne sposoby współpracowało z telewizją, pozwalając na przykład na pojawianie się w programach i filmach telewizyjnych związanym z nim gwiazdom, koprodukując niektóre seriale czy – i to chyba najważniejsze – odsprzedając stacjom telewizyjnym prawa do pokazywania starszych filmów, które „zalegały" w magazynach wytwórni.

Jednak ta w miarę klarowna sytuacja na rynku medialnym nie trwała zbyt długo. Zaczął on zmieniać się z powodu zmian, jakie zaszły w społeczeństwie Zachodnim, ale także wraz z pojawieniem się takich wynalazków jak pilot czy odtwarzacze wideo. A dziś, jak pisze w książce *Television: Critical Methods and Applications* Jeremy G. Butler: „Amerykański[543] system telewizyjny [...] jest niestabilny i nie można go porównywać z dominacją wielkich stacji telewizyjnych z lat pięćdziesiątych. Ogromna część widowni, którą miała niegdyś tzw. «Wielka Trójka» (ABC, CBS, NBS) została utracona z powodu pojawienia się odtwarzaczy DVD, Internetu, gier wideo, sieci kablowych i nowszych nadawców (Fox, the CW). Starsze kompanie telewizyjne zaczynają tracić coraz większe pieniądze, a przemysł internetowy zabiera im coraz większą część przychodu pochodzącego z reklamy i staje się dziś jasne, że model ekonomiczny, który obowiązywał przez ostatnie pięćdziesiąt lat, zaczyna zmieniać się coraz szybciej pod naciskiem

[543] A konstatację tę można by zapewne rozszerzyć również na systemy innych krajów rozwiniętych.

konwergencji telewizji ogólnodostępnych, filmów kinowych, telewizji kablowych i satelitarnych oraz technologii komputerowych”[544]. Wszystkie te procesy sprawiają, że dystans pomiędzy telewizją a kinem zmniejszył się dziś w sposób niezwykle znaczący i mamy do czynienia z coraz bardziej filmową telewizją i coraz mocniej telewizyjnym filmem, a jednym z najciekawszych przykładów medialnej konwergencji są współczesne seriale telewizyjne i kinowe przeboje z ostatnich lat.

Kino bowiem, zwłaszcza to najbliższe głównego nurtu, coraz bardziej upodabnia się do telewizji. W dziesiątce najbardziej kasowych filmów na świecie w roku 2007 znajdziemy bowiem cztery trzecie części „kinowych serii”, czyli filmy: *Piraci z Karaibów. Na krańcu świata* (961 mln $ - 1 miejsce w rankingu)[545], *Spiderman 3* (890,9 mln $, 3 pozycja), *Shrek Trzeci* (797,7 mnl $, 4) i *Ultimatum Borne’a* (441, 8 mln $, 10). Na drugiej pozycji w tym rankingu znajduje się piąta część przygód Harry’ego Pottera – *Harry Potter i Zakon Feniksa* (938,5 mln $). Stawkę uzupełniają dwa filmy inspirowane serialami telewizyjnymi, czyli *Transformers* (706,5 mln $) i *Simpsonowie: Wersja kinowa* (526, 4 mln $), ekranizacja powieści graficznej Franka Millera *300* (456,1 mln, 9 miejsce), czwarta adaptacja powieści Richarda Mathesona *Jestem legendą* (469,1 mln $, pozycja 8). Jedynym filmem, opartym na oryginalnym scenariuszu i nie będącym kontynuacją jest animowany *Ratatuj* (619, 3 mln $, 6 miejsce na liście). Przytaczam tę statystykę nie po to, by utyskiwać nad brakiem zdolności amerykańskich scenarzystów, lecz po to, by pokazać, że Hollywood stosuje dziś taktykę wprost przejętą od nadawców telewizyjnych – konstruując już nie pojedyncze filmy, lecz „medialne marki” – dzieła, które już z założenia pomyślane są jako seria czy wręcz kinowy serial kontynuowany. Niezwykle wyrazistym przykładem tego typu strategii jest chociażby cykl *Piratów z Karaibów*, którego druga część - *Piraci z Karaibów. Skrzynia umarlaka* (2006*)* kończy się klasycznym zawieszeniem akcji w szczególnie intrygującym momencie, niejako „zmuszającym” widza do obejrzenia kolejnego odcinka. A nie jest to przypadek odosobniony, identycznymi *clifhangerami* kończyły się bowiem takie chociażby obrazy jak: *Matrix. Reaktywacja* (2003), kolejne części ekranizacji Tolkienowskiego *Władcy pierścieni* (2001-2003) czy pierwsza część adaptacji cyklu książek Philipa Pulmana zatytułowana *Złoty kompas* (2007). Z jednej strony można widzieć w tym zjawisku powrót do obecnych wszak w początkach kina filmów seryjnych lub kontynuację strategii, którą stosował George Lucas w serii *Gwiezdnych wojen* (1978-

[544] J. G. Butler, *Television: Critical Methods and Applications*, Routledge 2006, s. 364.
[545] Informacje o wpływach kasowych filmów podaję za stroną: http://www.boxofficemojo.com/; dostęp z 26.01.2008.

2006), ale dziś zwraca uwagę przede wszystkim skala tego procederu oraz fakt, że „głosujący nogami" widzowie (choć nie sposób w tym momencie pominąć aspektu agresywnej promocji tych „marek medialnych") zdają się tego typu przekazów oczekiwać. Jeżeli jednak kino głównego nurtu w coraz większym stopniu „telewizyjnieje", zapraszając widzów na kolejne odcinki przeznaczonych dla jak najszerszej widowni kinowych seriali, o tyle w przypadku telewizjach serii możemy zaobserwować proces przeciwny.

Bowiem, jak pisze Jeremy G. Butler: „Eksplozja liczby nowych kanałów telewizyjnych doprowadziła do fenomenu zwanego w przemyśle *narrowcastingiem*. Zamiast «nadawania szerokiego» (*broadcasting*) do dużej, ale niejednorodnej widowni, kanały te zaczęły «wąsko» definiować swoją widownię, mając nadzieję na znalezienie ograniczonej, ale homogenicznej populacji, do której mogłyby trafiać reklamy"[546] . I to właśnie pojawienie się wielu stacji nadających programy przeznaczone dla bardziej różnorodnych grup odbiorców, jak również wymuszone przez rynek zmiany w strategiach stacji starszych, jest, moim zdaniem, jednym z głównych powodów, dla których, jeżeli nie cała telewizja, to przynajmniej pojawiające się w niej seriale, zaczęły coraz częściej spełniać (przynajmniej dla masowej widowni) funkcję, którą do pewnego momentu spełniało kino. Dziś to właśnie w serialach telewizyjnych poruszane są drażliwe społecznie tematy, to one często stają się „poligonem" stylistycznym, to w nich prezentowane są treści, które nie funkcjonują w szerokim obiegu kultury za sprawą filmów kinowych, bowiem nawet „niszowe" seriale mają kilkadziesiąt razy wyższą widownię niż przeznaczone dla bardziej wymagającego widza filmy pokazywane w kinie. Jest to oczywiście proces, który dopiero następuje (niemal 10 milionów widzów każdego odcinka *M jak miłość* jest tego najlepszym dowodem), ale telewizyjne cykle fabularne, które pojawiają się w różnych stacjach od lat dziewięćdziesiątych są dowodem jego dynamiki.

Wydaje mi się, że przełomowym dla telewizji momentem było pojawienie się w roku 1990 w stacji ABC serialu *Miasteczko Twin Peaks*, stworzonego przez Davida Lyncha i Marka Frosta. Jak pisała analizująca ten serial Linda Ruth Williams: „Telewizja jest tradycyjnie postrzegana jako medium producenckie, ale Lynch przyjmując rolę producenta nadał jej zapadającą w publicznej pamięci aurę reżyserską"[547]. Z materią telewizyjną zmierzył się w tym serialu autor kojarzony dotychczas raczej z projektami ambitnymi i awangardowymi, przeznaczonymi dla bardziej

[546] J. G. Butler, tamże, s. 368.
[547] L. R. Williams, *Twin Peaks: David Lynch and the Serial-Thriller Soap* [w:] *The Contemporary Television Series*, (red.) M. Hammond, L. Mazdon, Edinburgh University Press 2005, s. 44.

wyrobionej publiczności. I to właśnie dzięki *Miasteczku Twin Peaks* zarządy stacji telewizyjnych zrozumiały, że nie tylko opery mydlane w stylu *Dallas* czy *Dynastii* oraz krzepiące sitcomy, takie jak *Bill Cosby Show*, są w stanie zainteresować telewizyjną publiczność. W dodatku serial ten przyjął rzadko dotychczas eksplorowaną (poza właśnie operami mydlanymi) formułę serialu kontynuowanego, w którym poszczególne odcinki tworzą spójną całość. Dotychczas w amerykańskiej telewizji dominowały raczej serie, w których każdy odcinek tworzył zamkniętą cząstkę dramaturgiczną, a poszczególne wątki kończyły się wraz z zakończeniem poszczególnych epizodów. Lynch z Fosterem stworzyli zaś serial, który „początkowo zapowiada rozwiązania, jak w serii epizodycznej, by następnie rozwinąć się w zawierający nierozwiązywalne zagadki serial kontynuowany"[548]. W dodatku serial ten domagał się znajomości wszystkich zdarzeń i tworzył uniwersum hermetyczne - kryminalna zagadka zabójstwa Laury Palmer tworząca fabularną oś serialu, wymagała uważnego śledzenia poszczególnych odcinków. To właśnie *Twin Peaks* był jednym z pierwszych seriali, który doczekał się w raczkującym wówczas Internecie własnej strony, skupiającej fanów (jak twierdzi Henry Jenkins „prawie 25 tysięcy widzów zalogowało się na stronie alt.tv.twinpeaks w początkach roku 1990"[549]) starających się rozwikłać zagadkę przez rozszyfrowanie drobnych wskazówek rozsiewanych przez autorów w poszczególnych odcinkach i prowadzących niekończącą się – forum, o którym wspominał Jenkins, istnieje nadal – dyskusję na jego temat.

W dodatku był to jeden z pierwszych cykli, który rozbudował cały przemysł „około serialowy", przeznaczony dla najbardziej oddanych fanów filmu. Bowiem, jak zauważył Fabrizio Liberti: „*Miasteczko Twin Peaks* to przede wszystkim marka – pierwszy produkt Lynch/Frost Productions Inc., która to firma w obliczu wielkiego sukcesu odniesionego przez serial w Stanach Zjednoczonych postanowiła wykorzystać markę *Twin Peaks*, opatrując nią pewną ilość produktów, takich jak: kawa *Twin Peaks*, intymny dziennik Laury Palmer, kasety zawierające instrukcje dla sekretarki agenta Dale'a Coopera, tak po prostu, dla zabawy. Ponadto wielkim popytem cieszył się *Floating in the Night*, zbiór wierszy z serialu, śpiewanych przez Julee Cruise, do których teksty napisał Lynch oraz wideokaseta odcinka-pilota"[550]. Serial *Twin Peaks* stał się więc jedną z

[548] Tamże, s. 38.
[549] H. Jenkins, *Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid": alt.tv. twinpeaks, the Trickster Author, and Vicer Mistery*, [w:] *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, (red.) D. Lavery, Wayne State University Press 1995, s. 53.
[550] F. Liberti, *„Choroba" w Twin Peaks*, przeł. U. Franczyk, „Film na Świecie" nr 382/91, s. 71.

pierwszych inspirowanych serialem telewizyjnych „marek medialnych", której żywot nie kończył się wraz z odejściem widzów od teleodbiorników, ale który znalazł swoją kontynuację w realnych aspektach codzienności. Jak zauważa David Lavery: „*Twin Peak*s nie był oczywiście pierwszym serialem, który zyskał status kultowego. [...] Jednak przed *Twin Peaks*, żaden serial nie uzyskał tego statutu kultowego tak szybko [..], ale czy któraś z wcześniejszych pokazywanych w najlepszym czasie antenowym serii, była tak jawnie projektowana jako kultowa?"[551]

Twin Peaks, który można by także określić jako pierwszy serial postmodernistyczny, zapoczątkował również tendencję do łączenia w serialach elementów realistycznych (w tym przypadku socjologiczna obserwacja amerykańskiej prowincji, która nie jest wcale tak sielankowa, jak się to pierwotnie wydaje) z elementami irracjonalnymi (zarówno w formie dziwacznych postaci zaludniających tytułowe Miasteczko, jak i świata nierealnego, współegzystującego z realnością). Najlepszym przykładem filmu reprezentatywnego dla tej tendencji jest serial *Z archiwum X* (1993-2002), w którym wprost zderzono dwie postawy epistemologiczne: racjonalne, naukowe podejście reprezentowane przez agentkę Scully i irracjonalne, chwilami wręcz mistyczne podejście Muldera[552]. Niesamowite wydarzenia, obecność kosmitów, niewyjaśniane racjonalnie zagadki, stanowiące kolejne zadania, przed którymi stają agenci, wyjaśniane są zarówno na poziomie najnowszych odkryć naukowych, pozwalających za pomocą quasi-naukowego żargonu nazwać niezwykłe, lecz możliwe do rozwiązania w fizyczności tego świata zagadki, jak również poprzez odwoływanie się do wiary, mitów i legend. W dodatku seria ta, choć poszczególne epizody tworzyły raczej zamknięte dramaturgicznie części, zawierała także całe mnóstwo „wątków przechodnich", pojawiających się cyklicznie i domagających się od widza uwagi, bowiem ich pominięcie w znaczny sposób zubożało percepcję i uniemożliwiało prawidłowe dekonstruowanie opowieści.

Jednak chyba najlepszym przykładem serialu epoki konwergencji mediów jest zrealizowany przez stację ABC serial *Zagubieni* (2004). W tym „transmedialnym opowiadaniu"[553], jak w soczewce skupiają się wszystkie cechy produktu, który już z założenia przeznaczony jest do

[551] D. Lavery, *Introduction: Twin Peaks' Interpretive Community*, [w:] *Full of Secrets...*, s. 4.
[552] Czy też, jak chce autor wstępu do książki poświęconej filozoficznym aspektom tego serialu, Dean A. Kowalski: postawę platońską zeprezentowaną przez Muldera z arystotelesowskim podejściem Scully. Por.: D. A. Kowalski, *Introduction: Mulder, Scully, Plato, Aristotele, and Dawkins*, [w:] *The Philosophy of the X-Files*, (red.) D. A. Kowalski, University Press of Kentucky 2007, s. 2-5.
[553] H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz i M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 260.

odbioru nie tylko telewizyjnego. Jak pisał recenzent magazynu „Time" James Poniewozik, który umieścił *Zagubionych* wśród stu najważniejszych programów telewizyjnych wszech czasów, to tak naprawdę nie serial, a raczej „najbardziej niezwykła gra interaktywna, pojawiająca się w twoim salonie raz w tygodniu", bowiem „*Zagubieni* tylko zaczynają się od 60 minut, które widzisz w telewizji. Zawarte w nim tajemnice, wskazówki, literacko-historyczne aluzje wymagają powtórnego obejrzenia, używania stop-klatek i niekończących się dyskusji w Internecie"[554]. Historia pasażerów lotu numer 815 nieistniejących (ale posiadających własną stronę internetową) Oceanic Airlines, którzy po kraksie samolotu zostają uwięzieni na bezludnej wyspie, jest zbudowana w taki sposób, by stać się przedsięwzięciem multimedialnym. Autorzy tego serialu w sposób świadomy mnożą zagadki, podają różne tropy interpretacyjne, wprowadzają wątki, które odwracają nagle utarte już odczytania. Zresztą sama narracja użyta w *Lost* daleka jest od tradycyjnie obecnej w tego typu przekazach, w których dominującym sposobem było opowiadanie historii w sposób chronologiczny, utożsamiający porządek fabuły ze sjużetem. W *Zagubionych* mamy do czynienia z opowieścią opartą w sposób konsekwentny na *flash-backach*, odkrywających zdarzenia z przeszłości poszczególnych bohaterów, które wprowadzają z reguły jakieś nowe powiązania i istotne dla fabuły fakty. W finałowym odcinku 3 serii producenci serii poszli jeszcze dalej, wprowadzając (prawdopodobnie, bowiem faktyczne rozwinięcie tego wątku przyniosą zapewne kolejne odcinki) *flash-forward*, ukazując zdarzenia z przyszłości, jeżeli za czas teraźniejszy uznamy wydarzenia rozgrywające się na tajemniczej wyspie. Taka konstrukcja sprawia, że serial wymaga określonego typu odbiorcy – uważnego, zdolnego odczytywać złożoną strukturę fabularną, ale także zaangażowanego - takiego który faktycznie będzie dążył do poznania prawdy i korzystał ze „zbiorowej inteligencji"[555], którą tworzą w sieci liczni fani, gotowi godzinami spierać się o znaczenie ciągu tajemniczych liczb czy poszukiwać w poszczególnych klatkach filmu symbolu zagadkowej Dharmy – organizacji, która przynajmniej do pewnego momentu, wydawała się być odpowiedzialna za większość dziwnych wydarzeń rozgrywających się na wyspie. Dodatkowo producenci serialu w sposób świadomy podsycają zainteresowanie nim, chociażby przez projektowanie specjalnych gier on-line, takich jak *Find 815* czy *The Lost*

[554] James Poniewozik, *Lost, The 100 Best TV Shows of All-TIME*, dostępne przez: http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1651341_1659192_1652600,00.html; dostęp z 27.01.2008.
[555] Jednym z jej przejawów może być stworzenie przez internautów Lostpedi, wzorowanej na popularnej Wikipedii, strony internetowej, mającej osiem wersji językowych i będącej małą encyklopedią zawierającą informacje o niemal wszystkich szczegółach pojawiających się w serialu. (por.: http://pl.lostpedia.com/wiki/Strona_g%C5%82%C3%B3wna; dostęp z 21.01.2008).

Experience, zawierających dalsze wskazówki dotyczące serialowych zagadek i będących fabularnym dopełnieniem materiału telewizyjnego. Jak twierdzi J. Woods: „W rezultacie [zabiegów stosowanych przez producentów serialu] granica pomiędzy widowiskiem a widzami zaczyna się zacierać i to, co było po dwóch stronach granicy – jednej dla widowiska, drugiej dla publiczności – staje się jedną stroną”[556], a widzowie stają się niemalże równoprawnymi bohaterami i jednocześnie autorami opowieści.

Opisywana konstrukcja, wsparta dodatkowo wyrazistymi postaciami głównych protagonistów oraz dramatycznymi *clifhangerami* kończącymi poszczególne epizody, sprawia, że coraz częstszą praktyką zaczyna być oglądanie tego, ale i innych podobnych mu seriali, na podobieństwo jednego, długiego filmu. Znakomita większość indagowanych przeze mnie studentów przyznawała, że zdarzało im się oglądać po 6 czy 7 odcinków ulubionego serialu „pod rząd”, a zdarzali się nawet „fanatycy” nowego sposobu percepcji, którzy czekali, aż skończy się emisja całej, składającej się w przypadku *Zagubionych* z 23 odcinków serii, by potem obejrzeć wszystkie odcinki naraz, podczas specjalnie temu poświęconego weekendu.

Nowe technologie powodują więc, że tradycyjny podział na wymagające skupienia i odbioru w specjalnych warunkach filmy kinowe i oglądane „w tle” przekazy telewizyjne, coraz częściej bywa kwestionowany i coraz częściej okazuje się, że percepcja kinowa, zakłócana w multipleksach przez szelest popcornu i dzwonki telefonów komórkowych, wcale nie jest tą idealną i że nawet przekaz pierwotnie telewizyjny może być oglądany w absolutnym skupieniu i z uwagą, która w przypadku dzieł kinowych jest czasami wręcz niemożliwa.

Ponadto zmieniły się dziś same seriale i telewizja coraz częściej staje się miejscem, w którym artykułowane są treści i techniki nieobecne, lub obecne w sposób śladowy, w *mainstreamowym* kinie. Ewolucji uległy na przykład telewizyjne techniki narracyjne i coraz częściej kultura popularna – a do takiej w końcu seriale należą - inkorporuje chwyty stylistyczne i rozwiązania formalne, które do pewnego momentu były obecne jedynie w kinie i to często w kinie awangardowym. Doskonałym przykładem jest serial *24 godziny* (2001-), opowiadający o starciach dzielnego agenta federalnego Jacka Bauera z kolejnymi, coraz lepiej zorganizowanymi grupami terrorystycznymi. Specyfika tego cyklu nie polega bowiem na samej fabule i nawet ujawnienie faktu zawiązania spisku terrorystycznego przez prezydenta Stanów Zjednoczonych (seria piąta), ani zdetonowanie przez terrorystów ładunków atomowych (seria szósta), nie decyduje o jego

[556] J. Wood, *Living Lost: Why We're All Stuck on the Island*, Garrett County Press 2006, s. 12.

wyjątkowości, ale sam styl opowieści. Konsekwentne stosowanie poliwizji, wprowadzonej niegdyś przez Abla Gance'a w *Napoleonie* (1927), zmuszającej widza do jednoczesnego śledzenia kilku planów akcji czy zrównanie czasu rzeczywistego z czasem ekranowym - zastosowane niegdyś przez Agnes Vardę w *Cleo od piątej do siódmej* (1960) - to bardzo jaskrawe przykłady wchłaniania przez telewizję, ale również coraz powszechniejszego akceptowania przez jej widzów, rozwiązań nieklasycznych, wykraczających zdecydowanie poza kanon oper mydlanych czy starszych seriali sensacyjnych.

Jednocześnie znaczącym przekształceniom podlegają tematy podejmowane przez autorów kolejnych serialowych serii. Z jednej strony notujemy coraz większą ilość seriali przedstawiających różnego typu mniejszości z mniejszościami seksualnymi na czele. Popularność takich serii jak *Queer as Folk* (1999 – wersja brytyjska, 2000-2005 – wersja amerykańska), *Anioły w Ameryce* (2003) czy *L Word* (2004-) pokazuje, jak ogromne przemiany zaszły zarówno w społeczeństwie, jak i w samych stacjach telewizyjnych, które nie mają już dziś obiekcji, by produkować seriale opowiadające o codziennym życiu gejów czy lesbijek. Znaczące jest również pojawienie się wielu cykli, które związane są z drugą (czy jak twierdzą niektórzy już trzecią) falą feminizmu. Zarówno *Seks w wielkim mieście* (1998-2004), jak i *Ally McBeal* (1997-2002) czy *Gotowe na wszystko* (2004-), pokazują nowy typ wyemancypowanej, świadomej swoich praw i walczącej z ograniczeniami kobiety, niezwykle dalekiej od ideałów z lat pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych. Inne z kolei serie (spora ich część produkowana była przez stację HBO[557]) zwracają uwagę wystawnością inscenizacji – *Rzym* (2005-2007); brutalnością pokazywanych w nich scen – *Rodzina Soprano* (1999-2007), *Kompania braci* (2001); połączeniem elementów realnych z fantastycznymi *Herosi* (2006-), *4400* (2004-); czy niezwykłymi bohaterami: jak na przykład matka dwójki dzieci zajmująca się po śmierci męża sprzedażą marihuany – *Trawka* (2005-) czy wzbudzający sympatię seryjny morderca pracujący w policji – *Dexter*.

W moim odczuciu jednak serialem najodważniejszym w przełamywaniu kulturowych tabu jest cykl stworzony przez Allana Bala *Sześć stóp pod ziemią* (2001-2005). W tej opowieści o rodzinie prowadzącej dom pogrzebowy nie ma chyba tematu tabu, który nie zostałby poruszony. Począwszy od problemu śmierci i umierania, który stanowi oś fabularną kolejnych epizodów a jednocześnie ukazany jest jako proces tragiczny i groteskowy momentami zarazem. Każdy z odcinków rozpoczyna się bowiem od czyjejś śmierci – od pogodnego odchodzenia starszych ludzi,

[557] Por.: *The Essential HBO Reader*, (red.) G. R. Edgerton, J. P. Jones, The Univerisy Press of Kentucky 2008.

poprzez zgony w tragicznych lub czasami surrealistycznych wypadkach, aż po śmierć niemowlęcia (11 odcinek, 1 serii zatytułowany *Podróż*) rozpoczynającą jeden z epizodów. Później zaś obserwujemy z całą dosłownością i dystansem jednocześnie przygotowania do pogrzebów (włącznie z zabiegami upiększania nieboszczyków, by po śmierci wyglądali w sposób estetyczny) oraz same ceremonie, pełne żalu i rozpaczy, ale także chwilami zabawne, jak na przykład ta, podczas której koledzy i koleżanki z branży wychwalają na pogrzebie zalety byłej gwiazdy porno. Jeżeli struktura *Sześciu stóp pod ziemią* oparta jest na pokazywaniu czasu pomiędzy śmiercią a pogrzebem, to „tematycznie skupia się on na kulturowych tabu – homoseksualizmie, chorobach umysłowych, starości, różnych słabościach, uzależnieniu od narkotyków, dojrzewaniu, rasizmie i stosunkach klasowych – a wszystko to służy rewizji tradycyjnych kulturowych pewników, takich jak religia, małżeństwo czy rodzina – i w końcu postawieniu pytania, kim jesteśmy”[558].

Pojawienie się nowego typu seriali implikuje również fakt istnienia widowni gotowej do podjęcia wyzwań stojących przed odbiorem zaprojektowanych w tak nowatorski sposób komunikatów medialnych. A i same stacje telewizyjne prowokują do powstawania nowych praktyk percepcyjnych, chociażby poprzez wydawanie seriali (zwróćmy uwagę, jak relatywnie niedawno upowszechniła się ta strategia) na płytach DVD. Z jednej strony można to odczytywać jako odkrycie przez nadawców kolejnej luki rynkowej pozwalającej im zwiększyć dochody związane z udostępnianiem produkowanych przez nich programów (tzw. „model długiego ogona”[559]). Jednocześnie można w tym widzieć dalszy rozwój *narrowcastingu* i dalszej delimitacji grup odbiorczych na coraz bardziej wyspecjalizowane grupy, a także coraz większą autonomizację „bytów medialnych”, uniezależniają się od telewizyjnej ramówki i pierwotnego kontekstu, w który były wpisane.

Wydaje mi się, że tego typu strategie podyktowane są w znacznej mierze przemianami społecznymi, jakie zaszły w ciągu ostatnich dekad. Przejście od społeczeństwa industrialnego, niektórzy wiążą z jego powstaniem rozwój kultury masowej, do społeczeństwa post-industrialnego czy też ponowoczesnego, sprawia, że zmianie uległa również funkcja seriali telewizyjnych. W wielkim uproszczeniu można przyjąć, że kiedyś seriale, oprócz oczywistej funkcji ludycznej, spełniały również funkcję spajania demokratycznego społeczeństwa. Serial w ogólnodostępnej

[558] K. Akass, J. McCabe, *Introduction: „Why do people have to die?” ‘To make contemporary television drama important, I guess’,* [w:] *Reading Six Feet Under: TV to Die for*, (red.) K. Akass, J. McCabe, London, New York 2005, s. 3.
[559] Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 243-244.

telewizji mógł oglądać każdy, kto dysponował odbiornikiem telewizyjnym. Dziś zaś, choć jak już wspomniałem jest to raczej rozpoczęty dopiero proces, seriale służą tworzeniu ściśle sprofilowanych grup odbiorców. W dodatku nadawcy coraz częściej wykorzystują fakt, że dziś ważniejszy niż sama informacja, jest czas dostępu do niej. Dlatego też stacje telewizyjne udostępniają (za opłatą) kolejne odcinki popularnych seriali w Internecie – na przykład na stronie http://www.itvp.pl/ niecierpliwy widz może obejrzeć epizody serialu, który w stacjach telewizji publicznej pojawi się dopiero za kilka dni, lub też, jak pokazuje przykład rozpowszechniania przez Polstat serialu *Ekipa* (2007-), decydują się na wypuszczanie na rynek płyt DVD z kolejnymi odcinkami, które nie miały jeszcze premiery telewizyjnej. Tego typu strategie wydają się być wykorzystywaniem coraz istotniejszej stratyfikacji współczesnego społeczeństwa, która powoli zastępuje rozwarstwienie klasowe. Jak pisał Daniel Bell: „Gra w warstwy wyższe-niższe-średnie stała się démodé z chwilą, gdy na scenie pojawili się «intelektuele» i zastąpili ją przez nową grę bycia «w» i «poza» [game of in-and-out]”[560]. Współcześnie bowiem gra społeczna toczy się nie pomiędzy tymi, którzy mają dostęp do środków ekonomicznych i tymi, którzy są ich pozbawieni, ale pomiędzy mającymi dostęp do wiadomości i wykluczonymi z tego dostępu, pomiędzy cybernetyczną „nomenklaturą”[561] a medialnymi analfabetami. Tymi, którzy są informatycznymi tubylcami i (na przykład) widzieli już nowy odcinek serialu i tymi, którzy tkwią nadal w sferze analogowej i zadowalają się tym, co nadawca zaoferuje im w sferze w pełni dostępnej.

Na tym samym zjawisku oparte jest nielegalne rozpowszechnianie seriali telewizyjnych za pośrednictwem Internetu. Dziś, „bycie na bieżąco” nie ogranicza się już do śledzenia oferty oficjalnej. Rozwój nowoczesnych mediów sprawia, że zapowiadana przez McLuhana „globalna wioska”, dziś, przynajmniej w sferze mediów, zaczyna być nie tylko obrazową metaforą, ale faktem, z którym możemy obcować na co dzień. Dziś polscy internauci nie czekają już na premierę swego ulubionego serialu w którejś z rodzimych telewizji, lecz na ich pokazy w telewizji amerykańskiej. Przy czym warto zauważyć, że internetowa społeczność jest organizmem tak sprawnym i błyskawicznym, że gdy jakiś odcinek ma premierę za Oceanem już nazajutrz, można go znaleźć w systemach wymiany plików P2P, w dodatku wzbogacony o polskie napisy, będące pomocą dla tych, którzy słabiej posługują się językiem angielskim. To serialowe podziemie jest niezwykle rozbudowane, skoro na jednej z najpopularniejszych polskich portali poświęconych

[560] D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1998, s. 79.
[561] U. Eco, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, przeł. A. Szymański, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, (red.) M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 539.

filmowi: www.film.web.pl – drugie miejsce wśród najpopularniejszych serii zajmuje *Dexter* - cykl, który nie był jeszcze pokazywany przez żadną stację w Polsce!

Działalność internetowych „piratów" stawia kampanie medialne w dość trudnej, bo nowej sytuacji. Z jednej strony bowiem niewątpliwie uszczuplają oni bowiem dochody ze sprzedaży praw autorskich i wpływy z reklam. Jednocześnie zaś tworzą grupy fanów i zapewniają pewnym produktom rozgłos i to rozgłos, który dla niektórych przedsięwzięć jest (czy też powinien być, potentaci medialni nie potrafią bowiem jak na razie przyjąć jednoznacznej strategii postępowania – miotając się pomiędzy postawą prohibicyjną a kooperacyjną) znacznie bardziej wartościowy, niż ten, który zawarty jest w oficjalnych kampaniach promocyjnych. Bowiem sława, jaką pewne seriale (by pozostać przy tym przykładzie) cieszą się w sieci, niewątpliwie przekłada się potem na lepsze wyniki oglądalności w kanałach „oficjalnych". Jest to problem, z którym, również w aspekcie prawnym, przyjdzie się już niedługo zmierzyć i kampanie medialne będą musiały wypracować jakiś bardziej wyrazisty i przystający do zaistniałej sytuacji *modus operandi*, bowiem restrykcyjna polityka prowadzona przez większość z nich do tej pory, nie przynosi chyba najlepszych rezultatów.

W początkach XXI wieku co dzień stajemy wobec sytuacji, w których tradycyjne terminy i ustalenia teoretyczne przestają wystarczać do ich opisania. Wspólne oglądanie filmu może być, jeżeli chcielibyśmy spojrzeć na to w sposób refleksyjny, sytuacją niezwykle skomplikowaną, prowokującą do różnorodnych przemyśleń, serial telewizyjny zaś pretekstem do rozważań filozoficznych. Dynamika przemian współczesnych mediów jest niezwykła, a procesy zachodzące na rynku medialnym powodują, że nie zawsze jesteśmy w stanie za nią nadążyć, zarówno w perspektywie praktycznej, jak i teoretycznej. „Nikt z nas tak naprawdę nie wie, jak żyć w epoce konwergencji mediów, zbiorowej inteligencji i kultury uczestnictwa"[562], ale nie zwalnia to nas z podejmowania prób, by tę nową sytuację oswoić i opisać.

[562] H. Jenkins, tamże, s. 167.

Propozycje lektur:

H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz i M. Filiciak, Warszawa 2007.

J. Adamowski, *Czwarty stan. Media masowe w pejzażu społecznym Wielkiej Brytanii*, Warszawa 2006.

B. Golka, *System medialny Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2004;

B. Golka, *System medialny Francji*, Warszawa 2001.

K. Konarska, *System mediów elektronicznych w Wielkiej Brytanii*, Toruń 2007.

Rynki medialne wybranych państw Europy Zachodniej. Regulacje, struktura, przemiany, red. K. Konarska, Kraków 2018.

Systemy medialne państw Unii Europejskiej. Kraje pierwszej piętnastki, red. A. Matyjaszkiewicz-Włodarska i M. Ślufińska, Toruń 2016.

Genealogia mediów audiowizualnych

GATUNEK FILMOWY

KINO GATUNKÓW:

„Gatunki można badać jak mity. Znaczenie mitu nie pokrywa się ze znaczeniem przez mit opowiedzianej – zawsze «innej takiej samej», historii gromadzącej wydarzenia niezwykłe, krwawe, o charakterze rytualnych wykroczeń, sięgające ponad wymiar realności. Znaczenie to bowiem zapisane jest w samej powtarzalnej strukturze mitów, która ujawnia to, co nie jest nigdy werbalizowane wprost. Znaczeniem zbioru mitów nie jest to, co zostaje ujawnione na powierzchni, lecz to, co ukryte".

KINO GATUNKÓW JAKO MIT

Po pierwsze – obowiązują w gatunkach filmowych opozycje binarne, dualizm wartości kulturowych i kontrkulturowych.

Najwyraźniej upostaciowione są one w relacjach dotyczących bohaterów opowieści. Bandycie przeciwstawiony jest detektyw, kosmonaucie – kosmiczne monstrum, domatorowi – włóczęga, ten układ zapewnia przejrzystość zarówno kreacjom postaci, jak i fabule.

Po drugie – elementem łączącym mit i kino gatunków jest powtarzalność.

W poszczególnych filmach powracają te same wzory – schematy akcji (pojedynek przestępcy i szeryfa, historia wzrostu i upadek gangstera itd.), relacje między postaciami, stosunek bohater – społeczeństwo, struktura finału. Podstawowe wzory mają charakter na tyle ogólny, a zarazem wyrazisty, że pozostają łatwe do rozpoznania, zarówno w swych licznych wariantach, kiedy to dziesiątki szczegółów mogą ulegać zmianom, jak i przy transpozycjach zmieniających czas, miejsce akcji i kolorystykę lokalną.

Po trzecie – kumulatywność.

Poszczególne fenomeny nie wyrażają całości zjawiska, może to zrobić dopiero ich suma. Widz oczekuje kolejnego westernu czy melodramatu, wiedząc, jakie składniki go tworzą, ma więc wyobrażenie o tym, w jaki sposób konkretny utwór wpisuje się w znany mu już schemat.

Po czwarte – przewidywalność.

Cecha ta wynika z uprzednio wymienionych, a opiera się na tym, iż uczestnik seansu filmu gatunkowego, z łatwością może przewidzieć rozwój akcji, model wzorca fabularnego, finał

wydarzeń. Wiadomo, że ostateczny pojedynek wygra szeryf, mimo że walczy w pojedynkę, gangster skończy tragicznie, a w filmie wojennym, ktoś, kto snuje plany na przyszłość, z pewnością zginie w kolejnej akcji.

Po piąte – nostalgiczność.

Zarówno mit, jak i kino gatunków stanowią bowiem pomost pomiędzy odległą przeszłością a teraźniejszością, odnowienie bezczasowego „teraz" obrazu mitycznego w czasie historycznym. Amerykańskie kino gatunków cofa się w historyczną przeszłość Stanów Zjednoczonych, ku okresom z najróżniejszych względów szczególnie pamiętnym, które odbiorca nie tylko rozpoznaje z niesłychaną łatwością, ale które identyfikuje jako „stare, dobre czasy".

Po szóste – symboliczność.

Kino gatunków, dzięki przywołanym już cechom, posiada wymiar symboliczny, rozumiany przede wszystkim jako kondensacyjne predyspozycje poszczególnych obrazów czy połączeń dźwiękowo – obrazowych, wywołujących u widza ściśle określony ciąg symbolicznych skojarzeń. Symbolika rekwizytów, zachowań, powtarzających się miejsc akcji jest czytelna dla wszystkich i nie wymaga dosłownego przekładu werbalnego, aby poruszyć emocje. Gatunki filmowe korzystają z charakterystycznych, klarownych w wymowie toposów i ikon. W kinie gangsterskim taką rozległą metaforą może być miasto, symbolizujące zamknięcie, uwięzienie, zepsucie. Przekłada się to również na rozwiązania bardziej szczegółowe, bez większych problemów każdy rozpozna muzykę znamionującą niebezpieczeństwo, domyśli się, że koń wbiegający do miasta bez jeźdźca na siodle, symbolizuje tarapaty, w jakich znalazł się ten ostatni.

Ostatnią istotną cechą jest specyficzna funkcjonalność.

Rytuał służy z jednej strony stałemu odnawianiu wartości kulturowych, z drugiej – rozwiązywaniu ukrytych sprzeczności trawiących dane społeczeństwo. Podobnie kino gatunków z jednej strony hołduje tradycyjnym wartościom (bandyta przegrywa, skorumpowany polityk zostaje zdemaskowany, mąż zdradzający żonę ponosi karę), z drugiej zaś strony ukazuje możliwości, jakie daje przekraczanie norm, spełniając niejako funkcję kompensacyjną, widz bowiem, chociaż przez czas seansu, może poczuć przyjemność bycia „poza prawem". Identyfikując się z bohaterem, może zdradzać żonę, napadać na banki, nawet zabijać tych, którzy mu się przeciwstawią, bez ponoszenia za to konsekwencji.

Arkadiusz Lewicki, *Programy neotelewizyjne. Rekonesans*, [w:] A. Lewicki, *Od House'a do Shreka*, Wrocław 2011.

Telewizja ulega dziś gwałtownym przemianom. Zmienia się zarówno sposób, w jaki odbywa się transmisja telewizyjnych programów (przejście z nadawania analogowego na cyfrowe), strategie dystrybucyjne (przekaz masowy zastępowany zostaje przez przekaz sprofilowany – świadectwem tego jest choćby popularność kanałów tematycznych), ewoluuje także sposób odbioru przekazu telewizyjnego, a „ogólna ramówka programowa ustępuje miejsca indywidualnej kompozycji programu, dzięki usługom VoD czy PVR"[563]. Pomimo tych różnych przeobrażeń, które zostaną szerzej opisane w dalszych tekstach tego tomu, nieco brakuje w polskim piśmiennictwie spójnej koncepcji genologicznej dotyczącej telewizji w jej klasycznej już dziś formie[564], którą Francesco Casetti i Roger Odin[565] określili mianem neotelewizji – strumienia przekazów, charakterystycznego (mimo różnych zmian) dla największych stacji telewizyjnych zarówno na świecie, jak i w Polsce. Dlatego też warto podjąć choć próbę uporządkowania tej skomplikowanej i pogmatwanej tematyki. Złożonej, bowiem jak zauważa Wiesław Godzic: „Programy [neotelewizji] łączą się ze sobą, ramówka rozmywa się, treści wiążą się ze sobą w ten sposób, że często trudno je wyselekcjonować (np. przeplatanie filmu z zapowiedziami innego). [...] Moc organizacyjną w neotelewizji mają kontaminacja i synkretyzm [...]. Inną znamienną cechą tego modelu telewizji jest dążenie do hiperfragmentacji"[566]. Jeżeli dodamy do tego dominację funkcji fatycznej i zjawisko gatunkowej hybrydyzacji, które możemy obserwować także we współczesnym kinie czy prasie, okaże się, że pisanie o telewizyjnych gatunkach jest zadaniem nieco karkołomnym, a bałagan pogłębia jeszcze dominacja terminologii anglosaskiej, nie zawsze dającej się przeszczepić bez żadnych zastrzeżeń na grunt polski.

---

[563] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, *W stronę nowej telewizji (Kontekst polski)*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia,* wybór, koncepcja i red. nauk. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 7.

[564] Chyba najobszerniejszym na gruncie polskim studium na ten temat pozostaje książka Jerzego Uszyńskiego *Telewizyjny pejzaż genologiczny,* Warszawa 2004. Autor proponuje w niej podział na trzy telewizyjne rodzaje: rejestracje, narracje i widowiska, oraz dwa inne typy przekazu: retoryczne i perswazyjne, zaś w dalszej części wśród tych rodzajów przeprowadza dalsze podziały gatunkowe. Zaproponowany przeze mnie podział pokrywa się częściowo z rozważaniami Uszyńskiego, jednak chciałbym wprowadzić kilka równoległych i uzupełniających się podziałów, dlatego pozycja ta nie będzie stanowić dla mnie głównego punktu odniesienia.

[565] por.: F. Cassetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, przeł. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie...*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 117-136.

[566] W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 92-93.

Już nawet sam termin „gatunki telewizyjne" może budzić pewne wątpliwości. Istnieją wszak przekazy medialne obecne w telewizji, dla których pojawianie się w programie telewizyjnym jest istnieniem wtórnym, pierwotnie były bowiem przypisane innemu medium. Przykładami tego typu przekazów mogą być „filmy kinowe"[567] stworzone dla innego widza wirtualnego i projektujące pierwotnie inny typ odbioru. „Film kinowy" włączony w strumień przekazu telewizyjnego traci swą odrębność, jego percepcja uzależniona jest od miejsca w ramówce, od sąsiedztwa przekazów, pośród których przychodzi mu się pojawić. Może także zostać poddany delimitacji poprzez inne przekazy, jak reklamy, zapowiedzi czy informacyjne flesze. Telewizyjna praktyka dopuszcza także dzielenie zbyt długich filmów na dwie, a nawet trzy części – w wyniku tych działań u widza zachwiana może zostać gatunkowa identyfikacja dzieła. Film stanowiący pierwotnie integralną całość, zaczyna być odbierany jak telewizyjny serial, a jego percepcja zostaje rozciągnięta w czasie, kolejne odcinki mogą dzielić nawet tygodnie. Już ten jeden, wyizolowany przykład pokazuje, na jakie trudności narażony jest badacz podejmujący się zadania stworzenia w miarę koherentnego systemu gatunków obecnych w telewizji.

Wydaje się jednak, że podziału takiego można dokonać, ale jedynie wtedy, gdy wskaże się pewne niewykluczające się kategorie i stworzy kilka równoległych delimitacji, w tworzeniu których wzięte pod uwagę zostaną inne zmienne. W dodatku przy poszczególnych klasyfikacjach trzeba posługiwać się nieco mglistą kategorią dominanty i mówić o przeważającym występowaniu danej cechy. Szczególnie gdy mówimy o neotelewizji, w której przeważa technika kolażu, pozwalająca łączyć w ramach jednego przekazu różnego typu modalności – czasowe, przestrzenne czy gatunkowe.

I. Podział ze względu na przestrzeń

Pierwszym, choć zapewne nie najważniejszym, podziałem, jakiego można dokonać, jest podział gatunków ze względu na przestrzeń, w której są tworzone. Generalnie można podzielić programy telewizyjne na te rejestrowane:

1. w studio;

[567] Po raz kolejny natrafiamy w tym momencie na terminologiczną niedogodność, pod pojęciem „filmy kinowe" rozumiem dzieła stworzone z zamysłem rozpowszechniania w kinach. Dziś nie można tu wskazać żadnego innego wyznacznika „kinowości", bowiem nie jest już nim jego przynależność rodzajowa, ani technika, która posłużyła do jego nakręcenia (i kino i telewizja korzysta dziś powszechnie z technik cyfrowych) , ani nawet rzeczywisty kanał dystrybucji, niejednokrotnie zdarza się dziś tak, że film kręcony z myślą o widzu kinowym ma swoją premierę w telewizji lub na nośnikach cyfrowych.

2. w zamkniętej przestrzeni poza studiem telewizyjnym (hala sportowa, teatr, Sejm);
3. w plenerze.

Warto w tym miejscu zauważyć charakterystyczne dla neotelewizji przekraczanie barier przestrzennych. Niewiele jest dziś przekazów heterogenicznych pod względem przestrzeni, w której się rozgrywają. Rozwój telewizyjnych technologii sprawił, że nawet programy, które jeszcze kilka lat temu w całości tworzone były w telewizyjnym studio, dziś „wychodzą w plener". Łączenie się na żywo z korespondentami terenowymi w programach informacyjnych, zdjęcia kręcone w plenerze pojawiające się w sitcomach, programy publicystyczne, w których miejscem dyskusji jest otwarta przestrzeń czy wywiady, podczas których gość znajduje się w studio usytuowanym w innym mieście – to wydaje się dość wyraziste przykłady tej tendencji.

II. Podział ze względu na czas

Pod względem temporalnym programy telewizyjne można podzielić na trzy podstawowe kategorie:

1. Programy pokazujące czas przeszły;
2. Programy rozgrywające się w czasie rzeczywistym
3. Programy rozgrywające się w „pozorowanym czasie rzeczywistym"[568].

Do pierwszej kategorii należeć będzie większość przekazów, w których czas emisji nie pokrywa się z czasem rzeczywistym wydarzeń. Najbardziej wyraziście ten typ przekazu ujawnia się chociażby w filmach fabularnych. Jak pisała Agnieszka Ogonowska film oglądamy, obraz telewizyjny zaś monitorujemy, a „oglądanie implikuje w tym przypadku taki typ strategii odbiorczej, która polega na recepcji zarejestrowanego już materiału monitorowanie z kolei oznacza ciągłość obserwowania, a jednocześnie zawiera w sobie obietnicę nieustannego dopływu obrazów do obserwatora, co zapewnić ma nieustanną inwigilację"[569].

Do drugiej z wyróżnionych kategorii należeć będą wszelkiego typu relacje „na żywo" z różnych miejsc poza studiem telewizyjnym, a także dyskusje, wywiady czy relacje sportowe nadawane *live*. W telewizji początku XXI wieku wyraźnie rysuje się tendencja do powrotu do form przekazu maksymalnie zmniejszających dystans czasowy pomiędzy ukazywanym wydarzeniem, a jego ekranową obecnością. To, co w początkach istnienia telewizyjnego medium było techniczną

[568] W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 2002, s. 121.
[569] A. Ogonowska, *Telewizja inwigilująca*, „Kultura Popularna" 2004, nr 4, s. 60.

koniecznością (telerecording był stosowany już w roku 1956, choć na jego upowszechnienie potrzebna była jeszcze prawie dekada), dziś jest wynikiem tendencji do maksymalnej „realności" i „prawdziwości" przekazu telewizyjnego, a jednocześnie jedną z cech dystynktywnych neotelewizji, mającej „charakter procesualny, ponieważ nieustannie produkuje rzeczywistość telewizyjną w postaci strumienia audiowizualnego, którego krańce znajdują się poza horyzontem percepcyjnym widza. W ten sposób tworzy się wrażenie wiecznego trwania rzeczywistości telewizyjnej"[570].

Ta chęć stopienia się w jedność z rzeczywistością pozaerkranową widoczna jest w gatunkach, pozorujących rozgrywanie się w czasie rzeczywistym i korzystających z różnego typu, mniej lub bardziej zauważalnych, manipulacji, służących stworzeniu wrażenia dziania się w czasie pokrywającym się z czasem percepcji. Tego typu strategie możemy obserwować w programach typu *reality show*, w których materiał zmontowany, stara się imitować czasową adekwatność, choć czasami program na ekranach telewizyjnych pojawia się nawet kilka miesięcy po zakończeniu jego nagrywania (programy typu *Agent* czy *Wyprawa Robinson*). Dokładnie tym samym celom służą pojawiające się w cotygodniowych programach typu *talk-show* nawiązania do zdarzeń, które w momencie rejestracji programu były jedynie potencjalną przyszłością. Ciekawym przypadkiem są także retransmisje wydarzeń sportowych, podczas których komentarz zawsze podawany jest w czasie teraźniejszym, sugerującym czasową realność przekazu.

III. Podział ze względu na cel powstania komunikatu

W tym podziale uwzględnić należy jeszcze jedną istotną cechę programów składających się na panoptikum telewizyjnych gatunków – cel ich powstania, ich pierwotna rola oraz ich wytwórcę. Uwzględniając te uwarunkowania można wyodrębnić trzy zasadnicze typy:

1. Gatunki *stricte* telewizyjne;
2. Gatunki wtórnie telewizyjne;
3. Gatunki przeznaczone dla telewizji, wytwarzane jednak przez podmioty zewnętrzne.

Do pierwszej kategorii możemy zaliczyć przekazy nie mieszczące się w pozostałych wyróżnionych typach. W drugiej mieściłyby się przede wszystkim filmy, przeznaczone do dystrybucji kinowej, które znalazły swoje miejsce w ramówce telewizyjnej, a także na przykład audycje radiowe, które (z różnych przyczyn) pojawiają się czasami w telewizji. W trzeciej zaś

[570] *Ibidem*, s. 59.

zawierałyby się przede przekazy perswazyjne – reklamy, materiały wyborcze, orędzia, itp., przygotowywane z myślą o telewizji, lecz stanowiące w niej „ciało obce", w zasadzie nie podlegające jurysdykcji stacji telewizyjnych z różnych względów (komercyjnych, misyjnych) zmuszonych do ich emitowania.

IV. Podział gatunków telewizyjnych, ze względu na ich genezę

Ze względu na medium, z którego się wywodzą gatunki telewizyjne możemy podzielić na:

1. Gatunki wywodzące się z filmu fabularnego;
2. Gatunki o rodowodzie teatralnym;
3. Gatunki wywodzące się z filmu dokumentalnego;
4. Gatunki o rodowodzie prasowym;
5. Gatunki o rodowodzie czysto telewizyjnym[571].

1. Wśród gatunków, które wywieść można z filmu, choćby ze względu na ich fikcjonalny i fabularny charakter, możemy wyróżnić:

A. Filmy fabularne. Przeznaczone pierwotnie do rozpowszechniania kinowego, zajmujące jednak sporo miejsca w ramówkach stacji telewizyjnych. Osobną kategorią byłyby filmy telewizyjne, realizowane od razu z myślą o emisji telewizyjnej, charakteryzujące się z reguły mniejszym budżetem i rozmachem inscenizacyjnym. Czasami filmy telewizyjne tworzą cykl połączony podobieństwem tematycznym czy formalnym.

B. Serie telewizyjne. Przez niektórych mylnie, choć powszechnie, utożsamiane z serialami. Seria oparta jest na ukazywaniu perypetii tych samych bohaterów – ich kinowymi odpowiednikami były chociażby filmy o Nicku Carterze czy Broncho Billu powstałe w drugiej dekadzie XX wieku czy seria filmów o Bondzie – w których każdy z odcinków tworzy raczej zamkniętą całość, choć oczywiście pewne wątki mogą być rozwijane przez całą serię. Poszczególne

[571] W tym ujęciu można by także dopisać gatunki o pochodzeniu radiowym. Jednak ich korzenie dziś są niezbyt czytelne i korzystają one przede wszystkim z kodów należących do innych mediów – głównie filmowych, a ich radiowa proweniencja wydaje się jedynie etapem przejściowym, spowodowanym pierwotną niedoskonałością medium telewizyjnego.

odcinki serii charakteryzują się strukturą bliską filmom gatunkowym: posiadają wstęp, rozwinięcie, zakończenie i wyraźnie zaznaczone punkty zwrotne[572]. Serią była na przykład *Stawka większa niż życie* (1967-1968).

Specyficzną formą serii telewizyjnych byłyby **sitcomy** (*situation comedy*). Składają się one bowiem z krótkich (przeważnie od 15 do 30 minut) odcinków, tworzących zazwyczaj spójną całość i eksploatujących jeden wiodący wątek. Sitcom jest programem komediowym rozgrywającym się najczęściej w zamkniętej przestrzeni (lub przestrzeniach) – miejscu pracy lub domu. Charakteryzuje się silną stereotypizacją postaci (choć jednocześnie bardzo często pewne stereotypy bywają w nim ośmieszane). Cechą odróżniającą sitcomy od innych telewizyjnych produkcji jest śmiech często towarzyszący akcji utworu. Może być on rejestrowany podczas kręcenia poszczególnych odcinków i jest reakcją widowni zasiadającej w studio czy teatrze, może być zapisywany podczas projekcji dla wyselekcjonowanej widowni bądź też dogrywany z taśmy, w momentach wybranych przez realizatorów. Sitcomy (podobnie jak opery mydlane) po raz pierwszy pojawiły się w latach 20-tych w amerykańskim radiu, dziś już także ich rodowód jest czytelny jedynie dla znawców mediów.

C. Seriale. Wśród których wyróżnić możemy:

- **Seriale właściwe.** Filmy telewizyjne łączące się w jedną całość, których odcinki trwają zazwyczaj od 45 do 60 minut, opowiadają o losach tych samych bohaterów. Charakteryzują się bardziej otwartą strukturą niż seria, zakończenie poszczególnych odcinków jest zazwyczaj otwarte i oparte na chwycie nazywanym z angielska – *cliffhangerem*[573]. Jest to zawieszenie akcji w szczególnie ekscytującym momencie, mające przyciągnąć przed ekrany widzów ciekawy rozwiązania podczas emisji kolejnego odcinka.
- **Opery mydlane** (*Soap Operas*). Termin ten funkcjonuje w nazewnictwie anglosaskim, czasami pojawia się w polskich rozważaniach teoretycznych dotyczących gatunków telewizyjnych, jednak, głównie ze względu na pejoratywne zabarwienie tego określenia, nie jest używany w polskiej praktyce telewizyjnej. Opery mydlane to przykład gatunku

[572] Por. S. Field, R. Rilla, *Pisanie scenariusza filmowego*, przeł. W. Wertenstein, B. Pankau, Warszawa 1998; oraz M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie, O sztuce scenariusza filmowego*, Warszawa 1995.

[573] Jak twierdzi Jerzy Płażewski, początkowo w filmowych seriach: „Każdy film stanowił osobną całość, ale po 1914 roku udoskonalono technikę intrygowania widza. Urywano w najciekawszym miejscu, gdy bohatera nic już, zdawałoby się, nie mogło uchronić od nagłej śmierci, i zapraszano na następny film cyklu – za tydzień! W pół wieku później ową zasadę seriali przejęła niemal bez żadnych zmian telewizja". [por.: J. Płażewski, *Historia filmu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 21].

wywodzącego się pierwotnie z radia – to tam właśnie powstały pierwsze wieloodcinkowe audycje sponsorowane bardzo często przez producentów środków czystości. Dziś jednak ta radiowa proweniencja *soap operas* uległa zatarciu, posługują się one bowiem środkami zaczerpniętymi z filmu fabularnego przystosowanymi jedynie do potrzeb telewizyjnych[574]. Opery mydlane to wieloodcinkowe, wielowątkowe opowieści koncentrujące się na życiu rodzinnym i uczuciowym najczęściej spokrewnionych ze sobą bohaterów. Opery mydlane charakteryzuje brak przewidywanego zakończenia, ciągną się tak długo, aż podobają się widowni, nie dążą nigdy do jakiegoś finału. Odcinki filmów zaliczanych do tego gatunku trwają od ok. 20 do 50 minut. W tradycji amerykańskiej *soap operas* pojawiają się w ramówce w godzinach 11.00-16.00. W Polsce te ograniczenia czasowe nie obowiązują – opery mydlane nadawane są w godzinach popołudniowych, a nawet w *prime time*.

- **Telenowele.** Jest to gatunek bliskim operom mydlanym, choć jego nazwa jest na gruncie polskim niespójna z tradycyjnym nazewnictwem genologicznym. W literaturoznawstwie bowiem nowela jest utworem krótkim i jednowątkowym. Jednak kalka językowa z języka hiszpańskiego, w którym *novela* oznacza powieść sprawiła, że mianem telenoweli zwykło określać się wieloodcinkowy serial dotyczący spraw „sercowych", różniący się od opery mydlanej mniejszą ilością wątków i dążeniem do jasno określonego finału, jakim w większości wypadków jest małżeństwo głównych bohaterów. W polskim nazewnictwie telenowelą nazywano takie seriale jak: *W labiryncie* czy *Klan*, choć seriale te noszą wszelkie gatunkowe znamiona oper mydlanych, zaś do formuły telenowelowej nawiązują seriale takie jak *BrzydUla* (2008-2009) czy *Majka* (2009)[575].

2. Wydaje mi się, że wśród gatunków telewizyjnych wyróżnić można dwa, których geneza jest wyraźnie odmienna od innych typów programów i wywieść ją można od tradycyjnych form teatralnych. Są to gatunki hybrydyczne, charakterystyczne raczej dla paleotelewizji, dziś zaś zanikające.

Mowa tu o:

[574] Najbardziej widoczną różnicą jest częste używanie zbliżeń. Jest to efekt rozmiarów telewizyjnych ekranów, na których plany ogólne nie spełniają często swojej roli, ale także chęcią podniesienia „temperatury emocjonalnej" poszczególnych ujęć, a także niższym kosztem wytwarzania filmów, w których dominują plany bliskie.

[575] Warto zauważyć, że w dzisiejszej telewizji pojawiają się głównie formy hybrydyczne, łączące cechy serii telewizyjnej i serialu właściwego.

A. Teatrze telewizji oraz

B. Telewizyjnym kabarecie.

Teatr telewizji był formą, która pojawiła się w początkowym okresie funkcjonowania telewizji i związana była z ograniczeniami technicznymi oraz naturalnym rozwojem form programowych. Nie jest to więc, jak twierdzi Jerzy Uszyński – „polska *spécialité de la maison"*[576], lecz gatunek występujący, zwłaszcza w latach 50-tych i 60-tych, w ramówkach wielu stacji telewizyjnych na całym niemal świecie[577]. O ile jednak w pierwszych latach istnienia nowego medium teatr telewizji faktycznie był formą niemalże wprost przeniesioną z desek teatru na szklany ekran, często w dodatku sztuki były grane na żywo, to wraz z rozwojem telewizji i jej możliwości technicznych spektakle teatru telewizji były coraz bardziej zbliżone do form filmowych i dziś teatr telewizji znacznie częściej jest „filmem fabularnym z mniejszym budżetem" nagrywanym na taśmie magnetycznej bądź cyfrowo, niż faktycznie przedstawieniem wywodzącym się z przestrzeni teatralnej.

Natomiast kabaret, który zwłaszcza w Polsce, uznawany bywa za formę parateatralną, także dość szybko zagościł na szklanym ekranie. W nadwiślańskiej tradycji telewizyjnej zapisał się zwłaszcza *Kabaret Starszych Panów*, ukazujący się w latach 1958-1966, który na długie lata wyznaczył pewną formułę tworzenia tego typu programów, nawiązując jednocześnie do bardzo bogatej tradycji polskiego kabaretu literackiego. Jednak z czasem zaczęły pojawiać się kolejne programy – skierowane do innej publiczności, łączące skecze z piosenką i wciąganiem do zabawy obecnej w studio publiczności. Dziś coraz częściej również w polskiej telewizji zaczyna pojawiać amerykańska formuła **stand-up comedy,** polegająca na prowadzeniu przez komika monologu (ewentualnie dialogu z publicznością) dość często opartego na niezbyt wyszukanym, a niekiedy wręcz wulgarnym humorze sytuacyjnym.

3. Film dokumentalny jest rodzajem filmowym, któremu telewizja zawdzięcza szczególnie dużo jeżeli chodzi o poetykę przekazu, nastawienie na faktograficzną wartość materiału wizualnego i dźwiękowego, wypracowanie pewnych podstawowych technik komunikacyjnych. Jednocześnie jednak znakomita część gatunków „faktograficznych" wywodzona jest z tradycji prasowej. Warto jednak pamiętać o tym, że w przypadku niektórych gatunków prasowych, takich jak na przykład reportaż, możemy mówić o daleko posuniętej konwergencji pomiędzy prasą a filmem. Wszak film

[576] J. Uszyński, *op. cit.*, s. 75.

[577] Por.: G. Stachówna, *Teatr Telewizji – na ruinach imperium*, [w:] *30 najważniejszych programów TV w Polsce*, pod red. W. Godzica, Warszawa 2005.

(a trzeba powiedzieć, że film, który dziś nazwalibyśmy dokumentalnym, pojawił się od samego początku istnienia tego medium – czym bowiem były pierwsze filmiki braci Lumière, jeśli nie zapisem nieinscenizowanej rzeczywistości?) jest niemalże rówieśnikiem współczesnego reportażu. W związku z tym, do gatunków telewizyjnych wywodzących się z tradycyjnego filmu dokumentalnego zaliczyć można[578]:

A. **Film dokumentalny sensu stricte;**
B. **Reportaż telewizyjny;**
C. **Serial lub serię dokumentalną;**
D. **Telenowelę dokumentalną. Docusoap;**
E. **Obrazek. Impresję dokumentalną;**
F. **Mock-documentary.**

A. Najbardziej wyczerpującą definicję **filmu dokumentalnego** stworzył na gruncie polskim Mirosław Przylipiak. Według niego „film dokumentalny to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame z źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej”[579].

B. Reportaż telewizyjny to gatunek, którego proweniencja może być wywiedziona zarówno z filmu dokumentalnego czy też filmowego reportażu, jak i z prasy, w której pojawił się w drugiej połowie XIX wieku. W tradycji prasoznawczej reportaż bywa definiowany „jako gatunek

[578] Można przyjąć oczywiście inną optykę i włączyć w obręb rodzaju, jakim jest film dokumentalny, niemalże wszystkie dokumentalne gatunki telewizyjne. Tak robi na przykład Marek Hendrykowski w artykule: *Z problemów teorii filmu dokumentalnego,* [w:] *Studia filmoznawcze. W kręgu filmu, teatru i telewizji*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Wrocław 1992.
[579] M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 40.

pograniczny publicystyczno-literacki, sięgający po środki artystyczne prozy literackiej. Obca mu jest fikcja literacka, gdyż jego tworzywem jest materiał autentyczny, częstokroć uformowany na wzór epickiej fabuły. Reportaż obejmuje utwory będące sprawozdaniami z wydarzeń, których autor był bezpośrednim świadkiem lub uczestnikiem"[580]. Natomiast reportaż telewizyjny według Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego jest „oparty na faktach; [a] obrazy połączone są z twórczą i kierunkową interpretacją"[581]. Krzysztof Miklaszewski dodaje do tego jeszcze konstatację, że: „powiada się wśród praktyków telewizyjnych [...], że reportaż to «gorszy film dokumentalny», bo reportera zwanego też coraz częściej «reportażystą» bardziej interesuje aktualność przedstawianych wydarzeń niż tzw. efekt artystyczny"[582]. Reportaż telewizyjny ze względu na swoje pochodzenie jest więc prawdziwą hybrydą łączącą w sobie elementy prasowe (a nawet literackie), filmowe, a także charakterystyczną dla telewizji potrzebą aktualności i natychmiastowości.

C. Czasami zdarza się, że filmy dokumentalne lub też reportaże tworzą kilkuodcinkowe większe całości powiązane ze sobą miejscem akcji, bohaterami lub też nadrzędną ideą spajającą poszczególne epizody – te powiązane ze sobą teksty filmowe możemy nazwać, w zależności od przyjętej przez autorów koncepcji nazwać **serialem** lub też **serią dokumentalną**.

D. Szczególnym przypadkiem dokumentalnego serialu, charakterystycznego dla form neotelewizyjnych i wywodzącego się z formy filmu dokumentalnego w sposób pośredni, jest ***ducumentary soap***, nazywana także czasem (co jest kolejnym przykładem na chaos panujący w opisie gatunków telewizyjnych) – telenowelą dokumentalną[583]. Gatunek ten narodził się w latach 90-tych w Wielkiej Brytanii, a za pierwsze produkcje tego typu uznaje się programy *Vet School* (1996) i *Airport* (1978). Jak pisze Stella Bruzzi główne cechy *docu-soap* to: „podkreślanie wartości rozrywkowych w opozycji do poważnych i moralizujących wartości dokumentu, ważność postaci, które cieszą się z grania przed kamerą, szybki montaż pochodzący z telenoweli, autorytatywny i kierujący działaniami innych głos spoza kadru oraz nastawienie raczej na codzienność, niż

[580] K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać?*, Rzeszów 1996, s.13.
[581] K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż,* [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów,* pod red. Z Bauera i E. Chudzińskiego, Kraków 2000, s. 177.
[582] K. Miklaszewski, *Telewizyjne gatunki dziennikarskie*, „Za Ekranem. Kwartalnik warsztatowy", nr 1, 2004, s. 10.
[583] Por. *Ibidem*, s. 11 oraz W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie"*, Kraków 2004.

podkreślanie kwestii społecznych”[584]. W telewizji polskiej przykładami dokumentalnych telenowel mogą być takie programy jak *Szpital Dzieciątka Jezus* (1999) czy *Pierwszy krzyk* (1999).

E. Zarówno **obrazek**, jak i **impresja dokumentalna** są gatunkami pojawiającymi się w telewizji raczej sporadycznie. Są to krótkie formy, często pozbawione komentarza i ilustrowane muzyką, prezentujące wycinek rzeczywistości. W formach tych zdaje się dominować funkcja autoteliczna. Obrazek i impresja wykorzystywane są jako przerywniki pomiędzy dłuższymi programami telewizyjnymi. Za specyficznie telewizyjną odmianę tego gatunku uznać można *videoclip*, w którym obraz podporządkowany jest muzyce i jej towarzyszy.

F. Według Jane Roscoe i Craiga Highta **mock-documentary** (fałszywy dokument) jest to gatunek sytuujący się na przecięciu dwóch filmowych rodzajów – fabularnego i dokumentalnego[585], używający jednak przede wszystkim kodów i konwencji dokumentu, a poprzez to konstruujący szczególną relację pomiędzy przekazem medialnym a rzeczywistością[586]. Widz ogląda przekaz fikcyjny, lecz powinien wierzyć w jego realność, bowiem użyte zostały konwencje oswojone w odbiorczej praktyce jako służące ukazywaniu wydarzeń prawdziwych. W gatunku tym (choć niektórzy badacze uważają to raczej za pewną strategię autorską, a nie za odrębny gatunek) po raz kolejny ujawniają się cechy neotelewizji, starającej się w sposób niezauważalny dla widza stopić w jednym przekazie prawdę i fikcję.

4. Gatunki o rodowodzie prasowym.

Wśród telewizyjnych gatunków o rodowodzie prasowym wyróżnić możemy:

A. News;

B. Wzmiankę;

C. Notatkę;

D. Kronikę zdarzeń;

E. Przegląd wydarzeń;

F. Kalendarium;

G. Relację;

---

[584] S. Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Londyn and New York 2000, s. 76. (cytuję za: W. Godzic, *op. cit.*, s. 202).

[585] W tradycji anglosaskiej wyróżnia się dwa podstawowe rodzaje filmowe: *film of fiction* i *film of facts* (por. R. Manvell, *Film*, London 1946).

[586] Por. J. Roscoe, C. Hight, *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester 2001.

H. Prezentację;

I. Sprawozdanie;

J. Komentarz;

K. Biogram;

L. Sylwetkę;

M. Wywiad;

N. Sondę;

O. Dyskusję;

P. Zapowiedź;

Q. Felieton;

R. Esej;

S. Recenzję.

Gatunki prasowe w polskim piśmiennictwie doczekały się dość szczegółowych opracowań[587], dlatego też opisywanie ich w kontekście ich występowania w telewizji nie wydaje się niezbędne. Warto jednak zauważyć kilka zjawisk, które nie były aż w takim natężeniu obecne w paleotelewizji, a które decydują o obliczu telewizji w XXI wieku. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na współwystępowanie gatunków w ramach jednego programu. Choć oczywiście jest to zjawisko obecne w telewizji niemalże od początków jej istnienia, dziś jest ono szczególnie zauważalne. W zasadzie nie spotkamy już programów homogenicznych gatunkowo. W dyskusjach pojawiają się przerywające ją felietony, wywiad bywa zestawiony z sondą bądź recenzją, sprawozdanie miesza się z komentarzem etc. W dodatku mamy do czynienia ze zjawiskiem, które określa się mianem *infoteimentu*, czyli połączenia informacji z rozrywką, która powoduje dalsze skomplikowanie dyskursu genologicznego – w neotelewizji następuje bowiem wymieszanie różnych strategii nadawczych, do pewnego momentu wyraźnie od siebie oddzielonych. Dominacja funkcji fatycznej powoduje także wzrost znaczenia zapowiedzi jako gatunku, który pojawia się dziś zdecydowanie częściej, niż jeszcze kilka lat temu.

[587] Por. M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie: teoria, praktyka, język*, Warszawa 2003; *Dziennikarstwo i świat mediów*, pod red. Z Bauera i E. Chudzińskiego, Kraków 2000.

5. Gatunki o rodowodzie czysto telewizyjnym.

Oczywiście mówienie o czysto telewizyjnym rodowodzie pewnych gatunków jest jedynie niezbędnym w tym momencie uproszczeniem, bowiem w zasadzie każdy z nich miał swoich bliższych lub dalszych przodków we wcześniej funkcjonujących mediach. Jednak wydaje mi się, że można wyróżnić kilka typów programów, które swój status zawdzięczają przede wszystkim telewizji i ich istnienie w innych mediach jest niemożliwe, bądź też bardzo poważnie ograniczone. Wśród gatunków „czysto" telewizyjnych wymienić można:

A. Teleturnieje;

B. Talk-show;

C. Reality-show.

A. Teleturnieje

Pierwszy teleturniej pojawił się w telewizji już w roku 1938 (był to quiz *Spelling Bee* nadawany przez BBC)[588], więc już od początku istnienia nowego medium był z nim związany. Najczęściej dzieli się teleturnieje na te, wymagające wiedzy (*quiz shows*) i na zręcznościowe (*game shows*), choć w neotelewizyjnej praktyce najczęściej następuje zlanie się tych dwóch konwencji i połączenie zadań fizycznych z umysłowymi. Drugą tendencją widoczną w ostatnim czasie, jest coraz dalej posunięta interaktywność – w niektórych programach tego typu już w ogóle nie pojawiają się żadni zawodnicy, a jedynie prowadząca lub prowadzący, zadający telewidzom pytania, na które mogą oni odpowiadać, dzwoniąc do studia lub wysyłając SMS-a.

B. Talk-show.

To gatunek, który do klasycznej formuły wywiadu i debaty dokłada kolejne elementy – udział publiczności i rozrywkowy charakter, towarzyszący nawet rozmowom na poważne tematy. Talk-show zdeterminowany jest także poprzez osobę prowadzącego (czasami pary prowadzących), który rozmawia z uczestnikami widowiska na ustalony temat (talk-show monotematyczny) lub też na dowolne tematy (ogólny). W tradycji amerykańskiej nadal obecny jest podział na talk-show dzienne (*The Oprah Winfrey Show*) i nocne (*The David Letterman Show*) – te pierwsze z reguły mają bardziej publicystyczny charakter i dotykają ważnych, choć niezbyt drastycznych, problemów społecznych; nocne z kolei częściej są programami, w których pojawiają znane osobistości i mają bardziej rozrywkowy charakter.

[588] Por. D. McQueen, *Television. A Media Student's Guide*, London 1998, s. 67.

C. Reality show

Program rozrywkowy, w którym grupa osób poddana jest nieustannej obserwacji telewizyjnych kamer i na najczęściej ograniczonej lub ściśle określonej przestrzeni musi wykonywać różnego typu zadania, a poszczególni uczestnicy są eliminowanie bądź przez współuczestników programu, bądź przez telewidzów. Pierwszym programem tego typu był szwedzki *Survivor*[589], najgłośniejszym był niewątpliwie stworzony w Holandii *Big Brother*. Popularność, jaką cieszył się w pewnym momencie ten gatunek, spowodowała powstanie różnego typu mutacji – bohaterem mógł być pojedynczy bohater czy rodzina, przestrzeń stała się mniej ograniczona, zrezygnowano z wyłaniania zwycięzcy. Formułę tę trafnie zdefiniował Wiesław Godzic, który pisał, że formuła *reality show* polega „na postawieniu człowieka w sytuacji kryzysowej, a następnie obserwowaniu jego zachowań, przy czym całość powinna być produktem przyjemnym (chociaż kontrowersyjnym jednocześnie) i – rzecz oczywista – odpowiednio podanym do sprzedaży”[590]. *Reality shows* (czy szerzej *reality TV*) są kolejnym dowodem na to, że neotelewizja dąży do omipotencji, pragnąc przekształcić w telewizyjne widowisko całą dostępną rzeczywistość i udowodnić, że posiada władzę nad jej wszelkimi aspektami.

V. Ostatni podział, jaki można wprowadzić wśród programów telewizyjnych to podział tematyczny. Główne typy programów pojawiające się na szklanym ekranie to:

1. Programy informacyjne;
2. Programy publicystyczne
3. Programy sportowe;
4. Programy kulturalne;
5. Programy rozrywkowe;
6. Programy popularno-naukowe;
7. Formy fabularne;
8. Programy dla dzieci;
9. Programy poradnikowe;
10. Programy muzyczne.

[589] Por.: S. Brenton, R. Cohen, *Polowanie na ludzi*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2004.
[590] W. Godzic, Big Brother, *czyli flirt telewizji z rzeczywistością*, [w:] *30 najważniejszych programów TV w Polsce*…, s. 49.

Wśród wyróżnionych przedziałów tematycznych można oczywiście dokonywać bardziej szczegółowych delimitacji, jednak wydaje mi się, że w tak zarysowanym podziale mieści się zasadnicza większość programów telewizyjnych. Warto jednak zwrócić uwagę na dominującą w neotelewizji funkcję rozrywki. Mówi się dziś o infoteimencie czy eduteimencie, a pod tymi nazwami ukrywa się połączenie funkcji informacyjnej czy naukowej z zabawą i formą zdecydowanie lżejszą, niż ta, która obowiązywała w paleotelewizji.

Dodatkowo w czasach gwałtownych przemian, jakim podlega telewizyjne medium należałoby uwzględnić także ewolucję związaną ze zmianą praktyk odbiorczych, z przekształceniami samej telewizji, jej relacji z innymi mediami (szczególnie z Internetem), ale choć wstępne i szkicowe nakreślenie tematyki telewizyjnej genologii wydaje mi się dobrym wstępem do dalszych rozważań podejmowanych w tym tomie.

Propozycje lektur:

A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990.

Ch. F. Altman , *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino" 1987, nr 6.

R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia, wybór, koncepcja i red. nauk. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

Teorie badań medioznawczych

TEORIE ODBIORU TEKSTÓW WIZULANYCH

Spojrzenie socjologiczne

IKONOSFERA

Obrazy, które napotykamy w naszym otoczeniu, celowo wykonane przez jakiegoś twórcę w pewnym medium, z intencją przekazania jakiegoś komunikatu, przesłania, podkreślenia jakiegoś znaczenia, wywołania wrażenia estetycznego, wywarcia wpływu na decyzje konsumpcyjne czy wybory polityczne.

SOCJOSFERA

Obserwowalna powierzchnia życia społecznego. Wygląd ludzi, przedmiotów, obiektów, który jest treścią wrażenia wzrokowego i który dopiero może stać się intencjonalnym obrazem (np. utrwalony na fotografii).

REŻIMY OBRAZOWANIA

Wzory, style tworzenia obrazów, kształtowania wizerunku czy designu wytwarzanych przedmiotów albo obiektów (np. moda, styl malarski).

REŻIMY PATRZENIA

Reguły pozwalające na przyglądanie się lub zabraniające przyglądania się pewnym osobom lub przedmiotom, utrwalania ich wizerunków (np. dzięki fotografowaniu).

Przejawy kultury wizualnej pojawiające się w rozważaniach socjologicznych

Społeczeństwo ikon

Społeczeństwo spektaklu

Społeczeństwo autoprezentacji

Społeczeństwo designu

Społeczeństwo podglądactwa

Społeczeństwo ikon

Społeczeństwo spektaklu

Społeczeństwo designu

Społeczeństwo podglądactwa

STRATEGIE INTERPRETACJI WIZUALNEJ

INTERPRETACJA KONTEKSTOWA (sytuacyjna)

Rozpoznaje kontekst społeczny, w którym wydarzenie występuje, oraz odkrywa jego typową lokalizację.

INTERPRETACJA HERMENEUTYCZNA (PODMIOTOWA)

Każe dostrzec fakt, że składnikami społeczeństwa są działający ludzie. Bada np. tożsamości społeczne.

INTERPRETACJA SEMIOLOGICZNA (SYMBOLICZNA)

Zmierza do dekodowania znaczeń zawartych w znakach i symbolach wizualnych występujących w danym społeczeństwie.

Bada znaki:

związane z kulturą

ikoniczne

indeksowe (wskaźnikowe)

INTERPRETACJA STRUKTURALNA

Uznaje, że życie społeczne (zdarzenia, praktyki, sytuacje codzienne, sposoby myślenia) nie są arbitralne, lecz odzwierciedlają leżące u ich podstaw ukryte struktury, formy, ramy, które z jednej strony ograniczają, ale z drugiej – stymulują to, co jest możliwe.

INTERPRETACJA INTERAKCYJNA

Skupia uwagę na formach, jakie przybierają zdarzenia czy sytuacje społeczne.

INTERPRETACJA NORMATYWNA

Stara się dociec, jakie reguły, normy, wartości, powinnościowo zdefiniowane role społeczne, nakazy mody czy style życia są obowiązujące i podlegają w danej zbiorowości sankcjom społecznym – negatywnym lub pozytywnym.

INTERPRETACJA IDEACYJNA

Zmierza do ujawnienia, jakie przekonania, wierzenia, ideologie, doktryny są wyznawane i podzielane w społeczeństwie czy jakimś segmencie społeczeństwa i w jakiej mierze ludzie identyfikują się z tymi poglądami.

INTERPRETACJA DYSTRYBUTYWNA (STATUSOWA)

Dąży do wykrycia występujących w społeczeństwie zróżnicowań pozycji społecznych, zarówno w sensie funkcjonalnym (podziału pracy, specjalizacji, ról zawodowych), jak i hierarchicznym (nierówności w dostępie do dóbr materialnych, wpływu i władzy, szacunku i prestiżu, itp.).

SPOJRZENIE FILMOZNAWCZE

PIERWSZE TEORIE FILMOZNAWCZE

Od momentu pierwszych pokazów braci Lumiére kino było przedmiotem uwagi ludzi rozmaitych profesji. Początkowo traktowano je przede wszystkim jako techniczną nowinkę lub „ruchomą fotografię". Niektórzy, jak na przykład Bolesław Matuszewski – autor jednego z pierwszych tekstów dotyczących kina, dostrzegali w kinie przede wszystkim takie wartości jak autentyzm i dokumentalizm.

W listopadzie 1908 roku profesor praskiego uniwersytetu, specjalista od komparatystyki literackiej i teatrologii – Václav Tille – ogłosił w czasopiśmie „Novina" tekst zatytułowany Kinéma, w którym podjął pierwsze próby analizy języka filmowego – montażu, rytmu narracji, konwencji gry aktorskiej, a jednocześnie dostrzegł znaczenie kina, jako dziedziny znajdującej się wciąż na peryferiach kultury, lecz mającej szansę szybkiego awansu i stania się ważną formą artystycznej ekspresji.

Większość historyków myśli filmoznawczej zgodna jest jednak, iż najważniejszym wystąpieniem teoretycznym jest prelekcja, wygłoszona w 1911 roku w paryskiej Écoles des Hautes Études przez Ricciotto Canudo, zatytułowana Manifest siódmej sztuki.

Według Canudo film jest syntezą: architektury, rzeźbiarstwa, malarstwa, muzyki, tańca i poezji.

Ricotto Canudo pisał:

„Sztuka totalnej syntezy, która jest filmem, to bajeczne dziecko Maszyny i Uczucia poniechało niemowlęcego kwilenia i wkracza w okres dzieciństwa. Wkrótce nadejdzie jego młodość. Potrzebujemy kina, aby stworzyć sztukę totalną, do której zawsze dążyły wszystkie inne. [...] Siódma sztuka łączy w sobie pozostałe. Obrazy w ruchu. Sztuka plastyczna rozwijająca się według zasad sztuki rytmicznej. [...] Formy i rytmy, które zwą się życiem, wytryskują przy obracaniu korbką aparatu projekcyjnego".

W latach 1915 i 1916 pojawiły się dwie pierwsze książki dotyczące filmu: Nicolasa Vachela Lindsaya *Sztuka ruchomego obrazu* oraz Hugona Münsterberga *Film, studium psychologiczne*.

Pierwszą z nich napisał poeta, drugą znany profesor psychologii amerykańskiego uniwersytetu w Harvardzie – kino stało się więc obiektem zainteresowania zarówno artystów, jak i uczonych.

Vachel Lindsey wyróżnia w swojej książce trzy podstawowe gatunki filmowe:

Film akcji – rzeźba w ruchu - dramat

Film intymny – malarstwo w ruchu - liryka

Film widowiskowy – architektura w ruchu - epos

Hugona Münsterberga zajmowały dwa najważniejsze zagadnienia: psychologia filmu i estetyka filmu. Pisał on: „Dramat kinowy przedstawia pełne znaczenia konflikty ludzkich działań w ruchomych obrazach, wolnych od fizycznych form przestrzeni, czasu, przyczynowości, które to obrazy są podporządkowane swobodnej grze naszych mentalnych doznań i osiągają całkowitą izolację od świata codziennego poprzez doskonałą jedność fabuły i kompozycji obrazu".

Bela Balázs, z kolei w roku 1924 twierdził, że:

„Jeżeli film ma być odrębną sztuką z odrębną estetyką, to powinien się odróżniać od wszystkich innych sztuk. Specyfika każdego zjawiska jest jego istotą i usprawiedliwieniem i powinna być wyrażona przez swoją różnorakość. Tak więc odgraniczając sztukę filmową od jej dziedzin sąsiednich wykazujemy tym samym jej swoistość.

Film jest sztuką plastyczną i «co jest nim wewnątrz-jest zewnątrz». Mimo to – i w tym leży jego zasadnicza różnica w stosunku do malarstwa – jest on ograniczoną w czasie sztuką ruchu i organiczną ciągłość, i może mieć przeto albo przekonywającą, albo fałszywą psychologię, jasny lub też zawiły sens".

Filmoznawstwo jako dyscyplina naukowa:

Po drugiej wojnie światowej nastąpiła kolejna nobilitacja kina - filmoznawstwo wyodrębnia się jako osobna dyscyplina akademicka. W 1947 roku powstał na Sorbonie Instytut Filmologii, założony przez Gilberta Cohen-Seata, uważanego także za twórcę samego terminu. W 1949 roku samodzielną placówką naukowo-badawczą został Zakład Historii i Teorii Filmu, wchodzący jako część Instytutu Sztuki w skład Polskiej Akademii Nauk. Zakładem tym kierował od jego powstania prof. dr Jerzy Toeplitz. W 1959 roku na Uniwersytecie Łódzkim powstaje Zakład Wiedzy o Filmie pod kierownictwem Bolesława W. Lewickiego.

AUTOR DZIEŁA FILMOWEGO

Film jest, jak żadna inna sztuka, dziełem kolektywnym, o którego ostatecznym kształcie decydują wszystkie osoby zaangażowane w proces przedprodukcyjny, produkcyjny, postprodukcyjny, a nawet dystrybucyjny.

W dziele filmowym niezwykle trudno również określić kim jest narrator („wielki twórca obrazów" czy „mistrz ceremonii przewracający filmowe stronice") zewnętrzny czy wewnątrztekstowy.

WIDZ DZIEŁA FILMOWEGO (najważniejsze ujęcia teoretyczne):

Widz bierny

Widz kontemplujący (szukający wrażeń estetycznych)

Widz niezaprogramowany (ekran=świat)

Widz-uczestnik spektaklu magicznego (morin)

Widz cofający się do fazy podmiotowo-przedmiotowej (psychoanaliza)

Widz dekodujący przekaz (semiotyka)

Bricoleur

SPOJRZENIE MEDIOZNAWCZE

MEDIA (WIZULANE) WPŁYWAJĄ NA SPOŁECZEŃSTWO

Rzadko kiedy media są jedynym koniecznym czy wystarczającym warunkiem zaistnienia jakiegoś skutku, a ich względny udział bardzo trudno oszacować.

Większość z nich nie jest oryginalnym produktem samych mediów, ale pochodzi "ze społeczeństwa" i jest społeczeństwu przez media odsyłane.

EWOLUCJA POGLĄDÓW DOTYCZĄCYCH SIŁY MEDIÓW

Pierwsza faza badań: wiara we wszechmoc mediów (1900-1930, „teoria magicznego pocisku", Tchakhothine)

Faza druga: sprawdzenie teorii wszechmocnych mediów mediów (1930-1960, Payne Fund, Hovland, Lazarsfeld, Klapper)

Faza trzecia: ponowne odkrycie siły mediów (G. Gordon, E. Noelle-Neumann)

Faza czwarta: negocjowany wpływ mediów

POZIOMY ODDZIAŁYWANIA MEDIÓW:

JEDNOSTKA

GRUPA LUB ORGANIZACJA

INSTYTUCJE SPOŁECZNE

NARÓD

KULTURA

MEDIA MOGĄ:

Celowo powodować zmiany

Powodować niezamierzone zmiany

Powodować drobne zmiany (formy lub intesywności)

Ułatwiać zmiany (celowo lub niecelowo)

Wzmacniać istniejące poglądy (brak zmiany)

Zapobiegać zmianom

Zmiany mogą dotyczyć poszczególnych jednostek, społeczeństwa, instytucji lub kultury.

WYRÓŻNIAMY KILKA TYPÓW ODDZIAŁYWAŃ MEDIÓW:

ODDZIAŁYWANIA PLANOWANE I KRÓTKOTRWAŁE

Propaganda

Odpowiedź indywidualna

Kampania medialna

Czerpanie informacji

Stosowanie ram

Porządek dzienny

ODDZIAŁYWANIA PLANOWANE I DŁUGOTRWAŁE

Dyfuzja rozwoju

Dyfuzja informacji

Dyfuzja innowacji

Szerzenie wiedzy

ODDZIAŁYWANIE NIEPLANOWANE I KRÓTKOTRWAŁE

Reakcja indywidualna

Reakcja zbiorowa

Skutki polityczne

ODDZIAŁYWANIA NIEPLANOWE I DŁUGOTRWAŁE

Kontrola społeczna

Socjalizacja

Skutki wydarzeń

Definiowanie rzeczywistości i konstruowanie sensów

Zmiana instytucjonalna

Przeniesienie

Zmiana kulturowa i społeczna

Integracja społeczna

Film najczęściej postrzegany jest jako twór powiązany z innymi dziedzinami sztuki: z literaturą, malarstwem, muzyką. Wydaje się jednak, że warto na dzieła audiowizualne spojrzeć także z innej perspektywy. Utwór kinematograficznego, by powstać, potrzebuje nie tylko geniuszu osób zaangażowanych w realizację, ale również odpowiednich środków technicznych oraz (a czasami przede wszystkim) nakładów finansowych i istnienia całej infrastruktury, która pozwoli nie tylko go stworzyć, ale i choćby dystrybuować w odpowiedni obiegu. Wydaje się więc, że na przemysł filmowy możemy spojrzeć także nieco inaczej, wpisującej go w cały – coraz bardziej złożony – paradygmat systemowy powiązany z innymi rynkami medialnymi.

„Tradycyjne" ujęcie systemów medialnych

W naukach społecznych za pierwszego badacza, który stworzył podstawy współczesnej ogólnej teorii systemów, przyjęło się uważać Ludwiga von Bertalanffy'ego[591]. Zdefiniował on system jako *określoną całość składającą się z części pozostających w stanie interakcji*[592]. Myśl niemieckiego biologa rozwinął amerykański matematyk Anatol Rapoport, który stwierdził, że poprawne określenie pojęcia systemu wymaga *wydzielenia ze wszystkich klas, agregatów lub zjawisk tylko takich, które odpowiadają następującym kryteriom:*

1. *system składa się z dających się zidentyfikować elementów,*
2. *pomiędzy różnymi elementami istnieje przynajmniej jedna dająca się zidentyfikować zależność,*
3. *niektóre zależności implikują inne.*

Trzy wymienione kryteria wystarczają, by uznać system za statyczny. By uznać go za dynamiczny, potrzeba jeszcze takiej właściwości, by:

4. *pewien kompleks zależności w danym czasie implikował pewien kompleks (albo jeden z możliwych różnych kompleksów) w czasie przyszłym*[593].

---

591 L. von Bertalanffy, *Ogólna teoria systemów. Podstawy, rozwój, zastosowania*, tłum. E. Woydyłło-Woźniak, PWN, Warszawa 1984.

592 K. Konarska, *System mediów elektronicznych w Wielkiej Brytanii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007, s. 12.

593 A. Rapoport, *Some System Approaches of Political Theory*, w: *Varieties of Political Theory*, red. D. Easton, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966., s. 129. [cytuję za: K. Konarska, dz. cyt., s.12-13].

Co warte podkreślenia, definicje związane z systemami stosowano przede wszystkim w analizach systemów politycznych, działania zbiorowości i instytucji. Ma to daleko idące implikacje, artykułujące się w sposobach (przede wszystkim, choć nie wyłącznie, na gruncie polskiej refleksji medioznawczej) tworzenia definicji systemu medialnego lub (jak to jest nazywane w niektórych ujęciach) systemu komunikowania masowego. Jeśli spojrzymy choćby na schematy związane z systemowym ujęciem mediów masowych, na przykład te przedstawione przez Bogusławę Dobek-Ostrowską w książce *Media masowe i aktorzy polityczni w świetle studiów nad komunikowaniem politycznym*[594] czy Macieja Mrozowskiego w publikacji *Media masowe. Władza, rozrywka, biznes*[595] to dostrzeżemy bez trudu, że skoncentrowane są one przede wszystkim na polityczno-społecznym funkcjonowaniu mediów. U Dobek-Ostrowskiej pojawia się dodatkowo element nazwany przez badaczkę, „jądrem systemu (systemem medialnym)", w którym umieszczone zostały takie struktury, jak „system telewizyjny", „system prasowy", „system radiowy", „nowe media" i „telematyka". W polskim obiegu medioznawczym niezwykle nośna jest również teoria Daniela C. Hallina i Paolo Manciniego, którzy w książce *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym* za główne kryteria badań przyjęli cztery wyznaczniki, którymi są:

1. *rozwój rynków medialnych ze szczególnym naciskiem na rozwój prasy masowej,*
2. *paralelizm polityczny, odzwierciedlający stopień powiązań pomiędzy mediami i partiami politycznymi,*
3. *rozwój profesjonalizmu dziennikarskiego,*
4. *stopień i charakter interwencji państwa w system medialny*[596].

Dzięki tym kryteriom badaczom udało się wyodrębnić trzy modele systemów medialnych, występujące w badanych przez nich krajach. Są to modele:

1. śródziemnomorski lub spolaryzowanego pluralizmu,
2. północno- i środkowoeuropejski lub demokratycznego korporacjonizmu,
3. i północnoatlantycki lub liberalny.

---

[594] B. Dobek-Ostrowska, *Media masowe i aktorzy polityczni w świetle studiów nad komunikowaniem politycznym,* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 72.

[595] M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka, biznes*, Wydawnictwo ASPRA-JR, Warszawa 2001, s. 123.

[596] D. C. Hallin, P. Mancini, *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym*, tłum. M. Lorek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 21.

Bogusław Nierenberg w książce *Zarządzanie mediami. Ujęcie systemowe* słusznie zauważa, że tę klasyfikację można by uzupełnić o model, który proponuje nazwać totalitarnym czy autorytarnym, występujący w państwach takich jak Korea Północna czy Kuba[597].

Przyjęcie powyższych kryteriów oraz wywiedziony z nich podział jest oczywiście funkcjonalny – pozwala za pomocą zobiektywizowanych i w miarę porównywalnych założeń sprawdzić sposoby funkcjonowania mediów w poszczególnych państwach. Dlatego też niezwykle często wykorzystywany jest w opracowaniach poświęconych systemom medialnym poszczególnych krajów. Takie książki jak: *Wybrane zagraniczne systemy medialne,* pod redakcją naukową Janusza W. Adamowskiego[598], *Systemy medialne państw Unii Europejskiej. Kraje pierwszej piętnastki*, pod redakcją Aleksandry Matyjaszkiewicz-Włodarskiej i Moniki Ślufińskiej[599] czy *Rynki medialne wybranych państw Europy Zachodniej*, pod redakcją Katarzyny Konarskiej[600], poświęcone syntetycznym ujęciom i opisom systemów medialnych różnych państw, czy pozycje w sposób bardziej szczegółowy omawiające media poszczególnych krajów autorstwa Janusza Adamowicza[601], Bartłomieja Golki[602], Katarzyny Konarskiej[603] czy Jolanty Dzierżyńskiej-Mielczarek[604] w mniej lub bardziej wyraźny sposób odwołują się do koncepcji Hallina i Maciniego. We wszystkich z nich można także zauważyć koncentrację na wybranym segmencie komunikacji masowej, który za Golką można by nazwać „mediami informacyjnymi"[605] (choć jest to – do czego

---

597 B. Nierenberg, *Zarządzanie mediami. Ujęcie systemowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 52.

598 *Wybrane zagraniczne systemy medialne,* red. J. W. Adamowski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

599 *Systemy medialne państw Unii Europejskiej. Kraje pierwszej piętnastki*, red. A, Matyjaszkiewicz-Włodarska i M. Ślufinska, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016.

600 *Rynki medialne wybranych państw Europy Zachodniej. Regulacje, struktura, przemiany*, red. K. Konarska, Universitas, Kraków 2018.

601 J. Adamowski, *Czwarty stan. Media masowe w pejzażu społecznym Wielkiej Brytanii*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2006.

602 B. Golka, *System medialny Stanów Zjednoczonych*, WSiP, Warszawa 2004; Bartłomiej Golka, *System medialny Francji,* Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2001.

603 K. Konarska, *System mediów…*

604 J. Dzierżyńska-Mielczarek, *Rynek mediów w Polsce. Zmiany pod wpływem nowych technologii cyfrowych*, Wydawnictwo ASPRA-JR, Warszawa 2018.

605 B. Golka, *System medialny Francji…*, s. 7.

odniosę się w dalszej części tekstu – zagadnienie znacznie bardziej skomplikowane). Najwyraźniej widoczne to jest w książce pod tytułem *Rynki medialne wybranych państw Europy Zachodniej*, która w założeniu zdaje się mieć narzuconą strukturę, multiplikowaną w poszczególnych rozdziałach, poświęconych rynkom medialnym Hiszpanii, Francji, Niemiec, Norwegii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii i Włoch. Prawie każdy z rozdziałów składa się krótkiego wprowadzenia, opisania podstaw prawnych funkcjonowania poszczególnych rynków narodowych, a potem z opisu rynku prasy, rynku radiowo-telewizyjnego oraz najczęściej krótkiego podrozdziału poświęconego Internetowi i sposobom jego używania w poszczególnych krajach. W podsumowaniu część autorów wprost odwołuje się do schematu Hallina i Manciniego, próbując wpisać opisywany przez siebie rynek w któryś z modeli przedstawionych przez włoskich badaczy. Podobną strukturę mają inne książki poświęcone systemom medialnym. W nich również autorzy analizują prawne i polityczne warunki funkcjonowania przede wszystkim prasy oraz radia i telewizji, w nowszych publikacjach refleksja jest rozszerzona o portale internetowe, najczęściej te o charakterze informacyjno-dziennikarskim. Nie chcę w żaden sposób podważać zasadności czy celowości tego typu badań, są one niewątpliwie wartościowe, przynoszą wiele interesujących obserwacji, pozwalają wskazać na różnice i podobieństwa występujące pomiędzy poszczególnymi państwami i rynkami medialnymi. Tyle tylko, że wychodząc z socjologiczno-politologicznych metodologii badań pomijają one znaczną część rynku medialnego czy systemu komunikacji masowej, który nie jest (przynajmniej nie w sposób aż tak bezpośredni) związany z szeroko rozumianą polityką.

Czy media masowe są informacyjne?

Redukowanie pojęcia mediów masowych jedynie do problemów rozwoju prasy masowej, zależności pomiędzy mediami a systemem politycznym czy profesjonalizacji dziennikarstwa, czyli do tego segmentu mediów, które skupiony jest na informacji, wydaje się redukowaniem podwójnym. Nie tylko bowiem odsuwa na bok wszelkie inne media, ale zdaje się także nie zauważać, że same komunikaty dziennikarskie, związane z informowaniem społeczeństwa o sprawach polityczno-społecznych, stanowią tylko wąski wycinek systemów prasowych, telewizyjnych, radiowych czy Internetu. Przecież nawet w dziennikach informacje polityczne stanowią jedynie część zawartości tych gazet, które wypełnione są również wiadomościami z dziedzin, które z (na przykład) zagadnieniem wolności słowa mają niewiele wspólnego. Prognoza pogody, wyniki ligi siatkarskiej czy piłkarskiej, plotki z życia gwiazd i gwiazdeczek oczywiście w

jakiś sposób mogą być powiązane z ideologiczną linią jakiegoś konkretnego tytułu prasowego, ale jest to zależność często niezbyt istotna. Skupienie się w analizie, choćby w przypadku telewizji „ramówkowej", na (nie)zależności programów informacyjnych, które zdaje się dominować (szczególnie w polskich) badaniach zawartości, jest oczywiście ważne i często przynosi istotne wnioski, ale nie należy zapominać, że programy informacyjne (i publicystyczne) stanowią – choć zapewne zależy to od profilu poszczególnych stacji – nie więcej niż 20 procent całego czasu antenowego. Kanały wyspecjalizowane w całodobowym podawaniu informacji zbierają zaś widownię niemal nigdy nie przekraczającą 10 procent[606]. Podobnie rzecz ma się, gdy badamy rynek radiowy – oprócz kilku kanałów *stricte* informacyjnych, cała reszta najpopularniejszych radiostacji, w znakomitej większości wypełniona jest muzyką, dziś najczęściej wybieraną przez wyspecjalizowane algorytmy, dopasowujące ją do upodobań słuchaczy, do których nadawca chce dotrzeć.

Oczywiście wiadomo, że informacje sportowe mogą być narzędziem propagandy – w czasach PRL-u nie wypadało zbyt entuzjastycznie przedstawiać zwycięstw polskiej reprezentacji piłkarskiej czy bokserskiej nad drużyną Związku Radzieckiego, dobór piosenek czy filmów często uzależniony jest od różnego typu zależności politycznych, a recenzja *Kleru* (2018) Wojciecha Smarzowskiego będzie miała zupełnie inny charakter w „Polityce" czy „Niedzieli", ale nie zmienia to faktu, że „media informacyjne" oraz „informacje w mediach" stanowią jedynie część (i to część procentowo niewielką) całego systemu komunikacji masowej. Wydaje się, że skupienie się na tej części rynku medialnego w badaniach medioznawczych w sporej części wynika (przynajmniej w polskiej historii rozwoju tej nauki) z ich prasoznawczo-politologicznych korzeni i faktu, że refleksję nad mediami (przynajmniej w pierwszym okresie rozwoju tej dziedziny badań) podejmowali przede wszystkim językoznawcy i politolodzy.

Holistyczny system rynków mediów masowych

606 Na przykład według danych z lutego 2019 roku, TVN24 miał widownię o wielkości 4,19 %, a TVP INFO: 3,25%. Por.: M. Kurdupski, *TVP1 przed Polsatem w lutym. TVN liderem w grupie komercyjnej. „M jak miłość" hitem*,https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/ogladalnosc-telewizji-luty-2019-tvp1-liderem-tvp2-przed-tvn-hity, (dostęp: 15.07.2019).

Dziś stwierdzenie, że nowe media nie „zabijają" mediów starszych, a stanowią jedynie ich uzupełnienie, wdaje się medioznawczym dogmatem, nad którym nie warto już dyskutować. Dlatego i dziś warto być może pamiętać o mediach, które dominowały w mniej lub bardziej historycznych okresach. W jednym z najbardziej klasycznych i podręcznikowych opracowań, jakim są *Teorie komunikowania masowego* Denisa McQuaila, autor ten, opisując narodziny mediów masowych, przedstawia je w rozdziałach zawierających refleksje nad poszczególnymi etapami rozwoju narzędzi komunikowania na skalę masową. Są to rozdziały dotyczące rozwoju mediów drukowanych (książki i biblioteki), a potem gazet i innych mediów drukowanych takich jak: *sztuki teatralne, piosenki, traktaty, powieści w odcinkach, wiersze, pamflety, komiksy, raporty, prospekty, mapy, plakaty, muzyka, ulotki, gazetki ścienne i wiele innych*[607]. Następnie następuje opis filmu jako medium masowego, radia i telewizji, muzyki fonograficznej, a zakończeniem są rozważania o „nowych mediach" (takich jak Internet), które w momencie pisania tej książki przez McQuaila były jeszcze w pierwszej fazie swojego rozwoju. Bardzo podobne rozważania znajdziemy w książce Lyn Gorman i Davida McLeena *Media i społeczeństwo. Wprowadzenie historyczne*, w której autorzy rozpoczynają od refleksji nad prasą jako medium masowym, by następnie opisać powstanie przemysłu filmowego, rozwój radia i reklamy, a później (w odniesieniu do okresu powojennego) telewizji i społeczeństwa konsumpcyjnego[608]. Tyle tylko, że w opisie kolejnych dekad, zarówno u McQuaila, jak i u Gorman i McLeana, „starsze" media – jak na przykład film – jakby znikają z pola widzenia, przesuwają się w rejony mediów „nieistotnych", „marginalnych" czy po prostu „niezauważanych", choć przecież odgrywają one wciąż niepoślednią rolę w pejzażu medialnym. Wydaje się jednocześnie, że w wymienionych powyżej „katalogach" środków masowego przekazu, brakuje kilku elementów.

Jeśli chcemy otrzymać pełniejszy (choć jednocześnie dużo bardziej skomplikowany) obraz mediów masowych musimy dziś w obręb refleksji włączyć również inne obszary komunikowania, które można by określić mianem „mediów kreacyjno-rozrywkowych" i dołożyć do niej inne niż logocentryczne metodologie badań, przede wszystkim te związane z szeroko pojętymi badaniami wizualności. W erze cyfryzacji, oligopolizacji i konwergencji mediów wydaje się, że pojęcie

---

607 D. McQuail, *Teorie komunikowania masowego*, przekł. M. Buchalc, A. Szulżycka, red. naukowa T. Goban-Klas, PWN, Warszawa 2007, s. 50.

608 L. Gorman i D. McLeen, *Media i społeczeństwo. Wprowadzenie historyczne*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

„systemu medialnego" powinno zostać zestawione i uzupełnione o pewne treści kryjące się pod pojęciem „system branż kulturalnych i kreatywnych". Dzieje się tak przynajmniej z kilku powodów. Mamy dziś na przykład coraz większy problem ze zdefiniowaniem samego pojęcia „mediów" czy „mediów masowych", zacierają się tradycyjne rozróżnienia i trudno dziś jednoznacznie wyznaczyć granice między poszczególnymi mediami – szczególnie „analogowymi" i „cyfrowymi". Stajemy więc przed trudnymi problemami terminologicznymi. Możemy współcześnie na przykład pytać, czy książkę wydaną tylko w formie elektronicznej i czytaną na czytniku nadal możemy nazywać książką? Czy serial zrealizowany przez Netflixa możemy wciąż nazywać serialem telewizyjnym? Czy gazeta, która ma jedynie wydanie internetowe nadal mieści się w obszarze badań prasoznawczych? Itp., itd.

Jednocześnie postępująca mediatyzacja rzeczywistości sprawia, że odróżnienie realności od spektaklu medialnego staje się niezwykle trudne, o ile w ogóle możliwe. Jeśli nawet zjedzenie śniadania czy zakup nowej bluzki może być „wydarzeniem medialnym" w mediach społecznościowych, to zatarcie granicy pomiędzy życiem a mediami nigdy nie było tak widoczne, jak to ma miejsce dziś. Do tego możemy dodać postępującą „entertainmentyzację" mediów „tradycyjnych", powodującą, że muszą one, by zachować atrakcyjność i siłę przyciągania audytorium, również być kreatywne i spektakularne (w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego słowa), co również sprawia, że coraz bardziej przesuwają się one z zakresu „mediów informacyjnych" w stronę „branż kreatywnych".

Jeżeli przyjmiemy więc nawet zawężające spojrzenie, według którego media stanowią zapośredniczenie „techniczne" pomiędzy nadawcą i odbiorcą, to niewątpliwie obok mediów opisywanych w tradycyjnych książkach medioznawczych, czyli prasy, radia, telewizji i Internetu (jeśli Internet w całej swej złożoności faktycznie jest medium), należałoby uwzględnić takie „środki zapośredniczające", jak książka, fotografia, fonografia, film/kino, gry komputerowe/rozrywka elektroniczna. Gdybyśmy zaś chcieli jeszcze rozszerzyć to badawcze pole, moglibyśmy odwołać się do definicji branż kulturalnych i kreatywnych, stworzonej na przykład przez Komisję Europejską, która w roku 2012 zaproponowała, by nazywać tak: „*branże bazujące na wartościach kulturowych, różnorodności kulturowej, kreatywności indywidualnej lub zbiorowej oraz umiejętnościach i talentach, mogące generować innowacje, dochody i miejsca pracy poprzez tworzenie wartości społecznej i gospodarczej, w szczególności pochodzącej z własności intelektualnej; należą do nich następujące segmenty bazujące na wkładzie o charakterze*

kulturowym i kreatywnym: architektura, archiwa i biblioteki, rękodzieło artystyczne, sektor audiowizualny (obejmujący film, telewizję, oprogramowanie i gry wideo oraz multimedia i nagrania muzyczne), dziedzictwo kulturowe, wzornictwo, oparte na kreatywności branże luksusowe i moda, festiwale, muzyka na żywo, przedstawienia artystyczne, literatura i działalność wydawnicza (gazety i czasopisma), radio oraz sztuki wizualne, a także reklama[609]. Jak wskazuje Jolanta Dzierżyńska-Mielczarek w Polsce pewien terminologiczny bałagan jest jeszcze bardziej pogłębiony, ponieważ *w zależności od przyjętych założeń do przemysłów kultury bądź sektora kreatywnego kwalifikowane były branże spośród m.in.: działalności wydawniczej, reprodukcji nośników informacji, produkcji zabawek, handlu detalicznego (antykami), sprzedaży gazet, książek, muzyki, nagrań video, usług telewizji kablowej, wydawania oprogramowania, specjalistycznego programowania oraz usług designerskich, usług fotograficznych, reklamy, działalności związanej z organizacją targów, wystaw, kongresów, tworzenia, dystrybucji, wyświetlania filmów, nagrań video i programów telewizyjnych, nagrań dźwiękowych i muzycznych, nadawania programów, twórczości literackiej, artystycznej, działalności instytucji sztuki, agencji informacyjnych, muzeów i obiektów zabytkowych*[610].

By nieco uprościć ten niezwykle obszerny i skomplikowany system zależności, chciałbym zaproponować nieco bardziej ograniczony, a jednocześnie zdecydowanie bardziej holistyczny niż ujęcia tradycyjne, model systemu współczesnych „masowych rynków medialnych". Termin „system masowych rynków medialnych" pozwala z jednej strony na spojrzenie znacznie szersze i wskazuje na pomijane często w dotychczasowych rozważaniach elementy, a z drugiej strony jest również propozycją, co zostanie wyjaśnione w dalszej części tekstu, zakorzenioną mocno w ekonomicznej realności czasów współczesnych, nie jest więc jedynie propozycją teoretyczną, ale empirycznie zakotwiczoną w badaniach nad dzisiejszym wyglądem biznesowych zależności występujących na rynku mediów masowych.

W tak rozumianym systemie masowych rynków medialnych, mieściłyby się więc:

I. „Media z istotnym komponentem informacyjnyjnym", czyli:

   1. Rynek prasy,

---

609 Komunikat Komisji z dnia 26 września 2012 roku pt. *Promowanie sektora kultury i sektora kreatywnego na rzecz wzrostu gospodarczego i wzrostu zatrudnienia w UE*. COM (2012) 0537, https://eur-lex.europa.eu/legal-content/pl/TXT/?uri=CELEX:52012DC0537 (dostęp 17.07.2019).

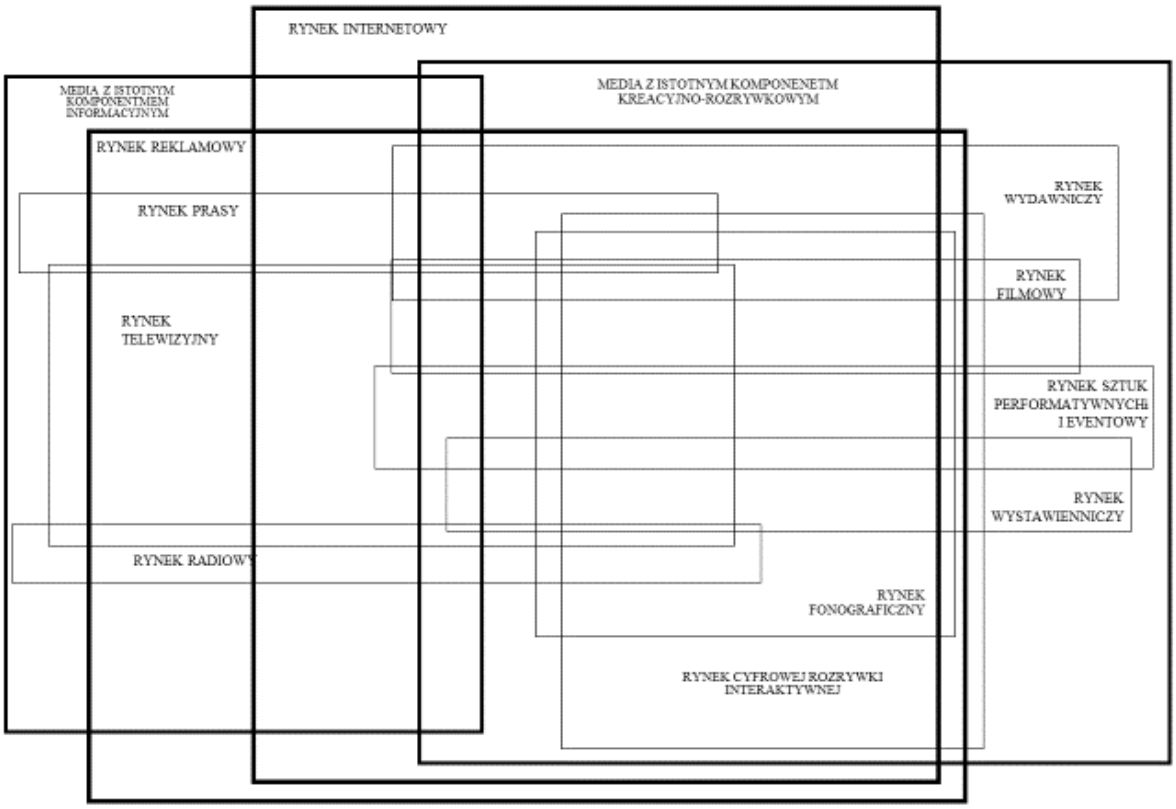
610 J. Dzierżyńska-Mielczarek, dz.cyt., s. 133.

2. Rynek telewizyjny,
3. Rynek radiofoniczny,
4. Rynek internetowy.

II. „Media z istotnym komponentem kreacyjno-rozrywkowym”, czyli:

5. Rynek wydawniczy,
6. Rynek filmowy,
7. Rynek fonograficzny.
8. Rynek „wystawienniczy”.
9. Rynek „sztuk performatywnych i eventowy”,
10. Rynek „cyfrowej rozrywki interaktywnej”,
11. Rynek reklamowy.

Gdyby spróbować przedstawić ten model w formie graficznej, wyglądałby on następująco:



Rys. 1. Model systemu rynków mediów masowych. Opracowanie własne.

Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że przedstawiony schemat, co jest wadą wszelkich schematów, ma charakter uproszczony i nie uwzględnia wszelkich możliwych dziś połączeń, ponieważ współcześnie niemal wszystkie rynki są ze sobą związane złożoną siecią wzajemnych interakcji. Dodatkowym problemem jest zapewne określenie „istotny komponent" – „informacyjny" lub „kreacyjno-rozrywkowy", który oznacza jedynie, że w dotychczasowej refleksji nad pewnymi mediami pojawiał się wyrazisty namysł nad ich funkcją faktograficzną czy dziennikarską, w rozważaniach nad innymi kanałami komunikacyjnymi skupiano się głównie nad ich funkcjami artystycznymi czy ludycznymi, choć przecież dziś i te funkcje są ze sobą przemieszane na różnych poziomach. Warto też, jak się wydaje, omówić pokrótce kilka innych pojęć, które pojawiają się powyżej. O ile pierwszych siedem wymienionych powyżej „rynków" nie budzi, jak się wydaje, większych kontrowersji, to trzy kolejne wymagają pewnego omówienia i uzasadnienia, bo fakt, że „rynek reklamy" jest dziś prawdopodobnie najważniejszym z rynków, który obejmuje swoim zasięgiem wszystkie inne jest, jak sądzę, niepodważalny.

Pojęcie „rynek wystawienniczy" najprościej można by zdefiniować, jako wszelkiego typu zorganizowane sposoby publicznego i komercyjnego prezentowania przedmiotów. Mieściłyby się w nim różnego rodzaju wystawy służące rozrywce (ale i przekazywaniu informacji): od wystaw światowych, przez muzea, parki rozrywki, galerie sztuki, aż po targi branżowe czy całą gamę reklamy zewnętrznej (outdoorowej). Historycznie początek tego przemysłu można datować na połowę XIX wieku, gdy w roku 1851 odbyła się w londyńskim Hyde Parku „Exibition of the Works of Industry of All Nations". Jeśli uświadomimy sobie, że paryską *Exposition univeralle* w roku 1900 odwiedziło ponad 50 milionów gości[611], a w roku 2017 Luwr został zwiedzony przez 8,1 miliona turystów[612], a od otwarcia podparyskiego Disneylandu w 1992 roku odwiedziło go ponad 300 milionów wycieczkowiczów[613], to okaże się, że pomijanie tego typu przekazów w refleksji nad komunikowaniem masowym nie jest zasadne. A jeśli dodamy do tego olbrzymi dziś sektor marketingowo-reklamowej komunikacji zewnętrznej w postaci plakatów, banerów, billboardów, reklamowych ekranów ozdabiających nie tylko nowojorski Times Square, ale i ulice nawet

611 J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażanie świata. Czas i przestrzeń*, red. naukowa W. Molik, tłum. I. Drozdowska Broering, J. Kałążny, A. Peszke, K. Śliwińska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 36.

612 *W Luwrze coraz więcej turystów*, https://niezalezna.pl/213553-w-luwrze-coraz-wiecej-turystow (dostęp 15.07.2019).

613 *Disneyland® Park, https://www.parkmania.pl/parki/115/o-parku/Disneyland-Park.html* (dostęp 15.07.2019).

zapadłych miast i wioseczek, okaże się, że jest to jeden z ważniejszych „rynków mediów masowych".

Wydaje się, że w dzisiejszym pejzażu „mediów o szerokim oddziaływaniu społecznym", nie można również pominąć „sztuk performatywnych i eventowych" – teatru, opery, baletu, kabaretu, musicalu, ale i muzycznego koncertu czy politycznego mitingu, które zakładają (przynajmniej prymarnie) fizyczną obecność widza i element „występu" na żywo. Gdyby szukać prostej definicji, to pod tym pojęciem kryłyby się wszelkie zorganizowane formy ustrukturyzowanej i komercyjnej prezentacji osób przy udziale publiczności. Dziś (choć przecież w czasach historycznych – jeśli weźmiemy pod uwagę efekt skali – było podobnie) one również są środkami komunikowania masowego. Skoro na koncercie Jean Michel Jarre'a w Moskwie (1997) czy Roda Stewarta na brazylijskiej Copacabanie (1994) pojawiło się ponad 3,5 miliona fanów[614] to nieuważanie tych wydarzeń za należące do komunikacji masowej również wydaje się nieuzasadnione. A jeśli uświadomimy sobie, że najpopularniejsze przedstawienie odtwarzane przy udziale publiczności *Upiór w operze* (*The Phantom of the Opera*) Andrew Lloyda Webbera zarobiło ponad dwukrotnie więcej niż najbardziej dochodowy film wszech czasów, czyli *Avatar* (2009) Jamesa Camerona, to stanie się to jeszcze bardziej widoczne. Na oficjalnej stronie musicalu można przeczytać, że przyniósł od dochód w wysokości ponad sześciu miliardów dolarów, został obejrzany przez ponad 140 milionów widzów, wystawiony w 166 miastach 35 krajów, w 15 różnych językach[615]. Dodatkowym argumentem przemawiającym za włączeniem tego typy wydarzeń w krąg systemu rynków medialnych byłby fakt, że dziś nawet „występy live" nie obywają się bez elementów „mediów zapośredniczających" – fragmenty filmów są coraz częściej integralną częścią teatralnych spektakli, na koncertach widzimy (najczęściej przez ekran nagrywającej wydarzenie kamery w telefonie) wielki telebim, na którym prezentowana jest postać naszego idola, itp.[616].

Pomijanie tego typu fenomenów w rozważaniach nad współczesnymi mediami masowymi wydaje się chyba nieuzasadnione. Podobnie jak brak pogłębionej refleksji (ekonomicznej,

---

614 *5 największych koncertów w historii. Liczby widzów szokują*, https://www.radiozet.pl/Muzyka/5-najwiekszych-koncertow-w-historii.-Liczby-widzow-szokuja (dostęp 15.07.2019).

615 *Facts & Figures*, https://www.thephantomoftheopera.com/facts-figures/ (dostęp 15.07.2019).

616 Zasadnym wydaje się pytanie, czy w tej samej kategorii nie mieściłyby się dziś widowiska sportowe, ale do skomplikowane zagadnienie, które wymagałoby osobnych rozważań.

kulturowej, medioznawczej) nad największym dziś przemysłem „rozrywkowy", którym stała się produkcja i dystrybucja gier komputerowych. A przecież *przychody sektora gier wyniosły w roku 2018 blisko 44 miliardy dolarów. Według Entertainment Software Association liczba ta przekracza zysk osiągnięty przez producentów w Hollywood, którzy pomimo rekordowo dobrego roku dla kinematografii zarobili niecałe 42 miliardy USD*[617].

W wykresie graficznym przedstawionym powyżej, próbowałem zawrzeć nie tylko podział współczesnych „rynków mediów masowych", ale wskazać także na fakt, że funkcjonujemy dziś w sytuacji daleko idącej konwergencji tych mediów, wzajemnego przenikania się, tworzenia sytuacji granicznych, niejasnych, hybrydycznych. Warto więc zaznaczyć, że dziś rynkiem dominującym, zawierającym w sobie niemal wszystkie inne będzie rynek reklamowy, poza nim może sytuować się naprawdę niewielka liczba „medialnych wydarzeń". Drugim rynkiem dominującym, jest rynek internetowy, oddziałujący na niemal wszystkie inne i pozostający w symbiozie (czy „dominującej symbiozie") ze wszystkimi innymi. Internetowe może być dziś wszystko: książka, muzyka, radio, telewizja, nawet nadawany w streamingu koncert rockowy czy wirtualna wizyta w nowojorskim MOMA.

Oczywiście opis szeroko rozumianego „rynku medialnego" nastręcza całego mnóstwa problemów natury metodologicznej, wynikających z różnych tradycji badania poszczególnych obszarów przemysłu medialnego. Jednak przejście do takiego holistycznego modelu wydaje się bardzo pożądane, pozwoliłoby bowiem ukazać różnorodność mediów, ale także wskazać, jak bliskie sobie są te poszczególne rynki. Szczególnie dziś, gdy wielkie koncerny medialne (działające na skalę globalną czy lokalną) i tak w portfolio swojej działalności biznesowej mają znakomitą większość obszarów wymienionych powyżej.

The Walt Disney Company i Grupa Medialna Agora – przykłady współczesnych firm medialnych

Jeśli przyjrzymy się na przykład strukturze jednego z gigantów globalnych, czyli The Walt Disney Company, to okaże się, że podzielona jest ona na 5 segmentów. Pierwszy z nich to Media Networks, który obejmuje swoim zasięgiem głównie telewizję i radio. A trzeba pamiętać, że Disney Company jest dziś właścicielem nie tylko jednej z klasycznych stacji telewizyjnych, czyli

[617] M. Szweda, *Rynek gier wart więcej niż filmy z Hollywood*, http://www.benchmark.pl/aktualnosci/rynek-gier-wart-wiecej-niz-filmy-z-hollywood.html (dostęp 15.07.2019).

ABC i jej różnorodnych (ośmiu) kanałów, ale także niezwykle popularnych kanałów sportowych ESPN, które *pod koniec roku 2010 posiadały, lub miały podpisane umowy dystrybucyjne z 46 międzynarodowymi sieciami telewizyjnymi operującymi w ponad 200 krajach*[618]. Channels Worldwide posiadał ponad 100 kanałów w 34 językach dostępnych w 166 krajach. Poza tym Disney jest właścicielem stacji radiowej, która (podobnie zresztą jak większość wymienionych powyżej stacji telewizyjnych) ma również swoje wcielenia internetowe. Disney jest również współwłaścicielem platformy Hulu, a na rok 2019 zapowiedziana jest premiera własnej platformy streamingowej amerykańskiego giganta: Disney+.

Kolejnym segmentem działalności kompanii jest część nazwana Park and Resorts, która zarządza parkami rozrywki rozsianymi po różnych kontynentach. Studio Entertainment to „oddział" nadzorujący produkcję filmową, która obecnie prowadzona jest nie tylko pod szyldem Disneya, ale także firm wchłoniętych przez giganta, takich jak: Pixar, Marvel, Touchstone czy Lucasfilm (a po zakończeniu wciąż trwającego przejmowania przez Disneya wytwórni Fox także filmy produkowane pod nazwą tej wytwórni). Ale Studio Entertainment to także Disney Theatrical Productions, zajmująca się przenoszeniem na deski teatralne filmów Disneya, na przykład święcącego sukces na Broadwayu (choć wystawianego również w innych teatrach muzycznych) *Króla Lwa* (*The Lion King*). W skład tego oddziału wchodzą również wytwórnie fonograficzne (Walt Disney Records, Hollywood Records, Lyric Street Records, Buena Vista Concerts i Disney Music Publishing). Z kolei Consumer Products jest przede wszystkim związany z przemysłem wydawniczym, zwłaszcza tym skierowanym do dzieci – Disney jest jednym z największych na świecie licencjodawców w tym sektorze – jednym z największych dostarczycieli książek oraz magazynów dla najmłodszych czytelników, a po przejęciu Marvela i praw do *Gwiezdnych wojen* jest również zaangażowany w wydawanie komiksów, a także książek związanych z tymi dwoma uniwersami.

Piąty oddział firmy nazywa się Interactive Media i jak sama nazwa wskazuje, związany jest przede wszystkim z tworzeniem gier, aplikacji i serwisów internetowych zapewniających interaktywną rozrywkę. The Walt Disney Company działa więc w zasadzie na wszystkich wymienionych powyżej runkach medialnych: firma posiada tytuły prasowe (choć nie ma wśród nich gazet opiniotwórczych), stacje telewizyjne, radiowe oraz ważne platformy internetowe, ale

618 J. Wasko, *The Walt Disney Company*, w: *Global Media Giants*, red. B. J. Birkinbine, R. Gómez, J. Wasko, Routledge, New York and London 2017, s. 15.

również zaangażowana jest w działalność wydawniczą, filmową, fonograficzną, wystawienniczą, sztuki performatywne, elektroniczną rozrywkę, a także (choć w sposób nieco pośredni) w rynek reklamowy.

Podobnie rzecz wygląda, gdy spróbujemy przyjrzeć się jednej z największych spółek medialnych w Polsce, czyli Grupie Medialnej Agora, głównie kojarzonej z „Gazetą Wyborczą", ale przecież to nie jedyny tytuł prasowy, który znajduje się w portfolio Grupy, która wydaje również „Logo", „Avanti", „Kuchnię" czy „Opiekuna", a także posiada trzy własne drukarnie offsetowe w Warszawie, Tychach i Pile[619]. Do tego Agora to wydawnictwo, w którego ofercie, jak reklamuje się ono na swojej stronie internetowej: „można znaleźć dzieła wybitnych polskich reportażystów, intelektualistów i publicystów, dzieła klasyczne wielkich twórców, użyteczne i inteligentne przewodniki, publikacje popularnonaukowe, psychologiczne oraz poradniki"[620]. Z wydawnictwem połączona jest internetowe księgarnie: Kulturalny sklep i Publio. Agora zajmuje się także fonografią, wydając albumy muzyczne. Grupa jest także organizatorem takich wydarzeń jak Nagroda Literacka „Nike", Europejskie Targi Muzyczne Co jest Grane czy Olsztyn Green Festival. Grupa Medialna jest również współwłaścicielem kilku stacji radiowych: TOK FM, Radio Złote Przeboje, Radio Pogoda i Rock Radio czy (od 2019 roku) Radia Zet oraz takich portali internetowych jak: Gazeta.pl, Sport.pl, eDziecko.pl, Ugotuj.to czy Plotek.pl, by wymienić tylko kilka najbardziej rozpoznawalnych. Do spółki należy także firma AMS specjalizująca się w reklamie outdorowej oraz posiada ona sieć kin Helios i firmę dystrybucyjną Next Film, która wprowadzała na polskie ekrany takie tytuły, jak *Bogowie* (2014) Łukasza Palkowskiego, *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (2017) Marii Sadowskiej, *Pokot* (2017) Agnieszki Holland czy *MiszMasz, czyli Kogel Mogel 3* (2019) Kordiana Piwowarskiego. Co prawda w tym momencie Agora wycofała się z rynku telewizyjnego, sprzedając w 2018 roku swoje udziały w kanale Stopklatka, a i udział w rynku rozrywki interaktywnej ogranicza się w zasadzie do portalu Quizy.Gazeta.pl, to jednak również ta Grupa Medialna prowadzi dziś swoją działalność niemal we wszystkich sektorach rynku medialnego, choć oczywiście skala tej działalności w żaden sposób nie jest porównywalna z działaniami takich medialnych gigantów jak Disney czy WarnerMedia. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że na przykład w ostatnim kwartale 2018 całkowite

619 *Poligrafia*, https://www.agora.pl/prasa (dostęp: 15.07.2019).

620 *Książki*, https://www.agora.pl/wydawnictwo (dostęp: 15.07.2019).

przychody Agory wynosiły 346,1 mln złotych, z czego największe zyski przyniosły wpływy ze sprzedaży usług reklamowych (165,2 mln zł), a niemal jedną trzecią całkowitej kwoty stanowiły dochody ze sprzedaży biletów do kin Helios (80,2 mln zł) oraz ze sprzedaży barowej w tych kinach (31,3 mln zł), a jedynie 36,2 mln zł pochodziło ze sprzedaży wydawnictw[621].

Jeśli wrócimy do przywołanej w pierwszych zdaniach tekstu definicji Ludwiga von Bertalanffy'ego, w której system rozumiany jest jako *określona całość składającą się z części pozostających w stanie interakcji*, to trudno nie dostrzec relacji pomiędzy różnymi elementami szeroko ujmowanego systemu komunikacji masowej, pomiędzy mediami z komponentem informacyjnym a mediami kreacyjno-rozrywkowymi, bowiem choćby działalność wielkich grup medialnych sprawia dziś, że nie sposób tych obszarów traktować oddzielnie.

Rynek filmowy jako część systemu masowych rynków medialnych

Przemysł filmowy, bo na nim chciałbym się skupić w ostatniej części tego artykułu, jest, jako element systemu masowych rynków medialnych, istotny z czterech powodów: historycznych, „genologicznych", ekonomicznych i społecznych.

Jeśli spojrzymy na rynek filmowy pod kątem jego znaczenia historycznego, to nie ulega wątpliwości, że przemysł filmowy był, po rynku prasy wysokonakładowej, drugim wytwórcą komunikatów medialnych, trafiającym do naprawdę szerokiej publiczności. Wystarczy sobie uświadomić, że w roku 1930 cotygodniowe audytorium amerykańskich kin liczyło około 90 milionów widzów. Jeśli dodamy do tego fakt, że ówczesna populacja USA wynosiła 120 milionów osób, to okaże się, że co tydzień ¾ populacji uczestniczyło w seansie filmowym[622], na który składał się przecież nie tylko główny film, będący podstawowym punktem programu, ale także różnego typu filmy krótkometrażowe, w sporej części dokumentalne lub reportażowe. Film nie był więc jedynie jarmarczną rozrywką, ale również jednym z nielicznych sposobów zdobycia informacji o świecie, wydarzeniach społecznych, politycznych, sposobem na poznanie odległych zakątków świata. Różnego typu aktualności, kroniki, filmy podróżnicze czy przyrodnicze, były przez pierwszą połowę XX wieku jedną z nielicznych form kontaktu szerokiej publiczności z wizualnymi (a po przełomie dźwiękowym audio-wizualnymi) obrazami z bliższego i dalszego świata. Warto

621 *Wyniki finansowe Grupy Agora w IV kwartale 2018 r.*, https://www.agora.pl/wyniki-finansowe-grupy-agora-w-4-kwartale-2018-r (dostęp 30.07.2019).

622 J. Petersen, *Stulecie seksu. Historia rewolucji seksualnej 1990-1999 według „Playboya"*, red. H. Hefner, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2002, s. 161.

więc pamiętać, że kino było miejscem, gdzie rozwijał się nie tylko przemysł kreacyjno-rozrywkowy, nie tylko okazją do spotkania ze sztuką, w toku rozwoju kinematografii pisaną przez coraz większe S, ale także medium z istotnym komponentem informacyjnym, wszak Polską Kronikę Filmową przestano poprzedzać seanse filmowe w Polsce dopiero w roku 1994. Oczywiście współcześnie obecność choćby filmów dokumentalnych w kinach jest znacznie ograniczona i stanowi jedynie niewielki ułamek kinowego rynku, ale przecież do dziś różnego typu festiwale filmu dokumentalnego cieszą się sporą popularnością, czasami pojawiają się dzieła, które mają prawdziwą moc społecznego oddziaływania, jak na przykład *Fahrenheit 9/11* (2004) Michaela Moore'a, który nie tylko został nagrodzony Złotą Palmą w Cannes, ale także zarobił na świecie ponad 220 milionów dolarów[623]. A gdyby chcieć odwołać się do nieco odleglejszy czasów, to można zastanowić się jak wielkie znaczenie dla przemian w Polsce miał fakt, że w roku 1981, w okresie „festiwalu Solidarności", w pierwszej dwudziestce najpopularniejszych filmów wyświetlanych w polskich kinach znalazły się aż 3 filmy dokumentalne: *Robotnicy 80'* (1980) Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego, którzy przyciągnęli do kin 4.784.000 widzów – była to druga po *Człowieku z żelaza* (1980) Andrzeja Wajdy najpopularniejsza produkcja tego roku; *Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce* (1979) Mirosława Chrzanowskiego i Janusza Kędzierzawskiego (3.375.000 widzów i 4 miejsce w box-office) oraz *Pielgrzym* (1979) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, który z wynikiem 398.000[624] widzów zajął 19 miejsce w rocznym zestawieniu. Oczywiście nie przeceniam roli, jaką odegrały te filmy, ale być może dzięki temu, że prezentowały treści niedostępne wówczas w obiegu prasowym czy telewizyjnym, w jakiś sposób przyczyniły się do zmiany nastrojów społecznych początków dekady lat osiemdziesiątych.

Ponieważ film był jednym z pierwszych mediów masowych warto pamiętać, że to właśnie kinematografia stworzyła, w mniej lub bardziej wyrazistej formie, podwaliny pod mnóstwo współczesnych gatunków medialnych. Zarówno gatunki „informacyjne", jak i „kreacyjno-rozrywkowe", czerpią pełnymi garściami z dokonań X Muzy. Przecież film już u swego zarania (przynajmniej w teorii) miał być „nowym źródłem historii": kroniki, filmy podróżnicze i przyrodnicze, różnego typu aktualności były pierwocinami nie tylko współczesnych filmów dokumentalnych (które, nawet jeśli incydentalnie obecne w obiegu kinowym. to przecież wciąż są

623 *Fahrenheit 9/11*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm (dostęp: 15.07.2019).

624 Dane frekwencyjne podaję za: „Filmowy Serwis Prasowy. Mały Rocznik Filmowy 1981", Warszawa 1982, s. 51.

intensywnie obecne w ramówkach wielu stacji telewizyjnych), ale także współczesnych reportaży telewizyjnych czy nawet programów newsowych. Gdyby poszukać głębiej, to okaże się, że na przykład przedstawienia „teatru telewizji" mają oczywiście proweniencje teatralną, ale już „Film d'Art", nurt zainicjowany w roku 1908, miał często formę zapisu spektaklu teatralnego. A praprzodkiem teledysku były fonosceny reżyserowane przez Alice Guy i Arthura Gilberta dla wytwórni Gaumont w pierwszej dekadzie dwudziestego wieku. Do roku 1909 nakręcono ponad setkę tych trwających najczęściej około trzech minut dźwiękowych filmików, w których występowali najsłynniejsi piosenkarze i artyści kabaretowi ówczesnej Francji: Félix Mayol, Polin, Armand Ménard Dranem czy Harry Fragson[625].

Oczywiście w obrębie gatunków „kreacyjno-rozrywkowych" ten wpływ jest jeszcze wyraźniejszy: serial telewizyjny (czy internetowy, bo w czasach Netflixa trudno te formy jednoznacznie rozgraniczyć) to przecież nic innego, jak kontynuacja niezwykle popularnych w dwóch pierwszych dekadach XX wieku seriali i serii kinowych – choć one same zakorzenione były w tradycji powieści odcinkowych. Komedia slapstickowa, w której wciąż ten sam Charlie, Buster czy Harold przeżywał coraz to nowe przygody, mogłaby zostać uznana za pierwowzór dzisiejszych sitcomów (choć gatunek ten ma także korzenie radiowe). Serie detektywistyczne czy westernowe tak popularne w pierwszych dekadach kina dały początek dzisiejszym serialom sensacyjnym, a *serial-queen melodrama*, których tylko w drugiej dekadzie XX wieku powstało ponad 60 (łącznie ponad 800 epizodów)[626], można uznać zarówno za pierwsze serie melodramatyczne, jak i za seriale, które przyczyniły się do emancypacji kobiet, ale również były pierwszymi objawami konwergencji mediów – spora część przygód dzielnych i walecznych bohaterek miała zarówno ekranowe jak i gazetowe wersje. Praktykę tę zapoczątkował Thomas A. Edison, którego serial *What Happened to Mary* (1912) był również powieścią odcinkową drukowaną przez popularne wówczas czasopismo „The Ladies' World". W 1915 roku 6 na 7 najpopularniejszych dzienników w Nowym Jorku i wszystkie 4 gazety bostońskie drukowały powiązane z seriami

625 L. Mannoni, A. McMahan, *Chronophone Gaumont*, w: *Encyclopedia of Early Cinema*, red. R. Abel, Routledge, London and New York, 2010, s. 118.

626 B. Singer, *Femele power in the serial-queen melodrama: The etiology of an anomaly*, w: *Silent Film*, red. R. Abel, THE ATHLONE PRESS, London 1999, s. 163.

kinematograficznymi opowieści w odcinkach[627]. Przemysł kinematograficzny wynalazł konwergencję, zanim stała się ona modna (i zanim w ogóle pojawiło się pojęcie).

Spoglądając na problem z perspektywy historyczno-ekonomicznej można w ogóle dojść do wniosku, że przemysł filmowy był jednym z najbardziej innowacyjnych przemysłów medialnych i wprowadzał niektóre rozwiązania biznesowe na długo przedtem, gdy sięgnęły po nie inne branże kreatywne. Przecież zanim kino stało się sztuką, było już gałęzią przemysłu. Gdy Charles Pathé w 1896 roku założył wraz z braćmi – Émilem, Théophilem i Jacquesem firmę Pathé-Frères (Bracia Pathé) i zajął się produkcją filmów, już w rok później weszła ona na paryską giełdę. A na pierwszym pokazie kinematografu braci Lumière, który odbył się 28 grudnia 1895 roku mieliśmy do czynienia przynajmniej z trzema rozwiązaniami, które do dziś zdają się być podstawą funkcjonowania różnych branż kreatywnych. W filmie *Karmienie dziecka* (*Repas de bébé*, 1895) pojawia się (choć zapewne nieświadome i być może nie spełniające wszelkich dzisiejszych definicji) lokowanie produktu – jedna z butelek stojących na stole ma widoczne logo winnicy należącej do braci Lumière. Widzowie pierwszego seansu kinowego (choć, co do tego nie możemy mieć pewności) prawdopodobnie zobaczyli remake filmu *Wyjście robotników z fabryki* (*La sortie des usines, Lumière* 1895), bowiem Ludwik Lumière nakręcił ten film trzykrotnie w ciągu roku 1895 – w marcu, czerwcu i lipcu. A film uznawany za pierwszy film zawierający fabułę – *Polewacz polany* (1985, *L'arroseur arrosé*)[628] – był najprawdopodobniej ekranizacją historyjki komiksowej[629]. Zatem narzekanie na stan dzisiejszego kina, pełnego remake'ów, sequeli, rebotów i adaptacji z uniwersum Marvela czy DC lub utyskiwanie, że romantyczne komedie wypełnione są *product placement*, pozbawione jest o tyle sensu, że kino od dosłownych swoich początków wykorzystywało niemal wszystkie tak dziś rozpowszechnione strategie marketingowe, choć oczywiście ich skala była nieco inna.

---

627 G. Studlar, *The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in 1920s*, w: *Silent Film*…, s. 264.

628 Film ten znany jest pod kilkoma różnymi tytułami: *Ogrodnik i mały psotnik, Polewacz polany, Oblany ogrodnik*, „choć sam Louis Lumière za jedynie właściwy uważał wymyślony przez siebie tytuł *Arroseur et arrosé* (czyli Polewacz i polany)". T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme. Historia kina, tom I*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Univeritas, Kraków 2014, s. 95.

629 Zapewne była to popularna historyjka wykorzystywana przez wielu rysowników, różne źródła przypisują jej autorstwo bądź Hermannowi Vogelowi bądź francuskiemu rysownikowi Christophe'owi. Identyczna historyjka pojawiła się również w serii *The Katzenjammer Kids* – jednej z pierwszych komiksowych serii, jakie pojawiły się w prasie amerykańskiej.

Hollywood również znacznie wcześniej niż inne branże odkryło globalizację. I to nie tylko w aspekcie opanowania światowego rynku kinematograficznego przez amerykańskie produkcje, rozpoczętego po I wojnie światowej, ale także przez zagraniczny outsourcing niektórych elementów produkcji filmowej, który rozpoczął się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Korzystając z intratnych przepisów dofinansowujących produkcje filmowe ustanawianych w Europie (na przykład brytyjski tzw. „Eady Plan") wielkie wytwórnie amerykańskie przenosiły produkcję na Stary Kontynent, co sprawiło, że w dekadzie lat 60. prawie dwie trzecie brytyjskich, ponad połowa włoskich i około trzydziestu procent francuskich filmów powstała przy mniejszym lub większym udziale amerykańskich pieniędzy. Gdy w 1962 roku Marshall McLuhan wydaje *Galaktykę Gutenberga*, w której pojawia się pojęcie „globalnej wioski", Hollywood stosuje już globalizację w swojej codziennej praktyce, obniżając koszty produkcji przez „outsourcing". Jednocześnie te niejasne systemy finansowania filmów powodują, że w latach sześćdziesiątych rozmywa się pojęcie „film amerykański" i wiele produkcji, które rozpoczynają się planszą pokazującą ryczącego lwa MGM-u czy górę z logo Paramountu klasyfikowane są jako filmy brytyjskie czy włoskie.

Kinematografia była nie tylko pierwowzorem dla sporej części gatunków informacyjnych czy kreacyjno-rozrywkowych, nie tylko jako pierwsza wprowadzała różnego typu rozwiązania biznesowe, przejmowane przez inne gałęzie przemysłów kreatywnych, ale wciąż stanowi ważną gałąź przemysłu medialnego, który z kolei (w dobie społeczeństwa post-industrialnego czy społeczeństwa informacji) jest jedną z najważniejszych gałęzi gospodarki jako takiej. Przemysł filmowy jest również swego rodzaju zwornikiem największych gigantów współczesnego przemysłu medialnego. W książce *Global Media Giants* z roku 2017 wszystkie amerykańskie firmy, które zostały wskazane jako właśnie medialni giganci o zasięgu ogólnoświatowym, były posiadaczami którejś z klasycznych hollywoodzkich wytwórni filmowych. Obok wymienionego już Disneya, National Amusements jest właścicielem Paramount Pictures, WarnerMedia wytwórni, która stanowi część nazwy, Comcast Corporation Uniwersalu, zaś News Corporation było w posiadaniu Twentieh Century Fox Film[630], który właśnie sprzedawany jest The Walt Disney Company[631]. W kontekście tej fuzji przytaczanie słów Ruperta Murdocha, który jeszcze kilka lat

630 *Media Global Giants…*, s. 9-108.

631 Ostatnia z wielkich wytwórni Columbia należy do japońskiej korporacji Sony.

temu twierdził, że *prawdziwie zintegrowana kompania medialna musi być zaangażowana w produkowanie rozrywki. Wejście w przemysł rozrywkowy jest częścią szerszej strategii – wejścia w samo serce przemysłu medialnego*[632], może mieć dziś nieco ironiczny wydźwięk, ale wydaje się, że wciąż jest aktualne, czego dowodem choćby kolejne próby podejmowane przez potentatów internetowych, by również stać się częścią filmowego biznesu. Na razie swoich sił w tym przemyśle próbuje jedynie jedna z firmy z grupy określanej skrótem GAFA (Google, Amazon, Facebook, Apple). Jeff Bezos otworzył własną platformę Amazon Prime, produkującą filmy i seriale (a przecież jest także właścicielem „The Washington Post" i portalu IMDB), ale wydaje się, że jedynie kwestią czasu jest, gdy w produkcję treści audiowizualnych zaangażują się inni internetowi giganci.

Znaczenie przemysłu filmowego dla całego systemu komunikacji masowej jest więc istotne. Film ma niewątpliwie swoją nieco odrębną historię, specyfikę, znaczenie w systemie kultury i sztuki, ale także jest środkiem masowego przekazu, wplątanym (szczególnie dziś) w cały kompleks zależności i powiązań historycznych, społecznych, ale i ekonomicznych, które równie mocno, a czasami być może nawet mocniej niż nam się niekiedy wydaje, wpływają na ostateczny kształt utworów audio-wizualnych, które nie powstają wszak w kulturowej i ekonomicznej próżni.

Wymienione powyżej powody decydują również o tym, że utwory audio-wizualne, które mogą być filmem lub dziełem „filmopochodnym", jak serial telewizyjny (czy streamingowy) miały (i nadal mają) wielką moc społecznego odziaływania. Służą socjalizacji, zapewniają nam tematy do codziennych rozmów (zapewne więcej osób komentuje kolejne filmy o Avengersach czy nowy odcinek *Gry o tron* niż konwencje partii politycznych czy ich programy), tworzą nową mitologię i rytuały (społeczny wymiar chodzenia do kina, grupowe i indywidualne zwyczaje związane z *binge-watching*), poruszają (wprost lub „przy okazji") tematy ważne społecznie. Przemysł filmowy jest też oczywiście narzędziem „soft power" i „amerykanizacji" globalnego społeczeństwa – po obejrzeniu setek filmów lepiej znamy ulice Nowego Jorku niż Szczecina czy Pabianic. Dzieła rozrywkowe mogą oczywiście wpłynąć także na wybory polityczne, wielu komentatorów zastanawiało się, czy Barack Obama wygrałby w 2008 roku wybory prezydenckie, gdyby nie to, że w drugim sezonie popularnego swego czasu serialu *24 godziny* (2001-2010) pojawia się

632 G. Beahm, *The Sun King: Rupert Murdoch in His Own Worlds*, Hardie Grant Books, Melbourne 2012, s. 40.

czarnoskóry, ale niezwykle charyzmatyczny prezydent David Palmer (grany przez Dennisa Haysberta).

Postulowany przeze mnie holistyczny model systemu medialnego to próba spojrzenia na współczesne media z nieco innej perspektywy, zapewne trudnej do uchwycenia i wymagającej badań z różnych dziedzin nauki, ale – jak sądzę – niezbędnej, jeśli chcemy faktycznie na problem spojrzeć całościowo. Miejsce przemysłu filmowego w tym konwergencyjnym układzie było i wciąż jest wciąż istotne. Świadomość istnienia tych skomplikowanych powiązań pozwoli nam lepiej zrozumieć współczesne media, produkowane przez nie treści i sposoby, jakimi przekazy te mogą oddziaływać na społeczeństwo zarówno w wymiarze lokalnym, jak i globalnym.

Propozycje lektur:

D. McQuail, *Teorie komunikowania masowego*, przekł. Marta Buchalc, Alina Szulżycka, red. naukowa Tomasz Goban-Klas, Warszawa 2007.

M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka, biznes*, Warszawa 2001.