

07. STY. 2002

KINO KULTU

ANDRZEJ
PITRUS

KRAKÓW 1998

84776

HORIZON

KINO KULTU

ANDRZEJ
PITRUS

ROBOR

**AUTOR JEST STYPENDYSTĄ FUNDACJI NA RZECZ
NAUKI POLSKIEJ**

© BY ANDRZEJ PITRUS & RABID, Kraków 1998 (wyd. I)

ISBN 83-908351-0-X

Projekt okładki: Monika Pitrus

Korekta: Maria Armata

Wydawca: RABID Kraków, ul. Kobierzyńska 101/2

Druk: Drukarnia Agencji Graf



3483301

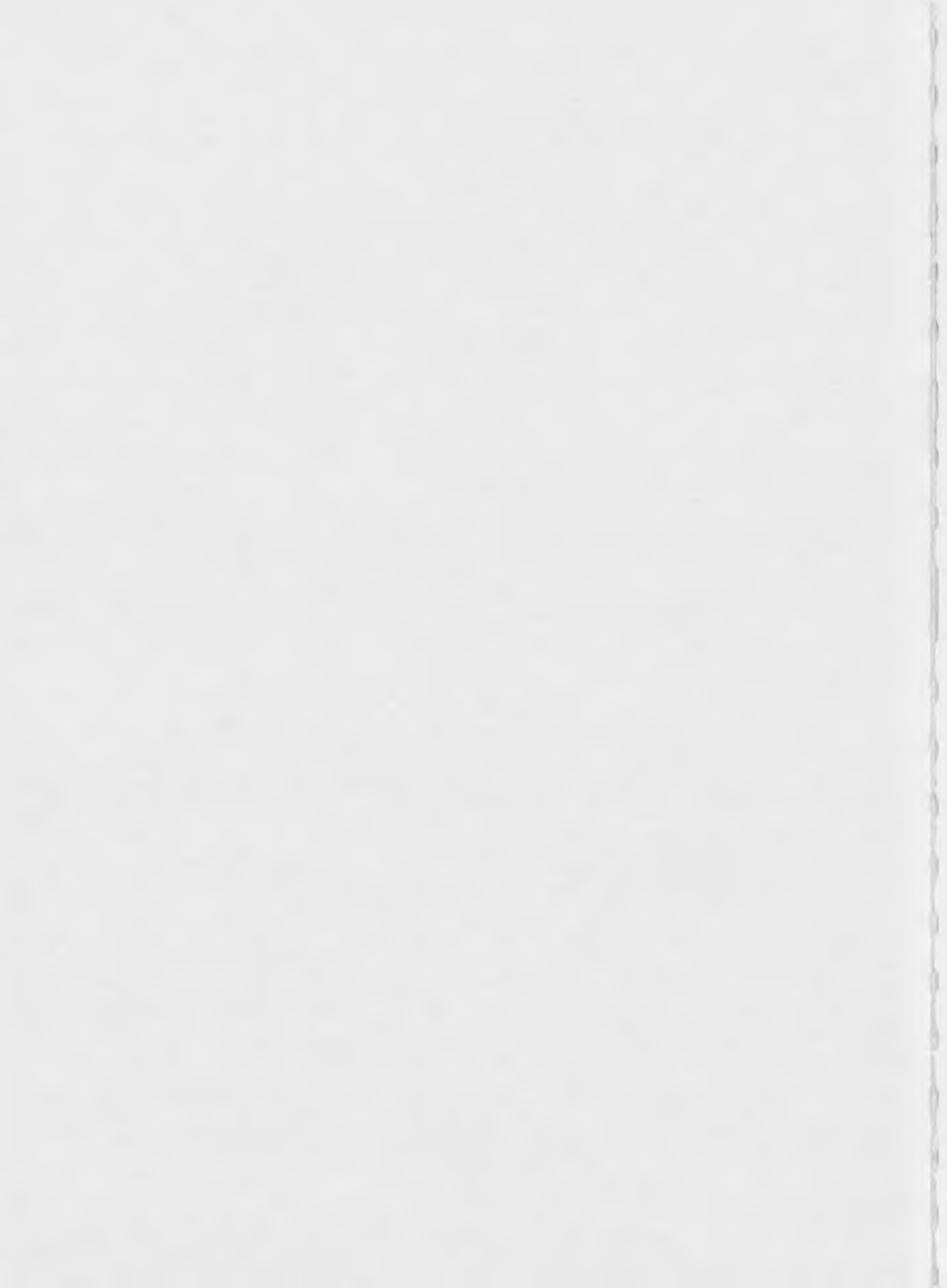
Specjalne podziękowania dla:
prof. Alicji Helman, prof. Wiesława
Godzica, prof. Eugeniusza Wilka,
Aleksandra Kwiatkowskiego
i Rickarda Gramforsa

Bibl. UAM

98 EO 1770/2000EO216

SPIS TREŚCI

Źródła, zamiast wstępu	9
Rozdział I	25
Rozdział II	40
Rozdział III	47
Rozdział IV	57
Rozdział V	65
Rozdział VI	74
Zamiast podsumowania	82
Bibliografia	89



ŹRÓDŁA

Don't dream it, be it!

Rocky Horror Picture Show

Źródła kina kultowego, którego największy rozkwit przypada na lata siedemdziesiąte, należy szukać znacznie wcześniej: w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy nastąpił poważny kryzys kina, spowodowany powodzeniem nowego, niezwykle ekspansywnego medium — telewizji. Wtedy to bowiem nastąpiły najpoważniejsze zmiany w kinie gatunków. Z jednej strony wprowadzono wiele unowocześnień technicznych, które miały dostarczyć widzowi wrażeń, jakich telewizja dać mu nie mogła (szeroki ekran, eksperymenty z dźwiękiem przestrzennym, obraz trójwymiarowy itp.), z drugiej natomiast, pojawił się nowy, oryginalny system produkcji, w branży filmowej zwany żartobliwie *hit and run style*, którego „wynalazcą” i głównym przedstawicielem był Roger Corman. Wykorzystując sytuację spowodowaną rozpadem monopoli filmowych [Conant, 1960], Corman znalazł na rynku filmowym lukę, którą udało mu się zapełnić tanimi (pierwsze filmy Cormana kosztowały mniej niż dwadzieścia tysięcy dolarów) produkcjami realizowanymi poza systemem studiów filmowych, z udziałem młodych aktorów i skromnej ekipy technicznej. Jego zasługą było jednak nie tylko stworzenie wielokrotnie później powielanego wzorca taniej produkcji niezależnej, ale także nowej widowni, która z samego założenia miała traktować rzeczywistość oferowanych im dzieł z pewnym dystansem, wynikającym ze znajomości reguł gatunku i świadomości *bricolage*’owej formuły filmów Cormana.

To, co w kinie dominującym było nie do przyjęcia (np. daleko posunięta umowność dekoracji i efektów specjalnych, wielokrotne wykorzystywanie tych samych ujęć, obsadzanie jednego aktora w kilku rolach), zaczęło z czasem stanowić niemal główną atrakcję filmów Rogera Cormana. Uczestnictwo w projekcji stało się zaś znacznie ważniejsze od samego filmu.

Już w latach pięćdziesiątych pojawili się twórcy pragnący zrewolucjonizować kino gatunków, nadając filmowej zabawie zupełnie nowy wymiar, pozabiający kino popularne ideologicznego nacechowania. Starali się oni zanegować zasadę przezroczystości medium filmowego. Nie czynili tego jednak przeważnie, w przeciwieństwie do autorów z kręgu obydwu amerykańskich awangard, demaskując materialność filmowego spektaklu, ale pozwalając widzowi czerpać przyjemność z rozbijania iluzyjności i spójności filmowej diegezy. Filmy tych twórców początkowo zaczęły zdobywać sobie popularność w sieci kin

drive-in, później natomiast w coraz liczniejszych klubach organizujących nocne pokazy — *midnight movies*.

MR SARDONICUS

Za prekursora fenomenu kina kultowego można uznać Williama Castle'a. Ten amerykański producent i reżyser filmowy należy dziś do grona twórców zapomnianych. Jego nazwisko kojarzy się jedynie z filmem Romana Polańskiego *Rosemary's Baby* (Dziecko Rosemary, 1968), którego był producentem, oraz z nietypowym w jego karierze thrillerem *Straight Jacket* (Kaftan bezpieczeństwa, 1956). Niewielu widzów natomiast pamięta o jego niskobudżetowych realizacjach, które w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych bulwersowały opinię publiczną i krytykę oryginalnymi formami uatrakcyjniania filmowych pokazów.

Praktyki Castle'a nie wykraczały początkowo poza zabawę w niekonwencjonalne formy promocji, mające na celu wyrównanie rynkowych szans horrorów klasy B, które jako autonomiczne dzieła nie wytrzymywały konkurencji z drogimi i barwnymi widowiskami proponowanymi przez Hollywood. Dążeniem Williama Castle'a było obudowanie filmu kontekstem, uczynienie go wydarzeniem czy nawet skandalem oraz uzupełnienie wrażeń płynących bezpośrednio z diegezy filmu nietypowymi efektami specjalnymi.

Hałaśliwej reklamie amerykańskiej wersji *Les Diaboliques* zatytułowanej *Macabre* (Makabra, 1957) na przykład towarzyszyła obietnica, że rodzina widza, który podczas projekcji umrze ze strachu, otrzyma odszkodowanie w wysokości tysiąca dolarów, w trakcie projekcji *House on the Haunted Hill* (Dom na nawiedzonym wzgórzu, 1959) nad widownią unosił się fosforyzujący szkielet, a podczas pokazów niektórych filmów wykorzystywano system *percepto*, który sprawiał, że wybrane losowo fotele w kinie wibrowały w momentach największej grozy.

W następnych filmach Castle posunął się dalej: zastosował chwyt, które pozwoliły publiczności aktywnie uczestniczyć w spektaklu, a nawet wpływać na losy bohaterów filmu czy przynajmniej własne wrażenia.

Film pod tytułem *The Tingler* (Dreszcz, 1959) był horrorem, w którym Castle straszył publiczność pasożytem, mogącym zagnieździć się w kręgosłupie ofiary. Jediną obroną przed intruzem był głośny krzyk. W tym przypadku Castle zachęcał publiczność do uczestnictwa w spektaklu wyłączając projektor i ogłaszając komunikat następującej treści: „Uwaga! Pasożyt jest w sali, zabił już kinooperatora. Krzyczcie, aby ratować życie!”.

Kolejnym krokiem ku „interaktywności” kina był film *13 Ghosts* (13 duchów, 1960), w którym Castle zastosował system własnego pomysłu nazwany *Illusion-O*. Każdy widz przed wejściem do sali otrzymywał rodzaj okularów nazwanych przez Castle'a *ghost viewer*. Przyrząd ten składał się z dwóch barwnych filtrów — czerwonego i niebieskiego. Kolorystyka filmu dobrana została tak, że widzowie, którzy patrzyli na ekran przez część niebieską, nie widzieli tytułowych trzynastu duchów, które pojawiały się na ekranie wtedy, gdy spojrzeliśmy nań przez część czerwoną.

Zabawna była także promocja filmu *Homicidal* (Zabójca, 1961). Dwie minuty przed końcem filmu ogłaszano „przerwę dla przerażonych” (*fright break*), pozwalającą osobom, które nie czuły się na siłach zobaczyć zatrważającego, jak twierdził zza kadru głos samego reżysera, finału, wyjść z kina z obietnicą otrzymania zwrotu ceny biletu. Oczywiście Castle zabezpieczył się przed nadmiernymi stratami, ustawiając przy wyjściu *Coward's Corner*, gdzie wychodzący byli poniżani na różne sposoby i zmuszani przez ubrane w żółte uniformy pielęgniarki do podpisania deklaracji tchórzostwa.

Jednym z ostatnich filmów, w których Castle wykorzystał swoje niekonwencjonalne pomysły, był *Mr Sardonicus* (1961), który w największym stopniu zbliżył się do idealnej interaktywności kina. Otóż Castle zrealizował dwa zakończenia. Jedno było optymistyczne, drugie ukazywało śmierć głównego bohatera. Przed końcem seansu następowała przerwa, w czasie której widzowie, w drodze głosowania za pomocą specjalnych kart otrzymywanych wraz z biletami, mogli zdecydować, jakie zakończenie chcą zobaczyć. Jak twierdzą naoczni świadkowie, zwolenników happy endu można było policzyć na palcach jednej ręki.

Filmy Williama Castle'a odwołują się do formuł filmu grozy i, co szczególnie interesujące, nie ingerują w najmniejszym stopniu w zastane schematy. Oglądane dziś, na przykład w wersji wideo, okazują się niezwykle „klasyczne”; przypominają wręcz produkcje z lat trzydziestych i czterdziestych — złotego okresu amerykańskiego filmu grozy. Wszelkie innowacje łączą się z warunkami odbioru, które sprawiają, że widz w równym stopniu uczestniczy w rzeczywistości filmu, jak i w rzeczywistości sali kinowej. Podstawową cechą filmów Williama Castle'a, oglądanych w optymalnych, zaplanowanych przez twórcę warunkach, jest więc nieciągłość przekazu, realizująca się w przenoszeniu akcji z ekranu na widownię. Uzupełnieniem tej cechy wydaje się jego heterogeniczność (efekty specjalne) i, bliskie kinu awangardowemu, akcentowanie materialności filmu. Widz zostaje postawiony także w sytuacji zmuszającej go do ciągłych wyborów, z których żaden nie jest zaprogramowany jako bardziej „skuteczny”. Jedynym warunkiem koniecznym jest aktywność, wybór jako taki. Świat filmu staje się tym samym obcy, widz ciągle ma świadomość uczestniczenia w spektaklu, a jego podmiotowość realizuje się raczej w kontakcie z innymi widzami niż z diegezą filmu. Castle więc jest nie tyle reformatorem kina gatunków, co prekursorem odbioru kultowego.

PORNO?

Pionierską rolę w kształtowaniu się nowej formuły kina popularnego miały także dokonania innego amerykańskiego twórcy — Russa Meyera, który zaczął swoją karierę jako frontowy operator Signal Photographic Corps (1945), aby na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stać się jednym z najbardziej kontrowersyjnych „autorów” filmowych w USA, którego dzieła łączą tradycje kina gatunków, *exploitation movie* oraz filmu pornograficznego.

Meyer jest twórcą dwudziestu trzech ukończonych filmów kinowych, kilku ciągle uzupełnianych realizacji otwartych oraz szeregu prac przeznaczonych

do rozpowszechniania na kasetach wideo. Jego ogromny dorobek można — za Rogerem Ebertem [Ebert, 1975] — podzielić na cztery okresy. Pierwszy z nich (1959 - 1963) obejmuje tak zwane *nudie cuties*, w których wątkowa fabuła jest jedynie pretekstem do pokazania nagiego ciała. Filmy *The Immoral Mr. Teas* (Niemoralny pan Teas), *Eve and the Handyman* (Ewa i złota rączka), *Wild Gals in the Naked West* (Szalone dziewczyny na Dzikim Zachodzie) czy *Heavenly Bodies* (Wspaniałe ciała) realizowane były za dwadzieścia do trzydziestu tysięcy dolarów. Wszystkie pozbawione były synchronicznego dźwięku, który zastąpiono głosem lektora (najczęściej był nim sam Meyer) i trwały nie dłużej niż siedemdziesiąt minut.

Znacznie wyższymi walorami produkcyjnymi cechowały się filmy realizowane w latach 1964 - 1969. Ebert nazywa Meyera z tego okresu Steinbeckiem kin *drive-in*. I wydaje się, że trudno o lepsze określenie: *Lorna, Mudhoney, Motorpsycho* (Psychopata na motocyklu) i *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (Szybciej, kotku! Zabij!), pełne — potraktowanych parodystycznie — biblijnych odniesień, w istocie przywodzą na myśl słynne adaptacje *Gron gniewu* (1944, reż. John Ford) i *Na wschód od Edenu* (1955, reż. Elia Kazan). Meyer posłużył się tym razem taśmą czarno-białą, co sprawia, że udaje mu się utrzymać stałe napięcie pomiędzy parodią a wiernym odtworzeniem atmosfery pierwowzorów.

Przełomowym momentem w karierze Meyera jest film z roku 1967 *How Much Loving Does a Normal Couple Need?* (Ile miłości potrzebuje normalna para?), rozpoczynający cykl brutalnych erotycznych dramatów, znacznie odważniejszych pod względem obyczajowym. I tu Meyer dokonuje przemieszania akcentów poważnych i humorystycznych. Stałymi wątkami są zazdrość, zbrodnia, impotencja i nimfomania. Trudno jednak traktować *Good Morning and Good Bye* (Dzień dobry i do widzenia), *Vixen* (Czarownica) czy *Cherry, Harry & Raquel* bez przymrużenia oka: Meyer coraz częściej akcentuje umowność świata przedstawionego swoich filmów, umieszczając ich akcję w środku pustyni lub na odciętej od świata wyspie, wprowadza także szereg postaci fantastycznych.

Wątki komediowe zaczną dominować w zrealizowanym dla 20th Century Fox filmie *Beyond the Valley of Dolls* (Poza „Dolinę lalek”). Meyer nie zrezygnuje z nich także w późniejszych produkcjach niezależnych: realizacje z lat 1970 - 1979 mają często charakter satyryczny. *Supervixens* (Superwiedźmy), *Up!* (W górę!) i *Beneath the Valley of the Super Vixens* (Poza doliną superwiedźm) są jednocześnie filmami wymienianymi w katalogach filmów dla dorosłych — sceny stosunków seksualnych tam ukazywanych nie mają już charakteru symulowanego, co każe zakwalifikować je do grona filmów pornograficznych.

Wszystkie dzieła Meyera, począwszy od niewinnych, eksponujących jedynie obnażone piersi bohaterek *nudie cuties* aż po filmy pornograficzne z drugiej połowy lat siedemdziesiątych, cechują się dążeniem do przekraczania różnego rodzaju barier i tabu, co zbliża je do formuł wypracowanych przez tzw. *exploitation movie* — marginesowy nurt, wykorzystujący, często w „kostiumie” filmu dokumentalnego lub wręcz edukacyjnego, drażliwe tematy, ściągające do kina amatorów seksu i przemocy. Nie to jednak przesądza o ogromnej wadze filmów Meyera dla rozwoju fenomenu kina kultowego.

Znacznie ważniejsze wydaje się odejście od charakterystycznego dla klasycznego kina gatunków efektu *vraisemblance* i akcentowanie faktu, że przemoc, nagość i seks są tu jedynie przedstawieniami, elementami gry z konwencją. W filmach Meyera panuje bowiem daleko posunięta umowność: wczesna parodia westernu zatytułowana *Szalone dziewczyny na Dzikim Zachodzie* rozebrana została w dekoracjach namalowanych niedbale na ścianach zaimprovizowanego studia, dojrzałe *Vixen*, *Lorna* czy wreszcie brutalny *Up!* składają się jakby z *ready made*'ów zaczerpniętych z klasycznych filmów grozy, melodramatów czy filmów Elii Kazana.

Wczesne filmy Russa Meyera (do roku 1970) powstały w okresie, kiedy nie istniał jeszcze fenomen *midnight movies*. Prawie wszystkie były rozpowszechniane w kinach prezentujących repertuar proponowany przez Hollywood, kilka zaledwie (między innymi *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*) trafiło do obiegu *drive-in*. Wydaje się jednak, że nie sposób mówić o kinie kultowym bez Russa Meyera. Nie tylko dlatego, że wszystkie jego dzieła cieszą się dziś aprobatą kultowej publiczności, która włączyła je na stałe do repertuaru kin o północy, ale przede wszystkim dlatego, że po raz pierwszy, inaczej niż w przypadku wspomnianego wcześniej Williama Castle'a, walory samego tekstu filmowego zakładają tu nową sytuację odbiorczą.

KRWAWE ŚWIĘTO

Kilka lat po Meyerze zadebiutował twórca, którego wkład w rozwój kina kultowego wydaje się nie mniejszy. Choć twórczość Herschella Gordona Lewisa jest prawie zupełnie nie znana w Europie, nie sposób pominąć jego dokonań nawet w skrótowej prezentacji historii zjawiska. Lewis jest bowiem prekursorem nowego gatunku, trwale związanego z interesującym nas kinem kultowym — filmu *gore* [Pitrus, 1992].

Lewis wyreżyserował około trzydziestu pięciu filmów kinowych, z których znaczna część zaginęła: nawet najbardziej dociekliwi biografowie reżysera nie są w stanie przedstawić jego kompletnej filmografii [Krogh, 1986]. Wszystkie były produkcjami niezależnymi, rozpowszechnianymi przede wszystkim w kinach *drive-in*. Są wśród nich typowe filmy soft pornograficzne jak *Living Venus* (Żywa Venus) oraz filmy dla dzieci w rodzaju *Jimmy, the Boy Wonder* (Jimmy — cudowny chłopiec) oraz *The Magic Land of Mother Goose* (Magiczna kraina matki gąski). Miejsce w historii filmu zapewniły Lewisowi jednak wyłącznie pełne krwawych efektów specjalnych filmy *gore*, które Lewis zaczął realizować w roku 1963.

Największy wpływ na rozwój filmu *gore* miały trzy filmy rozpoczynające krwawą serię Lewisa: *Blood Feast* (Krwawe święto, 1963), *Two Thousand Maniacs* (2000 maniaków, 1964) i *Color Me Blood Red* (Pomaluj mnie na czerwono, 1964), które zostały zrealizowane we współpracy z Davidem F. Friedmanem — producentem, będącym jedną z najbardziej wpływowych osób w branży ... filmu pornograficznego. Wszystkie cechowały się bardzo niskimi walorami produkcyjnymi i wręcz prymitywnymi scenariuszami: *Blood Feast* opowiada o niejakim Fuadzie Ramsesie, który wierzy, że przygotowywana przez

niego rytualna krwawa uczta pomoże mu wskrzesić egipską księżniczkę; *2000 maniaków*, którego akcja rozgrywa się w małym miasteczku na południu USA, to historia zamordowania kilku turystów; a bohaterem *Color Me Blood Red* jest szalony malarz — zabójca wykorzystujący w obrazach krew swoich ofiar.

Kolejne filmy Lewisa, *She-Devils on Wheels* (Zmotoryzowane diabllice, 1968), *Gruesome Twosome* (Szalona para, 1968), *The Wizzard of Gore* (Czarnoksiężnik gore, 1970) czy nawet stosunkowo najstaranniej zrealizowany *The Gore Gore Girls* (Krwawe tancerki, 1972), nie różniły się od siebie praktycznie niczym. Fabuła każdego z nich była jedynie pretekstem do ukazania kilkunastu makabrycznych scen, realizowanych z wykorzystaniem skromnych środków, lecz często cechujących się inscenizacyjną pomysłowością. Lewis bardzo często improwizował na planie: pisane pospiesznie (niejednokrotnie już w trakcie zdjęć) dialogi są do dzisiaj przedmiotem licznych anegdot. Zdarzało się także, że kwestie wypowiedziane przez aktorów zagłuszane były przez różnego rodzaju hałasy, a obraz pozbawiony był ostrości.

Publiczność jednak przyjmowała filmy Lewisa entuzjastycznie. Oczywiście, zarówno ze względów finansowych i cenzuralnych docierały do stosunkowo ograniczonego grona odbiorców, lecz już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Lewis miał swoją publiczność. Dziś jest natomiast jedną z bardziej popularnych postaci kina kultowego. Przyczyną jego niezwykłego powodzenia było, być może, nie do końca świadome odwołanie się do *bricolage*'owej formuły kina. Filmy Lewisa, choć często szokujące dosłownością ukazanej w nich przemocy, przypominają w znacznej mierze *home movies*. Są one w pewnym sensie popularnym wariantem kina undergroundowego, które także odegrało niebagatelną rolę w kształtowaniu fenomenu filmu kultowego.

KRÓL ZŁEGO SMAKU

Reżyserem, który w największym stopniu podlegał wpływom undergroundu, jest John Waters — jeden z najważniejszych twórców kina kultowego.

Widzowie nadali mu tytuł księcia złego smaku, na który chyba nikt nie zasługuje w większym stopniu. Uczynił z niego bowiem główny temat swoich wszystkich filmów i swoistą filozofię, którą raz po raz wyklada w pisanych przez siebie artykułach w „Playboy”, „Rolling Stone”, „National Lampoon” czy wreszcie w dwóch podpisanych jego nazwiskiem książkach [Waters, 1981 i 1986].

Waters urodził się w Lutherville w stanie Maryland, w roku 1947. Mieszka stale w Baltimore, które zawsze stanowi tło jego filmów. Swój pierwszy film zrealizował w wieku siedemnastu lat, używając ośmiomilimetrowej kamery. Taśmy filmowej dostarczyła „gwiazda” filmu, Mona Montgomery, która pracowała wówczas w sklepie z artykułami fotograficznymi, skąd po prostu ukradła potrzebny Watersowi materiał.

Krótkometrażówka Watersa nosiła tytuł *Hag in the Black Leather Jacket* (Wiedźma w kurtce ze skóry, 1964) i trwała siedemnaście minut. Waters zainscenizował ślub czarnego mężczyzny i białej kobiety, udzielany na dachu posesji rodziców reżysera przez członka Ku-Klux-Klanu, co pozwoliło mu na liczne, charakteryzujące także dojrzałe jego filmy, przebieranki. *Wiedźma* została

pokazana zaledwie raz, a projekcja odbyła się w rodzinnym mieście Watersa, w kawiarni, w której gromadzili się artyści i kontestująca młodzież.

W 1966 r. Waters zaczął studia w University of Baltimore, aby po roku przenieść się do Nowego Jorku, gdzie zamierzał studiować reżyserię. Po trzech miesiącach spędzonych w New York University Waters przestał przychodzić na zajęcia, a czas spędzał oglądając niezliczone ilości filmów. Utrzymywał się z drobnych kradzieży, a oprócz biletów do kina kupował głównie marihuanę i LSD. Za używanie narkotyków został usunięty z uczelni. W owym właśnie czasie Waters uważał się za beatnika i pozostawał pod silnym wpływem filmów z kręgu undergroundu. Sam przyznaje, że jego kolejny film, *Roman Candles* (Rzymskie świece, 1966), powstał z inspiracji *The Chelsea Girls* (Dziewczyny z Chelsea) Andy Warhola.

Film ten składał się z trzech taśm pokazywanych symultanicznie. Część materiału zrealizował Waters, pozostałe fragmenty skopiowane zostały ze zdjęć dokumentalnych ukazujących między innymi papieża. Mimo że znaczna część filmu miała jawnie antyreligijny charakter, premiera odbyła się w ... kościele. w gazecie „Sun” ukazał się pierwszy reportaż o Watersie.

Następnym filmem miała być przeróbka *Czarnoksiężnika z Oz*, zatytułowana *Dorothy, The Kansas City Pothead*. Realizacja została rozpoczęta w roku 1967, ale trudności techniczne, jakie napotkał Waters, przeszkodziły w ukończeniu filmu. Skończyło się na splątaniu figla prasie. Waters zainscenizował jedną ze scen i, używając amatorskiej kamery, w której nie było taśmy, skłonił reportera „Sun” do napisania artykułu, który rzeczywiście ukazał się kilka dni później.

W 1968 roku powstał ostatni krótki film Watersa, w którym obok stałych współpracowników wystąpił Divine, ważący ponad 120 kilogramów aktor odtworzający przede wszystkim role kobiet, z którym Waters będzie współpracował przy realizacji większości swoich filmów pełnometrażowych. *Eat Your Makeup* (Zjedz swój makijaż) jest też pierwszym narracyjnym filmem Watersa. Film został zrealizowany kamerą szesnastomilimetrową i opowiadał o serii tajemniczych porwań młodych modelek.

Po premierze filmu zmarła Maelcum Soul, która wystąpiła w głównych rolach w obydwu wspomnianych wcześniej filmach. W następnym, już pełnometrażowym, zastąpił ją Divine. *Mondo Trasho* (1969) powstał dzięki pożyczce, jaką Waters zaciągnął u swojego ojca. Trwający ponad 90 minut film kosztował zaledwie dwa tysiące dolarów.

Fabula *Mondo Trasho* jest niezwykle zawikłana, co podkreśla dodatkowo brak synchronicznego dźwięku. Wiele scen było improwizowanych bezpośrednio na planie, a Watersowi chodziło nie tyle o opowiedzenie konkretnej historii, co o stworzenie wizji świata-śmietnika.

Kolejny film, *Multiple Maniacs* (Tysiące maniaków, 1970), już na wstępie zagłębia się w dziwny, odrealniony świat. Tym razem bowiem Waters uczynił swoimi bohaterami dziwolągi z objazdowego cyrku CAVALCADE OF PERVERSION. Widoczne są tu nawiązania do filmu-legendy *The Freaks* (Dziwolągi), który w latach trzydziestych zrealizował Tod Browning, obsadzając w rolach głównych prawdziwych odmieńców.

Tysiące maniaków czerpie inspirację nie tylko z wzorców stworzonych przez kino gatunków (już sam tytuł jest nawiązaniem do wspomnianego filmu H. G. Lewisa *Two Thousand Maniacs*), ale stanowi także rodzaj prowokacji, odwołując się do zbrodni, która zbulwersowała amerykańską opinię publiczną: liczni krytycy dopatrują się w jego fabule związków ze sprawą zamordowania Sharon Tate, a Waters nie stara się wyprowadzić ich z błędu.

Jednym z najbardziej znanych filmów Watersa jest *Pink Flamingos* (Różowe flamingi, 1972), zrealizowany w całości w kolorze i częściowo już z wykorzystaniem taśmy 35 mm. Tym razem Divine ubiega się o tytuł „najbardziej odrażającej osoby świata”, a jego konkurentami są Connie i Raymond Marble (Mink Stole i David Lochary), handlujący heroiną w szkołach podstawowych, porywający uczennice, aby następnie zapłodnić je nasieniem swego służącego, a dzieci odsprzedać lesbijkom.

Zrealizowany za dziesięć tysięcy dolarów film stał się przebojem. Divine i Mink Stole mogli przenieść się do San Francisco, gdzie otrzymali kontrakty w Palace Theater, Edith Massey, odtwarzająca postać matki Divine'a, otworzyła sklep z osobliwościami, a sam reżyser zgromadził bez trudu fundusze na kolejną realizację. Pomysł filmu *Female Trouble* (Kobięcy problem, 1974) zrodził się już kilka lat wcześniej i był następnym, po *Multiple Maniacs*, przetworzeniem historii Mansona.

Bohaterką *Kobiecego problemu* była Dawn Dawenport (Divine), a film opowiadał historię jej życia, od „przedwczesnego” opuszczenia szkoły do śmierci na... krześle elektrycznym. Ponownie fabuła rozpada się na wiele wątków i krótkich epizodów odpowiadających etapom przestępczej kariery bohaterki filmu. Waters starał się zilustrować tym razem tezę, że „zbrodnia jest piękna”, a „każdy wygląda korzystniej, gdy jest aresztowany”.

Finałowa scena filmu została zrealizowana w prawdziwym więzieniu — Baltimore City Jail, którego dyrektor, Gordon Kamka, był wielbicielem Divine'a. Ekipie Watersa dostarczono wszelkich możliwych rekwizytów, aby uczynić scenę egzekucji bardziej realistyczną. Po ukończeniu filmu Waters został zaproszony przez Kamke na specjalny pokaz i spotkanie z więźniami, którzy przyjęli film entuzjastycznie. Realizacja *Desperate Living* (Rozpaczliwe życie, 1977) nie przebiegała niestety w tak komfortowych warunkach. Wprawdzie Watersowi udało się zgromadzić 65 tysięcy dolarów na swój nowy projekt, ale pojawiły się nieprzewidziane trudności. Divine związany był kontraktem z producentami spektaklu *Women Behind the Bars* i nie mógł przerwać występów, aby wziąć udział w zdjęciach. David Lochary, jeden z najbliższych przyjaciół Watersa, zmarł w Nowym Jorku wskutek przedawkowania anielskiego pyłu. Film został ukończony dopiero w 1977 roku.

Waters wspomina, że jego intencją było zrealizowanie filmu, który byłby pozbawiony przemocy i dosłownego erotyzmu, a mimo to otrzymałby kategorię X (film przeznaczony dla widzów dorosłych) — wyłącznie za zły smak. W efekcie powstała anarchiczna komedia rozgrywająca się w Mortville, fantastycznym mieście zasiedlonym przez wszelkiego rodzaju wykolejeńców, w którym rządy sprawowała królowa Carlotta (Edith Massey).

Na premierę kolejnego filmu przyszło czekać widzom cztery lata. Dopiero bowiem w roku 1981 odbyła się premiera *Polyester*, będącego pierwszą dużą produkcją Watersa, firmowaną już przez wcześniejszego dystrybutora jego filmów — New Line Cinema.

Łatwo zauważyć bezpośrednie konsekwencje związania się z większym producentem. Pomimo podobnej postawy prezentowanej przez reżysera, film pozbawiony jest już drapieżności charakterystycznej dla wcześniejszych jego dzieł. *Polyester* jest filmem bardziej wyważonym, analitycznym i jednocześnie w bardziej świadomy sposób odwołującym się do tradycji kina popularnego.

Bohaterka filmu, gospodyni domowa (Divine), żyje w świecie fantazji kreowanych przez jarmarczną literaturę i telewizję. Mąż zdradza ją, córka spędza cały dzień w dyskotecie, syn odurza się klejem i zapachem stóp, pies popełnia samobójstwo. Film jest czarną groteską, która nie tylko bawi, ale wskazuje także na pozorność działań człowieka w świecie konsumpcji.

Ciekawostką jest fakt, że film został zrealizowany w wymyślonym przez Watersa systemie ODORAMA, który miał dostarczyć widzowi nie tylko wrażeń wizualnych i słuchowych, ale także... węchowych. Każdy uczestnik pokazów dzieła otrzymywał specjalną kartę, która po potarciu wydzielala różne, najczęściej niezbyt przyjemne, zapachy. Groteskowy pomysł reżysera stanowił komentarz do licznych w owym czasie innowacji wprowadzanych przez twórców kina widowiskowego, jak choćby system SENSURROUND, wykorzystany w filmach *Trzęsienie ziemi* (1974) i *Bitwa o Midway* (1976).

Stylistyczną kontynuacją filmu są trzy ostatnie dzieła Watersa, zrealizowane także dla New Line Cinema: *Hairspray* (Lakier do włosów, 1987), *Cry Baby* (Beksa, 1990) i *Serial Mom* (W czym mamy problem, 1993). Wszystkie stanowią dowód, że Waters radzi sobie doskonale z „milionowymi” produkcjami, a wyższe walory produkcyjne nie muszą iść w parze z artystycznymi kompromisami. Wielu miłośników niezależnego okresu w twórczości Watersa odrzuca jednak filmy zrealizowane dla New Line.

ZOMBIE SĄ WŚRÓD NAS

Koniec lat sześćdziesiątych przyniósł wiele inicjatyw niezależnych filmowców, którzy często nawet nie wiedząc o swoich poczynaniach tworzyli nowe niezależne kino gatunków. Niemal równolegle z Johnem Watersem karierę swoją rozpoczął George A. Romero, który dziś realizuje filmy dla większych producentów. Jednak dwa jego dzieła należą do absolutnej klasyki filmu kultowego.

Romero zaczął realizować filmy jeszcze w latach pięćdziesiątych. Były to krótkometrażówki powstałe w większości pod wpływem produkcji AIP (przede wszystkim filmy Rogera Cormana) i tanich komiksów. W latach 1960 - 1962 nakręcił część materiału do planowanego wspólnie z Rudolphem Ricci filmu *Expostulations*, później, w założonej przez siebie wytwórni LATENT IMAGE, kilka reklamówek. Jego pełnometrażowym debiutem jest jednak dopiero *Noc żywych trupów* — horror zrealizowany w 1968 roku.

Inspiracją scenariusza filmu była wydana w 1954 roku książka Richarda Mathesona zatytułowana *I am a Legend*, opowiadająca o człowieku, który jako

jedyny oparł się pladze wampiryzmu. Romero zmodyfikował fabułę powieści i w efekcie otrzymaliśmy historię rozgrywającą się w świecie ogarniętym przez powstałych z grobów zombie. Budżet filmu i warunki, w jakich powstał, sprawiły, że musiano przedefiniować pojęcie taniej produkcji niezależnej. W owym okresie koszty filmów Rogera Cormana przekraczały trzysta tysięcy dolarów i były uważane za niezwykle niskie. Romero zrealizował swój film za sto czternaście tysięcy dolarów, z których połowę przeznaczono na produkcję dodatkowych kopii i promocję. Film był więc tańszy od najdroższej reklamówki zrealizowanej przez Romero — krótkiego filmu ukazującego zalety proszku Calgon.

Dystrybutorem miała być Columbia, która w końcu zrezygnowała z filmu, uzasadniając swą decyzję niechęcią publiczności do filmów czarno-białych. AIP, firma, której przychylności Romero mógł się spodziewać, zażądała zmiany zakończenia na optymistyczne. Pierwszym, który zaryzykował rozpowszechnianie filmu, był Walter Reade — właściciel sieci kin w Nowym Jorku. Premiera odbyła się w grudniu 1968 roku.

Noc żywych trupów, wbrew obawom Columbii i AIP, spodobała się publiczności i otrzymała kilka pochlebnych recenzji. Doprowadziło to do prestiżowego pokazu w Museum of Modern Art 16 czerwca 1970 roku. Od tego momentu zaczęła się niezwykła kariera filmu, której najciekawszym, z punktu widzenia poniższej pracy, epizodem jest okres, w którym film, jako jeden z pierwszych, trafił do kin o północy, by być niekwestionowanym przebojem numer jeden klubów filmowych Greenwich Village, Waszyngtonu i Brooklinu w Massachusetts, gdzie wyświetlano go przez ponad dwa lata. Walter Reade odniósł wraz z twórcą filmu ogromny sukces i stał się jednym z fundatorów nowego rodzaju odbioru filmu.; odbioru, który zakładał elitarność i, co być może ważniejsze, powtarzalność filmowego przeżycia. Marketingowa strategia Reade'a utrafiła w oczekiwania młodej, wywodzącej się przede wszystkim z kręgów uniwersyteckich publiczności. Widzowie wielokrotnie oglądali film Romero: najbardziej zagorzałych wielbicieli *Nocy żywych trupów* poznać można było po tym, że wypowiadali kwestie aktorów, zanim te padły z ekranu.

Żaden inny film George'a Romero nie odniósł tak spektakularnego sukcesu, a jedynie *Martin* zgromadził porównywalną liczbę widzów w jednym zaledwie kinie — Waverley w Nowym Jorku. Wyświetlano go tam od września 1978 do maja 1979 przy pełnej sali.

PO PÓLNOCY

Za współtwórcę fenomenu kin o północy uważa się także Bena Barenholza — dziś niezależnego producenta współpracującego między innymi z braćmi Coen, w latach siedemdziesiątych właściciela Village Theater — filmowego i teatralnego klubu uważanego za rodzaj podziemnego Carnegie Hall. Barenholz, paradoksalnie, przyczynił się do rozwoju kina kultowego, będącego zjawiskiem typowo amerykańskim, podejmując współpracę z reżyserem, który przyjechał do USA z Rosji, a pierwszy swój film zrealizował w Meksyku. Twórcą tym był Alejandro Jodorowsky — spadkobierca surrealistów, Artauda, współpracownik Arrabala, reżyser teatralny, pisarz, autor komiksów i filmów. Zrealizowany

przez niego w konwencji nawiązującej do westernu film zachwycił Barenholza podczas pokazu w Museum of Modern Art.

El Topo (Kret) jest filmem niełatwo poddającym się opisowi. Sam Jodorowsky nazywa go opowieścią o poszukiwaniu świętości, a sens filmu wyjaśnia, umieszczając na początku motto: „Kret to zwierzę, które kopie podziemne tunele w poszukiwaniu słońca. Czasami wydostaje się na powierzchnię. Wtedy ślepnie.” To właśnie aura tajemniczości i liczne nawiązania do filozofii Wschodu zachęciły Barenholza do poszukiwań formuły, która pozwoli skutecznie sprzedać film. Początkujący dystrybutor postanowił odwołać się do kontestującej młodzieży poszukującej filmów zrealizowanych poza systemem wielkich studiów i poruszających tematy niedostępne dla komercyjnych producentów. Okrutny, bluźnierczy i surowy w formie *Kret* był, jak się wkrótce okazało, idealnym kandydatem.

Premiera odbyła się 18 grudnia 1970 w należącym do Barenholza kinie Elgin. Od tego dnia film przyciągał rzesze widzów i przynosił cztery tysiące dolarów tygodniowo. Było to tym bardziej zaskakujące, że Barenholz zrezygnował z wszelkich tradycyjnych form reklamy. Nie było żadnych plakatów, żadnej informacji w codziennej prasie; tylko mały, malowany ręcznie *stand* przed kinem. Powodzenie filmu było tak ogromne, że Barenholz nie zrezygnował z pokazów aż do czerwca następnego roku. Prasa zamieszczała miażdżące krytyki i listy od widzów porównujących Jodorowsky'ego do Szekspira i Picassa.

Jednym z widzów kina Elgin był John Lennon, który po wizycie w Cannes postanowił zostać amerykańskim dystrybutorem filmu Arrabala *Viva la muerte*. Gdy jednak zobaczył dzieło Jodorowsky'ego, zmienił zdanie i polecił swojemu producentowi Allenowi Kleinowi odkupić film od Bena Barenholza. Ten, pomimo że *Kret* nadal wyświetlany był przy pełnej sali, postanowił sprzedać film. Pozwoliło to na szerszą dystrybucję filmu i wywołało zainteresowanie krytyki. Kino o północy zostało wreszcie dostrzeżone.

Ben Barenholz nie zaprzestał działalności wraz z odsprzedaniem praw do *Kreta*. Przeciwnie, zachęcony jego sukcesem, zaczął poszukiwać kolejnych filmów o podobnym charakterze. W 1974 roku wyświetlał w swoim kinie *Różowe flamingi* Johna Watersa, nieco wcześniej zorganizował retrospektywę filmów Herschella Gordona Lewisa. Największym jego sukcesem była współpraca z Davidem Lynchem — autorem filmu *Eraserhead* (Głowica ścierająca).

Realizacja słynnego debiutanckiego film Davida Lyncha, opowiadającego przerażającą historię o potwornym dziecku, rozpoczęła się w maju 1972 roku. Pomimo faktu, że *Głowica ścierająca* była produkcją wspieraną przez American Film Institute, realizacja przebiegała w niezwykle spartańskich warunkach. Zdjęcia plenerowe kręcono w przemysłowych dzielnicach Los Angeles, sceny we wnętrzach zaś w studiu zaimprovizowanym przez Lyncha w opuszczonych warsztatach, mieszczących się w pobliżu biur AFI. Z uwagi na brak wystarczającego wyciszenia wspomnianych pomieszczeń większość ujęć powstała w nocy, najczęściej po godzinie pierwszej. Zdjęcia przeciągały się w nieskończoność i trwały z krótkimi przerwami ponad trzy lata.

Głowica ścierająca miała w pewnym sensie dwie premiery. Pierwsza odbyła się podczas Filmexu w Los Angeles w roku 1976. Krytyka nie wiedziała, co

począć z dziwnym dziełem debiutującego reżysera. Pisano wprawdzie, że film cechuje „odpychające piękno”, ale nikt nie starał się go naprawdę zrozumieć czy chociażby poświęcić mu więcej uwagi. Publiczność także przyjęła *Głowicę ścierającą* chłodno.

Lynch wspomina, że bał się wejść do sali kinowej, w której pokazywano jego film po raz pierwszy, ale siedząc na zewnątrz przeczuwał najgorsze. Po dwóch pokazach wycofał film z obiegu kinowego i zdesperowany sam dokonał znacznych cięć. Usunął około 20 minut materiału, które — także już po sukcesie filmu — nie zostały nigdy do niego ponownie włączone.

Na szczęście Ben Barenholz zauważył, że choć *Głowica ścierająca* powstała bez świadomości istnienia poważnego rynku filmu kultowego, to być może zaakceptuje go publiczność zafascynowana filmami George’a Romero czy Johna Watersa. Latem 1977 roku wynajął laboratorium w Nowym Jorku, gdzie Lynch sporządził kopię 35 mm trwającą niecałe dziewięćdziesiąt minut. Została ona pokazana w Cinema Village jesienią 1977 r. wraz z krótkometrażowym, animowanym filmem Susan Pitt pod tytułem *Asparagus*.

Film wkrótce stał się przebojem kin o północy. W Cinema Village wyświetlano go niemal przez rok. Choć na pierwszym seansie było zaledwie dwudziestu pięciu widzów, Barenholz uparcie lansował go, starając się podkreślać jego dziwaczność i ekstrawagancję. Poszukiwał odpowiedniej widowni, starał się o atmosferę skandalu i szczyptę snobizmu. I wygrał. Wkrótce widzowie zaczęli regularnie odwiedzać kino, a *Głowica ścierająca* stała się jednym z najbardziej znanych filmów kultowych.

W 1978 r. *Głowica ścierająca* została przejęta przez klub Waverley, gdzie wyświetlano ją przez ponad dziewięćdziesiąt weekendów, aż do roku 1981. Odbywały się także pojedyncze pokazy w nowojorskich klubach studenckich. Film był sukcesem nie tylko w Nowym Jorku. W kinie Roxy w San Francisco wyświetlano go przez czternaście miesięcy, począwszy od stycznia 1978. W Los Angeles natomiast film był pokazywany w klubie filmowym NuArt i utrzymał się na afiszu przez ponad trzy i pół roku: od lutego 1978 do sierpnia 1981.

Barenholtz zapewnił filmowi Lyncha także rozpowszechnianie poza granicami Stanów Zjednoczonych: w Europie, a nawet w Azji. Trafił on na ekrany kin Anglii, Niemiec, Włoch, Hiszpanii i Japonii. W roku 1982 w obiegu było trzydzieści kopii filmu, natomiast kilka lat później pojawiła się wersja wideo firmowana przez Palace Video, która do dziś spotyka się z zainteresowaniem widzów na całym świecie.

WYZNAWCY ROCKY’EGO HORRORA

Powodzenie *Głowicy ścierającej* było zaskoczeniem dla debiutującego reżysera. Ben Barenholz był przekonany, że film będzie przebojem. Nic dziwnego — od ponad roku ogromne sukcesy odnosił, realizowany równolegle z filmem Lyncha, *Rocky Horror Picture Show*.

Film Jima Sharmana, uważany za najważniejszy utwór kina kultowego, nie został wyprodukowany w Stanach Zjednoczonych, choć tam właśnie spotkał się z najżywszą reakcją publiczności. Wyrósł on z atmosfery Londynu przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w którym działało kilka klubów

filmowych prezentujących na nocnych pokazach filmy klasy B, a przede wszystkim tanie amerykańskie produkcje science fiction. Richard O'Brian, późniejszy twórca *Rocky Horror Picture Show*, był stałym gościem Electric Cinema i Paris Pullman. To właśnie doświadczenia wyniesione z nocnych pokazów, które tam organizowano, zainspirowały go do napisania musicalu *They Came from Denton High*, później przemianowanego na *The Rock Horror Show*, a w końcu na *Rocky Horror Picture Show*.

O'Brian pozyskał do współpracy Michaela White'a, producenta znanego z musicali *Sleuth* i *Oh! Calcutta!*, oraz Jima Sharmana, który reżyserował wcześniej australijskie przedstawienia *Hair* i *Jesus Christ Superstar*. Do roli doktora Frank-N-Furtera natomiast zaprosił piosenkarza Tima Curry — wykonawcę psychodelicznej wersji przeboju Little Richarda zatytułowanego *Tutti frutti*.

Fabula musicalu nie była skomplikowana. Brad Majors i Janet Weiss — para zakochanych prowincjuszy z Denton w stanie Ohio — postanawia się pobrać. Zanim to jednak nastąpi, zamierzają poinformować o tym swojego byłego nauczyciela. Niestety, w drodze do domu doktora Everetta V. Scotta psuje się im samochód. Szukają więc pomocy w pobliskim domostwie. Na nieszczęście jego właścicielem jest niejaki Frank-N-Furter — transwestyta przybyły z odległej planety — Transylwanii, usiłujący drogą eksperymentów naukowych stworzyć idealnego kochanka. Narzeczeni zmuszeni są uczestniczyć w ceremonii powołania do życia Rocky'ego Horror — osiłka, mającego stać się spełnieniem marzeń Frank-N-Furtera. Uroczysty nastrój przerywa pojawienie się poprzedniego, niezbyt udanego tworu szalonego naukowca — Eddiego, który jednak już po chwili zginie pod ciosami Franka. W nocy Brad i Janet złamią narzeczeńskie obietnice. Obydwoje zostaną uwiedzeni przez Frank-N-Furtera. Także Rocky nie dochowa wierności swemu stwórcy i zostanie kolejnym kochankiem Janet. Zamieszanie staje się jeszcze większe wraz z niespodziewanym przybyciem doktora Scotta, który okazuje się wujem Eddiego. Rozzłoszczony Frank-N-Furter zamienia wszystkich w kamień. W zakończeniu natomiast jego dotychczasowi słudzy, Riff Raff i Magenta, buntują się: zabijają Franka i Rocky'ego, a potem, przy pomocy promieni laserowych, przenoszą domostwo Frank-N-Furtera z powrotem na Transylwanię.

Sceniczna premiera *Rocky'ego Horror* odbyła się w czerwcu 1973 roku w małym, liczącym zaledwie sześćdziesiąt miejsc, eksperymentalnym teatrze na Sloane Square w Chelsea. Przedstawienie odniosło ogromny sukces. Stąd też niemal natychmiast musical trafił do większych sal: najpierw do Classic Cinema, a wkrótce do King's Road Theatre, gdzie jednorazowo mieściło się pięciuset widzów. Już w 1974 musical trafił do Stanów Zjednoczonych, gdzie zaprezentowano go w słynnym klubie Roxy w Los Angeles.

Sukces musicalu skłonił O'Briana do podjęcia starań o sfilmowanie przedstawienia. Zawieszono spektakle w USA, a Tim Curry udał się do Londynu, by wziąć udział w pracach nad filmem. Scenariusz oparto na librecie musicalu, a w realizacji wzięła udział większość twórców wersji scenicznej. Zdjęcia, które odbywały się w słynnych Bray Studios, gdzie powstało wiele tanich horrorów wytwórni Hammer, trwały osiem tygodni. Po ich ukończeniu wznowiono spektakle w Los Angeles i Nowym Jorku. Niestety, nieco zmieniona wersja przed-

stawienia nie spodobała się krytykom, zwłaszcza zaś krytykom nowojorskim. Fox, który był amerykańskim dystrybutorem filmu, nie spieszył się więc z premierą. Gdy do niej doszło, posypały się miazdzące krytyki. Wkrótce jednak film zaczął przynosić znaczne dochody, co zaskoczyło producentów i dystrybutorów. Gdy jeden z młodych managerów Foxa, Tim Deegan, postanowił sprawdzić, jakie są przyczyny powodzenia filmu, okazało się, że do będącego własnością United Artists kina Westwood przychodzą ciągle ci sami widzowie. Niektórzy siedem razy w tygodniu!

Już wkrótce pokazy *Rocky Horror Picture Show* stały się jednym z największych fenomenów kina. Deegan skontaktował się z Bille Quigleyem pracującym dla Waltera Reade'a — dystrybutora *Nocy żywych trupów*. Wspólnie opracowali strategię marketingową dla filmu Sharmana. Strategia ta miała opierać się na podobnych założeniach, jakie przyjęto dla filmu Romero. Zrezygnowano z drogiej reklamy, którą zastąpiły kiepskiej jakości ulotki drukowane na powielaczu, i zorganizowano cykl pokazów o północy. „Druga premiera” filmu odbyła się 2 kwietnia 1976 roku w znanym z kultowego repertuaru kinie Waverley w Nowym Jorku. W ciągu roku film zarobił trzy miliony dolarów, pod koniec dekady natomiast przynosił już ponad sto tysięcy dolarów zysku tygodniowo [Siegel, 1980].

Strategia zastosowana przez Deegana i Quigleya przyniosła pożądane skutki. Już wkrótce utworzyła się spora grupa stałych bywalców kina Waverley. Nie zachowywali się przy tym tak, jak zwykli widzowie, lecz aktywnie uczestniczyli w pokazie. Na jednym z seansów pewien widz, na co dzień nieśmiały nauczyciel, zaczął głośno komentować poczynania bohaterów i dodawać własne, wymyślane na poczekaniu kwestie. Pomysł ten został natychmiast zaakceptowany przez pozostałych uczestników seansu. Ktoś inny wpadł na pomysł, by do kina przynosić różnego rodzaju hałaśliwe zabawki, wkrótce też pojawili się pierwsi widzowie przebrani za postaci z filmu. Niejednokrotnie spontaniczne happeningi trwały dłużej niż sama projekcja i to one właśnie stanowiły główną atrakcję wieczoru. Z czasem widzowie *Rocky Horror Picture Show* zaczęli tworzyć kluby, do których wstąpić mogli jedynie ci, którzy widzieli film Sharmana więcej niż dwadzieścia razy. Prawdziwą elitę stanowili jednak ci, którzy uczestniczyli w pokazach ponadstukrotnie. Największym autorytetem był zaś Sal Piro — były nauczyciel katolickiego college'u, który wraz z kilkoma najbardziej zagorzałymi entuzjastami filmu założył pismo „The Transylvanian”, poświęcone w całości *Rocky Horror Picture Show*, oraz zorganizował tournée przebierańców, którym przewodziła Dori Hartley, wcielająca się w postać odtwarzaną w filmie przez Tima Curry. *Rocky Horror Picture Show* z niskobudżetowego filmu, któremu nikt nie wróżył powodzenia, przerodził się w jeden z najbardziej osobliwych fenomenów amerykańskiej kultury popularnej.

SPADKOBIERCY

Powodzenie *Rocky Horror Picture Show* sprawiło, że kino o północy przestało być ciekawostką, a stało się jednym z wielu sposobów uczestnictwa w kinowym spektaklu. Do pionierów *midnight movie*, Barenholza i Reade'a, dołączyli inni dystrybutorzy, a kluby oferujące kultowy repertuar pojawiły się we wszystkich większych miastach USA i Europy Zachodniej. Druga połowa lat siedemdziesiątych przyniosła także falę niezależnej produkcji, z której znaczna część, z uwagi na właściwości samych dzieł lub towarzyszącą im oprawę, można zakwalifikować do kategorii „kino kultowe”.

Na szczególną uwagę zasługują tu krwawe filmy *gore*, realizowane między innymi przez Davida Cronenberga, Tobe'a Hoopera, Wesa Cravena i wielu włoskich reżyserów, tworzących niezliczone tanie filmy przeznaczone na rynek USA lub wręcz pracujących dla amerykańskich producentów. Filmy te nie mogłyby powstać bez stworzenia nowych, nie podlegających zasadom organizującym dystrybucję filmów dominującego modelu produkcji, kanałów rozpowszechniania. Drastyczność filmu *gore* i upodobanie do łamania różnego rodzaju tabu sprawiały bowiem, że pionier filmu *gore* — Herschell Gordon Lewis — choć cieszył się uznaniem grupy wielbicieli, długo nie znajdował naśladowców.

Niektórzy dystrybutorzy zajęli się produkcją filmową: Ben Barenholz, być może najbardziej zasłużony propagator kina kultowego, założył wytwórnię Circle Films, współpracującą później z braćmi Coen. Inni doskonalili strategie marketingowe, sprawiając, że zapotrzebowanie publiczności na filmy przekraczające sztywne ramy kina gatunków stale rosło. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych możemy mówić o włączeniu, centralnej dla kina kultowego, zasady jawności przedstawieniowej w obręb dominującego modelu kina. W tym sensie *Rocky Horror Picture Show* i pokrewne mu wytwory alternatywnego modelu kina są zapowiedzią tak zwanego kina NOWEJ PRZYGODY, którego najbardziej znanymi przedstawicielami są Steven Spielberg, James Cameron czy Kathryn Bigelow.

Innym spadkobiercą, pozostającym do dziś w obrębie niezależnego modelu produkcji filmowej, jest kino środowiskowe, realizowane przez twórców wywodzących się z mniejszości etnicznych i seksualnych. I w tym przypadku wielu reżyserów zdołało zainteresować swoimi utworami szersze grono odbiorców: za przykład niech posłużą kariery afroamerykańskiego radykała Spike'a Lee czy też, wywodzących się z mniejszości homoseksualnej, Amerykanina Gusa Van Santa i Anglika Dereka Jarmana. Szczególne nasilenie produkcji o charakterze środowiskowym obserwujemy w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Związane jest to z jednej strony z nasileniem się problemów mniejszości, z drugiej zaś z upowszechnieniem taniej i jednocześnie dającej dobre efekty techniki zapisu elektronicznego.

Ostatnie dziesięciolecie przyniosło także wiele produkcji europejskich, będących świadectwem zainteresowania formułą kina kultowego. Najciekawszym przykładem jest twórczość hiszpańskiego reżysera Pedro Almodóvara, który zaczynał swoją karierę jako przedstawiciel GAY CINEMA, a obecnie jest najciekawszym demaskatorem pop kultury. Jego filmy nie są przy tym automatycznym naśladownictwem realizacji amerykańskich: Almodóvar, choć inspi-

ruje go przede wszystkim kino amerykańskie, jest bardzo wnikliwym obserwatorem codzienności Hiszpanii i, jak dotąd, nie uległ pokusie realizacji filmu w Stanach Zjednoczonych. Bardzo interesujące jest również przedsięwzięcie trzech twórców belgijskich — Remy’ego Belvaux, Andre Bonzela i Benoita Poelvoorde’a — realizowany przez kilka lat paradokumentalny zapis codzienności wielokrotnego zabójcy, będący jednocześnie próbą określenia granic fikcji filmowej. *Man Bites Dog* (Człowiek pogryzł psa) stał się przebojem nie tylko europejskich kin o północy. Dotarł również do Stanów Zjednoczonych, gdzie, pomimo iż został zrealizowany w języku francuskim, został dobrze przyjęty przez bywalców *midnight movies*.

Kino kultowe znalazło także swoich entuzjastów w krajach nie mających tradycji kina gatunków. Do formuł filmu *gore* nawiązuje interesujący młody reżyser nowozelandzki Mick Jackson — autor skandalizujących czarnych komedii: *Bad Taste* (Zły smak) i *Braindead* (Martwica mózgu). Prawdziwym wydarzeniem jest też, porównywany z *Głowicą ścierającą*, dyptyk Japończyka Shinya Tsukamoto *Tetsuo: The Iron Man* (Tetsuo: Człowiek z żelaza) i *Tetsuo 2: The Body Hammer* (Tetsuo 2: Młot z ciała), będący połączeniem formuły science fiction, *gore* i japońskiego gatunku *manga*.

W latach dziewięćdziesiątych trudno mówić już o kinie kultowym. Bardziej adekwatnym terminem jest „odbiór kultowy”. Sposób uczestnictwa w spektaklu kinematograficznym zaproponowany przez niezależnych twórców, współtworzących fenomen kina kultowego, może bowiem być dzisiaj przeniesiony na jakikolwiek tekst. Jest to zapewne zasługą nieprzezroczystych mediów — neotelewizji, multimediiów, gier wideo i wirtualnej rzeczywistości, które zakładają uczestnictwo, wręcz interakcję z przekaznikiem. Sama telewizja zachęca zresztą do przyjmowania pozycji odbiorcy kultowego, oferując widzowi programy w rodzaju *Beavis & Butthead*. Kino kultowe można więc potraktować w pewnym sensie jako zjawisko historyczne, które miało jednak istotny wpływ na kształt kultury audiowizualnej końca dwudziestego wieku.

... and the meaning of life is a mystery
Though we live it from day to day
But the musical life should be harmony
So that anyone here can play
*Z MUSICALU „FREUDIANA” ALANA
PARSONSA i ERICA WOOLFSONA*

Do podstawowych opozycji wyróżnianych przez teoretyków filmu należy ta, która oddziela kino autorskie od gatunkowego [Comolli, 1971]. Taki podział jednak, wskazujący na ideologiczne nacechowanie kina gatunków, nie jest w stanie oddać całej złożoności problemu. Trudno uznać kino autorskie za jednorodną: liczne są bowiem przykłady produkcji noszących silne piętno indywidualności twórcy, które są jednocześnie wcieleniem dominującej estetyki i sposobu produkcji. Podobnie jest w przypadku kina gatunków. Po przełomie dokonanym przez Rogera Cormana często spotkamy się z dziełami, które intuicyjnie określimy jako gatunkowe, jednak gdy posłużymy się narzędziami krytyki ideologicznej, uznamy, że nasza wcześniejsza konstatacja nie jest poparta solidnymi argumentami.

Opisana sytuacja zmusiła do pewnych przewartościowań i wprowadzenia kategorii kina progresywnego i regresywnego [Klinger, 1988]. Rozwinięta przez Barbarę Klinger opinia Ann Kaplan [Kaplan, 1978] stanowi propozycję podziału kina wyłączającego rozróżnienie kina gatunków i autorskiego. Zamiast tego stworzona zostaje formuła tekstu klasycznego. Ma on, zdaniem autorki, kierować się zasadą maskowania działania dominującego sposobu produkcji z jednoczesną jego afirmacją. Bazą takiej operacji jest wysoka samoświadomość formy filmowej, która pozwala stworzyć doskonałą iluzję rzeczywistości. Widz pozbawiony jest, obcując z tekstem klasycznym, możliwości wyboru. Dodatkowym czynnikiem wydaje się tu sterowanie procesem identyfikacji, który pozwala na zatopienie się w rzeczywistości dzieła i wyłączenie postrzegania analitycznego.

Przeciwieństwem tekstu klasycznego jest kino progresywne, które zostało scharakteryzowane w następujący sposób:

Wyróżniającą cechą filmu progresywnego jest odrzucenie podstawowej ambicji formy klasycznej, polegającej na dążeniu do utajenia i przeczystości (...). Taka formalna dynamika stanowi wyzwanie dla konwencjonalnych sposobów reprezentowania rzeczywistości w kinie. Czyni to ukazując te środki jako proceduralne, będące produktem ideologii, a nie będące jawnym odtworzeniem rzeczywistości. [Klinger, 1988:78]

Atrakcyjna propozycja Klinger stwarza z pewnością wiele możliwości dla teoretycznego opisu nowych zjawisk w kinie. Jest jednak jednocześnie, w sposób paradoksalny, częściowym odrzuceniem kategorii kina gatunków jako takiego. Co więcej, propozycja ta domaga się dookreślenia. Autorka „Cinema...” przedstawia taką próbę, lecz choć jej konstatacje są często trafne, połączenie krytyki ideologicznej z dosyć banalnym określeniem tematyki progresywnego gatunku rozczarowuje. W podsumowaniu jednak autorka trafnie wskazuje na wagę zjawiska różnicowania, które stawia tekst filmu reprezentującego gatunek progresywny w zupełnie nowej sytuacji, która implikuje jego odczytanie jako:

zderzenie momentów tekstualnej różnicy (...) i ukazanie dynamiki różnicy/innowacji jako opisującej system, a nie zwracającej się przeciw niemu. [Klinger, 1988:89]

Niedoskonałość przedstawionej propozycji polega na próbie dostosowania istniejącego modelu teoretycznego do nowych warunków. Opis gatunku progresywnego został tu pokazany jako wtórny wobec pewnego systemu myślenia o kinie. Skoro progresja zdążyła nie ku zanegowaniu zastanej sytuacji, a ku jej przewartościowaniu, warto przyjąć odmienny sposób działania, który być może okaże się bardziej adekwatny do opisu interesujących nas fenomenów. Zanegowaniem jednego systemu może być jedynie inny system, a jak zauważa Klinger, z czym trudno się nie zgodzić, zjawiska składające się na gatunek progresywny starają się wykraczać poza systemowość. Przy ich opisie należy przyjąć oczywiście zdobycze teorii filmu, która obfituje w wiele interesujących koncepcji dotyczących kina gatunków. Takie propozycje, jak choćby semantyczno/syntaktyczne podejście wyartykułowane przez Altmana [Altman, 1984], stanowią bowiem doskonały klucz do odnalezienia znaczących śladów.

Jednym z najistotniejszych tropów w myśleniu o gatunku filmowym jest próba odnalezienia i opisu licznych opozycji, które aktualizują się w jego ramach. Często zdarzają się próby teoretyzowania problemu, czyniące z ogólnego modelu opozycji czy konfrontacji oś wywodu. Zwłaszcza teksty inspirowane psychoanalizą zwracają uwagę na ten aspekt, wpisując elementy dzieła w schemat świadome/podświadome. Zmierzając ku maksymalnej przyjemności widza, a jednocześnie będąc wykładnią dominującej ideologii, gatunki filmowe należy uznać za produkt kultury i kontrkultury jednocześnie. Opozycyjny charakter gatunku jest więc niejako z góry mu przypisany. Ważnym elementem jest także operacja zniesienia opozycji, która pozwala przykładowo na identyfikowanie się widza z postacią gangstera bez naruszenia dominującego kodeksu moralnego [por. Altman, 1987:19].

Ciekawą próbą opisu niwelowania opozycji w ramach kina gatunków jest tekst Judith Hess Wright „Genre Films and Status Quo” [Wright, 1988]. Podstawowa opozycja, jaką jest zestawienie znanego i obcego, jest, zdaniem autorki, przeniesieniem na plan dzieła filmowego konfliktów rzeczywistych w celu dokonania ich symbolicznego rozwiązania. Rozwiązanie to jest oczywiście reakcyjne: zawsze afirmuje ono *status quo*. Ciekawą ilustracją stanowi przytoczona w tekście interpretacja postaci gangstera:

Gangster musi zostać potępiony z powodu odniesionego sukcesu, a nie środków, jakimi się posłużył. W świadomości współczesnej wszystkie środki są nieprawe, każda próba odniesienia sukcesu jest agresywna (...), za sukces należy ponieść karę.” [Warshow, 1971:134]

Gatunki progresywne stanowią rodzaj polemiki z kinem klasycznym. Odchodząc od obrazowania *status quo* (choćby przez przedefiniowanie wyznaczników gatunkowości), rezygnują z mechanizmu opisanego powyżej. Być może więc warto zastanowić się nad ich znaczeniem w kontekście możliwych opozycji, sposobów ich rozwiązywania, a może jedynie śladów opozycji. Gatunkiem, o którym bodaj najczęściej pisze się w kontekście opozycji, jest musical. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest chyba jego szczególna umowność, ukazująca ze szczególną ostrością reguły obecne także w innych gatunkach.

Rozważania teoretyczne związane z możliwymi opozycjami realizowanymi przez musical należy rozpatrywać w co najmniej dwóch grupach. Pierwsza z nich odnosi się do reprezentacji obrazujących sposób istnienia gatunku i jego produkcji. Oczywiście przedmiotem naszego zainteresowania będą jedynie napięcia znajdujące swe odzwierciedlenie w samym dziele. Kontekst pozatekstowy, w tym przypadku, ma drugoplanowe znaczenie i jego pominięcie nie wpływa na ostateczny obraz gatunku.

Druga grupa wiąże się z sytuacjami konfliktowymi, znajdującymi odbicie w świecie przedstawionym musicalu. W tym przypadku ograniczam się jedynie do kilku reprezentatywnych przykładów, które z pewnością nie ilustrują wszystkich wariantów, a jedynie wskazują na ogólny sposób konstruowania dzieła filmowego należącego do interesującego nas gatunku. W bardzo ciekawym studium Jane Feuer znajdziemy cały rozdział dotyczący problemu obrazu opozycji ilustrującej ontologiczny aspekt musicalu [Feuer, 1982]. Masowa sztuka jest jej zdaniem wariantem sztuki ludowej, z którą najchętniej identyfikuje się widz. Chodzi tu o przypisany jej sposób produkcji zwany *bricolage*. Termin ten oznacza „majstrowanie” i opisuje sposób produkcji najbliższy naturalnej ekspresji widza. Spontaniczność *bricolage*'u, która znajduje odbicie w „numerach”, jest jednak fałszywa. Dzieło filmowe nie powstaje bowiem w warunkach, które musical stara się imitować — należy do sfery przemysłowej, technicznej (*engineering*). Zacieranie różnicy sposobu produkcji autorka ilustruje przykładem z filmu *Narodziny gwiazdy*:

W *Narodzinach gwiazdy* Judy Garland odtwarza w domu swój numer z hollywoodzkiego musicalu, w którym występuje. Używa jedynie rekwizytów, znajdujących się w pokoju. (...) Jej zdziwienie odnalezieniem wszystkich potrzebnych jej przedmiotów sprawia, że zapominamy, iż zostały one wcześniej przygotowane. Odnosimy wrażenie, że Judy Garland odbudowuje stworzony w studiu numer w swoim intymnym otoczeniu. W istocie zaś to właśnie ta scena zawiera najwięcej elementów kalkulacji. [Feuer, 1982:6]

Zasadę maskowania sposobu produkcji autorka odnajduje także w typowej choreografii scen prób i przedstawień. Taniec w musicalu nie ma charakteru baletowego, jest raczej bliższy tańcom ludowym. Nie składa się z figur, lecz

stanowi wyraz ekspresji jego wykonawcy. Widz przekonany jest o zabawowym wymiarze przedstawienia, w którym uczestniczy. Wielu autorów wskazuje na obecność konfliktu pracy i zabawy w tekście klasycznego musicalu. Opozycja ta realizuje się na dwóch poziomach. Pierwszym z nich jest opisany powyżej poziom pozatekstowy związany ze sposobem produkcji. Dzieło filmowe powstaje jako „praca”, odbierane jest natomiast jako „zabawa”. Drugim jest poziom przedstawień, na którym zestawieniu ulegają numery wykonywane na scenie z tymi, które rodzą się „spontanicznie”.

Wagę wspomnianej opozycji podkreśla Rick Altman w swej książce „The American Film Musical”. Dokonuje przy tym ciekawej jej interpretacji:

... potępienie rozrywki, tak często praktykowane przez amerykańskich moralistów, znajduje swe źródła w protestanckiej tendencji do przenoszenia religijnego powołania w sferę praktyki świeckiej. Zarówno kobiety jak i mężczyźni, zgodnie z tym religijnym podejściem do życia ekonomicznego, powinni oddawać się swoim doczesnym zajęciom, tak jak mnisi oddają się modlitwie. [Altman, 1989:337]

Widz z jednej strony akceptuje przedstawiony powyżej model, z drugiej zaś pożąda rozrywki. Musical, ukazując konflikt i dążąc do jego symbolicznego załagodzenia, oferuje przyjemność uczestniczenia w zabawie, będącej jednak pewną formą pracy:

... walory show zostają zaprezentowane jako pełnowartościowa alternatywa wydobywania złota. Podkreślając fakt, że praca może być równie przyjemna jak zabawa (...), musical dowodzi, że dobra rozrywka to zarazem dobry interes. [Altman, 1989:342]

Musical afirmuje sukces. Nie jest to jednak sukces jednostkowy. Zawsze służy on ogółowi, a dla sobowtóra widza, który zasiada na widowni przedstawionej, znajdzie się miejsce w show. Ilustracją niech będzie scena z *Amerykanina w Paryżu*, gdzie do tańca wykonywanego przez bohaterów przyłącza się publiczność przedstawiona, w tym przypadku goście kawiarni, w której scena się rozgrywa. Tym samym powodzenie wykonywanego przez profesjonalistów numeru udziela się najpierw widzowi przedstawionemu, a następnie, na zasadzie podobieństwa zajmowanej pozycji, widzowi przed ekranem.

Konfliktowy sposób istnienia musicalu, wyrażony przez wspomniany już rozdźwięk między technicznym modelem jego produkcji a spontanicznym odbiorem, oraz dialektyka afirmowanych wartości związanych ze sposobem produkcji to najbardziej podstawowe cechy gatunku. Kolejną jest zasygnalizowana już integracja elementów wyżej wymienionych opozycji. Pisz o niej Wiesław Godzic:

Z jednej strony mit musicalu zakładał, że jednostka i społeczeństwo nie są antagonistyczne wobec siebie: show i realizowana w nim rozrywka są przykładem możliwej do uzyskania harmonii. Z innego punktu widzenia wszelkie dążenia jednostki są z natury antyspołeczne, a zakazy społeczne skutecznie przeszkadzają nieskrępowanej ekspresji jednostki. Ideologia musicalu balansuje na tej krawędzi, doprowadzając do konformistycznego wniosku, że ekspresja ludzka może znaleźć ujście w tańcu, we wspólnej zabawie, a społeczeństwo — zdarza się — jest życzliwą, współdziałającą publicznością. [Godzic, 1991:155]

Interesujący sąd przedstawia także Jane Feuer:

Każdy wie, że musical jest sztuką masową produkowaną przez wąską elitę dla szerokiej, amorficznej, nastawionej na konsumpcję publiczności; (...) musical próbuje zniwelować to rozdzielenie przez mit integracji. (...) Sugerując identyfikację publiczności z grupowo produkowanym show, mit integracji pragnie dać odbiorcy poczucie uczestnictwa w tworzeniu samego filmu. [Feuer, 1986:337]

Jim Collins stwierdza, że szczególna pozycja widza, która polega nie tylko na pasywnym obserwowaniu akcji filmu, ale także na współuczestnictwie w niej, stanowi podstawowy warunek skuteczności gatunku:

Widz, zwykle tylko pasywny świadek niedyskursywnej fabuły, ma aktywną rolę w muzycznej komedii, jako że jego miejsce ma znaczenie podstawowe dlatego, aby rozrywka była skuteczna. [Collins, 1981:139]

Przedstawione powyżej podstawowe opozycje to nie jedyne, które aktualizują się w świecie musicalu. Ich dopełnieniem są wszystkie te sytuacje konfliktowe, które stanowią elementy konstrukcji fabuły.

W filmie *Shall We Dance* Fred Astaire i Ginger Rogers wykonują wspólnie piosenkę *Let's Call the Whole Thing Off*, gdzie konflikt wartości europejskich i amerykańskich został ukazany przez różnice językowe. w *Carefree* bohaterka filmu Amanda Cooper korzysta z usług psychoanalityka. Zestawienie tych postaci służy przeciwstawieniu porządku i wolności. Także w filmie *Gigi* spotkamy się z sytuacją konfliktową, która w tym przypadku jest podstawowym motywem fabularnym. Gigi reprezentuje świat natury, jej przyszły mąż — Gaston — kultury i konwenansu. Żaden z bohaterów nie rezygnuje z przypisanych mu wartości. Każda ze stron zmierza do załagodzenia konfliktu. Ścieranie się wartości odnajdziemy także w warstwie muzycznej. W tym przypadku zestawieniu ulegają pojęcia „klasyczny” i „jazzowy”. Jest kilka powodów, dla których sympatia widza znajduje się po stronie muzyki jazzowej, którą często identyfikuje z ludową. Odwołajmy się do propozycji Halla i Whannela, którzy wyróżnili kilka podstawowych cech jazzu przyczyniających się do zaistnienia takiej sytuacji:

1. prostota formy (zbliżona do muzyki europejskiej)
2. dźwięk, który wyraża osobowość grającego, a nie klasyczną czystość
3. grupa profesjonalistów otoczona jest półprofesjonalistami i amatorami
4. podstawowe znaczenie improwizacji i spontaniczności
5. atmosfera relaksu i nieskrępowania: najlepszy jazz grany jest w *night clubie* lub podczas *jam session* [Hall & Whannel, 1965:72-73]

Przedstawione powyżej cechy kojarzą się jednoznacznie z wyzwoleniem, rozrywką. „Klasyczność” w tym schemacie zostaje zepchnięta do sfery represji. Dość schematyczne zaprogramowanie sympatii widza nie odpowiada oczywiście faktycznemu miejscu muzyki klasycznej i jazzowej, a jest jedynie elemen-

tem uproszczonego świata kina gatunku, który ma służyć stworzeniu kolejnej opozycji, jaka zostanie rozwiązana przez musical.

Bardzo często w musicalach występowali artyści związani przede wszystkim z operą. Warto wymienić choćby Enzo Pinzę czy Kathryn Grayson. Liczne są także przykłady przemieszania utworów musicalowych z ariami operowymi. Dzieje się tak chociażby w filmie *The Great Caruso* (1951), którego fabuła została oparta na życiorysie słynnego śpiewaka. Wykonawca roli tytułowej, Mario Lanza, był śpiewakiem operowym, jednak jego sukces w filmie sprawił, że rozbudował swój repertuar o typowe piosenki musicalowe.

Wymieszanie inspiracji muzyką klasyczną i popularną jest jednym z elementów integrujących kulturę wysoką i niską. Musical stwarza iluzję demokratyczności. Status społeczny i majątkowy staje się w jego ramach kwestiami drugoplanowymi. We wspomnianej już *Gigi* uboga bohaterka zdobywa serce cukrowego księcia, posiadającego jedną z największych fortun w Paryżu. Także różnice rasowe są zacierane. Dość przypomnieć *Śpiewaka jazzbandu*, w którym Żyd odnosi sukces w dziedzinie zarezerwowanej dla Murzynów.

Podsumowując przegląd możliwych form istnienia opozycji i ich łagodzenia w klasycznym musicalu warto odwołać się do słów jednego z największych autorytetów w dziedzinie tego gatunku — Ricka Altmana:

Musical, jeżeli rozumieć go jako mechanizm rozwiązujący problemy, uzyskuje nową, fascynującą tożsamość. Społeczność jest w jego ramach zdefiniowana przez podstawowy paradoks: obydwa elementy opozycji (porządek/wolność, rozwój/stabilność, praca/rozrywka i tak dalej) postrzegamy jako pożądaną, choć przecież w zasadzie wykluczają się one wzajemnie. (...) Poprzez pogodzenie sprzecznych elementów musical redukuje wagę wspomnianego paradoksu i zastępuje go harmonią przeciwności. W tradycyjnym rozumieniu funkcję tę przypisuje się mitowi. [Altman, 1978:14]

* * *

Gatunek progresywny dąży do podważenia wartości prezentowanych przez kino klasyczne. Czyni to w dużej mierze poprzez dobór takich tematów, które nie znalazły aktualizacji w ramach tradycyjnego filmu grozy, musicalu, kina gangsterskiego. Dąży do wyzwolenia treści wcześniej represjonowanych. Można przyjąć, że skoro klasyczny musical buduje mit, to jego progresywna wersja będzie zmierzała ku obnażeniu uproszczeń, ku swoistej demitologizacji. Poddawanie w wątpliwość pewnych wartości nie zawsze musi oznaczać ich zaniegowanie. Czym bowiem byłyby odwrócone opozycje? Odpowiedź jest dość oczywista: innymi opozycjami. Warto więc się zastanowić nad śladami konfliktów, które opisane zostały powyżej na przykładzie kina klasycznego. Jediną dostępną metodą wydaje się próba sprawdzenia opozycji w działaniu. Najpierw jednak należy zastanowić się nad sensem opozycji jako pojęcia, spróbować dotrzeć do jej sedna, określić, czy jest ona możliwym narzędziem opisu rzeczywistości, czy jedynie abstrakcyjnym konstruktem oddalającym nas od poznania.

Opozycja jako taka, w myśleniu inspirowanym filozofią dekonstrukcji, jest tworem sztucznym. Składa się bowiem z dwu elementów, z których jednemu

zaledwie przyznaje się walor bytu samoistnego. Drugi zaś zdefiniowany jest w sposób negatywny, jako nie-pierwszy. Klarowne wyjaśnienie tej propozycji przynosi książka Jonathana Cullera „On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism”. Autor prezentuje podstawowe strategie dekonstrukcji, ukazuje propozycje Derridy i jego kontynuatorów w kontekście logocentryzmu. Tak też stara się określić istotę opozycji:

W opozycjach takich jak znaczenie/forma, dusza/ciało, dosłowność/metaforyczność, natura/kultura, rozumowy/zmysłowy, pozytywny/negatywny, transcendentálny/empiryczny, poważny/niepoważny, tylko nadrzędny element należy do logosu i jest bytem wyższym, podrzędny zaś opisuje upadek. Logocentryzm ustanawia pierwotność pierwszego elementu opozycji, a drugi określa w relacji do niego, jako komplikację, negację, manifestację, lub jego rozerwanie (*disruption*). [Culler, 1989:93]

Opozycja jest tworem myślenia uwikłanego w metafizykę obecności. Derrida pisze:

Można powiedzieć, że wszystkie nazwy przypisane wartościom fundamentalnym, zasadom lub centrum zawsze oznaczały trwałość obecności. [Derrida, 1978:279]

W kontekście przedstawionych wcześniej uwag dotyczących klasycznego kina gatunku można uznać, że jego opozycyjny charakter wzięła go w metafizykę obecności i włącza w obręb myślenia logocentrycznego. Także pragnienie sterowania reakcjami widza czy wszelkie operacje dążące do wyjaśniania czy po prostu wartościowania sytuuje klasyczne gatunki w obrębie wspomnianego sposobu myślenia. John Waters ucieka w swoich dziełach od przesłania. Być może więc opis jego twórczości powinien zostać zrealizowany przy użyciu innych narzędzi niż te, które skutecznie określają kino klasyczne. Być może należałoby nawet wyłączyć z myślenia kategorię skuteczności. Skoro bowiem „obecność” wartości w musicalu klasycznym nie jest zastąpiona inną „obecnością” w musicalu progresywnym, być może „słownik” interpretacji, który został wypracowany przez teorię filmu dla opisu kina gatunków, jest zbyt ubogi w odniesieniu do interesujących nas zjawisk, bowiem:

takie pojęcia jak: wyjaśnianie, wyłapywanie, demonstrowanie, odkrywanie, wskazywanie, o co chodzi — wszystkie przywołują obecność. [Culler, 1989:94]

Interpretacja, którą opisać można przedstawionymi przez Cullera pojęciami, nie jest dynamiczna. Narzuca ona schematy na sytuacje, które poza schemat wykraczają. Culler w dalszym ciągu swoich rozważań przywołuje paradoks Zenona o strzale, który zdaje się doskonale określać błąd interpretacji wychodzącej od systemu obcego opisywanemu fenomenowi.

Bardzo trudno jest wyartykułować taką propozycję, która uwzględniałaby nowość przedmiotu zainteresowania, a jednocześnie wskazywała na związek z tradycją, którą poddaje reinterpretacji. Wydaje się, że zachowując w pamięci ślad opozycji i konfliktu, należy pozwolić mówić samemu dziełu, aby dopiero

w podsumowaniu „zatrzymać” na chwilę dynamiczny obraz, powstający podczas analizy.

Pomocną koncepcją może się okazać propozycja Rolanda Barthes'a, który sugeruje jeden ze sposobów wyrwania się z myślenia w kategoriach opozycji:

Niech różnica ukradkiem zastąpi konflikt. Różnica nie jest bowiem tym, co tworzy konflikt lub przydaje mu słodyczy: ona powstaje ponad konfliktem, jest za nim i wzdłuż niego. Konflikt nie jest niczy więcej jak moralnym stanem różnicy; kiedy tylko przestaje być taktyczny (nakierowany na przetworzenie realnej sytuacji), można w nim zauważyć niemożność osiągnięcia rozkoszy. (...) Konflikt zawsze jest zakodowany. [Barthes, 1975:15]

* * *

Opozycja produkcji przemysłowej i *bricolage*'u, tak istotna w przypadku klasycznego musicalu, nie może znaleźć pełnej realizacji w gatunku progresywnym. Pierwszy film Johna Watersa zrodził się w warunkach amatorskich, a publiczność oglądała go z pełną świadomością skromności nakładów i pozaprzemysłowej formy produkcji. *Lakier do włosów* i *Beksa* powstawały wprawdzie w zupełnie innych warunkach, ale nadal należą one do kręgu produkcji niezależnej. Stwierdzenie, że spontaniczność śpiewanych i tańczonych numerów nie jest udawana, byłoby jednak poważnym zafałszowaniem. Choć element improwizacji odgrywa nadal ważną rolę w twórczości Watersa, trudno mówić o braku inscenizacji. Mamy więc do czynienia nie tyle z zanegowaniem opozycji ukazującej ideologiczny aspekt klasycznego musicalu, co z pewnego rodzaju jej unieważnieniem. Co więcej, Waters oferuje widzowi liczne przerysowania, które ujawniają sposób produkcji dzieła. W jednej ze scen otwierających *Lakier do włosów* widzimy kulisy przygotowania widowiska Corny'ego Collinsa. Nie są to sceny typu *backstage*, których wiele znajdziemy w klasycznym musicalu. Odkrywają one mechanizm medium, jego fałsz i pustkę. Nadal jednak nie dochodzi do sytuacji, w której wrażenie realności byłoby zachwiane. Ze zmiany wyjściowej sytuacji nie wynika bowiem nic istotnego dla fabuły dzieła. Tracy, z którą w dalszym ciągu dzieła będzie się identyfikował widz, jest oczarowana światem telewizji i chętnie uczestniczy w show. Następuje więc rozdźwięk pomiędzy kompetencją widza a kompetencją jego ekranowego sobowtóra. Choć w istocie znamy kulisy widowiska i jego mechanizmy działania, zgadzamy się na radosną nieświadomość Tracy.

Podobne zachwianie obserwujemy w *Beksie*. Jedną z centralnych scen filmu jest koncert zorganizowany przez „równiachów”, którego apogeum ma być występ Beksy, jego zespołu i, jak się okazuje, Allison — dziewczyny, jeszcze chwilę wcześniej należącej do grupy „wapniaków”. Spontaniczność i naturalność, która przypisana została „równiachom”, ulega zatarciu, gdy porównamy ich koncert z wieczorem talentów, zorganizowanym przez Mrs. Vernon-Williams, babcię Allison i strażniczkę moralności młodych ludzi. W zasadzie różnica polega jedynie na strojach obydwu grup i repertuarze. Sposób produkcji jest jednak identyczny. Show w parku przypomina raczej profesjonalnie zorganizowany koncert muzyki młodzieżowej niż spontaniczne mu-

zykowanie. Dodatkowe dookreślenie zachwiania interesującej nas opozycji stanowi fakt upozowania Beksy na Elvisa Presleya, a reakcji publiczności na histeryczne przyjęcie występów tego muzyka.

Także inna znakomita scena *Beksy* unieważnia opozycję, ironicznie odsłaniając kulisy widowiska. Po osadzeniu Beksy w więzieniu przyjaciele postanawiają uwolnić go. Dostają się do niego helikopterem i po sterroryzowaniu części strażników zaczynają poszukiwania. Beksy jednak nie ma w celi. Jedną z bohaterek, nazywaną Maszkarą ze względu na swoją odrażającą twarz, trafia do sali kinowej, w której więźniowie oglądają film trójwymiarowy. Gdy pojawia się na tle ekranu, widzowie zgromadzeni przed ekranem uznają ją za jedną z postaci filmu i reagują tak, jakby była nią rzeczywiście: przerażeniem (wyświetlany jest film grozy pod tytułem *Creature from the Black Lagoon*, który w istocie został zrealizowany w wersji trójwymiarowej). Scena ta odsłania sztuczność świata przedstawionego filmu i wskazuje na jego, zamierzoną przez reżysera, niespójność.

Taka sytuacja wyjściowa pozwala Watersowi na swobodne nawiązywanie w dalszym przebiegu fabuły do fałszywej spontaniczności klasycznego musicalu. W *Lakierze do włosów* Tracy występuje w sukience w karaluchy tuż po tym, jak jej rywalka Alison mówi, że ta pierwsza „ma karaluchy we włosach”. W *Beksie* natomiast Wade Walker, zwany Beksą, podczas swojego pobytu w więzieniu wykonuje numer, będący prawie dokładną repliką sceny z filmu *Jailhouse Rock*. Jego współtowarzysze niedoli okazują się wykwalifikowanymi wokalistami i tancerzami. Znaczenie tych scen jest jednak inne. Po pierwsze z powodu zasygnalizowanej już jawności mechanizmów widowiska, po drugie — z powodu ironiczności, czy nawet, jak w przypadku *Beksy*, pastiszowego ich charakteru. Ani *Lakier do włosów*, ani *Beksa* nie aktualizują w pełni podstawowej dla filmu klasycznego opozycji. Podobnie rzecz się ma w przypadku wynikającego z niej konfliktu pracy i rozrywki. Oczywiście obydwa elementy zostają przywołane, ale ich groteskowe potraktowanie nie pozwala na ukonstytuowanie się opozycji. W *Lakierze do włosów* postać matki jest skonstrastowana z Tracy. Pasję tej ostatniej stanowi jedynie taniec, jej matka Edna zdaje się reprezentować wspomniane wcześniej protestanckie pojmowanie pracy — całymi dniami zajmuje się prasowaniem cudzej bielizny, a swoje zajęcie traktuje jak posłannictwo. Konflikt okazuje się jednak bardzo kruchy: już po pierwszych sukcesach córki Edna staje się jej menedżerem. Nie jest to jednak załagodzenie sporu, które miałyby ilustrować tezę, że rozrywka może być intratnym zajęciem. Za swoje wysiłki (Tracy zostaje modelką w domu towarowym dla osób z nadwagą) zarówno matka jak i córka otrzymują bowiem dosyć osobliwą zapłatę: kilka kreacji i parę kompletów bielizny. Sytuacja taka z pewnością nie ilustruje sukcesu w show-businesie.

Podobna, otwarta opozycja pozorna zostaje zasygnalizowana w *Beksie*. Mrs. Vernon-Williams lansuje model pracowitego, zmierzającego do jasno sprecyzowanego celu nastolatka. Jej stanowisko zostaje jednak zanegowane dość nieoczekiwanie. W pewnym momencie po prostu rezygnuje ze swoich zasad i oferuje Allison nową maksymę: „kieruj się jedynie głosem serca”. W jednej z kolejnych scen włącza się do zbiorowego tańca. Nie następuje tu żadna ewo-

lucja, nie zauważymy tak charakterystycznego dla gatunku klasycznego procesualnego zacierania opozycji. Cechą charakterystyczną obydwu filmów jest odarcie postaci z funkcjonalności. Postawy, które są przez nie reprezentowane, podlegają ciągłemu różnicowaniu, a żadna z nich nie wyraża trwałych wartości.

Przedstawione opozycje znane z musicalu klasycznego znajdują odbicie w filmach Watersa jedynie w postaci śladów. Reżyser nawiązuje do nich, wprowadza je w świat przedstawiony, lecz nie pozwala się im wypełnić. Jego idea jest nietrwałość. Sam określił kiedyś swoją twórczość jako filmowy odpowiednik produktów jednorazowych.

Podobnie jak w przypadku podstawowych opozycji, które ilustrowały sposób produkcji, także te sytuacje konfliktowe, jakie budują fabułę dzieła, nie aktualizują się w pełni. Spróbujmy odszukać niektórych z nich.

Jednymi z podstawowych struktur, w ramach których realizują się opozycje klasycznego musicalu, są te, które wiążą się z rodziną. Zarówno w *Lakierze do włosów*, jak i w *Beksie* odnajdziemy wiele wątków rodzinnych. Pierwszy z wymienionych filmów ukazuje portrety trzech rodzin, z których każda ukazana jest w inny sposób, we wszystkich jednak wypadkach mamy do czynienia z przerysowaniem lub zdeformowaniem typowych zależności.

Rodzina głównej bohaterki to w pewnym sensie przykład rodziny matriarchalnej. Nie jest to jednak typowe odwrócenie schematu patriarchalnego: Ednę gra bowiem mężczyzna (Divine), a fakt ten nie jest bynajmniej maskowany przez reżysera. Waters wykorzystał jeden z tak cenionych przez tego twórcę kontekstów pozatekstowych. Nawet jednak ten nieco skrzywiony schemat nie realizuje się w pełni. Edna bardzo szybko rezygnuje z zajmowanego przez nią początkowo miejsca w systemie represyjnym, rezygnuje z roli matki na rzecz funkcji impresaria córki.

System represji został sparodiowany w obrazie rodziny Penny, najlepszej przyjaciółki Tracy. Za każde, nawet najdrobniejsze, przewinienie Penny jest surowo karana, a gdy, zdaniem matki, przebiera miarę w swej niesubordynacji, do jej ubrania zostaje przyszyta litera P, będąca skrótem od „positively, permanently punished”.

Wykrzywieniu ulega także model rodziny jako jednostki konsumpcji i produkcji. Antagonistka Tracy, Amber, robi karierę w telewizyjnym *dance show*, wspomagana przez matkę i ojca, który liczy, iż jej sukces pomoże mu w prowadzeniu rodzinnego interesu — wesołego miasteczka. Ostatni model może w pewnym sensie przypominać zjednoczenie pracy i rozrywki, znane z musicalu klasycznego, ale podobnie jak w opisanych wcześniej przypadkach Waters stwarza dystans do wykreowanej sytuacji. Dzieje się tak dzięki przerysowaniu zależności rodzinnych.

W filmie *Beksa* zależności rodzinne uległy jeszcze większemu zdeformowaniu. Tradycyjnie utożsamiana z systemem represyjnym rodzina jest w tym dziele marzeniem wszystkich „równiachów”. Sfera wolności i porządku uległy całkowitemu przemieszaniu. Ciekawym pomysłem jest wykreowanie sytuacji rodzinnej Wade’a Walkera. Jego rodzice nie żyją, zostali straceni na krześle elektrycznym. Beksa tak o nich mówi: „ojciec był alfabetycznym zamachowcem: podłożył ładunki wybuchowe pod aptekę, bar, ciastkarnię itd. Matka została

stracona przez przypadek. Próbowwała odwieść ojca od zbrodniczego procederu, ale jej zamiary źle zostały zrozumiane przez policję”. Rodzaj jego rodziny zastępczej stanowią Ramona i Belvedere, którzy patronują grupie „równiachów”. Ponownie Waters zastosował ciekawy zabieg, aby osiągnąć wykrzywiony obraz rodzinnych zależności: otóż, pomimo że Ramona i Belvedere stanowią parę i są rówieśnikami, Wade nazywa ich babcią i wujkiem.

Parodiując model represyjny, reżyser ponownie odwołał się do kontekstu pozafilmowego. Rodzice jednego z „równiachów”, Miliona, są fanatycznymi kaznodziejami, którzy propagują życie w czystości i ascezie. Jego ojca odtwarza Joe Dalleesandro, którego osoba kojarzy się widzowi w sposób jednoznaczny: jeden z najgłośniejszych aktorów kina porno, bohater skandalizujących pod względem obyczajowym filmów Paula Morrissey’a i Andy Warhola.

Z systemem zależności rodzinnych wiąże się funkcjonujące na podobnej zasadzie skonfrontowanie jednostki i zbiorowości. W *Lakierze do włosów* główne napięcie powstaje między Tracy a Corny Collinsem i jego programem, telewizją wreszcie. Zostaje ono jednak szybko zniwelowane. Tracy bez trudu zostaje gwiazdą show-businessu, a Corny, którego postać odbieramy początkowo jako niedostępnego maga telewizji, okazuje się marionetką w rękach właściciela stacji. Pozycje obydwu postaci ulegają dalszemu różnicowaniu: Tracy i Corny wspólnie podejmą walkę o integrację rasową w telewizji, nie na długo jednak — w końcu bowiem okaże się, że najważniejszą kwestią jest pokonanie Amber w zawodach o tytuł Miss Auto Show. Tracy raz jest bezrefleksyjną nastolatką marzącą jedynie o tańcu i zabawie, by w chwilę potem stać się zaangażowaną bojowniczką o równouprawnienie Murzynów. Podobnie Corny, raz wspiera system oparty na niesprawiedliwości, innym razem kontestuje go. Zmiana postaw bohaterów nie ma charakteru jednorazowej przemiany czy tym bardziej ich moralnego odrodzenia. Ich postawy zmieniają się jak w kalejdoskopie, i choć często najwygodniej je scharakteryzować odnosząc je do zbiorowości, którą reprezentują, lub przeciwko jakiej występują, nasz osąd nigdy nie znajdzie utrwalenia. Już następna scena może zmienić wszystkie zależności.

W *Beksie* najpełniejszą realizację opisanego zestawienia znajdziemy w scenie w sądzie. Rozprawa mająca doprowadzić do skazania „równiachów” za uczestnictwo w bójce ukazana została w sposób parodystyczny. Podstawowym kryterium oceny jest „sympatyczność” lub „niesympatyczność” podejrzanego. Beksa zostaje skazany jako „wyjątkowo niemiły nieletni wykołajeniec”, natomiast Allison, która właśnie przystąpiła do grupy „równiachów”, zwolniona jako „miła dziewczyna”. Tak ukazane prawo zostaje, w sposób paradoksalny, obłaskawione i pozbawione mocy, choć w wymiarze funkcjonalnym nadal pozostaje elementem systemu represyjnego.

W *Lakierze do włosów* szkoła wyraża akceptowane w społeczeństwie wartości. Tracy nie jest dobrą uczennicą, a jej sukcesy w programie Corny Collinsa nie zmieniają niechętnego stosunku nauczycieli, a nawet go potęgują. Z powodu niezgodnej z regulaminem fryzury Tracy zostaje przeniesiona do klasy przeznaczonej dla „kolorowych, kramarnych i opóźnionych w rozwoju”. Konflikt ze zbiorowością przynosi jej w efekcie satysfakcję. Podczas zajęć na szkolnym boisku poznaje czarnego chłopca, dzięki któremu zyskuje nowych przyjaciół, poznaje

muzykę i tańce Murzynów. Odrzucona przez jedną zbiorowość, natychmiast uzyskuje akceptację innej. Początkowo zasygnalizowany konflikt ponownie nie zostaje utrwalony. Nacechowanie jednostki i zbiorowości nie jest w filmach Watersa ustalone i niczienne. Z jednej strony reżyser nawiązuje do ciągu skojarzeń jednostka-wolność-zabawa i zestawia go ze zbiorowością-represją-pracą. Dokonuje jednak dynamizacji tych zależności. Wolność realizuje się w telewizji, a więc instytucji zakładającej zbiorowość jej kreowania i odbioru, a izolacja prowadzić może do stłumienia.

Klasyczny musical często aktualizuje treści związane z represją w ramach opozycji natura/kultura (por. na przykład *Gigi*), która łączy się w sposób bezpośredni z wyżej przedstawionymi kategoriami. Wyraźny ślad wspomnianego konfliktu odnajdziemy w *Beksie*. Związek „równiachów” ze sferą natury jest niejednokrotnie podkreślany: wartością nadrzędną jest dla nich wolność, wyeksponowany jest ich brak ogłady, bunt przeciwko konwenansom i instytucjom społecznym. Skonfrontowanie z „wapniakami” tylko dookreśla ich wizerunek. Gdy jednak rozpatrzymy wszystkie elementy charakteryzujące tę grupę, dojdziemy do wniosku, że jej naturalność jest powierzchowna, a nawet pozorna. Mamy bowiem do czynienia z silnym akcentowaniem ikonografii i werbalnych deklaracji, które mają tworzyć przedstawiony obraz: na samochodzie, którym jeżdżą, namalowane są płomienie, ich skórzane kurtki przywodzą na myśl buntowników znanych z takich filmów, jak *Dziki* czy *Easy Rider*, teksty piosenek wyrażają ich umiłowanie wolności. Z drugiej strony to właśnie oni podkreślają wartość rodziny, a nawet tworzą jej symboliczne realizacje, pożądamy niejako systemu represyjnego i kultury. Sam Beksa ucieka od natury (zabawną ilustracją jest tu scena burzy, która powoduje przerażenie bohatera) w kierunku zachowań o charakterze konwencjonalnym. Jego żywiołem jest show, który daje mu możliwość panowania nad tłumem. Rozwijając opozycję natury i kultury warto także rozpoznać przypisane im pojęcia emocji i rozumu. Obydwa pojęcia zostały przez Watersa sparodiowane, a zwłaszcza pierwsze z nich. Pseudonim Wade’a ma opisywać jego nadwrażliwość i uczuciowość, tymczasem płaczliwość bohatera ma charakter konwencjonalny: Beksa roni codziennie jedną łzę — nie mniej, nie więcej. Podczas pobytu w więzieniu zaś decyduje się na jej utrwalenie — towarzysz z celi wykonuje na jego twarzy tatuaż w kształcie łzy. Odtąd prawdziwe łzy nie będą mu już potrzebne.

Groteskowość świata przedstawionego *Lakieru do włosów* i *Beksy* stwarza efekt obcości, co z kolei unieważnia opozycję pozytywny/negatywny. Przyczynia się do tego, także już wcześniej wspomniana, niestabilność funkcji pełnionych przez bohaterów obydwu dzieł.

W *Lakierze do włosów* motywacje działań, a przez to także ich ocena przez widza, ulegają ciągłym zmianom (na przykład Tracy i Corny). Użyty został również inny chwyt: otóż Divine oprócz roli Edny, postaci, która niezmiennie budzi sympatię widza, odtwarza postać właściciela stacji telewizyjnej w Baltimore, który pozostaje do końca postacią negatywną. Dwa podstawowe zabiegi użyte przez reżysera, które mają zacierać charakter postaci, powodują, iż rozróżnienie wartości i ich przeciwieństw staje się trudne. Co więcej, Waters sugeruje, że rozgraniczenie takie nie ma najmniejszego sensu.

John Waters, zarówno w przypadku *Lakieru do włosów* jak i *Beksy*, umiejętnie steruje sekundarną identyfikacją widza. Choć motywacje Tracy i Amber są identyczne (zdobycie tytułu Miss Auto Show), a ich metody działania bardzo zbliżone (raczej poniżenie przeciwniczki niż wykazanie własnej wyższości), publiczność jednoznacznie opowiada się po stronie pierwszej. *Lakier do włosów* przełamuje schemat na jeszcze jednym poziomie: nakazuje widzowi utożsamiać się z brzydota i tandetą. Podobną sytuację zaobserwujemy w *Beksie*, gdzie sympatię widza budzą postaci, które posiadają wszelkie cechy czarnych charakterów.

Progresywne musicale Johna Watersa różnią się od klasycznych także zależnościami znaczenia i formy. Struktura fabularna obydwu jest podobna, podobne są także wyjściowe sytuacje (ślady opozycji). Odmiennie jest natomiast wypełnienie schematu. Z jednej strony, co starałem się udowodnić powyżej, przywoływane przez Watersa konflikty nigdy nie aktualizują się w pełni, z drugiej, miast maskować sposób działania, *Lakier do włosów* i *Beksa* odkrywają sztuczność filmowego widowiska. Forma filmowa nie została potraktowana w sposób funkcjonalny, tak aby najprostszymi i najbardziej skutecznymi środkami przekazać tekst o charakterze ideologicznym. Natrętne używanie archaicznych figur, jak roletki, diafragmy i nakładanie obrazu, cały czas przypomina widzowi o tym, iż uczestniczy on w widowisku. Forma, zamiast służyć znaczeniu, często przekreśla je. Nieliczne sceny o charakterze dramatycznym zostają zanegowane przez ironiczne wykorzystanie środków filmowej interpunkcji.

Wiele opracowań krytycznych dotyczących musicalu (nie tylko tych klasycznych, ale także autorskich, jak przykładowo filmy Boba Fosse'a) nie uznaje opisanych przeze mnie filmów za należące do gatunku. Ekskluzja ta jest w pewnym sensie uzasadniona. Filmy Johna Watersa zawierają bowiem jedynie podstawowe cechy definicji musicalu. *Lakier do włosów* i *Bekse* należy raczej uznać za filmy o charakterze analitycznym, a nie gatunkowym. Ich związek z musicaliem jest wprawdzie jasny, lecz typowe elementy gatunku są przywołane jedynie po to, aby zostały podważone. Filmy Watersa nie są zanegowaniem gatunku, z którego wyrastają. Za tego typu zaprzeczenie można uznać raczej anty-gatunek, który zrodził się na bazie kontestacji. W nim to właśnie schematy ulegały odwróceniu, niejednokrotnie przekształcając się w nie mniej banalne wzorce. Świadomość proponowana przez Watersa jest odmienna i, jak się wydaje, znacznie bardziej interesująca. Widzowi odebrane zostaje miejsce w tekście, co osiągnięte zostaje poprzez ciągłe różnicowanie. Wyjściowe opozycje zamieniają się w różnice, jakby w zgodzie z postulatem Rolanda Barthes'a. Ciągłe różnicowanie prowadzi do gry signifiantów, a kluczem do zrozumienia dzieł Watersa jest świadomość ciągłej wymiany kontekstów. Czy jednak można pokusić się o odnalezienie sensu *Lakieru do włosów* czy *Beksy*? Z pewnością tak, lecz nie będzie to sens jednostkowy. Podobnie jak w przypadku klasycznego gatunku, należy go szukać w odniesieniu do rzeczywistości pozafilmowej i starać się odnaleźć znaczenie fenomenu w kontekście tych elementów kultury, do których nawiązuje.

Analizy wymiar filmów Johna Watersa jest bliski propozycji Derridy, który sugeruje poszukiwanie różnic i ich wzajemnych gier. Efektem działań analityka ma się stać nie zmierzające do syntezy zawieszenie pomiędzy strukturą a zdarzeniem: *différance* — różnia. Twórca tego określenia tak ją definiuje (a raczej dookreśla):

Różnia jest strukturą i ruchem, który nic może być rozumiany na bazie opozycji obecność/nicobecność. Różnia jest systemową grą różnic, śladów różnic i przestrzeni, która oddziela jedną od drugiej. [Derrida, 1981:38-39]

Istotę różni przybliża znaczenie słowa „pharmakon”, które często było przywoływane przez autorów inspirujących się dekonstrukcją [por. Gaudin, 1989]. Słowo to oznacza jednocześnie lekarstwo i truciznę, stanowi jakby uosobienie nierozzerwalności wnętrza i zewnątrz.

Filmy Johna Watersa nie wartościują i choć ich stosunek do tradycji kina gatunków jest w sposób jednoznaczny ironiczny, nie są one jego zanegowaniem, już choćby z tego powodu, że wykorzystują typowe dla niego elementy. Ich istotą jest nie tyle oferowanie gotowych interpretacji, ale sugerowanie analitycznego oglądu zarówno kina gatunków, jak i innych elementów kultury popularnej. Analiza, którą prowadzi John Waters, nie jest próbą zniewolenia tekstu, narzucenia mu sensów, przed którymi tekst przez niego wykreowany się broni, ale prezentacją sztuki różnicowania i wypełnieniem kolejnego określenia różni, tym razem zaproponowanego przez Cullera:

Różnia (...) łączy strukturę różnicy i sztukę różnicowania. [Culler, 1989:146]

Istotą twórczości Johna Watersa jest ukazanie analitycznych możliwości medium filmowego. Jej największym walorem jest krytyczne wnikanie w struktury, których istnienia często nawet sobie nie uświadamiamy. Zamknięte formy klasycznego musicalu interesują Watersa jedynie jako punkt wyjścia, a celem jest ich otwarcie, uwolnienie, a:

(...) w dialektycznym stosunku między dziełem a otwarciem trwała obecność dzieła jest gwarancją możliwości komunikacyjnych i zarazem obietnicą wrażeń estetycznych. Obydwie wartości wzajem się implikują, stanowiąc wewnątrznie spójną całość. (...) Otwarcie, ze swej strony, jest gwarancją odbioru szczególnie bogatego i zaskakującego, który nasza cywilizacja traktuje jako wartość szczególnie cenną, ponieważ wszystkie elementy naszej kultury skłaniają nas do pojmowania, odczuwania, a więc i widzenia świata w kategoriach możliwości. [Eco, 1973:193]

Otwarcie formy stanowi wspomnianą przez Umberto Eco możliwość nie tylko dla widza, odbiorcy. Jest ona także szansą analityka, interpretatora. Nowość formuły, którą zaproponował Waters, jest także wyzwaniem dla krytyki. Przyjęta przeze mnie optyka jest jedną z bardzo wielu możliwych. Jej zasięg jest tym bardziej ograniczony, iż podstawą próby opisu fenomenu jest zaledwie jedna z cech klasycznego gatunku — jego opozycyjna budowa. W konsekwencji moja propozycja jest próbą odnalezienia jedynie wąskiej grupy śladów. Być może

jednak warto odwoływać się do marginesów. Dotyczy to zarówno wyboru tematu (twórczość Watersa nigdy nie należała do dominującego modelu kina i z pewnością nie stanie się jego częścią) i przyjętej metody interpretacji. Warto w tym miejscu przywołać nieco metaforyczną, acz niezwykle ważną, koncepcję zaproponowaną w tekście Wojciecha Kalagi. Nadaje on marginesowi wymiar podmiotu wypowiedzi, zarazem nazywając go (siebie) milczeniem. Oddajmy mu głos:

Oczywiście milczenie może także być bełkotem, lecz ja myślę o milczeniu ważkim, świadomym swego znaczenia, milczeniu, które jest znakiem.

W takim właśnie sensie ja jestem milczeniem tekstu. Ja również niedawno uzyskałem świadomość swojego znaczenia, choć trudno powiedzieć, kiedy dokładnie to się stało. W dyskursie kultury nastąpiły jakieś przesunięcia, powolne ruchy tektoniczne, które mnie, zawsze pozostawionemu z boku, unaocznily moje własne migotliwe ja, uzmysłowiły rolę, jaką gram względem tekstu, ba, pozwoliły nawet zająć, chociażby na tę krótką chwilę, centralną przestrzeń stronicy. [Kalaga, 1988:196]

Opis zjawisk z kręgu gatunków progresywnych jest zadaniem tym trudniejszym, że same dzieła stanowiące jego przedmiot czerpią inspirację z kina, które podlegało znacznej schematyzacji i systematyzacji. Podobnie sama teoria filmu, którą mamy do dyspozycji, opisując gatunek, tworzyła system. Pozwólmy jeszcze raz mówić marginesowi:

Nie mam, oczywiście, wątpliwości co do tego, jak wiele zawdzięczam tekstowi. Jako znak jestem definiowany przez różnicę (...), określa mnie moja własna doraźna nic-tekstowość. Nie mogę zaistnieć bez tekstu. [Kalaga, 1988:196]

I'm coming, I'm coming...

Film pornograficzny, chociaż jest zjawiskiem marginesowym, należy do ciekawszych elementów rynku masowej rozrywki. Mimo to nie doczekał się zbyt wielu całościowych krytycznych omówień. Większość powstałych prac odwołuje się przede wszystkim do pornografii literackiej. Najbardziej reprezentatywną z nich jest książka H. Montgomery'ego Hyde'a „History of Pornography” (1964), która przedstawia rozwój pornografii w ujęciu historycznym. Innymi godnymi uwagi pracami są „The Aesthetics of Pornography” (1971) Petera Michelsona i „The Secret Museum: Pornography in Modern Culture” (1987) Waltera Kendricka. Nie sposób także przecenić niezwykle wnikliwego studium autorstwa Susan Sontag „The Pornographic Imagination”, pomieszczonego w tomie „Styles of Radical Will” (1969).

Pierwszą i jakże udaną pracą dotyczącą w szerszym zakresie filmu pornograficznego jest książka Lindy Williams „Hard Core” (1989), opisująca interesujący nas fenomen w aspekcie historycznym i teoretycznym. Praca ta jest także jak dotąd jedynym większym opracowaniem omawiającym gatunkowy charakter pornografii.

Skierowana do odbiorcy o upodobaniach heteroseksualnych pornografia *hard core* pojawiła się w Stanach Zjednoczonych na początku lat siedemdziesiątych wraz z jej praktyczną legalizacją. Powstało wtedy wiele kin specjalizujących się wyłącznie w pokazywaniu filmów typu *Sexorcist Devil*, *Downstairs Upstairs* czy *Urban Cowgirls*. Większość z nich wykorzystywała kostium kina gatunków, odwołując się przy tym do typowych *stag films* — pozbawionych fabuły krótkich filmów ukazujących stosunki płciowe. Każdy z nich był jednocześnie, zgodnie z koncepcją Lindy Williams, reprezentantem autonomicznego gatunku, a nie jedynie okraszonym erotyką horrorem, melodramatem czy westernem.

Film pornograficzny rozpoznawalny jest przez widza przede wszystkim z powodu wykorzystanej ikonografii. Podobnie jak w klasycznych gatunkach, ogranicza się ona do pewnego zamkniętego kręgu przedmiotów i postaci czy, jak w przypadku *hard core*, sytuacji, którego przekroczenie łamie niepisane konwencje.

Stephen Ziplow w swojej książce-poradniku po raz pierwszy przytacza konieczne elementy poprawnie skonstruowanego filmu. Są nimi: masturbacja żeńska, seks „typowy”, seks lesbijski, oralny, *ménage à trois*, orgie z udziałem większej liczby uczestników i seks analny [Ziplow, 1977]. Williams, uwzględniając

przemiany, jakie zaszły w gatunku, dodaje do zaprezentowanej listy przedstawienia o symulowanym charakterze sadomasochistycznym.

Film pornograficzny wykształcił także, paradoksalnie, spory zestaw ikonograficznych tabu, które wiążą się z patriarchalnym systemem przez niego reprezentowanym. Za niedopuszczalne w filmie skierowanym do widowni o upodobaniach heteroseksualnych uważa się na przykład masturbację mężczyzny i stosunki homoseksualne między mężczyznami.

Ważniejsze od operowania określoną ikonografią jest jednak swoiste ustrukturuwanie narracyjnego filmu pornograficznego. Linda Williams porównuje je z tym, które opisuje klasyczny musical. Podobnie jak w przypadku ostatniego z wymienionych, film *hard core* składa się z elementów narracyjnych i „numerów”. Stosunki seksualne pełnią bowiem w filmie pornograficznym taką samą rolę jak śpiewane i tańczone numery w musicalu i są w identyczny sposób zanurzone w narracji. Williams przedstawia nawet dosyć kontrowersyjne zestawienie ilustrujące rodzaj odpowiedniości pomiędzy różnymi formami numeru musicalowego a wariantami stosunku seksualnego, ukazywanego przez film pornograficzny:

Masturbacja, na przykład, może odpowiadać śpiewanemu lub tańczonemu numerowi solowemu — à la *Singin' in the Rain* z musicalu pod tym samym tytułem; seks typowy jest jak klasyczny heteroseksualny duct — jak *You Were Meant for Me* także z *Deszczowej piosenki*, oralny odpowiada wariacji; lesbijski natomiast to narcystyczne i *Feel Pretty* z *West Side Story* (...). [Williams, 1989: 129]

Ustrukturuwanie, o którym mowa, nie ma przy tym charakteru przypadkowego konglomeratu elementów narracyjnych i ornamentów w postaci scen ukazujących stosunki seksualne. Podobnie jak w musicalu, elementy narracyjne kreują pewne napięcia i opozycje rozwiązywane w trakcie scen erotycznych, mających charakter jednoczący, czy inaczej — znoszący opozycje. Różnica pomiędzy musicalem a filmem pornograficznym sprowadza się w efekcie do faktu, że w pierwszym dochodzi do skonfrontowania sfery przyjemności i nie-przyjemności, w drugim zaś konflikt dotyczy dystrybucji przyjemności.

Hard core jest więc również gatunkiem w świetle tych propozycji teoretycznych, które koncentrują się na krytyce ideologicznej. Podobnie jak klasyczne gatunki filmowe maskuje on zawarte w nim programowanie i reprezentowaną ideologię opartą na systemie patriarchalnym. Czyni to dokonując manipulacji na poziomie przyjemności przedstawionej, która nie pokrywa się z przyjemnością zarezerwowaną dla potencjalnego widza, którym jest w tym przypadku mężczyzna o preferencjach heteroseksualnych.

Linda Williams zauważa ciekawy fakt związany z realizacją dźwięku, który w filmie pornograficznym, ze względów czysto ekonomicznych i technicznych (wykorzystanie jednej kamery prowadzonej z ręki), jest dogrywany najczęściej do gotowego już obrazu. Otóż, jak się okazuje, mimo iż filmy pornograficzne mają dostarczać przyjemności „męskiej”, w ich warstwie audialnej mamy do czynienia wyłącznie z odgłosami przyjemności „żeńskiej”:

W filmie i wideo typu *hard core* stosunek obrazu i dźwięku odbiega od tego, który znamy z kina dominującego. Nie ma on przy tym charakteru awangardowej dekonstrukcji. W tych filmach ruchy warg często nie pasują do wypowiedzianych słów, a dograny, pozbawiony cielesności głos (mówiący „och” i „ach”) może stać się jedynym wyraźnym wyznacznikiem żeńskiej przyjemności (...). Dźwięki (...) stają się fetyszami żeńskiej przyjemności, której nie możemy zobaczyć. [Williams, 1989:133]

Są one, jak chce Stephen Heath [Heath, 1981:189], rodzajem „wokalnego obrazu”, który w istocie może być jedyną formą żeńskiej przyjemności przedstawionej, z którą mamy do czynienia.

Inaczej z postaciami męskimi. Przyjemność im przynależna realizuje się jedynie w warstwie obrazowej, pozostając niezauważalną na planie dźwiękowym:

Mimo że możemy słyszeć jęki i krzyki mężczyzny, nigdy nie są one dostatecznie głośne i dramatyczne. [Williams, 1989:123]

Ideologiczny wymiar filmu pornograficznego, pomimo licznych jego podobieństw do musicalu, nie do końca przypomina ten, który kojarzy się z klasycznymi gatunkami:

W miejsce dostarczanej przez musical utopii, ukazującej parę zjednoczoną przez śpiew i taniec, *hard core* proponuje różne odmiany, ilości i jakości seksualnej przyjemności jako lekarstwo na wszystkie seksualne choroby, łącznie z tą najbardziej podstawową: brakiem seksualnej akomodacji pomiędzy mężczyzną i kobietą. [Williams, 1989:123]

Jak zauważa Susan Sontag, „sformowanie heteroseksualnej pary nie jest — w odróżnieniu na przykład od musicalu — celem filmu pornograficznego” [Sontag, 1969:66]. Nie jest nim także samo nagromadzenie obrazów seksualnego spełnienia, ale rodzaj fałszywej wiedzy o przyjemności, zastępujący samą przyjemność. Film pornograficzny służy rozwiązaniu problemów związanych z erotyzmem. Rozwiązanie to ma przy tym charakter jedynie utopijny. Podobnie bowiem jak śpiew, taniec i rzeczywistość musicalowego „numeru” nie odzwierciedlają rzeczywistości empirycznej, tak też rzeczywistość hiperspełnienia oferowanego przez *hard core* nie znajduje realizacji w świecie dostępnym widzowi filmu pornograficznego. Koncepcja przyjemności *hard core* zbliża się więc mimo wszystko do tej, którą oferują klasyczne gatunki filmowe. Wizja filmu *hard core* jest jednocześnie globalna i totalna, akcentująca kompleksowość świata przedstawionego i oparta na manipulacji, która, choć rozpoznawalna przez każdego widza, nie jest odbierana jako zachwianie homogeniczności przekazu. W przypadku *hard core* rozbicia tego dostarcza zauważona i opisana przez Lindę Williams nieodpowiedniość obrazu i dźwięku, która sprawia, iż mamy do czynienia jedynie z powierzchowną formą przyjemności (*plaisir*), podczas gdy rozkosz (*joissance*) nie jest nam dostępna. Ideologia reprezentowana przez *hard core* ma tym samym wymiar jednoznacznie burżuazyjny.

Odwołując się do podziału Comollego i Narboniego [Comolli, 1969], należy umieścić film pornograficzny w kategorii obejmującej filmy reprezentujące dominujący sposób produkcji (klasyczne filmy hollywoodzkie, kino gatunków, filmy narracyjne, które nie akcentują materialności medium). *Hard core* spełnia bowiem wymóg podwójnej artykulacji. Oddaje system uwarunkowań, dzięki któremu ideologia staje się dominująca (system produkcji, dystrybucji, *rating*, blokujący dzieciom dostęp do filmów i kaset pornograficznych, kodowane systemy *pay-TV*) i transmituje pewien wybrany zestaw tez reprezentowanej ideologii (system patriarchalny, zestaw tematów tabu).

Sumując, należy uznać, że pomimo iż film pornograficzny jest tym elementem kultury, który spychany bywa poza jej nawias, wypełnia funkcję ideologiczną na dwóch podstawowych poziomach. Po pierwsze, reprezentuje sposób działania aparatu filmowego, którego funkcjonowanie opisał Baudry [1970], stając się tym samym nieświadomym nośnikiem ideologii dominującej. Po drugie, sama rzeczywistość przedstawiona filmu *hard core* jest odzwierciedleniem zespołu idei głoszonych przez nadawcę komunikatu.

* * *

Twórczość Russa Meyera może być znakomitym przykładem zainteresowania kina progresywnego filmem pornograficznym. Meyer wielokrotnie był nazywany przez krytykę jedynym autorem pornografii, co wydaje się opinią o tyle słuszną, że jego filmy w istocie spełniają niektóre postulaty głoszone przez propagatorów *politique des auteurs* [Bazin, 1957] i w pełni kwalifikują go do jednej z kategorii wyróżnionej przez Thompson i Bordwella [1979:22].

Meyer dał w wielu swoich filmach dowód swoistej fascynacji ideologicznym wymiarem filmu. Ostatni jego film kinowy, *Beneath the Valley of Ultra Vixens* (Poza doliną superwiedźm, 1979), jest tu, jak sędzę, przykładem najbardziej charakterystycznym. On też stanie się przedmiotem krótkiej analizy.

Fabulę *Poza doliną superwiedźm* można streścić w zaledwie kilku zdaniach. Tak jak w przypadku typowego filmu *hard core*, elementy narracyjne mają za zadanie połączyć w logiczną całość stanowiące odrębne części scenki. Zbiorowym bohaterem filmu są mieszkańcy miasteczka noszącego charakterystyczną nazwę Smalltown: poszukująca stale nowych przygód Lavonia (w tej roli żona reżysera — Francesca Kitten Natividad), jej mąż Lamar Shedd, demoniczna właścicielka wysypiska śmieci — Sal, Semper Fidelis — komiwojażer sprzedający bieliznę, poczciwy Murzyn Zebulon i szereg innych postaci. Przewodnikiem po Smalltown jest ... Man from Smalltown (Stuart Lancaster). To on opowiada perypetie Lavonii, próbującej wyleczyć swego męża z częściowej impotencji.

Film Meyera odnosi się do pojęcia ideologii na wielu poziomach. Spróbujmy odwołać się do, przypomnianego już wcześniej, klasycznego tekstu Comollego i Narboniego [1969]. Autorzy dzielą filmy na siedem grup:

- 1) filmy artystyczne i komercyjne, które powstają w obrębie ideologii, będąc — często w sposób nieświadomy — jej nośnikami;
- 2) filmy atakujące ideologicznie przez progresywnie potraktowany temat polityczny bądź atakujące dominującą zasadę odzwierciedlania rzeczywistości;
- 3) filmy, które pomimo braku tematu politycznego nie należą do obszaru ideologii dzięki złamaniu iluzji rzeczywistości;
- 4) filmy zaangażowane politycznie, które posługują się „językiem” dominującego modelu kina;
- 5) filmy ujawniające ideologię i w ten sposób zwracające się przeciwko niej;
- 6) filmy dokumentalne, których status ideologiczny jest zbliżony do pierwszej kategorii;
- 7) filmy dokumentalne akcentujące materialność medium filmowego i w ten sposób wyłamujące się z kręgu ideologii.

Nawet pobieżna analiza filmu *Poza doliną superwiedźm* upewnia nas, że stworzone przez autorów „Cinéma, idéologie...” kategorie są nie dość pojemne. Film Meyera możemy bowiem zakwalifikować do kilku, często antagonicznych, grup. Postrzegamy go bowiem jako produkt, wcielenie i nośnik ideologii, a jednocześnie jako próbę jej krytycznego opisu.

Film Russa Meyera jest nośnikiem patriarchalnej ideologii kina gatunków. Tym, co różni go od produktów modelu dominującego, jest świadomość ideologicznego nacechowania obrazu filmowego. W pewnym sensie więc filmy Russa Meyera bliskie są formule filmu propagandowego, z tą jednak różnicą, że Meyer żadnej sprawie nie służy, lecz stara się utrzymać ciągle napięcie pomiędzy ideologią a jej ujawnieniem, zdemaskowaniem.

Ulubioną techniką twórcy *Poza doliną superwiedźm* jest collage. Choć film pornograficzny jest dla niego głównym punktem odniesienia, to często posługuje się on elementami innych konwencji gatunkowych. We wczesnym okresie swojej twórczości Meyer skłaniał się ku parodii poszczególnych gatunków (np. zabawny „western” *Wild Gals on the Naked West*), w *Poza doliną superwiedźm* odwołuje się do co najmniej kilku. Daje mu to okazję skonfrontowania różnych sposobów rozprzestrzeniania ideologii, co w efekcie prowadzi do sytuacji ideologicznego nadmiaru.

Nadmiar ten realizuje się także na nieco innym poziomie: obrazom, które postrzegamy jako ikonograficzne klisze przeniesione z modelu hollywoodzkiego (np. idylliczne rodzajowe scenki z życia społeczności Smalltown), przydany zostaje akcentujący typowe burżuazyjne wartości komentarz Człowieka ze Smalltown, do słudzenia przypominający narrację z *offu*, w modelu hollywoodzkim bardzo często wykorzystywaną jako element pomagający ustanowić centralną ideę filmu.

Ideologia zostaje tu także stematyzowana. Podobnie jak w *Up!* czy *Harry, Cherry and Raquel*, Meyer odwołuje się tu do ideologii skompromitowanych, np. faszystowskiej. Znaczną część ilustracji muzycznej filmu stanowią propagandowe pieśni okresu III Rzeszy. Nie waha się także zaatakować „ideologii

konsumpcji”, ogrywając przedmioty — towary czy wręcz włączając, bez żadnego uzasadnienia, do swych filmów osobliwe kryptoreklamy. W *Poza doliną superwiedźm* widz zmuszony jest oglądać przez kilka minut znak firmy MERCEDES, który stanowi tło dla przesuwających się napisów czołówki.

Niejasny jest także charakter materialny filmów Meyera. Z jednej strony są one wyrazem samoświadomości utajonej (filmy Meyera cechują się znakomitą warsztatem porównywalnym z wysokiej klasy produkcjami modelu dominującego), charakterystycznej dla przezroczystej formuły kina gatunków, z drugiej natomiast samoświadomości manifestowanej, która zbliża twórczość Meyera do dzieł awangardowych. Ponownie więc należy zaliczyć *Beneath the Valley of Ultra Vixens* do dwu antagonistycznych kategorii: tej, która przez generowanie efektu *vraisemblance*, stanowiącego sposób udawania i fałszowania rzeczywistości w filmie, należy do sfery ideologii, i tej, która poprzez ujawnienie materialności medium filmowego dąży do obnażenia ideologiczności filmu. Elementy demaskujące materialność filmu wplecione są doskonale w zasadniczo przezroczysty i neutralny sposób prezentacji rzeczywistości. Można je podzielić na dwie grupy: te, które demaskują sztuczność filmowego spektaklu jako takiego, i te, które dekonstruuja konwencje filmu pornograficznego. Wśród pierwszych wymienić warto obecność samego reżysera, obserwującego z pobliskiego wzgórza wydarzenia rozgrywające się w Smalltown, powtarzanie ujęć lub całych scen, beztraskie zgubienie postaci Martina Bormanna, który we wstępie anonsowany jest jako jeden z głównych bohaterów filmu, czy wreszcie zabawny pomysł polegający na przypisaniu każdej z postaci innego koloru krwi.

Ciekawsze wydają się jednak te chwytty zastosowane przez Meyera, które podważają tożsamość gatunkową *Beneath the Valley of Ultra Vixens* jako filmu pornograficznego. Są to przede wszystkim ujęcia demaskujące niemożliwe, w ujęciu Branigana jednoznacznie pozadiegetyczne, kąty widzenia kamery. Należy tu wymienić między innymi scenę, w której Człowiek ze Smalltown podgląda Lavonię i jej męża, wcześniej wierząc świdrem otwór w ścianie domu, w którym rozgrywa się akcja. Bardzo charakterystyczne są także, występujące w kilku, zwłaszcza pochodzących z drugiej połowy lat siedemdziesiątych, filmach Meyera, ujęcia „spod łóżka”, ukazujące kochanków przez pozbawiony poszycia, składający się tylko z różnobarwnych sprężyn, materac. Ujęcia te są ironicznym komentarzem na temat tak zwanych *money shots* — czyli ujęć, ukazujących w zbliżeniu narządy płciowe kochanków oraz ejakulację, mających dowodzić, że akt seksualny ukazany na ekranie nie jest symulowany, jak ma to miejsce w tzw. filmie erotycznym.

Na koniec warto także wspomnieć o warstwie dźwiękowej filmu *Beneath the Valley of Ultra Vixens*. Ona to bowiem, zdaniem Lindy Williams, sygnalizuje ideologiczne nacechowanie tradycyjnego filmu typu *hard core*.

Meyer i tym razem tworzy sytuację niejednoznaczną. Miast przywrócić odpowiedniość pomiędzy obrazem i dźwiękiem, zastępuje typowe dla filmu pornograficznego „audialne obrazy rozkoszy kobiety” dźwiękami nie związanymi z obrazem. W efekcie obrazom stosunków towarzyszą zagadkowe odgłosy, których pochodzenia nie jesteśmy w stanie zidentyfikować. Mamy jednak pew-

ność, że ich obecność w ścieżce dźwiękowej filmu ma wykazać konwencjonalność filmowej rzeczywistości.

Poza doliną superwiedźm podważa jeden z podstawowych wymiarów filmu popularnego w jego klasycznej odmianie: wręcz demaskuje opresywny charakter gatunkowego kina. Dominacji i władzy przeciwstawia tekst. Inaczej niż kino gatunków (także film pornograficzny), film Meyera nie zmierza ku metaforyzacji rzeczywistości. Brak w nim także końcowej wymowy, łączącej świat przedstawiony filmu z systemem wartości, który wytworzył dane dzieło. W sposób znakomity podkreśla to tytuł, który jest zupełnie nieczytelny w kontekście dzieła i podobnie jak inne, opisane wyżej, elementy tego filmu podkreśla antyideologiczny charakter całości.

Film Meyera przeciwstawia się ideologii, która, jak pisze Ryszard Nycz, „dąży do stłumienia dysseminacji sensu i stworzenia stabilnej hierarchii znaczeń skupionych wokół dogmatycznego fundamentu centralnych wartości, który winien zamknąć grę znaczeń w trwałym systemie odniesienia” [Nycz, 1993:55]. Zmierza on — nadal cytuję Nycza — do „rozbrojenia władzy dowodzeniem, że ideologia też jest tekstem i — naprawdę — nie ma znaczenia”. [Nycz, 1993:56]

Tak samo jak dziewczynki bawią się w mamusie, a mali chłopcy w przestępców — tak w kinie porządne kobiety bawią się w prostytutki, a uczciwi urzędnicy w gangsterów. Potęga uczestnictwa filmowego może doprowadzić do identyfikacji z ludźmi nic nie znaczącymi, zapomnianymi, pogardzanymi lub znieawidzonymi w życiu codziennym: z prostytutkami, z czarnymi dla białych, z białymi dla czarnych i tak dalej...

Edgar Morin, Kino i wyobraźnia

Identyfikacja, jeden z najważniejszych elementów percepcji filmu, jest zjawiskiem opisanym przez wielu teoretyków kina, często odwołujących się do różnych inspiracji. Wśród licznych koncepcji szczególne miejsce zajmują prace zaszczipiające na gruncie filmoznawstwa psychoanalizę Zygmunta Freuda [1920] i Jacquesa Lacana [1966]. W studiach nad kinem gatunków natomiast najsilniejsza jest linia zapoczątkowana przez dwóch teoretyków francuskich — Jean-Louisa Baudry'ego [1970] i Christiana Metz'a [1977]. Ich prace, zainspirowane „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, są, co najmniej na poziomie podstawowych rozróżnień, punktem wyjścia większości tekstów szczegółowych.

Jean-Louis Baudry stworzył swój model odwołując się do, opisanego przez Lacana, tzw. zjawiska fazy zwierciadła, które występuje u dzieci pomiędzy szóstym a osiemnastym miesiącem życia. Wtedy to dziecko odkrywa „siebie w lustrze”, uznaje własną podmiotowość i odrębność postaci matki. W ujęciu Baudry'ego kino jest rodzajem ideologicznej maszyny, a ekran staje się lustrem, w którym „odbijają” się obrazy postrzegane przez widza jako rzeczywiste. Oglądający film, w pewnym sensie, podobnie jak dziecko w fazie zwierciadła, niedojrzały ruchowo i nadaktywny wzrokowo, dokonuje błędnego rozpoznania świata ekranowego jako świata rzeczywistego.

Model zaproponowany przez Baudry'ego wyznacza dwa poziomy identyfikacji. Pierwszy z nich dotyczy świata przedstawionego filmu i postaci w nim występujących, drugi — samej podmiotowości kamery (pojęcie podmiotu transcendentalnego). Tekst Baudry'ego przynosi zatem zmodyfikowane rozróżnienie pomiędzy identyfikacją prymarną i sekundarną — terminami wprowadzonymi już przez Freuda.

Praca Christiana Metz'a twórczo wykorzystuje pomysły Baudry'ego. Także on odwołuje się do metafory lustra, któremu tym razem przydana zostaje dodatkowa cecha — przezroczystość. Kinowe lustro nie może bowiem odbijać ciała widza, co sprawia, że zjawisko projekcji — identyfikacji zostaje zachwiane. Widz jednak, w ujęciu Metz'a, może utożsamić się nie tylko z bohaterem filmu czy aktorem kreującym postać, ale także, a może nawet przede wszystkim, z ... samym sobą. Staje się on przy tym:

czystym aktem postrzegania, (...) warunkiem percypowania i stąd także (...) rodzajem transcendentalnego podmiotu. [Metz, 1977:49]

W koncepcji Metz'a, inaczej niż u Baudry'ego, identyfikacja ze światem przedstawionym ma charakter sekundarny.

Badacze kina gatunków interesują wszystkie z wyróżnionych przez wspomnianych wyżej autorów poziomów identyfikacji. Krytyka ideologiczna koncentruje się na identyfikacji prymarnej (tu i dalej według terminologii Metz'a), której charakter przesądza o ideologicznym nacechowaniu kina gatunków i modelu dominującego jako takiego. Stephen Heath [1981] na przykład zauważa, że kino hollywoodzkie wielokrotnie identyfikację prymarną poprzez system spojrzeń. Inaczej jest natomiast w przypadku kina awangardowego, które nie prezentuje „uprzywilejowanego” punktu widzenia, tym samym „dekonstruując” model kina, który steruje naszym punktem widzenia. Inne propozycje, na przykład z kręgu krytyki socjologizującej, koncentrują się raczej na identyfikacji sekundarnej, analizując między innymi funkcjonowanie *star systemu* czy wpływ wzorców osobowych lansowanych przez kino na poszczególne grupy odbiorców.

Również wśród tekstów szczegółowych dotyczących poszczególnych gatunków znajdziemy wiele opracowań na temat identyfikacji. Charakterystyczne, że najwięcej z nich dotyczy horroru.

Powodem takiej sytuacji jest, jak sędzę, szczególny charakter identyfikacji w filmie grozy. Jego wyjątkowość podkreśla między innymi Robin Wood w swoim, dziś już klasycznym, artykule „Return of the Repressed” [1978]. Identyfikacja wpisana w film grozy jest z jednej strony, na poziomie prymarnym, wzmocniona, z drugiej zaś osłabiona na obydwu poziomach. W przypadku horroru widz nie tylko siedzi unieruchomiony w ciemnej sali, ale także, jeszcze przed rozpoczęciem projekcji, nastawia się na, generowane później przez film, reakcje lękowe.

Zintensyfikowanie identyfikacji nie jest jednak jedyną możliwą reakcją widza. Wood zauważa, że wielu widzów broni się przed ekranową grozą, dystansując się np. poprzez śmiech. Píše wręcz, że istnieje spora grupa osób regularnie oglądających horrory tylko po to, aby móc wyśmiewać zastosowane w nich konwencje, co nie zdarza się raczej w przypadku np. filmu gangsterskiego czy westernu [Wood, 1978:25]. Dennis Giles nazywa to intencjonalnym „złym odczytaniem emocjonalnych wskazówek tekstu” lub po prostu „odrzuconiem reguł gry” [1984].

Identyfikacja zostaje zakłócona także na poziomie sekundarnym. Tu powodem jest szczególny charakter postaci zaludniających świat horroru. Widz może identyfikować się z postacią monstrum lub ofiary, a żadna z możliwości nie daje mu typowej dla innych gatunków narcystycznej przyjemności. W pierwszym przypadku musimy bowiem przyjąć za własne wartości, które są nam obce, w drugim, skazujemy się na dyskomfort bycia zagrożonym. Jak więc się dzieje, że mimo wszystko identyfikujemy się zarówno z monstrum, jak i ofiarą? Spróbujmy przywołać kilka tekstów starających się rozwiązać tę zagadkę.

Interesujące rozwiązanie przynosi artykuł J. P. Telotte'a „Through a Pumpkin's Eye: The Reflective Nature of Horror” [1986]. Autor podkreśla, że horror w większym niż inne gatunki stopniu opiera się na uczestnictwie publiczności. Identyfikację, odrzucaną przez widza, osiąga tak sterując naszym spojrzeniem, że utożsamiamy się z punktem widzenia postaci. Oglądając film grozy przyjmujemy voyeurystyczny punkt widzenia: już statystyczna analiza filmów tego gatunku ujawniłaby zapewne ponadprzeciętną ilość ujęć z subiektywnej kamery. Efekt ten osiągany jest poprzez wykorzystanie szczególnych kątów widzenia, użycie przenośnych kamer, odwołanie się do efektów dźwiękowych i, co charakterystyczne dla horroru, różnych technik ograniczających nasz punkt widzenia: w *Friday the 13th* widzimy mordowanych przez Jasona nastolatków przez otwory w masce, którą nosi zabójca, w *The Evil Dead* podglądamy przyszłe ofiary demonów przez okno. Jest więc identyfikacja nie, jak w przypadku innych gatunków, naturalna, lecz wręcz wymuszona. Przykładem owej wymuszonej identyfikacji, który przytacza Telotte, jest także scena rozpoczynająca film Johna Carpentera *Halloween*, w której identyfikujemy się w pełni z młodocianym zabójcą. Ciekawostką, na którą Telotte zwraca uwagę, jest fakt, że wraz ze spojrzeniem Michaela Myersa przejmujemy jego dziecięcy punkt widzenia, co sprawia, że nasza identyfikacja jest jeszcze pełniejsza.

Nieco szerszy punkt widzenia prezentuje Ernest Jones w „On the Nightmare” [1989]. Przyjmując opcję psychoanalityczną, autor pisze, że horror jest symbolicznym spełnieniem zrepresjonowanych pragnień. Świat filmu grozy przypomina, w koncepcji autora, senny koszmar. Identyfikacja zaś przebiega na linii widz/monstrum, które budzi jednocześnie pożądanie i odrazę. Wedle Jonesa, paradoksalnie, obrzydzenie, jakie czujemy oglądając film grozy, jest kluczem do przyjemności: tylko ono bowiem pozwala na „uspokojenie wewnętrznego cenzora”, który, na poziomie świadomości, każe odrzucić nam treści symbolizowane przez potwora. Co więcej: to nie sam potwór budzi wspomniane sprzeczne odczucia, ale właśnie pragnienia, najczęściej fantazje o podłożu seksualnym, które go wytworzyły. Identyfikacja jest tu rodzajem kontraktu — widz decyduje się na „odrobinę dyskomfortu w zamian za znacznie większą przyjemność”. [Jones, 1989:45]

Odmienny pogląd reprezentuje interesująca praca Andrew Tudora zatytułowana „Monsters and Mad Scientists” [1989]. Autor z rezerwą traktuje dorobek psychoanalitycznie zorientowanej teorii, w zamian przedstawiając własną koncepcję identyfikacji. Za jej bazę uważa zaangażowanie widza w akcję filmu, którego przyczyną jest szczególna rola elementów narracyjnych. Przyjem-

ności związane z tym aspektem filmu grozy nie zostały zauważone przez badaczy zainspirowanych psychoanalizą, koncentrujących się na postaciach monstrum i ofiar. W koncepcji Tudora pełnią one w pewnym sensie rolę drugoplanową, choć także istotną dla zaistnienia procesów identyfikacyjnych.

Powodem identyfikacji z monstrum jest wyłącznie, zdaniem Tudora, jego antropomorfizacja. O ile bowiem możemy identyfikować się nawet z postacią Godzilli, o tyle zjawisko identyfikacji nie dotyczy np. bezkształtnego zabójcy z filmu *The Blob*. Ze względu na możliwość zaangażowania się odbiorcy (takiego terminu autor używa chętniej niż określenia „identyfikacja”, które kojarzy się jednoznacznie z psychoanalizą), Tudor wyróżnia postaci antropomorfonów i obcych, którzy pełnią w filmie rolę czysto instrumentalną — pozwalają na odpowiednie, zgodne z regułami filmu grozy, kształtowanie fabuły.

Identyfikacja z ofiarami ma w koncepcji Tudora jedynie szczątkowy i chwilowy charakter. Wyjątkiem są tu, często wywodzące się spośród potencjalnych ofiar, postaci nazywane przez autora „ekspertami”, którzy są głównymi antagonistami monstrum. To oni w finale pokonują potwora i z nimi właśnie przede wszystkim identyfikuje się widz filmu grozy.

Również Noël Carrol odchodzi od psychoanalizy. Jego książka zatytułowana „Philosophy of Horror” [1990] zdaje się kontynuować propozycję Tudora. Zdaniem tego autora przyjemność zarezerwowana dla widza filmu grozy ma charakter kognitywny. Polega ona na zaspokajaniu ciekawości i fascynacji obcością świata przedstawionego. Horror, wedle Carrola, stwarza możliwość transgresji — przekroczenia tradycyjnych wartości kulturowych.

Krótki przegląd tekstów analizujących złożoność zjawiska identyfikacji w filmie grozy dowodzi jego szczególnej wagi. Trudno wprawdzie znaleźć punkty wspólne koncepcji tak odległych, jak np. Jonesa i Tudora, ale wydaje się, że wszyscy autorzy, niezależnie od inspiracji, przyznają, że cechą wyróżniającą horror spośród innych gatunków jest ambiwalentny stosunek widza do świata przedstawionego. Jest on przy tym z góry założony przez tekst, którego ambicją jest zniesienie opozycji pomiędzy odrazą a fascynacją. Film grozy może budzić emocje jedynie igrając z procesem identyfikacji i to, na pewnym poziomie, staje się jego podstawową taktyką.

* * *

Filmy George’a Romero, reżysera wiernego niemal całkowicie filmowej grozie, stanowią znakomity przykład gruntownej znajomości gatunkowych konwencji i są, w większości, ich twórczym przetworzeniem. Jego dzieła, zwłaszcza zaś zrealizowana w 1968 *Noc żywych trupów* (*Night of the Living Dead*), przywoływane były wielokrotnie jako idealny model progresywnego horroru.

Noc żywych trupów była debiutem George’a Romero. Film, zrealizowany na taśmie 16 mm, kosztował mniej niż 150 tysięcy dolarów i był w zamyśle przedsięwzięciem o charakterze towarzyskim. Współtworzyli go przyjaciele reżysera, który zapewne nie przypuszczał, że *Noc* stanie się kasowym przebojem

i jednym z najważniejszych filmów grozy wymienianych obok *Dziwołagów* Browninga, *Psychozy* Hitchcocka i *Teksaskiej masakry piłą łańcuchową*, jako jeden z tych filmów, które zmieniły oblicze gatunku.

Fabula *Nocy żywych trupów* jest niezwykle prosta. W pierwszych minutach filmu poznajemy młodych bohaterów — Johna i Barbarę, którzy odwiedzają grób ojca pochowanego na oddalonym od cywilizacji cmentarzu w Pensylwanii. Tam właśnie zostają zaatakowani przez tajemniczego mężczyznę. John ginie, upadając na marmurowy nagrobek, jego siostrze udaje się uciec i znaleźć schronienie w opustoszałym domu.

Po pewnym czasie pojawia się tam kolejny uciekinier — Murzyn Ben, który donosi, że wokół domu gromadzą się poruszający się jak w transie, spragnieni krwi mordercy. Ben zabezpiecza dom przed atakiem obcych, za pomocą desek i fragmentów mebli barykaduje drzwi i okna. Wkrótce okazuje się, że w piwnicy domu także ukrywają się ludzie: młode małżeństwo — Tom i Judie, oraz Helen i Harry Cooper wraz z córką umierającą wskutek ukąszenia jednego z agresorów.

Uciekinierzy nie potrafią znaleźć wspólnego języka. Ben proponuje, aby pozostać w domu, Harry natomiast sugeruje ukrycie się w piwnicy, przypominającej przeciwatomowy schron. Sytuację pogarsza komunikat telewizyjny, z którego dowiadujemy się, że tajemniczy zabójcy to obudzeni do życia przez promieniowanie kosmiczne zmarli.

Podczas próby uruchomienia samochodu giną Tom i Judie. Wkrótce umiera także Barbara, zamordowana przez własnego brata, później Helen zaatakowana przez córkę i w końcu Harry, zastrzelony w sprzeczce przez Bena, który jako jedyny doczeka świtu. Uzbrojeni ratownicy nie przyniosą mu jednak wybawienia: uznany za żywego trupa zginie z ręki jednego z nich.

Noc żywych trupów jest wyzwaniem dla konwencji tradycyjnego filmu grozy. Jednym z najważniejszych poziomów prowadzonej przez Romero polemiki jest ten, który wyznacza kwestia identyfikacji. Innowacje twórcy *Nocy* widoczne są zarówno na poziomie prymarnym jak i sekundarnym. Manipulacje, których dokonuje Romero, znakomicie się uzupełniają, wyznaczając nowe, nie spotykane w klasycznym filmie grozy, miejsce dla widza.

Warsztat filmu *Noc żywych trupów* zdaje się podporządkowany jednej zasadzie: Romero stara się rozsadzić od wewnątrz konwencje filmu grozy.

Już pierwsza, towarzysząca początkowym napisom, scena jest tego znakomitym przykładem. Składa się na nią seria *establishing shots*, w której obserwujemy samochód zbliżający się do cmentarza. Romero zakłóca ciągłość przestrzenną ciągle zmieniając punkt widzenia kamery. Cięcia, które stosuje, rozbijają spójność przedstawienia, wprowadzając elipsy, których nie możemy w żaden sposób umotywić. Z jednej strony więc Romero rozpoczyna swój film typową dla horroru figurą określającą miejsce akcji, z drugiej natomiast wykazuje jej konwencjonalność, ukazując rodzaj „pustych” chwytów formalnych. Także scena na cmentarzu skonstruowana jest na podobnej zasadzie. Tu wykorzystane są typowe dla horroru ujęcia subiektywne. Romero stosuje różnego rodzaju naturalne kaszety, charakterystyczne plany i kąty widzenia, starając się zasugerować obecność obserwatora. I w tym przypadku jednak okazuje się, że zasto-

sowane chwytły są w pełni konwencjonalne. Monstrum pojawia się w miejscu, gdzie najmniej się go spodziewamy, a nasza orientacja w przestrzeni zostaje jeszcze raz zakłócona.

Dalsza część filmu, rozgrywająca się w jednej dekoracji — w opuszczonym domu lub w jego najbliższej okolicy — jest konsekwentnie „niekonsekwentna” w przedstawianiu przestrzeni. Najbardziej charakterystyczna wydaje się scena zwiedzania domu przez przerażoną Barbarę. Mamy tu do czynienia już nie tylko z „fałszywymi” ujęciami subiektywnymi, ale także ze znacznie bardziej ewidentnymi manipulacjami. Oto bowiem bohaterka dwukrotnie wchodzi do tego samego pomieszczenia, aby odkryć, że np. w mgnieniu oka zmieniło się ustawienie mebli. Co więcej: fakt ten nie powoduje żadnych konsekwencji, widz zmuszony jest traktować przedstawioną mu rzeczywistość jako spójną i logiczną. Jego zagubienie jest tym większe, że Romero każe kamerze gubić postaci z pola widzenia, co sprawia, że jej „spojrzenie” ciągle wyprzedza bohaterkę. Dodatkowo złamana zostaje zasada osi montażowej, co sprawia, że nie jesteśmy w stanie określić właściwego kierunku ruchu postaci.

Noc żywych trupów cechuje się także precyzyjnie zaplanowaną niekonsekwencją stylistyczną. Czarno-białe zdjęcia realizowane lekką kamerą szesnastomilimetrową nadają filmowi cechy dokumentu. Taki charakter całości podkreślają sceny, w których następuje bezpośrednie odwołanie się do technik dokumentalnych: film kończy się serią nieruchomych kadrów o niskiej rozdzielczości, jakby reprodukcji prasowych, a znaczną część filmu zajmują relacje telewizyjne, które oglądamy wraz z jego bohaterami. Charakterystyczny jest fakt, że Romero zadowala się tu czystą umownością, nie starając się nawet imitować obrazu telewizyjnego (charakterystyczne migotanie, zmniejszona rozdzielczość), zadowolając się jedynie ujęciem go w ramę imitującą obudowę odbiornika. W pewnym momencie posuwa się dalej — aranżując wymianę spojrzeń pomiędzy bohaterami a... telewizorem, delikatnie ironizuje na temat obecnego w filmie napięcia pomiędzy dokumentalną formą a czystą gatunkową konwencją.

Uzupełnieniem manipulacji na pierwszym poziomie są zabiegi organizujące charakter identyfikacji sekundarnej. Także tu Romero igra z konwencjami filmu grozy, oferując widzowi ciągłą ich wymianę. Już w pierwszej scenie przedstawia zmodyfikowaną wersję typowej ekspozycji filmu grozy: John i Barbara aż nadto przypominają „pierwsze ofiary” wprowadzane w klasycznych horrorach dla prezentacji monstrum. W filmie Romero, nieoczekiwanie, jedna z nich staje się główną bohaterką, by wkrótce, nagle i bez wyraźnego powodu, pogrążyć się w zagadkowym otępieniu, które czyni z niej pasywną postać drugiego planu.

Zasada gry z oczekiwaniami widza zda się obowiązywać w całym filmie. Nie mamy praktycznie żadnej możliwości wyznaczenia perspektywy centralnej. Wszystkie próby jej ustanowienia spełzają na niczym. Barbara nie tylko przestaje być bez wyraźnego powodu postacią pierwszoplanową, ale także ginie w połowie filmu. Helen jest od początku postacią w zbyt małym stopniu zindywidualizowaną, a Harry, tchórzliwy i asekurancki, budzi jednoznacznie niechęć. Ben, który mógłby zyskać sympatię widza, jest Murzynem, co w kontekście

stereotypowych ról mniejszości rasowych w kinie gatunków znacznie utrudnia identyfikację. Co więcej, działania Bena w istocie okazują się nieskuteczne, a piwnica, jak chciał Harry, któremu początkowo nie przyznalibyśmy racji, okazuje się jedynym bezpiecznym schronieniem. Najciekawszy natomiast jest status Toma i Judie, których Romero w pewnym momencie wysuwa na plan pierwszy. Scena rozmowy, oddzielona wyraźnie od reszty filmu przez użycie miękkiego montażu, ukazuje ich jako ostoję tradycyjnych wartości. Wkrótce jednak oczekiwania widza zostaną po raz kolejny zawiedzione: obydwójce zginą w eksplozji spowodowanej przez Toma.

Romero manipuluje nie tylko identyfikacją z postaciami ofiar, ale i monstrów. Zombie to z jednej strony normalni ludzie, z drugiej — pozbawione indywidualności kukły. Inaczej niż w klasycznym horrorze, monstrem jest rozproszone, paradoksalnie bezosobowe: ani na moment nie przejmujemy spojrzenia któregoś z potworów. Sytuacja ta podkreślona jest dodatkowo przez konwencjonalność postaci żywych trupów. Pomimo realizmu filmu są oni raczej „społecznymi rolami” niż konkretnymi osobami, co podkreśla np. ich strój.

Można stwierdzić, że film Romero przedstawia stereotypowe sytuacje i postaci, lecz w nowym kontekście, który sprawia, że miast o odwróceniu wzorców gatunkowych, można mówić o ich przemieszczeniu. Identyfikacja, choć z pewnością następuje, ma tu charakter chwilowy, chciałoby się powiedzieć neurotyczny. Innymi słowy, inaczej niż w klasycznym modelu kina gatunków identyfikacji towarzyszy uświadomienie wzmocnione przekonaniem o jej fałszywości i nieskuteczności. Dowodzą tego reakcje pierwszych widzów *Nocy żywych trupów*, które wspomina Roger Ebert:

Na sali panowała całkowita cisza. Film przestał już dawno być cudownie straszny, a stał się niespodziewanie przerażający. Mała, może dziewięcioletnia, dziewczynka siedziała nieruchomo w fotelu i płakała. [Ebert, 1969]

Widzowie, zdaniem Eberta, paradoksalnie wierzyli w to, co dzieje się na ekranie. Ciągłe utrzymywane napięcie pomiędzy konwencją a jej ujawnieniem pozwalało budzić reakcje lękowe i wyłączać mechanizm bezpiecznego strachu towarzyszący niewinnym historiom o Frankensteinie i Draculi. *Noc żywych trupów* budziła przerażenie nawet, a może przede wszystkim, tych widzów, którzy widzieli wcześniej dziesiątki horrorów. Przede wszystkim dlatego, że widz horroru nigdy wcześniej nie był w kinie tak samotny.

Uzupełnieniem *Nocy żywych trupów* jest w pewnym sensie inny film George’a Romero — *Martin*. Dzieło to, podobnie jak *Noc*, nawiązuje w bezpośredni sposób do tradycji kina gatunków. Tym razem jednak Romero zdecydował się na reinterpretację wątku wampirycznego.

Film rozpoczyna się przerażającą sceną morderstwa w pociągu, którego nastoletni tytułowy bohater dokonuje na przypadkowo spotkanej kobiecie. Martin, współczesny wampir, odurza swą ofiarę lekiem nasennym, gwałci ją i w końcu kaleczy żyłką, aby móc napić się jej krwi. Po upozorowaniu samobójstwa wysiada z pociągu na stacji w Pittsburgu, gdzie czeka na niego sporo od niego starszy kuzyn — Tati Cuda. Razem udają się do pobliskiego Brad-

dock — tam Martin ma pracować jako goniec w prowadzonym przez Cudę sklepie.

Martin jest zamknięty w sobie. Z trudem nawiązuje kontakty z wnuczką swojego kuzyna, nie ma przyjaciół, sprawia wręcz wrażenie niedorozwiniętego. Jego alienację pogłębia Cuda, który twierdzi, że Martin jest kolejnym wcieleniem legendarnego wampira — Nosferatu. Wkrótce popełni kolejne zabójstwo.

Jedyną osobą, z którą Martin zdoła się porozumieć, jest Mrs. Santini — kobieta sfrustrowana nieudanym małżeństwem i bezpłodnością. Z nią Martin po raz pierwszy uprawia — jak sam mówi — „seks bez krwi”. Ona pozwala mu zapomnieć o pragnieniu popełnienia kolejnej zbrodni. Okazuje się jednak, że sfrustrowany nastolatek nie może dać szczęścia dojrzałej kobiecie: pewnego razu Martin znajduje jej martwe ciało w wannie.

Gdy Tati Cuda dowiaduje się o śmierci Mrs. Santini, zabija Martina, myśląc, że to on ponosi za nią odpowiedzialność. „Wampir” ginie przebity osinowym kołkiem, a jego ciało zostaje pogrzebane na skraju chodnika.

Martin jest bliższy klasycznej formie filmu gatunkowego. Jego twórca nie rezygnuje jednak, choć używa ich oszczędniej, z zabiegów sprawdzonych w *Nocy żywych trupów*. Również tu manipuluje biegle identyfikacją widza.

Ponownie obserwujemy zakłócenie ciągłości przestrzeni widoczne przede wszystkim w scenie drugiego zabójstwa. Kamera ukazuje dramatyczne wydarzenia z wielu punktów widzenia. Często łamana jest oś montażowa, zarówno w pionie jak i... w poziomie. Ujęcia diegetyczne natomiast przeplatają się z jednoznacznie niediegetycznymi (np. z góry). Podobnie jak w *Nocy żywych trupów* manipulacje te nie znajdują żadnego uzasadnienia w fabule filmu.

Ciekawy zabieg zastosował także Romero w scenach rozmów, realizowanych w klasycznym systemie ujęcie/przeciwujęcie, które zajmują szczególne miejsce w systemie identyfikacji filmowej. Zasada ta zachowana jest w pełni na płaszczyźnie wizualnej, złamana natomiast na planie audialnym: stale milczący Martin jest tu jakby niemym rozmówcą, nie podejmuje roli wyznaczonej mu przez filmową konwencję, sprawiając, że wypadamy na moment z wyznaczonego nam miejsca. Najciekawszym chwytym wydaje się jednak rozbicie świata przedstawionego na dwie odrębne części. Właściwym wydarzeniom towarzyszą tajemnicze czarno-białe sekwencje, sceny i pojedyncze ujęcia, które przypominają stare filmy grozy. Nie są to jednak prawdziwe fragmenty horrorów, lecz stylizowane na nie ujęcia samego Martina (w scenach tych pojawia się nieco inaczej ucharakteryzowany John Amplas — aktor odtwarzający postać Martina). Początkowo identyfikujemy je z erotycznymi fantazmatami nastolatka, później skłonni jesteśmy uznać za wspomnienia ponadosiemdziesięcioletniego wampira Nosferatu, aby w końcu zaakceptować niemożność identyfikacji — tu rozumianej jako „rozpoznanie” [Crawford, 1981] tego poziomu filmowego opowiadania. Zagubienie widza zostaje pogłębione przez kolejne „puste” zabiegi stylistyczne. Romero włącza wspomniane czarno-białe sceny do zasadniczej części filmu, posługując się techniką dopasowania graficznego, synchronizacji kierunku ruchu obiektów i wykorzystując swoiste pomo-

sty dźwiękowe, które sprawiają, że akcja rozbita na planie wizualnym pozostaje idealnie ciągła na planie audialnym.

Podważona zostaje także w *Martinie* ta sfera identyfikacji, która wiąże się z opisanym przez Carrola zaspokajaniem ciekawości widza. Romero zmierza ku strukturze zrywającej z koniecznością motywowania wydarzeń przedstawionych, tworzenia napięć i ich rozwiązywania. *Martin* jest, podobnie jak *Noc*, horrorem, który nie straszy, choć przeraża. Akcja filmu nie zmierza ku kulminacji, a momenty dramatyczne celowo pozbawiane są możliwości wybrzmienia (śmierć Mrs. Santini, zabicie Martina przez Cudę). Momenty dynamiczne (ang. *action*), pełniące w klasycznym filmie gatunkowym rolę retardacyjną, są wprawdzie obecne w filmie, ale Romero podkreśla ich obcość i konwencjonalność. Najlepszym przykładem jest tu scena aresztowania handlarzy narkotyków, która nie ma związku z głównym wątkiem filmu.

Inaczej niż w *Nocy żywych trupów*, na poziomie sekundarnym identyfikujemy się przede wszystkim z monstrem. Wydaje się, że film ten szczególnie akcentuje ambiwalencję każącą nam czuć odrazę do potwora i fascynować się jego postacią. Martin, choć jest bezwzględnym mordercą-psychopata, budzi sympatię, a nawet współczucie. Również i tu identyfikacja zostaje dodatkowo zakłócona: widz, początkowo odbierający historię Martina jako realistyczną opowieść o sfrustrowanym nastolatku, zostaje zaskoczony stwierdzeniem bohatera, który przyznaje rację Cudzie. Widz jednak nie może porzucić odczytania realistycznego i zacząć traktować *Martina* jako kolejną fantastyczną opowieść o Nosferatu. Wraz z deklaracją bohatera, który twierdzi, że jest wampirem, nasilają się sygnały każące interpretować film jako rodzaj *social horroru*. Ekspozowanie brzydoty i przygnębiającej beznadziei Braddock, a także wątek Kristiny i Arthura, pozwala doszukiwać się w filmie metafory sytuacji człowieka zagubionego w industrialnym, nieprzyjaznym świecie.

Sam film nie wskazuje jednak właściwego odczytania. Zadowala się postawieniem problemu i sytuacją zawieszenia pomiędzy znaczeniami, wzmocnioną dodatkowo niemożnością identyfikacji postaci i identyfikacji z postacią.

Ostatnim, być może najbardziej oryginalnym, poziomem manipulacji procesami identyfikacyjnymi jest ten, który można nazwać poziomem identyfikacji przedstawionej. *Martin*, inaczej niż znakomity debiut Romero, nie tylko żongluje konwencjami horroru, ale także tematyzuje je. Dramat Martina można bowiem rozumieć także jako dramat identyfikacji. Być może — taka interpretacja w pewnym sensie scala odczytanie realistyczne i fantastyczne — jego wampiryzm jest przypadkiem patologicznej identyfikacji z filmowymi monstrami. Sam film dostarcza argumentów przemawiających za takim jego rozumieniem: Martin dzwoni do radiowego *talk-show*, aby zdemistyfikować filmowy wizerunek wampira. Przypomina to mechanizm histerycznej identyfikacji, polegającej między innymi na jednoczesnej imitacji wzorca (np. scena, w której Martin straszy swego kuzyna peleryną i wampirzymi kłami, przypominającymi do złudzenia charakterystykę Beli Lugosiego czy Christophera Lee) i odrzuceniu go.

* * *

Histeryczna identyfikacja, której ofiarą jest bohater filmu *Martin*, staje się także udziałem widza obydwu omówionych powyżej filmów. Romero, nie pozwalając nam znaleźć stałego oparcia w świecie swoich filmów, rezygnuje z modelu narcystycznego, który występuje w klasycznych filmach gatunkowych. Nie-narcystyczna identyfikacja, którą oferuje w zamian, pozwala mu zdekonstruować kolejny poziom funkcjonowania kina gatunków. Polega ona bowiem nie tylko na zaludnieniu świata przedstawionego postaciami, z którymi nie chcemy lub nie możemy się identyfikować. Wydaje się raczej, że jej główną cechą jest jawność, sprawiająca, że doświadczenie filmu *Noc żywych trupów* i *Martin* staje się prawdziwie brudną przyjemnością.

W filmach George'a Romero, dzięki zanegowaniu uprzywilejowanego punktu widzenia, zachwianiu relacji widz /postać i wreszcie ujawnieniu (stematyzowaniu) identyfikacji, dochodzi do sytuacji, w której rozpoznajemy siebie nie jako Metzowski „podmiot transcendentálny”, ale po prostu jako widza oglądającego film. Mistrzostwo w operowaniu konwencjami horroru powoduje zaś, że stale utrzymywani jesteśmy w napięciu pomiędzy identyfikacją a wspomnianym rozpoznaniem.

Stan nasz przypomina rodzaj pyknolepsji polegającej na chwilowym zataczeniu własnej świadomości, zataczeniu się w świecie ekranowej iluzji i... ciągłym uprzytomnianiu sobie pochwycenia własnej podmiotowości przez kinowy aparat. Filmy Romero oferują więc widzowi doświadczenie traumatyczne, które, paradoksalnie, prowadzi do wiedzy. I dotyczy ona nie tylko kina gatunków, którego wypalone konwencje zostały obnażone przez autora *Nocy żywych trupów*. Bardziej wartościowa wydaje się wiedza o nas samych, o kryzysie osobowości spowodowanym przez inwazję obrazów.

Father?!
Yes, son?
I want to kill you!
Mother! i want to....
Jim Morrison, The End

Melodramat jest zjawiskiem, które nastrocza wielu kłopotów teoretykowi poszukującemu cech wyróżniających go spośród innych gatunków filmowych. Inaczej niż w przypadku westernu, filmu gangsterskiego czy horroru, nie występuje tu stały zestaw motywów statycznych i dynamicznych [Tomaszewski, 1935]. Określenie „melodramatyczny” może być wręcz — zdaniem Thomasa Schatza — przypisane każdemu filmowi hollywoodzkiemu [1981]. Można też, odwołując się do analizy znaczenia samego terminu, zakwestionować adekwatność określenia „melodramat” w stosunku do filmu [Affron, 1982].

W opracowaniach teoretycznych znajdziemy kilka interesujących propozycji określenia tożsamości melodramatu. Thomas Elsaesser w artykule zatytułowanym „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” [1972] proponuje powiązanie melodramatu filmowego z tradycją ludowych pieśni, literaturą romantyczną i niemiecką Bänkellied. Podobieństw doszukiwać się tu można — zdaniem autora — nie tylko w sferze motywów, lecz także, a może nawet przede wszystkim, w sposobie kreowania postaci — pozbawionych indywidualności, mających przedstawiać nie konkretne indywidua, lecz typy: uwiedzionej niewinności, skrzywdzonego dziecka, nawróconego łajdaka etc.

Thomas Elsaesser podkreśla także mitotwórczą funkcję melodramatu, co w połączeniu z erudycyjną, choć wrywkową analizą wybranych utworów literackich, w pewnym sensie wyznaczających kierunki rozwoju melodramatu filmowego, sprawia, że propozycja amerykańskiego badacza wydaje się bardzo atrakcyjna.

Uzupełnieniem genealogicznych poszukiwań autora jest próba osadzenia zjawiska w kontekście ogromnej popularności psychoanalizy: w ujęciu Elsaesera melodramat filmowy dokonuje adaptacji tych koncepcji Zygmunta Freuda, które związane były z pracą marzenia sennego. Melodramat jest więc zjawiskiem dokonującym zwielokrotnienia „snopodobnego” wymiaru kina. Już nie tylko sama natura aparatu filmowego zbliża go do marzenia sennego; być może istotniejsze jest tu eksplorowanie określonej tematyki oraz imitowanie zasad symbolizacji opisanych przez Freuda w „Interpretacji snów” i „Psychopatologii życia codziennego”.

Nieco inne podejście prezentuje wspomniany wcześniej Thomas Schatz [1981]. Autor ten wychodząc od analizy samego terminu „melodramat” utrzymuje, że gatunek ten łączy elementy muzyczne i dramatyczne. Muzyka niediegetyczna była, nawet w erze filmu niemego, podstawowym elementem melodramatycznej interpunkcji. Schatz utrzymuje wręcz, że to właśnie wykorzystanie muzyki doprowadziło do wytworzenia się zestawu charakterystycznych dla tego gatunku zabiegów formalnych: długich, statycznych ujęć i kontemplujących twarz bohaterki zbliżeń.

Na wagę pozafilmowego kontekstu melodramatu wskazuje Chuck Kleinhaus w artykule zatytułowanym „Notes on Melodrama and the Family under Capitalism” [1978]. Zdaniem tego autora, prezentującego opcję lewicową, melodramat w sposób bezpośredni odwzorowuje i utwierdza porządek społeczny kapitalizmu. Zdecydowane oddzielenie sfery aktywności zawodowej i rodzinnej, wynikającej z pozbawienia rodziny funkcji produkcyjnych, przedstawione jest w melodramacie jako opozycja, mająca ulec rozwiązaniu w zakończeniu filmu. Dotyczy to zarówno realizacji klasycznych (tu autor powołuje się na film *Imitations of Life*), jak i nowszych, często wykraczających poza ściśle rozumiane formuły melodramatu, lub wręcz, jak *Ojciec chrzestny* Francisca Forda Coppoli, łączących elementy melodramatu z innymi gatunkami.

Z tak silnego osadzenia melodramatu w pozafilmowym kontekście wynika — zdaniem Kleinhausa — szczególna sytuacja odbiorcza tego gatunku, którą najłatwiej zaobserwować analizując recepcję melodramatów telewizyjnych — tak zwanych „mydlanych oper”. Widz melodramatu, mimo podkreślanej między innymi przez Elsaessera typizacji bohaterów filmu, traktuje zmyślane historie jak opowieści o prawdziwych ludziach, zdeterminowanych przez społeczny porządek określający także jego (jej!) egzystencję. Nie ma przy tym najmniejszego znaczenia, że bohaterami melodramatów (zwłaszcza telewizyjnych) są przeważnie naftowi potentaci, a widzami przedstawiciele klasy średniej.

Owo swoiste życie się z bohaterami telewizyjnego melodramatu nie pozostaje bez wpływu na kształt narracji w interesującym nas gatunku. Inaczej niż w filmie sensacyjnym, a nawet stosunkowo najbardziej zatomizowanym narracyjnie horrorze, nie znajdziemy w melodramacie zamkniętej, linearnej konstrukcji, lecz raczej zbiór samodzielnych sytuacji, które nie zawsze układają się w spójną całość.

Interesujące uwagi na temat melodramatu przynoszą teksty o orientacji feministycznej. Charakterystycznym przykładem takiej opcji jest książka Mary Ann Doane zatytułowana „The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940s” [1987]. Jej autorka powołując się na pogląd Geoffreya Nowella-Smitha [1977] utrzymuje, że melodramat, w przeciwieństwie do westernu, ukazuje bohatera (bohaterkę) pasywnego i akcentuje opozycję pasywny/aktywny. Jeśli bohaterem melodramatu jest mężczyzna, przydane są mu zwykle cechy żeńskie; jego męskość jest w jakimś stopniu zachwiana. Melodramat jest więc jedynym gatunkiem żeńskim, to jest takim, którego głównym bohaterem jest kobieta.

Klasyczny melodramat nie spełnia jednak postulatów feministek. Kobieta jest w nim bowiem prezentowana z punktu widzenia mężczyzny: w istocie nie

jako kobieta, lecz jako nie-mężczyzna. Melodramat jest więc, podobnie jak inne gatunki filmowe, wytworem systemu patriarchalnego.

Przedstawione wyżej propozycje, choć często interesujące i oryginalne, cechują się jednak pewną wspólną niedoskonałością. Pomijając dociekania mające na celu odnalezienie literackich korzeni filmu melodramatycznego (nie mające mocy wyjaśniającej w przypadku konkretnych tekstów reprezentujących gatunek), większość wniosków wyciąganych przez autorów może dotyczyć kina gatunków jako takiego, a nie samego melodramatu.

Na tym tle szczególnie interesująca wydaje się propozycja określająca gatunkową tożsamość melodramatu, która została zawarta w książce Charlesa Affrona zatytułowanej „Cinema and Sentiment” [Affron, 1982]. Autor publikacji wychodzi od niezwykle prostych założeń, odwołujących się wręcz do potocznego rozumienia terminu „melodramat”. Rozważania, które przedstawia, dystansują jednak inne propozycje i zdają się docierać do samego sedna problemu.

Melodramat jest — w ujęciu Affrona — filmem, którego podstawowym wyznacznikiem jest ukierunkowanie na budzenie silnych reakcji uczuciowych: to nie przypadek, że w języku potocznym melodramaty określane są mianem „wyciskaczy łez” (ang. *tearjerkers, handkerchief films*). Skuteczność melodramatu jest uwarunkowana właściwym użyciem kilku analizowanych przez Affrona technik. Autor wskazuje oczywiście na zauważane także przez innych teoretyków charakterystyczne cechy języka filmu wytwarzającego, na różnych poziomach, efekt patosu. Podkreśla także wagę muzyki jako elementu organizującego emocjonalne zaangażowanie odbiorcy. Najcenniejsze wydają się jednak te uwagi, które dotyczą wyjątkowości doświadczenia filmu melodramatycznego.

W przypadku melodramatu polega ono na rozpoznawaniu w fikcji ekranowej pewnych stanów emocjonalnych wpisanych w stereotypowe motywy: rozstania, matczynej miłości, śmierci etc. Motywy te nie mają większego znaczenia i są jedynie pretekstem do manipulowania uczuciami widza. Melodramat posługuje się więc „stylistyką afektywną”, czy wręcz „afektywną uludą”, sprawiającą, że sam tekst staje się niewidoczny, a jego miejsce zajmuje emocjonalny efekt przez niego wywołany.

Kino afektywne, którego idealną realizacją jest melodramat, osiąga efekt przezroczyści przez odwołanie się do różnych technik wyłączających tak zwany refleksywny model odbioru dzieła. Najważniejsze wydaje się tu manipulowanie identyfikacją (na poziomie prymarnym i sekundarnym): widz — tu Affron cytuje Jeana Mitry’ego i Jeana-Pierre’a Meuniera [Mitry, 1968; Meunier, 1969] — zawieszony jest, podobnie jak w przypadku kina w ogóle, pomiędzy identyfikacją ze światem przedstawionym a świadomością, że uczestniczy w spektaklu kinematograficznym. Identyfikacja ma tu charakter emocjonalny: widz **wie**, że ogląda film, i **czuje**, że jest częścią świata przesuwanego się przed jego oczami.

Sprzyja temu ciągle ewokowanie nieobecności, będącej podstawową figurą tego gatunku. Melodramat — zdaniem Affrona — oferuje widzowi ciągłą grę posiadania, utraty i restytucji. Gra ta realizuje się zarówno na poziomie sa-

mego opowiadania (rozstanie, oddalenie i ponowne spotkanie to najczęściej pojawiające się w melodramacie motywy), jak i poprzez manipulację samym spojrzeniem widza. Dokonuje się więc tu pogłębienie sytuacji odbiorczej, opisanej między innymi przez Christiana Metz'a, która polega na uznaniu nieobecności przedstawionego przez film obiektu, obecności samego przedstawienia i znaczeniowego nacechowania wspomnianej nieobecności.

Emocjonalność przekazu w filmie melodramatycznym uzyskiwana jest także poprzez przełamanie „zasady realności”, polegającej na wytworzeniu osobliwej nadwyżki znaczenia. Melodramat zmierza do sytuacji wyrażenia pełni; stara się dać obraz świata skończonego, oferującego widzowi kompletny, scentralizowany system wartości, którego podstawowym modelem jest rodzina i role społeczne przez nią wyznaczone: matki, ojca, syna, żony.

* * *

Melodramat zyskuje swą najpełniejszą realizację w ramach tak zwanego melodramatu rodzinnego, to jest takiego, który traktuje rodzinę nie tylko jako odniesienie reprezentowanego systemu wartości, ale także jako ognisko przedstawionych konfliktów. Ten właśnie nurt filmu melodramatycznego doczekał się bardzo interesującej reinterpretacji, której dokonał David Cronenberg w zrealizowanym w 1979 roku filmie *The Brood* (Potomstwo), będącym, wedle samego reżysera filmu, „autorską wersją” zrealizowanego kilka miesięcy wcześniej przez Roberta Bentona filmu *Sprawa Kramerów* (Kramer vs. Kramer).

Bohaterami filmu są Frank i Nola Carveth — małżeństwo w stanie głębokiego kryzysu. Nola przebywa w eksperymentalnej klinice psychiatrycznej doktora Hala Raglana, Frank zajmuje się ich sześciolletnią córką i, zgodnie z zaleceniami Raglana, nie interesuje się przebiegiem kuracji. Dzieje się tak aż do momentu, kiedy po powrocie córki ze spędzonego w towarzystwie matki weekendu odkrywa na ciele Candice rany i sińce. Podejrzewa, że to Nola skrzywdziła córkę, i podejmuje starania o odebranie jej praw rodzicielskich. W trakcie zbierania dowodów spotyka Marka, jednego z byłych pacjentów Raglana, który utrzymuje, że stosowana w Somafree Institute of Psychoplasmatology metoda leczenia ma efekty uboczne: powoduje osobliwą formę raka; sprawia, że brak równowagi psychicznej zastąpiony zostaje brakiem równowagi fizycznej.

I tak skomplikowaną sytuację Franka pogarsza tragiczny wypadek: zamordowana zostaje matka Noli, a Candice, spędzająca kilka dni u babci, jest świadkiem morderstwa. Na skutek szoku nie jest jednak w stanie niczego sobie przypomnieć. Wkrótce w podobnych okolicznościach zginie ojciec Noli, a mordercą okaże się dziecko-mutant pozbawione pępka i narządów płciowych.

Frank nie ma już wątpliwości co do związku śmierci swoich teściów z osobą doktora Raglana. Postanawia za wszelką cenę porozmawiać z Nolą. Najpierw jednak spotyka się z innym pacjentem Raglana — Michaelem, który opowiada mu o niedorozwiniętych dzieciach, którymi opiekuje się jego żona. Frank zaniepokojony o los swojej córki udaje się więc najpierw do szkoły, aby spraw-

dzić, czy nic jej nie grozi. Gdy przybywa, jest już za późno: nauczycielka Candice nie żyje, a jego córka została uprowadzona.

Ostatnia scena filmu ukazuje rozmowę Franka i Noli. Frank próbuje przekonać żonę, aby przerwała kurację i wróciła do domu. Ta zaś odmawia i pokazuje mu zmiany, jakie w jej ciele wywołała kuracja psychoplazmatyczna: Nola jest teraz zdolna do partenogenezy, a jej lęki materializują się w postaci tytułowego potomstwa rozwijającego się w nowym organie wyrastającym z ciała Noli. Przerażony Frank próbuje podstępem odzyskać porwaną przez potomstwo Noli córkę. Gdy jednak fortel zawodzi, zabija żonę, unicestwiając tym samym jej demoniczne potomstwo.

Potomstwo jest w dorobku Cronenberga filmem wyjątkowym. Reżyser odwoływał się wcześniej wyłącznie do konwencji filmu grozy i science fiction. Tu, choć w filmie obecne są wątki fantastyczne, korzysta z reguł melodramatu, a przede wszystkim jego kameralnej odmiany — tak zwanego *whitebread melodrama*, którego reprezentantem jest wspomniany przez samego reżysera film Bentona. I choć *Potomstwo* nie odwołuje się bezpośrednio do *Sprawy Kramerów* (reżyser przyznaje, że scenariusz *Potomstwa* powstawał równolegle ze scenariuszem *Sprawy Kramerów* i odwoływał się przede wszystkim do jego osobistych doświadczeń), można odnaleźć szereg wspólnych dla obydwu filmów wątków fabularnych.

Nawet pobieżna analiza filmu Cronenberga ujawnia szereg nawiązań do melodramatu. Ten właśnie gatunek dostarczył kanadyjskiemu twórcy szeregu motywów dynamicznych (fabularnych) i statycznych (ikonograficznych), pozwalających wprowadzić wspomniane wcześniej figury posiadania, utraty i restytucji. Motywy te jednak nie występują tu w formie czystej: zawsze są one w sposób świadomy przemieszczone lub wręcz okaleczone.

Tak dzieje się na przykład w przypadku bardzo częstego w melodramacie motywu uczuciowego trójkąta, który Cronenberg sugeruje w scenie rozmowy Franka i nauczycielki Noli. Zarysowany ledwie motyw zostaje po prostu porzucony, co sprawia, że oczekiwania widza nie zostają spełnione. Logika melodramatu ustępuje logice filmu grozy, będącego drugim podstawowym punktem odniesienia filmu. *Potomstwo* niejednokrotnie zresztą odwołuje się do częstej w modelu progresywnym techniki intertekstualnego, gatunkowego collage'u: klisze zaczerpnięte z filmu melodramatycznego sąsiadują tu z odwołaniami do tradycji filmowego horroru. Sceny dramatyczne, angażujące widza emocjonalnie, kontrpunktowane są banalnymi, dystansującymi widza odwołaniami do klasyki grozy — najczęściej *Psychozy* Alfreda Hitchcocka (dwukrotnie cytowana scena zabójstwa pod prysznicem).

Polemika filmu *Potomstwo* z kinem gatunków przebiega jednak przede wszystkim na poziomie emotywnym. Cronenberg dokonuje przy tym zdekonstruowania taktyk klasycznego melodramatu na kilku płaszczyznach. Najważniejsze wydają się trzy: przedstawieniowa, symboliczna i odbiorcza.

Klasyczny melodramat filmowy, zakładając recepcję afektywną, akcentuje także przedstawienia emocji bohaterów filmu. Innymi słowy: melodramat to nie tylko film mający budzić emocje, lecz także je przedstawiający. Jak jednak zau-

ważył Maurice Merleau-Ponty [1972], film nie może przedstawiać idei, myśli ani emocji, a tylko czysto fizyczną stronę egzystencji człowieka. Stąd też w obrębie klasycznego melodramatu wykształciło się szereg konwencji przedstawieniowych uzupełniających w pewnym sensie klasyczne, „przezroczyście” reguły przedstawieniowe obowiązujące w kinie gatunków. Konwencje te stały się wyzwaniem dla kina progresywnego.

Cronenberg w *Potomstwie* próbuje przede wszystkim dokonać rozbicia efektu przezroczyistości, który w modelu klasycznym pozwala nam zapomnieć o przedstawieniowym charakterze oglądanych na ekranie wydarzeń. Czyni to jednak nie poprzez rezygnację z typowych figur melodramatu, lecz poprzez ich przemieszczenie, czy raczej ujęcie w swoistą ramę.

Charakterystyczne dla *Potomstwa* rozwiązanie przynosi już scena otwierająca film. Scena ta, rozegrana z wykorzystaniem systemu ujęcie/przeciwujęcie, ukazuje dramatyczną konfrontację dwóch mężczyzn: ojca i syna. Widz obserwuje rozmowę w serii ujęć, które wraz z rosnącą temperaturą wymiany zdań stają się krótsze. Już wkrótce jednak iluzja zostanie zniszczona: okaże się bowiem, że scena ta ukazuje nie prawdziwą w obrębie świata przedstawionego rozmowę, lecz odegrany dla potrzeb i z udziałem publiczności etap kuracji psychoplazmatycznej. Ojciec i syn to jedynie role odtwarzane przez Raglana i jednego z jego pacjentów, a ukazane na ekranie emocje to tylko zestaw przygotowanych wcześniej gestów.

Scena ta, powtórzona później w nieco innym wariantcie z udziałem Raglana i Noli, a w zakończeniu sparodiowana z udziałem Franka i jego odmienionej przez kurację w Somafree Institute żony, ukazuje konwencjonalność ukazanych w melodramacie emocji i ogromne możliwości manipulacji zaangażowaniem odbiorcy.

Podobną funkcję pełni interesujące wykorzystanie ilustracji muzycznej. Tu Cronenberg pozwala sobie na dwojaki rodzaj reinterpretacji konwencji przedstawieniowych melodramatu. Z jednej strony pozbawia on jakiegokolwiek ilustracji muzycznej sceny o największym ładunku emocjonalnym (wspomniane wyżej sceny rozegrane są bez dźwięku niediegetycznego), z drugiej, gdy decyduje się na użycie muzyki dla pokierowania emocjami widza, czyni to tak, by wykazać konwencjonalność zastosowanego przez siebie zabiegu. Widz charakteryzujący się gatunkową kompetencją (a do takich widzów przede wszystkim są skierowane filmy Davida Cronenberga) odnajdzie w muzyce ilustracyjnej *Potomstwa* całą antologię dosłownych cytatów i aluzji do tradycji popularnego kina. Głównym punktem odniesienia jest na płaszczyźnie dźwiękowej ponownie twórczość Alfreda Hitchcocka, a przede wszystkim *Psychoza* i znana wszystkim widzom kina gatunków ilustracja muzyczna autorstwa Bernarda Herrmanna. Nie jest to jednak jedyne skojarzenie, jakie przywodzi na myśl muzyka Howarda Shore’a. Wydaje się wręcz, że Cronenberg przenosi na plan dźwiękowy technikę opisaną przez Eco w analizie *Casablanki* [1985]: określonym sytuacjom czy nastrojom przypisuje dźwiękowe klisze, jakby cytaty z dzieł, których tytułów zapewne sobie nie przypominamy, ale które wszyscy — tak nam się przynajmniej wydaje — „widzieliśmy”.

Najciekawszy zabieg, jaki Cronenberg stosuje w *Potomstwie* dla zdemiastyfikowania konwencji przedstawieniowych, związany jest z widoczną we wszystkich jego filmach fascynacją ciałem i jego rozkładem. Kanadyjski reżyser ironizuje tu na temat fizykalności przedstawiania filmowego i posuwa się dalej, niż mógł pomyśleć cytowany wcześniej Maurice Merleau-Ponty: dr Raglan, wynalazca kuracji psychoplazmatycznej i autor książki „The Shape of Rage” (Kształt gniewu), opracowuje metodę terapeutyczną, której skutkiem ubocznym są „cielesne manifestacje” emocji jego pacjentów. Interesujący pomysł rodem z science fiction nie tylko po raz kolejny eksponuje umowność świata przedstawionego filmu, lecz także przywraca kinu jego zrepresjonowaną cielesność.

Z ciałem i jego funkcjami wiąże się także ten poziom filmu Cronenberga, który przynosi polemiczne ujęcie porządku symbolicznego klasycznego melodramatu. W filmie Cronenberga, podobnie jak w tak zwanym *maternal melodrama*, centralną figurą jest matka, która, jak sugerują prace o orientacji feministycznej, jest konstruktem, mającym ewokować stały zestaw emocji związanych z macierzyństwem oraz reprezentować szereg przypisanych kobiecie ról społecznych. Zdaniem Mary Ann Doane [1987] figura matki jest projekcją zestawu stereotypów systemu patriarchalnego. Jest ona przy tym nadal jedynie obiektem skopofilicznego spojrzenia, tyle że odartym z wszelkiej seksualności. Paradoks figury matki polega także na tym, że choć zdolność rodzenia potomstwa jest dla niej konstytutywna, wszelkie funkcje ciała kobiety stanowią tabu. Wydaje się więc, że w klasycznym melodramacie wystawione na pokaz jest już nie ciało kobiety-matki, lecz jej matczyne uczucia zatrzymane w kontemplujących jej twarz ujęciach.

Potomstwo nie odwraca schematu *maternal melodrama*. Niejednokrotnie nawet realizuje go w pełni. Zaskakująco klasyczne jest potraktowanie relacji Nola – Candy. Relacja ta ilustruje w sposób doskonały opisaną przez Nancy Chodorow [1978] identyfikację kobiety z rolą matki — proces, który pełni w filmie melodramatycznym rolę taką, jaką RELACJA EDYPICZNA w odniesieniu do bohaterów męskich.

Interesujące wydaje się również nawiązanie do charakterystycznego dla melodramatu „ustatycznienia” postaci w momentach o szczególnym ładunku emocjonalnym. Cronenberg potraktował tę konwencję ironicznie, pozbawiając Nolę jakiegokolwiek możliwości ruchu. Samantha Eggar, odtwarzająca tę postać, posługuje się jedynie ekspresją rąk i twarzy.

Tu jednak bezpośrednio nawiązania do klasycznego melodramatu filmowego się kończą. Cronenberg w *Potomstwie* traktuje figurę matki w sposób wręcz parodystyczny, Nola, dając życie swojemu potomstwu, osiąga stan „zwielokrotnionego” macierzyństwa. Macierzyństwo nie jest jednak ukazane tak, jak czyniono to w klasycznym filmie melodramatycznym. Zdolność rodzenia potomstwa przedstawiona jest tu jako wynaturzona funkcja ciała. Utajone funkcje ciała kobiety nie tylko zostają przywrócone i ukazane w naturalistyczny sposób, lecz także wyrwane z kontekstu symbolicznego porządku melodramatu. Nie możemy zapominać, że Nola nabyła w toku kuracji zdolności do partenogenezy i stała się androgyne, łączącą pierwiastki męskie i żeńskie. Figura matki została odarta z jej sieci konotacji towarzyszących jej w klasycznym melodramacie.

Przemieszczenia na poziomie przedstawień, a także zachwianie porządku symbolicznego sprawiają, że widz *Potomstwa* zajmuje inną pozycję niż ta, którą wyznaczał tekst klasycznego filmu melodramatycznego. Najistotniejszą rolę gra tu jawność przedstawieniowa, polegająca na stałym utrzymywaniu napięcia pomiędzy konwencją a demonstracją mechanizmów jej funkcjonowania. Demistyfikacja schematów melodramatu nie jest, i nie może być, całkowita. Jak bowiem słusznie zauważa Warren Bass: „instancja refleksywna daje nam punkt widzenia na to, co oglądamy, lecz co zapewni nam punkt widzenia na ten punkt widzenia? Absolutna demistyfikacja jest równie niemożliwa, jak absolutna obiektywność; wyjaśnia to zasada nieoznaczoności Heisenberga (nic nie jest pewne prócz nieoznaczoności)” [Bass, 1982:140]. Cronenberg zdaje sobie z tego w pełni sprawę, czego dowodem jest scena, w której jeden z pacjentów doktora Raglana płacząc ogląda w telewizji melodramatyczną „mydlaną operę”. Mike jest jednocześnie spektaklem i widzem. Jednocześnie ogląda film i jest przez widza rozpoznawany jako część świata przedstawionego *Potomstwa*. Ponadto już samo jego ciało postrzegane jest jako spektakl — to on bowiem jest pierwszą osobą, która demonstruje Frankowi i widzom deformacje ciała, jakie wywołała kuracja w Somafree Institute of Psychoplasmatrics.

Cronenberg, posługując się śladami melodramatycznych konwencji, ciągle dokonuje ich przemieszczenia. Sytuuje je, mówiąc po Derridiańsku, *sous rature*, jednocześnie przywołując je i dokonując zmazania, unieważnienia. Doskonale ilustruje to ostatnia scena, w której Nola prezentuje Frankowi swoje nowe możliwości — rozrywa wyrastający z jej ciała pęcherz i wydobywa z niego kolejnego potomka. Nadal, jak w klasycznym modelu, jest ona jedynie przedmiotem spojrzenia męskiego — spektaklem, wystawionym na pokaz ciałem. Nie mamy tu jednak do czynienia z bezkrytycznym przywołaniem porządku patriarchalnego. Inna jest bowiem sytuacja patrzącego, który przypomina raczej „przyłapanego na gorącym uczynku” widza filmu pornograficznego niż widza klasycznego kina gatunków.

Cronenberg zachowując pozory wierności regułom, do których się odwołuje, dokonuje jednocześnie zakłócenia afektywnego wymiaru melodramatu i, co być może ważniejsze, redystrybucji przyjemności. Przywołana w finale figura macierzyństwa, mająca w modelu klasycznym budzić określone reakcje emocjonalne, ukazana zostaje tak, że widz odczuwa przede wszystkim zakłopotanie.

Powiedziałem kiedyś do Harveya Keitela:
Wyobraź sobie, że przylecieli Marsjanie!
Co z tego! Ja mam swoje sprawy - od-
owiedział.

Abel Ferrara

O znaczeniach tylko tu się opowiada

Leopold Buczkowski, Oficer na nieszpiorach

Science fiction, choć wydaje się, że jest gatunkiem najbardziej odległym od rzeczywistości, chyba w największym stopniu dokonuje jej metaforyzacji. H. L. Gold, wydawca pisma „Galaxy Science Fiction”, powiedział kiedyś: „Nic nie oddaje lepiej niż science fiction nadziei, lęków, wewnętrznych napięć człowieka i konfliktów epoki, w której żyje” [cyt. za: Amis, 1961:64]. I rzeczywiście, analiza klasycznych pozycji amerykańskiego kina fantastyczno-naukowego upewnia nas, że tak jest w istocie. Można wręcz pokusić się o napisanie najnowszej historii Stanów Zjednoczonych widzianych przez pryzmat filmu science fiction. Powstało zresztą wiele tekstów krytycznych, które mogłyby stać się przyczynkami do takiej historii.

Autorzy opracowań poszukujących w filmach fantastyczno-naukowych odniesień do rzeczywistości społecznej i politycznej najchętniej analizują produkcje z lat pięćdziesiątych. Wytwarzane masowo, często prezentujące wyjątkowo niskie walory produkcyjne, filmy tego okresu stały się, jak chce James Monaco, „fascynującym psychoanalitycznym dokumentem” swoich czasów [1961], niezastąpionym źródłem wiedzy o kondycji amerykańskiego społeczeństwa.

Niektóre filmy fantastyczno-naukowe podejmowały tematy polityczne w sposób bezpośredni, posługując się kostiumem kina gatunków jedynie dla uatrakcyjnienia widowiska. Filmem takim jest na przykład *The Day the Earth Stood Still* (Dzień, w którym Ziemia zamarła, reż. Robert Wise), opowiadając o przybyszu z kosmosu — niejakim Klaatu — niosącym posłanie pokojowego współistnienia i zaprzestania prac nad bronią jądrową. Podobną wymowę ma debiutancki film Archa Obolera *Five* (Pięcioro), ukazujący świat po wojnie nuklearnej z perspektywy kilku osób, które uwięzione w nowoczesnym budynku (projekt Franka Lloyda Wrighta!), przeżyły eksplozję bomby atomowej.

Inne produkcje, jak *The Thing from Another World* (Istota z innego świata, reż. Christian Nyby), zawierały jedynie mniej lub bardziej widoczny podtekst polityczny. Film Christiana Nyby może być (lecz nie musi) odczytywany

jako metafora zagrożenia przez obce ideologie, *Invaders from Mars* (Najeźdźcy z Marsa) Williama Camerona Menziesa oferuje bardziej jednoznaczną metaforę. Marsjanie ukazani są tu nie tyle jako najeźdźcy dążący do fizycznego zniszczenia mieszkańców Ziemi, ale do przemienienia ich w posłuszne woli przybyszów, pozbawione osobowości istoty. Film ten stanowi najbardziej charakterystyczny przykład nurtu nazywanego czasami przez krytykę amerykańską THE REDS UNDER THE BED, ukazującego zagrożenia komunistycznej ideologii, której ofiarą mógł stać się każdy — nawet członek najbliższej rodziny.

Kino science fiction lat pięćdziesiątych nie prezentowało jednolitej opcji politycznej. Choć zdecydowana większość produkowanych wtedy filmów utwierdzała odbiorców w przekonaniu, że komunistyczna inwazja jest realnym zagrożeniem dla Stanów Zjednoczonych, realizowano także utwory w niczym nie przypominające tandetnych *The Brain Eaters* (Pożeracze mózgu, reż. Bruno De Sota) czy *I Married a Monster from Outer Space* (Poślubiłem potwora z kosmosu, reż. Gene Fowler Jr.). Powstało kilka filmów o niemal jawnym lewicowym charakterze (np. wspomniany wyżej film *Pięcioro*), czy wreszcie dzieła nie poddające się jednoznacznej interpretacji, jak znakomita *Invasion of the Body Snatchers* (Inwazja porywaczy ciał) Dona Siegela. Jedno z pewnością łączy filmy science fiction wyprodukowane w latach pięćdziesiątych w USA: wszystkie one sugerują istnienie „klucza”, dokonują intencjonalnej metaforyzacji rzeczywistości społeczno-politycznej.

Klasyczny okres amerykańskiego filmu fantastyczno-naukowego dostarcza największej liczby atrakcyjnego materiału analitycznego. Trzeba jednak pamiętać, iż późniejsze produkcje — te z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych — reprezentujące science fiction i gatunki pokrewne, również doczekały się omówień posługujących się zbliżonym kluczem interpretacyjnym. Analizy te w niczym nie ustępują celnością tym, które dotyczyły zimnowojennych produkcji lat pięćdziesiątych. Wydaje się, że science fiction nadal wydawało się twórcom znakomitym pretekstem do wypowiedzi na aktualne tematy społeczne i polityczne.

H. Bruce Franklin w artykule pod tytułem „Don't Look Where We'e Going” [1985] przedstawia interesującą analizę filmów wyprodukowanych w latach 1970-1982. Interesują go przede wszystkim te realizacje, które oferują rozbudowaną wizję świata przyszłości.

Już pod koniec lat sześćdziesiątych na ekranach pojawiło się sporo filmów prezentujących ponury obraz dwudziestego pierwszego wieku (np. *THX 1138* George'a Lucasa, *2001: a Space Odyssey* Stanleya Kubricka czy *Planet of the Apes* Franklina J. Schaffnera), będący, jak utrzymuje Franklin, odpowiedzią na kryzys społeczny, gospodarczy i polityczny spowodowany konfliktem w Wietnamie. We wczesnych latach siedemdziesiątych natomiast zrealizowano kilkadziesiąt filmów w sposób bezpośredni odwołujących się do lęku przed rozwojem zbrojeń jądrowych, zanieczyszczeniem środowiska i utratą kontroli nad technologią. Najbardziej charakterystyczne filmy tego nurtu to *Colossus: The Forbin Project* (Colossus: Projekt Forbina, reż. Joseph Sargent), *No Blade of Grass* (Ani źdźbła trawy, reż. Cornel Wilde), *Gass! Or It Became Necessary to Destroy the World in Order to Save It* (Gaz! Okazało się, że trzeba zniszczyć

świat, aby go ocalić, reż. Roger Corman) oraz nieco późniejsza (1975) *Logan's Run* (Ucieczka Logana, reż. Michael Anderson).

Ponadto na ekrany trafiło wiele filmów katastroficznych, w sposób metaforyczny odwołujących się do niepokoju przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Już wymieniony wyżej film Cormana z roku 1970 sugerował związki z konfliktem w Wietnamie: drugi człon jego tytułu jest trawestacją słynnej wypowiedzi jednego z oficerów odpowiedzialnych za masakrę w wietnamskiej wiosce Ben Tre. Bardziej charakterystyczne wydają się tu jednak produkcje wykorzystujące motyw zemsty natury, ukazujące trzęsienia ziemi o niespotykanej sile (*Earthquake*, reż. Mark Robson), pożary (*The Towering Inferno*, reż. John Guillermin), zwierzęta-zabójców (*Jaws*, reż. Steven Spielberg; *The Swarm*, reż. Irwin Allen). Wszystkie one posługiwały się zbliżonym schematem fabularnym i niosły ze sobą podobne przesłanie: szansę przetrwania dają jedynie wspólne działania niemożliwe bez odnowienia zniszczonych więzi społecznych.

Obrazu kina science fiction lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych dopełniają produkcje określane mianem social fiction, ukazujące przemiany społeczne w nieco ciemniejszej tonacji. Tu szczególnie charakterystyczne i interesujące wydają się realizacje prezentujące nowe formy zachowań społecznych: *Westworld* Michaela Crichtona, opowiadający o firmie oferującej ucieczkę od rzeczywistości w zrobotyzowanym, wykreowanym od podstaw świecie, *Death Race 2000* (Wyścig śmierci 2000, reż. Paul Bartel), rozgrywający się w trakcie samochodowego wyścigu, w którym punkty przyznaje się za przejechanych przechodniów, czy *Rollerball* (reż. Norman Jewison) — tu scenerią sensacyjnej akcji są rozgrywki w rollerball — połączenie kilku najbardziej okrutnych dyscyplin sportu.

Film science fiction, ze względu na opisaną skłonność do metaforyzacji rzeczywistości, stał się ulubionym punktem odniesienia kina progresywnego. Wymieniany we wszystkich opracowaniach modelowy przykład kina kultowego — *Rocky Horror Picture Show* — nawiązuje właśnie przede wszystkim do science fiction. Także inne produkcje, realizowane już na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, odwołują się do tego gatunku.

Większość stanowią tu komedie parodiujące wzorce kina lat pięćdziesiątych. Jedną z pierwszych i, pomimo zniechęcającego tytułu, bardziej udanych realizacji tego typu jest *Attack of the Killer Tomatoes* (Atak zabójczych pomidorów) Johna De Bello, w którym najeźdźcy z Marsa zastąpieni zostają ... pomidorami mutantami. Komedia De Bello, zrealizowana w roku 1978, wykorzystuje modę na humor w stylu camp [Sontag, 1966] i choć z pewnością nie stanowi w pełni konsekwentnej dekonstrukcji science fiction, celnie obnaża stereotypy gatunku. Sparodiowano tu przede wszystkim motywy z kina lat pięćdziesiątych, lecz znajdziemy także odwołania do nowszych realizacji — np. słynnych *Szczyk* Stevena Spielberga. Scenarzystom filmu, C. J. Dillonowi, Johnowi De Bello i Steve'owi Peace, udało się także ukazać w krzywym zwierciadle niektóre elementy konstytutywne dla kina gatunków: powtarzalność, funkcjonalność, przewidywalność.

Podobny charakter ma film zrealizowany w dziesięć lat później *Killer Clowns from Outer Space* (Klowni-zabójcy z kosmosu, reż. Stephen Chiodo). Tu pojazd kosmiczny zastąpiono cyrkowym namiotem pojawiającym się w prowincjonalnym miasteczku, a obcymi są klowni żywiący się ludzkim mięsem. Podobnie jak w przypadku *Ataku zabójczych pomidorów* efekt komiczny osiągnięto tu przez substytucję i wyolbrzymienie gatunkowych konwencji.

Nieco ciekawsze rozwiązania zastosowano w filmach produkowanych przez wytwórnię TROMA INC., specjalizującą się w tanich filmach, łączących cechy science fiction, horroru i czarnej komedii. Szczególnie interesująca wydaje się składająca się z trzech części seria *Toxic Avenger* (Toksyczny mściciel, reż. Lloyd Kaufmann, Michael Hertz) oraz dwa filmy z cyklu *Class of Nuke 'em High* (Napromieniowana szkoła, reż. Lloyd Kaufmann, Michael Hertz). Pierwszy z wymienionych tytułów ukazuje w krzywym zwierciadle ekologiczny nurt science fiction lat pięćdziesiątych, reprezentowany między innymi przez film *Them!* (One!, reż. Gordon Douglas), drugi natomiast jest echem nurtu REDS UNDER THE BED.

Filmy Kaufmanna i Hertza, podobnie jak wspomniane wcześniej, są parodiami science fiction. Od *Ataku zabójczych pomidorów* i *Klownów-zabójców* różni je głębsze zrozumienie mechanizmów gatunku. Produkcje TROMY nie tyle przywołują wątki filmów zrealizowanych kilkadziesiąt lat wcześniej, co odtwarzają ich głęboką strukturę.

Najpełniejszą reinterpretację formuł kina science fiction przynoszą jednak inne trzy filmy: *Repo Man* Alexa Coxa, *Liquid Sky* (Płynne niebo) Slavy Tsukerman i *The Body snatchers* (Porywacze ciał) Abla Ferrary. One właśnie są przedmiotem nieco bardziej wnikliwej analizy.

* * *

Repo Man, *Płynne niebo* i *Porywacze ciał* to filmy, które dokonują reinterpretacji kina fantastyczno-naukowego na dwóch poziomach. z jednej strony przywołują w sposób ironiczny wątki kina fantastycznego, z drugiej natomiast przeprowadzają rewizję obowiązującego w kinie gatunków modelu metaforyzowania rzeczywistości.

Repo Man i *Płynne niebo* przypominają w pewnym sensie *Atak zabójczych pomidorów* i *Klownów*. Także tu wykorzystano schemat INWAZJI z KOSMOSU i, dokonując substytucji i przemieszczeń, osiągnięto efekt komiczny. *Repo Man* opowiada o obcych, którzy miast latającym talerzem podróżują w bagażniku Chevy Malibu, *Płynne niebo* natomiast to historia inwazji kosmitów żywiących się substancją (!) powstającą podczas orgazmu. *Porywacze ciał* posuwają się dalej: film Ferrary to remake słynnego filmu Dona Siegela z roku 1956. Amerykański reżyser rezygnuje tu z aluzji, zastępując ją odwołaniami do konkretnych scen *Inwazji porywaczy ciał*. Jednak to nie nawiązania do wątków klasycznego filmu science fiction wydają się najbardziej interesujące w omawianych filmach, lecz raczej udana próba krytycznego odtworzenia ich charakterystycznej struktury fabularnej.

Odwołajmy się do wspomnianej już książki Marka Haltofa, który analizuje strukturę filmów fantastyczno-naukowych na przykładzie jednego z jego podgatunków — tak zwanego filmu katastroficznego. Autor zauważa w omawianych w pracy filmach cztery stale obecne elementy:

1. Stan ogólnej sielanki. Jest dobrze, wesoło, w sumie normalnie. Nastroju nie burzą drobne usterki. Orkiestra gra (*Płonący wieżowiec*), ludzie korzystają z kąpieli (Szczęki), jednak niezauważalnie dla postaci ekranowych (bo my już doskonale o tym wiemy) nadciąga Coś.
2. Zakłócenie harmonii. To moment, w którym reżyser może epatować widza swymi i swojej ekipy umiętnościami technicznymi. Widz wtłoczony bywa w fotel — przed nim na ekranie dokonuje się dzieło zniszczenia. Ginią ludzie.
3. Próby szukania ratunku. Widzimy ludzi, którzy nie stracili głowy i zaczynają działać. (...) Działania podejmowane są na terenie dotkniętym katastrofą. Zaczyna sprawnie funkcjonować wojsko. (...)
4. Pokonanie żywiołu. Są straty w ludziach i sprzęcie, lecz osoby, z którymi identyfikuje się widz, żyją. Nasi wychodzą zawsze z opresji cało. Zasada ta czasem może być złamana, przyczyna jest jednak bardzo szlachetna, np. w *Płonącym wieżowcu* Gene Hackman w roli młodego duchownego poświęca swe życie, by mogli się uratować inni. Nasi nie giną byle jak. [Haltof, 1992:79-80].

Znajdziemy je także w klasycznym filmie science fiction, z tą różnicą, że katastrofę znajdującą swoje racjonalne uzasadnienie (żywioły, wypadki spowodowane przez człowieka itp.) zastępuje np. inwazja z Marsa. Prześledźmy dla przykładu fabułę filmu Williama Camerona Menziesa *Najeźdźcy z Marsa*:

1. Kilkuletni bohater filmu, David, widzi w nocy lądujący pojazd kosmiczny. Opowiada o tym rodzicom, lecz ci nie dają mu wiary. W następnej scenie jesteśmy świadkami sielankowego rodzinnego śniadania.
2. Pierwsze ofiary: ojciec chłopca i dwaj policjanci, którzy „przemienieni” przez Marsjan stają się pozbawionymi uczuć, bezwolnymi wykonawcami woli najeźdźców.
3. Zaprzyjaźniony z chłopcem profesor oraz lekarka, która bada chłopca, informują wojsko o zaobserwowanych przez niego niezwykłych wydarzeniach.
4. Sprawna akcja marines doprowadza do zniszczenia pojazdu Marsjan. Rodzice chłopca giną, lecz wkrótce zostanie on adoptowany przez „zastępczą rodzinę”.

Podobny schemat znajdziemy także w innych filmach fantastyczno-naukowych zrealizowanych w latach pięćdziesiątych i później. Jego echa obecne są też w trzech progresywnych realizacjach, będących przedmiotem poniższych rozważań. Wszystkie one już w sekwencjach inicjalnych odwołują się do kanonów science fiction i niemal powielając opisane wyżej schematy sugerują, że dalszy rozwój wypadków będzie przebiegał wedle znanego schematu. Każda z nich ukazuje jednostkowego bohatera na tle społeczności, której zagraża inwazja obcych.

W pierwszej scenie *Repo Mana* widzimy samochód niejakiego Franka J. Parnella, mknący autostradą w okolicach Los Angeles. W chwilę później Che-

vy Malibu zostaje zatrzymany przez policjanta, który nie wiedząc, co go czeka, otwiera bagażnik pojazdu i zostaje w mgnieniu oka zamieniony w garść popiołu. Już wkrótce dowiemy się, że pasażerami samochodu Parnella są przybysze z kosmosu. Druga sekwencja filmu, zgodnie z kanonami klasycznego filmu science fiction, ukazuje nam społeczność, która stanie się obiektem ataku obcych: poznajemy głównego bohatera — członka gangu punków, nie stroniących od alkoholu i szybkiego, choć nie zawsze uczciwego zarobku.

Sekwencja inicjalna drugiego z interesujących nas filmów wydaje się jeszcze bardziej charakterystyczna. *Płynne niebo* zaczyna się sceną, w której obserwujemy lądowanie latających talerzy, będących ikoną występującą w niemal każdym filmie science fiction. Obcy tym razem skonfrontowani zostaną z nowojorską bohemą artystyczną.

W filmie Abla Ferrary bohaterka dowiaduje się o przybyszach z Marsa od spotkanego na stacji benzynowej żołnierza z jednostki wojskowej, do której wybiera się wraz z ojcem, macochą i przyrodnim bratem. Tam rozegra się akcja filmu, powielającego w ogólnym zarysie schemat fabularny *Inwazji porywaczy ciał* Dona Siegela.

Nawet pobieżna analiza sekwencji inicjalnych wymienionych filmów dowodzi, że konwencje klasycznego filmu nie zostały odtworzone w pełni, a raczej zostały jedynie zasugerowane i poddane licznym przesunięciom. Konfrontacja obcych i „naszych” nie prowadzi do takiego rozwoju wypadków, jakiego mógłby spodziewać się widz o pewnej gatunkowej kompetencji (żaden z omawianych filmów nie kończy się spektakularnym unicestwieniem najeźdźców), a i ona sama jest w pewnym sensie zdeformowana. W *Repo Man* obcy, miast w pojeździe kosmicznym, pojawiają się w popularnym w latach sześćdziesiątych modelu chevroleta. Ich oponentami nie jest społeczność reprezentująca bliższe widzowi wartości, lecz członkowie młodzieżowego gangu, latynoska mafia i tytułowi *repo mani*.

Płynne niebo także ukazuje nam społeczność daleką od modelu, jaki prezentowało kino lat pięćdziesiątych. Miast wyidealizowanego miasteczka z jednakowymi domkami i zadbanymi ogródkami mamy tu do czynienia z pseudoartystycznym półświatkiem Soho. Sam wizerunek kosmitów także nie odpowiada temu, jaki wytworzył klasyczny film science fiction. Ujęcie, w którym widzimy lądujące latające talerze, zostaje w chwilę później zdemistyfikowane. Okazuje się, że padliśmy ofiarą złudzenia, spowodowanego umiejętnym wykorzystaniem perspektywy: pojazdy obcych są w istocie wielkości zwykłych talerzy.

Stosunkowo najbliższy modelowi klasycznemu jest film Abla Ferrary. Istotne novum stanowi jednak fakt, że akcja filmu prawie w całości rozgrywa się w jednostce wojskowej. Armia zaś nie jest tu ukazana, jak to miało miejsce w filmach lat pięćdziesiątych, jako jedyna siła zdolna przeciwstawić się inwazji, lecz wręcz przeciwnie, jako jej obiekt. Co więcej: zaatakowani przez obcych żołnierze wcale nie próbują się bronić, a w jednej ze scen filmu dowiadujemy się, że Marsjanie wylądowali także w innych bazach wojskowych.

We wszystkich trzech filmach mamy więc do czynienia z serią przesunięć, które, począwszy od sekwencji inicjalnych, będą organizowały świat przedsta-

wiony filmu. Oglądając *Repo Mana*, *Płynne niebo* i *Porywaczy ciał* mamy ciągle wrażenie obcowania z czymś znanym i jednocześnie nowym. Zasadą w nich obowiązującą jest bowiem ciągła wymiana **kontekstów**. Prześledzić możemy ją także na przykładzie występującego we wszystkich interesujących nas dziełach motywu **dehumanizacji**.

Motyw ten został zaczerpnięty wprost z kina lat pięćdziesiątych. Niezależnie bowiem od form działania obcych w amerykańskich filmach science fiction tego okresu ich aktywność nakierowana była najczęściej nie na unicestwienie mieszkańców Ziemi, lecz ich przemienienie. Najbardziej charakterystyczne przykłady to oczywiście *Inwazja porywaczy ciał* i *Najeźdźcy z Marsa* — filmy, które ukazują obcych niemal jako bezcielesne istoty, próbujące zawładnąć ciałami i umysłami Amerykanów.

Potraktowanie tego motywu w filmach *Repo Man* i *Płynne niebo* jest dość podobne. Ziemianie ukazani są tu w pewnym sensie jako obcy. Ich kostiumy i charakteryzacja przywodząca na myśl subkulturę punkową sprawia, że od razu wkraczamy w świat zdehumanizowany. Ingerencja obcych nie jest potrzebna, a gdy następuje, wywołuje dość niespodziewaną reakcję. W filmie *Repo Man* pojawienie się przybyszów sprawia, że cały półświatek Los Angeles zaczyna gorączkowo poszukiwać samochodu, w którego bagażniku podróżują obcy. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją odwrotną do tej, jaka występowała w modelu klasycznym: Ziemianie potrzebują inwazji, która odmieni ich egzystencję. Cudowna przemiana jednak nie nastąpi.

Podobnie jest w *Płynnym niebie*. Bohaterka filmu, androgyniczna Margaret, nie znajduje swojego miejsca w świecie określonym przez role społeczne, jakie mogłaby grać. Akceptuje natomiast w pełni polimorficzną seksualność przybyszów.

Pozornie najmniej innowacji znajdziemy w filmie Ferrary. I tu jednak zakłócony zostaje schemat znany choćby z filmu Siegela, który zainspirował amerykańskiego reżysera. Para głównych bohaterów ucieka wprawdzie z opanowanej przez obcych bazy wojskowej, lecz zakończenie filmu sugeruje, że i oni poddadzą się obcym. Są bowiem jedynymi przedstawicielami starego porządku społecznego, który nie może przecież istnieć w oparciu o dwie osoby. Widzowi sugeruje się zresztą, że nowy porządek jest być może bardziej doskonały i lepiej spełnia wymogi zbiorowości. Stąd też nikt, poza Marty i jej kochankiem, nie opiera się dłużej najeźdźcom.

Wydaje się więc, że nowatorskie potraktowanie motywu dehumanizacji pozwala twórcom progresywnego kina science fiction wypowiedzieć się na temat kondycji społecznej końca dwudziestego wieku. Gdy jednak przyjrzymy się bliżej interesującym nas filmom, okaże się, że w istocie nie reprezentują one, tak jak robiły to klasyczne filmy fantastyczno-naukowe, żadnego porządku społecznego. *Repo Man*, *Płynne niebo* ani nawet *Porywacze ciał* nie przedstawiają bowiem rzeczywistości w sposób bezpośredni, lecz są przedstawieniami przedstawień. Każdy z wymienionych filmów jest bowiem antologią cytatów, czy też intertekstualnym collage'em, różniącym się tym od analizowanej przez Eco *Casablanki* [Eco, 1985], że zawarte w nich odniesienia do klasyki gatunku

umieszczone zostały tam w pełni świadomie, dla osiągnięcia określonego efektu znaczeniowego.

Pozorny realizm wymienionych filmów w *Repo Manie* i *Płynnym niebie*, podkreślony paradokmentalnym stylem fotografowania, skonfrontowano tu z całkowitą umownością i funkcjonalnością motywów. Znakomicie widoczne jest to w kilku scenach *Repo Mana*, w których widzimy bohaterów pijących piwo o nazwie PIWO czy kupujących proszek do prania marki PROSZEK DO PRANIA. Tak jak towary pozbawione tu zostały wszelkich cech indywidualności, tak też wszystkie obecne tu motywy dynamiczne i statyczne nie mają mocy odnoszenia do jakiegokolwiek rzeczywistości innej niż rzeczywistość wcześniej istniejących tekstów filmowych. Podobnie jest w *Płynnym niebie*. I tu umowność świata przedstawionego wykracza poza liczne cytaty z klasyki kina gatunków i realizuje się na przykład w obsadzeniu jednego aktora w podwójnej roli Margaret i Jimmy'ego. Zabieg ten, stosowany także w kinie klasycznym, nie jest tu w żaden sposób „ukrywany” przed widzami. W *Porywaczach ciał* natomiast obserwujemy prawdziwą feerię zapożyczeń. Film ten to przecież remake *Inwazji porywaczy ciał* — dzieła, które już wcześniej doczekało się przeróbki (zrealizowany w 1978 roku film Philipa Kauffmana pod tym samym tytułem), będącego próbą nowego spojrzenia na klasyczny temat, która jednak nadal pozostawała częścią dominującego systemu kina.

Sugerowana przez twórców *Repo Mana*, *Płynnego nieba* i *Porywaczy ciał* psychoanalityczna lektura także okazuje się fałszywym tropem. Wątek Edypa zasugerowany w *Repo Manie* nie zostaje doprowadzony do końca, a lektura filmów Tsukerman i Ferrary jako historii seksualnej neurozy nie prowadzi donikąd. Jawnie psychoanalityczne sceny, jak na przykład ta, w której obserwujemy pierwsze spotkanie bohaterki *Porywaczy ciał* z obcymi, są tu raczej kolejnymi „niedokładnymi cytatami”, których źródła nie jesteśmy w stanie ustalić, niż elementami, mającymi instruować widza co do dalszego sposobu lektury dzieła.

Najistotniejszą różnicą pomiędzy omówionymi powyżej progresywnymi realizacjami nie jest więc przywoływany przez wielu autorów pesymizm progresywnego kina science fiction (choć w istocie wydźwięk wszystkich omówionych filmów nie jest optymistyczny), ale nowy stosunek do rzeczywistości. Ambicją klasycznego filmu science fiction było bowiem metaforyzowanie rzeczywistości i kanalizowanie niepokojów społecznych, podczas gdy kino progresywne ogranicza się do wyartykułowania niemożności dotarcia do rzeczywistości. Niemożność ta z jednej strony wydaje się nie nastrajać twórców zbyt optymistycznie (kino nie jest już narzędziem, przy pomocy którego można artykułować sądy o rzeczywistości), ale z drugiej strony otwiera przed nimi i przed widzami nowe możliwości. Wraz z uczuciem ciągłego oddalania się sztuki od życia, twórcy zdają się więc robić coraz lepszy użytek z cytowania, a „cytowanie (...) — pisze Ryszard Nycz — da się rozłożyć na dwie prymarne, skorelowane ze sobą operacje: p o w t ó r z e n i e jednostki pochodzącej z danego kontekstu, które jest semantycznym przekształceniem dzięki z e s t a w i e n i u jej z elementami kontekstu innego” [Nycz, 1993:196]. Operacje te wydają się najlepiej opisywać kino progresywne, którego podstawową techniką jest collage

charakteryzujący się, zdaniem autora „Tekstowego świata”, niespójnością, wieloznacznością, metajęzykowością i intertekstualnością, a więc wszystkimi tymi cechami tekstu, które akcentują walory tekstu jako takiego, a nie walory jego pozatekstowych odniesień.

Jednak kino progresywne to nie tylko erudycyjna zabawa tekstem filmowym, lecz także odmowa uczestnictwa w takim systemie przedstawiania filmowego, w którym wszelkie ja, każda forma podmiotowości ma charakter konwencjonalny — nieautentyczny. Wydaje się, że progresywne realizacje science fiction rezygnując, poprzez ciągłe odwoływanie się do wypowiedzi wcześniej wyartykułowanej, z podmiotowości wypowiedzi zwracają się w stronę sytuacji „śmierci autora”, w której jasno mówi się o tym, że nie ma znaczeń niewątpliwych. Jak więc rozumieć tekst progresywnego filmu fantastyczno-naukowego. Odwołajmy się raz jeszcze do pracy Ryszarda Nycza:

Generalnie biorąc, istotna dwuznaczność tak budowanej wypowiedzi skłania do wykładni zasadniczo dwojakiego rodzaju: typu egzystencjalistycznego, interpretującego cechy tekstu jako wyraz nieadekwatności języka, nieautentyczności „ja” i jego tragicznego wyalienowania oraz typu hedonistycznego, przystającego na wizję uniwersum bez transcendencji i obraz podmiotu jako rozproszonego pola subiektywności bez centrum — a próbującego znaczenie jako efekt „wolnej gry” języka bądź wytwór „przyjemnościowej” lektury odbiorcy. W każdym razie ów model ironicznej komunikacji czyni, rzecz można, prawdziwą komunikację postulatem wynikającym z faktu nieuchronnej niekomunikatywności zrealizowanej wypowiedzi. Apeluje zatem o dopełnienie czy uzupełnienie z zewnątrz (...). [Nycz, 1993:213]

Klasyczne kino science fiction, jak żaden inny gatunek filmowy, pełniło przede wszystkim funkcje użytkowe. Było ono nie tylko wariantem współczesnego mitu nakładającego na rzeczywistość porządkującą matrycę, lecz także instrumentem o charakterze propagandowym. Jego znaczenia były ściśle zaprogramowane. Być może właśnie dlatego w obrębie tego gatunku znajdziemy tak wiele interesujących realizacji progresywnych, starających się demaskować gatunkowe konwencje, oferujących miast zakotwiczonych znaczeń wskazówki dotyczące samego przebiegu procesu sygnifikacyjnego, zachęcające do samodzielnej, „wyzwolonej” lektury.

Lata mijają, tylekroć opowiadałem tę historię, że już nie wiem, czy rzeczywiście ją pamiętam, czy tylko powtarzam słowa na nią się składające.

J. L. Borges, Noc darów

Nie ma zgodności wśród krytyki co do gatunkowego lub pozagatunkowego charakteru filmu czarnego. Zdecydowana większość przyznaje wprawdzie, że *film noir* jest co najmniej podgatunkiem, lub też stanowi swoiste przedłużenie kina gatunków, lecz można także spotkać się z opiniami, że w przypadku tego fenomenu należy raczej mówić o kierunku. Janey Place, na przykład, pisze:

Film czarny często uznawany był za gatunek, ale w istocie ma on więcej wspólnego z pojęciem kierunku (jak np. niemiecki ekspresjonizm, radziecki realizm socjalistyczny, włoski neorealizm) i wiąże się z więcej niż jednym gatunkiem. [Place, 1989:72]

Spotkamy także próby argumentowania gatunkowości filmu czarnego, który, zdaniem Christine Glendhill, podobnie jak western, horror czy film gangsterski:

... utwierdza konwencje i stereotyp, aby być rozpoznawanym przez widownię (...) i podejmuje rodzaj estetycznej gry z konwencjami, stawiając widowni pytanie, które sprawia, że ciągle chcą oglądać kolejne filmy: nie „co teraz się stanie?” ale „jak?”. [Glendhill, 1989:11]

Pozostawiając rozważania o charakterze terminologicznym, bez wątplenia można stwierdzić, że film czarny jest wytworem tak zwanego dominującego sposobu produkcji i jako taki może być, przynajmniej w wymiarze funkcjonalnym i na użytek poniższych rozważań, traktowany na równi z innymi gatunkami filmowymi. Lepszym zaś sposobem jego dookreślenia będzie być może próba wyliczenia kilku najważniejszych cech niezmiennie pojawiających się w różnych filmach z kręgu czarnego kina.

Próbie odpowiedzi na pytanie „co to jest film czarny” podjęło dwóch autorów francuskich. W 1955 roku ukazała się książka pod tytułem „Panorama du film noir américain” [Borde, 1955], która w sposób znakomity łączy wątek historyczny z interpretacyjnym.

Autorzy próbują dokonać określenia filmu czarnego, wskazując na najczęściej pojawiające się w nim tematy: zbrodnia, szantaż, narkotyki, szaleństwo

i inne, oraz wyliczając niektóre jego źródła: amerykańska i angielska powieść kryminalna, psychoanaliza, doświadczenie wojenne, inspiracje kinem europejskim. Dzieląc rozwój czarnego kina na kilka etapów dokonują ponownie osadzonego w wielu kontekstach opisu fenomenu. Nie wykraczająca poza ramy krytyki praca nie może oczywiście satysfakcjonować czytelnika poszukującego uwag o charakterze teoretycznym, które dotyczyłyby „sposobu działania” interesującego nas gatunku. Wyznacza jednak pewne pola, mogące teoretyka zainteresować.

Jednym z nich, któremu chciałbym poświęcić nieco więcej uwagi, jest kontekst społeczny, ekonomiczny i polityczny filmu czarnego. Wydaje się bowiem, że ma on istotny wpływ na konstrukcję filmów tego gatunku. Właściwy rozwój filmu czarnego przypada bowiem na lata powojenne, gdy w USA panowała stagnacja spowodowana powrotem do „ekonomii pokojowej”.

Na wymienione powyżej wątki zwracali uwagę liczni krytycy. Paul Schrader pisał:

Rozczarowanie, które czuło wielu żołnierzy, małych businessmanów, robotników po powrocie do pokojowej gospodarki, znalazło bezpośrednie odbicie w nikczemności micjkiego filmu kryminalnego. [Schrader, 1988: 176]

Także na gruncie polskim spotkamy się z podobnymi opiniami rozwiniętymi przez Alicję Helman:

Autorzy poszukujący socjologicznej motywacji dla ewolucji gatunku wiążą szczytową fazę rozwoju czarnego kina gangsterskiego z wydarzeniami politycznymi, które dla społeczeństwa amerykańskiego były serią szoków, jak przyłączenie się Chin do bloku socjalistycznego czy obwieszczenie o posiadaniu broni jądrowej przez Związek Radziecki. Kolejne filmy nie tylko uświadamiają, iż życie jest bardziej niebezpieczne, męczące i powikłane, niż możemy sobie wyobrazić, ale odzwierciedlają paranoję kultury inkorporującej paradoks, iż nic nie jest tym, czym się wydaje, oraz wskazuje na to, że szaleństwo jest wprawdzie zrepresjonowaną, ale integralną tej kultury częścią. [Helman, 1990:71]

To, że film czarny wyrażał w pewnym sensie kondycję człowieka w stanie kryzysu, nie mogło pozostać bez wpływu na sposób „komunikowania się” z widzem, o którym pisała wspomniana wcześniej Christine Glendhill.

Film gangsterski lat trzydziestych, któremu film czarny, nie tylko ten, który w sposób bezpośredni nawiązuje do wzorców kina gangsterskiego, jest najbliższy, był gatunkiem o jasno sprecyzowanym charakterze eskapistycznym. Wypełniał on, opisaną wcześniej na przykładzie musicalu, funkcję znoszenia opozycji. Ukazywał gangstera w działaniu, będącego jednocześnie przestępcą i człowiekiem sukcesu, wzorcem do naśladowania i wyrzutkiem wykluczonym ze społeczeństwa.

Film czarny także ukazuje bohatera, nie mieszczącego się w społeczeństwie. Widz jednak nie identyfikuje się z nim w sposób tak jednoznaczny i entuzjastyczny. Działanie gangstera czy, ogólniej rzecz ujmując, zbrodnia nie tylko nie popłaca, ale także nie ma sensu, do niczego nie prowadzi. Alicja Hel-

man we wspomnianej już książce „Film gangsterski” przytacza słowa wypowiedziane przez jednego z bohaterów *Morderców Siodmaka*: „Kiedy młody świadek morderstwa, Nick Adams, pyta jednego z zabójców: o co tutaj chodzi? otrzymuje odpowiedź — o nic” [Helman, 1990:71]. To znakomita ilustracja, w kilku słowach charakteryzująca świat czarnego filmu.

Oprócz kilku zaledwie filmów, prezentujących wartości pozytywne i godne naśladowania wzorce, film czarny oferuje przeważnie świat pozbawiony wartości, w którym siłą sprawczą jest przeznaczenie. Widz w efekcie, zamiast identyfikować się z bohaterem, identyfikuje się z samym opowiadaniem.

Christine Glendhill wymieniając pięć, jej zdaniem podstawowych, cech filmu czarnego na trzech pierwszych pozycjach umieszcza: strukturę narracyjną „śledztwa”, narrację z offu i liczne retrospekcje, zmienne punkty widzenia. Wszystkie te elementy akcentują podstawowe znaczenie samego faktu opowiadania — konstruowania fikcji. Ich unaocznienie, nawet w ekstremalnej formie, jak w filmie *Crossfire*, gdzie widzowi oferuje się kilka wersji tego samego wydarzenia, nie powoduje przy tym zachwiania zasady przezroczystości.

Dzieje się tak dzięki zauważonej przez Schradera specyficznej formie narracji, nazwanej przez niego *love romantic narration*, która tak silnie angażuje emocje widza, że zapomina on o odrębności świata przedstawionego filmu:

W takich filmach, jak *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, *Laura*, *Podwójne ubezpieczenie*, *Dama z Szanghaju*, *Out of the Past* i *Bulwar Zachodzącego Słońca*, narracja wytwarza nastrój *temps perdu* (...) można być pewnym, że nie ma nadziei na jakąkolwiek przyszłość: przyjemność należy już tylko czerpać z przypominania przeklętej przeszłości. [Schrader, 1988:177]

Widz filmu czarnego postawiony był w sytuacji obcującego z mitem, czy też, jak chce Czerwiński, z mitopodobną strukturą [Czerwiński, 1975:137] — ciągle powtarzanym opowiadaniem, nakładającym porządkującą matrycę na chaotyczny, pozbawiony wartości świat. Zrozumienie funkcjonalnego wymiaru filmu czarnego ułatwią z pewnością słowa Mieletyńskiego:

(...) Mit — przełamując przyjęte formy życia — tworzy coś w rodzaju nowej fantastycznej wyższej rzeczywistości, która w paradoksalny sposób postrzegana jest przez nosicieli odpowiedniej tradycji mitologicznej jako praźródło i idealny pierwowzór (to jest „archetyp”, ale nie w Jungowskim, a w szerszym znaczeniu tego słowa) tych form życiowych. Tak więc modelowanie stanowi swoistą funkcję mitu. [Mieletyński, 1981:211]

W efekcie *film noir* nie był odwzorowaniem skomplikowanej rzeczywistości, ale jej zamiennikiem, i jednocześnie pozwalał na symboliczne zrealizowanie represjonowanych pragnień. Spełniał więc identyczne funkcje, jak istniejące wcześniej gatunki filmowe, mimo że dochodził do nich w nieco inny sposób. Był odpowiedzią na sytuację braku wiedzy praktycznej — wiedzy o racjach moralnych.

Fikcja generowana przez film czarny posługuje się „skradzionym językiem”, doprowadzając do sytuacji dyslokacji dyskursu. Krytyka feministyczna najczę-

ściej zauważa tu odbicie systemu patriarchalnego, lecz sytuacja wydaje się nieco bardziej skomplikowana. W istocie bowiem ważny jest tu, jak sądzę, sam fakt dyskursywnego chaosu, z którym nie spotkamy się w przypadku innych gatunków. Wskazuje on na fałszywe czy raczej bezosobowe autorytety moralne, kanalizuje pragnienia i umieszcza widza w kręgu wyobraźni mitologicznej i rytuału.

* * *

Podobnie jak wiele innych gatunków, także film czarny stał się przedmiotem licznych filmowych reinterpretacji. *Blood Simple* jest zapewne jedną z najbardziej udanych i wyrafinowanych.

Scenarzystę (Ethan Coen) i reżysera (Joel Coen) zainteresował przede wszystkim przedstawiony powyżej aspekt filmu czarnego. Oczywiście można sobie wyobrazić próbę interpretacji podążającą zupełnie innym tropem. Ta, którą przedstawiam poniżej, jest wynikiem subiektywnego wyboru i nie pretenduje do wskazania wszystkich najistotniejszych znaczeń filmu Coenów. Jest raczej próbą ukazania kolejnej techniki, jaką posługuje się kino progresywne.

Aby móc swobodnie poruszać się po świecie *Blood Simple*, czytelnikowi należy się choćby skrótowe przypomnienie fabuły tego mało znanego w Polsce filmu. Opowiada ona typową dla filmu czarnego historię zdrady i zemsty.

Bohaterem filmu jest Marty, właściciel restauracji, czy raczej klubu nocnego w Teksasie, którego żona zdradza z jego pracownikiem Rayem. Marty wynajmuje prywatnego detektywa, a jednocześnie płatnego mordercę, aby ten udowodnił zdradę żony, fotografując kochanków w sytuacji niedwuznacznej i — zabił ich oboje.

Julian pozornie wypełnia swoje zadanie: pokazuje Marty'emu zdjęcia ciał Abbey i Raya, inkasuje obiecane wcześniej dziesięć tysięcy dolarów i... strzela do swego zleceniodawcy. Jak dowiadujemy się wkrótce, zdjęcia zostały spreparowane, a Ray i Abbey żyją.

W biurze Marty'ego pojawia się Ray, który oczywiście o niczym nie wie. Chce odebrać pieniądze, które należą mu się jako odprawa (szef właśnie zwolnił go z pracy), lecz zamiast gotówki znajduje ciało Marty'ego. Myśląc, że to jego kochanka zamordowała męża, przerażony, że rzecz cała może się wydać, decyduje się usunąć dowody zbrodni i ukryć ciało. Wyjeżdża z miasta i próbuje zakopać Marty'ego. Tam okazuje się, że „nieboszczyk” nie jest martwy. Po kilku nieudanych próbach dobicia Marty'ego Ray wreszcie decyduje się pochować go żywcem.

Ta przerażająca i jednocześnie, paradoksalnie, niezwykle zabawna scena wprowadza do filmu zupełnie odmienną logikę. Od tej chwili wszelkie działania bohaterów powodowane są ich niewiedzą. Abbey nie wie, co się stało, i sądzi, że Ray tylko pokłócił się z jej mężem; jej kochanek jest przekonany, że to właśnie ona usiłowała zabić Marty'ego. Julian natomiast, który zostawił na miejscu zbrodni swoją zapalniczkę, sądzi, że Ray wie o popełnionej przez niego zbrodni.



Ostatnią sekwencję wypełnia próba zgładzenia Abbey i Raya przez Juliana, który odnalazł ich kryjówkę — wynajęte, puste jeszcze mieszkanie. Z sąsiedniego budynku strzela do Raya i zabija go. Nie udaje mu się jednak trafić Abbey. Pojedynek między nimi rozegra się już w mieszkaniu, gdzie Abbey udaje się najpierw okaleczyć mordercę, a następnie zabić go kilkoma strzałami z pistoletu.

Ostatnia scena, będąca prawdziwym fajerwerkiem inscenizacyjnej pomysowości, została zaaranżowana w taki sposób, że Abbey przekonana jest, iż zabiła swego męża, a nie Juliana, którego nigdy nie знаła. Nigdy też nie dowie się, co naprawdę się stało.

Oglądając zrealizowany w roku 1983 roku film, już na początku projekcji odnosimy wrażenie obcowania z czymś zapoznanym. Spróbujmy dokonać ponownego, tym razem „tendancyjnego”, streszczenia niektórych fragmentów filmu Coenów, które pozwoli wydobyć te elementy, które autorzy filmu zaczerpnęli ze słownika filmu czarnego.

Neutralny teksaski pejzaż, którego obraz otwiera film, stanowi jedynie uzupełnienia słów padających zza kadru. Jeden z bohaterów filmu, Julian, mówi:

Ludzie uwielbiają narzekać. Co prawda nie można być nigdy pewnym na sto procent. Nieważne, co mówi papież, prezydent Stanów Zjednoczonych czy mężczyzna roku. Zawsze coś może nawalić.
Ludzie narzekają, zwracają się do sąsiadów po pomoc, a potem się dziwią.
W Rosji tak wszystko zaplanowali, że jeden pracuje dla drugiego. Ale to tylko teoria.
Ja wiem, jak to jest w Teksasie, a tu człowiek zdany jest tylko na samego siebie.

Komentarz umieszczony przez twórców filmu na początku dzieła pozwala widzowi o pewnej kompetencji filmowej bezbłędnie rozpoznać elementy filmu czarnego. Po pierwsze samo wyeksponowanie komentarza z offu jest już takim łatwo rozpoznawalnym motywem. Po drugie — odnosimy wrażenie, że Marty relacjonuje coś, co wydarzyło się w przeszłości, o której film będzie opowiadał. I wreszcie odnajdziemy w tym krótkim monologu co najmniej kilka elementów konstytuujących świat filmu czarnego: wrażenie niepewności, brak autorytetów i względność (lokalność) norm moralnych, samotność i zagrożenie.

Kolejne znane motywy odnajdziemy już w następnej scenie, w której poznajemy parę głównych bohaterów filmu. Oto Ray podwozi żonę swojego szefa (pracuje w restauracji); ta ostatnia opowiada o swym nieudanym życiu małżeńskim. Ray słucha, lecz jednocześnie stara się grać rolę „twardego faceta” mówiąc: „Nie prowadzę poradni małżeńskiej”. Pada deszcz, a ciemność rozbłyskuje co chwilę światłami nadjeżdżających z przeciwka samochodów.

Ponownie Coenowie wprowadzają kilka motywów — stereotypów, z których zmontują fabułę swego dzieła: mająca nastąpić zdrada małżeńska, wątek „nieobecnej rodziny”, stereotypowe przedstawienia postaci mężczyzny i kobiety, wskazanie na kompleksowość struktury temporalnej. Dwie sceny, które można uznać za jednostkę inicjalną dzieła, zawierają, zgodnie z zasadami kla-

sycznego filmu z kręgu kina gatunków, wszystkie sygnały dotyczące konfliktów, będących jego treścią. W kolejnych scenach następuje jedynie rozwinięcie pewnych motywów. Pojawiają się także elementy ikonograficzne funkcjonujące na zasadzie ironicznych aluzji, dystansujących *Blood Simple* od właściwego nurtu kina czarnego.

Wśród najbardziej oczywistych i jednocześnie najzabawniejszych warto wymienić motyw złamanego palca, przywołujący częsty w kinie czarnym wątek rzeczywistego lub symbolicznego okaleczenia. Innym jest powracający obraz ryb, który z kolei ewokuje motyw mafijnej zemsty, znany z licznych filmów gangsterskich, w tym również czarnych. Także wykorzystanie rekwizytów, takich jak broń, nóż czy zapalniczka, jest ironicznym odwołaniem się do popularnej wersji psychoanalizy, która była nieodłącznym elementem czarnego filmu.

Coenowie dokonują reinterpretacji filmu czarnego na dwóch podstawowych poziomach: przedstawień należących bezpośrednio do diegezy, i narracji, gdzie dokonują manipulacji ujawniających wspomnianą we wstępnej części moich rozważań prymarność opowiadania.

Nawiązania ikonograficzne i sytuacyjne, z których kilka wymieniłem wcześniej, są oczywiście charakterystyczne dla gatunków progresywnych i służą, zarówno w filmie Coenów jak i w innych dziełach tego nurtu, zaznaczeniu ironicznego dystansu do klisz kina popularnego. Wyrafinowanie *Blood Simple* realizuje się jednak na drugim ze wspomnianych poziomów.

Należy zauważyć, że film Coenów jest w pewnym sensie dziełem pękniętym i programowo niekonsekwentnym. Jego fabuła jest przepęczniona ironią i czarnym humorem. Świadczy to o znakomitym zrozumieniu przez twórców reguł oryginalnego filmu czarnego i chęci wpisania się w postmodernistyczny nurt kina zabawy. Z drugiej zaś strony widza uderza niezwykle wprost powaga i pieczołowitość, z jaką zostały odtworzone mitotwórcze elementy filmu czarnego: film otwiera komentarz przywołujący opisaną wcześniej narrację typu *love romantic*, struktura temporalna filmu jest porównywalna z klasycznymi filmami lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Odnajdziemy w filmie charakterystyczną wielość punktów widzenia i dyskursywny chaos, powodujący wyobcowanie widza.

Wreszcie — mimo licznych akcentów komediowych, odnajdziemy w nim także całkiem poważnie potraktowane motywy przeznaczenia, daremności działań, braku norm moralnych. Podobnie jak w klasycznym filmie czarnym odnajdziemy więc w *Blood Simple* ideologicznie nacechowane struktury mitopodobne.

Najprostsze, ale chyba prawdziwe, wytłumaczenie opisanej sytuacji nasuwa się w zasadzie automatycznie: bracia Coen nie zrealizowali swojego filmu jedynie po to, aby ośmieszyć konwencje filmu czarnego. Ich film jest także wyrazem hołdu i fascynacji, stąd też twórcy w pewnym sensie wykraczają w przeszłość, próbując swych sił w konwencji należącej już do historii kina.

Jest też drugie wytłumaczenie — znacznie bardziej interesujące. Jak inne, wymienione we wcześniejszych rozdziałach filmy reprezentujące gatunki progresywne, także *Blood Simple* należy zaliczyć do nurtu kina interpretującego.

Próbując znaleźć odpowiednie słowa dla określenia taktyki przyjętej dla odtworzenia narracyjnej struktury filmu czarnego przez braci Coen, natrafimy z pewnością na to najprostsze i zarazem najbardziej wyczerpujące: powtórzenie. Warto zastanowić się nad sensem poczynań twórców. Czemu służyć miało odnawianie konwencji wyrzuconych już poza dostępny dla masowego widza rynek filmowy, a więc w pewnym sensie zdemistyfikowanych i bezużytecznych? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie odwołując się do analogii istniejącej pomiędzy technikami interpretacyjnymi gatunków progresywnych a strategiami gramatologii.

Powtórzenie jest bardzo ważnym elementem kondycji postmodernistycznej. Jego rozumienie zostało zaczerpnięte wprost z dekonstrukcji, dla której jest ono jednym z „pojęć” centralnych (o ile można mówić tu o „pojęciach” i o „centralności”). Powtórzenie, mimesis, nie jest bowiem jedynie prostym zdublowaniem rzeczywistości — jego immanentną częścią jest bowiem zniekształcenie:

W ramach mimesis istnieje wewnętrzny podział, samoduplikacja powtórzenia; ad infinitum, (...) Być może dlatego zawsze istnieje więcej niż jeden rodzaj mimesis; i być może także istnieje jakieś niezwykle lustro, które odbija mimesis, jak gdyby jego przeznaczeniem było naśladować i jednocześnie ukrywać same siebie. [Derrida, 1981:191]

Jak piszą Ewa i Tadeusz Sławek w artykule zatytułowanym „Style gramatologii” [Sławek, 1986], powrót jest w pewnym sensie synonimem dekonstrukcji, a więc interpretacji. Powołując się na przykład książki Jacquesa Derridy „La vérité en peinture” [1978], w której znajdziemy reinterpretację tekstu Meyera Shapiro reinterpretującego reinterpretację „Butów” Van Gogha przez Heideggera, wskazują na ciągłość interpretacji, jej konieczność. Wskazują także na konieczność powrotu, niemal jako na warunek istnienia. W tekście „Vita femina. Dekonstrukcja jako styl krytyki” [Sławek, 1988] natomiast Sławek sugeruje, że powtórzenie, wraz z wpisanym w nie zniekształceniem, jest podstawową techniką, jaką posługuje się gramatologia:

Gramatologia poucza, że sercem znaku jest powtarzalność. Interpretacja gramatologiczna jest więc niczym innym jak uzmysłowieniem sobie tego, iż wciąż tworzymy powtórzenie powtórzenia (...) Interpretując zniekształcam to, co zostało już (nie raz) zniekształcone. [Sławek, 1988:148]

Celem takiego postępowania jest sama działalność krytyczna, którą wspomniany wyżej autor dookreśla, porównując działania historyka i krytyka:

Tekst historyka wynurza się zawsze z historii powszechnej (jest przygotowany przez wcześniejsze teksty) i prywatnej (autor posiada biografię, służącą jako dodatkowy punkt odniesienia przy opisie tekstu). (...) można by rzec, że historyk obcuje z dziełem poza dziełem, na warunkach ustalonych nie przez tekst, lecz przez kontekst. (...) Odmienne krytyk. Krytyk pozbawiony jest łaski historii. Tekst istnieje dla niego przede wszystkim jako problem bytu, istnienia, a dopiero wtórnice jako produkt tej czy innej epoki. (...)

Krytyk nie ignoruje historii, lecz przeciwnie — zmierza do poniesienia odpowiedzialności wobec niej poprzez ujawnienie bytowych fundamentów historii. Innymi słowy: tekst najpierw JEST, a dopiero potem jest wytworem określonego człowieka i warunków zewnętrznych. [Sławek, 1988, 142-143]

Powtórzenie i wyrwanie z kontekstu jest więc warunkiem bycia krytykiem. Kreując mitopodobną strukturę, pozbawioną funkcji porządkowania, film Coenów znakomicie spełnia postulaty Sławka. Jest odczytaniem tekstu czarnego kina jako sumy nieciągłych elementów, raczej rozproszonych śladów niż systemu.

Celem tego odczytania nie jest jednak wskazanie na znaczenie przedmiotu interpretacji czy nawet wskazanie na jego skrywany ideologiczny wymiar (podważa to sens postawionego nieco wcześniej pytania o sens odtwarzania struktur czarnego kina). Jego prawdziwym walorem jest wskazanie efektów znaczeniowych znajdujących się na granicy tekstu i jego interpretacji. W rezultacie celem krytyki jest sama krytyka, dająca możliwość spotkania z Innym, pozwalająca na ustanowienie i zatracenie własnej podmiotowości jednocześnie.

Film Coenów jest więc próbą wpisania się w nurt kina krytycznego (w znaczeniu „uprawiającego krytykę”), jest też manifestacją paradoksu współczesnej kultury, zachwyczonej swą marnością. Jest wreszcie zachętą, wyrażoną po raz kolejny, do przyjęcia (nie)logiki, w której, jak pisze Sławek, „jestem i nie jestem są równie prawdziwe” [Sławek, 1988:168], zachętą do zaakceptowania metafory jako stylu myślenia.

ZAMIĄST PODSUMOWANIA

To be is to do
Socrate
To do is to be
Marx
Do be do be do
Sinatra
Motto filmu „Subway”

NIE WOLNO MIESZAĆ GATUNKÓW.
Nie zamierzam mieszać gatunków.
Powtarzam: Nie wolno mieszać gatunków.
Nie zamierzam mieszać gatunków.
J. Derrida, Prawo gatunku

Rick Altman swoje rozważania o gatunku zaczyna, wydawałoby się banalnymi, pytaniami: „Co to jest gatunek?”, „Które filmy należą do kina gatunków?”, „Skąd wiemy, do jakiego gatunku należą” [Altman, 1984:197]. Gdy jednak zastanowimy się nad nimi, upewnimy się, podobnie jak autor cytowanego artykułu, że niewielu krytyków i teoretyków zajmujących się interesującą nas problematyką zadało sobie trud ich postawienia, nie mówiąc już o udzieleniu na nie odpowiedzi. z drugiej jednak strony przytoczone pytania tracą swój sens w konfrontacji z łatwością intuicyjnego rozpoznania kina gatunków. Każdy widz, cechujący się minimalną choćby kompetencją w zakresie popularnego kina, odróżni przecież bezbłędnie western od filmu gangsterskiego czy horroru. Odpowiedź na pytanie „Czym jest gatunek?” w pewnym sensie więc nie budzi żadnych kontrowersji, stąd też niezbyt często bywa przedmiotem opracowań naukowych.

Zdanie się na intuicję widza nie zadowoli zapewne teoretyka poszukującego, mimo pozornej oczywistości problemu, bardziej wyrazistych cech gatunków filmowych. Odwołanie się do niej może jednak, co w dalszej części swojego wywodu podkreśla także Rick Altman, wskazać ciekawy trop w teoretycznych poszukiwaniach. Jeśli bowiem przyjmiemy, że gatunki filmowe są po prostu tym, czym widzowie chcą, by były, okaże się, że rozpoznanie i zaakceptowanie danego tekstu filmowego jako należącego do obszaru kina

gatunków jest być może jedną z najważniejszych cech interesującego nas zjawiska.

W innym tekście Altman [1987] umieszczając kino popularne w szerokim kontekście historycznym dowodzi, że kino gatunków, jak i cała kultura popularna, pełni w społeczeństwie amerykańskim rolę zastępczą: emocje, których doznajemy (na które sobie pozwalamy) w kinie zastępują nam zachowania zakazane przez kulturę. Stąd też kino gatunków musi charakteryzować się kilkoma cechami pozwalającymi widzowi określić swoje miejsce w systemie praca/rozrywka oraz rozpoznać tekst kina gatunków jako należący do sfery rozrywki, a więc tym samym jako coś marginalnego czy wręcz nierzeczywistego; coś, co z pewnością nie zagraża akceptowanemu przez niego porządkowi społecznemu. Zdaniem Altmana widz zdaje sobie sprawę ze wspomnianej nierzeczywistości wszelkich form rozrywki: „bawimy się na diabelskim młynie z powodu niebezpieczeństwa, jakie sobą reprezentuje, ale nasza noga by tam nie została, gdyby nie przeświadczenie, że jest to całkowicie bezpieczne” [Altman, 1987:19]. Podobnie jest w przypadku kina gatunków: jego widz identyfikuje się w pełni z fikcyjnym światem, dokonując wręcz pomylenia rzeczywistości i świata filmu. Jednocześnie sam godzi się na taką, wydawałoby się niezbyt komfortową, sytuację.

Altman jako jeden z niewielu autorów próbuje uporządkować, czy wręcz skatalogować, cechy dystynktywne kina gatunków, które pozwalają widzowi dokonać jego rozpoznania. Przypomnijmy je, by móc potem na tej bazie skonfrontować klasyczny model kina gatunków i kino gatunków progresywnych, będące przedmiotem pracy:

1. Dualizm. Ten wyznacznik kina gatunków wyrasta wprost z systemu praca/rozrywka, którego częścią jest kino popularne. Elementy kulturowe i kontrkulturowe są w ramach kina gatunków stale sobie przeciwstawiane. Bohater pozytywny skonfrontowany jest z negatywnym etc. W finale dobro tryumfuje nad złem, lub też dotychczasowi antagoniści godzą się: ogólna struktura kina gatunków polega na znoszeniu różnego rodzaju opozycji.

2. Powtarzalność. Kino gatunków opiera się na jednej, ciągle powtarzanej strukturze oraz na stałym zestawie motywów statycznych i dynamicznych. Powtarzają się także poszczególne ujęcia. Zarówno w warstwie wewnątrztekstualnej (np. *Wagonmaster*), jak i intertekstualnej (np. zdecydowana większość produkcji klasy B). Powtarzalność, jak się wydaje, w największym stopniu umożliwia rozróżnienie poszczególnych gatunków.

3. Kumulacyjność. Tekst filmu gatunkowego nie funkcjonuje jako zamknięta, linearna struktura, lecz jako zestaw tematów i obrazów. Odbiór filmu, jego ostateczna wymowa zależy od wszystkich zgromadzonych w nim elementów, które niejednokrotnie trudno od siebie oddzielić. Podobnie jest w przypadku całych gatunków. Horror na przykład odwołuje się do mitu Edypa. Pojedyncze teksty natomiast rzadko odtwarzają całość mitu. Filmy reprezentujące kino gatunków nie funkcjonują więc jako pojedyncze teksty, lecz raczej jako grupy tekstów o podobnym charakterze.

4. Przewidywalność. Cecha ta wynika z dwóch poprzednich. Widz kina gatunków może przewidzieć nie tylko zakończenie filmu, ale także inne elementy. Przyjemność oglądania polega tu więc nie tyle na zaspokajaniu ciekawości, co swoistej reafirmacji dobrze znanych elementów.

5. Nostalgiczność. Skarbnicą tematów kina gatunków jest przeszłość naszej kultury. Przeszłość jest tu zawsze lepsza niż teraźniejszość. Jest czasem, w którym wszystko było łatwiejsze i bardziej harmonijne. Filmy te nie tylko odtwarzają mity, ale same je zastępują.

6. Symboliczność. Kino gatunków odwołuje się do amerykańskiej historii, pejzażu i wartości w poszukiwaniu symbolicznego zakorzenienia oferowanych widzowi obrazów. Ukazywane w westernach sytuacje przywołują amerykański porządek społeczny, a monstra z filmów grozy mają symboliczne znaczenie seksualne.

7. Funkcjonalność. Rozrywka oferowana przez kino gatunków nie jest wartością samą w sobie. „Kino gatunków stawia pytania i rozwiązuje zagadnienia (lub przynajmniej takie sprawia wrażenie), które społeczeństwo pozostawiło na uboczu dlatego, że je odrzuca, albo dlatego, że jest niezdolne je podjąć”. [Altman, 1987:22]

Wszystkie wymienione przez Altmana cechy kina gatunków poddane zostały reinterpretacji w ramach progresywnego modelu kina. Prześledźmy je raz jeszcze na przykładzie jednego z najczęściej omawianych filmów kultowych — *Rocky Horror Picture Show* Jima Sharmana.

1. Dualizm *Rocky Horror Picture Show*

Film Jima Sharmana nawiązuje do wielu konwencji gatunkowych. Będąc jednak adaptacją scenicznego musicalu, z tym, klasycznym także na gruncie filmu, gatunkiem najczęściej bywa porównywany. Jego struktura przypomina zresztą typowy musical: akcja filmu przerywana jest tu śpiewanymi i tańczonymi numerami. Ten podstawowy dualizm wzmocniony jest także na płaszczyźnie fabularnej. Brad i Janet, reprezentujący wartości purytańskiego społeczeństwa, skonfrontowani zostają z mieszkańcami tajemniczego domostwa doktora Frank-N-Furtera, w którym królują taniec i wyzwolony erotyzm. W finale, na pozór przypominającym klasyczne zakończenia musicalu, wszyscy razem tańczą i śpiewają, lecz wykonywany wspólnie numer nie jest typowym zniesieniem opozycji. Brad i Janet zostają bowiem wcześniej zdemoralizowani przez Frank-N-Furtera.

Charakterystyczny dla kina gatunków dualizm zakłócony jest także na płaszczyźnie symbolicznej. Zachwiana tu zostaje zasada różnicy seksualnej. Wątek transseksualny powoduje, że naruszone zostają klasyczne relacje pomiędzy męskim i żeńskim. Lektura *Rocky Horror Picture Show* nie pozwala obronić, lansowanej przez feministki, tezy o męskości filmowego podmiotu ani też o wizualizacji kobiety. Widoczne jest to przede wszystkim w dwóch scenach

uwiedzenia Brada i Janet, w których widz postawiony jest w pozycji podglądacza, a ciało mężczyzny jest takim samym spektaklem, jak ciało kobiety.

2. Powtarzalność *Rocky Horror Picture Show*

Powtarzalność jest tą cechą kina gatunków, która została najbardziej entuzjastycznie przyjęta przez kino kultowe. Opisana przez Altmana powtarzalność intertekstualna, polegająca na wykorzystywaniu tego samego materiału w wielu produkcjach, została podniesiona niemal do rangi środka artystycznej ekspresji już przez Rogera Cormana. Z czasem natomiast bezpośrednie zapożyczenia gotowego materiału wyparte zostały przez dokładne i niedokładne cytaty. W *Rocky Horror Picture Show* mamy do czynienia z obydwoima. Sharman cytuje klasyczne filmy grozy (np. *Frankenstein*), filmy z Presleyem, słynny thriller Laughtona *Noc myśliwego*, filmy kulturystyczne i wiele innych, a od klasycznych produkcji różni jego film niezwykle nagromadzenie cytatów oraz jednocześnie sięganie do różnych tradycji. Dzieje się tak niejednokrotnie w obrębie jednej sceny przywołującej jeden, najczęściej bardzo dobrze znany, motyw. W scenie przebudzenia Rocky'ego Sharman imituje analogiczną scenę z *Frankensteina* Jamesa Whale'a: Frank-N-Furter zastępuje tu doktora Frankensteina, Riff-Raff Igora, a Rocky Monstrum. Jednocześnie strój i charakterystyka Rocky'ego przywodzą na myśl znany telewizyjny serial *Flash Gordon* oraz, wcześniejszą o rok od *Rocky Horror Picture Show*, jego parodię zatytułowaną *Flesh Gordon*.

Rocky Horror Picture Show wykorzystuje także zasadę powtarzalności wewnętrznej. Sharman rezygnuje jednak, inaczej niż np. Russ Meyer, z dosłownego powtarzania tych samych ujęć w obrębie jednego filmu, starając się raczej stworzyć strukturę przypominającą — jak nazwał to jeden z wytrwałych uczestników pokazów w Cinema Village — piosenkę z refrenem. Tekst filmu kultowego opiera się na ciągłym przywoływaniu podobnych sytuacji narracyjnych powracających zarówno na płaszczyźnie intertekstualnej jak i wewnątrztekstualnej.

Powtarzalność, rozumiana tym razem jako możliwość wielokrotnego uczestnictwa w przedstawieniu, jest warunkiem uznania filmu za dzieło o charakterze kultowym. I choć wydawać by się mogło, że walory samego tekstu nie decydują bezpośrednio o takim czy innym odbiorze dzieła, należy zauważyć, za Umberto Eco [1985], że jedynie dzieło nieciągle, jakby narracyjnie niedoskonałe może sprowokować widza do wielokrotnego z nim kontaktu. *Rocky Horror Picture Show* jest właśnie takim filmem. Jego siła leży między innymi w programowej niezgodzie na narracyjną funkcjonalność kina gatunków.

Film Sharmana zachęca także do innego rodzaju powtarzalności. Sam będąc ciągiem imitacji, sugeruje widzowi zachowania imitacyjne. Uczestnik nocnego pokazu filmu wcielający się w Tima Curry, grającego rolę Frank-N-Furtera, jest w takim samym stopniu elementem łańcucha sygnifikacyjnego jak każdy element należący bezpośrednio do tekstu filmowego rozumianego w klasyczny sposób.

3. Kumulacyjność *Rocky Horror Picture Show*

Kumulacyjny charakter *Rocky Horror Picture Show* wynika z wpisanej weń powtarzalności. Już w czołówce filmu wskazuje się tu na grupę tekstów, będących punktem odniesienia filmu. Śpiewana przez anonimową (na ekranie widzimy tylko ogromne usta) postać piosenka składa się w większości z tytułów filmów fantastycznonaukowych i horrorów, które były w latach siedemdziesiątych główną atrakcją alternatywnych klubów filmowych Londynu. Tekst filmu Sharmana jest częścią pewnej tradycji kina, stąd też podobnie jak klasyczne filmy gatunkowe wydaje się tworem niesamodzielnym, czytelnym tylko w kontekście wcześniejszych i późniejszych dzieł kina gatunków.

Istotną różnicą pomiędzy *Rocky Horror Picture Show* a klasycznym kinem gatunków jest swoista hiperkumulacyjność, dająca efekt paradoksalny: *Rocky Horror Picture Show* nie może istnieć bez innych tekstów kina gatunków, lecz sam, przez wewnętrzną nieciągłość i dyslokację doskonale znanych elementów, nie jest filmem gatunkowym. Widz rozpoznaje w nim ślady wielu gatunków. Tekst *Rocky Horror Picture Show* nie wzbogaca kina gatunków jako takiego. Jego znaczenia, rozproszone i przemieszczone, nie umacniają seryjnego porządku, jakim jest gatunek.

4. Przewidywalność *Rocky Horror Picture Show*

Przewidywalność łączy się bezpośrednio z powtarzalnością i kumulacyjnością. *Rocky Horror Picture Show* oraz inne filmy kultowe rezygnują, a raczej demaskują przewidywalność. Będąc tekstami posługującymi się techniką collage'u oferują widzowi szereg różnych tropów. Dają nadzieję narracyjnego spełnienia, nigdy natomiast nie dotrzymują obietnic. Podczas gdy przyjemność kina gatunków polega w dużej mierze na reafirmacji znanego, przyjemność kina kultowego polega na przekraczaniu granic i łamaniu konwencji; także konwencji narracyjnych. Stąd kino kultowe analizowane w kontekście kina dominującego wydaje się „niepoprawne narracyjnie”. Poprawność ta jest zaś w istocie tylko jednym z elementów konwencji kina gatunków.

5. Nostalgiczność *Rocky Horror Picture Show*

Kino gatunków odwołuje się do przeszłości poprzez dobór motywów statycznych i dynamicznych. Podobnie *Rocky Horror Picture Show*; z tą jednak różnicą, że odniesieniem filmu Sharmana jest wyłącznie przeszłość ... kina gatunków. Cała akcja filmu rozgrywa się w miejscach w mniej lub bardziej dosłowny sposób przywołujących historię popularnego kina. Poszczególne sceny są, co zostało wspomniane wyżej, powtórzeniami wcześniej poznanych sytuacji. W jednej z ostatnich scen filmu nostalgiczność *Rocky Horror Picture Show* zyskuje nowy wymiar: tłem wykonywanego wspólnie przez wszystkie postaci

numeru jest ogromne logo wytwórni RKO, która w latach trzydziestych i czterdziestych specjalizowała się w produkcji tanich filmów science fiction i horrorów. W przypadku filmu Sharmana mamy więc do czynienia z nostalgiczną drugiego stopnia: punktem odniesienia nie jest tu rzeczywistość, lecz rzeczywistość kinowa.

Nawiązaniem do nostalgicznej formuły kina gatunków jest też kończący film ujęcie, w którym widzimy miejsce akcji z perspektywy kosmicznej. Oddalenie w czasie i przestrzeni wzmocnione jest komentarzem narratora filmu, parodiującym tak częstą w kinie gatunków narrację z offu. Nieadekwatność środków wyrazu użytych w kończącej *Rocky Horror Picture Show* scenie i banalnej, błażej fabuły filmu sprawia, że nostalgiczny wymiar kina gatunków zostaje ukazany w krzywym zwierciadle. Jednocześnie mamy tu do czynienia z prawdziwą sakralizacją klasycznego kina gatunków, które jest zarazem przedmiotem uwielbienia (czy raczej kultu) i pogardy.

6. Symboliczność *Rocky Horror Picture Show*

Opisany, przy okazji nostalgiczności filmu kultowego, brak odniesienia do rzeczywistości sprawia, że symboliczność filmu Sharmana ma charakter zupełnie odmienny od tego, jaki cechuje klasyczne kino gatunków. *Rocky Horror Picture Show* jest tu najbliższy formule filmu grozy: jego znaczenia są wyjątkowo podatne na lekturę typu psychoanalitycznego. Fabuła filmu Sharmana jest tylko pretekstem do ukazania procesu inicjacji seksualnej i fobii z nią związanych. Inaczej jednak niż w przypadku klasycznego filmu grozy, znaczenia symboliczne nie są tu ukryte, lecz ujawnione. *Rocky Horror Picture Show* jest więc w istocie nie symboliczny, lecz metasymboliczny: demonstruje on bowiem sposób, w jaki kino popularne dokonuje symbolizacji określonych treści. W podobny sposób kino kultowe neguje możliwość metaforyzacji rzeczywistości społecznej i politycznej czy, szerzej, wypowiedziania się na jej temat.

7. Funkcjonalność *Rocky Horror Picture Show*

Kino gatunków, z uwagi na swą kompensacyjną rolę, musiało być, jak pisze Altman, „nie tylko rozkoszne, ale i użyteczne” [1987:22]. Przyjemności musiały towarzyszyć elementy edukacyjne, utwierdzające porządek, który wyprodukował dane dzieło. Kino kultowe neguje funkcjonalny wymiar kina, ukazując tradycyjnie afirmowane wartości w krzywym zwierciadle. W *Rocky Horror Picture Show* odnajdziemy wiele elementów kontestujących światopogląd prezentowany przez kino gatunków.

Najistotniejszy wydaje się tu wątek rodziny, bodaj najważniejszy w kinie gatunków. Film Sharmana opowiada o nieudanym związku Brada i Janet — pary przeniesionej wprost z tradycji kina gatunków. Wartości przez nich prezentowane w konfrontacji z radosnym nihilizmem Franka okazują się niezbyt pociągające. Młodzi bohaterowie zresztą szybko i bez żalu z nich rezygnują.

Sharman komentuje także dość uszczypliwie edukacyjny charakter kina gatunków, stylizując swój film na „opowieść z morałem”. Komentujący akcję narrator — kryminolog raz wypowiada się na temat moralnego upadku Franka i jego przyjaciół, innym zaś razem objaśnia kroki tańca wykonywanego przez uczestników Konwentu Transseksualnych Transylwanian.

Kino kultowe służy przyjemności (i tylko jej) rozumianej szerzej niż, dostępna także widzom kina gatunków, *plaisir*. Przyjemność wyznawcy kina kultowego to prawdziwa rozkosz (*juissance*) płynąca z beztroskiego dekonstruowania filmowego tekstu.

* * *

Porównanie kina kultowego i klasycznego kina gatunków już po raz kolejny dowodzi, że choć interesujący nas fenomen traktuje gatunki filmowe jak główny punkt odniesienia, sam gatunkiem z pewnością nie jest. Rozpoznawalne w tekstach filmów kultowych ślady rozwiązań znanych z dominującego modelu kina pozostają tylko śladami, które pozwalają widzowi uczestniczyć w grze z tekstem filmu, która staje się tu ważniejsza niż sam tekst, lub też inaczej: staje się najważniejszym elementem tekstu. Tekst filmu kultowego powstaje bowiem dopiero w efekcie radykalnego *bricolage* 'u [por. Corrigan: 1981], którego pełnoprawnymi współautorami są, bierni wcześniej, widzowie kinematograficznego spektaklu.

Rocky Horror Picture Show jest skrajnym przykładem takiej formuły kina, która nie może istnieć bez różnego rodzaju powtórzeń: międzytekstowych, wewnątrztekstowych i pozatekstowych. Nie jest jednak przykładem odosobnionym. Wszystkie opisane w pracy filmy opierają się przecież na zasadzie zacierania opozycji między obecnością i dystansem, odróżniającą wcześniej film od przedstawienia teatralnego. Odbiór filmu kultowego zastępujący voyeurystyczną przyjemność kina voyeurystyczno-ekshibicjonistyczną przyjemnością przedstawienia nie przypomina doświadczenia widza unieruchomionego w ciemnej sali kinowej.

Przedmiotem refleksji teoretyka czy analityka zajmującego się filmem kultowym powinien więc być może nie sam tekst, lecz jego konkretna realizacja w konfrontacji z widzem. Refleksja ta staje się tym samym niemal niemożliwa, a być może także niepotrzebna. Kultowy odbiór dzieła filmowego zakłada przecież tożsamość lub przynajmniej wymiennność ról nadawcy, odbiorcy i interpretatora. W tym modelu ktoś, kto objaśnia i utrzymuje, że wie lepiej, jest z pewnością niezbyt mile widzianym intruzem.

BIBLIOGRAFIA

Who says film has to be like book?
reklama napoju GNR-BRU

Poniższa bibliografia obejmuje prace wykorzystane i cytowane w książce.

- Affron Charles, 1982: *Cinema and Sentiment*, Chicago.
- Althusser Louis, 1971: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London.
- Altman Charles F., 1987: *Towards a Theory of Genre Film*, [in:] *Film: Historical - Theoretical Speculations. The 1977 Annual. Part Two, Phasantville 1977*. Przekład polski Alicji Helman: w stronę teorii gatunku filmowego, „Kino”, nr 6.
- Altman Rick, 1978: *The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function*. „Wide Angle”, 2, no. 2, January, pp. 10-17.
- Altman Rick, 1984: *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, „Cinema Journal” 23, no. 3 (Spring), pp. 6-18.
- Altman Rick, 1989: *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Amis Kingsley, 1961: *New Maps of Hell*, London.
- Austin Bruce, 1981: *Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show*, „Journal of Communications”, no. 3.
- Barthes Roland, 1970: *Mit i znak*, Warszawa.
- Barthes Roland, 1975: *The Pleasure of the Text*, New York.
- Bass Warren, 1982: *Filmic Objectivity and Visual Style*, [in:] Sari Thomas (ed.) *Film Culture*, London. Przekład polski Alicji Helman: *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, [w:] A. Helman, (ed.) *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992.
- Baudry Jean-Louis, 1970: *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, „Cinéthique”, nr 7/8.
- Bazin André, 1957: *Politique des auteurs*, „Cahiers du Cinéma”, nr 70. Przekład polski B. Michałka: *Polityka autorska* [w:] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963.
- Borde Raymond; Etienne Chaumeton, 1955: *Panorama du film noir américain*, Paris.
- Bordwell David; Kristin Thompson, 1979: *Film Art: An Introduction*, New York.
- Carroll Noël, 1990: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge and New York.
- Charles Affron, op. cit.
- Chodorow Nancy, 1978: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley.

- Chute David, 1983: *Outlaw Cinema: Its Rise and Fall*, „Film Comment” 19, no. 5, pp. 9-11, 13, 15.
- Collins Jim, 1981: *Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator Within the Textual Mechanisms* [in:] R. Altman (ed.), *Genre: The Musical*, London, p. 139.
- Comolli J. L.; J. Narboni, 1971: *Cinema/Ideology/Criticism*, „Screen” 12, no. 1 (Spring), pp. 27-36.
- Comolli Jean-Louis, 1970: *L'Aveau — Quinze propositions*, „Cahiers du Cinéma”.
- Comolli Jean-Louis, Narboni Jean, 1969: *Cinéma, ideologie, critique*, „Cahiers du Cinéma”, nr 216.
- Conant Michael, 1960: *Antitrust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis*. Los Angeles.
- Corrigan Timothy, 1981: *Film and the Culture of Cult*, „Wide Angle”, vol. 8, no. 3-4.
- Crawford L., 1981: *Actional Nameability: From Inner Speech to Identification*, „Quarterly Review of Film Studies”, vol. 6, no. 3.
- Culler Jonathan, 1989: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London.
- Czerwiński Marcin, 1975: *Magia, mit i fikcja*, Warszawa.
- Derrida Jacques, 1978: *Le vérité en peinture*, Paris.
- Derrida Jacques, 1978: *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago.
- Derrida Jacques, 1981: *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, 38-39.
- Derrida Jacques, 1982: *Dissemination*, University of Chicago Press, Chicago.
- Di Lauro Al; Gerald Rabkin, 1976: *Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Film 1915-1970*, New York.
- Doane Mary Ann, 1987: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington.
- Ebert Roger, 1969: *Just Another Horror Movie - Or Is It?*, „Reader's Digest”, June.
- Eco Umberto, 1973: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przekł. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisburg i Michał Oleksiuk, Warszawa.
- Eco Umberto, 1985: „Casablanca”: *Cult Movies and Intertextual Collage*, „SubStance” 47, no. 2, pp. 3-12.
- Elsaesser Thomas, 1972: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, „Monogram”, no. 4.
- Feuer Jane, 1982: *The Hollywood Musical*, British Film Institute, London.
- Feuer Jane, 1986: *Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment* [in:] B. K. Grant (ed.), *Film Genre...*
- Franklin Bruce H., 1985: *Don't Look Where We're Going: Visions of the Future in Science Fiction Films, 1970 - 1982*.
- Freud Sigmunt, 1920: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Wydanie angielskie: *Group psychology and the Analysis of the Ego*, London and New York 1959.
- Gaudin C., 1989: *Czego Derrida może nas nauczyć o Platonie*. Przekł. Krzysztof Matuszewski, „Pismo Literacko-Artystyczne”, nr 3, s. 52-60.

- Giles Dennis, 1984: *Conditions of Pleasure in Horror Cinema*, [in:] B. K. Grant (ed.), *Planks of Reason. Essays on Horror Film*, New York.
- Glendhill Christine, 1989: *Klute 1: a Contemporary Film Noir and Feminist Criticism* [in:] E. Ann Kaplan, *Woman in...*, p. 11.
- Godzic Wiesław, 1991: *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków, s. 155.
- Grant Barry Keith (ed.), 1988: *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin.
- Hall and Whannel, 1965: *The Popular Arts*, New York.
- Haltof Marek, 1992: *Kino lęków*, Kielce.
- Heath Stephen, 1981: *Questions of Cinema*, Bloomington.
- Helman Alicja, 1990: *Film gangsterski*, Warszawa.
- Hoberman J., Rosenbaum J., 1983: *Midnight Movies*, New York.
- Jones Ernest, 1989: *On the Nightmare*, New York.
- Kalaga Wojciech, 1988: *Margines [w:] Tekst — (CZYTELNIK) — Margines*, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 989, Katowice.
- Kaplan Ann, 1978: *Introduction* [in:] A. Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, British Film Institute, London 1978, p. 2.
- Kaplan E. Ann (ed.), 1989: *Woman in Film Noir*, London.
- Kleinhaus Chuck, 1978: *Notes on Melodrama and the Family under Capitalism*, „Film Reader”, no. 3.
- Klinger Barbara, 1988: „Cinema/Ideology/Criticism” Revisited [in:] B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin 1988, pp. 74-90.
- Krogh Daniel, John McCarty, 1986: *The Amazing Herschell Gordon Lewis and His World of Exploitation Films*, New York.
- Lacan Jacques, 1966: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (w:) *Ecrits*, Paris.
- McCarty John, 1984: *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York.
- McCarty John, 1989: *The Official Splatter Movie Guide*, New York.
- Merleau-Ponty Maurice, 1972: *Film i nowa psychologia*, [w:] Alicja Helman (red.), *Estetyka i film*, Warszawa.
- Metz Christian, 1977: *Le Signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, Paris. Wersja anglojęzyczna — *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, Bloomington 1982.
- Meunier Jean-Pierre, 1969: *Les structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*, Louvain.
- Mieletyński Eleazar, 1981: *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancyngier, Warszawa.
- Mitry Jean, 1968: *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris.
- Modleski Tania, 1986: *The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory* [w:] Modleski T. (ed.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington, Indiana, 155-165.
- Monaco James, 1977: *How to Read a Film*, New York.
- Nichols Bill, 1981: *Ideology and Image*, Bloomington.
- Nowell-Smith Geoffrey, 1977: *Dossier on Melodrama*, „Screen”, vol. 18, no. 2.

- Nycz Ryszard, 1993: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa.
- Pitrus Andrzej, 1992: *Gore, seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce.
- Place Janey, 1989: *Woman in Film Noir* [in:] E. Ann Kaplan (ed.), *Woman in Film Noir*, London.
- Rodley Chris (ed.), 1992: *Cronenberg on Cronenberg*, London and Boston.
- Sławek Ewa i Tadeusz, 1986: *Style gramatologii*, „Literatura na Świecie”, nr 4., ss. 264-289.
- Sławek Tadeusz, 1988: *Vita femina. Dekonstrukcja jako styl krytyki* [w:] *Interpretacje i style krytyki*, Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Samuels S., 1983: *Midnight Movies*, New York.
- Schatz Thomas, 1981: *The Family Melodrama*, [in:] *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York.
- Schrader Paul, 1988: *Notes on Film Noir* [in:] B. K. Grant, *Film...*, pp. 176.
- Siegel Mark, 1980: *The Rocky Horror Picture Show: More Than a Lip Service*, „Science Fiction Studies”, no. 7.
- Sontag Susan, 1966: *Against Interpretation and Other Essays*, New York.
- Sontag Susan, 1969: *The Pornographic Imagination*, [in:] *Styles of Radical Will*, New York.
- Telotte J. P., 1986: *Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror*, [in:] G. A. Walker (ed.), *American Horrors. Essays on Modern American Horror Film*, Urbana, Chicago.
- Telotte J. P. (red.), 1991: *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin.
- Tomaszewski Borys, 1935: *Poetyka. Teoria literatury. Przekład zbiorowy*, Poznań.
- Tudor Andrew, 1974: *Image and Influence*, London.
- Tudor Andrew, 1989: *Monsters and Mad Scientists: a Cultural History of the Horror Movie*, Oxford and Cambridge.
- Twitchell J. B., 1985: *Dreadful Plesures: An Anatomy of Modern Horror*, New York and Oxford.
- Warshow R., 1971: *Movie Chronicle: The Westerner* [in:] *The Immediate Experience*, New York.
- Waters John, 1981: *Shock Value. A Tasteful Book About Bad Taste*, New York.
- Waters John, 1986: *Crackpot. The Obsessions of John Waters*, New York.
- Williams Linda, 1989: *Hard Core, Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible”*, Los Angeles.
- Wood Robin, 1978: *Return of the Repressed*, „Film Comment”, vol. 14, no. 4.
- Wright Judith Hess, 1988: *Genre Films and the Status Quo* [in:] B. K. Grant (ed.), *Film Genre...*, pp. 41-49
- Ziplow Stephen, 1977: *The Film Maker's Guide to Pornography*, New York.

