

377 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-3325

Studia de Arte et Educatione

Mapowanie kultury audiowizualnej,
kultura audiowizualna jako mapa

redakcja
Kamila Żyto, Artur Piskorz

18 • 2023

Recenzenci/Reviewers

dr hab. Aleksandra Budrewicz, prof. UKEN; dr Izabela Curyło-Klag; dr hab. Agnieszka Gawron; dr Edyta Gawron; dr Joanna Golonka-Legut; prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź; dr hab. Agnieszka Izdebska, prof. UŁ; dr hab. Małgorzata Jakubowska, prof. UŁ; dr Łukasz Kołoczek; dr hab. Natasza Korczarowska-Różycka, prof. UŁ; prof. dr hab. Krzysztof Loska; dr Agnieszka Majewska-Kafarowska; prof. dr hab. Anna Markowska; dr Beata Nosek; dr Katarzyna Prajzner; dr hab. Sylwia Słowińska, prof. UZ; dr hab. Paweł Tański, prof. UMK; dr Anna Taszycka; prof. dr hab. Konrad Zieliński

Rada naukowa/Advisory board

prof. Rafał Solewski (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), prof. Artur Piskorz (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), prof. Kamila Żyto (Uniwersytet Łódzki), prof. Ričardas Bartkevičius (Uniwersytet Wileński), prof. Liam Kelly (Ulster University w Belfaście), prof. Maria Hussakowska-Szysko (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

Redakcja/Editorial board

Diana Wasilewska (redaktor naczelna), Krzysztof Siatka (zastępca redaktor naczelnej), Bernadeta Stano (sekretarz redakcji), Patrycja Włodek, Natalia Bursiewicz, Weronika Plińska

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2023

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:
<http://studiadearte.up.krakow.pl>

ISSN 2081-3325

e-ISSN 2300-5912

DOI 10.24917/20813325.18

Wydawnictwo Naukowe UKEN

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel. / faks 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

<http://www.wydawnictwoup.pl>

Spis treści

Kamila Żyto, Artur Piskorz Od Redakcji	5
Magdalena Kempna-Pieniążek Przepisywanie krajobrazu. Azjatyckie pejzaże we współczesnej (pop)kulturze audiowizualnej – przypadek Dalekiego Wschodu	9
Joanna Aleksandrowicz Pejzaż jako labirynt pamięci. Obrazy Hongkongu w filmach Wong Kar-waia	31
Michał Bednarczyk To nie jest kraj dla starych samurajów. Obrazy Japonii w filmach Takeshiego Kitano	49
Wojciech Sitek Kryzys ekonomiczny i poszukiwanie miejsca w <i>Tokyo Vice</i>	69
Martyna Halor Koreański krajobraz sukcesu? „Cud nad rzeką Han” w kinie Lee Chang-donga	89
Paulina Kędzia-Wiśniewska Niezwykłość i codzienność. Rola pejzażu w twórczości Makoto Shinkaia	101
Magdalena Kempna-Pieniążek Krajobraz poza czasem. Pejzaż azjatyckiej dżungli w filmach i prozie Wernera Herzoga	111
Olga Wesołowska Mordercy są wśród nas – rozliczenia z historią Narodowosocjalistycznego Podziemia w kinie niemieckim	127
Weronika Wasilewska „Poza granice milimetrów, ekranów i projektorów”. Zjawisko transdiegetyczności w perspektywie amerykańskiego kina transgresji	147
Natalia Barańska Disneifikacja reprezentacji kultur lokalnych w animacji na przykładzie <i>Mulan</i> oraz <i>Lilo i Stich</i>	165
Oliwia Kalinowska-Andrzejczak Na tropach autora. Przypadek (japońskiej) animacji	181
Karolina Myślińska Renesans piractwa medialnego w dobie pandemii i rozwoju technologicznego	195

[4]

Varia

Andrzej Piasecki

Dwa zakręty III RP. Historia i film

213

Przemysław Michalski

Eschatologie Pana Cogito

231

Od Redakcji

W dobie płynnej nowoczesności teksty i praktyki kultury audiowizualnej stanowią integralną część fragmentarycznej oraz niestabilnej rzeczywistości, służąc równocześnie za lustro, w którym ta się przegląda. W rezultacie można założyć, że kultura audiowizualna staje się swego rodzaju mapą wielopłaszczyznowych przemian: społecznych, politycznych, historycznych bądź artystycznych. Jak każda mapa, naznaczona jest ona pewną ambiwalencją. Z jednej strony jest uproszczona i zredukowana do znaków, z drugiej zaś – wyjątkowo szczegółowa i precyzyjna. Ten dwoisty charakter znajduje swe odzwierciedlenie w charakterze oraz tematyce artykułów zgromadzonych w bieżącym numerze pisma. Część z nich stanowi miniaturowe kompendia wiedzy, rodzaj repetytoriów poświęconych wybranym zagadnieniom i ujmujących je w sposób przeglądowy oraz syntetyczny, inne z kolei to wnikliwe studia przypadku.

Zdecydowana większość autorów zajmuje się filmowymi pejzażami, które mogą funkcjonować bądź to jako sceneria stanowiąca tło działań bohaterów, bądź też jako autonomiczny i skupiający na sobie uwagę filmowy krajobraz. We współczesnej humanistyce pejzaże posiadają różnorodne oblicza i rozpatrywane bywają z wielu perspektyw badawczych (z perspektywy antropologicznej, estetycznej czy geografii kulturowej). Autorzy tekstów koncentrują swą uwagę nie tylko na krajobrazach przyrodniczych czy miejskich, lecz rozpatrują je również w kontekście relacji i interakcji z człowiekiem. Analizowane krajobrazy są symbolami i metaforami, obserwatorami oraz aktantami filmowych wydarzeń, to pejzaże-pomniki, pejzaże-rany, pejzaże pamięci.

Znaczącej inspiracji dostarczył pod tym względem największy z kontynentów. Azjatyckie pejzaże stanowią przedmiot refleksji aż siedmiu artykułów składających się na trzon niniejszego numeru. Zdaje się to poświadczać nie tylko rosnące zainteresowanie twórcami oraz dziełami tego regionu, ale także Azję jako obszarem geograficznym i kulturowym. Ten zaś okazuje się niejednorodny i unikatowy, a przy tym znany i egzotyczny. Przedmiot refleksji stanowią zarówno ultranowoczesne, realnie istniejące metropolie (Tokio, Hongkong), jak i przestrzenie wyobrażone bądź fantazmatyczne (animacje Makoto Shinkai).

Skądinąd sami twórcy kina przyjmują odmienne perspektywy artystyczne. Oferują spojrzenie od wewnątrz, krytycznie oceniając azjatyckie pejzaże lub podejmując próby ich demitologizacji (Wong Kar Wai, Takeshi Kitano, Lee Chang-dong). Na kontynent azjatycki wzrokiem pełnym zdumienia i zaciekawienia spoglądają także przybysze z zewnątrz (Werner Herzog, Michael Mann). Ci drudzy na ogół widzą i doświadczać „inaczej”, a przy tym niekiedy bardziej intensywnie – bez uprzedzeń, ale i oczekiwań.



Fot.1. Pejzaż azjatycki. Obraz wygenerowany w programie Playground AI

Kolejna grupa tekstów ma zróżnicowany charakter, stąd niełatwo sprowadzić je do wspólnego mianownika. Procesowi mapowania podlega w tym wypadku aspekt temporalny, zatem tematycznie kierują się w stronę zjawisk historycznych, społecznych, politycznych i kulturowych. Kreślą one obraz tendencji symptomatycznych czy to dla współczesności, czy minionych dekad. Zainteresowaniem badaczy cieszy się szczególnie animacja jako obszar kultury, na którym często dochodzi do (re)negocjacji i (re)definicji wielu istotnych pojęć i kategorii. Osobne teksty poświęcone są wybranym zagadnieniom z historii X muzy oraz historii politycznej Europy. Tę część numeru zamyka artykuł będący rekonesansem stanu piractwa cyfrowego – praktyki, która rozkwitła w cieniu pandemii i w dobie ekspansji platform streamingowych.

Bieżący numer „*Studia de Arte et Educatione*” uzupełniają dwa artykuły podejmujące problematykę pejzażu o innym charakterze. Pierwszy z nich kieruje uwagę czytelnika w stronę najnowszej historii Polski, biorąc pod lupę okres transformacji systemowej oraz czas pandemii. Oba wydarzenia miały charakter

ogólnospołecznego kryzysu. Państwo polskie, a raczej społeczeństwo, usiłowało sobie z nim radzić, zmagając się równocześnie z bezradnością i korupcją rządów Prawa i Sprawiedliwości. Drugi tekst analizuje cykl wierszy Zbigniewa Herberta o Panu Cogito, dokonując rozróżnienia na utwory eschatologiczne *sensu stricto* oraz te, które można określić mianem quasi-eschatologicznych, koncentrujące się na kwestiach doczesnych.

Ze strony redakcji pozostaje wyrazić nadzieję, że artykuły zamieszczone w 18. numerze „*Studia de Arte et Educatione*” zostaną przyjęte przez czytelników z zainteresowaniem.

Kamila Żyto, Artur Piskorz

Magdalena Kempna-Pieniążek

ORCID 0000-0002-2569-5596

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Przepisywanie krajobrazu. Azjatyckie pejzaże we współczesnej (pop)kulturze audiowizualnej – przypadek Dalekiego Wschodu

Krajobrazy Azji oglądamy dziś ze zgoła nieazjatyckiej perspektywy. Dotyczy to zarówno pejzaży Bliskiego Wschodu, skomercjalizowanych przez kino gatunkowe (na przykład biblijne czy wojenne), jak i widoków Indii (nawet tych rodem z Bollywodu) czy Nepalu (w czym udział mają filmy górskie) oraz – szczególnie mnie tutaj interesujących – krajobrazów Chin, Korei i Japonii. Chociaż dzieje dalekowschodniego malarstwa pejzażowego sięgają przeszłości znacznie odleglejszej niż nowoczesne europejskie rozumienie pojęcia „krajobraz”, historycy sztuki oraz znawcy kultury wizualnej zgadzają się co do tego, że obecnie jest ono zbiorem tradycji i koncepcji trudno uchwytnych nawet dla odbiorców wywodzących się z kręgów kulturowych, w których powstało (Rimer, 1999: 152)¹. Przywoływane we współczesnym malarstwie, fotografii czy kinie funkcjonuje na prawach cytatu, aluzji lub inspiracji, na ogół jednak podlega rygorowi i ideologii mediów ukształtowanych przez zachodnią kulturę. O tym, że jeszcze w XX wieku stanowiło ono istotny punkt odniesienia dla mistrzów kina, świadczą dokonania takich autorów, jak Zhang Yimou, Akira Kurosawa czy Yasujiro Ozu². Nawet jednak w tych przypadkach badacze mówią nie tyle o ścisłym podążaniu za dalekowschodnimi tradycjami, co o próbach łączenia ich z zachodnimi praktykami konstruowania pejzażu. Nie oznacza to bynajmniej, że tradycje te całkowicie zanikają. Współcześni twórcy wciąż czerpią z bogatej symboliki tradycyjnych pejzaży, a sposób, w jaki wykorzystują filmowe środki ekspresji, często nawiązuje do właściwego kulturom Orientu rozumienia czasu i przestrzeni.

W studium na temat relacji między klasycznym chińskim malarstwem i kinem Ni Zhen zawarł spostrzeżenie, iż tego rodzaju wpływy są łatwiejsze do wytropienia w kinie lirycznym niż w filmach gatunkowych. Podsumowując swoje analizy dzieł Chena Kaige oraz Hou Hsiao-hsiena, autor postulował jednak uważniejsze

1 O powodach tego stanu rzeczy w kontekście japońskim pisze między innymi Tadao Sato (1999: 180).

2 W przywoływanych w niniejszym artykule pracach stosuje się różne formy zapisu leksemów, w tym nazwisk osób wywodzących się z azjatyckich kręgów kulturowych. W celu ich ujednolicenia stosuję podstawową transkrypcję pozbawioną akcentacji.

przyjrzenie się głównonurtowym realizacjom, wspierającym się na narracyjnych i dramaturgicznych technikach bliższych komercyjnej publiczności (Ni, 1999: 77). W niniejszym artykule traktuję tę sugestię jako inspirację do poszukiwań związanych z obecnością dalekowschodniej wrażliwości pejzażowej w najnowszych popkulturowych realizacjach audiowizualnych. Interesują mnie obecne w analizowanych tu dziełach ślady takiego postrzegania czasu i przestrzeni, które ukonstytuowało tradycyjne chińskie, japońskie i koreańskie strategie krajobrazowe. Uformowane na gruncie kultury popularnej i obliczone na kontakt z szeroką publicznością seriale, takie jak *The Untamed* (Chen Qing Ling, reż. Cheng W.-M., Chan K.L., 2019), *Kingdom* (King-deom, reż. Kim S.-h. 2019–) oraz *Barakamon* (Barakamon, reż. M. Tachibana i in., 2014)., stanowią, moim zdaniem, świadectwo żywotności dalekowschodnich tradycji pejzażowych, a sposób, w jaki ich twórcy wykorzystują możliwości oferowane przez filmowe medium, nasuwa skojarzenia z rozwiązaniami charakterystycznymi dla orientального malarstwa.

Odniesienie się do tej tezy wymaga naszkicowania najważniejszych założeń wspomnianych tradycji. Przedstawiając pokrótce ten wątek w pierwszej części artykułu, jestem świadoma złożoności omawianej tematyki, a także tego, że dalekowschodnie malarstwo pejzażowe ewoluowało w czasie. Chociaż jednak uformowane w nim nurty i szkoły różniły się od siebie, zmieniając się pod wpływem okoliczności historycznych, a także lokalnych potrzeb, to wszystkie one wyrastały z tego samego podłoża ideowo-filozoficznego, ukształtowanego w Chinach, a następnie transmitowanego do Korei i Kraju Kwitnącej Wiśni. Ufundowane na konfucjańskiej wizji wszechświata, w pełni rozwinęły się one w oparciu o taoistyczną ideę harmonii człowieka i natury (Yi, 2012: 139/2145). Współczesne nawiązania do nich – jak na japońskim przykładzie pokazuje Donald Richie – zazwyczaj mają jednak skomplikowany rodowód, wszak „dwuwymiarowość japońskiego drzeworytu stała się dwuwymiarowością mangowego «rysunkowego» paska”, a „jednostajne spojrzenie (...) zwoju w stylu zen zostało przekształcone w nieruchome spojrzenie długiej, odległej sceny Mizoguchiego”, oczywiście z domieszką „cierpliwego spojrzenia Antonioniego” (Richie, 1999: 162). Oglądanie azjatyckich pejzaży wymaga zatem dużej ostrożności, wiele wskazuje bowiem na to, że są one obszarem intensywnych procesów transkulturowych³.

Czytanie zwoju

O odmienności zachodnich i dalekowschodnich koncepcji pejzażu świadczy już sama nomenklatura. Chińskie malarstwo pejzażowe określane jest za pomocą sformułowania *shanshui*, które – podobnie jak koreańskie *sansu* i japońskie *sansu-iga* – oznacza góry i wodę. Terminy te pozbawione są charakterystycznego dla zachodnich leksemów *landscape*, *Landschaft* czy *paysage* odniesienia do „zagarnięcia przestrzeni, obeznania lokacji, kraju, który powinno się poznać, lub tego, który jest

3 W niniejszym opracowaniu – z uwagi na jego ograniczone ramy – pomijam wiele istotnych kwestii związanych zarówno z historią, jak i poetyką poszczególnych azjatyckich kinematografii, szczegółowo omówione przez innych autorów (zob. np. Loska, 2009; Kletowski, 2009; Loska, 2013; Loska, 2022).

moim miejscem” (Kita, 2017: 7). Wątek ten nieustannie powraca w opracowaniach ukazujących różnice dzielące zachodnie i dalekowschodnie malarstwo pejzażowe: pierwsze z nich charakteryzowane jest jako świadectwo pragnienia zdominowania przestrzeni; w przypadku drugiego mówi się raczej o ukazywaniu człowieka jako drobnego elementu przyrody, „kropki w (...) szerokim i pozbawionym granic świecie”, postaci „scalonej z naturą” (An, 1999: 120). Ta podstawowa różnica wynika ze stosunku do przestrzeni, który w zachodnich kulturach ma charakter „poszukiwający”, „kontrolujący”, „stawiający wyzwania” czy „eksploratorski” (Ni, 1999: 67). W taoizmie tymczasem „człowiek nie powinien zakłócać wielkości krajobrazu, lecz spokojnie być częścią jego kompletnej całości” (Yi, 2012: 132/2145). W systemie filozoficznym, który stał się podstawą chińskiego, japońskiego i koreańskiego malarstwa pejzażowego,

yu (nieskończona przestrzeń) i *zhou* (wszechczas) były rozumiane jako gigantyczna sfera otaczająca ziemię (...). Nieskończoność kosmosu i znikomość jednostki, niekończące się cykle oraz jedność Niebios i ludzkości – wszystko to wytworzyło czasoprzestrzenną relację, w której podmiot i przedmiot (...) są wzajemnie połączone (Ni, 1999: 66).

Zrodzone z takich założeń rozumienie czasu i przestrzeni poskutkowało wypracowaniem odmiennych niż na Zachodzie technik konstruowania pejzażu.

Dalekowschodnie malarstwo pejzażowe nie zna perspektywy zbieżnej, ideologicznie sprzecznej z charakterem społeczeństw, w których kolektywizm dominuje nad indywidualizmem. Nie zna także zjawiska *horror vacui* (Geist, 1999: 284), śmiało operując rozległymi pustymi przestrzeniami. Zamiast tworzyć iluzję głębi, opiera się na płaskości; zamiast preferować jeden konkretny punkt widzenia, oferuje wielość równorzędnych perspektyw; wreszcie zamiast ograniczającej ramy obrazu-okna wprowadza ideę zwoju, którego stopniowe odsłanianie w pionie lub poziomie odsyła do idei nieskończoności i nieograniczoności (Hao, 1999: 51). Charakterystyczny dla tej tradycji płynny, zmieniający się punkt widzenia wzbogaca pejzaże o wymiar czasowy. Dzieje się to jednak inaczej niż w europejskiej tradycji: „różnica polega na tym, że w zachodnim malarstwie wymiar czasowy rozciąga się w płaszczyźnie prostopadłej do powierzchni obrazu, podczas gdy w malarstwie orientальnym zostaje ucieleśniony w horyzontalnym lub wertykalnym przedłużeniu tej płaszczyzny”. W efekcie „ani pozycja widza, ani linia wzroku, ani rama nie są (...) ustalone” (Ni, 1999: 64).

Inaczej niż zachodnie obrazy, które można oglądać ze stosunkowo dużej odległości, orientalne zwoje służą do podziwiania ich z bliska – nie tylko zresztą do ich oglądania, lecz także do czytania, zawierają wszak zarówno wizualne, jak i językowe kody. Idealny scenariusz ich odbioru zakłada, że widz/czytelnik – odmiennie niż w europejskiej tradycji – nie będzie usytuowany naprzeciw obrazu, wręcz przeciwnie: „Długi horyzontalny zwój rozciąga się bez końca z lewej do prawej strony, (...) teoretycznie tworząc panoramiczny (...) świat, z widzem usytuowanym w jego środku” (Ni, 1999: 67). W usytuowaniu tym nie chodzi jednak o – znany nam obecnie z realizacji 3D czy kina VR – efekt wirtualnego przebywania w konkretnym pejzażu, lecz o wniknięcie w świat taoistycznych idei. Stąd też w „czytaniu” tych prac – tak samo jak w ich „pisanu” – fundamentalną rolę odgrywa wyobraźnia (Hao, 1999: 55).

Zasadniczo odmienne niż w zachodnim malarstwie podejście chińskich, koreańskich czy japońskich artystów do problemu ramy również ma źródła w postrzeganiu czasoprzestrzeni. W obrazowy sposób różnicę tę tłumaczy Donald Richie, stwierdzając, że jako przedstawiciele zachodniej kultury często mamy skłonność do zakładania, że „przestrzeń jest już tak wypełniona, iż wszystko, co musimy zrobić, to wyciąć jej porcję (...), umiejscawiając wokół niej ramę. W Japonii z kolei przestrzeń wydaje się tak pusta, że najpierw ustanawiamy ramę, a dopiero później wybieramy rzeczy, które można w niej umieścić” (Richie, 1999: 160). W tej optyce pustka nie stanowi problemu. O ile z zachodniej perspektywy nie posiada ona żadnej niezależnej funkcji, ponieważ „tylko to, co pełne, jest interesujące”, o tyle wschodnia estetyka sugeruje, że „to, co «puste», ma swój ciężar” (Richie, 1999: 158; Geist, 1999: 284).

Perspektywa stosowana w chińskim – a w konsekwencji również w japońskim i koreańskim – malarstwie nie opiera się na biologicznych mechanizmach ludzkiego oka, które stały się podstawą renesansowej perspektywy zbieżnej. Ta ostatnia co prawda ukonkretnia obraz i nadaje mu głębi, równocześnie jednak wymusza na widzu identyfikację z określonym punktem widzenia – przedstawiany widok jest „oglądany przez konkretną osobę w konkretnym czasie”. Tymczasem „chińskie malarstwo ciąży ku ponadczasowemu, kolektywnemu wrażeniu, które mogłoby stać się czymkolwiek udziałem, nie będąc zarazem sceną zaobserwowaną przez kogoś konkretnego” (Hao, 1999: 46). To dlatego punkt widzenia zazwyczaj wykracza w tych pracach poza perspektywę jednostki, a ludzkie sylwetki zajmują na obrazie mało miejsca; definiowane jako uczestnicy relacji, a nie autonomiczne podmioty, nie są one ukazywane w zbliżeniu.

Mimesis to kategoria obca tradycyjnym dalekowschodnim kulturom wizualnym. Chociaż na drzeworytach Katsushiki Hokusai z łatwością rozpoznamy górę Fuji, to idee stojące za powstaniem jego słynnego cyklu prac nie mają zbyt wiele wspólnego z charakterystycznym dla zachodniej sztuki pragnieniem wiarygodnego odwzorowania rzeczywistości. Na Dalekim Wschodzie krajobrazów „nie malowało się «z natury», lecz raczej ze wspomnień i wrażeń zrodzonych przez nie w umyśle malarza” (Wilkerson, 1999: 43), a góra nie była żadną konkretną górą, lecz „krajobrazem umysłu” (Yi, 2012: 159/2145). Malarstwo to nie ugięło się pod brzemieniem realistycznej reprezentacji i na ogół obierało ścieżkę uogólniania. Jednym ze sposobów na osiągnięcie tego celu było stosowanie zwielokrotnionej perspektywy lub lokowanie punktu widzenia znacznie wyżej niż linia horyzontu (Hao, 1999: 47). Celem artysty nie było ukazywanie prawdziwych rozmiarów jakiegoś obiektu ani też precyzyjne ujmowanie go w relacji z otaczającą przestrzenią. W związku z tym znaczącej redukcji ulegał kolor – zgodnie z buddyjską ideą uznawany za iluzję (Wilkerson, 1999: 44); ograniczano także operowanie światłem, które co prawda „ujawnia kształt rzeczy, ale rzeczy istnieją nawet bez światła” (Hao, 1999: 54). Artyści Dalekiego Wschodu żywili ambicję przedstawiania nie przemijających zewnętrznych wyglądków, lecz form wiecznej egzystencji, stosowali więc przede wszystkim podstawowe, płaskie oświetlenie.

Chociaż głównym tematem tradycyjnego orientalnego malarstwa jest natura, to niekoniecznie wyrasta ono z miłości do przyrody. Uwieczniane na zwojach, parawanach czy wachlarzach góry i rzeki służą przede wszystkim jako ilustracje

taoistycznych i buddyjskich idei (Sato, 1999: 165). Oczywiście z biegiem czasu egzotyczna dla Chińczyków czy Koreańczyków idea *mimesis* pojawiła się w krajach Dalekiego Wschodu. W Japonii stało się to w XIX wieku (Richie, 1999: 158), już wcześniej zdarzało się jednak, że – z powodów politycznych, kulturowych czy tożsamościowych – artyści aplikowali w swych pracach pewną dozę topograficznego konkretności. Na przykład w koreańskim malarstwie XVIII wieku nurt *jingyeong sansu* zaczął ukazywać autentyczne plenery, stanowiąc świadectwo narodowej dumy Koreańczyków (Yi, 2012: 191/2145). Wspólny fundament filozoficzno-ideowy nie eliminował jednak możliwości tworzenia lokalnych odmian i stylów, a nawet ukonstytuowania się narodowej specyfiki pejzażowego malarstwa. W przekonujący sposób pokazuje to Sherman Lee, konfrontując chińskie dzieła, w których dostrzega prymat racjonalizmu oraz dążenia do umiaru i harmonii, ze zdecydowanie bardziej emocjonalnymi pracami japońskimi, eksponującymi dominację natury nad człowiekiem (Lee, 1999: 24–28).

Przeniesienie do kina koncepcji pejzażu opartej na konfucjańskiej wizji świata i taoistycznych ideach jest rzeczą niebywale trudną, może wręcz niemożliwą – i to z kilku powodów. Jednym z nich, na co zwraca uwagę Douglas Wilkerson, jest to, że w kulturach Dalekiego Wschodu obraz nie ma autonomicznego statusu, zupełnie inaczej niż w zachodniej myśli i sztuce, gdzie zajmuje on uprzywilejowaną pozycję (Wilkerson, 1999: 43–44). Co więcej, taoizm jest filozofią introspekcyjną i niechętną technologii; sztuka wyrażająca jego idee kładzie nacisk na chwilową, indywidualnie doświadczaną inspirację i natychmiastową reakcję, a jej oddźwięk jest społecznie ograniczony. Film tymczasem jest owocem zaawansowanej technologii i zorganizowanej, długotrwałej współpracy zhierarchizowanej grupy osób, a przeznaczony jest do oglądania przez masy. Stąd przekonanie autora, że „być może film nie może być więcej niż tylko w połowie taoistyczny, jeśli jego twórcy liczą na publiczny odbiór” (Wilkerson, 1999: 42) – i to nawet mimo tego, że niektóre orientalne strategie pejzażowe mogą budzić skojarzenia z typowo filmowymi technikami. Chińskie ogrody były na przykład tak aranżowane, aby sceneria zmieniała się wraz z przemieszczaniem się spacerowicza, co przywodzi na myśl zasadę, na jakiej funkcjonują jazdy kamery, a praktyka stopniowego rozwijania zwoju przed oczami widza służy podobnym celom, co jazda towarzysząca (Hao, 1999: 52–53). Mimo tych zbieżności, jak twierdzi Donald Richie, „dla zachodniego oka natura nigdy nie wygląda tak jak w scenie z filmu Mizoguchiego, a domowa architektura tak jak w filmie Ozu” (Richie, 1999: 158). Podstawową kwestią jest tutaj bowiem spojrzenie ufundowane na odmiennym niż zachodnie rozumieniu czasu i przestrzeni – rozumieniu, które, w formie co prawda skomercjalizowanej i niekoniecznie świadomie aplikowanej, wciąż jest obecne we współczesnej dalekowschodniej kulturze wizualnej.

Zmienna perspektywa: *The Untamed*

Zdaniem Ni Zhena chińskie kino zostało określone przez konflikt tradycji oraz medium – i to nie tylko w zakresie estetyki, lecz także narracji, która w Państwie Środka – zarówno w sztukach wizualnych, jak i literaturze – opierała się na zasadach zgoła odmiennych od reguł zachodniej dramaturgii (Ni, 1999: 72). W efekcie taoistyczne

idee są realizowane tylko przez nieliczne chińskie filmy, które na ogół nie spotykają się z szerszym oddźwiękiem ani w rodzimym kraju, ani za granicą, co w przekonujący sposób pokazuje An Jingfu na przykładzie *Króla dzieci* (*Hai zi wang*, 1987) Chena Kaige – filmu korespondującego z tradycją, która dla większości widzów jest już obca, zawierającego ponad sto ujęć pejzażowych, których tematem jest rozległa pustka (An, 1999: 117–122). Zarówno w tym dziele, jak i w *Żółtej ziemi* (*Huang tu di*, 1984) Chena Kaige oraz *Ju Dou* (*Ju Dou*, 1990) Zhanga Yimou, krytycy widzą próby stosowania wielu perspektyw, eksponowania pustych przestrzeni, płaskiego kadrowania, unikania światłocienia i akcentowania ekspresywnych, „kaligraficznych” konturów filmowanych obiektów (Wilkerson, 1999: 41; Ni, 1999: 72; Kwok Wah Lau, 1999: 127–144). Cechy te są charakterystyczne dla jednego z najbardziej znanych stylów chińskiej sztuki, zwanego Szkołą Południową. Z kolei inspiracją dla stosowania w tych filmach wyrazistych kolorów mogła być tradycja ludowa, do której chętnie odwoływali się wspomniani autorzy Piątej Generacji, którym na przełomie lat 70. i 80. XX wieku udało się w efektywny sposób zintegrować cechy tradycyjnego chińskiego malarstwa ze specyfiką uformowanego na Zachodzie filmowego medium (Hao, 1999: 55).

Wzmocnieniu zainteresowaniu tradycją chińskiego pejzażu w ostatnich dekadach XX wieku sprzyjało to, że „w pewnym sensie wiele filmów Piątej Generacji to filmy drogi. Jedna z postaci przemierza góry i doliny, a kontemplujące spojrzenie kamery ukazuje otwarty krajobraz” (Helman, 2010: 48). Liczne przykłady takich rozwiązań Alicja Helman znajduje w dziełach Zhanga Yimou, na przykład w *Czerwonym sorgo* (*Hong Gao Liang*, 1987). Co istotne – za sprawą swoich późniejszych realizacji, takich jak *Hero* (*Ying Xiong*, 2002) czy *Dom latających sztyletów* (*Shi Mian Mai Fu*, 2004) – reżyser ten stał się jednym z autorów najbardziej odpowiedzialnych za włączenie elementów tradycyjnej chińskiej wrażliwości pejzażowej do komercyjnego obiegu.

Platformą upowszechniania tych wpływów jest gatunek *wuxia*, który na przełomie wieków odniósł wielki sukces na Zachodzie, o czym świadczy między innymi nagrodzenie kilkoma Oscarami filmu Anga Lee *Przyczajony tygrys, ukryty smok* (*Wo Hu Cang Long*, 2000). O tym, co odróżnia tego typu realizacje od zachodniego kina akcji, wypowiadał się sam Zhang Yimou, podkreślając, że „główne znaczenie przywiązuje się w nich do estetyki, nawet do poezji – można by powiedzieć: do piękna całej historii” (cyt. za: Helman, 2010: 252). Podporządkowując się temu estetycznemu imperatywowi, reżyser nie szczędził czasu i sił, by konstruować spektakularne filmowe widowiska, w których „koncepcja plastyczna i choreograficzna były zdecydowanie ważniejsze niż sama historia, która niekiedy wręcz wydaje się zakłócać harmonijne następstwo wspaniałych sekwencji wizualnych” (Helman, 2010: 291).

Obecnie realizacje *wuxia* – oraz pokrewnych gatunków, takich jak *xianxia* – święcą międzynarodowe triumfy za sprawą seriali internetowych, spośród których największym fenomenem ostatnich lat okazał się *The Untamed*. Zrealizowana w 2019 roku wystawna (i zarazem mocno oceniana) adaptacja powieści Mo Xiang Tong Xiu zatytułowanej *Mo Dao Zu Shi* przykuwa uwagę badaczy zajmujących się praktykami fandomowymi (Rogers, 2022), transmedialnością (Olej, 2022) przepływami treści kulturowych (Guo, Jiang, 2019) oraz tematyką LGBTQ+ (Springman, 2021). W coraz liczniejszych krytycznych opracowaniach serialu

pojawia się również wątek sposobu, w jaki *The Untamed* promuje chińską kulturę i tradycję (Yuan Qin, Cheong, 2022). Autorka powieści wykreowała złożony świat, z dużą liczbą bohaterów pogrupowanych w klany mające swe siedziby w różnych częściach kraju. Ponieważ czas akcji nie jest tu jasno określony, twórcy serialu zdecydowali się na zintegrowanie w jego obrębie elementów kojarzonych z panowaniem różnych dynastii, m.in. Shang (ok. 1600–1046 p.n.e.), Tang (618–907) i Song (960–1279). Z kolei tworząc muzykę do serialu, kompozytor Lin Hai sięgnął do tradycyjnych instrumentów, takich jak guqin (siedmiostrunowa cytra), dizi (flet poprzeczny) oraz xiao (flet prosty). Wszystko to sprawia, że serial nie tyle prezentuje konkretną epokę w dziejach Chin, co promuje wizję ogólnie pojętej „chińskości”, eksponując elementy szczególnie atrakcyjne z perspektywy współczesnego widza: widowiskową fantastykę, spektakularne pojedynki kung-fu, wchodzące w skład obsady gwiazdy mandapopu oraz różnorodne krajobrazy. Wiele ujęć pejzażowych na potrzeby serialu nakręcono w naturalnych plenerach prowincji Guizhou (Keujczou), a spektakularność tych fragmentów – wzmocniona dzięki najnowszej technice realizacji i obróbki zdjęć – jest jednym z elementów wyróżniających *The Untamed* na tle innych popularnych chińskich internetowych seriali, takich jak *Joy of Life* (*Qing Yu Nian*, reż. Sun H., 2019), *Legend of Fei* (*You Fei*, reż. Ng G.Y., 2020) czy *Word of Honor* (*Shan He Ling*, reż. G. Sing i in., 2021), w których sposób ukazywania miejsc akcji jest mniej różnorodny.

Promowanie chińskiej kultury za pomocą atrakcyjnego pejzażu umożliwiła tematyka adaptowanej powieści. Jej główni bohaterowie – utalentowani kultyści Wei Wuxian i Lan Wangji – realizują trudną misję, w związku z którą niemal nieustannie podróżują. Wraz z ich wędrówką zmieniają się otaczające ich pejzaże: od wodospadów prowincji Gusu, z której pochodzi Lan Wangji, po lotosowe jeziora Yunmeng i górzyste tereny Yiling – regionów istotnych dla Wei Wuxiana. *The Untamed* jest serialem drogi – i to nawet drogi podwójnie przebytej, scenarzyści zadbali bowiem o to, by realizacja miała strukturę opartą na symetrii i zwierciadlanych odbiciach: wiele miejsc bohaterowie odwiedzają dwukrotnie – przed i po tragedii, która dokończyła się w Beznocnym Mieście. To stoczona w nim krwawa walka, w której wyniku Wei Wuxian stracił ukochaną przybraną siostrę, a następnie sam zginął, stanowi kilkakrotnie przywoływany w serialu ośrodek fabuły, wyznaczający granicę w biografii protagonisty – o ile jego wcześniejsze dzieje były historią upadku, o tyle późniejsze losy będą opowieścią o wychodzeniu z cienia hańby i docieraniu do prawdy o samym sobie. Przywrócony po szesnastu latach do życia za pomocą mrocznego rytuału Wei Wuxian wyrusza z Lan Wangjim w podróż, która wiedzie szlakiem już raz przez nich przemierzonym. Chociaż jednak bohaterowie odwiedzają znane sobie miejsca obciążeni złymi wspomnieniami, to pejzaże, które napotykają, są niezmiennione – Zacisze Obłoków, rezydencja klanu Lan, nadal jest ostoją spokoju, a Kopce Pogrzebowe, w których Wei Wuxian niegdyś mieszkał, to targany wichrami nieużytek. Stałość natury stanowi przeciwwagę dla burzliwych losów protagonistów.

Jako serial promujący chińską kulturę *The Untamed* zawiera odniesienia do tradycyjnych sztuk plastycznych, niekiedy zresztą eksplicytne. Przebywający w bibliotece Zacisza Obłoków Lan Wangji ukazywany jest na tle zwoju prezentującego góry; tematyka *shanshui* pojawia się również na ulubionym wachlarzu jednego

z drugoplanowych bohaterów, Nie Huaisanga. Wachlarz ten staje się istotnym rekwizytem w scenie, która nie ma szczególnego znaczenia dla rozwoju fabuły, oświetla jednak przemianę, która dokonała się w Wei Wuxianie. W czasie swojej wędrówki główni bohaterowie wypytyują Huaisanga o niezwykle wydarzenia mające miejsce w grobowcu jego rodu. Pod koniec rozmowy Wei Wuxian kieruje zamyślane spojrzenie na wachlarz, przypominając sobie, że oglądał go już przed laty, kiedy wraz z innymi młodymi kultystami pobierał nauki w Zaciszu Obłoków. Wówczas zareagował obojętnym wzruszeniem ramion na zachwyt kolegi związany z pejzażem uwiecznionym na wachlarzu, teraz powtarza jego komentarz: „Dzieło delikatnie wykonane i doskonale skomponowane”. Wzruszenie towarzyszące jego słowom to wyraz żalu i tęsknoty za czasem aroganckiej, ale i beztroskiej młodości; uwaga, z jaką przygląda się pejzażowi, zdaje się jednak znamionować głębszą przemianę świadomości. Góry i niewielkich rozmiarów budynek widoczne na obrazie to elementy okalające pustą przestrzeń – jednym z tematów pejzażu jest nieskończoność, o której kontemplowaniu pisał Ni Zhen: „Kiedy Chińczycy odnajdują nieskończoność w skończoności albo powracają z nieskończoności do skończoności, ich zainteresowanie leży nie w nieograniczonym ruchu, lecz w cyklu ruchu zwrotnego” (Ni, 1999: 67). Jest to stan doskonale znany Wei Wuxianowi, na którego dzieje składają się takie właśnie zwroty i powroty. W istocie cała struktura *The Untamed* (serialu w większym stopniu niż powieści) opiera się na motywie przyptywów i odpływów: kolejne sytuacje są odwróconymi powtórzeniami wydarzeń już minionych, a raz wypowiedziane słowa powracają w innym kontekście. Kopce Pogrzebowe dwukrotnie doświadczają oblężenia przez kultystów (zresztą już wcześniej toczono tam krwawe boje), Beznocne Miasto ogląda dwie okrutne bitwy, a sam Wei Wuxian dwa razy jest zmuszony stawić czoła wrogo nastawionym przedstawicielom wszystkich klanów. Kontemplując pejzaż na wachlarzu Nie Huaisanga, bohater wykonuje krok w stronę zrozumienia własnego losu w taoistycznym duchu – proces ten osiągnie kulminację nieco później, gdy Wei Wuxian uświadomi sobie, że w swoim poprzednim życiu odegrał rolę kozła ofiarnego i porzucił dawne urazy. Scenie tej, rozgrywającej się w Zaciszu Obłoków nocą, na skraju bambusowego lasu, towarzyszyć będą płatki śniegu symbolizujące go zarówno niewinność protagonistów, jak i żałobę po tych, którzy odeszli.

W powieści będącej literacką kanwą serialu autorka zawarła wiele nawiązań do chińskiej kultury, w szczególności do literatury. Na kartach książki znajdziemy jednak stosunkowo niewiele opisów krajobrazu. Chociaż bohaterowie pozostają w ruchu, informacje na temat przestrzeni, w jakich przebywają, są oszczędne i służą głównie określeniu atmosfery danego miejsca. W związku z tym „wysokie góry i strome klify” nachylają się ku Miastu Trumien tak, „jakby w każdej chwili mogły na nie runąć” (Mo Xiang, 2022, t. 2: 13), z kolei Zacisze Obłoków jest opisywane jako oaza spokoju: „Pośród ogrodów z uroczo rozporoszonymi wodnymi pawilonami ciągnęły się długie, niekończące się białe mury z czarnymi dachami, przez cały rok zasłane góorskimi mgłami. Przebywanie wśród nich przypominało stanie w transcendentnym morzu chmur” (Mo Xiang, 2021, t. 1: 119).

W serialu, inaczej niż w powieści, pejzaże odgrywają istotną rolę. Malownicze krajobrazowe ujęcia nie odwzorowują wiernie chińskiej tradycji plastycznej, a ich funkcja jest kontemplacyjna w estetycznym raczej niż w duchowym sensie. Tryb

ich wprowadzania oraz prezentowania posiada jednak cechy pozwalające na powiązanie ich ze wspomnianą tradycją. Paleta barw jest w nich ograniczona – pejzaż Gusu maluje się w ciemnych odcieniach zieleni i śnieżnej bieli, wzgórze Yiling pokrywa żółta trawa, Beznocne Miasto jest czarno-czerwone, a Kopce Pogrzebowe ciemnobrązowe i szare. Kamera towarzysząca bohaterom w tych przestrzeniach ma tendencję do przyjmowania ptasiej perspektywy. Niekiedy oddala się tak bardzo, że ludzkie sylwetki całkowicie nikną w ukazywanym w *slow motion* pejzażu – tak jak we fragmencie 33. odcinka, w którym w ujętym w planie totalnym widoku wodospadu z trudem można dostrzec (jak zwykle ubranego na biało) Lan Wangjiego. Czasem z kolei kamera zdaje się największą wagę przywiązywać do detali – na przykład zarówno w odcinku 43., jak i we fragmencie finałowego epizodu koncentruje się na polnych kwiatach, a sylwetki bohaterów przesuwały się w tle niczym rozmazane cienie.

Redukcja głębi ostrości nie jest jedynym sposobem na spłaszczenie przestrzeni – istotną rolę odgrywa tu też oświetlenie. Twórcy *The Untamed* unikają stosowania światłocienia – nawet w scenach rozgrywających się w nocy lub przy teoretycznie nikłym świetle sylwetki postaci i kolory są doskonale widoczne. Chociaż zatem w jednej z emocjonalnych sekwencji na lotosowym jeziorze bohaterom towarzyszy zaledwie jeden lampion, to łódź, na której się znajdują, jest doskonale oświetlona, przez co tło (toń jeziora, zarys gór, światła osad) sprawia wrażenie dalekie od realnego. Podobnie rzecz ma się z rozpoczynającą serial sekwencją walki w Beznocnym Mieście – mimo iż toczy się ona w nocy, postaci są doskonale widoczne, a kamera – wędrując za mrocznym obiektem pożądania walczących, magicznym artefaktem – pełni funkcję przywodzącą na myśl rozpościeranie zwoju; przemieszczając się horyzontalnie, ukazuje panoramę przemocy i okrucieństwa.



Fot. 1. Zmienna perspektywa i bohater usytuowany wewnątrz pejzażu.

Kadr z finałowej sekwencji serialu *The Untamed* (Chen Qing Ling, reż. Cheng W.-M., Chan K.L., 2019)

Wiele ze wspomnianych rozwiązań pojawia się także w innych realizacjach związanych z uniwersum *Mo Dao Zu Shi*, szczególnie w animowanym serialu

(*donghua*) pod tym samym tytułem (*Mo Dao Zu Shi*, reż. Xiong K. i in., 2018–2019). Estetycznym znakiem rozpoznawczym 35-odcinkowej serii jest to, że nawet we fragmentach o dużym natężeniu emocji, w których zachodni widz mógłby się spodziewać klasycznej frazy ujęcie-przeciwujęcie, oglądamy nie tylko twarze postaci, lecz także detale takie jak liście poruszane wiatrem czy opadający kwiat albo rozległy pejzaż, w którym sylwetki protagonistów są prawie lub w ogóle niewidoczne. W *The Untamed* tymczasem najbardziej charakterystycznym zabiegiem towarzyszącym ujęciom pejzażowym jest zmienna perspektywa. Ten sam krajobraz może być w obrębie jednej sekwencji pokazany w różnych (na ogół dalekich) planach i z wielu odmiennych punktów widzenia. Niekiedy – tak jak w finale rozgrywającym się w górach Yiling – zabieg ten prowadzi wręcz do zakłócenia kierunku ruchu postaci; nawet jeśli na początku sekwencji Wei Wuxian zmierza w lewą stronę, a Lan Wangji w prawą, to za moment może się okazać, że jest odwrotnie. Ruchy kamery fotografującej scenę z dużego dystansu i z różnych położeń prowadzą tu do efektu usytuowania bohaterów – a także widza – nie na tle, lecz wewnątrz pejzażu, zgodnie ze wspomnianą wcześniej ideą panoramicznego zwoju (Ni, 1999: 67). Rozwiązanie to – pojawiające się w sekwencji będącej odwróceniem sceny otwierającej, w której Wei Wuxian również stał ze swoim dizi na szczycie klifu – ma zarazem symboliczne znaczenie: skoro lewa strona może stać się prawą, a ruch postaci może być odbierany jako zmierzanie zarówno w górę, jak i w dół, to także rozstanie bohaterów, będące tematem tej sekwencji, może w gruncie rzeczy być ich ponownym spotkaniem – podpowiada to zresztą nie tylko znajomość literackiego pierwowzoru (w którym bohaterowie tworzą szczęśliwy związek), lecz także ostatni fragment sceny, w którym Wei Wuxian słyszy dobiegający zza pleców głos Lan Wangjiego. Koniec i początek, życie i śmierć, czerń i biel w *The Untamed* są ze sobą ściśle zespolone – tak jak człowiek i natura w chińskim pejzażu.

Góry i rzeki: *Kingdom*

W Korei Południowej autorytarny system polityczny przez lata wymuszał koncentrację na ideologicznych raczej niż estetycznych aspektach prezentowanych w kinie krajobrazów (Yecies, Shim, 2016: 63–67). Z kolei dla współczesnych twórców z Półwyspu Koreańskiego istotną kwestią okazał się wpływ chińskiej kinematografii, której estetyka tylko w ograniczonym stopniu koresponduje z koreańskim sposobem postrzegania „koloru ziemi i nieba, kształtu gór i rzek, a także reakcji człowieka na świat natury” (Yecies, Shim, 2016: 241). O tym, że autorzy kina południowokoreańskiego poszukiwali i wciąż poszukują w tym zakresie własnych rozwiązań wizualnych, świadczą między innymi (doceniane także na Zachodzie) filmy Kim Ki-duka (*Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* / *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) czy Bonga Joon-ho (*The Host: Potwór* / *Goi-mool*, 2003). W świetle problemów poruszanych w tym artykule szczególnie ciekawą realizacją jest *Chihwaseon* (2002) – jeden z późnych filmów „ojca koreańskiego kina” Im Kwon-taeka, opowiadający o malarzu Jang Seung-eopie, znanym jako Owon.

Pochodzący z niższych warstw społecznych i obdarzony doskonałą pamięcią wzrokową bohater nieustannie oscyluje między dogmatycznie traktowaną (chińską)

tradycją a pragnieniem znalezienia własnego (w domyśle: koreańskiego) stylu. Istotną rolę w filmie odgrywają dialogi, w których różne postaci – aspirujący artyści, przedstawiciele arystokracji czy przybysze spoza Korei – dyskutują o obrazach bohatera, odsłaniając zarazem przed widzem najważniejsze teoretyczne założenia i dylematy tradycyjnego dalekowschodniego malarstwa. „Wyobraźnia musi tchnąć w obraz energię. Od kresek ważniejsze jest to, co znajdujemy pomiędzy nimi. Pędzlem powinien kierować tylko skupiony umysł” – słyszy bohater od jednego ze swoich mentorów. „Wydaje się, że przestrzega reguł, a jednak je łamie” – komentują jego późniejsze obrazy członkowie koreańskiej elity społecznej i intelektualnej. Owon jest artystą nieustannie poszukującym, a kamera w filmie Im Kwon-teaka zdaje się dzielić z nim ten stan, szukając sposobu na odwzorowanie unikatowego sposobu percypowania świata przez malarza. Wiele ujęć ukazuje bohatera w trakcie pieszych wędrówek. Krajobrazy, którym protagonista się przygląda, są rozmaite: czasem surowe i zimne, czasem majestatyczne, niekiedy zaś piękne w swej ulotności. Już w jednej z pierwszych sekwencji kamera, wznosząc się ponad dachami ruchliwego miasta spoczywającego u stóp gór, powoduje stopniowe przekształcenie scenerii w obraz, swoją kompozycją nawiązujący do tradycyjnych przedstawień; w innym miejscu koncentruje się na detalach takich jak liście czy pąki kwiatów, które następnie pojawiają się na obrazach Owona; z kolei prezentując jeden ze zwojów autorstwa protagonisty, „kontempluje” pejzaż, ukazując go nie jednorazowo i w całości, lecz stopniowo, fragment po fragmencie, przemieszczając się pionowo, zgodnie z logiką „czytania zwoju”.

Im Kwon-taek przywołuje obrazy Owona na zasadzie cytatu, a niekiedy także poszukuje ich możliwych inspiracji w widokach natury; nie stara się jednak wcielać w życie taoistycznych idei stojących za dalekowschodnią tradycją malarstwa. Koresponduje to z twórczością Jang Seung-eopa, która – podobnie jak dokonania artystów takich jak Yi Han-cheol czy An Jung-sik – rozpoznawana jest jako naśladowująca styl chińskiej Południowej Szkoły tylko powierzchownie, z pominięciem jej właściwych celów, historii i ideologii (Yi, 2012: 1783/2145). W wielu dialogach protagonista sugeruje zresztą, że jego głównym celem jest samorozwój; przekazywanie za pomocą własnych obrazów taoistycznych idei nie jest dla niego tak interesujące, jak doskonalenie własnego warsztatu artystycznego: „Co mają reguły do mojego malarstwa?” – pyta już w otwierającej scenie.

Poszczególne sekwencje filmu często są od siebie oddalone w czasie i przestrzeni; twardy montaż niejednokrotnie nie pozwala się zorientować, ile lat (i ile kilometrów) dzieli wydarzenia, które zostały ze sobą bezpośrednio zestawione. Informacje na temat czasu i miejsca akcji są dawkomane jedynie w zakresie niezbędnym do podstawowego zorientowania się w fabule, której istotnym kontekstem są niepokoje polityczne targające Półwyspem Koreańskim w drugiej połowie XIX wieku. Wędrówki Owona nie mają jednak charakteru krajoznawczego, lecz służą poszukiwaniu inspiracji. W związku z tym to nie krajobraz Korei jest tematem filmu, lecz podjęta przez bohatera próba znalezienia własnej drogi między tradycją chińskiego pejzażu a osobistym doświadczeniem widoków otaczającej go natury. To, że jest to doświadczenie o charakterze czysto estetycznym, sprawia, że pejzaże ukazywane w *Chihwaseon* ani nie pełnią funkcji ideologicznej, ani nie odgrywają roli komentarza społecznego. Warto o tym wspomnieć, ponieważ – oglądając południowokoreańskie seriale, od

fantastyczno-romantycznej *Koreańskiej odysei* (*Hwa-yu-gi*, reż. Kim J.-h. i in., 2017) po społecznie zaangażowaną *Squid Game* (*O-jing-eo Ge-im*, reż. Hwang D.-h., 2021–) – można wysnuć wniosek, że współczesne filmowe i serialowe pejzaże Korei najczęściej mają do zrealizowania jedno z dwóch zadań: promować kulturę tego kraju lub w metaforyczny sposób ujmować zachodzące w nim socjoekonomiczne transformacje.

Kingdom – realizowany od 2019 roku pierwszy w pełni koreański serial platformy Netflix – wydaje się przypadkiem ciekawym, ponieważ realizuje obie te funkcje, niekiedy wykorzystując w tym celu nawiązania do tradycyjnej dalekowschodniej wrażliwości pejzażowej. W zakresie fabuły i kreacji postaci realizacja jest zasadniczo zdominowana przez zachodnie konwencje. *Kingdom* to gatunkowa hybryda, której akcja toczy się w XVI-wiecznej Korei zmagającej się z problemami politycznymi (walka o władzę), społecznymi (klęska głodu) oraz z rozpoczynającą się właśnie epidemią zombie. Jako horror i dramat polityczny z silnymi wpływami estetyki *neo-noir*, serial tylko w luźny sposób nawiązuje do swojego komiksowego pierwowzoru – pierwszej części internetowej powieści graficznej *The Kingdom of the Gods*, której bohaterem jest młodociany książę Yi Moon, niedoszła ofiara politycznego zamachu, przemierzający w towarzystwie przypadkowo spotkanego bandyty koreańską prowincję, na której – jak sugeruje narracja, z powodu wymuszonej klęski głodu plagi kanibalizmu – pojawiła się epidemia zombie. Książę Lee Chan – protagonista netfliksowego serialu – nie jest dzieckiem, lecz dorosłym mężczyzną, jest także postacią zdecydowanie bardziej aktywną niż jego komiksowy pierwowzór – z własnej inicjatywy udaje się w podróż po kraju, a kiedy napotyka mieszkańców prowincji atakowanych przez żywe trupy, zabiega o ich bezpieczeństwo i przywrócenie porządku.

Chociaż w serialu mamy do czynienia z alternatywną, nie zaś z historycznie ugruntowaną wizją XVI-wiecznej Korei, to do kwestii geografii twórcy podchodzą nader skrupulatnie – każda zmiana miejsca akcji jest sygnalizowana poprzez stosowne napisy, a także opatrywana wizytówkowymi ujęciami pozwalającymi zidentyfikować regiony, w których przebywają bohaterowie. W niektórych odcinkach pojawiają się także mapy obrazujące kierunek przemieszczania się postaci lub skalę rozprzestrzenienia się epidemii zombie. Taka strategia zasadniczo różni się od estetyki komiksu, w którym ekspresyjne, bliskie, często klaustrofobiczne kadry dominują nad ukazywaniem krajobrazów. Co jednak ciekawe, nieliczne pejzaże pojawiające się na kartach *The Kingdom of the Gods* można powiązać z dalekowschodnim malarstwem – góry o charakterystycznym kształcie, samotne drzewa i przecinające niebo czarne ptaki tworzą scenerię, w której toczy się pierwsza rozmowa księcia i bandyty, będących niewielkimi elementami w rozległej przestrzeni, a momentowi wkraczania bohaterów do Jiyulheon towarzyszy panorama miasta, którego architektura ukazana jest z pominięciem zbieżnej perspektywy. Wydaje się, że autora wizualnej koncepcji powieści graficznej, Kyung-il Yanga, inspirował przede wszystkim widok gór utrwalaony między innymi przez artystów z nurtu *jingyeong sansu*, do dzisiaj uważanego za unikatowe i największe osiągnięcie koreańskiej sztuki (Yi, 2012: 1603/2145), odróżniające je zarazem od malarstwa chińskiego. Twórców serialu *Kingdom* tymczasem, przynajmniej w zakresie nawiązań do tradycyjnej sztuki, w większym stopniu zdaje się inspirować woda.

Obok spektakularnych, lecz zarazem konwencjonalnych ujęć pejzażowych, obliczonych na promowanie turystycznej atrakcyjności Półwyspu Koreańskiego,

znajdziemy w *Kingdom* krajobrazy uwikłane w szczególną relację z tradycją. Zarówno w powracającym widoku górskich szczytów tonących w chmurach, jak i w ujęciach pałacowych ogrodów istotniejszą rolę niż geograficzny konkret lub aspekt promocyjny zdaje się odgrywać dekonstrukcyjny potencjał tego typu przedstawień. O ile tradycyjne chińskie malarstwo czyniło takie widoki środkiem do przekazywania taoistycznych idei, a twórcy z nurtu *jingyeong sansu* włączali je w narrację o charakterze narodowo-tożsamościowym, o tyle autorzy *Kingdom* nasączają je niepokojem, który koresponduje ze społeczną wymową serialu. Cichy staw otoczony drzewami o różnobarwnych liściach opromienionych słońcem skrywa dowody zbrodni frakcji zabiegającej o przejęcie władzy w kraju. „Jak myślisz, ile ciał leży na dnie tego stawu?” – pyta swoją córkę, królową, główny antagonista serialu w chwili, w której oboje – zatopieni w urzekającym pejzażu – patrzą na spokojną scenerię. Świadomość zła czającego się pod powierzchnią idealnie skomponowanego krajobrazu przekreśla możliwość kontemplacji widoku. Podobnie rzecz ma się z innymi scenami, w których kompozycje inspirowane dalekowschodnim malarstwem naznaczone zostają jakąś skazą czy niepokojącym kontekstem. Harmonijny taoistyczny pejzaż przedstawiający szczyty gór zakłóca smużka dymu sygnalizującego rozpoczęcie kolejnej fazy walki z żywymi trupami, a często stosowana w dalekowschodnim malarstwie ptasia perspektywa – wprowadzona w scenach rozgrywających się w pałacu w Hanyang – służy budowaniu atmosfery pełnej napięcia, nie zaś spokoju – ułożone ponad dachami oko kamery nie tyle kontemplanuje, co śledzi pałac, w którym toczy się brutalna walka o władzę. Również zrealizowane z pominięciem perspektywy zbieżnej ujęcie z 5. odcinka pierwszego sezonu, przedstawiające statek na brzegu rzeki, w którego stronę zmierzają ledwo widoczne z ptasiej perspektywy ludzkie sylwetki, zawiera w sobie pierwiastek grozy; kontemplacja ustępuje miejsca suspensowi, skoro widz – w odróżnieniu od postaci – wie już, że cisza panująca na statku jest złowieszczym znakiem (żywej) śmierci wszystkich jego pasażerów. Także w tym przypadku nawiązanie do tradycji nie jest hołdem dla przeszłości, lecz wyrazem krytycznego do niej podejścia, wszak statkiem podróżowali arystokraci salwujący się ucieczką z miasta opanowanego przez zombie. Nieświadomi, że zaraza jest już z nimi na pokładzie, przedstawiciele uprzywilejowanej klasy porzucili na pastwę losu bezbronną ludność.

W serialu, którego jednym z głównych tematów jest społeczna niesprawiedliwość, malarskie kompozycje służą zadawaniu pytań o to, na jak wielkiej krzywdzie społecznej i na jak wielu ofiarach wspierała (a może nadal wspiera się) cywilizacja, która stworzyła tak estetycznie wysmakowaną tradycję artystyczną. Wątek ten wpisuje *Kingdom* w szerszy fenomen, jakim jest społeczny komentarz obecny w wielu współczesnych południowokoreańskich serialach. W czasach, gdy *Rookie Historian Goo Hae-ryung* (*Sin-ib-sa-gwan Gu-hae-ryeong*, reż. Han H.-h., Kang I.-s., 2019) za pomocą historycznego kostiumu opowiada o emancypacji kobiet, *Squid Game* rozlicza się z brutalnym kapitalizmem, a w romantycznych serialach, takich jak *Koreańska odyseja* i *Goblin* (*Sseul-sseul-ha-go Cha-ran-ha-sin-do-ggae-bi*, reż. Lee E.-b., 2016), pojawia się wiele scen, których tematem jest radykalne ekonomicznie rozwarstwienie, *Kingdom* z łatwością może zostać odczytane jako opowieść o ciemnych stronach społeczeństwa wciąż podzielonego na klasy.



Fot. 2. „Jak myślisz, ile ciał leży na dnie tego stawu?”.

Harmonijny krajobraz skrywający zło w serialu *Kingdom* (King-deom, reż. Kim S.-h. 2019–)

Powroty: *Barakamon*

Jak dotąd najbardziej szczegółowo o związkach filmu z tradycyjnym dalekowschodnim malarstwem pejzażowym pisano w kontekście japońskiego kina autorskiego. Już w opublikowanym pod koniec lat 80. XX wieku obszernym studium na temat kina Yasujiro Ozu David Bordwell pokazywał między innymi, w jaki sposób poetyka twórcy *Tokijskiej opowieści* (*Tokyo Monogatari*, 1953) kształtowała się na styku zachodnich i dalekowschodnich konwencji wizualnych (Bordwell, 1988). W kolejnych dekadach Donald Richie pisał o znaczeniu pustki w filmach Naruse Mikio, o horyzontalnych podziałach kadru charakterystycznych dla dzieł Kona Ichikawy oraz o słynnych „pustych ujęciach” wspomnianego już Ozu (Richie, 1999: 159). W kontekście związków z tradycją zwracano również uwagę na ptasią perspektywę w filmach Masaki Kobayashiego (Contreras, 1999: 249) czy o typowym dla japońskich zwojów motywie „zdjętego dachu”, często przywoływanym w filmach Kenji Mizoguchiego (Sato, 1999: 170–171). Poszukiwanie dalekowschodniej wrażliwości pejzażowej w japońskim kinie głównego nurtu, od późnych lat 40. wystawionym na silne oddziaływanie kina amerykańskiego (Kletowski, 2009: 43), nie jest proste. Zdaniem Thomasa Rimera warto zwrócić w tym kontekście szczególną uwagę na dwa charakterystyczne obszary. Po pierwsze, o wpływie tradycji można mówić w tych realizacjach, w których da się dostrzec prymat sugestywności, uprzywilejowania tego, co intuicyjne, względem tego, co literalnie wyrażone, na przykład w specyficznym kadrowaniu, skonstruowanym w taki sposób, by „nakłaniać widza do szukania sugestii istnienia większego świata, wykraczającego poza ograniczenia ekranu” (Rimer, 1999: 150). Po drugie, zgodnie z ideą całego orientального malarstwa, tradycyjne japońskie pejzaże (także filmowe) stanowią „próbę raczej sugerowania esencji tego, co jest ukazywane, niż imitowania wyglądu zewnętrznego” (Rimer, 1999: 150).

Zabiegi, które służą osiągnięciu takich efektów, obejmują kilkakrotnie już tutaj wspomniane: ukazywanie pustki lub „nieznanej przestrzeni”, nawiązywanie do płaskości przedstawień drzeworytniczych, preferowanie kompozycji horyzontalnych oraz tworzenie sytuacji sprzyjających aktywnemu odbiorowi, a nie tylko podążaniu za fabułą (Rimer, 1999: 151).

Szczególnie ciekawym polem do eksploracji w tym zakresie wydaje się *anime*, zwłaszcza w tym obszarze, w którym spotyka się ono z mangą, która – przynajmniej w pewnym zakresie – może zostać uznana za dziedziczkę japońskich sztuk plastycznych (Berndt, 2008: 33–47), w szczególności w zakresie odróżniającego je od sztuki chińskiej stosunku do narracji – wszak to Japończycy uczynili ze zwoju narzędzie służące opowiadaniu historii (Lee, 1999: 24). Określenie związków mangi z tradycją stanowi jednak nie lada wyzwanie, ponieważ, jak zauważa Jacqueline Berndt, „to, co dziś jest powszechnie rozpoznawane jako styl mangi, w gruncie rzeczy stanowi wynik międzykulturowej wymiany” – tak samo zresztą jak drzeworyty Hokusai, które częściowo adaptowały na swoje potrzeby europejską centralną perspektywę; w przypadku mangi sprawę komplikuje jednak rozległość nawiązań i inspiracji, rozciągających się od chińskiego malarstwa, przez europejskie tradycje, po zachodnią karykaturę, fotografię, kino i animację oraz amerykańskie komiksy o superbohaterach (Berndt, 2008: 47). Podobnych trudności nastrocza analizowanie japońskich animacji, które zresztą niejednokrotnie są adaptacjami mang, a za sprawą swojej międzynarodowej popularności coraz mocniej wikłają się w to, co Anita Pierzchała nazywa grą w „obce” i „swoje”, charakterystyczną dla japońskiego kina co najmniej od lat 80. XX wieku (Pierzchała, 2005: 12).

Dziś można się zastanawiać nad tym, na ile sugestywne pejzaże obecne w filmach Hayao Miyazakiego zostały wykreowane przez japońską wrażliwość, a na ile przez zachodnią tradycję oraz w jakim stopniu – łącząc geograficzny konkret z symbolicznymi przedstawieniami (na przykład śniegu czy kwiatu wiśni) – Makoto Shinkai składa hołd tradycji. Chociaż niejednokrotnie trudna do wytropienia i ściśle zintegrowana z możliwościami filmowego medium, tradycja ta z pewnością wciąż jest obecna w *anime* – czasem zresztą dosłownie, czego świadectwem jest m.in. *Sarusuberi: Miss Hokusai* (*Sarusuberi*, reż. K. Hara, 2015). Główną bohaterką nakręconej przez Keiichiego Harę adaptacji mangi Hinako Sugiury jest córka słynnego artysty Katsushiego Hokusai, sama będącą aspirującą malarką o nieprzeciętnym talencie i charakterze. Zarówno partnerując ojcu w pracy, jak i na własną rękę doskonaląc swoje umiejętności, panna Hokusai doświadcza sytuacji, w których sztuka przenika się z życiem. Przenikanie jest też kluczowym zabiegiem estetycznym w filmie Hary, w którym niektóre kadry niemal niepostrzeżenie zmieniają się w cytaty z japońskich drzeworytów. Tak oto wyprawa łodzią, jaką bohaterka odbywa z niewidomą młodszą siostrą, staje się pretekstem do zaprezentowania *Wielkiej fali* w *Kanagawie*, a malowane przez protagonistów smoki ożywają i nawiedzają miasto.

Mimo podjętej tematyki, *Sarusuberi...* nie jest filmem o japońskiej sztuce, lecz raczej opowieścią zadłużoną w konwencjach *coming of age*, w której cytaty z prac Hokusai'a ilustrują drogę głównej bohaterki do osiągnięcia osobowej i artystycznej pełni. W procesie tym panna Hokusai rozlicza się ze swojej zależności od pochłoniętego pracą ojca, eksploruje własną seksualność, a także konfrontuje się

z doświadczeniem śmierci bliskiej osoby. Tymczasem w szczególnie interesującym mnie tutaj miniseriale *Barakamon* jest odwrotnie – współczesna historia dojrzewania głównego bohatera (jako człowieka i jako artysty) staje się metatematyczną opowieścią o powrocie do korzeni japońskiej kultury wizualnej.

Zdolny dwudziestotrzyletni mistrz kaligrafii Seishu Handa przeżywa twórczy i egzystencjalny kryzys, kiedy jego zwycięska praca konkursowa zostaje skrytykowana przez doświadczonego kustosa jako przejaw akademickiego podejścia do sztuki. Wysłany przez ojca na jedną z wysp archipelagu Goto bohater poszukuje inspiracji, w czym w równym stopniu zdają się pomagać, jak i przeszkadzać mu mieszkańcy wioski, w której się zatrzymuje. Przyzwyczajony do niekończącej się rutynowej pracy w komfortowym domu w Tokio Handa zмага się z niezapowiedzianymi wizytami okolicznych dzieciaków i na różne sposoby jest zmuszany do angażowania się w życie wspólnoty opartej na tradycyjnych relacjach. Komputer w pewnym momencie odmawia posłuszeństwa, podobnie jak telefon komórkowy, którego jedyną funkcją (po tym, jak bohater traci możliwość odbierania SMS-ów i dzwonienia) wydaje się prezentowanie umieszczonej na ekranie startowym tapety pokazującej (azjatycki w swej kompozycji) widok nieba z przecinającymi go skośnie liniami wysokiego napięcia. O tym, że podróż na wyspę będzie dla Handy wędrówką do serca orientalnej wrażliwości pejzażowej, świadczy już scena rozgrywająca się przed budynkiem lokalnego lotniska. „Pustki” – mówi rozzarowany bohater, rozglądając się wokoło. „Nic tu nie ma” – dodaje, jadąc do wioski. Fundamentalne dla dalekowschodniej sztuki doświadczenie pustki staje się dla bohatera punktem startu w drodze do wypracowania własnego stylu kaligrafii – sztuki we wschodniej tradycji pozostającej w ścisłym związku z malarstwem.



Fot. 3. „Nic tu nie ma”. Doświadczenie pustki jako początek wędrówki do serca orientalnej wrażliwości pejzażowej. Kadr z pierwszego odcinka serialu *Barakamon* (*Barakamon*, reż. M. Tachibana i in., 2014)

Twórcy serialu w świadomy sposób operują pustymi przestrzeniami. Wyposażenie wiejskiego domu Handy jest minimalistyczne; nawet po miesiącu przebywania bohatera na wyspie są w nim pokoje, w których nie ma niczego oprócz zalegających na podłodze kartek z próbkami kaligrafii. Na swój sposób puste są też otaczające protagonistę pejzaże – ciągnące się po horyzont morze, na którym zazwyczaj nie ma żadnego statku oraz z rzadka tylko uczęszczane drogi, w których tle widać wzgórza naszkicowane w stylu dalekim od realizmu. Płaskiej kompozycji wielu kadrów towarzyszy skłonność twórców do unikania centralnej perspektywy w prezentowaniu architektury, dom Handy bardzo często ukazywany jest w specyficznym półzbliżeniu, z linią dachu skośnie przecinającą kadr. Część z tych zabiegów ma swój rodowód w mandze Satsuki Yoshino, w której jednak krajobrazy są znacznie rzadziej eksponowane niż w miniseriale.

W obcym sobie otoczeniu, wrzucony w społeczność posługującą się dialektem trudnym do zrozumienia dla współczesnego tokijczyka i wciąż kultywującą dawne zwyczaje, Handa myśli, że rozwija swój styl, w gruncie rzeczy jednak na nowo uczy się sztuki kaligrafii, do czego przyczynkiem jest odkrycie natury. O tym, że jego „edukacja” w gruncie rzeczy jest powrotem do prostoty i najbardziej podstawowych idei, świadczy już to, że jego przewodnikami po nowej dla niego rzeczywistości są starcy (będący nośnikami tradycji) oraz dzieci, na czele z rezolutną siedmiolatką Naru. Wśród postaci otaczających bohatera w zasadzie nie ma jego rówieśników, spotyka osoby albo niedorośle, albo w wieku co najmniej średnim.

Gdy jeden z mieszkańców wioski żąda od Handy wykonania napisu na nowej łodzi, przerażony możliwością niesprostania zadaniu bohater tkwi w zawieszeniu, dopóki Naru i jej mali przyjaciele nie zaczną odciskać na białym kadłubie statku dłoni umazanych czarną farbą. Akt dziecięcej kreatywności (czy też – patrząc z perspektywy bohatera – wandalizmu) zmusza Handę do reakcji. Kiedy wreszcie udaje mu się wykonać napis zasłaniający ślady rąk, przyznaje, że przełamał się dopiero wtedy, gdy zaczął postrzegać biały kadłub statku jak papier pobrudzony tuszem. Jest to kolejna wypowiedź, która znamionuje powrót Handy do idei kluczowych dla wschodniej sztuki, w której pustka „pojawia się dopiero wtedy, gdy pierwszy znak zostaje postawiony na papierze. Dopiero wtedy, dzięki kontrastowi, powierzchnia staje się pusta” (Richie, 1999: 158). Uświadomienie sobie tego wyzwala w bohaterze proces twórczy.

Pod wpływem opartych na spontaniczności, pozbawionych rutyny kontaktów z mieszkańcami wioski oraz z naturą zmienia się też styl pracy bohatera, regularne ćwiczenia polegające na doskonaleniu własnej sztuki zostają zastąpione przez wybuchy natchnienia i pracy podejmowanej w chwilach olśnienia. W sposób dla siebie niezauważalny Handa przechodzi z pozycji artysty o akademickich skłonnościach na stanowisko bliższe malowaniu/pisaniu pod wpływem impulsów płynących z kontaktów z przyrodą. W ten sposób powstaje jedna z jego najciekawszych prac, *Gwiazda*, będąca wynikiem czasu spędzonego samotnie pod rozgwieżdżonym niebem.

Finał *Barakamona* wskazuje na pomyślne zakończenie procesu dojrzewania Handy jako człowieka – do tej pory skupiony na sobie i swojej karierze kaligraf otwiera się na innych, z którymi chce tworzyć świadome i dojrzałe relacje. Co

jednak ciekawe, serial nie sugeruje, że bohater dojrzał jako artysta. Wręcz przeciwnie, umiarkowany (i ze spokojem przyjęty) sukces pracy wykonanej w nowym stylu zostaje opatrzony komentarzem, z którego wynika, że zarówno Handa, jak i jego bliscy wiedzą, iż bohater wciąż będzie pracował nad doskonaleniem swojej sztuki. Z perspektywy wątków podjętych w tym artykule szczególnie ciekawe jest to, że ten wciąż nieukończony proces rozpoczyna się od powrotu do źródeł i idei konstytutywnych dla sztuki Dalekiego Wschodu. Aby stać się w pełni sobą, Handa musi wejść w istotne relacje społeczne; z kolei aby stać się prawdziwym mistrzem kaligrafii, musi na nowo doświadczyć czasu i przestrzeni. Fabuła *Bakaramona* sugeruje, że i jedno, i drugie jest wyjątkowo trudne dla współczesnego mieszkańca Tokio. Ulokowanie akcji na prowincji sprawia, że serial (podobnie jak manga) nabiera nostalgicznego charakteru i staje się wyrazem tęsknoty za tym, co minęło lub właśnie mija – za kulturą opartą w większym stopniu na wspólnocie niż na indywidualizmie, na nieliniarnym postrzeganiu czasu i docenianiu pustki – oraz za sztuką, która jest wyrazem tej kultury. Równocześnie jednak *Barakamon* nie zatrzymuje się na tym nostalgicznym poziomie – ostatecznie Handa, jako bohater przemieszczający się (i mediujący) między zanurzoną w przeszłości prowincją a ultranowoczesnym Tokio, przyjmuje postawę świadczącą o pragnieniu zatrzymania tradycji we współczesności, ponownego nawiązania z nią dialogu i zachowania jej żywotności.

Powroty do orientalnej tradycji pejzażowej przyjmują dziś różne formy. Unikając estetycznego radykalizmu, twórcy współczesnych tekstów kultury popularnej sięgają po jej elementy, włączając je w obszar ożywionej wymiany wciąż zachodzącej między Wschodem a Zachodem. Fenomen *The Untamed* wskazuje na potencjał, jaki niesie dalekowschodnia wrażliwość pejzażowa w zakresie promowania azjatyckich kultur, w *Kingdom* nawiązania do tradycji stają się narzędziem krytyki społecznej, z kolei w *Barakamonie* budują aurę nostalgii, skłaniając równocześnie do zadawania pytań o to, jakie miejsce Azja zajmuje dziś na mapie sztuk wizualnych: czy bezpowrotnie uległa zachodnim wpływom, tracąc estetyczną swoistość i autonomię, czy też może ma jeszcze do zaoferowania odbiorcom nową perspektywę.

Zaprezentowany tutaj – siłą rzeczy powierzchowny – szkic miał na celu wykazanie, że ślady dalekowschodnich tradycji pejzażowych wciąż są możliwe do wytropienia we współczesnej kulturze audiowizualnej – i to nie tylko w dziełach należących do kina autorskiego. Włączane do estetycznie i gatunkowo hybrydycznych tekstów współczesnej popkultury są one transmitowane do kultury zachodniej, z którą oddziałują i zapewne wciąż będą oddziaływać w sposób nadal czekający na szczegółowe zbadanie.

Bibliografia

- An, J. (1999). *The pain of a half Taoist: Taoist principles, Chinese landscape painting, and king of the children*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (117–125), University of Texas Press: Austin 1999.

- Berndt, J. (2007). Traditions of contemporary manga (1). Relating comics to premodern art. *SIGNS: Studies in Graphic Narratives*, 1: 33–47.
- Bordwell, D. (1999). *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton: Princeton University Press.
- Contreras, C. (1999). *Kobayashi's widescreen aesthetic*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (241–261), Austin: University of Texas Press.
- Geist, K. (1999). *Playing with space: Ozu and two-dimensional design in Japan*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (283–298). Austin: University of Texas Press.
- Guo, L., Jiang, J. (2019). The market effect of cultural transmission in Chinese costume dramas: A case study of “The Untamed”. *Advances in Economics, Business and Management Research*, nr 109: 617–620.
- Hao, D. (1999). *Chinese visual representation: Painting and cinema*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (45–62). Austin: University of Texas Press.
- Helman, A. (2010). *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kita, B. (2017). *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Europy* (7–24). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kletowski, P. (2009). *Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Kwok Wah Lau, J. (1999). “*Judou*”: An experiment in color and portraiture in Chinese cinema. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (127–145). Austin: University of Texas Press.
- Lee, S. (1999). *Contrasts in Chinese and Japanese art*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (15–36). Austin: University of Texas Press.
- Loska, K. (2009). *Poetyka filmu japońskiego*. Kraków: Rabid.
- Loska, K. (2013). *Nowy film japoński*. Kraków: Universitas.
- Loska, K. (2022). *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej*. Kraków: Universitas.
- Meng, Y. (2021). Intercultural communication of “The Untamed” overseas, *Advances in Economics, Business and Management Research*, 594: 772–776.
- Mo Xiang Tong Xiu (2021). *Grandmaster of Demonic Cultivation: Mo Dao Zu Shi*, vol. 1, tłum. Suika and Pengie, Los Angeles: Seven Seas Entertainment.
- Mo Xiang Tong Xiu (2022). *Grandmaster of Demonic Cultivation: Mo Dao Zu Shi*, vol. 2, tłum. Suika and Pengie, Los Angeles: Seven Seas Entertainment.
- Mo Xiang Tong Xiu (2022). *Grandmaster of Demonic Cultivation: Mo Dao Zu Shi*, vol. 3, tłum. Suika and Pengie, Los Angeles: Seven Seas Entertainment.
- Ni, Z. (1999). *Classical Chinese painting and cinematographic signification*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (63–80). Austin: University of Texas Press.
- Olej, P. (2022). Nieokiełznane opowieści-kłaczka. „Mo Dao Zu Shi” i „Chen Qing Ling” jako przykłady transmedialności na gruncie chińskim. *Panoptikum*, 28: 28–59.

- Pierzchała, A. (2005). *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska*. Kraków: Universitas.
- Richie, D. (1999). *The Influence of Traditional Aesthetics on the Japanese Film*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (155–163). Austin: University of Texas Press.
- Rimer, T. (1999). *Film and Visual Arts in Japan: An Introduction*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (149–154). Austin: University of Texas Press.
- Rogers, L.P. (2022). *Hierarchies of Queer Representation in "The Untamed's" Transcultural Fandom*, <https://stars.library.ucf.edu/cp2022/program/yellow/18/>, dostęp: 1.09.2022.
- Sato, T. (1999). *Japanese Cinema and the Traditional Arts: Imagery, Technique, and Cultural Context*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (165–186). Austin: University of Texas Press.
- Springman, A. (2021). Rabbits as a visual symbol of relationships in "The Untamed". In *Media Res: A Media Commons Project*, <https://mediacommons.org/imr/content/rabbits-visual-symbol-relationships-untamed-0>, dostęp: 5.09.2022.
- Wilkerson, D. (1999). *Film and the Visual Arts in China: An Introduction*. W: L.C. Ehrlich, D. Desser (red.), *Cinematic Landscapes. Observation on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (39–44). Austin: University of Texas Press.
- Yecies, B., Shim, A. (2016). *The Changing Face of Korean Cinema 1960 to 2015*. London–New York: Routledge.
- Yi Song-mi, *Korean Landscape Painting. Continuity and Innovation Through the Ages*, Seoul: Korea Foundation, e-book.
- Youn In-wan, Kim Eun-hee, Yang Kyung-il (2022). *The Kingdom of the Gods*, tłum. Ch. Dashiell, San Francisco: Viz Media.
- Yuan Qin Lucy, Cheong Kong F. (2022). *Gender, Death, and the Supernatural in "The Untamed" ("Chen Qing Ling")*. W: R. Gibson, J.M. Vanderveen (red.), *Global Perspectives on the Liminality of the Supernatural. From Animus to Zombi* (18–31). London: Lexington Books.

Przepisywanie krajobrazu. Azjatyckie pejzaże we współczesnej (pop)kulturze audiowizualnej – przypadek Dalekiego Wschodu

Abstrakt:

Tematem artykułu jest obecność dalekowschodniej wrażliwości pejzażowej w najnowszych popkulturowych realizacjach audiowizualnych. Autorkę interesują ślady takiego postrzegania czasu i przestrzeni, które ukonstytuowało tradycyjne chińskie, japońskie i koreańskie strategie krajobrazowe. W tym celu analizie poddane zostają seriele *The Untamed* (2019), *Kingdom* (2019–) oraz *Barakamon* (2014). Uformowane na gruncie kultury popularnej i obliczone na kontakt z szeroką publicznością, stanowią one, zdaniem autorki, świadectwo żywotności dalekowschodnich tradycji pejzażowych, a sposób, w jaki ich twórcy wykorzystują możliwości oferowane przez filmowe medium, nasuwa skojarzenia z rozwiązaniami charakterystycznymi dla orientalnego malarstwa.

Słowa kluczowe: pejzaże Dalekiego Wschodu, filmowe pejzaże, kino Dalekiego Wschodu, Azja – serie telewizyjne i internetowe

Rewriting the Landscape. Asian Filmscapes in Contemporary Audiovisual (pop)culture – the Case of the Far East

Abstract:

The subject of the article is the presence of Far Eastern landscape sensibility in recent pop-cultural audiovisual productions. The author is interested in traces of such perceptions of time and space that have constituted traditional Chinese, Japanese and Korean landscape strategies. To this end, she analyses three TV/web series: *The Untamed* (2019), *Kingdom* (2019–) and *Barakamon* (2014). Formed on the basis of popular culture and calculated to connect with a wide audience, they are, according to the author, a testament to the vitality of Far Eastern landscape traditions, and the way their creators exploit the possibilities offered by the cinematic medium brings to mind solutions characteristic of oriental painting.

Key words: landscapes of The Far East, cinematic landscapes, cinema of The Far East, Asia – TV and web series

Magdalena Kempna-Pieniążek – dr hab., profesor Uniwersytetu Śląskiego w Instytucie Nauk o Kulturze. Prowadzone przez nią badania dotyczą audiowizualnej astrokultury, filmowego autorstwa, pejzaży filmowych, estetyki noir i neo-noir oraz problemów duchowości w kinie. Autorka kilku monografii, m.in. *Formuły duchowości w kinie najnowszym* (2013), *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (2015), *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga* (2020), a także artykułów publikowanych na łamach czasopism takich jak „Kwartalnik Filmowy”; współredaktorka tomów *Filmowe pejzaże Europy* (2017) oraz *Filmowe pejzaże Ameryk* (2020).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.2

Joanna Aleksandrowicz

ORCID 0000-0001-5095-7706

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Pejzaż jako labirynt pamięci.

Obrazy Hongkongu w filmach Wong Kar-waia

Miasto i czas to swego rodzaju wizytówki twórczości Wong Kar-waia, nie funkcjonują one jednak odrębnie, lecz łączą się w spójną całość, oddając zarazem naturę Hongkongu, metropolii silnie związanej z kinem reżysera. Jak pisała Jagoda Murczyńska (2019: 90), „dla wielu widzów na całym świecie Hongkong już zawsze będzie miał kolory z jego filmów”. Intensywność obrazów miasta wiąże się z emocjami twórcy wobec tego miejsca. Nie bez powodu Peter Brunette (2005b: 54) nazwał *Chungking Express* (*Chong Qing sen lin*, 1994) „listem miłosnym” do Hongkongu. Takim wyznacznikiem stają się także pejzaże z innych filmów Wonga.

Znikająca metropolia

Dynamicznie zmieniający się Hongkong, zawieszony między kolonialną przeszłością a niepewną przyszłością pod rządami Chińskiej Republiki Ludowej, wydaje się miejscem w szczególny sposób doświadczanym przez czas. Stan dryfowania, bycia pomiędzy, jest często wykorzystywany jako metafora metropolii. Ackbar Abbas (2008: 4) nazywa ją miastem przejściowym, a Małgorzata Osińska (2019: 215) międzymiejscem, uzasadniając, że jej dzisiejsza tożsamość „to nieustannie toczący się (...) dialog, zarówno w odniesieniu do Chin, które odgrywają w tej chwili rolę znaczącego innego, jak i do tego, co pozostało po poprzednim znaczącym innym, czyli do brytyjskiego dziedzictwa”. W tym duchu opowiada też o Hongkongu Piotr Bernardyn (2022: 64):

„Pożyczone miejsce, pożyczony czas” – pisał kiedyś o brytyjskiej kolonii Australijczyk Richard Hughes. Hongkong miał tymczasowość wpisaną w swoją naturę. Przez ponad sto lat oznaczało to jednak przede wszystkim życie tu i teraz, bez zakorzeniania i wybiegania daleko w przyszłość. Charakter miasta tworzony przez kolejne fale migrantów i uchodźców był trudny do uchwycenia; jednocześnie płynność ta stanowiła jego trwałą cechę. Perspektywa 1997 roku zakreślona w rezultacie porozumień chińsko-brytyjskich oraz niepewność dalszych losów podważyły ten ład. Tymczasowość nabrała nowego znaczenia.

Obok zmienności politycznego statusu miasta zwraca uwagę nietrwałość jego architektonicznego kształtu. Nieustający kryzys mieszkaniowy napędzany kolejnymi falami migracji doprowadził do boomu budowlanego na niespotykaną skalę. Miasto wciąż się przeobrażało i pięło wzwyż, by pomieścić rosnącą liczbę mieszkańców. Obecne starania o zachowanie nielicznych śladów dawnej zabudowy traktowane są wręcz jako walka o tożsamość (Bernardyn, 2022: 118).

Interesującym świadectwem przemian miasta jest powieść Liu Yichanga *Duidao*, która była inspiracją dla *Spragnionych miłości* (*In the Mood for Love/Fa yeung nin wah*, 2000). Tytuł książki przetłumaczyć można jako „opozycja” lub „do góry nogami”, co ciekawie oddaje przekład francuski – *Tête-Bêche*, wykorzystujący określenie znaczków, z których jeden jest odwróconą wersją drugiego (Luk, 2005: 211)¹. To przeciwstawienie odnosi się w powieści do młodej dziewczyny i starzejącego się mężczyzny mieszkających w Hongkongu i zupełnie inaczej postrzegających metropolie. Tak jak dla bohaterki każdy element miejskiego krajobrazu jest punktem wyjścia do fantazji o zamążpójściu i dostatniej przyszłości, tak bohater, przemierzając te same ulice, snuje wspomnienia o Hongkongu z przeszłości, który z czasem zmienił się nie do poznania. „Bezkrzesne pola przekształciły się w pełne życia dzielnice, a stare domy ustąpiły miejsca wieżowcom” (Liu, 2013: 7). „Nie istniała już drewniana przystań ani Hotel Sihao, ale Chunyu Bai pamiętał je, jakby to było wczoraj” (Liu, 2013: 8). Gdy protagonista przyjechał do Hongkongu jako emigrant z Szanghaju – dzieląc w ten sposób los Liu Yichanga, ale i Wong Kar-waia – „dzielnica Hung Hom wyglądała jak wieśniaczka, która dopiero co przybyła do miasta. Dziś Hung Hom przypomina dziewczynę z miasta ubraną według najnowszej mody” (Liu, 2013: 9). Obecne w przestrzeni miejskiej ślady przeszłości są dla bohatera niczym magdalenka z powieści Prousta, nie bez przyczyny wspomnianej zresztą w *Duidao*. Na widok zawieszzonego w hongkońskim barze obrazu targu w Singapurze mężczyzna przypomina sobie smak jedzonych tam potraw i swoje zwyczaje z okresu, gdy żył w tym mieście. Stary budynek na jednej z ulic Hongkongu przywodzi mu na myśl czasy, kiedy z braku innej pracy „prawie każdego dnia szedł spekulować na złocie. Teraz, siedząc w autobusie, ku swojemu zdumieniu, odczuwał ponownie doznania, których doświadczał w chwili wejścia do budynku giełdy. Głos obwieszczający nowe notowania dochodził do niego jak szept: 3,5... 3,75... 4,0... 4,25...” (Liu, 2013: 13). Odnajdywanie w pejzażu dawno utraconych widoków, smaków, zapachów i dźwięków przemienia miasto w synestezyjny labirynt pamięci. Wspomnienia te mają jednak ulotną naturę, porównywane są do echa czy do papierosowego dymu, będącego też metaforą czasu w *Spragnionych miłości* i *2046* (2004). Z prozy Liu reżyser zaczerpnął również motta, które w pierwszym z filmów, niczym smutne haiku, mówią o niemożności powrotu do tego, co minione – przeszłości nie można dotknąć, a jej obraz jest widziany jakby przez zakurzoną szybę, rozmazany i niewyraźny.

1 W artykule korzystam z hiszpańskiego tłumaczenia, wydanego po sukcesie *Spragnionych miłości* i zatytułowanego tak jak film w hiszpańskiej dystrybucji – *Deseando amar*.

W poszukiwaniu utraconego miasta

Nietrwały charakter Hongkongu sprawia, że twórczość Wonga staje się osobistą kroniką miasta, balansującą pomiędzy jego dokumentacją a wyobrażeniem. Rys ten obecny jest już we wczesnych filmach. W wywiadzie z 1995 roku reżyser opowiada, że wiele miejsc ukazanych w *Dniach naszego szaleństwa* (*Days of Being Wild/A Fei zheng zhuan*, 1990) nie istnieje już, a inne zmieniły swój charakter – podupadającą kamienicę, w której mieszkał bohater, przekształcono w luksusową rezydencję, a Queen's Cafe przeniesiono w inne miejsce. Wong argumentuje, że właśnie dlatego kręci filmy w starych dzielnicach, dostrzegając „magiczną właściwość kina” w możliwości utrwalenia dawnego kształtu miasta (Gary, 2017: 58).

Wracając do własnych wspomnień z lat sześćdziesiątych, twórca nie rekonstruuje minionej epoki w studiu filmowym, lecz uporczywie poszukuje śladów prawdziwej architektury z tamtego okresu. Znalezienie ich przysporzyło mu wiele trudności już podczas realizacji *Dni naszego szaleństwa* – w trakcie trzech dekad dzielących czas akcji od nakręcenia filmu miasto całkowicie się zmieniło (Rayns, 2022: 65). Problemy te nasiliły się przy pracy nad *Spragnionymi miłości* i *2046*. W obu filmach możemy mówić o dokumentowaniu śladów przeszłości, choć nieliczne hongkońskie lokacje zmieniają tutaj swoje pierwotne przeznaczenie. W *Spragnionych miłości* sceny we wnętrzach nakręcono w byłym brytyjskim szpitalu wojskowym w Koulun, budynku typowym dla miejscowej architektury lat sześćdziesiątych, którego rozbiórkę zaplanowano jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć, a wykonano tuż po ich zakończeniu. Jako hotelowe pokoje z *2046* wykorzystano natomiast pomieszczenia dawnego więzienia White House na Mount Davis, gdzie przetrzymywano zwolenników rewolucji kulturalnej, którzy w 1967 roku doprowadzili do wielkich zamieszek w Hongkongu.

Jeszcze trudniejsze okazało się znalezienie plenerów. Z braku odpowiednich lokacji sceny plenerowe ze *Spragnionych miłości* zostały nakręcone w Bangkoku. Jak relacjonuje Tony Rayns (2022: 65), „Wong od razu zobaczył, że ciemne uliczki chińskiej dzielnicy dużo bardziej przypominają Hongkong lat sześćdziesiątych niż cokolwiek, co mógł znaleźć w samym Hongkongu”. Architektura i atmosfera z hongkońskiego dzieciństwa reżysera odnaleziona w tajlandzkiej stolicy stawia pytania o tożsamość filmowego pejzażu. Odtwarzany z pamięci i odkrywany w innych miejscach potwierdza on swą nieoczywistą, labiryntową strukturę.

Kwestia pamięci i osobistego doświadczenia powraca w kontekście filmów rozgrywających się w latach dziewięćdziesiątych. W przypadku *Chungking Expressu* już sam tytuł jest połączeniem nazw miejsc, które zainspirowały reżysera – kompleksu handlowo-mieszkaniowego Chungking Mansions w dzielnicy Tsim Sha Tsui, gdzie artysta dorastał, oraz nieistniejącego już dziś baru szybkiej obsługi Midnight Express w Lan Kwai Fong w Central, gdzie lubił się stołować w latach dziewięćdziesiątych (*Hong Kong Film*, 2017: 117 i 126). Jak mówi twórca w wywiadzie przeprowadzonym zaledwie rok po premierze filmu, „rzeczy w Hongkongu zmieniają się bardzo szybko. (...) Nawet niektóre lokacje z *Chungking Expressu* (...) przekształciły się już w coś innego” (Brunette, 2005a: 118). Świadomość tych przeobrażeń towarzyszyła

Wongowi również przy realizacji *Upadłych aniołów* (*Fallen Angels/Duo luo tian shi*, 1995), nakręconych głównie w dzielnicy Wan Chai:

Gdy szukałem lokacji, stopniowo zdawałem sobie sprawę z losów i doświadczeń ich mieszkańców. Restauracje, stare kioski z gazetami, sklepy spożywcze mniej lub bardziej odzwierciedlały sposób życia w Hongkongu. Sądzę, że w najbliższej przyszłości te miejsca znikną. To tak jak w oglądanych nocą starych kantońskich filmach – wiele lokacji już nie istnieje, ale w tych filmach przetrwały. Zadałem więc sobie pytanie, czy nie możemy zrobić tego samego (Gary, 2017: 57).

Język pamięci, język przemijania

Specyfikę hongkońskich pejzaży, odtwarzanych z pamięci lub filmowanych, by zostały zapamiętane, uwydatniają określone środki wyrazu. Jednym z nich jest powtarzalność przestrzeni. Gdy uważnie przyjrzymy się poszczególnym scenom *Chung-king Expressu*, okaże się, że w sceneriach pierwszej z opowiadanych tu historii pojawiają się protagoniści, których poznamy dopiero w drugiej części filmu. Nieznajomość bohaterów sprawia, że łatwo przeoczyć policjanta na stacji metra, stewardessę łapiącą taksówkę na lotnisku czy klientkę wychodzącą ze sklepu z zabawkami. Jednocześnie bar Midnight Express, będący główną lokacją drugiej opowieści, występuje też epizodycznie jako tło pierwszej. Również obrazy miasta z *Upadłych aniołów* pełne są tych samych miejsc, w których rozgrywają się różne historie. Niekiedy także w ramach jednego wątku sposób montowania przestrzeni podkreśla jej czasowe uwikłanie. Dobrym przykładem jest sekwencja w labiryntowych pomieszczeniach zakładu fryzjerskiego, w której ciągłość akcji zaburzona zostaje przez lustrzane odbicie bohaterki odwiedzającej to miejsce w przeszłości.

Repetycje są też narzędziem budowania czasoprzestrzennego labiryntu w *Spragnionych miłości*, gdzie pejzaż sprowadzony jest głównie do powtarzających się obrazów dwóch ulic. Wpisanie historii miłosnej w architekturę przejawia się w dwudzielnej kompozycji kadru – jedną jego część zajmuje postać, a drugą sama sceneria. Równocześnie niewielkie zmiany we wciąż tych samych fragmentach miasta pozwalają wyrazić upływający czas. Po zbliżeniu ulicznej latarni skąpanej w strugach deszczu pojawia się bliski plan gładkiej tafli kałuży odbijającej fasadę budynku. Zmieniają się też detale w obrazach o powtarzającej się kompozycji. W identycznych ujęciach na rogu ulicy filmowani są różni bohaterowie, a także pozostawione przez nich puste miejsce.

Innym zabiegiem jest ukazywanie pejzażu w formie niewielkich fragmentów przestrzeni, które nie składają się na spójny obraz miejskiej topografii. Niemożność rekonstrukcji precyzyjnej mapy filmowego miasta ani rozgraniczenia jego centrum i peryferii wiąże się ze specyfiką Hongkongu. Wielu jego dzisiejszych mieszkańców nie potrafi jednoznacznie wskazać, gdzie tak naprawdę znajduje się centrum metropolii (Osińska, 2019: 206–207). Strategia fragmentaryzacji wynika też w pewnej mierze ze wspomnianych przeobrażeń tkanki miejskiej. W filmach osadzonych w przeszłości bliskie plany kilku wybranych przestrzeni pozwalały na pozostawienie poza kadrem anachronizmów, które zaburzyłyby wizję ukazywanego okresu (Rayns, 2022: 65). Jednocześnie z powodu trudności z odnalezieniem rozleglejszych

lokacji zachowujących charakter miasta z danego czasu, mamy często do czynienia ze swoistą reprezentacją krajobrazu przez jego „rekwizyty”. Brytyjska budka telefoniczna, hotelowy neon, zaułek z poślizniętymi afiszami, uliczna lampa w deszczu, stary szyld czy pokryte patyną czasu fasady budynków reprezentują pejzaż utracony, którego nie sposób odnaleźć już w całości w realnej topografii miast. Wpisuje się to też w naturę wspomnień – pojawiają się w nich raczej wybrane elementy niż kompletne obrazy odwiedzanych kiedyś miejsc.



Fot. 1. Nostalgia powracającego pejzażu – *Spragnieni miłości*

Wrażenie, że filmowe pejzaże to właśnie przestrzenie zapamiętane, wzmacnia montaż wymykający się chronologii i związkowi przyczynowo-skutkowemu. Wiele ujęć połączonych jest w nieoczywisty, atemporalny sposób, a przedstawione w nich scenerie trudno jednoznacznie umiejscowić w nurcie wydarzeń. Ta celowa niespójność przestrzeni współgra z zapętlonymi w czasie narracjami, nie bez powodu przypominającymi niektórym badaczom Borgesowski *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* (Heredero, 2018: 426–427), będący – jak czytamy w samym opowiadaniu – „ogromną zagadką czy parabolą, której tematem jest czas” (Borges, 1972: 83–84). Zwłaszcza *2046* – film zmontowany jakby z tkanki filmowych wspomnień i miejsc przywołujących inne miejsca – przywodzi na myśl „nieskończone serie czasów, (...) rosnącą i zawrotną sieć czasów zbieżnych, rozbieżnych i równoległych” (Borges, 1972: 84).

Choć wizerunek miasta z lat sześćdziesiątych wydaje się szczególnie predestynowany, by mówić o nim jako o labiryncie pamięci, fragmentaryzacja i rola wspomnień są też istotne w kontekście filmów, których akcja toczy się u schyłku XX wieku. Nawet w osadzonym w Buenos Aires *Happy Together* (*Chun guang zha xie*, 1997) znajdziemy fragmentaryczne ujęcia Hongkongu przefiltrowane przez pryzmat

pamięci bohatera. Subiektywną perspektywę podkreśla tu odwrócenie obrazu do góry nogami, co współgra z komentarzem postaci, że w stosunku do argentyńskiej stolicy miasto znajduje się dokładnie po drugiej stronie globu. Zimny, surowy krajobraz, pełen anonimowych biurowców i mało urodziwych dzielnic mieszkaniowych, paradoksalnie wydaje się w filmie pełen nostalgii. Ten „odwrócony” Hongkong interpretowany jest jednak nie tylko jako wyraz tęsknoty za miejscem bliskim sercu bohatera i samego reżysera, ale też jako przeczucie przyszłości miasta, które już niedługo pod rządami Chin zmieni się nie do poznania (Heredero, 2018: 170).

We współczesnych narracjach, których akcja rozgrywa się w Hongkongu, również nie znajdziemy szerszej panoramy miasta. Dominują zmieniające się jak w kalejdoskopie bliskie plany, a zdjęcia często są rozchwiane i nieostre. Przestrzeń nieraz ujęta jest w ramy barowych czy sklepowych witryn, przez co kadr ulega podziałowi na niewielkie segmenty, a na widziany przez szybę pejzaż nakłada się odbicie oświetlonego wnętrza. Fragmentaryzacja przestrzeni odzwierciedla tu szybkie tempo życia metropolii i współgra z koncentracją na mikronarracjach. Ukazani na ekranie mieszkańcy są związani nie tyle z miastem jako całością, ile z określoną dzielnicą, a nawet niewielką jej częścią. Te fragmenty przestrzeni stają się często swego rodzaju symbolami Hongkongu. Ciekawym przykładem wydaje się Chungking Mansion – „przeludnione i hiperaktywne miejsce”, które, zdaniem Wonga, „jest dobrą metaforą całego miasta” (Ciment, 2017: 45). Taki sposób myślenia o przestrzeni ciekawie koreluje z inną wypowiedzią reżysera – o tym, że „w kropli wody można odnaleźć morze, bo każda najmniejsza część wszechświata zawiera cały wszechświat” (Heredero, 2018: 180). W tej optyce szczególnego znaczenia nabierają nie tylko miejsca-symbole, ale też wspomniane „rekwizyty” pejzażu.

Hongkońskie impresje

Zdaniem Philippe’a Le Sourd (2014: 16), autora zdjęć do *Wielkiego mistrza* (*The Grandmaster/Yi Dai Zong Shi*, 2013), „to, czego szuka [Wong – J.A.], to raczej rodzaj impresjonizmu niż przestrzenny związek między obrazami”. Takie podejście współgra ze sposobem pracy reżysera – bez scenariusza, z otwartością na właściwości danej lokacji czy rodzaj światła, co sprawia, że to sceneria okazuje się nieraz punktem wyjścia dla opowiadanej historii, a nie odwrotnie. Jak mówi Wong, „lubię zanurzać się w atmosferę miejsca i pozwalać, by to ona mnie przez nie prowadziła” (Heredero, 2018: 66).

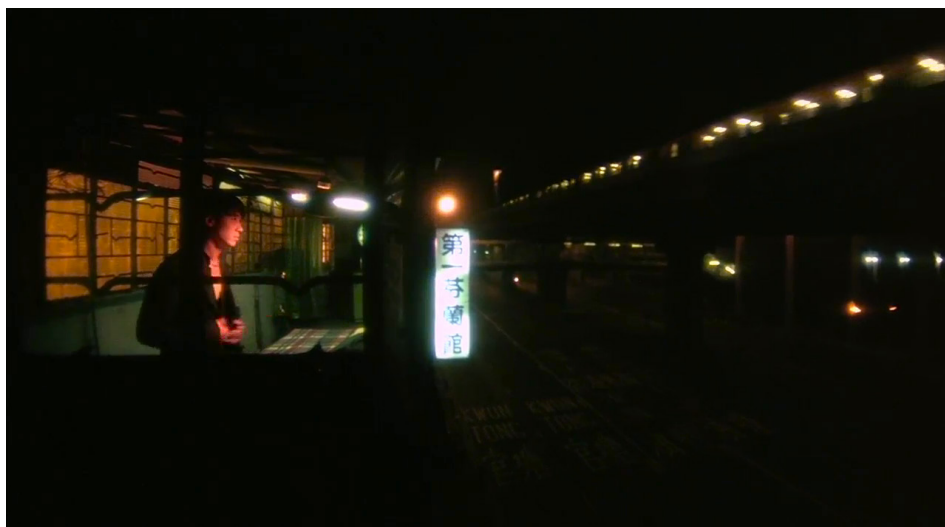
Impresjonistyczne konotacje budzi też styl wizualny. Widać tu szczególne wy-czulenie na zjawiska ulotne, takie jak uliczne światła, ulewne deszcze, refleksy w ka-lużach, mgła czy dym. Ten sam krajobraz obserwowany jest przy różnej pogodzie, o innych porach dnia czy roku. W filmach ukazujących współczesne miasto pejzaż przekształca się nieraz w barwne smugi światła. Ulice Hongkongu stają się wówczas kolorowym deseniem, w którym rozmywają się kontury miejskiej topografii. Pejzaże te zapamiętujemy głównie jako impresję i nastrój. W tym kontekście zwraca też uwagę nieoczywiste wykorzystywanie barw w niektórych scenach. Jak zauważa Stephen Teo (2005: 110), reżyser używa koloru jak fowiści, dopasowując go raczej do odczuć niż do rzeczywistości.

Jednocześnie jest to kino wrażliwe na detale i niejednokrotnie to one budują atmosferę danego miejsca. Niekiedy dzieje się to w akcie cierpliwej kontemplacji, kiedy indziej poprzez dynamiczne spiętrzenie szczegółów. Choć pierwsza z technik kojarzy się raczej z filmami osadzonymi w przeszłości, odnajdziemy ją też w narracjach rozgrywających się w końcu XX wieku. Oba te sposoby uchwycenia specyfiki miasta przywodzą na myśl prozę Liu Yichanga. Interesującym przykładem wydaje się powieść *Jiutu* (*The Drunkard*), która była inspiracją dla filmu *2046*, lecz – tak jak wspomniane *Duidao* – zawiera też wiele elementów przypominających Wongowskie obrazy Hongkongu z lat dziewięćdziesiątych. Pisarz kontempluje detale, takie jak neon barwiący na czerwono spadające w ciemność krople deszczu (Liu, 2021: 13), ale oddaje również szybki rytm miejskiego życia w krótkich impresjach z hongkońskiej ulicy, w których mieszają się ze sobą nazwy potraw, napojów i tanich rozrywek oraz opisy przechodniów dostrzeżonych przelotnie w falującym tłumie (Liu, 2021: 264–266).

Impresyjność filmowych pejzaży Hongkongu z lat dziewięćdziesiątych wiąże się też z próbą uchwycenia go w nieustającym ruchu. Styl wizualny sprawia, że miasto wydaje się ulotne, przemijające na oczach widza. Nawet dalsze plany nie pozwalają na dokładne zapoznanie się z krajobrazem z powodu roztańczonych jazd kamery i wciąż zmieniającej się perspektywy. Dobrym przykładem jest monochromatyczny, niebieski pejzaż z *Chungking Expressu*. Zanim zdążymy przyjrzeć się linii gór, jasnym bryłom bloków i przecinającej kadr ulicy, kamera przesuwa się w górę, by ukazać przepływające nad miastem chmury. Kolejny fragment tego krajobrazu ujęty jest w ramę okna, zaś uwagę odbiorcy przykuwa rozwój wydarzeń na pierwszym planie. Takie operowanie przestrzenią powraca w drugiej opowiadanej w filmie historii. Nocny Hongkong z rozświetlonymi drapaczami chmur i statkami odbijającymi się w wodach zatoki widzimy tu jedynie przez kilka sekund, gdyż kamera cały czas porusza się za startującym samolotem. Ruch ten nie pozwala dostrzec szczegółów pejzażu, pozostawia w pamięci jedynie przelotne wrażenie. Nie powrócimy więcej do tej przestrzeni, a samolot w następnym ujęciu jest już tylko plastikowym modelem w dłoni bohatera.

Miejskie labirynty

Wongowskie obrazy Hongkongu cechuje też zagęszczenie przestrzeni. W filmach rozgrywających się w latach dziewięćdziesiątych można wręcz odnieść wrażenie, że miasto przenika do mieszkań. W *Chungking Expressie* kawalerka policjanta numer 663 (Tony Leung), położona w północnej części wyspy Hongkong, przy schodach do dzielnicy Mid-Levels, filmowana jest głównie od wewnątrz, a za oknem przesuwały się sylwetki przechodniów na znajdujących się na wyciągnięcie ręki ruchomych schodach. Jeszcze mocniej wpisane w rytm miasta wydaje się mieszkanie Minga (Wong Chi-ming) z *Upadłych aniołów*, mieszczące się w dzielnicy Kwun Tong. Podczas gdy jedna część kadru ukazuje zamieszkiwaną przez bohatera wąską przestrzeń, drugą zajmuje wielopoziomowy miejski pejzaż – przerzucona nad jezdnią kładka dla pieszych, przemykające pod nią samochody, sunące wiaduktem pociągi i zatrzymujące się czasem autobusy, które po chwili znów stają się smugą światła niknącą w ciemności.



Fot. 2. Mieszkanie wpisane w miasto – *Upadłe anioły*

Również w narracjach toczących się w latach sześćdziesiątych uderza brak prywatności w ciasnych mieszkaniach i paradoksalne poszukiwanie jej w przestrzeniach zewnętrznych. Miejsca zamieszkiwane przez bohaterów *Dni naszego szaleństwa*, *Spragnionych miłości*, *2046* czy *Dłoni* (*La mano/Ai shen*, 2004) przypominają ciemne labirynty z wąskimi klatkami schodowymi, krętymi korytarzami i lustrami multiplikującymi przestrzeń. Poczucie zagęszczenia niewątpliwie wiąże się z samą specyfiką Hongkongu i jego problemami mieszkaniowymi, ale wynika też z technik obrazowania. Istotne jest tu konsekwentne budowanie przestrzeni w głąb kadru. We wszystkich filmach Wonga pełno jest długich ulic, tuneli i korytarzy filmowanych za pomocą zawitych jazd kamery.

Wrażenie labiryntowości wzmacnia sposób kadrowania otwartej przestrzeni. Stosowanie bliskich planów i wykorzystywanie ulicznych zadaszeń optycznie ją zamyka, podobnie jak kompozycja z ramą okna na pierwszym planie czy z zajmującą sporą część kadru jezdnią, która sprawia, że niebo rzadko mieści się w kadrze. W *Upadłych aniołach* nawet dynamiczna jazda kamery przez nocne miasto ukazuje ulice z okna autobusu, „domknięte” wizualnie przez lusterko wsteczne odbijające wnętrze pojazdu. Krótkie ujęcia przestrzeni otwartej zestawiane są tu często z długą wędrówką przez labirynt korytarzy i ruchomych schodów na stacjach metra. Również powracający kilkakrotnie w filmie tunel między Koulun i wyspą Hongkong pozwala jedynie przelotnie spojrzeć na drapacze chmur rysujące się na tle nieba.

Obrazy miejskiego labiryntu kreuje także montaż, w którym brak zwykle ujęć przejściowych i ustanawiających, przez co bezpośrednio zestawiane są ze sobą przestrzenie zamknięte lub też ulice niemal niezauważalnie łączą się z ciasnymi zakamarkami wewnątrz, zacierając granice między tym, co publiczne i tym, co prywatne. Akcję przerywają też niekiedy obrazy miejsc nieznanych widzowi i нефunkcjonalnych względem fabuły.

Labiryntowość przestrzeni można rozpatrywać również w kontekście rozgałęziających się połączeń pomiędzy poszczególnymi filmami Wonga. Znane są one z intertekstualnych nawiązań i autocytatów (Aleksandrowicz, 2008: 107–112). Perypetie bohaterów *Chungking Expressu* i *Upadłych aniołów* pierwotnie miały składać się wręcz na jedną opowieść (Brunette, 2005a: 115), a złożone związki między osadzonymi w latach sześćdziesiątych *Dniami naszego szaleństwa*, *Spragnionymi miłości* i *2046* sprawiają, że filmy te analizowane są jako trylogia (Heredero, 2018: 428–439). Ów autotematyczny kolaż odnosi się też do filmowej przestrzeni rozumianej jako labirynt pamięci. Z jednej strony jest to rekonstrukcja wspomnień i hongkońskich impresji reżysera, z drugiej filmy te odnoszą się także do pamięci widza, który dzięki tym samym czy łudząco podobnym przestrzeniom, powracającym jako tło kolejnych fabuł, przechodzi płynnie z jednej opowieści do innej, traci poczucie narracyjnego centrum. Sam reżyser twierdzi, że poszczególne części trylogii można oglądać w dowolnej kolejności (Lan Tsu-wei, 2017a: 112).

Przestrzenne repetycje między filmami niekiedy wiążą się z wykorzystaniem tych samych scenerii, jak w przypadku baru Midnight Express, który powraca w *Upadłych aniołach*. W innych wypadkach wykorzystane lokacje nie są tożsame, wyglądają jednak łudząco podobnie. Warto wspomnieć choćby wyludnione, puste ulice Hongkongu będące scenerią nocnych spacerów postaci z *Dni naszego szaleństwa*, *Spragnionych miłości*, *2046* i *Wielkiego mistrza*. Inną częścią tego samego uniwersum wydaje się świat przedstawiony w *Dłoni*. Szczególnym przykładem wykorzystania przestrzennej pamięci widza jest singapurska ulica z *2046*, na której rozgrywa się scena pożegnania pana Chow (Tony Leung) z Su Lizhen (Gong Li). Sceneria wzmacnia tu swoiste *déjà vu* jakiego doznajemy, przypominając sobie hongkońskie spotkania tego bohatera z inną kobietą o tym samym imieniu, graną przez Maggie Cheung w *Spragnionych miłości*.

Hongkong w Buenos Aires

Labirynt łudząco podobnych przestrzeni rozciąga się więc nie tylko na różne opowieści, ale i na obrazy różnych miast. Niekiedy są one zresztą znacznie bardziej oddalone od Hongkongu niż Singapur. Filmowe podróże do Buenos Aires, Tajpej czy Nowego Jorku nie oznaczają bowiem wyraźnej zmiany w sposobie portretowania miejskiej topografii. Wręcz przeciwnie, można odnieść wrażenie, że reżyser poszukuje w tych odległych miejscach śladów Hongkongu. Widać to zwłaszcza w *Happy Together*. Buenos Aires według pierwotnego pomysłu miało stanowić w filmie antytezę Hongkongu i pozwolić na ucieczkę w pełnym napięciu ostatnim roku przed przyłączeniem dawnej kolonii do Chin (Ciment, Niogret, 2017a: 77). Ostatecznie zdjęcia nakręcono jednak nie w proponowanych ekipie reprezentacyjnych lokacjach, lecz w owianej złą sławą dzielnicy La Boca, z którą reżyser łatwo się identyfikował, gdyż przypominała mu ona Mongkok w hongkońskim regionie Koulun, gdzie nakręcił swój pierwszy film *Kiedy łzy przeminą* (*As Tears Go By*/ *Wang Jiao Ka Men*, 1988) (Heredero, 2018: 325). Jak wspomina reżyser, „im bardziej chcieliśmy uciec, tym bardziej stawaliśmy się nieodłączni od Hongkongu. Nieważne, gdzie byliśmy, Hongkong był częścią nas” (Teo, 2005: 99). W ten sposób argentyńska stolica staje się

na ekranie reminiscencją opuszczonego miasta. Twórca mówi wręcz o swoistym „odtworzeniu Hongkongu w Buenos Aires” (Ciment, Niogret, 2017a: 76). Przyczynia się do tego nie tylko dobór przestrzeni, ale też podobna kompozycja kadrów i styl wizualny. Zwraca uwagę zwłaszcza monochromatyczność pejzaży utrzymanych w odcieniach błękitu, oranżu lub czerni i bieli. Niekiedy krajobraz sprowadzony jest do majaczących w ciemności jasnych punktów ulicznych latarni, które wydobywają z mroku jedynie niewyraźne zarysy budynków czy zaparkowanych na poboczu samochodów. Filmowane nocą ulice wokół baru Sur ze światłem odbitym na brukowanej nawierzchni i nielicznymi taksówkami umykającymi w ciemność przypominają Wongowski Hongkong z lat sześćdziesiątych. Pełne ruchu i barw ujęcia tłoczego centrum przywodzą z kolei na myśl miasto z *Chungking Expressu* czy *Upadłych aniołów*. Paradoksalnie jedyne łatwo rozpoznawalne ujęcie Buenos Aires, przedstawiające samochody mknące wokół obelisku na Avenida 9 de Julio, kojarzy się z pejzażem Hongkongu z czołówki filmu *Kiedy łązy przeminą*. Uderza tu podobieństwo kompozycji kadru, po którego prawej stronie znajduje się element temporalny – w *Happy Together* zegar, a w debiucie reżysera wyświetlane na ekranach przepływające chmury. Z lewej strony oglądamy natomiast przemijanie nocnego miasta, mrugającego neonami, pogrążonego w niekończącym się ruchu. W podobnym stylu utrzymane są dynamiczne obrazy Tajpej, w którym rozgrywają się ostatnie sceny *Happy Together*. Tak jak w niektórych ujęciach Hongkongu z innych filmów Wonga, zastosowano tu ruch przyspieszony, pozwalający oddać tempo życia współczesnych metropolii.

Co ciekawe, obrazowanie miasta nie ogranicza się w *Happy Together* do samej przestrzeni. Reżyser wiąże je także z innymi elementami: „Buenos Aires jest jak papier w kratkę, ulice są równoległe, dlatego film też powinien mieć formę kwadratu: Leslie i Tony² to linie poziome, więc potrzebujemy dodać pionowe” (Herederó, 2018: 327). Ostatecznie jednak oprócz głównych bohaterów w fabule pojawia się jedna tylko, raczej epizodyczna postać, a całość przybiera strukturę znacznie mniej uporządkowaną, przypominającą filmy hongkońskie, w których losy protagonistów krzyżują się chaotycznie, a niekiedy nieoczekiwanie urywają, ustępując miejsca innym historiom.

W estetykę znaną z filmów nakręconych w Hongkongu wpisują się również obrazy Nowego Jorku i innych amerykańskich miast sportretowanych w *Jagodowej miłości* (*My Blueberry Nights*, 2007). Podobnie jak w kontekście rekwizytów, rozwiązań fabularnych czy muzyki, także w kwestii pejzażu można mówić tu o swego rodzaju palimpseście, w którym spod nowych krajobrazów wyłaniają się te z wcześniejszych filmów. Wong wydobywa wiele amerykańskich elementów przestrzeni, a niektóre kadry wyraźnie przywodzą na myśl płótna Edwarda Hoppera z samotnymi postaciami w rozświetlonych wnętrzach barów czy mieszkań. Fragment, w którym bohaterka stoi pod domem dawnego ukochanego, jest jednak nie tylko wyrażnym nawiązaniem do obrazu *Okna nocą* (*Night Windows*, 1928), ale przywołuje też w pamięci widza podobne sceny z *Chungking Expressu* czy *Dni naszego szaleństwa*.

2 Imiona odtwórców głównych ról – Lesliego Cheunga i Tony’ego Leunga.

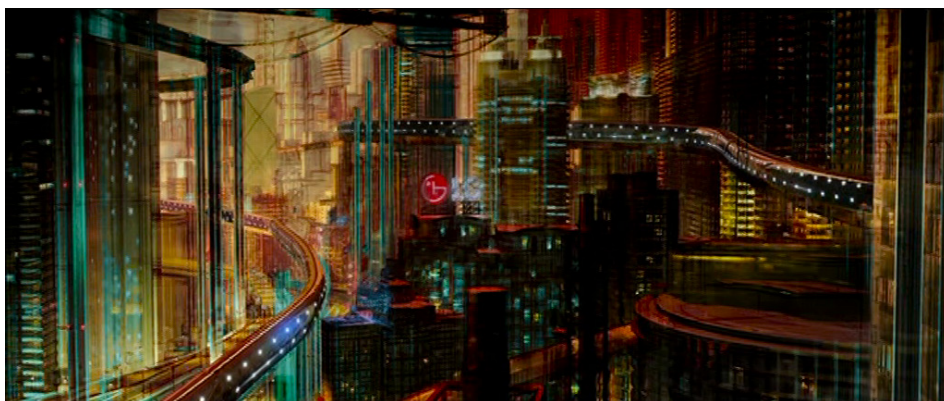
Także nocne ujęcia przemyskających przez wiadukty pociągów przenoszą odbiorcę w czasie i przestrzeni.

Teo (2005: 100) interpretuje te reminiscencje Hongkongu, przywołując *Niewidzialne miasta* Italo Calvino, gdzie opowieści o miejscach wyobrażonych okazują się rzeczywistym opisem Wenecji. Wenecjanin Marko Polo odbywa wówczas z Wielkim Chanem następującą rozmowę:

- Za każdym razem, kiedy opisuję jakieś miasto, mówię coś o Wenecji.
- Kiedy pytam cię o inne miasta, chcę, żebyś mówił mi o nich. A o Wenecji, gdy pytam o Wenecję.
- Żeby odróżnić przymioty innych miast, muszę wychodzić od pierwszego, które pozostaje w domyśle. Dla mnie jest nim Wenecja.
- A zatem powinienś zaczynać każdą relację z twoich podróży od punktu wyjścia, opisując Wenecję (...) bez pomijania niczego, co z niej pamiętasz (...).
- Obrazy pamięci zacierają się, skoro tylko zastygną w słowa. (...) Może boję się, że stracę od razu całą Wenecję, jeśli będę o niej mówił. A może, mówiąc o innych miastach, już ją po trochu utraciłem (Calvino, 2002: 68–69).

Wongowski Hongkong jest w tym kontekście rozumiany jako swego rodzaju miasto wewnętrzne, którego cechy przenoszone są na inne miejsca i definiują samą ideę miasta, wykraczając poza geograficzne i historyczne granice. Przypomina to futurystyczną metropolię z *2046*, wykreowaną w wyobraźni bohatera. Pan Chow, jak protagonista *Końca świata i hard-boiled wonderland*, lubianej przez reżysera powieści Harukiego Murakamiego (2013), tworzy przestrzeń równoległą, zamieszkiwaną przez postacie będące echem tych spotkanych w rzeczywistości. W obu utworach wyobrażone światy są odporne na przemijanie, a czas przedstawiony jest jako przestrzeń. Tak jak u Murakamiego tytułowy koniec świata okazuje się skonstruowanym w głowie bohatera miastem, tak u Wonga *2046* to miejsce, do którego zawozi podróżnych futurystyczny pociąg, by mogli odzyskać utracone wspomnienia.

Pomysł na film powstał w 1997 roku, gdy chiński rząd obiecał, że po przyłączeniu Hongkongu przez pięćdziesiąt lat nic się w nim nie zmieni, a *2046* to ostatni rok tego okresu (Salisbury, 2017: 100–101). Motyw politycznej obietnicy Wong przeobraził jednak w opowieść o miłości, związaną z pragnieniem stałości uczuć. Narracji o utopijnym miejscu, gdzie wszystko pozostaje niezmiennie, towarzyszą w filmie obrazy miasta przyszłości, przez które przemyska pociąg do *2046*. Miasto to kumuluje w sobie wiele cech Hongkongu – pnące się w górę drapacze chmur, wielopoziomowe wiadukty, światło neonów barwiących nocny pejzaż, port i przerzucone między wyspami a lądem mosty. Jednocześnie jest to jedyny w twórczości Wonga przypadek całościowego ujęcia tkanki miejskiej, ukazanej w tworzących odrębną sekwencję dalszych planach. Jakby fantazja o tym, co niezmiennie, pozwalała na uwolnienie się od fragmentyzacji związanej bądź z wybiórczą naturą wspomnień, bądź z koncentracją na tym, by poszczególne fragmenty rzeczywistości mogły zostać zapamiętane.



Fot. 3. Wyobrażony Hongkong przyszłości – 2046

Pejzaże filmowane z pamięci

Wong wielokrotnie wypowiadał się na temat zawodnych mechanizmów pamięci oraz idealizacji Hongkongu we własnych wspomnieniach z dzieciństwa, które stały się punktem wyjścia dla wszystkich jego narracji osadzonych w przeszłości (Ngai, 2017: 17; Ciment, Niogret, 2017b: 86; Heredero, 2018: 25–26). Zdecydowana większość z nich toczy się w latach sześćdziesiątych, gdy reżyser wyemigrował do Hongkongu jako pięcioletni chłopiec. Jedynie *Wielki mistrz* osadzony jest w okresie wcześniejszym – rozpoczyna się w 1936 roku w Foshan, na południu Chin, a rozwija i kończy w Hongkongu lat pięćdziesiątych. Wong pragnął, by nie była to wyłącznie opowieść o kung-fu, lecz historia na wzór *Dawno temu w Ameryce* (*Once Upon a Time in America*, 1984) Sergia Leone, hołd dla miasta i dla kina, nie bez powodu zresztą okraszony muzyką Ennio Morricone z tego właśnie filmu (Mulligan, 2017: 164). Jednak i w *Wielkim mistrzu* znajdziemy wątki osobiste, jak obraz zapamiętanej przez twórcę z dzieciństwa Kimberly Road, na której znajdowały się liczne szkoły sztuk walki (Heredero, 2018: 26). To zanurzenie we własnym doświadczeniu przekłada się na konstruowanie filmowych pejzaży niejako „z pamięci” jako „przeszłości wyobrażonej” (Brunette, 2005b: 20). Dlatego też Wongowskie miasto „nie jest rezultatem wizji dokumentalnej, lecz potężnej fikcyjnej stylizacji, projekcji osobistych widm reżysera” (Heredero, 2018: 301).

Świadomość subiektywności i wyobrażonego w pewnej mierze charakteru wspomnień współgra z doświadczeniem bohaterów, którzy borykają się z brakiem możliwości powrotu do przeszłości lub z nieustającą presją, by zostać zapamiętanymi i znaleźć coś „co nie traci daty ważności”. Odzwierciedla to miejski pejzaż, zarówno ten zapętlony w powtarzalnych fragmentach przestrzeni filmowanej w statycznych kadrach albo w zwolnionym tempie, jak i ten rozmyty w smugach światła, w ruchu przyspieszonym i w szybkich jazdach kamery próbującej nadążyć za frenetycznym rytmem życia metropolii.

Poza miastem, poza czasem

W filmach Wonga zawsze znajdują się jednak przestrzenie funkcjonujące poza jednostkową pamięcią. Stanowią kontrapunkty zarówno dla określonej wizji miasta, jak i dla upływu czasu. Miejsca te oznaczają bowiem trwanie. Są to przestrzenie zewnętrzne względem miasta, związane z rytmem przyrody lub z dawną architekturą sakralną. W filmie *Kiedy łyżę przeminą*, takim kontrapunktem dla miejskiego labiryntu są falujące na wietrze korony drzew obserwowane przez kamerę w statycznych ujęciach. Las jest tutaj przestrzenią osobną, niezwiązaną z gangsterskimi porachunkami ani z miłosnymi rozterkami postaci. Podobne obrazy przyrody pojawiają się w *Dniach naszego szaleństwa*. Jazda kamery przez mglisty pejzaż palmowego lasu na początku filmu staje się antycypacją podróży Yuddy'ego (Leslie Cheung) na Filipiny. W finale zaś zielony gąszcz palm powraca na ekranie po śmierci bohatera. Innym filmem, w którym przyroda zostaje przeciwstawiona miejskim perypetiom postaci, jest *Happy Together*. Specyficzną klamrę tworzą tu równie oniryczne i pełne nostalgii obrazy wodospadów Iguazu, a nagrany na taśmie szloch odtworzony w surowym pejzażu Ziemi Ognistej uwalnia protagonistę od smutku.

W dyptyku ukazującym Hongkong lat dziewięćdziesiątych nie spotkamy tak rozbudowanych obrazów przyrody. Kontrapunktem dla miejskich labiryntów stają się tu jedynie widoki nieba i chmur przepływających nad dachami budynków. Ich kontemplacja zatrzymuje na chwilę historie bohaterów i buduje wobec nich specyficzny dystans. Obraz drzewa – samotnej palmy na tle nieba – powraca natomiast w *Spragnionych miłości*, gdzie wiąże się z legendą o tym, jak w dawnych czasach ludzie pozostawiali sekrety w otworze wydrążonym w pniu. Sam pan Chow wyznaje swoją tajemnicę w innym miejscu – w kambodżańskim kompleksie świątynnym Angkor Wat. Sekwencja ta opiera się na wyraźnych kontrapunktach. Postać bohatera powierzającego swą historię otworowi w ścianie świątyni ukazana jest jako epizod w trwaniu prastarych murów. Podkreśla to wpisanie architektury w rytmy przyrody – zmieniające się pory dnia i nocy, odgłosy świerszczy i ptaków o zmierzchu – oraz dwudzielna kompozycja kadrów, w których to, co ulotne, zestawione jest z tym, co odwieczne. Zwraca też uwagę przejście od bliskich planów, dominujących w filmowych obrazach Hongkongu, po bardziej rozległe plany ostatniej sekwencji, co wzmacnia wrażenie uwolnienia z labiryntu miasta.

Sam Wong mówi o Angkor Wat jako o miejscu ponadczasowym, w którym dzisiejsi turyści są zaledwie jednym z niezliczonych rozdziałów. Zdaniem reżysera „każde serce ma w Angkor Wat odwieczne, sekretne miejsce”, a powrót do świątyni jest jak oczyszczenie i pocieszenie (Lan Tsu-wei, 2017b: 98). Twórca stawia przy tym znak równości między znaczeniem obrazów przyrody i dawnej architektury sakralnej – „dżungla, wodospady czy świątynia (...) są jak odwieczni świadkowie, (...), a to, co się zmienia, zmienia się na ich tle” (Heredero, 2018: 181). W przestrzeniach pozbawionych perspektywy jednostkowego spojrzenia reżyser dostrzega też szansę zdystansowania się wobec ludzkich dramatów. Takiego wydzwiku nabiera również architektura świątynna w finale *Wielkiego mistrza*, rozgrywającym się w buddyjskim klasztorze Fengguo w Yi County na północy Chin.

Podobny dystans wobec indywidualnych losów powstaje w filmach Wonga dzięki zestawieniu ze sobą mikro i makrohistorii. Te drugie pojawiają się zawsze w formie doniesień medialnych. Gdy bohater *Happy Together* przylatuje do Tajwanu, w telewizji podawana jest wiadomość o śmierci Deng Xiao-pinga. W pokazanym w *Dłoni* serwisie informacyjnym pojawia się ostrzeżenie przed zbliżającym się do Hongkongu tajfunem Kate, a w *Spragnionych miłości* przyjazd pana Chow do Kambodży zbiega się z wizytą generała de Gaulle'a. Miłosne perypetie bohaterów *2046* przerywane są archiwalnymi zdjęciami z zamieszek, do których doszło w Hongkongu w 1966 i 1967 roku. W *Wielkim mistrzu* natomiast widzimy hongkońskie obchody koronacji Elżbiety II. Żadna z tych relacji nie wiąże się bezpośrednio z losami protagonistów, trudno tu też mówić o szerszym nakreśleniu tła historycznego. Łatwiej rozpatrywać te fragmenty jako rodzaj czasowego kontrapunktu dla filmowych mikronarracji.

Finał *Spragnionych miłości* przywodzi na myśl sekwencję zamykającą *Zaćmienie* (*L'eclisse*, 1962) Michelangela Antonioniego. Sam Wong podkreślał upodobanie do tego fragmentu, zapewniając, że to właśnie od włoskiego mistrza nauczył się, iż bohaterem filmu może być sceneria (Brunette, 2005a: 119; Heredero, 2018: 368). W kinie hongkońskiego reżysera idea ta znajduje przełożenie na sposób portretowania miasta i na świadomość, jak istotna jest jego rola w narracji. Mimo fragmentaryzacji krajobrazu zawsze jest on czymś więcej niż tylko tłem opowiadanej historii. Jak mówi Wong: „Hongkong istnieje we wszystkich moich filmach jako pełnowymiarowy bohater. Miasto i jego ruchliwe ulice zastępują niekiedy nawet postacie z krwi i kości” (Heredero, 2018: 300–301).

Koncepcja pejzażu jako bohatera nie wiąże się tu wyłącznie z nobilitacją przestrzeni. Dla Wonga filmowane miejsca, także te codzienne i zwyczajne, są też katalizatorami pamięci. Jak sam opowiada: „jeśli (...) wyobrazimy sobie taras jako bohatera, będzie on świadkiem tego, co się na nim dzieje” (Lan Tsu-wei, 2017a: 107). To nawiązanie do hotelowego tarasu, będącego lejtmotywem w *2046*, oddaje charakter i innych Wongowskich scenerii, w których jak w palimpseście nakładają się na siebie losy różnych postaci, krzyżują mikro i makrohistorie. Również wypowiedź reżysera na temat koncepcji czasu w tym filmie można odnieść do całej jego twórczości: „przyszłość jest sposobem ucieczki od teraźniejszości, mimo że to przedłużenie przeszłości. To bardzo chiński sposób myślenia. Dla nas czas jest okręgiem, który zaczyna się tam, gdzie się kończy i na odwrót” (Heredero, 2018: 159). Tak rozumiany czas wpisany w pejzaż przekształca go w splątany labirynt budowany z pamięci lub z potrzeby zapamiętania. Lokacje są tutaj świadkami wydarzeń, ale też sama kamera zaświadcza o miejscach, których już nie ma, albo za chwilę nie będzie. Jak w Borgesowskim *Ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach* jedną wersję fabuły zastępuje mnogość niedopowiedzeń i wariantów alternatywnych, a w przestrzeni łatwiej się zagubić, niż odnaleźć. Jednocześnie w kinie Wong Kar-waia wszystkie te ścieżki niemal zawsze prowadzą do Hongkongu.

Bibliografia

- Abbas, A. (2008). *Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aleksandrowicz, J. (2008). *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nie-trwałości w filmach Wong Kar-wai*, Kraków: Rabid.
- Bernardyn, P. (2022). *Hongkong. Powiedz, że kochasz Chiny*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Borges, J.L. (1972). *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, tł. A. Sobol-Jurczykowski. W: J.L. Borges, *Fikcje* (74–85), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brunette, P. (2005a). *Interview with Wong Kar-wai (Toronto International Film Festival, 1995)*. W: P. Brunette (red.), *Wong Kar-wai* (113–121). Chicago: University of Illinois Press.
- Brunette, P. (2005b). *Wong Kar-wai*. Chicago: University of Illinois Press.
- Calvino, I. (2002). *Niewidzialne miasta*, tł. A. Kreisberg, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Ciment, M. (2017). *Working like a Jam Session*, tł. M.A. Salvodon. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (36–46). Jackson: University Press of Mississippi.
- Ciment, M., Niogret, H. (2017a). *Each Film Has Its Own Ounce of Luck*, tł. M.A. Salvodon. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (76–84). Jackson: University Press of Mississippi.
- Ciment, M., Niogret, H. (2017b). *In the Mood for Love*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (85–93). Jackson: University Press of Mississippi.
- Gary, M. (2017). *A Coin of Wong Kar-wai*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (56–60). Jackson: University Press of Mississippi.
- Heredero, C.F. (2018). *Wong Kar-wai*, Madrid: Cátedra.
- Hong Kong Film* (2017). *Because of Norah Jones: My Blueberry Nights. Exclusive Interview with Wong Kar-wai*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (115–128). Jackson: University Press of Mississippi.
- Lan Tsu-wei, T. (2017a). *All Memories Are Traces of Tears: Wong Kar-wai on Literature and Aesthetics (Part 1 & 2)*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (104–114). Jackson: University Press of Mississippi.
- Lan Tsu-wei, T. (2017b). *Muse of Music: Interview with Wong Kar-wai*, tł. S. Wai-ming Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (94–99). Jackson: University Press of Mississippi.
- Le Sourd, P. (2014). Un puzzle con miles de piezas. *Caimán Cuadernos de Cine*, 24 (74): 16.
- Liu, Y. (2013). *Deseando amar*, tł. E. Julibert. Barcelona: Chindia.
- Liu, Y. (2021). *The Drunkard*, tł. Ch. Chun'lam Yiu. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.
- Luk, T.Y.T. (2005). *Novels into Film. Liu Yichang's Tête-Bêche and Wong Kar-wai's In the Mood for Love*. W: S.H. Lu, E. Yueh-Yu-Yeh (red.), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (210–219). Honolulu (Hawaii): University of Hawaii Press.
- Mulligan, J. (2017). *Interview: Wong Kar-wai*. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (162–165). Jackson: University Press of Mississippi.

- Murakami, H. (2013). *Koniec świata i hard-boiled wonderland*, tł. A. Horikoshi. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza.
- Murczyńska, J. (2019). *Wong Kar-wai: kino miasta*. W: J. Murczyńska (red.), *Made in Hongkong. Kino czasu przemian* (89–95). Warszawa: Azjatycki Festiwal Filmowy Pięć Smaków.
- Ngai, J. (2017). *All about Days of Being Wild: A Dialogue with Wong Kar-wai*, tł. S. Wai-ming Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (16–20). Jackson: University Press of Mississippi.
- Osińska, M. (2019). *Międzymiejsce. Współczesny Hongkong w poszukiwaniu własnej tożsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Rayns, T. (2022). *In the Mood for Love*. London: The British Film Institute.
- Salisbury, M. (2017). *2046*. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews* (100–103). Jackson: University Press of Mississippi.
- Teo, S. (2005). *Wong Kar-wai*. London: The British Film Institute.

Pejzaż jako labirynt pamięci. Obrazy Hongkongu w filmach Wong Kar-waia

Abstrakt:

Obrazy Hongkongu stały się znakami szczególnymi twórczości Wong Kar-waia, łącząc się z charakterystycznym dla reżysera tematem pamięci i przemijania. W artykule wyróżniono dwa zasadnicze typy przestrzeni. Pierwszy z nich wiąże się z dynamicznym obrazem metropolii z lat dziewięćdziesiątych, rejestrującym specyfikę miejsca skazanego na nieuchronną zmianę. Drugi to wizja Hongkongu jako miasta z przeszłości, przefiltrowana przez zwodnicze mechanizmy pamięci. W obu przypadkach pejzaż nabiera labiryntowego charakteru, podkreślanego przez nieoczywiste relacje między przestrzenią otwartą i zamkniętą, fragmentaryzację oraz powtórzenia dotyczące zarówno scenerii danego filmu, jak i miejsc występujących w różnych narracjach. Kontrapunktem dla tak obrazowanych lokacji są przestrzenie zewnętrzne względem miasta, odporne na działanie czasu. W analizie podjęto też problem Hongkongu wyobrażonego, odnajdywanego przez reżysera w innych metropoliach, tak różnych jak Tajpej, Nowy Jork czy Buenos Aires.

Słowa kluczowe: Wong Kar-wai, Hongkong, czas i przestrzeń w kinie, miasto w kinie

Landscape as a Labyrinth of Memory. Images of Hong Kong in the Films of Wong Kar-wai

Abstract:

Images of Hong Kong have become hallmarks of Wong Kar-wai's oeuvre, combining with the director's characteristic theme of memory and passing. The article distinguishes two main types of space. The first is related to the dynamic image of the metropolis in the 1990s, recording the specificity of a place doomed to inevitable change. The second is a vision of Hong Kong as a city from the past, filtered through the deceptive mechanisms of memory. In both cases, the landscape takes on a labyrinthine character, emphasised by the non-obvious relationship between open and closed space, fragmentation and repetition relating both to the setting of the film in question and to the locations appearing in the different narratives. The counterpoint to the locations thus depicted are spaces external to the city, immune to the

effects of time. The analysis also addresses the problem of an imagined Hong Kong, found by the director in other metropolises as diverse as Taipei, New York or Buenos Aires.

Keywords: Hongkong, Wong Kar-wai, time and space in cinema, city in cinema

Joanna Aleksandrowicz – doktor habilitowana, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, relacjami kina i malarstwa oraz kinem azjatyckim. Autorka monografii: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012) oraz *Obrazy Andaluji w kinie hiszpańskim (1910–2021)* (2021).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.3

Michał Bednarczyk

ORCID 0000-0001-6173-1673

Uniwersytet Śląski w Katowicach

To nie jest kraj dla starych samurajów. Obrazy Japonii w filmach Takeshiego Kitano

Japonia jest krajem, w którym dawny świat
zupełnie stracił znaczenie; wydaje się tak
bezużyteczny jak słomiane płaszcze
i bambusowe koszyki pozostawiane przez
wieśniaków Iya.
(Kerr, 2019: 26)

Śladami mistrzów.

Kitano w cieniu Ozu i Kurosawy – propozycja perspektywy aksjologicznej

Niniejsza próba analizy pejzażu w filmach Takeshiego Kitano jest zaproszeniem do rozmowy o wartościach. Może się wydawać paradoksem, że twórczość przepełniona obrazami beznamiętnej przemocy i szokującej brutalności odczytywana jest w kluczu aksjologicznym jako kino o wartościach skąpanych w rzece krwi. Uważam, że podobnie jak antywestern, liczne odmiany horroru czy autorskie wypowiedzi Stanleya Kubricka, Romana Polańskiego lub Michaela Hanekego, twórczość „Beata” zawiera w sobie potężny potencjał krytyczny, który pozwala wznieść się ponad powierzchnię warstwę estetyki przemocy, by dojrzeć w niej etyczne oraz moralne fundamenty, na jakich jest zbudowana. Silne wpływy amerykańskiej kinematografii na obrazy reżysera *Sonatiny* (*Sonatine*, reż. T. Kitano, 1993) – w tym znaczenie estetyki przemocy spod znaku filmu gangsterskiego – podkreślane są w licznych opracowaniach filmoznawczych (Kletowski, 2001: 93; Loska, 2013: 192) i z pewnością kształtują do pewnego stopnia zarówno specyfikę twórczości Kitano, jak i jej odbiór. Hollywoodzkie odwołania, a zwłaszcza wszelkie amerykańizmy dające się dostrzec na poziomie pejzażu, będą dla moich rozważań wyjątkowo istotne. Jednakowoż prymarną i fundamentalną rolę w poniższych analizach odgrywają inspiracje wywiedzione z klasycznego okresu kina japońskiego. Aksjologiczny wymiar kina Takeshiego Kitano daje się bowiem, w mojej opinii, wyeksponować poprzez zwrócenie uwagi na zadłużenie reżysera u mistrzów rodzimej kinematografii – w szczególności u dwóch znakomitych, choć zarazem zasadniczo odmiennych artystów: Yasujiro Ozu i Akiry Kurosawy¹.

1 „Obrazy Takeshiego Kitano – najbardziej oryginalne – stanowią przecież wypadkową poetyki i filozofii kina Yasujiro Ozu, Akiry Kurosawy, Seijuna Suzukiego i Nagisy Oshimy” (Kletowski, 2006: 61).

Dwóch najwybitniejszych japońskich autorów wypromowało na Zachodzie sztukę filmową Kraju Kwitnącej Wiśni, przy czym twórczość każdego z nich wywołała skrajnie odmiennie reakcje i opinie krytyków oraz badaczy. Yasujiro Ozu uchodzi za najbardziej japońskiego reżysera², który przy użyciu minimalistycznych środków wyrazu obrazował zwyczajne życie przeciętnych ludzi, ze szczególnym uwzględnieniem lokalnych uwarunkowań kulturowych, wpływających na relacje rodzinne i społeczne. Przepętnione melancholią dzieła Ozu skłaniały do refleksji nad przemijalnością rzeczy i kontemplacji ulotnej natury piękna. Jak pisała Aneta Pierzchała: „Nie ma tu rozpaczy, jest samo religijne «czucie», rozpoznanie «istoty rzeczy» natury emocjonalnej, nie intelektualnej. Kluczem przeżycia filmów Ozu jest chyba właśnie owo stricte japońskie pojęcie *mono-no-aware*” (Pierzchała, 2005: 81).

Autor *Tokijskiej opowieści* (*Tokyo monogatari*, reż. Y. Ozu, 1953) tworzył swoje słodko-gorzkie dzieła w duchu afirmacji codzienności i nieoceniającego namysłu nad dramatem jednostek, rozdartych przez osobiste tęsknoty, uwikłanych w meandry japońskiej kultury i podległych zasadom życia społecznego. Z empatią portretował dylematy młodych ludzi poddanych presji starszych pokoleń. W jego filmach można dostrzec progresywne tendencje, jednak perspektywa reżysera nie była jednowymiarowa. Postępowe elementy równoważone były przez szacunek i pokorę wobec tradycji. Jak pisze Krzysztof Loska, zasadnicze przesłanie ideowe twórczości Ozu „oparte jest na przekonaniu o konieczności pogodzenia się z przemijalnością rzeczy i znalezienia płaszczyzny łączącej tradycję z nowoczesnością” (Loska, 2015: 109). Już wczesne studenckie komedie Ozu „dokumentowały codzienne życie młodych ludzi w wielkim mieście, pokazywały narodziny konsumpcjonizmu oraz postępującą amerykanizację widoczną w modzie, zachowaniu oraz sposobach spędzania wolnego czasu (gra w baseball, jazda na nartach, nocne kluby)” (Loska, 2015: 79–80). Loska dodaje, że autor *Kwiatu równonocy* (*Higanbana*, reż. Y. Ozu, 1958) „z niezwykłą przenikliwością analizował problemy wynikające z procesu modernizacji życia codziennego i przyczyniające się do rozpadu więzi rodzinnych” (Loska, 2012: 350). W dziełach Ozu widzimy młodych Japończyków zaangażowanych w pracę biurową, która zwiastuje początki rozwoju korporacji. Nowy model pracy wpływa na nadwątlenie tradycji wielopokoleniowej rodziny. Filmy Ozu są również zapisem zmian zachodzących w pejzażu Japonii – widzimy w nich powstające zakłady przemysłowe i pojawiające się na przedmieściach osiedla robotnicze (Loska, 2015: 84). Pejzaże Kraju Kwitnącej Wiśni namalowane w dziełach Takesiego Kitano będą korespondowały z tymi obrazami, stwarzając wrażenie kontynuacji rejestrowania nieodwracalnego procesu zmian zachodzących w japońskim krajobrazie i – co się za tym kryje – w lokalnej kulturze.

Chociaż zadłużenie Kitano u reżysera *Późnej wiosny* (*Banshun*, reż. Y. Ozu, 1949) nie przejawia się tylko na gruncie interpretacyjnym³, to powinowactwo twórczości „Beata” ze spuścizną Kurosawy jest chyba jeszcze bardziej wyraźne. Kurosawa

2 Krzysztof Loska zauważa, że często zapomina się o miłości Ozu do kina amerykańskiego i licznych odniesieniach do hollywoodzkich produkcji z okresu międzywojennego (Loska, 2015: 77).

3 Cytaty z filmów Ozu można zauważyć chociażby w surrealistycznej komedii *Niech żyje reżyser!* (2007), w której Kitano składa hołd rodzimej kinematografii.

namaścił ponoć Kitano na swojego następcę, a autor *Sonatiny* nieprzypadkowo jest nazywany spadkobiercą mistrza (Kletowski, 2006: 59). Podczas gdy styl Ozu bywa nazywany transcendentnym, ponieważ cechuje się „poetyzacją życia codziennego przy zachowaniu dystansu wobec postaci, a także konsekwentnym pomijaniu dramatycznych wydarzeń” (Loska, 2015: 107), twórczy temperament Kurosawy jest znacznie bardziej żywiołowy. Podobnie jak w przypadku filmów Martina Scorsese cesarza japońskiego kina często interesują jednostki dynamiczne, podejmujące ryzyko, realizujące się w działaniu. Tworzy to wyraźny kontrast wobec skupienia Ozu na ukrytej doniosłości zwykłych wydarzeń dnia codziennego:

Bohaterowie dynamicznych obrazów Kurosawy to ludzie czynu, indywidualiści, ciągle walczący, rzucający wyzwanie światu. Twórca *Sanjuro* (1962) odrzucał tak wszechobecną w filmach Ozu postawę rezygnacji i pokory, promował postawę aktywną, interpretując buddyzm zen przez pryzmat kodeksu samurajskiego Hagakure, według którego istotą egzystencji człowieka jest ciągłe działanie, walka, niegodzenie się ze złem i poświęcenie, ale wynikające z podstawy sprzeciwu. Taka filozofia zbliżała bardziej Kurosawę do zachodniej kultury, oddalając go od – preferującego postawę bierności i oczekiwania – społeczeństwa japońskiego (Kletowski, 2006: 35).

Podczas gdy autor *Tokijskiej opowieści* określany jest jako najbardziej japoński twórca, twórczość Kurosawy znacznie silniej dryfuje w stronę Zachodu, przez co była ponoć traktowana w kraju z mniejszą estymą aniżeli dzieła Ozu czy Kenji Mizoguchiego (Kletowski, 2006: 34). Oczywistym tropem są inspiracje reżysera *Tronu we krwi* (*Kumonosu jo*, reż. A. Kurosawa, 1957) zachodnią literaturą – interpretował wszak dzieła Szekspira i Gorkiego, w jego filmach wyraźne są również nawiązania do Dostojewskiego, Tolstoja czy Goethego (Loska, 2015: 172–174). Przy tym wszystkim jednym z centralnych tematów twórczości reżysera był problem typowo japoński, a mianowicie zagadnienie honoru samuraja i wartości wywiedzionych z kodeksu Bushido. To właśnie samurajskie kino Kurosawy będzie szczególnie istotne dla moich analiz. Interesujący jest tu wymiar aksjologiczny, a więc fundament dyskusji o wartościach w filmach Kitano, które swój rodowód znajdują w twórczości autorów *Straży przybocznej* (*Yojinbo*, reż. A. Kurosawa, 1961) i *Jesiennego popołudnia* (*Sanma no aji*, reż. Y. Ozu, 1962).

W dziełach spod znaku kina samurajskiego Akira Kurosawa opowiadał o honorze japońskiego wojownika w czasach szogunatu. Gangsterskie i policyjne filmy Kitano odczytuję jako kontynuację samurajskich obrazów mistrza, a jednocześnie świadectwo zwrotu kultury japońskiej w stronę Zachodu i faktycznego zmierzchu tradycyjnych wartości, który na jego relatywnie wczesnym etapie diagnozował Ozu. Honorowy kodeks samuraja, kojarzony z filmami Kurosawy czy Kobayashiego, wyparty zostaje u Kitano przez imperatyw bogacenia się, chciwość i przejawy brutalności Yakuzy, a tradycyjny pojedynek na miecze zastępuje beznamietna przemoc gangsterów przy użyciu broni palnej. „Beat” portretuje zatem „nową”, sobie współczesną Japonię, której filmowe oblicze silnie uwarunkowane jest perspektywą aksjologiczną; ta z kolei może być czytana jako krytyczne rozwinięcie tematów wywiedzionych z twórczości Ozu i Kurosawy. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, że proces „amerykanizacji” i „westernizacji” Japonii oraz odejście od tradycyjnych

wartości, o których mówiły dramaty Ozu i samurajskie filmy Kurosawy, znajdują odzwierciedlenie w pejzażach filmów Takeshiego Kitano.

Ze względu na ograniczoną obszerność artykułu analizie zostaną poddane subiektywnie wybrane dzieła: *Brutalny glina* (1989), *Punkt zapalny* (1990), *Sonatina* (1993), *Zatoichi* (2003), *Wściekłość* (2010), *Poza wściekłością* (2012) i *Koniec wściekłości* (2017).

***Brutalny glina* – początek rozkładu. Zarys tropów przewodnich**

Reżyserski debiut Takeshiego Kitano można potraktować jako zapowiedź charakterystycznych tropów powracających w jego filmach w kolejnych dekadach. Ponadto uważam, że debiutanckie dzieło już na wstępie pozycjonuje twórczość artysty w kluczu aksjologicznym. Przeglądając się *Brutalnemu glinie* jako matrycy dla dalszych rozważań, wymienię kilka motywów, które rozwinę w trakcie analizy kolejnych dzieł.

Pierwsza scena filmu zarówno nakreśla porządek świata przedstawionego, jak i charakteryzuje głównego bohatera. Nastolatkomie znęcają się nad bezdomnym, a stosowana przez nich przemoc jest bezsensowna i nieumotywowana niczym poza złą wolą. Krzywdę wyrządzają prawdopodobnie z nudów i dla zabawy. Tytułowy brutalny glina, czyli grany przez samego reżysera Azuma, pojawia się znikąd, aby na własną rękę wymierzyć sprawiedliwość. Metody pracy funkcjonariusza są dyskusyjne z etycznego punktu widzenia – również w oczach jego przełożonych, jednak wydają się uzasadnione z punktu widzenia wewnętrznej logiki świata przedstawionego w filmie: Azuma przeciwstawia się światu, grając według obowiązujących w nim reguł – na przemoc odpowiada przemocą, z tym że jego motywacją jest chęć przeciwstawienia się złu. Poznajemy zatem bohatera typowego dla twórczości Kitano – postać niejednoznaczna, naznaczona otaczającym ją zepsuciem, stosującą przemoc, często bezwzględna w dążeniu do celu, ale nieobojętna ideowo i wzbudzającą przez to sympatię widza, bowiem pozycjonującą się w kontraście do zepsucia oraz absurdu rzeczywistości, w której nie ma miejsca na żadne wartości. Na tej podstawie – poprzez zarysowanie zdegradowanego aksjologicznie porządku świata i przeciwstawienie mu dwuznacznego moralnie bohatera – reżyser oprze wiele swoich późniejszych dzieł.

Jak już powiedziałem, znęcanie się nad bezdomnym jest dla dzieci formą zabawy, co Kitano podkreśla poprzez wyeksponowanie tła pomieszczenia, w którym odbywa się przesłuchanie sprawcy. Pokój jednego z młodocianych przestępców wypełniony jest bowiem wymownymi elementami scenografii: kasetami magnetofonowymi, kasetami wideo i, rzecz jasna, zabawkami. W oczy rzucają się między innymi porozrzucane niedbale resoraki i tarcza do gry w lotki, na drzwiach pokoju wisi coś, co przypomina halloweenowy kostium – pierwsza wyraźna oznaka amerykańskich wpływów na kulturę Japonii, które znacznie silniej eksponowane będą w pejzażu drugiego filmu „Beata”.

Kiedy Azuma brutalnie przesłuchuje nieletniego, ten twierdzi, że „nic nie zrobił”. Powstaje pytanie, czy działa tu mechanizm wyparcia się winy przez zastraszonego chuligana, czy może chłopak twierdzi, że naprawdę nic się nie stało – wszystko przecież jest tylko zabawą. Odpowiedź katującego go Azumy potwierdza, że bohater musi upodobnić się do zła, z którym chce walczyć: „W takim razie ja też niczego



Fot. 1. Azuma przesłuchuje młodego przestępcę w jego pokoju (*Brutalny glina*, reż. T. Kitano Bandai Visual Company, 1989).

nie zrobiłem”⁴. Sylwetka Azumy przywodzić może skojarzenia z kultową postacią policyjnego kina amerykańskiego – Harrym Callahanem z filmu *Brudny Harry* (*Dirty Harry*, reż. D. Siegel, 1977) grany przez Clintę Eastwooda, który również uciekał się do bezwzględnych metod w walce z przestępczością.

Miasto nocą to nieodłączna część krajobrazu w filmach Kitano, wywiedziona zapewne z poetyki filmu noir i klasycznych amerykańskich filmów gangsterskich. W swoim debiucie reżyser zabiera widzów w otchłań miejskiej dżungli i będzie w tym konsekwentny w kolejnych dekadach. Razem z bohaterami snujemy się po brudnych ulicach, bierzemy udział w pościgach, odwiedzamy nocne kluby. Wizyta w jednym z nich kończy się brutalnym przesłuchaniem. Japonia staje się w oku kamery miejscem, w którym rozrywka koresponduje z przemocą.

Elementem pejzażu w swoim pierwszym filmie czyni Kitano również uliczny festyn, na który główny bohater zabiera swoją chorą umysłowo siostrę. Co znamienne dla twórczości „Beata”, ujęcia przestrzeni zurbanizowanych zderza on z naturalnymi pejzażami, przedstawiającymi nieskrępowane brutalnością miasta piękno natury. Siostra Azumy portretowana jest na tle wody i zieleni, a sama zdradza szczególne umiłowanie do morza, co wyraża w jednej ze swoich rozmów z bratem. Sposób kadrowania Akari wywołuje przekonanie, że jest ona postacią czystą, nieskażoną zepsuciem otaczającego świata. Efekt ten osiąga Kitano za pomocą doboru tła, idąc śladem twórców filmu noir, którzy mieli w zwyczaju pokazywać figurę kobiety-odkupicielki w bliskości z naturą, co kontrastowało z zepsuciem pełnego niebezpieczeństw miasta.

Akari jest postacią niejako z innego porządku, także ze względu na swoją chorobę. Kitano zdaje się sugerować, że tam, gdzie norma jest faktyczną chorobą, szaleństwo staje się symbolem innej, wolnej od zepsucia rzeczywistości. Reżyser nie

4 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

próbuję przy tym wykreować Akari na postać nieskazitelną i pełną dobrych intencji. Kobieta jest raczej figurą niewinnej, nieświadomej ofiary i już ten status odróżnia ją od otoczenia.

Jednym z motywów, które pojawiły się w *Brutalnym glinie*, by następnie wracać w kolejnych filmach Kitano, jest też wyjątkowa uwaga, jaką reżyser poświęca portretowaniu dzieci i dorosłych grających w baseball. Rozrywka i przemoc kolejny raz idą tutaj w parze – uciekający przed stróżami prawa przestępca rozbija kijem baseballowym czaszkę policjanta. Jeszcze kilka chwil wcześniej przedmiot służył chłopcom do zabawy. Niegasnące zainteresowanie reżysera esencjonalnie amerykańską dziedziną sportu, jaką jest baseball, odczytuję jako zabieg mający na celu podkreślenie problemu amerykanizacji japońskiej kultury. Wpływ tego procesu na stosunek do tradycyjnych wartości kształtuje obraz nowej Japonii z filmów Kitano.

Ostatnim motywem, na który pragnę zwrócić uwagę, jest skojarzenie śmierci z symboliką akwaticzną. Handlarz narkotyków zostaje zamordowany w małym porcie i jest to zarzewie śledztwa, jakie będzie prowadził Azuma w *Brutalnym glinie*. Pod mostem wieszka się skorumpowany policjant, a widz ogląda tę scenę oczami człowieka płynącego łodzią. Ciało kolejnego denata grany przez Kitano bohater znajduje zanurzone w wodzie. Spokój żywiołu skojarzony ze śmiercią podkreśla zepsucie wrogiego świata, od którego nie ma innej ucieczki. Wie o tym Azuma, który w tragicznym finale filmu zabija swoją chorą psychicznie, wielokrotnie zgwałconą i nafaszerowaną narkotykami siostrę, rozpaczliwie błagającą o kolejną dawkę. Symbolizująca czystość Akari została zdegradowana i upodlona. Zgoda na jej dalszą egzystencję w świecie wyzbytym wartości byłaby zgodą na kolejne, niekończące się upokorzenia. Egzekucja dokonuje się w zamkniętym pomieszczeniu, które przypomina stary garaż lub magazyn – przeciwieństwo wolnych przestrzeni naturalnego pejzażu, z którym kojarzona jest postać Akari. Śmierć Azumy i jego siostry nie jest jednak bezsensownym zwieńczeniem ich tragicznych żywotów; można ją także czytać jako element należący do sfery sacrum i sposób na uwolnienie od świata pełnego zła (Kletowski, 2001: 71).

Punkt zapalny – krajobraz pod znakiem Coca-Coli

W swoim drugim filmie Kitano wprowadza widzów do świata Yakuzy, co wkrótce stanie się jednym z wiodących tematów jego twórczości. Reżyser obrazuje upadek tradycyjnych wartości na tle modernizującej się, a konkretniej rzecz ujmując – amerykańizującej się – Japonii. Wpływ obcej kultury manifestuje się na ekranie poprzez wyeksponowanie wymownych symboli.

Stałym i najbardziej znamiennym elementem pejzażu w *Punkcie zapalnym* jest logo Coca-Coli, które powraca tak często, że widz mógłby odnieść wrażenie obcowania z kryptoreklamą. Zdołałem doliczyć się około dziesięciu kadrów, w których pojawia się charakterystyczny biały napis na czerwonym tle i doprawdy trudno dać wiarę, że miałyby się to dziać przypadkowo.

Kitano wkomponowuje słynne logo w kolejne sceny, umieszczając je w tle wydarzeń niczym swoiste memento, skłaniające do podjęcia refleksji na temat zmian zachodzących w kulturze Japonii. Symbol Coca-Coli – jednego z głównych towarów

eksportowych Stanów Zjednoczonych – powraca w różnorodnych formach: jako baner reklamowy nad drzwiami sklepu, napis widniejący na licznych automatach z napojami (ten motyw pojawia się w filmie z największą częstotliwością) czy malowidło na ścianie budynku. Widzimy również ów symbol w formie neonu oszpecającego ulicę miasta – ikonograficznego znaku nowoczesności. Wspomniany mural zaprezentowany jest w towarzystwie malowideł przedstawiających loga zespołów Metallica i Iron Maiden, a więc największych, odnoszących rekordowe sukcesy komercyjne zespołów heavymetalowych ze Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Nie brakuje zatem w *Punkcie zapalnym* znamion zachodnich wpływów na kulturę Japonii, które manifestują się w filmowym pejzażu.

Kolejnym znaczącym elementem ikonografii jest mural z napisem „Hawaii” i wizerunkiem dzikiej amerykańskiej plaży. Sztuczność miejskiego malowidła stanowi wyraźny kontrast z żywą naturą ukazaną w scenie na Okinawie – podobny efekt wizualny zastosuje reżyser w *Sonatynie* i *Scenie nad morzem* (1992), gdzie wizerunek pięknej, spokojnej plaży niesie ukojenie poprzez kontakt z relatywnie nieskażoną wpływami cywilizacji naturą.



Fot. 2. Uehara i jego towarzysze, w tle logo Coca-Coli i malowidło ścienne (*Punkt zapalny*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company, 1990).

Kitano wykazuje, że obranie zachodniego wektora wywołuje zmiany w mentalności Japończyków i przyczynia się do zmiernienia tradycyjnych wartości. Niepokorny i pełen niekontrolowanej agresji gangster Uehara (w tej roli sam reżyser) podpada swoim zwierzchnikom wskutek sprzeniewierzenia nieokreślonej sumy pieniędzy. Zadośćuczynieniem ma być honorowa spłata długu w postaci rytualnego obcięcia palca, a także zwrot zagrabionej kwoty. Już samo wykroczenie Uehary jest symptodem kryzysu tradycyjnych wartości, manifestujących się w przestrzeganiu kodeksu honorowego wobec pana – spadku, jaki odziedziczyła Yakuza po samurajskim kodeksie Bushido. Obcięcie palca byłoby w tym wypadku współczesną reminiscencją seppuku – honorowego, rytualnego samobójstwa samuraja, który pragnie oczyścić

swoje imię. Jednak Uehara nie tylko nie wykazuje skruchy, ale także za wszelką ceną próbuje uniknąć spłaty długu. Wymusza zatem obcięcie palca na swoim towarzyszku. Co znamienne, gdy prośba wybrzmiewa po raz pierwszy, jednym z elementów pejzażu jest automat z widniejącym na nim logo Coca-Coli, za którym nie kryją się żadne wschodnie czy zachodnie wartości, a jedynie wymiar komercyjny – nastawienie na zysk, czyli wzór, który realizuje gangster w filmie Kitano. Kiedy Uehara nie otrzymuje tego, czego zażądał, wymusza na swoim kompanie obcięcie palca jako formę zadośćuczynienia za seks z jego żoną, do czego wcześniej sam zmusił obojga.

Scena obcinania palca jest komiczna i żałosna, nie ma w niej śladu honorowego postępowania samuraja czy jego współczesnego spadkobiercy – dumnego yakuzy. Jej celowe przerysowanie podkreśla rozbieżności między tradycyjnymi wartościami a wzorami realizowanymi w zmieniającej się Japonii. Uehara nie potrafi wymusić na towarzyszku dobrowolnego złożenia ofiary, wraz z innym mężczyzną usiłuje zatem obciąć palec siłą, lecz nie potrafi zrobić tego skutecznie. Z pomocą przychodzi zhańbiona żona gangstera, która uderza w ostrze noża twardym przedmiotem. Trudno o większy kontrast pomiędzy wzorem honorowego postępowania a jego realizacją. Uehara jest nastawiony na zysk, a przemoc, którą stosuje, jest często bezsensowna. Także kryzys relacji rodzinnych, tak pieczołowicie portretowany w klasycznych filmach Ozu, znajduje tutaj swoje drastyczne powtórzenie. Stosunek Uehary do jego żony jest wręcz zbyt karykaturalny i wulgarny, by mógł stanowić przedmiot głębszej refleksji, ale pojawia się w filmie Kitano jeszcze jedna, znacznie bardziej subtelna, choć nie mniej wymowna, scena. Kiedy główny bohater pyta pewnego mężczyznę o jego małżeńskie plany i ewentualną chęć przypieczętowania związku, ten odpowiada: „Nie żenię się, dobrze mi, jak jest”⁵. Tego typu sceny składają się na spójny obraz zmieniającego się kraju i stosunku do spuścizny poprzednich pokoleń.

Punkt zapalny jest gorzką refleksją na temat kryzysu tradycyjnych wartości w poddanej zachodnim wpływowi kulturze Japonii. Kitano nie idzie jednak na skróty i nie wskazuje Amerykanów jako winnych zaistniałej sytuacji (w zrealizowanym w Stanach filmie *Brat*, 2000, pokazuje nawet, że między Japończykiem i Amerykaninem możliwe jest braterstwo). Raczej spogląda z rozgoryczeniem na zmiany zachodzące w mentalności swoich rodaków pod naciskiem zewnętrznych wpływów. Losy młodego bohatera w *Punkcie zapalnym* przywodzą na myśl wcześniejsze komedie Yasujiro Ozu oraz procesy, które w ich wcześniejszym stadium obrazował w swoich filmach twórca *Tokijskiej opowieści*. Młodzi ludzie w filmie Kitano także spędzają wolny czas na grze w baseball, a wszechobecne, wkomponowane w architekturę miasta logo Coca-Coli stanowi świadectwo postępującej westernizacji Japonii oraz konsumpcjonizmu, co skojarzone zostaje ze zmierzchem tradycyjnych wartości charakterystycznych dla kultury jego kraju. Natomiast w kontekście hiperbolizacji przemocy, która wyłuszcza kryzys aksjologiczny, warto nadmienić, że w *Poza wściekłością* maszyna do baseballu zaczyna funkcjonować jako narzędzie tortur, a stawiający swoje pierwsze kroki w strukturach mafijnych dwudziestolatekowie znęcają się nad rówieśnikami podczas treningu. Młodzi baseballiści z *Punktu zapalnego* kojarzą się z filmami Ozu, lecz zakorzenienie reżysera w twórczości

5 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

dwóch wielkich autorów japońskiego kina znajduje swój wyraz także i w tym przypadku. Co ciekawe, jeden z młodych graczy nosi imię Akira – można czytać ten zabieg jako kolejny ukłon w stronę mistrza Kurosawy oraz afirmowanych w jego dziełach samurajskich wartości, które poddano weryfikacji w modernizującym się Kraju Kwitnącej Wiśni.

Uehara zabija handlarza bronią z zaskoczenia; rzezi w siedzibie mafii dokonuje podstępem – ukrywając karabin maszynowy w bukietach kwiatów. Honorowy pojedynek na miecze, będący częścią „drogi samuraja”, ustępuje miejsca masakrze bronią palną. Na myśl przychodzi tutaj *Dzika banda* (*The Wild Bunch*, reż. S. Peckinpah, 1969) i inne westerny rewizjonistyczne, które zakwestionowały tradycyjne, afirmowane w klasycznym westernie wartości, w tym honorowe zasady pojedynku rewolwerowców, ukazując Dziki Zachód jako modernizującą się, wyzbytą dawnych reguł przestrzeń zautomatyzowanej, poddanej skrajnej hiperbolizacji przemocy. Podobnie jest w dziele Kitano, gdzie wywiedzione z kodeksu Bushido zasady postępowania zakwestionowane zostały przez nowy paradygmat, wedle którego honor staje się zakładnikiem reguł merkantylnych⁶. Tradycja z kolei ustępuje w obliczu ekspansywnej nowoczesności⁷. Pejzaż w *Punkcie zapalnym* jest jednym z najważniejszych elementów tej wizji, będąc wizualnym przypomnieniem, że zmiany w kulturze Japonii są nieodwracalne. Każdy antropolog wie, że to, co widzimy zbyt często, z czasem przestaje być dla nas zauważalne i jako oczywiste, przestaje być przedmiotem refleksji. Paradoksalnie, powracające wciąż logo Coca-Coli atakuje widza tak często, że za którymś razem może wydać się w swej sztuczności niemal naturalnym elementem filmowego pejzażu. W tym paradoksie życia nabiera krytyczna, gorzka wizja Takeshiego Kitano, która staje się wymowna, kiedy rozpatrywana jest w odniesieniu do tradycji mistrzów japońskiego kina – subtelnie osadzona w kontekście świata, który bezpowrotnie przeminął.

Sonatina – pejzaże śmierci

W swoim czwartym filmie Kitano przedstawia historię gangstera, który zmęczony życiem na krawędzi postanawia wycofać się z przestępczego świata. Plany Murakawy są jednak rozbieżne z decyzją jego zwierzchników, którzy wysyłają swojego żołnierza na Okinawę w celu rozwiązania konfliktu między skłóconymi rodzinami. Kiedy Murakawa orientuje się, że powierzone mu zadanie było pretekstem do pozbycia się go i przejęcia przynależnej mu strefy wpływów, postanawia dokonać zemsty. Po wymordowaniu dowództwa Yakuzy, czyli spłacie długu Murakawy wobec własnego honoru (Kletowski, 2001: 95), gangster popełnia rytualne samobójstwo, spłacając tym samym kolejny dług, jaki zaciągnął, dokonując zemsty na swoich zwierzchnikach⁸.

6 Piotr Kletowski podkreśla zadłużenie Kitano u Peckinpaha, Fullera i Penna oraz dostrzega nawiązania do *Dzkiej bandy* (1969) w *Punkcie zapalnym* (Kletowski, 2001: 28–29).

7 W odniesieniu do omawianego zjawiska antywesternu można wysunąć tezę, że gangsterskie filmy Takeshiego Kitano to swego rodzaju kino anty-samurajskie.

8 Piotr Kletowski przyrównuje śmierć Murakawy do samobójczych śmierci wielkich japońskich wojowników. Jak dodaje, śmierć poprzez seppuku miała wymiar świętości, oczyszczającej z ziemskich grzechów (Kletowski, 2001: 95).

Piotr Kletowski zwraca uwagę na liczne odniesienia do tradycji kultury samurajów w filmie Kitano. Dostrzega je nie tylko w finałowej sekwencji przedstawiającej zemstę i samobójstwo Murakawy, ale także w scenie strzelaniny w miejskiej restauracji. Kiedy Murakawa i jego ludzie zostają zaatakowani przez miejscowych, gangsterzy pozostają niewzruszeni i nie próbując chować się przed ostrzałem, odpowiadają ogniem. Stojąc w bezruchu, beznamiętnie naciskają na spusty swoich pistoletów, aż padnie ostatni z przeciwników. Jak stwierdza Kletowski:

Taka postawa, którą moglibyśmy nazwać „patrzeniem śmierci prosto w twarz”, jest charakterystyczna dla tradycyjnej, japońskiej kultury samurajów. Pojedynek między wojownikami był pewnego rodzaju ceremoniałem. Uczestniczący w nim samurajowie zobowiązani byli do honorowej walki, bez lęku i z godnością przyjąć mieli zwycięstwo albo śmierć. Pokonany wojownik nie mógł prosić o litość ze strony zwycięzcy, będąc zdany wyłącznie na jego łaskę lub niełaskę. Jeśli przegrany nie przyjął śmierci z godnością, wówczas jego rodzina okrywała się hańbą (Kletowski, 2001: 94).

W kontekście tematu niniejszego artykułu *Sonatina* jest dziełem dwuznacznym. Kitano portretuje pełen brutalności i beznamiętnej przemocy świat Yakuzy, w którym dominuje zwykła chciwość, a zamierzone cele osiąga się poprzez zdradę, o czym dobitnie świadczy los, jaki zgotowali Murakawie jego przełożeni. Na pozór nie ma tutaj miejsca dla tradycyjnych wartości charakterystycznych dla japońskich samurajów. Honor i lojalność są pojęciami, które straciły swoją wagę i przestały obowiązywać w obliczu nowego imperatywu bogacenia się i poszerzania strefy wpływów. Podobnie jak w *Punkcie zapalnym* Kitano umieszcza w pejzażu *Sonatiny* charakterystyczne elementy mogące świadczyć o wpływie zachodniego kapitalizmu na mentalność Japończyków⁹. Kolejny raz w oczy rzucają się automaty z logiem Coca-Coli, widniejące w tle poszczególnych scen.

Za pierwszym razem rekwizyt widnieje przy ścianie budynku, w którym zostaje podłożona bomba w ramach wojny między gangami; warto dodać – wojny, która ufundowana jest na podstępie i chciwości. Za drugim razem automat z logiem Coca-Coli pojawia się jako element małego sklepu w ujęciu, które następuje bezpośrednio po scenie portretującej plażę Okinawy. Murakawa wraz z towarzyszami spacerują po piasku, w tle zarysowana jest linia horyzontu i falujące morze. Cztery postacie widniejące na pierwszym planie, zachowujące pomiędzy sobą odpowiednie odstępy, uchwycone w kadrze podczas spaceru przypominają słynną okładkę płyty *Abbey Road* (1969) brytyjskiego kwartetu The Beatles – zespołu, którego artystyczny dorobek i wpływ na rozwój muzyki rozrywkowej są nie do przecenienia, ale jednocześnie – jednego ze sztandarowych towarów eksportowych zachodniej popkultury. Interesuje mnie tutaj druga z wymienionych cech. Kadr przywołujący kultową okładkę, zestawiony z następującą po nim sceną, w której pojawia się logo Coca-Coli – charakterystyczny symbol amerykańskiego konsumpcjonizmu, jest ciekawy w kontekście portretowania zachodnich wpływów na kulturę Japonii za pomocą filmowego pejzażu.

⁹ Piotr Kletowski pisze, że propagowanie konsumpcyjnej kultury amerykańskiej przez władze okupacyjne przyniosło w Japonii negatywne, widoczne do dziś skutki (Kletowski, 2001: 61).



Fot. 3. Murakawa wraz z towarzyszami na plaży Okinawy
(*Sonatina*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company, 1993).

Mając w pamięci obrazy z *Punktu zapalnego* i *Sonatiny*, można przytoczyć słowa amerykańskiego japonisty, Alexa Kerra, który w książce *Japonia utracona* niejako wtóruje Takeshiemu Kitano i ubolewa nad nieodwracalnymi zmianami w modernizującym się Kraju Kwitnącej Wiśni:

Całkowity upadek środowiska naturalnego i tradycji kulturowej we wschodniej Azji zostanie kiedyś uznany za jedno z głównych wydarzeń tego wieku. Japonia, ze swym bogactwem i gorliwością, wysunęła się na czoło wśród narodów tego regionu świata (Kerr, 2019: 28).

Jednocześnie, jakby na przekór tym słowom, Kitano za sprawą *Sonatiny* pokazuje, że nawet w świecie bez zasad, w którym dominują partykularne interesy i żądza zysku, możliwe jest opowiedzenie się po stronie tradycyjnych wartości. Jest to widoczne w zachowaniu Murakawy, który idąc śladami samurajów, w obliczu zdrady spłaca dług wobec własnego honoru, a następnie – po dokonaniu zemsty – popełnia oczyszczające samobójstwo na wzór seppuku. Jak pisze Piotr Kletowski: „W świetle tradycyjnej japońskiej kultury śmierć Murakawy wydaje się (...) jedynym logicznym i konsekwentnym zakończeniem historii buntowniczego gangstera” (Kletowski, 2001: 95).

Co ciekawe, bohater popełnia samobójstwo w samochodzie, czyli w tym samym miejscu, w którym wyznał swojemu kompanowi, że jest zmęczony gangsterskim życiem i zaczyna myśleć o emeryturze. W tle przewijały się wtedy obrazy spowitego nocą miasta – miejsca brutalnych rozgrywek gangsterów, gdzie śmierć czyha na każdym kroku. Również w samochodzie Murakawa opowiedział nowo poznanej kobiecie o swoim pierwszym zabójstwie, co znamienne – dokonany na własnym ojcu. Tym razem w tle widniały naturalne tereny Okinawy. Siedząc samotnie w aucie, gangster dojrzuje też do decyzji o wymordowaniu szefostwa Yakuzy. Pojazdy

są więc skojarzone w *Sonatinie* z momentami liminalnymi, będąc przestrzenią, w której realizują się bądź są opisywane w rozmowie chwile przełomowe w życiu Murakawy. Pejzaż za oknem ulega zmianie, ale problem pozostaje ten sam – za każdym razem chodzi o śmierć lub zabijanie.

Piotr Kletowski odnotowuje, że w *Sonatinie* skonfrontowane zostają dwa tematy: pełen przemocy i okrucieństwa pejzaż wielkomiejskiej dżungli oraz przestrzeń autentycznych uczuć, czyli przyjazne obszary spokojnej plaży na Okinawie (Kletowski, 2001: 93). Zderzenie mroku i brutalności miasta z pogodną aurą nadmorskiego krajobrazu wyznacza horyzont aksjologiczny *Sonatiny* na poziomie filmowego pejzażu.

Jasny, złoty kolor piachu, będący symbolem życia, kontrastuje z ciemnością wielkomiejskiej dżungli, którą opuścili bohaterowie. Oczywiście symbol piaszczystej plaży może być odczytany również jako znak jałowości życia gangsterów – opierającego się na wypełnianiu tych samych, śmiertelnych rytuałów – jednak w przypadku bohaterów *Sonatiny* wywodzących się z „asfaltowej dżungli” obsiane kwiatami słonecznika piaszczyste przestrzenie wydają się bardziej znamionować życie, autentyczność i niewinność niż bezsens i pustkę (Kletowski, 2001: 99).

Murakawa i jego gang uczestniczą w bezwzględnej i krwawej wojnie toczącej się na ulicach miasta, a następnie spędzają beztroski czas na piaszczystej plaży. Niespieszne chwile wypełnione są gramami, zabawami oraz niewyszukanymi żartami Murakawy (do głosu dochodzi tutaj specyficzne poczucie humoru Takeshiego Kitano). Bohater ani na moment nie rozstaje się jednak z myślą o śmierci, która powodowana jest paraliżującym go strachem. Wynika on z nieustającego ryzyka, jakie towarzyszy żywotowi gangstera. W jednej z rozmów toczonych na plaży Murakawa wyznaje, że chwytą za broń szybko, ponieważ równie szybko ogarnia go strach. Śmierci natomiast nie boi się dlatego, że „żyjąc w ciągłym strachu, człowiek zaczyna jej szukać”¹⁰. W innym momencie, w ramach gry w ruletkę, z uśmiechem na ustach przykłada do skroni broń – charakterystyczny kadr, który nieprzypadkowo zdobi plakaty filmu, ujmuje istotę dzieła Kitano – ukazuje człowieka skonfrontowanego ze śmiercią. Plaża Okinawy z sielskiej krainy w pewnym momencie zamienia się w pole bitwy, a piasek barwi krew pomordowanych gangsterów. Miejsce ucieczki od brutalności świata, a jednocześnie oaza beztroskich zabaw przestaje być przestrzenią wytchnienia, kiedy wkrada się tam bezwzględna przemoc.

Piotr Kletowski słusznie zauważa, że konfrontacja życia i śmierci, manifestująca się w skontrastowaniu plaży i miasta, zmierza w konkretnym kierunku – w obu przestrzeniach finalnie dominuje śmierć (Kletowski, 2017). Taka konkluzja, potraktowana zbyt pochopnie, mogłaby wzbudzić chęć przypisania *Sonatinie* nihilistycznego tonu. Warto jednak pamiętać, że w przypadku Murakawy czy Azumy – bohatera *Brutalnego gliny* – śmierć jest oznaką triumfu nad wrogiem, wyzbytym wartości światem: „Los bohatera *Sonatiny*, odbierany przez nas jako tragiczny, naznaczony piętnem klęski, w świetle tradycyjnej japońskiej kultury okazuje się losem zwycięzcy” (Kletowski, 2001: 94). Kontrastujące krajobrazy w filmie Kitano są zatem pejzażami śmierci, która może być piętnem lub wyzwoleniem:

10 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

Kitano uznaje śmierć za najważniejszą prerogatywę ideową japońskiej kultury, ale nie odbiera jej wyłącznie w kategoriach nihilistycznych, materialistycznych, jak Oshima. Raczej – podobnie jak Ozu – widzi w śmierci sposób na ostateczne i nieodwołalne uświęcenie ludzkiego życia, przez połączenie go z Nicością/Absolutem (Kletowski, 2006: 58).

Samurajskie konteksty zawarte w filmie odsyłają do twórczości Kurosawy i innych mistrzów kina miecza, jednakże – podążając za słowami badacza – warto pamiętać także o silnych wpływach Yazujiro Ozu na estetykę dzieł Kitano, które szczególnie wyraźnie wybrzmiewają właśnie w minimalistycznej formie *Sonatiny*. Piotr Kletowski wspomina o oszczędnej grze aktorskiej, skromnej elektronicznej muzyce, statyczności ujęć, braku efektownych ruchów kamery i ostrego montażu jako formalnych wyznaczników minimalistycznej estetyki, której mistrzem był twórca *Późnej wiosny* (Kletowski, 2001: 96).

W jednym z najwybitniejszych filmów Takeshiego Kitano zderzają się wpływy dwóch wielkich mistrzów kina japońskiego. Wywiedzione z dzieł Kurosawy samurajskie wartości poddane zostają weryfikacji w ulegającej zachodnim wpływom współczesnej Japonii. Reżyser stawia pytanie, czy tradycyjne wzory postępowania mają jeszcze rację bytu w zmieniającym się kraju. Odpowiedź jest dwuznaczna – chociaż świat o nich zapomniał, zbuntowana jednostka wciąż może o nich pamiętać. Pytanie o tradycyjne wartości w modernizującym się Kraju Kwitnącej Wiśni oraz minimalistyczna forma *Sonatiny* odsyłają z kolei do filmów Yasujiro Ozu. Zadłużenie u wspomnianych reżyserów świadczy o szacunku do tradycji, ale poetyka dzieł i autorski sposób wypowiedzi Kitano są równocześnie dowodem krytycznego spojrzenia na współczesność, które manifestuje się poprzez odniesienia do klasycznych dzieł japońskiego kina, a jest widoczne między innymi w sposobie wykorzystania filmowego pejzażu.

Trylogia *Wściekłości* – ostatni samuraj

Myślę, że aby zrozumieć japońskie społeczeństwo,
wystarczy przyjrzeć się, jak działa Yakuza.

(Kletowski, 2001: 51)

W gangsterskim tryptyku późnego okresu swojej twórczości Kitano powraca do tematów zarysowanych w *Punkcie zapalnym*. Tym razem jeszcze większy nacisk kładzie na ukazanie świata wyzbytego wartości, w którym dominują wszechobecna przemoc i walka o wpływy w ramach mafijnej struktury. Zdrada jest tutaj na porządku dziennym, a lojalność, honor, braterstwo i wierność zasadom funkcjonują wyłącznie jako puste, dawno nieaktualne i obnażone slogany, przysłaniające rzeczywiste intencje gangsterów, dbających jedynie o własny interes. Zmierzch tradycyjnych wartości w strukturach Yakuzy opisuje Piotr Kletowski:

Krwawe wojny wybuchające między poszczególnymi klanami (...), werbowanie do szeregów organizacji coraz młodszych członków, mordowanie niewygodnych polityków, nastawienie na maksymalny zysk, czerpany z takich źródeł jak handel narkotykami czy twarda pornografia, udowodniły, że z honorowego kodeksu samurajów, będącego niegdyś podstawą Yakuzy, zostało niewiele. (...) o klauzuli obrony biednych i uciśnionych,

pogardy dla bogactw i wygód, podobnie jak o wyższości honoru nad materialnymi pryncypiami, nie może być już dziś mowy (Kletowski, 2001: 62).

W dziele Kitano Yakuza skrywa się za fasadą kodeksu, który pozornie porządkuje świat i wyznacza aksjologiczną matrycę postępowania, lecz nie ma żadnego praktycznego zastosowania¹¹. Czasami rozpad dawnych zasad jest deklarowany wprost. W pierwszej odsłonie tryptyku z ust bohaterów padają jakże znamienne sentencje: „braterstwo nic nie znaczy” czy równie wymowne: „obcinywanie palców nic już nie znaczy”¹². Pejzaż mrocznego, pełnego niebezpieczeństw miasta nie jest tak naszpikowany symbolami jak krajobraz w *Punkcie zapalnym*, stanowiąc raczej ponure tło wydarzeń, współgrające z surową i do pewnego stopnia nihilistyczną treścią dzieła Kitano. Kolejny raz powraca jednak zabieg, który kojarzymy z poprzednich filmów reżysera, a mianowicie zestawienie obrazów natury z kadrami zepsutego miasta. Umiejscowiona nad brzegiem morza posiadłość szefa Yakuzy kontrastuje wizualnie z pejzażem miejskiej dżungli, lecz tym razem zabieg wydaje się czysto ironiczny – nie ma tutaj żadnych pozytywnych wartości wynikłych z obcowania z naturą, są tylko wygoda, uprzywilejowanie i luksus, manifestujące się w nadmorskim krajobrazie – kolejna oznaka dominacji pieniądza i pochodna wpływów uzyskanych na zbrodniczej ścieżce.

„Kato zatrudnił wielu młodych, stara gwardia czuje się zaniedbana” – takie słowa padają na początku drugiej części tryptyku zatytułowanej *Poza wściekłością*. Warto nadmienić, że Kato zamordował swojego szefa podstępem, by przejąć władzę w mafijnej strukturze. W drugiej części trylogii Yakuza wkracza do świata polityki, a Kitano portretuje zepsucie świata na różnych poziomach instytucjonalnych – od mafii aż po policję. „U nas też są skandale, niewiele się od was różnimy” – powiada skorumpowany przez Yakuzę funkcjonariusz¹³. Konflikt pomiędzy wartościami a imperatywem bogacenia się oraz związanym z tym poszerzaniem strefy wpływów naświetla kolejny cytat: „Poświęcenie już się nie liczy, bo nie jest zbyt dochodowe”¹⁴.

Ciała zamordowanych młodych mężczyzn zostają znalezione na złomowisku. Jest to kolejny istotny element pejzażu w trylogii Kitano, korespondujący z początkowymi kadrami *Poza wściekłością*, w których widać wyłowiony z wody samochód – konsekwencję mafijnych porachunków. W pierwszych scenach *Końca wściekłości* – finalnej części tryptyku – kamera zatrzymuje się na dachu samochodu, podobnie jak w przypadku części drugiej prezentując na tle pojazdu tytuł filmu. Samochodowe odniesienia wydają się godne uwagi jako jeden z niewielu charakterystycznych elementów pejzażu w trylogii *Wściekłości*. Szybkie luksusowe auta są oznaką dobrobytu i potwierdzeniem statusu materialnego gangsterów, kojarzą się także z postępem i nowoczesnością, z drugiej strony złomowisko, na którym odnaleziono trupy młodych mężczyzn, przywodzi na myśl motywy deformacji, rozkładu i destrukcji. W sferze wizualnej Kitano łączy oba motywy, kadrując złomowisko na tle samochodów.

11 Twórczość Kitano pełna jest odwołań do mistrza japońskiego kina gangsterskiego Kenji Fukasaku. Pełniej o poetyce filmów Fukasaku pisze Krzysztof Loska (Loska, 2013: 186).

12 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

13 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

14 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

Czytam te zabiegi jako kolejny etap odślaniania aksjologicznej pustki, manifestującej się w filmowym pejzażu.

Jak zaznaczyłem we wstępie, filmy Kitano nie tylko odnoszą się do klasycznej japońskiej kinematografii, lecz także czerpią obficie z wzorców wywiedzionych z kina hollywoodzkiego. Śmierć yakuzów na schodach w *Końcu wściekłości* to cytat z klasycznego amerykańskiego filmu gangsterskiego. Jest to jeden z przewodnich motywów ikonograficznych powracających w dziełach wspomnianego gatunku, ukazujący symboliczny upadek gangstera, który celem życia uczynił wspinanie się po stopniach zbrodniczej kariery, podążając w stronę sukcesu ekonomicznego. Droga w górę staje się jednocześnie drogą w dół – a więc drogą ku śmierci. Kitano sięga po klasyczny motyw, jeszcze raz zdradzając swoje fascynacje kinem amerykańskim i, urozmaicając filmowy pejzaż, ponownie przemycia pytanie o wartości. Trzeba przy tym pamiętać, że śmierć w dziełach reżysera *Sonatiny* konotuje odmienne treści niż w filmach zachodnich, w których bardzo często oznacza ona klęskę (Kletowski, 2001: 72).

Bardzo ciekawym zbiegiem zastosowanym przez Kitano w finalnej części tryptyku jest zderzenie Yakuzy z koreańską mafią, na czele której stoi zwierzchnik Otoma – pan Chang. Wpływy gangstera są bardzo rozległe, jak informuje jeden z policjantów – steruje on koreańską polityką i gospodarką. Kiedy członkowie Yakuzy zjawiają się u Changa, aby poprzez darowiznę finansową zadośćuczynić za śmierć jednego z ludzi bossa, ten upokarza wysłanników, nie przyjmując pieniędzy i dodatkowo wręczając im równowartość przygotowanej przez nich kwoty. „Oni nie znają honoru” – mówi Chang¹⁵, sugerując, że pieniądze nie mogą stanowić zadośćuczynienia za czyjąś śmierć, lub – jeśli przyjąć bardziej ponury wariant interpretacyjny – że tak małe pieniądze nie mogą stanowić zadośćuczynienia za czyjąś śmierć. Jakkolwiek na to patrzeć, zderzenie Yakuzy z koreańską mafią wydaje się nie przedstawiać tej pierwszej w korzystnym świetle, jeśli mowa o stosunku do wartości. Wrażenie to umacnia wierność, jaką względem Changa wykazuje się Otomo – rozczarowany Yakuzą, jedyny wzbudzający sympatię bohater.

W początkowej i finałowej scenie *Końca wściekłości* Kitano konsekwentnie powraca do pejzażu ukazującego piękno natury. Otomo wydaje się szczęśliwy i nieskrępowany, siedząc nad wodą i przyglądając się, jak jego kompan łowi ryby, lecz warto dodać – z tym samym kompanem będzie wkrótce dokonywał miejskich, krwawych rzezi bronią palną. W podobnych okolicznościach przyrody Otomo dokonuje honorowego samobójstwa w imię lojalności wobec swojego pana, stając się tym samym nośnikiem tradycyjnych wartości wywiedzionych z samurajskiego kodeksu Bushido. Niczym heroiczni bohaterowie Kurosawy Otomo wchodzi w konflikt ze światem i – co charakterystyczne dla dzieł Kitano – wychodzi z niego zwycięsko poprzez śmierć. W tle widać spokojną taflę morza – ostatni element filmowego pejzażu. Główny bohater, grany przez samego reżysera, swoim czynem sytuuje się w kontrze do jednego z dygnitarzy Yakuzy, który dosadnymi słowami zdefiniował obowiązujący w świecie przedstawionym stosunek do tradycyjnych wartości: „na chuj mi twój mały palec?”¹⁶.

15 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

16 Cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.



Fot. 4. Otomo popełnia honorowe samobójstwo (*Konec wściekłości*, reż. T. Kitano, Office Kitano, 2017).

***Zatoichi* – świat, który przeminął**

Samurajskie filmy, z ich niepowtarzalną ikonografią, zawładnęły wyobraźnią kinomanów z taką siłą, że dziś na całą kulturę Kraju Kwitnącej Wiśni nie sposób patrzeć inaczej niż przez pryzmat filmowych opowieści, których bohaterami są odziani w kimono wojownicy, mordujący się wzajemnie za pomocą połyskujących w słońcu mieczy. (Kletowski, 2001: 38)

Specyfika i przeobrażenia japońskiej kultury w filmach Takeshiego Kitano często były portretowane poprzez obrazowanie świata Yakuzy, która jak w soczewce odbijała bolączki zmieniającego się kraju. Autor *Sonatiny* poprzez liczne odniesienia niestrudzenie przypomina, że gangsterzy są spadkobiercami tradycji japońskich samurajów. W tym pełnym podobieństw, ale też kontrastów zestawieniu realizuje się namysł nad zmierzchem i dewaluacją tradycyjnych wartości. Na dojrzałym etapie swojej kariery reżyser skierował się ku przeszłości i sięgnął po temat źródłowy:

W 2003 roku Kitano – wypełniający twórczy testament Kurosawy, uznającego reżysera *Sonatiny* za swego następcę myśli, zrealizował zaskakujący film *Zatoichi*, dynamiczne widowisko o narodowym bohaterze Japończyków, niewidomym szermierzu-masażyście, wymierzającym sprawiedliwość niegodziwcom. Znamionuje to nowy kierunek w twórczości Kitano, podążającego śladem mistrza (Kletowski, 2001: 59).

Jedyny prawdziwie samurajski film w dorobku Kitano – *Zatoichi* – nawiązuje do dokonań Kurosawy, Kobayashiego i innych wielkich autorów dzieł o japońskich wojownikach, ale – podobnie jak filmy gangsterskie „Beata” – zawiera w sobie potencjał krytyczny, sugerujący, że Japonia „nie jest krajem dla starych samurajów”. Stary ślepiec jest tu zaatakowany tylko po to, by „wypróbować na nim miecz”, dziecko kradnie mu laskę na zlecenie tchórzliwych oprychów (przypomina się ostatnia scena z krytycznego wobec Ameryki filmu *To nie jest kraj dla starych ludzi / No Country for Old Men*, z 2007 roku w reżyserii braci Coen), świat jawi się jako niebezpieczny, okrutny i wyzuty z wartości. Wybitny w operowaniu mieczem ronin dopuszcza się

hańbiących go morderstw poprzez cios zadany w plecy i beznamiętnych zabójstw bezbronnych ludzi błagających o litość. Paradoksalnie, swoje czyny bohater uzasadnia imperatywem odzyskania honoru. Prześladowający społeczność gang, który zatrudnił ronina, dokonuje rzezi na bezbronnej rodzinie Naruto i ich służbie podczas snu. Wszechobecnemu bestialstwu sprzeciwia się jedynie ślepy masażysta, który – jak twierdzi – swoją ułomność pozoruje, aby wyostrzyć inne zmysły. Okrucieństwo świata przedstawionego i ślepotą Zatoichiego jako nie ułomność, a wybór, przywodzą na myśl tragiczny los Edypa, który pozbawił się wzroku, aby nie widzieć okrutnej prawdy. Kitano ubarwia tragiczną historię charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru, co nie zmniejsza krytycznego potencjału dzieła, pozwalając jedynie nabrać pewnego dystansu i naznaczając film autorskim rysem.

Pejzaże w *Zatoichim* są neutralne – widzimy zwyczajne okoliczności przyrody wokół terenów rolniczych i standardowe tło wydarzeń w miasteczku. Kitano nie umieszcza tu wymownych symboli, jak w przypadku charakterystycznego loga Coca-Coli w *Punkcie zapalnym*, nie ubarwia w ten sposób swojego dzieła i nie uwspółcześnia go, skupiając się na estetyzacji przemocy podczas walk na miecze. Pejzaż w *Zatoichim* sugeruje, że obcujemy z kolejnym filmem samurajskim spod znaku Kurosawy, tymczasem treść dzieła komunikuje coś dokładnie przeciwnego – tamten dawny świat przeminął lub, ujmując rzecz inaczej – „to nie jest kraj dla starych samurajów”, choć może był nim kiedyś i pozostał taki w paru leciwych filmach o odpowiedzialności, honorze i braterstwie. Kto dziś jeszcze pamięta heroizm tytułowych *Siedmiu samurajów* (*Shichinin no samurai*, reż. A. Kurosawa, 1954)?

Przy całym ładunku goryczy, jaki jest w nich zwarty, dzieła Kitano ostatecznie nie są jednak nihilistyczne – nośnikiem aksjologii przeważnie czyni reżyser tragicznego, choć nigdy nie krystalicznie czystego bohatera – Azumę, Murakawę, Zatoichiego, Otomo, dając tym samym świadectwo, że nawet w zdegradowanym świecie istnieje możliwość opowiedzenia się po stronie wartości. Bohaterowie często muszą w ich imię zapłacić najwyższą cenę, czyli poświęcić swoje życie. Jednak nie jest to cena porażki – jak pisze Piotr Kletowski, Kitano zdaje się w ten sposób mówić: „śmierć jest moim zwycięstwem”.

Podsumowanie

Nawiązując do mistrzów japońskiego kina, Takeshi Kitano snuje w swoich filmach gorzką opowieść o zmianach w mentalności jego rodaków. Minimalizm formy oraz namysł nad stosunkiem do tradycji w obliczu modernizacji Japonii wywiedzione zostały z dzieł Yasujiro Ozu. Heroiczny bohater, realizujący się w działaniu i rzucający światu wyzwanie, to część spuścizny kina Kurosawy, podobnie jak wciąż powracające tropy kultury samurajów. Filmy Kitano są pełnym goryczy i rozczarowania spojrzeniem na współczesną mu Japonię, w której wartości tradycyjne ulegają dewaluacji, a ich miejsce zajmują dominujące aktualnie zasady pozwalające na utrzymanie się w bezwzględnej walce – kapitalistyczny imperatyw bogacenia się, żądza władzy, chciwość, podstęp, zdrada. Wszystkie prowadzą do eskalacji przemocy. Samurajski miecz honorowego wojownika zostaje zastąpiony przez broń palną gangstera. Matrycą, na której realizuje się krytyczny potencjał

dział Kitano, są obszary tematyczne charakterystyczne dla zrozumienia japońskiej mentalności – brutalny świat Yakuzy i tradycyjna kultura samurajów. Aksjologiczny wymiar twórczości „Beata” znajduje swoje potwierdzenie na poziomie filmowego pejzażu, co starałem się wykazać w niniejszym artykule. Wizualny komentarz sprawia, że ideowa warstwa obrazów Kitano wybrzmiewa ze zdwojoną mocą, wołając do widza w tonie pełnym goryczy, lecz nie głosem beznadziei: „To nie jest kraj dla starych samurajów!”.

Bibliografia

- Kerr, A. (2019). *Japonia utracona*, tł. M. Kwiecińska-Decker. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Kletowski, P. (2001). *Śmierć jest moim zwycięstwem. Kino Takeshi Kitano*. Kraków: Rabid.
- Kletowski, P. (2006). *Sfilmować duszę. Mała historia kina japońskiego*. Kraków: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha.
- Kletowski, P. (2017). „SONATINE Takeshiego Kitano. Niedokończony utwór na pistolet”, <https://film.org.pl/a/sonatine-takeshiego-kitano-niedokonczony-utwor-na-pistolet-98707>, data dostępu: 24.10.2023.
- Loska, K. (2009). *Poetyka filmu japońskiego*. Kraków: Rabid.
- Loska, K. (2012). *Japonia między tradycją i nowoczesnością*. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Kino klasyczne*, t. 2 (315–357). Kraków: Universitas.
- Loska, K. (2013). *Nowy film japoński*. Kraków: Universitas.
- Loska, K. (2015). *Mistrzowie kina japońskiego*. Kraków: Universitas.
- Pierzchała, A. (2005). *Film japoński a kultura europejska*. Kraków: Universitas.

Filmografia

- Brutalny glina (Sono otoko, kyôbô ni tsuki)*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company 1989.
- Punkt zapalny (3–4 x jûgatsu)*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company 1990.
- Sonatina (Sonatine)*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company 1993.
- Zatoichi (Zatôichi)*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company 2003.
- Wściekłość (Outrage)*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company, Office Kitano 2010.
- Poza wściekłością (Autoreiji: Biyondo)*, reż. T. Kitano, Bandai Visual Company, Office Kitano 2012.
- Koniec wściekłości (Autoreiji Saishusho)*, reż. T. Kitano, Office Kitano 2017.

To nie jest kraj dla starych samurajów. Obrazy Japonii w filmach Takeshiego Kitano

Abstrakt:

Punktem wyjścia jest przedstawienie twórczości Takeshiego Kitano w nawiązaniu do dzieł Yasujiro Ozu i Akiry Kurosawy w celu wykazania powinowactwa treści i swoistej ciągłości w przedstawianiu specyfiki przemian Japonii. Kolejny etap to próba wyznaczenia horyzontu aksjologicznego rozważań i osadzenia twórczości Kitano w dyskursie o wartościach, by następnie odnieść te rozpoznania do analizy pejzażu w wybranych filmach. Głównym celem

artykułu jest wykazanie, że proces „amerykanizacji” Japonii i odejście od tradycyjnych wartości, o których mówiły kameralne dramaty Ozu i samurajskie filmy Kurosawy, znajdują odzwierciedlenie w pejzażach z dzieł Kitano.

Słowa kluczowe: Takeshi Kitano, Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, pejzaż, Japonia, perspektywa aksjologiczna.

No Country for Old Samurai. Images of Japan in Takeshi Kitano's Films

Abstract:

The starting point is to present Takeshi Kitano's work in relation to works of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa in order to demonstrate similarity of content and continuity in presenting the specifics of Japan's changes. The next step is an attempt to set the horizon of axiological considerations in order to relate these findings to the analysis of the landscape in selected films. The aim of the article is to demonstrate that the process of americanization of Japan and the departure from traditional values, as discussed in Ozu's dramas and Kurosawa's samurai films, are reflected in the landscapes of Kitano's works.

Keywords: Takeshi Kitano, Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Japan, landscape, axiological perspective

Michał Bednarczyk – kulturoznawca, doktorant w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Opiekun Koła Naukowego Filmoznawców UŚ „Kinotok” i koordynator Klubu Filmowego „Ambasada” w katowickim Kinie Kosmos. Autor dwóch książek prozatorskich, m.in. *Persona deformata* (Brzeźnia Łąka 2015). Badawczo zajmował się symboliką chrześcijańską i problemem sacrum w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, Ingmara Bergmana i Piera Paola Pasoliniego, aktualnie koncentruje się na wizerunku wspólnoty w horrorze współczesnym. Interesuje się kinem autorskim, poetyką horroru oraz twórczością Leonarda Cohena.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.4

Wojciech Sitek

ORCID 0000-0002-4550-7679

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Kryzys ekonomiczny i poszukiwanie miejsca w *Tokyo Vice*

„Wszystko rozpoczyna się od czystej karty” (Mann, 2022a). Michael Mann, amerykański reżyser, scenarzysta i producent, regularnie poświadcza znaczenie konstruowania rzeczywistości ekranowej¹. „Czysta karta” – jedna z ulubionych metafor twórcy – odsłania proces przypominający dłubanie rzemieślnika, a nie spontaniczną impresję wizjonera². Czyniąc zadość potrzebie autentyzmu, autor ściśle kontroluje przestrzeń kadru. Zwraca uwagę na ruch aktorów w jego obrębie, analizuje to, jak patrzą oni na świat, a nawet w jaki sposób oddychają (Mann, 2022b). Na własną rękę rozstawia na planie kamery (także prywatne), by przypadkiem nie przegapić jakiegoś decydującego momentu (Itō, 2022). Podczas realizacji *Tokyo Vice* (2022) cierpliwość ekipy filmowej regularnie była wystawiana na próbę. Mann wspomina w wywiadach o fascynacji nieznaną mu kulturą i przyjemności płynącej z poznawania jej od wewnątrz, w sposób drobiazgowy i z uwzględnieniem detali (Mann, 2022c). W gawędziarskim stylu punktuje samego siebie za owo „beznadziejne” przywiązanie do szczegółu. Nawet zwyczajne przejście ulicami Tokio stawało się okazją do kontemplacji małych form architektonicznych. Jeśli wierzyć anegdocie, twórca oczarowany projektem pokrywy studzienki kanalizacyjnej miał poświęcić jej sporo uwagi, by potem, po zrobieniu kilku kroków, zatrzymać się i podziwiać misterne zdobienia krawężnika (Palm, 2022).

Poszukując prawdy o Tokio, reżyser nie zadziera więc głowy i nie spogląda w dal. Być może ciągle patrzy pod nogi z uwagi na przyziemne przeszkody, jakie na etapie zdjęciowym napotykali filmowcy. Relacje dziennikarzy i wspominki członków obsady sygnalizują, że proces twórczy nie miał w sobie wiele romantyzmu, za to wiązał się z kolejnymi wyzwaniem biurokratycznymi (Palm, 2022). Początkowo,

1 W innym wywiadzie reżyser wspomina o „pustym ekranie” (2022b).

2 Mann uchodzi za twórcę skrupulatnie przygotowującego przestrzeń kadru. Czasem mówi się o obsesyjnej kontroli *mise-en-scène*. Anegdota o krawacie, z powodu którego należy powtarzać ujęcia, powraca cyklicznie od czasu premiery *Informatora* (*The Insider*, reż. M. Mann) z 1999 roku (Seitz, 2009). Zbliżoną historią podzielił się ostatnio Watanabe Ken (2022a). Aktor zwrócił przy okazji uwagę na skalę rekonstrukcji aury lat 90., która momentami powodowała jego dyskomfort – także ze względu na krój garniturów z lat 90. (2022b).

ze względu na restrykcyjną politykę tokijskiego biura filmowego (Schilling, 2022), rozważano nawet realizację materiału nie w stolicy, lecz w pobliżu góry Fudzi, gdzie zabudowania przypominają architekturę Tokio z lat 90. ubiegłego wieku (Watanabe, 2022b). Takie rozwiązanie nie mogło spotkać się z akceptacją reżysera, który ponoć nie przyjmuje odmowy, jeśli już postanawia kręcić w „prawdziwym miejscu” (Watanabe, 2022a). Dzięki wsparciu Tokyo Location Box i gubernatorki miasta producentom udało się usatysfakcjonować właściwe instytucje i sprostać wymogom sanitarnym czasów epidemii.

Ku prawdziwemu życiu

Twórcy serialu wprost deklarowali, że wyjazd do Japonii nie miałby sensu, gdyby ekipie odmówiono wstępu do samego Tokio (Leshner, 2022). Takie podejście do sprawy plenerów wypływa z przyjętej przez reżysera strategii. Mann często podkreśla, że od samego początku swojej drogi artystycznej wykazuje zainteresowanie „prawdziwym życiem, prawdziwymi ludźmi i życiem tętniącym na ulicach” (Fondas, 2006). Konsekwentnie, niemal we wszystkich filmach, omawia zatem problemy współczesności, których symptomy przejawiają się w konstrukcji i sposobie funkcjonowania miast. Z tego względu losy bohaterów zawsze są portretowane w ścisłym związku z szerokim tłem metropolii. Przyjmując punkt widzenia mieszkańca Los Angeles, Chicago, Atlanty czy Louisville, twórca rozpatruje oddziaływanie amerykańskiej ideologii. Miasta rozlewające się na rozległe terytoria, przesłaniające horyzont monumentalną zabudową, pełne dróg szybkiego ruchu, parkingów i centrów handlowych stanowią dla Manna zachętę do analizy czasów późnego kapitalizmu w ujęciu społeczno-kulturowym. W ramach prowadzonego ekranowego dochodzenia przyjmuje on zwykle perspektywę profesjonalisty, który funkcjonując w realiach przygodności i tymczasowości, wciąż schlebia niegdyśszemu etosowi zawodowemu.

Zainteresowanie Manna książką *Tokyo Vice. Sekrety japońskiego półświatka* może zatem wynikać z obecnej w reportażu Jake’a Adelsteina pochwały fachowości i podporządkowania życia obowiązkom zawodowym. Już na początku opowieści narrator wielokrotnie podkreśla zaangażowanie policjantów („Gdyby skręcił w stronę bezprawia, na pewno stałby się szanowanym bossem podziemia”) i gangsterów („Zawodowiec pełną gębą”), a nawet własne („Czułem się już zmęczony pracą po osiemdziesiąt godzin tygodniowo. Wykańczały mnie powroty do domu o drugiej nad ranem i wychodzenie o piątej”) (Adelstein, 2021: 10–11). Mimo dostępu do materiału źródłowego scenarzyści i reżyserzy serialu rozkładają akcenty inaczej niż Adelstein w pierwowzorze. Wspomnienia Amerykanina, pracującego w latach 1993–2005 w gazecie „Yomiuri Shimbun”, stanowią raczej luźną inspirację, a nie solidną bazę scenariusza. Dla obu tekstów wspólny pozostaje rdzeń: wątek imigranta, który w prestiżowym japońskim tytule prasowym współtworzy kronikę kryminalną.

Autor *Tokyo Vice. Sekretów japońskiego półświatka* nie pozostawia niedopowiedzeń, kiedy kreśli swój wizerunek. W uprawianej od lat „zawadiackiej projekcji” (Reiss, 2022) opowiada o sobie jako o uciekinierze z „prowincji” (Kolumbii w stanie

Missouri), który mimo licznych przeciwności pnie się na szczyt. „Jakie jest prawdopodobieństwo, że żydowski chłopak z Missouri dostanie się do elitarnego bractwa japońskiego dziennikarstwa” (Adelstein, 2021: 20)? Trudno zrozumieć wahanie narratora. Z lektury wyłaniała się bowiem figura pracowitego reportera, utalentowanego kochanka, znawcy sztuk walki, a wreszcie człowieka honoru, który szybko zyskuje szacunek dziennikarzy, policjantów i gangsterów. Z oczywistych względów ta obszerna autobiografia Clarka Kenta z „Yomiuri Shimbun” wydaje się wybiórcza. Tam jednak, gdzie Adelstein nadto skupia się na sobie, Mann odwraca wektory. Twórca *Złodzieja* (*Thief*, reż. M. Mann, 1981), *Gorączki* (*Heat*, reż. M. Mann, 1995) i *Informatora* wydobywa z oryginału „prawdziwe życie”.

W literackiej wersji *Tokyo Vice* Adelstein snuje opowieść o Japonii przez pryzmat odwiedzanych miejsc. Narrator narzuca im pewne interpretacje, biorąc je tym samym w posiadanie. W serialu przestrzenna orientacja bohatera zostaje jednak odkształcona. Mann poskramia narcystyczny sposób władania terytorium, będący udziałem realnego dziennikarza, i sprowadza ekranowego Adelsteina do roli przedmiotu, poprzez który będzie mógł rozpoznać „społeczny technicolor” (Steensland, 2002: 16) Tokio. W rozumieniu reżysera to miejsca władają ludźmi i regulują ich funkcjonowanie.

Napięcie między tymi dwiema postawami sygnalizuje, jaki był charakter przemian społecznych i kulturowych w Japonii u schyłku minionego wieku. Z jednej strony (w czym widać wpływ książki) *Tokyo Vice* relacjonuje poczynania młodych ludzi uwiedzionych mirażem wolności indywidualnej. Główni bohaterowie (Jake, Samantha i Sato) ignorują wezwanie do podjęcia życia wspólnotowego. Dążą jedynie do osiągnięcia przyjemności i pielęgnują wizję jednostkowego sukcesu. Gdyby pominąć kwestie rasowe i płciowe, praktykant w redakcji gazety, „mydlana” hostesa i początkujący członek yakuzy mieliby wspólny życiorys. Młodzi ludzie opuszczają swoje dysfunkcyjne rodziny i odrzucają zbiorowość z myślą o samotnej realizacji awansu klasowego. Z drugiej strony serial relacjonuje działania jednostek, które przeświadczone o nadchodzącym sukcesie ignorują fakt, że zostały symbolicznie wydziedziczone przez wspólnotę i pozbawione „swojego” miejsca. Jake, Samantha i Sato przekonują się, że wolny rynek wcale nie premiuje podmiotów najzdolniejszych, najbardziej zaangażowanych i najlepiej przygotowanych. Bohaterowie konfrontują się zatem z oczywistymi wypaczeniami w ramach warunków świadczenia pracy: wyzyskiem, przemocą, niepełnym zatrudnieniem i wymuszonymi nadgodzinami.

Tym samym *Tokyo Vice* przedstawia moment, w którym wychowankowie ideologii sukcesu wkraczają w świat kryzysu. Adeptci neoliberalnych nauk nie radzą sobie z sytuacją, którą Watanabe, odtwórca roli policjanta „na pełny etat” i głowy rodziny, nazywa „chaosem w Tokio”. Aktor podkreśla, że w pamiętnej „straconej dekadzie” stolica Japonii najsilniej doświadczała bolesnych przemian okresu przejściowego z początku ery Heisei (Watanabe, 2022b). Kryzys ekonomiczny schyłku ubiegłego wieku bezpośrednio rzutuje więc na sytuację bohaterów, którzy nie są w stanie znaleźć bezpiecznej przystani. Niemożność odzyskania zakorzenienia (tak tożsamościowego, jak i lokalowego) stanowi odbicie trudnej sytuacji na rynku nieruchomości w czasach „gospodarki bańki mydlanej”.

Na „prawdziwych ulicach” Tokio można odnaleźć „prawdziwych ludzi”. Za sprawą Manna życiorysy bohaterów pobrzmiwają echami konfliktu klasowego. Przemoc ekonomiczna zyskuje w serialu konkretną manifestację. W ekranowym 1999 roku postacie są portretowane z różnymi arkuszami w rękach – dzierżą notesy, zeszyty i luźne stronicy. W kolejnych odcinkach kartki są wypełniane, pojawiają się na nich streszczenia artykułów prasowych, obliczenia, notatki z lektur i szkice kreślone podczas prowadzonego dochodzenia. Papier otacza bohaterów, ale Mann szybko klaruje podział na dokumenty mało istotne i pisma o znacznej wartości. Największą siłę oddziaływania mają aneksy do umów kredytowych, polisy ubezpieczeniowe i umowy najmu nieruchomości. To one ustanawiają fizyczną i emocjonalną blokadę na drodze do spełnienia osobistego i zawodowego. W kraju doświadczonym kryzysem gospodarczym żadne inne akta nie mają znaczenia.

Ekranowi mieszkańcy Tokio fantazjują więc o awansie, ale ich entuzjazm wygasa podczas konfrontacji z instytucjami finansowymi. Zamiast piąć się po szczeblach kariery i poszerzać życiową przestrzeń, utykają w dotychczas zajmowanych miejscach. W prywatnych więzieniach mierzą się z fizycznymi napaściami – Jake zostaje zaatakowany przez członków gangu Tozawy w wynajmowanym pokoju; prywatny detektyw podgląda Samanthę w jej miniaturowym mieszkaniu; Sato jest poddawany karom na oczach rówieśników w przestrzeniach przypominających wnętrza domów poprawczych. Bardziej destrukcyjnie oddziałuje jednak na bohaterów przemoc klasowa. Bezpośrednie konfrontacje okazują się mniej dotkliwe w skutkach niż kolejne kontakty z instytucjami finansowymi.

Przystępując do realizacji *Tokyo Vice*, Mann zapowiadał wniknięcie w „prawdziwą naturę miasta” (Mann, 2022e). Choć reżyser w oczywisty sposób kokietał reporterów, to zdaniem japońskich współpracowników udało mu się odkryć „prawdziwe Tokio” (Washio, 2022). Wbrew temu, co pisano w recenzjach i artykułach sponsorowanych, głównym przedmiotem zainteresowania Manna nie stał się jednak „japoński półświatek”. Wątek przestępczości zorganizowanej bardziej angażuje autora książkowego pierwowzoru, który prowadził opowieść o wpływowej organizacji przestępczej korumpującej miejscową policję. Adelstein ulokował swojego literackiego odpowiednika w przestrzeni „pomiędzy” i nadał mu funkcję pośrednika, uczestniczącego jednocześnie w życiu „dołu” (gangsterów) i „góry” (policjantów).

Mann stroni od banału. Z dystansem wypowiada się zresztą o Adelsteinie: „Jest Amerykaninem z wpojonym poczuciem indywidualnej oceny. Góra jest na górze; dół jest na dole; jest prawda i fałsz” (Mann, 2022e). Kreślone przez autora *Wrogów publicznych* (*Public Enemies*, reż. M. Mann, 2009) siatki powiązań są nieoczywiste. Bohaterowie *Tokyo Vice* zaglądają do podziemi Tokio, ale niczego w nich nie znajdują. Półświatek też nie skrywa szczególnych tajemnic. Zamiast więc dzielić bohaterów ze względu na ich przynależność do różnych struktur, Mann skupia uwagę na ludziach pozbawionych miejsca. Bada motywacje samotników i chadza ich ścieżkami. Zagląda do tymczasowych mieszkań młodych ludzi, którzy podejmują wysiłki na rzecz odnalezienia domu. Wspólne podróże po Tokio pozwalają mu nakreślić mapę metropolii czasów kryzysu.

Amerykańska mapa Tokio

Typowa amerykańska opowieść o wizycie w Tokio ma przewidywalną kompozycję. „Kiedy trafiłem do Japonii, przeżyłem szok”. Autor relacji jest zwykle zdezorientowany i deklaruje niemożność zrozumienia przestrzeni najeżonej lśniąco, strzelistymi budowlami (Weisman, 1992). Z czasem odkrywa jednak czar świetlistej metropolii. Część krytyków w podobnej roli obsadza Manna i wskazuje, że mieniące się neonami nocne życie Tokio pozostaje zbieżne z estetycznym DNA twórcy (Surrey, 2022).

Chociaż autor *Gorączki* wyreżyserował jedynie pierwszy odcinek *Tokyo Vice*, to zdaniem producenta J.T. Rogersa nadał całej serii konkretną tonację, jako „mistrz *noir* i mistrz nocnego kina miejskiego” (Grillo, 2022). Mann pozostaje wierny estetycznym wyznacznikom kina czarnego i poprzez grę światłem nadaje serialowemu Tokio charakter muzealnej ekspozycji (Grillo, 2022). Twórca jest jednak świadomy niebezpieczeństw ulegania stylistycznej przesadzie, która grozi „ograbieniem” rzeczywistości z szerszego kontekstu kulturowego. John Grillo, którego wyobrażenia na temat Tokio ufundowały kadry z *Łowcy androidów* (*Blade Runner*, reż. R. Scott, 1982), na prośbę Manna uchwycił miasto w szorstkim kluczu wizualnym, przy słabym oświetleniu (Grillo, 2022). Zdaniem operatora to nie światło stanowi jednak o wizualnej identyfikacji *Tokyo Vice*, lecz ruch. Fundamentalne znaczenie dla wyglądu i klimatu serialu ma w jego odczuciu kinetyzm: „sposób poruszania kamerą, poprzez który [Mann – W.S.] tak aktywnie opowiada historię, że oświetlenie niekoniecznie jest najważniejsze” (Grillo, 2022).

Michael Kogge zauważa, że odcinek pilotażowy wyznacza wizualny kod serialu, również za sprawą zastosowanej palety barw. Uwagę o ekranowym „szaro-brązowym, neutralnym krajobrazie” reżyser podsumowuje: „To jest prawdziwe Tokio. Tak wygląda prawdziwe życie w Tokio” (Mann, 2022f). W tym kontekście Mann wyjaśnia potrzebę odbycia długich przygotowań poprzedzających etap realizacji zdjęć: „Podczas pobytów turystycznych nie byłem w stanie nakreślić choćby wierzchniej warstwy prawdziwego Tokio. Tego, które poznasz dopiero, kiedy w nim zamieszkasz i głęboko zanurkujesz. Na tym polega rejestracja prawdziwie ludzkiej przestrzeni” (Mann, 2022f). Wypowiedzi reżysera stale pobrzmiewają potrzebą odnajdywania autentyzmu. Serial wpisuje się tym samym w ramy – scharakteryzowanego przez Artura Piskorza – kina totalnego, „mającego wygląd, smak i zapach rzeczywistości” (Piskorz, 2010: 208).

Zdaniem Kogge’a intencją reżysera nie było pokazanie neonowego spektaklu w centrum miasta przyszłości, lecz wnikięcie w nieatrakcyjną część metropolii – ze szczególnym uwzględnieniem miejsc, w których jedzą, mieszkają i pracują „zwykli ludzie” (Mann, 2022f). To „prawdziwe Tokio” wydaje się niewielkie i ciasne, jakby skupiało tylko kilka ważnych miejsc, połączonych wydeptanymi ścieżkami. Życie jego mieszkańców toczy się bowiem w dwóch przestrzeniach – w domach i zakładach pracy. Podstawowym punktem odniesienia są zaś pieniądze. Podobnie jak we wcześniejszych projektach reżysera, przemiany ekonomiczne ściśle oddziałują na egzystencję bohaterów. Mottem serialu pozostaje wszakże cierpkie spostrzeżenie: „Wszyscy płacą”.

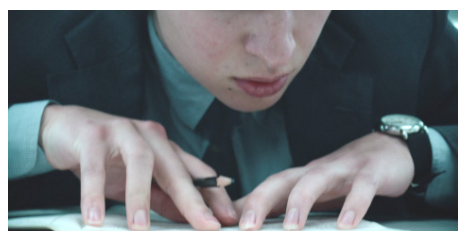
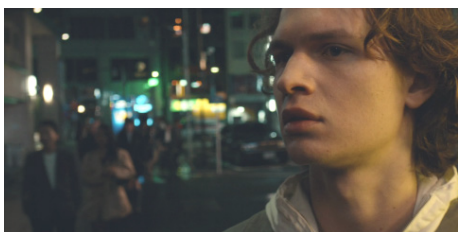
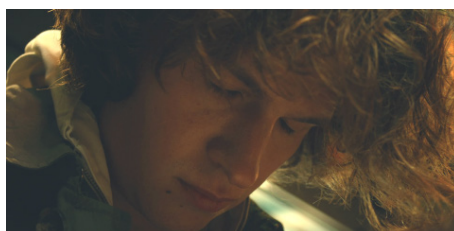
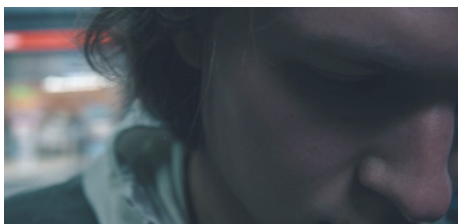
Kiedy w latach 70. w krajach zachodnich formułowano już odpowiedź neoliberalną na załamanie ekonomiczne, Japonia przeżywała gospodarczy rozkwit. Wejście w kolejną dekadę zbiegło się z kryzysem fiskalnym, który próbowano zahamować reformą administracji. Wzorując się na rozwiązaniach amerykańskich, przystąpiono do budowy nowego ładu społeczno-gospodarczego. Do końca lat 80. Japonia wciąż przodowała w światowych rankingach, a sukces przypisywano wówczas piewcom polityki neoliberalnej. W 1985 roku, po tym, jak przedstawiciele rządów i banków centralnych zorganizowali w Nowym Jorku spotkanie w hotelu Plaza, dało się zauważyć pierwsze konsekwencje przemian. Spadek inwestycji w krajowym przemyśle, spowodowany utratą konkurencyjności eksportowej (w rezultacie ustaleń *Plaza Accord*), rekompensowany był polityką monetarną ukierunkowaną na pobudzenie popytu wewnętrznego. Skumulowany kapitał potężnych japońskich koncernów został przekierowany w inwestycje zagraniczne i krajowe – spekulacyjne (Itoh, 2009: 387–388).

Uwolnienie kapitału uruchomiło spekulację na rynku nieruchomości i ożywiło grę giełdową. Jak zauważa Itō Makoto, *boom* mógł na pozór sygnalizować sukces neoliberalnych działań, skupionych na prywatyzacji, deregulacji rynków finansowych i restrukturyzacji rynku pracy (Itoh, 2009: 391). Ciągły wzrost cen gruntów i nieruchomości, przy jednoczesnym braku zdecydowanych działań Banku Centralnego Japonii, doprowadził do pęknięcia bańki spekulacyjnej, co wpędziło gospodarkę w długoletnią recesję. Zdaniem Itō wśród ofiar polityki neoliberalnej i krachu ekonomicznego znaleźli się głównie robotnicy, którzy później musieli jeszcze pokryć straty przedsiębiorstw i ponieść koszty działań stymulacyjnych. Równocześnie obniżano zatem podatek dochodowy od przedsiębiorstw, ale i podnoszono podatki konsumenckie. Symultanicznie zmniejszano opodatkowanie dochodów osobistych w grupie najlepiej zarabiających Japończyków, ale i podwyższano składki ubezpieczeniowe (Itoh, 2009: 389–393). Jak w przypadku większości kryzysów w krajach wspartych na doktrynie neoliberalnej, kosztem większości społeczeństwa dokonywała się poprawa sytuacji przedsiębiorstw i najbogatszych Japończyków. Uelastycznienie rynku pracy przez zniesienie regulacji (w zakresie nadgodzin czy zatrudnienia w niepełnym wymiarze) stworzyło armię tanich pracowników, pozbawionych osłon socjalnych. Rosnące bezrobocie w klasie ludowej, w zestawieniu z niemożnością uzyskania kredytu i utrudnionym najmem nieruchomości, ufundowało pejzaż „straconej dekady”. Zatem nie wszyscy płacą. Płacą najbiedniejsi.

Śmierć w rynsztoku

Grillo przypomina, że Mann rozpoczyna swoje opowieści od rozpoznania przestrzeni, a dopiero później kieruje uwagę na bohaterów. Zdaniem operatora kinetyzm, a więc ciągły ruch kamery, „nie tylko odsłania podbrzusze Tokio, ale także odzwierciedla wewnętrzne zawirowania i niepokój Jake’a” (Grillo, 2022). Strategia realizacyjna pokrywa się z fabularnym pragnieniem wzięcia miejsca w posiadanie. Bohaterowie *Tokyo Vice* uczestniczą w tułaczce, której celem jest okiełznanie przestrzeni i odnalezienie domu. W realiach kryzysu ich wzrok nie sięga daleko. Reklamujące serial ujęcie z lotu ptaka, zrealizowane w dzielnicy Shibuya, powraca jedynie w charakterze wizualnego atrakcjonu. W *Tokyo Vice* mapa miasta nie jest bowiem kreślona z

góry, lecz od dołu. By ją rozrysować, należy podążać śladem instytucji finansowych. Punkty orientacyjne na mapie są wyznaczane przez ofiary banków i ubezpieczycieli – mieszkańców o zawiedzionych nadziejach, którzy mogą osiągnąć wolność od zobowiązań jedynie w drodze samobójstwa. Człowiek pozbawiony swojego miejsca ostatecznie musi umrzeć.



Fot. 1. Amerykanin w Tokio. „Panorama” miasta

Zdaniem Watanabe (2022b) *Tokyo Vice* jest dramatem zbiorowym, a jednocześnie głównym bohaterem serialu jest samo Tokio. Gdy Mann zbliża się więc do Jake’a, Samantha i Sato i przyjmuje ich perspektywę, to miasto nie tylko nie przestaje istnieć, ale jeszcze intensywniej oddziałuje na postacie. W otwierającej serial sekwencji Adelstein przemierza Tokio komunikacją publiczną. Podróż jest dynamiczna, a kamera niebezpiecznie przybliża się do twarzy głównego bohatera, tło jest zasłaniane lub ulega rozmyciu. Nie widać wówczas ulic i zabudowań. Przed

obiektywem migają jedynie zeszyty z notatkami, podręczniki do ekonomii, niesfor-na fryzura Jake'a. Życie Amerykanina toczy się w autobusie, sali lekcyjnej, dojo, restauracji i wynajętym małym pokoiku, ulokowanym nad sklepem (fot. 1). W takich momentach okazuje się, jakie elementy i cechy zabudowy miasta są szczególnie istotne. Przestrzeń życiowa bohaterów *Tokyo Vice* jest wyznaczana przez nieruchomości – pomieszczenia ładne i brzydkie, opustoszałe i gęsto zaludnione, usytuowane tuż przy głośniejszej ulicy i wysoko ponad miejskim gwarem. Tokio stwarza się wciąż na nowo, w zależności od zasobności portfela osoby wchodzącej z nim w relację.

Jednym z przewodników po Japonii staje się Adelstein. Początkowo można odnieść wrażenie, że Jake wykazuje podobne przywiązanie do detalu co Mann. Portretowany z żabiej perspektywy mężczyzna często garbi się i spogląda w dół, jakby czegoś szukał. Miejska grawitacja nieustannie na niego oddziałuje, strąki tłustych włosów opadają bohaterowi na twarz, a rowerem trudno mu jeździć inaczej, niż niezgrabnie chwiejąc się na boki. Siłę ciążenia ku ulicy uzmysławia także domykająca przestrzeń architektura – ciasna, niska i zbita. Przyciąganie jest tak silne, że bohater wydaje się spoglądać na chodniki jakby w poszukiwaniu wyjaśnień. W jego interpretacji ta magnetyczna siła pochodzi od organizacji przestępczych. W pewnym momencie Jake deklaruje: „[Chcę – W.S.] wiedzieć, jak działa to miasto i wszystko, co się pod nim kryje. Wtedy będę mógł to opisać. Na razie niestety nie potrafię”.

Bohater początkowo snuje fantazję o wnikięciu w podziemia Tokio, do tajemniczej krainy, w której można poznać gangsterskie sekrety i natknąć się na poczytne tematy. Choć Adelstein wskazuje na potrzebę zgłębienia przestępczego życia miasta i odkrycia przyczyn jego atrofii, to podąża drogą na skróty. Niby studiuje podręcznik do ekonomii, ale później zapomina o zdobytej wiedzy. Rozwiązanie zagadki samobójczych śmierci biednych Japończyków nie leży w podziemiach. Dziennikarskie śledztwo przyspiesza dopiero w momencie, kiedy Eimi, przełożona Jake'a, wpada na trop bankowych pożyczek. W serialu ekonomiczna ignorancja i zawierzenie neoliberalnym pragnieniom spłaszczają – niczym siły grawitacji – świat i odbierają bohaterom klarowność spojrzenia.

W ujęciu Manna podziemie ma inne znaczenie. Stolica Japonii wizualnie zachwyca, ale odznacza się ponurym nastrojem – za atrakcyjną fasadą kryją się bowiem brzydkie i niepokojące kulisy. Grillo podkreśla, że autor *Gorączki* nie zamierzał realizować w Tokio „fotografii pocztówkowej”. Reżyser świadomie zrezygnował z „utartych tropów wizualnych. Dlatego nawet nie pomyśleliśmy o zrobieniu zdjęć pięknych ulic Tokio rozświetlonych znakami reklamowymi. Chcieliśmy dostać się do podziemia” (Grillo, 2022). W języku Manna eksploracja podziemi oznacza rozpoznanie sytuacji klasy ludowej. Jeśli więc autor literackiego pierwowzoru fetyszyzował podziemia, widząc w nich przestępcze źródło zła, zakłócające działanie systemu (Leão, 2023), to Mann w podziemiach szuka przede wszystkim ofiar systemu.

Alan Poul, reżyser ostatniego odcinka, przekonuje, że o pejzażu *Tokyo Vice* stanowią cztery współistniejące światy: dziennikarzy, policjantów, yakuzy i nocnego życia. W tym ostatnim, pod opieką klubowych hostess i hostów, widują się przedstawiciele pozostałych sfer. Zdaniem Poula w „krainach mydła” dochodzi do rzadkiego momentu spotkania. Klub Onyx pełniłby zatem funkcję agory. Zaaranżowany niczym przestrzeń naturalna, z elektroniczną rzeką płynącą przez środek sali, wodospadem i roślinnością

(lśniącymi na wyświetlaczach), stanowiłby portal do innej rzeczywistości. Choć w Onyksie rozmawiają ze sobą początkujący dziennikarz, który wydaje na butelkę alkoholu „pół tygodniówki”, hostessa fantazjująca o awansie, gangsterzy i społeczne elity, to ostatecznie okazuje się, że spotkania są tak autentyczne, jak owo „naturalne” otoczenie. Rozmowy zasadzają się na logice transakcyjnej, wyniszczającej młodych bohaterów.

Ciekawszy zatem niż układ poziomy z klubu (wskazany przez Poula) jest mniej jawny układ pionowy. Serial dokonuje stratyfikacyjnego podziału miasta, w ramach którego bywalcy różnych pięter z reguły nie spotykają się z sobą. Ambitni adepci neoliberalizmu z nizin i elity z podniebnych apartamentów nie żyją w tym samym Tokio. Przestrzenie rozrywkowe fundują iluzję wspólnoty, jednocześnie wprost wykluczając tych, którzy nie podołali nowej rzeczywistości. Do przybytków nie trafiają zadłużeni nieszczęśnicy – ci kończą w rynsztoku lub na brzegu morza. Policja odnajduje pożyczkobiorców w przestrzeniach tranzytowych i innych niemiejscach. Pierwsza ofiara lichwiarskich praktyk zostaje zlokalizowana na moście Hijiri w dzielnicy Ochanomizu³. Mężczyznę wprost ograbia się z miejsca, jego ciało bez przerwy mijają pociągi linii Chūō i Chūō-Sōbu oraz linii metra Marunouchi (Watanabe, 2022b). Nie sposób ustalić pochodzenia tego anonimowego desperata, który na dodatek sytuuje się poza granicą ostrości obiektywu (fot. 2).



Fot. 2. Dramat wykorzenia. Ponury los dłużnika

3 Umowy kredytowe i polisy na życie nie tyle sygnalizują profil działalności przestępców, ile wyrażają lęk przed współczesnymi instytucjami finansowymi, które regulują funkcjonowanie społeczeństw. W raporcie *Economic Distress and Suicide in Japan* Tanisho Yukiko zauważa, że nagły i znaczący wzrost liczby samobójstw w 1998 roku zaobserwowano przede wszystkim wśród bezrobotnych mężczyzn w średnim wieku oraz osób dotkniętych jakąś formą kryzysu gospodarczego lub finansowego (Tanisho, 2013: 1). Zdaniem autorów raportu *Time Trends in Method-Specific Suicide Rates in Japan, 1990–2011* kwestie utraty pracy i bankructw nie tłumaczą w pełni tego złowieszczonego trendu (Yoshioka et al., 2016: 64–65). Machizawa Shizuo wiąże samobójstwa z kompleksem neoliberalnych reform, skutkujących nie tylko zwolnieniami pracowników, ale także „optymalizacją” kosztów i „poprawą” wydajności (Strom, 1999).

Poul wspomina jeszcze: „Mieliśmy nadzieję, że naprawdę zejdziemy pod powierzchnię i przedstawimy autentyczny portret Japonii, który pogłębi zrozumienie tego kraju” (Mitchell, Reigart, 2022). Twórcy serialu rzeczywiście zeszli do podziemi, ale okazało się, że „prawdziwe życie” toczy się na powierzchni, w labiryncie tokijskich ulic.

W poszukiwaniu miejsca

Mann przekonuje, że niewiele dzieli praktykantów z gazety „Meicho Shimbun” od anonimowej ofiary gangu Tozawy z mostu Hijiri. Wiwisekcję miejsca zbrodni poprzedza scena rozmowy początkujących dziennikarzy na tle zakratowanego okna. Za postaciami przejeżdża pociąg, który zainicjuje montażowy skok wprost na skrzyżowanie torów. Mimo trwającego kryzysu gospodarczego młodzi bohaterowie zdają się ignorować oddziaływania ekonomiczne. Zamiast tego powielają narrację jednostkowego sukcesu. Humoru nie psują im nawet oczywiste sprzeczności ideologiczne.

Przestrzeń życiową w *Tokyo Vice* wyznaczają ciasne, zagracone mieszkania typu „1K”. Ambitne plany i oszałamiające wizje są więc snute w piwnicach, wynajmowanych pokojach i na zapleczach miejsc pracy (zdaniem redaktora internetowego przewodnika po Tokio szatnia hostess jest niewiarygodna ze względu na zbyt duże rozmiary; Lane, 2022). Problemy lokalowe splatają się z zależnościami zawodowymi. Mann potwierdza, że mały pokój zlokalizowany nad barem w dzielnicy Akabane to miejsce dla głodującego studenta (Mann, 2022g; fot. 3). Producentka wykonawcza Washio Kayo zwraca uwagę, że Jake, Samantha i Sato starają się, jak mogą, aby przetrwać w Tokio (Washio, 2022). Wszyscy młodzi bohaterowie snują fantazje w neoliberalnym duchu, ale ich życiorysy stanowią raczej odzwierciedlenie porażek późnego kapitalizmu. System zachęca do marzeń, lecz ostatecznie prowadzi bohaterów do upadku.

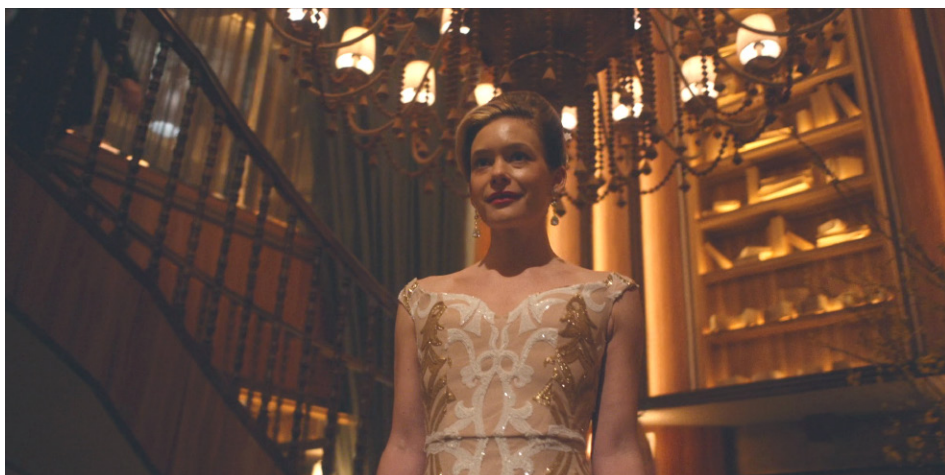


Fot. 3. Przestrzeń życiowa w czasach kryzysu ekonomicznego

Wszystko zaczyna się od zerwania związków ze wspólnotą. Jake odrzuca nadopiekuńczych rodziców i chorą psychicznie siostrę. Rzadko odbiera telefony z domu rodzinnego, a jeśli już sam dzwoni, to tylko w chwili słabości. Upatruje wręcz cnoty w wygaszeniu kontaktów z uciążliwymi krewnymi. Na pytanie znajomego: „Jak rodzina?”, odpowiada nonszalancko: „Chyba dobrze, niespecjalnie mam czas pytać”. Samantha ukrywa się przed ojcem, wysoko postawionym członkiem wspólnoty mormonów. Ta była misjonarka okradła grupę religijną, by móc „ustawić się w Tokio”. Kiedy grozi jej deportacja, ubolewa: „Tyle osiągnęłam. Jestem sobą. Nie mogę tam wrócić”. Sato porzuca zaś biedną rodzinę z rybackimi tradycjami, by – jak można podejrzewać – spełniać swoje konsumpcyjne zachcianki. Kiedy próbuje „naprostować” krnąbrnego nastolatka, niby opowiada o wartościach rodzinnych, ale ostatecznie i tak sięga po argument ekonomiczny: „Byłem jak ty. A teraz... fajne ciuchy i samochody. I pieniądze. Dla ciebie i dziewczyny. Dla rodziny”.

Początkowo bohaterowie wpatrują się w podłogę, czego wymaga kontakt z korporacyjnymi szefami z branży dziennikarskiej, rozrywkowej i finansowej. Z czasem jednak, pozbawieni balastu rodzinnego, podnoszą wzrok. Fantazje o awansie mają swoje architektoniczne źródła. W pierwszym odcinku *Tokyo Vice* Jake wraca po trudnym dniu w pracy do wynajmowanego pokoju. Mieszkanko jest wyraźnie za małe, a sufit wydaje się zawieszony zbyt nisko – w tym pomieszczeniu nie da się zaczerpnąć tchu. Adelstein niemal odbija się od ścian. By zająć czymś umysł, wygląda przez okno. W Akabane, przestrzeni niskiej zabudowy, trudno o wysokie aspiracje. Mann analizuje ten moment: „Da się tu wyczuć uliczne życie. Przez okno widać część świetlnej reklamy zawieszanej na fasadzie sąsiedniego budynku: olbrzymie oko. Nagle bohater wstaje – nie wydarzyło się nic szczególnego, ale wiadomo, o co chodzi. Żarówka w oku postaci zapaliła się dla Jake’a” (Mann, 2022f). To fantazmatyczne doznanie „wybudza” bohatera. Adelstein zapomina o porażce – popada w uniesienie i rozpoczyna śledztwo „na serio”. By sięgnąć celu, ignoruje swoją sytuację ekonomiczną – funduje znajomemu policjantowi drinki, a potem rozbiera się w klubie Onyx.

Halucynacji doświadcza także Samantha, pracowniczka *mizu shōbai*, która marzy o prowadzeniu lokalu. Snuje nawet senną wizję, w której prowadzi obchód po własnym biznesie. Rozpoczyna na najwyższym piętrze. Złoczone żyrandole, imponujące biblioteczki, bogaci goście – wszystko należy do niej. Lustrzane powierzchnie dookoła zwielokrotniają siłę marzenia o sukcesie. W momencie projekcja rozprasza się, a bohaterka, zamiast na schodach prestiżowego lokalu, stoi na surowych, betonowych stopniach wynajmowanej piwnicy (fot. 4).



Fot. 4. Nieruchomości na wynajem. Fantazje o awansie społecznym

Dziewczyna widzi się już w roli menedżerki prężnie działającego klubu. Uwiedziona narracją neoliberalną, pozostaje nieczuła na problemy znajomych. Kiedy więc Jake opowiada o wyzysku w miejscu pracy, Samantha reaguje: „Wiem, jak sztywne potrafi być życie w korporacji”. Jej rozumienie przemocy klasowej sprowadza się do kwestii hierarchii, która blokuje potencjał jednostki. Z tego względu naiwnie pouczy później kochanka z Chihara-Kai: „Jeśli chcesz zmienić swoje życie, nie wahaj się. (...) mnie się udało. Popełniałam błędy, ale uciekałam z klatki. Ty też możesz”. Molestowanej przez szefa koleżance z pracy podpowie z kolei: „Olej go i zmień pracę”. Na pytanie zdesperowanej dziewczyny: „Na jaką? Zamiast wykształcenia i doświadczenia mam nieważną wizę. Rodzina potrzebuje pieniędzy, a te pieniądze to ja. Bez pracy...”, Samantha nie znajdzie już odpowiedzi. Zwieńczy jedynie rozmowę nieszczerym pocieszeniem: „Wszystko będzie dobrze”.

Protagonści celują wysoko i szybko osiągają pierwsze sukcesy – Jake dostaje pracę w fikcyjnym odpowiedniku „Yomiuri Shimbun”, gazecie o największym nakładzie na świecie. Samantha, była misjonarka mormonów z dwuletnim doświadczeniem w branży *mizu shōbai*, rzuca wyzwanie dobrze prosperującym japońskim klubom. Sato również nie kroczy powoli na szczyt, tylko dostaje się nań z przytupem, kiedy ratuje życie oyabunowi. Mogłoby się wydawać, że młodzi bohaterowie we wszystkim przewyższają swoich rodziców i opiekunów, zachowawczych, ostrożnych i czerpiących siłę ze stałości. Złudzenie wszechmocy sprawia, że ci początkujący przedsiębiorcy zaciągają pożyczki u gangsterów lub w – kontrolowanych przez jakuzę – podejrzanych instytucjach finansowych. Przemoc ekonomiczna doświadczana w czasach poluzowania kontroli państwa i pogłębiających się nierówności zyskuje w serialu twarz bankiera działającego na polecenie przestępców.

Ze względu na brak zakorzenienia opracowane przez młodzież plany biznesowe nie mają szansy powodzenia. Jake, Samantha i Sato są na tropie „swojego” miejsca, ale nie potrafią zapuścić w nim korzeni, kiedy udziela im się zachwyt nad własnym indywidualizmem. Próbując realizować się zawodowo, odrzucają pomoc życzliwych ludzi. W efekcie Jake nie zostaje zaakceptowany ani przez przełożonych z redakcji, ani gangsterów i *cool* policjantów, którym próbuje zaimponować. Ignoruje przy tym detektywa Katagiriego, który ze względu na zachowawczość w podejmowaniu decyzji i przywiązanie do życia rodzinnego uchodzi w oczach Jake’a za osobę niezdolną do osiągnięcia sukcesu w dynamicznie zmieniającym się świecie.

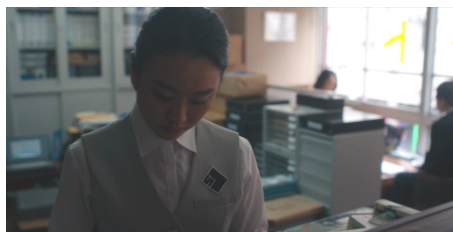
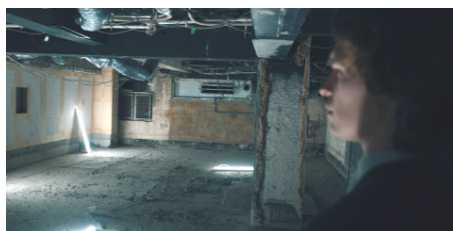
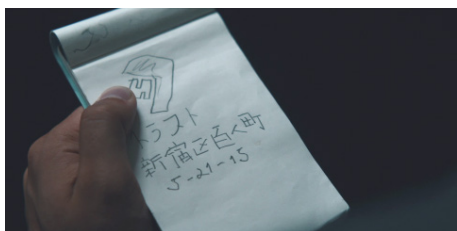
W odróżnieniu od amerykańskich towarzyszy Sato czuje łączność z krewnymi, którą można tłumaczyć solidaryzmem klasowym. Jako jedyny w gronie głównych bohaterów należy do klasy robotniczej, rozumie jej bolączki i potrzeby. Kiedy zatem Jake i Samantha unikają rodziców, Sato zjawia się na pomoście, by obserwować swojego prawdziwego ojca podczas pracy; odwiedza go też w szpitalu i próbuje finansowo wesprzeć rodzinę. Jeśli już bohater doświadcza – wzorem znajomych – halucynacji, to wizje podpowiadają mu powrót na łono rodziny. Z tego względu Japończyk próbuje nawiązać romantyczną relację z Samanthą. Mówi: „Czuję więź, gdy jestem przy tobie”. Dziewczyna odpowiada tylko: „Dziękuję”. Później ta hiperindywidualistka już wprost odrzuci zaloty. Pozbawiony rodziny (tak prawdziwej, jak i symbolicznej) i wzgardzony przez ukochaną, bohater zostanie kilkakrotnie ugodzony nożem. Brak związków ze wspólnotą może ułatwiać realizację ekonomicznych planów, ale jednocześnie prowadzi do samotnej śmierci.

Wszystko, co stałe...

W „Financial Times” o grupach jakuzy pisze się jako o „bezczelnych syndykatach liczących 86 tysięcy gangsterów, które bardziej przypominają «Goldman Sachs z bronią» niż stereotypowych bandytów” (Urquhar, 2010). Jak zauważa Peter Hessler (2012), członkowie organizacji bogacili się w okresie bańki gospodarczej lat 80. i 90. i wówczas rozwinęli rozległe struktury korporacyjne. Wykorzystali neoliberalne upłynnienie systemu, by stworzyć sieć legalnie działających przykrywek w sektorach transakcji finansowych i obrotu nieruchomościami (Mangoni, 2012: 73). *Tokyo Vice* nie stanowi zatem wyłącznie opowieści o przestępczym podbrzuszu miasta.

Ekranowa rywalizacja Chihara-Kai (yakuzy „starego typu”) i nowoczesnego gangu Tozawy stanowi raczej metaforę późnokapitalistycznych reform w Japonii w latach 80. i 90. XX wieku.

W „najtrudniejszym do uchwycenia w kamerze mieście na świecie” (Poul, 2022) trudno znaleźć to, czego akurat się szuka. Wiodącą metaforą serialu jest logo firmy pożyczkowej. Tuż obok jednej z ofiar lichwiarzy Adelstein odnajduje pudełko zapalek z symbolem, którego część przypomina literę S. Reporter odkryje z czasem, że za znakiem kryje się Dym. Detektyw Katagiri opowiada o strukturze organizacji, które sięgają po logo: „Te firmy pojawiają się i znikają, zmieniają numery i biura. Zanim glina albo reporter pozna adres... firma znika”. Wraz z ewolucją sposobu funkcjonowania przedsiębiorstw w drugiej połowie XX wieku odnalezienie firmy i osób stojących na jej czele okazuje się niemożliwe (fot. 5).



Fot. 5. Gdzie jest źródło dymu? Przełom stuleci i rozproszenie kapitału

Groźba obecna w symbolu jest jednak poważniejsza, wykracza bowiem poza jawny proceder świadczenia lichwy. Metafora dymu skupia w sobie szereg zagrożeń neoliberalnej polityki i przypomina o szkodliwości marzenia, jakie udziela się bohaterom. Samo logo mogłyby stać się herbem rizomatycznego miasta przyszłości, w którym rozwój osobisty dokonuje się poprzez realizowanie projektów (Boltanski, Chiapello, 2022: 142). W dymie zawiera się proces odrzucania zabezpieczeń socjalnych, negowanie hierarchii i wszystkiego, co stałe. Bohaterowie serialu pracują całymi dniami. Pozbawieni społecznego wsparcia godzą się na poszerzanie zakresu obowiązków. Początkowo nie dostrzegają patologii elastycznego zatrudnienia. Samantha czerpie wręcz dumę z wyzwolenia się od usztywniających zobowiązań wspólnotowych, które mogłyby przeszkodzić jej w nawiązaniu ciekawszych połączeń. Relacje osobiste kształtuje na podstawie zasad klubowych. Kiedy więc klientowi kończą się pieniądze, hostessa odchodzi od stolika. Jake z kolei ciągle lokalizuje nowe źródła informacji i nie cofa się przed

najbardziej niebezpiecznymi inicjatywami, choć Katagiri go przestrzega: „Ishida z wdzięczności może ci zaproponować przysługę. Nie przyjmuj jej. (...) Gdy zgadzasz się przyjąć coś od yakuzy, otwierasz drzwi, a raz otwarte drzwi bardzo trudno zamknąć”.

W *Tokyo Vice* „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Relacje międzyludzkie rozpadają się, a dostęp do bezpiecznego miejsca zostaje zatracony. Tę ponurą diagnozę potwierdzają metakomentarze autorów serialu, zawarte w tytułach poszczególnych odcinków. Droga bohaterów rozpoczyna się od „czytania powietrza”, a więc zrozumienia zasad rządzących światem późnego kapitalizmu. Podróż wiedzie przez ostrzeżenia: „Wszyscy płacą” i „Informacja to biznes”. Wędrowkę kończy pesymistyczna obserwacja: „Czasem znikają”. Kto zatem zlekceważy ostrzeżenia, stoczy walkę o własne życie. Bohaterowie ulegają wezwaniu do mobilności, rywalizują o pozycję, ale brak zakotwiczenia oddziałuje na nich destrukcyjnie. Zamiast nawiązywać relacje, uczestniczą w transakcjach i podpisują zobowiązania ekonomiczne. Z czasem zaczyna grozić im „zniknięcie”. Polina, jedna z hostess z klubu Onyx, tuż przed śmiercią woła: „Nie taka była umowa”. Jake, uwikłany w wieczną wymianę informacji z mafią, kierowany tęsknotą za bezpieczeństwem dzwoni do rodziny. Samantha po zawarciu układu z gangsterami doprowadza do „zniknięcia” wspierającego ją Sato.

Czy w świecie funkcjonującym pod dyktando „nowego ducha kapitalizmu” jest jeszcze nadzieja na odzyskanie zakorzenienia? Etosowi ulotności, któremu tak łatwo ulegają Jake, Samantha i Sato, zaprzecza detektyw Katagiri. Mężczyzna jest portretowany z uwzględnieniem cnót fordowskiego kapitalizmu. Punktualnie pojawia się w pracy, profesjonalnie realizuje obowiązki, ale co ważniejsze – jest w stanie oddzielić życie zawodowe od prywatnego. Dom Katagiriego z jakiegoś powodu przyciąga Jake’a. Dziennikarz czerpie przyjemność z wieczornych rozmów z policjantem i wspólnych posiłków z jego rodziną (fot. 6). W przestrzeni wspólnotowej można zdystansować się od drapieżnego Tokio. Model życia, w którym wieczorem ogląda się z żoną telewizję i przed snem czyta dzieciom bajki, stanowi alternatywę dla samotniczej egzystencji niewolników korporacji. To sielankowe wyobrażenie nie przekonuje jednak młodych bohaterów. Spokój policjanta momentami wywołuje agresję żadnego adrenaliny Jake’a, który po wysłuchaniu – słusznej – krytyki atakuje swojego sojusznika: „Takie rady daje pan wszystkim reporterom?”. Uwikłany w przygodność dziennikarz pragnie działać, szuka nowych doznań i ignoruje tych, którzy wyznają dawny etos zawodowy. Ludzie, którzy negują reguły sieciowego kapitalizmu, są traktowani albo jako zbyt powolni, albo chorzy psychicznie.

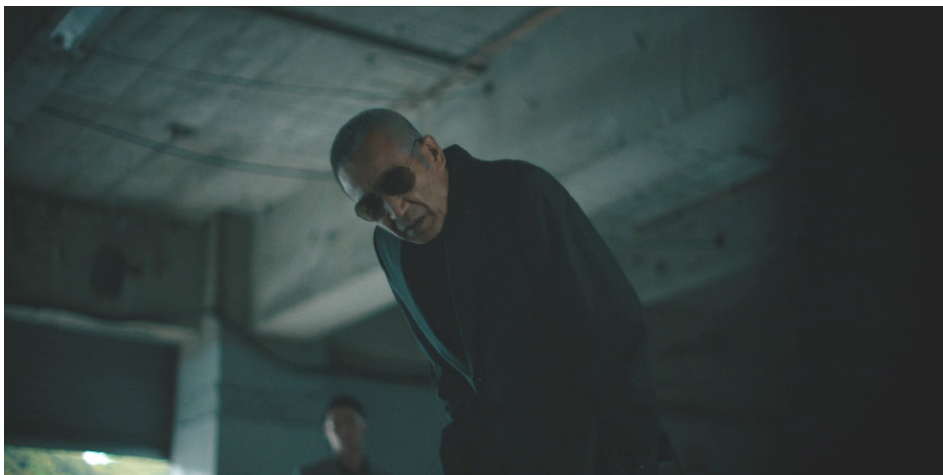
Przełożona Jake’a zataja istnienie swojego brata. Ponoć coś mu dolega: „Jest chory. Wszędzie widzi spiski. Nie wychodzi z domu. (...) Nikt w biurze nie może [o nim – W.S.] wiedzieć”, ale jego problemy nie zostają zdiagnozowane. Jak zatem uzasadnia się niedyspozycję mężczyzny? W jednej ze scen Kei ponagla siostrę, gdy ta gotuje obiad. Na stoliku, obok marynowanych potraw, leżą fotografie zamordowanych kobiet, o których dziennikarka pisze reportaż. Podczas przygotowywania pozostałych składników Eimi telefonicznie kontaktuje się z detektywem prowadzącym śledztwo. Na niegrzeczne pytanie swojego brata: „Gdzie jedzenie?!”, odpowiada



Fot. 6. Jak w domu. Odzyskiwanie wspólnoty

gwałtownie: „Ciszej, kiedy rozmawiam!”. W innym momencie mężczyzna oburza się, gdy Jake późnym wieczorem puka do drzwi szefowej. Kei wyraża sprzeciw: „Dość tego! Nie pozwól się tak traktować. Nachodzi cię w środku nocy!”. W realiach późnego kapitalizmu tęsknota za życiem rodzinnym i niechęć do uelastycznienia warunków zatrudnienia uchodzą za objawy choroby psychicznej.

Kiedy Samantha zawiera umowę kredytową z Chihara-Kai, zaznajomiony z przestępczymi realiami Sato oponuje, narażając się zwierzchnikom: „Nigdy nie prowadziła klubu. Te kłopoty nie są warte zysku”. Rzecz jasna młody gangster nie jest w stanie wyperswadować pomysłu liderom organizacji, znawcom sytuacji rynkowej. Mężczyzna próbuje ratować ukochaną, bo wcześniej nie raz był już świadkiem negocjacji biznesowych z kontrahentami migającymi się od spłaty zobowiązań. Rozmowy z niepokornymi „wspólnikami” odbywają się w ciemnych przestrzeniach opuszczonych budynków, w otoczeniu betonowych bloków fundamentowych. Podczas takich spotkań liderzy yakuzy sięgają po sformułowania neo-liberalnych ekonomistów: „Oprócz miesięcznej opłaty przejmemy twoje kasyno, a sprzęt będziesz wypożyczał od nas. (...) myślałeś, że możesz robić interes bez nas? W tym świecie gdy już jesteś z nami, to na zawsze” (fot. 7). Wieczny dłużnik jest dla lichwiarzy cenniejszy niż pożyczkobiorca dotrzymujący terminów.



Fot. 7. Nieruchomości inwestycyjne. Fundament przemocy ekonomicznej

Kryzys ekonomiczny ponownie zyskuje symboliczną manifestację. Tokio widziane oczami dłużnika nie przypomina neonowej stolicy rozrywki, lecz opustoszały magazyn. To sugestywny widok, w Japonii lat 90. składnice nie służą do przechowywania towarów eksportowych, lecz są towarem samym w sobie – przedmiotem spekulacji finansistów. W relacjach przestrzennych Mann dostrzega ekspansję myśli neoliberalnej. Przemoc urbanistyczną i architektoniczną wiąże zatem nie z wpływami tajemniczych podziemnych struktur przestępczych, lecz z naciskami bankierów, inwestorów, menedżerów i prawników. W 2009 roku felietonista japońskiego oddziału „Bloomberg News” zwracał uwagę na to, że w czasie recesji gangsterzy rywalizowali z legalnie działającymi pożyczkodawcami. Po latach profil działalności yakuzy znacząco się poszerzył (Pesek, 2009). Organizacja zainteresowała się projektami robót publicznych, inwestycjami giełdowymi, finansowaniem start-upów, obrotem kruszcami. Dziennikarz przestrzega: Japonia przegrywa walkę z „Goldman Sachs z bronią” (Pesek, 2013). *Tokyo Vice* uświadamia jednak, że problem nie leży w „broni”, lecz właśnie w „Goldman Sachs”.

Bibliografia

- Adelstein, J. (2021). *Tokyo Vice. Sekrety japońskiego półświatka*, J. Żuławnik (tł.). Warszawa: Poradnia K.
- Boltanski, L., Chiapello, È. (2022). *Nowy duch kapitalizmu*, F. Rogalski (tł.). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Foundas, S. (2006). A Mann’s Man’s World. *LA Weekly*, <https://www.laweekly.com/news/a-manns-mans-world-2144449>, dostęp: 20.10.2023.
- Grillo, J. (2022). Signature Styles: Shooting Tokyo Vice, The Gilded Age and Slow Horses. *American Cinematographer*, <https://theasc.com/articles/signature-styles>, dostęp: 20.10.2023.

- Hessler, P. (2012). All Due Respect. *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/01/09/all-due-respect>, dostęp: 20.10.2023.
- Itō H. (2022). 第4弾：伊藤英明. シネマトウデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/iv04.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Itoh, M. (2009). *Ocena neoliberalizmu w Japonii*. W: A. Saad-Filho, D. Johnston (red.), *Neoliberalizm przed trybunałem* (387–396), J.P. Listwan (tł.). Warszawa: Książka i Prasa.
- Lane, G. (2022). Things that Tokyo Vice gets Right and Wrong about Tokyo. *Tokyo Cheapo*, <https://tokyocheapo.com/editorial/things-that-tokyo-vice-gets-right-and-wrong-about-tokyo/>, dostęp: 20.10.2023.
- Leão, G. (2023). Tokyo Vice: Unmasking Japan's Underworld with HBO's Groundbreaking Crime Drama. *Big Picture Film Club*, <https://bigpicturefilmclub.com/tokyo-vice-unmasking-japans-underworld-with-hbos-groundbreaking-crime-drama/>, dostęp: 20.10.2023.
- Leshner, J. (2022). 第5弾：世界で最も撮影が難しい都市・東京. シネマトウデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/wtv05.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Mangoni, A.D. (2012). *Organized Crime in Japan. The 'Yakuza' and the Freezing of Assets by the Americans*, [https://gnosis.aisi.gov.it/gnosis/Rivista32.nsf/ServNavigE/32-11.pdf/\\$File/32-11.pdf?openElement](https://gnosis.aisi.gov.it/gnosis/Rivista32.nsf/ServNavigE/32-11.pdf/$File/32-11.pdf?openElement), dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022a). 'Tokyo Vice' Executive Producer/Director Michael Mann: 'Shooting in Tokyo, You Are Not in Kansas', <https://www.youtube.com/watch?v=1qwts6fjshk>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022b). 「TOKYO VICE」特別映像 “マイケル・マン編”【WOWOW】, <https://youtu.be/a7uqFN2aLA4>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022c). *Inside The World Of Tokyo Vice | Tokyo Vice | HBO Max*, <https://www.youtube.com/watch?v=ghHp5oCmN8c>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022d). マイケル・マンが渡辺謙に“釘付け”になったことを明かす. *Real Sound*, <https://realsound.jp/movie/2022/05/post-1024997.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022e). Michael Mann's Vice Grip. *Emmys*, <https://www.emmys.com/news/online-originals/michael-manns-vice-grip>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022f). Shaping Light for Tokyo Vice, rozmawiał M. Kogge. *American Cinematographer*, <https://theasc.com/articles/tokyo-vice-mann>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022g). 「TOKYO VICE」特別映像 “ロケーション編”【WOWOW】, <https://www.youtube.com/watch?v=M5bpb5HnnlU>, dostęp: 20.10.2023.
- Mitchell, J., Reigart E.M. (2022). "Tokyo Vice" (Another) Michael Mann '90s Noir Masterclass. *NAB Amplify*, <https://amplify.nabshow.com/articles/create-tokyo-vice-tokyo-90s-culture-michael-mann-film-noir/>, dostęp: 20.10.2023.
- Palm, E.A. (2022). 'Tokyo Vice' Revisits a Faded Underworld. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2022/04/01/arts/television/tokyo-vice-hbo-max.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Pesek, W. (2009). 「やくざ」も試験勉強、日本の苦境如実に, *Bloomberg*, <https://www.bloomberg.co.jp/news/articles/2009-10-08/KR6P XV07SXXK01>, dostęp: 20.10.2023.
- Pesek, W. (2013). Japan's Losing Battle Against 'Goldman Sachs With Guns', *Bloomberg*, <https://www.bloomberg.com/view/articles/2013-11-21/japan-s-losing-battle-against-goldman-sachs-with-guns->, dostęp: 20.10.2023.

- Piskorz, A. (2010). *Michael Mann – antropolog doświadczenia*. W: Ł.A. Plesnar, R. Syska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność (185–209)*. Kraków: Rabid.
- Poul, A. (2022). 'Tokyo Vice' Producer Alan Poul Talks Season 2, Why Japan's Capital Is the "Most Difficult" City to Shoot, rozmowa P. Brzeski. *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/tokyo-vice-producer-alan-poul-interview-season-2-1235248974/>.
- Reiss, S. (2022). Inside Tokyo Vice, the Flat-Out Coolest Show of the Year. *GQ*, <https://www.gq.com/story/tokyo-vice-is-crazy-cool>.
- Rogers, J.T. (2022). *Inside The World Of Tokyo Vice | Tokyo Vice | HBO Max*, <https://www.youtube.com/watch?v=ghHp5oCmN8c>.
- Schilling, M. (2022). Want to Film in Tokyo? City Welcomes Locals, but Foreign Shoots Still Restricted. *Variety*, <https://variety.com/2022/film/global/film-tokyo-locals-foreign-shoots-hit-covid-restrictions-1235179447/>.
- Seitz, M.Z. (2009). Zen Pulp. *Moving Image Source*, <http://www.movingimagesource.us/articles/zen-pulp-pt-1-20090701>.
- Steensland, M. (2002). *Pocket Essentials Film. Michael Mann*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Strom, S. (1999). In Japan, Mired in Recession, Suicides Soar. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1999/07/15/world/in-japan-mired-in-recession-suicides-soar.html>.
- Surrey, M. (2022). 'Tokyo Vice' Found the Right Mann for the Job. *The Ringer*, <https://www.theringer.com/tv/2022/4/7/23013398/tokyo-vice-found-the-right-mann-for-the-job>.
- Urquhar, J. (2010). Tokyo Vice. *Financial Times*, <https://www.ft.com/content/d911bc2c-a668-11df-8767-00144feabdc0>.
- Washio, K. (2022). 第5弾：世界で最も撮影が難しい都市・東京。シネマトゥデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/wtv05.html>.
- Watanabe, K. (2022a). 第2弾：渡辺謙 警視庁暴力団対策課の敏腕刑事・片桐役。シネマトゥデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/iv02.html>.
- Watanabe, K. (2022b). 「TOKYO VICE」渡辺謙が語る“1990年代”東京とそこに生きる人々...「人間の精神構造や社会構造にもものすごく大きな変化を及ぼした」. *Movie Walker Press*, <https://moviewalker.jp/news/article/1082003>.
- Weisman, S.R. (1992). An American in Tokyo. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1992/07/26/magazine/an-american-in-tokyo.html>.
- Yoshioka, E., Hanley, S.J., Kawanishi, Y., Saijo, Y. (2016). Time Trends in Method-Specific Suicide Rates in Japan, 1990–2011. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 25 (1): 58–68.
- Tanisho, Y. (2013). *Economic Distress and Suicide in Japan*. *Health and Global Policy Institute*, <https://hgpi.org/wp-content/uploads/Suicide%20Issue%20HGPI%20English%20v2.pdf>.

Kryzys ekonomiczny i poszukiwanie miejsca w *Tokyo Vice*

Abstrakt:

Wizja Tokio kreślona w serialu *Tokyo Vice* (2022) jest powiązana z aktualnym rozumieniem przemian ekonomicznych Japonii, które zaszły w latach 80. i 90. XX wieku. O wizualnej identyfikacji i motywach fabularnych produkcji decydował Michael Mann. Reżyser zwykle portretuje problemy współczesności poprzez namysł nad miejskimi pejzażami. Również losy bohaterów *Tokyo Vice* pozostają w ścisłym związku z szerokim tłem metropolii. Mann koncentruje uwagę głównie na bohaterach pozbawionych miejsca – ofiarach neoliberalnej ideologii poszkodowanych przez nowoczesny system finansowy.

Słowa kluczowe: Michael Mann, *Tokyo Vice*, przestrzeń filmowa, kryzys ekonomiczny, gospodarka bańki mydlanej, neoliberalizm

The Economic Crisis and the Search for a Place in *Tokyo Vice*

Abstract:

The depiction of Tokyo in the series *Tokyo Vice* (2022) is conditioned by the current understanding of Japan's economic transformation in the 1980s and 1990s. The visual identification and narrative motifs of the production were determined by Michael Mann. The director typically explores contemporary issues through the analysis of urban landscapes. In *Tokyo Vice*, the broader image of the metropolis is closely linked to the fate of the characters. Mann's main focus is on characters without a place. He portrays them as victims of neoliberal ideology at the hands of the modern financial system.

Keywords: Michael Mann, *Tokyo Vice*, cinematic space, economic crisis, soap bubble economy, neoliberalism

Wojciech Sitek – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się ideologicznym podłożem kina amerykańskiego i gier wideo, a także społecznym fenomenem wideokaset. W ostatnim czasie zainteresowany problematyką piractwa.

Martyna Halor

ORCID 0000-0002-4040-3782

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Koreański krajobraz sukcesu? „Cud nad rzeką Han” w kinie Lee Chang-donga

Lee Chang-dong nie jest twórcą, który regularnie przypomina o sobie publiczności. Od jego debiutu reżyserskiego w 1997 roku minęło ćwierć wieku. Przez dwadzieścia pięć lat Lee stworzył sześć pełnometrażowych obrazów – *Zielona Ryba* (*Chorok mulkogi*, 1997), *Miętowy cukierek* (*Bakha satang*, 1999), *Oaza* (*Oasisu*, 2022), *Sekretne światło* (*Milyang*, 2007), *Poezja* (*Shi*, 2010) i *Płomienie* (*Beo-ning*, 2018). Każdy z nich już w momencie premiery wzbudzał duże zainteresowanie zarówno wśród rodzimych, jak i zachodnich krytyków oraz widzów. Obecnie jest on jednym z najbardziej znanych reżyserów Korei Południowej, a jego charakterystyczny styl jest rozpoznawalny na całym świecie.

„Kiedy będziesz miał czterdzieści lat, nie będziesz już mógł zostać uwiedzionym (...). W moim przypadku okazało się, że jest zupełnie inaczej” (*Screen Talk*, 2018) – tak Lee Chang-dong odpowiada na pytanie, dlaczego jako uznany powieściopisarz postanowił zmienić profesję na zawód reżysera. W swoich filmach Lee podejmuje tematy relacji międzyludzkich oraz snuje refleksje na temat historii swojego kraju i narodu. Bohaterowie tych produkcji często nie czują się pełnoprawnymi członkami wspólnoty, a otaczająca ich przestrzeń wydaje się im dusząca i niebezpieczna.

Postanowiłam zbadać, w jaki sposób społeczna tematyka filmów Lee Chang-donga koresponduje z pejzażami ukazywanymi w jego dziełach. Uważam, że krajobrazy pokazywane przez tego twórcę stanowią zarówno symbol przemian gospodarczych i politycznych, zachodzących w Korei Południowej, jak i metaforę zmieniających się stosunków społecznych oraz wartości, na jakich są one ufundowane. W filmach Lee Chang-donga można odnaleźć zarówno nowo powstałe, jak i istniejące pejzaże miejskie oraz krajobrazy, w których dominuje przyroda.

W pierwszych trzech filmach reżysera akcja rozgrywa się przede wszystkim w konurbacjach. Debiutancka *Zielona ryba* przedstawia losy młodego mężczyzny, który po odbyciu służby wojskowej szuka zatrudnienia i próbuje odnaleźć się w nowo powstałym mieście. Brak pracy powoduje, że Mak-dong decyduje się dołączyć do mafii. Ilsan, w którym toczy się akcja filmu, to realnie istniejące miasto wybudowane w celu rozwiązania problemu mieszkalnego, jaki stał się udziałem Seulu.

W wywiadzie udzielonym po premierze swojego ostatniego pełnometrażowego filmu Lee wyznał, że sam obecnie w nim mieszka (*Screen Talk*, 2018).

Zmiany, jakie zaszły w drugiej połowie XX wieku, kiedy ekonomiczna sytuacja Korei Południowej uległa zasadniczej poprawie, nazywane są często „cudem nad rzeką Han”. Pomimo świetnych wyników gospodarczych Koreę dotknął kryzys mieszkaniowy (Ha, 2004: 139). W latach 60. i 70. XX wieku skupiano się przede wszystkim na rozwoju Seulu. W efekcie do stolicy napłynęła znacząca liczba osób szukających zatrudnienia oraz zakwaterowania. Również w innych częściach kraju nacisk położony przez rząd na rozbudowę miast przyczynił się do napływu do nich ludności z terenów wiejskich, powodując tym samym przeludnienie istniejących jednostek urbanistycznych (Ha, 2004: 142).

W początkowych scenach filmu reżyser pokazuje zdjęcie, na którym w tle rozpościerają się pola użytków rolnych i zieleni, a na pierwszym planie znajduje się tradycyjna wiejska zabudowa. Chociaż fotografia utrzymana jest w odcieniach sepii, jesteśmy w stanie wyobrazić sobie tę przestrzeń jako tętniącą kolorami. Dom Mak-donga to typowa dla przedmieść budowla, położona na uboczu, wśród wysokich traw i w pobliżu rzeki, budząca skojarzenia ze spokojem i domowym ciepłem. W kolejnych sekwencjach klimat ujęć prezentujących nowe budownictwo, będące miejscem życia dla tysięcy ludzi, kontrastuje z klimatem scen pokazujących rodzinny dom bohatera. Reżyser akcentuje różnicę pomiędzy nim a widocznymi na horyzoncie apartamentowcami, światło pada inaczej na lśniąco świeżo malowaną białą strzeliste kształty nowoczesnych budynków niż na niski domek, którego stopniowe popadanie w ruinę jest widoczne na pierwszy rzut oka. Oświetlenie przestrzeni w kadrze ukazującym krajobraz może symbolizować nadzieję na nowy początek, na zmiany na lepsze, a jednocześnie rozmywa kontury tego, co dalekie i nieosiągalne.

Filmowe Ilsan w szybkim tempie wyrasta na horyzoncie rozpościerającym się za płotem rodzinnego domu bohatera *Zielonej ryby*, wzbudzając w nim mieszane uczucia. Otoczenie, które protagonista doskonale pamiętał sprzed czasów



Fot. 1. *Zielona ryba* (1997)

obowiązkowej służby wojskowej, uległo daleko idącej zmianie; jedynie stara fotografia, przedstawiająca uprzedni stan tego miejsca, uświadamia jak radykalna jest ta przemiana.

Lee Chang-dong w dyskretny sposób pokazuje, jakie uczucia towarzyszą bohaterowi, komentującemu otaczający go świat. Fascynacji, jaką budzi patrzenie na nowo powstałe formy architektoniczne – szerokie arterie ulic i przytłaczające ogromem gmachy – nieustannie towarzyszy nostalgia. Niejednokrotnie, na przykład w rozmowie z bratem, z ust mężczyzny padają słowa nawiązujące do przeszłości tego miejsca. Ukazane w początkowych scenach filmu słoneczne i jasne aleje na obrzeżach aglomeracji z górującymi nad nimi apartamentowcami zostają wyparte przez ciemne i wąskie uliczki, w których toczy się codzienne życie. Ilsan – miasto będące sypialnią Seulu – nie jest w nocy ostoją ciszy i spokoju. Słabo oświetlone zaułki, z licznymi klubami i przybytkami uciech, tętnią dźwiękami zabawy przerywanymi odgłosami aktów przemocy; są także obszarem działania grup przestępczych. Ten neonoirowy krajobraz, pełen gwaru rozmów i migoczących neonów, zachęca do korzystania z często nielegalnych form rozrywki i skrywa ciemne oblicze metropolii¹.

Twórca przedstawia losy bohatera, który poszukując swojego miejsca, podejmuje szereg złych decyzji. Mak-dong nie dojrzał do myśli, że pejzaż, który dobrze znał, i ludzie, z którymi miał kiedyś do czynienia, odeszli w przeszłość i że pozostało po nich tylko parę zdjęć w portfelu. Fabuła *Zielonej ryby* sugeruje, że zmiany, jakie zaszły w społeczeństwie w związku z boomem gospodarczym i wizerunkową transformacją kraju, miały charakter praktyk gangsterskich. W obu przypadkach głównym impulsem do podjęcia działania jest dążenie do sukcesu za wszelką cenę i chęć wzbogacenia się bez względu na konsekwencje (*Screen Talk*, 2018).

Wyraźny sceptycyzm reżysera w kwestii szybkiej urbanizacji kraju tak widoczny w *Zielonej rybie* wybrzmiewa jeszcze mocniej w *Miętowym cukierku*. Jest to historia dwudziestu lat z życia bohatera, przypadających na czas, w którym zaszły przemiany ustrojowe, gospodarcze i społeczne stanowiące o obecnym kształcie Korei Południowej. Zabieg ukazania wydarzeń w odwrotnej kolejności, od współczesnych po najdawniejsze, potęguje poczucie degradacji przestrzeni, z którą obcuje protagonista. Zaburzone chronologicznie części filmu przeplatane są scenami, w których umieszczona w pociągu kamera rejestruje obrazy natury.

Życie Yong-ho naznaczone jest złymi decyzjami i nieudanymi próbami wpasowania się w szybko zmieniający się świat. Kolejne dramatyczne zwroty w historii Korei Południowej znajdują swoje odzwierciedlenie w kolejnych przedstawieniach jego losów: jako jednego z żołnierzy wysyłanych w latach 80. do tłumienia protestów studenckich, jako policjanta torturującego ludzi i dokonującego okrutnych czynów po to, by sprostać oczekiwaniom przełożonych, jako człowieka sukcesu, przedsiębiorcę prowadzącego dostatnie życie, wreszcie jako osobę tracącą wszystko w wyniku kryzysu ekonomicznego, który w 1997 roku dotknął Azję. Przemiany, jakie przeszła Korea Południowa w latach 1979–1999, są doskonale odzwierciedlone

1 W jednym z wywiadów reżyser przytacza anegdotę o koreańskim radnym, który zareagował na projekcję *Zielonej ryby* na zagranicznym festiwalu następującymi słowami: „Film taki jak ten, ukazujący zagranicznej publiczności wstyd i brzydotę naszego kraju, niweczy w mgnieniu oka lata wysiłku włożonego w promocję Korei za oceanem” (Diffrient, Chung, 2007: 118).

w charakterze miejsc łączących się z kolejnymi etapami życia bohatera. Istotna część filmu rozgrywa się w wielkomiejskim Seulu, chociaż nie brak w nim także scen, w których człowiek jest intruzem niszczącym spokój natury.

Bohater zostaje wcielony do wojska jako młody chłopak. Dzieje się to w czasach narastających niepokojów społecznych. W koszarach, w których przebywa protagonista, poddaje się drylowi całe pokolenie młodych Koreańczyków. Spartańskie warunki, brud i nieumiejętność odnalezienia się w tych niecodziennych okolicznościach powodują, że podczas feralnego wieczoru protestów studenckich, do których stłumienia zostaje wysłana jednostka Yong-ho, bohater przypadkowo zabija dziewczynę. Wydarzenie to odcisnie piętno na jego psychice i będzie miało wpływ na dalsze losy. W następnych latach będzie on funkcjonariuszem policji brutalnie rozprawiającym się z aresztowanymi.

Szarość, dominująca w scenach rozgrywających się w czasach dyktatury wojskowej, zanika wraz z rozwojem kraju. Yong-ho, tak jak wielu Koreańczyków w tamtym okresie, wzbogaca się. Staje się przedsiębiorcą, a jego status społeczny rośnie. Mieszkanie w apartamentowcu, przedmioty będące oznaką zamożności i bycia panem swojego losu korespondują z doświadczeniem wielu mieszkańców dynamicznie rozwijającej się Korei². Reżyser nie pomija ważnych wydarzeń z historii swojego kraju i wplata w fabułę krach gospodarczy z 1997 roku, który dotknął miliony Azjatów. Zbankrutowało wówczas wiele firm, rozpadły się rodziny, wiele osób przeżyło załamanie psychiczne bądź targnęło się na swoje życie. Rozwój kraju został dramatycznie zahamowany, pogłębiając klasowe nierówności. Yong-ho jest jedną z ofiar tej sytuacji, jak również licznych własnych życiowych porażek – z biznesmena przeistacza się w nieudacznika koczującego w starej szklarni.

Filmowa topografia przestrzeni miejskiej staje się symbolem urbanizacyjnego postępu zachodzącego w Korei Południowej. Zmieniająca się aranżacja wnętrza świadczy o bogaceniu się obywateli tego kraju. Miejsca, w których w młodości przebywał Yong-ho, przypominały bardziej tradycyjną zabudowę niż mieszkanie w bloku, które zajmował w ostatnich latach swojego życia.

Klamrą spinającą filmową narrację jest kadr z rzeką i rosnącymi wzdłuż niej drzewami oraz wiaduktem kolejowym. Krajobraz ten towarzyszy dwóm ważnym chwilom z życia mężczyzny. W 1979 roku Yong-ho spędza tam czas ze swoimi znajomymi ze studiów, ciesząc się z dobrej pogody i radosnej atmosfery, uskrzydłony miłością do jednej z dziewcząt. Dwadzieścia lat później bohater spotyka w tym miejscu kilku dawnych przyjaciół, z którymi nie utrzymywał kontaktu. Sytuacja jest jednak krańcowo odmienna od tej sprzed lat. Zdesperowany mężczyzna wraca do dawno nieodwiedzanego miejsca, z którym łączy go dobre wspomnienia, by popełnić samobójstwo. Stojąc naprzeciw nadjeżdżającego pociągu, wykrzykuje w rozpacz, że „chce wrócić!”, ale do straconego czasu nie ma już powrotu. Lee Chang-dong powiedział o tym filmie: „Chciałem pokazać obraz narodu koreańskiego. Chciałem

2 W artykule Hye Seung Chung i Davida S. Diffrienta w następujący sposób opisano lata 80. XX wieku w Korei: „Był to okres niepokoju politycznego, podczas którego miliony ludzi maszerowały po ulicach, ale była to również era gospodarczego dobrobytu, w której kolejne miliony afiszowały się ze swoją nowo zdobytą klasą średnią w budowanych centrach handlowych, bulwarach i wieżowcach” (Diffrient, Chung, 2007: 123).

pokazać, że ostatnie dwadzieścia lat społecznych i politycznych niepokojów nie było łatwe. (...) Chciałem, by widzowie mogli utożsamić się z bohaterem. On mógł być każdym z nas” (Kim, 2007: 62).

Oaza, trzeci film Lee Chang-donga, przedstawia miasto jako przestrzeń bezlitosną dla niedostosowanych do funkcjonowania w niej ludzi. Jest to jedyny film reżysera, w którym nie znajdziemy kadrów ukazujących naturalne pejzaże; zdecydowanie przeważają w nim ujęcia zrealizowane we wnętrzach. Symbolicznym odniesieniem do symbiozy człowieka ze światem przyrody jest wyłącznie makatka z tytułową oazą, wisząca na ścianie zniszczonego mieszkania jednej z głównych postaci filmu. Orientalny krajobraz z sięgającymi horyzontu wydrami dopełniają słoń oraz dwie ludzkie postacie, stojące i pływające przy źródle wody w cieniu palmy. Jest to jeden z nielicznych widoków dostępnych bohaterce filmu – sparaliżowanej Han Gong-ju. Ta syntetyczna wizja przyrody przynosi protagonistce ukojenie, pozwalając marzyć o innym świecie, istniejącym poza ścianami jej mieszkania. Oaza, zgodnie ze słownikową definicją, to miejsce, w którym można znaleźć spokój i wytchnienie (*Słownik języka polskiego*).

Seul ukazany w tym filmie nie wyróżnia się na tle innych światowych metropolii. Jest miastem pełnym reklamowych szyldów, zatłoczonych ulic, licznych placów budowy. Jednocześnie Lee Chang-dong przedstawia je z perspektywy osób wywodzących się z klasy co najwyżej średniej. W otoczeniu bohaterów próżno szukać luksusów, niemniej zauważalna jest różnica w wyposażeniu dwóch mieszkań, w których przebywa Gong-ju – jej własnego lokum i tego, które zajmuje jej brat ze spodziewającą się dziecka żoną. Niepełnosprawna bohaterka staje się kartą przetargową w kontaktach z opieką społeczną. Ta wypłaca środki mające polepszyć komfort jej życia (Petrovic, 2016: 35–36). Przenoszona co pewien czas w obce i wygodne wnętrza o jasnym wystroju, wypełnione nowymi przedmiotami, protagonistka niejako sponsoruje lepsze życie części swojej rodziny. Gdy „transakcja” dochodzi do skutku i pieniądze zostają przekazane, bohaterka jest z powrotem wywożona do rozpadającego się budynku³. Stare rodzinne mieszkanie posiada zaledwie podstawowe wyposażenie, z którego kobieta i tak nie jest w stanie samodzielnie korzystać. Dni mijają jej na puszczeniu na suficie „zajęczków”, które dzięki wyobraźni bohaterki zaczynają żyć własnym życiem, zmieniając się w gołębie czy w motyle. Krajobraz za oknem Gong-ju, pełen słonecznego blasku, niepozwalającego wyrażnie rozpoznać konturów otoczenia, jest symbolem światła i ciepła rozświetlającego oraz ogrzewającego przestrzeń wokół wszystkich istot, nawet tych odrzuconych, najbardziej nieszczęśliwych.

Inny bohater tego filmu, Jong-du, jest wyrzutkiem społecznym, który po odbyciu kary więzienia wraca do rodzinnego domu. Spotyka go rozczarowanie, gdy okazuje się, że jego najbliżsi nie mieszkają już pod znanym mu adresem. Poszukiwanie

3 Paul Petrovic, pisząc o *Oazie*, zwraca uwagę, że film ten „obejmuje dyskursy niepełnosprawności, a zwłaszcza wizualną retorykę niepełnosprawności fizycznej, w której wyraża się tęsknota za społeczną akceptacją dla osób niepełnosprawnych, poddanych ostracyzmowi rodziny, społeczności i narodu, nawet wtedy, gdy ci sami ludzie żerują na nich materialnie” (Petrovic, 2016: 34).

rodziny w wielkim mieście staje się przygodą, której finał zwieńczony jest spotkaniem z tymi, którzy powinni wyczekiwać na jego powrót.

Reżyser początkowo skupia się na budowaniu więzi między Jong-du i Gong-ju, by następnie skonfrontować ich relację i codzienność z miejską przestrzenią. Brak usprawnień dla osób poruszających się na wózku jest dotkliwy, ale nie wywołuje u bohaterów niechęci do eksploracji zamieszkałej przez nich aglomeracji. Przemieszczanie się po miejskim labiryncie staje się trudniejsze, ale nie niemożliwe. Widoczny jest jednak dystans dzielący mieszkańców w pełni korzystających z atrakcji i rozrywek tętniącego życiem miasta i parę, która wzbudza negatywne emocje u innych, jak na przykład, goście w restauracji. Zmieniający się Seul wydaje się przyjazną przestrzenią. Pragnienie Jong-du i Gong-ju, by korzystać z tego, co miasto może im zaoferować, sprawia, że stają się podróżnikami po wrogim terenie. Miasto nie zapewnia ułatwień dla osób niepełnosprawnych, a restauracje są nieprzystosowane do obecności osób poruszających się na wózkach. Bohaterowie wszędzie są obserwowani z dystansem bądź niechęcią przez ludzi nieprzywykłych do tego, by osoby postrzegane przez nich jako „inne” znajdowały się w ich otoczeniu i zaburzały obraz tego perfekcyjnego miasta⁴.

Obcowanie z niezmienną się przestrzenią więzienia – w przypadku Jong-du i własnego mieszkania w przypadku Gong-ju – powoduje, że każde nowe otoczenie staje się dla bohaterów nieznanym terytorium. W mieście ukazanym w filmie nie można się wyróżniać, nie można odstawać od społecznych norm. Bohaterowie, choć w różnym stopniu, rozumieją to i wydają się akceptować swój status społecznych wyrzutków.

Zniszczone mieszkanie Gong-ju może stać się szczęśliwym miejscem, jeśli skojarzone zostaną z nim pozytywne emocje. Tak też się dzieje, wraz z pogłębiającym się uczuciem dwojga ludzi. Szara i pusta przestrzeń wypełnia się dźwiękami rozmów bohaterów, padające przez okno promienie słoneczne wydają się cieplejsze, zaś czas, spędzany zazwyczaj w samotności, jest dzielony przez tych, którzy dobrze czują się w swoim towarzystwie. Postacie z makatki zaczynają wówczas tańczyć w pustym mieszkaniu Gong-ju. Ta oniryczna scena staje się momentem ukojenia.

Miętowy cukierek i *Oaza* są filmami, których akcja rozgrywa się w Seulu lub w jego pobliżu. Kolejne dzieła Lee Chang-donga przenoszą widzów do mniejszych miejscowości, w których tkanka miejska nie zastępuje zielonych przestrzeni. Sposób, w jaki reżyser wpisuje postacie w naturę, jest dwojaki. Tereny nietknięte industrializacją i nieskalane wszechobecnym betonem wydają się stworzone do tego, aby je podziwiać i cieszyć nimi oko. Lokalizacje te stają się jednak również sceneriami, w których ujawnia się ciemna strona ludzkiej natury. To tam dochodzi do głosu nieumiejętność radzenia sobie z emocjami, rozżalenie i rozczarowanie własnym życiem. To tam także dochodzi do czynów, zakłócających spokój przyrody, oraz przynębiających aktów samobójczych. W *Sekretnym świetle*, *Poezji* i *Płomieniach* wielkomiejski gwar zostaje więc co prawda zastąpiony zielonymi terenami i połaciami

4 Szersza, krytyczna analiza tematu niepełnosprawności w *Oazie* znajduje się w publikacji Eunjung Kim *Curative Violence. Rehabilitating Disability, Gender and Sexuality in Modern Korea* (Kim, 2017).

pól uprawnych, równocześnie jednak w tych filmach pojawia się wspomniany już problem wyludniania się małych miast na rzecz wielomilionowych aglomeracji.

Fabula *Sekretnego światła* ulokowana jest w okolicy Miryang. Miasto to niczym specjalnie się nie wyróżnia. Jest otoczone rzekami i zielenią, gdzie życie toczy się wokół małych biznesów i uprawy roli. Oryginalny koreański tytuł filmu odnosi się bezpośrednio do jego nazwy – Miryang w języku chińskim oznacza „sekretnie światło”. Mężczyzna, przywożący tam Shin-ae wraz z jej synem i całym dobytkiem, informuje bohaterkę, że znajdują się blisko Pusanu, wśród mieszkańców przeważają osoby o konserwatywnych poglądach, a wielu ludzi wyprowadziło się z miasta.

Sekretne światło otwiera ujęcie błękitnego nieba oglądanego zza samochodowej szyby (Sng, 2013: 16). Oślepijącemu słońcu przygląda się rozleniwiony jego ciepłem chłopiec, który wydaje się nie do końca wiedzieć, jaki jest cel tej podróży. Miryang nie przypomina stolicy kraju. Widocznych na horyzoncie pasm górskich nie przysłaniają wysokie budynki, a zanim wjedzie się w przestrzeń miejską, mija się pola uprawne. Okolica może kojarzyć się z wiejskimi terenami, gdzie życie toczy się w zgodzie z rytmem zmieniających się pór roku.

Shin-ae, bohaterka filmu, jest kobietą, która po wielu latach opuszcza z synem Seul, by przeprowadzić się w rodzinne strony zmarłego męża. Jest mieszkanką metropolii, która przenosi się do lokalnej, żywej społeczności. Bohaterka ma nadzieję na ułożenie sobie życia w nowych warunkach i w zupełnie nowym miejscu. Przyzwyczajona jednak do wielkomiejskich standardów, swoimi wypowiedziami, wytykającymi otoczeniu jego małomiasteczkowość, szybko zraża do siebie część mieszkańców. Jej życie zmienia się pod wpływem ogromnej tragedii – śmierci dziecka⁵. Ciało chłopca leżące pomiędzy wysokimi trawami porastającymi brzegi strumienia, oświetlonymi promieniami słońca, jest szokującym widokiem, jednak reżyser nie próbuje podkreślić dramatyzmu sytuacji np. deszczową pogodą – dzień, w którym zostają odnalezione zwłoki, jest piękny i słoneczny.

W nakręconej w 2010 roku *Poezji* dominuje pejzaż jednego z mniejszych miast, zamieszkałych głównie przez ludzi starszych. Mi-ja, będąca kobietą w podeszłym wieku, samotnie wychowuje wnuka. Jej córka wyjechała do Pusanu w poszukiwaniu pracy i rzadko kontaktuje się z rodziną. Film porusza temat szybkiej urbanizacji Korei, braku możliwości samorealizacji w mniejszych społecznościach, a także niewydolności systemu socjalnego niezdołnego zabezpieczyć byt osób starszych. To kolejny film, poruszający temat opuszczania mniejszych miast przez ludzi w sile wieku. Reżyser ukazuje w *Poezji* miasto przez pryzmat losu kobiety, która pomimo swego podeszłego wieku i skromnych środków finansowych, dorabiając jako opiekunka, musi utrzymywać dom z dorastającym w nim nastolatkiem. Wnętrza, jakie zamieszkują babcia z wnukiem, są zagracone, wymagające remontu mieszkanie wygląda tak, jakby w domu Mi-ji czas się zatrzymał. Jedynym akcentem nowoczesności jest komputer w pokoju wnuka i wydobywająca się z niego całymi dniami głośna muzyka.

5 Steven Choe w artykule *Ten years of philosophical thinking in Korean cinema* oraz w publikacji *Sovereign Violence: Ethics and South Korean Cinema in the New Millennium* (Choe, 2016) opisuje duchową przemianę bohaterki po śmierci jej dziecka.

Autor wyraźnie podkreśla emocjonalny związek protagonistki z naturą i pięknem przyrody. Jej wzrok zwraca się w kierunku drzewa rosnącego pod domem, któremu przygląda się, kontemplując prześwitujące przez gałęzie światło słoneczne. Również kwiaty rosnące przed restauracją cieszą jej oczy. W poszukiwaniu możliwości realizacji swojej pasji, jaką jest pisanie wierszy, bohaterka odwiedza różne miejsca. Można podzielić je na dwa rodzaje przestrzeni – te, które pozwalają kobiecie na kontakt z pięknem natury, będącej inspiracją do tworzenia poezji, i te, które identyfikowane są z codziennymi troskami i dramatem, w jaki zostaje wmieszana za sprawą uczestnictwa wnuka w dręczeniu młodej dziewczyny, która popełnia samobójstwo. Konflikt moralny, jaki przeżywa kobieta, wpisywany jest w ukazujące się na ekranie krajobrazy. Misja poszukiwania piękna wiedzie Mi-ję ku naturze, ku przestrzeniom w najmniejszym stopniu dotkniętymi niszczycielską działalnością człowieka.



Fot. 2. *Poezja* (2010)

Kolejną wyprawą staje się podróż Mi-ji na tereny podmiejskie, gdzie zostaje wysłana, by porozmawiać z matką zmarłej dziewczyny. Reżyser ukazuje zwrot jednostki ku naturze poprzez obraz, w którym inspiracje, jakie kobieta czerpie z każdego źdźbła trawy i każdej przesuwającej się po niebie chmury, przelewane są na kartki papieru. Widok dojrzałych moreli leżących na ziemi staje się źródłem refleksji nad życiem i poezją (Sng, 2013: 11). Film zdaje się sugerować, że w przemijaniu jest coś pięknego i zarazem prawdziwego, a życie w otoczeniu natury jest bardziej autentyczne. Spotkanie Mi-ji z matką ofiary, która zajmuje się zbieraniem plonów, ukazuje obraz ludzi żyjących w zgodzie z rytmem przyrody.

Płynąca w pobliżu rzeka, na którą Mi-ja spogląda z mostu i przy której przysiadła na leżącym samotnie głazie, by oddać się refleksji nad życiem, jest równocześnie miejscem samobójczej śmierci dziewczyny. Ten piękny, zapierający dech w piersiach krajobraz pojawia się również na początku filmu, kiedy w letni, gorący dzień jeden z bawiących się nad wodą chłopców z zaciekawieniem obserwuje poruszający

się wraz z nurtem rzeki obiekt (Hoang, 2020: 1034). Reżyser za plecami dziecka ukazuje w kadrze górzysty krajobraz, pokryte zielenią drzew wzgórze, błyszczące w słońcu fale wody i towarzyszące temu odgłosy przyrody. Nic nie mąci błogiego spokoju i cichych dźwięków otoczenia.

Giang Hoang, analizując *Poezję* z perspektywy ekofeminizmu, zadaje pytanie o to, jaka jest zależność pomiędzy pojawiającymi się na ekranie krajobrazami i postaciami kobiecymi a ekologiczną i genderową niesprawiedliwością, która łączy się z problematyką społeczną. W jaki sposób rany, jakich doznają kobiety i natura, zostają zaleczone? Lee używa romantycznego i „kobiecego” krajobrazu, pokazując w swoich filmach między innymi padający deszcz, wijące się rzeki, pola uprawne czy leżące w wysokiej trawie dojrzałe owoce (Hoang, 2020: 1034). Przemijanie to z jednej strony symbol wielu ulotnych chwil, które składają się na obraz trwania, z drugiej natomiast – proces, który nieuchronnie prowadzi do rozpadu i śmierci. Czyż jednak natura nie odradza się ciągle, nie zaskakuje swoją żywotnością, zmiennością i różnorodnością?

W wywiadzie udzielonym przy okazji premiery *Poezji* Lee Chang-dong powiedział, że scenariusz filmu był inspirowany prawdziwym zdarzeniem, które miało miejsce w 2004 roku. Opisał to w następujący sposób: „Parę lat temu kilku nastoletnich chłopców z małego miasta dokonało zbiorowego gwałtu na gimnazjalistce⁶. Przez jakiś czas rozmyślałem o tym akcie przemocy, ale nie byłem pewny, jak chcę opowiedzieć tę historię w filmie”. I kontynuuje: „Gdy oglądałem w telewizji audycję ze spokojną muzyką w tle i obrazami przedstawiającymi zwyczajne krajobrazy z ptakami przelatującymi nad rzeką oraz rybakami zarzucającymi sieci, uderzyło mnie, że ten film, traktujący o ohydnej zbrodni, nie mógłby mieć żadnego innego tytułu niż *Poezja*” (Choe, 2016: 229).

Różnice między przestrzenią miejską i wiejską zostają jeszcze mocniej zarysowane w ostatnim filmie Lee Chang-donga, *Płomienie*, opartym na opowiadaniach Haruki Murakamiego. Jong-su jest mężczyzną, który wychowywał się w domu położonym w wiosce niedaleko granicy z Koreą Północną. Wydaje się osobą niezwiązaną z tym miejscem ani emocjonalnie, ani materialnie. Jest jednym z tysięcy młodych Koreańczyków, którzy wyruszyli do wielkich miast w nadziei na znalezienie pracy i podniesienie standardu życia. Rozwój wydarzeń zmusza go jednak do powrotu w rodzinne strony. Dom, w którym Jong-su spędził nieszczęśliwe dzieciństwo, bardziej przypomina zagracony magazyn niż przytulne miejsce, do którego chciałoby się wracać. Jego wnętrze stale pogrążone jest w półcieniu, co wywołuje wrażenie chłodu i surowości przestrzeni.

Wiejski krajobraz z zachodzącym słońcem i dobywającymi się z potężnych głośników komunikatami reżimu Korei Północnej ma w sobie coś uspokajającego i harmonijnego. To pejzaż, który wypełniają liczne, latami nieużywane i rozpadające się pod wpływem czasu szklarnie⁷. Lokalna społeczność związana jest z ziemią, którą

6 Do tego zdarzenia nawiązuje również film *Han Gong-ju* Lee Soo-jina (2013).

7 W latach 70. XX wieku zapoczątkowano w Korei Południowej tzw. Białą Rewolucję, która miała na celu zwiększenie produkcji warzyw. Nazwa tego wydarzenia nawiązuje do powstających wówczas szklarni, pokrytych foliami polietylenowymi.

zamieszkuje. Jest to kolejny przykład miejsca, gdzie próżno szukać młodych ludzi chcących zająć się hodowlą zwierząt lub uprawą roli.



Fot. 3. *Płomienie* (2018)

W opozycji do głównego bohatera przedstawiona zostaje postać Bena, który jest mężczyzną przystojnym, bogatym, poruszającym się najnowszym Porsche i żyjącym w pełnym przepychu mieszkaniu w najbogatszej dzielnicy stolicy, Gangnam-gu. Jest on reprezentantem tej klasy społecznej Korei Południowej, która najwięcej zyskała w wyniku przemian zachodzących w kraju. Ben łączony jest z przestrzenią miejską. Nowoczesna architektura, sterylne, luksusowe wnętrza, w których spotyka się ze znajomymi, podkreślają różnicę pomiędzy klasą średnią a mniej zamożną częścią społeczeństwa. Padające w filmie pytania o sposób, w jaki doszło do wzbogacenia się Bena lub o to, czym się zajmuje, nigdy nie znajdują jednoznacznej odpowiedzi.

Łącznikiem między tymi dwoma światami jest Hae-mi, dziewczyna z rodzinnej miejscowości Jong-su. Ona również reprezentuje grupę młodych ludzi opuszczających mniejsze miasta w poszukiwaniu możliwości samorealizacji. Poznanie jej przez obu mężczyzn sprawia, że drogi bohaterów przecinają się. Próby zdobycia uczuć Hae-mi, narastająca chęć rywalizacji i eskalacja złych emocji prowadzą do tragedii.

Ben oddający się nielegalnej rozrywce polegającej na podpalaniu szklarni stojących na poletkach w wiejskich obszarach, to przenośnia. Pozwala ona twórcy w krytyczny sposób odnieść się do utracjuszy, posiadających majątek niewiadomego pochodzenia, próbujących wymazać z pamięci i świadomości działania ludzi, dzięki którym tak dobrze im się teraz powodzi. W filmie Lee są oni ukazywani jako hedoniści pełni pogardy i lekceważenia dla przedstawicieli niższych sfer, żyjących skromniej, walczących o lepsze jutro i rozwiązujących codzienne problemy dzięki ciężkiej pracy. Ostatnia scena filmu ukazuje bohatera pozostawiającego za sobą palące się zgłiszczu samochodu antagonisty na tle zimowego, ponurego pejzażu. Zarówno rozpoczynające film, jak i kończące go sceny sytuują bohaterów dzieła w krajobrazie idącym w sukurs dramatyzmowi wydarzeń. Lee operuje grą cieni i półcieni. Obecność światła w jego filmach pełni dwoistą rolę: odsłania jedną warstwę złożonej fabuły i jednocześnie zasłania inne symbole.

Korea Południowa – doświadczona okupacją Imperium Japońskiego, konsekwencjami II wojny światowej oraz wojną domową, skutkującą podziałem Półwyspu Koreańskiego na dwa państwa – to kraj licznych reform politycznych i gospodarczych. Lata wyrzeczeń i heroicznej pracy całego społeczeństwa przyniosły oczekiwane efekty. Dzisiejszy krajobraz Korei Południowej z jednej strony kojarzy się z ogromnymi miastami wyposażonymi w nowoczesną infrastrukturę, zamieszkiwanymi przez miliony anonimowych ludzi, skupionych na sobie i żądnych życiowego sukcesu. Jednocześnie są to przestrzenie, w których natura gra pierwsze skrzypce – tereny zielone, obszary podmiejskie i małe miasteczka, których pejzaże niosą poczucie spokoju i stałości, są symbolem przywiązania do ziemi i życia wśród dobrze znanych ludzi.

Lee Chang-dong tworzy narracje o tym, co było, a czego już nie ma, o nostalgii i melancholii przenikających umysły protagonistów, o zanikających naturalnych krajobrazach oraz pojawiających się w ich miejsce metropoliach pełnych strzelistych gmachów i wielkomiejskiego gwaru. Jego dzieła o bogatej symbolice konsekwentnie stanowią komentarz społeczny dla ważnych wydarzeń w historii narodu koreańskiego. Wielowymiarowy sukces Republiki Korei, będącej jednym z kluczowych graczy na arenie światowej gospodarki, przysłania sytuację bohaterów filmów Lee – jednostek niechących bądź niepotrafiących poddać się dyktatowi szybkich, fundamentalnych zmian i oraz doświadczających alienacji w swojej ojczyźnie.

Bibliografia

- Choe, S. (2016). *Sovereign Violence: Ethics and South Korean Cinema in the New Millennium*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048523016>.
- Diffrient, D.S., Chung, H.S. (2007). *Forgetting to remember, remembering to forget: The politics of memory and modernity in the fractured films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo*. W: F. Gateward (red.), *Seoul Searching: Contemporary Korean Cinema and Society* (115–139). SUNY Press: Albany.
- Ha, S.K. (2004). Housing poverty and the role of urban governance in Korea. *Environment and Urbanization*, 16 (1): 139–153. <https://doi.org/10.1630/095624704323026214>.
- Hoang, G. (2020). From eco-aesthetics to ecofeminism in Korean and Vietnamese art cinema: The cases of *Poetry by Lee Chang-dong* and *The Moon at the Bottom of the Well* by Nguyen Vinh Son. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 28(3): 1029–1047. <https://doi.org/10.1093/isle/isaa099>.
- Kim, E. (2017). *Curative Violence: Rehabilitating Disability, Gender, and Sexuality in Modern Korea*. Duke University Press: New York. <https://doi.org/10.1515/9780822373513>.
- Kim, Y. (2007). *Lee Chang-dong*. Seoul Selection: Seoul.
- Petrovic, P. (2016). 'Beyond forgiveness'? *Lee Chang-dong's Oasis (2002) and the mobilisation of disability discourses in the Korean new wave*. W: B. Fraser (red.), *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts* (33–46). Columbia University Press: New York Chichester, West Sussex. <https://doi.org/10.7312/fras17748-005>.

Screen Talk, Lee Chang-Dong, BFI London Film Festival 2018, 2.11.2018, <https://youtube/3V8-PbBmdBA>, dostęp: 10.08.2022.

Słownik języka polskiego, <https://sjp.pwn.pl/>.

Sng, Z. (2013). Syncretic sunshine: Metaphor in the cinema of Lee Chang-Dong. *Diacritics*, 41(2): 6–30. <https://doi.org/10.1353/dia.2013.0006>.

Koreański krajobraz sukcesu? „Cud nad rzeką Han” w kinie Lee Chang-donga

Abstrakt:

W artykule przedstawiono twórczość koreańskiego reżysera Lee Chang-donga analizowaną z perspektywy landscape studies. Przywołano obrazy przestrzeni miejskich i naturalnych, tworzących otoczenie dla bohaterów jego dzieł i ich historii. Poddano analizie dzieła filmowe w chronologicznym porządku ich ukazywania się, przybliżając krytyczne spojrzenie autora na dynamiczne tempo zmian gospodarczych, społecznych i politycznych zachodzących w jego ojczyźnie, które pozostawia część mieszkańców, tych mniej zaradnych lub nie chcących się poddać dyktatowi przemian, na marginesie społeczeństwa.

Słowa kluczowe: Lee Chang-dong, Korea Południowa, przestrzeń miejska, krajobraz naturalny, transformacja

The Korean Landscape of Success?

"Miracle on the Han River" in Lee Chang-dong's Cinema

Abstract:

This article explores the works of Korean director Lee Chang-dong from a landscape studies perspective. It describes the urban and natural settings that create the backdrop for the characters and their stories. The films are analysed chronologically, offering a critical perspective on the author's view of his homeland's rapid economic, social, and political changes. These changes often leave the less fortunate or those who refuse to conform to societal pressures on the fringes of society.

Keywords: Lee Chang-dong, South Korea, urban space, natural landscape, transformation

Martyna Halor – absolwentka kierunku Kultury mediów, obecnie doktorantka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowaniami badawczymi są kino Korei Południowej, w szczególności jego społeczne i kulturowe aspekty, oraz filmowa konwencja *coming of age*. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Brała czynny udział m.in. w konferencji *Rethinking Childhood II* organizowanej przez Uniwersytet w Zadarze, Chorwacji i IV Zjeździe Filmoznawców i Medioznawców pod auspicjami Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.6

Paulina Kędzia-Wiśniewska

ORCID: 0000-0002-8886-1918

Uniwersytet Śląski

Niezwykłość i codzienność.

Rola pejzażu w twórczości Makoto Shinkaia

Wprowadzenie

Filmy Makoto Shinkaia to melancholijna wizja pierwszych miłości okraszona tęsknotą i samotnością. Jego anime wyróżnia ogromna dbałość o szczegóły scen rozgrywających się w autentycznych sceneriach. Za postaciami pojawiają się dokładnie oddane światła okien, uliczne lampy, prześwitujące przez chmury promienie słońca, krople deszczu wpadające do kałuż, mokra kostka brukowa, słupy wysokiego napięcia, spadające z drzew płatki kwiatów i niezliczone billboardy. Taka drobiazgowość pomaga w hiperrealistycznym oddaniu wyglądu miejsca, otwierając zarazem dzieła tego reżysera na różnorodne interpretacje. Natura, otoczenie, a przede wszystkim liczne sztafaze obrazują wewnętrzny świat młodych bohaterów zmagających się z trudnymi emocjami.

Powracającymi tematami prac Shinkaia są dystans, czas i dorastanie. Często elementem kluczowym dla zrozumienia motywacji postaci staje się pogoda (*Ogród słów*, 2013; *Tenki no Ko*, 2019) oraz jej zmienność i nieprzewidywalność. Barbara Kita zauważa, że w malarstwie słowo „pejzaż” oznaczało ujęte w obrazie terytorium, w którym osoby były tylko dodatkiem. W kinie przyjęto się uważać odwrotnie – że to krajobraz jest tłem, a postacie są najważniejsze. Pejzaż pozwala na „rozpoznanie różnego typu: gatunkowe, rodzajowe, autorskie, informacyjne itp.” (Kita, 2017: 8). Także Shinkaiowi bliższy jest drugi z wymienionych przez autorkę sposób rozumienia tego terminu, zgodnie z którym pejzaż „pełni funkcję zasadniczą, gra, dominuje, znaczy, rodzi sensy” (Kita, 2017: 12). Japoński autor tęsknotę oddaje za pomocą kompozycji kadrów wypełnionych dziesiątkami kilometrów krajobrazów.

Na początku swojej kariery zawodowej Makoto Shinkai pracował dla studia produkującego gry komputerowe i zajmował się przygotowaniem *cutszenes* poprzedzających rozgrywkę. Doświadczenie to pozwoliło mu wykorzystywać tradycyjne techniki animacji w połączeniu z technikami komputerowymi (Swale, 2018: 263). Źródeł tematycznych inspiracji, jak sam przyznaje, można upatrywać w jego osobistych doświadczeniach. Na kształt jego dzieł niebagatelny wpływ ma także

otrzymane wykształcenie – artysta ukończył literaturoznawstwo na Uniwersytecie Chuo, stąd zapewne wiele jego filmów obficie czerpie z literatury japońskiej. W kontekście niniejszej analizy najistotniejszy jest fakt, że twórca latami fotografował miejsca, których zdjęcia wykorzystywał później jako pewnego rodzaju szablon dla swoich animacji. Proces ten daje efekt realistycznie wyglądającej głębi pejzażu.

Niniejszy artykuł ma na celu analizę roli istotnego elementu filmów Shinkaia, jakim jest pejzaż, na podstawie trzech wybranych dzieł: *5 centymetrów na sekundę* (*Byōsoku 5 Centimeter*, 2007), *Ogród słów* (*Kotonoha no Niwa*, 2013) oraz *Kimi no Na wa.* (2016). Interesują mnie powody charakterystycznej dla animacji tego artysty ogromnej skrupulatności w przedstawianiu scenerii. Ponieważ ludzkie doświadczanie świata jest w dużej mierze oparte na zmyśle wzroku, *visual storytelling* jest na stałe zespolone z naszą percepcją i rozumieniem otoczenia. Wykorzystując ten fakt, Shinkai w trakcie swojej dotychczasowej kariery pod tym kątem dopracował własny sposób komunikowania znaczeń.

Od fotografii do animacji

Zachodni krytycy zwykli nazywać Shinkaia „nowym Miyazakiem”. Chociaż artysta potwierdza, że twórczość poprzednika miała na niego bardzo istotny wpływ, to nie podziela opinii tych, którzy dopatrują się w jego dziełach podobieństw do prac japońskiego reżysera. W wywiadzie, reżyser wspomina Comicon w San Diego i stwierdza, że takie interpretacje wynikają przede wszystkim z nieświadomości odbiorców: „uważam, że jestem tak nazywany głównie dlatego, że ludzie w innych krajach, myśląc o japońskiej animacji, pamiętają o Miyazaki, a dopiero potem o pozostałych twórcach” (Kimie, Megumi, 2016). Filmy Shinkaia znacznie różnią się od prac Studia Ghibli, w których pełno jest nowinek technicznych, takich jak telefon, światła uliczne, linie pociągów podmiejskich, a także zwykłych budynków ulokowanych wokół Tokio (Kimie, Megumi, 2016). Alistair Swale wymienia za Adamem Binghamem kilka kluczowych cech różniących dokonania tych dwóch artystów: Miyazaki w centrum opowieści często umieszcza wartości rodzinne czy też koncept „magicznego dzieciństwa”, a także kładzie duży nacisk na treści proekologiczne – z kolei w twórczości Shinkaia nie znajdziemy tych elementów (Swale, 2018: 264).

Bingham pisze o „wizualnym leksykonie Shinkaia”, zauważając, że manipulacja światłem i przestrzenią jest jednym z kluczowych elementów jego prac (Bingham, 2009: 221). Tło poszczególnych ujęć stanowi zazwyczaj rozległy obszar, często niebo, a pośrodku znajdują się bloki lub inne elementy architektoniczne. Wiele elementów krajobrazu staje się spoiwem między niebem a ziemią, w kadrach pojawiają się słupy oświetleniowe oraz strzeliste budynki. Integracyjną funkcję pełnią w ujęciach linie kolejowe, drogi lub ścieżki bądź koryto rzeki. Swale zwraca uwagę na umiejętne wykorzystanie okien oraz drzwi, dodających głębi przestrzeni, a także akcentowanie jej poprzez delikatne przenikanie światła do wnętrza pomieszczeń (Bingham, 2009: 268). Miyazaki zabiera widzów do obcych krain, które niewiele elementów łączy ze światem realnym: np. budynek inspirowany Dōgo Onsen w *Spirited Away: W krainie bogów* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2001) czy miasteczko z *Podniebnej poczty Kiki* (*Majo no Takkyūbin*, 1989).

Shinkai robi coś zupełnie przeciwnego i umiejscawia swoje historie w prawdziwych lokacjach. Zabieg ten jest zresztą popularny w anime, przykłady jego zastosowania można znaleźć w realizacjach takich, jak *Czarodziejka z Księżycy* (1992–1993), *Ano Hi Mita Hana no Namae o Bokutachi wa Mada Shiranai.* (2011), *Steins; Gate* (2011), *Tōkyō Gūru* (2014), *Wanpanman* (2015) czy *Jujutsu Kaisen* (2020). Lokacje w większości ze wspomnianych animacji nie były jednak rysowane z dużą dokładnością. Nie kładziono w nich nacisku na ukazanie cieni na budynkach, odbić w szybach, wizerunków na billboardach czy delikatnych przebiegów światła. Rysunki tła były raczej schematyczne, na tyle wierne, aby możliwa była identyfikacja miejsca akcji, jednak nie w takim stopniu, żeby uznać te miejsca za szczególnie istotne. Filmy Shinkaia tymczasem charakteryzuje niespotykany poziom fotorealizmu, którego detaliczność wykracza poza jakąkolwiek inną animację (Bingham, 2009: 221). Artysta opiera się nie tylko na dogłębnej obserwacji otoczenia, ale również na szczegółowym zobrazowaniu rzeczywistych lokalizacji i warunków naturalnych, takich jak pogoda oraz światło, będących kluczowymi komponentami w budowaniu atmosfery miejsca i sytuacji.

Ilustrowanie tęsknoty

Efektom dążenia do zachowania równowagi między fantastyczno-magicznymi a realistycznymi elementami jest szczególny charakter immersyjności dzieł Shinkaia. Taka strategia daje możliwość redukcji dystansu, polegającej na tym, że „animatorzy za pomocą różnych narzędzi sprawiają, że widzowie ulegają iluzji świata przedstawionego w filmach animowanych. [Immersja – P.K.-W.] Pozwala urzeczywistnić to, co nierzeczywiste” (Jurczyńska, 2021: 32). Ponadto, jak zauważa Lissy Jose, Shinkai nie decyduje się na korzystanie z zabiegów typowych dla kina kontemplacyjnego. Nie stosuje statycznych, panoramicznych ujęć (Jose, 2015: 13), zamiast tego decydując się na liczne elipsy wskazujące na upływ czasu oraz plansze z opisami usytuowane między poszczególnymi częściami filmu. Odzwierciedlanie nastroju chwili w detalach miejsc jest jedną z najbardziej charakterystycznych strategii artysty. Już w jego pierwszych dziełach – *Other Worlds (Tōi Sekai)*, 1997) czy *Ona i jej kot (Kanojo to Kanojo no Neko)*, 1999) – można zaobserwować fascynację twórcy z pozoru zwykłymi przedmiotami znajdującymi się w tle, takimi jak książki na półkach, niepościelone łóżko, bałagan na podłodze, nakryty stół albo moknące na balkonie kwiaty. Refleksja nad rozwojem jego stylu prowadzi do obserwacji, że z każdym kolejnym dziełem Shinkai ujawnia nowe pokłady twórczej skrupulatności. Porównując jego wczesne prace pełnometrażowe, takie jak *Ziemia kiedyś nam obiecana (Kumo no Mukō, Yakusoku no Basho)*, 2004) albo *Someone's Gaze (Dareka no Manazashi)*, 2013) z *Your Name (Kimi no Na wa.)*, 2016) czy *Weathering With You (Tenki no Ko)*, 2019) można dostrzec wzrastającą drobiazgowość w oddawaniu każdego detalu.

Kolejnym wyróżnikiem jego filmów jest oryginalna koncepcja dystansu, po raz pierwszy eksplorowany w *Głosach z odległej gwiazdy (Hoshi no Koe)*, 2002), krótkometrażowej opowieści o dziewczynie, która została wybrana do udziału w programie kosmicznym. W trakcie misji może ona komunikować się ze swoim przyjacielem za pośrednictwem wiadomości tekstowych, ale z powodu odległości, a następnie przeskoków

w czasie, proces ten staje się coraz bardziej skomplikowany i długotrwały. Od momentu premiery tego filmu problem odległości rozumianej na różne sposoby stał się powtarzającym motywem prac japońskiego animatora. *Ziemia kiedyś nam obiecana*, jego pełnometrażowy debiut, przedstawia losy trojga młodych bohaterów – Hiroki, Takuya i Sayuri. Pewnego dnia dziewczyna znika w jednej z alternatywnych wersji rzeczywistości, w związku z czym w dziele pojawia się charakterystyczny dla kina Shinkaia motyw izolacji. *Children Who Chase Lost Voices (Hoshi o Ou Kodomo, 2011)* nieznacznie odbiega od tej konwencji, ponieważ skupia się na historii nastoletniej Asuny, która szuka swojego przyjaciela w tajemniczej krainie, gdzie spotyka mityczne stwory. Brak tu obrazów nowoczesnej metropolii, a akcja toczy się w małym miasteczku i na terenach leśnych. Wizualnie i fabularnie animacja zbliża się do realizacji Studia Ghibli.

Mirosław Filiciak, opisując zagadnienie komunikacji niewerbalnej w animacjach, podkreśla istotny dla analizy stylu Shinkaia fakt, iż „Misternie rozbudowane i rozciągnięte w czasie obrazy scenerii i żyjących w nich ludzi «wyrównują proporcje» zachwiane w kinie europejskim, gdzie bohater najczęściej sprawia wrażenie osoby, która skupia wokół siebie całą rzeczywistość” (Filiciak, 2005: 292). Analizując wizualną stronę prac Shinkaia i porównując wygląd otoczenia z wizerunkami postaci, można zauważyć, że pierwszy ze wspomnianych elementów niesie ze sobą niejednokrotnie większe znaczenie. Do przedstawiania postaci animator używa mniejszej liczby detali. Przeważająca liczba bohaterów jego dzieł ma podobne do siebie sylwetki, smukłe i wysokie, oraz uproszczone rysy twarzy. Ich duże oczy kojarzą się z animacjami pochodzącymi z Kraju Kwitnącej Wiśni. Autor zwykle nie skupia się na cieniowaniu, rumieńcach, zmarszczkach albo nadaniu postaciom szczególnych, indywidualnych cech. Nie ucieka się także do stosowania typowego dla anime „tła emocjonalnego” i znaków lokowanych za postaciami, które służą ukazywaniu ich emocji (Skorek, 2003: 132). Jurczyńska zaznacza, że w japońskich filmach animowanych występuje tendencja do ich oddawania za pomocą „masek mimicznych”, a same postacie mają skłonność do „impulsywnego odpowiadania na bodźce” (Jurczyńska, 2021: 117). Również Mirosław Filiciak zwraca uwagę na to, że twórcy anime zwykle wybierają dynamiczny montaż i błyskawiczne przejścia z jasności do ciemności (lub odwrotnie) oraz nierzadko stosują technikę tzw. efektu stroboskopowego (Filiciak, 2005: 292). Shinkai używa tych środków bardzo ostrożnie. Nie jest to jednak przeszkodą, ponieważ wewnętrzny świat dorastających bohaterów doskonale obrazuje ich otoczenie. Bogactwo kolorów tła w filmach tego artysty kieruje percepcję widzów na relację między postaciami oraz ich odczucia i myśli. Barbara Kita przypomina:

Zawsze poruszamy się w jakimś pejzażu, nawet w warunkach najbardziej banalnych i niewymagających refleksji. Kiedy jednak zastanawiamy się nad krajobrazem, okaże się, że przede wszystkim kojarzony jest on z przestrzennymi wartościami oraz określeniami. Dopiero w następnej kolejności wiążemy go z dynamiką czasu, transformacjami, ze zmianą (Kita, 2017: 7).

U Shinkaia to powiązanie jest inherentne.

W 2007 roku powstała jedna z najlepiej rozpoznawalnych animacji Shinkaia – *5 centymetrów na sekundę*. Wprowadzenie postaci poprzedzają ujęcia przestrzeni miejskiej, fragmenty uliczek, zaparkowane samochody i skutery, druciane płoty,



Fot. 1. Kadr z filmu *5 centymetrów na sekundę* (2007)

kwitnące drzewa i ażurowe cienie kładące się na asfalcie. Wszystkie te obrazy przykuwają uwagę zamierzoną przez autora odpowiednią tonacją emocjonalną. Film, w którym już sam tytuł podkreśla wagę odległości i czasu, został podzielony na trzy epizody. Opowiada on o Takakim Tōno i jego miłości Akari Shinoharze. Młodzi bohaterowie poznają się w podstawówce. Mają podobne zainteresowania, a podczas szkolnych przerw spędzają czas w bibliotece, zamiast, jak reszta rówieśników, na boisku. Ich zwyczajem jest przyglądanie się spadającym kwiatom wiśni. Zdaniem Kassandry I. Schreiber rytuał ten symbolizuje śmierć i odrodzenie, ponieważ kwiaty umierają, aby ustąpić miejsca nowemu życiu w postaci liści, a później owoców. Podobnie rzecz ma się z Takakim i Akari, którzy kończą naukę w szkole podstawowej i wchodzą w formatywne lata (Schreiber, 2018: 11). Dziewczyna zmuszona jest wyjechać, co utrudnia kontakt bohaterów – od tego momentu ślą do siebie listy. Po pewnym czasie bohater dowiaduje się, że również będzie musiał zmienić miejsce zamieszkania, a odległość między przyjaciółmi jeszcze bardziej się zwiększy. Zanim do tego dojdzie postanawia pojechać do Akari i wyznać jej, co czuje. W drugiej części filmu widz spotyka Tōno już jako ucznia liceum. Chłopak nadal nie poradził sobie z rozłąką z Akari. Z tęsknoty pisze SMS-y, ale nigdy ich nie wysyła. Epizod trzeci po raz kolejny przenosi nas w czasie, tym razem o kilkanaście lat. Protagonista związał się z inną kobietą, ale kończy relację z nią, odczuwając ciągłą tęsknotę za pierwszą miłością. Uświadamia sobie, że życie wspomnieniami nie ma sensu i powinien pójść naprzód. Film *5 centymetrów na sekundę* opowiada o akceptacji smutku, która prowadzi do osobistego rozwoju i o tym, że wbrew pozorom, nie każde pragnienie musi zostać spełnione, aby człowiek mógł stać się szczęśliwy.

W aspekcie wizualnym szczególną uwagę warto zwrócić na sposób przedstawienia samotnej podróży Takakiego na pożegnalne spotkanie z Akari. Co pewien czas widz może podziwiać zimowe pejzaże widziane z okien wagonu. Kilukrotnie słysząc komunikaty o opóźnieniach pociągów spowodowanych złymi warunkami

pogodowymi. Napięcie wzrasta wraz z szalejącą śnieżycą. Bohater nieustannie spogląda na zegarek. Równie ważna jest scena pocałunku pod ośnieżonym i pozbawionym liści drzewem, które w wyobraźni pary zmienia się w kwitnącą wiśnię. Schreiber twierdzi, że Shinkai wzmacnia magiczny aspekt tej chwili używając ciepłych kolorów i delikatnych róż, które zazwyczaj nie pojawiają się w naturalny sposób w pejzażu miejskim. Taki zabieg przydaje sytuacji romantyzmu (Schreiber, 2018: 11). Idąc tym tropem, także ostatnie spotkanie bohaterów na torach przy spadających płatkach kwiatów można uznać za szczególne – szczęśliwy czas jest spowity odcieniami różu i słonecznym ciepłem, a zima i chłód oznaczają smutek i tęsknotę. Motyw izolacji zostaje w tym filmie wizualnie wyrażony poprzez kanciaste brzegi metalowych poręczy, poszarżałe windy, wyblakłe znaki drogowe oraz kolejowe trakcje. Ich widok kontrastuje z miękkimi liniami płatków liści i kwiatów ukochanego drzewa pary bohaterów.

W *Ogrodzie słów* (*Kotonoha no Niwa*, 2013) również pojawia się dwójka bohaterów, tym razem jednak kobieta jest kilka lat starsza od protagonisty. Historia opowiedziana w tym kameralnym dramacie jest minimalistyczna, skupiona na emocjach i wzbogacona o dopracowane wizualnie tło. Takao Akizuki to piętnastoletni chłopak pasjonujący się wytwarzaniem butów. Od pewnego czasu wagaruje i prawie codziennie odwiedza Shinjuku Gyoen National Garden. To tam ucieka przed dysfunkcyjną rodziną, w której pojawił się problem z nadużywaniem alkoholu. W parku znajduje ukojenie, tworząc szkice butów. W altance spotyka Yukari Yukino, dwudziestosiedmioletnią kobietę, która podobnie jak on szuka spokoju i wyciszenia. Okazuje się, że bohaterka przeżywa trudny okres; przestała chodzić do pracy, pociesza się jedzeniem czekolady i piciem piwa, co tłumaczy tym, że jedynie smak tych pokarmów jest w stanie odczuwać. Nastolatek jest nią zafascynowany. Oboje decydują, że w deszczowe dni będą spotykać się w parku, a nieprzyjająca pogoda sprawia, że są tam sami. Takao i Yukari znajdują wspólny język i zaprzyjaźniają się; ze strony chłopaka pojawia się też zauroczenie. Takao darzy kobietę sympatią między innymi dlatego, że tylko ona poważnie traktuje jego zainteresowania projektowaniem i tworzeniem obuwia. Rodzina i znajomi twierdzą, że taka fascynacja minie, gdy chłopak dorośnie. W zamian za szacunek i troskę nastolatek pomaga Yukari uporać się z przytłaczającym ją żalem.

W tym dziele bardzo istotnym motywem jest woda. Krople deszczu są nośnikami światła – elementu niezwykle ważnego dla tworzenia atmosfery danej chwili. Pierwszej rozmowie bohaterów towarzyszy wzbierająca w oddali burza. Można uznać, że ich losy połączył deszcz, który odstraszał innych spacerowiczów i pozwolił na rozmowy na osobności. W scenach, w których Yukari i Takao zaczynają otwierać się na relację, na ekranie pojawia się intensywnie błękitne niebo, z którego wiatr powoli przegania chmury. Gdy kobieta staje na ławce i pozwala chłopakowi obrysować swoją stopę, zza obłoków wyłania się tęcza. Kolejne ujęcie ukazujące bohaterów jest jeszcze jaśniejsze; kolory stopniowo nabierają intensywności. Jednak najbardziej znamienna w kontekście tego, jak silnie pogoda obrazuje uczucia postaci, jest scena końcowej kłótni. Yukari oznajmia, że wyjeżdża. Wiadomość ta przytłacza nastolatka i skłania go do ujawnienia pretensji, które do tej pory tłumił w sobie. Krzyczy na kobietę, a ona wysłuchuje go w milczeniu. Kilka sekund po tym wydarzeniu niebo rozjaśnia się i Yukari, szlochając,

Fot 2. Kadr z animacji *Ogród słów* (2013)

obejmuje chłopaka. W strugach deszczu zieleń zlewa się ze stalową szarością miejskich przestrzeni; można dostrzec światła w oknach apartamentów smukłych wieżowców nakładające się na wielobarwne rozbłyski ulicznych lamp. Upływ czasu ukazany zostaje za pośrednictwem cyklu wegetatywnego, ponieważ akcja filmu obejmuje okres od czerwca do lutego. Obrazy prezentujące stany pogodowe, od pory deszczowej do mroźnej zimy, przywodzą na myśl przemijanie. *Ogród słów* to animacja, w której najintensywniej można odczuć chęć uchwycenia chwili i zachowania jej w pejzażu.

Trzy lata po premierze tego filmu pojawiła się animacja *Kimi no Na wa.* (2016), znana również pod angielskim tytułem *Your Name*, inspirowana *Torikaebaya Monogatari* – klasyczną opowieścią o niezwyklej relacji pary nastolatków. Opowiada ona o losach Mitsuhy Miyamizu i Takiego Tachibana. Dziewczyna mieszka na wsi z babcią i siostrą, a Taki w centrum Tokio. Chłopak musi radzić sobie z tempem życia w dużym mieście, za to Mitsuha nuży powolne życie na prowincji. Pewnego razu, z niewiadomych przyczyn, bohaterowie zamieniają się ciałami. Zdezorientowani, starają się zrozumieć, co się stało. Ostatecznie wypracowują sposób na komunikowanie się ze sobą – za pomocą wiadomości tekstowych. Po każdym powrocie do własnego ciała muszą mierzyć się z konsekwencjami decyzji podjętych przez drugą osobę. Pomimo tych przeciwności, po pewnym czasie rozkwita między nimi uczucie. Właśnie wtedy zamiana ciał ustaje, a Taki z przykrością odkrywa, że z każdym dniem jego pamięć o tych wydarzeniach słabnie. W związku z tym postanawia odnaleźć dziewczynę, zanim zupełnie o niej zapomni. Wraz z przyjaciółmi udaje się do miejsca, gdzie mieszka nastolatka i odkrywa, że Mitsuha zginęła trzy lata temu, gdy na jej wioskę spadła kometa. Okazuje się, że Mitsuha żyje w innej czasoprzestrzeni niż Taki i w jej świecie do tragedii jeszcze nie doszło. Chłopak postanawia ostrzec ją, aby mogła uciec przed zniszczeniem miasteczka.

Kimi no Na wa. zabiera widzów w podróż po mieście, zapraszając do obserwowania nocnego nieba i spadających gwiazd. Prezentuje jednak nie tylko zielone

krajobrazy czy ruiny, a także intrygująco wyglądające duże jezioro w kształcie symbolu nieskończoności. Itomori, gdzie mieszka protagonistka, w rzeczywistości nie istnieje, jednak do jego stworzenia artyście posłużyły inspiracje czerpane z istniejących miejsc, między innymi widokiem jeziora Suwa w Nagano i Świątyni Miyamizu. Często krajobraz rozjaśniają flary i pierścienie światła, co wzmacnia magiczny charakter chwil przeżywanych przez nastolatków.



Fot. 3. Kadr z filmu *Kimi no Na wa.* (2016)

Podsumowanie

Makoto Shinkai z każdą kolejną realizacją umacnia swoją pozycję jednego z czołowych animatorów dzisiejszej Japonii (Swale, 2018: 263). Twórca zyskał reputację reżysera zręcznie łączącego temat dramatu młodościowej miłości z wątkami science fiction. Co ciekawe, w filmach Japończyka na ogół nie występują klasyczne czarne charaktery. Za ich negatywnego bohatera można jednak uznać stojące na drodze bohaterów przeciwności losu. Nastoletni protagoniści zwykle nie decydują przecież o rozstaniu, a zostają rozdzieleni przez okoliczności, które pozostają poza ich kontrolą.

W twórczości Shinkaia fundamentalną rolę odgrywa krajobraz. Natura, pejzaż miejski oraz pogoda to nośniki treści, obrazujące wewnętrzny świat młodych bohaterów zmagających się z samotnością i tęsknotą. Reżyser często sięga po temat niespełnionej miłości. Na swoich bohaterów wybiera zagubionych outsiderów, którzy ostatecznie niosą sobie ocalenie. Tak dzieje się w *Ogrodzie słów*, kiedy Takao pomaga Yukari wyjść z poczucia permanentnego braku nadziei, a kobieta dodaje mu wiary w swoje siły. W *Kimi no Na wa.* ponownie pojawia się dwójka protagonistów niezadowolonych z dotychczasowego życia, oddalonych w czasie, który nie pozwala im na spotkanie. Podobny scenariusz jest realizowany w *5 centymetrach na sekundę*,

w których krajobrazy wyrażają tęsknotę i unaocniają przestrzeń dzielącą bohaterów oraz to, co stanie się później.

Lissy Jose stawia tezę, że ujęcia osadzające akcję w danym miejscu, ale niezwiązane ściśle z fabułą, mają na celu nadanie dziełu rytmu. Jest to zabieg stojący na pograniczu kina narracyjnego i nienarracyjnego (Jose, 2015: 14). Analiza wybranych animacji prowadzi do wniosku, że nie jest to jego jedyny cel. Omawiane filmy są atrakcyjne dla osób pochodzących z różnych części świata, bo równoważą elementy obce i znajome, a także są zorientowane na emocje oraz wrażenia wizualne. Osadzone w „nie-fikcyjnym” (Kimura, 2016) świecie anime Shinkaia poruszają zagadnienia, które można uznać za uniwersalne i obecne w niemal każdym kręgu kulturowym. Za to elementy magiczne, takie jak nadprzyrodzone moce postaci i nielinearnie biegnący czas, są wyrażone za pomocą niezwykle kolorowych światel dodawanych do prawie każdej filmowej klatki. Twórczość Shinkaia słynie z wykorzystywania prawdziwych lokacji. Artysta z pietyzmem kształtuje wygląd otoczenia bohaterów, a w wywiadach zaznacza, że nie jest w stanie wiernie odwzorować miejsca, z którym nie czuje się złączony przez fizyczne przybywanie w nim (Kimie, Megumi, 2016). Dlatego nie umieszcza swoich opowieści w nieokreślonym miejscu świata, ani tym bardziej w przestrzeni mitycznej, lecz osadza akcję w świecie realnym, w którym zarówno on sam, jak i odbiorca mógł kiedyś spędzać czas. Do znajomego widoku dodaje sporą dozę niezwykłości, której to kadry w jego filmach zawdzięczają swój kontemplacyjny charakter.

Bibliografia

- Bingham, A. (2009). Distant voices, still lives: Love, loss, and longing in the work of Makoto Shinkai. *Asian Cinema*, 20 (2): 217–225.
- Filiciak, M. (2001). *Anime*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/271822/filiciak_anime_2001.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dostęp: 18.11.2023.
- Jose, L. (2015). The multiplicity of screens and its impact on filmic narration: A study on the feature films of Makoto Shinkai. *Singularities. A Transdisciplinary Biannual Research Journal*, 2 (1): 11–16.
- Jurczyńska, K. (2021). *Komunikacja niewerbalna w filmach animowanych*. Kraków: Universitas.
- Kimie, I., Katō M. (2016). „Your Name” Director Hits the Anime Big Time, nippon.com, <https://www.nippon.com/en/people/e00107/?pnum=1>, dostęp: 18.11.2023.
- Kimura, T. (2016). Will Shinkai Makoto be the next Miyazaki? A review of Shinkai’s animations including the latest short-film “Cross Road”. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, 16 (1), <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol16/iss1/kimura.html>, dostęp: 18.11.2023.
- Kita, B. (2017). *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Europy*, 7–12. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- McIver, G. (2016). *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*. London: Bloomsbury Academic.
- Sakurai, T. (2021). *The Real-Life Locations of the Movie, Your Name*, voyapon.com, <https://voyapon.com/real-life-locations-movie-your-name/>, dostęp: 18.11.2023.
- Schreiber, K.I. (2018). *Sacred Time in the Work of Makoto Shinkai*, Undergraduate honors theses, https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=studentpub_uht, dostęp: 18.11.2023.

Skorek, M. (2003). *Duże oczy Sailor Moon. Ekspresja emocji w mandze i anime*. W: K. Klejsa, T. Kłys (red.), *Film – fabryka emocji*. 121–134. Kraków: Rabid.

Swale, A. (2008). *Shinkai Makoto: The "New Miyazaki" or a New Voice in Cinematic Anime?*, <https://core.ac.uk/download/pdf/198412185.pdf>, dostęp: 18.11.2023.

Niezwykłość i codzienność. Rola pejzażu w twórczości Makoto Shinkaia

Abstrakt:

Wielu twórców anime, budując światy filmowe, posiłkuje się wyglądem prawdziwych miejsc. Strategia ta sprowadza akcję do świata realnego i osadza ją tam, gdzie odbiorca mógł kiedyś spędzać czas. Animacje Makoto Shinkaia zawierają mnóstwo ujęć ulokowanych w autentycznych sceneriach, ale nie odgrywają one w jego filmach jedynie roli tła. Wyróżniają się niebywałą dbałością o szczegóły, ponadto do znajomych widoków twórca dodaje sporą dawkę niezwykłości. Artysta odtwarza widoki miasta osnutego poranną mgłą, przyprószonego śniegiem, intensywnie oświetlone i przyozdobione odbłaskiem widma niewielkiej tęczy na flarach światła. Widoki przedstawione w tak drobiazgowy sposób obrazują wewnętrzny świat młodych bohaterów zmagających się z samotnością i tęsknotą, ujawniają ich odczucia i usposobienie. Natura, pejzaż miejski oraz pogoda to kluczowe elementy opowieści snutych przez Shinkaia. W artykule omówiono rolę pejzażu na przykładzie filmów: *5 centymetrów na sekundę*, *Ogród słów* i *Kimi no Na wa*.

Słowa kluczowe: anime, Shinkai, pejzaż, czas

The Extraordinary and the Everyday. The Role of Landscape in Makoto Shinkai's Work

Abstract:

When creating cinematic worlds, many anime creators draw inspiration from the appearance of real places. A strategy like this grounds the action in real-world locations where the audience may have been before. Makoto Shinkai's animations feature numerous shots set in authentic scenery, but they play more than just a supporting role in his films. His incredible attention to detail sets them apart, infusing familiar views with a significant dose of uniqueness. The artist imitates scenes of a city shrouded in morning mist, dusted with snow, intensely illuminated, and decorated with the reflection of a small rainbow spectrum on the flares of light. Views reproduced in such meticulous detail illustrate the inner world of young heroes struggling with loneliness and longing, revealing their feelings and attitudes. Nature, urban landscapes, and weather are constant elements in Shinkai's storytelling. The article discusses the role of landscape using the examples of films: *5 Centimeters Per Second*, *The Garden of Words* and *Your Name*.

Keywords: anime, Shinkai, landscape, time

Paulina Kędzia-Wiśniewska – absolwentka kulturoznawstwa, studentka Szkoły Doktorskiej. Interesuje się estetyką filmu i grafiką komputerową. Autorka artykułów naukowych i recenzji filmowych: *Autorefleksja poza czasem. Analiza twórczości Charliego Kaufmana* („CONSENSUS – Studenckie Zeszyty Naukowe”), *Zbroja buntownika. Funkcje męskiej kurtki lat pięćdziesiątych w kinie amerykańskim* („Kwadratura Koła”) oraz *„Takie przyjacielu jest Hollywood” (Mank)* (dwutygodnik kulturalny „artPAPIER”). Brała udział w międzynarodowej konferencji Electricdreams – Between Fiction and Society II.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.7

Magdalena Kempna-Pieniążek

ORCID 0000-0002-2569-5596

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Krajobraz poza czasem.**Pejzaż azjatyckiej dżungli w filmach i prozie Wernera Herzoga****Wprowadzenie**

Wśród licznych przestrzeni ukazywanych w filmach Wernera Herzoga szczególnie miejsce zajmuje dżungla. Niektóre z prezentujących ją ujęć stały się wręcz swoistymi wizytówkami kina niemieckiego reżysera – otwierające *Aguirre, gniew Boży* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) sceny ukazujące konkwistadorów z trudem brnących przez amazońską dżunglę czy sekwencja mozolnego przeciągania statku parowego przez pokrytą gąszczem górę w *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*, 1982) należą wszak do najbardziej znanych i najczęściej cytowanych fragmentów dzieł tego twórcy¹. Choć na miejsca akcji swoich filmów Herzog obiera wszelkiego typu niegościnne lokalizacje – od lodowców Antarktydy, przez szczyty aktywnych wulkanów, po rozgrzaną słońcem Saharę – to dżungla zdaje się w kinie autora *Spotkań na krańcach świata* (*Encounters at the End of the World*, 2007) przestrzenią najistotniejszą – taką, w której swój najpełniejszy wyraz odnajdują jego refleksje o człowieku i naturze².

Szczególne zainteresowanie reżysera dżunglą znajduje potwierdzenie nie tylko w licznych filmach (zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych³), lecz także w tym,

1 Są one przywoływane zarówno w filmach dokumentalnych o reżyserze (takich jak *Moje filmy to ja. Portret Wernera Herzoga*, (*Was ich bin, sind meine Filme*, reż. Ch. Weisenborn, E. Keusch, 1978), i w dziełach o quasi-autobiograficznym charakterze (na przykład *Mój ukochany wróg / Mein liebster Feind – Klaus Kinski*, reż. W. Herzog, 1999), a także w mockumencie *Incident w Loch Ness* (*Incident at Loch Ness*, reż. Z. Penn, 2004) czy – na zasadzie cytatu lub parodii – w tekstach kultury popularnej (przykładowo w 14. odcinku 28. sezonu serialu *Simpsonowie* (*The Simpsons*, reż. M. Kirkland i in., 1989–), zatytułowanym *Fatzcarraldo*).

2 Na szczególną istotność przestrzeni dżungli w swojej twórczości reżyser zwraca uwagę między innymi w filmie dokumentalnym *Leszka Blanka Brzemie snów* (*Burden of Dreams*, 1982). Wątek tego typu archetypicznych przestrzeni w dziełach Herzoga był tematem moich szerszych rozważań w innych miejscach (Kempna-Pieniążek, 2013: 95–125; 2023: 154–160).

3 Oprócz wymienionych już *Aguirre...* i *Fitzcarraldo*, a także omawianych tutaj *Mały Dieter chciałby latać* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) oraz *Operacja Świt* (*Rescue Dawn*, 2005), warto w tym kontekście zwrócić szczególną uwagę na filmy takie jak *Skrzydła nadziei* (*Julianes Sturz in den Dschungel*, 1999), *Biały diament* (*The White Diamond*, 2004) oraz *10 ty-*

że to właśnie jej Herzog poświęcił swoją pierwszą, wydaną w 2022 roku powieść, zatytułowaną *Zmierzchanie świata*. W utworze będącym próbą poetyckiej rekonstrukcji losów japońskiego żołnierza z czasów II wojny światowej Hiroo Onody (1922–2014), który – nie zdając sobie sprawy z zakończenia zbrojnego konfliktu – spędził dwadzieścia dziewięć lat na filipińskiej wyspie Lubang, nieustannie prowadząc partyzancką walkę, dżungla odgrywa rolę zdecydowanie wykraczającą poza standardowe tło wydarzeń. Choć nie można o niej mówić jak o pełnoprawnej bohaterce tego utworu, to z pewnością funkcjonuje w nim jako byt swoisty, tajemniczy i w pełni autonomiczny.

W niniejszym artykule zamierzam poddać analizie obrazy dżungli zawarte w dwóch ściśle związanych ze sobą filmach Wernera Herzoga – dokumencie *Mały Dieter chciałby latać* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) oraz fabularnej *Operacji Świt* (*Rescue Dawn*, 2005). Punktem odniesienia będą dla mnie refleksje o tej przestrzeni zawarte zarówno w *Zmierzchaniu świata*, jak i w chętnie udzielanych przez reżysera wywiadach. Mimo iż akcja wymienionych dzieł toczy się w różnych dżunglach – w przypadku obu filmów w Laosie i Tajlandii, w powieści natomiast na Filipinach – to w opisie i sposobie przedstawiania tych miejsc nie widać zasadniczych różnic. Co więcej, wydaje się wręcz, że w kinie Herzoga żadne różnice nie występują między dżunglami azjatyckimi a na przykład południowoamerykańskimi. W zasadniczej swojej części artykuł ten będzie zatem dotyczył tego, w jaki sposób niemiecki reżyser przekształca pejzaż azjatyckiej dżungli istniejącej jako realne miejsce w ponadczasowy i uniwersalny krajobraz duszy.

Moje rozumienie pejzażu opieram na spostrzeżeniach badaczek i badaczy takich jak Beata Frydryczak (2013), Barbara Kita (2017), Ilona Copik (2017) oraz Martin Lefebvre (2007). Zakładam, że w filmach Herzoga – zgodnie z terminologią zaproponowaną przez ostatniego z wymienionych autorów (Lefebvre, 2007: 24) – dochodzi do przekształcenia miejsca akcji w krajobraz. Nie mamy tu do czynienia ze standardowym dla kina głównego nurtu pejzażem-tłem, który „uczestniczy (...) w referencyjnym zakotwiczeniu świata diegetycznego, ma być rozpoznawalny, powinien być autentyczny, sprawiać wrażenie czystej prawdziwości, potwierdzając fabułę, w której uczestniczy” (Kita, 2017: 21). Herzogowskie krajobrazy wpisują się raczej w typ pejzażu ekspresji, który „wnosi (...) do filmu swą funkcjonalność narracyjną, wychodzi poza zdolność konotacyjną, «nie redukuje się więc do obiektów spisanego świata (...)», lecz otwiera się na najbardziej różnorodne konfiguracje filmowe” (Kita, 2017: 22). Szczególną funkcję w takim ukonstytuowaniu roli pejzażu pełni spojrzenie, wydobywające na pierwszy plan to, co do tej pory znajdowało się na marginesie, pozwalające na kontemplację przestrzeni (Lefebvre, 2007: 28).

Obserwując ten proces w filmach Wernera Herzoga, swoją analizę rozpocznę od opisu dżungli jako miejsca, w którym toczy się akcja omawianych tu dzieł, po to, by następnie pokazać, jak za pomocą charakterystycznych dla siebie środków formalnych reżyser przeobraża je i podporządkowuje nadrzędnym ideom swojego kina. Specyficzne podejście twórcy do zagadnień takich jak prawda czy poznanie, szczegółowo omówione w innych opracowaniach (Kempna-Pieniążek, 2020; Sarbiewska,

sięcy lat starsi (nowela z filmu *10 minut później: Trąbka* / *Ten Minutes Older: The Trumpet*, reż. S. Lee i in., 2002).

2014), nie będzie tu dla mnie najistotniejsze. Choć bez wątpienia operacje, jakich Herzog dokonuje na krajobrazie azjatyckiej dżungli, mają swoje źródła w jego koncepcji prawdy ekstatycznej⁴, to w tym miejscu chciałabym postawić akcent raczej na estetyczne niż na epistemologiczne aspekty przestrzeni, w których artysta lokuje swoje opowieści o człowieku skonfrontowanym z potęgą natury.

Dżungla: miejsce

Dieter Dengler (1938–2001), amerykański pilot niemieckiego pochodzenia, został zestrzelony nad Laosem w lutym 1966 roku. Jego losy jako jeńca, a następnie uciekiniera – omówione dwukrotnie, bardziej szczegółowo w *Mały Dieter chciałby latać* i skrótowo w *Operacji Świt* – prezentowane są przez Herzoga jako wysiłek woli człowieka zmuszonego stawić czoła dwóm potęgom: wojnie i naturze. Uwięziony przez Laotańczyków współpracujących z Wietkongiem bohater trafia do obozu jenieckiego, z którego po pewnym czasie ucieka, podejmując desperacką próbę przedarcia się do rzeki Mekong. Morderczą podróż Dengler odbywa w towarzystwie jednego z towarzyszy niedoli, Duane’a Martina, a po jego tragicznej śmierci kontynuuje ją sam, nękany przez głód, wilgoć i halucynacje, aby ostatecznie – po dwudziestu trzech dniach – zostać uratowanym przez amerykańskich żołnierzy.

Wojna i natura decydują także o losach innego z bohaterów dzieł Herzoga – porucznika Hiroo Onody, który w styczniu 1945 roku trafia na wyspę Lubang z rozkazem utrzymania jej pod japońską okupacją do czasu powrotu na te tereny Cesarskiej Armii. Działania Onody mają mieć charakter walki partyzanckiej. Od swojego bezpośredniego przełożonego bohater otrzymuje rozkaz: „Odtąd nie ma żadnych reguł, wy sami ustalacie reguły. (...) Z wyjątkiem jednej reguły (...) Nie wolno wam zginąć z własnej ręki. Jeśli was wezmą do niewoli, dostarczycie nieprzyjacielowi mnóstwa błędnych informacji” (Herzog, 2023: 31). W chaosie związanym z ewakuacją wyspy zanikają sprawdzone kanały komunikacyjne. W efekcie do Onody nie docierają potwierdzone informacje o końcu wojny, a bohater – wraz z maleńkim oddziałem złożonym z przypadkowo spotkanych japońskich żołnierzy – przez kolejnych dwadzieścia dziewięć lat prowadzi w dżungli swoją partyzancką walkę.

W złożonej metaforze Herzogowskiej dżungli dwa znaczenia zdają się powracać szczególnie często. Po pierwsze, przestrzeń ta funkcjonuje w kinie niemieckiego reżysera jako synekdocha całej natury. Nie jest przypadkiem, że w *Brzemieniu snu* (*Burden of Dreams*, 1982) – filmie Lesa Blanka zrealizowanym na planie *Fitzcarralda* – Herzog wygłasza swoje słynne komentarze na temat horroru, jakim jest natura, stojąc pośrodku dżungli. Podobne poglądy autor przedstawia zresztą w często udzielanych wywiadach, niejednokrotnie konfrontując własne ujęcie natury z podejściem zaobserwowanym u aktora, z którym nakręcił swoje najważniejsze filmy fabularne, Klausa Kinskiego:

Dżungla jest miejscem (...) pobudzenia umysłu, jako fantazji i iluzji, marzeń, wzrostu i rozkwitu. Kinski zawsze powtarza, że dżungla jest niezwykle erotyczna. Ale myli się;

4 Scharakteryzowanej w jedynym filmowym manifestie Herzoga *Deklaracji z Minnesoty* z 1999 roku (Herzog, 2010: 112–113).

ona jest obsceniczna. To obsceniczny krajobraz, naga obscena. Wszędzie trwa jawna kopolacja – tuż pod twoimi stopami, tuż przed twoimi oczami – po prostu wszędzie (Steinborn, von Naso, 2014: 68).

Nieustający wzrost i rozród, ale także przemoc, śmierć i rozkład dokonujące się w naturze, której ekstremalnym obrazem jest właśnie dżungla, to wątki, do których w tym artykule przyjdzie jeszcze powrócić. W tym miejscu jednak warto zwrócić uwagę na drugie ze znaczeń często przypisywanych tej przestrzeni Herzoga – jest nim więzienie.

Dengler i Onoda tkwią w pułapce, z której nie sposób samodzielnie się wydostać: pierwszy z nich brnie przez gąszcz, wypatrując ratunku z nieba i nieustannie próbując ściągnąć na siebie uwagę amerykańskich lotników; drugi natomiast oczekuje rozkazu, który pozwoli na opuszczenie powierzonego mu posterunku. W obu historiach o dżungli mówi się jako o przestrzeni skrajnie nieprzyjaznej. „To istne zielone piekło” – stwierdza Akatsu (Herzog, 2023: 67), jeden z podwładnych Onody; w *Operacji Świt* Dengler słyszy z kolei od swojego przyjaciela Duane’a: „Ta dżungla cię wykończy”. W innej scenie ten sam bohater wprost stwierdza, że dżungla to więzienie. Strażnicy pilnujący Denglera i jego towarzyszy są pewni siebie nie tylko dlatego, że dysponują bronią, lecz także za sprawą przekonania, że przetrzymywani w obozie jeńcy nie mieliby dokąd uciec. Wszak – jak szybko zostaje poinformowany protagonista – korony drzew tworzą nieprzeniknioną warstwę, przez którą lotnicy nie są w stanie zobaczyć ani usłyszeć niczego, co dzieje się w obozie. Już wcześniej zresztą Dengler miał okazję się o tym przekonać. Tuż po zestrzeleniu upatrywał co prawda w dżungli schronienia przed wzrokiem i kulami wroga, kryjówka jednak szybko okazała się potrzaskiem: upał, owady, nieznośna wilgoć i problemy ze zdobyciem wody zdatnej do picia wycieńczyły bohatera, który – wdrapując się w akcie desperacji na skałę – zobaczył rozpościerającą się we wszystkich kierunkach, niemal niekończącą się przestrzeń nieprzeniknionej zieleni.



Fot. 1. Dżungla jako więzienie. Kadr z filmu *Operacja Świt* (*Rescue Dawn*, 2005)

Obóz, do którego ostatecznie trafia Dengler, jest otoczony drewnianą palisadą. Typowy dla takich miejsc środek, uniemożliwiający, a przynajmniej utrudniający ucieczkę, w świetle wydarzeń, jakie będą miały później miejsce, wydaje się mieć jeszcze inną funkcję. Zdają się to sygnalizować już ujęcia w planie totalnym, ukazujące znikomość przestrzeni obozu na tle ogromu otaczającej go natury – góry oraz porastającej jej zbocza gęstej roślinności. Kiedy Dengler i jego towarzysze uciekają z obozu, niemal natychmiast zostają skonfrontowani z bezwzględnością i bezlitosną potęgą dżungli. Nie mogąc dojść do porozumienia, współwięźniowie rozdzielają się; większość z nich znika w dżungli, by już nigdy z niej nie wrócić. Duane i Dengler razem przedzierają się przez gąszcz, nieustannie nękani nie tylko przez głód i brak odpowiedniego wyposażenia (zwłaszcza obuwia), lecz także przez kolejne plagi: błotną lawinę, niemiłosierny deszcz oraz pijawki. Wydaje się, że dżungla gotowa jest pochłoniąć ich w każdej chwili, co zresztą Dengler zdaje się dostrzegać, gdy w jednej ze scen niczym całunem okrywa swojego śpiącego przyjaciela wielkim liściem. Biorąc pod uwagę skalę cierpień, jakich doświadczają bohaterowie, można się zastanawiać nad tym, czy drewniana palisada, która otaczała obóz jeniecki, rzeczywiście miała na celu powstrzymanie ich przed ucieczką, czy też raczej miała ochronić zarówno ich, jak i strażników przed żarłoczną i wszędobylską dżunglą, gotową przekroczyć każdą granicę w swoim niepokohamowanym pędzie ku ekspansji. Życie w dżungli lub na jej skraju oznacza konieczność nieustannego zachowywania czujności i strzeżenia własnych granic. Kiedy te upadną, dżungla szybko i bez wahania zajmie kolejne terytoria, czego Duane i Dengler doświadczają, gdy w trakcie swojej wędrówki natrafiają na opuszczoną osadę, już częściowo pochłoniętą przez gąszcz. „To tylko dżungla” – odpowiada wówczas wycieńczony Duane na nadzieje Dietera związane z możliwością znalezienia w tym miejscu schronienia.



Fot. 2. Obóz w cieniu żarłocznej dżungli. Kadr z filmu *Operacja Świt* (*Rescue Dawn*, 2005)

W dokumencie *Mały Dieter chciałby latać* Dengler relacjonuje część swojej historii w Laosie i Tajlandii (w której notabene nakręcono także większość ujęć *Operacji Świt*), otoczony dżunglą i lokalnymi mieszkańcami, którzy na potrzeby realizacji filmu przyjmują różne role – biernych obserwatorów, pomocników, a czasem także aktorów pomagających bohaterowi w odegraniu wybranych scen z czasu jego niewoli. Powrót do realnie istniejącego miejsca, w którym przed laty wydarzyło się coś istotnego, to strategia chętnie stosowana przez Herzoga. W przestrzenie związane z ich największymi traumami reżyser zabierał wszak zarówno Juliane Koepcke, jedyną ocalałą z lotniczej katastrofy, do której doszło w Peru w 1971 roku (*Skrzydła nadziei*), jak i dziennikarza Michaela Goldsmitha opowiadającego o imperium Bokassy (*Bokassa. Echa mrocznego imperium / Echos aus einem düstern Reich*, 1990). Działanie to zdaje się nieść znaczenia wykraczające poza kwestię uwiarygodnienia opowieści bohaterów. Powrót do znanych miejsc, a także odtworzenie niegdyś wykonywanych czynności i gestów z jednej strony mogą być odczytane jako akt terapeutyczny⁵, z drugiej zaś wydobywają, wręcz ujawniają performatywny charakter filmów niemieckiego reżysera. Wędrując po raz kolejny przez dżunglę, Dieter Dengler i Juliane Koepcke otrzymują szansę uwolnienia się od swoich traum, opowiedzenia swoich historii, podzielenia się nimi z twórcą i widzami. Trudno jednak nie zauważyć, że to odtworzenie odbywa się na prawach i w warunkach radykalnie odmiennych od ich oryginalnych historii.



Fot. 3. Powrót do realnie istniejącego miejsca. Dieter Dengler w filmie *Mały Dieter chciałby latać* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997)

5 Z takim rozumieniem polemizuje Laurie Ruth Johnson, której zdaniem w filmie *Mały Dieter chciałby latać* sceny tego typu tylko pozornie odsyłają do głębi doświadczenia bohatera, w gruncie rzeczy podkreślając jedynie otchłań dzielącą przeszłość od teraźniejszości i nie-
możność dotarcia do pełnej wiedzy na temat minionych wydarzeń (Johnson, 2016: 102–103).

W obszernej pracy na temat kina dokumentalnego Wernera Herzoga Eric Ames zwraca uwagę na silnie performatywny charakter tej twórczości (Ames, 2012a: 11–16). Choć – jak dowodziłam w innym miejscu (Kempna-Pieniążek, 2020: 15–50) – Herzog w gruncie rzeczy realizuje lub cytuje wiele różnych typów dokumentalizmu – w filmach takich jak *Mały Dieter chciałby latać* czy *Skrzydła nadziei* dominującym trybem konstruowania opowieści rzeczywiście wydają się akty performatywne, Schechnerowskie (Schechner, 2006: 50) „zachowane zachowania” bądź też „zachowania w dwójnasób”. Powtórzenie traumatycznej historii odbywa się jednak nie tylko w kontrolowanych warunkach – w poczuciu relatywnego bezpieczeństwa zapewnianego przez obecność członków ekipy filmowej oraz kamery – lecz także z istotną różnicą w podziale ról i obowiązków. Oto Laotańczycy i Tajowie, potomkowie niegdyśszych oprawców, stają się pomocnikami Denglera; wykonują jego polecenia, współpracują z nim podczas prezentowania techniki rozpalania ognia w dżungli, bez protestu pozwalają się dotykać i ustawiać w taki sposób, aby bohater mógł jak najefektywniej zilustrować daną część swojej opowieści. W czasie niewoli było odwrotnie – to Dengler, aby przetrwać, musiał się podporządkowywać rozkazom i aktom pozbawiającym go sprawczości⁶.

Performanse, w jakie Herzog wikła bohaterów swoich filmów, pozostają zatem w szczególnej relacji z czasem i pamięcią, z jednej strony mają służyć odtworzeniu przeszłości, sięgnięciu do niej poprzez sytuacje stymulujące pracę pamięci, z drugiej jednak, stanowiąc świadectwo tego, jak odmienna jest terażniejszość od tego, co było niegdyś, nasuwają myśl o nieuchronnej przemijalności rzeczy i świata. W *Skrzydłach nadziei* prawidło to ilustrują sceny, w których Juliane Koepcke odnajduje w dżungli pokryte rdzą i roślinnością, stare i omszałe szczątki samolotu, którym leciała. Chociaż jednak bohaterka wyjechała z Peru i osiągnęła sukces jako biologka, a Dengler nie musi już bać się Laotańczyków, w związku z czym dobrowolnie pozwala sobie założyć kajdanki, by odegrać sceny ze swojego uwięzienia, jest coś, co nie uległo nawet najmniejszej zmianie od czasu tragedii doświadczonej przez bohaterów – dżungla.

Dżungla: czas

W filmach Wernera Herzoga dżungla jest synonimem natury, a zarazem swoistą antynomią historii. Choć podobnie jak ona ma związek z czasem, to jej relacja z nim jest odwrotna od tej, na której oparte są dzieje ludzkich cywilizacji. O ile historia jest konstruowana na fundamencie czasu, o tyle dżungla go unieważnia. Zamknięci w „zielonym więzieniu” bohaterowie Herzoga – zarówno Dieter Dengler, jak i Hiroo Onoda – wkraczają w sferę bezczasu, odrywają się od głównego nurtu wydarzeń (czyli od historii), do którego ostatecznie powracają, jednak za cenę olbrzymiego wysiłku.

6 Celowo rezygnuję tutaj z odczytywania filmów Wernera Herzoga w kontekście wątków (neo)kolonialnych czy imperialnych. Próby takie były podejmowane przez innych badaczy i badaczki (np. Carter, 2012; Ames, 2012b), a moją dyskusję z nimi przedstawiłam w innym miejscu (Kempna-Pieniążek, 2020: 161–163).

W sposób eksplicytny o relacji dżungli i czasu pisze Herzog w *Zmierzchaniu świata*:

Czas, dżungla. Dżungla nie uznaje czasu, jak gdyby – niczym dzieci tych samych rodziców, które stały się sobie obce – jedno z drugim nie miało nic wspólnego i łączyła je najwyżej wzajemna pogarda. Po nocach następują dni, ale pór roku naprawdę nie ma, jedynie miesiące, kiedy pada bardzo obficie, i miesiące, kiedy pada mniej. Odwiecznie i nieodmiennie wszystko dusi wszystko inne, aby zdobyć dla siebie więcej słonecznego światła, a przerywniki bezświatlnych nocy nie naruszają przemożnej, nieubłaganej obecności dżungli (Herzog, 2023: 51).

Czas staje się dla bohaterów czymś nieuchwytnym i nieregularnym, „zatrzymuje się na całe tygodnie” lub „raczej jest nieobecny. Potem przyspiesza, przeskakuje tygodnie, miesiące, tylko dlatego, że powiew wiatru zakręcił liśćmi” (Herzog, 2023: 139–140). Herzog opisuje ten specyficzny rozpad czasu za pomocą rozmaitych metafor. Niekiedy ruchy i zachowania bohaterów wnikaających w dżunglę zdają się spowalniać: „zwykły gest wydaje się rozciągać na minuty, na tygodnie (...). A może to tylko rzadkie sekundy, nigdy przedtem w ten sposób niepostrzegane, nabierają rozciągłości miesięcy?” (Herzog, 2023: 53). Innym razem lata zdają się mijać szybko i niezauważalnie: „Tchnienie wiatru porusza dżunglę, w powietrzu unoszą się strzępy pajęczyn, razem z nimi ulatują miesiące, nic ich nie zatrzyma, ani drżenie gałęzi, ani mżący deszcz” (Herzog, 2023: 69). Najczęściej jednak czas po prostu zanika, czego doświadczają nie tylko Onoda i jego towarzysze, lecz także chłopci pracujący na polach ryżowych:

Dzień zbliża się do końca, ale poza tym czas się nie ujawnia, jakby był czymś zakazanym – wydaje się, że naprawdę nie istnieje nawet chwila obecna, skoro każdy wykonany ruch jest już przeszłością, a każdy kolejny bezpośrednio następującą przyszłością. Wszyscy tutaj tkwią poza historią, która uparczywie przemilcza teraźniejszość. Ryż się sadzi, zbiera, znowu sadzi. Królestwa rozwiewają się w lotny opar (Herzog, 2023: 94).

Mimo docierających do nich co jakiś czas sygnałów Onoda i jego towarzysze nie przyjmują do wiadomości, że wojna już się skończyła, a prowadzona przez nich walka nie ma sensu. Znalezione wśród drzew ulotki łatwo uznać za oszustwo, skoro zawierają błędy w zapisie japońskich słów, a rozbrzmiewające w dżungli komunikaty wydają się niewiarygodne – to pewnie tylko wroga propaganda. W końcu morze wokół wyspy i niebo nad nią ciągle roją się od wojskowych jednostek; to, że kierunek ich aktywności wydaje się zmieniać w czasie, łatwo wytłumaczyć przesuwaniem się linii frontu. Herzog nie ocenia decyzji Onody dotyczącej tego, by kwestionować wszystkie sygnały i upierać się przy dalszym prowadzeniu działań zbrojnych. Postawę bohatera można oczywiście potraktować jako wynik oddziaływania ideologii czy głęboko uwewnętrznionego kodeksu japońskiego żołnierza, który nie chce opuścić stanowiska bez rozkazu wydanego przez bezpośredniego przełożonego. Autora interesuje jednak coś innego – proces wtapiania się w dżunglę oraz jego konsekwencje związane, po pierwsze, z odczuwaniem czasu i, po drugie, ze stopniową utratą poczucia realności otaczającego świata.

Pobyt w dżungli to u Herzoga doświadczenie o charakterze transgresyjnym, na ogół wiążące się z popadaniem w obłąd, czego dowodzi już słynna sekwencja z finału *Aguirre, gniewu Bożego*, ukazująca głównego bohatera na kręcącej się wokół własnej osi tratwie mknącej w dół rzeki. Onoda i Dengler, inaczej niż Aguirre, nie tracą zdrowego rozsądku – może dlatego, że ich ambicje są znacznie mniejsze. Nie pragną oni zawładnąć dżunglą; chcą w niej jedynie przetrwać i – jeśli to możliwe – wypełnić otrzymane rozkazy. Obaj jednak doświadczają halucynacji i zacierania się granicy między rzeczywistością a majakiem. W filmie *Mały Dieter chciałby latać* Dengler opisuje moment, w którym zobaczył w dżungli swojego dawno zmarłego ojca; w *Operacji Świt* bohater jest z kolei nawiedzany przez wizję swojego zabitego przyjaciela Duane'a.

Herzog nie opisuje dżungli w plastyczny sposób. Jej językowy obraz ukształtowany jest przez zaledwie kilka powtarzających się leksemów, takich jak zieleni, deszcz, mgła, butwiejące liście czy pajęczyna. Istotę dżungli autor próbuje jednak wyrazić za pomocą metafor i porównań, na ogół takich, które przypisują jej pewną sprawczość: „W tym miejscu dżungla przerzuciła dach nad wąską rzeczułką” (Herzog, 2023: 12) – czytamy o dopływie Wakayamy. Kiedy Onoda i jego towarzysze Shimada decydują się na wejście do niej, „pochłania ich ściana zieleni” (Herzog, 2023: 50). Dżungla jest w *Zmierzchniu świata* żywym organizmem: „drgającym w rytualnych mękach elektrycznej ekstazy” (Herzog, 2023: 8), gdy przechodzi przez nią burza, na co dzień „wyginającym się i prężącym jak wędrujące gąsienice” (Herzog, 2023: 157). Jej żywotność jest na swój sposób potworna, napędzana przez wzajemnie uzupełniające się siły nieustającego rozkładu i niekontrolowanego rozrodu. Żołnierze z małego oddziału Onody muszą starannie reperować swój ekwipunek i chronić skromne porcje żywności, którym nieustannie zagraża błyskawicznie rozprzestrzeniająca się pleśń. Ich ubrania niemal dosłownie rozpadają się pod wpływem wilgoci. W *Operacji Świt* Dengler i Duane doświadczają podobnych trudności, nie mając butów, wędrują przez gąszcz z jedną tylko przypadkowo znaną podeszwą, przymierając głodem, podczas gdy dżungla niemal dosłownie zdaje się żywić nimi, co dosadnie pokazują ujęcia pijawek tkwiących w ich ciałach. Cierpienia obu mężczyzn są w pełni realne, jednak ich doświadczenie dżungli ciągle wymyka się racjonalnemu poznaniu. Bohaterowie nie tylko nie są w stanie określić, czy znajdują się jeszcze w Laosie, czy już w Tajlandii, lecz także przeżywają chwile zwątpienia w realne istnienie otaczającego ich świata. Jeśli bowiem historia jest u Herzoga przeciwieństwem dżungli, to jej bliźniakiem wydaje się sen:

Tu mimochodem coś się zaczyna, jak gdyby niepostrzeżenie zyskali niedostępne towarzystwo, naturalne rodzeństwo snu, niepodważalne jak sen: bezkształtny czas lunatykowania, chociaż wszystko jest rzeczywiste, bezpośrednie, namacalne, przeraźliwe, i bezwzględnie obecne – dżungla, bagna, pijawki, moskity, krzyk ptaków, pragnienie, świąd skóry. Sen ma swój własny czas, przewija się w szalonym tempie w przód albo wstecz, utyka, nieruchomieje, wstrzymuje oddech, robi gwałtowny sus jak spłoszone znieścacka dzięki zwierzę (Herzog, 2023: 75).

Już sam dobór tych animalnych porównań przywołuje skojarzenia z dżunglą, która – jak wiemy z poprzednich cytatów – drga, wygina się i pręży. Czas dżungli jest

czasem snu; doświadczenie tej przestrzeni rozpada się na serię krótkich ujęć, które w swojej migawkowości i ulotności sygnalizują upływ wielu dni, tygodni i miesięcy. Co ciekawe – inaczej niż w swoich filmach, słynących z długich, kontemplacyjnych ujęć prezentujących monumentalną naturę – w *Zmierzchaniu świata* Herzog opisuje dżunglę głównie w skali mikro. Uwagę narratora przykuwają drobiazgi:

Odezwie się nocny ptak, i oto cały rok upłynął. Kropla wody na woskowym liściu bananowca na moment łapie promień słońca, i upłynął kolejny rok. Którejś nocy milionowa kolumna mrówek wynurza się z nicości, sunie między drzewami, bez początku i końca; maszerują tak uparcie przez wiele dni, równie nagle i zagadkowo znikają, i znowu upłynął rok (Herzog, 2023: 75).

W takim sposobie obrazowania łatwo dostrzec podobieństwa do opisywanej przez Joannę Sarbiewską typowej dla filmów Herzoga „kracauerowskiej” techniki mediowania między tym, co widzialne i niewidzialne: „Zbliżenia małych elementów materii ukazują jej mikroskopijne konfiguracje, nowe aspekty świata, pozwalając w znanym ujrzeć nieznane” (Sarbiewska, 2014: 273,0/426). Nic dziwnego, że w takiej przestrzeni, która – choć teoretycznie już rozpoznana – ujawnia się jako nieopięta i obca, bohaterów dopadają wątpliwości. Onoda zastanawia się:

Czy to możliwe, że ta wojna tylko mi się śni? Czy możliwe, że leżę ranny w lazarecie i wreszcie po latach odzyskuję przytomność, a ktoś mi mówi, że to był tylko sen. Czy ta dżungla jest tylko snem, i deszcz, i wszystko? Czy wyspa Lubang jest tylko tworem fantazji i istnieje tylko na fikcyjnych mapach dawnych odkrywców, gdzie morze zamieszkują potwory, a ludzie mają psie i smocze głowy? (Herzog, 2023: 104).

O śnie mówi także Duane w *Operacji Świt*. Co ciekawe, to właśnie on w filmie Herzoga najczęściej wypowiada się o naturze dżungli. Więcej nawet, Duane stopniowo wnika w dżunglę, robi to jednak inaczej niż Onoda, który w *Zmierzchaniu świata* staje się „ruchomą częścią dżungli” (Herzog, 2023: 137), podpatrując i naśladując występujące w niej mechanizmy mimikry. O ile japoński porucznik nieustannie strzeże integralności swego rozumu, ustawiając na granicy między jawą a snem swoisty obiekt-kotwicę – rodowy miecz, który każdego roku wydobywa z ukrycia i starannie pielęgnuje, o tyle Duane stopniowo pozwala się dżungli skonsumować. Podczas gdy choroby i wycieńczenie pochłaniają jego ciało, jego wypowiedane w majakach przenikliwe uwagi na temat relacji między dżunglą a snem świadczą o tym, że także jego dusza i rozum są pożerane przez wszechobecną i żarłoczną naturę.

Wyjście z dżungli oznacza powrót do czasu historycznego. Onoda przeżywa szok, gdy napotkany w dopływie Wakayamy młody Japończyk Norio Suzuki opowiada mu o wydarzeniach takich jak wojna w Korei, konflikt wietnamski czy lądowanie na Księżycu. Psychologiczne skutki obcowania z dżunglą są długotrwałe. W filmie *Mały Dieter chciałby latać* Herzog pokazuje dom Denglera wypełniony obrazami otwartych drzwi oraz wyposażony w zawsze pełną na wypadek nagłej potrzeby spiżarnię, w finale natomiast prezentuje bohatera na polu pełnym samolotów, stwierdzając, że najbezpieczniej Dengler czuje się wtedy, kiedy może wzbić się w niebo – jak można się domyślać, dlatego, że jego bezkres i otwartość kontrastują z dławiącą

ciasnotą dżungli. Historię Onody Herzog wieńczy refleksją o jeszcze głębszej przemianie świadomości:

Gdzie zaczyna się to, co uchwytne, i gdzie zaczyna się pamięć o tym? Dlaczego – często się zastanawiał – nie miałoby się okazać, że jego nieskończony marsz w dżungli nie był złudzeniem? Miliony kroków pouczyły go, że terażniejszości nie ma, nie może być. Każdy z tych kroków był zaraz przeszłością, każdy następny – przyszłością. (...) Sądzymy, że żyjemy w terażniejszości, ale terażniejszości w ogóle nie może być. Idę, żyję, prowadzę wojnę? A te wszystkie trasy, które przebył, idąc tyłem, aby zmylić przeciwnika? Idąc tyłem, też zmierza się ku przyszłości (Herzog, 2023: 154–155).

Biorąc pod uwagę chętnie stosowaną przez Herzoga strategię przypisywania autentycznie istniejącym postaciom wypowiedzi, które nigdy nie zostały przez nie wygłoszone⁷, można uznać za wysoce wątpliwe to, by zacytowane tu przemyślenia rzeczywiście należały do Hiroo Onody. Z pewnością za to korespondują one z odczuwaniem rzeczywistości charakterystycznym dla kina Wernera Herzoga – odczuwaniem, które manifestuje się również w szczególnej konstrukcji pejzażu w jego filmach.

Dżungla: ani miejsce, ani czas – tylko pejzaż

Recenzując *Operację Świt*, Roger Ebert (2007) pisał, że jest to film, który ogląda się bez najmniejszej wątpliwości co do tego, że „jesteśmy w dżungli. (...) Ekran ciągle wygląda na mokry i zielony, a aktorzy z trudem przedzierają się przez dławiącą roślinność. Niemalże czujemy zapach rozkładu i wilgoci”. Rzeczywiście, w filmie z 2005 roku materialna obecność dżungli jest znacznie bardziej przytłaczająca niż we wcześniejszym *Mały Dieter chciałby latać*, w którym Dengler częściej ukazywany jest w innych przestrzeniach, na przykład w swoim wygodnym amerykańskim domu. Funkcje, jakie w omawianych tu filmach – zwłaszcza w *Operacji Świt* – pełnią ujęcia dżungli, zdecydowanie wykraczają jednak poza dostarczanie widzom wrażenia autentyczności i wiarygodności przedstawianej historii.

O tym, że Herzog dąży do przekształcenia miejsca akcji w pejzaż, świadczą już powracające w obu filmach ujęcia z lotu ptaka ukazujące bomby spadające na laotańską dżunglę i rozproszone w niej obiekty. W obu dziełach ujęcia te ulegają procesowi estetyzacji, między innymi za sprawą zastosowania *slow motion* oraz muzyki (adaptowanej – zaczerpniętej z dorobku Béli Bartóka – w *Mały Dieter...* i oryginalnej – skomponowanej przez Klausa Badelta – w *Operacji Świt*). Znaczenie tych ujęć oświetla narracja filmu dokumentalnego prowadzona przez Herzoga, w której

7 Praktyka ta jest dobrze udokumentowana dzięki wypowiedziom samego reżysera, który nie ukrywa, że jest autorem między innymi słynnego monologu Fini Straubinger (*Kraina ciszy i ciemności / Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971) na temat skoku narciarskiego, otwierającego *Rekolekcje na temat mroku (Lektionen in Finsternis)*, 1992) cytatu rzekomo zaczerpniętego z pism Pascala oraz pomysłu na to, by Dieter Dengler w filmie dokumentalnym mu poświęconym wielokrotnie powtarzał (niewystępujący w autentycznym życiu bohatera) gest zamykania i otwierania drzwi świadczący o jego satysfakcji z odzyskanej wolności. O intencjach stojących za tą strategią oraz o licznych jej przykładach Herzog mówi na przykład w wywiadzie rzece udzielonym Paulowi Croninowi (Cronin, 2002).

widok dżungli z pokładu samolotu jest w swojej dziwności porównywany do „odległego barbarzyńskiego snu”. Krajobrazy miejsc dotkniętych wojną to motyw często powracający w filmach niemieckiego reżysera – wystarczy wspomnieć choćby w całości poświęcone temu zagadnieniu *Rekolekcje na temat mroku* (*Lektionen in Finsternis*, 1992) – w opowieściach o Denglerze nabierają one jednak dodatkowych znaczeń. W *Małym Dieterze...* nieprzypadkowo zostają skonfrontowane z pejzażem powojennych Niemiec, w których bohater dorastał, a które Herzog nazywa „sennym krajobrazem surreality” (*dreamscape of the surreal*). Dla reżysera, który jednym z głównych celów swojej twórczości uczynił poszukiwanie nowych, „niezużytych” obrazów, takie pejzaże są niezwykle cenne.

Kreśląc swoją teorię pejzażu, Herzog często mówi o „krajobrazach duszy”:

W moich filmach krajobraz jest zawsze krajobrazem wewnętrznym. Dżungla w *Aguirre, gniewie Bożym* czy w *Fitzcarraldo* to ludzka kondycja; to gorączkowy sen, delirium, krajobraz niemal wymyślony. Krajobrazy mogą być „inscenizowane”, będąc własnością naszych dusz. To łączy mnie z Casparem Davidem Friedrichem, który próbował dokładnie tego samego, oczywiście przy użyciu innych środków i w innych czasach. Pytanie zawsze brzmiało: jak przedstawić krajobrazy duszy? (Reitz, 2014: 117)

Laurie Ruth Johnson skłonna jest nawet uznać Herzogowskie pejzaże (górskie, wulkaniczne, amazońskie i inne) za swoiste psycho-topografie, „w których pewne aspekty życia wewnętrznego bohatera lub reżysera zostają uwidocznione w naturze” (Johnson, 2016: 78). Strategia, jaką posługuje się reżyser, konstruując tego typu krajobrazy, polega głównie na dekontekstualizacji obrazów realnie istniejących miejsc i przekształcaniu ich w „uderzająco obce geografie” (Prager, 2007: 84). W filmach prezentujących laotańską i tajlandzką dżunglę strategia ta przejawia się w tendencji do ich uwalniania z prymatu czasu, a w pewnym sensie także przestrzeni – choć zarejestrowane w realnych miejscach i konkretnych chwilach, ujęcia te zostają przez reżysera usytuowane poza tymi porządkami.

Osiągnięciu tego efektu służą rozmaite techniki. Oprócz słynnych Herzogowskich ujęć z lotu ptaka, obliczonych na ukazywanie „z unikatowej perspektywy tego, co do tej pory nie było oglądane” oraz uruchamianie szczególnego trybu „percepcji, oscylującego między tym, co wizualne, i tym, co kinestetyczne” (Kempna-Pieniążek, 2022: 88) szczególną uwagę zwraca audiosfera tych filmów oraz specyficzna, zarezerwowana w kinie niemieckiego reżysera w zasadzie tylko dla dżungli, technika zawężania perspektywy.

Chociaż zasadniczo opowiadają tę samą historię, *Mały Dieter...* oraz *Operacja Świt* charakteryzują się odmiennym podejściem do relacji między obrazem i dźwiękiem/słowem. Film dokumentalny z 1997 roku jest w dużej mierze oparty na słowie mówionym, nie tylko Dengler opowiada w nim swoją historię, lecz także Herzog spoza kadru na bieżąco ją komentuje, dopowiada, a niekiedy – gdy wypowiedzi bohatera stają się zbyt szczegółowe – skraca. W *Operacji Świt* audiosfera jest kształtowana zasadniczo inaczej, wiele scen rozgrywa się bez udziału dialogów i muzyki ilustracyjnej, a bohaterowie często szepczą – nawet wtedy, gdy już znajdują się daleko od jenieckiego obozu, w odludnych miejscach. Zrealizowanym w planie pełnym ujęciom przedstawiającym Dietera i jego oprawców biegnących przez most

wybudowany gdzieś w głuszy nie towarzyszą w zasadzie żadne dźwięki. W całym filmie to dżungla zdaje się mieć największe prawo do zabierania głosu – szum deszczu, bzyczenie owadów i krzyki ptaków sprawiają wrażenie znacznie bardziej donośnych niż wypowiedane szeptem dialogi.

W obu filmach stosunkowo niewiele jest ujęć pejzażowych zrealizowanych w szerokich planach. Kojarzone z kinem Herzoga sceny o kontemplacyjnym charakterze, prezentujące górskie szczyty, pustynie czy lodowce, w *Małym Dieterze...* i *Operacji Świt* występują sporadycznie. W filmie dokumentalnym Dengler spogląda co prawda w zamyśleniu między innymi na wodospad i rzekę przypominające miejsca, w których przeżywał swój dramat, a w *Operacji Świt* wdrapuje się na górę, z której ogląda ogrom swojego zielonego więzienia, nie są to jednak ujęcia zrealizowane w duchu romantycznej wzniosłości. Sam Herzog, komentując *Operację Świt*, mówi o tym, że jest to film, w którym wspólnie z Denglerem „jesteśmy uwięzieni w leśnym więzieniu... Nie ma szerokiej perspektywy” (Zalewski, 2006). Na fakt ten zwraca uwagę również Laurie Ruth Johnson, która jednakże dostrzega pewne różnice między *Małym Dieterem...* a *Operacją Świt*. Jej zdaniem, chociaż w obu tych dziełach – podobnie jak będący ich bohaterem Dengler – widzimy „tylko kilka stóp dżungli przed sobą”, to w filmie fabularnym zabieg ten został podporządkowany nie tyle charakterystycznej dla Herzoga strategii dekontekstualizowania krajobrazu, co raczej umożliwianiu zidentyfikowania się z bohaterem w opresyjnej sytuacji (Johnson, 2016: 106). Spostrzeżenia autorki są rzecz jasna słuszne – w końcu *Operacja Świt* jest jednym z najbardziej komercyjnych filmów Herzoga, zrealizowanym z gwiazdorską obsadą i relatywnie wysokim budżetem – sądzę jednak, że można na tę kwestię spojrzeć z jeszcze innej perspektywy.

Chociaż *Mały Dieter chciałby latać* i *Operacja Świt* zasadniczo opowiadają tę samą historię, to inaczej stawiają w niej akcenty. W filmie dokumentalnym ekspozowana jest przede wszystkim biografia Denglera oraz to, co on sam ma do powiedzenia na temat nie tylko swojego pobytu w dżungli, lecz także swojej przeszłości. W najbardziej szczegółowy sposób bohater relacjonuje nie ucieczkę z obozu, lecz horror i tortury, jakich w nim doświadczył. W *Operacji Świt*, zrealizowanej już po śmierci Denglera, Herzog podąża z kolei głównie tropem własnych zainteresowań i intuicji – tych samych, które po upływie kolejnych kilkunastu lat znajdą wyraz w *Zmierzchnianiu świata* – i wysuwa na pierwszy plan wątek dżungli jako pejzażu szaleństwa, w którym najbardziej podstawowe umiejętności ludzkiego umysłu – postrzeganie czasu i przestrzeni, zanikają, a człowiek jest stopniowo pochłaniany przez naturę. W powieści z 2022 roku Hiroo Onoda wie, że „Nie wolno mu (...) być po prostu dżunglą, po prostu częścią przyrody” (Herzog, 2023: 140). Pamięć o misji, którą mu powierzono, nie pozwala mu na całkowite pograżenie się we śnie i lunatykowaniu. Od czasu do czasu bohater daje zatem wyraz swojej sile woli i przypomina mieszkańcom wyspy Lubang o swej obecności. W końcu „Za jego sprawą dżungla ma być czymś więcej niż dżunglą – krajobrazem, nad którym zawisła aura niebezpieczeństwa, czyhającej śmierci” (Herzog, 2023: 45–46). W pewnym sensie rzeczywiście tak się dzieje. Upiorna opowieść o japońskim żołnierzu prowadzącym samotną, bezsensowną, szaleńczą walkę gdzieś na Filipinach staje się legendą, która w 1974 roku sprowadza na Lubang młodego Suzukiego. Dla Herzoga jest ona z kolei

żywą ilustracją jego intuicji dotyczących obłądu tkwiącego w naturze. Może nie ma nic dziwnego w tym, że krajobrazy dżungli w filmach reżysera – tak jak w *Operacji Świt* – rzadziej podlegają dekontekstualizacji niż inne przestrzenie; w końcu bez nadmiernego „inscenizacyjnego” wysiłku ze strony twórcy dżungla sama w sobie wydaje się już „uderzająco obcą geografiją”.

Komentując realizację *Fitzcarralda*, Werner Herzog mówił: „W dżungli nawet to, co fantastyczne, jest możliwe. Tam wszystko się mnoży; jest witalność, jest życie, gnienie i mord – wszystko tam jest. Są tam największe uczucia i fantazje” (Steiborn, von Naso, 2014: 68). W swoim dorobku artystycznym twórca przejawia silną skłonność do uniwersalizowania tej przestrzeni. Wspominając swoje spotkanie z Hiroo Onodą, mówi: „szybko nawiązaliśmy dobry kontakt, zbliżyliśmy się do siebie w toku wielu rozmów, bo pracowałem w trudnych warunkach w dżungli i umiałem z nim gadać oraz zadawać mu pytania, jakich nikt inny mu nie zadawał” (Herzog, 2023: 152). Transgresyjne doświadczenie dżungli jednocy ludzi, którzy je przetrwali. Nieważne, czy była to dżungla amazońska czy laotańska – choć geograficznie odległe od siebie, wszystkie tego typu przestrzenie są u Herzoga opisywane za pomocą tych samych środków i metafor.

W *Zmierzchaniu świata* Onoda dochodzi w pewnym momencie do wniosku, że „Rzeczywistość wyposażona jest w ukryte kody albo kody wzbogacone są rzeczywistością, jak żyły kruszcu w skale” (Herzog, 2023: 139). Herzogowskie pejzaże azjatyckich dżungli – i wszelkich innych dżungli – odrywają się od realnego miejsca i czasu, stając się krajobrazami duszy pogrążonej w obłądnie. Różnice kulturowe zdają się nie mieć w tym przypadku dla reżysera większego znaczenia. Istotna wydaje się za to inna możliwość, którą trafnie puentuje Kristoffer Hegnsvad, komentując słynne ujęcie z *Aguirre...*, ukazujące tratwę kręcącą się wokół własnej osi:

Herzog uniemożliwia dokonanie rozróżnień między obrazami, które są subiektywnymi gorączkowymi wizjami, fantazją szaleńca i obiektywnym spojrzeniem z zewnątrz. Co jednak najważniejsze, (...) kreuje jakąkolwiek-dowolną-przestrzeń (*any-space-whatever*), w której widz nie czuje, że rozróżnienie między tymi perspektywami ma w ogóle jakieś znaczenie (Hegnsvad, 2021: 191).

Bibliografia

- Ames, E. (2012a). *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Ames, E. (2012b). *The case of Herzog: Re-opened*. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (393–415). Malden–Oxford: Wiley-Blackwell.
- Carter, E. (2012). *Werner Herzog's African sublime*. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (329–355). Malden–Oxford: Wiley-Blackwell.
- Copik, I. (2017). *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Cronin, P. (2002). *Herzog on Herzog*. London–New York: Faber and Faber.
- Ebert, R. (2007). *The jungle is the prison*, July, 12, <https://www.rogerebert.com/reviews/rescue-dawn-2007>, 23.10.2023.
- Frydryczak, B. (2013). *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN.
- Hegnsvad K. (2021). *Werner Herzog. Ecstatic Truth and Other Useless Conquests*, C.C. Thomson (tł.). London: Reaktion Books.
- Herzog, W. (2010). *Deklaracja z Minnesoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, J. Mojsak (tł.). W: A. Wiśniewska, J. Kutyla (red.), *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej* (112–113). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Herzog, W. (2023). *Zmierzchanie świata*, M. Łukasiewicz (tł.). Warszawa: PIW.
- Johnson, L.R. (2016). *Forgotten Dreams. Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester: Camden House.
- Kempna-Pieniążek, M. (2022). Aeronautes. Herzogowskie ujęcie z lotu ptaka. *Kwartalnik Filmowy*, 118: 76–92.
- Kempna-Pieniążek, M. (2013). *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Kempna-Pieniążek, M. (2020). *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Kempna-Pieniążek, M. (2023). Wielkie ucieczki. Wolność i przestrzeń w „Niepokonanych” Petera Weira i „Operacji Świt” Wernera Herzoga. *ETHOS*, 141: 145–166.
- Kita, B. (2017). *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Europy* (7–27). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lefebvre, M. (2007). *Between setting and landscape in the cinema*. W: M. Lefebvre (red.), *Landscape and Film* (19–59). New York–London: Routledge.
- Prager, B. (2007). *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Columbia University Press.
- Reitz, E. (2014). *Werner Herzog*. W: E. Ames (red.), *Werner Herzog. Interviews* (115–124). Jackson: University Press of Mississippi.
- Sarbiewska, J. (2014). *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*. Poznań: słowo /obraz terytoria, e-book.
- Schechner, R. (2006). *Performatyka: wstęp*, T. Kubikowski (tł.). Wrocław: Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.
- Steiborn, B., von Naso, R. (2014). *“Fitzcarraldo”: A conversation with Werner Herzog*. W: E. Ames (red.), *Werner Herzog. Interviews* (59–81). Jackson: University Press of Mississippi.
- Zalewski, D. (2006). *The Ecstatic Truth: Werner Herzog’s Quest*, „The New Yorker”, April 16, <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/the-ecstatic-truth>, 23.10.2023.

Krajobraz poza czasem. Pejzaż azjatyckiej dżungli w filmach i prozie Wernera Herzoga

Abstrakt:

Tematem artykułu są obrazy azjatyckich dżungli zawarte w dwóch ściśle związanych ze sobą filmach Wernera Herzoga: dokumencie *Mały Dieter chciałby latać* (1997) oraz fabularnej *Operacji Świt* (2005), a także w powieści *Zmierzchanie świata* (2022). Autorka analizuje sposób, w jaki niemiecki reżyser przekształca pejzaż realnie istniejącego miejsca w ponadczasowy i uniwersalny krajobraz duszy. W tym celu dokonuje opisu dżungli jako lokacji, w której toczy się akcja dzieł omawianych w artykule, po to, by następnie pokazać, jak za pomocą charakterystycznych dla siebie środków formalnych reżyser przeobraża ją i podporządkowuje nadrzędnym estetycznym ideom swojego kina.

Słowa kluczowe: Werner Herzog – filmy, Werner Herzog – proza, dżungla w kinie, filmowy pejzaż

Landscape Beyond Time. Asian Jungle in Werner Herzog's Films and Prose

Abstract:

The subject of the article is the images of Asian jungles presented in two closely related films by Werner Herzog: the documentary *Little Dieter Needs to Fly* (1997) and the feature film *Rescue Dawn* (2005), as well as the novel *The Twilight World* (2022). The author analyses the way in which the German director transforms the landscape of a real place into a timeless and universal landscape of the soul. In order to do so, she describes the jungle as a location in which the films discussed in the article are set, and then shows how, using his characteristic formal means, the director transforms it and subordinates it to the dominant aesthetic ideas of his cinema.

Keywords: Werner Herzog – films, Werner Herzog – prose, jungle in cinema, film landscape

Magdalena Kempna-Pieniążek – dr hab., profesor Uniwersytetu Śląskiego w Instytucie Nauk o Kulturze. Prowadzone przez nią badania dotyczą audiowizualnej astrokultury, filmowego autorstwa, filmowych pejzaży, estetyki noir i neo-noir oraz problemów duchowości w kinie. Autorka kilku monografii, m.in. *Formuły duchowości w kinie najnowszym* (2013), *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (2015), *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga* (2020), a także artykułów publikowanych na łamach czasopism takich jak „Kwartalnik Filmowy”; współredaktorka tomów *Filmowe pejzaże Europy* (2017) oraz *Filmowe pejzaże Ameryk* (2020).

Olga Wesołowska

ORCID 0000-0001-9322-2128

Uniwersytet Łódzki

Mordercy są wśród nas – rozliczenia z historią Narodowosocjalistycznego Podziemia w kinie niemieckim

„To będzie jeden z najdłuższych, ale także jeden z najważniejszych procesów w historii Niemiec, na równi z innymi procesami oświęcimskimi, procesami RAF-u¹. W zasadzie proces ten pokaże wszystko to, co się nie udało po przełomie od 1989 roku”² – twierdziła Anette Ramelsberg, relacjonując dla „Süddeutsche Zeitung” tak zwany proces NSU, który rozpoczął się w Monachium w 2013 roku i zakończył wyrokiem skazującym w lipcu 2018 roku. Narodowosocjalistyczne Podziemie (niem. Nationalsozialistischer Untergrund) to neonazistowska organizacja terrorystyczna³ odpowiedzialna między innymi za serię zabójstw osób o pochodzeniu migranckim, a także za zamachy bombowe. Choć grupa ta była aktywna od lat 90. XX wieku, to dopiero w 2011 roku jej działalność wyszła na jaw.

Opinia publiczna w Niemczech doznała wówczas szoku. W rezultacie w ostatnich latach odbyło się wiele debat o neonazizmie i aktach przemocy ze strony radykalnej prawicy oraz o tak zwanym kompleksie NSU⁴. Sam proces stał się szybko wydarzeniem medialnym, a w toczące się dyskusje włączyli się twórcy filmowi⁵. Aby przeanalizować sposób, w jaki reżyserzy przedstawiają Narodowosocjalistyczne

1 RAF (od niem. *Rote Armee Fraktion*, czyli Frakcja Czerwonej Armii) to lewicowa organizacja terrorystyczna, która powstała na fali strajków studenckich lat 60. XX wieku i działała aż do 1998 roku. Zob. Maniszewska, 2014; Kraushaar, 2006.

2 <https://open.spotify.com/episode/25jgPzpBgktTGizTybAiTJ>. Jest cytaty z Podcastu z serii „Das Thema” przygotowany przez „Süddeutsche Zeitung”. Ten odcinek został wyemitowany w listopadzie 2017 roku. Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym, chyba że zaznaczono inaczej.

3 Warto podkreślić, że historia NSU nie jest jeszcze zamknięta. Obecnie w Niemczech działa już NSU 2.0. Zob. *NSU 2.0...*, 2020.

4 Mianem „kompleksu NSU” określa się między innymi strukturalny rasizm, który doprowadził do sytuacji, w której neonazistowska organizacja pozostawała poza kręgiem podejrzeń, a oskarżenia padały pod adresem samych ofiar. Zob. Karakayali et al., 2017.

5 Problemem audiowizualnych reprezentacji NSU zajmowałam się w pracy magisterskiej napisanej pod opieką prof. Moniki Kucner, obronionej w lipcu 2021 roku na Uniwersytecie Łódzkim.

Podziemie⁶, konieczne jest przybliżenie historii tego ugrupowania. Pozwoli to pokazać, jak twórcy wpisują się w debaty o skrajnej prawicy, rasizmie i ksenofobii we współczesnych Niemczech. Ważny kontekst dla analizy stanowią również inne reprezentacje prawicowych radykałów we współczesnym kinie niemieckim. Korpus badawczy tego artykułu tworzą filmy fabularne i dokudramy⁷: *Ostatni zjazd Gera – osiem godzin z Beate Zschäpe* (*Letzte Ausfahrt Gera – Acht Stunden mit Beate Zschäpe*, reż. R. Ley, 2016), *Sprawcy. Wyjątkowy dzień* (*Die Täter – Heute ist nicht alle Tage*, 2016, reż. Christian Schwochow), czyli pierwsza część trylogii *NSU: Brunatni zabójcy* (*Mitten in Deutschland: NSU*, reż. Ch. Schwochow, Z. Aladag, F. Cossen, 2016), a także *Baśń zimowa* (*Wintermärchen*, reż. J. Bonny, 2018) i *W ułamku sekundy* (*Aus dem Nichts*, reż. F. Akin, 2016). Podstawowe pytanie badawcze dotyczy obrazu członków Narodowosocjalistycznego Podziemia, jaki kreują te filmy, poza ramy niniejszych rozważań wykracza więc analiza wizerunku ofiar czy też śledczych, którzy zajmowali się tą sprawą⁸.

Narodowosocjalistyczne Podziemie

W kontekście NSU często pojawia się określenie „neonazistowskie trio”, ponieważ jego założycielami byli Uwe Mundlos, Uwe Böhnhardt oraz Beate Zschäpe. Ich działalność nie byłaby jednak możliwa bez wsparcia większej liczby sympatyków⁹. Nie należy więc traktować NSU tylko jako organizacji złożonej z trzech osób o radykalnych poglądach. Mimo to od momentu ujawnienia działalności Narodowosocjalistycznego Podziemia uwaga mediów i opinii publicznej skupia się właśnie na losach tej trójki. Mundlos i Böhnhardt popełnili samobójstwo 4 listopada 2011 roku po nieudanym napadzie na bank w Eisenach. Przypuszcza się, że decyzja o odebraniu sobie życia była spowodowana strachem przed aresztowaniem, ponieważ ich samochód kempingowy został rozpoznany przez świadka napadu. Przed śmiercią mężczyźni zapewne skontaktowali się jeszcze z Zschäpe, która od razu podpaliła wspólne mieszkanie w Zwickau. Po czterech dniach kobieta sama zgłosiła się na po-

6 Dotychczas ukazało się niewiele publikacji naukowych o reprezentacji NSU w kinie. Warto przywołać analizy Charlie Kaufhold, Heike Radvan i Enrica Glasera czy też pracę zbiorową autorstwa Philippa Berga, Aliny Brehm, Sebastiana Jentscha, Matthiasa Monecke oraz Hauke Witzela, a także książkę Jasona Lee poświęconą nazizmowi i neonazizmowi w filmie, ponieważ autor odwołuje się do przypadku NSU. Zob. Berg et al., 2017: 131–159, a także Kaufhold, Radvan, Glaser, 2018: 41–48; Lee, 2018.

7 Zbrodnie dokonane przez NSU stały się też tematem dzieł kina niefikcjonalnego, jak na przykład *Der Kuaför aus der Keupstraße* (2016, reż. Andreas Maus), *6 Jahre, 7 Monate und 16 Tage – Die Morde des NSU* (2016, reż. Sobo Swobodnik), a także wielu reportażach telewizyjnych.

8 Na tych dwóch grupach skupiają się takie filmy, jak *Ofiary. Pamiętajcie mnie* (*Die Opfer – Vergesst mich nicht*, reż. Z. Aladag, 2016) czy *Śledczy. Do użytku specjalnego* (*Die Ermittler – Nur für den Dienstgebrauch*, reż. F. Cossen, 2016), które wchodzą w skład trylogii *NSU: Brunatni zabójcy*.

9 W trakcie śledztwa wyszło na jaw, że w pomoc zaangażowani byli między innymi współpracownicy służb policyjnych, tak zwani V-Leute (od niem. *Vertrauensmann* – człowiek zaufany). Zob. Pfahl-Traughber, 2012: 106–109.

licję. Dowody znalezione w zgłiszczach ich domu sprawiły, że na światło dzienne wyszły zbrodnie popełnione przez Mundlosa, Böhnhardta i Zschäpe¹⁰. Do najgłośniejszych akcji NSU¹¹ zalicza się serię morderstw (z lat 2000–2006) dokonanych na tle rasowym, w których życie straciło dziewięć osób¹². Ofiary posiadały tak zwane tło migranckie (niem. *Migrationshintergrund*) i pochodziły z Grecji lub Turcji (bądź też stamtąd emigrowali ich przodkowie). Poza opisaną serią morderstw do najbardziej znanych przestępstw NSU należy atak bombowy w Kolonii w 2004 roku. Mundlos, Böhnhardt i Zschäpe zdetonowali ładunek wypełniony gwoźdźmi na ulicy Keupstraße w dzielnicy Mülheim, gdzie mieszka wielu migrantów. Zarówno w przypadku zamachu, jak i serii morderstw policjanci podejrzewali przede wszystkim osoby z kręgu samych ofiar, co ukazało problem strukturalnego i instytucjonalnego rasizmu.

W medialnych relacjach dotyczących NSU powracało określenie „otchłań” (niem. *Abgrund*)¹³ – Niemcy musiały w nią spojrzeć, aby zmierzyć się z mitem podtrzymującym iluzję, że rasizm, ksenofobia, antysemityzm oraz nazizm należą do przeszłości, są częścią zamkniętego rozdziału historii, jakim był okres III Rzeszy. W debatach powracał wątek pochodzenia członków NSU. Mundlos, Böhnhardt i Zschäpe urodzili się w Jenie i – jak zauważa Heike Kleffner – należeli do tak zwanego pokolenia terroru (Kleffner, 2016), które w dorosłość wchodziło w okresie transformacji. Dla mieszkańców wschodnich Niemiec ten czas naznaczyły niepokoje społeczne. Zmiana systemowa oznaczała prywatyzację i zamykanie nierentownych przedsiębiorstw państwowych oraz utratę miejsc pracy. Po zjednoczeniu wielu obywateli byłego NRD czuło, że traktuje się ich gorzej niż mieszkańców zachodniej części kraju, co zresztą podkreśla się także w dzisiejszych debatach (zob. Ritter, 2009: 138–145). Taka sytuacja sprzyjała podsycaniu nienawiści do Innych, Obcych. Trzeba pamiętać, że wraz z upadkiem muru w kraju wzrosła liczba obcokrajowców, w tym osób poszukujących azylu. Krótko po zjednoczeniu Niemcy musiały zmierzyć się z falą przemocy na tle rasistowskim i ksenofobicznym, czego przykładami były pogromy w Rostocku (1992) oraz Hoyerswerdzie (1991) (zob. Prenzel, 2012).

Po tych wydarzeniach bardzo szybko rozpowszechniło się przekonanie, jakoby neonazizm i ksenofobia były jedynie problemem Niemiec wschodnich¹⁴. Choć partie prawicowe takie jak AfD (od niem. *Alternative für Deutschland*, Alternatywa dla Niemiec) czy organizacje typu Pegida (od niem. *Patriotische Europäer gegen die*

10 Więcej o dowodach, które znaleziono, zob. Pfahl-Traughber, 2012: 96–105.

11 Dokumentacją wszystkich zbrodni powiązanych z NSU zajmują się prowadzący stronę NSU-Watch, zob. <https://www.nsu-watch.info/en/>, dostęp: 20.07.2023. Organizacja ta wydała też książkę, zob. *NSU Watch*, 2023.

12 W niektórych źródłach podawana jest jeszcze dziesiąta ofiara tej serii morderstw – policjantka, którą NSU zastrzeliło w 2007 roku. Jednak w przypadku tej zbrodni nie można mówić o rasistowskich czy też neonazistowskich pobudkach.

13 Przykładowo w nagłówkach artykułów: NSU-Prozess – Ein Blick in den Abgrund (RND), Abgrund an Menschenfeindlichkeit (FAZ), Nach dem NSU-Prozess: Ein 3025 Seiten tiefer Abgrund (SZ).

14 Więcej na ten temat zob. Friedrich, 2001: 16–23, a także Quent, 2012: 38–42 oraz Wagner, 2002: 305–319.

Islamisierung des Abendlandes, czyli Patriotyczni Europejczycy przeciw Islamizacji Zachodu) rzeczywiście cieszą się większą popularnością na wschodzie niż na zachodzie Niemiec, to stwierdzenie, że neonazizm jest tylko problemem krajów związkowych wchodzących w skład byłego NRD, nie jest prawdziwe. Ponadto prowadzi do kreowania negatywnego wizerunku nowych Bundeslandów. Taka stygmatyzująca narracja o wschodnich Niemczech była również obecna w debatach o NSU (zob. Quent, 2012: 38). Zwracanie uwagi na trudną sytuację w nowych krajach związkowych po zjednoczeniu można z jednej strony uznać za próbę usprawiedliwiania rozwoju organizacji skrajnie prawicowych po 1989 roku, z drugiej może być to interpretowane jako sposób na wyparcie winy. Odpowiedzialność przypisywana jest jedynie obywatelom byłego NRD, a nie całemu społeczeństwu. Również fakt, że media skupiły się przede wszystkim na neonazistowskim trio, wydaje się nie bez znaczenia dla funkcjonowania mechanizmu wypierania winy. Na pierwszy plan w doniesieniach medialnych wysunęła się Zschäpe, w drugiej kolejności Mundlos i Böhnhardt, co skłania do postrzegania NSU jako grupy indywidualnych sprawców, stanowiących margines społeczeństwa.

Prawicowy ekstremizm we współczesnym kinie niemieckim

Powrót neonazistowskich ugrupowań do sfery życia publicznego uderzył w sukces rozliczeń z przeszłością, których jednym z głównych haseł było „nigdy więcej” (niem. *Nie wieder*). Filmy o radykalnej prawicy funkcjonują więc równolegle do debaty o porażkach niemieckiej polityki pamięci. Jan-Philipp Kohlmann i Kirsten Taylor twierdzą, że punktem przełomowym dla filmowych rozliczeń z neonazizmem w Niemczech było odkrycie Narodowosocjalistycznego Podziemia w 2011 roku (Kohlmann, Taylor, 2017: 3). Można by jednak zaryzykować tezę, że wydarzenia kolejnych lat – sam proces NSU, coraz liczniejsze demonstracje PEGIDY we wschodnich krajach związkowych, a w końcu wejście AfD do Bundestagu w 2015 roku – także przyczyniły się do zainteresowania twórców kina tą tematyką. Potwierdza to między innymi wypowiedź Fatiha Akin: „Mój nowy film [*W ułamku sekundy* – O.W.] stanowi swojego rodzaju odniesienie do fenomenu AfD. Bazuje na morderstwach NSU i NSU to wprawdzie nie AfD, ale istnieją ideologiczne punkty wspólne” (Akin, Aydemir, 2017).

Jednym z pierwszych reżyserów¹⁵, który zajął się historią prawicowego terroru po 1990 roku, był Burhan Qurbani w filmie *Jesteśmy młodzi. Jesteśmy silni* (*Wir sind jung. Wir sind stark*, reż. B. Qurbani, 2014). Akcja rozgrywa się jednego dnia, gdy w Rostocku dochodzi do zamieszek na tle rasistowskim. Twórca pokazuje te wydarzenia z różnych punktów widzenia – zarówno wietnamskich azylantów, jak i młodych neonazistów, którzy biorą udział w atakach. Kirsten Liese opisuje tych drugich jako „grupę rozczarowanej, bezrobotnej młodzieży” (Liese, 2015). W recenzji Anke Westphal używa określenia „zgubione pokolenie” (Westphal, 2015). Podobna

15 W 2011 roku premierę miał już film *Combat girls. Krew i honor* (*Kriegerin*, 2011, reż. David Wnendt), opowiadający o dziewczynie ze wschodnich Niemiec, która trafia do neonazistowskiego środowiska. Film ten jednak wyprzedził debatę o NSU. Jego oficjalna premiera na festiwalu w Monachium odbyła się przed odkryciem działalności neonazistowskiego tria.

retoryka pojawiła się również w debatach o członkach NSU. Radykalizacja bohaterów przedstawiana jest po części jako skutek skomplikowanej sytuacji po zjednoczeniu. Choć *Jesteśmy młodzi. Jesteśmy silni* opowiada o wydarzeniach z 1992 roku, to i tak odbierany był jako głos w debacie o NSU. Jak zauważają Jan-Philipp Kohlmann i Kirsten Taylor, wszystkie filmy o prawicowym ekstremizmie powstałe po 2011 roku odnoszą się pośrednio lub bezpośrednio do historii Narodowosocjalistycznego Podziemia (Kohlmann, Taylor, 2017: 3).

Filmowe rozliczenia z NSU rozpoczęły się jeszcze zanim zapadł wyrok w procesie w Monachium. Zasadna wydaje się teza, że doniesienia medialne z sali sądowej wpłynęły w pewnym stopniu na reżyserów i ich filmy. Najwięcej uwagi media poświęcały Beate Zschäpe, która była główną oskarżoną, a także jedyną żyjącą członkinią neonazistowskiego tria (zob. Kleffner, 2017). Charlie Kaufhold, analizując medialne wizerunki Zschäpe, wyróżnia dwa typy – „demonizującą feminizację” oraz „bagatelizującą feminizację”. Przykładem pierwszego typu są według niej nagłówki prasowe takie jak bildowskie „Diabeł się wystroił” (niem. *Der Teufel hat sich schick gemacht*), co było komentarzem do wyglądu oskarżonej w trakcie procesu. Natomiast bagatelizacja związana jest z kreowaniem obrazu Zschäpe jako kolejnej ofiary Mundlosa i Böhnhardta. W tym wariacie kobieta przedstawiana jest jako „miła dziewczyna” (niem. *nettes Mädel*) z sąsiedztwa, która lubi koty (Kaufhold, 2015: 5–7). Zainteresowanie mediów w wielu przypadkach bardziej przypominało fascynację celebrytką niż terrorystką. Píše o tym Kaufhold: „Jej wygląd, sposób ubierania i sentyment do kotów, a także spekulacje co do życia erotycznego, stosunek do Mundlosa i Böhnhardta, ich wspólna codzienność w «podziemiu» wydawały się ciekawsze niż pytania o polityczną socjalizację oraz funkcję w NSU” (Kaufhold, 2015: 5). Nie jest więc przypadkiem, że w większości analizowanych filmów to właśnie Zschäpe jest główną bohaterką.

Dzieła z korpusu filmowego przedstawiają różne epizody z historii NSU. Schwachow ukazuje początki Narodowosocjalistycznego Podziemia, Bonny zaś opowiada o fikcyjnej trójce radykalnych prawicowców, których zbrodnie jednoznacznie przypominają serię morderstw z lat 2000–2006. Akin odnosi się do zamachu w Kolonii z 2004 roku oraz do procesu, natomiast Ley portretuje Zschäpe, która przebywa już w zakładzie karnym. Opowiada przy tym historię z 2012 roku, gdy oskarżonej pozwolono pojechać do Gery, aby odwiedzić chorą babcię. Choć wszyscy reżyserzy jednoznacznie potępiają prawicowy terroryzm, to obraz NSU, jaki wyłania się z ich dzieł, jest różny. Wydaje się, że filmy telewizyjne (*Ostatni zjazd Gera – osiem godzin z Beate Zschäpe, Sprawcy. Wyjątkowy dzień*) w największym stopniu odzwierciedlają medialny dyskurs o NSU, podczas gdy *W ułamku sekundy* i *Baśń zimowa* oferują inne spojrzenie na historię prawicowego ekstremizmu w Niemczech. Można to tłumaczyć tym, że Ley i Schwachow nakręcili filmy stricte przedstawiające losy NSU, natomiast Akin i Bonny stworzyli zupełnie fikcyjne historie, jedynie inspirowane realnymi zdarzeniami.

Dziełem, które najbardziej koresponduje z medialnymi debatami o Narodowosocjalistycznym Podziemiu, jest pierwsza część trylogii *NSU: Brunatni zabójcy*. Reżyser odwołuje się zarówno do dualistycznego obrazu Zschäpe w mediach, jak i stereotypu brzydkich neonazistów ze Wschodu oraz dyskusji

o związkach prawicowego ekstremizmu z sytuacją po zjednoczeniu w byłym NRD. Niejednoznaczność wizerunku terrorystki można uznać też za główny temat filmu Ley'a. Zupełnie inaczej jest u Bonny'ego, który sięga po estetykę szoku, by sportretować grupę zdemoralizowanych młodych ludzi. Natomiast Akin wprowadza do filmowych rozliczeń z historią NSU wątek banalności zła. Sposób, w jaki twórcy przedstawiają neonazistowską organizację terrorystyczną, warto przeanalizować pod kątem motywów kluczowych dla debat o Narodowosocjalistycznym Podziemiu.

Ofiary zjednoczenia

Choć pytanie o związki między radykalizacją a sytuacją we wschodnich krajach związkowych odgrywa istotną rolę w debatach o NSU, to wśród analizowanych filmów tylko jeden porusza ten problem – *Sprawcy. Wyjątkowy dzień*. Akcja tej dokudramy rozgrywa się w Jenie po upadku muru. Euforia i zafascynowanie możliwościami, które daje zachodni konsumpcjonizm, powoli ustępują miejsca zagubieniu i bezradności. W telewizji pokazują przemowę Helmuta Kohla o nowych szansach dla wschodnich krajów związkowych, jednak główna bohaterka, czyli Beate Zschäpe, pozostaje sceptyczna. Brak perspektyw na lepszą przyszłość koresponduje z warstwą wizualną. Film w dużej mierze nakręcono wśród szarych blokowisk. Życie Beate „zmierza donikąd; dołączenie do neonazistowskiej grupy jest sposobem na uratowanie siebie i pozostanie przy życiu” (Lee, 2018: 67). Schwochow nie twierdzi przy tym, że radykalizacja była jedyną możliwą drogą dla młodych ludzi w tamtym czasie. Pokazuje to poprzez postać Sandry – przyjaciółki Beate, która zdobywa wykształcenie, stabilną pracę i zakłada rodzinę. Zschäpe nie udaje się zostać przedszkolanką, o czym marzyła. Brak pomysłu na siebie popycha ją w stronę politycznych radykałów.

Dołączenie do skrajnej prawicy oferuje bohaterce poczucie przynależności, a także nowe wzory do naśladowania. Reżyser ukazuje, jak neonaziści razem bawią się, śpiewają, tańczą. Tworzy to kontrast do szarego świata rodziców, na co zwraca uwagę Jason Lee (2018: 69). Po 1989 roku młode pokolenie musiało się zmierzyć z upadkiem dawnych autorytetów. W filmie Beate szydzi z nauczyciela matematyki, który – jak okazało się po upadku muru – był donosicielem Stasi. Uwe Mundlos traci szacunek do ojca, ponieważ ten nie potrafi po zmianie systemowej znaleźć nowej pracy.

Film pokazuje ten chaos jako skutek uniwersalnej utraty autorytetów wśród dorosłych – już panujące masowe bezrobocie w oczach młodych piętnuje ich jako „przegranych”, którzy nie zasługują na szacunek (...) – a także moralne potępienie każdego, który w jakikolwiek sposób aktywnie brał udział w systemie NRD (Katzenberger, 2016).

Eckhar Fuhr zauważa, że reżyser nie podejmuje intelektualnych rozważań nad źródłami prawicowego radykalizmu, nienawiści do Obcych czy agresji wśród bohaterów (Fuhr, 2016). Jedyny powód, który podaje, to wpływ sytuacji po zjednoczeniu na młode pokolenie. Schwachow „pokazuje to środowisko [neonazistowskie – O.W.] wraz z jego imprezami, rytuałami, piosenkami, a także z jego wykorzenieniem i dezorientacją” (Fuhr, 2016). Zschäpe, Mundlos i Böhnhardt są więc przeciętnym

mieszkańcami Niemiec wschodnich, którzy szukają swojego miejsca w świecie. Znaleźli je wśród skrajnej prawicy.

Wątek sytuacji we wschodnich krajach związkowych po 1990 roku pojawia się także w jednej scenie dokudramy *Ostatni zjazd Gera – osiem godzin z Beate Zschäpe*. W trakcie zeznań przed sądem kuzyn głównej bohaterki opowiada, że ludzie wierzyli wówczas, że to właśnie obcokrajowcy zabierają miejsca pracy Niemcom. Takie strategie argumentacyjne rzeczywiście pojawiały się wśród prawicy. Reżyser jednak szybko dyskredytuje to wyjaśnienie, ponieważ mężczyzna przyznaje, że nie znał w tamtym czasie żadnych obcokrajowców. Ponadto na pytanie sędziego, skąd wzięły się ich poglądy, odpowiada: „Po prostu tak myśleliśmy”. Ley nie wchodzi dalej w dyskusję o sytuacji po zjednoczeniu i jej wpływie na prawicowy radykalizm.

Miła dziewczyna z sąsiedztwa czy diabeł?

Analizowana przez Kaufhold dualność obrazu Zschäpe w mediach pojawia się również w dwóch filmach – *Sprawcy. Wyjątkowy dzień* oraz *Ostatni zjazd Gera – osiem godzin z Beate Zschäpe*. Schwachow portretuje przemianę bohaterki – od miłej dziewczyny z sąsiedztwa i dobrej wnuczki do agresorki. Wprawdzie Beate nigdy nie była ani idealną uczennicą, ani grzeczną córką, jednak na początku nic nie wskazywało na jej przemianę w pravicową terrorystkę. Gdy w jednej ze scen (jeszcze zanim dołączyła do neonazistów) Beate widzi maszerujący tłum, który wykrzykuje nacjonalistyczne hasła, zamiera i wydaje się przestraszona. Dopiero gdy dostrzega Mundlosa, uspokaja się i dołącza do tłumu, zaczyna nawet skandować wraz z nim. Istotna wydaje się postawa chłopaka, który nie tylko przez cały czas uśmiecha się do Beate, ale też szarmancko oferuje jej własną kurtkę, aby nie zmarzła w trakcie demonstracji. Dla przedstawienia radykalizacji bohaterki nie bez znaczenia jest więc wątek miłosny. Film Schwachowa sugeruje, że Zschäpe zamieniła się z szarej myszki w agresorkę pod wpływem mężczyzn. Jest to przykład na „bagatelizującą feminizację” w koncepcji Kaufhold. W takim ujęciu Beate staje się kolejną ofiarą Mundlosa i Böhnhardta. Tym schematem argumentacyjnym posługiwał się przed sądem także obrońca Zschäpe (Kleffner, 2017).

Przemianę bohaterki Schwachow zaznacza między innymi poprzez dwie sceny rozgrywek Monopoly. Na początku filmu dziewczyna gra w tę znaną planszówkę na działce u babci. Gdy dołącza do neonazistów, tworzy własną wersję, tak zwaną Pogromoly, co przynosi jej popularność w środowisku. W tej antysemitkiej grze pojawiają się karty z takimi hasłami jak: „Nasrałeś na żydowski grób. Niestety złapałeś przy tym infekcję. Koszt lekarza: 1000 marek” (za: Ramelsberger, 2014). Rosnąca pewność siebie Beate manifestuje się w filmie poprzez przełamywanie zasady czwartej ściany. Bohaterka zaczyna czerpać przyjemność ze stosowania przemocy. Razem z Böhnhardtem atakują przypadkową kobietę i jej dziecko. Prawdopodobnie jest ona migrantką albo Żydówką. W pewnym momencie Zschäpe patrzy prosto w kamerę. Jason Lee odczytuje ten zabieg, jako prowokowanie widza (Lee, 2018: 68), jednak można w nim dostrzec również symbol zmiany, która zaszła w głównej bohaterce. Już nie jest tą Beate, która nieśmiało dołącza do marszu pravicowców, powoli odsłania swoje demoniczne oblicze.

Do dwóch wizerunków neonazistki inaczej podchodzi Ley. W jego filmie nie dokonuje się przemiana bohaterki. Reżyser gra ze sprzecznościami – Zschäpe jest jednocześnie kochaną wnuczką, która jedzie odwiedzić chorą babcię, i wyrachowaną morderczynią. Reżyser twierdził, że *Ostatni zjazd Gera* pozwala przyjrzeć się psychicznej kondycji terrorystki:

Nasz film spogląda pod narcystyczną fasadę Beate Zschäpe, która latami żyła w podziemiu z dwoma mężczyznami (...). Nasza dokudrama zestawia fakty w nowy sposób, interpretuje postawę Zschäpe i jest pewnego rodzaju psychogramem, delikatnym zbliżeniem się do charakteru Beate Zschäpe (Ley: 2016).

W rzeczywistości Ley reprodukuje obrazy, które znane były już wcześniej z debat o NSU.

Kaufhold, Radvan i Glaser, analizując *Ostatni zjazd Gera*, piszą o „codziennej” i „demonicznej” Zschäpe:

„Codzienna” Zschäpe ukazywana jest podczas ćwiczeń sportowych na dziedzińcu, przeglądania kobiecych magazynów, palenia, a także w pozornie niekończących się scenach small talku z policjantami, które następują jedna po drugiej. Tematyzowane są także zły stosunek do matki i bliskie relacje z babcią (Kaufhold, Radvan, Glaser, 2018).

Spotkanie z babcią jest dla Zschäpe bardzo emocjonalne. Bohaterka żałuje, że nie może jej przytulić, ponieważ odgradza je szyba. Takie sceny pasują do wizerunku oskarżonej jako „miłej dziewczynki z sąsiedztwa”. Jeden z sąsiadów nazywa nawet Zschäpe myszką Diddl¹⁶. W trakcie zeznań przed sądem mówi: „Ona jest w końcu śliczną myszką”¹⁷. Także wygląd bohaterki wpasowuje się w narrację ocieplającą jej wizerunek – okulary i garsonki nie odpowiadają wyobrażeniom o prawicowych terrorystkach.

Choć reżyser pokazuje codzienne oblicze bohaterki, to – w przeciwieństwie do Schwachowa – nie widzi w niej ofiary. W retrospekcyjnych scenach z życia neonazistowskiej trójki widać, że Zschäpe odgrywa ważną, niemal przywódczą rolę. Podejmuje istotne dla nich wszystkich decyzje, jak na przykład tę dotyczącą pozostania w Niemczech, gdy pojawia się możliwość wyjazdu do USA. To do niej należy ostatnie słowo. Inaczej było w *Sprawcy. Wyjątkowy dzień*, w którym to Mundlos został sportretowany jako lider grupy. Ley posługuje się również strategią demonizacji. W trakcie rozmowy jeden z policjantów mówi: „Po niej można się wszystkiego spodziewać. Widziałas jej oczy?”¹⁸. Sugeruje to, że Zschäpe z natury jest zła, co uniemożliwia jakiegokolwiek rozliczenia z prawicowym ekstremizmem we współczesnych Niemczech (zob. Kaufhold, Radvan, Glaser, 2015: 46). Bohaterkę charakteryzuje się jako tę, która „odbiega od normy, jest ona seksualizowana i demonizowana oraz

16 To znana komiksowa postać, wymyślona przez niemieckiego grafika Thomasa Goletza. Myszka ta zdobi wiele produktów popularnych wśród dzieci. Rzeczywiście jeden ze świadków tak nazywał Zschäpe, co było komentowane w prasie. Zob. Kaufhold, 2015: 5 oraz 27–29.

17 Cyt. za ścieżką dialogową filmu *Letzte Ausfahrt Gera – Acht Stunden mit Beate Zschäpe* (reż. R. Ley, 2016).

18 Tamże.

przedstawiana jako szczególnie okrutna” (Kaufhold, Radvan, Glaser, 2015: 46). Problem seksualizowania Zschäpe zostanie jeszcze dokładniej opisany w dalszej części artykułu, gdyż łączy się on z ukazywaniem neonazistowskiego tria jako uosobienia perwersji.

Demonizacja Zschäpe w filmie Ley’a związana jest też z faktem, że bohaterka nie okazuje żadnej skruchy. Gdy widzi drastyczne zdjęcia z miejsc zbrodni, pozostaje niewzruszona. Również emocjonalne zeznania rodzin ofiar nie są w stanie jej poruszyć. Nawet gdy jedna z matek zwraca się bezpośrednio do niej, Zschäpe milczy¹⁹. Sceny, w których Beate pozostaje obojętna na cierpienie rodzin ofiar, kreują jej wizerunek jako osoby nieczułej, niemalże potwora. „Próżność, duma, brak skruchy, zimno” (Scheer, 2016) – tymi słowami jedna z recenzentek opisała bohaterkę *Ostatniego zjazdu Gera*.

Odpychający neonaziści ze Wschodu

Ley starał się przedstawić złożoność psychiki głównej bohaterki, natomiast jej towarzysze zostali ukazani w bardzo stereotypowy sposób, odpowiadający wyobrażeniom o neonazistach ze wschodnich krajów związkowych – agresywnych, raczej bez wykształcenia, prymitywnych fanatyków. Już ich wygląd odpowiada wizualnym kliszom, które powielane są podczas portretowania prawicowych radykałów – wygolona głowa, tatuaże z neonazistowską symboliką. Dla kreowania wizerunku Mundlosa i Bönnhardta ważna jest scena, w której neonazistowskie trio świętuje w mieszkaniu – piją tani alkohol, palą papierosy, tańczą. Kluczowy jest montaż – ujęcia z imprezy przeplatają się z bliskimi ujęciami twarzy terrorystów. Słychać, jak mężczyźni mówią: „Ali, ty świniu, nienawidzimy cię”²⁰. Wulgarność tej wypowiedzi koresponduje z wizerunkiem agresywnych, prymitywnych neonazistów. Ich fanatyzm Ley oddaje w scenach, w których mężczyźni przygotowują antysemitkę kukłę Żyda, śpiewając przy tym pieśń SA czy też montują wideo prezentujące NSU oraz jego czyny. Również zeznania świadków podtrzymują po części narrację o ślepym fanatyzmie. Bönnhardt przedstawiany jest jako sadysta, który ma poważne problemy z przemocą i agresją. O Mundlosie świadkowie wypowiadają się natomiast z sympatią, ale te krótkie wypowiedzi nie wpływają na obraz stereotypowych neonazistów, który Ley kreuje w swoim filmie.

Różnice między Mundlosem i Bönnhardtem zaznaczył jeszcze wyraźniej Schwochow w *Sprawcy. Wyjątkowy dzień*. Mundlos w tej dokudramie może sprawiać wrażenie miłego i opiekuńczego – troszczy się o Beate i niepełnosprawnego brata. Mimo radykalnych poglądów może być pozytywnie odbierany przez widzów, którzy patrzą na niego z perspektywy głównej bohaterki – zakochanej w nim Zschäpe. Badacze zauważają: „Tak mocno identyfikowaliśmy się z Beate, że jej chłopak Uwe wydawał nam się «słodki», «kochany» i «sympatyczny»” (Berg et al., 2017: 138). Bönnhardt jest tym groźniejszym, bardziej porywczym, agresywnym. Wpasowuje się w wyobrażenia o prawicowych terrorystach, co potwierdza również warstwa

19 Główna oskarżona w procesie NSU rzeczywiście przez wiele dni nie zabierała głosu.

20 Cyt. za ścieżką dialogową filmu *Letzte Ausfahrt Gera – Acht Stunden mit Beate Zschäpe* (reż. R. Ley, 2016).



Fot. 1 i 2. Kadry z trylogii NSU: *Brunatni mordercy* – wizualne symbole neonazistów

wizualna. Bohater ma na ramieniu tatuaż o neonazistowskich konotacjach, chętnie też zakłada hitlerowski mundur. Jego radykalizm i agresję Schwochow tłumaczy traumatycznymi doświadczeniami z więzienia. Wprawdzie nic nie zostaje powiedziane wprost, lecz sugestie są na tyle wyraźne, że w bohaterze można widzieć ofiarę systemu. „W naszej grupie pojawiły się fantazje o gwałcie i innych nadużyciach, których Uwe B. doznał w areszcie” (Berg et al., 2017: 146).

Schwachow – w przeciwieństwie do Ley’a – odchodzi więc od stereotypu neonazistów ze Wschodu, szukając wyjaśnienia dla ich zachowania. Wiąże się to też z tym, że Mundlos i Böhnhardt w *Sprawcy. Wyjątkowy dzień* odgrywają fabularnie dużo ważniejszą rolę niż w dokudramie *Ostatni zjazd Gera*, która skupia się przede wszystkim na Zschäpe. Stereotypowe ujęcie prawicowych radykałów pojawia się u Schwachowa w scenach zbiorowych, takich jak przemarsz radykałów przez Jenę.

Perwersyjni wyrzutkowie

Jedną z tendencji w prezentowaniu Zschäpe w mediach jest „demonizująca feminizacja”, co odzwierciedla film Ley’a. Seksualizacja kobiet ze skrajnej prawicy jest powszechnym zabiegiem w mediach (zob. Kaufhold, Radvan, Glaser, 2018: 46). Potwierdza to nie tylko przypadek dokudramy *Ostatni zjazd Gera*, ale też *Baśni zimowej* Bonny’ego. Obaj twórcy interesują się życiem seksualnym neonazistowskiego ménage à trois. Zwracając uwagę na nietypowe zasady współżycia, tworzą obraz NSU jako grupy perwersyjnych jednostek.

Ley odwołuje się do informacji, którą ekscytował się „Bild” – analiza historii wyszukiwarki Zschäpe ujawniła jej fascynację gwiazdą porno o pseudonimie Sexy Cora (zob. Özgenc, Wilke, 2012). W *Ostatnim zjeździe Gera* pojawia się więc scena, w której bohaterka szuka w sieci informacji o tej aktorce. Pokazuje to, jak blisko dokudramie Ley’a do szukania sensacji na miarę tabloidów. Również sposób, w jaki ukazane zostało życie seksualne neonazistowskiego tria w tym filmie, służy przede wszystkim zszokowaniu odbiorcy. Aby osiągnąć ten efekt, jedna ze scen współżycia została zestawiona z ujęciem, w którym widać pistolet. Następnie pokazano pierwsze morderstwo, którego dokonało trio – zapewne przy użyciu tej broni. W innej, bardzo intymnej scenie słychać głos Mundlosa z offu. Mężczyzna wypowiada rasistowskie komentarze. Połączenie poprzez montaż seksu z agresją i nienawiścią do Obcych sprawia, że bohaterowie mogą być odbierani jako dewianci. Dodatkowo złamanie zasady czwartej ściany w jednej z erotycznych scen może wywołać u widza dyskomfort psychiczny.

Krok dalej niż Ley idzie Bonny, ponieważ cała koncepcja *Baśni zimowej* opiera się na szokowaniu odbiorcy: „nie ma praktycznie ani jednej sceny, która w jakiś sposób nie byłaby ukształtowana przez przemoc, a także w niewiele mniejszym stopniu przez napięcie seksualne” – podkreśla sam reżyser (cyt. za: Reimann, 2019). Jens Balkenborg określa jego dzieło jako „radykalne kino” i porównuje je z twórczością Gaspara Noé (Balkenborg, 2019). Fabułę filmu Bonny’ego Katharina Granzin streszcza krótko: „Strzelanie, chłanie, pieprzenie się, strzelanie” (Granzin, 2019). Z historii NSU reżyser przejął jedynie konstelację miłosnego trójkąta, a także motyw serii morderstw przypadkowych osób o pochodzeniu migranckim. O samych bohaterach

widz nie dowiaduje się prawie niczego. Jedną z niewielu scen, która może wyjaśniać ich postępowanie, to ta o trudnych relacjach głównej bohaterki z matką. Reżyser zdradza też, że jednemu z mężczyzn nie udało się zrealizować planów związanych ze studiowaniem. Wątki te nie zostają przez Bonny'ego pogłębione, pasują jednak do strategii prezentacji neonazistów, gdyż ciężkie doświadczenia z dzieciństwa i lat młodości wydają się powracającym motywem w biografiach prawicowych radykałów, czego przykładem jest też NSU (Berg et al., 2017: 136).

Brak jakichkolwiek wyjaśnień czy też próby naświetlenia ideologii, w którą wierzą bohaterowie, sprawia, że ich zbrodnie wydają się jedynie wentylem negatywnych emocji, na co zwraca uwagę Granzin (2019). Na marginesie pojawia się motyw sławy, której oczekiwałaby główna bohaterka, jednak także ten wątek nie zostaje rozwinięty. Można również postawić hipotezę, że przemoc i morderstwa są dla bohaterów niczym satysfakcja seksualna. W *Baśni zimowej* jest wiele długich scen seksu, jednak seksualność nie jest w jakikolwiek sposób połączona ze zmysłowością czy uczuciami. Reżyser zwraca uwagę na problemy bohaterów z osiąganiem orgazmu. We freudowskim ujęciu broń bywa interpretowana jako ersatz męskiego członka (Freud, 1917). Po jednym z morderstw mężczyzna krzyczy nawet: „Das war geil”²¹, co można tłumaczyć jako „było świetnie”, ale słowo geil ma też erotyczne konotacje. Rüdiger Suchsland zauważa, że reżyser *Baśni zimowej* wpisuje się w tradycję ukazywania w kinie związków między faszyzmem, nienawiścią a sadomasochistycznym seksem (Suchsland, 2019). Według innej hipotezy protagonistów Bonny'ego ku przemocy pcha nuda ich własnej egzystencji, to przegrani bez perspektyw. Ich świat wydaje się zimny i monotony, co reżyser podkreśla poprzez użycie stonowanej, chłodnej palety barw, w której dominują szarości.

Świat sportretowany w *Baśni zimowej* jest przerażający – pełen bezsensownej przemocy, agresji i napięcia. Główni bohaterowie mogą budzić tylko odrazę, o czym pisało wielu recenzentów (zob. Granzin, 2019; Krekeler, 2019). Związane jest to z estetyką szoku, na którą zdecydował się Bonny. Morderstwa dokonywane przez neonazistowskie trio są niezwykle brutalne, a ich widok nie zostaje oszczędzony publiczności. Bohaterowie *Baśni zimowej* mogą uchodzić za psychopatów, reżyser określa ich mianem „narcyzów” (Bonny, Wellinski, 2019), co pasuje do narracji o tym, że członkowie NSU byli „z natury” źli – jak przedstawiał to również Ley.

Banalność zła

Na tle wyżej omawianych filmów wyróżnia się *W ułamku sekundy*, ponieważ Akina w ogóle nie interesują powody radykalizacji Zschäpe, Mundlosa i Böhnhardta. Reżyser odcina się od toczonych w mediach debat, które koncentrowały się na sprawcach przemocy. Oddaje głos tym, którzy przez zbrodnie Narodowosocjalistycznego Podziemia stracili najbliższych. Wizerunek terrorystów w jego filmie znacznie odbiega od medialnych narracji czy też innych filmowych reprezentacji. Akin zwraca uwagę na przeciętność sprawców, co może drażnić bądź szokować. Odkrycie NSU wiązało się z ogromną potrzebą wyjaśnienia, a reżyser nie podejmuje żadnej próby

21 Cyt. za ścieżką dialogową filmu *Wintermärchen* (reż. Jan Bonny, 2018).

tłumaczenia motywacji terrorystów. Ich przemoc pojawia się znikąd, jak sugeruje oryginalny tytuł *Aus dem Nichts*, czyli „z niczego”.

W *ułamku sekundy* nawiązuje do zamachu, który w 2004 roku NSU przeprowadziło w Kolonii. Wydarzenie te stanowią dla Akina jedynie punkt wyjścia. O tym, że inspiracją dla scenariusza była działalność Narodowosocjalistycznego Podziemia, widz dowiaduje się dopiero z napisów końcowych. Reżyser wybrał z tej historii dwa główne wątki – wybuch ładunku wypełnionego gwoźdźmi w tureckiej dzielnicy oraz strukturalny rasizm wśród organów ścigania, który przez długi czas uniemożliwiał złapanie prawdziwych sprawców. Pozostałe elementy fabuły są wytworem wyobraźni Akina i Harka Bohma (współscenarzyści). Przykładowo za zamach odpowiada nie trio, lecz małżeństwo, a akcja została przeniesiona z Kolonii do Hamburga. Ponadto w zamachu w 2004 roku nikt nie zginął, natomiast w filmie główna bohaterka Katja (grana przez Diane Kruger) traci w wyniku tych wydarzeń męża oraz synka, co jest kluczowe dla fabuły. W wywiadach reżyser podkreślał, jak ważne było dla niego wykreowanie bliskości z nią: „Pozostaje się przy jednej postaci i jednej perspektywie. Moja sympatia znajduje się po stronie matki. Wszystko, co mnie interesuje, to świat jej uczuć. Nie interesuje mnie perspektywa nazistów. Nie chciałem zrobić filmu o radykalizacji pravicowców” (Akin, Aydemir, 2017).

Para neonazistów nie odpowiada żadnym z opisywanych wcześniej schematów przedstawiania pravicowych terrorystów. W trakcie procesu siedzą spokojnie, schludnie ubrani. Natomiast Katja – pod wpływem emocji – rzuca się w kierunku oskarżonej, grożąc jej śmiercią. W wyniku postępowania sądowego to wiarygodność głównej bohaterki zostaje podważona (ze względu na spożywanie narkotyków), podczas gdy terroryści przedstawiają sfałszowane, lecz przekonujące alibi. W tej sytuacji Katja postanawia sama wymierzyć sprawiedliwość, co nie współgra z wizerunkiem niewinnej ofiary. Dokonuje zemsty przy pomocy takiej samej bomby, od jakiej zginęli jej syn i mąż. Zabija w ten sposób siebie oraz neonazistowskie małżeństwo. W wywiadzie z Fatmą Aydemir (niemiecką dziennikarką o tureckich korzeniach) reżyser wyjaśnia, dlaczego tak ważne było, aby w rolę matki wcieliła się biała aktorka: „Gdybym w głównej roli obsadził nie Diane Kruger, lecz ciebie, to reakcja publiczności byłaby zupełnie inna: tak, jasne, kanaki²² takie są, mają to we krwi. Nie chciałem posługiwać się tym uprzedzeniem” (Akin, Aydemir, 2017).

Akin na zasadzie wizualnych przeciwieństw zestawia wizerunek neonazistów z obrazem Katji. Wygląd i historia głównej bohaterki nie pasują do wyobrażeń o niewinnej ofierze. Kobieta rzuciła studia, aby wyjść za mąż za mężczyznę, który siedział w więzieniu za handel narkotykami. Jej image gwiazdy rocka (czarna skórzana kurtka, tatuaże, narkotyki) kontrastuje z wyglądem oskarżonej o zamach. Neonazistka (drobna blondynka) przychodzi jednego dnia na rozprawę w śnieżnobiałym swetrze. Reżyser odwraca więc symbolikę czerni i bieli. Kolejna istotna różnica dotyczy emocjonalnego zaangażowania widzów. Akin umożliwia budowanie bliskości z Katją, ponieważ jest ona „indywidualną bohaterką”, a nie jedynie typem – odwołując

22 Kanak wiele lat funkcjonował jako wulgarne, bardzo obraźliwe określenie stosowane wobec migrantów z Turcji, został jednak przejęty przez tę społeczność i z obelgi stał się synonimem osoby silnej, groźnej, a także outsidera. Przyczyniła się do tego między innymi książka *Kanak Sprak – 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* Feriduna Zaimoglu.

się do terminologii z badań Jörga Schweinitza poświęconych filmowi i stereotypom (Schweinitz, 2010: 278–282). Według badacza bohaterowie „posiadają indywidualny profil – złożony intelektualnie i psychologicznie” (Schweinitz, 2010: 278). Reżyser daje widzom możliwość zrekonstruowania świata wewnętrznego Katji, natomiast para neonazistów pozostaje jednowymiarowymi figurami, o których widz niewiele się dowiaduje. Nie są oni też „typami”, ponieważ nie odpowiadają stereotypowym wizerunkom prawicowych ekstremistów.

Akin odcina się od wielu stereotypów i uprzedzeń, a także audiowizualnych klisz. Portretując parę neonazistów, nie posługuje się żadnymi z opisywanych wcześniej typów przedstawień, które zdominowały przekaz medialny i wpłynęły także na filmowe wizerunki prawicowych terrorystach. Ukazuje ich jako zwykłych młodych ludzi z zachodnich Niemiec. Mogą oni wydawać się oziębli albo wyrachowani,



Fot. 3 i 4. Kadry z filmu *W ułamku sekundy* – kontrastujące wizerunki terrorystów i ofiary

ponieważ w trakcie procesu nie wyrażają żadnej skruchy. Jednak reżyser nie rozwija tego wątku i tak naprawdę widzom trudno zgadnąć, co kryje się za poważnymi minami oskarżonych. Stało się to przyczyną krytycznych wypowiedzi niektórych recenzentów. Martina Knoblen określiła neonazistowską parę mianem „figur z tektury”, zarzucając Akinowi, że jest tak pochłonięty historią Katji, iż za mało myśli o drugiej stronie (Knoblen, 2017). Rzeczywiście reżyser nie zastanawia się nad motywacjami terrorystów, mimo to ich wizerunek w filmie jest znaczący.

Przebiegłość neonazistowskiego małżeństwa nie wydaje się przypadkowa. Przypomina, że prawicowy terroryzm nie zna granic, a mordercy są wśród nas. Świadczy o tym samo nazwisko pary – Möller, które jest bardzo popularne w Niemczech. Przenosząc akcję na zachód kraju, reżyser odciął się od debaty nad tym, czy radykalizm prawicowy jest związany z sytuacją we wschodnich krajach związkowych (podobnie jest w przypadku Bonny'ego, który osadził akcję *Baśni zimowej* na obrzeżach Kolonii). Podczas gdy na przykład film Schwachowa umożliwiał części niemieckiego społeczeństwa zdystansować się od wydarzeń, ukazując związek między radykalizacją a sytuacją mieszkańców byłego NRD, Akin nie pozwala na ucieczkę od odpowiedzialności, szczególnie że *W ulamku sekundy* to jawne oskarżenie organów ścigania, które na początku ignorują tezę, że atak mógł mieć coś wspólnego z neonazistami, co ujawnia instytucjonalny i strukturalny rasizm panujący wśród urzędników państwowych.

Narodowosocjalistyczne Podziemie w kontekście globalnym

Powracającym motywem w analizowanych filmach (poza *Baśnią zimową*) są związki NSU z prawicowymi ekstremistami z innych części świata. U Akinona neonazistowskiej parze udaje się uzyskać alibi dzięki wsparciu greckich przyjaciół (powiązanych z neofaszystowską partią Chrysi Avgi). To właśnie w Grecji ukrywa się ona po uniewinnieniu. Schwachow zwraca uwagę na fascynację neonazistowskiej trójki *Dziennikami Turnera* – ważną dla skrajnej prawicy amerykańską powieścią, która propaguje antysemickie i rasistowskie idee. Reżyser pokazuje też zafascynowanie, z jakim bohaterowie oglądają wiadomości o ataku bombowym w Oklahomie. Odniesienia do prawicowej sceny w USA występują także w filmie *Ostatni zjazd Gera* – bohaterowie myślą o ucieczce do Stanów, gdy na ich trop wpada policja. Obok USA i Grecji pojawia się również kontekst norweski. Ley przypomina o korespondencji między Zschäpe a Andreasem Breivikiem. Ukazywanie działalności NSU w powiązaniu z prawicowym terroryzmem z innych części świata jest znaczące, na co wskazują badacze, łącząc ten fakt z niemieckim wyparciem win (Berg et al., 2017: 150–151).

Podsumowanie

Odkrycie Narodowosocjalistycznego Podziemia w 2011 roku rozpoczęło proces filmowych rozliczeń ze współczesnym prawicowym ekstremizmem w Niemczech. Analiza czterech filmów pozwoliła wyodrębnić pewne schematy w ukazywaniu tego ugrupowania. Kluczowy okazał się wpływ medialnych debat o NSU i obrazów, które wykreowały telewizja i prasa, co szczególnie odzwierciedlają wizerunki Beate

Zschäpe. To właśnie ona zazwyczaj wyrasta na główną protagonistkę w filmach o Narodowosocjalistycznym Podziemiu. Dzieje się tak w pierwszej części trylogii *NSU: Brunatni zabójcy*, czy w dokudramie *Ostatni zjazd Gera – osiem godzin z Beate Zschäpe*. Również w *Baśni zimowej* to kobieca bohaterka (Becky), którą można interpretować jako alter ego Zschäpe, znajduje się w centrum zainteresowania. Natomiast postaci Mundlosa i Böhnhardta często są sprowadzane do stereotypu „brzydkich nazistów ze wschodnich Niemiec”, o których pisała Westphal, odnosząc się do bohaterów *Jesteśmy młodzi, jesteśmy silni* (Westphal, 2015). Kwestia genderowa wydaje się w tym przypadku znacząca, na co zwracała uwagę Kaufhold, analizując medialne wizerunki Zschäpe (Kaufhold, 2015: 12–13). Filmowe rozliczenia z historią NSU oferują różne odpowiedzi na pytanie, jak mogło do tego dojść. Pojawiają się zarówno argumenty dotyczące sytuacji po zjednoczeniu, jak i wrodzonego zła. Biorąc pod uwagę to, że przemoc ze strony radykalnej prawicy nie jest zamkniętym rozdziałem w historii Niemiec i wciąż stanowi realne zagrożenie, można spodziewać się kolejnych filmów, które będą podejmować się rozliczeń z historią neonazistowskiego tria oraz kompleksem NSU.

Bibliografia

- Akin, F., Aydemir, F. (2017). *Rache ist nichts Ethnisches*. taz, <https://taz.de/Fatih-Akin-zum-Film-Aus-dem-Nichts/!5460666>, dostęp: 23.07.2023.
- Balkenbrog, J. (2019). *Kritik zu Wintermärchen*. EPDfilm, <https://www.epd-film.de/film-kritiken/wintermaerchen>, dostęp: 27.06.2023.
- Berg, P. et al. (2017). „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten” oder „Kann man nicht einfach normal sein?” Psychoanalytisch-sozialpsychologische Überlegungen zur Kontinuität deutscher Schuldabwehr anhand der Filme „Wir sind jung. Wir sind stark” und „Mitten in Deutschland: NSU. Die Täter”. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 41 (3/4): 31–159.
- Bonny, J., Wellinski, P. (2019). *Im Innenleben einer Terrorzelle. Jan Bonny im Gespräch mit Patrick Wellinski*. Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/wintermaerchen-von-jan-bonny-im-innenleben-einer-terrorzelle-100.html>, dostęp: 29.07.2023.
- Freud, S. (1917). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/vorles1/chap010.html>, dostęp: 21.05.2021.
- Friedrich, W. (2001). Ist das Rechtsextremismus im Osten ein Produkt der autoritären DDR? *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 46: 16–23.
- Fuhr, E. (2016). *Dieser Neonazi-Trip ist schwer zu ertragen*. De Welt, <https://www.welt.de/kultur/article153788616/Dieser-Neonazi-Trip-ist-schwer-zu-ertragen.html>, dostęp: 29.07.2023.
- Granzin, K. (2019). *Im Raubtiergehege*. Fluter, <https://www.fluter.de/rezension-wintermaerchen-film-nsu>, dostęp: 23.07.2023.
- <https://open.spotify.com/episode/25jgPzpBgktTGizTybAiTJ>.
- Karakayali, J. et al. (2017). *Den NSU-Komplex analysieren*. Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft, Bielefeld: transcript Verlag.

- Katzenberger, P. (2016). *Verhängnisvolle Stasi-Manie*. Süddeutsche Zeitung, www.sueddeutsche.de/medien/ard-serie-mitten-in-deutschland-nsu-verhaengnisvolle-stigmatisierung-der-stasi-1.2938759, dostęp: 28.07.2023.
- Kaufhold, C. (2015). *In guter Gesellschaft. Geschlecht, Schuld & Abwehr in der Berichterstattung über Beate Zschäpe*, Münster: Edition Assemblage.
- Kaufhold, C., Radvan, H., Glaser, E. (2018). *Film ab! Aufklärung über den NSU?*. W: H. Radvan et al. (red.), *Leerstellen und blinde Flecken im NSU-Komplex* (41–48). Berlin: Amadeu Antonio Stiftung.
- Kleffner, H. (2016). *Generation Hoyerswerda*, <https://www.amnesty.de/journal/2016/oktober/generation-hoyerswerda>, dostęp: 21.07.2023.
- Kleffner H. (2017). *Der NSU und die Medienberichterstattung, Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/241161/der-nsu-und-die-medienberichterstattung>, dostęp: 21.07.2023.
- Knoben, M. (2017). *Ein Film, der vor seiner eigenen Gewalt kapituliert*. Süddeutsche Zeitung, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/aus-dem-nichts-im-kino-ein-film-der-vor-seiner-eigenen-gewalt-kapituliert-1.3760411>, dostęp: 20.07.2023.
- Kohlmann, J.-P., Taylor, K. (2017). *Einführung. Rechtsterrorismus und filmische Aufarbeitung*. W: T. Schilling, K. Willmann (red.), *Rechtsterrorismus im deutschen Film* (3), Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.kinofenster.de/download/kf1711-dossier-rechtsterrorismus-im-film.pdf>, dostęp: 21.07.2023.
- Kraushaar, W. (2006). *Die RAF und der linke Terrorismus*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Krekeler, E. (2019). *Das ist der härteste, hässlichste und trotzdem fabelhafteste deutsche Film*. Welt, <https://www.welt.de/kultur/kino/article190595561/Haesslich-grandios-Jan-Bonnys-NSU-Film-Wintermaerchen-Trailer-Kritik.html>, dostęp: 29.07.2023.
- Lee, J. (2018). *Nazism and Neo-Nazism in Film and Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ley, R. (2016). *Director's Note*, ZDF Presseportal, <https://presseportal.zdf.de/pm/letzteausfahrt-gera-acht-stunden-mit-beate-zschaepe> (dostęp: 19.02.2021).
- Liese, K. (2015). *Film über Fremdenhass*. DW, <https://www.dw.com/de/film-%C3%BCber-fremdenhass/a-18007997>, dostęp: 20.07.2023.
- Maniszewska, K. (2014). *Pionierzy terroryzmu europejskiego. Frakcja Czerwonej Armii*. Kraków: Wydawnictwo Apeiron.
- NSU 2.0 – eine Chronologie der Ereignisse*. (2020). Sächsische, <https://www.saechsische.de/nsu-2-0-eine-chronologie-der-ereignisse-hessen-berlin-polizei-5232339.html>, dostęp: 20.07.2023.
- NSU Watch (2023). *Aufklären und einmischen: Der NSU-Komplex und der Münchner Prozess*. Berlin: NSU Watch.
- Özgenc, K., Wilke, O. (2012). *Was faszinierte die Nazi-Braut an „Sexy Cora“?* Bild, <https://www.bild.de/news/inland/nsu/was-faszinierte-zschaepe-an-sexy-cora-23645094.bild.html>, dostęp: 31.07.2023.
- Pfahl-Traughber, A. (2012). *Der Rechtsterrorismus im Verborgenen: Darstellung und Einschätzung der Besonderheiten des „Nationalsozialistischen Untergrundes“*, *Jahrbuch Terrorismus*, 5: 75–92.
- Prenzel, T. (red.). (2012). *20 Jahre Rostock-Lichtenhagen. Kontext, Dimensionen und Folgen der rassistischen Gewalt*, Rostock: Universität Rostock.

- Ramelsberger, A. (2014). *Bösartiges Brettspiel*. Süddeutsche Zeitung, <https://www.sueddeutsche.de/politik/nsu-prozess-boesartiges-brettspiel-1.1892649>, dostęp: 29.07.2023.
- Reimann, Ch. (2019). „*Das Schaurige an den Figuren ist ihre totale Einfachheit*”. Deutschlandfunk, https://www.deutschlandfunk.de/drama-wintermaerchen-das-schaurige-an-den-figuren-ist-ihre.807.de.html?dram:article_id=444261, dostęp: 27.06.2023.
- Ritter, G.A. (2009). *Wir sind das Volk! Wir sind ein Volk! Geschichte der deutschen Einigung*. München: C.H. Beck.
- Scheer U. (2016). *Sie ist Meisterin im Verdrängen*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-film-letzte-ausfahrt-gera-will-die-person-beate-zschaepe-entschluesseln-14033906.html>, dostęp: 29.07.2023.
- Schweinitz, J. (2010). *Stereotypes and The Narratological Analysis of Film Characters*. W: J. Eder et al. (red.), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin: De Gruyter.
- Suchsland, R. (2019). „*Wintermärchen*” von Jan Bonny – Glänzend gemacht und eiskalt. SWR, <https://www.swr.de/swr2/film-und-serie/article-sw-12102.html>, dostęp: 29.07.2023.
- Quent, M. (2012). Rechtsextremismus – ein ostdeutsches Phänomen? *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 16–17: 38–42.
- Wagner, B. (2002). Rechtsradikale Entwicklung in Ostdeutschland. Historische und aktuelle Aspekte, *Osteuropa*, 3: 305–319.
- Westphal, A. (2015). „*Wir sind jung. Wir sind stark*”: *Die Wut der Entheimateten*. Berliner Zeitung, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/wir-sind-jung-wir-sind-stark-die-wut-der-entheimateten-li.32422>, dostęp: 21.07.2023.

Mordercy są wśród nas – rozliczenia z historią Narodowosocjalistycznego Podziemia w kinie niemieckim

Abstrakt

W 2011 roku świat dowiedział się o istnieniu Narodowosocjalistycznego Podziemia (NSU) – terrorystycznej organizacji neonazistowskiej. Dwa lata później rozpoczął się jeden z najdłuższych, a także najważniejszych procesów w historii współczesnych Niemiec, tak zwany proces NSU. Jeszcze zanim zapadł wyrok twórcy filmowi podejmowali próby przedstawienia działalności tego środowiska. Główne pytania badawcze artykułu koncentrują się wokół kwestii obrazu NSU przedstawianego przez niemieckie filmy fabularne oraz relacji, w jakiej filmowe reprezentacje pozostają do medialnej debaty o tej neonazistowskiej organizacji (czy ją uzupełniają czy też tworzą inne wizerunki prawicowych terrorystów). Korpus badawczy stanowią następujące filmy: *Letzte Ausfahrt Gera – Acht Stunden mit Beate Zschäpe* (2016, reż. Raymond Ley), *Die Täter – Heute ist nicht alle Tage* (2016, Christian Schwochow), *W ułamku sekundy* (*Aus dem Nichts*, 2017, reż. Fatih Akin) oraz *Wintermärchen* (2018, reż. Jan Bonny).

Słowa kluczowe: NSU, Narodowosocjalistyczne Podziemie, prawicowy terroryzm, neonazizm, współczesne kino niemieckie

Murderers Are Among Us – Reckoning with the History of the National Socialist Underground in German Cinema

Abstract:

In 2011, the world learned that the National Socialist Underground (NSU) was a terrorist and neo-Nazi organization. Two years later, one of the longest and most important trials in modern German history, the so-called NSU trial, began. Even before the verdict was passed, filmmakers tried to depict the activities of the National Socialist Underground. The main research question of this paper is – what image of the NSU is conveyed by German feature films? In what connection do cinematic representations continue to have with the media debate on this neo-Nazi organization? To complement it, or to create other images of right-wing terrorists? The research body of this article includes the following films: *Letzte Ausfahrt Gera – Acht Stunden mit Beate Zschäpe* (dir. R. Ley, 2016), *Die Täter – Heute ist nicht alle Tage* (dir. Ch. Schwochow, 2016), *In the Fade* (*Aus dem Nichts*, dir. F. Akin, 2017) and *Wintermärchen* (dir. J. Bonny, 2018).

Keywords: National Socialist Underground, NSU, Neo-Nazis, Right-wing Terrorism, Contemporary German Cinema

Olga Wesołowska – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych, związana z Katedrą Filmu i Mediów Audiowizualnych. Absolwentka kulturoznawstwa (specjalizacja filmoznawstwo) oraz filologii germańskiej (specjalizacja tłumaczenia i przekład). Autorka książki *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*. Jej zainteresowania badawcze obejmują najnowsze kino niemieckie i austriackie, życie diaspory żydowskiej w Austrii i Niemczech po 1945 roku, studia nad pamięcią i polsko-niemieckie kontakty kulturowe.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.9

Weronika Wasilewska

ORCID 0009-0001-1548-5755

„Poza granice milimetrów, ekranów i projektorów”. Zjawisko transdiegetyczności w perspektywie amerykańskiego kina transgresji

Kino to nie tylko opowiadanie historii; to tworzenie afektu, zdarzenia, chwili, która zagnieżdża się pod skórą widza¹.

Wprowadzenie

W Polsce zjawisko, jakim jest kino transgresji², zostało poddane dokładnej analizie jedynie w monografii Marcina Borchadta zatytułowanej *Anioły nie znają wstydu. Transgresja w kinie Nowego Jorku* (Borchardt, 2018). Było ono również przedmiotem zainteresowania pojedynczych artykułów, w których na ogół przybliżano sylwetki wybranych twórców oraz opisywano poetyki ich filmów (Pitrus, 2003; Kita, 2004; Orzeł, 2010). Jednak temat wydaje się wciąż niewyczerpany. Sytuacja podobnie wygląda w piśmiennictwie anglosaskim, gdzie do kina transgresji najczęściej podchodzi się w sposób deskryptywny i przeglądowy. W opracowaniach zamieszcza się rozmowy z twórcami, scenariusze filmów oraz przedstawia ogólne założenia ruchu, w związku z czym publikacje te mają charakter raczej biuletynowy, informacyjny aniżeli naukowy czy krytyczny³. Z uwagi na lokalny charakter oraz stosunkowo krótki okres istnienia ruchu, badacze traktują go w głównej mierze jako jeden z epizodów szerszej pojmowanego amerykańskiego kina eksperymentalnego, a także jako fenomen symptomatyczny dla kultury i sztuki Nowego Jorku lat 70. i 80. W ten sposób ujmuje to zagadnienie sam Borchardt, a także między innymi autorzy tekstów zebranych w książce *Captured: A Lower East Side Film & Video History* (Patterson, Bartlett, Mylonas, 2005).

1 Rutherford, 2003. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytowanych fragmentów prac anglojęzycznych nie tłumaczonych dotąd na język polski pochodzą od autorki.

2 Kategoria kina transgresji bywa rozumiana wielorako, ponieważ samo pojęcie posiada szerokie znaczenie, dlatego traktuję to zagadnienie przede wszystkim w ujęciu historycznym, to jest jako ruch w amerykańskim kinie awangardowym lat 80. i 90., związany z nowojorską sceną undergroundu i tworzony przez takich filmowców, jak Nick Zedd, Tessa Hughes-Freeland, Richard Kern, David Wojnarowicz, Tommy Turner, Karen Finley, Lung Leg i Lydia Lunch.

3 Do takich pozycji należy między innymi *You Killed Me First* (Pfeffer, 2012) oraz *Death-tripping: The Extreme Underground* Jacka Sargeanta (Sargeant, 2007).

Celem tego artykułu nie jest zatem szczegółowe opisanie ani holistyczne scharakteryzowanie kina transgresji jako zjawiska, ponieważ istnieje już wiele takich opracowań. Niniejszy tekst jest próbą przedstawienia oraz przeanalizowania tego, w jaki sposób wybrane filmy reprezentujące kino transgresji są powiązane z tak zwaną transdiegetycznością. Transdiegetyczność – w moim rozumieniu – jest zjawiskiem polegającym na przekraczaniu filmowej (bo tylko o filmie tu mowa) diegezy przy wykorzystaniu elementów do niej (nie)należących; na ich ambiwalentnej przynależności do rzeczywistości (poza)filmowej i sfery symbolicznej oraz zacieraniu granic między znaczoną i znaczącą. Jest ona następstwem różnych czynników w zależności od utworu, aczkolwiek na ogół, również w przypadku kina transgresji, wiąże się ze samoświadomością i autorefleksyjnością, ekscysem oraz ekstremalnością treści. Do analizy posłużą mi takie narzędzia teoretyczne, jak koncepcja podmiotu kinestetycznego Vivian Sobchack, diegeza w rozumieniu Marca Vernetta oraz koncepcja immersyjnego trybu odbioru Richarda Rushtona.

Na początku warto zastanowić się nad tym, jak wygląda proces recepcji i relacja widza z transgresyjnym filmem, biorąc pod uwagę poetykę tych utworów oraz wykorzystując koncepcję ucieleśnionego odbiorcy i multisensorycznego odbioru Vivian Sobchack. Przydatność wskazanej teorii jako narzędzia analitycznego służącego do opisu zarówno filmu, jak i doświadczenia odbiorczego zostanie dowiedziona w dalszej części artykułu. Tutaj należy zaznaczyć jedynie, że jej „ciałocentryczność” oraz wielozmysłowe podejście korespondują z „ciałocentrycznym” charakterem samych obrazów filmowych. W kolejnej części wywodu, wydobywając problematykę wpływu ekstremalnej treści filmowej na różne płaszczyzny i podmioty (ekstra)diegetyczne⁴, zwrócę uwagę na wielorakie aspekty wiążące się z filmową transgresyjnością oraz wskażę, co wynika z ich relacji. Przyjmuję, że transgresja nie jest jedynie kategorią estetyczną nawiązującą do treści filmowej ani praktyką łamania kulturowych norm i tabu, lecz także, a być może przede wszystkim, procesem konstytuującym się w trakcie obcowania odbiorcy z filmem. Wtedy właśnie różne elementy tekstu filmowego wykraczają poza umownie obowiązujące granice i poziomy symbolicznej warstwy znaczeniowej filmu, co wiąże się z kolei ze wspomnianym już zjawiskiem transdiegetyczności.

Na wstępie pragnę poczynić jeszcze jedną uwagę. Kino transgresji jest relatywnie młodym ruchem, ponadto ograniczonym geograficznie do jednego miasta i niedużej grupy filmowców, mimo to cechuje je zróżnicowanie wewnętrzne. Filmy zaliczane do tego nurtu posiadają wspólną dominantę tematyczną (transgresję), jednak posługują się odmiennymi rozwiązaniami formalnymi, wpisując się w różne poetyki i style estetyczne. Niektóre z nich nie mają fabuły – do tej grupy należą między innymi *performance-based* (Pfeffer, 2012: 102) montaż Richarda Kerna (*Submit to Me*, reż. Richard Kern, 1985; *Submit to Me Now*, reż. Richard Kern, 1986; *Worm Movie*, reż. Lung Leg, 1985⁵) oraz krótkie metraże o dynamicznej teledyskowej formie (*X is Y*, reż. Richard Kern, 1990) i teledyski (*Sonic Youth: Death Valley 69*, reż.

4 W niniejszym tekście będę posługiwać się pojęciem ekstradiegetyczności oraz niediegetyczności zamiennie, odnosząc się do rzeczywistości pozafilmowej (rzeczywistości faktycznej).

5 Reżyserką filmu jest Lung Leg, aczkolwiek Kern odpowiada za realizację zdjęć.

Richard Kern, Judith Barry, *Sonic Youth*, 1985). Inne filmy cechują się fabularnością i przedstawiają, choć na ogół bardzo pobieżnie i zdawkowo, fikcyjne historie (*You Killed Me First*, reż. Richard Kern, 1985; *Police State*, reż. Nick Zedd, 1987; *Nymphomania*, reż. Tessa Hughes-Freeland, Holly Adams, 1993; *Kiss Me Goodbye*, reż. Nick Zedd, 1986). Większość obrazów reprezentatywnych dla ruchu nie jest jednoznaczna gatunkowo, natomiast niektóre z nich można przypisać do konkretnych kategorii rodzajowych czy gatunkowych, takich jak film pornograficzny (*Fingered*, reż. Richard Kern, 1986; *My Nightmare*, reż. Richard Kern, 1993) oraz *body horror* (*Where Evil Dwells*, reż. David Wojnarowicz, Tommy Turner, 1985; *Stray Dogs*, reż. Richard Kern, 1985). Z uwagi na ową wewnętrzną różnorodność, nie wszystkie filmy ucieleśniają opisywaną przeze mnie zależność w równym stopniu, dlatego jako przykład posłużą mi jedynie te, które posiadają największy potencjał transdiegetyczny⁶.

Interkorporalność i podmiot kinestetyczny

Zagadnienie transdiegetyczności w kinie transgresji jest częściowo powiązane z czymś, co Linda Williams nazwała „wrażeniem naduczestnictwa w doznaniach i uczuciach”, wynikającym z „wyraźnego braku odpowiedniego dystansu estetycznego” (Williams, 1991: 5). Zjawiska te mają kilka przyczyn. Łączy się je na przykład z „prymitywnością” (niskim statusem kulturowym⁷) filmów. Jednak to nie wszystko. „Wrażenie naduczestnictwa” to (inter)subiektywne odczucie i reakcja emocjonalna widzów, wynikające ze specyfiki procesu odbiorczego transgresyjnych filmów.

W opublikowanym w 1985 roku *Manifestie kina transgresji* Nick Zedd określił ją mianem „aktu odwagi” (Zedd, 2014: 89). W jego rozumieniu odwaga ta przejawiała się między innymi łamaniem zasad dotyczących produkcji i tematyki filmowej czy zasad obyczajowych, podważaniem wartości i autorytetów oraz sprzeciwianiem się obowiązującemu systemowi. Filmy należące do kina transgresji z założenia miały być obrazoburcze, zrywać z tabu i dobrym smakiem. Ich głównym celem było szokowanie widza, co podkreślano *expressis verbis*: „film, który nie szokuje, nie jest wart zobaczenia” (Zedd, 2014: 88). Słowa te wskazują, że widz był traktowany jako element konstytutywny kina transgresji już od samych początków istnienia tego ruchu. Konceptualizuje się go jako podmiot podatny na szok, a więc zdolny do percepcji, rozpoznania i emocjonalnego reagowania. Wizja ta zakłada zatem odbiór filmu oparty na przetwarzaniu informacji oraz interpretowaniu znaczeń, zgodnie z nabytą dotąd wiedzą i doświadczeniem (indywidualnym, ale też związanym z szerszym kontekstem – kulturowym czy historycznym). Ta sama zależność dotyczy twórców.

6 Dla zachowania przejrzystości i spójności tekstu w odniesieniu do tych filmów i tak będę posługiwać się ogólną kategorią „kina transgresji”.

7 Należy sprecyzować, że pisząc o „niskim statusie kulturowym”, nie biorę pod uwagę kina transgresji jako zjawiska kultowego ani jako istotnego momentu dla amerykańskiej (czy nawet globalnej) awangardy filmowej. Posługuję się tym określeniem w rozumieniu Williams: „niskość” kina transgresji, tak samo jak horroru i pornografii, to kwestia estetyki ekscesu oraz mimowolnego i wisceralnego wpływu eksplicytnie ukazywanych kulturowych tabu na (ciała) widzów (Williams, 1991: 4).

Treść filmową (przedstawioną w wybranej formie i stylu) kodowano w konkretny sposób i w konkretnym celu, tak, by w wyniku procesu dekodowania ewokowała określony zestaw reakcji emocjonalnych widza.

Emocjonalność stanowi zatem ważny element doświadczenia odbiorczego oraz samej poetyki kina transgresji. W dużym stopniu wiąże się ona z transgresyjnością treści filmowej, jednak nie jest to jedyny istotny czynnik. Inną znaczącą w tym kontekście kwestią jest to, że omawiane filmy są wysoce skoncentrowane, zarówno pod względem treściowym, jak i formalnym, na cielesności. To właśnie ciało (zazwyczaj kobiece, choć nie tylko⁸) jest przestrzenią, w ramach której dochodzi do transgresji, objawiającej się między innymi w eksplicytniej nagości, aktach przemocy, aktach seksualnych, samookaleczaniu, rozpadzie. Owa ciałowocentryczność rzutuje na doświadczenie odbiorcze. Zgodnie z teorią Vivian Sobchack, cielesna obecność postaci na ekranie wpływa na fizyczność ciał odbiorców i wchodzi z nią w interakcję. Dynamika ta opiera się na interkorporalności powiązanej z „wzajemnym rezonowaniem intencjonalnie znaczących zachowań sensomotorycznych” (Gallese, Cuccio, 2015: 8). Interpretowanie i rozumienie działań i doświadczeń ciał przedstawianych na ekranie jest możliwe dzięki „motorycznej ekwiwalencji między tym, co robią inni [ekranowe ciała – W.W.], a tym, co może zrobić obserwator” (Gallese, Cuccio, 2015: 9).

Interkorporalność relacji widza z filmem wiąże się z koncepcją „podmiotu kinestetycznego”. Vivian Sobchack definiuje to pojęcie następująco:

subwersywne ciało w doświadczeniu filmowym można nazwać podmiotem kinestetycznym – jest to neologizm wywodzący się nie tylko od słowa „kino” [*cinema* – W.W.], lecz także od dwóch terminów naukowych określających konkretne struktury i warunki ludzkiego zmysłu: synestezji i koenestezji. Te struktury i warunki uwypuklają złożoność oraz bogactwo bardziej ogólnego doświadczenia cielesnego, które stanowi podstawę naszego osobistego doświadczenia kina, a także wskazują na sposoby, w jakie kino wykorzystuje nasze dominujące zmysły wzroku i słuchu do komunikacji z innymi zmysłami (Sobchack, 2004: 67).

Wprowadzając tę kategorię do swoich rozważań, badaczka powołuje się na słowa Rolanda Barthesa: „byłoby błędem (...) wyobrażać sobie sztywną różnicę między ciałem wewnątrz a ciałem na zewnątrz tekstu, ponieważ siła subwersywna ciała polega częściowo na jego zdolności do funkcjonowania zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym” (Moriarty, 1991: 190, cyt. za: Sobchack, 2004: 67). Podmiot kinestetyczny jest materialny, ucieleśniony oraz zaangażowany sensorycznie – nie tylko „widzi” film, ale doświadcza go zmysłowo i somatycznie jednocześnie. Jego przeżywane ciało (*lived body*) urzeczywistnia „dwustronność w percepcji i podważa samą koncepcję ekranowego [*onscreen*] i zewnętrznego [*offscreen*] jako wzajemnie wykluczających się sfer czy pozycji podmiotowych” (Sobchack, 2004: 67). Tak rozumiana relacja odbiorcy z filmem (oraz filmu z odbiorcą) wyjaśnia, skąd bierze się „wrażenie naduczestnictwa” i „brak dystansu estetycznego”, o którym pisała Williams. Obserwowanie ekranowych ciał w trybie interkorporalnym oznacza

8 Problematykę kobiecej cielesności oraz roli spojrzenia w pornograficznej twórczości filmowej i fotograficznej Richarda Kerna porusza (choć raczej przeglądowo) w swoim tekście Andrzej Pitrus (2003).

niezwykłą bliskość obu stron; bliskość emocjonalną, doświadczeniową, poznawczą, a przede wszystkim fizyczną. W połączeniu z eksplicytną, ciałowocentryczną transgresyjnością treści audiowizualnej, kontakt z filmem i jego odbiór może być wyjątkowo wisceralny, a reakcje wręcz fizjologiczne. Dla przeciętnego odbiorcy ujęcia z *Submit to Me Now* (reż. Richard Kern, 1987), w których Jack Natz obwiązuje swoją twarz kablem, coraz mocniej dociskając go do skóry i stopniowo pokrywając się krwią lub w których Marta Hoskins beztrząsowo rozcina swoje ubrania i bieliznę nożem, po to by finalnie zrobić to samo z własnym ciałem, również doprowadzając do rozlewu krwi, są niemożliwe wyłącznie do „obejrzenia”. Choć w procesie odbioru filmu dominują zmysły wzroku i słuchu, doświadczenie transgresyjnych obrazów nie ogranicza się wyłącznie do percepcji wzrokowej. Kontakt z nimi automatycznie aktywuje pamięć i intersubiektywne doświadczenia sensoryczne, przenosząc wrażenia ciała na ekranie na ciała odbiorcze. Właśnie ten proces Gallese i Cuccio nazywają „wzajemnym rezonowaniem”. Doświadczenie i poznawanie transgresyjnych obrazów nie jest patrzeniem i interpretowaniem, lecz współodczuwaniem – wzdrygnięciem się, krzywieniem, drżeniem, zaciskaniem pięści, przełykaniem śliny, zaciskaniem zębów czy choćby marszczeniem czoła. Ekranowa ciałowocentryczność wymusza niejako „ciałowocentryczny” odbiór.



Fot. 1. *Submit to Me Now*, reż. Richard Kern, 1986. Bohaterka performansu (Marta Hoskins) rozcina ciało nożem.

Transdiegetyczność – poza „ostateczne znaczone”

Opisywana przeze mnie koncepcja transdiegetyczności wyrasta z proponowanego przez Marca Vernetu podejścia do diegezy (czy też *diegesis*) filmowej jako do tworu dynamicznego. Vernet charakteryzuje diegezę jako „pseudoświat”, „fikcyjne uniwersum, którego elementy łączą się ze sobą tak, by stworzyć globalną jedność” (Vernet, 1992: 89). Jest ona według niego konstruowana podczas lektury opowieści i opracowywana w umyśle odbiorcy na podstawie wrażeń odczuwanych w przebiegu filmu (Vernet, 1992: 90). Stanowi „ostateczne znaczone” – obejmując więcej niż tylko historię i przedstawione wydarzenia, bierze pod uwagę pamięć oraz zewnętrzne elementy, na przykład szerszy kontekst społeczno-historyczny, atmosferę emocjonalną i motywacje, które wywołują lub prowokują w odbiorcy określone doznania (Vernet, 1992: 90). Ma zatem charakter intersubiektywny i nie istnieje bez zaangażowanego odbiorcy. To on ją konstituuje, stopniowo, w procesie recepcji i nadawania znaczeń, i to od niego zależy, co do tego „pseudoświata” należy, a co nie. Diegeza rozumiana w ten sposób to świat zawsze otwarty i potencjalnie nieskończony, podatny na transformacje oraz, co kluczowe dla zjawiska transdiegetyczności, transfery.

Pojęcia *transdiegesis* i transdiegetyczność funkcjonują już w dyskursie filmo- oraz groznawczym, najczęściej jako określenia powiązane z przestrzenią liminalną między dźwiękiem diegetycznym a niediegetycznym (Taylor, 2007), stanowiącą niejako „pomost” między tymi dwiema sferami (Hunter, 2012). Kategorie intra- i ekstradiegetyczności nie należą jednak wyłącznie do nomenklatury związanej z badaniami nad dźwiękiem, dlatego także i transdiegetyczność może odnosić się do innych elementów historii i przedstawionego w niej świata. W jednym z niewielu opracowań tego zagadnienia w perspektywie wykraczającej poza *sound studies* Anna Wilson (2022) posługuje się pojęciem transdiegetyczności do analizy zwrotów do widowni w serialu *Współczesna dziewczyna* (*Fleabag*, BBC Three, 2016–2019). Transdiegetyczność oznacza dla niej przestrzeń komunikacyjną znajdującą się pomiędzy sztucznym światem przedstawionym, w którym bohaterowie rozmawiają ze sobą nawzajem, a sferą niediegetyczną, w której z kolei główna bohaterka (Phoebe Waller-Bridge) kieruje swoje wypowiedzi do widza, lecz żaden z bohaterów ich ani nie zauważa, ani nie słyszy. Zwrotami transdiegetycznymi Wilson nazywa kwestie wypowiedziane przez bohaterkę do widza oraz zauważane przez towarzyszącą jej postać księdza (Andrew Scott). Są transdiegetyczne, ponieważ naruszają ustalone wcześniej granice między porządkiem diegetycznym i ekstradiegetycznym. Transdiegetyczność rozumiana w ten sposób może stanowić użyteczną kategorię do badań na przykład nad narracją filmową oraz sytuacją odbiorczą, szczególnie w przypadku filmów hybrydycznych genologicznie, autorefleksyjnych, a także różnych przejawów ekstremizmu filmowego. Dlatego też uważam, że jest odpowiednim narzędziem do analizy kina transgresji.

Widmo publiczności

W 1969 roku Andy Warhol udostępnił do pokazów nakręcony rok wcześniej film *Blue Movie* (reż. Andy Warhol, 1969), którego tytuł oryginalnie miał brzmieć *Fuck*. Był to pierwszy wyświetlany w amerykańskich kinach pełnometrażowy film

dźwiękowy przedstawiający seks (Borchardt, 2018: 176). Linda Williams (2008) zauważa, że filmy zawierające akty seksualne często przedstawiają je domniemanej publiczności znajdującej się wewnątrz świata przedstawionego. Jednak w przypadku filmu Warhola dzieje się inaczej. *Blue Movie* nie posiada diegetycznej, wpisanej w fabułę widowni, ale „jest nawiedzany przez widmo publiczności” (Williams, 2008: 105). Autorka wymienia kilka argumentów wspierających tę tezę. Po pierwsze, „reżyser zdaje sobie sprawę, że przedstawienie niesymulowanego stosunku równa się upublicznieniu aktu, który wcześniej uznawano za tabu niemożliwe do przedstawienia poza nurtem pornograficznym” (cyt. za: Borchardt, 2018: 176). Po drugie, bohaterowie filmu wypowiadają kwestie potwierdzające, że są świadomi obecności kamery. Williams przywołuje słowa Vivy, która mówi, że żałuje, że nie założyła body, by wyglądać seksowniej oraz zwraca uwagę na obiektyw kamery, karcąc partnera i sugerując, by ustawił się w bardziej „korzystny” sposób. Tego wyraźnie denerwuje obecność aparatu. Williams dodaje, że film

jest mniej rzeczywisty niż zarówno kino głównego nurtu, jak i pornografia: doskonale zdając sobie sprawę z faktu, iż nie chodzi w nim o seks sam w sobie, ale raczej o filmowanie go, stawia pytanie, co wiąże się z odgrywaniem [*performing* – W.W.] seksu do kamery i, dzięki jej pośrednictwu, przedstawianiem go publiczności (Williams, 2008: 106).

Badaczka zwraca uwagę na rolę widza, a konkretnie na jego domniemaną, wyobrażoną obecność, której świadomi są zarówno twórcy, jak i performujący aktorzy. W konsekwencji film staje się wysoce samoświadomy. Autorefleksyjnie problematyzuje własną sztuczność i iluzoryczność, dystansując odbiorcę. Wiąże się z tym jednak pewien paradoks – zarówno pornografia, jak i kino transgresji posiadają znaczący potencjał immersyjny, a właściwości takie jak deziluzyjność i performatywność, sprzężone ze zjawiskiem samoświadomości filmowej, nie przesądzają o mniejszym zaangażowaniu (emocjonalnym i sensomotorycznym) odbiorcy w proces recepcji. Do uzasadnienia tej tezy powrócę w dalszej części artykułu. Z kolei w tym miejscu chciałabym skupić się na przejawach interkorporalnego kontaktu ciał ekranowych i zewnętrznych, który zachodzi w procesie odbioru kina transgresji.

Przejawy kontaktu interkorporalnego

We wspomnianym już *Maniście kina transgresji* Nick Zedd deklaruje: „przekraczamy i wychodzimy poza granice milimetrów, ekranów i projektorów, wchodząc w ramy kina rozszerzonego” (Zedd, 2014: 88). Związek kina rozszerzonego z kinem transgresji jest niejednoznaczny i Zedd mógł mieć różne intencje, dokonując takiego zestawienia. Osobiście interpretuję te słowa jako: zapowiedź „nowego” rodzaju kina, a także nawiązanie do *shock value* i transgresyjności filmów, których moc i siła wpływu nadają utworowi audiowizualnemu zdolność symbolicznego „wykraczania” poza wspomniane granice dyspozytywu filmowego (*apparatus*) oraz sięgania do sfery pozafilmowej. W tym kontekście szczególnie interesujący jest związek kina rozszerzonego z mechanizmem immersji. Jak pisze Ryszard W. Kluszczyński (1999: 65):

Istnieje (...) właściwość wyróżniająca kino rozszerzone w ramach kina/filmu transgresyjnego. Jest nią w tym przypadku położenie szczególnego nacisku na aspekty komunikacyjne, przy czym preferowaną tu formą komunikacyjną jest komunikowanie bezpośrednie, charakterystyczne dla działań typu *happening*⁹.

Ów nacisk na charakterystyczne dla akcji happeningowych komunikowanie bezpośrednie, obecny także w kinie transgresji, przyjmuje różne formy. Po pierwsze, jest skorelowane z ekstremizmem treściowym i interkorporalną relacją ekranowego (*onscreen*) z zewnętrznym (*offscreen*). Eksplicytnie ukazane akty wykonywane na przedstawionym ciele – ściskanie, chwytanie, szarpanie, kopanie, gnienie, drapanie, uderzanie, ale też głaskanie i pieszczenie – posiadają wysoce taktylny wymiar i dla podmiotu (odbiorcy) kinestetycznego stanowią o nieuchronnym zaangażowaniu somatyczno-senoryczno-motorycznym. Poza tym istnieje jeszcze bardziej dosłowny wymiar komunikowania bezpośredniego w kinie transgresji. Bezpośredniość ta przejawia się między innymi intensywnym kontaktem wzrokowym z obiektywem, interakcjami z kamerą, gestykulowaniem oraz werbalnymi komunikatami kierowanymi wprost do kamery, a także świadomym „performowaniem” ciał reprezentowanych.

Filmowcem najczęściej posługującym się tymi zabiegami jest z pewnością Richard Kern. Jego twórczość filmowa w dużym stopniu cechuje się hybrydycznością, bowiem wpisuje się zarówno w kategorię kina eksperymentalnego, jak i pornografii (choć sam reżyser ma inny stosunek do swoich filmów¹⁰). Jak zauważa Andrzej Pitrus (2003: 181):

Kern postrzega pornografię jako obszar napięcia między patrzącym a obserwowanym. Seks i ciało tworzą spektakl widzenia: reżyser nie powiela jednak wzorców filmu pornograficznego (...). Dosłowność ukazania seksualności (...) zderzona jest (...) z wyraźną dekonstrukcją praktyk przedstawieniowych pornografii.

Kontakt wzrokowy ciał performujących z ciałami „wyobrażonymi” to powracająca strategia w twórczości Kerna. W wybranych filmach (takich jak na przykład *Tumble*, 1991, wspominanym już *Submit to Me Now* oraz jego prequela *Submit to Me*, a także w *X is Y*) samoświadoma „gra” z kamerą stanowi dominantę formalną. Za to w *You Killed Me First* bezpośrednie skierowanie działań w stronę kamery pojawia się tylko chwilowo, w krótkich, lecz ważnych fabularnie momentach. Wyraźnie wściekła i rozemocjonowana główna bohaterka o imieniu Elizabeth (Lung Leg) znajduje się w pokoju, w którym wcześniej rozstrzelała swoją rodzinę. Morderstwo było aktem zemsty za brak zrozumienia, za zmuszanie ją do życia według purytańskich,

9 Warto zaznaczyć, że pisząc o kinie transgresyjnym, Kluszczyński nie ma na myśli amerykańskiego kina transgresji przełomu lat 80. i 90., a zbiór eksperymentalnych praktyk podejmowanych w ramach filmu awangardowego lat 60. oraz 70., konceptualizujących naturę medium filmowego (w tym film strukturalny, film analityczny i tym podobne; Kluszczyński, 1999).

10 W wywiadzie dla strony internetowej *Please Kill Me* Kern za cechę konstytutywną pornografii uważa osiągnięcie podniecenia (pornografią jest coś, do czego człowiek może się masturbować). Swoje filmy uznaje zaś za celowo odrzucające i mające wywoływać dyskomfort (Supervert, 2020).

konserwatywnych, chrześcijańskich i – zdaniem bohaterki – ograniczających wzorców. Przed rozstrzelaniem matki, bohaterka rozkazuje jej, żeby powiedziała, jak jej córka ma na imię (wcześniej porzuca bycie „Elizabeth” i przybiera nowe imię „Cassandra”). Matka jednak nazywa ją starym imieniem. W tym momencie następuje cięcie, a kamera zmienia położenie i perspektywę, oddalając się od ukazywanej w planie amerykańskim półmartwej rodziny siedzącej przy stole. Po przejściu montażowym następuje półzbliżenie, większość powierzchni kadru zajmuje popiersie głównej bohaterki. Lung unosi broń, kierując lufę pistoletu oraz swoje spojrzenie prosto w obiektyw. Przed oddaniem ostatecznego strzału wypowiada słowa: „Wy zabiliście mnie pierwsi”.

W scenie następującej po napisach Elizabeth ponownie używa pistoletu. Oddaje pięć strzałów, za każdym razem kierując lufę w inną stronę. Trzeci (środkowy) strzał pada, gdy broń jest wymierzona prosto w kamerę. Po finalnym pociągnięciu za spust dziewczyna rozgląda się nerwowo po pomieszczeniu. Następnie, ciężko dysząc, nachyla się w stronę kamery, w pozycji jakby defensywnej, ale jednocześnie sugerującej gotowość do ataku. Stoi tak dłuższą chwilę, patrząc wrogo w kierunku obiektywu. Po chwili następuje ściemnienie i... koniec filmu.

Innym dziełem, które uważam za szczególnie ważne w kontekście relacji interkorporalnej, jest *My Nightmare*. Jego fabuła jest bardzo prosta. Główny bohater (grany przez samego Kerna) umawia się z modelką (Susan McNamara) na sesję zdjęciową w swoim mieszkaniu. Film prezentuje nam dwie wersje zdarzeń – pierwsza należy do sfery fantazji bohatera, treścią drugiej jest to, co faktycznie dzieje się, gdy dziewczyna przychodzi na sesję. W pierwszej wersji fotograf wyobraża sobie rozmaite akty seksualne z modelką w roli głównej, a sama zainteresowana chętnie w nich uczestniczy. W rzeczywistości okazuje się jednak, że McNamary nie interesuje żadna poza profesjonalną relacja z Kernem i gdy w trakcie sesji mężczyzna inicjuje kontakt fizyczny, dotykając pośladków bohaterki, ta odpycha go i uderza w twarz. W tym momencie następuje zmiana punktu widzenia kamery. Dotychczas funkcjonowała ona w dwóch rolach: jako zewnętrzny obserwator lub jako diegetyczny aparat głównego bohatera. Z kolei w ostatnim ujęciu kamera oddaje położenie leżącego na ziemi Kerna. Filmowana w perspektywie żabiej postać McNamary podchodzi do obiektywu i uśmiechając się, wyciąga w jego stronę środkowy palec. Diegetycznym adresem gestu jest oczywiście fotograf, ekstradiegetycznym wszyscy widzowie.

Film jest kręcony niemalże w całości w statycznych ujęciach, co mogłoby sugerować poczucie bezpiecznego podglądania „przez dziurkę od klucza”. Jednak wykorzystywane w nim pozostałe rozwiązania formalne (szczególnie te obowiązujące w scenie finałowej) mają raczej na celu wytrącanie odbiorcy z bezpiecznej pozycji podglądacza. Ciała bohaterów są ukazywane fragmentarycznie, ale eksponowane bezpośrednio do kamery. Kompozycja kadrów nie pozwala na „ucieczkę” spojrzenia, w efekcie czego prezentowany obraz „napastuje” odbiorcę swoją bezwstydną zawartością. Efekty „atakowania” i „nieprzewidywalności” obrazów potęgowane są również przez eliptyczne cięcia montażowe, następujące przeważnie pomiędzy zmianami pozycji bohaterów bądź gdy ci przenoszą się do innego pomieszczenia. Zabiegiem, który równie mocno co scena finałowa obnaża zarówno performatywność filmu, jak i istniejące w jego ramach „widmo publiczności”, jest spojrzenie



Fot. 2. *My Nightmare*, reż. Richard Kern, 1993. Scena fantazji głównego bohatera (Richard Kern). Na pierwszym planie Susan McNamara

w kamerę. Główna bohaterka robi to kilkakrotnie, wchodząc w interakcję z kamerą „znaczoną”, znajdującą się w uniwersum diegezy, oraz kamerą niediegetyczną, znajdującą się przed rzeczywistością profilmową. Ujęcie, które w mojej opinii najlepiej podkreśla samoświadomość i performatywność *My Nightmare*, następuje mniej więcej w połowie filmu. McNamara leży na plecach, znajdując się w centrum kadru. Kamera jest ustawiona za jej głową, nieco z boku – tak, by jednocześnie całkowicie eksponować jej nagie ciało oraz znajdującego się na drugim planie bohatera, który pieści ją oralnie. Bohaterka przez jakiś czas wodzi wzrokiem po suficie, po czym odchyła głowę do tyłu, spogląda prosto w kamerę i – utrzymując kontakt wzrokowy – uśmiecha się.

Immersyjna transgresyjność

W tym punkcie wyводу warto wrócić do paradoksu, o którym wspominałam wcześniej. Charakterystyczne dla kina transgresji autorefleksyjne strategie „ujawniania” samoświadomości i performatywności filmowej nie decydują o mniejszym zaangażowaniu widza w te dzieła. W przypadku takiego kina, podobnie jak w przypadku pornografii czy różnych przejawów ekstremizmu filmowego, nawiązywanie interkorporalnego kontaktu między filmem a odbiorcą nie osłabia mechanizmu immersji, a raczej go wzmacnia.

Opisywane powyżej zjawiska odpowiadają koncepcji immersji zaproponowanej przez Richarda Rushtona w tekście *Deleuzian spectatorship* (2009). Rushton

rozpatruje wprowadzone przez Michaela Frieda (1980) pojęcie absorpcji oraz immersji. Choć oryginalnie Fried sytuował termin „absorpcja” w opozycji do teatralności, Rushton przeciwstawia ją właśnie immersji. Píše, że podstawową różnicą między tymi dwoma trybami odbioru jest relacja widza z oglądanym dziełem. W trybie absorpcji, charakterystycznym dla klasycznego kina fabularnego (Rushton, 2004), „widz wchodzi w film – czyli jest wciągany w lub przez film – podczas gdy w trybie immersji to film wychodzi do widza, by go otoczyć i pochłonąć” (Rushton, 2009: 49). Pojęcie absorpcji w rozumieniu Frieda oznacza „przedstawienie świata, z którego widz jest wykluczony, ale którego efekt i sukces zależą od jego wiary lub wyobrażenia, że faktycznie jest objęty owym przedstawieniem świata” (Rushton, 2009: 50). Zatem absorpcyjna sytuacja odbiorcza opiera się głównie na zaangażowaniu emocjonalnym i kognitywnym, wynikającymi z misternie budowanej iluzoryczności opowiadania, a także z odpowiedniej konstrukcji bohaterów. Historie zawierające postacie, z którymi widz może się utożsamić, sympatyzować oraz wobec których czuje empatię, ewokują w nim tymczasowe wrażenie „bycia gdzie indziej”; bycia czymś lub kimś innym. Immersja natomiast wiąże się z „poczuciem, że to film wchodzi w twoją własną przestrzeń, być może nawet w twoje ciało” (Rushton, 2009: 50). Tryb immersji to taki, w którym film przyciąga, podnieca, napiera na widza (Rushton, 2009: 51), ale w którym odbiorca cały czas pozostaje sobą – „immersja to pewna odmowa wyjścia poza siebie, (...) odmowa możliwości stania się innym; postawa polegająca na zachowaniu pewności własnych przekonań i odrzuceniu zaproszenia do myślenia cudzymi myślami lub doświadczania cudzych doświadczeń” (Rushton, 2009: 53).

Badacz przekonuje, że immersja jest „szczególnie popularną koncepcją we współczesnej teorii dotyczącej kina rozszerzonego, nowych mediów, kina blockbustowego, horroru lub kina z gatunku «body genre»” (Rushton, 2009: 50). Kino transgresji również zaliczałoby się do tej grupy. Nie tylko dlatego, że pojawia się w niej kategoria kina rozszerzonego (a przecież do tego „typu” kina Zedd porównywał zapoczątkowany przez siebie ruch), ale przede wszystkim z uwagi na właściwości kina transgresji, o których pisałam powyżej, takie jak ekshibicjonizm, performatywność oraz wzajemna interkorporalna relacja ciał ekranowych z ciałami odbiorczymi. Poetyka tych filmów zasadza się na prowokacji, otwartym „ataku” wrażeniami, doznaniemi i emocjami naruszającymi sferę komfortu odbiorcy, po to, by osadzić mu się pod skórą i uświadomić materialną obecność „tu i teraz”; by przypomnieć ciału o jego nieuchronnej „przeżywalności”; by *uzmysłować*, że nawet w mechanicznej reprodukcji ciało „nigdy nie jest jedynie utraconym przedmiotem (rzekomo bezcielesnego) spojrzenia” (Shaviri, 2006: 255).

Aktor: ciało transdiegetyczne

Dalsza część rozważań poświęcona zostanie innemu niż omawiane dotychczas przejawowi transdiegetyczności w kinie transgresji. Do tej pory kluczowa była figura odbiorcy i jego relacje ze „znaczonymi” ciałami ekranowymi, należy jednak wskazać źródło zjawiska transdiegetyczności w odniesieniu do „znaczących”.

Fundamentem diegezy jest symboliczność. Pomijając różnorodne eksperymenty filmowe oraz sytuacje szczególnie osobistego emocjonalnego zaangażowania na postać, proces wcielania się w rolę na planie filmowym na ogół jest procesem symulacji. Istnienie postaci w fikcyjnym filmie żywego planu dokonuje się jedynie na mocy pewnej umowy, dzięki czemu wyraźnie oddziela się poziom „znaczonego” i „znaczącego”, symbolicznej postaci i prawdziwego człowieka, sfery fikcji i rzeczywistości. Są jednak takie pola aktywności i elementy diegetyczne, których przynależność ontologiczna do którejś z tych dwóch sfer jest bardziej ambiwalentna i skomplikowana. Mowa tu przede wszystkim o sytuacjach, w których wydarzenia diegetyczne wymagają od aktora dokonania aktu transgresji, przekroczenia kulturowego tabu oraz somatyczno-sensorycznego zaangażowania w stopniu wykraczającym poza przeciętne wymagania zawodowe.

Z uwagi na to, jaki wpływ na cielesność aktorów mają wydarzenia jedynie umownie istniejące jako fikcyjne, Troy Bordun (2017) przyrównuje sposób gry aktorskiej w kinie ekstremalnym do sztuki performansu. Kino ekstremalne „wymaga odtworzenia (*re-anactment*) lub przedstawienia ciała przeżywanego tak, jak zachowuje się ono poza ekranem w najbardziej intymnych sytuacjach” (Bordun, 2017: 166). Autor przywołuje słowa Lindy Williams, która zauważa, że performans „podważa te bezpiecznie kontrolowane granice aktorstwa i ról (...), będąc sztuką, która wystawia ciało osoby performującej na fizyczne i emocjonalne wyzwania wynikające z odgrywanej sytuacji” (cyt. za: Bordun, 2017: 166).

Akty transgresji podważają tradycyjny podział na fikcyjne i realne. Stąd też transgresyjność (i w tym przypadku również wynikająca z niej transdiegetyczność) osoby aktora mogą stanowić kolejny element performatywny filmu. Na potrzeby wydarzeń fabularnych aktorzy nierzadko muszą dokonywać radykalnej ingerencji w swoją cielesność, na przykład w wygląd zewnętrzny. Transformacje długotrwałe, takie jak zmiana sylwetki do roli, odbywające się poza planem zdjęciowym, stały się już normą w profesji aktorskiej. Natomiast transformacje podporządkowane jakiemuś zdarzeniu zawartemu w scenariuszu, których aktor dokonuje na planie zdjęciowym podczas realizacji filmu, wciąż stanowią pewną atrakcję dla odbiorców. Na zainteresowanie publiczności takimi zjawiskami wskazuje istnienie kanału w serwisie YouTube o nazwie hairvideos (YouTube, użytkownik: hairvideos), na którym są publikowane fragmenty filmowe przedstawiające aktorki ścinające włosy lub golące głowy na łyso wewnątrz filmowej diegezy. Źródłem tego zainteresowania z pewnością jest sama transgresyjność podejmowanych działań, ale też ich efemeryczny charakter oraz integralne sprzężenie zwrotne z „tu i teraz”. Co więcej, akty transgresyjne pozwalają odbiorcy na obserwowanie wpływu rzeczywistości symbolicznej na rzeczywistość faktyczną, przypominając mu o umowności tego rozgraniczenia. Takie zabiegi fabularne świadczą również o performatywności filmu – dzieło zakłada zaangażowanie odbiorcy i potrzebuje jego *ucieleśnionej* obecności do pełnego zrealizowania swoich założeń artystycznych.

Przykładem, który dobrze ilustruje tę zależność, jest jeden z prekursorskich filmów kina transgresji, czyli *Różowe flamingi* Johna Watersa (*Pink Flamingos*, reż. John Waters, 1972). W finalnej scenie filmu główna bohaterka (Divine) zjada psie odchody. Akcję tę prezentuje się eksplicytnie – kamera rejestruje cały jej przebieg



Fot. 3. *Różowe flamingi*, reż. John Waters, 1972. Dowiódłszy, że jest „najpaskudniejszą aktorką na świecie”, Divine puszcza oko do kamery.

bez cięć montażowych. Ujęcie rozpoczyna się defekacją psa. Następnie widzimy, jak Divine zbiera ekskrementy z ziemi, wsadza je do buzi i przez kolejne kilka sekund stara się ich nie wypłuć. W ramach ujęcia dochodzi do postępującego zbliżenia na twarz uśmiechającej się aktorki, która, walcząc z cisnącym się na usta grymasem, kilkakrotnie mruga zalotnie do kamery. Po chwili wypłukuje zawartość jamy ustnej i ponownie uśmiecha się szeroko, jednocześnie posyłając w stronę obiektywu figlarne mrugnięcie. Cała sytuacja zostaje zapowiedziana przez samego Watersa słowami: „Spójrzcie, jak Divine udowadnia, że nie tylko jest najpaskudniejszą osobą na świecie... Jest też najpaskudniejszą aktorką na świecie”. Tym krótkim, autotematycznym komentarzem Waters w gruncie rzeczy wyraża esencję transdiegetyczności. Jego wypowiedź potwierdza, że przed kamerą występuje postać fikcyjna, ale to, co robi w ramach filmowego świata przedstawionego ma faktyczny, fizjologiczny wpływ na nią i na jej przeżywane ciało na płaszczyźnie ekstradiegetycznej. W rezultacie dochodzi do naruszenia istniejących dotąd ram – „ścian” – sztucznego opowiadania i podważenia dotychczasowego statusu filmu jako iluzorycznego tworu, istniejącego w innym, umownym porządku ontycznym.

Jest jeszcze (co najmniej) jeden powód, dla którego kino transgresji staje się interesującym przypadkiem niejednoznacznej relacji świata ekranowego z zewnętrznym. „Kino nowego undergroundu – pisze Andrzej Pitrus – korzystało bardzo często ze zdobyczy performance’u – miało oferować fikcję, stawało się zapisem działania (...). Granice między fikcją a prawdą ulegały zatarciu, podobnie jak granice między kinem a performance’em” (Pitrus, 2003: 180). Performens i film są zupełnie innymi sferami i różnią się od siebie fundamentalnie na poziomie ontologicznym (Phelan,

1993)¹¹. Natomiast sztuka performansu i kino transgresji mają ze sobą wiele wspólnego, właśnie gdy spojrzymy na film transgresyjny jako twór będący „zapisem działania”. Trudnym w gruncie rzeczy zadaniem, jakie stawia kino transgresji odbiorcy, jest odróżnienie elementów niefikcyjnych od fikcyjnych i niediegetycznych od diegetycznych. Grupa aktorów występujących w tych filmach jest relatywnie ograniczona, a w główne role zwykle wcielają się sami twórcy (między innymi Richard Kern, Lung Leg, Lydia Lunch, Nick Zedd czy David Wojnarowicz). Niepewność ta wynika także z tendencji twórców do nienazywania postaci bądź nazywania ich imionami wcielających się w nich aktorów. Główna bohaterka przywoływanego wcześniej *My Nightmare* nazywa się Susan McNamara, czyli tak samo, jak aktorka, która wciela się w jej rolę. Podobnie jest w *Różowych flamingach* Watersa, gdzie część obsady posługuje się w diegezie swoimi prawdziwymi imionami (postać grana przez Cookie Mueller nazywa się po prostu Cookie). Nie sugeruję tu oczywiście, że nazwanie postaci imieniem aktora, który ją odgrywa, jest jednoznaczne z tym, że osoba ta gra w filmie samą siebie. Moim zamiarem jest raczej wskazanie na związaną ze zjawiskiem transdiegetyczności zależność między słabą kreacją bohatera (słabość rozumiem tutaj jako nierozbudowanie, słabe ufikcjonalizowanie) a niską iluzorycznością oraz kruchością warstwy symbolicznej (znaczonego).

Podsumowanie

Józef Kozielecki (2002: 10), definiując zagadnienie transgresji, pisze, że polega ona na „przekraczaniu dotychczasowych granic materialnych, społecznych i symbolicznych, na rozszerzaniu sfery własnej działalności, na łamaniu tabu, na wychodzeniu poza to, czym jednostka jest i co posiada”. Transgresja w kinie dotyczy kilku z przywołanych tu aspektów. Przede wszystkim przejawia się w wykraczającej poza normy treści filmowej i to jest jej właściwość konstytutywna. Transgresyjne filmy przełamują tabu estetyczne, cielesne, abiektałne, a przede wszystkim seksualne.

Przekraczanie granic w filmie dotyczy również sfery symbolicznej, o której pisze Kozielecki. Znaczenia powstają w procesie połączenia zaangażowanych ciał odbiorców, ciał ekranowych oraz ciała filmu (Sobchack, 2004: 66–67). Jednak nie tylko o produkcję znaczeń tu chodzi. Używając sformułowania Kozieleckiego, odbiorca kina transgresji jest jednostką zmuszaną do „wychodzenia poza to, czym jest”. Jak przekonuje Vivian Sobchack, ciało jest elementem, „który zarówno przekracza, a jednak jest i wewnątrz (...) reprezentacji” (Sobchack, 2004: 67). Cielesne uwikłania praktyk transgresyjnych problematyzują tradycyjne granice między „filmowym” a „zewnętrznym”. Wszystkie wymienione powyżej podmioty są ze sobą

11 Podstawowa różnica polega na obecności medialnego pośrednika, jakim jest kamera oraz na tym, że w odróżnieniu od filmu performans jest efemeryczny, istnieje tylko w chwili obecnej i nie da się reprodukować. Stanowisko to jest jednak podważalne, szczególnie w kontekście rozwoju nowych mediów oraz współczesnych praktyk performansu, w których wykorzystuje się technologię cyfrową. Zjawisko to analizuje między innymi Zane Austin Willard w tekście *Reframing performance's ontology: Hybridity in contemporary performance art's ontology* (Willard, 2022).

blisko, interkorporalnie powiązane, więc ich relacja narusza istniejące symboliczne bariery fikcji i rzeczywistości. W efekcie mamy do czynienia ze zjawiskiem transdiegetyczności.

Transdiegetyczność jest zatem powiązana z transgresyjnością, lecz nie wynika z niej bezpośrednio. Zjawisko transdiegetyczności jest ściślej związane z autotematyzmem filmowym niż z transgresją, jednak „ekstremalność” treści z pewnością stanowi jeden z czynników umożliwiających jego występowanie. Autotematyzm jest determinowany istnieniem odbiorcy, który stanowi wyobrażoną instancję obecną w świadomości twórców już na etapie tworzenia koncepcji dzieła. Wynika z performatywności filmu, który dąży do przeobrażenia obrazów filmowych w spektakl, wymagając obecności odbiorcy zaangażowanego zarówno kognitywnie, emocjonalnie, sensorycznie, jak i somatycznie, aby spełnić swoje artystyczne funkcje. Performatywność ma charakter immersyjny – włącza, czy jak przekonuje Rushton, „wychodzi po” odbiorcę, wciągając go w sferę filmową, czym ponownie destabilizuje jego przynależność do rzeczywistości ekstradiegetycznej.

Transdiegetyczność kina (już nie tylko transgresji) materializuje się również poprzez aktorów. Czynności, które niekiedy muszą oni wykonywać, mają głęboki, nierzadko ekstremalny, wpływ na ich cielesność, co przybliży ten rodzaj aktorstwa do sztuki performansu, ponownie komplikując tradycyjne rozgraniczenie między warstwą symboliczną a rzeczywistą filmu.

Transgresja jest zatem niezmiernie szerokim zjawiskiem, a jej filmowe przejawy nie ograniczają się jedynie do eksperymentowania z tematyką dzieł filmowych ani do subwersji lub zrywania z regułami gatunkowymi. Obrazoburczość, koncentrowanie się na *shock value* oraz ciałowocentryczność obrazów kina transgresji wiąże się z przekraczaniem innych granic: poczucia komfortu i cielesności odbiorcy, cielesności aktorów, a także z wykraczaniem poza niematerialne postrzeganie samego medium filmowego, które przestaje funkcjonować jako niezależne od odbiorcy dzieło, przeobrażając się w performatywny i powiązany z nim korporalnie spektakl.

Bibliografia

- Aumont, J. et al. (1992). *Aesthetics of Film*, R. Neupert (tł.). Austin: University of Texas Press, 1992.
- Borchardt, M. (2018). *Anioły nie znają wstydu. Transgresja w kinie Nowego Jorku*. Gdańsk: Wydawnictwo Części Proste.
- Bordun, T.M. (2017). *Genre Trouble and Extreme Cinema: Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*. London: Palgrave MacMillan.
- Fried, M. (1980). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Gallese, V., Cuccio V. (2015). *The paradigmatic body. Embodied simulation, intersubjectivity and the bodily self* (1-23). W: T. Metzinger, J.M. Windt (red.), *Open MIND*. Frankfurt am Main: MIND Group.
- Hunter, A. (2012). When is the now in the here and there? Trans-diegetic music in Hal Ashby's *Coming Home*. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 3: 36–48.

- Kita, M. (2004). Kino skazane na nieistnienie: „The Cinema Of Transgression”. *Panoptikum*, 3 (10): 120–129.
- Kluszczyński, R.W. (1999). *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w dobie elektronicznej*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Kozielecki, J. (2002). *Transgresja i kultura*, Warszawa: Żak.
- Moriarty, M. (1991). *Roland Barthes*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Orzeł, P. (2010). Who is Zedd? Kino Transgresji. *Lamus*, 2/6 (22): 34–36.
- Patterson, C., Bartlett, P., Mylonas, U. (red.). (2005). *Captured: A Lower East Side Film & Video History*. New York: Seven Stories Press, 2005.
- Pfeffer, S. (red.) (2012). *You Killed Me First: The Cinema of Transgression*. Berlin: Koenig Books.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Pitrus, A. (2003). *Pornografia, sztuka, transgresja: O twórczości Richarda Kerna*. W: M. Radkiewicz (red.), *Gender w kulturze popularnej* (179–191). Kraków: Rabid.
- Rushton, R. (2004). Early, classical and modern cinema. *Screen*, 45 (3): 226–244.
- Rushton, R. (2009). Deleuzian spectatorship. *Screen*, 50 (1): 45–53.
- Rutherford, A. (2003). Cinema and Embodied Affect. *Senses of Cinema*, 25, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/, 3.12.2023.
- Sargeant, J. (2007). *Deathtripping: The Extreme Underground*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Shaviro, S. (2006). *The Cinematic Body: Theory Out of Bounds*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Supervert. (2020). *Inside Fingered: Behind The Scenes With Filmmaker Richard Kern*. Please Kill Me, September, 28, <https://pleasekillme.com/fingered-richard-kern/>, 3.12.2023.
- Taylor, H.M. (2007). The Success Story of a Misnomer. *Offscreen*, 11 (8–9).
- Vernet, M. (1992). *Cinema and Narration* (68–125). W: Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. *Aesthetics of Film*, Richard Neupert (tł.), Austin: University of Texas Press.
- Willard, Z.A. (2022). Reframing performance’s ontology: Hybridity in contemporary performance art’s ontology. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18 (3): 390–402, DOI: 10.1080/14794713.2022.2097982.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), 1991: 2–13, <https://doi.org/10.2307/1212758>.
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham, London: Duke University Press.
- Williams, L. (2013). *Seks na ekranie*, M. Wojtyna (tł.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wilson, A. (2022). Where did you go?! Trans-diegetic address and formal innovation in Phoebe Waller-Bridge’s television series *Fleabag*. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 17 (4) : 415–435.
- Zedd, N. (2014). *Cinema of Transgression Manifesto (USA, 1985)*. W: S. MacKenzie (red.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures* (88–89). Berkeley: University of California Press, <https://doi.org/10.1525/9780520957411-031>.

Filmografia

Blue Movie (*Blue Movie*, reż. A. Warhol, 1969).

Fingered (*Fingered*, reż. R. Kern, 1986).

Kiss Me Goodbye (*Kiss Me Goodbye*, reż. N. Zedd, 1986).

My Nightmare (*My Nightmare*, reż. R. Kern, 1993).

Nymphomania (*Nymphomania*, reż. T. Hughes-Freeland, H. Adams, 1993).

Police State (*Police State*, reż. N. Zedd, 1987).

Tumble (*Tumble*, reż. R. Kern, 1991).

Różowe flamingi (*Pink Flamingos*, reż. J. Waters, 1972).

Sonic Youth: Death Valley 69 (*Sonic Youth: Death Valley 69*, reż. R. Kern, J. Barry, Sonic Youth, 1985).

Stray Dogs (*Stray Dogs*, reż. R. Kern, 1985).

Submit to Me (*Submit to Me*, reż. R. Kern, 1985).

Submit to Me Now (*Submit to Me Now*, reż. R. Kern, 1986).

Where Evil Dwells (*Where Evil Dwells*, reż. D. Wojnarowicz, T. Turner, 1985).

Worm Movie (*Worm Movie*, reż. Lung Leg, 1985).

Współczesna dziewczyna (*Fleabag*, BBC Three, 2016–2019).

X is Y (*X is Y*, reż. R. Kern, 1990).

You Killed Me First, (*You Killed Me First*, reż. R. Kern, 1985).

Inne źródła

YouTube, użytkownik: hairvideos, <https://www.youtube.com/user/hairvideos/videos>, 3.12.2023.

„Poza granice milimetrów, ekranów i projektorów”. Zjawisko transdiegetyczności w perspektywie amerykańskiego kina transgresji

Abstrakt:

Niniejszy artykuł jest próbą scharakteryzowania przejawów filmowej transgresji oraz związanego z nią zjawiska transdiegetyczności na obszarze kina transgresji – ruchu, który pojawił się w amerykańskim kinie undergroundowym na przełomie lat 80. i 90. Wykorzystując takie koncepcje teoretyczne, jak podmiot kinestetyczny Vivian Sobchack, diegeza dynamiczna Marca Verneta oraz interkorporalność w rozumieniu Vittorio Gallesego i Valentiny Cuccio, autorka analizuje, po pierwsze, wzajemną relację między ciałami ekranowymi i zewnętrznymi (odbiorcami), po drugie – relację tych ciał ze sferą rzeczywistości filmowej i pozafilmowej. Stara się dowiedzieć, że interkorporalność wymienionych wyżej podmiotów jest źródłem destabilizacji wyraźnego podziału na sferę symboli i rzeczywistości. Prowadzi to do powstania zjawiska transdiegetyczności, polegającego na transferze różnych elementów i podmiotów (ekstra)diegetycznych między tymi dwoma rzeczywistościami.

Słowa kluczowe: kino transgresji, transdiegetyczność, interkorporalność, diegeza, autotematyzm, performatywność, teoria odbioru

'Beyond the limits of millimetres, screens and projectors'. The Phenomenon of Transdiegeticity in the Perspective of American Transgressive Cinema**Abstract:**

The paper attempts to characterise the manifestations of cinematic transgression and the related phenomenon of transdiegeticity in the field of transgressive cinema – a movement that emerged in American underground cinema in the late 1980s and early 1990s. Using theoretical concepts such as Vivian Sobchack's kinaesthetic subject, Marc Vernet's dynamic diegesis and intercorporeality as understood by Vittorio Gallese and Valentina Cuccio, the author analyses, firstly, the reciprocal relationship between screen bodies and external bodies (viewers), and secondly, the relationship of these bodies with the sphere of film and non-film reality. It tries to prove that the intercorporeality of the aforementioned subjects is a source of destabilisation of the clear division between the sphere of symbols and reality. This leads to the phenomenon of trans-diegeticity, involving the transfer of various (extra)diegetic elements and entities between the two realities.

Keywords: transdiegeticity, intercorporeality, reception theory, diegesis, performativity, self-reflexivity, transgressive cinema

Weronika Wasilewska – studentka drugiego roku studiów magisterskich na Uniwersytecie Łódzkim (kierunek Media audiowizualne i kultura cyfrowa). Do jej zainteresowań badawczych należą m.in. telewizja i jej konteksty społeczno-kulturowe, kino amerykańskie, kino eksperymentalne, zagadnienia z zakresu narratologii filmowej oraz queer studies.

Natalia Barańska

ORCID 0009-0005-5304-7018

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Disneifikacja reprezentacji kultur lokalnych w animacji na przykładzie *Mulan* oraz *Lilo i Stich*

Wprowadzenie

Disneifikacja¹ to proces polegający na przekształceniu danego przedmiotu w taki sposób, aby korespondował z wartościami i wzorcami prezentowanymi w filmografii Walt Disney Animation Studios. Wiąże się on z rozpowszechnianiem kulturowych produktów wytwórni i zarazem stanowi przejaw amerykanizacji, globalizacji² oraz komercjalizacji bezpośrednio związany z działalnością tego studia. Rezultat opisywanego procesu był i nadal jest rozpoznawalny jako produkt Disneya (Bryman,

1 Termin ten został wprowadzony w latach 90. XX wieku przez Alana Brymana (1999: 27). Tłumaczenie pojęcia *disneyfication* jako „disneifikacja” zostało skonsultowane z językoznawcami oraz, co warto podkreślić w kontekście niniejszego artykułu, różni się od disneizacji. Wspomniane pojęcia mogą być mylnie używane jako synonimy, dlatego należałoby zaznaczyć, z jakiego powodu w tekście nie posługuję się pojęciem disneizacji. Disneizacja to „proces, w ramach którego zasady parków rozrywki Disneya zaczynają dominować w coraz większej liczbie sektorów amerykańskiego społeczeństwa, a także reszty świata” (Bryman, 1999: 26). Aby różnica pomiędzy pojęciami była bardziej odczuwalna, można skojarzyć sposób funkcjonowania disneizacji z macdonaldyzacją. Sam Bryman pisze: „Mój sposób rozumienia disneizacji jest równoległy pojęciu macdonaldyzacji Ritzera” (Bryman, 1999: 26). Z drugiej strony disneifikacja odnosi się do aktu transformacji i ingerencji korporacji w materiał źródłowy, ale także podkreśla samą instytucjonalną potrzebę jego transformacji przez studio, aby efekt był dopasowany do disnejowskich wartości. Disneifikacja jest interpretowana przez badaczy w różny sposób jako: 1) „pomysł na większą, szybszą i lepszą rozrywkę z nadrzędnym poczuciem jednolitości na całym świecie” (Matusitz, Palermo, 2014: 91); 2) bezwstydnny proces, przez który wszystko, czego studio dotknęło, niezależnie od tego, jak wyjątkowa była wersja oryginalna, (...) zostało zredukowane do ograniczonych pojęć, które Disney i jego ludzie mogli zrozumieć. Magia, tajemnica, indywidualność były konsekwentnie niszczone, gdy dzieło przechodziło przez tę maszynę, która była nauczona, że istnieje tylko jeden właściwy sposób opowiadania” (Schickel, 1986: 225).

2 Globalizacja – zjawisko odnoszące się do „imperialistycznych celów, pragnień i potrzeb wielkich przedsiębiorstw lub firm, a nawet całych narodów, które osiedlają się w różnych częściach świata, aby rosła ich przewaga, wpływ i zyski” (Matusitz, Palermo, 2014: 92). Globalizacja jest radykalną formą globalizacji i wyraźnie odnosi się do rozszerzania i narzucania strukturalom lokalnym tego, co globalne (Ritzer, 2003: 192).

1999: 27). W tym artykule szczególnie interesują mnie strategie disneifikacyjne związane z wizerunkami kultur lokalnych w filmach animowanych.

Pierwsze przejawy procesu disneifikacji wizerunków niezachodnich kultur pokrywają się w czasie z rozpoczęciem ery disnejowskiego renesansu (1989–1999)³. Przez następne ponad trzydzieści lat miały miejsce liczne zmiany, które wpływały na wykrystalizowanie się charakterystycznego modelu disnejowskiej opowieści⁴, także tej przywołującej obrazy kultur lokalnych. Wszystko to wiązało się z wypracowaniem konkretnych strategii prezentowania mniejszości etnicznych. W artykule podejmę próbę zdefiniowania tego procesu, scharakteryzuję wspomniane obszary i zabiegi, w jakich proces disneifikacji zachodzi oraz opiszę jego istotność w kontekście przekazywania mediaobrazów. Obraną przeze mnie metodą badawczą będzie analiza źródeł filmowych z repertuaru animacji Walt Disney Animation Studios, a konkretnie filmów *Mulan* (*Mulan*, reż. T. Bancroft, B. Cook, 1998 oraz *Lilo i Stich* (*Lilo & Stitch*, reż. C. Sanders, D. DeBlois, 2002), które uważam za reprezentatywne przykłady funkcjonowania procesu disneifikacji.

Hollywood masowo i na skalę globalną eksportuje treści kulturowe, tworząc blockbustery osiągające kasowe i frekwencyjne sukcesy. Jego dominacja na rynku rozrywki opiera się na działaniach polegających na „ukrywaniu się pod płaszczykiem lokalności” (Siuda, 2011: 188). Kwestia ta jest bezpośrednio związana z procesem disneifikacji, którego przejawy można interpretować jako narzędzia służące do osiągnięcia ustandaryzowanej różnorodności. Produkcje Walt Disney Animation Studios osiągają międzynarodowy sukces, ponieważ nie są po prostu filmami amerykańskimi, lecz produktami uniwersalnymi i globalnymi, podejmującymi tematykę mniejszościową. Elementy lokalności⁵ (tradycja wypracowana przez grupę, terytorium, tożsamość) migrują dzięki nim do mainstreamu, jednak w filmach wytwórni wciąż widoczne są głównie amerykańskie wartości, gesty, cytaty, zachowania, a nawet postacie ikoniczne dla amerykańskiej kultury. Tworzone przez studio obrazy

3 Widoczną różnicą względem wcześniejszych praktyk studia było w tym czasie to, że nie opierało ono swoich dzieł na europejskich tradycyjnych baśniach lub klasycznej literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Zaczęto korzystać z historii spoza zachodnich kręgów kulturowych. Bazowanie na narracjach czy estetyce wyraźnie odbiegających od amerykańskich tradycji nie obyło się bez symulakrycznego przedstawiania kultur, zgodnego z zachodnimi wyobrażeniami na ich temat.

4 Widoczne są w tych animacjach w pełni wypracowane i ukształtowane praktyki, które swój początek mają w erze eksperymentalnej (przełamywania melodramatycznej baśniowej narracji humorem, odstępowania postaci od archetypowych ról, wykorzystania techniki animacji cyfrowej) (Kwiatkowska, 2016: 178]. Jednakże obecnie funkcjonują one w symbiozie z tym, co kojarzone jest z tradycyjną formą przedstawiania historii (na przykład pod względem fabularnym zachowują model klasycznej, zazwyczaj – choć nie zawsze – musicalowej baśni), typową dla okresu disnejowskiego renesansu. Efektem tego połączenia jest przepis na historię w pełni charakterystyczną i utożsamianą przez widzów z tym studiem, a jednocześnie umacniającą jego pozycję jako dostarczyciela standardu obowiązującego w branży filmów animowanych.

5 Lokalność rozumiem w kategoriach „ulokowania w przestrzeni, przypisania do konkretnego miejsca, które składa się na swoistą enklawę kulturowych i społecznych partykularyzmów, definiuje zakres doświadczeń życiowych jednostki oraz ma znaczenie przy konstruowaniu jej tożsamości” (Kranz-Szurek, 2012: 13).

kultur lokalnych, za sprawą disneifikacji ich wizerunku, stają się mediaobrazami⁶ danych kultur, które następnie utrwalają się w świadomości publiczności. Umacniane są w nich też (zazwyczaj) krzywdzące stereotypy (płciowe, ale i kulturowe), a zjawisko amerykanizacji ujawnia się poprzez narzucanie odbiorcom zachodnich wartości, sposobów i stylów życia oraz rozumienia kultury (Grzybczyk, 2021: 198).

Disneifikacja implikuje umiędzynarodowienie rozrywkowych wartości amerykańskiej kultury masowej (Matusitz, Palermo, 2014: 91) oraz dąży do narzucenia globalnego, amerykańskiego wzorca kulturom lokalnym na całym świecie, co zaświadcza o hiperinwazyjnym charakterze tego procesu (Matusitz, Palermo, 2014: 96). Lokalność spotyka się tym sposobem z ideą deterytorializacji, w wyniku czego następuje „odkotwiczenie” kulturowego doświadczenia z jego tradycyjnych lokalnych portów (Pucek, 2005: XVII). W kontekście uproszczeń i przywłaszczzeń kulturowych pojęcie disneifikacji używane jest do opisywania procesów skupiających się na usuwaniu rzeczywistych cech grup, miejsc oraz wydarzeń, by uczynić je „oczyszczonymi”. Wszystko, co według twórców jest niepotrzebne, zostaje usunięte, a w wyniku tych działań temat staje się „przyjemniejszy w odbiorze i łatwiejszy do zrozumienia” (Matusitz, Palermo, 2014: 97). Niektóre fakty zostają ukryte, ponieważ mogłyby zniszczyć bajkową i rozrywkową otoczkę historii⁷.

W produkcjach Walt Disney Animation Studios twórcy korzystają z różnych strategii w ramach procesu disneifikacji, wśród których najważniejsze, moim zdaniem, są **realizacja opowieści, stereotypizacja i estetyzacja obrazu kultur lokalnych**.

Realizacja opowieści polega na inspiracji lokalną opowieścią/legendą/tekstem kultury charakterystycznym dla danej grupy lub materialnym dorobkiem kulturowym posiadającym dla niej szczególną wartość. Stereotypizacja to opieranie się na

6 „Mediaobrazy – inaczej określane jako krajobraz medialny – są bezpośrednio związane z filmem oraz telewizją, gdzie w skali globalnej prezentują wielki i złożony repertuar obrazów, narracji na całym świecie. (...) Krajobraz medialny stanowią narracyjne relacje, które złożone są z wybranych fragmentów rzeczywistości; reszta może zostać poddana modyfikacji i następnie przekazana za pośrednictwem masowego środka przekazu. (...) W percepcji publiczności granice kontekstów realnych i fikcyjnych ulegają rozmyciu, w wyniku czego mediaobrazy są w jeszcze większym stopniu skłonne do konstruowania światów wyobrażonych i niezgodnych ze stanem faktycznym. Przedstawione światy mogą okazać się chimerycznymi, uestetyzowanymi, a czasem nawet fantastycznymi obiektami” (Appadurai, 2005: 55).

7 Sztandarowym tego przykładem jest „oczyszczony” obraz Nowego Orleanu w *Księżniczce i żabie* (2009), w której odbiorcy spotykają się ze zniekształconą historią społeczno-polityczną kwestii rasizmu. Jest to świat, w którym nie widać strajków, ataków i aktów nawiąski na tle rasowym, niesprawiedliwości pracowniczej oraz wyzyskiwania czarnoskórej mniejszości. Nie pojawiają się też wzmianki o historii niewolnictwa czy segregacji. Świat przedstawiony w *Księżniczce i żabie* wpisuje się w opisywaną przez Jennifer L. Barker „odkazaną estetykę («coś dla każdego!») niezbędną, by zainteresować wiele rynków, która jest fundamentalnie niezgodna z realistycznym przedstawieniem kultury” (Barker, 2010: 483). Według Joshua-Wade’a Fergusona: „Kiedy napięcie rasowe i ucisk są usuwane ze społecznej wyobraźni dzieci, nie tworzy to przestrzeni post-rasowej, ale taką, w której historia i ból Afroamerykanów zostały pozbawione głosu. (...) historia czarnych mieszkańców jest jednocześnie przywłaszczana i pozbawiana znaczenia w imię kapitalistycznych przedsięwzięć” (Ferguson, 2016: 237–238).

stereotypach kulturowych⁸ dotyczących wybranej wspólnoty, ale także korzystanie z rozpowszechnionych generalizacji kulturowych. Estetyzacja obrazu kultur lokalnych to z kolei praktyka opierająca się na trzech zabiegach: **orientalizmie**, **egzotyzacji** oraz **inspiracji wybraną konwencją**.

Orientalizm⁹ to wykorzystywanie opowieści o wschodnich tradycjach czy kulturach dla własnych potrzeb, umacniające status zachodniej dominacji w zakresie możliwości rekonstrukcji tego, czym jest „Orient”. Można go analizować jako

zbiór instytucji zajmujących się Orientem, czyli wypowiadających się na jego temat, wyrażających autorytatywne poglądy, opisujących go, nauczających o nim, zasiedlających go i rządzących nim. Orientalizm to zachodni sposób dominowania, restrukturyzowania i posiadania władzy nad Orientem (Said, 2005: 31)¹⁰.

Egzotyzacja polega na sięganiu po daną kulturę wyłącznie jako bazę, dzięki której film może zostać sklasyfikowany jako egzotyczny. Na korzystaniu z egzotyczności jako klucza estetycznego strategia studia zresztą się kończy. Związane jest to z ciągłą chęcią przedstawiania czegoś innego, koniecznie „świeżego”, właśnie: egzotycznego. Korzystanie z dorobku, wizerunku czy nawet samego otoczenia innych kultur jest praktykowane z uwagi na walory estetyczne, ale może funkcjonować także jako zabieg językowy, gdzie język jest jednym z elementów świadczących o „inności” jakiegoś dzieła.

Z kolei inspiracja wybraną konwencją (na przykład literacką) charakterystyczną dla danej grupy to korzystanie z cechy typowej dla danego terenu lub jego dorobku kulturowego, ale nie z konkretnego produktu (jak miało to miejsce w przypadku realizacji opowieści). Chodzi przykładowo o inspirację charakterystycznym dla literatury latynoamerykańskiej realizmem magicznym w *Naszym magicznym Encanto* (2021).

8 Stereotyp kulturowy to „sztywny opis grupy (wszyscy ludzie z grupy X są tacy) lub, alternatywnie, sztywne zastosowanie uogólnienia do każdej osoby w grupie (jesteś członkiem X, więc musisz pasować do ogólnych cech X)” (Bennett, 2013).

9 Orientalizm stanowi potężny ideologiczny twór. W rozumieniu Edwarda Saïda to nic innego, jak dyskurs oparty na sile władzy będącej w rękach Zachodu (Bullock, Zhou, 2017: 448). Siła ta ma związek z kulturą popularną, za pomocą której obrazy orientalizmu, w dużym stopniu przekształcone, są powielane i dostarczane do odbiorców, w których świadomości wersja zachodnia tego, czym jest Orient, jest utrwalana. Orientalistyczne reprezentacje Wschodu należą do bezpośrednich przyczyn hegemonii kulturowej, która stale przejawia się w sztuce czy literaturze, tworząc, świadomie lub nie, nieostre granice między prawdą kontekstową a fikcją (Beinorius, 2013: 26). Z tego powodu termin „orientalizm” jest używany w znaczeniu pejoratywnym i utożsamiany z kolonialną manipulacją (Beinorius, 2013: 13).

10 W kontekście tekstu warto zaznaczyć, że według Saïda orientalizm składa się z trzech wzajemnie się uzupełniających znaczeń: 1) orientalistą jest każdy, kto bada Wschód; 2) orientalizm to sposób myślenia oparty na ontologicznym i epistemologicznym rozróżnieniu pomiędzy Wschodem a Zachodem (Beinorius, 2013: 13) oraz 3) orientalizm zostaje przywołany w tekście głównym w postaci cytatu. Praktyki disneifikacyjne są najbardziej powiązane z trzecim sposobem rozumienia orientalizmu ze względu na wpisany w niego aspekt kreowania narracji o Innym oraz fakt, że disneifikacja sama w sobie jako proces jest działaniem umocnionym przez instytucjonalną wyższość.

Indywidualizm vs. kolektywizm / film vs. tekst

Historie opowiadane przez Walt Disney Animation Studios mogą powstawać w oparciu o źródła stanowiące klasyczne teksty różnych kultur. Przykładem takiego tekstu jest *Ballada o Mulan* wykorzystana jako źródło dla jednego z filmów wytwórni – *Mulan* (1998) w reżyserii Tonyego Bancrofta oraz Barryego Cooka. Film ten przynosi zderzenie kultur oraz wartości chińskich i zachodnich. Chińska *Ballada o Mulan* została spisana w celach edukacyjnych, podczas gdy disneyowska realizacja tekstu jest kierowana do młodych dziewcząt będących głównym celem multimedialnych i produktów związanych z disneyowskimi księżniczkami, nie tylko filmów, ale także powiązanych z nimi licencjonowanych zabawek oraz kolekcjonerskich przedmiotów z wizerunkiem danej postaci filmowej (Jia, 2021: 393).

Ballada jest produktem setek lat przekazu, adaptacji oraz tłumaczeń ustnego folkloru. Z tego powodu stanowi ona tekst bardziej złożony, składający się nie tylko z „chińskich” czy konfucjańskich lekcji moralnych (Wang, 2020: 2). Utwór powstał prawdopodobnie między IV a VI wiekiem, a postać Mulan w tej wersji uosabia konfucjański szacunek do rodziny oraz lojalność względem swojego narodu (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 30). *Ballada o Mulan* to zarazem arcydzieło chińskiej poezji. Jest ona opowieścią o odważnej, lojalnej wobec kraju i kochającej rodziców dziewczynie. Opisuje losy Hua Mulan, która udaje żołnierza, by zastąpić starego i schorowanego ojca powołanego do służby wojskowej (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 28). Bohaterka wyrusza na wojnę i przez lata walczy w szeregach armii chińskiej, nie zdradzając swojej prawdziwej tożsamości. Dopiero po powrocie z wojny i rezygnacji z urzędu zaoferowanego przez cesarza kobiecie ubrania ujawniają jej płeć innym żołnierzom (Banh, 2020: 148). W filmie tożsamość bohaterki wychodzi na jaw już w trakcie wojny, gdy protagonistka zostaje ranna podczas walki, co prowadzi do zwolnienia jej z armii. Sama postać Hua Mulan zostaje tu zresztą przekształcona z chińskiej bohaterki w amerykańską chłopczycę, która wyrusza na wojnę głównie po to, aby udowodnić swoją wartość innym (Wang, 2020: 28).

Ballada o Mulan była adaptowana na różne sposoby – powstały seriale, opera, sztuki teatralne oraz filmy (Wang, 2020: 28). *Mulan* z 1998 roku jest realizacją stereotypowych wyobrażeń o Chinach, bazującą na wschodnim tekście kultury, który zostaje umieszczony w ramach klasycznej disneyowskiej opowieści. Film ten jest zarazem pierwszym dziełem z okresu renesansu disneyowskiego zaadaptowanym z chińskiej powieści ludowej, który łączy orientalne historie z kulturą zachodnią (Wang, Han, Xu, 2020: 1332). Mulan staje się w nim jedną ze śpiewających księżniczek Disneya, posiadającą zwierzęcego towarzysza.

Trzeba mieć na uwadze, że *Mulan* to film disneyowski, który stanowi swoistą kategorię animacji. Jego celem nie jest opowiedzenie autentycznej historii zgodnej z kulturą chińską; jest to bowiem zachodni film w klasycznej formule disneyowskiej, śledzący losy księżniczki, która przy okazji jest chińską bohaterką i tylko to odróżnia ją od reszty bohaterów tej wytwórni. Postać Hua Mulan stanowi jednakże odejście od standardowego modelu bohaterki Disneya, która biernie oczekiwała na wybawienie przez księcia (Wang, 2020: 1–2). W *Mulan* twórcy postawili na wykreowanie postaci cechującej się indywidualizmem, co jednak sprzeczne jest z kolektywnym

charakterem chińskiej kultury. Poprzez próby hybrydyzacji elementów kultury Wschodu i Zachodu wytwórnia Disneya wytwarza niejednoznaczną, ale też przez to problematyczną tożsamość kulturową, która prowadzi do utraty jasnej specyfiki archetypu chińskiej bohaterki Hua Mulan (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 36).

Seans *Mulan* zaczyna się od obrazów tradycyjnej chińskiej kaligrafii i malarstwa. Pojawia się obraz czerwonego chińskiego smoka oraz Muru Chińskiego, wprowadzające widzów w starożytną, tradycyjną oraz orientalną scenerię. Przedstawione obrazy mają na celu przekazanie widzowi wskazówki co do geograficznego umiejscowienia fabuły. Jednakże jest to bardzo ogólne przedstawienie pochodzenia głównej postaci, ponieważ nigdy nie zostało sprecyzowane, czy urodziła się ona w południowej czy północnej części Chin. W procesie przekształcania przez studio Disneya chińskiej historii w „ponadczasowy” oraz „uniwersalny” kanon opowieść o Hua Mulan została zdekontekstualizowana i w dużym stopniu wyparta (Yin, 2011: 60). Realizacja idei disneifikacji zakłada tutaj ograniczone korzystanie z dostępnych źródeł kulturowych. Tylko niektóre, najprostsze do rozpoznania elementy chińskiej kultury zostały strategicznie zachowane, aby zbudować fasadę „inności” i podtrzymać zasadę wcześniej wspomnianego egzotyzmu. W filmie umieszczono zatem ikony takie jak Wielki Mur, Zakazane Miasto, smoki; pojawia się też kult przodków oraz sztuki walki jako rozpoznawalne na Zachodzie elementy chińskiej kultury.



Fot. 1. Kadr z filmu *Mulan* (reż. T. Bancroft, B. Cook, 1998)

Co istotne, wykorzystane elementy pochodzą z różnych epok kultury chińskiej. Film nie precyzuje, w której z nich rozgrywa się akcja, oraz łamie ograniczenia czasowe i poprzez disneifikację projektuje świat *Mulan* wedle stereotypowego wyobrażenia starożytnych Chin. Zabieg ten pozwala na swobodne wykorzystywanie jakichkolwiek elementów, które twórcy sklasyfikują jako typowo chińskie i jasne do odczytania jako symbole tej kultury. W związku z tym w uniwersum *Mulan*

funkcjonują obok siebie współczesne gazety, Wielki Mur, swatka, kapliczki i świątynie przodków, tradycyjne ubrania oraz Hunowie. W filmie pojawiają się także egzotyczne przedmioty spoza Chin. Przykładem może być scena pokazująca zniszczoną wioskę, w której widać dziecięcą lalkę o japońskich cechach (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 33). Ujawniona zostaje hybrydyczność kulturowa, wywołana przez wymieszanie elementów chińskich z japońskimi oraz chęć zbudowania wrażenia inności, nawet jeśli przedstawiony element, w tym przypadku lalka, nie należy do opisywanej w filmie kultury.

Tradycja swatania młodych kobiet to element, który zespół tworzący film zdecydował się wykorzystać jako jego rozpoczęcie. Rytuał ten przeprowadzany był przez swatkę, będącą pewnego rodzaju strażniczką tradycyjnej kobiecości, określającą wartość dziewcząt, a także oceniającą ich przydatność i możliwości odgrywania roli żony oraz matki. W filmie zostało to przedstawione jako głęboko zakorzeniona instytucja funkcjonująca w tradycyjnej kulturze chińskiej, mająca na celu zdefiniowanie celu oraz wartości dziewczyny, a także pokazanie przydatności jako sposobu, w jaki kobieta może przynieść rodzinie honor¹¹. Tak oto poznajemy motywację Mulan, która chce przeciwstawić się systemowi, stawiając na indywidualizm, a nie na kolektywne dobro grupy, charakterystyczne dla kultury chińskiej.

Przejawem disneifikacji w filmie są oczywiście piosenki, które jednocześnie stanowią zachodni komentarz do kultury, na podstawie której powstał film. Komentarz ten pojawia się w utworach takich jak *Zaszczyt nam przyniesie to*, gdzie stale przewija się temat zachowania honoru swojej rodziny zgodnie z naukami konfucjanizmu; *Lustro*, w którym bohaterka opisuje, jak bardzo nie pasuje do otaczającego ją systemu, oraz *Ta, za którą walczyć chcesz*, gdzie mężczyźni bohaterowie przedstawiają swoje wizje idealnych partnerek, zwracając uwagę tylko na ich piękno, co denerwuje Mulan, która po zasugerowaniu, że kobieta może w dodatku być mądra, zostaje przez innych bohaterów wyśmiana.

Kolejnym przejawem disneifikacji w *Mulan* jest komediowy efekt osiągany za sprawą kreacji postaci zwierzęcych. Wybór ten jest sprzeczny z patriotycznym wydźwiękiem *Ballady o Mulan* (Banh, 2020: 152). Upraszczające rozumienie kultury chińskiej spowodowało pojawienie się w filmie realizacji typowego disnejowskiego (zazwyczaj) zwierzęcego sidekicka w postaci małego i uroczego Mushu, który zasadniczo różni się od tradycyjnego obrazu ugruntowanego w zachodnim kręgu kulturowym, gdzie smok kojarzony jest z okrutnym i przerażającym potworem. W Chinach jest on jednak stworzeniem świętym. Symbol klasycznego chińskiego smoka został poprzez proces disneifikacji zdegradowany do postaci frywolnej jaszczurki o imieniu Mushu oznaczającym w języku chińskim grzyb (Yin, 2011: 57). Mushu odgrywa istotną rolę w filmie, jest również popularny wśród widzów na całym świecie. Wyłamując się z klasycznego i przyjętego w chińskiej kulturze obrazu smoka, odgrywa on jednak rolę tak zwanego *comic relief*, typu postaci, który jest obecny w prawie wszystkich filmach o księżniczках Disneya (Jia, 2021: 393).

11 Wiele chińskich krytyków oraz widzów zwróciło uwagę, że instytucja swatki nie istniała w historycznych Chinach, twierdząc zarazem, iż za sprawą tego motywu doszło do ośmieszenia kultury chińskiej jako takiej, która zabrania dziewczynom realizacji swoich własnych celów i możliwości (Yin, 2011: 61).

Pamiętając o roli kolorów w filmie jako narzędziu oddziaływania na odczucia widzów (Jia, 2021: 391), warto wspomnieć o użyciu barw w *Mulan*. Aby wyeksponować kobiecość protagonistki i innych bohaterek, twórcy używają nienaturalnego makijażu oraz strojów w jaskrawych kolorach, na przykład czerwonym, fioletowym czy jasnoróżowym. Jednakże w starożytnych Chinach nie wolno było kobietom nosić jaskrawych kolorów, ponieważ mogły być przez to postrzegane jako niepoważne (Jia, 2021: 391). Dodatkowo czerwień czy fiolet były uważane za kolory szlachetne oraz święte, w związku z czym cywilom, takim jak Mulan, zabraniano ich noszenia (Jia, 2021: 391).



Fot. 2. Kadr z filmu *Mulan* (reż. T. Bancroft, B. Cook, 1998)

Istotną kwestią w disneifikacji kultury chińskiej jest problem indywidualizmu i kolektywizmu. W filmie *Mulan* sama pokonuje wroga pod wielką górą pokrytą śniegiem, wywołując lawinę. Wydarzenie to wyznacza istotną dla omawianej tu adaptacji różnicę między kolektywizmem a indywidualizmem (Jia, 2021: 392–393). W innych chińskich realizacjach bohaterka walczy razem ze swoimi towarzyszami z armii, jednakże w wersji disnejowskiej stawia na indywidualizm i działa w pojedynkę. Jest to sprzeczne z ideami konfucjanizmu, który akcentuje potrzebę становienia całości – rodzina jest całością, podobnie jak armia czy państwo (Jia, 2021: 392).

Konfucjanizm to system wierzeń popularny w starożytnych Chinach, podkreślający wagę pobożności synowskiej¹² oraz stawiający na bycie lojalnym wobec ojczyzny. *Ballada o Mulan* opowiada o obu tych zasadach, jednakże w *Mulan* z 1998 roku zdecydowano się na porzucenie wątku patriotycznego (Jia, 2021: 392). Skupiono się jedynie na szacunku dla rodziców, czego przejawem jest wstąpienie bohaterki do armii zamiast ojca. Z biegiem czasu okazuje się jednak również, że Mulan robi

12 Określanej również jako „nabożność synowska”.

to dla siebie. Do głosu dochodzi tutaj dylemat bohaterki związany z wyborem między indywidualizmem a podążaniem za społecznymi normami, przy czym „wybierając odkupienie honoru swojej rodziny i udowodnienie swoich możliwości zamiast przestrzegania synowskiej pobożności, film pokazuje «rozwój postaci od chińskiej bohaterki ludowej do niezwykle chińsko-amerykańskiej kobiety-wojowniczkii»” (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 34). Kolektywizm jest zdecydowanie ważniejszy niż indywidualizm w kulturze chińskiej, jednak w filmie również i ta najbardziej charakterystyczna cecha konfucjanizmu uległa disneifikacji w celu wykreowania typowej dla studia postaci. *Mulan* stanowi zarazem realizację klasycznej amerykańskiej idei feministycznej, zgodnie z którą kobieta jest w stanie osiągnąć to samo, co mężczyzna (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 28). Od pewnego czasu studio przekazuje dziewczętom taką lekcję.

Hua Mulan jest przykładem postaci hybrydycznej. Media umożliwiają błyskawiczną wymianę transgraniczną, z tego powodu tworzenie tego typu bohaterów oraz przestrzeni przebiega coraz szybciej (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 29). Można zatem stwierdzić, że amerykańska adaptacja chińskiej postaci wywodzącej się z tekstu ludowego jest reprezentacją sposobu, w jaki obecnie powstają transnarodowe, hybrydowe tożsamości kulturowe. *Mulan* jest filmem bardziej zachodnim niż chińskim. Historię opowiada się tu w stylu zachodnim, a protagonistka reprezentuje zachodnie poglądy. Gdyby główna bohaterka była postacią wywodzącą się z zachodniego kręgu kulturowego, w fabule wiele by się nie zmieniło. Jednakże wprowadzenie chińskich elementów pozwala wnieść do filmu powiew świeżości oraz egzotyzm. Poprzez przywłaszczenie elementów kultury chińskiej studio Disneya zaspokaja w zachodnich widzach pragnienie egzotyki czy orientalizmu. Wyabstrahowanie chińskich materiałów, źródeł i symboli z ich kontekstów kulturowych, a następnie poddanie ich obróbce na zachodnią modłę to działania podjęte podczas tworzenia *Mulan* (Yin, 2011: 58). Film stanowi zatem przykład produkcji obrazów kultur niezachodnich przez pryzmat Zachodu, co jest realizacją opisaną przez Edwarda Saïda praktyki orientalistycznej. Według badacza u podstaw orientalizmu leży nacisk na fundamentalne różnice i „niższość” Innego reprezentującego kultury niezachodnie (Yin, 2011: 58–59). W przypadku *Mulan* zmiany dokonane w procesie adaptacji zniekształciły społeczne oraz kulturowe wartości oryginału, przez co doszło do wzmacniania negatywnych stereotypów i orientalizacji Chińczyków (Anjirbag, 2018: 5).

Disnejowska *Mulan* nie została dobrze przyjęta przez odbiorców, szczególnie tych pochodzących z Chin. Filmowi zarzuca się stylizowanie postaci Mulan na Amerykankę, co zniekształca jej oryginalny wizerunek (Zhao, Hoon, Ching, 2020: 30), który Chińczycy mogą znać z *Ballady o Mulan*. Twórcy uzasadniają swoje zabiegi, twierdząc, że adaptacja opowieści o Mulan ma na celu przekształcenie elementów etnicznych w „ponadczasowego” i „uniwersalnego” klasyka (Yin, 2011: 58). Wiąże się to z procesem projekcji wartości grupy dominującej jako „naturalnego” standardu, w odniesieniu do którego oceniane są inne kultury stanowiące mniejszość (Yin, 2011: 58). Amerykański przemysł filmowy, korzystający z niezachodnich materiałów kulturowych (w tym przypadku z *Ballady o Mulan*), kształtuje wyobrażenia o kulturze chińskiej w świadomości oglądających, utrwalający się jako media-obraz kultury chińskiej.

Spódniczka z trawy, taniec hula i Elvis

Lilo i Stich to film z 2002 roku w reżyserii Deana DeBloisa i Chrisa Sandersa odwołujący się do kultury hawajskiej. Film opowiada historię małej Lilo Pelekai spragnionej przyjaźni. Dziewczynka spotyka dziwnie wyglądającego „psa” Sticha, który okazuje się nieudanym eksperymentem szalonego naukowca planującego zniszczenie wszystkiego, co napotka. Dziewczynka postanawia przygarnąć stworzenie. Dzięki sile nazywanej *ohana* (hawajskie określenie rodziny) bohaterowie wspólnie pokonują przeciwności losu, a Stich staje się członkiem rodziny. Ze względu na swoje atrybuty i specyficzny, ale zarazem przemawiający do dzieci wygląd, Stich wpisał się w popkulturowy *Zeitgeist* (Tran, 2021) i stanowi jedną z najbardziej ikonicznych postaci Disneya.

Film jest rekontekstualizacją, a zarazem idealizacją tego, co większość widzów może wiedzieć na temat życia na Hawajach z innych medialnych przekazów. *Lilo i Stich* jednak w niektórych aspektach charakteryzuje się bardziej dogłębnym przedstawieniem życia rdzennych mieszkańców wyspy (Tran, 2021). W filmie funkcjonują takie przejawy disneifikacji, jak stereotypizacja oraz egzotyzacja. Twórcy sygnalizują nam usytuowanie akcji w innym kręgu kulturowym już na początku, gdyż piosenką otwierającą jest *He Mele No Lilo*, śpiewana w całości w języku hawajskim. Egzotyczność filmowi zapewnia fakt, że jego akcja rozgrywa się w pięćdziesiątym stanie Stanów Zjednoczonych – na Hawajach, a dokładniej na wyspie Kauai. W tle ukazane zostają realia współczesnego życia rdzennych mieszkańców wysp. Warto zwrócić uwagę na wizualne odzwierciedlenie rysów twarzy i sylwetek reprezentantów omawianej kultury – typ sylwetki postaci w *Lilo i Stich* różni się od tych, które znamy z klasycznych produkcji Disneya. Przedstawione zostają także realia pracy tubylców (Tran, 2021). W filmie pojawia się również postać mająca reprezentować typowego turystę. Okragły, spalony słońcem mężczyzna z lodem w ręce staje się powracającym bohaterem kolejnych gagów.



Fot. 3. Kadr z filmu *Piękna i Bestia* (reż. G. Trousdale, K. Wise, 1991)



Fot. 4. Kadr z filmu *Lilo i Stich* (reż. D. DeBlois, C. Sanders, 2002)

Gloryfikacja Hawajczyków, codziennie doświadczających rzekomego „rajskiego stylu życia”, jest obecna w kulturze popularnej (penkoo56, 2015). Stereotypem jest przekonanie, że życie na wyspie płynie beztrudnie. *Lilo i Stich* to produkcja do pewnego stopnia powielająca mit Hawajczyków jako „wyluzowanych” osób, ubranych w spódniczki z trawy, lubiących surfować i grać na ukulele.

Z filmu wynika, że jeżeli ktoś jest Hawajczykiem, surfowanie ma we krwi, można z niego również wysnuć wniosek, że ukulele jest atrybutem typowego Hawajczyka. W gruncie rzeczy nie jest to jednak typowo hawajski instrument. Inspiracją do jego powstania była braguinha, która przybyła na tereny wysp w 1879 roku wraz z portugalskimi kolonizatorami z Madery (The Met). Ukulele pojawia się już na samym początku filmu, gdy główna bohaterka spotyka Sticha. Dziewczynka od razu zaczyna uczyć go grać na ukulele, tak jakby umiejętność ta miała uczynić z niego prawdziwego Hawajczyka.

Utartym stereotypem na temat kultury hawajskiej jest również to, że każdy mieszkaniec wyspy związany jest ze sztuką hula. Najczęściej sprowadzana jest ona do spódniczki z trawy oraz kokosowego biustonosza. Tymczasem znaczenie tego tańca jest o wiele szersze:

W Polinezji hula to taniec, któremu towarzyszą bębny i śpiewy, wykorzystywany jako forma opowieści, przedstawiający historie od starożytnego folkloru po współczesne opowieści o losach wysp w czasach kolonizatorów. To święta forma sztuki, która niesie ze sobą istotne znaczenie, ale w zachodnich mediach jest często błędnie interpretowana i sprowadzana do najbardziej podstawowych obrazów (Tran, 2021).

W celu zawarcia w filmie odpowiedniej reprezentacji i ducha tańca twórcy współpracowali z mistrzem hula Markiem Keali’i Ho’omalū, autorem choreografii,

która została nagrana na potrzeby animacji. Następnie animatorzy odtwarzali nagrania podczas tworzenia kadrów filmu (Tran, 2021). Umocnieniem stereotypu związanego z ikonicznym tańcem jest fakt, że jedyną placówką edukacyjną ukazaną w filmie jest właśnie szkoła hula. W ścieżce dźwiękowej filmu nieprzypadkowo rozbrzmiewa też muzyka Elvisa Presleya. Artysta ten nakręcił na Hawajach trzy filmy fabularne¹³, a posiadanie jego podobizny jest na wyspach niemalże powodem do dumy (Tran, 2021).

Jedynymi sektorami pracy pojawiającymi się w filmie są turystyka oraz usługi. Z racji atrakcyjności Hawajów łatwo się domyślić, że turystyka stale się tam rozwija i obejmuje na tym terenie większość rodzajów działalności. Zyski w ten sposób generowane nie są jednak przekazywane władzom Stanu Hawaje ani ludziom, którzy stale tam mieszkają. Trafiają one do wielkich korporacji mających siedziby poza wyspami (Tran, 2021). W filmie fakt ten zilustrowany został na przykładzie starszej siostry Lilo. Nani oraz David, przyjaciel dziewczyny, zatrudnieni są w ośrodku turystycznym, gdzie ona pracuje jako kelnerka, a on jako tancerz ognia. W wyniku działań Sticha Nani zostaje zwolniona. Następnie pokazywane są jej nieudane próby zdobycia nowej pracy. Sytuacja Nani uwypukla zjawisko uzależnienia gospodarki Hawajów od turystyki. Dodatkowo dom Nani i Lilo jest zniszczony i wymaga remontu, co w zdarzeniu ze starannie wykreowanym i wyidealizowanym obrazem Hawajów dobrze oddaje rzeczywistość, w jakiej naprawdę funkcjonują Hawajczycy.

Reprezentacja i disneifikacja współczesnego życia Hawajczyków w *Lilo i Stich* działają na dwóch poziomach. Dzięki odpowiednim zabiegom estetycznym i wykorzystaniu najbardziej ikonicznych wizerunków wyspa Kauai staje się bardziej wiarygodna, nie jest tylko tłem, które równie dobrze mogłoby być pocztówką przedstawiającą palmy i zachód słońca. Kultura hawajska nie została opisana całkowicie zgodnie ze stanem faktycznym, a twórcy posługują się uproszczeniami i stereotypami. Przedstawiając historię z perspektywy bohaterów wywodzących się z terenów wyspiarskich, a nie turystów, film stanowi jednak reprezentację kultury hawajskiej w disneifikacyjnej formie.

Wnioski

Stanowiąc produkty kultury masowej, disnejowskie animacje aspirują do rangi uniwersalnych tekstów kultury, mogących trafić do jak największej liczby odbiorców. Z tego właśnie powodu możliwa jest interpretacja disneifikacji jako destrukcyjnego zjawiska, które powoduje obniżenie edukacyjnego potencjału animacji. Uprzywilejowana, wysoko postawiona na rynku międzynarodowym korporacja wprowadza do mainstreamu wykreowaną przez siebie wizję świata oraz mediaobrazy zawierające (zazwyczaj) krzywdzące stereotypy na temat Innego. Równocześnie następuje popularyzacja amerykańskiego sposobu życia, idei i wartości, przy czym odbywa się to pod przykrywką lokalności, osiągając status ustandaryzowanej różnorodności.

13 Mowa o filmach: *Błękitne Hawaje* (*Blue Hawaii*, reż. N. Taurog, 1961), *Dziewczyny! Dziewczyny! Dziewczyny!* (*Girls! Girls! Girls!*, reż. N. Taurog, 1962) i *Podrap mnie w plecy* (*Paradise, Hawaiian Style*, reż. M. D. Moore, 1966). Zob. <https://www.visiontv.ca/2017/07/19/elvis-special-relationship-hawaii/> (dostęp: 17.10.2023).

Głównym celem tego procesu jest dotarcie na światowe rynki oraz osiągnięcie komercyjnego międzynarodowego sukcesu, ponieważ filmy animowane Disneya są nie tylko filmami amerykańskimi, ale także produktami uniwersalnymi, podejmującymi tematykę mniejszościową.

Zdisneifikowany obraz kultur w omówionych w tym artykule przykładach tworzy niekompletną narrację na temat konkretnych grup etnicznych. W *Mulan* obecne są strategie disneifikacyjne takie jak orientalizm i stereotypizowanie. W filmie przedstawiona zostaje disneyowska rekonstrukcja kultury chińskiej, powielająca orientalistyczny obraz kraju, zbudowana – paradoksalnie – na bazie tekstu uznawanego za klasyczny i reprezentatywny dla Chin. Pamiętając o zarzutach pod adresem tej animacji, można zastanawiać się, czy produkcje *live-action*, takie jak *Mulan* (*Mulan*, reż. N. Caro, 2020), nie mają stanowić próby naprawienia błędów przeszłości. Z drugiej strony *Lilo i Stich* jest sztandarowym przykładem stereotypizacji w repertuarze Disneya. Region o bogatej historii oraz tradycji został przedstawiony jako miejsce, w którym liczy się tylko dostarczanie usług turystom, a rdzenni mieszkańcy ciągle surfują albo tańczą taniec hula.

To, że omówione tu przykłady pochodzą z okresu renesansu oraz postrenesansu disneyowskiego, pozwala na zastanowienie się, czy studio reaguje w jakikolwiek sposób na stawiane mu zarzuty niepoprawnej reprezentacji. Analizując realizowane przez Walt Disney Animation Studios animacje, można wysnuć wniosek, że disneifikacja jest w nich stale obecna. Najświeższy jej przykład to *Nasze magiczne Encanto* (*Encanto*, reż. B. Howard, J. Bush, 2021), w którym widoczna jest inspiracja realizmem magicznym.

Bibliografia

- Appadurai, A. (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tł. Z. Pucek. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Anjirbag, M.A. (2018). Mulan and Moana: Embedded coloniality and the search for authenticity in Disney animated film. *Social Sciences*, 7 (11): 230.
- Barker, J.L. (2010). Hollywood, black animation, and the problem of representation in *Little Ol'Bosko* and *The Princess and the Frog*. *Journal of African American Studies*, 14 (4): 482–498.
- Banh, J. (2020). *#MakeMulanRight: Retracing the Genealogy of Mulan from Ancient Chinese Tale to Disney Classic*. W: S. Roberts (red.), *Recasting the Disney Princess in an Era of New Media and Social Movements*. Lanham: Lexington Books: 147–161.
- Beinorius, A. (2013). Orientalizm i dyskurs postkolonialny: kilka problemów metodologicznych, tł. A. Jaroszyk. *Porównania*, 12: 11–23.
- Bennett, M.J., *Stereotypes/Generalizations*. IDRIInstitute, <https://www.idrinstitute.org/resources/stereotypes-generalizations/>, dostęp: 20.11.2023.
- Bryman, A. (1999). The Disneyization of Society. *The Sociological Review*, 47 (1): 25–47.
- Bullock, K., Zhou, S. (2017). Entertainment or blackface? Decoding Orientalism in a post-9/11 era: Audience views on *Aladdin*. *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 39 (5): 1–24.

- Ferguson, J.W. (2016). "Traded it of for that Voodoo Thing": Cultural capital and vernacular debt in Disney's representation of New Orleans. *The Journal of Popular Culture*, 49 (6): 1224–1240.
- Grzybczyk, K. (2021). *Skradziona kultura. Jak zachód wykorzystuje cudzą własność intelektualną*. Warszawa: Wolters Kluwer.
- Jia, Q. (1998). Cultural difference: Ancient China in Western film *Mulan* (1998). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 559: 391–394.
- Kranz-Szurek, M. (2012). Kultura lokalna a globalizacja kulturowa – próba oceny zjawiska. *Roczniki Nauk Społecznych*, 4 (2): 11–35.
- Kwiatkowska, Z. (2016). Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 18 (27): 175–184.
- Matusitz, J., Palermo, L. (2014). The disneyfication of the world: A globalisation perspective. *Journal of Organisational Transformation & Social Change*, 11 (2): 91–107.
- Penkoo56 (2015). *The portrayal of a Hawaiian: What you see, is not all that there is*. Looking in the Popular Culture Mirror Student Projects from University Studies 254, <https://lookinginthepopularculturemirror.wordpress.com/2015/06/01/the-portrayal-of-a-hawaiian/>, dostęp: 17.10.2023.
- Pucek, Z. (2005). *Arjun Appadurai i antropologia bez granic*. W: A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tł. Z. Pucek. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas: V–XXVIII.
- Ritzer, G. (2003). The globalization of nothing, *SAIS Review*, 23 (2): 189–200.
- Said E., *Orientalizm*, tł. Wyrwas-Wiśniewska M., Zysk i S-ka, Poznań 2005.
- Schickel, R. (1986). *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*, London: Pavilion.
- Siuda, P. (2011). Homogenizacja i amerykańizacja globalnej popkultury. *Kultura – Historia – Globalizacja*, 10: 185–197.
- The Met. *Ukulele*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501343>, dostęp: 17.10.2023.
- Tran, K. (2001). *How 'Lilo & Stitch' Deftly Portrayed the Modern Lives of Native Hawaiians*. Collider, <https://collider.com/lilo-and-stitch-portrayal-of-native-hawaiians-why-it-s-good/>, dostęp: 20.11.2023.
- Wang, L., Han, B., Xu, G. (2020). Cultural differences in *Mulan* between Chinese version and Disney version. *Theory and Practice in Language Studies*, 10 (10): 1332–1336.
- Wang, Z. (2020). Cultural "authenticity" as a conflict-ridden hypotext: *Mulan* (1998), *Mulan Joins the Army* (1939), and a millennium-long intertextual metamorphosis. *Arts*, 3 (9): 78.
- Yin, J. (2011). Popular culture and public imaginary: Disney vs. Chinese stories of *Mulan*. *Javnost – The Public*, 18 (1): 53–74.
- Zhao, M., Hoon, A.L., Ching, F.T.H. (2020). Hybridization of the cultural identity in Disney's *Mulan*. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 9 (5): 27.

Disneifikacja reprezentacji kultur lokalnych w animacji na przykładzie *Mulan* oraz *Lilo i Stich***Abstrakt:**

W artykule podjęto próbę refleksji nad procesem disneifikacji w obszarze filmu animowanego wchodzącego w skład repertuaru Walt Disney Studios. Główny problem badawczy stanowi zjawisko disneifikacji reprezentacji kultur lokalnych omówione na podstawie dwóch animacji: *Mulan* (1998) oraz *Lilo i Stich* (2002), które według autorki są reprezentatywnymi przykładami opisywanego procesu. Disneifikacja analizowana jest jako narzędzie wspomagające uniwersalizację przekazu filmów animowanych, może być więc interpretowana jako strategia umożliwiająca dotarcie na rynki lokalne oraz osiągnięcie komercyjnego sukcesu w kulturze mainstreamowej. Autorka zwraca również uwagę na proces disneifikacji jako potencjalne zagrożenie dla odbiorców ze względu na kreowanie nieprawdziwych mediaobrazów na temat wybranych mniejszości kulturowych oraz próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy w ciągu ostatnich lat nastąpiła zmiana podejścia studia do reprezentacji mniejszości kulturowych.

Słowa kluczowe: Disney, disneifikacja, film animowany, kultura lokalna, orientalizm, egzotyzacja

Disneyfication of Local Cultures' Representations in Animated Movies. Analysis of the Phenomenon in Selected Movies: *Mulan* and *Lilo & Stitch***Abstract:**

This paper examines the purpose of disneyfication of local cultures' representations in movies based on the analysis of selected examples in animated movies by Walt Disney Studios. The main research problem is the phenomenon of disneyfication of local cultures' representations in the field of animated movies based on analysis of two examples: *Mulan* (1998) and *Lilo & Stitch* (2002), which are, according to the author, representative examples of the described process. Disneyfication is analyzed in this paper as a tool to help universalize the message of animated movies, as a result of which the process can be interpreted as a strategy to reach local markets and achieve commercial success in the sphere of mainstream culture. The author also draws attention to the process of disneyfication as a potential threat to audiences, due to the combination of false media images about selected cultural minorities and attempts to answer the question of whether there has been a change in the studio's approach to the representation of cultural minorities in recent years.

Keywords: Disney, disneyfication, animation film, local culture, orientalism, exotisation

Natalia Barańska – absolwentka studiów licencjackich na kierunku kultury mediów. Studentka studiów magisterskich na kierunku kulturoznawstwo (specjalizacja: filmoznawstwo i wiedza o mediach) na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach oraz studiów podyplomowych na kierunku menedżer kultury na Uniwersytecie Ekonomicznym w Katowicach.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.11

Oliwia Kalinowska-Andrzejczak

ORCID 0009-0006-0044-9969

Muzeum Kinematografii w Łodzi.

Na tropach autora. Przypadek (japońskiej) animacji

Wprowadzenie

Problem autorstwa dzieła filmowego jest przedmiotem jednego z bardziej gorących i wciąż aktualnych sporów teoretycznych toczonych między badaczami kina¹. Ponieważ film powstaje przy udziale zespołu twórców, teoretycy na przestrzeni dekad borykali się z problemem, komu przypisać miano „autora” dzieła filmowego. Za sprawą dziś już klasycznych koncepcji zaproponowanych w latach 50. XX wieku przez francuskich krytyków skupionych wokół czasopisma „Cahiers du Cinéma” wciąż nasuwającą się na tak postawione pytanie odpowiedzią jest „reżyser”. Propozycja Francuzów, z dzisiejszej perspektywy nadmiernie dogmatyczna, stała się podstawą teorii autorskiej. Niniejszy artykuł pragnę poświęcić wykazaniu problemów związanych z kanoniczną koncepcją autorstwa filmowego, które szczególnie dobrze wybrzmiewają, gdy rozważa się je w odniesieniu do japońskiego kina animowanego.

Zagadnieniem, jakie zostanie podjęte jest kwestia przełożenia założeń teorii autorskiej na grunt animacji z wyszczególnieniem dzieł powstałych w Japonii. Animacja japońska jest w światowej kinematografii zjawiskiem stale zyskującym popularność, nie tylko w kręgach fanowskich, ale także wśród twórców filmowych oraz teoretyków kina². Globalna ekspansja anime trwa od końca lat 50. XX

1 Dyskusje wokół koncepcji autorstwa filmowego toczone są przez historyków, teoretyków i krytyków kina od lat 50. XX wieku. Nie ma tutaj potrzeby przywoływania zawiłej historii prowadzonych sporów teoretycznych. Na uwagę zasługuje jednak stwierdzenie Marka Hendrykowskiego, który zauważa: „1. w ciągu całego swojego rozwoju, tj. od najdawniejszych początków aż po współczesność, historia kina nie zna epok bezautorskich, a właściwa jest im jedynie wielopostaciowa zmienność kolejnych – indywidualnych i ponadindywidualnych – wariantów historycznych tego zjawiska; 2. zjawisko autorstwa filmowego ulegało w dziejach sztuki filmowej określonej ewolucji, której towarzyszyły głębokie zmiany funkcjonalne jego specyficznej struktury” (Hendrykowski, 1988: 6). Na żywotność tego problemu wskazuje zaś fakt, że wciąż powstają nowe publikacje podejmujące kwestię autorstwa filmowego, chociażby książka *Art, Agency and the Continued Assault on Authorship* pod redakcją Simon Blond wydana w 2023 roku czy też praca monograficzna Virginii Wright *Wexman Hollywood's Artists: The Directors Guild of America and the Construction of Authorship* z 2020 roku.

2 Śledząc historię publikacji dotyczących japońskiej animacji, zauważyć można, że do lat 80. XX wieku poświęcone one były wyłącznie komiksom z Japonii, czyli mandze. Dopie-

wieku, kiedy animowane serie z Kraju Kwitnącej Wiśni, obok innych dóbr, takich jak magnetowidy, aparaty fotograficzne, samochody, gry wideo i konsole, stały się jednym z wielu produktów eksportowanych. Istotnym czynnikiem wpływającym na finansowy sukces i międzynarodowy rozgłos animacji japońskiej jest twórczość reżyserów anime, którzy w oczach krytyków zyskali miano autorów filmowych lub do niego pretendują. Do tego niewielkiego grona najczęściej zalicza się Hayao Miyazakiego, Isao Takahatę, Katsuhiro Ōtomo, Mamoru Oshii'ego oraz Satoshi Kona³. Ich dzieła odznaczają się wysmakowanym stylem, nowatorstwem w podejmowanych tematach i przedstawianych historiach, poprzez które manifestuje się autorska wizja świata. Ponadto wymienieni twórcy nierzadko goszczą na festiwalach filmowych, a zrealizowane przez nich animacje otrzymały liczne nagrody i nominacje. Międzynarodowa sława w połączeniu z renomowaną pozycją mistrzów anime przyczyniły się do zbudowania wizerunku japońskiej animacji jako kina ambitnego, będącego odpowiedzią na komercyjny wymiar masowo produkowanych animowanych seriali z Japonii. Jak się może wydawać, wskazani twórcy są doskonałymi pretendentami do miana autorów w klasycznym ujęciu teorii autorskiej właśnie.

Zastanawiającą kwestią są przyczyny ich nominacji przez krytyków i badaczy filmu na te prestiżowe pozycje. Przynależność Japończyków do grona filmowych autorów, choć z pozoru oczywista, po głębszej analizie może budzić wątpliwości. W artykule przyjrze się czynnikom przesądzającym o tym awansie, a także podejmę próbę odpowiedzi na pytanie: czy w kontekście animacji można mówić o teorii autorskiej, a twórców kina animowanego określać mianem autorów?

Teoria autorska w polu animacji

Przyglądając się licznym publikacjom traktującym o twórcach japońskiej animacji, których ochrzczono mianem autorów, należy rozpocząć od analizy klasycznego rozumienia autorstwa filmowego. Wymieniani wcześniej japońscy reżyserzy filmów animowanych postrzegani są jako jednostki uprzywilejowane, organizujące znaczenia w swych dziełach oraz tworzące spójne stylistycznie obrazy. W tym kontekście

ro w latach 90., okresie przypadającym na pierwsze międzynarodowe sukcesy twórców japońskich filmów animowanych, zaczęły pojawiać się artykuły z zakresu anime oraz wydania książkowe podejmujące tą tematykę (zob. *Annual Bibliography...*).

3 Kwestia autorstwa w obszarze animacji japońskiej jest tematem pojawiającym się w wybranych publikacjach monograficznych traktujących o poszczególnych twórcach. Można tu wymienić na przykład rozdział zatytułowany *Mamoru Oshii: anime jako terytorium nieobecnych granic* w książce *Autorzy kina azjatyckiego* pod redakcją Alicji Helman i Agnieszki Kamrowskiej, pozycję *Stray Dog of Anime: The Films of Mamoru Oshii* autorstwa Briana Ruha, publikację *Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation* pióra Helen McCarthy oraz książkę Susan J. Napier *Miyazakiworld: A Life in Art* wydaną przez Uniwersytet Yale. Twórczość wymienionych reżyserów japońskiej animacji została również opisana w ujęciu autorskim w książce pod tytułem *Anime: A History* z 2013 roku, omawiającej historię anime. Ponadto Susan J. Napier w ramach zajęć akademickich prowadziła kurs zatytułowany „Anime Auteurs” poświęcony twórczości między innymi Hayao Miyazaki'ego, Isao Takahaty, Satoshi Kona czy Mamoru Oshii'ego (<https://yalebooks.yale.edu/2018/11/19/the-art-of-anime/>, dostęp: 21.11.2023).

pożyteczne dla dalszych rozważań będzie scharakteryzowanie animacji autorskiej w ujęciu tradycyjnym, które szczególnie w dobie rozwoju kina w cyberprzestrzeni jest trudne do utrzymania. Wyznaczenie ram teoretycznych autorskiego modelu kina animowanego pozwoli wskazać obszary problematyczne, związane z kategorią autorstwa filmowego w polu animacji, a mianowicie z przeszczepieniem teorii powstałej na gruncie kina żywego planu do odmiennego rodzaju filmowego. Wyszczególnienie głównych założeń cechujących animację autorską da także możliwość odniesienia ich do japońskich twórców oraz pozwoli przybliżyć się do odpowiedzi na pytanie, dlaczego tych animatorów nazywa się autorami filmowymi, wszakże tworzą oni wąską grupę artystów, plastyków i lalkarzy, a ich dzieła opatruje się mianem animacji autorskiej?

Na gruncie filmu animowanego idea kina autorskiego utożsamiana jest ze zjawiskiem szkół animacji powstających w okresie powojennym. Po zakończeniu II wojny światowej utworzyły się nowe ośrodki produkcji animowanych obrazów, niekiedy „dotowane przez państwo, a zarazem cieszące się dużą niezależnością, w których stawiano nacisk na autorską formę wyrazu” (Sitkiewicz, 2015: 779). Egzemplifikację animacji autorskiej stanowią zatem często przywoływane: kanadyjska National Film Board of Canada, której najsłynniejszym przedstawicielem był Norman McLaren; czeskosłowacki ośrodek animacji zrzeszający twórców filmów lalkowych (Jiříego Trnke, Karela Zemana, Jana Švankmajera); amerykańska wytwórnia United Productions of America upowszechniająca animację ograniczoną; polska szkoła animacji, którą tworzyli Jan Lenica, Daniel Szczechura, Stefan Schabenbeck, Walerian Borowczyk oraz Witold Giersz. Warto jednak zadać pytanie, czy teorię powstałą w obrębie kina aktorskiego można przeszczepić na grunt tak odmiennego rodzaju filmowego? Amerykańska badaczka Susan J. Napier jednoznacznie stwierdza, że twórców animacji można nazywać autorami filmowymi, gdyż sprawują oni większą kontrolę nad procesem powstawania dzieła niż ich „żywooplanowi” odpowiednicy. Ponadto dorobek twórczy tych reżyserów jest w pełni podporządkowany ich autorskiej wizji, dzięki czemu stanowi spójną stylistycznie i tematycznie grupę dzieł (Napier, 2018: x). Te dwa argumenty powracają i determinują rozważania pojawiające się w tekstach poświęconych kwestii autorskiej animacji.

Idea reżysera jako pełnoprawnego autora filmu w przypadku animacji wspierana jest poprzez akt kreacji świata przedstawionego. Twórca dzieła animowanego pozwala zaistnieć fikcyjnemu światu, stwarza go od podstaw i ożywia z „bezruchu, nicości i bezczasu” (Kocołowski, Kosecka, Piotrowska, 1998: 294). Powstały w ten sposób film jest zatem „czystą kreacją w odróżnieniu od filmu fabularnego, do którego stosuje się pojęcie *mimesis*” (Spalińska-Mazur, 2009: 34). W refleksji na temat autorskiej animacji reżyser jawi się jako twórca totalny, całkowicie oddający się dziełu, a także łączący w sobie funkcje plastyka i filmowca (Kocołowski, Kosecka, Piotrowska, 1998: 294 oraz Spalińska-Mazur, 2009: 33). Perspektywa ta odznacza się radykalnym podejściem do idei autorstwa, w myśl której reżyser, tudzież animator, jest figurą uprzywilejowaną. Oczywiście teza głosząca, iż autora filmu animowanego utożsamiać można z twórcą totalnym jest łatwa do obalenia. Reżyser animacji nie zawsze jest lalkarzem, rysownikiem storyboardów, rzeźbiarzem czy nawet scenarzystą swojego dzieła. Ponadto przy realizacji animacji korzysta się

z talentów operatorów kamery, scenografów, montażyستów oraz twórców efektów komputerowych, których wkład w powstanie filmu jest równie istotny. Nie zmienia to jednak faktu, że w reżyserze upatruje się autora jako autonomicznego twórcy, który nadaje animowanemu obrazowi własny wyraz i tworzy spójną artystycznie wizję. Przeciwwstawiane temu stanowisku jest pojęcie sztuki jako szeregu praktyk współpracy i współtworzenia, które „nie tylko prowadzą do obopólnej reprezentacji postrzegania rzeczywistości przez współtwórców, ale również przyczyniają się do równomiernego rozłożenia produkowanych treści” (Blond, 2023: 148). Obserwacja ta nabiera szczególnego znaczenia w kontekście animacji autorskiej, gdyż powstanie filmu animowanego jest wypadkową pracy wielu indywidualności.

Refleksja na temat autorstwa filmowego pojawia się także w książce Paula Wellsa *Animation Genre and Authorship*, w której historyk ten zwraca uwagę, że proces powstawania animacji sprzyja jednak postrzeganiu reżysera jako jednostkowego twórcy dzieła. Z tego powodu, według Wellsa, animacja może być uznawana za najbardziej „autorską” formę wyrazu filmowego, opierającą się na „konsekwentnej ingerencji instancji autora” (Wells, 2002: 73). Warto jednak zauważyć, że animacja nie jest gwarantem autorstwa filmowego. Przeglądając się listom płac różnych filmów animowanych, dostrzec można wielość nazwisk osób zaangażowanych w proces ich powstawania, co nasuwa pytanie, kto zasługuje na miano autora. Teoretycy piszący o autorskich dziełach animowanych dobierają takie przykłady filmów i twórców, by wesprzeć postawioną przez siebie tezę. Osiągnięcie wysokiego statusu autora wynika więc z pozycjonowania zjawisk – wpisanie wybranych filmowców i animacji w krąg kina autorskiego (często nazywanego kinem artystycznym) jest praktyką opierającą się na działaniach dyskursywnych i instytucjonalnych, a sama instancja autora, górującego nad rzeszą anonimowych twórców, nabiera w tej sferze symbolicznego znaczenia (Blond, 2023: 140). Jak zauważa Paul Wells, pojęcie autorstwa w odniesieniu do animacji ma zatem dwojakie znaczenie. Animator może być z jednej strony „autorem tekstualnym” (organizującym znaczenia wewnątrz dzieła), a z drugiej „pozatekstualnym” (istniejącym w dyskursie krytycznym) (Wells, 2002: 74–75).

Filmy animowane o autorskiej proveniencji są silnie skorelowane z kinem eksperymentalnym, które według badaczy stanowi bazę dla autorskiej animacji (Margolis, 2019: 10)⁴. Poszukując nowych form wyrazu i rozwiązań plastycznych, twórcy animacji autorskiej eksperymentowali z samym medium filmowym, korzystając ze znanych już technik, ale również wypracowywali nowatorskie sposoby ożywiania materii na ekranie. Norman McLaren zasłynął jako autor filmów non-camerowych, takich jak *Precz z nudną ostrożnością* (*Begone Dull Care*, 1949) oraz *Blinkity Blank* (1955), które stworzył poprzez malowanie bezpośrednio na taśmie filmowej. Przedstawiciele amerykańskiej animacji ograniczonej (jak na przykład John Hubley) postawili na redukcję środków wyrazu, uproszczenie rysunku, geometryzację świata przedstawionego oraz rytmizację ruchu postaci. Z kolei twórcy polskiej szkoły animacji bawili się tworzywem plastycznym,

4 Podobne rozważania można odnaleźć w: Spalińska-Mazur, 2009 oraz Sitkiewicz, 2019.

w efekcie czego powstały eksperymenty realizowane techniką wycinankową (*Był sobie raz...*, reż. Jan Lenica, Walerian Borowczyk, 1957), symbolicznie wykorzystane formy malarskie (*Czerwone i czarne*, reż. Witold Giersz, 1963) oraz wydrapywane na taśmie kształty (*Słońce. Film bez kamery*, reż. Julian Antonisz, 1977). Połączenie talentów animatorów i ich nieskrępowanej wyobraźni przeradzało się w dzieła oryginalne, zrywające ze standardowymi oczekiwaniami odbiorców i skłaniające do refleksji.

Autorski film animowany, ujmowany jako pochodna kina eksperymentalnego, pozwalał widzowi na intymny kontakt ze sztuką, funkcjonował on bowiem na „marginesie zarówno produkcji filmowej, jak i sztuki animacji” (Spalińska-Mazur, 2009: 30). Pokazywane wybiórczo na studyjnych przeglądach, podczas festiwalowych retrospektyw czy w programach telewizyjnych dla koneserów filmy animowane o autorskim rodowodzie stanowią rubież kina. Marginalność tej formy animacji przekładała się również na wymiar instytucjonalny. Studia filmowe zajmujące się autorską animacją wymagały wsparcia ze strony państwa w postaci dotacji i finansowego zaplecza, co miało wpływ na ograniczony budżet tych dzieł. Nie oznacza to jednak, że wszystkie obrazy spod znaku autorskiej animacji posiadały skromne fundusze. Pełnometrażowe filmy Nicka Parka, takie jak *Wallace i Gromitt: Klątwa królika* (*Wallace & Gromitt: The Curse of the Were-Rabbit*, 2005), osiągały budżety wysokości milionów dolarów. Dzieła Parka to jednak wyjątek, jeśli chodzi o animację autorską, której domenę zdecydowanie stanowią niskobudżetowe krótkie formy. Autorom animacji bardziej zależy na prestiżu, uzyskaniu wysokiego statusu i obecności na forum międzynarodowym, zwłaszcza na prestiżowych festiwalach (Sitkiewicz, 2011: 15).

Osiągnięcie tego celu umożliwiało podejmowanie poważnych tematów przez filmowców, bowiem animacja autorska uchodzi za kino filozoficzno-refleksyjne, skupia się na metaforycznym ukazaniu doświadczeń człowieka oraz zawiera „ogólną refleksję na temat ludzkiej egzystencji” (Sitkiewicz, 2011: 167). Tematyka podejmowana przez filmowców w autorskich animacjach oscylowała również wokół zagadnień związanych z polityką (zwłaszcza w krajach Bloku Wschodniego), rolą jednostki w społeczeństwie, sensem istnienia, schyłkiem współczesnej cywilizacji czy brakiem wiary w tradycyjne wartości.

Klasyczne rozumienie autorskiego kina animowanego jako filozofującej gałęzi sztuki wywodzącej się z kina eksperymentalnego i tworzonej w obrębie (narodowych) szkół animacji jest we współczesnym świecie medialnym trudne do obronienia. Wejście animacji w przestrzeń dystrybucji internetowej wpłynęło na wprowadzenie szeregu zmian związanych z rolą autora. Rozpowszechnianie treści w cyberprzestrzeni jest jednym z czynników przyczyniających się do pogłębienia zjawiska globalizacji kina, w odniesieniu do którego instancja autora kontynuuje swe istnienie jako „komercyjna strategia służąca organizowaniu praktyk odbiorczych widowni” (Gerstner, Staiger, 2003: 265). Pojawienie się nowych kanałów dystrybucji treści oraz istny wysyp serwisów strumieniowych doprowadziły do wyrównania relacji autor – odbiorca, niekiedy przenosząc wręcz akcent na drugą stronę ekranu. Platformy streamingowe, umożliwiające powstanie nowych praktyk odbiorczych, niewątpliwie sprzyjają rozproszonemu autorstwu, co dobrze

wybrzmiewa na przykładzie japońskiej animacji, której domenę stanowią obecnie produkcje dystrybuowane na serwisach strumieniowych⁵.

Animacja autorska *made in Japan*

Zjawisko autorstwa filmowego w odniesieniu do animacji jest istotnym punktem w kontekście japońskich twórców. Od lat 50. do 80. XX wieku rynek animacji w Japonii zdominowany był przez seriale anime, produkowane taśmowo na potrzeby telewizji według utartych wzorców gatunkowych. Mimo to pod koniec XX wieku do głosu zaczęli dochodzić filmowcy tacy jak Hayao Miyazaki, Isao Takahata, Katsuhiro Ōtomo, Mamoru Oshii i Satoshi Kon. Szybko zauważono, że ich dzieła odróżniają się od mainstreamowych seriali anime – nie stanowią wyłącznie rozrywki, lecz odznaczają się artystyzmem oraz koncentrują na problemach współczesnego świata. Twórcom anime nadano status „autorów”, co definitywnie wyznaczyło granicę między ich dorobkiem a masowo produkowanymi serialami animowanymi⁶. Dzięki prestiżowi związanemu z autorstwem filmowym Miyazaki’ego, Takahate, Ōtomo, Oshii’ego i Kona zaliczono do elitarnego grona artystów, a ich pozycja na międzynarodowej arenie wzrosła. Określanie japońskich twórców jako autorów filmowych, z pozoru oczywiste i naturalne, po głębszej analizie może jednak – co już sygnalizowałam – budzić wątpliwości.

Po pierwsze, w kontekście animacji z Japonii trudno mówić o zjawisku szkoły filmowej. Wymienieni japońscy filmowcy nie stworzyli spójnej artystycznie formacji, zrzeszonej wokół jednej wytwórni, z określonym programem i zapleczem teoretycznym, której przewodziłby jeden twórca (Marie, 2003: 28)⁷. Rozsiani po różnych studiach animacji tworzyli w nich odmienne, ale oryginalne dzieła. Hayao Miyazaki i Isao Takahata na fali sukcesu filmu *Nausicaä z Doliny Wiatru* (*Kaze no Tani no Naushika*, reż. Hayao Miyazaki, 1984) założyli w 1985 roku Studio Ghibli, będące w kolejnych latach fabryką wysokojakościowych filmów anime, gdzie powstały takie dzieła, jak *Mój sąsiad Totoro* (*Tonari no Totoro*, reż. Hayao Miyazaki, 1988), *Księżniczka Mononoke* (*Mononoke-hime*, reż. Hayao Miyazaki, 1997), *Spirited Away: W krainie bogów* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, reż. Hayao Miyazaki, 2001) oraz *Księżniczka Kaguya* (*Kaguya-hime no Monogatari*, reż. Isao Takahata, 2013). Z kolei Katsuhiro Ōtomo, kolejny z „autorów” anime, współpracował z wieloma studiami produkcyjnymi podczas prac nad swoim *opus magnum* – adaptacją własnej mangi pod tytułem *Akira*. W jej realizację zaangażowanych było kilka podmiotów, głównie ze względu na rekordowy wówczas budżet produkcji wynoszący ponad 5 milionów

5 W 2021 roku roczny przychód z dystrybucji animacji na platformach strumieniowych na rynku japońskim przewyższył o blisko 70 milionów jenów roczne przychody z tradycyjnego rozpowszechniania anime w japońskiej telewizji. Oznacza to, że nowe kanały dystrybucji (w postaci serwisów strumieniowych) w ostatnich latach wypierają obieg telewizyjny, który od lat 50. XX wieku stanowił główną ścieżkę rozpowszechniania animacji w Japonii. Dane zostały zaczerpnięte z raportów statystycznych zamieszczonych na stronie: <https://www.statista.com> (dostęp: 21.11.2023).

6 Zwraca na to uwagę Paweł Sitkiewicz (2019: 926).

7 Wyznaczniki artystycznej szkoły filmowej wymienił Michael Marie w książce poświęconej zjawisku francuskiej Nowej Fali (Marie, 2003).

dolarów (700 milionów jenów)⁸. Film *Akira* (*AKIRA*, reż. Katsuhiro Ōtomo, 1988), podejmujący tematykę presji społecznej, politycznych machinacji i oszustw, a także alienacji młodych ludzi oraz korupcji ogarniającej rząd (Filiciak, 2005: 171–173), dzięki licznym wydaniom na kasetach VHS oraz kinowym redystrybucjom szybko zyskał status arcydzieła animacji japońskiej. Natomiast Mamoru Oshii swą karierę rozpoczął w Studiu Pierrot w 1981 roku, realizując serial komediowy *Urusei Yatsura* (*Urusei Yatsura*, Fuji TV, 1981–1986). W trakcie pracy dla wytwórni Oshii podjął się realizacji niezależnego dzieła z gatunku *mecha* pod tytułem *Dallos* (1983). Rok po premierze tego filmu reżyser odszedł z wytwórni Pierrot, a zakończenie współpracy ze studiem animacji stało się dla niego okazją do tworzenia kina introspektywnego. Prawdziwy przełom w karierze filmowej Oshii nastąpił w 1995 roku wraz z filmem *Ghost in the Shell* (*Kōkaku Kidōtai*). Ostatni z grona „autorów” anime – Satoshi Kon zadebiutował w 1997 roku filmem *Perfect Blue* (*Pāfekuto Burū*), zrealizowanym przez wytwórnię Madhouse, z którą współpracował przy kolejnych dziełach – filmie *Millennium Actress* (*Sennen Joyū*) z 2001 roku oraz *Paprika* (*Papurika*, 2006).

Spośród grona wymienionych wyżej twórców anime za lidera uznać można Hayao Miyazaki’ego, który wyznaczył drogę i kierunek innym młodym animatorom. Miyazaki szybko jednak stracił swoją pozycję przywódcy, kiedy międzynarodowe sukcesy zaczęli osiągać Oshii, Ōtomo i Kon⁹. Można powiedzieć, że funkcję ośrodka animacji artystycznej pełniło Studio Ghibli, które koncentrowało się na realizacji pełnometrażowych filmów. Pierwotną rolą wytwórni było stworzenie warunków do pracy dla początkujących animatorów, którzy pragnęli tworzyć filmy według własnych pomysłów, nie skrepowani przez ograniczenia studiów produkujących serie telewizyjne¹⁰. Po początkowych sukcesach dzieł Miyazaki’ego i Takahaty Studio Ghibli zaczęło prowadzić specyficzną „politykę autorską”, polegającą na zatrudnianiu takich artystów, którzy odpowiadali profilowi wytwórni (Lamarre, 2009: 315). Wielu z nich, jak Tomomi Mochizuki, Yoshifumi Kondō i Hiromasa Yonebayashi, pozostaje jednak w dużej mierze anonimowymi. Jest to szczególnie widoczne w filmie dokumentalnym *The Kingdom of Dreams and Madness* (*Yume to kyōki no ōkoku*, reż. Mami Sunada, 2013), prezentującym przebieg prac nad animacją w Studiu Ghibli. Emblematyczna jest scena, w której Hayao Miyazaki, ubrany w roboczy fartuch, przechadza się po wytwórni. Miyazaki jawi się tu jako reżyser aktywnie zaangażowany w proces powstawania animowanych kadrów, a inni rysownicy, odpowiedzialni za tworzenie setek scenorysów, pracują w cieniu wielkiego

8 Warunkiem, jaki postawił Katsuhiro Ōtomo producentom adaptacji, było zachowanie pełnej kontroli nad procesem twórczym.

9 Dzieło Mamoru Oshii’ego pod tytułem *Ghost in the Shell 2: Innocence* (Inosensu, 2004) było pierwszą animowaną produkcją konkurującą o Złotą Palmę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes. Z kolei Katsuhiro Ōtomo na fali sukcesu Akiry otrzymał w 2014 roku we Francji tytuł Oficera Orderu Sztuki i Literatury, atrakcyjność filmu *Paprika* w reżyserii Satoshi Kona przełożyła się zaś na liczne prestiżowe nagrody i nominacje, między innymi na nominację do Złotego Lwa na 63. Festiwalu Filmowym w Wenecji.

10 Nazwa *ghibli* pochodzi od arabskiego słowa określającego wiatr nad Morzem Śródziemnym, wiejący ze wschodu w kierunku Mekki. Według założycieli Studia Ghibli miała ona symbolizować zmianę w japońskim filmie animowanym. Zob. Malinowski, 2012: 26.

mistrza. Ponadto częścią strategii Studia Ghibli była dystrybucja międzynarodowa na pokazach festiwalowych¹¹. Obieg zagraniczny przełożył się na komercyjny sukces i liczne nagrody, chociażby statuetkę Oscara oraz Złotego Niedźwiedzia dla filmu *Spirited Away: W krainie bogów* czy nagrodę przyznaną na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji za *Ruchomy zamek Hauru* (*Hauru no ugoko shiro*, reż. Hayao Miyazaki, 2004). Osiągnięcie przez twórców Ghibli wysokiego statusu i prestiżu związanego z mianem autorów filmowych wynikało więc ze świadomie prowadzonej przez studio polityki, nastawionej na dotarcie do zagranicznej widowni i wprowadzenie japońskiej animacji w sferę kina jakościowego.

Problemy pojawiają się również w przypadku kategorii kina eksperymentalnego, która stanowiła zaplecze autorskich filmów animowanych. Dzieła Japończyków, choć niewątpliwie charakteryzują się niekonwencjonalnym wykorzystaniem środków animacji, w szczególności użyciem koloru czy operowaniem światłem, trudno uznać za eksperymentalne formalnie. Pod względem wizualnym filmy Miyazakiego i Takahaty odznaczają się wyrafinowaniem stylu animacji po części zainspirowanym sztuką akwarelową, co widać szczególnie w scenach prezentujących krajobrazy i naturę. Na uwagę zasługuje Isao Takahata, który w swych realizacjach posługuje się ascetyczną estetyką, pozostawiając niektóre elementy obrazu bez zabarwienia. Taki zabieg pojawia się w filmie *Powrót do marzeń* (*Omoide Poro Poro*, reż. Isao Takahata, 1991), gdzie w warstwie fabularnej opowiadającej o dzieciństwie bohaterki tylko wybrane części kadru są kolorowe. Natomiast do najczęściej stosowanych przez Mamoru Oshii'ego rozwiązań stylistycznych należą: realizowanie ujęć z nietypowych kątów widzenia, spokojne i niespieszne tempo rozgrywanych wydarzeń, letargicznie powolne panoramy oraz długie sekwencje, szczególnie widoczne w niezależnym filmie *Angel's Egg* (*Tenshi no Tamago*, reż. Mamoru Oshii, 1985). Ciekawych przykładów nieortodoksyjnego wykorzystania tworzywa animacji dostarcza także dorobek Satoshi Kona. W filmach *Perfect Blue* i *Paprika* animator skupił się na nietypowym rozplanowaniu kompozycji kadru oraz fluktuacji obrazu, co stało się inspiracją między innymi dla Darrena Aronofskiego w *Requiem dla snu* (*Requiem for a Dream*, 2000) oraz Christophera Nolana, który odwołał się do *Papriki* w filmie *Incepcja* (*Inception*, 2010). Niemniej twórczość Japończyków nie wykracza poza klasyczne użycie techniki rysunkowej, a ich dzieła nie stanowią radykalnych eksperymentów z filmową formą.

Zastanawiającą kwestią jest więc dobór autorów japońskiej animacji. Przeglądając się rozmaitym wzmiankom na temat autorskich filmów animowanych pochodzących z Kraju Wschodzącego Słońca, zauważymy, że najczęściej przywoływanymi nazwiskami są Miyazaki, Takahata, Ōtomo, Oshii i Kon. Frapujący jest brak w tym gronie twórców kina eksperymentalnego, którzy działali w latach 60. i 70. XX wieku. Jednym z powodów wykluczenia filmowców takich jak Kihachirō Kawamoto, Tadanari Okamoto, Yōji Kuri była ciężka sytuacja związana z rozpowszechnianiem dzieł tych twórców. Należy pamiętać, że w okresie powojennym,

11 W tym celu producenci Studia Ghibli podpisali porozumienie z wytwórnią The Walt Disney Company, zgodnie z którym amerykańskie studio było jedynym międzynarodowym dystrybutorem animacji Ghibli. Disney zgodził się również na współfinansowanie produkcji japońskiej wytwórni.

kiedy Japonia pozostawała pod wpływem Stanów Zjednoczonych, animacja japońska podlegała cenzurze. Szczególnie wrogo traktowano wszelkie inspiracje tradycyjną kulturą i sztuką Kraju Kwitnącej Wiśni, które postrzegano jako przejawy



Fot. 1. Malarski styl animacji inspirowany sztuką akwarelową w *Powrocie do marzeń* (1991) Isao Takahaty



Fot. 2. Iluzoryczność rzeczywistości – przykład nietypowej kompozycji kadru w filmie *Paprika* (2006) Satoshi Kona.

imperializmu. Z tego względu filmy lalkowe Kawamoto czerpiące z teatru *kabuki* czy animacje Okamoto odnoszące się do japońskich legend nie łatwo docierały do zachodniej krytyki¹². Warto też zauważyć, że na Międzynarodowym Festiwalu

12 Yōji Kuri w 1967 roku opisany został jako „jeden japoński twórca animacji znany na zachodzie” (Stephenson, 1967: 154–156).

Filmów Animowanych w Annecy (honorującym animacje o autorskim rodowodzie) Japończycy stanowili margines. Od inauguracji festiwalu w 1960 roku do lat 90., spośród setek nagrodzonych dzieł wyróżniono tylko trzy japońskie filmy animowane¹³. Przełom nastąpił w 1993 roku, kiedy główną nagrodę przyznano filmowi Hayao Miyazaki'ego *Szkarłatny pilot* (*Kuranei no Buta*, 1992), a na kolejnej edycji festiwalu to samo wyróżnienie otrzymały *Szopy w natarciu* (*Heisei Tanuki Gassen Ponpoko*, 1994) w reżyserii Isao Takahaty. W kolejnych latach liczba przyznanych twórcom japońskim prestiżowych statuetek i nominacji, również na festiwalach w Cannes, Wenecji i Berlinie, znacznie wzrosła, co pokazuje diametralny zwrot ku animacji powstających w tym kraju, zwłaszcza w pierwszej dekadzie XXI wieku. Obecność filmów Miyazaki'ego, Takahaty, Oshii'ego i Kona na wysokich rangach pokazach festiwalowych niewątpliwie przyczyniła się do przyznania tym twórcom miana autorów. Osiągnięcie tego wysokiego statusu mogło nie tyle wynikać z walorów artystycznych dzieł wymienionych Japończyków, lecz z egzotyzacji kina animowanego. Jak zauważa Paweł Sitkiewicz – fenomen lat 80. i 90. polegał na tym, że uznanie zaczęły zdobywać filmy animowane powstające „nawet w egzotycznych kinematografiach, które wcześniej nie odnotowały istotnych osiągnięć w tej dyscyplinie artystycznej” (Sitkiewicz, 2019: 903).

W tekstach poświęconych autorom japońskich filmów animowanych kwestie związane z artystyzmem i sferą estetyczną, które poświadczałyby o autorstwie wspomnianych twórców, są niekiedy trudne do uchwycenia. Zdecydowanie częściej akcentowany jest aspekt filozoficzno-refleksyjny dzieł Japończyków. Do głównych tematów poruszanych przez Miyazaki'ego, Takahatę, Ōtomo, Oshii'ego i Kona należą: pacyfizm i antywojenny przekaz (*Księżniczka Mononoke* oraz *Grobowiec świetlików* – *Hotaru no haka*, reż. Isao Takahata, 1988), wizja atomowej apokalipsy (*Akira*), mroczne konsekwencje postępu technologicznego (*Ghost in the Shell*) oraz współczesny problem wpływu nowych mediów na społeczeństwo (*Perfect Blue*). Podjęcie w tych filmach refleksji natury filozoficznej postrzegać można jako czynnik, dzięki któremu wspomniani japońscy reżyserzy zyskali uprzywilejowaną pozycję, co pozwoliło im na dołączenie do elitarnego grona mistrzów autorskiej animacji.

Problemy związanych z podtrzymaniem tezy, iż wymienionych twórców z Japonii można uznać za autorów filmowych, dostarcza również wkroczenie animacji w obieg dystrybucyjny za pośrednictwem nowych, internetowych kanałów. Klasyczny model rozpowszechniania kinowego niewątpliwie sprzyja uprzywilejowaniu roli reżysera jako autora dzieła filmowego. Po pierwsze, mówiąc „film Miyazaki'ego”, wskazujemy na konkretną grupę filmów sygnowanych nazwiskiem reżysera, które w wyobraźni widza mają przywołać na myśl szczególny styl filmowy oraz tematykę. Nazwisko autora stanowi tu „rodzaj etykiety nadawanej pewnej grupie utworów, wskazując określone właściwości tych filmów” (Przylipiak, 2016: 312). Po drugie, recepcja w klasycznym dyspozytywie sprzyja immersji oraz zanurzeniu się w dzieło filmowe, w jego treść i estetykę, które są w tradycyjnym odbiorze

13 W 1963 roku Yōji Kuri otrzymał Specjalną Nagrodę Jury za film *Ludzkie zoo* (*Nin-gen Doubutsen*, 1962). Z kolei Kihachirō Kawamoto dwukrotnie przyznano Nagrodę Émile'a Reynauda: w 1973 roku za animację pod tytułem *Demon* (*Oni*, 1972) oraz w 1977 roku za film *Dōjōji* (1976).

kinowym podsuwane widzowi przez nadrzędną instancję reżysera tudzież autora. Z kolei wejście filmu w sferę dystrybucji w cyberprzestrzeni zaburza konwencjonalne funkcjonowanie roli autora, osłabiając jego pozycję we współczesnym świecie medialnym. Problem tkwi w tym, że wzrost liczby stron internetowych oferujących swym użytkownikom oglądanie materiałów filmowych w formie „dostępu na żądanie” spowodował zwiększenie znaczenia widza w procesie odbiorczym filmu, dając mu większą swobodę w doborze treści oraz sposobie zapoznania się z nią. Ponadto mnogość tytułów „jakościowych” produkcji realizowanych przez takie serwisy jak Netflix czy Amazon Prime Video wpływa na wyjątkowość autorskiego modelu kina, które traci romantyczną aurę „niezwykłości dyktowanej tajemnicą przetwarzania doświadczenia na język filmu” (Giza, 2008: 397). Konstatacja ta nabiera szczególnego znaczenia w odniesieniu do twórców japońskiej animacji. Z jednej strony ekspansja platform streamingowych na rynku anime¹⁴ oraz zwiększenie produkcji seriali i filmów kierowanych do rozpowszechniania przez tego typu serwisy sprawia, że autorskie dzieła Hayao Miyazaki’ego, Isao Takahaty, Mamoru Oshii’ego czy Satoshi Kona nikną w morzu setek japońskich animacji¹⁵. Z drugiej zaś strony strategie marketingowe realizowane przez platformy typu Netflix opierają się na promowaniu usług poprzez umieszczanie w ofercie dzieł uznanych filmowców. Zglądając w katalogi tytułów japońskich animacji dostępnych w wymienionych wyżej serwisach (Netflix oraz Amazon Prime Video), odnaleźć tam można dzieła takie jak *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii), *Memories* (*MEMORIES*, reż. Katsuhiro Ōtomo, 1995) oraz większość produkcji powstałych w Studiu Ghibli, między innymi *Mój sąsiad Totoro*, *Spirited Away: W krainie bogów*, *Ruchomy zamek Hauru* i *Księżniczka Kaguya*. Taki zabieg ma wytworzyć pozytywny wizerunek marki, co jednocześnie przekłada się na rozpropagowanie twórczości japońskich reżyserów animacji, których konsekrowano na autorów filmowych.

Umarł autor, niech żyje autor

Przełom w poglądach na temat autorstwa przyniósł opublikowany w 1967 roku artykuł Rolanda Barthesa pod tytułem Śmierć autora (*La mort de l’auteur*). Zgodnie z jego koncepcją odbiorca staje się konstruktorem znaczeń, które tworzy w oparciu o swoje doświadczenia i kompetencje kulturowe (Barthes, 1999: 251). Zjawisko to ulega nasileniu zwłaszcza w dobie mediów strumieniowych, oferujących widzom (użytkownikom) możliwość swobodnego doboru oglądanego materiału, a także wielokrotnej lektury, co przekłada się na głębszą analizę treści i warstwy tekstualnej. Konkurencja ze strony „jakościowych” seriali i filmów anime produkowanych

14 Platformy streamingowe specjalizujące się w dystrybucji anime w ramach subskrypcji „dostępu na żądanie” to przede wszystkim amerykańskie serwisy Crunchyroll, Funimation, Netflix oraz Hidive, a także japońskie Bandai Channel i Anime Hōdai.

15 W 2021 roku wyprodukowano łącznie 310 seriali anime, co przekłada się na 109 610 minut animacji. Tego samego roku wyprodukowano 73 pełnometrażowe filmy anime (6057 minut animacji). Dane statystyczne pochodzą z najnowszego raportu przeprowadzonego przez Stowarzyszenie Japońskiej Animacji (The Association of Japanese Animations) w 2022 roku.

na potrzeby platform streamingowych, niepewna przyszłość studia Ghibli oraz odejście wielkich mistrzów (Miyazaki, Oshii i Kon) od tworzenia kina animowanego spowodowały, że japońska animacja o autorskich aspiracjach zaczęła przeżywać kryzys w drugiej dekadzie XXI wieku. Hayao Miyazaki po ukończeniu pełnometrażowego filmu *Zrywa się wiatr* (*Kaze tachinu*, 2013) oficjalnie oświadczył, że przechodzi na emeryturę¹⁶. Mamoru Oshii natomiast po sukcesie *Ghost in the Shell 2: Innocence* zrezygnował z realizacji animacji, swoje ambicje twórcze przenosząc na filmy żywego planu. Z kolei kariera Satoshi Kona zakończyła się po dziele *Paprika*, które zamyka dorobek twórczy Japończyka – jest to ostatni jego film zrealizowany przed śmiercią w 2010 roku.

Miejsce mistrzów anime zajęło nowe pokolenie twórców, takich jak Kōji Yamamura, Kunio Kato i Masaaki Yuasa, którym nie udało się jednak powtórzyć międzynarodowych sukcesów poprzedników. Łączeni z animacją niezależną i filmem eksperymentalnym, nie wykroczyli poza przypisane im obszary kina, choć pod względem estetycznym ich dzieła, między innymi adaptacja opowiadania Franza Kafki *Lekarz wiejski* (*Kafuka: Inaka Isha*, reż. Kōji Yamamura, 2007), *Dom z małych kostek* (*Tsumiki no Ie*, reż. Kunio Kato, 2008) oraz *Piosenka Lu* (*Yoaketsugeru Rū no Uta*, reż. Masaaki Yuasa, 2017), niewątpliwie naznaczone są autorskim piętnem. Na uwagę zasługują natomiast Shin'ichirō Watanabe, Mamoru Hosoda oraz Makoto Shinkai, których krytyka mianowała na następców autorów japońskiej animacji¹⁷. Ich dzieła, bogate w intertekstualne nawiązania (Watanabe: *Samuraj Champloo* – *Samurai Champurū*, 2004–2005 czy *Space Dandy* – *Supēsu Dandi*, 2013–2014), łączące ze sobą tradycyjne wartości z wszechogarniającą współczesną rzeczywistość komunikacją (Hosoda: *Summer Wars* – *Samā Wōzu*, 2009 i *Belle* – *Ryū to Sobakatsu no Hime*, 2021), a także ukazujące emocjonalne rozterki bohaterów w niezwykle realistycznej oprawie (Shinkai: *Ogród słów* – *Kotonoha no Niwa*, 2013 i *Twoje imię* – *Kimi no Na wa*, 2016), stanowią przykłady anime nowej generacji, których twórcy wyznaczają trendy w japońskiej animacji, kształtując w ten sposób przyszłość autorskiego kina animowanego w Kraju Kwitnącej Wiśni.

16 Emerytura Miyazakiego trwała trzy lata – w 2016 roku japoński reżyser powrócił do realizacji animacji, zapowiadając nowy film *Chłopiec i czapla* (*Kimi-tachi wa dō ikiruka*), którego premiera odbyła się w lipcu 2023 roku (w Polsce zaplanowana na styczeń 2024 roku).

17 Shin'ichirō Watanabe został nazwany autorem filmowym chociażby w tekście *Samurai Champloo: Transnational Viewing* napisanym przez badaczkę Jiwon Ahn. Z kolei Mamoru Hosoda miano autora zawdzięcza przeglądowi swojej twórczości pod tytułem „Origins of the auteur 1999–2003 (Hosoda's short works)” zorganizowanemu w 2016 roku przez Tokyo International Film Festival, a także artykułowi *The Fullness of Time: The Anime Films of Mamoru Hosoda*. Natomiast Makoto Shinkai jest często określany „drugim Miyazakiem”, na przykład w recenzji zatytułowanej *Makoto Shinkai: could the anime director be cinema's new Miyazaki?*, opublikowanej w „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/film/2016/nov/09/makoto-shinkai-director-anime-your-name> (dostęp: 21.11.2023).

Bibliografia

- Ahn, J. (2013). *Samurai Champloo: Transnational Viewing*. W: E. Thompson, J. Mittell (red.), *How to Watch Television*. Nowy Jork: New York University Press. s. 364-372.
- Annual Bibliography of Anime and Manga Studies*, <https://www.animemangastudies.com/bibliographies/> (dostęp: 21.11.2023).
- Barthes, R. (1999). *Śmierć autora*, M.P. Markowski (tł.). *Teksty Drugie*, 1-2 (54-55): 247-251.
- Blond, S. (red.) (2023). *Art, Agency and the Continued Assault on Authorship*. New York: Routledge.
- Carew, A. (2017). The Fullness of Time: The Anime Films of Mamoru Hosoda. *Metro Magazine*, 193: 36-43.
- Filiciak, M. (2005). Akira Katsuhiko Otomo. Animacja japońska, animacja globalna. *Kwartalnik Filmowy*, 51: 167-181.
- Gerstner, D.A., Staiger, J. (red.). (2003). *Authorship and Film*. New York: Routledge.
- Giza, B. (2008). *Kim jest autor? O problemie autorskiej podmiotowości w polskim kinie współczesnym*. W: E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk (red.), *Nowa audiowizualność: nowy paradygmat kultury?*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. s. 397-404.
- Hendrykowski, H., *Autor jako problem poetyki filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kocołowski, W., Kosecka, B., Piotrowska, A. (red.). (1998). *Panorama kina najnowszego 1980-1995: leksykon*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lamarre, T. (2009). *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Malinowski, J. (2012). Wizyta w Muzeum Ghibli. W: J. Zaremba-Penk, M. Lisiecki (red.), *Studio Ghibli. Miejsce filmu animowanego w japońskiej kulturze*. Toruń: Wydawnictwo Kirin. s. 25-30.
- Margolis, H. (2019). *Animacja autorska w PRL w latach 1957-1968: ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Marie, M. (2003). *The French New Wave: An Artistic School*, E. Neupert (tł.) Oxford: Blackwell Publishing.
- Napier, S.J. (2018). *Miyazakiworld. A Life in Art*, New Haven: Yale University Press.
- Przylipiak, M. (2016). *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Sitkiewicz, P. (2015). *Film animowany w epoce kina nowofalowego i narodowych szkół animacji*. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 3. Kino epoki nowofalowej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas. s. 779-814.
- Sitkiewicz, P. (2011). *Polska szkoła animacji*. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Sitkiewicz, P. (2019). *Film animowany w czasach cyfrowej rewolucji*. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 4. Kino końca wieku*. Kraków: Universitas. s. 901-934.
- Spalińska-Mazur, J. (2009). *Inwencje i kontynuacje. Polski autorski film animowany w latach 1980-1990*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Stephenson, R. (1967). *Animation in Cinema*. London: Zwemmer.
- Wells, P. (2002). *Animation Genre and Authorship*, London: Wallflower Press.

Na tropach autora. Przypadek (japońskiej) animacji

Abstrakt

Artykuł skupia się wokół zagadnienia autorstwa filmowego w odniesieniu do animacji. Autorka tekstu do przedstawienia problemów związanych z kategorią autorstwa w obrębie kina animowanego wybrała przypadek japońskiej animacji. Spośród japońskich twórców filmów animowanych, do niewielkiego grona autorów najczęściej zalicza się Hayao Miyazakiego, Isao Takahatę, Katsuhiro Ōtomo, Mamoru Oshii'ego oraz Satoshi Kona. Ich dzieła odznaczają się wysmakowanym stylem, nowatorstwem w podejmowanych tematach i przedstawianych historiach, poprzez które manifestuje się autorska wizja świata. Przynależność wymienionych reżyserów do kręgu autorów filmowych, choć z pozoru oczywista i naturalna, po głębszej analizie może budzić pewne wątpliwości. Autorka tekstu wyznaczyła ramy teoretyczne autorskiego modelu kina animowanego, z wyszczególnieniem obszarów problematycznych, które odniosła w stosunku do twórców animacji z Japonii.

Słowa kluczowe: Autor, teoria autorska, animacja autorska, anime, japońska animacja

On the Author's Trail. The Case of (Japanese) Animation

Abstract:

The article concerns the issue of film authorship in relation to animated cinema. The author of the article, in order to present the problems within the category of auteur cinema, chose the case of Japanese animation. Among the many anime directors, those commonly called the auteurs are: Hayao Miyazaki, Isao Takahata, Katsuhiro Ōtomo, Mamoru Oshii and Satoshi Kon. Their animated works are characterized by exquisite style, novelty of themes and stories, through which the directors manifest their original vision of the world. Associating the above-mentioned Japanese animators with film authorship, a seemingly obvious and natural act, after thorough analysis can raise some doubts. The author of the text thus set the theoretical framework defining the auteur animation, with particular emphasis on problematic issues, that were later referenced to Japanese directors of animated films.

Keywords: Auteur, auteur theory, auteur animation, anime, Japanese animation

Oliwia Kalinowska-Andrzejczak – (ur. 1996) absolwentka Wydziału Filologicznego na Uniwersytecie Łódzkim (Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych); dyplom mgr uzyskany w 2022 roku na kierunku Kulturoznawstwo; autorka tekstów: *Wielki sen. Kryzys filmu noir* oraz *Gry intertekstualne w serialowej twórczości Shin'ichirō Watanabe*. Obecnie zatrudniona w Muzeum Kinematografii w Łodzi.

Karolina Myślińska

ORCID 0009-0000-1689-5345

Renesans piractwa medialnego w dobie pandemii i rozwoju technologicznego

Wprowadzenie

Piractwo cyfrowe na przełomie XX i XXI wieku utożsamiano z praktykami wynikającymi przede wszystkim z chęci wzbogacenia się i/lub uniknięcia kosztów pozyskiwania tekstów kultury. Jako takie, było ono uznawane za wysoce szkodliwe dla rynku oficjalnej dystrybucji treści i rozwoju kultury. Nielegalny obieg filmów, seriali, muzyki czy gier wideo na giełdach, targach i bazarkach kusił konsumentów bogatą ofertą i niską ceną produktu, jednak oryginalni autorzy nie czerpali zysków z takiej sprzedaży.

W ostatnich dwóch dekadach, w związku z pojawieniem się nowych czynników polityczno-społecznych, szybkim rozwojem technologii, a także ewolucją sposobów dystrybucji utworów audiowizualnych, zjawisko piractwa oraz związane z nim praktyki ulegały modyfikacji. Pomimo podejmowanych przez duże korporacje prób uporania się z niepożądanymi praktykami konsumentów problem wciąż narasta.

W poniższym artykule, stanowiącym rekonesans istniejących badań i literatury przedmiotu, autorka spróbuje odpowiedzieć na pytanie, co doprowadziło do upowszechnienia się nielegalnych sposobów dystrybucji treści w Internecie w ostatnich latach. Podejmie próbę wykazania, iż decydujący wpływ na taki stan rzeczy miały pandemia COVID-19 oraz przemiany technologiczne, ze szczególnym uwzględnieniem spopularyzowania streamingu. Jak się wydaje, te dwa czynniki zmieniły rolę i znaczenie piractwa w popkulturze oraz doprowadziły do przełomu w zakresie użytkowania, rozpowszechniania i tworzenia tekstów kultury.

Kontekst historyczno-społeczny

Aby zrozumieć negatywne konotacje związane z pojęciem piractwa, definiowanym jako nieoficjalny obieg utworów audiowizualnych, należy przyjrzeć się etymologii samego terminu. Pochodzi on od łacińskiego pirata (korsarza) oraz greckiego *peiratēs*, czyli „bandyty”¹. Początkowo określenie „pirat” odnosiło się głównie do

1 Hasło: *pirate* (*n.*), <https://www.etymonline.com/search?q=pirate>, 16.06.2023.

morskich przestępców dokonujących rozbojów i dopuszczających się aktów przemocy wobec łodzi czy statków w celu przejęcia ich ładunku, a więc czerpania korzyści materialnych. Obecnie termin ten rozumiany jest jednak dwojako². W języku angielskim sformułowanie to *pirate* tłumaczy się zarówno jako „rabować”, jak i „naruszać prawa autorskie”³. Drugie z wymienionych znaczeń po raz pierwszy pojawiło się w opracowanym w 1736 roku przez Nathana Bailey’a *An Universal Etymological English Dictionary*.

Początki *piractwa* w kontekście dystrybucji materiałów cyfrowych są ściśle związane z komputeryzacją. Dobrze obrazuje to tekst Michała Gramatyki pod tytułem *Piractwo komputerowe*. Modus operandi opublikowany w kwartalniku „Problemy Kryminalistyki” z 1997 roku. Autor przedstawia w nim – jak sugeruje tytuł – schemat działania hakerów będących częścią zorganizowanych grup przestępczych, które parały się nielegalnym rozpowszechnianiem programów komputerowych na terenie Polski. Autor stawia tezę, że lata 90. ubiegłego stulecia były okresem, kiedy osoby pozyskujące pliki w nieformalnym obiegu danych utożsamiano ze złodziejami i oszustami.

Współcześnie *piractwo*, szczególnie w dyskursie naukowym, jest postrzegane w sposób bardziej spolaryzowany. Na jego negatywne aspekty zwraca uwagę między innymi Michał Wyrostkiewicz, medioznawca i doktor nauk teologicznych, który w pracy *Piractwo komputerowe – problem nie tylko prawny* (2009: 122–125), poświęconej analizie zagadnienia z perspektywy teologii moralnej, nazywa je jednym z „wiodących przewinień” współczesnego społeczeństwa, noszącym znamiona kradzieży, a nawet grzechu. Jego głównym celem jest uniknięcie obciążenia finansowego, z czym wiązałoby się pozyskiwanie pożądanych treści z legalnych źródeł.

Przeciwnego zdania jest Grzegorz Zyzik, groznawca i ekspert w dziedzinie popkultury. W tekście *Czczyciele torrentów: rozważania o współczesnym modelu kinofilii* (2015: 94) zwraca on uwagę na pozytywne aspekty praktyk *pirackich*, opisując je z perspektywy poststrukturalistycznej jako „niemal zawsze twórcze” oraz przyczyniające się do rozwoju kultury kinofilskiej. Ponadto powołuje się na kategorie formalnego i nieformalnego obiegu dzieł zaczerpnięte z koncepcji nieformalnej ekonomii mediów autorstwa Ramona Lobato, Juliana Thomasa i Dana Huntera (2011). Zgodnie z nią postrzeganie formalnego obiegu treści medialnych jako „jedynego i słusznego” jest błędne, gdyż obecnie większość życia kulturalno-społecznego ma swoje źródło w obiegu nielegalnym.

Przywołana teza, jak pokazują ostatnie badania, dobrze oddaje rzeczywistość. Według szacunków PwC (2014: 21), przedstawionych w Analizie wpływu zjawiska *piractwa* treści wideo na gospodarkę w Polsce, aż 73% badanych osób oglądających filmy i 49% osób oglądających seriale w Internecie korzysta „zarówno z legalnych, jak i nielegalnych źródeł, przy czym nielegalne źródła są w tej grupie dominujące”⁴. Takie praktyki wpisują się w *piractwo* hybrydowe, które dotyczy symultanicznego

2 Hasło: *pirat*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/pirat;2571534.html>, 16.06.2023.

3 Hasło: *to pirate*, <https://translate.google.pl/?sl=en&tl=pl&text=to%20pirate&op=translate>, 15.02.2023.

4 Analiza PwC została wykonana w 2014 roku, przez co może być uznana za nieaktualną, jednak zagraniczne badania zdają się potwierdzać wykazane przez nią tendencje. Badania

konsumowania treści za pośrednictwem subskrybowanych, płatnych serwisów VoD (wideo na żądanie) oraz wszelkich nieautoryzowanych nadawców. Przykładem jest też pobieranie nieoficjalnych napisów, solucji bądź modów do kopii utworów pozyskanych z oficjalnej dystrybucji mediów.

Podsumowując, korzystanie z nieoficjalnego obiegu stanowi praktykę dominującą nie tylko wśród piratów, ale też znaczącej części aktywnych i zaangażowanych konsumentów popkultury⁵. Powszechnie funkcjonujące negatywne konotacje czy przekonania dotyczące omawianych działań, uwarunkowane etymologią terminu, historią zjawiska czy różnego rodzaju stereotypami z nim związanymi, zdają się mieć niewiele wspólnego ze współczesnym krajobrazem medialnym. Ten zdominowany jest przez nowy typ uczestnika kultury – osobę korzystającą z wielu kanałów dystrybucji jednocześnie.

Podobna postawa z roku na rok staje się coraz bardziej powszechna, a piractwo filmów i seriali wydaje się sięgać apogeum. Z raportów firmy MUSO (Chatterley, 2022) – opartych na przeprowadzonych przez nią badaniach stron internetowych oferujących nieautoryzowane treści – wynika, że między 2020 a 2021 rokiem nastąpił wzrost aktywności użytkowników tych stron na poziomie 15,2%, zaś w latach 2021–2022 zanotowano skok o kolejnych 18% (MUSO, 2023)⁶. Na przestrzeni ubiegłego roku odnotowano 215 miliardów wizyt na pirackich portalach, czyli o 33 miliardy więcej w stosunku do dwóch wcześniejszych lat. Najczęściej tak zwanemu piraceniowi ulegał sektor zbiorczo określany mianem „TV”, w skład którego wchodziły seriale telewizyjne, anime i transmisje na żywo (w tym sportowe). Warto również przyrzeć się danym dotyczącym sektora filmowego, gdyż to w jego ramach zaobserwowano największy wzrost nielegalnej konsumpcji utworów. Różnica między latami 2020 a 2021 wyniosła aż 36,4%. Autorzy raportu zwracają też uwagę na znaczne zwiększenie zainteresowania nielegalnymi kopiami tekstów kultury, szczególnie odcinków seriali anime i wysoko budżetowych seriali amerykańskich platform streamingowych.

Dwa przełomy, jeden rezultat

Ostatnie lata obfitowały w czynniki, które przyczyniły się do upowszechniania praktyk pirackich. Pierwszym, nasuwającym się na myśl w kontekście analizy przedstawionych powyżej statystyk i jednym z najbardziej znaczących, jest pandemia COVID-19. W jej trakcie dziesiątki krajów na świecie wprowadziły różnego rodzaju obostrzenia, które miały na celu zminimalizowanie ryzyka rozprzestrzenienia się

te są wartościowe, gdyż stanowią jedno z niewielu źródeł wiedzy na temat zachowań i preferencji polskich konsumentów treści cyfrowych (PwC, 2017: 21).

5 Potwierdzają to także badania z 2020 roku przeprowadzone w Chile przez Armana Derakhti, Catalinę Ramírez-Rivas i Patricio E. Ramírez-Correa. Wykazały one, że osoby korzystające z serwisów streamingowych są 5,58 razy bardziej skłonne do podejmowania praktyk pirackich niż te niekorzystające z nich (Derakhti, Ramírez-Rivas, Ramírez-Correa, 2020: 102–108).

6 Poniższa praca w dużym stopniu opiera się na badaniach statystycznych wykonanych przez firmę MUSO ze względu na jej wiarygodność oraz fakt, iż większość współczesnych publikacji podejmujących problem piractwa również się na nie powołuje.

wirusa. Jednym z podjętych działań było częściowe przeniesienie wielu aspektów życia społecznego do przestrzeni online. W świecie wirtualnym odbywały się więc szkolne zajęcia, spotkania towarzyskie czy biznesowe. Dla wielu ludzi podstawową konsekwencją takich zmian było zmniejszenie liczby codziennych obowiązków, przez co zyskali oni więcej czasu wolnego. Sposobem na jego wypełnienie okazało się konsumowanie seriali i filmów. Dodatkowo zderzenie z rzeczywistością przepełnioną niepewnością i strachem było dla wielu osób trudnym przeżyciem, a swego rodzaju ucieczki czy pocieszenia jednostki funkcjonujące pod presją nietypowych okoliczności zaczęły szukać właśnie w rozrywce.

Podobnego zdania jest badacz MUSO Andy Chatterley. Zauważył on, że to właśnie w pierwszych miesiącach pandemii pojawił się tak nagły i znaczący wzrost zainteresowania pirackimi stronami internetowymi. Co ciekawe, statystyki zmieniły się za sprawą zwiększonej aktywności internautów w dni powszednie, co może sugerować, że teksty kultury były ze wzmożoną częstotliwością konsumowane w czasie lekcji czy pracy. Jak łatwo się domyślić, podobna sytuacja nie mogłaby mieć miejsca w czasach przedpandemicznych. Warto też dodać, że takie statystyczne anomalie dotąd obserwowano jedynie w szczególnych okresach na ogół wolnych od codziennych obowiązków, takich jak święta religijne czy Nowy Rok (Chatterley, 2022).

Zgodnie z raportem Biura Przedstawiciela Handlowego Stanów Zjednoczonych z 2022 roku początek pandemii oraz towarzyszące mu działania podejmowane przez władze różnych państw bezpośrednio doprowadziły do gwałtownego zwiększenia się problemu piractwa medialnego. Porównując ostatni tydzień marca 2019 roku oraz ostatni tydzień lutego 2020 roku, zaobserwowano wzrost obrotu nielegalnymi kopiami filmów na poziomie 41% w Stanach Zjednoczonych, 43% w Wielkiej Brytanii, 50% w Hiszpanii czy 66% we Włoszech. Jak zauważono, duży wpływ na tę sytuację miało ograniczenie dystrybucji kinowej, przez co większość nowych produkcji trafiała wprost do serwisów VOD, skąd łatwo je było skopiować⁷. Oba przywołane raporty wskazują, że opisywana tendencja systematycznie się nasilała, a katalizatorem wzrostu była właśnie pandemia. Użytkownicy Internetu z roku na rok dysponują coraz większą liczbą prostych i przystępnych narzędzi pomagających pozyskiwać nieautoryzowane treści, a ostatnie lata okazały się czasem znacznych (i podlegających utrwaleniu) zmian w stylu życia oraz konsumpcji tekstów kultury.

Pandemia COVID-19 była zdecydowanie jednym z najbardziej dynamicznych i zauważalnych czynników wpływających na ponowne upowszechnienie się korzystania z nieoficjalnego obiegu treści. Warto jednak przyjrzeć się także drugiemu przełomowi, który w równym stopniu wpływa na opisywane zjawisko, a przebiega w szerszym zakresie czasowym, lecz wolniej i w sposób rozproszony. Mowa o rozwoju technologicznym, ze szczególnym naciskiem na rozwój streamingu i relokację oficjalnego obiegu treści z płaszczyzny tradycyjnej na tę online. Jeden z najważniejszych przedstawicieli świadczących tego typu usługi – Netflix, który najpierw funkcjonował jako wypożyczalnia płyt DVD drogą pocztową – wszedł na rynek VoD

⁷ Jednym z pierwszych filmów, przy którym zrezygnowano z premiery kinowej na rzecz premiery online, był *Trolle 2* (2020), a sukces wynikający z tej decyzji próbowano powtórzyć między innymi w wypadku polskiego horroru *W lesie dziś nie zaśnie nikt* (2020).

w styczniu 2007 roku. W jego ślady poszło BBC, które kilkanaście miesięcy później uruchomiło serwis iPlayer.

W ten sposób branża filmów i seriali miała dogonić muzyczną w procesie walki z piractwem. Wprowadzone przez Spotify rozwiązania były bowiem czymś, co inspirowało dystrybutorów treści audiowizualnych. Założony na rok przed Netflixem szwedzki serwis streamingowy oferował konsumentom natychmiastowy dostęp do ogromnej biblioteki utworów i dużo większy komfort użytkowania niż dotychczas dominujące nielegalne narzędzia. Przed uruchomieniem Spotify nabywanie utworów audialnych było nie tylko droższe, ale też trudniejsze, gdyż w większości przypadków wymagało odnalezienia upragnionej kopii w fizycznie istniejącym sklepie. Z tego między innymi powodu to branża muzyczna w sposób najbardziej spektakularny i głośny zmagala się z piractwem cyfrowym. Zrozumienie podstaw problemu pozwoliło jednak Spotify wypracować i wdrożyć odpowiednie rozwiązania, dzięki którym odbiorcy zaczęli rezygnować z korzystania z nielegalnych źródeł dystrybucji. W konsekwencji muzyka stanowi obecnie najwolniej rosnącą gałąź nieoficjalnego obiegu.

Tego samego nie można jednak powiedzieć o mediach audiowizualnych. Przejście od dystrybucji kaset i płyt DVD do streamingu przyniosło ze sobą wiele nieoczekiwanych problemów. Aby zrozumieć najważniejszy z nich, warto przyjrzeć się historii tej zmiany. Jeszcze kilkanaście lat temu najpopularniejszą formą dystrybucji tekstów był handel fizycznymi nośnikami danych, jednak w ciągu ostatniej dekady sprzedaż DVD spadła o 82%. Na taki stan rzeczy wpływ miały regulacje wynikające z polityk korporacyjnych oraz rosnący nacisk na rozpowszechnianie filmów i seriali za pośrednictwem platform streamingowych (Vulser, 2022)⁸. Gdy na początku XXI wieku problem piractwa okazywał się coraz bardziej dokuczliwy z perspektywy producentów i wydawców, remedium miał stanowić streaming, którego rozwój doprowadził jednak do pojawienia się problemu lost media.

Terminem lost media określa się teksty uznane za nieistniejące, zagubione czy w szerokim rozumieniu niedostępne⁹. Zjawisko to nie jest nowe, gdyż funkcjonuje w dyskursie okołomedialnym już od początku XX wieku. Współczesne badania potwierdzają, że 75% amerykańskich filmów niemych z lat 1912–1929 zaginęło (Pierce, 2013), podobnie jak połowa filmów dźwiękowych z lat 1927–1950 (Kehr, 2010), czy słynne 97 czarno-białych odcinków brytyjskiego serialu Doktor Who (Doctor Who, 1963), które zostały wyrzucone lub zniszczone razem z wieloma innymi materiałami magazynowanymi przez BBC w latach 60. i 70. ubiegłego wieku¹⁰.

8 Źródłami, które stanowią punkt odniesienia dla tego artykułu, oprócz nielicznych publikacji naukowych są przede wszystkim teksty opublikowane w różnych serwisach internetowych. Wiedza powszechna czy powielane przez społeczności internetowe odczucia związane z różnymi wydarzeniami dotyczącymi legalnej i nielegalnej dystrybucji treści są ważnym elementem rozważań, pozwalającym (w obliczu braku satysfakcjonującej literatury naukowej w tym obszarze) na lepsze zrozumienie badanego obszaru tematycznego.

9 Ze względu na brak literatury podejmującej problem lost media definicja zjawiska została zaczerpnięta z internetowych wikii.

10 Hasło: *Doctor Who (partially lost episodes of British science-fiction TV series; 1963–1974)*, [https://lostmediawiki.com/Doctor_Who_\(partially_lost_episodes_of_British_science-fiction_TV_series;_1963-1974\)](https://lostmediawiki.com/Doctor_Who_(partially_lost_episodes_of_British_science-fiction_TV_series;_1963-1974)), 14.06.2023.

Streaming treści audiowizualnych w swoich założeniach wydaje się doskonałym sposobem na zażegnanie problemu niszczenia lub gubienia kopii utworów, gdyż pozwala na przechowywanie i nieograniczone ich odtwarzanie przez każdego klienta usługi. W rzeczywistości jednak stale zwiększa się liczba filmów i seriali, które znikają z oficjalnej oferty. Taki los spotkał 93 produkcje, które 26 maja 2023 roku zostały usunięte z repertuaru platformy Disney+ z powodów finansowych. Jednym z wartych uwagi przykładów jest Willow (Willow, 2022–2023). Choć według serwisu The Wire był to jeden z najpopularniejszych seriali Disney+, który cieszył się większym zainteresowaniem niż przeciętna pozycja dostępna w usłudze (Quinaud, 2023), obecnie nie można go obejrzeć za pośrednictwem żadnych legalnych źródeł na terenie Stanów Zjednoczonych czy Polski¹¹. Jest jednak osiągalny dzięki serwisom pirackim.

Stopniowe upowszechnienie formuły rozpowszechniania tekstów audiowizualnych online sprawiło, że wyłoniły się zupełnie nowe problemy, które nie mogłyby istnieć w dobie dominacji nośników fizycznych. Wtedy to w powszechnym obiegu funkcjonowały liczne, mniej lub bardziej oficjalne kopie i wersje tego samego utworu, przez co wiele osób wchodziło w ich „posiadanie”¹². Platformy streamingowe oferują zaś usługę, która w swej istocie jest transmisją online, polegającą na wypożyczaniu, a nie nabywaniu treści (Derakhti, Ramírez-Rivas, Ramírez-Correa, 2020: 102–108), dlatego coraz częściej to wspomniane podmioty są jedynymi legalnie „posiadającymi” wybrane utwory. Taki monopol nieuchronnie prowadzi do sytuacji, w których decyzje o usunięciu konkretnych tytułów z biblioteki serwisu wiążą się z ich jednoczesnym zniknięciem z dystrybucji jako takiej¹³.

W rezultacie wśród odbiorców treści audiowizualnych powszechny jest strach przed permanentnym usunięciem ich ulubionych dzieł ze wszelkich legalnych źródeł. Wynika on z polityk takich serwisów jak Disney+ czy znany z dynamicznego zmieniania swojej oferty Netflix oraz charakteru dystrybucji streamingowej. Z jednej strony dzięki niej użytkownicy zyskują dostęp do dużej liczby utworów naraz, z drugiej zaś w ten sposób zmniejsza się ich kontrola nad „trwałością” poszczególnych tytułów. Malejąca sprawczość w stosunku do kultury jest zauważana przez jej uczestników oraz skorelowana ze zwiększaniem się nieufności wobec wspomnianych serwisów, których działania są postrzegane jako szkodliwe¹⁴.

Z tego powodu konsumenci coraz częściej decydują się osobiście podejmować kroki mające na celu archiwizację jak największej liczby utworów, szczególnie tych

11 Informacja zaczerpnięta ze strony: <https://www.justwatch.com/us/tv-show/willow/season-1>, 14.06.2023.

12 W taki sposób udało się zresztą ocalić niektóre zapisy audialne wspomnianych odcinków Doctora Who, gdyż ich kopie znalazły się w masowej dystrybucji. Jest to przykład który pokazuje, iż rozpowszechnianie fizycznych nośników danych potrafi zapewnić tym danym długowieczność.

13 W pracy *Piracy and media archival access in the digital era* Micah Gottlieb zwraca uwagę na brak dostępności niezliczonej liczby filmów w oficjalnej dystrybucji (fizycznej oraz streamingowej), a za czynnik, który silnie wpłynął na pogłębienie się tego problemu, uważa także pandemię COVID-19 (Gottlieb, 2022).

14 Przykładowa wypowiedź użytkownika mającego podobną opinię: https://twitter.com/Doctor_Omega/status/1662554289582268416, 15.06.2023.

mało znanych i podatnych na „zniknięcie” z obiegu¹⁵. Ogromne znaczenie przypisywane jest ponownie kopiom fizycznym, które, w przeciwieństwie do cyfrowych, cechuje większa trwałość. Takie podejście uczestników kultury nie jest bezzasadne, szczególnie wobec nagłych likwidacji takich nielegalnych serwisów jak KissAnime czy SOAP2DAY. Drugi z nich stanowił jedną z najpopularniejszych pirackich stron umożliwiających oglądanie filmów i seriali, jednak 13 czerwca 2023 roku wszystkie jego podstrony przestały działać. Sytuacja spotkała się z emocjonalną reakcją wielu użytkowników mediów społecznościowych, a jej kulturalne reperkusje porównywane były do spalenia Biblioteki Aleksandryjskiej¹⁶, stanowiącej powszechny symbol ulotności i niestałości wiedzy.

Do kolejnych problemów wynikających z rozwoju platform streamingowych należą blokady regionalne i językowe oraz rosnące ceny abonamentów, co najczęściej prowokuje sięganie po nielegalne rozwiązania oraz powszechny sprzeciw odbiorców. Przykładem dobrze obrazującym problem dostępności różnych wersji językowych jest sytuacja z przełomu lutego i marca 2022 roku, kiedy to, w związku z inwazją Rosji na Ukrainę, tysiące ukraińskich uchodźców przekroczyło granice Polski. Były to głównie kobiety i dzieci, które mimo trudności próbowały odnaleźć się w zupełnie nowej sytuacji. W zaaklimatyzowaniu i zapewnieniu komfortu psychicznego najmłodszym nieocenioną rolę odgrywały filmy i seriale animowane, jednakże polskie oferty serwisów streamingowych okazały się ubogie w treści w ich ojczystym języku. Internauci wystosowali więc apele do platform, domagając się odblokowania odpowiednich ścieżek dźwiękowych. Do tych prośb przychylił się chociażby Netflix, który już na początku marca 2022 roku udostępnił kilkadziesiąt pozycji ze swej biblioteki z dubbingiem ukraińskim (Kancewicz, 2022).

Przywołana sytuacja jest istotna z punktu widzenia niniejszych rozważań, gdyż ukazuje pozornie niezrozumiały gatekeeping treści w usługach VoD, który narasta wraz z kolejnymi ograniczeniami technicznymi i jednoczesnym powiększaniem bibliotek o kolejne utwory. Poszczególne filmy i seriale mogłyby z powodzeniem zostać udostępnione wszystkim subskrybentom w obrębie platformy (co udowadniają osoby stosujące aplikacje VPN), jednak bywają ograniczane blokadami georegionalnymi. Ten problem dobrze wybrzmiewa w kontekście przywołanych wyżej zdarzeń, gdyż niektóre serwisy streamingowe zdecydowały się na wprowadzenie treści ukraińskojęzycznych dopiero w momencie, gdy zaapelowała o to znaczna część odbiorców. Warto przy tym pamiętać, że jeszcze przed eskalacją działań wojennych Ukraińcy stanowili jedną z największych mniejszości narodowych w Polsce

15 Filmy „mało znane”, a zatem będące przedstawicielami kina niezależnego czy artystycznego, to przykłady dzieł, których główna dystrybucja odbywała się poza komercyjnym obiegiem i w niewielkich nakładach. Uzyskanie do nich dostępu jest niezwykle trudne, gdyż jedyne legalne kopie najczęściej można znaleźć w archiwach lub na platformach służących do sprzedaży używanych rzeczy przez prywatne podmioty. Serwisy streamingowe zazwyczaj nie posiadają w swojej ofercie produkcji niszowych. Z tego powodu konsumenci chcący zapoznać się z tymi utworami często korzystają z pirackich rozwiązań, a tendencja ta nasiliła się podczas pandemii, na co uwagę zwrócił także Micah Gottlieb (2022).

16 Przykładowa wypowiedź użytkownika utrzymana w takim tonie: <https://twitter.com/2SwiftieSisters/status/1668521350447726595>, 15.06.2023.

(Główny Urząd Statystyczny, 2023)¹⁷. Przez wiele lat pozostawali więc bez dostępu do odpowiednich napisów czy ścieżek dźwiękowych lwiej części repertuaru usług, które opłacali.

Powyższe przykłady polityk funkcjonowania platform, które ograniczają, utrudniają i w nieprzejrzysty sposób rozporządzają dostępem (i jego formą) do utworów medialnych, doskonale obrazują nasilanie się ich wykluczającego charakteru. Serwisów streamingowych jest z roku na rok coraz więcej, przy czym korzystanie z nich wiąże się z wysoką miesięczną opłatą, a każdy z nich oferuje unikatową bibliotekę tekstów¹⁸. Taki stan rzeczy prowadzi do rozwarstwienia kanałów legalnej dystrybucji, przez co odnajdowanie wybranych utworów i ich konsumpcja zostają utrudnione. W konsekwencji wzrasta liczba internautów zwracających się ku piractwu. Przewrotnie przypomina to sytuację sprzed kilkunastu lat, kiedy konsumenci, najpierw szukający upragnionych treści w chaotycznym rynku nielegalnej dystrybucji, chętnie sięgnęli po nowo powstałe usługi streamingowe, gdyż te zapewniały łatwiejsze w nawigowaniu, ujednolicone i pełniejsze biblioteki. Obecnie najczęściej rolę takich kanałów, gdzie użytkownik w prosty sposób znajdzie dowolną poszukiwaną treść, odgrywają źródła pirackie.

Nie dziwi zatem, że wraz z rozwojem platform streamingowych i zwiększaniem się ich liczby problem piractwa narasta. Legalny obieg mediów staje się coraz bardziej niedostępny i wykluczający, co nasila buntownicze postawy wśród konsumentów i skłania ich do korzystania z nielegalnych kanałów dystrybucji¹⁹. Ponadto utarte definicje, przedstawiające piractwo jako każdą działalność mającą na celu rozporządzanie tekstami bez zgody ich autorów czy producentów, są nie tylko przestarzałe, ale też pomijają wiele znaczących aspektów problemu. Współcześnie zjawisko to nie dotyczy tylko unikania opłat, docierania do niedostępnych utworów czy próby przechytrzenia oficjalnych nadawców, a zyskuje znamiona działań o charakterze społecznościowym, artystycznym, buntowniczym, emancypacyjnym kulturowo czy wręcz kulturotwórczym.

Na takie pobudki hakerów zwracał uwagę przywoływany Gramatyka. Już w 1997 roku, przedstawiając zjawisko piractwa komputerowego, wiązał je z pewną

17 Zgodnie ze wstępnymi wynikami Narodowego Spisu Powszechnego opublikowanymi 11 kwietnia 2023 roku przynależność do społeczności ukraińskiej zadeklarowało ponad 79 tysięcy osób. Jest to tym samym czwarta największa mniejszość narodowo-etniczna w Polsce, zaraz po śląskiej, kaszubskiej i niemieckiej.

18 W odróżnieniu od serwisów muzycznych, które dążą do zapewnienia klientom jak najbardziej kompletnej biblioteki utworów, platformy VoD główny nacisk kładą na filmy i seriale „ekskluzywne”, czyli dostępne wyłącznie w ramach jednej usługi. Interesujący *exclusive* jest w stanie niemal samodzielnie zapewnić znaczny wzrost subskrypcji danej platformy, jednak podobną strategię przyjmuje wiele innych firm. W konsekwencji potencjalny użytkownik staje przed trudnym wyborem – może opłacać wszystkie dostępne usługi w strachu przed tak zwanym FOMO (*fear of missing out* – strach przed byciem nie na czasie), wybrać tylko jedną bądź kilka z nich albo zwrócić się (przynajmniej częściowo) w stronę piractwa.

19 Lawrence Liang w pracy *Piracy* opisuje piractwo jako „sposób, w jaki wykluczane społeczności torują swą drogę do kulturalnej sfery przez innowacyjne techno-praktyki i roszczą sobie prawo do uczestnictwa w kulturze nie przez logikę rozwojowego, paternalistycznego dostępu zapewnianego przez państwo, lecz jako formę dostępu buntowniczego” (Liang, s. 141).

ideologiczną postawą jego czołowych przedstawicieli. Osoby te poprzez swą działalność wyrażały sprzeciw wobec prób ograniczania obiegu treści cyfrowych i wszelkiego rodzaju informacji. Taka forma buntu jest więc praktykowana już od wielu lat, choć zazwyczaj jego waga umykała zarówno badaczom, jak i opinii publicznej²⁰. Przyczyn podobnego podejścia do konsumowania kultury wśród internautów upatrywano w ubogiej ofercie legalnych źródeł dostępu do treści oraz chęci nabywania ich w najprostszy i najmniej kosztowny sposób.

Obecnie podobny sprzeciw konsumentów manifestuje się na wielu różnych płaszczyznach. Powszechnie stały się oddolne, fanowskie i hobbystyczne inicjatywy mające na celu tworzenie takich rozwiązań i przestrzeni, które umożliwiają konsumowanie filmów i seriali w wybranym języku. Ma to szczególne znaczenie w sytuacji, gdy pożądana (lub jakakolwiek inna) wersja danego utworu nie jest dostępna w oficjalnej dystrybucji. Dla osób nieposługujących się biegle wieloma językami oraz tych posiadających różnego rodzaju dysfunkcje słuchowe, brak napisów w języku dla nich natywnym bywa decydującą przeszkodą w przyswajaniu audiowizualnych tekstów, a naprzeciw takim potrzebom wychodzą wspomniane inicjatywy. Polegają one najczęściej na tworzeniu napisów, czyli fansubów (od słów fan i subtitles). Pojęcie to, jak wskazuje jego geneza, jest ściśle związane z fandom studies, gdyż dotyczy praktyk podejmowanych przez największych entuzjastów danych treści i wynikających z czysto hobbystycznych i prospołecznościowych pobudek (Xueni, Binghan, 2023).

W tej formie takie działania są przejawem dążenia przez jednostki do poszerzania zakresu swojego prawa do kultury, a zatem do uczestniczenia w niej, czerpania z jej zasobów oraz decydowania o jej kształcie. Za pośrednictwem wskazanych wyżej i podobnych aktywności fani chcą przyczyniać się do promowania swoich ulubionych utworów oraz rozwoju fandomów. Tego typu inicjatywy najczęściej można obserwować w obrębie grup zorientowanych na mangę i anime, czyli teksty popkultury japońskiej, które z roku na rok zyskują coraz większe zainteresowanie również poza Japonią.

Potwierdzają to dane zaczerpnięte z analiz Similarweb, zgodnie z którymi serwisem pirackim z największą liczbą odsłon był umożliwiający pobieranie i oglądanie anime KissAnime. Na przestrzeni 2020 roku stronę odwiedzało prawie 100 milionów użytkowników miesięcznie, co stanowi wynik wyższy nawet od posiadającego prawdopodobnie największe zasoby treści The Pirate Bay²¹. KissAnime był jednym z najważniejszych miejsc promujących japońskie animacje z angielskimi napisami w Internecie, dlatego jego zamknięcie 14 sierpnia 2020 roku po przegranej sprawie

20 Od 1997 roku piractwo medialne oraz postawy samych piratów uległy znacznym zmianom, chociażby ze względu na rozwój technologii, upowszechnienie się dystrybucji streamingowej czy inne społeczno-kulturowe czynniki. Tekst Gramatyki pozwala jednak znaleźć wspólne cechy pomiędzy hakerami z końca lat 90. a współczesnymi konsumentami wykorzystującymi nielegalne narzędzia pozyskiwania treści. Obie te grupy charakteryzuje postawa buntownicza, sprzeciwiająca się szkodliwym działaniom oficjalnych dystrybutorów tekstów, a co za tym idzie – niejako spójny światopogląd.

21 Dane analityczne serwisu Similarweb zacytowane w: Morrissy, 2020.

sądowej o prawa autorskie z Funimation odbiło się szerokim echem wśród fando-mów na całym świecie²².

Sprawę na łamach Spider's Web skomentował Łukasz Kotkowski (2020): „Fani są wściekli, bo KissAnime – pomimo całej swojej nielegalności – było jednym z lepszych źródeł do oglądania serii, zarówno od strony organizacji treści, jak i jakości odtwarzania”. Wściekłość ta wynikała, jak zaznaczał, głównie z trudnej dostępności filmów i seriali anime w sieci, na co szczególnie wpływ ma fakt, iż główni legalni dystrybutorzy tych treści – Crunchyroll oraz wspomniane Funimation – zakładają liczne blokady regionalne i dostarczane przez nich treści nie są dostępne (w pełni lub częściowo) w wielu państwach. Pierwszy ze wspomnianych serwisów ma bardzo ograniczoną bibliotekę przeznaczoną na rynek polski, z drugiego zaś nie można korzystać na terenie Europy (z wyjątkiem Wielkiej Brytanii i Irlandii).

Problem dostępności anime w legalnych źródłach jest zatem powszechny, jednakże fani wciąż mogą oglądać ulubione dzieła za pomocą innych serwisów lub pobierać je z przeznaczonych do tego miejsc. W Polsce prężnie działają liczne odpowiedniki KissAnime, z czego najpopularniejszymi są Shinden, OglądajAnime oraz Wbijam. To dzięki nim polski odbiorca może zapoznać się chociażby z Bleach, czyli jednym z najbardziej znanych anime na świecie (należącym do tak zwanej Wielkiej Trójki²³) oraz szóstym najczęściej ulegającym nielegalnej dystrybucji serialem 2022 roku (Guz, 2023). Przypadek tej serii jest wyjątkowo interesujący, gdyż w lutym 2023 roku wszystkie jej odcinki (łącznie z wyczekiwany od ponad dekady finałowym sezonem Bleach: Thousand-Year Blood War) zostały odblokowane dla rodzimych użytkowników Disney+, jednak platforma nie zdecydowała się na udostępnienie polskiej ścieżki dźwiękowej czy napisów (Myślińska, 2023). Osoby nieznające języka angielskiego, hiszpańskiego, francuskiego, portugalskiego bądź japońskiego nie mogą więc w pełni zrozumieć oglądanego dzieła²⁴. Spotkało się to z powszechną dezaprobatą subskrybentów usługi, coraz częściej korzystających z serwisów pirackich, na których dostępne są wysokiej jakości fansuby.

Problem braku odpowiednich napisów czy ścieżki dźwiękowej do Bleach jest obecny nie tylko w Polsce, ale też innych krajach. W popularnym tweecie (posiadającym ponad 63 tysiące wyświetleń i 325 polubień) użytkownik Novedades Anime España zwrócił uwagę na wykluczenie hiszpańskich odbiorców słowami: „5 dni i tysiące skarg później Bleach i Bleach: Thousand Year Blood War nadal nie mają nawet napisów w języku hiszpańskim, a tym bardziej dźwięku, pomimo tego, że po raz pierwszy legalnie w naszym kraju [te seriale] pojawiły się na @DisneyPlusES”²⁵. Kwestia została także nagłośniona przez hiszpańskie serwisy informacyjne takie jak

22 Oprócz dalej wymienionych powodów negatywnej reakcji fanów anime na informację o zamknięciu KissAnime warto mieć na uwadze również to, że serwis ten był często jedynym źródłem dostępu do pewnych tytułów, zatem wiele z nich 14 sierpnia zniknęło z internetowych zasobów. Zob. Rezaee, 2020.

23 Termin odnosi się do trzech najpopularniejszych serii mang i anime z połowy lat dwutysięcznych. Zob. https://otaku.fandom.com/wiki/Big_Three, 8.06.2023.

24 W trakcie pisania tego artykułu na platformie Disney+ wciąż nie zostały dodane polskie napisy ani ścieżka dźwiękowa do anime Bleach.

25 Zob. <https://twitter.com/AnimeLegalES/status/1637779375352422400>, 8.06.2023.

Espinof Anime, Ramen Para Dos, Diario AS czy Team Up! Media. Inni użytkownicy Twittera, głównie pochodzący z Niemiec, brali zaś udział w akcji, której częścią było publikowanie grafiki z napisem „Drogi Disneyu & Vizmedia, jest więcej niż 5 krajów na świecie” oraz promowanie hasztagu #releasebleachinternationally²⁶.

Warty uwagi jest także fandubbing (od słów fan i dubbing), polegający na podkładaniu głosów pod istniejące ścieżki dźwiękowe. Jest to co prawda dużo mniej popularna forma fanowskiej aktywności, zasługuje ona jednak na uwagę. Podkładanie głosów jest zdecydowanie trudniejsze od tworzenia napisów, wymaga bowiem zaangażowania co najmniej kilku osób o zdolnościach aktorskich, odpowiedniego sprzętu elektronicznego, a także dużo większej ilości czasu, jaką trzeba przeznaczyć na nagranie materiałów, ich obróbkę oraz montaż. Z tych względów fandubbing jest rzadko stosowany wobec długich seriali, szczególnie gdy celem danej jednostki lub grupy jest szybkie i efektywne przetłumaczenie wybranego tytułu na język inny niż oryginalny. Pełna produkcja takich ścieżek dźwiękowych pochłaniałaby zbyt wiele zasobów i byłaby zwyczajnie niepraktyczna. Zamiast tego fandubbing często wykorzystywany jest jako forma fanowskiej ekspresji artystycznej, zabawy tekstem źródłowym, powiązanej z chęcią poprawienia go, zremiksowania, osadzenia w innych kontekstach lub oddania mu hołdu. Powstałe w ten sposób utwory to głównie pojedyncze odcinki (najczęściej pilotażowe), autorskie kompozycje zbudowane z połączonych ze sobą kadrów tej samej lub różnych serii czy pojedyncze sceny z wybranych dzieł, choć zdarzają się także ambitniejsze projekty.

Przykładem są publikowane na YouTube fragmenty serialu animowanego *Sowiego Domu*, będącego ekskluzywnym tytułem platformy Disney+, z podłożonymi głosami aktorów-amatorów. Takie treści można znaleźć na kanale Somepony, gdzie autorka z entuzjazmem i niekrytą dumą umieszcza efekty pracy swoich znajomych nad kolejnymi projektami fandubbingowymi. Materiały te stanowią jedynie poszczególne sceny z serii, nie całe odcinki. Jak wyjaśnia sama twórczyni, takie przedsięwzięcie byłoby zbyt czasochłonne dla osób zajmujących się tym jedynie hobbystycznie. W jednym z komentarzy pisze: „wymagałoby to od nas jakiegoś studia, gdzie aktorzy mogliby się nagrać oraz całej ekipy ludzi stojących za SFX i obrazem, bo inaczej robiąc to w sposób jak dotychczasowy, zajęłoby to nam z rok ponad, jak nie więcej”²⁷. Cytowana wypowiedź podkreśla również nieprofesjonalny, fanowski charakter działalności autorki, co sugeruje, iż zarówno ona, jak i współpracujący z nią „aktorzy” angażują się w projekt wyłącznie z artystycznych i hobbystycznych pobudek. Podejmowane przez nich przedsięwzięcia nie mają na celu wyrządzenia szkód finansowych platformie Disney+ ani rozpowszechniania ich treści w sposób niedozwolony, a stanowią jedynie swego rodzaju formę zabawy czy wyraz szacunku wobec *Sowiego Domu*.

²⁶ Zob. https://twitter.com/hashtag/releasebleachinternationally?src=hashtag_click, 8.06.2023.

²⁷ W przytoczonym komentarzu dokonano drobnej korekty, która nie wpływa na jego warstwę znaczeniową. Somepony, The Owl House || Collector VS. Belos || Polish Fandub, https://www.youtube.com/watch?v=DKwUzrHTBwg&lc=Ugw16T6JyZqnFAGIxMJ4A-aABAg.9n_aypwPi0C9nbTNVpcl15, 9.06.2023.

Oba analizowane rodzaje praktyk pirackich, a zatem fansubbing oraz fandubbing, są z oczywistych względów kulturotwórcze, gdyż promują utwory, które nie są w pełni lub częściowo dostępne za pośrednictwem innych, legalnych źródeł, tworzą rozwiązania ułatwiające konsumpcję treści oraz kreują przestrzenie sprzyjające rozwojowi różnego rodzaju talentów czy społeczności fanowskich. Za pomocą fansubów oraz fandubów fani filmów i seriali mogą udoskonalać swoje umiejętności przy jednoczesnym zaspokajaniu potrzeb uczestniczenia w życiu kulturowo-społecznym, co często prowadzi do zawiązania nowych kontaktów i grup, które następnie przeradzają się w amatorskie lub półprofesjonalne projekty.

Wnioski

Piractwo w ostatnich latach staje się coraz bardziej powszechne, na co wpływ mają przede wszystkim kontekst polityczno-społeczny oraz rozwój technologii. Nagły wzrost popularności nielegalnych serwisów nastąpił podczas pandemii COVID-19, gdyż czas ten niósł ze sobą duże zmiany dla odbiorców treści audiowizualnych na całym świecie. W tym okresie dysponowali oni większą ilością czasu wolnego, co w połączeniu z silnym stresem oraz lękiem doradziło do zwiększenia ich zainteresowania filmami oraz serialami. Ponadto ogromne znaczenie miał oraz wciąż ma rozwój techniki. Zmiany rynku dystrybucji związane z popularyzacją streamingu, ograniczanie sprzedaży nośników fizycznych, a także gatekeeping treści w legalnym obiegu to jedne z najważniejszych powodów renesansu nieoficjalnych źródeł.

We współczesnym krajobrazie medialnym wyraźna jest także tendencja do odwracania znaczenia i roli piractwa dla popkultury. Analizowane praktyki bezpośrednio wpływają na jej kształt, rozwój oraz liczbę dostępnych utworów, można je zatem uznać za kulturotwórcze. Stanowią naturalną przeciwwagę dla ograniczonego, komercyjnego obiegu dzieł oraz często doprowadzają do upowszechnienia się kontekstów, które w innych okolicznościach funkcjonowałyby na marginesie kultury. Dobrym przykładem jest promocja rynku anime poza Japonią. Obecnie podobną sytuację można obserwować w odniesieniu do filmów i seriali koreańskich, gdyż cieszą się one rosnącym zainteresowaniem odbiorców z całego świata, jednakże wciąż wiele z nich jest tłumaczonych jedynie z inicjatywy fanów. Platformy streamingowe wydają się z opóźnieniem reagować na owe trendy, chociaż Netflix w ostatnich miesiącach intensywnie rozbudowuje bibliotekę pozycji koreańskich, aby zachęcić ich entuzjastów do subskrypcji.

W przyszłości praktyki pirackie mogą się nasilać, szczególnie gdy rozwarstwianie rynku usług VoD oraz gatekeeping czy usuwanie treści z ofert dystrybutorów będą postępować. Samo piractwo przestaje być kojarzone wyłącznie negatywnie, bowiem nie tylko dochodzi do jego normalizacji i upowszechniania, ale coraz częściej pojawiają się również głosy podkreślające wynikające z niego korzyści dla rozwoju czy archiwizacji kultury. Trudno wyrokować, ale ta tendencja prawdopodobnie utrzyma się także w następnych miesiącach czy latach.

Bibliografia

- Arroyo, D. (2023). *Bleach Thousand-Year Blood War* ya está disponible en Disney+ España... con polémica. MeriStation, 27 marzo, <https://as.com/meristation/noticias/bleach-thousand-year-blood-war-ya-esta-disponible-en-disney-espana-con-polemica-n/>, 8.06.2023.
- Bailey, N. (1721). *An Universal Etymological English Dictionary*. London.
- Chatterley, A. (2022). 2021 MUSO Discover Piracy by Industry Data Review. January, <https://f.hubspotusercontent40.net/hubfs/6347345/2021%20MUSO%20Discover%20Piracy%20by%20Industry%20Data%20Review.pdf>, 20.11.2023.
- Corj. (2023). *Bleach llega a Disney+ España*. Ramen Para Dos, <https://ramenparados.com/bleach-llega-a-disney-espana/>, 8.06.2023.
- Delgado, M. (2023). 'Bleach' y 'Bleach: Thousand-Year Blood War' por fin se pueden ver en streaming: el anime llega al completo a Disney Plus, pero tiene truco. Espinof, 15 marzo, <https://www.espinof.com/anime/bleach-bleach-thousand-year-blood-war-fin-se-pueden-ver-streaming-anime-llega-al-completo-a-disney-plus-tiene-truco>, 8.06.2023.
- Derakhti, A., Ramírez-Rivas, C. Ramírez-Correa, P.E. (2020). *Streaming or Misbehavior, Investigation on Movie Streaming or Movie Piracy*. Columbia: Dyna.
- Główny Urząd Statystyczny. (2003). Wstępne wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2021 w zakresie struktury narodowo-etnicznej oraz języka kontaktów domowych. 11 kwietnia, https://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/6494/10/1/1/wstepne_wyniki_nsp_2021_w_zakresie_struktury_narodowo-etnicznej_oraz_jezyka_kontaktow_domowych.pdf (data dostępu: 16 czerwca 2023 roku).
- Gottlieb, M. (2022). Piracy and media archival access in the digital era. *The Moving Image*, 22 (2): 60–77.
- Gramatyka, M. (1997). Piractwo komputerowe. Modus operandi. *Problemy Kryminalistki*, 216.
- Guz, P. (2023). *Najbardziej piracone seriale 2022 roku. Anime gromi konkurencję – nawet Marvela i Władcę Pierścieni*. Na ekranie, <https://naekranie.pl/aktualnosci/najbardziej-piracone-seriale-2022-anime-marvel-wladca-pierscie-ni-1676364385#?&gid=1&pid=5>, 8.06.2023.
- Hern, A. (2021). *Streaming was supposed to stop piracy. Now it is easier than ever*. The Guardian, October, 2, <https://www.theguardian.com/film/2021/oct/02/streaming-was-supposed-to-stop-piracy-now-it-is-easier-than-ever>, 18.02.2023.
- Jarecki, M. (2022). *Polacy apelują do Netfliksa i innych serwisów: wprowadźcie ukraiński dubbing dla ukraińskich dzieci w naszym kraju*. Spider's Web, 1 marca, <https://rozrywka.spidersweb.pl/ukraina-dubbing-animacje-dzieci-bajki-netflix-hbo-amazon-player-disney>, 10.03.2023.
- Jenkins, H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, M. Bernatowicz, M. Filiciak (tł.). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Si Jia. (2020). *Pirate Streaming Sites KissAnime & KissManga Shut Down Permanently As Japan Cracks Down on Piracy*. Archive Today, August, 15, <https://archive.is/20200818120236/https://geekculture.co/pirate-streaming-sites-kissanime-kissmanga-shut-down-permanently-as-japan-cracks-down-on-piracy/>, 8.06.2023.

- Kehr, D. (2010). *Film riches, cleaned up for posterity*. New York Times, October, 15, <https://www.nytimes.com/2010/10/15/movies/15restore.html>, 15.06.2023.
- Koncewicz, R. (2022). *Netflix udostępnił bajki, filmy i seriale w języku ukraińskim*. Geex, 2 marca, <https://geex.x-kom.pl/lifestyle/bajki-filmy-seriale-w-jezyku-ukrainskim-netflix/>, 15.06.2023.
- Kotkowski, Ł. (2020). *No i skończyło się rumakowanie. Najczęściej odwiedzana piracka strona na świecie zniknęła z Internetu*. Spider's Web, 16 sierpnia, <https://spider-sweb.pl/2020/08/kissanime-nie-dziala-kissmanga-zamkniete.html>, 8.06.2023.
- Krajewski, R. (2023). *Disney+ usunął ponad 90 oryginalnych filmów i seriali. Tych tytułów nie obejrzymy już na platformie*. Gram.pl, 27 maja, <https://www.gram.pl/news/disney-usunal-ponad-90-oryginalnych-filmow-i-seriali-tych-tytulow-nie-obejrzymy-juz-na-platformie>, 14.06.2023.
- Larrea, F. (2023). *Bleach entra en Disney plus! Descubre que capítulos ver*. Team Up!, 25 marzo, <https://teamupmedia.es/bleach-entra-en-disney-plus-descubre-que-capitulos-ver/>, 8.06.2023.
- Liang, L. (2021). Piracy, *BioScope: South Asian Screen Studies*, 12 (1–2): 141–143.
- Lobato, R., Thomas, J., Hunter, D. (2011). *Histories of User-Generated Content: Between Formal and Informal Media Economies*. January, 28, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1749803, 16.06.2023.
- Morriasy, K. (2020). *Southeast Asia, India Fans Disproportionately Affected by Pirate Site KissAnime Closure*. Anime News Network, August, 19, <https://www.animenewsnetwork.com/interest/2020-08-19/southeast-asia-india-fans-disproportionately-affected-by-pirate-site-kissanime-closure/>.163071, 16.06.2023.
- MUSO. (2023). *The Film and TV Piracy Report 2022 from MUSO: A Summary of the Major Global Trends in Unlicensed Demand in the Film and TV Industries*.
- Myślińska, K. (2023). *Bleach od dziś na Disney Plus, ale jest jeden problem*. Filmomaniak, 1 lutego, <https://www.gry-online.pl/newsroom/bleach-od-dzis-na-disney-plus-a-le-jest-jeden-problem/z623fd7>, 16.06.2023.
- Office of the United States Trade Representative. (2023). *2022 Review of Notorious Markets for Counterfeiting and Piracy*.
- Pierce, D. (2013). *The Survival of American Silent Feature Films: 1912–1929*. Washington: Council on Library and Information Resources, The Library of Congress.
- PwC. (2014). *Analiza wpływu zjawiska piractwa treści wideo na gospodarkę w Polsce*. Warszawa.
- Quinaud, D. (2023). *The Mystery of Disney+ Removals: Why Were Top Shows Like 'Willow' Canned?* | Charts. Wrap, June, 8, <https://www.thewrap.com/disney-plus-show-removals-willow/>, 14.06.2023.
- Rezaee, S. (2020). *KissAnime Shutdown is a Blow to the Mediums Lost History*. 8Bit Digi, <https://8bitdigi.com/kissanime-shutdown-is-a-blow-to-the-mediums-lost-history/>, 8.06.2023.
- Vulser, N. (2022). *The inevitable downfall of the DVD, threatened by streaming platforms*. Le Monde, May, 15, https://www.lemonde.fr/en/economy/article/2022/05/15/the-inevitable-downfall-of-the-dvd-threatened-by-streaming-platforms_5983592_19.html, 16.06.2023.
- Wyrostkiewicz, M. (2009). Piractwo komputerowe – problem nie tylko prawny. *Biuletyn Edukacji Medialnej*, 1: 122–125.

Xueni, Z., Bingham, Z. (2023). Material, competence and meaning in the fansub community: A practice-based netnographic study. *Translation, Cognition & Behavior*, 6 (1): 87–107.

Zyzik, G. (2015). Czciiele torrentów: rozważania o współczesnym modelu kinofilii. *Kultura Popularna*, 43 (1): 92–97.

Renesans piractwa medialnego w dobie rewolucji i kryzysu

Abstrakt:

Tekst poświęcony został dwóm czynnikom, które zmieniły rolę piractwa w popkulturze oraz doprowadziły do jego ponownego rozpowszechnienia, a zatem pandemii COVID-19 i rozwojowi technologicznemu, ze szczególnym naciskiem na relokację oficjalnego obiegu treści z płaszczyzny tradycyjnej na rynek VOD. Omówiony został także kulturotwórczy charakter wybranych praktyk pirackich.

Słowa kluczowe: piractwo medialne, prawo do kultury, pandemia COVID-19, platformy streamingowe, fansubbing, fandubbing, oficjalna i nieoficjalna dystrybucja treści

The Renaissance of Media Piracy in the Age of Pandemics and Technological Developments

Abstract:

The text is about two factors that changed the role of media piracy in pop culture and led to its popularization, i.e. the COVID-19 pandemic and technological development, with particular emphasis on the relocation of the official distribution of media from the traditional to online. The culture-forming nature of selected piracy practices was also discussed.

Keywords: media piracy, right to participate in cultural life, COVID-19 pandemic, streaming platforms, fansubbing, fandubbing, official and unofficial distribution.

Karolina Myślińska – absolwentka kierunku Media audiowizualne i kultura cyfrowa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego i pracowniczka Centrum Komiksu i Narracji Interaktywnej w EC1 Łódź – Miasto Kultury. W zakres jej zainteresowań badawczych wchodzi przede wszystkim popkultura i praktyki podejmowane przez jej uczestników, a także szeroko pojęte fandom studies.

Varia

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.13

Andrzej Piasecki

ORCID 000-0001-5245-2242

Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie

Dwa zakręty III RP. Historia i film

Wprowadzenie

Bitwy, wojny, konflikty zbrojne, rewolucje, powstania, kryzysy, strajki oraz protesty to wydarzenia i zjawiska, które można nazwać „zakrętami historii”. Stanowią one ważny punkt odniesienia w twórczości artystycznej, literackiej czy filmowej (Ferro, 2011: 24). Są inspiracją dla formowania przekazu o charakterze kulturowym, a nawet mistycznym, co wywiera ogromny wpływ na społeczną percepcję historii. Nie przypadkiem więc najbardziej rozpoznawalna data w dziejach Polski – 15 lipca 1410 roku (zna ją 93% Polaków; CBOS, 2016) wiąże się z innym rekordem ustanowionym przez film *Krzyżacy* (1960), który w ciągu 27 lat obejrzało 32 miliony widzów. Swoistym postscriptum do tych niezwykłych osiągnięć jest największy historyczny happening w wykonaniu pasjonatów średniowiecznego rycerstwa, który odbywa się przy okazji każdej rocznicy bitwy pod Grunwaldem.

Rzadko jednak udaje się równie efektowna historia wizualna (Skotarczak, 2012: 188). Przykładem niedoskonałości są tu kolejne odcinki cyklu filmów telewizyjnych *Święta Polskie* (produkowane przez telewizję publiczną w latach 2000–2007), w których starano się oddać historyczne, społeczne i kulturowe uwarunkowania kraju nad Wisłą. W ramach tego projektu telewizzowie mogli obejrzeć filmy dotyczące takich świąt, jak: Purim (radosne święto Żydów), Mikołajki, Wigilia, Dzień Ojca, uroczystość Wszystkich Świętych, Wielkanoc, 1 i 3 Maja, Boże Ciało, Dzień Matki, Pierwsza Komunia Święta, Barbórka, święto Matki Boski Zielnej czy Walentynki.

Filmowcy, sięgając do wątków historycznych, skupiają się najczęściej na tych zakrętach historii, które ukształtowały i zweryfikowały polską tożsamość. Jednak, podobnie jak to się dzieje w przypadku klasycznej historiografii, im bliżej współczesności, tym trudniej o (banalnie to ujmując) dobrą książkę czy dobry film. I w ogóle wyraźne oddzielenie historii od współczesności może zawsze zostać podane w wątpliwość. Czy więc jest sens pisać o dziejach Polski z ostatnich trzydziestu kilku lat? Czy filmy podejmujące problematykę społeczno-polityczną z tego okresu cieszą się uznaniem?

Na pierwsze pytanie twierdzącą odpowiedź można opatrzyć prostymi argumentami. Pierwszy: żyją „świadkowie historii” – obserwatorzy, uczestnicy, kreatorzy zdarzeń, którzy pomagają w uzupełnieniu i weryfikacji przekazu. Drugi argument: wydarzenia ostatniego trzydziestolecia są szczególnie trudne do zrozumienia i usystematyzowania dla młodego pokolenia. To swoista i niezawiniona ignorancja młodzieży, która w trakcie kształcenia (na różnych poziomach szkolnictwa) nie zdołała opanować historii III RP, w odróżnieniu od dziejów lat wcześniejszych. A młodzi ludzie są na ogół ciekawi tego, w jakich warunkach społeczno-politycznych upłynęło ich dzieciństwo, jak radzili sobie rodzice na zakrętach historycznych ostatnich dekad. Trzeci argument: choć dzieje III RP nie wiążą się z wojnami lub tak dramatycznymi konfliktami, jak to było w PRL (pamiętne miesiące: Październik, Marzec, Grudzień, Sierpień), to jednak przemiany z lat 1990–2022 obfitowały w gwałtowne zwroty akcji, niezwykle wydarzenia, nadzwyczajne stany, które wciąż inspirują historyków i twórców. Przykładem jest tu sukces serialu *Wielka woda* (2022), który powstał na kanwie przebiegu powodzi tysiąclecia we Wrocławiu w 1997 roku. I niech ta egzemplifikacja będzie próbą odpowiedzi na drugie pytanie.

Podsumowując, jest wiele powodów, aby przyjrzeć się dokładnie zakrętom polskiej historii z ostatnich 33 lat. Podejmując się tego zadania, historyk i politolog może przekonywać do takiej pracy pasjonatów innych dziedzin nauki, kultury oraz sztuki. Ten artykuł będzie próbą takiej inspiracji przez ukazanie tego, jak wielkie znaczenie miały kryzysy Polski współczesnej, a zarazem jak mało jeszcze na ten temat powiedzieli filmowcy.

W dziejach III RP dwa kryzysy okazały się szczególne wszechstronne i dramatyczne. Pierwszy miał miejsce w jej początkach (1990 rok), drugi, rozpoczęty pandemią w marcu 2020 roku, po dwóch latach przeszedł fazę kryzysu migracyjnego i militarnego, a o jego zakończeniu i skutkach trudno jeszcze wyrokować. W obu przypadkach mamy do czynienia z wydarzeniami i zjawiskami, które dotknęły milionów obywateli RP i spowodowały, że państwo zadrżało w posadach. Warto więc poświęcić im więcej miejsca, aby później tę trudną prawdę czasu skonfrontować z prawdą ekranu; na koniec zaś podsumować całość rozważań i podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu tytułowe „dwa zakręty” znalazły swoje odzwierciedlenie w polskiej kinematografii. Chodzi tu przede wszystkim o filmy fabularne, ponieważ to one w największym stopniu kształtują masową świadomość. W artykule deskrypcja dominuje nad eksplanacją, tym niemniej nie będzie brakowało tu ocen badanego materiału, ale bardziej istotne jest to, aby Czytelnik znalazł w tym tekście więcej rekomendacji, a przede wszystkim motywacji do dalszej lektury.

Transformacja – 1990

Na krawędzi gospodarczego załamania. W podręcznikach historii koniec PRL wiązany jest z obradami Okrągłego Stołu, czerwcowymi wyborami, powołaniem rządu Tadeusza Mazowieckiego i przegłosowaniem planu Balcerowicza. Wydarzenia te miały miejsce w 1989 roku, był to też kolejny rok kryzysu polskiej gospodarki. Jednak jego apogeum nastąpiło w 1990 roku, co było wynikiem terapii szokowej zaplanowanej przez rząd. Obejmowała ona wymienialność złotówki na obce

waluty, zapoczątkowanie szerokiej prywatyzacji i zrównoważenie budżetu. Warunki, w jakich na przełomie roku 1989 i 1990 realizowano reformę, można określić mianem głębokiego kryzysu państwa, które balansowało na krawędzi katastrofy gospodarczej.

Z dniem 1 stycznia 1990 roku oprocentowanie kredytu refinansowego w bankach ustalono na 432%. W pierwszych tygodniach nowego roku rząd zdecydował o podwyżkach cen (100–150%) prądu, gazu, benzyny i alkoholu. W następnych miesiącach energia zdrożała o około 300–400%, a przejazdy kolejowe o 250%, zaś w ciągu roku ceny towarów i usług wzrosły w stosunku do roku poprzedniego o 686%, co stanowiło absolutny rekord w całym okresie powojennym (1945–2021; dane GUS). W tym samym czasie średnia płaca spadła o 25% (do poziomu z lat 1982–1984), a inflacja za 12 miesięcy roku 1990 wyniosła 132%, choć prognozowano ją na poziomie 95%. W pierwszym kwartale roku 30% rodzin pracowniczych oraz 39% rodzin emerytów i rencistów nie osiągnęło dochodu, który w przeliczeniu na jedną osobę uznawano za minimum socjalne.

Nowe napięcia społeczne. Trudno było dokładnie zmierzyć skalę drastycznego zubożenia wielu grup społecznych. Niemal w ogóle nie przeciwdziałano rozwojowi szarej strefy ekonomicznej, nielegalnym transakcjom i korupcji (Rolski, 2013). Szybko utrzymywało się rozwarstwienie społeczne, a na gwałtownych przemianach zyskiwali ludzie z inicjatywą. Wśród nich byli także członkowie partyjnej nomenklatury, spekulanci i przestępcy wykorzystujący zamieszanie w państwie do rozpoczęcia biznesu.

Na początku roku swoje niezadowolenie zaczęli okazywać rolnicy, organizując marsz ulicami Warszawy i pikietując przed Sejmem. O ich determinacji mógł świadczyć przypadek właściciela 24-hektarowego gospodarstwa, który przykuł się łańcuchem do bramy gmachu Sejmu. Powodem jego tragicznej sytuacji był nagły i drastyczny wzrost oprocentowania kredytów w ramach walki rządu z inflacją (Gorlach, 2001: 138).

Wybuch frustracji nastąpił w Mławie, gdzie grupa rolników i pracowników tamtejszej spółdzielni mleczarskiej zablokowała międzynarodową drogę szybkiego ruchu. Protestujący domagali się przyjazdu przedstawiciela rządu celem omówienia zasad restrukturyzacji spółdzielczości mleczarskiej w Polsce. Tymczasem Rada Ministrów podjęła decyzję o skierowaniu pod Mławę policji oraz transporterów opancerzonych. I choć ostatecznie nie doszło do użycia siły wobec protestujących (między innymi wskutek mediacji Lecha Wałęsy), postawa rządu pogłębiła brak zaufania do władz i niezadowolenie w społeczeństwie.

Trudną sytuację polskiej wsi pogłębiał fakt, że wraz z reformą Balcerowicza rozpoczęła się fala upadków PGR-ów oraz spółdzielni rolniczych. W 1990 roku istniało 1112 Państwowych Gospodarstw Rolnych, które zapewniały zatrudnienie i mieszkanie 2 milionom pracowników z rodzinami. Niemal każda lokalna historia upadku PGR i beznadziejnej walki zatrudnionych tam o przetrwanie ma swój początek w roku 1990 (Wójtowicz, 2000).

W środowiskach robotniczych największy protest zorganizowali pomorscy kolejarze. 20 maja 1990 roku ogłoszono strajk generalny w Pomorskiej DOKP, wkrótce do głównego ogniska protestu w Słupsku dołączyli kolejarze ze Szczecina,

Działdowa, Piły i Inowrocławia. Pierwszym zatrzymanym pociągiem był skład relacji Berlin–Warszawa. Dwukrotnie ze strajkującymi rozmawiał Lecha Wałęsa. Ostatecznie protest został zawieszony 28 czerwca.

Innym dużym protestem był strajk łódzkich włókniarek rozpoczęty 16 maja. Listy postulatów zawierały żądania racjonalnego zatrudnienia, godziwych wynagrodzeń oraz utrzymania świadczeń socjalnych. Zakończenie protestu i częściowe zaspokojenie żądań pracowniczych nie zmieniło fatalnego stanu przemysłu lekkiego i samej Łodzi (Madejska, 2018). Mieszkańcy (a przede wszystkim mieszkanki) tego miasta stali się ofiarami nie tylko polskich reform, ale także upadku chłonnego rynku rosyjskiego, napływu tanich towarów z Dalekiego Wschodu, a zarazem ogólnoświatowego trendu gospodarczego preferującego nowe branże: transport, motoryzację i elektronikę. Załamanie przeżywały też miasta górnicze, w tym Wałbrzych i ośrodki Górnego Śląska.

Ogółem w 1990 roku odnotowano 250 strajków. I choć w następnych latach było ich więcej (Sekuła, 2013), to właśnie protesty z pierwszego roku transformacji uświadomiły wszystkim, jakie są granice wytrzymałości społecznej. Stało się też jasne, kogo kryzys dotknął najbardziej i że satysfakcja z niepodległości oraz demokracji nie zmieni poczucia deprywacji wielu środowisk.

Głębokie zmiany ustrojowe i polityczne. Historycy w odniesieniu do wydarzeń z tego okresu używają określenia „rewolucja” (Dudek, 2004), co trafnie ujmuje zakres oraz tempo zmian, jakich polskie państwo i społeczeństwo w warunkach pokoju nie doświadczyło nigdy wcześniej. Transformacja objęła sferę symboli, reorientację polityki zagranicznej oraz całkowitą przebudowę polityki wewnętrznej. Partia komunistyczna zakończyła działalność, zlikwidowano cenzurę, rozwiązano Służbę Bezpieczeństwa, a jej funkcjonariuszy poddano weryfikacji.

Dawny dyktator Wojciech Jaruzelski pozostawał prezydentem Polski od lipca 1989 do grudnia 1990 roku i choć nie blokował reform, to jednak wciąż posiadał szerokie uprawnienia, będąc jednocześnie symbolem znaczącej obecności komunistów w życiu publicznym nowej Polski. Z drugiej strony w rządzie Tadeusza Mazowieckiego dominowali ludzie byłej opozycji. Solidarnościowcy pełnili też szereg funkcji na przykład w mediach. Widoczny był jednak rozdźwięk pomiędzy grupami korzystającymi z szans oferowanych przez demokrację i wolny rynek a zdecydowaną większością społeczeństwa zmęczoną wieloletnim kryzysem, który osiągał akurat wtedy swoje apogeum.

Na przełomie lat 1989–1990 wystąpił wyraźny podział w Solidarności, do czego przyczynił się głównie jej lider, który w kwietniu oświadczył, że będzie ubiegał się o stanowisko głowy państwa. W maju Lech Wałęsa zapowiedział „wojnę na górze”, jako nową formę rywalizacji elit („Destabilizuję system, bo nie jest taki, o jaki walczyłem”). W takiej atmosferze coraz częściej podważano pozytywny kierunek przemian, co dobrze oddaje wypowiedź premiera Mazowieckiego na temat przyszłości polskiej demokracji, która może zmienić się w „polskie piekło (...), swarów podgryzań i walk” (wypowiedź z 31 marca 1990 roku; Sułek, 2011).

Osią walki w kampanii prezydenckiej był spór zwolenników Wałęsy i Mazowieckiego. W obozie premiera dominowały elity, opowiedziało się za nim wielu naukowców, artystów i dziennikarzy. Za to Wałęsa doskonale odnajdywał

się w roli trybuna ludowego. Jego wyrazistość i „ludowość” szybko przerodziły się w populizm oraz kampanię negatywną wymierzoną w premiera, którego lider Solidarności ośmieszał, mówiąc między innymi, że „nawet pcheł by nie umiał ła-pać”. I choć premier nie dał się wciągnąć w ten styl kampanii, to z jego otoczenia wyszły ostre ataki na Wałęsę, które obciążały jednak Mazowieckiego, burząc jego wizerunek powściągliwego męża stanu. W efekcie Polacy, którzy dopiero oswajali się z zasadami prowadzenia kampanii wyborczych, stali się świadkami gorszących zachowań i wielu z nich mogło się poczuć zagubionych w meandrach polityki.

Na fali takich zjawisk zyskiwał poparcie Stanisław Tymiński – reemigrant bez zaplecza politycznego, którego stać było na samodzielne finansowanie swojej kampanii. Dynamika wzrostu poparcia dla anonimowego do niedawna kandydata była wyjątkiem w historii elekcji na świecie, wywołała zdumienie i zaniepokojenie. Tymiński rozumiał, że w pierwszej fazie kampanii jego głównym rywalem jest Mazowiecki, dlatego bezpardonowo atakował premiera, oskarżając go o „zdradę narodu” i fałszowanie statystyk, siebie samego przedstawiając zaś jako „walczącego z poważnym aparatem rządowym”. Sondaże wskazywały, że jego zwolennikom nie przeszkadza ogólnikowość programu, niepoprawna polszczyzna ani naiwnie brzmiące hasła i groteskowa osobowość kandydata, którego autowizerunek ekspertka nazwała po latach „cudotwórcą spoza układów” (Cichosz, 2007: 112). Natomiast wyborców Tymińskiego określono później jako „elektorat zrozpaczonych nadziei” (Kaczyński, 2000). Wynik Stanisława Tymińskiego, który zdobył 23% głosów (Mazowiecki – 18%, Wałęsa – 40%) i wszedł do drugiej tury, był największym zaskoczeniem wyborczym w historii III RP. Dla polskich elit był to szok (Piasecki, 2004: 236).

W nieco chaotycznej kampanii przed drugą turą zwolennicy Wałęsy prześcigali się w atakach na jego rywala. Służby specjalne wypuszczały fałszywki o życiu i działalności Tymińskiego. W przedwyborczy czwartek w telewizji publicznej pokazano reportaż z Kanady, z którego wynikało, że Tymiński bił członków swojej rodziny, a jego „dzieci zostały ochrzczone bez zgody ojca” (później wyjaśniano, że sformułowanie to było błędem tłumacza). Pojawiały się wypowiedzi oskarżające go o współpracę z libijskim dyktatorem Muammarem Kaddafim, z SB i KGB. Wałęsa publicznie szydził również z peruwiańskiej żony rywala (mówił o niej „Matka Polka”). W efekcie, choć lider Solidarności wygrał (74%), to frekwencja w porównaniu z pierwszą turą spadła (z 61 do 53%), co mogło świadczyć o frustracji części wyborców.

Zakończenie kampanii wyborczej ustabilizowało sytuację polityczną, ale protesty społeczne wywołane skutkami reform trwały z dużym natężeniem do połowy 1993 roku. Wszechstronny oraz długotrwały kryzys gospodarczy, społeczny i polityczny pierwszego etapu transformacji był groźny dla stabilności państwa oraz dla dalszego rozwoju społeczno-ekonomicznego. Przykłady z przeszłości Polski oraz dzieje przemian z początku lat 90. XX wieku w innych krajach Europy Wschodniej pokazały, że takie spiętrzenie trudności i konfliktów może mieć katastrofalne skutki, a w konsekwencji zniweczyć nawet najlepsze projekty. Jednak w Polsce kryzys z 1990 roku wpłynął na przyspieszenie zmian, wymusił aktywność, sprzyjał modernizacji, choć oczywiście ta pozytywna ocena nie oznacza pełnego sukcesu transformacji.

Powstanie III RP w filmach

Psy Władysława Pasikowskiego (reżyser i scenarzysta) okazały się filmem, który opowiadając o historycznym zakręcie 1990 roku z perspektywy funkcjonariuszy SB, zdobył największą publiczność (400 tys. widzów). Jego premiera odbyła się w listopadzie 1992 roku, a więc jeszcze w trakcie transformacji, ale już po pierwszej aferze z esbeckimi teczkami (czerwiec 1992), co pozwalało zakwestionować czarno-biały podział Polski istniejący jeszcze dwa lata wcześniej. Film stał się wielkim przebojem i szybko potraktowano go jako punkt odniesienia do czasów transformacji, a wiele z pojawiających się tam kwestii doskonale diagnozowało złożoność sytuacji społeczno-politycznej roku przełomu (Jankowski, 2017: 227).

W jednej z recenzji pochwalono film za wyrazisty obraz transformacji ustrojowej. Jednak większość krytyków nie widziała potrzeby wiązania filmu z obiektywnym spojrzeniem na pierwszy kryzys III RP (Giza, 2011: 187–200). Skupiano się raczej na jego innych walorach, jak język (Dabert, 2007: 109–117), gra aktorska czy intrygujący bohater (Stachówna, 2010: 179–194). I to one przyciągały uwagę widzów, którzy, nie pamiętając transformacji, mogli mieć problem w rozeznaniu, kto reprezentował na tym historycznym zakręcie siły światła, a kto siły ciemności (Leder, 2011).

Polityczny wymiar kryzysu 1990 roku, którego przejawem był dramatyczny przebieg wyborów prezydenckich, ujęty został w filmie *Gracze* (1995). Jego reżyser, Ryszard Bugajski, zasłużony analityk trudnych zjawisk we współczesnej historii Polski, tym razem spóźnił się o pięć lat, choć trafnie zdiagnozował ustrojowy delikt procesu wyborczego z 1990 roku. Mianowicie ordynacja nie przewidywała sytuacji, w której pomiędzy pierwszą a drugą turą wyborów jeden z kandydatów odpadnie z rywalizacji (umrze, zrezygnuje, „zniknie”) (zob. Gebethner, 1993: 24). O tym błędzie twórców prawa wyborczego mówiło się już w 1990 roku i Bugajski świetnie to wykorzystał w filmie. Snajper ma zabić Lecha Wałęsę, a prezydentem zostanie wtedy Stanisław Tymiński. Pada śmiertelny strzał, ale ginie podstawiony sobowtór przywódcy Solidarności, marzący zresztą o tym, by oddać życie za Lecha. Idealistyczny wizerunek Wałęsy w 1990 roku był jednak zupełnie odmienny od tego, co widzieli w nim Polacy w 1995 roku (kiedy film wszedł na ekrany). Warto jednak pamiętać, że Andrzej Wajda, kręcąc film *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013), zatrzymał akcję filmu na 1989 roku, więc obraz Wałęsy w kluczowym dla Polski pierwszym roku transformacji pozostał najpełniej utrwalony przez Bugajskiego.

Jak już wspomniano, rok 1990 to w Polsce kryzys polityczny, społeczny i gospodarczy. Jedyny film, którego tematyka porusza się w tych trzech obszarach transformacji, to *Wielka wsypa* (reż. J. Łomnicki, 1993). Doskonały jak zawsze Jan Englert gra tam handlarza walutą, który w końcówce PRL-u ucieka przed milicją do więzienia, udając solidarnościowego polityka. Po zmianie ustroju wraca do biznesu w towarzystwie byłych prześladowców, teraz partnerów. Ten interes to wielkie oszustwo (tak zwana Bezpieczna Kasa Oszczędności – autentyczne), więc w finale otrzymujemy tytułową kompromitację. W filmie jest sporo śmiesznych scen i komicznych zwrotów akcji, łatwo więc zapomnieć, że dotyczy on wielkiego historycznego zakrętu, w czasie którego powstawała III RP. Nad wszystkim zaś unosi się aura nostalgii, która to emocja często bywa dźwignią dla wybitnego filmu (Piechota, 2022: 33).

Niepokoje w czasach pandemii 2020–2022

Zaraza, restrykcje, dramaty w szpitalach. Sygnały o pandemicznym zagrożeniu we Włoszech i Hiszpanii docierały do Polski od początku 2020 roku. Po pierwszych przypadkach zakażeń w połowie marca zarządzono lockdown, a 20 marca ogłoszono stan epidemii. Odwołano zajęcia w szkołach i na uczelniach, nieczynne były przedszkola oraz żłobki. Zamknięto granice państwa dla ruchu lotniczego i kolejowego, a na przejściach lądowych zezwalano na wjazd tylko pracownikom i obywatelom RP, którzy musieli poddać się czternastodniowej kwarantannie. W drugiej połowie miesiąca większość instytucji publicznych przeszła w tryb pracy zdalnej. Zakaz zgromadzeń, początkowo powyżej 50 pięćdziesięciu zebranych, od 1 kwietnia dotyczył więcej niż dwóch osób. Zabroniono przemieszczania się, z wyjątkiem czynności zawodowych, podstawowych zakupów oraz niezbędnych spraw związanych z życiem codziennym, i to przy zachowaniu dwumetrowego dystansu społecznego. Wyjątkiem było uczestnictwo w obrzędach religijnych (tylko do pięciu osób) i zaangażowanie w wolontariacie antypandemicznym. Osobom poniżej 18. roku życia wolno było przebywać w przestrzeni publicznej tylko z dorosłym opiekunem. Zamknięto cmentarze, parki, bulwary, plaże, zakazano wstępu do lasów. Atmosferę zagrożenia uzmysławiały jeżdżące po miastach samochody policji oraz innych służb, nadające przez głośniki komunikaty o epidemii. Wydano nakaz zawieszenia działalności zakładów fryzjerskich i kosmetycznych. Inne punkty usługowe, podobnie jak otwarte sklepy, mogły przyjmować ograniczoną liczbę klientów. Limity dotyczyły też pasażerów komunikacji publicznej. Od 16 kwietnia obowiązkowe stało się zakrywanie ust i nosa w miejscach ogólnodostępnych. Znoszenie restrykcji rozpoczęto 20 kwietnia i wprowadzano je w kilku etapach, ale jesienią znów je częściowo przywrócono. Podobnie było w roku 2021. W świetle statystyk w 2020 roku w RP zmarło 477 tysięcy osób, o 68 tysięcy więcej niż w roku poprzednim (GUS, 2021). W roku następnym zmarło 519 tysięcy osób, w większości powyżej 70. roku życia, najwięcej od czasów II wojny światowej. Oczekiwana średnia długość życia spadła o 1,3 roku (Gadomska, Pawłowska, 2022). Na przełomie 2021 i 2022 roku około półtora miliona osób zostało poddanych izolacji (chorzy) lub kwarantannie (osoby współmieszkające i kontaktujące się z zakażonym), co w praktyce było ukrytą formą lockdownu. Jednak ostatnia, piąta fala koronawirusa przebiegała stosunkowo łagodnie, dlatego od 15 lutego 2022 roku rozpoczęto na trwałe znoszenie restrykcji¹.

Najbardziej dramatyczne sceny związane z pandemią rozegrały się w szpitalach. Lwia część lekarzy i pielęgniarek oddelegowanych do pracy z ofiarami COVID-19 nie miała doświadczenia w leczeniu chorób zakaźnych. Szybko ujawniła się największa bolączka całego systemu – niedobory kadrowe. Aby temu zaradzić, rektorzy uczelni medycznych mogli kierować do pomocy studentów piątego i szóstego roku studiów, a wojewodowie na początku 2021 roku zaczęli wysyłać medikom nakazy pracy. Deficyt lekarzy, pielęgniarek i ratowników pogłębił fakt, że wśród personelu medycznego było też najwięcej początkowych ofiar epidemii – co szósty zakażony. Pracując często w ponadwymiarowym czasie, w combinezonach i goglach, stali na pierwszej linii walki z COVID-19 (Rewekant, 2022).

1 Zob. <https://koronawirus.abczdrowie.pl/statystyki/polska>, dostęp: 20.03.2022.

Na początku pandemii w każdym województwie powstał przynajmniej jeden tak zwany szpital jednoimienny (z przekształcenia istniejącego już ośrodka), z czasem ich liczba wzrosła, a symbolem tych doraźnych działań było utworzenie pod koniec października 2020 roku szpitala tymczasowego na Stadionie Narodowym w Warszawie. Skupienie uwagi na pandemii powodowało, że zabrakło odpowiedniej pomocy dla innych chorych. Wydłużyła się kolejka do planowych zabiegów. Alarmowano o trudnej sytuacji pacjentów szpitali onkologicznych i psychiatrycznych, pojawiało się też coraz więcej sygnałów o przewlekłych dolegliwościach będących skutkiem koronawirusa – braku węchu, smaku, powikłaniach neurologicznych i kardiologicznych.

Mimo rozbudowanej sieci prywatnych usług medycznych główny ciężar walki z COVID-19 spoczywał na jednostkach publicznych, gdzie z konieczności odwoływano lub przesuwano szereg planowych usług medycznych. Część pacjentów nie zgłaszała się na zabiegi w obawie przed zakażeniem w szpitalu. Powszechną formą kontaktu z lekarzami stawała się teleporada, skorzystało z niej 75% ankietowanych (Raport Kliniki.pl, 2021).

Nieudolność władz, protesty społeczne. W odróżnieniu od wielu państw europejskich, w których twarzą walki z koronawirusem byli naukowcy, w Polsce pod tym względem dominowali politycy. Osobistą odpowiedzialność za stan systemu ochrony zdrowia w największym stopniu ponosili ministrowie, prezes NFZ i szef sanepidu. Ten ostatni jeszcze pod koniec lutego 2020 roku twierdził, że groźniejsza od koronawirusa jest grypa, a podnoszącym alarm politykom opozycji radził „włożyć sobie lód do majtek” (Rigamonti, 2020). W listopadzie podał się do dymisji, a trzy miesiące wcześniej w atmosferze skandalu w związku z korupcyjnymi zarzutami zrezygnowali ze swych stanowisk minister zdrowia oraz jego zastępca. Wielu członków rządu pokazywało się publicznie, nie zachowując wymaganego dystansu społecznego i bez масечек, podczas gdy w tym samym czasie policja i sanepid nakładały na zwykłych obywateli za podobne wykroczenia wysokie kary. Szerokim echem odbiła się wizyta Jarosława Kaczyńskiego w towarzystwie polityków PiS na zamkniętym cmentarzu, która zainspirowała muzyka Kazika Staszewskiego do skomponowania protestu *Twój ból jest lepszy niż mój*.

Kluczowym problemem politycznym stało się przeprowadzenie wyborów prezydenckich w warunkach pandemicznego zagrożenia. Prezes PiS parł do dotrzymania wyznaczonego przed pandemią terminu 10 maja, zlecając realizację tego zadania wicepremierowi Jackowi Sasinowi. W tajemnicy i z pominięciem procedur wydrukowano 30 milionów kart wyborczych, przygotowano urny i zaangażowano pracowników Poczty Polskiej, mającej zorganizować głosowanie korespondencyjne. Wszystko kosztowało ponad 100 milionów złotych, których to wydatków nigdy dokładnie nie rozliczono. W błyskawicznym tempie i przy legislacyjnym zamieszaniu przeprowadzono kilka inicjatyw nowelizacji prawa wyborczego (Cześniak et al., 2022). Ostatecznie, wobec sprzeciwu samorządów (odpowiadających za zorganizowanie wyborów) i groźby rozłamu w koalicji rządzącej (protest wicepremiera Jarosława Gowina), datę wyborów przesunięto o dwa miesiące.

Dezorganizacja wyborów była skutkiem nieudolności władz państwa w konfrontacji z pandemią. Inne konsekwencje dotknęły bezpośrednio niemal całe

społeczeństwo, ludzi w różnym wieku i o odmiennym statusie materialnym. Starsi byli bardziej podatni na zakażenie i ostrzejszy przebieg choroby, młodszy cierpieli z powodu izolacji. Nauka zdalna w szkołach i na uczelniach, która z przerwami trwała prawie dwa lata, spowodowała u wielu uczniów i studentów traumę, przyczyniając się do wielowymiarowej deprywacji (Jaskulska, Jankowiak, 2020). Analitycy przemian społecznych dla zdefiniowania nowych zachowań odwoływali się do nieznanego wcześniej w Polsce zjawiska, jak na przykład *hikikomori* (z japońskiego „oddzielnie”) – zaburzenia behawioralnego związanego z zamknięciem się na rzeczywistość oraz izolacją z wyboru (Skrentny, 2020). Pojęcie „dystansu społecznego” (angielski odpowiednik *social distancing*) w okresie 17–25 marca 2020 roku stało się jednym z najpopularniejszych haseł w wyszukiwarce Google (Orzeł, 2021: 138). Istotną rolę w tym czasie odegrały portale społecznościowe (między innymi Facebook) oraz komunikatory internetowe, będące źródłem zarówno rzetelnej wiedzy, jak i dezinformacji.

Przez cały okres pandemii udało się uniknąć zachowań panicznych. Najbliżej do nich było w marcu 2020 roku, kiedy to nastąpiło masowe wykupywanie środków ochronnych, dezynfekujących oraz różnego rodzaju lekarstw. Później szturm klientów przeżyły sklepy spożywcze, gdzie robiono zapasy żywności. Wreszcie obłożenie dotknęło bankomaty i kantory. Ponad połowa Polaków była zdania, że „sytuacja związana z koronawirusem bardzo stresuje emocjonalnie moją rodzinę” (gorsze nastroje były tylko w Hiszpanii). Co trzeci uważał, że rząd celowo ukrywa informacje o stanie epidemii. Liczba zwolenników teorii spiskowych tradycyjnie wahała się między 15 a 25%. Największa grupa (25%) wierzyła w to, że „covid wynaleziono specjalnie, aby wyeliminować starych i najsłabszych” (Wilk, 2020). Zdecydowana większość Polaków nie podzielała takich opinii, ale i tak trudny czas pandemii sprzyjał społecznym niepokojom. Uaktywnili się przeciwnicy szczepień. Ich akcje miały spory wydźwięk medialny i incydentalnie przybierały niebezpieczny charakter.

Czas pandemii sprzyjał napięciom społecznym. Przeciwno restrykcjom protestowali przedsiębiorcy, do których przyłączali się przeciwnicy technologii 5G oraz inni antysystemowcy. Demonstracje odbywały się też w miejscowościach przygranicznych (takich jak Cieszyn czy Zgorzelec), gdzie zamknięcie ruchu z sąsiednimi krajami sparaliżowało życie lokalnych wspólnot.

Najbardziej masowe protesty uliczne w historii III RP nastąpiły po tym, jak Trybunał Konstytucyjny 22 października 2020 roku orzekł, że możliwość aborcji z powodu ciężkiego upośledzenia płodu jest niezgodna z Konstytucją. Demonstracje miały charakter zarówno spontaniczny, jak i zorganizowany. Towarzyszyły im akcje w Internecie, przejazdy samochodów, blokady ulicznych skrzyżowań, happeningi pod kościołami (rzadziej wewnątrz świątyń), pikiety przed domem Jarosława Kaczyńskiego i biurami parlamentarzystów PiS. W dniu Ogólnopolskiego Strajku Kobiet 28 października 2020 roku protestowało 450 tysięcy osób w 410 miastach w Polsce (Kalisz, Szuleka, Wolny, 2021) i w 100 za granicą.

W czasie pandemii wielokrotnie aktywizowały się również środowiska LGBTQ+ broniące praw i wolności obywatelskich, czego potrzebę uzasadniały między innymi raporty europejskie na temat równouprawnienia, w których Polska zajmowała

przedostatnie miejsce (Podgórska, 2022). Inne protesty dotyczyły także „koper-towych” wyborów prezydenckich, pasywnej polityki wobec zmian klimatycznych (Boni, 2021), łamania praworządności w wymiarze sprawiedliwości, planów indoktrynacji w szkołach, między innymi w ramach walki z edukacją seksualną i za-ostrzenia kontroli nad dyrektorami ze strony kuratorów. W 2020 i 2021 roku do blokad dróg powrócili rolnicy zorganizowani w Agrounii. Przed świętami Bożego Narodzenia 2021 roku Polacy wyszli na ulice w obronie stacji TVN, której niezależności groził projekt ustawy przygotowany przez partię rządzącą.

Wojna i uchodźcy. Już latem 2021 roku na granicy polsko-białoruskiej odnotowano napięcie związane z organizowaną przez władze w Mińsku akcją przerzucania migrantów z Azji i Afryki. W obliczu narastającego zagrożenia prezydent RP 2 września wprowadził na terenie 183 miejscowości województw podlaskiego i lubelskiego stan wyjątkowy. Na mocy nadzwyczajnych regulacji, zastosowanych po raz pierwszy od czasów PRL, ograniczono niektóre wolności i prawa obywatelskie, między innymi zakazano zgromadzeń, wykluczono możliwość przebywania w strefie przygranicznej osób tam niezameldowanych oraz utrudniono dziennikarzom dostęp do informacji. Reporterzy nie mogli swobodnie wykonywać swojej pracy i byli narażeni na szykany. Na negatywny odbiór zdarzeń przez zachodnią opinię publiczną wpływały dramatyczne ujęcia filmowe kobiet i dzieci błąkających się po lesistych i bagnistych terenach przygranicznych. Ich zdrowie i życie starali się ratować polscy wolontariusze, którzy byli ścigani i zatrzymywani przez Straż Graniczną, policję oraz Wojska Obrony Terytorialnej (Mikulska, 2021). Funkcjonariusze stosowali też tak zwane push-backi, czyli brutalne wypychanie uciekinierów poza granicę państwa (Mokołajewska, 2021).

Pod koniec 2021 roku w mediach coraz więcej było sygnałów o przygotowywanej przez Rosję agresji na Ukrainę. Ostatecznie atak nastąpił 24 lutego 2022 roku o godzinie 4.45, a skala agresji i brutalność najeźdźców wstrząsnęły całym cywilizowanym światem. Heroiczny opór Ukraińców oraz zaskakująca niewydolność armii rosyjskiej już po miesiącu walk zmusiły agresora do odwrotu spod Kijowa, a wojna przybrała charakter długotrwałych walk we wschodniej części Ukrainy, łączonych z zagrożeniem całego jej terytorium nalotami rakietowymi.

Nastroje Polaków kształtowane były przez napływ wiadomości o rozwoju wydarzeń w Ukrainie oraz w związku z falą uchodźców szukających w RP schronienia. Ponad 2 miliony (w tym 0,7 miliona dzieci) mieszkańców Ukrainy dotarło do Polski, która nagle znalazła się w światowej czołówce krajów przyjmujących uchodźców (zaraz po Turcji) (Gadomska, Korzeniowska, 2022). Około 70% uciekinierów trafiło do 12 największych miast Polski. W szczytowym momencie do Warszawy docierało 30 tysięcy osób dziennie, a w ciągu trzech miesięcy przyjechało ich blisko 800 tysięcy, z czego 330 tysięcy zamierzało pozostać w stolicy dłużej. Znaczna część migrantów starała się też zatrzymać w województwie lubelskim i podkarpackim, populacja Rzeszowa zwiększyła się o ponad połowę (Wojdat, Cywiński, 2022).

Reakcje Polaków. Zakres udzielanego wsparcia, stopień zaangażowania i empatia zaskoczyły niemal wszystkich. Aż 91% badanych respondentów uważało, że postawa społeczeństwa jest „lepszą” lub „dużo lepszą” od spodziewanej. Pozytywnie wypowiadali się przywódcy, eksperci oraz dziennikarze krajowi i

zagraniczni. Z odpowiedzi w ankietach wynikało, że w pomoc osobiście angażowało się 61% Polaków i aż 80% gospodarstw domowych (Pacewicz, 2021). I choć deklaracje te mogły wydawać się przesadzone, to analitycy porównywali owo pospolite ruszenie uczynnych ludzi do solidarnościowego zrywu z 1980 roku (Kędzierski, 2022). Ofiarna praca wolontariuszy widoczna była już od samej granicy, a potem w setkach doraźnie tworzonych miejsc tymczasowego pobytu uchodźców (często obok dworców). Czekala na nich wszechstronna pomoc obejmująca posiłki, koce, ubrania, lekarstwa, karty do telefonów, dostęp do internetu, wsparcie psychologiczne, a przede wszystkim zakwaterowanie. Wśród podmiotów instytucjonalnych największe zaangażowanie wykazały stowarzyszenia społeczne (na przykład zrzeszone w Grupie Granica, działającej też na rubieżach polsko-białoruskich), jednostki samorządu terytorialnego, firmy, uczelnie i parafie (Klimas, 2022). Działo się to jeszcze w okresie ograniczeń epidemicznych (obowiązek noszenia maseczek), choć podczas dynamicznej adaptacji Ukraińców w Polsce sprawy zakażeń i profilaktyki pandemicznej zeszły na plan dalszy.

Braki w doświadczeniu zarządzaniem dużym kryzysem migracyjnym Polska nadrabiała zrywem wolontariuszy i determinacją samorządowców. Mimo pojawiających się mankamentów logistycznych oraz ograniczonych zasobów, zwłaszcza mieszkaniowych, udało się zapewnić atmosferę gościnności i otwartości. Było to ważne nie tylko dla uchodźców, ale i dla gospodarzy. Poprzez wielką akcję pomocy Ukraińcom Polacy zyskali ich wdzięczność i uświadomili sobie własną moc.

Kryzysy bez arcydzieł

W latach 2020–2022 światowi dokumentaliści mieli sporo okazji do rejestracji nadzwyczajnych zdarzeń. W Polsce najpełniej i najszybciej pierwszy rok pandemii podsumował Tomasz Sekielski (scenariusz i reżyseria) filmem *Rok we mgle* (2020). Udokumentował w nim społeczny i polityczny wymiar tego długiego zakrętu historycznego Polski w jego najtrudniejszym, początkowym okresie, gdy jeszcze skutki pandemii były mało przewidywalne.

W kontekście projektów dokumentalnych warto wspomnieć o filmie zrealizowanym przez studentów łódzkiej filmówki *Polaków portret własny* (2021) (nazwa nawiązująca do słynnej wystawy Muzeum Narodowego w Krakowie z końca lat 70.). Film jest amalgamatem indywidualnych relacji ludzi z pierwszych tygodni lockdownu, był pokazywany na festiwalach filmów dokumentalnych, między innymi na Millennium Docs Against Gravity w 2021 roku.

Inną formą odreagowania kryzysu społecznego wywołanego lockdownem był film fabularny *Apokawixa* (reż. X. Żuławski, 2022). Jego bohaterowie, maturzyści, po przeżyciach związanych z przymusową izolacją i egzaminem dojrzałości przeprowadzonym w nietypowych warunkach chcą zrobić wakacyjną imprezę życia. Nie udaje im się to, choć nie z powodu pandemii. Jednak nie tylko wspomnienie zarazy straszy w tym filmie. Atmosferę grozy tworzą realistyczne sceny zwiastujące katastrofę klimatyczną. A film powstał jeszcze przed makabrycznym zanieczyszczeniem Odry latem 2022 roku. W takich warunkach łatwiej zrozumieć postawę bohaterów, którzy dają upust swoim instynktom (Zacharczuk, 2022).

Społeczny wymiar kryzysu był tłem ekranizacji mocno przereklamowanej swoim tytułem: **Miłość, seks & pandemia**. Recenzent nazwał film najgorszym i najbardziej żenującym w karierze jego reżysera – Patryka Vegi (Majmurek). Premiera (4 lutego 2022 roku) nastąpiła w przededniu agresji rosyjskiej na Ukrainę, co odwróciło uwagę Polaków od COVID-19, a także w ogóle od sztuki filmowej, a przeżycia sprzed kilku miesięcy nabrały niemalże od razu historycznego znaczenia.

Jeszcze bardziej symboliczna data (24 lutego 2022 roku – początek pełnoskalowej wojny na wschodzie) towarzyszyła kolaudacji filmu fabularnego **Tata** (reż. A. Maliszewska). Samotny ojciec szuka matki dla swojej małej córki. Pomaga mu Galina, ukraińska gosposia i opiekunka. Dziecko ma bliską przyjaciółkę, wnuczkę Galiny. Gdy Galina umiera, grany przez Eryka Lubosa ojciec rusza swoim tirem z dziewczynkami do Ukrainy. Film o dziecięcej przyjaźni emitowany w czasach, gdy Polacy mogli bezpośrednio poznać losy tysięcy Galin i ich dzieci, stał się bardziej realistyczny i bliski. Motyw rodzinny dominuje też w filmie **Dwie siostry**, którego premiera odbyła się 20 maja 2023 roku. Tytułowe bohaterki jadą do Ukrainy w trakcie działań wojennych, aby uratować rannego ojca. Aktorzy z Ukrainy zagrali w nim także „ze względu na ciepłe uczucia dla Polski” – powiedział reżyser Łukasz Karwowski (*Polsko-ukraiński film...*, 2023).

Lata 2020–2022 obfitowały w szereg sytuacji kryzysowych, które poza pandemią same w sobie stanowiły inspirację dla filmowców. Aktywizacja środowisk LGBTQ+ jest motywem przewodnim filmu fabularnego **Wszystkie nasze strachy** (reż. Ł. Ronduda, Ł. Gutt, 2021). Akcja toczy się jednak nie w wielkomiejskim środowisku, gdzie „tęczowi” regularnie organizują swoje marsze, ale na typowej polskiej wsi – tradycyjnej i katolickiej. Film wspierający środowiska LGBTQ+ to także **Kryptonim Polska** (reż. P. Kumik, 2022). Nie zdobył nagród ani entuzjastycznych recenzji, ale stał się ważną deklaracją przedstawicieli środowisk twórczych w sytuacji kryzysowej wywołanej agresją homofobów. Do tej tematyki nawiązywał też film **Kobieta z...** (reż. M. Szumowska, M. Englert, 2023) opowiadający o osobie transpłciowej zmagającej się z polską biurokracją. Znalazł się on wśród 23 filmów zgłoszonych w konkursie głównym festiwalu w Wenecji w 2023 roku. Wraz z nim o Złotego Lwa ubiegał się film Agnieszki Holland **Zielona granica** (2023), oparty na wydarzeniach z pogranicza polsko-białoruskiego podczas kryzysu uchodźczego. Temat został przedstawiony z perspektywy migrantów, strażników i aktywistów, a wśród wykonawców znaleźli się również aktorzy zaangażowani w pomoc uchodźcom (między innymi Maja Ostaszewska i Maciej Sthur) (Staniszewska, 2023). Warto wspomnieć, że oprócz nagrody specjalnej jury festiwalu w Wenecji obraz Holland został też doceniony Nagrodą Funduszu Narodów Zjednoczonych na rzecz Dzieci oraz uhonorowany kilkoma innymi zagranicznymi laurami. W swoisty sposób film (i reżyserkę) „docenili” też politycy i publicyści Zjednoczonej Prawicy. Do rozpętanej przez nich nagonki dołączył prezydent RP, który choć filmu nie widział, nazwał go antypolskim, powtarzając za funkcjonariuszami Straży Granicznej slogan z czasów okupacyjnego bojkotu seansów filmowych: „Tylko świnie siedzą w kinie”.

Jednak nie powstał jeszcze film o wydarzeniach w czasach pandemii, który można by uznać za arcydzieło. Na taki obraz czekamy nie tylko w Polsce. W kinie

światowym najwyżej oceniono brytyjski komediodramat *Together* (reż. S. Daldry, 2021), który został nominowany do Oscara. Opowiada on historię małżonków izolowanych w czasach lockdownu, którzy są skazani na bycie razem, choć dużo więcej ich dzieli niż łączy. Takie trudne sytuacje pojawiały się wówczas również w Polsce, więc może i u nas motyw ten kiedyś wróci na ekrany.

Historyczne wydarzenia inspiрую

Historia III RP napotkała na wiele „zakrętów”, choć nie każdy z nich został utrwalony na ekranie. Zdarzało się też sfilmowanie narodowego dramatu w sposób tendencyjny i koniunkturalny. Tak można ocenić film fabularny, a także kilka dokumentalnych poświęconych katastrofie smoleńskiej, w których dominuje wersja przedstawiająca ją jako zamach². Kryzys z 2010 roku nie doczekał się jednak innego spojrzenia, które pokazywałoby naturalne, ludzkie i techniczne przyczyny katastrofy. W wersji bardziej nieszablonowej można sobie wyobrazić, że reżyser mógłby skupić się na wyeksponowaniu roli braci Kaczyńskich w doprowadzeniu do tej tragedii czy na ewentualnej pazerności córki zmarłego prezydenta zyskującej fortunę w ramach odszkodowania. W kinematografii rzadko zdarza się odważne pokazanie drugiej strony medalu, choćby w sposób przerysowany (jak to zrobiono w *Psach*).

Dwa zakręty polskiej historii – z 1990 roku oraz z lat 2020–2022 – powinny inspirować i mobilizować twórców, ponieważ wydarzenia składające się na te kryzysy są nadal żywe w pamięci Polaków. Podobnie było w 1956 roku, gdy doskonale pamiętano o Powstaniu Warszawskim, dlatego ogromne zainteresowanie wzbudził film Andrzeja Wajdy *Kanał* (1956). Oglądali go (wtedy oraz w latach następnych) nie tylko uczestnicy i obserwatorzy zdarzeń, ale także młodzi Polacy, pragnący poznać historię narodowej hekatombi, która odbyła się za życia ich rodziców.

Kryzysy III RP nie mają tak tragicznego wymiaru jak opowieści wojenne, stwarzają za to wiele możliwości przekazania pozytywnego przesłania, a także wielu wartości dydaktycznych (Kosman, 2011). Bohaterem zakrętu transformacji z 1990 roku mógłby być (zamiast ubeka) przedsiębiorca, który reprezentowałby typowe polskie cechy, takie jak umiejętność dostosowania się, uniwersalność, zaradność czy odwaga. Kryzys pandemiczny i migracyjny to z kolei okazja to pokazania Polaków jako społeczeństwa zdyscyplinowanego (a zarazem niepokornego), empatycznego, ofiarnego i solidarnego. Na takie filmy wciąż czekają kinomanii i... historycy.

Bibliografia

Boni, M. (2021). *Młodzi 2020 – w poszukiwaniu tożsamości. Raport*, Warszawa: /Fundacja Batorego, https://www.batory.org.pl/wp-content/uploads/2021/05/Mlodzi_2020.pdf, dostęp: 2.04.2022.

2 *Mgła, Katastrofa, List z Polski* – 2010; *Lista pasażerów, Zobaczyłem zjednoczony naród, W milczeniu, Prosto z nieba* – 2011; *Anatomia upadku* – 2012; *Smoleńsk* – 2016.

- CBOS (2016). Świadomość historyczna Polaków, Komunikat z badań, 68.
- Cichosz, M. (2007). *(Auto)kreacja wizerunku polityka na przykładzie wyborów prezydenckich w III RP*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Cześnik, M. et al. (2022). *Reguły, zamiary, praktyki. Prawo wyborcze i wybory 2017–2020*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Dabert, D. (2007). Rekonstrukcje i destrukcje historii w polskim kinie po 1989 roku. *Porównania*, 4: 109–117.
- Dudek, A. (2004). *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990*. Kraków: Arcana.
- Ferro, M. (2011). *Kino i historia*, T. Falkowski (tł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gadomska A., Korzeniowska, K. (2022). Polska bardziej gościnna. *Gazeta Wyborcza*, 21 marca.
- Gadomska, A., Pawłowska, D. (2022). Sto tysięcy ofiar wirusa. *Gazeta Wyborcza*, 10 stycznia.
- Gebethner, S. (1993). *Dlaczego tak głosowano*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych.
- Giza, B. (2011). *Po przełomie 1989. Polska krytyka filmowa wobec „Psów” Władysława Pasikowskiego*. W: P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Polskie kino popularne (187–200)*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.
- GUS (2021). *Umieralność i zgony według przyczyn w 2020 roku*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/ludnosc/statystyka-przyczyn-zgonow/umieralnosc-i-zgony-wedlug-przyczyn-w-2020-roku,10,1.html>, dostęp: 20.03.2022.
- Gorlach, K. (2001). Świat na progu domu. *Rodzinne gospodarstwa rolne w Polsce w obliczu globalizacji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jankowski, D. (2017). W dzikim świecie wolności. 25 lat po premierze „Psów” Władysława Pasikowskiego. *Więź*, 4 (670).
- Jaskulska, S., Jankowiak, B. (2020). *Jaki obraz szkoły w czasie pandemii COVID-19 wyłania się z badań nauczycieli i uczniów? Wnioski dla bliższej i dalszej przyszłości*. W: N.G. Pikuła, K. Jagielska, J.M. Łukasik (red.), *Wyzwania dla edukacji w sytuacji pandemii COVID-19*. Kraków: Scriptum.
- Kaczyński, A. (2000). Podzielona „Solidarność” i trzecia siła. *Rzeczpospolita*, 1 października.
- Kalisz, M., Szuleka, M., Wolny, M. (2021). *2020: Pandemia. Kryzys praworządności. Wyzwania dla praw człowieka*. Warszawa: Helsińska Fundacja Praw Człowieka, <https://www.hfhr.pl/wp-content/uploads/2021/02/2020.Pandemia-kryzys-praworzadnosci-wyzwania-dla-praw-czlowieka-01-02.pdf>, dostęp: 3.04.2022).
- Kędzierski, M. (2022). Druga Solidarność. *Tygodnik Powszechny*, 24 kwietnia.
- Klimas, B. (2022). My z Wami, *Wspólnota*, 12 marca.
- Kosman, M. (2011). *Wielkie rocznice w dyskursie publicznym i pamięci społecznej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Leder, A. (2011). Lata 90.: co symbolizowały „Psy”. *Dwutygodnik*, 56.
- Ławicka, M. (2022). *Together – recenzja filmu*, na ekranie, <https://naekranie.pl/recenzje/together-recenzja-filmu>, dostęp: 15.06.2023.

- Madejska, M. (2018). Nad włókniarkami nikt nie zapłakał. *Krytyka Polityczna*, 2 września, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/nad-wlokniarkami-nikt-nie-zaplakal/>, dostęp: 23.11.2023.
- Majmurek, J. *Między porno a kruchtą*. Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/receznja-filmu-Mi%C5%82o%C5%9B%C4%87%2C+seks+%26+pandemia-24158>, dostęp: 13.06.2023.
- Mikulska, A. (2021). „Każda noc to perspektywa kolejnych ofiar”. Grupa Granica opublikowała raport o kryzysie humanitarnym, „Oko.press”, 2 grudnia, <https://oko.press/grupa-granica-opublikowala-raport-o-kryzysie-humanitarnym/>, dostęp: 7.04.2022.
- Mikołajewska, B. (2021). *Przerażeni popędzani ludzie, czeka na nich pies. Straż Graniczna nagrana podczas push-backu*, „Oko.press”, 2 października, <https://oko.press/straz-graniczna-nagrana-podczas-push-backu/>, dostęp: 11.04.2022.
- Orzeł, B. (2021). *Kulturowe i społeczne konteksty pandemii COVID-19*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pacewicz, P. (2021). *Aż 91 procent zaskoczonych, że tak pomagamy uchodźcom*. Oko.press, 12 marca, <https://oko.press/rosja-sie-okopuje-i-sieje-smierc-ukraina-dzien-16-na-zywo/>, dostęp: 12.04.2022.
- Piasecki, A.K. (2004). *Wybory parlamentarne, samorządowe, prezydenckie 1989–2002*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Piechota, D. (2022). *Na fali nostalgii. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte w najnowszej kulturze i literaturze popularnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Podgórska, J. (2022). *Tęczowo chociaż buro*. *Polityka*, 2 lutego.
- Polsko-ukraiński film z pokazem na Marché du Film*. (2023). Polski Instytut Sztuki Filmowej, <https://pisf.pl/aktualnosci/polsko-ukrainski-film-z-pokazem-na-marche-du-film/>, dostęp: 14.06.2023.
- Raport Kliniki.pl (2021). *Ocena polskiej ochrony zdrowia*, <https://medycynaprywatna.pl/wp-content/uploads/2021/04/Raport-Badanie-sluzba-zdrowia-2021-Kliniki-SW-Research.pdf>, dostęp: 25.03.2022.
- Rewekant, A. (2020). *Z pierwszej linii frontu. Jak COVID-19 wpłynął na dobrostan psychiczny osób pracujących bezpośrednio przy pandemii?* W: S. Murawiec, T.M. Gondek (red.), *Człowiek w obliczu nieznanego. Psychiatrzy i pacjenci w dobie pandemii COVID-19*. Toruń: Wydawnictwo Edukacyjne „Akapit”.
- Rigamonti, M. (2020). Pinkas o koronawirusie: Zachowujcie się racjonalnie. Tak jak zachowujecie się przy zwykłym przeziębieniu [wywiad]. *Dziennik Gazeta Prawna*, 28 lutego.
- Rolski, M. (2013). Krytyka Planu Balcerowicza w ujęciu Grzegorza Kołodki oraz Tadeusza Kowalika. *Studia Ekonomiczne. Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach. Problemy gospodarki rynkowej: Polska i świat*, 130: 88–100.
- Sekuła, P. (2013). Aktywność protestacyjna Polaków w latach 1989–2009. *Polityka i Społeczeństwo*, 3 (11): 85–99.
- Skotarczak, D. (2012). *Historia wizualna*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Skrentny, Ż., *Wybrane aspekty i uwarunkowania życia społecznego w Polsce w okresie pandemii COVID-19*. W: Ł.B. Pilarz (red.), *Prawo w służbie Państwu i obywatelom – nowe*

- modele zmian w polskich systemach prawnych*. Lublin: Wydawnictwo Naukowe Tygiel.
- Stachówna, G. (2010). Bohaterowie polskiego kina. *Postscriptum Polonistyczne*, 1 (5): 179–194.
- Staniszewska, M. (2023). Dwa polskie filmy po Złotego Lwa. *Gazeta Wyborcza*. 26 lipca.
- Sułek, A. (2011). *Opinie i nastroje społeczeństwa polskiego na przełomie 1989/1990 roku*. W: I. Krzemiński (red.), *Wielka transformacja. Zmiany ustroju w Polsce po 1989 roku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe ŁOSGRAF.
- Wilk, E. (2020). Krajobraz po końcu świata. *Polityka*, 9 czerwca.
- Wojdat, M., Cywiński, P. (2022). *Miejska gościnność: wielki wzrost, wyzwania i szanse. Raport o uchodźcach z Ukrainy w największych polskich miastach*. Unia Metropolii Polskich, https://metropolie.pl/fileadmin/user_upload/Ump_Ukraina_RAPORT_final_2.pdf, dostęp: 25.04.2022.
- Wójtowicz, R. (2000). Strajk rzepiński w świetle materiałów przechowywanych w archiwum Oddziału Terenowego Agencji Własności Rolnej Skarbu Państwa w Gorzowie Wlkp. – przyczynek do dziejów państwowych gospodarstw rolnych w okresie transformacji ustrojowej. *Nadwarciański Rocznik Historyczno-Archiwalny*, 7 (2): 93–104.
- Zacharczuk, T. (2022). *Recenzja filmu „Apokawixa”. Zombie-party po polsku*. Trójmiasto.pl, <https://kino.trojmiasto.pl/Recenzja-filmu-Apokawixa-Zombie-papo-polsku-n171473.html>, dostęp: 15.06.2023.

Dwa zakręty III RP. Historia i film

Abstrakt:

Artykuł jest próbą syntetycznego ukazania dwóch największych kryzysów III Rzeczypospolitej: wydarzeń i zjawisk z pierwszego roku transformacji (1990) oraz z niepokojów społecznych w okresie pandemii (2020–2022). Te tytułowe „zakręty” historii stały się inspiracją do twórczości filmowej, której egzemplifikacja została w tym tekście zaprezentowana. Autor stara się znaleźć argumenty przemawiające za podjęciem szerszych badań zarówno w kontekście wiedzy o przeszłości jak i o sztuce filmowej. Chodzi mu o trudności w przyswojeniu sobie współczesnych dziejów Polski przez młodzież. A także o to, że najlepszą drogą do wzbudzenia pożądanego zainteresowania jest kinowe arcydzieło (podręcznikowym wzorem są tu „Krzyżacy”). I choć historia III RP nie przyniosła wojen i dramatycznych konfliktów na miarę tysiącletnich dziejów państwa i narodu, to jednak nadzwyczajne stany z tego okresu (np. powódź w 1997 r.) mogą stanowić ważną inspirację dla twórców.

Słowa kluczowe: historia, kryzys, film, pandemia, wojna, konflikty, transformacja, wybory

Two Turns in History. History and Film

Abstract:

This article is an attempt to synthetically present the two greatest crises of the post-1989 Poland: the events and phenomena of the first year of transition (1990) and the social unrest of the pandemic period (2020–2022). These 'turns of history' became the inspiration for filmmaking exemplified in this text. The author argues for undertaking a broader research in the context of both the knowledge of the past and the art of filmmaking. He is concerned with

the difficulties young people might encounter in assimilating contemporary Polish history claiming that the best way to generate the desired interest is through a cinematic masterpiece. Although the history of the post-1989 Poland did not bring wars and dramatic conflicts on the scale of a thousand years of the history of the state and nation, the extraordinary events of this period can provide inspiration for filmmakers.

Keywords: history, crisis, film, pandemic, war, conflicts, transformation, elections

Andrzej Piasecki – prof. dr hab., historyk i politolog specjalizujący się w tematyce samorządu terytorialnego komunikacji społecznej, systemów wyborczych i zarządzania kryzysowego. Autor m.in. monografii: *Wybory w Polsce 1989–2011*, Kraków 2012; *Wiek burzy i spokoju. Kalendarium dziejów Polski 1918–2018*, Warszawa 2018; *Kryzysy Polski współczesnej 1990–2022*, Warszawa 2022.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.14

Przemysław Michalski

ORCID 0000-0002-7751-1306

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Eschatologie Pana Cogito

W twórczości Herberta można znaleźć stosunkowo sporo utworów o tematyce eschatologicznej. Można również zauważyć ich powolną ewolucję – o ile w debiutanckiej *Strunie światła* (1956) śmierć pojawiała się głównie w kontekście kosmaru drugiej wojny światowej i wiązała się z etycznym imperatywem zachowania poległych w pamięci, o tyle w późniejszych tomikach eschatologiczny sztafaż jest często jedynie pretekstem do poruszania innych zagadnień. Z kolei w *Epilogu burzy* (1998), ostatnim zbiorze wierszy Herberta, zbliżający się do kresu ziemskiej egzystencji poeta podejmuje tematykę umierania, wiary oraz nadziei eschatologicznych w sposób bardziej bezpośredni. Chyba najbardziej poruszającym owocem tych poszukiwań jest cykl *brewiarzy*, które ukazują – nie po raz pierwszy zresztą – Herberta jako *homo orans* (Szymik, 1999).

Ponieważ autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* często zmagał się w swojej poezji z pytaniami ostatecznymi oraz snuł prowokująco heterodoksyjne wizje zaświatów, nie dziwi fakt, że ta problematyka była wielokrotnie podejmowana przez badaczy jego twórczości¹. Prawie wszyscy podkreślają podejrzliwość Herberta wobec eschatologicznych obietnic tradycyjnych religii, niewiarę w możliwość doznania pośmiertnej szczęśliwości, niechęć wobec perspektywy niebiańskiej, a więc całkowicie odciętej od doskonałości. Poza tym Herbert dobrze wie, że zwodnicze narracje wielkich totalitaryzmów często czerpią z eschatologicznych projektów o religijnej proveniencji. Jednocześnie naturalnym rewersem tak negatywnego postrzegania zaświatów jest intensywne przywiązanie do życia *hic et nunc*.

1 Zob. np. Mikołajczak, 2004: 83–86. Mirosław Dzień napisał na ten temat dwa tomy oryginalnych rozważań (Dzień, 2014); na temat eschatologii pisze Wojciech Gutowski (1994) oraz Tomasz Garbol (2006). Istnieją też liczne artykuły omawiające problemy śmierci, nieba, piekła i aniołów w poezji Herberta, na przykład: J. Grądział-Wójcik, *Odejmowanie istnienia, czyli „Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito”* (1999); J. Puzynina, *Niebo Herberta* (2000); Z. Trzaskowski, *Brzemie rzeczy ostatecznych Zbigniewa Herberta* (2008)4; A. Hajduk, *O eschatologicznym wymiarze wiersza „Pan od przyrody* (2018) czy R. Sioma, *„Przeciw zaświatom”. Przestrzeń zdemitologizowana w poezji Zbigniewa Herberta* (2016).

W obliczu takiego konsensusu krytyków i badaczy niełatwo o nowe odczytania utworów podejmujących tematy zaświatów. Stroniąc od interpretacji nazbyt „post-modernistycznych” lub jawnie niewiernych wobec tekstu, chciałbym zaproponować podział wierszy eschatologicznych Herberta na dwie kategorie, co – mam nadzieję – pozwoli na pewne uporządkowanie tematyki. Pierwsza grupa to utwory eschatologiczne *sensu stricto*, a więc takie, które snują rozważania o śmierci oraz proponują jakąś – umocowaną w tradycji lub zupełnie idiosynkratyczną – wizję piekła, nieba bądź czyśćca. Drugą kategorię stanowią teksty, które można by określić jako quasi-eschatologiczne, czyli te, w których eschatologiczna frazeologia i ikonografia są jedynie środkiem do celu, pretekstem lub (koniecznym w czasach cenzury) strategicznym wybiegiem do mówienia o sprawach jak najbardziej ziemskich i doraźnych.

Wiersze podejmujące autentyczne pytania eschatologiczne są najczęściej zorganizowane wokół antynomicznych par (niebo-piekieł, wieczność-czas, zbawienie-potępienie, doskonałość-ułomność), przy czym poeta zawsze pozytywnie waloryzuje to, co ludzkie, kruche, zmienne i jednostkowe. Przerażliwa doskonałość istnienia poza ciałem i poza czasem wywołuje w Panu Cogito² odruch metafizycznego obrzydzenia. Świadectwem gwałtownej niechęci wobec przymusowego „wyzwolenia” z doczesności jest krótki fragment poetyckiej prozy pt. *Żeby tylko nie anioł* (z tomu *Studium przedmiotu*):

Jeśli po śmierci zechcą nas przemienić w zeszlę płomyczek, który chodzi po ścieżkach wiatrów – należy zbuntować się. Na nic wiekiusty wypoczynek na łonie powietrza, w cieniu żółtej glorii, wśród mamrotania dwuwymiarowych chórów.

Trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty. Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczystą doskonałością (Herbert, 1961)³.

Najbardziej charakterystycznym wierszem należącym do tej grupy utworów jest tekst *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito* z tomiku *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze* (1983). Pan Cogito wyraża w nim przede wszystkim wdzięczność za życie pełne cudów, jednocześnie obawiając się, że „chyba wieczność / będzie miał gorzką / bez podróży przyjaciół książek” oraz – jak dodaje chwilę później – bez „pióra / inkaustu / pergaminu / bez wspomnień dzieciństwa / historii powszechnej / atlasu ptaków”. Pomimo spokojnego, a nawet nieco żartobliwego tonu, wiersz kreśli niepokojącą wizję wstępowania w zaświaty, jak gdyby warunkiem wejścia do raju była swego rodzaju przymusowa kenoza, podczas której jednostka odzierana jest z kolejnych warstw człowieczeństwa, a karykaturalnie przedstawiony proces przyjmowania do nieba przypomina upokarzającą konieczność stawienia się przed komisją wojskową⁴. Dlatego też Pan Cogito próbuje przynajmniej przemycić wzrok

2 Pamiętając o skomplikowanej naturze relacji łączących Zbigniewa Herberta z Panem Cogito, w niniejszym tekście pozwalam sobie na utożsamienie ich głosów.

3 Jak komentuje Tomasz Garbol: „Przemiana człowieka w anioła zostaje odrzucona jako prowadząca do redukcji człowieczeństwa, skazująca na płaskość, martwość” (Garbol, 2006: 199).

4 Joanna Grądział-Wójcik zauważa, że „Nie nicość bowiem, ale brak, rezygnacja z doczesnych atutów cechuje wizję wieczności. Życie po śmierci jest jedynie miejscem po życiu” (Grądział-Wójcik, 1999: 41).

i dotyk, które „nie chcą go opuścić”. Będzie też usiłował zachować na dnie oka „sosnę na stoku góry / siedem lichtarzy jutrzni / kamień z sinymi żyłami”. Chce pozostać do końca wierny temu, co najbardziej ludzkie, to znaczy ułomne i wydane na zniszczenie. Nic nie przeraża go tak bardzo jak nie-ludzka doskonałość bytowania poza światem ulepionym z materii i czasu⁵.

Widzimy w tym tekście charakterystyczną dla eschatologicznych wierszy Herberta antynomię – barwny, namacalny, żywy świat zmysłów zostaje skontrastowany z bladą, abstrakcyjną i upiornie doskonałą wiecznością. Dla Pana Cogito niebo to coś przeraźliwie perfekcyjnego, a zatem pozbawionego wszelkiej dynamiki. Obawia się on momentu znalezienia absolutnej prawdy, która odbiera chęć do dalszych poszukiwań, boi się uczucia nasycenia ostatecznymi odpowiedziami, nie chce doznawać jałowego samozadowolenia posiadacza wszelkich rozwiązań.

Podobnie jak Cornelis Troost, bohater pięknego studium z *Martwej natury z wędzidłem*, Pan Cogito nie potrafi wyobrazić sobie istnienia bez przyjaciół i przedmiotów:

[Cornelis Troost] nie mógł zupełnie pojąć Tamtego Świata. Puste błękity napawały go przerażeniem. Była to zapewne bezbożna rewolta wyobraźni, a nade wszystko pogańskich zmysłów. Absolutnie nie był w stanie zrozumieć, jak można istnieć bez domu, bez skrzypiących schodów i poręczy, bez zasłon i świeczników. A także bez tkanin, wśród których spędził całe życie. Jaka nieubłagana siła zabiera nam chłód szorstkiego jedwabiu, czarną wełnę przelewającą się przez ręce jak łagodna fala, płótno przypominające tafle stawu ściętego lodem, welur łaskoczący jak mech, koronki, które zdają się szeptać kobiecie sekrety? (Herbert, 2003: 147)

Skoro niebo nie jest dla Pana Cogito miejscem wiecznego szczęścia, nie jest ono tak naprawdę niebem, które niejako *ex definitione* musi być stanem pełni. Nie jest jednak również piekłem, brak mu bowiem infernalnej krzątaniny oraz charakterystycznego zapachu siarki⁶. Nie jest też czyśćcem, gdyż stanowi finalną destynację duszy, a nie bolesny okres przejściowy na drodze do ostatecznej szczęśliwości. Jeśli można zasugerować jakieś inne *locum* o chrześcijańskiej proveniencji, można by powiedzieć, że niebo Herberta przypomina *limbus* (Otchłań), zwłaszcza tę z opisów Dantego – krainę nudy i niedookreślenia, pełną snujących się markotnie dusz. Można również przywołać starotestamentowy Szeol lub Hades Greków, o którym poeta pisał w liście do Czesława Miłosza: „Obrzydliwy jest zaświat Greków pełen mokrych cieni...” (ZHCM, s. 27).

Poza tym, upierając się prowokacyjnie przy radykalnym dualizmie duszy i ciała, Herbert proponuje swego rodzaju manicheizm *à rebours* – to ciało, jako kraina zmysłów, jest czymś pozytywnym, dusza z kolei jest zimnym królestwem abstrakcji.

5 Taką postawę można wyrazić za pomocą prostego sylogizmu. Opiera się on na dwóch przesłankach: „wszystko, co doskonałe, jest nieludzkie” oraz „niebo jest miejscem doskonałości”, co prowadzi do konkluzji, iż niebo jest „nie-ludzkie”. Nie oznacza to, że jest ono miejscem wiecznej męki. Określenie to sugeruje raczej miejsce lub stan, w którym człowiek nie może się nigdy zadowolić.

6 Wojciech Gutowski stawia radykalną tezę, że w eschatologicznych utworach Herberta „[w]łaściwie nie ma różnicy między niebem i piekłem” (Gutowski, 1994: 155).

Można więc *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito* odczytać również jako zachętę, aby usunąć z wizji zaświatów zbytnią podejrzliwość wobec materii, jako że wybrzmiewa też w tym tekście pewna nieoczywista pobożność. Wydaje się, że odmowa uczestnictwa w bezcielesnej nudzie niebiańskiej egzystencji ma swoje źródło nie w agresywnym ateizmie czy paraliżującym agnostycyzmie, lecz w czymś szlachetnym i z gruntu religijnym – w poczuciu ogromnej wdzięczności za dar przebywania w świecie doczesnym. Naturalnym rewersem napisania donosu na koszmarnie doskonałe niebo, w którym „nie można (...) mieszkać” (by przywołać wers z wiersza *W pracowni* z tomu *Studium przedmiotu*) jest stworzenie ody opiewającej piękno widzialnego świata. Być może więc ten wiersz należy odczytać jako swego rodzaju rewers *Modlitwy Pana Cogito podróżnika*?

Chociaż wydaje się, że ten utwór jest poświęcony wyłącznie tematyce eschatologicznej (choć z pewnością ujętej w bardzo idiosynkratyczny sposób), można się w nim dopatrzyć aluzji do kwestii doczesnych. Jak słusznie zauważa Joanna Grądział-Wójcik:

Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito uruchamiają również ten niereligijny kontekst – są opowieścią w równej mierze o życiu, co i o wieczności. Otwierają perspektywę uniwersalną, będąc wyrazem sprzeciwu wobec świata poddanego represyjnej sile, świata arkadyjskiego, utopijnego, który próbuje przerobić zjadaczy chleba w aniołów – wyzbytych tożsamości, pozbawionych indywidualnych odczuć i pragnień. I nieważne, czy demistyfikowana machina jest metafizyczna, społeczna czy polityczna – w stan oskarżenia postawiony zostanie każdy system, który stawia abstrakcyjne idee ponad człowieka, narzucając mu doskonały, nie-ludzki porządek (Grądział-Wójcik, 1999: 50).

Ta uwaga prowadzi do grupy utworów quasi-eschatologicznych, a więc takich, które wykorzystują eschatologiczny sztafaż w sposób pretekstualny. Dobrym przykładem takiego tekstu jest wielowymiarowy fragment prozy poetyckiej pt. *Co myśli Pan Cogito o piekle* z tomiku *Pan Cogito* (1974). Herbert oczywiście wzoruje nowoczesną wizję piekła na *Boskiej Komedii* Dantego, jednak już w pierwszych zdaniach wchodzi w polemikę z wielkim Florentczykiem i zupełnie inaczej urządza infernalne wnętrza:

Najniższy krąg piekła. Wbrew powszechnej opinii nie zamieszkują go ani despoci, ani matkobójcy, ani także ci, którzy chodzą za ciałem innych. Jest to azyl artystów, pełen luster, instrumentów i obrazów. Na pierwszy rzut oka najbardziej komfortowy oddział infernalny, bez smoły, ognia i tortur fizycznych.

Cały rok odbywają się tu konkursy, festiwale i koncerty. Nie ma pełni sezonu. Pełnia jest permanentna i niemal absolutna. Co kwartał powstają nowe kierunki i nic, jak się zdaje, nie jest w stanie zahamować tryumfalnego pochodu awangardy.

Belzebub kocha sztukę. Chełpi się, że jego chóry, jego poeci i jego malarze przewyższają już prawie niebieskich. Kto ma lepszą sztukę, ma lepszy rząd – to jasne. Niedługo będą się mogli zmierzyć na Festiwalu Dwu Światów. I wtedy zobaczymy, co zostanie z Dantego, Fra Angelico i Bacha.

Belzebub popiera sztukę. Zapewnia swym artystom spokój, dobre wyżywienie i absolutną izolację od piekielnego życia.

Nie można oczywiście traktować tej prowokującej transpozycji wizji piekła jako rzeczywistej polemiki z Dantem lub chrześcijańskim wyobrażeniem zaświatów. Tekst ten jest zazwyczaj odczytywany jako opis kuszenia artystów w ustroju totalitarnym; jeśli ulegną pokusie, w zamian za sprzedanie duszy otrzymają wygodną izolację od trosk „piekielnego” życia. Już w pierwszym akapicie Herbert podejmuje swoistą grę z tekstem *Komedii*, celowo rezygnując z faktograficznej precyzji. W wizji Dantego najniższy krąg piekła nie jest przecież zajmowany przez „despotów ani matkobójców”. Znajdujemy tam zdrajców, na czele z Lucyferem. Nie o dokładność tu jednak idzie, lecz o zarysowanie alternatywnej wizji piekła. Nie jest to miejsce, lecz przede wszystkim stan umysłowego i duchowego zniewolenia.

Taka interpretacja nie powinna wzbudzić kontrowersji, wydaje się jednak, że kuszące jest nieco inne odczytanie. Być może jest to również opis kryzysu współczesnej poezji, która pogrąża się coraz bardziej w jałowej autoreferencjalności. Dlatego też Herbert pisze, iż jest to miejsce „pełne luster”, gdzie słowa odbijają się w innych słowach, zamiast próbować uchwycić świat w języku. Jest to anemiczna kraina poezji czystej, z której wygnano rzeczywistość. Herbert stawia podobną diagnozę w wypowiedziach prozatorskich: „Poezja [awangardy] zamieniała się na tajemniczy szyfr osobistych przeżyć, traciła komunikatywny, ludzki sens. (...) Słowo jednak musi powrócić do macierzystego portu – do znaczenia. Jest już problem nie tylko estetyczny, ale i moralny”⁷. Uwięzienie w piekle artystów może być wynikiem działania totalitarnego rządu, ale może być również wyborem samych twórców, którzy wolą oddychać rozrzedzonym powietrzem sztuki zamkniętej w narcystycznym samouwielbieniu niż szukać inspiracji w mniej wykwintnych zapachach prawdziwego świata. Być może początkowe zdania sugerują, iż powinniśmy odczytać ten tekst jako utwór o zdradzie – najniższy krąg piekła jest przecież u Dantego miejscem pobytu zdrajców. Herbert daje do zrozumienia, że zgoda artysty na przebywanie w tym „najbardziej komfortowym oddziale infernalnym” jest tak naprawdę nielojalnością artysty wobec imponderabiliów. Jest to zdrada wobec widzialnego świata, dezercja z krainy konkreту do azylu abstrakcji. Jest to również zdrada wobec wartości etycznych i estetycznych (które u Herberta często występują łącznie) oraz wobec tych, którzy muszą codziennie znosić trudy i upokorzenia piekielnej egzystencji⁸. Co najważniejsze jednak dla

7 *Od słowa ciemnego chroń nas...* (Herbert, 2001: 371). Na anemię współczesnej poezji, zwłaszcza francuskiej, narzekał często Czesław Miłosz. Dla obu poetów żywym symbolem tego impasu był Stéphane Mallarmé; zob. Sioma, 2017: 115–126.

8 Trzeba też wspomnieć o jak najbardziej przyziemnej wizji piekła, jaką znajdujemy we fragmencie prozy poetyckiej z tomiku *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Ten stosunkowo rzadko przywoływany tekst nosi właśnie tytuł *Piekło* i wydaje się napisany w duchu prozy Marka Hłaski: „Licząc od góry: komin, anteny, blaszany, pogięty dach. Przez okrągłe okno widać zaplątaną w sznury dziewczynę, którą księżyc zapomniał wciągnąć do siebie i zostawił na pastwę plotkarek i pajaków. Niżej kobieta czyta list, chłodzi twarz pudrem i znów czyta. Na pierwszym piętrze młody człowiek chodzi tam i z powrotem i myśli: jak ja wyjdę na ulicę z tymi pogryzionymi wargami i w rozlatujących się butach. W kawiarni na dole pusto, bo to rano. Tylko jedna para w kącie. Trzymają się za ręce. On mówi: «Będziemy zawsze razem,

niniejszych rozważań, to fakt, że ten wiersz wykorzystuje eschatologiczne wyobrażenia średniowiecznego chrześcijaństwa jako pretekst do rozważań o sytuacji artysty w czasie marnym – by przywołać słynną frazę Hölderlina.

Przykłady takiego pretekstowego użycia eschatologii (zwłaszcza chrześcijańskiej), w której określony zespół poglądów lub obrazów jest tylko metaforycznym rusztowaniem umożliwiającym podjęcie innych tematów, można by mnożyć. Należą do nich niektóre wiersze o aniołach, na przykład niepokojące *Przesłuchanie anioła*. Nie są to przecież próby skonstruowania jakiejś alternatywnej angelologii, trudno bowiem uznać Herberta za polemistę Pseudo-Dionizego Areopagity. Są to przede wszystkim wiersze o wartościach jak najbardziej ludzkich: odwadze w obliczu zła, poczuciu sprawiedliwości czy zdolności do samopoświęcenia⁹.

Również w znanym wierszu pt. *Sprawozdanie z raju* (z tomu *Studium przedmiotu*) należy się przede wszystkim dopatrzyć ironicznego obrazu ziemskiej rzeczywistości, która nie potrafi unieść ciężaru utopijnej iluzji. Mistrzowsko operując ironią, Herbert pokazuje, jak próby zrealizowania filozoficznych założeń powszechnego braterstwa i równości okazują się groteskową trawestacją religijnych wyobrażeń raju. Tradycyjne wyobrażenia przedstawiają go jako krainę (lub stan) wyłączony z upływu czasu, jednak w tym siernieżnym *paradiso* można liczyć najwyżej na skrócenie tygodnia pracy. Zamiast ostatecznego *redemptio* ta żałosna wersja spełnionej utopii oferuje tymczasowe *reductio*. Zresztą już sam tytuł, za pomocą pomysłowego zderzenia wyrazu nacechowanego religijnie i suchego rzeczownika „sprawozdanie” (hołubionego przez wszelkie biurokracje), podkreśla złudność nadziei na możliwość osiągnięcia prawdziwego raju. O ile literatura obfituje w wysublimowane wizje niebiańskiej rzeczywistości, o tyle czynność pisanie sprawozdania z raju musi się kojarzyć z duszną atmosferą obrad partyjnego (*nomen omen*) plenum. Można sobie z łatwością wyobrazić, że dla wielu udręczonych szarością realnego socjalizmu rodaków Herberta opis takich warunków „socjalno-bytowych” (by posłużyć się nowomową minionej epoki) rzeczywiście mógł przywodzić na myśl wizję niemalże rajskich rozkoszy.

W raju tydzień pracy trwa trzydzieści godzin
pense są wyższe ceny stale zniżkują
praca fizyczna nie męczy (wskutek mniejszego przyciągania)
rąbanie drzewa to tyle co pisanie na maszynie
ustrój społeczny jest trwały a rządy rozumne
naprawdę w raju jest lepiej niż w jakimkolwiek kraju

Na początku miało być inaczej –
światliste kręgi chóry i stopnie abstrakcji
ale nie udało się oddzielić dokładnie
ciała od duszy i przychodziła tutaj
z kroplą sadła nitką mięśni
trzeba było wyciągać wnioski

Proszę pana czarną i oranżadę». Kelner idzie szybko za kotarę i tam dopiero wybucha śmiechem” (Herbert, 1957: 126).

9 Zob. Abramowska, 2000 oraz Jochemczyk, 2008.

zmieszać ziarno absolutu z ziarnem gliny
jeszcze jedno odstępstwo od doktryny ostatnie odstępstwo
tylko Jan to przewidział: zmartwychwstaniecie ciałem

Równie dowcipnie poeta dekonstruuje nadzieje na stworzenie społeczeństwa całkowicie egalitarnego. Jest to temat znany z literatury utopijnej, a jego najbardziej lapidarnym wyrazem jest słynna fraza z *Folwarku zwierzęcego* George'a Orwella: „Wszystkie zwierzęta są sobie równe, ale niektóre są równiejsze od innych” (Orwell, 1989: 80); początkowe obietnice powszechnej równości okazują się nie do utrzymania, w wyniku czego tworzy się elita, do której mogą należeć jedynie jednostki złożone „z czystej pneumy”. Być może, w konkretnych warunkach historycznych realnego socjalizmu, owa „czysta pneuma” sugeruje absolutną lojalność wobec linii partyjnej, ideologiczną ortodoksję lub całkowite wyzbycie się indywidualności.

Boga oglądają nieliczni
jest tylko dla tych z czystej pneumy
reszta słucha komunikatów o cudach i potopach
z czasem wszyscy będą oglądali Boga
kiedy to nastąpi nikt nie wie

Na razie w sobotę o dwunastej w południe
syreny ryczą słodko
i z fabryk wychodzą niebiescy proletariusze
pod pachą niosą niezgrabnie swe skrzydła jak skrzypce

Jest to wiersz quasi-utopijny, bo trudno byłoby potraktować go jako rzeczywistą polemikę z wyobrażeniami raju. Jego zasięg jest lokalny, ograniczony do pewnego wycinka historii w pewnej części świata. Jednocześnie *Sprawozdanie z raju* jest poetyckim mini-wykładem filozoficznym o przyczynach nieuchronnej porażki wszelkich projektów „rajotwórczych”. Herbert bardzo dobrze wiedział, że puszczone wolno fantazje utopijne zawsze przynoszą tragiczne skutki, lecz *Sprawozdanie z raju* to nie rejestr zbrodni, lecz tekst utrzymany w tonacji dobroduszo-ironicznej. Nawet wzmianka o porażce pierwotnych ambicji budowniczych owego proletariackiego edenu prowadzi jedynie do konstatacji o konieczności zawarcia kompromisu między ideałem i rzeczywistością, abstrakcją i empirią. Pomimo całej swojej ironii obraz tej krainy jest przynajmniej znośną alternatywą dla koszmaru zrealizowanych utopii, których architekci nie chcieli wziąć poprawek na „kroplę sadła nitkę mięśni”.

Słynny wiersz *U wrót doliny* z niezwykłą zręcznością balansuje na granicy tych dwóch kategorii i w równym stopniu umożliwia odmienne interpretacje. Z jednej strony można w nim zobaczyć opis tego, do czego zdolni są ludzie, którym wydaje się, iż Historia nadała im przywilej sądzenia innych; w rezultacie urządzają bliźnim okrutny *Eschaton*. W takim wypadku za dominantę semantyczną utworu oraz klucz do jego interpretacji należy uznać wersy o aniołach przypominających nazistów. To ludzie dokonują bezwzględnej selekcji na zbawionych (czyli tych, którzy mają szansę na przeżycie) oraz potępionych (czyli tych, których czeka natychmiastowa zagłada). Z drugiej strony można ten utwór odczytać jako straszliwą wizję sądu ostatecznego,

który przypomina obóz koncentracyjny¹⁰. W sztuce religijnej nie brak przecież prze-rażających wizji rozdzielania zbawionych od potępionych. Jeśli potraktować wiersz jako rozbudowaną metaforę, decyzja o tym, co stanowi jej tenor, a co wehikuł zależy od indywidualnej wrażliwości czytelnika.

Wydaje się, że geniusz Herberta błyszczy najjaśniej w wierszach, które obrazowanie eschatologiczne wykorzystują do obnażenia okrutnych mechanizmów tego świata. Jednocześnie trudno pozbyć się wrażenia, że utwory z pierwszej grupy, czyli teksty eschatologiczne *sensu stricto*, cierpią na pewną jednostronność. Można ją przypisać umiłowaniu tego świata, być może jednak wynikają one z nazbyt wąskiego i po części opacznego rozumienia tego, co tak naprawdę proponuje chrześcijańska eschatologia. To prawda, że w samej Biblii odnajdujemy niewiele wizji raju, a ich obecność w literaturze europejskiej jest raczej domeną twórczości artystycznej (zwłaszcza sztuk plastycznych) niż teologii. Apofatyczny wydźwięk słynnych słów świętego Pawła z *Listu do Koryntian*: „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce człowieka nie zdołało pojąć, jak wielkie rzeczy przygotował Bóg tym, którzy Go miłują” (1 Kor 2,9), zdaje się usprawiedliwiać nawet najbardziej niezwykle wyobrażenia królestwa niebieskiego, ale jednocześnie postuluje nieuchronną nieadekwatność opisów rajskiej rzeczywistości.

Mimo tego wydaje mi się, że warto tu wejść w spór z Herbertem. W odpowiedzi na jego wyobrażenia płaskich i nudnych zaświatów, można przywołać bardzo odmienne wizje nieba (o różnym stopniu ortodoksyjności). Na przykład w wizjonerskich pismach Emanuela Swedenborga niebo jest przedstawione jako materialna eksternalizacja mentalnej przestrzeni człowieka¹¹. By sięgnąć po bardziej ortodoksyjnych myślicieli: u św. Grzegorza z Nyssy znajdujemy pojęcie *epektasis*, które mogłoby skłonić Herberta do rewizji rozumienia raju. W odróżnieniu od Platona oraz wczesnej myśli patrystycznej, traktującej pojęcie zmiany w sposób podejrzliwy, dla św. Grzegorza z Nyssy staje się ona czymś pozytywnym, gdyż umożliwia człowiekowi nieustanne zbliżanie się do Boga, którego jednak nigdy ostatecznie nie może osiągnąć, gdyż Absolut jest z definicji nieskończony. Taki proces nieustannego wzrostu św. Grzegorz opisuje jako źródło coraz większego szczęścia, które nigdy nie zostanie nasycone:

Posiadanie cnoty przez tych, w których została raz utwierdzona, nie jest mierzone czasem ani ograniczone nasyceniem, ale zawsze daje żyjącym zgodnie z nią czyste, nowe i pełne doświadczenie dobra. Przeto Boskie Słowo obiecuje nasycenie tym, którzy tych dóbr pragną: pełnię nasycenia, nieosłabiającą jednak pragnienia (Grzegorz z Nyssy, 2005, hom. IV, GNO 7, 2; 120n).

10 Jak zauważył Stanisław Barańczak, „skompromitowana zostaje również opisywana rzeczywistość – rzeczywistość mitu – gdyż sceneria Doliny Jozafata zdradza niepokojące podobieństwo do obozu koncentracyjnego” (Barańczak, 2001: 136).

11 Swedenborg pojawia się w poezji Herberta tylko raz, w wierszu *Chodasiewicz* z tomu *Rovigo*. Poeta wyśmiewa w nim nie tyle samego Swedenborga, co Czesława Miłosza i jego uważną lekturę pism szwedzkiego mistyka. Herbert pisze drwiąco, że tytułowy bohater wiersza „Swedenborga godził z Heglem i czort wi co” (Herbert, 1992).

Nysseńczyk proponuje wizję wspaniałego paradoksu jednoczesnego pragnienia i łaknienia. Co ważne, inaczej niż u Herberta, jest to niezwykle dynamiczny obraz relacji między Bogiem i człowiekiem.

Poza tym, pomimo wyżej wspomnianej wstrzemięźliwości w snuciu wizji eschatologicznych, jaka cechuje Biblię, można potraktować opisy Edenu z *Księgi Rodzaju* jako *sui generis* wizję raju utraconego. Nie trzeba dodawać, że nie ma w nim nudnych dysput teologicznych, bladych widm snujących się po przezroczystych korytarzach ani „mamrotania dwuwymiarowych chórów”. Jest to wizja jak najbardziej konkretna i namacalna. Również chrześcijańska nadzieja na ostateczny powrót ludzkości do stanu jedności z Bogiem nie przewiduje stworzenia jakiegoś alternatywnego świata według arbitralnego schematu powszechnej szczęśliwości, który zdławi wszelkie przejawy indywidualności, lecz stanowi obietnicę powrotu **tego** świata do jego pierwotnej doskonałości, czyli *apokatastasis*, by posłużyć się określeniem Orygenes¹².

Dlatego też niektóre utwory eschatologiczne Herberta wydają się wymierzone nie w tyle w chrześcijańską wizję raju, co w jakieś pseudopłatońskie wyobrażenie arkadii jako sanatorium dla chorych na anemię. Jednocześnie intuicja zawarta w wierszu *Do rzeki* (ROM), która mówi o odpoczynku „w cieniu wielkiej delty / w świętym trójkącie początku i końca”, wydaje mi się głęboko chrześcijańska. Nie dlatego, że można by w niej doszukać się trynitarnych metafor, ale dlatego, że zdaje się mówić o wielkim powrocie, o restytucji do stanu pierwotnej chwały, gdzie spotykają się koniec z początkiem. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że takie odczytanie może wydać się nazbyt subiektywne. Jednak nie ulega wątpliwości, iż tekst ten ukazuje metamorfozę, jaka dokonana się w Herbertowskim rozumieniu problematyki eschatologicznej. O ile we wczesnym wierszu *Testament* poeta w duchu stoickiej rezygnacji w obliczu tego, co los nieuchronnie przyniesie, zapisuje siebie rozpisanego na części „czterem żywiołom”, a w ostatnim wersie dobitnie stwierdza: „nie powrócę do źródła spokoju”, o tyle jego późne utwory wyrażają ostrożną nadzieję na możliwość przetrwania i powrotu. Być może najbardziej wzruszającym przykładem takiej nadziei jest końcówka wiersza-suplikacji *Modlitwa starców* ze zbioru *Elegia na odejście* (1990): „ale nie daj / aby pożarł nas / nienasycony mrok twoich ołtarzy / powiedz tylko to jedno / że potem wrócimy”. Podobną nadzieję znajdujemy w końcowych wersach *Przeczuć eschatologicznych Pana Cogito*, które mówią o wierze w możliwość powrotu do „groty początku”. Początek ten należy rozumieć w sensie jednostkowym i osobistym, ale równie dobrze można go odczytać jako nadzieję na wyżej wspomnianą apokatastazę, czyli na powrót całej ludzkości do stanu pierwotnej harmonii¹³.

12 Nadzieje eschatologiczne tego rodzaju znajdujemy u Miłosza w wierszu *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*: „Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj, tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości. / Zmieniony w samo patrzanie, będę dalej pochłaniał proporcje ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świetle, całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy” (Miłosz, 2011: 1150).

13 Problem eschatologii wiąże się również ze sposobem pojmowania Boga, który jest u Herberta stosunkowo daleki od tradycyjnego chrześcijaństwa. Jak sam poeta wyznał w jed-

Bibliografia

- Abramowska, J. (2000). *Wiersze z aniołami*. W: A. Franaszek (red.), *Poznanwanie Herberta* 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. (2014), wyd. 5. Poznań: Pallotinum.
- Barańczak, S. (2001). *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dzień, M. (2014). *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta: studium analityczno-interpretacyjne*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej.
- Garbol, T. (2006). „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Grądział-Wójcik, J. (1999). Odejmuwanie istnienia, czyli *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, *Roczniki Humanistyczne*, 47 (1): 39–51.
- Grzegorz z Nyssy (2005). *Homilie do błogosławieństw*, H. Pietras SJ (red.), M. Przyszychowska (tł.). Kraków: Wydawnictwo WAM Księża Jezuici.
- Gutowski, W. (1994). *Świadek odbóswionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*. W: W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku* (147–162). Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Hajduk, A. (2018). *O eschatologicznym wymiarze wiersza Pan od przyrody*. W: J.M. Ruszar (red.), *Nie powinien przysłać syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków: JMR Trans-Atlantyck: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Herbert, Z. (1957). *Hermes, pies i gwiazda*. Czytelnik: Warszawa.
- Herbert, Z. (1961). *Studium przedmiotu*. Czytelnik: Warszawa.
- Herbert, Z. (1992). *Rovigo*, Wydawnictwo Dolnośląskie: Wrocław.
- Herbert, Z. (2001). *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, P. Kądziała (red.). Warszawa: Biblioteka Więzi.
- Herbert, Z. (2003) [1993]. *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa: Zeszyty Literackie 2003.
- Herbert, Z. (2004). *Wiersze zebrane*, R. Krynicki (red.), Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbert Z. (2008). *Jeśli masz dwie drogi...* [Ze Zbigniewem Herbertem] *Rozmawia Krystyna Nastulanka*. W: H. Citko (oprac.), *Herbert nieznan. Rozmowy*. Warszawa: Wydawnictwo Zeszytów Literackich.
- Jochemczyk, M. (2008). „Nieludzki? Arcyludzki? Kreacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta”, *Postscriptum Polonistyczne*, 2 (2): 221–232.
- Mikołajczak, M. (2004). „To nie jest ślepa ulica...”. O chrześcijańskim wymiarze poetyckiej eschatologii Zbigniewa Herberta, *Kresy*, 1–2: 83–86.
- Miłosz, Cz. (2011). *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak.
- Orwell, G. (1989) [1945]. *Folwark zwierzęcy*, B. Zborski (tł.). Warszawa: Wydawnictwo „Alfa”.

nym z wywiadów: „Moją intencją jest uszanowanie w człowieku części irracjonalnej – potrzeby poezji i potrzeby tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem, a dla czego my, ich następcy, szukamy nowego imienia” Zbigniew Herbert, *Jeśli masz dwie drogi...* [Ze Zbigniewem Herbertem] *Rozmawia Krystyna Nastulanka*, [w:] *Herbert nieznan. Rozmowy*, oprac. Henryk Citko, Warszawa 2008, s. 46).

- Puzynina, J. (2000). Niebo Herberta, *Ethos*, 4: 71–81.
- Sioma, R. (2016). „Przeciw zaświatom”. Przestrzenie zdemitologizowane w poezji Zbigniewa Herberta. W: D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek (red.), *Przestrzeń w kulturze. Literatura, teatr, film*, Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW.
- Sioma, R. (2017). „Przedmiot, którego nie ma”. *Herbert – Miłosz (z Mallarmé w tle)*. W: R. Sioma, *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: JMR Trans-Atlantyk: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Szymik, J. (1999). Nad „Brewiarzem” Zbigniewa Herberta. *Pastores*, 3 (2): 69–86.
- Trzaskowski, Z. (2008). Brzemie rzeczy ostatecznych Zbigniewa Herberta, *Kwartalnik Polonistyczny*, 4: 43–56.

Eschatologie Pana Cogito

Abstrakt:

Artykuł jest próbą analizy wierszy Zbigniewa Herberta o tematyce eschatologicznej. Autor proponuje podział tych utworów na wiersze eschatologiczne we właściwym znaczeniu tego słowa, czyli takie, które zmagają się z tajemnicą śmierci i życia pozagrobowego oraz proponują poetyckie wizje zaświatów, i wiersze określone jako quasi-eschatologiczne, to znaczy utwory wykorzystujące eschatologiczne obrazowanie do omawiania problemów doczesnych.

Słowa kluczowe: Herbert, poezja, eschatologia, raj, utopia

Eschatologies of Mr Cogito

Abstract:

The aim of the article is to offer an analysis of Zbigniew Herbert's eschatological poems. The author divides them up into two distinct groups: the first cluster of poems consists of eschatological poems in the narrow sense of the term. These poems grapple with the mystery of death and life beyond the grave; they also conjure up poetic visions of the hereafter. The other group comprises poems which merely employ eschatological categories and images in order to engage with earthly problems.

Keywords: Herbert, poetry, eschatology, paradise, utopia

Przemysław Michalski – studiował w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie w roku 1996 uzyskał tytuł magistra. Tematem jego pracy magisterskiej były związki pomiędzy Kierkegaardowskim pojęciem rozpacz i poezją T. S. Eliota. W roku 2005 obronił na Uniwersytecie Jagiellońskim pracę doktorską, która dotyczyła problemu obecności elementów mistycznych w poezji G. M. Hopkinsa. W roku 2016 uzyskał tytuł doktora habilitowanego na podstawie rozprawy pt. *„No friendly God?” (Self-)Manifestations of the Divine in the Poetry of R. S. Thomas*. Obecnie zajmuje stanowisko adiunkta w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Opublikował szereg artykułów naukowych na temat poezji anglojęzycznej oraz polskiej, jak również związków między literaturą, filozofią i religią.

