

# Motyw „oblegzonego domu” jako topos amerykańskiego kina w kontekście rozważań na temat remake’ów, sequeli, prequeli i hidden-remake’ów<sup>1</sup>

PIOTR KLETOWSKI

Chata stojąca gdzieś na odludziu oblegana przez grupę czarnoskórych żołnierzy w mundurach Unii. We wnętrzu chaty należącej do dwóch weteranów wojny secesyjnej chronią się mężczyźni, kobiety i dzieci, desperacko odpierający ataki rozwścieczonych maruderów. Siły oblegzonych słabną z minuty na minutę, lecz bohaterowie dzielnie odpierają kolejne fale morderczych ataków wroga. Z sieni obrona przechodzi do zabarykadowanej izby, która również staje się celem ataku żołnierzy. Do walki włączają się wszyscy, łącznie z czarnoskórymi służącymi białych, wiernie stającymi ramię w ramię do walki z renegatami z armii Północy. Kiedy wydaje się, że walka wkrótce zakończy się przegraną obrońców (do głów kobiet mężczyźni przykładają kolby swych karabinów i coltów, by – w razie wtargnięcia wyzwolenców – oszczędzić niewiastom pohańbienia z rąk napastników) do uszu bohaterów dobiega odgłos końskich kopyt zwiastujących ratunek w ostatniej chwili. To członkowie Ku-Klux-Klanu, zaalarmowani zawczasu, przybywają, by ocalić życie swym najbliższym, zabijając okupujących chatę czarnoskórych żołnierzy Unii.

To streszczenie być może najsłynniejszej sceny w filmie Davida Warka Griffitha *Narodziny narodu* (1915) łączącym cechy formalnego arcydzieła i rasistowskiego peanu na cześć supremacji rasy białej. Ale w filmie ojca amerykańskiego kina znajdziemy również jeden z najważniejszych (jeśli nie najważniejszy) topos kultury, a zwłaszcza amerykańskiej kultury kinematograficznej, współbrzmiający zawsze z jednostkowymi i społecznymi nastrojami Amerykanów – motyw oblegzonego domu (bądź też domu zmienionego w twierdzę). Oblegzonego przez siły zewnętrzne, zawsze wrogie swojskiemu, amerykańskiemu porządkowi opartemu na tradycyjnych, konserwatywnych wartościach<sup>2</sup>. Umieszczając scenę ukazującą oblegzoną chatę w finale filmu, Griffith chciał podkreślić wagę ujęć, w których mała grupka heroicznych obrońców stawia czoło przeważającym siłom wroga (jakby cały trzygodzinny epos prowadził właśnie do tej, a nie innej sceny – zresztą scenę wyzwania

lania chaty dubluje jeszcze inna, ukazująca uwolnienie Elsie Stoneman z łap siepaczy Mulata Sylasa, sposobiącego się do interrasowego ślubu z córką zaprzysiętego abolicjonisty). Takie rozłożenie akcentów miało rzecz jasna korespondować z poglądami samego reżysera, nie tylko w kwestii rasowej, ale przede wszystkim w kwestiach politycznych. Twórca *Narodzin narodu* deklarował pełne poparcie dla izolacjonistycznej polityki prezydenta demokracji Thomasa Woodrowa Wilsona<sup>3</sup>, który w czasie swojej kampanii wyborczej – a także wkrótce po zostaniu prezydentem USA – zadeklarował neutralność Stanów Zjednoczonych w toczącej się I wojnie światowej (nawiązując tym samym do nieśmiertelnej w kręgach izolacjonistów doktryny Jamesa Monroe’a z 1823 r., kojarzącej polityczne *status quo* USA z odcięciem się od spraw europejskich i skupieniem się na rozszerzaniu wpływów Stanów Zjednoczonych jedynie w obrębie obu Ameryk). Griffith jako przyjaciel Wilsona, z którym dzielił klasowe i społeczne pochodzenie (oba byli arystokratami z Południa) oparł między innymi swój film<sup>4</sup> na jego quasi-histerycznych pracach, a prezydencka administracja zorganizowała specjalny pokaz *Narodzin narodu* w Białym Domu<sup>5</sup>. Film ten nie tylko opisywał przeszłość amerykańskiego społeczeństwa, zrodzonego w ogniu bratobójczej wojny secesyjnej i spajającego się w czasie Restauracji Południa (czytaj: tworzenia się KKK), lecz również zabrał głos w kontekście współczesnej mu sytuacji geopolitycznej, promując izolacjonizm, zamykając go w symbolu obłązonej chaty. Rzecz znamienna, kiedy administracja Wilsona zmieniła swe „pacyfistyczne” nastawienie na otwarte zaangażowanie militarne w Europie (przemówienie Wilsona przed Kongresem USA z 2 kwietnia 1917 r.), Griffith pośpiesznie zareagował, kręcąc otwarcie antyniemiecki film *Serca świata* (*Hearts of the World*, 1918), tłumaczący niejako amerykańską interwencję na froncie wojny w Europie<sup>6</sup>.

Jednakże mimo zmiennych nastrojów politycznych motyw „obłązonego domu” na stałe zagościł w amerykańskim kinie, zaś zakończenie *Narodzin narodu* stało się emblematyczne dla filmów w sposób mniej, lub bardziej nawiązujących nie tyle do samego arcydzieła Griffitha<sup>7</sup>, ile przede wszystkim do wizji Ameryki jako miejsca ciągle atakowanego z zewnątrz, bronionego przez bohaterkich mieszkańców. Sytuacja „wnętrza” (gdzie znajduje się bezpieczna strefa) i „zewnątrz” (skąd przychodzi zagrożenie), tak charakterystyczna dla amerykańskiej zbiorowości, znajduje odbicie w wielu klasycznych hollywoodzkich (i nie tylko) produkcjach, mniej lub bardziej świadomie utrwalających topos Ameryki jako obłązonego domu bardzo szybko zamieniającego się w twierdzę (zgodnie z sentencją *My home is my castle*)<sup>8</sup>. Motyw progu oddzielającego to, co bezpieczne, od tego co wrocie zostaje doskonale przełożony na samą sytuację kinematograficzną (zwłaszcza amerykańskiego kina gatunkowego), w którym rama kadru wyznacza miejsce wejścia widza w świat przedstawiony filmu bądź jego opuszczenie. Jak piszą autorzy *Teorii filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, w kontekście sceny początkowej oraz zakończenia *Poszukiwaczy* (*The Searchers*) Johna Forda (1956), w którym – odpowiednio: najpierw kobieta, bohaterka filmu, wychodzi z domu, idąc w kierunku głównego bohatera kreowanego przez Johna Wayne’a, zaś na końcu to John Wayne zostaje przed drzwiami domu, bowiem nie może tam wejść (tj. przejść ze świata natury, przemocy, okrucieństwa, który – jako weteran wojny secesyjnej i morderca Indian – reprezentuje i jest jego częścią – by przedostać się do świata cywilizacji, kultury, stabilizacji, z którego został w jakimś sensie wyłączony).



*Narodziny narodu*, reż. David Wark Griffith (1915)

*Motyw wchodzenia i wychodzenia, przekraczania i przechodzenia – gdyż przekraczanie progu oznacza zawsze opuszczenie pewnej przestrzeni i wstępowanie do innej – znajduje się w centrum filmu „Poszukiwacze” (...). Cały film skonstruowany jest wokół serii transgresji i przekroczeń, korzystając z ciągłych zmian miejsc, zarówno dosłownych, jak i metaforycznych: oscyluje między więzami rasy i krwi, naturą a kulturą, dziczą a ogrodem, przekonaniem a działaniem (...) Początkowa scena [i dodajmy finałowa, będąca właściwie domknięciem sceny początkowej – przyp. P.K.] w „Poszukiwaczach” (...) rozwija się wokół motywu progu; film stanowi refleksję na temat sytuacji kinowej, podkreślając wagę doświadczenia obecnego w przypadku odbioru prawie każdego innego filmu: moment przejścia między jednym światem a drugim, które są oddzielone i połączone właśnie za pomocą progu. Dla widza próg ten przedziela świat rzeczywisty i filmowy; w filmie – mit i rzeczywistość; z kolei w przypadku aktora – rolę i personę (John Wayne zawsze wywoływał pewne skojarzenia na temat modelu amerykańskiej męskości, czy też polityki Stanów Zjednoczonych oraz hollywoodzkiego kina) (...). Western jako specyficznie amerykański gatunek cechuje tendencja do nadawania mitycznego znaczenia różnego rodzaju przestrzennym znakom, punktom przejścia oraz przede wszystkim temu najważniejszemu progowi, który pozwala, by Dziki Zachód stał się kategorią kulturową: rubieżą, pasem granicznym oddzielającym „cywilizowaną ziemię” od „dżiczy”, który bezwzględnie przesuwiał się przez Amerykę Północną ku Pacyfikowi. (...) Western bezustannie odgrywa i afirmuje rubież jako granicę oraz jej (konieczne) przekroczenie. Tak wygląda podstawa amerykańskiej kultury popularnej w wydaniu mityczno-narodowym (...)*<sup>9</sup>.

Sytuację „obłożonego domu” znajdziemy w co drugim westernie, a być może w większość filmów o Dzikim Zachodzie<sup>10</sup>. Już same tytuły, jak *Fort Apache* Johna Forda (/1948/ zresztą bardzo ważny film dla amerykańskiego kina, który doczeka się *hidden-remake*’u pt. *Fort Apache, Bronx* w reżyserii Daniela Petriego /1981/, z akcją przeniesioną z Arizony do współczesnego Bronxu, gdzie Indian zastąpią etniczne gangi), czy przede wszystkim dzieła odwołujące się do histo-



*Alamo*, reż. John Wayne (1981)

rycznej bitwy o fort Alamo (*Alamo*, reż. John Wayne /1981/<sup>11</sup> – film zrealizowany w szczytowym momencie zimnej wojny, kiedy konserwatywna audiowizualna kultura amerykańska budowała figurę Stanów Zjednoczonych jako twierdzy obłożonej przez siły komunistyczne). Czy też *Alamo* w reżyserii Johna Lee Hancocka (2005) – film wyraźnie nawiązujący do „antyterrorystycznej” retoryki administracji G. W. Busha, po 11 września 2001 r. kreującej USA jako „twierdzę”<sup>12</sup> obłożoną przez islamskich terrorystów). Spośród klasycznych westernów, które wykorzystują opisaną sytuację, na czoło wysuwa się arcydzieło Howarda Hawksa pt. *Rio Bravo*, z 1959 r. Punkt wyjścia *Rio Bravo* został wzięty z innego klasycznego westernu, Freda Zinnemanna *W samo południe* (*High Noon*, 1952), gdzie główny bohater – szeryf (Gary Cooper) – w obliczu dezercji mieszkańców miasteczka, w którym sprawował swoją funkcję, w momencie konfrontacji mógł liczyć na pomoc jedynie społecznych wyrzutek (w końcu jednak do walki stawał sam, przy pomocy kochającej żony). W filmie Hawksa odważny szeryf John T. Chance (Wayne), z pomocą alkoholika Dude’a (Dean Martin), staruszka o imieniu Stumpy (Walter Brennan), młodego chłopaka Colorado (Ricky Nelson) oraz prostytutki (Angie Dickinson), staje do walki z uzbrojoną po zęby bandą rewolwerowców chcących odbić swego kompana przetrzymywanego w więzieniu pilnowanym przez Chance’a i jego brygadę. Cały trzymający w napięciu film Hawksa jest więc oparty na motywie obłożonej twierdzy, w której jednakowoż przetrzymywany jest bandyta (a więc niebezpieczeństwo nie czai się tylko poza bezpieczną przestrzenią „domu”, ale również w nim samym – z tym że trzeba zaznaczyć, iż owo zagrożenie również pochodzi „z zewnątrz”, tyle że jest pilnowane i na swój sposób poskramiane przez bohaterów filmu). Ciągłe ataki na posterunek Chance’a i jego ludzi przypominają sekwencję finałową z *Narodzin narodu*, ale postaci ukazane przez Hawksa nie stanowią „bohaterskiego monolitu”, jak to miało miejsce w przypadku dzieła Griffitha, lecz reprezentują bogatą mozaikę charakterów i postaw – jak się okazuje – idealnie uzupełniających się i działających w momencie zagrożenia.

*Rio Bravo* dzięki wyzyskaniu i uwypukleniu motywu obłożonego domu, który staje się twierdzą, dał początek całej serii filmów o Dzikim Zachodzie ukazujących zmaganie się westernowych bohaterów w przestrzeni zamkniętej, zmuszonych stawić czoło zagrożeniu z zewnątrz. Nawet jeśli całość fabuły wielu westernów nie oscyluje wokół obrony atakowanego domostwa (uwidacznia się wtedy konflikt interesów broniących się ludzi, ale zawsze – jak przystało na wymogi klasycznego kina – zażegnany w obliczu finałowego zagrożenia), to i tak w wielu filmach o Far Weście odnajdziemy sceny ukazujące zmagania się postaci zamkniętych w domu, baraku, saloonie, walczących o życie ze zwykle przeważającymi siłami wroga. W nostalgicznym westernie Sama Peckinpaha *Pat Garrett i Billy the Kid* (1973) zasadnicza akcja filmu rozpoczyna się, kiedy młody bandyta Bill (Kris Kristofferson) wraz ze swymi ludźmi zostaje zaskoczony i ostrzelany przez oddział pościgowy kierowany przez jego dawnego przyjaciela Garretta (James Coburn). Śpiący w szopie bandyci zostają przebudzeni przez kanonadę z broni palnej i zmuszeni do obrony przed zmasowanym atakiem szeryfa i jego ludzi. W końcu Kid poddaje się Garrettowi i zostaje przetransportowany do miasteczka, gdzie ma zawisnąć na szubienicy<sup>13</sup>. Udaje mu się jednak zbiec i Garrett musi ścigać Kida przez długi czas, aż do tragicznego finału. W finale filmu zaś – co symboliczne – szeryf, czeka na Kida w domu, który młody bandyta przed chwilą opuścił (zostawiwszy w pokoju swoją ukochaną) i tam w końcu go zabija. Garrett wdziera się niejako w przestrzeń zajmowaną wcześniej przez przyjaciela, by w zdraziecki sposób pozbawić go życia. Dialektyka wnętrza i zewnątrz w filmie Peckinpaha przybiera zatem wymiar opowieści o przekroczeniu, transgresji nie tylko przestrzeni jako takiej, ale przede wszystkim przestrzeni tożsamości i ludzkich doświadczeń. Garrett może wejść w przestrzeń zajmowaną przez Kida, ale tylko po to, by go zabić, w żadnym razie nie może zająć jego miejsca (i jeśli jego legenda przetrwa dzięki Kidowi, to tylko z tej racji, że to właśnie on zabił Kida). Film Peckinpaha pełen ukrytych i zawalowanych odniesień religijnych (Kid wielokrotnie jest filmowany w postawie Chrystusowej – jak choćby w scenie aresztowania), dał początek innym filmom o Dzikim Zachodzie, w którym słynne, uwiecznione w panteonie bohaterów (anty-bohaterów?) Far Westu postaci czytane są przez chrześcijańskie, martyrologiczne ikonografie (z najsłynniejszych warto przywołać choćby mesmeryczny western *Zabójstwo Jesse'go Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (reż. Andrew Dominik, 2007) z Bradem Pittem bardzo często ujmowanym w chrystusowych pozach. Jego ekranowe losy realizują męczeński wzór Nazarejczyka (film rozgrywa się w Wielkim Tygodniu, a mitotwórcze zabójstwo głównego bohatera przypada na Wielki Piątek). Z kolei bezpośrednie nawiązanie do dynamicznej sekwencji strzelaniny kończącej się schwytaniem Kida w filmie Peckinpaha odnajdziemy w otwarciu westernu *Silverado* Lawrence'a Kasdana (1985), gdzie bohater grany przez Scotta Glenna jest ostrzeliwany przez bandytów, a jego desperacką obronę widzimy prawie wyłącznie z wnętrza atakowanej drewni.

Twórca *Pat Garrett i Billy'ego Kida* zrealizował jednak film idealnie wpisujący się w Griffithowski paradygmat ustanowiony przez finałową sekwencję *Narodzin narodu*. To *Nędzne psy* (*The Straw Dogs*, 1971), adaptacja powieści Gordona Williama. Peckinpah, dość wiernie adaptując pierwowzór literacki, zrealizował współczesny western, w którym jajogłowy Amerykanin (Dustin Hoffman) musi

stawić czoło bandzie angielskich rednecków, którzy wcześniej zgwałcili jego żonę (Susan George). Przyczyną hekatomby przemocy eksplodującej w brutalnym finale filmu nie jest tylko gwałt zadany kobiecie, lecz także próba przejścia przez gwałcicieli niepełnosprawnego mężczyzny (David Warner), który przez przypadek uduślił młodą dziewczynę i ukrył się w willi głównego bohatera filmu. Dzieło Peckinpaha jest skonstruowane w taki sposób, że akty przemocy, tak fizycznej, jak i psychicznej, doświadczane przez Amerykanina są jak kamyczki powodujące lawinę, którą jest właśnie sekwencja finałowa ukazująca bezpardonowe starcie bohatera z napastnikami. Rzecz istotna, w obronie swego domu spokojny i wydawałoby się nieskory do przemocy bohater staje się prawdziwym *macho*, przelicytowanym bandytów w okrucieństwie. Peckinpah, który we wcześniejszych filmach (zwłaszcza w *Dzikiej bandzie /The Wild Bunch/ 1969*) zawsze celebrował sceny przemocy, w finale *Nędznych psów* tworzy coś w rodzaju „czarnej mszy” okrucieństwa, jak nigdy wcześniej wykorzystując zbliżenia w scenach tortur i zabijania, dodatkowo wzmacniając efekt muzyką diegetyczną (w czasie walki bohater odtwarza płytę gramofonową ze starodawnym szkockim hymnem granym na kobzie, w czasach średniowiecznych zagrzewającym górali do boju). Przy całej fotogeniczności scen przemocy, zwłaszcza w dramatycznym finale, Peckinpah uzyskuje coś, czego nie mógł (nie chciał?) wydobyć ze scen przemocy w innych swych filmach. Podczas gdy skutecznijący przemoc bohaterowie wcześniejszych westernów Peckinpaha byli na swój sposób piękni (a przemoc niejako uwypuklała ich fizyczne i moralne piękno, często ukryte pod pozorem cynizmu i okrucieństwa – jak miało to miejsce w przypadku postaci z *Dzikiej bandy*), bohater *Nędznych psów* nie staje się w żadnym razie prawdziwym herosem, na podobieństwo postaci z Far Westu portretowanych przez amerykańskiego reżysera. Wprost przeciwnie, mimo że widowie kibicują mu, staje się on ze sceny na scenę coraz bardziej antypatyczny. Kiedy zaś jego okrucieństwo i mizoginizm sięgają zenitu (po dokonaniu rzezi odrzuca zgwałconą żonę, podejrzewając ją o zdradę), staje się podobny do „ludzkich zwierząt”, z którymi toczył bój i które zabił bądź unieszkodliwił (choćby wylewając na nich gotującą się oliwę bądź dekapitując za pomocą metalowych wnyków). Dom, który staje się zamkiem (rzecz ciekawa, w filmie pojawia się nawet makatka z angielskim tłumaczeniem tego przysłowia) przemienia się w mordownię, w sztolnię odczłowieczenia, na dno której wpadają wszyscy bohaterowie filmu, łącznie z głównym bohaterem – wrażliwym astrofizykiem zmienionym w maszynę do zabijania<sup>14</sup>. Peckinpah nie byłby jednak przekornym moralistą, gdyby nie wprowadził wątku „wsiowego głupka” chronionego przez Amerykanina – bo to właśnie o tego „niewinnego mordercę” toczy się ostateczna rozgrywka między Sumnersem a gwałcicielami jego żony – ale przecież i on jest owym tytułowym „słomianym zwierzęciem” spalającym się w ogniu własnych, nieuświadomionych do końca namiętności. *Nędzne psy* mające być odpowiedzią Peckinpaha na krytykę jego filmów dokonywaną zwłaszcza przez lewicowych intelektualistów, zarzucających mu – nie bez racji – epatowanie przemocą i zachwyty nad wizualnym okrucieństwem („wszyscy kochamy przemoc i jej używamy” – zdawał się mówić Peckinpah poprzez swój angielski, bo zrealizowany w Wielkiej Brytanii film), stawał się rodzajem realnej psychologicznie (i głęboko pesymistycznej) wizji motywu „obłążonego domu”. Ale istnieje jeszcze jedno odczytanie *Nędznych psów*. Film ten był realizowany w momencie, kiedy Stany Zjednoczone wchodziły w stan politycznego



*Atak na posterunek 13, reż. John Carpenter (1976)*

i społecznego kryzysu znamionowanego przez prezydenturę Nixona <sup>12</sup>. Ameryka była postrzegana, zwłaszcza w kontekście eskalacji wojny w Wietnamie, jako agresywne, rozkochane w przemocy i chaosie państwo, zaś jego społeczeństwo pozostawało na krawędzi moralnego rozkładu (to właśnie na początku lat 70. w amerykańskich kinach zagościły filmy porno, na czele ze słynnym *Głębokim gardłem* /*Deep Throat*/ Gerarda Damiano /1972/) i wydawało się, że wchodzi w stan permanentnej atrofii. Peckinpah realizuje więc film, który może być znów odczytany jako głos w sprawie kondycji społeczeństwa amerykańskiego, pod pozorem słabości ukrywającego jednakże pokłady siły, przebiegłości i agresji, pozwalającej jej odeprzeć każdy atak, zwłaszcza ten przychodzący z zewnątrz (nawet atak na amerykańskie wartości na obcej ziemi, co w kontekście wojny wietnamskiej brzmiało tym bardziej doniośle).

W zrealizowanym w 2000 r. przez izraelskiego reżysera pracującego w Hollywood Roda Luriego współczesnym remake’u filmu Peckinpaha (dodajmy, wyjątkowo nieudanym), rozgrywającym się na dalekim Południu USA, dokąd – podobnie jak w pierwowzorze z 1971 r. – przybywa ze swą piękną żoną intelektualista z Północy (James Marsden), zmuszony do brutalnej konfrontacji z dawnymi „kolegami” żony. Właściwie film – scena po scenie – jest powtórzeniem filmu Peckinpaha, z tą jednak różnicą, że Lurie pozbawia całą historię dodatkowych elementów wzbogacających ukazaną na ekranie sytuację (mocno zredukowany wątek z niepełnosprawnym umysłowo człowiekiem, tło społeczne – tak rozbudowane w pierwszych *Nędznych psach* – podlega drastycznemu ograniczeniu). W efekcie *Nędzne psy* z 2011 r., których zwieńczeniem jest również rozbudowana sekwencja walki o dom (pokazanej w sposób jeszcze brutalniejszy, ale jednocześnie bardziej widowiskowy dzięki zastosowaniu teledyskowego montażu) stają się okrutnym „teatrem kukielkowym”, w którym nie żywi ludzie, ale raczej „nakręcane instynktami” lalki toczą



*Atak na posterunek*, reż. Jean-François Richet (2005)

walkę o terytorium, samiec i przeżycie. Nie mamy więc do czynienia z ludźmi, którzy zmieniają się w (czy raczej odkrywają w sobie) bestie, mamy do czynienia z ludzkimi automatami zmieniającymi się w nakręcane zwierzęta. Jednakże i tu motyw obłąkanego domu przybiera formę metafory, nie tyle odnoszącej się do Ameryki i społeczeństwa amerykańskiego, ile przede wszystkim do rodzimego kraju reżysera – Izraela – kraju jeszcze bardziej postrzeganego jako obłąkana twierdza i stosującego ekstremalną przemoc w celu ochrony swych granic i obywateli<sup>16</sup>.

Peckinpahowskie *Nędzne psy* były też filmem dyskretnie nawiązującym do – dziś już klasyki – nowego horroru, jak *Noc żywych trupów* (*Night of the Living Dead*, 1968) George’a A. Romero, filmu jak żaden inny rozwijającego Griffithowski wątek obłąkania domu, przy tym go redefiniującego. Ten legendarny dziś już horror, otwierający nowy rozdział w historii kina grozy, otwarcie nawiązuje do dzieła Griffitha i z nim polemizuje. Zamknięci w odludnym domu ludzie, odpierający ataki hord żywych trupów nie stanowią – jak w *Narodzinach narodu* – społecznego monolitu, lecz silnie zantagonizowaną, pełną uprzedzeń, także rasowych, grupę. Główny bohater, czarnoskóry mężczyzna (w tej roli Duane Jones) wywołuje wrogość zebranych w piwnicy białych południowców. Nawet rodzina nie jest bastionem bezpieczeństwa, zwłaszcza gdy każdy może zostać żywym trupem (w najbardziej szokującej scenie filmu, zarażona dziewczynka zabija kielnią swoją matkę). Wielokrotnie odczytywano film Romero jako metaforę zjawisk społecznych rozgrywających się wówczas w ogarniętej rasową rewoltą Ameryce, a znamionujących głębokie przemiany obyczajowe mające nadejść w epoce kontrkultury. Przy tym Romero całkowicie zrywa z paradygmatem bezpiecznego wnętrza i niebezpiecznej zewnętrżności, ukazując, że zło nie tylko atakuje społeczeństwo amerykańskie od zewnątrz, ale też rak nienawiści, uprzedzeń, czy też konsumpcyjnej gorączki trawi je równie mocno od wewnątrz. Atakujące żywych bohaterów zombie właściwie ni-



czym nie różnili się od broniących się przed nimi ludzi (wyjąwszy może głównego bohatera), istot „martwych w środku”. Zresztą w finale filmu żywi okazywali się jeszcze bardziej okrutni i bezwzględni niż trupy rozbudzone przez promieniowanie kosmiczne. W scenach brutalnych polowań na zombie kończących film, przypominających archiwalne zdjęcia z obozów koncentracyjnych (zwłaszcza w sugestywnych, czarno-białych stopklatkach), Romero podkreślił zezwierzęcenie i okrucieństwo ludzi dokonujących zabójstw ożywionych zmarłych błakających się po polach. Obrazy te – co trafnie wychwycił John Landis w dokumencie *Amerykański koszmar* (*An American Nightmare*, reż. Adam Simon /2000/) – przypominały dokumentalne obrazy ukazujące południowców poskramiających Afroamerykanów protestujących przeciwko segregacji rasowej w latach 60.<sup>17</sup>

Ale Romero poszedł jednak dalej w kreowaniu społecznej metafory pod płaszczykiem kina grozy. W sequele *Nocy żywych trupów*, *Świecie żywych trupów* (*The Dawn of the Dead*, 1978), oblężonym domem jest już nie odludne domostwo, ale gigantyczny *shopping mall*, obrazujący Amerykę ogarniętą konsumpcyjnym szaleństwem wczesnych lat 70., epoki disco i porno-chicu, epoki dostatku i seksualnego wyzwolenia, społeczeństwa mającego wkrótce wejść w fazę największego od lat 20. kryzysu ekonomicznego, politycznego i moralnego. Powtórzony z *Nocy żywych trupów* schemat narracyjny (grupka żywych, wśród których jest Afroamerykanin – Ken Foree – zмага się z atakującymi sklep hordami zombie, które jak mówi bohater, wracają jedynie do miejsc, które pamiętają) zostaje wzbogacony o motyw „czujących zombie”, nie tylko wzbudzających odrazę, ale również litość i współczucie. W kolejnych odsłonach cyklu: *Dniu umarłych* (*The Day of the Dead*, 1985), a zwłaszcza w *Ziemi żywych trupów* (*The Land of the Dead*, 2005), to żywe trupy (zdobywające nawet swego rodzaju świadomość) stają się reprezentantami społecznego (nie tylko amerykańskiego społeczeństwa), wzniciającego rebelię przeciwko opresyjnej władzy i jej przedstawicielom.

Zawsze jednak w filmowych wizjach Romero (i w ich remake'ach, z których najciekawszym jest zapewne kolorowa wersja *Nocy żywych trupów* z 1990 r. w reżyserii Toma Saviniego, w której na pierwszy plan wysuwa się kobieta, a jej walka nasuwa skojarzenia z batalią o równouprawnienie kobiet w amerykańskim społeczeństwie oraz jej konsekwencjami) motyw oblężonego domu staje się znaczący, żeby nie powiedzieć fundamentalny: zarówno dla organizacji fabuły, jak i przesłania filmu (zawsze traktującego dom, w którym ukrywają się bohaterowie, jako azyl zagrożonej od wewnątrz i zewnątrz ludzkiej społeczności).

Z gatunkiem horroru filmowego jest również związana twórczość innego reżysera realizującego tzw. Nowy Horror<sup>18</sup> Johna – Carpentera. Carpenter – zafascynowany kinem Howarda Hawksa – dwa razy sięgał po kino swego mistrza, by wykreować własne wizje filmowe, pierwszy raz tworząc *hidden-remake*, drugi raz realizując bezpośredni remake dzieł Howarda Hawksa. Film *Atak na posterunek 13* (*Assault on Precinct 13*, 1976) jest ukrytym remakiem *Rio Bravo*, przeniesionym do współczesnego Los Angeles, gdzie grupa przestępców w akcie zemsty za zamordowanie członków gangu atakuje położony na przedmieściach miasta posterunek policji. Podobnie jak w filmie Hawksa dzielny policjant (dodajmy Afroamerykanin – w tej roli Austin Stoker), wykorzystując pomoc z pozoru niedobrych współpracowników (jest wśród nich m.in. kobieta i kryminalista), odpiera inwazję bandytów. Film ten jest jednak nie tylko dziełem odwołującym się do legendarnego

westernu (są tam dosłowne cytaty z filmu Hawksa, jak choćby słynne przechwycenie w locie strzelby i zastrzelenie z niej czającego się bandyty), lecz w niemałym stopniu korzysta także ze spuścizny Romero, zastępując hordy zombies armią latynoskich gangsterów przypuszczających atak na samotną placówkę. W przeciwieństwie jednak do *Nocy żywych trupów* Carpenter uwypukla solidarność obrońców wobec zagrożenia z zewnątrz (zwłaszcza że w finale ramię w ramię w walce z bandytami stają dotychczas zamknięci w areszcie czarnoskórzy przestępcy<sup>19</sup>). Dzieło Carpentera można odczytać nie tylko jako swoistą polemikę z horrorem Romero, ale też komentarz do wydarzeń z ówczesnych ulic wielkich amerykańskich miast (zwłaszcza ogarniętego uliczną przemocą Nowego Jorku, czy opanowanego przez uzbrojone oddziały Czarnych Panter Chicago), gdzie często dochodziło do zamieszek na tle rasowym. Daleki od politycznych deklaracji Carpenter ujawniał kryminogenne korzenie prezentowanych na ekranie wydarzeń (będących refleksem tych spoza ekranu), a jednocześnie wskazywał na możliwość współpracy wieloetnicznego społeczeństwa.

Po raz drugi Carpenter sięgnął do filmu Hawksa w sposób bardziej bezpośredni, realizując w 1982 r. remake filmu Hawksa *Coś* (*The Thing from Another World*<sup>20</sup> /1951/<sup>21</sup>), adaptację opowiadania Johna W. Campbella Jr. *Who Goes There?*<sup>22</sup> opisującego zmaganie załogi amerykańskiej ekspedycji naukowej na Antarktydzie z odmrożoną z bryły lodu kreaturą nie z tego świata, która – przez kontakt z krwią – potrafi przybierać dowolne formy istot żywych. Zarówno w filmie Hawksa, jak i w remake’u Carpentera głównym motywem filmu jest przekraczanie granicy – w wymiarze przestrzennym (wnętrze stacji znamionuje bezpieczeństwo, to, co na zewnątrz oznacza śmiertelne niebezpieczeństwo), jak i biologicznym (przekroczenie granicy człowieczeństwa – ofiara obcego przestaje być człowiekiem, staje się „zdublowaną” przez przybysza „istotą ludzką”). I znów jak we wszystkich przytoczonych wcześniej filmach mamy sytuację obrony grupy ludzi przed atakiem z zewnątrz. Podczas gdy jednak u Hawksa ataki monstrualnego potwora (granego przez Jamesa Arnessa), przypominającego monstrum Frankensteina, mają klasyczny, proksemiczny wymiar (kiedy istota przybiera swój dojrzały kształt, przypuszcza desperackie ataki na ludzi znajdujących się w polarnej bazie), w dziele Carpentera granica między „wnętrzem”, a „zewnątrzem” jest znacznie płynniejsza (podobnie jak różnica między Carpenterowskim potworem a człowiekiem). Podstawową zaś kwestią filmu jest przenikanie obcego do ludzkich ciał przybierające kształt epidemii, choroby przenoszonej przez płyny organiczne, a zwłaszcza krew (ukazuje to np. pamiętna scena testu krwi mającego na celu wykazanie, który z członków załogi jest już istotą przemienioną przez obcego). Dlatego też wielu krytyków filmu zaczęło postrzegać film Carpentera jako metaforę epidemii AIDS, która w początkach lat 80. zaczęła rozprzestrzeniać się na całym świecie, zwłaszcza w USA. Również zakończenie filmu z 1982 r. znacznie odbiega od tego, które zamyka pierwszy film. W finale *Coś* Hawksa przeżywają prawie wszyscy członkowie załogi, odpierający atak potwora z zewnątrz (zostaje on usmażony za pomocą wiązek promieni elektrycznych), podczas gdy w finale dzieła Carpentera przeżywa zaledwie dwóch bohaterów i do końca nie wiadomo, czy któryś z nich nie jest już przemieniony. Figura obłązonego domu staje się więc w dziele Carpentera czymś głębszym – „obłązonym domem” jest tutaj również ludzkie ciało penetrowane z zewnątrz przez zabójczą infekcję.

Film Carpentera doczekał się prequelu. W filmie *Rzecz* (*The Thing*, 2011), w reżyserii Matthijisa van Heijningen Jr. śledzimy losy norweskiej ekspedycji naukowej, która jako pierwsza odnajduje lovecraftowskiego „Bezimiennego” w bloku lodu i jego rozmrożenie rozpoczyna masakrę. Film nie tyle jest remakiem czy prequelem *Rzeczy* z 1982 r., ile raczej nową wersją klasycznego filmu Hawksa zrealizowaną za pomocą komputerowych efektów specjalnych (dlatego znów motyw zagrożonego domu wybrzmiewa w mocniejszy sposób). W przeciwieństwie jednak do filmu Hawksa, którego całość mogłaby być odbierana jako metafora zagrożenia komunistycznego, i filmu Carpentera z jego odniesieniami do epidemii AIDS (ale też do zagrożeń płynących z dominującej, globalnej pozycji Stanów Zjednoczonych zamieniających się z niewinnych eksploratorów w siewców zniszczenia), film z 2011 r. można odczytać raczej w kategoriach psychoanalitycznych (jako projekcję lęków seksualnych głównej bohaterki – kobiety zamkniętej z mężczyznami w ograniczonej przestrzeni) niż ogólnospołecznych.

John Carpenter jeszcze niejednokrotnie wracał do tematu obłożonego domu, czyniąc nawet wyspę Manhattan obłożoną twierdzą, megawieżzieniem, z którego nie można się wydostać. W *Ucieczce z Nowego Yorku* (*Escape from New York*, 1981) samotny komandos Snake Plissken (Kurt Russell) będzie musiał udać się na ową pilnie strzeżoną przez armię wyspę, by wydostać stamtąd przetrzymywanego przez kryminalistów prezydenta USA. W wizji Carpentera Ameryka przybiera dosłownie kształt obłożonej twierdzy, doskonale wpisując się w czas zimnowojennej eskalacji czasów Reagana<sup>23</sup> (zresztą film rozgrywa się już w czasie hipotetycznej III wojny światowej między USA a ZSRR, której Plissken jest weteranem). Film Carpentera, zdublowany zresztą przez sequel – *Ucieczkę z Los Angeles* (*Escape from LA*, 1996) – gdzie już nie Manhattan, ale Los Angeles (oderwane przez gigantyczny kataklizm) tworzy wyspę-państwo (również oddzielone od reszty świata wojskowo-policyjnym kordonem) – staje się forpocztą całej serii filmów akcji realizowanych w latach 80., w których bohaterowie znajdujący się w ograniczonej przestrzeni są zmuszeni walczyć z wdzierającymi się tam intruzami. Bodajże najsłynniejszym tego typu obrazem, nawiązującym zresztą bezpośrednio do westernowych wzorców, był thriller policyjny *Szklana pułapka* (*Die Hard* Johna McTiernana /1988/) <sup>24</sup>. W filmie tym rolę domu-twierdzy przejmuje położony w centrum Los Angeles wysokośćowiec, do którego wdziera się komando niemieckich terrorystów pod wodzą charyzmatycznego Hansa Grubera (Alan Rickman). Do walki staje z nimi odwiedzający żonę policjant z Nowego Jorku John McClane (Bruce Willis), nawiązujący swoim zachowaniem do westernowych wzorców (działa jak słynny ekranowy kowboj Roy Rogers, „sprzedając” likwidowanym bandytom odzywki charakterystyczne dla swego filmowego idola (np. słynne *Yippee ki yey, motherf...!*). W schemat filmu akcji zostaje wpisany klasyczny, znany jeszcze z Griffithowskiego arcydzieła schemat obrony domu, utrwalony przez western i horror, a ukazujący niespodziewaną witalność w nowym gatunkowym kontekście: dynamicznym kinie akcji lat 80. i 90 <sup>25</sup>. Przy czym znów mamy tu wyraźną metaforę – „szklana dżungla” broniona przez McClane’a przed niemieckimi terrorystami, przywodzącymi na myśl Czerwone Brygady, każe patrzeć na film McTiernana jako na dzieło powracające do izolacjonistycznych postaw amerykańskiego społeczeństwa bojącego się ingerencji sił zewnętrznych, zwłaszcza na polu ekonomicznym (co ważne, filmowi terroryści nie są tak na prawdę ideowcami oddanymi sprawie, pragnącymi przez akcję zbrojną

uwolnić swoich towarzyszy, ale zamierzają zrabować znajdujący się w Nakatomi Plaza skarbiec z papierami wartościowymi – w scenie dostania się do skarbcza porbrzmiewa nawet fragment 9. Symfonii Beethovena, kojarzony dziś przede wszystkim z hymnem Unii Europejskiej). *Szklana pułapka*, rewitalizując stare schematy, powraca również do związanych z nimi konserwatywnych idei skupiających się na zapewnieniu bezpieczeństwa amerykańskiemu społeczeństwu kosztem postaw izolujących Amerykę od reszty świata<sup>26</sup>.

W kolejnych częściach cyklu (do 2013 nakręcono ich aż pięć – ostatnią *Szklaną pułapkę 5 /A Good Day to Die Hard/* w reż. Johna Moore’a /2013/, w której McClane towarzysząc swemu synowi – agentowi CIA – leci z misją do Rosji) motyw obłązonego domu pojawia się sporadycznie (powraca przede wszystkim w trzeciej części, zrealizowanej w 1995 r. – *Szklanej pułapce 3* – gdzie obłązonym domem staje się także cały Nowy Jork – przedmiot ataku kolejnej bandy terrorystów (jak się okazuje dowodzonych przez brata Hansa Grubera – Simona Grubera /Jeremy Irons/ – pragnącego nie tylko zabić McClane’a w akcie efektownej zemsty, ale również zrabować bank rezerw federalnych). Dzielnym policjantem wraz ze swym partnerem – czarnoskórym nowojorskim taksówkarzem Zeusem (Samuel L. Jackson) – musi bronić swego nowojorskiego „domu” przed rabunkiem i chaosem.

Motyw obłązonego domu przemieniającego się w prawdziwą twierdzę zapewne jeszcze nie raz pojawi się na ekranach amerykańskich kin w bardzo różnych konfiguracjach. Zwłaszcza obecnie, kiedy prezydent Donald Trump – w myśl hasła „America First” – stawia na politykę izolacjonizmu, budując nawet prawdziwy mur między Meksykiem a USA, czy też dzieląc świat na ścisłe „kręgi wpływów” – Rosji zostawia Europę, zaś politykę zagraniczną Stanów Zjednoczonych skupia na strefie Pacyfiku. Filmowe jaskółki już doskonale widać, choćby w filmie *Cloverfield Lane 10* (2016) Dona Trachtenberga nawiązującego do produkcji s-f *Projekt: Monster* (*Cloverfield*, 2008) Matta Reevesa<sup>27</sup> (gdzie Nowy Jork stał się areną inwazji gigantycznego potwora). W *Cloverfield Lane 10* jesteśmy świadkami rozgrywającej się w czasie inwazji dramatycznej sytuacji: młoda dziewczyna zostaje porwana przez psychopatycznego mordercę (John Goodman) i jest przetrzymywana w jego zmienionym w bunkier domu. Co ciekawe bunkier ten rzeczywiście może uchodzić za schronienie wobec rzeczywistego ataku obcych na Ziemię (więc bohaterka znajduje się dokładnie w sytuacji ze słynnego przysłowia „wpaść z deszczu pod rynnę”). Mieszkanie-bunkier Howarda (John Goodman) staje się jednocześnie schronieniem i śmiercionośną pułapką, w której losy głównej bohaterki są niepewne. Choć film wszedł na długo przed objęciem prezydentury przez Trumpa (jego premiera nastąpiła w momencie, kiedy kampania prezydencka dopiero startowała, a nowojorski biznesman miał niewielkie szanse w wyścigu o najwyższą władzę w Stanach Zjednoczonych), film Abramsa i Trachtenberga w sposób idealny wychwycił schizofreniczną sytuację społeczeństwa amerykańskiego zakleszczonego w poczuciu lęku przed przyszłością, desperackim pragnieniu stabilizacji (nawet za cenę własnej wolności) i naglej potrzeby zmiany, choćby związanej z gwałtownym zerwaniem z dotychczasowym politycznym *status quo* reprezentowanym przez odchodzącą administrację prezydenta Obamy.

PIOTR KLETOWSKI

- <sup>1</sup> Wprowadzam to pojęcie na oznaczenie specyficznego rodzaju remake'ów – będących nie tyle bezpośrednimi remake'ami filmów, ile remake'ami „ukrytymi”, czyli takimi filmami, których fabuła z różnych względów (najczęściej związanych z prawami producentkimi) nie mogła być wykorzystana bezpośrednio, lecz została odpowiednio przetworzona (np. uwspółcześniona), lecz jej główny wzór fabularny (a także bohaterowie, ideowa problematyka itp.) jest wciąż rozpoznawalny przez widzów, którzy porównują oglądany przez siebie film do jego „pierwowzoru”.
- <sup>2</sup> Patrzenie na społeczne zachowania przez pryzmat filmu zrealizowanego w obrębie danej społeczności jest już paradygmatem w refleksji filmoznawczej inspirowanej się antropologią i socjologią (przynajmniej od czasu *Od Caligario do Hitlera* Siegfrieda Kracauera), aktualnym i wykorzystywanym po dziś dzień. (Klasyczne stanowiska antropologicznie zorientowanego filmoznawstwa, badającego społeczne zachowania za pośrednictwem filmu omawia Dorota Skotarczak, por. teź, *Film jako źródło do badań przemian obyczajowych*, w: *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pelczyński, R. Vorbrich, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 96-97. W kwestii interpretacji tego symbolu jako kluczowego dla zrozumienia aktywności społecznej w szerszej perspektywie antropologicznej, należy przywołać klasyczną propozycję Manfreda Lurkera, zwłaszcza wstęp jego rozprawy podkreślający znaczenie mitów założycielskich opisujących prymarną sytuację kulturową, która legła u podstaw społecznej konstytucji danej zbiorowości (w przypadku społeczeństwa amerykańskiego będzie nią właśnie sytuacja obrony domu zmienionego w twierdzę, związana choćby z początkami kolonizowania kontynentu północnoamerykańskiego i koncentracją osadników w obrębie warownych osad silnie bronionych przed Indianami czy dzikimi zwierzętami (por. M. Lurker, *Ukryty sens naszego świata*, w: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 9-25).
- <sup>3</sup> Na temat polityki Wilsona por. M. A. Jones, *Kwestia neutralności*, w: tegoż, *Historia USA*, tłum. P. Skurowski, P. Ostaszewski, Wyd. Marabut, Gdańsk 2002, s.465 - 468 (wydarzenia, głównie społeczne, do których odnoszę się w niniejszej rozprawie, dotyczące XX-wiecznej historii USA, są w sposób dogłębny opisane w książce Jonesa, kładącej nacisk właśnie na społeczno-kulturalne aspekty politycznych
- działów Stanów Zjednoczonych, zwłaszcza II połowy XX wieku).
- <sup>4</sup> *Narodziny narodu* były adaptacją powieści Thomasa Dixona *Człowiek klanu* (1905), ale naświetlenie faktów historycznych i ich komentarze wykorzystane w filmie zostały wyjęte z historycznych prac Woodrowa Wilsona, m.in. *A History of the American People* (1901) por. <https://www.goodreads.com/book/show/5975574-a-history-of-the-american-people> (dostęp: 14.02.2017).
- <sup>5</sup> To właśnie po prezentacji dzieła Griffitha, prezydent Wilson miał powiedzieć sławne słowa, że: *Narodziny narodu to historia namalowana za pomocą błyskawicy* (por. D. W. Griffith, *The Birth of a Nation*, [http://www.pbs.org/wnet/jimcrow/stories\\_events\\_birth.html](http://www.pbs.org/wnet/jimcrow/stories_events_birth.html) (dostęp: 14.02.2017). O kontrowersjach związanych z otwarciem rasistowskim przesłaniem filmu Griffitha pisze Michał Oleszczyk (por. tegoż, *Paradoksy historii: Narodziny narodu (1915)*, w: *Historia kina, tom I: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 288-295).
- <sup>6</sup> Zresztą i tutaj amerykański reżyser ucieka się do chwytu z „obłączoną chatą” i ratunkiem w ostatniej chwili – kiedy główni bohaterowie, chłopak i dziewczyna, są zamknięci w suterenie obłączonej przez niemiecki oddział. Ratuje ich odważna francuska dziewczyna, która w odpowiednim momencie rzuci granatem w napastników.
- <sup>7</sup> Sam film Griffitha doczekał się swego rodzaju „remake'u” – tyle, że zrobionego z punktu widzenia Afroamerykanów, zrealizowanego zresztą przez afroamerykańskich twórców. Film *Narodziny narodu, The Birth of a Nation* (2016) jest opowieścią o rebelii niewolnika Neda Turnera w 1831 r. To swego rodzaju „negatyw” filmu Griffitha przedstawiający (z pewnością nie bez historycznej racji) białych jako jednoznacznie złych, zdegenerowanych sadystów, których dobroć wynika jedynie z wyrachowania i chęci okiełznania negatywnych emocji uciśnionych niewolników; zaś czarnych (zwłaszcza samą postać Turnera) jako ofiary bezlitosnego systemu represji, których bunt (znaczony dziesiątkami mordowanych kobiet i dzieci) staje się – w perspektywie twórców filmu – „boską karą” wymierzoną przez krzywdzonych buntowników swym panom. Rzecz ciekawa, film również bezpośrednio odwołuje się do filmu Griffitha, wykorzystując skodyfikowane przez tego twórcę filmowe chwytły, podkreślając dodatkowo patos ukazywanych na ekranie wydarzeń. (W finale filmu mamy również scenę, w której za-

mknęci w obłężonej przez żołnierzy Południa chacie czarnoskórzy buntownicy bronią się przed atakami wroga, a kiedy kończy im się amunicja, przystępują do samobójczej walki wręcz, wybiegając z dotychczas bezpiecznego schronienia. W przeciwieństwie jednak do bohaterów filmu Griffitha bohaterowie filmu Parkera nie mogą liczyć na odsiecz – zostaną schwytani i zamordowani w imię „prawa”. Warto podkreślić, że kontrowersje wokół filmu (związane m.in. z posądzeniem reżysera i współscenarzysty o gwałt), jak również jego niezwykła drastyczność, zniechęciły wielu dystrybutorów poza USA, w tym również w Polsce, do jego rozpowszechniania.

<sup>8</sup> Wątek samostanowienia Stanów Zjednoczonych, sytuacji, w której Ameryka jest ukazywana jako „wolny dom”, niezależny od reszty świata, pojawiał się już w amerykańskiej literaturze. Od politycznie zaangażowanych broszur politycznych z XVII wieku głoszących potrzebę uniezależnienia się amerykańskich kolonii (np. *Zdrowy rozsądek* Thomasa Paine’a, 1776,) po współczesne powieści Stephena Kinga (*Miasteczko Salem, Mgła, Pod kopułą*), w których buduje się metaforę Ameryki jako obłężonego domu (z pozytywnymi i negatywnymi skutkami tego stanu rzeczy). Jak pisze znawca literatury amerykańskiej: King (...) osiągnął wielką popularność, eksplloatując różne gatunki horroru, spod którego wypływają różne lęki i frustracje współczesnej Ameryki i jej skomplikowane mechanizmy przystosowania się, indywidualnego i zbiorowego, jak ma to miejsce w powieści „Pod kopułą” („*Under the Dome*”, 2009) [przeniesionej na ekran w formie serialu telewizyjnego, w 2013 r., przyp. PKJ], gdzie całe miasteczko zostaje pewnego dnia oddzielone od reszty świata wielkim kloszem. K. Andrzejczak, *Opowieści literackiej Ameryki. Zarys prozy Stanów Zjednoczonych od początków do czasów najnowszych*, Universitas, Kraków 2012, s. 255.

<sup>9</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, *Kino jako drzwi - ekran/wejście*, w: tychże, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, s. 54.

<sup>10</sup> Warto w tym miejscu wspomnieć, że najbardziej klasyczna z klasycznych filmowych opowieści o Far Weście, czyli *Dyżans (Stagecoach)* Johna Forda (1939), też jest w jakimś sensie wersją motywu, o którym mówimy, tyle że samotna chata na prerii zostaje zmieniona w pędzący dyżans, stający się twierdzą nieustannie atakowanych w nim ludzi (przede wszystkim przez hordy Indian). Przy okazji

Ford wprowadza do swego filmu różnorodność charakterologiczną bohaterów, którzy jednak w obliczu zagrożenia potrafią przewyciężyć antagonizmy i (jak amerykańskie społeczeństwo, które reprezentują) stworzyć idealnie działającą zbiorowość.

<sup>11</sup> Szczegółowo, zarówno o tym, jak i o innych filmach opowiadających o heroicznej obronie Alamo, zwłaszcza w kontekście autentycznych wydarzeń, pisze Łukasz A. Plesnar, por. tegoż, *Sam Houston i obrońcy Alamo: bohaterowie Teksasu*, w: tegoż, *Twarze westernu*, Kraków, Rabid, 445-469.

<sup>12</sup> Rzecz jasna po 11 września ilość filmów, w których powracała figura obłężonego domu, wzrosła w sposób wręcz lawinowy, a do najciekawszych dzieł wpisujących się w retorykę terroru należą filmy akcji (takie jak serial *24*, 2013-2016) czy też filmy s-f i horrory, jak np. *Wojna światów*, (*War of the Worlds*) 2005, będąca remake’em klasycznej *Wojny światów*, z 1953 r., w reż. Byrona Haskina i George’a Pala – z powtórzoną dokładnie sceną obłężenia domu przez kosmitów, w którym przebywają bohaterowie filmu oraz *Mgła, The Mist*, 2007, Franka Darabonta (wg powieści S. Kinga), gdzie bohaterowie filmu – grupa ludzi zamknięta w shopping-mallu ukrywa się przed inwazją lovecraftowskich monstrów (co ważne, przywołanych z innego wymiaru przez wojskowe eksperymenty – to, rzecz jasna, wyraźna aluzja do działań amerykańskiej administracji na Bliskim Wschodzie), ale też mierzących się z własnymi demonami: lękiem, nietolerancją, agresją.

<sup>13</sup> Wizja zamknięcia, w którym tkwi Kid, koresponduje z globalną wizją Dzikiego Zachodu jako więzienia, z którego nie ma ucieczki (lub ucieczką jest jedynie śmierć), jaką proponuje w swojej interpretacji filmu Peckinpaha Łukasz A. Plesnar (por. Ł. A. Plesnar, *Billy The Kid*, w: tegoż, *Twarze westernu*, dz. cyt., s. 384-388.

<sup>14</sup> Atawistyczny wymiar filmu Peckinpaha (główny bohater zostaje upodobniony do zwierzęcia zaciekle broniącego swego terytorium) podkreślają analizy jego filmów – por. L. Bouzereau, *Straw Dogs*, w: tegoż, *Ultra-violent Movies from Sam Peckinpah to Quentin Tarantino*, Citadel Press, New York 2000, s. 126-134.

<sup>15</sup> Szeroką panoramę kryzysu społeczno-politycznego w USA, na przełomie lat 60. i 70. rysuje Donald T. Critchlow – por. tegoż, *Lata Nixona, Forda i Cartera: 1968-1980*, w: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki, Tom 5, 1945-1990*, red. D. T. Critchlow, K. Michałek, PWN, Warszawa 1995, s. 98-123.

- <sup>16</sup> Zresztą również wcześniejszy film Luriego *Ostatni bastion*, (*The Last Castle* 2001), rozgrywający się w wojskowym więzieniu, gdzie nowo przybyli więźni (Robert Redford) toczy walkę z despotycznym naczelnikiem (James Gandolfini), może być odczytywany jako głos w sprawie tożsamości Izraela postrzeganego jako wciąż zagrożona atakiem twierdza, w obrębie której dochodzi do konfrontacji ideowych postaw. Tym tropem idą również reżyserzy tworzący filmy w Izraelu, np. Joseph Cedar – reżyser *Twierdzy Beaufort*, *Beaufort*, (2007), gdzie śledzimy losy izraelskich żołnierzy stacjonujących w placówce bojowej gdzieś na granicy z Libanem.
- <sup>17</sup> Na temat walki administracji prezydentów Kennedy’ego i Johnsona z segregacją rasową, również w kontekście kulturowym, pisze M. A. Jones, *Burzliwe lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte; Społeczeństwo i kultura 1940-1980*, w: *Historia USA*, dz. cyt., s. 626-690.
- <sup>18</sup> Na temat tzw. Nowego Horroru, czyli kina (i literatury grozy) realizowanego od lat 60. (przeciwstawiającego się „metafizycznemu” profilowi klasycznego horroru – por. M. Kamińska, *Nowa tania krwawa przygoda. Slasher i gore*, w: teże, *Upiór w operze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Arsenal, Poznań 2016, s. 132-161.
- <sup>19</sup> Zresztą motyw niędzyrasowej współpracy będzie charakteryzował całą twórczość Carpentera – w innych jego filmach, takich jak *Rzecz* (*The Thing*, 1982), *Wielka draka w chińskiej dzielnicy* (*Big Trouble in Little China*, 1986), czy *Oni żyją* (*They Live*, 1988), bohaterów zwykle jest dwóch, jeden biały, drugi kolorowy.
- <sup>20</sup> W polskim piśmiennictwie filmoznawczym występuje na ogół tłumaczenie *Rzecz* na określenie filmu Carpentera, ale również *Przybysz* (bo pod takim tytułem występował na kasetach VHS, por. J. Szyłak, *Anatomia Fantastyki 4: Fantastyka i kino Nowej Przygody*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1997, s. 66-67), jednak o wiele lepiej pasuje tutaj określenie „coś” na oznaczenie zmiennokształtnego obcego wybierającego kształt dowolnego nosiciela. Dla odróżnienia jednak filmów Hawksa i Carpentera, proponuję tłumaczenie tytułu filmu Hawksa *Coś* (choć pełne tłumaczenie powinno brzmieć *Istota z innego świata*), a Carpentera (i prequelu filmu Carpentera) jako *Rzecz*.
- <sup>21</sup> Jako reżyser w czołówce filmu pojawia się Richard Nyby, zaś Hawks występuje jako producent filmu, w istocie jednak Hawks wyreżyserował większość scen, i tylko konflikt z wytwórną spowodował że wycofał nazwisko z czołówki filmu.
- <sup>22</sup> Polski przekład noweli – por. J. W. Campbell, *Kim jesteś? (Who Goes There?)*, „Fenix” 1990, nr 1, tłum. S. Szczurkowska.
- <sup>23</sup> Por. D. T. Critchlow, „*Rewolucja*” *Reagana i jej pokłosie*, w: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki Płn. Tom 5, 1945-1990*, dz. cyt., s. 125-156.
- <sup>24</sup> Choć scenariusz filmu został oparty na powieści Rodericka Thorpa, pobrzmiewają tu echa klasycznej francuskiej produkcji *Stara strzelba*, *Le vieux fusil*, reż. Roberto Enrico (1975), gdzie sympatyczny lekarz (Phillippe Noiret) w akcie zemsty za zabicie żony i córki przemienia się w bezwzględny mordercę zabijającego Niemców okupujących stary zamek. Niektóre sceny w filmie McTiernana wprost odwołują się do francuskiego filmu.
- <sup>25</sup> Powstała w 1990 r. komedia *Kevin – Sam w domu* (*Home Alone*, reż. Chris Columbus /1990/), była swego rodzaju „przeróbką” *Szklanej pułapki*, przystosowanej dla widza małego, z małym chłopcem (Macaulay Culkin) jako obrońcą domu-twierdzy, sprytnie wywodzącym w pole złodzieji próbujących ogabić domostwo. Również druga część przygód Kevina – *Kevin – Sam w Nowym Jorku* (*Home Alone 2: Lost in New York*, reż. Chris Columbus /1992/), gdzie chłopiec musi zmierzyć się z parą fajtlapowatych złodziei w gigantycznej metropolii (w jednej ze scen spotyka nawet przyszłego prezydenta Donalda Trumpa), wykorzystuje motyw obłożonego domu, tym razem – zupełnie jak w *Szklanej pułapce 3* (*Die Hard with a Vengeance*, reż. John McTiernan /1995/) – „rozciągniętego” do wymiaru całego miasta.
- <sup>26</sup> Przewrotną interpretację filmu McTiernana prezentuje John Fiske, każąc patrzeć na grupę terrorystów jako na bohaterów walczących z systemem, którym kibicują (skrycie) widzowie oglądający film, podświadomie nastawieni anarchistycznie wobec władzy (por. J. Fiske, *For Cultural Interpretation. A Study of the Culture of Homelessness*, w: *Reading of Homeless: The Media Image of Homeless Culture*, red. Eungjun Min, Praeger, New York, 1992, s. 1-3).
- <sup>27</sup> To ciekawy przykład kontynuacji wcześniej zrealizowanego filmu będącego nie tyle opowieścią rozgrywającą się po wydarzeniach z pierwowzoru, lecz niejako paralelnie z nimi. Zrealizowana w 2017 r. część cyklu *Cloverfield IMAX Movie* przez Juliusa Onaha (wszystkie filmy łączy nazwisko producenta i współscenarzysty J. J. Abramsa) jest prequelem obu filmów – pokazuje bowiem przygody amerykańskich astronautów w przestrzeni kosmicznej prowadzące do inwazji potworów na Ziemię.