

# Dziwne losy wytwórni Hammer

GRZEGORZ DRYJA

*Nienawidzimy filmów z przestaniem; robimy w rozrywce.*

Sir James Carreras

*Najlepszy film to taki, który zarabia najwięcej pieniędzy.*

Michael Carreras

*Byłem reżyserem do wynajęcia, którego poprosili o robienie ich filmów.*

Terence Fisher <sup>1</sup>

Historię wytwórni Hammer cechuje ten sam charakterystyczny nadmiar efektów i zwrotów akcji, który był znakiem rozpoznawczym produkowanych przez nią filmów. Trzydzieści lat jej zmagania na filmowej arenie obfituje w spektakularne sukcesy i równie efektowne porażki.

Chociaż korzenie wytwórni sięgają jeszcze lat 30., rzeczywisty początek działalności, w kształcie, w jakim przeszła ona do historii, wyznacza rok 1948 i premiera pierwszego powojennego filmu studia pt. *River Patrol*. Gigantyczne sukcesy późniejszych produkcji, przede wszystkim zaś formuły produkcyjno-dystrybucyjnej, przyczyniły się nie tylko do błyskawicznego awansu samej wytwórni, usankcjonowanego w 1968 roku nadaniem jej Queen's Award for Industry za osiągnięcia w dziedzinie przemysłu filmowego, ale także, pośrednio, do ewolucji całego kina rozrywkowego następnych dekad. Skutki tej erupcji są zresztą zauważalne do dziś, stanowiąc niepodważalny dowód skuteczności Hammerowskich receptur, które zaadaptowane przez kulturę popularną, przeniknęły do świadomości jej konsumentów w postaci charakterystycznych tropów i stylizacji, na równi z ikonicznymi wizerunkami Che Guevary i Johna Lennona, hasłami w rodzaju „lato miłości” i „aksamitna rewolucja”, czy emblematami koncernów przemysłowych „Mercedes” i „Coca-cola”.

Współczesny konsument rozpoznaje je już i traktuje jako swoje, często nie mając nawet świadomości ich pochodzenia, a bywa że – w ramach postmodernistycznej gry tworzenia nowych znaczeń przez zmianę ich kontekstu – zdecydowanie wbrew niemu. Inaczej mówiąc, w powszechnym wyobrażeniu Dracula ma twarz Christophera Lee <sup>2</sup>, a sam aktor w tej roli jest niejako przezroczysty dla przeciętnego widza. Co więcej, obecnie jego wizerunek funkcjonuje – na zasa-

## DZIWNE LOSY WYTWÓRNI HAMMER

dzie odrębności czy też swego rodzaju programowego wykorzenienia – równie skutecznie w całkowitym oderwaniu od filmu, dla którego został stworzony.

Oddziaływanie estetyki Hammera, po części ze względu na jej złożoność, a po części dlatego właśnie, że udało jej się przeniknąć w głębokie struktury kulturowe, trudno określić precyzyjnie i zamknąć w wyraźnych ramach geograficznych czy czasowych. Wywołane przez nią zmiany mają charakter długofalowy i ponadnarodowy, czego dowodzi niezbitcie zarówno wieloraki oddźwięk, jaki ta estetyka zyskała na gruncie różnych kinematografii, jak i jego trwałość. Filmy Hammera inspirowały bowiem – zarówno na bieżąco, w chwili powstania, jak i całe dekady po zamknięciu studia – w równym stopniu rzesze trzeciorzędnych naśladowców, jak i artystów z najwyższej półki. Z tych ostatnich wystarczy wymienić choćby Francisca Forda Coppolę i jego wykazujący się ogromną świadomością gatunkową poemat grozy *Dracula* (1992), czy Kennetha Branagha, który w swej przeestetyzowanej reinterpretacji mitu o monstrum Frankensteinia (*Frankenstein*, 1994) złożył poetyce Hammera swoisty hołd i przez rozdęcie jej do groteskowych rozmiarów stworzył dodatkowy poziom znaczeniowy swego filmu.

Mimo że opowieści filmowe studia Hammer bazowały głównie na treściach od dawna obecnych w kulturze<sup>3</sup>, a do ich przedstawiania wykorzystywały stereotypy i ikonografię ograniczone dodatkowo ramami gatunków, ich przekaz odznacza się oryginalnością właściwą prekursorom penetrującym dziewicze rejony. Decydującą rolę w procesie przetwarzania i odświeżania schematów narracyjnych odgrywał oryginalny styl będący wypadkową wielu często bardzo odległych od siebie zjawisk kulturowych.

### Początki

Początek działalności wytwórni Hammer Productions Ltd.<sup>4</sup>, który odnotowują źródła historyczne, datuje się na rok 1932, kiedy to jubiler William Hinds, realizujący swe aktorskie ambicje w teatrach amatorskich pod pseudonimem Will Hammer, oraz właściciel sieci teatrów Enrique Carreras postanowili połączyć doświadczenia i spróbować sił w nowej dla siebie dziedzinie przemysłu rozrywkowego – filmie. W tym celu stworzyli wpierw spółkę dystrybucyjną Exclusive Films, której odnogą stało się ostatecznie studio filmowe Hammer. Pierwszy okres aktywności założonej przez nich kompanii, co widać wyraźnie z perspektywy czasu, zdominowała walka o przetrwanie. Rozpatrywany pod kątem osiągnięć artystycznych może on wręcz uchodzić za rodzaj hibernacji. Filmy powstały, owszem (w liczbie czterech!), przynosząc profity wystarczające do kontynuowania produkcji; odnotowano nawet komercyjny sukces, którym był film *The Public Life of Henry the Ninth* (1935) Bernarda Mainwaringa – zainteresowanie widzów przyciągnął w głównej mierze tytułem sugerującym powiązania z popularnym wówczas dramatem historycznym *Prywatne życie Henryka VIII* (1933)<sup>5</sup> Alexandra Kordey, podczas gdy w rzeczywistości był komedią o bezrobotnym londyńczyku robiącym nieoczekiwaną karierę w showbiznesie. Ten zabieg marketingowy znakomicie oddaje strategię promocyjną przyjętą przez obu producentów, nie można jednak mówić o żadnym wspólnym mianowniku wyróżniającym filmy Hammera z powodzi innych produkcji. Twórczość ta była

typowym przykładem obliczonego na szybki zysk koniunkturalizmu i śledząc ją, nie sposób nie odnieść wrażenia, że same filmy były tu najmniej istotne. Imponujący był za to ich rozrzut stylistyczny i tematyczny, który bezpośrednio wynikał z chęci zaspokojenia doraźnych zapotrzebowań widza.

W inicyjalnej czwórce znalazła się autentyczna ciekawostka, *The Mystery of Mary Celeste* (1936) Denisona Clifta – pierwszy hammerowski horror, eksplloatujący klasyczny motyw statku widma, i to w dodatku z legendarnym Belą Lugosim na czele obsady, ale pozostałe obrazy tamtego okresu, poza wymienionym *The Public Life...* to *Song of Freedom* (1936) J. Eldera Willisa – opowieść o dokerze odkrywającym w sobie talent śpiewacki oraz *The Bank Messenger Mystery* (1937) – historia inkasenta, który po stracie pracy postanawia oszukać własny bank. Ostatnim filmem z tego okresu była komedia *Sporting love* (1937) J. Eldera Willisa, rozgrywająca się w środowisku pasjonatów wyścigów konnych i będąca adaptacją jednego z pomniejszych przebojów scenicznych. Tym samym zakończył się krótki etap przedwojennej działalności firmy Hammer, która zawiesiła produkcję aż do roku 1945.

Tymczasem na arenie pojawiła się kolejna znacząca dla rozwoju wytwórni postać – być może nawet najważniejsza – syn Enrique Carrerasa – James, który przyłączył się do rodzinnego interesu w 1935, by wkrótce, wraz z synem Hindsa – Tonym (który pod pseudonimem John Elder stworzył dla studia wiele scenariuszy, począwszy od *Song of Freedom*), przejąć nad nim kontrolę i pchnąć go na zupełnie nowe tory. Już pod ich patronatem powstał inaugurujący nowy etap historii wytwórni dramat *River Patrol* (1948) Bena R. Harta. Dwa lata później spółka zyskała status prawny jako Hammer Film Productions Ltd. i w tym właśnie kształcie przetrwała już do swego końca.

Powrót do biznesu ułatwiła wytwórni przychylność Jacka Goodlate'a, zarządzającego siecią kin British ABC Theater, który wystąpił z intratną propozycją, by Exclusive partycypowało w realizacji tanich filmów średniometrażowych. Filmy te w ramach umowy dystrybucyjnej pomyślano jako dodatki do głównych atrakcji, czyli amerykańskich przebojów, z którymi wyświetlano je na podwójnych seansach. Ich czas zatem nie mógł przekraczać godziny, odpowiednio też do zaniżonego budżetu cechowała je prowizoryczna realizacja. W drugą połowę lat 40. wytwórnia wkroczyła zatem serią zaskakująco bezpretensjonalnych jedno- i dwuaktówek o rybakach i bezrobotnych, często suto okraszanych piosenkami. Dyskontowanie modnych tematów zaowocowało wachlarzem różnorodnych dzieł, z których znacząca większość nie przedstawiała żadnej wartości, a pozostała część – bodaj tylko kronikarską. Jedyną, ale jakże istotną ich wspólną cechą było jednak to, że z łatwością zwracały poniesione koszty, co z kolei pozwalało na inwestowanie w pełnometrażowe produkcje.

W repertuarze studia znalazły się w tym czasie takie kurioza, jak choćby *Candy's Calendar* (1946) Horace'a Shepherda opowiadający o przygodach kota, reklamówka zachwalająca uroki Kornwalii *Cornish Holiday* (1946) Harry'ego Longa czy *Bred to Stay* (1947) A. A. Housseta – dokument o narodzinach żrebaka. Gdzieś pośród nich pojawił się jednak także złożony z trzech epizodów film grozy *We do Believe in Ghosts* (1946) Waltera Westa antycypujący niejako główny nurt przyszłych zainteresowań Hammera. Z pełnometrażowych fabuł wyróżnił się, zaadaptowany z popularnego słuchowiska BBC, ogrywający po-



*The Devil Rides Out*, rež. Terence Fisher (1968)

wojenne sentymenty, thriller szpiegowski *Dick Barton, Special Agent* (1948) Alfreda Gouldinga, który doczekał się nawet dwu kontynuacji: *Dick Barton Strikes Back* (1950) i *Dick Barton at Bay* (1950) – oba w reżyserii Godfreya Graysona – układających się w serię porównywaną nieco na wyrost do późniejszych filmów bondowskich. Niestety śmierć w wypadku samochodowym Dona Stannarda – aktora odtwarzającego tytułową rolę, uniemożliwiła rozwinięcie ciekawie zapowiadającego się cyklu. Audycje radiowe służyły zresztą za podstawę wielu innych produkcji studia, stając się na jakiś czas głównym, oprócz sztuk teatralnych, źródłem fabuł, np. kryminału: *Dr. Morelle – The Case of the Missing Heiress* (1949) Godfreya Graysona, thrillera szpiegowskiego *The Adventures of P.C. 49* (1949) i jego kontynuacji *A Case for P.C. 49* (1951) – oba w reżyserii Godfreya Graysona – czy nawiązującego klimatem do Hitchcockowskiego *Lokatora* i historii o Kubie Rozpruwaczu thrillera *Room to Let* (1950) – także Graysona. Z kolei telewizyjny rodowód miała przełomowa seria science fiction z inspektorem Quatermassem, ciesząca się największą popularnością ze wszystkich ówczesnych przedsięwzięć BBC.

Z tego okresu wartym zapamiętania filmem jest także *Cloudburst* (1951), po części dlatego, że ze względu na obecność w obsadzie hollywoodzkiej gwiazdy – Roberta Prestona, zyskał szczególną popularność w Ameryce, ale w głównej mierze przez fakt, że był on pierwszą produkcją Hammera zrealizowaną w nowym studiu Bray, które stało się z czasem nieodłącznym elementem legendy narosłej wokół wytwórni.

Odnoszenie większości z ówczesnych tytułów, zważywszy że nie miały one bezpośredniego wpływu na charakter późniejszej twórczości wytwórni i fakt, że jako zupełnie zapomniane, nie mówią nic przeciętnemu widzowi, chyba nie jest konieczne, warto jednak zauważyć, że wyjątkowa rozpiętość tematyczna, którą reprezentowały, stanie się znakiem rozpoznawczym Hammera także w okresie największych sukcesów. Wszak właśnie gdzieś na przełomie lat 40. i 50. zostaje ona podniesiona do rangi świadomej strategii, która będzie odróżniać Hammer Film od innych wytwórni, skupionych zazwyczaj na jednym określonym typie kina (choćby komedie Ealing Studios) i na nim budujących swój wizerunek.

To z kolei daje asumpt do stwierdzenia, że złotonośna strategia produkcyjna nie była dziełem przypadkowego zgrania kilku składników, ale efektem długotrwałego procesu. Ostatecznie jednak sprowadzała się ona do prostej formuły: filmy kręcono w angielskich studiach i plenerach, jednak przy dużym udziale finansowym amerykańskich koproducentów, którzy zapewniaли skuteczną dystrybucję w Stanach oraz gwiazdę do głównej roli – w przypadku *Zemsty kosmosu* na przykład był nią Brian Donlevy – z czego zresztą zrezygnowano, gdy tylko Hammer dorobił się własnych gwiazd. Począwszy od roku 1957 filmy musiały być kolorowe, a ich budżet nie powinien był przekraczać 160 000 funtów.

Podpisanie umowy z United Artists rozpoczęło wieloletnią współpracę z amerykańskimi wytwórniami, wśród których znalazły się takie giganty, jak Warner Brothers reprezentowana przez swą europejską filię Warner-Pathe, Universal, 20-th Century-Fox czy Columbia, a w późniejszym okresie MGM-EMI i Warner Bros-Seven Arts. Na rynku brytyjskim filmy wytwórni Hammer były rozpowszechniane oczywiście przez Exclusive, ale później także przez potentata na rynku Rank.

## DZIWNE LOSY WYTWÓRNI HAMMER

W repertuarze Hammera znalazło się więc miejsce zarówno dla komedii (Francisa Searle'a *Someone at the Door*, 1950) czy kryminałów (Vernona Sewella *The Dark Light*, 1951 – pierwszego filmu samodzielnie wyprodukowanego przez Michaela, trzecie pokolenie rodziny Carrerasów, który po śmierci dziadka w 1950 roku objął kierownictwo nad całym studiem). Robiono też filmy szpiegowskie (*Blood Orange*, 1953) i oczywiście horrory, które od samego początku należały do najciekawszych propozycji wytwórni.

Podwaliny przyszłego imperium formowały się już w owych pionierskich czasach. Inna rzecz, że duża część, zwłaszcza krótkometrażowych filmów z lat 40., jest uważana za zaginioną<sup>6</sup>, przez co odtworzenie pełnego obrazu tamtego repertuaru jest już niemożliwe.

U schyłku lat 40. i w pierwszej połowie lat 50. nastąpiło gwałtowne zwiększenie produkcji filmowej. Z wyjątkowo pomyślnej koniunktury umieli także skorzystać przedsiębiorczy Brytyjczycy; dość powiedzieć, że w ciągu sześciu lat filmografia Hammera poszerzyła się o kilkadziesiąt tytułów. Ten dynamiczny rozwój warunkowała w dużej mierze korzystna dla małych, niezależnych studiów filmowych tendencja amerykańskiej kinematografii<sup>7</sup>. Rynek niskobudżetowych filmów klasy B przechodził w Hollywood poważny kryzys ze względu na rosnące koszty produkcji i proporcjonalnie malejące zapotrzebowanie na tego typu kino, w związku z czym największym producentom bardziej opłacało się zlecać produkcję wytwórniom brytyjskim, a pozostawiać sobie jedynie dystrybucję. Zwłaszcza że Hammer proponował identyczną, a czasem nawet wyższą jakość za nieporównywalnie mniejsze pieniądze. Dzięki takiemu układowi studio podpisało kilkanaście dochodowych kontraktów na realizację filmów dla amerykańskich partnerów. Najważniejszym z nich był niezależny producent i dystrybutor Robert L. Lippert, którego filmy rozpowszechniała w Anglii Exclusive. Dzięki tej współpracy Hammer miał dostęp do gwiazd (George Brent, Diane Dors, Margarite Chapman), scenarzystów (Richard Landau) i reżyserów (Sam Newfield) wytwórni Lipperta, ale przede wszystkim do tematów, do których zakupił prawa.

Pierwszym efektem współpracy był dramat w konwencji noir, *The Last Page* (1952, w Ameryce przemianowany na *Man Bite*) Terence'a Fishera, a wkrótce potem posypały się następne, m.in.: *Wings of Danger* (1952) i antycypujący późniejszy cykl hammerowskich thrillerów *Stolen Face* (1952) – oba również wyreżyserowane przez Fishera. Z całej serii kryminałów powstałych w tym czasie wyróżniał się *The House Across the Lake* (amer. *Heat Wave*, 1954) ze względu na osobę reżysera i scenarzysty, Kena Hughesa, który należał do najzdolniejszych, stałych współpracowników Lipperta, oraz *The Stranger Came Home* (amer. *The Unholy Four*, 1954) Fishera, ze względu na obsadę, której ozdobą była sama Paulette Goddard.

Współpraca z innym producentem, Alexandrem Paalem, zaowocowała filmami *Mantrap* (amer. *Man is Hiding*) i *Four Sided Triangle* (1953) – oba wyreżyserowane przez Fishera – z których zwłaszcza ten drugi zasługuje na uwagę, jako pierwszy film science fiction w dorobku studia Hammer i zarazem w ogóle pierwszy film tego gatunku zrealizowany w Wielkiej Brytanii. Szybko zresztą podążyły za nim kolejne, bo jeszcze w tym samym roku Hammer partycypował w tworzeniu hollywoodzkiego cyklu o kosmicznych podróżach obrazem *Spaceways* (1953) Fishera.

Z kolei pierwszym filmem zrealizowanym przez brytyjskie studio w kolorze był kostiumowy *Men of Sherwood Forest* (1954) Vala Guesta, nawiązujący w stylu do klasycznych obrazów awanturniczych z Errolem Flynnem.

Do największych ciekawostek z tego okresu należy zaś niewątpliwie szpiegowski dramat *Break in the Circle* (1955) Vala Guesta, opowiadający o próbie wydostania polskiego naukowca spod jarzma reżimu komunistycznego – film niestety nie cieszył się dużą popularnością (w efekcie doczekał się amerykańskiej premiery dopiero dwa lata później i to w wersji okrojonej o 23 min), co odebrano jako efekt wyczerpania się tej formuły.

Okres koprodukcji z pomniejszych partnerami amerykańskimi zakończył w 1956 roku więzienny dramat *Women without Men* Elmo Williamsa. Studio Hammer było już wystarczająco silne, by z powodzeniem kontynuować działalność bez wsparcia z zewnątrz.

Zmiana ilościowa w produkcji filmów pociągnęła za sobą jakościową; w zalewie przypadkowych obrazów pojawiało się coraz więcej interesujących. Co ważniejsze jednak, w szeregi hammerowskich twórców wstępował już ci, którzy w przyszłości w największej mierze przyczynią się do sukcesu wytwórni i będą stanowić o jej niepowtarzalnym charakterze. Byli pośród nich etatowi reżyserzy flagowych produkcji: Terence Fisher (pierwszy film dla Hammera: *The Last Page* nakręcił już w 1951 roku!), Val Guest – inicjujący współpracę z wytwórnią w roku 1954 komedią obyczajową o radiowym rodowodzie *Life with Lyons*, która stała się w tym czasie największym przebojem wytwórni, Freddie Francis – wybitny operator, który w 1960 roku otrzymał Oscara za zdjęcia do filmu *Synowie i kochankowie* (1960) i rozpoczął współpracę z Hammerem przy filmie *Never Take Sweets From A Stranger* oraz John Gilling (*Shadow of the Cat*, 1954), scenarzysta i późniejszy reżyser i producent Jimmy Sangster; operatorzy Jack Asher (debiutował dla Hammera w 1957 zdjęciami do filmu *Steel Bayonet* i Arthur Grant (najdłużej współpracujący ze studiem, bo od *Abominable Snowman*, 1957), aż po *Fear in the Night*, 1972, kompozytor James Bernard, montażysta James Needs, twórca efektów specjalnych Les Bowie, charakteryzator Roy Ashton, scenograf Bernard Robinson i wielu innych, z których każdy odcisnął na wspólnych filmach indywidualne piętno. Przynajmniej zaś w tych latach ekrany hammerowskich filmów zabłysły już twarzami aktorów-fetyszy, którzy dla całych pokoleń widzów staną się wręcz tożsami z wizerunkiem studia; Peter Cushing, Christopher Lee pojawili się na razie jeszcze na drugim planie, ale szykowali się już do zawładnięcia masową wyobraźnią. Ta grupa ludzi stworzyła styl Hammera.

### Rozkwit

Złoty okres wytwórni trwał, począwszy od połowy lat 50. przez całe niemal lata 60. Dekada ta ujrzała jej największe sukcesy komercyjne, do których należały *Zemsta Frankenstein*a (1958) Terence'a Fishera i *Milion lat przed naszą erą* (1966) Dana Chaffey'a, a także artystyczne *The Brides of Dracula* (1966) Fishera, *Kobieta-wąż* (1966) Johna Gillinga. Podjęto próby rozszerzenia repertuaru o ambitne socjologiczne science fiction w autorskim ujęciu samego Josepha Loseya (*Fabryka nieśmiertelnych*, 1962), a zabiegiem, który miał ożywić wampiryzm

## DZIWNE LOSY WYTWÓRNI HAMMER

czny cykl o Draculi, było wzbogacenie akcji o elementy wschodnich sztuk walki spod znaku kina braci Shaw (*The Legend of Seven Golden Vampires*, 1974, w reż. Roya Warda Bakera).

Przełomowym momentem była niewątpliwie angielska premiera filmu *Zemsta kosmosu* (*Quatermass Xperiment*, 1956) Vala Guesta, pierwszego wielkiego przeboju studia. Premiera amerykańska miała miejsce rok później, co wynikało z zachowawczej postawy dystrybutora – Warner Brothers, który zdecydował się rozpowszechniać obraz nieznaną wytwórni, dopiero gdy nie było już wątpliwości, że ten okazał się ogromnym sukcesem finansowym na Wyspach.

Amerykańscy widzowie ujrzeli zresztą nieco inny film, bo na ich użytek dystrybutor zdecydował się nie tylko uatrakcyjnić tytuł, zmieniając go na *The Creeping Unknown*, ale także przemontować i skrócić początkowe partie, tak by film można było łatwiej zmieścić na podwójnych seansach. Te modyfikacje stały się w późniejszym czasie już tradycją, za sprawą której niemal wszystkie filmy Hammera miały odmienne wersje montażowe na Anglię i resztę Europy, a jeszcze inne na Amerykę (najbardziej stonowana) i Japonię (najbardziej śmiała).

W *Zemście kosmosu* zaskakiwała nie tyle treść – znana już chociażby z horroru *Przybysz z innego świata* (1951) Christiana Nyby opowieść o obcym z kosmosu niczym wirus opanowującym ludzkie ciała – ile forma i sposób, w jaki brytyjscy twórcy podeszli do tematu. Świadomie, mając w pamięci ograniczenia niskiego budżetu, zredukowali do niezbędnego minimum rolę efektów specjalnych, w zamian kładąc nacisk na mroczny, zgoła gotycki klimat opowieści i sugestie budujące atmosferę napięcia i przemocy. Uderzał przede wszystkim realizm opowieści wzmocniony faktem, że większość scen kręcono w naturalnych plenerach. Zrezygnowano z wymyślnych kostiumów i scenografii, eksponując za to rzetelne, wiarygodne kreacje psychologicznie całej obsady skompletowanej ze znakomitych warsztatowo aktorów teatrów brytyjskich. Czarno-białe, dokumentalne w stylu, a przez to niezwykle sugestywne zdjęcia Waltera Harveya przywoływały na myśl raczej obrazy z kronik filmowych niż fantastyczne pejzaże z klasycznych filmów grozy czy science fiction, podkreślając jeszcze bardziej domniemany realizm zdarzeń.

Innowacje dotyczyły również rysunku postaci, a przede wszystkim protagonisty – profesora Quatermassa, który ze stereotypowego intelektualisty z radiowego pierwowzoru przemienił się w charyzmatycznego, pozbawionego sentymentów i w jakiejś mierze demonicznego człowieka czynu, świadomego konieczności podejmowanych działań i bezwzględny w ich przeprowadzaniu. Fakt, że zatrudniony do tej roli amerykański gwiazdor Brian Donlevy specjalizował się dotąd w rolach złoczyńców i tak też kojarzył się przeciętnemu widzowi, stanowił dodatkowy sygnał, że ewolucja bohatera filmowego jest całkowicie zamierzona.

Co znaczące, wraz z odnowieniem formuły kina grozy zmieniła się strategia promocji filmu; w przeciwieństwie do dotychczasowych zabiegów producentów, zwiększających docelową widownię przez obniżanie kategorii wiekowej – co odbywało się kosztem daleko idących ustępstw, będących formą zachowawczej autocenzury – kierownictwo Hammera zdecydowało się położyć nacisk na zawartość kontrowersyjnych elementów fabuły, uznając, że to właśnie one mają stanowić główną atrakcję proponowanego przez nich kina grozy. W efekcie nie tylko nie podjęto żadnych kroków ku złagodzeniu wymowy filmu bądź choćby



odwróceniu od niej uwagi, ale wręcz wyeksponowano literę X – przyjętą na oznaczanie filmów dla dorosłych, w tytule, który zapisywano jako: *Quatermass Xperiment*.

Najważniejsze jednak jest to, że z perspektywy czasu *Zemstę kosmosu* można uznać za jedną z pierwszych programowych prób łączenia gatunków; wszak film jest hybrydą klasycznego horroru i science fiction i to w proporcjach, które nie przechylają szali na korzyść żadnej z tych odmiennych przecież stylistyk. To doskonałe wyważenie, stanowiące nową, oryginalną jakość w szeroko rozumianym kinie rozrywkowym, należy do głównych przyczyn sukcesu.

Drugim niezwykle ważnym filmem tego okresu był horror *Przekleństwo Frankenstein* (1957). Stworzyła go ekipa w największym stopniu odpowiedzialna za ukształtowanie hammerowskiego stylu: reżyser Terence Fisher, scenarzysta Jimmy Sangster, operator Jack Asher, scenograf Bernard Robinson i kompozytor James Bernard. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że kino Hammera osiągnęło dojrzałość, w chwili gdy ci twórcy spotkali się na planie. O ile bowiem wcześniejsza *Zemsta kosmosu* przecierała szlaki, będąc czymś w rodzaju eksperymentu, zarówno formalnego, jak i produkcyjno-dystrybucyjnego, od sukcesu którego zależał przyszły kształt wytwórni, o tyle *Przekleństwo Frankenstein* było już propozycją studia w pełni świadomego swego potencjału i drogi, którą musi obrać, by osiągnąć wyznaczone cele. Tę pewność siebie potwierdza choćby fakt, że studio, mając na koncie jeden sukces, nie zdecydowało się na jego łatwe dyskontowanie przez powielenie sprawdzonej formuły, lecz podjęło ryzyko stworzenia filmu będącego zdecydowanym krokiem naprzód. Oba obrazy zatem więcej dzieli, niż łączy, ale właśnie te różnice przesądziły w dużej mierze o kolejnym triumfie. Przede wszystkim drugi przebój Hammera był już kręcony na taśmie barwnej, co oczywiście wiązało się ze znacznym zwiększeniem budżetu i nie było powszechną praktyką w tamtym czasie, zwłaszcza wśród producentów niezależnych. Decyzja ta miała prawdopodobnie uświadomić widzom, że mają do czynienia z produktem najwyższej klasy, a nie tanim erzacem widowisk hollywoodzkich. Potwierdzała ją realizacyjna staranność: sugestywne, choć oszczędne dekoracje Robinsona sprawiały wrażenie znacznie droższych, niż w rzeczywistości były, co z czasem stało się cechą pracy tego scenografa. Robinson otrzymał zresztą ogromne wsparcie ze strony Jacka Ashera, którego ekspresyjne fotografie umiejętnie eksponowały zalety i ukrywały braki dekoracji.

Kolejnym śmiałym posunięciem było zaangażowanie do głównej roli mało wówczas znanego brytyjskiego aktora Petera Cushinga<sup>8</sup>, który właśnie powrócił z Ameryki po nieudanych próbach zrobienia tam kariery. Wybór ten był o tyle ważny, że w przeciwieństwie do klasycznego obrazu wytwórni Universal z 1932 roku Hammerowska wersja opowieści o próbie stworzenia sztucznego człowieka skupiała się na postaci barona, a nie jego tworu – monstrum. W kreacji Cushinga Frankenstein okazał się niejednoznaczny postacią, człowiekiem oschłym, nieprzyjemnym, niewahającym się przed łamaniem prawa, aby osiągnąć cel, a jednocześnie zaskakująco ludzkim w szalonym pragnieniu dorównania Bogu. Znów psychologiczna wiarygodność, wsparta znakomitym warsztatem, zadecydowała o akceptacji ze strony widowni.

Wyrażna opozycja, w jakiej stał film Fishera wobec wzorcowego horroru Jamesa Whale'a, świadczy znów o przekonaniu o własnej wartości, a zarazem

## DZIWNE LOSY WYTWÓRNI HAMMER

o wycuciu rynku i zapotrzebowaniu publiczności. *Frankenstein* wytwórni Hammer bowiem w żaden sposób nie nawiązuje do hollywoodzkiej inscenizacji, kładąc wręcz nacisk na to, co go od niej odróżnia.

Wprawdzie repertuar wytwórni w owym czasie wciąż cechowała ogromna rozpiętość, od filmów wojennych (*Camp on Blood Island*, 1958, Vala Guesta), przez historyczne (osadzone w realiach angielskiej wojny domowej *Szkatłatne ostrze*, 1963, Johna Gillinga), komedie (*I Only Arsked*, 1958, reż. M. Tully; *Up the Creek*, 1958 i *Further up the Creek*, 1958 – oba w reżyserii Vala Guesta), filmy nawiązujące do kina wschodnich sztuk walki (*The Terror of the Tongs*, 1961, Anthony'ego Bushella), aż do zaangażowanych dramatów społecznych (*Never Take Sweets From a Stranger*, 1960, Cyrila Frankela o problemie pedofilii, to jednak lata 60. przyniosły zasadniczą zmianę, polaryzując go na cykle tematyczne. Wynikało to z większej konsekwencji, jaką wykazano w dyskontowaniu sukcesów komercyjnych poszczególnych przebojów, co odbywało się na dwa sposoby: bądź przez kręcenie bezpośrednich kontynuacji, np.: *Zemsta kosmosu*, *Zemsta kosmosu II* (1957, debiut scenografa Bernarda Robinsona dla studia Hammer) Guesta i *Quatermass and the Pit* (1967) Roya Warda Bakera – połączone osobą protagonisty, profesora Quatermassa, bądź też umieszczając zupełnie nowe fabuły i bohaterów w kontekście sugerującym powiązania z tematem, który zyskał już popularność, np. nawiązujący do przeboju *Milion lat przed naszą erą* (1966), *Creatures the World Forgot* (1971) – oba w reżyserii Dana Chaffey'a oraz *Slave Girls* (amer. *Prehistoric Women*, 1967) Michaela Carrerasa, których bodaj jedynym wspólnym elementem były skąpe stroje eksponujące wdzięki „prehistorycznych” bohaterek z Raquel Welch na czele, co zresztą stanowiło główną przyczynę zdumiewającego, acz krótkotrwałego powodzenia tych filmów.

Prehistoryczną serię wieńczył zupełnie już nieudany *When Dinosaurs Ruled the Earth* (1970) Vala Guesta, ale równocześnie z nią, choć niezależnie, kontynuowano cykle awanturnicze: *Captain Clegg* (1962) Petera Grahama Scotta, ze znakomitą, choć mniej typową dla niego kreacją Petera Cushinga, *The Pirates of Blood River* (1962) Johna Gillinga, *Devil-ship Pirates* (1964) w reżyserii Dona Sharpa – w obu tych filmach pojawił się z kolei Olivier Reed, jeszcze jedna z charakterystycznych twarzy wytwórni, czy fantasy: oparte na powieściach Rudyarda Kiplinga: *Ona* (1965) Roberta Daya i *The Vengeance of She* (1968) Cliffa Owena, których głównym magnesem była obsadzona w roli tytułowej Ursula Andress, świeżo po sukcesie w inicjującego serię bondowską *Dr. No*, oraz *The Lost Continent* (1968) Michaela Carrerasa.

Cykle te, w zależności od zainteresowania publiczności, wyczerpywały się zazwyczaj po dwóch, trzech częściach – nie mogło być inaczej, skoro przyczyny ich powstawania były często tak błahe, jak sezonowa popularność aktora – ale na ich miejsce natychmiast pojawiały się nowe. Przez całą dekadę stanowiły one jednak element napędzający produkcję wytwórni, a przy tym, jako gwarantujące powodzenie finansowe, amortyzowały ryzyko związane z inwestowaniem w niesprawdzone historie.

To, że przy ograniczonym budżecie i stałej liczbie współpracowników wytwórnia mogła produkować filmy o tak różnorodnej tematyce, świadczy o jej znakomitej organizacji i wysokich kwalifikacjach członków poszczególnych

ekip. Reżyserzy pracujący dla Hammera odznaczyli się zdumiewającą wszechstronnością. Żaden z nich nie był trwale przypisany do konkretnego gatunku, który można by uznać za jego specjalność, przeciwnie, z jednakową swobodą poruszali się po skrajnie odmiennych poetykach. Potwierdza to tezę, że głównym kryterium ich doboru była rzemieślnicza sprawność, pozwalająca im kręcić filmy na zadany temat w zależności od zapotrzebowania studia. Dla przykładu Terence Fisher w ciągu zaledwie dwóch lat firmował swym nazwiskiem przygodowy, choć szokujący nagromadzeniem sadyzmu i przemocy *The Stranglers of Bombay* (1960), kostiumowy *Sword of Sherwood Forest* (1960), nawiązujący do legendy o Robin Hoodzie i klasyczny horror *Curse of the Werewolf* (1961), a Val Guest, w tym samym czasie: wojenny *Yesterday's Enemy* (1959), kryminał *Hell is a City* i thriller *Stop me Before I Kill* (1961). Obaj osiągnęli za każdym razem równie interesujące rezultaty.

Ta wszechstronność, dotycząca zresztą całego zespołu realizatorskiego – od operatorów począwszy, na technikach kończąc – pozwalała na dowolne wymianie się poszczególnych członków przy kolejnych produkcjach, co owocowało ogromnym zróżnicowaniem stylistycznym filmów, nawet w obrębie jednej serii. Przykładowo, utrzymany w surrealistycznej tonacji *Dracula – Prince of Darkness* (1965) Terence'a Fishera miał w końcowym efekcie niewiele wspólnego z szokującym dosłownością *Dracula has Risen from the Grave* (1968) Freddiego Francisa, a ten jeszcze mniej ze schyłkowym, dekadencjnym *The Satanic Rites of Dracula* (1973) Alana Gibsona, mimo że wszystkie trzy miały tego samego bohatera i były wariacjami na jeden temat.

Strategia wymiennego personelu dawała wręcz nieograniczone możliwości przetwarzania oryginalnych wzorów, z czasem urastając do jednej z najbardziej charakterystycznych cech kina spod znaku Hammera. Stanowiła zarazem gwarancję, że filmy wytwórni, choć z założenia podobne do siebie – bo przecież wpisujące się w wizerunek firmy – nigdy nie ograniczą się jednak do mechanicznego powielania wcześniejszych rozwiązań. Źródła takiej właśnie strategii są dosyć łatwe do zrozumienia, jeśli tylko ma się w pamięci, że ambicją założycieli studia było ciągle uatrakcyjnianie repertuaru przez możliwie najszybsze reagowanie na najnowsze trendy światowego kina i aktualną tematykę. Żeby sprostać tej ambicji musieli wykazać daleko posuniętą elastyczność i zdolności adaptacyjne, co właśnie zapewniała wszechstronnie wyszkolona, dynamiczna ekipa. Efekty tego podejścia dają się zauważyć choćby na przykładzie klasycznych już filmów grozy, jak *Kobieta-wąż* (1966) i *Plaga żywych trupów*, które kręcono jeden po drugim, z niemal identyczną ekipą (oba filmy wyreżyserował John Gilling, główne role zagrała Jaqueline Pierce, a na drugim planie towarzyszył jej Michael Ripper) i nawet częściowo w tych samych dekoracjach, a jednak uzyskując skrajnie odmienne rezultaty.

Pomimo całej swej różnorodności na początku dekady repertuar Hammera zaczął zauważalnie ciążyć w stronę kina grozy – we wszelkich odmianach – które ostatecznie stało się głównym nurtem produkcji studia, określając wreszcie jego wizerunek. Decydujące znaczenie miał w tym procesie oczywiście niezaprzeczalny fakt, że hammerowskie horrory cieszyły się największym wzięciem wśród widzów, a jednocześnie z powodzeniem wpisywały się w przemiany dynamicznie rozwijającego się gatunku. W latach 60. filmowy horror zyskał nowe

## DZIWNE LOSY WYTWÓRNI HAMMER

oblicze czy też, mówiąc bardziej precyzyjnie, nowe, zaskakująco odmienne oblicza, z których każde doczekało się swojej hammerowskiej wersji.

Obfitą reprezentację miał zatem nurt thrillerów psychologicznych, dyskontujących sukces *Widma* (1955) Henri Georges Clouzota i Hitchcockowskiej *Psychozy* (1960), m.in. *The Full Treatment* (1961) Vala Guesta, *Taste of Fear* (1961) Seta Holtha, *Maniac* (1962) Michaela Carrerasa, *Paranoiac* (1962) Freddiego Francisa. Spośród nich na szczególne wyróżnienie zasługiwał film *Nanny* (1965) Seta Holtha, nawiązujący obsadą (powracająca w wielkim stylu Bette Davis) i klimatem do święcącego wówczas triumfy *Co się zdarzyło Baby Jane?* (1962) Roberta Aldricha. W nowym wymiarze został wskrzeszony horror eksploatujący wątki czarnej magii i satanizmu, wywodzący się od *Siódmej ofiary* (1944) Marka Robsona, a przeżywający renesans popularności dzięki *Dziecku Rosemary* (1967) Romana Polańskiego, m.in. *The Witches* (1966) w reżyserii Cyrila Frankela z Joan Fontaine w roli głównej i *The Devil Rides Out* (1968) T. Fishera. Filmowy krajobraz Hammera zaroił się od potworów rodem ze starożytnego Egiptu (*Mummy*, 1959) i mitologii (*Gorgona*, 1964 – wyreżyserował je Terence Fisher), popularnych legend (*Abominable Snowman* – o poszukiwaniach Yeti), mitów związanych z wudu (*Plaga żywych trupów*) czy po prostu z kart historii (*Rasputin-the Mad Monk*, 1966, Dona Sharpa, oraz nawiązująca do losów legendarnej Elżbiety Bathory *Hrabina Dracula*, 1971, Petera Sasdy'ego). Największe triumfy święciły jednak horrory odwołujące się do gotyckich wątków i postaci, z wampirem i sztucznym człowiekiem na czele, i one także zajęły poczesne miejsce w repertuarze.

W wydaniu hammerowskim te klasyczne tematy zyskały zresztą zupełnie nowy, adekwatny do czasów kontrkultury wydźwięk. Cykle o baronie Frankensteinie i Draculi zapoczątkowane pod koniec lat 50. odpowiednio filmami *The Curse of Frankenstein* (1957) i *Dracula* (w Ameryce, by nie mylono go z klasykiem Browninga, tytuł filmu zmieniono na *Horror of Dracula*, 1958) – oba wyreżyserował Terence Fisher – ciągnęły się przez całą następną dekadę i dalej, by wygasnąć wreszcie wraz samą wytwórnią w połowie lat 70. Każdy z nich liczył bez mała kilkanaście często diametralnie różniących się od siebie stylem pozycji, a ich ewolucja fabularna i estetyczna jest jednym z ciekawszych zagadnień związanych ze studium Hammera. Pozostają one zarazem doskonałymi przykładami funkcjonowania opisanego wyżej strategii; ich dalsze ogniwa, np.: *Frankenstein i potwór z piekła rodem* (1968) T. Fishera czy *Ukąszenia Draculi* (1970) Roya Warda Bakera nie mają już żadnych, poza czysto nominalnymi, konotacji z obrazami inicjującymi cykle.

Czynnikiem mającym zasadniczy wpływ na ewolucję i ostateczny kształt kina spod znaku Hammera były źródła i inspiracje służące za podstawę scenariuszy filmowych; wszak w dużej mierze produkcja wytwórni opierała się na wszelkich tekstach zaadaptowanych. Nic dziwnego, że wraz ze zmianą tych źródeł zmieniał się także jej charakter; w tym kontekście repertuar studia można podzielić na trzy wyraźnie różniące się etapy. Lata 40. i 50. zdominowały adaptacje audycji i seriali radiowych, np.: *Quatermass Experiment* Nigela Kneale'a; w latach 60. wytwórnia w poszukiwaniu nowych tematów zwróciła się do literatury, zaś w schyłkowym okresie działalności przeważającą rolę odgrywały przeróbki seriali telewizyjnych, np. seria *On the Buses*. O ile te ostatnie są jedynie dowo-

dem na to, że wytwórnia, tracąc impet i inwencję, sięgała po coraz mniej wartościowe surowce wtórne, o tyle jej inspiracje literackie zasługują na uważniejsze prześledzenie, bowiem oprócz tych najbardziej oczywistych, jak *Dracula* Brama Stokera i *Frankenstein – nowy Prometeusz* Mary Wollstonecraft-Shelley<sup>9</sup>, można znaleźć wśród nich wiele interesujących, często zapomnianych już pozycji.

Oczywiście przede wszystkim wyróżniają się adaptacje klasyki grozy, z takimi kanonicznymi pozycjami, jak *Carmilla* Sheridana Le Fanu<sup>10</sup>, do której mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązują filmy wampirycznej trylogii: *Wampiryczny kochanek* (1970) w reżyserii Roya Warda Bakera, *Lust for a Vampire* (1971) Jimmy'ego Sangstera i *Twins of Evil* (1971) Johna Hougha, a także przygody sławnego detektywa Sherlocka Holmesa autorstwa Arthura Conan-Doyle'a, z których jedna, *Pies Baskerville'ów* (1959) T. Fishera, została przeniesiona na ekran wiernie, ale w gotyckiej manierze eksponującej elementy grozy, wreszcie z podobnym pietyzmem potraktowana powieść Guy Endore'a, na podstawie której nakręcono *Upiora w operze* (1962). Wyreżyserował go również Fisher, za zwyczaj wierny literackiemu pierwowzorowi.

Nie można tego natomiast powiedzieć o innych reżyserach wytwórni, którzy do zadanego tematu podchodzili z dezynwolturą, traktując materiał wyjściowy obcesowo, bez najmniejszego skrępowania mieszając wątki, zmieniając czas i miejsce akcji, a nawet bohaterów. Często z tak potraktowanego dzieła pozostawał niezmienny jedynie tytuł, co jednak zupełnie nie przeszkadza widzom. Taki los spotkał między innymi nowelę *Dr Jekyll i pan Hyde* R. L. Stevensona, ze swobodą, świadczącą zresztą o specyficznym poczuciu humoru, przerobioną na *Dr Jekyll i siostra Hyde* (1971) Roya Warda Bakera. Zresztą nawet Fisher dorzucił tu swoją cegiełkę, kręcąc *The Curse of the Werewolf* (1958) na podstawie *Wilkołaka paryskiego* G. Endore i umieszczając całą akcję w Hiszpanii.

Z klasycznych autorów wśród hammerowskich adaptacji pojawił się ponownie Bram Stoker i jego zapomniana powieść *Jewell of the Seven Stars* służąca za kanwę filmu *Krew z grobowca mumii* (1971) Seta Holta, ale z czasem większą część produkcji zdominowały adaptacje nieznanymi w szerszych kręgach autorów niszowych, np. Dennisa Wheatley'a<sup>11</sup> – twórcy okultystycznych horrorów, którego książki posłużyły za inspirację filmów *The Devil Rides Out* (1967) T. Fishera oraz *Poślubiona diabłu* (1976) Petera Sykes'a – przedostatniej produkcji kinowej studia.

Literackie korzenie miały także najbardziej udane thrillery Hammera, np. *Paranoiac* F. Francisa na podstawie *Brata Farrara* Josephine Tey i *The Nanny* oparty na powieści Evelyn Piper.

Zależności między różnymi źródłami inspiracji a tendencjami, które dominowały w odpowiadających im okresach w twórczości studia, są tak ścisłe, że bez przeświecenia ich charakteru nie sposób zrozumieć w pełni zmian zachodzących w ciągu lat w wytwórni Hammera. Każdy z wymienionych etapów miał bowiem własną specyfikę i kładł nacisk na eksponowanie innych zagadnień, a to z kolei wiąże się z uprzywilejowaniem innego gatunku filmowego.

Filmy zrealizowane na podstawie słuchowisk radiowych to głównie czyste gatunkowo science fiction, rozgrywające się bądź współcześnie i nawiązujące wprost do aktualnych problemów, co więcej, w szczególnie sposób je eksponujące, np. *X-The Unknown* (1956) Lewisa Normana, bądź wybiegające w niedaleką przyszłość, gdzie te aktualne problemy zyskiwały pełniejszy wymiar, jak np.



*The Horror of Dracula*, rež. Terence Fisher (1958)

*Fabryka nieśmiertelnych* (1962). Doraźność tematu jest w nich zazwyczaj ukazana wprost, bo ona właśnie ma stanowić o atrakcyjności filmu. W przekonaniu że uczestniczy w poważnej dyskusji nad dotyczącymi go bezpośrednio zagadnieniami miał utwierdzić widza kronikarsko-paradokumentalny styl fotografii i sugerowana formuła zaangażowanego reportażu interwencyjnego.

Z kolei inscenizacje literatury cechuje daleko posunięta umowność, stylizacja baśniowa, którą podkreśla konsekwentne umieszczanie akcji w umownym czasie i miejscach. O ile w opowieściach science fiction panowała tendencja do wybiegania w przyszłość, o tyle, odpowiednio, hammerowski horror cofał się do bliżej nieokreślonej przeszłości, w niej znajdując odpowiedni, to znaczy uwiarygodniający, kontekst dla proponowanego dyskursu. Paradoksalnie jednak problematyka filmów pozostawała niezmienną, zmieniały się tylko strategie jej referowania. Bez względu na to, czy akcja miała miejsce w przyszłości, czy przeszłości, zawsze chodziło o teraźniejszość.

Ponadto w filmach o proveniencji radiowej główny nacisk kładziono na akcję, co wynikało z charakteru tekstów źródłowych, a pospiesznie naszkicowani bohaterowie (jeden z nielicznych wyjątków stanowi tu Quatermass), przywodzący na myśl postaci z komiksów, byli tylko jednym z czynników napędzających fabułę. Tymczasem na etapie inspiracji literackich pogłębiona charakterystyka postaci i konflikty precyzyjnie określonych, najczęściej skrajnie odmiennych postaw (np. Van Helsing – Dracula) stanowiły element, wokół którego koncentrowała się opowieść. To one w przeważającej mierze decydowały o specyfice całego filmu.

Warto także zauważyć, że wszystkie ważne filmy science fiction wytwórni zrealizowane były na taśmie czarno-białej (dotyczy to także filmów zrealizowanych po 1960 roku), podczas gdy klasyczny horror miał już od samego początku kolorowe oblicze. Do pewnego stopnia wynika to oczywiście z ograniczeń technicznych i budżetowych, ale skrupulatność, z jaką trzymano się tego podziału, każe się domyślać, że w jakimś sensie był on wygodny zarówno dla producentów, jak i widzów, stanowiąc jeszcze jedną, wyraźną cezurę między gatunkami.

Ostatni ze wspomnianych etapów, a więc okres adaptacji seriali telewizyjnych rozpoczęty już w latach 70., był pozbawiony wyraźnej, własnej estetyki. Czerpiąc ze zbyt wielu odmiennych inspiracji jednocześnie, stanowił dosyć rozpaczliwą próbę powtórzenia największych sukcesów i odzyskania zaufania widowni.

Restrukturyzacja studia i wiążąca się z nią zmiana jego wizerunku przyniosła w efekcie więcej strat niż zysków. Wprawdzie filmy takie, jak wspomniane *On the Buses* (1971 – jeden z większych sukcesów finansowych studia) Harry'ego Bootha czy *Love thy Neighbour* (1973) Johna Robinsa cieszyły się sporą popularnością, ale wśród przypadkowej publiczności, stałych fanów wprowadzając raczej w konfuzję. Filmy te, zarówno formą, jak i tematyką zbyt rażąco odstawały od dotychczasowej propozycji studia i były już wyraźną zapowiedzią nadchodzącego końca.

### Schyłek

Schyłek lat 60. stał się również areną powolnego schyłku Hammer Film. W tym wypadku wyraźną cezurę zmian stanowi rok 1968 – data przeniesienia siedziby wytwórni ze studia Bray w owianej już legendą posiadłości w Maiden-

head. Ostatnim zrealizowanym tam filmem był nieudany *Mummy's Shroud* (1967) J. Gillinga. Paradoksalnie, stare studia, choć mniej wygodne i niefunkcjonalne, współtworzyły w dużej mierze klimat pracy i w rezultacie także jej ekranowych efektów. Zmiany dały się wyraźnie odczuć także w relacjach międzyludzkich; starsze, pionierskie pokolenie twórców ustąpiło miejsca nowemu, w którym co prawda również wyróżniały się talenty reżyserskie Roya Warda Bakera (m.in. *The Anniversary*, 1968), Petera Sasdy'ego (np. *Taste the Blood of Dracula*, 1971 czy *Hands of the Ripper*, 1971), operatorskie Moraya Granta (np. *The Horror of Frankenstein*, 1970), Briana Probyna (np. *The Satanic Rites of Dracula*, 1973) czy kompozytorskie Harry'ego Robinsona (np. *Twins of Evil*, 1971 i *Demons of the Mind*, 1972), jednak ich propozycje miały już, co zrozumiałe, nieco odmienny charakter.

Do kryzysu Hammer Film w największym jednak stopniu przyczynił się brak tego, co było głównym źródłem jej sukcesu – umiejętności wyjścia naprzeciw oczekiwaniom widzów i wyczuwania najdrobniejszych nawet zmian koniunktury. W ciągu ostatnich kilku lat światowe kino przeszło kilka rewolucji formalnych i intelektualnych, zmienił się nie tylko sposób jego postrzegania, ale także stawiane mu wymagania. Widzowie, znudzeni tradycyjną formą, z jednej strony hołubili nowofalowe eksperymenty, z drugiej zaś wymagali wyrazistych deklaracji ideologicznych i tematów komentujących zagadnienia społeczno-polityczne, podanych w dodatku wprost, bez stylizacji i zbędnych metafor. Stąd popularność filmów demaskatorskich, odnoszących się bezpośrednio do aktualnych wydarzeń, takich jak *Wszyscy ludzie prezydenta* (1976) Alana Pakuli komentującego aferę „Watergate”, ale także syntetycznych obrazów historii najnowszej, jak *Łowca jeleni* (1978) Michaela Cimino.

Wynikało to oczywiście ze zmiany całej sytuacji społeczno-kulturowej. Bez-troski idealizm lat 60. nie tylko nie znalazł potwierdzenia w rzeczywistości, ale okazał się nie dość trwały, by przetrwać zmierzch tych złudzeń. Niedoszłe „dzieci kwiaty” zmieniały się w zgorzkniałych biznesmenów wspierających swój światopogląd na programowym cynizmie albo były spychane na daleki margines społeczny do roli reliktywów zamierzchłej epoki. W następną dekadę społeczeństwa zachodnie wchodziły już bez większych złudzeń. Niejednoznaczny charakter wojny wietnamskiej oraz mnożące się afery polityczne, odslaniające rzeczywisty kształt struktur państwowych, wpływały na gruntowną rewizję poglądów przeciętnych obywateli. Najważniejszym ich skutkiem było zanegowanie klarownego podziału „my-oni”, służącego dotąd tak skutecznie wyrażaniu odwiecznego konfliktu dobro-zło. Okazało się bowiem, że „oni”, owszem, ciągle są źli, ale już „my” niekoniecznie jesteśmy dobrzy. Wizja rzeczywistości oparta na biegunowej konstrukcji legła w gruzach wraz z postępującą relatywizacją podstawowych wartości i służących do ich oceny kryteriów. W Wielkiej Brytanii dodatkowo dołączył do tego postępujący kryzys gospodarczy, wywołujący niepokoje, jakich szacowne imperium nie doświadczało od zakończenia II wojny<sup>12</sup>. Charakter tych przemian doskonale uwidaczniały nowe ruchy i subkultury młodzieżowe. Pograżonych w utopijnym śnie o powszechnej miłości i pokoju hippisów zastąpili nihilistyczni punkowcy i faszyzujący skinheadzi prześcigający się nawzajem w agresywnym lansowaniu swych ideologii<sup>13</sup>.

Głębokie przemiany musiały w tej sytuacji dotknąć także kultury popularnej i tego jej aspektu, którym jest kino gatunkowe.



Klasyczny horror<sup>14</sup>, a więc gatunek, którego wizja świata zbudowana była na chrześcijańskim dualizmie dobra i zła, na poziomie fabuł znajdujących wyraz w czytelnych konfliktach i jednoznacznym wartościowaniu, tracił na wiarygodności. Jego ideologiczny wzorzec uległ swoistej erozji kulturowej. Podobnie archaiczna i nieczytelna dla nowego pokolenia widzów stała się jego forma. Metafora i umowność, które były dotąd największą siłą kina grozy, ustąpiły miejsca naturalizmowi i dosłowności w ukazywaniu przemocy i wszelakich zwyrodnień. Wynikało to po części z brutalizacji samego życia, ale także z sukcesywnego przekraczania kolejnych tabu filmowych. W efekcie, żeby zaszokować, czy choćby poruszyć widzów, trzeba było znacznie zintensyfikować ładunek grozy i erotyki. Przykładem celowości takiej strategii była chociażby ogromna popularność hollywoodzkiego przeboju *Egzorcysta* (1974) Williama Friedkina, który ustalił nowe kanony estetyczne i etyczne gatunku i wytyczył kierunek jego rozwoju na najbliższe lata<sup>15</sup>.

O ostatecznym kształcie horroru filmowego decydowały jednak ruchy oddolne w postaci twórczości filmowców niezależnych i undergroundowych. Estetyka, która stanowiła dotychczas margines gatunku, nieoczekiwanie utrafiła w gusta i zapotrzebowania szerokiej publiczności, oddziałując na naturę „głównego nurtu”. Skupiała ona wszelkie elementy transgresyjne<sup>16</sup>, skoro bowiem filmy niezależne nie mogły się równać z produkcjami dużych studiów, jeśli chodzi o budżet gwarantujący profesjonalizm formy czy wysoką jakość efektów specjalnych, ich twórcy postanowili przebić konkurentów pod każdym innym względem. O atrakcyjności ich propozycji decydowała zatem swoboda, zarówno formy, jak i tematyki, na którą nie mogły sobie pozwolić filmy hollywoodzkie. Dynamicznie rozwijające się kino niezależne po raz pierwszy w historii zaczęło stanowić dla nich rzeczywistą kontrpropozycję.

Oprócz autentyczności i szczerości przekazu w cenie było umiejętne żonglowanie konwencjami, jawne wykpiwanie schematów gatunkowych, anarchizujący humor i groteskowe stylizacje. Wszystko to razem składało się na wyrotowy charakter przesłania filmów nowych reżyserów, którzy w pełni korzystali ze swobody twórczej. Mimo pozorów beztróskiej zabawy potrafili oni także czasem utrafić w sedno aktualnych problemów, stawiając zaskakująco wnikliwe diagnozy.

W Ameryce George Romero surowym, bezkompromisowym realizmem *Nocy żywych trupów* (1968) wyrażał niepokoje społeczne i poddawał dotkliwej krytyce konsumpcjonizm urastający do rangi nowej ideologii<sup>17</sup>. Drugi z jego filmów: *Martin* (1974) okazał się z kolei swoistą demitologizacją całego nurtu wampirycznego<sup>18</sup>, a zarazem dowodem na to, że ta pozornie skostniała formuła może pomieścić nową zupełnie symbolikę jak najbardziej adekwatną do okresu przemian.

W tym samym czasie Tobe Hooper *Teksańską masakrą piłą łańcuchową* (1974) inicjował nowy odłam horroru, kino odrazy – gore<sup>19</sup>, łączące paradoksalny styl i groteskowe w efekcie nagromadzenie przemocy. Szybko też znalazł licznych naśladowców w Ameryce, np. *Last House on the Left* Wesa Cravena (1972), ale także w Europie.

We Włoszech twórcy sadystycznych thrillerów „giallo”<sup>20</sup> przesuwali granice tego, co dozwolone, doprowadzając do skrajności klasyczne schematy grozy, które w ich ujęciu odsłaniały nowe pokłady znaczeń i napięć. Prym wiedli tu

## DZIWNE LOSY WYTWÓRNI HAMMER

nowi „klasycy” kina grozy, Mario Bava i *Five Dolls for an August Moon* (1970), Dario Argento z *The Bird in the Crystal Plumage* (1971) i Lucio Fulci – *A Lizard in a Woman's Skin* (1971).

W samej Anglii tuż pod boki Hammera wyrosła konkurencja w postaci dwóch niezależnych wytwórni: Amicus i Tigon<sup>21</sup>. Ta pierwsza wykorzystywała formułę wypracowaną przez studio Hammer (*Dom grozy doktora Zgrozy*, 1964, Freddiego Francisa i *Monster*, 1970, w reżyserii Milтона Subotsky'ego). Nawiązania do Hammera były widoczne nie tylko na poziomie stylu, ale także w samej obsadzie filmów; występowały w nich ikony hammerowskiego kina: Peter Cushing, Christopher Lee, Ingrid Pitt, a za kamerą stawali znajomi reżyserzy: Roy Ward Baker i Freddie Francis.

Z kolei Tigon wyraźnie starał się zdystansować do klasyki, promując grozę w bardziej nowoczesnym i niefrasobliwym wydaniu, jak *Virgin Witch* (1971) Raya Austina, choć zdarzały mu się także znaczące, „poważne” produkcje, jak *Pogromca czarownic* (1967) Michaela Reevesa.

Na tle całego horroru brytyjskiego szczególnie wyróżniały się postaci producentów-reżyserów, Anthony'ego Balcha (np. kontestacyjny *Horror Hospital*, 1973; Robina Hardy'ego, *The Wicker Man*, 1973; Petera Walkera *Frightmare*, 1974)<sup>22</sup>.

Wytwórnia Hammer w tym czasie zmagala się z własnymi demonami. Największym problemem była kwestia wypracowanego przez lata wizerunku, a dokładniej jego zmiany. Produkcje Hammera zdążyły okrzepnąć w określonej formule, która dotychczas z powodzeniem pełniła funkcję wewnętrznego kodu czytelny dla wielbicieli. Niepostrzeżenie jednak, wraz ze zmianą kontekstu kulturowego, to, co stanowiło główny atut wytwórni, zaczęło jej niebezpiecznie ciążyć. Anachroniczna poetyka nie przyciągała już, lecz odstraszała widzów, była wszak spuścizną po zamierzchłej epoce. Mijający czas dokonał zaskakującego przewartościowania: filmy Hammera, posadzone wcześniej o programowy nihilizm, cyniczne sprzyjanie najniższemu gustowi i brak przesłania moralnego, na tle nowego kina stanowią zaczęły wręcz apologię tradycyjnych wartości i jednoznacznie obronę konserwatywnych postaw.

Przewartościowanie szczególnie wyraźnie odbiło się na wielkich Hammerowskich seriach z Draculą i baronem Frankensteinem. Wieńczące je filmy *Frankenstein i potwór z piekła rodem* (1973) T. Fishera i *The Legend of Seven Golden Vampires* R. W. Bakera są efektem szczególnego rozdarcia, wynikającego z jednej strony z chęci kontynuowania tradycji, z drugiej zaś – pragnienia przyciągnięcia nowych widzów. Stąd ich specyficzne oscylowanie między poważnym horrorem w klasycznym wydaniu a swoistą zabawą gatunkiem wyrażającą się w elementach pastiszu i autoparodii. Niezdecydowanie twórców sprawiło, że filmy, jak zawsze w przypadku form kompromisowych, nie przypadły do gustu ani hammerowskim purystom, ani nie okazały się poważną kontrpropozycją wobec produkcji innych niezależnych wytwórni czy hollywoodzkich potentatów.

Nie powiodły się także próby odnowienia formuły thrillera. Filmom *Demons of the Mind* (1972) czy *Hands of the Ripper* (1971) wyraźnie brakowało świeżości, raziły statyczną narracją i zachowawczością w podejściu do tematu. Odgrzewanie starych pomysłów, w nadziei że po raz kolejny przemówią one do sentymentów widzów, gdzieś w połowie lat 70. przestało skutkować.

Dodatkowym problemem okazały się trudności w znalezieniu nowych dystrybutorów i koproducentów. Stali partnerzy wycofywali się zniechęceni marnymi wynikami finansowymi hammerowskich horrorów, w efekcie czego niektóre z filmów w ogóle nie doczekały się dystrybucji w Ameryce (np. *Kapitan Kronos – łowca wampirów*, 1973, Briana Clemensa), bądź doczekały się z dużym opóźnieniem (*Dracula A.D. 72*, 1972, Alana Gibsona) wpływającym oczywiście na ich gorsze przyjęcie. Inna rzecz, że filmy te, dosyć hermetyczne, noszące wyraźne piętno brytyjskiej mentalności, niewiele miały do zaoferowania publiczności za Oceanem. W efekcie Hammer szukał partnerów na innych rynkach, próbując utrafić w tamtejszą specyfikę. Stąd koprodukcja z wytwórnią niemiecką Terra Filmkunst (*Poślubiona diabłu* Petera Sykesa) i chińską, specjalizującą się w filmach sztuk walki Shaw Brothers (*The Legend of Seven Golden Vampires*).

Kolejne adaptacje seriali BBC, dyskontujące nieoczekiwany sukces kasowy *On the Buses* (1971) i jego kontynuacji *Mutiny on the Buses* (1972) Harry'ego Bootha oraz *Holiday on the Buses* (1973) Bryana Izzarda, zaowocowały komediami *That's Your Funeral* (1973) i *Nearest and Dearest* (1973) – oba w reżyserii Johna Robinsa. Filmy te wyraźnie zdradzały telewizyjną proveniencję, zupełnie odstając od w miarę jednorodnego, bądź co bądź, stylu Hammera. Realizowane przez zupełnie nową ekipę stanowiły w pewnym sensie całkowicie autonomiczną propozycję.

Kres działalności studia Hammer nastąpił w roku 1979, choć oficjalnego zakończenia nigdy nie ogłoszono. Gwoździem do trumny stała się niefortunna realizacja remake'u Hitchcockowskiego klasyka z 1938 roku: *Starsza pani znika*. W wersji hammerowskiej *The Lady Vanishes* (1979) Anthony'ego Page'a okazał się filmem zaskakująco nijakim, pozbawionym werwy oryginału i jego temperatury. W tym sensie wydawał się nawet od niego starszy, co oddaje szczególnie klimat zmęczenia i zniechęcenia panujący w wytwórni. Mimo że nie zaprzestano prowadzenia działalności, co więcej, trwały prace przygotowawcze do kolejnych produkcji, film ten był ostatnim jak dotąd kinowym obrazem wytwórni Hammer.

O tym, jak bardzo zaawansowane były prace przy nowych projektach, świadczą nie tylko gotowe scenariusze wielu filmów, ale także częściowo wybudowane dekoracje do wielu z nich (stworzenie tytułowego potwora do filmu *Nessie*, koprodukcji z wytwórnią Toho pochłonęło 500 000 funtów!) i materiały promocyjne rozsyłane do ewentualnych koproducentów i dystrybutorów. Wśród tych zarzuconych z różnych przyczyn realizacji na plan pierwszy wysuwał się katastroficzny *When the Earth Cracked Open* (wg scenariusza Dona Houghtona), którego premierę anonsowano już na 1972 rok, ale także *The Haunting of Toby Jugg* (scenariusz na podstawie powieści Dennisa Wheatley'a napisał Richard Matheson, reżyserem miał być Terence Fisher, a rolę główną przyjął Christopher Lee – premierę ustalono na 1978), *Quatermass 4* (kontynuacja *Zemsty kosmosu* planowana na 1978) czy wreszcie *Vlad the Impaler* (planowany na 1978 rok), o którym Michael Carreras mówił, że to *najlepszy scenariusz, jaki kiedykolwiek trafił do wytwórni Hammer*<sup>23</sup>.

Mijający czas weryfikował te plany za każdym razem na niekorzyść wytwórni. W kolejną dekadę Hammer wszedł jednak z nowym animuszem, a to za sprawą telewizyjnego cyklu *Hammer House of Horror* (1980). Seria, na którą

## DZIWNE LOSY WYTWÓRNI HAMMER

składało się dwanaście godzinnych odcinków, była efektem nagłego powrotu popularności klasycznych obrazów wytwórni, wywołanego ich powtórkami telewizyjnymi. Sentymenty widowni zaspokoili filmy, które wysokim poziomem realizacyjnym i artystycznym przypomniały lata świetności Hammera. Nic dziwnego, skoro przy ich tworzeniu pracowali nierozzerwalnie związani z wytwórnią ludzie, jak Alan Gibson (*The House that Bled to Death* i *The Silent Scream* z Peterem Cushingiem w głównej roli), Peter Sasdy (*Visitor from the Grave* – na podstawie scenariusza samego Johna Eldera), czy Robert Young (*Charlie Boy*). Tematyka tych filmów nie różniła się w niczym od typowych Hammerowskich opowieści, zwłaszcza tych z późniejszego okresu: występowali tu szaleni naukowcy, atrakcyjne i opętane przez duchy zmarłych kobiety i pojawiały się obciążone klątwami domy. Jedynym znaczącym odstępstwem od dawnej stylistyki było to, że akcja rozgrywała się we współczesności, co miało podkreślić aktualność fabuły i obniżyć koszty produkcji.

Sukces serii zachęcił producentów do snucia kolejnych planów, ostatecznie jednak udało się z nich zrealizować jedynie kolejną serię dla telewizji *Hammer House of Mystery and Suspence*, która została wyemitowana na przełomie lat 1984-1985. Niestety nie spotkała się ona już z tak żywym odzewem i tym samym działalność wytwórni uległa kolejnemu zamrożeniu.

Miejmy nadzieję, że tylko czasowemu.

GRZEGORZ DRYJA

<sup>1</sup> S. S. Prawer, *Caligari's Children. A Film as a Tale of Terror*, Da Capo Press, New York 2000, s. 241-242.

<sup>2</sup> Seria dokumentalna *The World of Hammer*, odc. 1: *Christopher Lee*, 1990.

<sup>3</sup> A. Tudor, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell Ltd, Oxford 1989, s. 81-130.

<sup>4</sup> J. McCarty, *Hammer Films*, Herts: Pocket Essentials, London 2002, s. 7-8.

<sup>5</sup> J. Hunter, *House of Horror. The Complete Hammer Films Story*, Creation Books, London 1999, s. 29.

<sup>6</sup> <http://www.HammerHouseofHorrors>.

<sup>7</sup> J. Hunter, dz. cyt., s. 31.

<sup>8</sup> Cushing stał się szybko ikoną Hammera i doczekał się osobnej monografii: *Peter Cushing: The Gentle Man of Horror and His 91 Films* autorstwa Toma Johnsona i Deborah Del Vecchio.

<sup>9</sup> J. Hunter, dz. cyt., s. 59-124.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże, s. 134-138.

<sup>12</sup> W. Lipoński, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2005, s. 706.

<sup>13</sup> Tamże, s. 735-736.

<sup>14</sup> N. Carroll, *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, tłum M. Przyłipiak, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2004, s. 31-101.

<sup>15</sup> S. King, *Danse macabre*, tłum. P. Braiter i P. Ziemkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 229.

<sup>16</sup> J. Sergeant, *Death Tripping. Illustrated History of Cinema of Transgression*, Creation Pub. Group, New York 1995, s. 23-41.

<sup>17</sup> A. Pitrus, *Kino kultu*. Rabid, Kraków 1998, s. 17-18.

<sup>18</sup> Tamże, s. 54-56.

<sup>19</sup> A. Pitrus, *Gore, seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992, s. 17-22.

<sup>20</sup> *The BFI Companion to Horror*, wyd. Kim Newman, Cassell, London 1996, s. 136-137.

<sup>21</sup> A. Boot, *Fragments of Fear. An Illustrated History of British Horror Films*, Creation Books, London 1999, s. 172-210.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> J. Hunter, dz. cyt., s. 182.