

dr Dagmara Jaszewska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

e-mail: d.jaszewska@uksw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-5880-9609>

Bar, mundur i *Bojowy hymn Republiki* – symbolika i retoryka wojny w dwóch scenach filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* Roya Anderssona

THE BAR, THE UNIFORM, AND THE *BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC*:
SYMBOLISM AND RHETORIC OF WAR IN TWO SCENES OF ROY ANDERSSON'S
A PIGEON SAT ON A BRANCH REFLECTING ON EXISTENCE

Summary

Roy Andersson, a prominent auteur filmmaker, blends surrealism and oneirism with the poetics of the absurd, employing a *tableau vivant* style to depict the condition of contemporary everyman within modern culture. This article analyses Andersson's commentary on one aspect of modernity – war – through an analysis of two scenes from *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*. These scenes, set in bars frequented by Swedish soldiers across different historical periods, are unified by the recurring motif of the *Battle Hymn of the Republic*. The juxtaposition of symbols such as the bar, the uniform, and the war song reveals a form of wartime violence – sexual harassment. This motif, paralleled in a scene depicting modern civilian life (a flamenco lesson), exposes the underlying mechanisms of modernity's ills, concealed by cultural aestheticisation and mythologisation, and rooted in the persistent violence of the elderly, powerful, and affluent against the young, vulnerable, and impoverished. To examine the director's construction of this message, this study employs the method of visual rhetoric.

Keywords: Roy Andersson; auteur cinema; symbolic cinema; surrealist cinema; visual rhetoric; film music; symbolism of war; symbolism of the war song; symbolism of the *Battle Hymn of the Republic*; sexual violence; social inequality; war myths and their deconstruction; critique of the aestheticisation of culture; critique of modernity

Streszczenie

Roy Andersson należy do twórców kina autorskiego. Łączy surrealizm, oniryzm z poetyką absurdu; w stylistyce *tableau vivant* ukazuje kondycję współczesnego everymana w kulturze nowoczesności. W artykule badam przekaz reżysera na temat jednego z aspektów nowoczesności – wojny. Przedmiotem analiz są dwie sceny z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, rozgrywające się w barach odwiedzanych przez szwedzkich żołnierzy różnych epok; w obu rozbrzmiewa pieśń *Battle Hymn of Republic*. Zderzone ze sobą symbole: bar, mundur i pieśń wojenna, objawiły rodzaj wojennej przemocy – molestowanie seksualne; motyw ten, obecny również w scenie z życia współczesnych cywilów (lekcja flamenco), ukazuje mechanizm zła nowoczesności, ukrywany przez kulturę estetyzację i mitologizację, a zasadzający się na odwiecznej przemocy starszych, silnych i bogatych względem młodszych, słabych i ubogich. Aby zbadać, za pomocą jakich środków reżyser zbudował swój przekaz, posłużyłam się metodą retoryki wizualnej.

Słowa kluczowe: Roy Andersson; kino autorskie; kino symboliczne; kino surrealistyczne; retoryka wizualna; muzyka filmowa; symbolika wojny; symbolika pieśni wojennej; symbolika *Bojowego hymnu Republiki*; przemoc seksualna; nierówności społeczne; mity wojenne i ich dekonstrukcja; krytyka estetyzacji kultury; krytyka nowoczesności

Wstęp – o kinie autorskim Roya Anderssona

Roy Andersson jest jednym z nielicznych dzisiaj przedstawicieli kina autorskiego, twórczonego przez pasjonatów sztuki, nieobliczonego na zysk czy popularność, stojącego w opozycji do produkcji mainstreamowych. Dzieła tego reżysera (zaplanowane w najmniejszych szczegółach, tworzone przez kilka lat) z pewnością można określić mianem „eksponujących indywidualność i subiektywny styl autora – reżysera (będącego też scenarzystą)”¹. Artysta rezygnuje w nich z realistycznych przedstawień tworzących (tak charakterystyczną dla współczesnego kina) iluzję rzeczywistości, zamiast tego sięga do niezbyt dziś popularnej (i trudnej w odbiorze) stylistyki kina symbolicznego, a także do poetyki abstrakcjonizmu (surrealizmu, oniryzmu). Jego dzieła składają się z kilkunastu/kilkudziesięciu starannie zaaranżowanych statycznych scen (określanych przez krytyków mianem *tableau vivant*)² nakręconych techniką długich ujęć z jednego punktu nieruchomej kamery. Te specyficzne „scenki rodzajowe” symbolicznie portretują kondycję współczesnego człowieka, mieszkańca nowoczesnego miasta. I tutaj pojawia się drugi aspekt kina autorskiego: charakterystyczny styl reżyserski łączy się u Anderssona z ciągłością

1 M. Radkiewicz, *Autorskie kino*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, <https://akademiapolskiego filmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/autorskie-kino/246> [dostęp: 2.11.2024].

2 Na temat estetyki *tableau* Anderssona zob. np. F. Chinita, *Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, „Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies”, 15 (2018), issue 1, s. 69-86.

podejmowanej przez niego tematyki³. Od kilkunastu lat komunikuje on światu ugruntowane i przemyślane artystyczne wizje nowoczesności⁴, ukazując przede wszystkim jej mroczną stronę, jej zło⁵.

Andersson reżyguje z wielu (typowo filmowych) środków wyrazu, takich jak jazdy kamery czy montaż⁶, które mogłyby naprowadzić widza na przekaz. Po prostu gromadzi w nieruchomych „malarskich” kadrach (symboliczne) postaci i przedmioty, po czym zostawia je samym sobie, a zadanie odczytania ich znaczeń pozostawia widzowi. W starannie zaplanowanych scenach akcji jest mało, pozornie nic się nie dzieje – mówi się w tym kontekście o filmowej „powolności” dzieł szwedzkiego reżysera⁷. Widz ma więc dużo czasu, aby szukać znaczeń i powiązań między nimi, medytować nad przedstawionym obrazem, kontemplować go⁸.

Celem mojego artykułu jest zwrócenie uwagi na pewien aspekt owej Anderssonowskiej „teorii nowoczesności”, a mianowicie na podejmowany przez reżysera w jego twórczości wątek przemocy i wojny. Motyw ten domaga się w moim mniemaniu pilnych badań, zwłaszcza w kontekście wydarzeń ostatnich lat. Andersson okazał się wizjonerem, ukazując w swoich filmach obrazy wojny w Europie w czasach, kiedy nikt sobie jej nawet nie wyobrażał. Co jednak ciekawe, twórczości Szweda wcale nie można określić jako podejmującej tematykę wojenną – wojna jest dla tego reżysera po prostu jednym z (nieodłącznych!) aspektów nowoczesności – odzwierciedla jej logikę i strukturę. Reżyser opowiada o niej w ten sam sposób, co o wszystkich innych zjawiskach nowoczesnych – za pomocą **symboli** umieszczanych w kadrach, które łączy ze sobą i zestawia w obrębie pojedynczego *tableau*, oraz pomiędzy scenami (a nawet filmami), uruchamiając w ten sposób

3 A. Wzros, *Kino autorskie*, „Bulwar Filmowy”, 26.04.2017, <https://bulwarfilmowy.blogspot.com/2017/04/kino-autorskie.html> [dostęp: 2.11.2024].

4 O Anderssonowskiej krytyce nowoczesności zob. np. D. Brodén, *Something Happened, But What? On Roy Andersson's Cinematic Critique of the Development of the Welfare State*, in: *Culture, Health, and Religion at 24 the Millennium*, eds. M. Demker, Y. Leffler, O. Sigurdson, New York 2014, s. 99-132.

5 Wnikliwe, pogłębione perspektywą teologiczną studium tego zła przedstawił Bartosz Wieczorek (*Wizja szwedzkiej apokalipsy w filmie „Pieśni z drugiego piętra” Roya Anderssona*, „Kultura – Media – Teologia”, 2013, nr 14, 48-63).

6 Są to między innymi: M. Smith, *Degrees of Artificiality in The Works of: Roy Andersson, Aki Kaurismäki, Ruben Östlund, Thomas Vinterberg, and Lukas Moodysson*, Thesis, Queen's University, Kingston 2021, s. 10, <http://hdl.handle.net/1974/29426> [dostęp: 2.11.2024].

7 Niektórzy badacze widzą w filmach Szweda elementy *slow cinema*, takie jak np. ważniejsza pozycja nastroju w stosunku do akcji czy minimalna ekspozycja i progresja epizodyczna. Zob. E. Tucan, *“Beloved Be the Ones Who Sit Down”: Aesthetics and Political Affect in *Rosetta* in Roy Andersson y Andersson's “Living” Trilogy*, Thesis, Georgia State University, 2016, s. 47-48, <https://doi.org/10.57709/8517639>.

8 Sceny z filmów Anderssona bywają porównywane do obrazów w muzeum – technika długich ujęć ma prowokować widzów, pozwalając im pozostać tak długo, aby odszukiwać znaczenia „w każdym zakątku kadru”. Zob. P.M. Afonso, *Roy Andersson: The Essence of the Complex Image*, „Journal of Science and Technology of the Arts”, 13 (2021), no. 1, <https://doi.org/10.34632/jsta.2021.9704>.

filozoficzny (teoretyczny) dyskurs na ich temat. Dlatego wyodrębnienie z dzieł Anderssona tego konkretnego wątku tematycznego jest przedsięwzięciem trudnym – oznacza bowiem badanie wycinka „wyrwanego” z całości przekazu (związanego z danym filmem, ale też z całą twórczością artysty). Tymczasem pojedyncze sceny, z których składają się jego filmy, choć z pozoru przedstawiają tylko epizody nieukładające się w typową fabułę, to jednak łączą się ze sobą na bardzo wielu płaszczyznach i na wiele sposobów, generując ogromne pole znaczeniowe, które domaga się poszerzonych i pogłębionych badań.

Nie jest więc możliwe w niniejszym tekście wyczerpujące zbadanie tematu wojny w twórczości Anderssona, dlatego też, po pierwsze, do analizy wybrałam tylko jeden film artysty, tytułowego *Gołębia*. Po drugie, przedmiotem moich badań będą jedynie wybrane kadry z tego filmu, które wiążą się z tematyką wojny poprzez przywołanie w nich przez artystę wojennych symboli. W *Gołębiu* nośnikiem wojennych znaczeń są przede wszystkim mundury (różnych wojsk i reprezentujące różne wojskowe rangi), w które ubrani są bohaterowie, oraz wojenna muzyka (a dokładniej – powszechnie znana, tradycyjna wojenna pieśń *Battle Hymn of Republic*⁹), która pojawia się w kilku scenach. Ponieważ w tak krótkim artykule nie jest możliwe zbadanie wszystkich scen, w których owe symbole się pojawiają, zdecydowałam więc, że wybiorę do analizy tylko te, które (moim zdaniem) mocno ze sobą korespondują, i będę dążyć do ich wyczerpującej interpretacji, aby w miarę możliwości jak najwierniej wydobyć ukryty w nich przekaz reżysera dotyczący wojny.

1. Metodologia badań

Doboru próby dla moich badań dokonałam w następujący sposób: wyszłam od jednego symbolu wojny, mianowicie od wspomnianej pieśni *Battle Hymn of Republic*, i zauważyłam, że jej melodia pojawia się (przede wszystkim¹⁰) w dwóch scenach filmu, które rozgrywają się w przestrzeni dwóch współczesnych (o ile można tak powiedzieć o Anderssonowskich sceneriach¹¹) miejskich barów. Postanowiłam nie szukać kolejnych scen, ale skupić się na zbadaniu, co mówi o wojnie Andersson, zestawiając ze sobą dwa symbole (tę samą pieśń żołnierską i żołnierskie mundury różnych epok) w scenerii miejskiego

9 *Battle Hymn of the Republic (Bojowy hymn Republiki)* to mająca wojenny rodowód pieśń z XIX wieku, dziś uznawana za pieśń patriotyczną Stanów Zjednoczonych.

10 Niestety nie podjęłam w tej pracy (z powodu braku miejsca) analizy innych scen dziejących się w tych samych barach, w których ta wojenna melodia jest słyszalna (wprawdzie słabiej) z offu, jako pozostałość ze scen poprzednich.

11 Andersson z jednej strony pokazuje nowoczesną scenografię (bohaterowie ubrani są we współczesne ubrania, używają telefonów komórkowych, jeżdżą samochodami). Z drugiej strony, jak już wspomniałam, filmy reżysera są symboliczne, metaforyczne: przedstawiają raczej nowoczesnego everymana żyjącego w nowoczesnym „everymieście”.

baru. Ponieważ zaś wszystko, co reżyser w swoich *tableau* pokazuje (i „podaje do słyszenia”), ma znaczenie, mogłam zadać w tej pracy konkretne pytanie, na które będę się starała odpowiedzieć: Co mówią o wojnie rozbrzmiewające wojenną muzyką i odwiedzane przez wojsko bary z filmu *Gołąb Anderssona*?

Do tych scen dodałam jeszcze jedną, pozornie niezwiązaną z tematem artykułu scenę lekcji flamenco, która w filmie poprzedza „sceny barowe”. W toku badań okazało się bowiem, że scena ta jest konieczna, by właściwie zrozumieć „sceny barowo-wojenne”. Nie ma w niej wprawdzie ani baru¹², ani wojska, jest za to muzyka, która (choć mająca zupełnie inny charakter niż *Bojowy hymn Republiki*) zdaje się pełnić w owej scenie równie ważną funkcję.

Jako że mamy do czynienia z kinem symbolicznym, badając wspomniane kadry, opierać się będę przede wszystkim na analizie semiotycznej, aby odczytać umieszczone w nich symbole. Moja analiza będzie mieć charakter filmoznawczo-kulturoznawczy. Będę bazowała na filmoznawczych metodach badania poetyki filmu, ale – próbując dogłębniej odczytać Anderssonowską „teorię wojny” – sięgnę również do analizy kulturowej¹³. Dodatkowo zastosuję w swoim badaniu perspektywę komunikacyjną, zwracając się ku badaniu retoryczności (perswazyjności¹⁴) przekazu. Chcę bowiem nie tylko spróbować odczytać filmowe znaczenia, ale również zastanowić się, w jaki sposób artysta je w swoim dziele wyraził i jak możliwe jest ich odczytanie. W tym zakresie sięgnę do metodologii nowej dyscypliny badawczej, retoryki wizualnej, która (jak pisze jej popularyzatorka Agnieszka Kampka) ma się skupiać na badaniu symboli wizualnych, analogicznie jak klasyczna retoryka skupia się na analizie symboli werbalnych¹⁵. Metoda ta prowadzi do „wydobycia przekazu” artysty, a następnie do scharakteryzowania środków, „za pomocą których twórca zmierzał do osiągnięcia owego celu”¹⁶. Retoryka wizualna wydaje mi się cenną metodą badania kina autorskiego, ponieważ wychodzi ona z założenia, że „dane przedstawienie stworzone (bądź zaprezentowane) zostało dla konkretnej publiczności, aby osiągnąć założony cel”¹⁷, a tak przecież rzecz się ma z kinem autorskim (kinem reżyserów), którego istotą jest artystyczny przekaz (przesłanie), jaki reżyser pragnie zakomunikować światu.

12 Wątek nauczycielki tańca i młodego chłopca, który rozpoczął się w scenie rozegranej w sali baletowej, był kontynuowany w jednej z późniejszych scen w restauracji: widzimy bowiem tych dwoje siedzących przy stole przez restauracyjną szybę (sceny tej nie analizuję ze względu na objętość artykułu).

13 Zob. np. M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, 17 (2006), s. 295-331.

14 W kinie autorskim perswazja występuje w formie „argumentującej”: nie jest ona „nakłaniająca” ani tym bardziej nie zbliża się do manipulacji. Można utożsamić ją z retorycznością autorskiego przekazu.

15 S.K. Foss, *Theory of Visual Rhetoric*, in: *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods and Media*, eds. K.L. Smith i in., New York, 2004, s. 141. Cyt. za A. Kampka, Retoryka wizualna. Perspektywy i pytania, „Forum Artis Rhetoricae”, 2011, nr 1, s. 19-20.

16 Tamże.

17 Zob. A. Kampka, *Retoryka wizualna*, s. 14.

Stosowanie metodologii retoryki wizualnej w badaniach filmoznawczych wymaga oczywiście jej dopasowania do specyfiki X muzy. Retoryka wizualna zajmuje się bowiem badaniem nieruchomych przedstawień wizualnych¹⁸ i w związku z tym poprzestaje na użyciu metodologii koncentrujących się na badaniu pojedynczego obrazu (takich jak semiotyka czy ikonografia¹⁹). W przypadku filmu możemy wykorzystać wspomniane metody do analizy (nieruchomych) kadrów (koncentrując się na takich środkach wyrazu, jak scenografia, światło, kolor czy ujęcie kamery), a także do analizy relacji między poszczególnymi kadrami, co zamierzam uczynić. Jednak badając film, warto również wziąć pod uwagę perswazyjne możliwości pozostałych elementów filmowego języka, tworzących przecież razem audiowizualny przekaz. W moim badaniu filmu Anderssona skupię się przede wszystkim na muzyce oraz słowie (dialogach)²⁰. Uważam, że zwłaszcza muzyka (diegetyczna i niediegetyczna) ma w twórczości tego artysty ogromne znaczenie dla budowania przekazu, dlatego – inspirując się retoryką wizualną – rozszerzę swoją analizę o badanie „retoryki muzycznej” oraz klasycznej retoryki słowa. W ten sposób w pracy tej zarysuję podstawy metodologii badań, którą roboczo nazwę „retoryką kina autorskiego” (i będzie to drugi cel niniejszego artykułu).

Retoryka wizualna, którą chcę się tu inspirować, posiada konkretną i skrupulatną metodologię dobrze – moim zdaniem – porządkującą i obiektywizującą badanie (tj. czyni je intersubiektywnym). Jest to istotne, kiedy planuje się przeprowadzić dogłębną i wyczerpującą analizę tak złożonych znaczeniowo, wielowątkowych w przekazie i wymownych filmów, jak te autorstwa R. Anderssona, na podstawie zaledwie kilku wybranych scen. Idąc więc tropem retoryki wizualnej, podzielę moje badanie na trzy etapy (których odpowiednikiem będą poszczególne części pracy). W etapie pierwszym, w którym „należy przedstawić poszczególne elementy języka wizualnego”²¹, zaprezentuję opis wybranych do badania scen, wyodrębniając w nich możliwie wszystkie znaczące elementy kinowego języka (użyte przez reżysera środki artystycznego wyrazu). Etap ten można przyrównać do rozpoznania denotacyjnych znaczeń filmowych scen²². Ten właśnie poziom analizy

18 Tamże.

19 Tamże, s. 19-20.

20 Możliwe jest zapewne pogłębienie badań dzięki analizie charakterystyki aktorów, koloru czy światła.

21 Zob. A. Kampka, *Retoryka wizualna*.

22 Denotację rozumiem w znaczeniu pierwszego układu sygnifikacji Peirce’a, w którym odnajdujemy „oczywiste” znaczenia, skupiając się na pytaniu, co ukazuje nadawca komunikatu. Do drugiego układu przynależą konotacja, symbol i mit – badając ten poziom znaczenia zastanawiamy się nad tym, jak wyraził nadawca swój komunikat, a więc jakie znaczenia kulturowe mu przypisał. Oczywiście ten rodzaj odczytywania sygnifikacji łączy się również z twórczą pracą samego odbiorcy, który także odczytuje znaczenia za pomocą własnego warsztatu (na który składają się: doświadczenia, przynależność kulturowa, czas, miejsce, wiedza i umiejętności). Zob. J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, wyd. 2, tłum. A. Gierczak, Wrocław 2008.

stanowi krok w kierunku intersubiektywności, ponieważ daje wgląd w moją analizę innym potencjalnym badaczom²³. Następnie przedstawię semilogiczną analizę tych scen – nie będę ich już jednak rozpatrywać osobno, ale w ich wzajemnych relacjach, z uwagi na losy poszczególnych ich bohaterów (nie ma bowiem u Anderssona konceptów odłączonych od konkretnych jednostek i ich przeżyć). Będzie to już poziom odczytywania konotacji, ponieważ pojawiają się tu odniesienia do kulturowych znaczeń i objawiać się zacznie problematyka teoretyczna filmu. Wreszcie na trzecim etapie analizy dokonam jeszcze szerszej i zarazem syntetycznej interpretacji przebadanych scen, próbując odczytać przekaz (przesłanie:²⁴) reżysera na temat wojny wyrażony w owych scenach, a zarazem spróbuję odpowiedzieć na pytanie o **sposób wyrażenia owego przekazu**. Jak pisze bowiem A. Kampka, na tym etapie „Znów zatem identyfikujemy znaczące elementy badanego obrazu, zastanawiając się nad ich funkcją”²⁵. Etap ten, określany przez badaczkę mianem „ewaluacji obrazu”²⁶, oznacza zarazem badanie perswazyjności tekstu, a więc jego „komunikacyjnej skuteczności”. Innymi słowy, będę badać „retoryczne dowody”, z pomocą których Andersson wyraził w filmie *Gołąb* swoje przesłanie²⁷.

2. Analiza scen w dwóch barach i w jednej sali baletowej (poziom denotacji)

2.1. Scena w sali baletowej (4²⁸)

W sali baletowej odbywa się lekcja flamenco. Nauczycielka tańca, dość otyła kobieta w czarnym obcisłym stroju i w butach na obcasach, interesuje się tylko jednym uczniem:

23 Moja interpretacja jest tylko „jedną z możliwych”. Dokładny opis scen umożliwia wgląd w to, co już zostało zrobione, i daje potencjalnym badaczom (również mnie w przyszłości) możliwość polemiki czy rozwinięcia badań.

24 Wydaje się, że retoryka wizualna odchodzi od powszechnej do niedawna w humanistyce idei „śmierci autora” i związanej z tym niechęci do określania efektów interpretacji dzieła w kategoriach „przekaz” czy „przesłanie”.

25 Tamże, s. 19.

26 Tamże.

27 Zdaniem A. Kampki retoryka wizualna pyta o „retoryczne dowody (etos, logos, patos), dalej – o argumentacyjną hierarchię wartości i wreszcie o **intencjonalność sytuacji retorycznej** [wyróż.– D.J.]” (A. Kampka, *Retoryka wizualna*, s. 17). W innym miejscu autorka pisze o stawianiu w retoryce wizualnej następujących pytań badawczych: „W których elementach obrazu zakodowane jest jego perswazyjne przesłanie? Jaką funkcję pełni? Jak działa i jak może działać na odbiorców? Na ile jest to **zgodne z intencjami autora?** [wyróż.– D.J.]” (tamże, s. 19). Podobne pytania zadała Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, wykorzystująca metodologię retoryki wizualnej w badaniu kina dokumentalnego: „Jakimi strategiami retorycznymi posługuje się twórca, by wyrazić swoje poglądy, by to, co prezentuje, pozwoliło widzowi nie tylko zobaczyć to, co „widziała” kamera, ale pojąć także – choćby częściowo – intencje reżysera?” (B. Fiołek-Lubczyńska, *Retoryczność w filmowych obrazach świata Andrzeja Fidyka*, Łódź 2016, s. 10). Myślę, że tym tropem może podążać też analiza perswazyjności filmów fabularnych, a zwłaszcza autorskich.

28 Pierwszy numer sceny odnosi się do porządku jej pojawienia się w filmie. Numer sceny podany w nawiasie oznacza numer sceny w odniesieniu do całego filmu.

widocznym na pierwszym planie chłopcem w jasnym ubraniu. Na dalszym planie wiadać kilka osób w różnym wieku (głównie kobiet). Nauczycielka nieustannie krąży wokół chłopca, wbija w niego wzrok, a kiedy koryguje ustawienia jego ramion, jej ręce zsuwają się w dół i przesuwają się po ciele chłopca. Próby nauczycielki powtarzają się kilkukrotnie, uczeń zaś za każdym razem zdejmuje z siebie ręce nauczycielki; jego twarz wyraża smutek i niepokój. W następnym ujęciu widzimy chłopca wybiegającego z sali.

2.2. Bar 1, scena 1 (12)

Scenę poprzedza plansza z napisem „1943”. Widok na knajpianą salę. Po lewej stronie widoczna jest długa barowa lada; po prawej umiejscowione są stoliki, przy których siedzą goście²⁹. Dalej, przy schodach, siedzą młodzi – z lewej marynarze, a z prawej żołnierze ubrani w inne mundury. Jest gwarno. Barmanka przy barze napełnia wódką kieliszki na tacy, nucąc cicho melodię – *Bojowy hymn Republiki*. Po chwili na tę melodię zaczyna śpiewać następujące słowa: „Marna dycha za kielicha, toż to cena jak dla mnicha; marna dycha za kielicha u Kulawej Lotty w barze w Goeteborg”. Gwar cichnie, a obecni zaczynają patrzeć na nią z zainteresowaniem. Po chwili śpiewanej przez nią piosence zaczyna towarzyszyć harmonijne mormorando, ale pochodzi jakby zza kadru. Kelnerka wychodzi zza lady i – kulejąc – zaczyna krążyć po sali z tacą napełnionych wódką kieliszków. Goście zaczynają się uśmiechać, a do mormorando dołącza (z początku cichy i delikatny) akompaniament niewidocznego akordeonu. Po chwili jeden z marynarzy z ostatniego stolika wstaje i na tę samą melodię śpiewa: „Jak zapłacim, gdy nas suszy, my bez grosza przy swej duszy, jak zapłacim, gdy nas suszy u Kulawej Lotty w barze, w Goeteborg?”. Oczy gości kierują się teraz na niego. Następnie do śpiewu dołączają pozostali marynarze, a dźwięk akordeonu staje się coraz głośniejszy i bardziej rytmiczny. Również żołnierze z prawej strony sali wstają i przyłączają się do chóru. Następnie czas na solo akordeonu, który coraz głośniejsze i weselej przygrywa wariacje na temat *Bojowego hymnu Republiki* – w tle słychać wciąż mormorando, ale teraz, jak się wydaje, jego źródłem są nozdrza żołnierzy.

Kulawa Lotta z tajemniczym uśmiechem i pustą tacą wraca za ladę, a następnie znów przyjmuje prowokacyjną pozę, opierając się zalotnie o blat. Muzyka cichnie, milknie akordeon (jedynie słychać wciąż ciche mormorando). I znów solo, bez akompaniamentu, wolno, barmanka wyśpiewuje nową zwrotkę: „Całus spłaci wasz rachunek za w szklaneccze mocny trunek. Całus spłaci wasz rachunek u Kulawej Lotty w barze w Goeteborg”. Następnie słyszymy krótkie przejście muzyczne w wykonaniu akordeonu, i już słychać odpowiedź młodzieży, która chóralnie potakuje: „Całus spłaci nasz rachunek

29 Do analizy nie są moim zdaniem potrzebne następujące elementy sceny: z prawej strony sali przy stolikach siedzą starsi goście; przy stoliku stojącym obok centralnie umieszczonego na pierwszym planie filaru siedzi mężczyzna w średnim wieku i pije piwo (mężczyzna ten jest świadkiem sceny i występuje też w innych scenach w tym barze).

za w szklaneczce mocny trunek. Całus spłaci nasz rachunek u Kulawej Lotty w barze w Goetenborg” – i nie czeka: chłopcy po kolei idą w kierunku Lotty, która szeroko i teatralnie rozkłada ramiona. Przedstawieniu przygląda się cała sala, nawet kucharze (którzy w tym celu wystawiają głowy z okienka na brudne naczynia). Po każdym pocałunku Lotta wydaje kolejnemu żołnierzowi kieliszek wódki. Barmanka z każdym kolejnym młodzieńcem obściskuje się mocniej, zalotnie podnosząc w górę nogę – ostatniego nie chce wręcz wypuścić z rąk. Choć kolejka chłopców jest jeszcze długa, w tym momencie akcja sceny urywa się.

2.3. Bar nr 2, scena 1 (18)

Inna knajpa – tym razem bar usytuowany jest po prawej stronie. Duże okna baru widoczne w dalszym planie ukazują pusty, smutny krajobraz – jakby pozostałości po jakiejś budowie. Przy stolikach siedzą goście, z przewagą kobiet; z lewej strony jakiś mężczyzna gra w „jednorękiego bandytę”³⁰. Nagle do środka wchodzi dwóch żołnierzy w mundurach z XVII wieku; otwierają szeroko drzwi i stają u ich wrót. Za nimi do środka wjeżdża żołnierz na koniu, rozgląda się po sali i nakazuje opuszczenie jej kobietom i graczowi. Ponieważ zebrani nie reagują, wyciąga szablę i wbija ją w stół, następnie uderza kilka razy pejcem o ziemię. Kobiety w panice opuszczają lokal, krzycząc. Opornego gracza spotyka chłosta – zostaje siłą wyrzucony z baru. Pozostali w barze nieliczni mężczyźni obserwują to, co dzieje się za szybą lokalu. Przez okna widać maszerujące wojsko i konnicę. Wreszcie do środka wjeżdża młody, dostojny król Karol XXII w asyście; schodzi z konia po grzbietach swoich podwładnych, siada przy barze i zamawia (przy pomocy swojego adiutanta, któremu szepcze rozkazy na ucho) „wodę saturowaną”. Jego uwagę przykuwa młody kelner; żąda, by to on właśnie nalał mu wody. Król przygląda się natarczywie temu kelnerowi, dotyka jego ręki i (za pośrednictwem swojego adiutanta) zaprasza zawstydzonego chłopca, by poszedł z nim na wojnę i spał z nim w jednym namiocie. Król wydaje (znów przez adiutanta) rozkaz wykonania pieśni marszowej – maszerujące przez cały ten czas wojsko zaczyna śpiewać pieśń pochwalną na cześć króla na melodię *Battle Hymn of Republic*. Słyszymy słowa: „Gdy król Karol, mąż jak dąb, maszeruje z armią swą, wrogi stanie mu poddany każdy ląd”³¹. W tym czasie król nadal trzyma rękę na dłoni kelnera i natarczywie na niego patrzy – zawstydzony chłopiec na chwilę podnosi oczy, by znowu je spuścić.

30 Do analizy nie są moim zdaniem potrzebne następujące elementy sceny: po prawej stoi objęta i obściskująca się para młodych, którym duża część gości przygląda się z zazdrością. Do środka wchodzi para handlarzy śmieszными przedmiotami. Informują wszystkich, że się zgubili, szukając sklepu „Imprezka”, następnie demonstrują obecnym swoje produkty.

31 Jest to polskie tłumaczenie słów marszu z tej sceny. Tłumaczenie dosłowne z języka szwedzkiego brzmi: „Król Karol ma 100 tysięcy ludzi”. Choć polskie tłumaczenie nie jest dosłowne, to wydaje się, że dość dobrze oddaje prostacki i chępliwy sens pieśni śpiewanej przez wojsko Karola XII (jakże różniące się w wymowie od wzniósłego i patetycznego oryginału, przywołującego narodowe i religijne świętości).

3. Muzyka, seks i przemoc – interpretacja scen filmu w kontekście perypetii bohaterów (poziom konotacji)

3.1. Wątek nauczycielki flamenco i młodego ucznia (sala baletowa)

Nauczycielkę tańca pociąga młody chłopiec, jedyny mężczyzna wśród jej uczniów szkoły flamenco. W scenie lekcji flamenco słyszymy sam rytm tej muzyki, najpierw wyklaskiwany przez nauczycielkę tańca, a następnie wystukiwany obcasami przez uczniów. Być może sam gorący i natarczywy rytm flamenco, pozbawiony łagodzącej go melodii (niejako wyabstrahowany z niej), ma w sobie jeszcze większą moc wpływania na tancerzy (i ich nauczycieli) i poruszania w nich erotycznych napięć? W każdym razie nauczycielka krąży wokół ucznia, wystukuje mu rytm osobiście, a następnie kilkakrotnie, pod pozorem poprawy ułożenia jego ciała, dotyka go w sposób seksualny. On jest (w przeciwieństwie do swojej nauczycielki) zmęczony tańcem, spocony; jednak znajduje siłę, by bronić się przed jej drapieżnością, odsuwając za każdym razem od siebie ręce nauczycielki. Świadkowie zdarzenia tańczą, jak poleciła nauczycielka, i przyglądają się tej sytuacji w milczeniu. W następnym ujęciu widzimy młodzieńca wybiegającego z sali ćwiczeń – nikt za nim nie idzie, ani molestująca go nauczycielka, ani żadna z jej uczennic. Wygląda na to, że młody mężczyzna znalazł w sobie siłę, by zrezygnować z nauki tańca, aby uwolnić się od molestowania seksualnego.

3.2. Wątek Kulawej Lotty i żołnierzy (bar nr 1)

Scena nr 1 przedstawia (pozornie) uroczе zdarzenie: „kradzieży pocałunków”, które pozyskała kulawa barmanka od młodych żołnierzy, w zamian za „darmową wódkę”. Główną rolę w tej scenie gra muzyka – piosenka „o magicznej Lotcie i jej barze w Goeteborg”³², śpiewana (i nucona) do melodii *Bojowego hymnu Republiki*. Jest to raczej wariacja na temat tej pieśni: nie ma charakteru marsza wojskowego, jak w oryginale. Jej rytm – początkowo zwolniony, rozciągnięty – wprowadza do lokalu sentymentalny nastrój; momentami, gdy do głosu dochodzi akordeon, rytm staje się wyraźniejszy, przyspieszony, jednak nie ewoluje w stronę marsza wojskowego, ale raczej w kierunku zabawowym i tanecznym. Z biegiem czasu do śpiewu barmanki dołącza najpierw jeden żołnierz, później inni – melodia, która zaczęła się od cichego jednogłosowego mormorando słyszanego z offu, śpiewana jest teraz przez wielogłosowy żołnierski chór i przypomina szlagiery z lat 30. XX wieku w stylu orkiestry Glenna Millera, z pełną harmonią i bogatymi środkami wyrazu. Piosenka ta niesie znaczenia rozkwitającej wówczas kultury masowej, kultury

32 Postać Kulawej Lotty ma swój historyczny pierwowzór. Była to kobieta, która w czasie II wojny światowej zasłynęła z pomagania żołnierzom na froncie i którą obwołano wzorem do naśladowania dla innych kobiet. Przydomek „kulawa”, jaki nadał jej reżyser we wspomnianej scenie, dobrze oddaje sparodiowany w niej chwalebny charakter tej historycznej postaci.



Il. 1. Przemoc subtelna i ukryta cz. 1. W ogniu rytmu flamenco (scena w sali baletowej)

(Wszystkie fotografie zamieszczone w artykule są kadrami z filmów Roya Anderssona. Stanowią one dla autorki źródło badań filmoznawczych i są wykorzystane na prawach cytatu jako materiał wizualny dla przedstawionych w tekście analiz filmu tego reżysera.)

„odgórnie sterowanej rozrywki”. Również słowa piosenki odbiegają od pełnego powagi i patosu oryginału³³: są rubaszne, dosadne, ludyczne.

Dialog, który nawiązuje się między barmanką a żołnierzami, dotyczy osobliwej propozycji barmanki, na którą przystają żołnierze: użyczenia przez nią darmowej wódki w zamian za pocałunek. Wydaje się, że sytuacja taka nie byłaby możliwa bez muzyki: wówczas propozycja barmanki wydałaby się co najmniej niesmaczna. Piosenka okazuje się jednak tyleż przyjemna dla ucha, co (jednocześnie) ośmielająca i zniewalająca: ośmiela barmankę do zalotów i zniewala młodych chłopców do przyjęcia owej propozycji. Forma i treść utworu niejako osadzają bohaterów zdarzenia w sentymentalnych i uroczych rolach. Z towarzyszeniem śpiewanej piosenki umizgi niezbyt atrakcyjnej, kulawej i podstarzałej barmanki Lotty do żołnierzy jawią się w jakiś tajemniczy sposób „normalne”, uzasadnione, a nawet estetyczne; z kolei żołnierze zdają się zniewoleni do podjęcia zaproponowanej (narzuconej?) roli, jakby zaczarowani formą i treścią muzycznego przekazu. Żaden z nich się nie wyłamuje – żołnierze posłusznie, jeden za drugim, w subtelny rytm muzyki zbliżają się do barmanki, by ją pocałować i otrzymać kieliszek wódki. Wojenno-zabawowa piosenka zmienia więc dość dziwaczną sytuację w zabawne przedstawienie (w stylu wodewilu czy burleski), któremu akceptująco, z zainteresowaniem, z uśmiechem na twarzach przyglądają się wszyscy obecni w barze.

Być może również widz nie zauważyłby w tej scenie niczego niepokojącego, gdyby nie poprzedzająca ją scena lekcji flamenco. W jej perspektywie wydarzenia ukazane w barze tracą swoją „normalność” i stają się problematyczne. Mamy dużo czasu, by kontemplować barową operetkę i pozwolić, by znaczenia migrowały pomiędzy scenami. Choć te dwie sceny dzielą dziesięciolecia, i choć rozgrywają się w zupełnie innych okolicznościach, motyw jest ten sam: starsza kobieta, mająca władzę (zarówno nauczycielka, jak i barmanka), używa przemocy względem młodych chłopców. Przemocy perfidnej – po pierwsze dlatego, że z pozoru niewinnej, skoro jej sprawcą jest „słaba kobieta”, która tylko podziwia młodych mężczyzn i nic takiego nie robi (na ekranie widzimy wszak tylko głaskanie, całusy i przytulanie); po drugie dlatego, że chodzi o przemoc ukrytą pod pozorem piękna. Jego nośnikiem jest w tych scenach muzyka, która jednocześnie wabi młodych mężczyzn siłą swej atrakcji, pociąga swoim pięknem, harmonią, i jednocześnie usprawiedliwia (zlagadza) zachowanie władczych kobiet, które owych mężczyzn uwodzą.

33 Oto fragment (pierwsza zwrotka i refren) oryginalnego *Bojowego hymnu Republiki*, do którego słowa napisała poetka, abolicjonistka i działaczka społeczna Julia Ward Howe: „Przyjdzie Pana w wielkiej chwale moich oczu dobiegł blask; Idąc depcze zbory podłe tam gdzie gronom gniewu kadź / I wypuszcza błyskawice mieczem groźnym kreśląc ślad; Jego prawda idzie w świat. / Chór: Gloria! Gloria! Alleluja! / Gloria! Gloria! Alleluja! / Gloria! Gloria! Alleluja! / Jego prawda idzie w świat” (*Battle Hymn of the Republic*, https://www.rekstawo.pl/piosenka,hymny,the_battle_hymn_of_the_republic.html [dostęp: 2.11.2024]).



Il. 2. Przemoc subtelna i ukryta cz. 2. „Caliu spłaci nasz rachunek za w szklaneczce mocny trunek” (bar nr 1)

Nie wiemy, co działo się dalej, ponieważ scena nagle się urwała – może bohater siedzący przy filarze był świadkiem jeszcze innych, gorszych rzeczy?³⁴

3.3. Wątek króla i młodego barmana (bar nr 2)

Tym razem pieśń na melodię *Battle Hymn of Republic* wybrzmiewa w oryginalnej stylistyce – jako marsz śpiewany przez maszerujących żołnierzy. Również słowa tej pieśni są bliższe oryginałowi, w porównaniu z wcześniej omówioną sceną: opiewają potęgę króla wodzącego swoje wojsko na front. Jednakże słowa te są odmienne od pierwowzoru: nie mają tak enigmatycznego, wzniosłego charakteru; nie przywołują świętości (narodowych i religijnych), są za to bardziej prymitywne, chępliwe i prostackie, wychwalające w przesadny (i komiczny) sposób przymioty woda i jego potęgę³⁵.

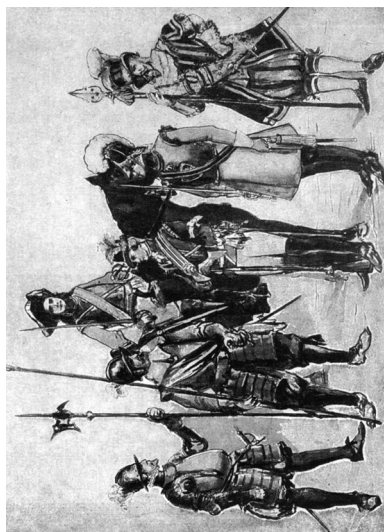
Mimo to marsz „karolowców”³⁶ wciąż niesie znaczenia chwały i potęgi, siły i męstwa, każąc maszerować żołnierzom po zwycięstwo w „słusznej sprawie” – rolą pieśni bojowych jest przecież zagrzewanie żołnierzy do walki, motywowanie ich, by poświęcili swoją młodość, siły, a może i życie dla „wyższych celów”. Rolą pieśni bojowych jest również zasłanianie zła i przemocy wojny: usprawiedliwianie ich odwołaniem do różnych (religijnych i świeckich) świętości, nadawanie (wielkiego) sensu związanemu z wojną cierpieniu żołnierzy. Pieśni te, których żołnierze są jednocześnie wykonawcami, jak i adresatami, pobudzają ich uczucia i manipulują nimi – służy temu ich porywający rytm i piękna melodia.

Warto jednak zauważyć, że ów marsz spełnia w tej scenie jeszcze jedną funkcję. Król zażądał zaśpiewania go przez wojsko w momencie, gdy spodobał mu się młody barman – uczynił to, by nadać splendoru własnej swej osobie i wzbudzić u chłopca pożądanie. Muzyka wspierała króla w jego hipnotyzującym wpatrywaniu się w twarz barmana i w dotykaniu jego ręki, a jej rytm, wzmocniony uderzeniami setek żołnierskich nóg o bruk, wywoływał zapewne szybsze bicie serca zawstydzonego chłopaka. Znów widzimy więc subtelny scenę molestowania seksualnego – niewidocznego, bo ukrytego w pełnej wzniosłości wymowie pieśni i w pięknie zainscenizowanej scenie z pełnym majestatem królem w roli głównej.

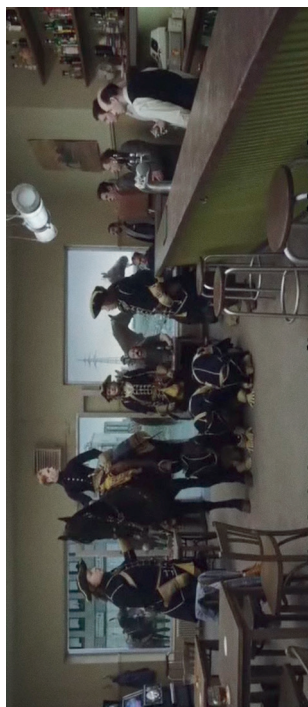
34 Przecież po jednym kieliszku prawie na pewno młodzi zechcieli drugiego kieliszka; a może sami zapragnęli tej odrobiny ludzkiego ciepła, jaką dawała możliwość przytulenia i pocałowania kulawej barmanki (przy zainteresowaniu i sympatii gości baru)? Być może pomógł w tym alkohol, który ułatwił pozbycie się skrupułów czy odrazy; a może wyzwolił w nich nawet pożądanie do starszej kobiety?

35 Tej wersji *Bojowego hymnu Republiki* nie towarzyszy wprowadzić jego charakterystyczny refren („Glory, Glory Hallelujah!”), występujący w przeróżnych wersjach tej popularnej na całym świecie wojennej pieśni. Jednak ponieważ refren ten ma tę samą melodię, co zwrotki (mające tylko nieco dłuższą w porównaniu z nim frazę), to tekst o „Karolu Dwunastym mającym 100 tys. ludzi” w oczywisty sposób przywołuje ten refren i jego chwalebny wydźwięk.

36 Tak nazywano wojska Karola XII maszerujące wówczas po całej Europie.



Il. 3. Drabanci króla Karola VII na XVIII-wiecznej rycinie i w kadrze sceny z filmu *Goląb* (bar nr 2)



Il. 4. Przemoc subtelna i ukryta cz. 3. „Gdy król Karol, mąż jak dąb, maszeruje z armią swą, wrogi stanął mu poddany każdy łąd” (bar nr 2)

4. Przekaz na temat wojny (i nowoczesności) w *Golebii* oraz zastosowane przez reżysera środki retoryczne

4.1. Estetyzacja i mitologizacja wojny (o tym, jak Anderssonowskie bary ukrywają przemoc i biedę)

Dostojni przywódcy, potężne wojskowe marsze i piękni żołnierze – Anderssonowskie bary estetyzują wojnę, ukrywają jej zło i związane z nią cierpienie. Poruszając w swoim filmie tematykę wojny, reżyser posługuje się jej kulturowymi symbolami (takimi jak: młodzi chłopcy, mundury czy muzyka wojskowa); one zaś mają – jak to symbole – piękną formę. Andersson pozwala więc tym symbolom układać się w „piękne mity” (o „chłopcach malowanych”³⁷, „Królu Karolu XII – chłopie jak dębie”, o „dobrotliwej Kulawej Lotcie”³⁸ itd.), które następnie przedstawia w swoich minimalistycznych, dopracowanych w najmniejszych szczegółach *tableau*. W ten sposób obrazy wojny, które tworzy reżyser, stają się w sposób automatyczny **estetyczne**.

Okazuje się jednak, że sceny barowe nie tyle estetyzują wojnę (jak wielkie mainstreamowe produkcje wojennego kina), ale po prostu **ukazują powszechną** w (nie tylko współczesnej i zachodniej) kulturze **estetyzację wojny: naśladują ją** niejako na drodze mimikry. Jest to jednak element strategii artysty, bowiem w następnym kroku reżyser zmierza do **dekonstrukcji owego piękna i owych mitów** (w swoim niepowtarzalnym, humorystycznym i surrealistycznym stylu), a tym samym do **wydobycia ukrytego w nich zła**. Czyni to na różne sposoby, które pokrótce omówię.

Po pierwsze, reżyser, biorąc na warsztat różnorodne (i pochodzące z różnych czasów) kulturowe motywy, stereotypy i mity, wyodrębnia z nich symbole, a następnie zderza je ze sobą, miksując, tworząc z nich dziwaczne zestrojenia. Powstałe w ten sposób nowe kulturowe zbitki/teksty tylko z pozoru wyglądają normalnie. Przy uważnym spojrzeniu na ich ładnej powierzchni pojawiają się rysy; w pięknych i sielankowych scenach dostrzegamy przedziwne stylistyczne wyładowania, zgrzyty, fałszywe³⁹. Kiedy zaczynamy

37 Określenie, którego użyłam, pochodzi z polskiego kontekstu kulturowego, ale zdaje się dobrze oddawać mityczność przedstawienia ze sceny w barze nr 1. Chodzi o pieśń legionową *Wojenka, wojenka*, zaczynającą się od słów: „Wojenka wojenka, cożeś ty za pani, że za tobą idą chłopcy malowani?” (zob. Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, [https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Wojenka_\(piesn_legionowa\)/tekst](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Wojenka_(piesn_legionowa)/tekst) [dostęp: 2.11.2024]).

38 Andersson bawi się legendą o Lotcie z Goeteborga – jej dobroć dla żołnierzy została w *Golebii* sprowadzona do rozdawania im wódki (i to nie za darmo).

39 Tak dzieje się w przypadku wybrzmiewającej w obu scenach barowych wzniosłej i niosącej chwalebne znaczenia melodii *Battle Hymn of Republic*, zestawionej ze szlagierową aranżacją i prostackimi słowami przyśpiewek, chwalebnych (niezbyt wzniosłe) przymioty króla Karola XII czy dobroć Kulawej Lotty. Te kuriozalne zestrojenia powodują, że w przestrzeni obu barów unosi się – przedziwna i niepokojąca – mieszanka rozrywki i patosu, wulgarności i chwały, prostactwa i honoru, podważająca estetyczny polor wojennych mitów.

zastanawiać się, dlaczego owe sceny zaczynają nam się jawić jako niepokojące, uruchamia się kolejny trik reżysera, który tak rozmieścił symbole w badanych scenach, że pozwala im „wędrować” między nimi. Takim symbolem jest muzyka, która w obu barach i w sali baletowej pełni podobną funkcję – jest wykorzystywana przez sprawców zła do uwodzenia ich ofiar. W scenie lekcji tańca owa przemoc jest wprawdzie bardziej widoczna⁴⁰, ale podobieństwo analizowanych scen (zaistniałe dzięki obecności w nich tego samego symbolu) sprawia, że zaczynamy dostrzegać seksualną przemoc również w uroczej „burlesce o pocałunkach kradzionych od pięknych żołnierzy” oraz w scenie „miłości triumfującego i pięknego króla do młodego barmana”. Wędrujące symbole dekonstruują te mity, rozbijają ich pozorny ład i pozwalają nam „wyjąć” żołnierzy z pięknego obrazka, dostrzec w nich ludzi z krwi i kości (a nie ich formę „malowanych chłopców”). Wówczas możemy zauważyć ich krzywdę. Na jaw wychodzą wtedy również kolejne kłamstwa: widzimy więc, że w barze nie ma wszystkich żołnierzy⁴¹, są jedynie żywi (martwi wszak nie piją); że czas tu przez nich spędzany niewiele ma wspólnego z ich ciężką codziennością. Dostrzegamy również, że odpocząć w barach mogą jedynie notable (jedynie wódz ze swoją najbliższą służbą – jak w przypadku wojska Karola XXI), natomiast zwykli żołnierze, na których barkach spoczywają losy historii, muszą maszerować, a nawet jeśli wskutek cywilizacyjnego postępu mogą już dostąpić zaszczytu spędzenia wieczoru w barze, to są tak biedni, że nie stać ich nawet na kieliszek wódki, i dlatego są gotowi zrobić wszystko, by go zdobyć. Widzimy też, że ulegając zwodniczej melodii) żołnierze (ale również młody barman) gubią prawdę o swoim życiu, tracą własną tożsamość, a ich los w przestrzeni baru ulega banalizacji. W takt swingu albo w rytm majestatycznego marszu nie mogą oni przecież być sobą: nie wypada im poskarżyć się na swój los, opowiedzieć o codziennym doświadczeniu wojny, o doznanych traumach. Wszystkim Anderssonowskim ofiarom wojennej muzyki odebrano podstępem świadomość i tożsamość – wszyscy oni cierpią, ale zdają się uważać, że „nic się nie stało”⁴².

40 Jej ofiara zdobywa się zresztą z tego powodu na akt ucieczki.

41 We wspomnianej już kolejnej scenie rozgrywającej się w tym samym barze (a której w tym tekście nie analizuję), widzimy to samo wojsko powracające z przegranej bitwy, zdziśiatkowane i godne pożałowania. W ten sposób Andersson zdekonstruował mit „silnego Karola XII”, o którym jego żołnierze śpiewali czolobitne pieśni.

42 Podobną wymowę ma utwór *Nie stało się nic* Roberta Gawlińskiego, lidera polskiej grupy rockowej Wilki. Utwór ten opisuje dobrą zabawę w klubie, w czasie której między bohaterem piosenki a przypadkowo poznaną dziewczyną doszło do zdarzenia o charakterze seksualnym („byłem z nią kilka chwil, było tak namiętnie”). Utwór wyraża pewną ambiwalencję wobec tego zdarzenia: pozornie była to tylko zabawa i „nie stało się nic”, ale jednak z utworu przebija mocny niepokój. Tutaj znów kontekst zabawy w klubie/barze zdaje się zasłaniać zaistniałe współcześnie zło. Zob. *Nie stało się nic*, piosenka z solowego albumu Roberta Gawlińskiego *Kwiaty jak relikwie*, 2017 (tekst i muzyka autorstwa wykonawcy piosenki).

4.2. Wojna to tylko część (estetycznego) piekła nowoczesności

W filmach Andersona symbole nigdy nie pozostają tylko lokalne i specyficzne – wędrując „tam i z powrotem” i przybierając rozmaite treści, coraz bardziej rozszerzają swoje znaczenia. Tak też jest z problemem przemocy seksualnej, która w *Golębiu* stała się (dzięki wędrującym znaczeniom) nie tylko symbolem całego wojennego zła, ale też – uniwersalnego zła nowoczesności. Kluczem do tego jest zaś łamanie stereotypów.

W kontekście wojny przemoc seksualna kojarzy nam się głównie ze zwykłymi żołnierzami, w których wojna „budziła zwierzę” i którzy słynęli z gwałcenia kobiet (przy okazji palenia wiosek i mordowania cywili). Jednak w barze nr 1, do którego przenosi owych żołnierzy reżyser, owi seksualni drapieżcy zostają ucywilizowani; co więcej, okazują się oni ubodzy i przez to... bezradni wobec drapieżnych barmanek dzierżących klucze do baru z wódką. Tymczasem w barze nr 2 widzimy, że wojskowi notable nie mają tego problemu: są bowiem bogaci i stać ich na wódkę (notabene wcale jej nie potrzebują – wybierają zdrowszą opcję, czyli wodę⁴³). To dlatego właśnie oni, wodzowie narodu, wojenni bohaterowie (symbolizowani przez króla Karola XII) pełnią w Anderssonowskich barach rolę seksualnych dominatorów (co dotąd było wszak tematem tabu). W tym samym barze Andersson poszerza stereotyp „jurnego żołnierza” (który tradycyjnie stanowi niebezpieczeństwo dla młodych kobiet) o kontekst homoseksualny. Nie istniał on zapewne w wojennym **dyskursie** XVII wieku – prawdopodobnie jednak był on od zawsze obecny w historii wojen, zważywszy na sytuację żołnierzy oddzielonych od bliskich i przebywania wyłącznie w męskim środowisku⁴⁴. Następna migracja znaczeń w tymże barze wiąże się ze skierowaniem zainteresowań seksualnych przez wojskowych nie w stronę podległych im żołnierzy (co byłoby bardziej typowe), ale w stronę cywili. Tym samym do zagrożonych w czasie wojny dziewcząt dołączają niewinni i słabi chłopcy (w rodzaju młodego barmana). Z kolei w barze nr 1 Andersson w ogóle odwraca kulturowy stereotyp żołnierza jako seksualnego agresora⁴⁵, a w zasadzie rozszerza go o kontekst emancypacji

43 Adjuant króla Karola XII prosi w jego imieniu barmana o szklankę wody, argumentując, że monarcha ma „straszne pragnienie”. Takież pragnienie mieli, zdaje się, żołnierze z baru „u Kulawej Lotty”, tyle że dotyczyło ono ucieczki w alkohol.

44 Również zabawa czy rozrywka odbywały się w czasie wojny wyłącznie w męskim gronie – co podkreśla motyw wypędzenia przez wojsko Karola XII z baru nr 2 wszystkich kobiet (jak również gracza-hazardzisty, którego chyba XVIII-wieczni żołnierze nie uznali za mężczyznę). Dodajmy, że w kontekście ścisłej hierarchii i dominacji panującej w wojsku sytuacja wojny z pewnością indukowała nadużycia seksualne i seksualną przemoc.

45 W scenie tej mundur subwersywnie nie oznacza dwuznacznej siły i potęgi żołnierza, który jest zarazem wspa-
niały, jak i niebezpieczny dla młodych kobiet. Sens tej sceny wyraża przytaczana już polska pieśń legionowa *Wojenko, wojenko*, zaczynająca się od słów: „Wojenko wojenko, cożes ty za pani, że za tobą idą chłopcy malowani?”. Słowa tej piosenki przedstawiają wojnę jako wielką panią – zimną kochankę, która nie szanuje żołnierzy i zsyła ich na śmierć. Zdaje się, że w *Golębiu* owa „wojenka” została spersonifikowana i ukazana w postaci Kulawej Lotty, do której ustawiają się w kolejce „malowani chłopcy” – piękni i młodzi żołnierze. Barmanka

kobiet, która nabrała rozpędu właśnie po XX-wiecznych wojnach światowych. W scenie tej widzimy, że teraz to kobiety mogą „mścić się” za wieki gwałtów i seksualnej przemocy, ciesząc oko widokiem „malowanych chłopców” i czyniąc z nich seksualne ofiary.

Burząc stereotypy związane z przemocą seksualną, Andersson nie tylko uwzględnia w swoim dziele współczesny kontekst kulturowy. Przede wszystkim reżyser pokazuje, że **zło wojny jest uniwersalne** – jego sprawcami mogą być zarówno żołnierze, jak i cywile, mężczyźni i kobiety (to samo dotyczy ofiar zła i jego niemych świadków). Jednak to nie wszystko – w *Gołębiu* symbole nigdy nie są lokalne i specyficzne, lecz wędrując „tam i z powrotem” i przybierając rozmaite treści, coraz bardziej rozszerzają swoje znaczenia. Dzięki scenie lekcji flamenco dojrzeliliśmy przemoc seksualną w niewinnej zabawie kulawej barmanki z żołnierzami, ale symbole wędrują dalej: również sceny barowe rzucają światło na sens owej sceny w sali baletowej. Pozwalają bowiem zastanowić się nad rolą piękna w dzisiejszej zachodniej kulturze, które często niesie ważne kulturowe znaczenia w niezwykle perswazyjnej formie, a tym samym narzuca je odbiorcy z wielką siłą. W *Gołębiu* nośnikiem tego przekazu jest przede wszystkim muzyka. To właśnie ona (w postaci różnych wersji *Bojowego hymnu Republiki*) sprawiła, że poczynania Karola XII i Kulawej Lotty zostały uwzniośnione, a ich motywy ukryte: bowiem do rubasznych i rozrywkowych widowisk domieszanе zostały właśnie niesione przez tę pieśń znaczenia (wzniosłość, honor, ojczyzna). Rodzi się więc pytanie: jakie z kolei znaczenia niesie muzyka flamenco, skoro pod jej wpływem starsza kobieta poczuła się uprawniona, by obmacywać młodzieńca, a on znośił to cierpliwie przez długi czas? Czyż nie sprawił tego porywający rytm hiszpańskiej muzyki, który (nawet bez melodii⁴⁶) konotuje „erotykę z wyższej półki”, piękną namiętność: który niesie obietnicę wyzwolenia, mit drapieżnej, południowej miłości, uznanej i podziwianej w zachodniej w kulturze? Czyż chłopiec nie uległ tej magii – zupełnie jak młody barman z sąsiedniej sceny, któremu serce mocno biło na dźwięk pompatycznego marsza? Czyż otyła i smutna nauczycielka nie poczuła się przez chwilę jak (subwersywny) macho?

nie chce przecież pocałunku od starszych gości lokalu, zresztą oni mają pieniądze na wódkę, ale nawet gdyby nie mieli, to i tak by nie chciała. W przypadku biednych żołnierzy ich piękno (podkreślone elegancją munduru) staje się więc znakiem słabości i poddania kobietom (analogicznie jak piękno młodych dziewcząt jest pokusą dla mężczyzn w mundurach). Młodość i piękno stają się towarami, w dodatku „nic nie znaczącym”, bo przecież Lotta jest przekonana, że to ona ich obdarowuje (a co im zależy, że dadzą jej całusa? Skoro posłusznie maszerują na wojnę, to mogą też posłusznie pomaszerować ją pocałować!).

- 46 Jak już wspomniałam, w scenie lekcji flamenco słyszymy sam (gorący i natarczywy) rytm hiszpańskiej muzyki, pozbawiony łagodzącej go melodii, za to wystukiwany mocno przez nauczycielkę i uczniów za pomocą specjalnych tanecznych butów z obcasami. Zwróćmy uwagę, że pieśń o królu Karolu XII, śpiewana przez jego żołnierzy na melodię *Battle Hymn of Republic*, nabrała swej potężnej mocy również dzięki wystukiwaniu jej marszowego rytmu przez kroki maszerujących żołnierzy.

Ukryta pod powierzchnią pięknych mitów przemoc seksualna jest tylko jednym z przejawów zła wojny, jakie ukazał reżyser w badanym filmie⁴⁷. Motyw ten ma oczywiście swoje konkretne historyczne znaczenie⁴⁸, ale – dzięki abstrakcyjnemu (symbolicznemu) charakterowi Anderssonowskiego kina – przeradza się w uniwersalny schemat kulturowo definiowanej przemocy. Wszystkie przypadki owej przemocy reżyser sprowadza bowiem do **wspólnego mianownika**: oto ludzie bogaci, mający władzę, wykorzystują seksualnie młodych i biednych. Wśród nich są też żołnierze, ale przecież nie tylko. Zło pojawia się zawsze tam, gdzie jest władza i pokusa wykorzystania drugiego człowieka, nieliczenia się z nim – w tak różnych sytuacjach, jak współczesna lekcja tańca, zabawa żołnierzy w barze czy (co widzimy w innych filmach reżysera) praca w biurze albo spacer po ulicy⁴⁹. Opowieść Anderssona o złu wojny ewoluuje więc w stronę opowieści o nowoczesności, która sprawia, że odwieczny podział ludzi na bogatych i biednych i związany z tym ucisk oraz przemoc są ukryte, zasłonięte nowoczesnym pozornym ładem i pięknem.

Podsumowanie

Co mówią o wojnie bary z filmu *Goląb* Roya Anderssona, rozbrzmiewające wojenną muzyką i odwiedzane przez wojsko? – pytałam we Wstępie. Z moich badań nad zaledwie trzema scenami z tego filmu wynika po pierwsze, że Andersson pokazał w nich mechanizmy kulturowej estetyzacji i mitologizacji, które zasłaniają zło wojny. Po drugie, Andersson pokazał, że zło wojny to tylko wierzchołek góry lodowej, jaką jest ukryte zło wpisane w reguły zachodniej, estetyzującej nowoczesnej cywilizacji. Cywilizacja ta zaszadza się, jak każda inna, na przemoc starszych, silnych i bogatych względem młodszych,

47 Na tym wątku skupiłam się w moim badaniu. Do nieporuszonych przeze mnie kwestii związanych z wojną należy np.: opowieść o generale, który cierpi jak każdy, moknąc na deszczu i spóźniając się na umówione spotkanie; opowieść o pobitej, powracającej z wojny armii Karola XII; opowieść o współczesnych kobietach oplakujących swoich mężów poległych (w XVIII wieku!) pod Połtawą; wizja głównego bohatera, Natana, który zobaczył w niej obracający się miedziany walec, będący zarazem muzycznym instrumentem dętym, w którym dźwięk wydobywa się dzięki krzykom niewolników zagnanych do tego walca i palonych w nim żywcem (przedstawienie z udziałem tego walca podziwiane jest przez starszków-arystokratów).

48 Wątek molestowania seksualnego jest więc rodzajem „coming outu”, którego dokonał reżyser w kontekście zmian społecznych ostatnich dekad. Notabene, współczesny ruch *me too* rozgrywający się show-biznesie pokazuje, że w ukrywaniu przemocy seksualnej dużą rolę odgrywał dyktat filmowej sztuki, a więc – *nomen omen* – przejaw estetyzacji kultury.

49 Mowa choćby o scenach z filmu *Pieśni z drugiego piętra* Anderssona, przedstawiających (1) zwolnionego po kilkudziesięciu latach pracownika, który z rozpaczyci uczepił się spodni swojego szefa i jest przez niego ciągnięty po korytarzu, czy (2) obcokrajowca, który niczego nie załatwił w biurze z powodu swojego pochodzenia, a następnie został zaatakowany na ulicy przez grupę wyrostków (przy milczącej aprobacie ulicznych gapiów). Zob. R. Andersson, *Pieśni z drugiego piętra* (2000).

słabych i biednych⁵⁰; jednak w przeciwieństwie do innych, **doskonale potrafi ową przemoc zakamuflować i usprawiedliwić**, oszukując w ten sposób ludzi przekonanych, że żyją w „nowoczesnym raju”. Skoro zaś zachodnia cywilizacja ukrywa przemoc, to ukrywa również wojnę, która czai się pod gładką i estetyczną powłoką nowoczesności. Andersson jest prorokiem – on tę ukrytą wojnę zobaczył, zanim wybuchły wojny tego dziesięciolecia.

Mam nadzieję, że w niniejszym tekście udało mi się zrealizować również drugi cel pracy, którym jest ukazanie – na podstawie analizy jedynie trzech scen pochodzących z jednego filmu Roya Anderssona – elementów „retoryki kina autorskiego”. Retoryka ta jest jednocześnie bardzo silna (nawet wstrząsająca), ale zarazem ukryta i bardzo delikatna. Zarysowanego powyżej przekazu reżyser nie chciałby narzucić odbiorcy przemocą (poprzez manipulację znaczeniem przy pomocy silnych filmowych środków, takich jak montaż i realistyczne przedstawienia) – bo jego odczytanie (zapewne za każdym razem inne) należy do odbiorcy. Zależy ono przy tym od jego (odbiorcy) wrażliwości, umiejętności i osobistych doświadczeń, ale przede wszystkim od intensywności „pracy symbolicznej”, do jakiej go zaprasza w czasie seansu filmu reżyser. **To widz sam bowiem dokonać musi owej „dekonstrukcji uroczego tableau”, która pociągnie za sobą dekonstrukcję mitów i piękna nowoczesności.** Artysta jedynie tworzy mu do tego warunki: daje mu nieruchomy „złożony obraz” pełen symboli i niesionych przez nie znaczeń, i czas, aby nad nim medytować, by śledzić symbole wędrujące w ramach sceny (i między scenami), aż odkryje, że owo na pozór piękne i stabilne tableau trzęsie się w posadach, odsłaniając (dobrze ukryte) zło wojny i zło nowoczesności.

References/Bibliografia

FILMOGRAFIA

Andersson R. (reż.), *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, 2015.

Andersson R. (reż.), *O nieskończoności*, 2019.

Andersson R. (reż.), *Pieśni z drugiego piętra*, 2000.

Andersson R. (reż.), *World of Glory*, 1991.

50 Zło jest wpisane w każdą cywilizację, co symbolizuje analizowana w pracy ahistoryczna, surrealistyczna scena przedstawiająca XVII-wieczne wojsko Karola VII nawiedzające bar z XXI wieku i śpiewające bojową pieśń pochodzącą z XIX wieku. Zdaniem badaczy historia w ujęciu Anderssona jest anachroniczna, a przeszłość i teraźniejszość (a nawet przyszłość) istnieją jednocześnie. Aby umożliwić migrację znaczeń (pojęć), reżyser bierze w nawias czas historyczny, pozwalając swoim bohaterom przebywać w różnych czasach jednocześnie; zob. E. Tucan, *“Beloved Be the Ones Who Sit Down”*. W ten sposób Andersson pokazuje uniwersalny wymiar zła związanego z potęgą, władzą i przemocą każdej cywilizacji.

OPRACOWANIA

- Afonso P.M., *Roy Andersson: The Essence of the Complex Image*, „Journal of Science and Technology of the Arts”, 13 (2021), no. 1, <https://doi.org/10.34632/jsta.2021.9704>.
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, 17 (2006), s. 295-331.
- Brodén D., *Something Happened, But What? On Roy Andersson's Cinematic Critique of the Development of the Welfare State*, in: *Culture, Health, and Religion at the Millennium*, eds. M. Demker, Y. Leffler, O. Sigurdson, New York, 2014, s. 99-132.
- Chinita F., *Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, „Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies”, 15 (2018), issue 1, s. 69-86.
- Fiołek-Lubczyńska B., *Retoryczność w filmowych obrazach świata Andrzeja Fidyka*, Łódź 2016.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, wyd. 2, tłum. A. Gierczak, Wrocław 2008.
- Foss, S.K., *Theory of Visual Rhetoric*, in: *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods and Media*, eds. K.L. Smith i in., New York, s. 141-153.
- Kampka, A., *Retoryka wizualna. Perspektywy i pytania*, „Forum Artis Rhetoricae”, 2011, nr 1, s. 7-23.
- Radkiewicz M., *Autorskie kino*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syski, Kraków 2010, <https://akadem.iapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/autorskie-kino/246> [dostęp: 2.11.2024].
- Smith M., *Degrees of Artificiality in The Works of: Roy Andersson, Aki Kaurismäki, Ruben Ostlund, Thomas Vinterberg, and Lukas Moodysson*, Thesis, Queen's University, Kingston 2021, <http://hdl.handle.net/1974/29426> [dostęp: 2.11.2024].
- Syska, R. (red.), *Słownik filmu*, Kraków 2010.
- Tucan E., *“Beloved Be the Ones Who Sit Down”: Aesthetics and Political Affect in Roy Andersson's “Living” Trilogy*, Thesis, Georgia State University, 2016, <https://doi.org/10.57709/8517639>.
- Wieczorek B., *Wizja szwedzkiej apokalipsy w filmie „Pieśni z drugiego piętra” Roya Anderssona*, „Kultura – Media – Teologia”, 2013, nr 14, s. 48-63.

NETOGRAFIA

- Battle Hymn of the Republic*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,hymny,the_battle_hymn_of_the_republic.html [dostęp: 2.11.2024].
- Wojenka, wojenka* (pieśń legionowa), Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, [https://biblioteka.piosenki.pl/utwory/Wojenka_\(piesn_legionowa\)/tekst](https://biblioteka.piosenki.pl/utwory/Wojenka_(piesn_legionowa)/tekst) [dostęp: 2.11.2024].
- Wzros, A., *Kino autorskie*, „Bulwar Filmowy”, 26.04.2017, <https://bulwarfilmowy.blogspot.com/2017/04/kino-autorskie.html> [dostęp: 2.11.2024].