

ACROSS THE UNIVERSE JULIE TAYMOR

SPOTKANIE DWÓCH MITÓW

Legendy, jakie towarzyszą muzyce popularnej niemal od początków jej istnienia, przyczyniły się do wytworzenia wokół niej fascynującej atmosfery tajemniczości. Życiorysy artystów, ich styl bycia, sytuacje, z których czerpali inspiracje do kolejnych przebojów sprawiają, że cała kultura popularna podatna jest na mitologizację. Twórcy popowych piosenek stali się „rządcami dusz” młodzieży. Lansowany przez nich model tożsamości stanowi dla odbiorców, zazwyczaj szarych, prostych ludzi, atrakcyjną alternatywę. Wystarczy podać przykład słynnych okrągłych okularów Johna Lennona. Muzyk po raz pierwszy pojawił się w nich jako aktor w filmie Richarda Lestera *Jak wygrałem wojnę* (*How I Won The War*, 1967). Od tamtej pory „lennonki” znane są i kojarzone na całym świecie z członkiem grupy The Beatles, a rzesze fanów noszą je, chcąc upodobnić się do idola.

Kultura muzyki pop – piosenki, czasopisma, koncerty, wywiady, czy filmy – wspomaga kształtowanie poczucia tożsamości u młodzieży. Kultura nastolatków, to mieszanina tego, co spontaniczne i wyprodukowane: dla młodzieży to obszar autoekspresji, dla komercyjnych dostawców, źródło zysku. Piosenki pop wyrażają trudności okresu dojrzewania w radzeniu sobie z gmatwaną problemów emocjonalnych i seksualnych. Odwołują się do potrzeby bezpośredniego i intensywnego doświadczania życia. Wyrażają poszukiwanie bezpieczeństwa w niepewnym i zmieniającym się świecie emocji. Fakt, że tworzy się je dla rynku komercyjnego, oznacza, iż piosenki i ich oprawa stają się wykalkulowaną kreacją.

Za pośrednictwem muzyki pop młodzi ludzie kształtują i porządkują swój mentalny obraz świata. Określony sposób wypowiedzania się, miejsca, do których chodzą, ubiór, taniec – to wszystko stanowi wyraz dystansu wobec świata dorosłych. Styl ubierania się może wyrażać nonkonformizm i bunt społeczny. Konsumpcja określonej muzyki staje się więc sposobem bycia w świecie. Muzyki używa się jako znaku, za pomocą którego młodzi ocenia i jest oceniana przez innych. Słuchanie tego samego zespołu rodzi poczucie wspólnoty.

Jednym z najbardziej kultowych przedstawicieli muzyki popularnej jest zespół The Beatles. Czwórka młodych chłopców z Liverpoolu w ciągu zaledwie kilku miesięcy zafundowała umysłami młodzieży na całym świecie. Z pewnością stali się oni symbolem burzliwej dekady lat 60. Ich piosenki, choć opowiadają zwykle o banalnych sprawach, koncentrujących się wokół problemów miłosnych, przetrwały próbę czasu i cieszą się powodzeniem do dziś. Jedną z przyczyn niesłabnącej popularności zespołów popularnych, podaje Simon Frith:

„W piosenkach słowa są znakami dźwięku. Piosenka jest zawsze interpretacją, słowa piosenki zaś są otwarcie wypowiedzane – są nośnikami dźwięku, strukturami dźwięku, które są bezpośrednimi znakami emocji i cech charakteru. Piosenki pop celebrytują nie to, co werbalne, lecz to, co niewerbalne, a ocena piosenkarzy pop nie zależy od słów, lecz od dźwięków – dźwięków otaczających słowa”¹.

Siła piosenek Beatlesów nie polega również na treści zawartej w słowach, lecz na specyficznym połączeniu języka z melodią. Roland Barthes twierdzi, że przyjemność płynąca z muzyki nie polega na przedstawianiu czegoś, co się zdarzyło, lecz na tworzeniu przez słuchacza własnego znaczenia związanego z konkretną piosenką. Przyjemność i siła,

¹ Cyt. Za J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, tł. Janusz Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003, s. 100.

płynące z muzyki popularnej, nie tkwią w interpretacji emocji, lecz w emocjach interpretowania. Barthes tworzy pojęcie „rdzenia wyśpiewanego głosu”². Sam sposób wykonania utworu niesie ze sobą szereg znaczeń i pozwala na zaakceptowanie treści, które wyrażają poglądy w innym wypadku przez nas nieakceptowane. Konstatacja Barthes’a stanowi wyraz ogólnego poglądu na temat różnicy między *plaisir* a *jouissance*. Pierwsze z pojęć wyraża przyjemności konwencji i rozpoznania. Drugie natomiast manifestuje wolność istnienia poza znaczeniem. Muzyka Beatlesów umożliwia odbiorcom zatracenie się w świecie dźwięków, bez wpadnięcia w pułapkę szukania zawsze tych samych, konkretnych znaczeń. Jej uniwersalność pozwala odnosić ją do wielu kontekstów, bez strat dla przesłania kompozytorów.

Jedną z artystek, która postanowiła mit Beatlesów wpisać we własne dzieło, jest Julie Taymor. W filmie *Across The Universe* (2007) reżyserka tworzy własną wizję czasów amerykańskiej kontestacji, odwołując się przy tym do twórczości brytyjskiego zespołu. Choć obraz ten nie jest typową biografią, zawiera w sobie wiele odwołań do historii działalności czwórki z Liverpoolu, na przykład do tekstów ich piosenek. Znaczenia te ujawniają się zarówno w warstwie wizualnej, jak i fabularnej. Nie opowiadając wprost o podmiocie swoich rozważań, Taymor przemyca treści, które będą czytelne dla widza o odpowiedniej kompetencji kulturowej. Odwołuje się zarówno do mitów dotyczących amerykańskiej kontestacji, jak i Beatlesów, tworząc niezwykle interesującą mozaikę filmową. Jednym z nich jest rytuał palenia powołania do wojska. Dokument niszczony jest przez bohaterów filmu *Hair* (*Hair*, reż. Milos Forman, 1979). Również w *Across The Universe* przyszły żołnierz, na wieść, że Ojczyzna potrzebuje jego pomocy, ostentacyjnie podpala świstek papieru.

Fabuła filmu stanowi jedynie pretekst do numerów tanecznych i przyczynek do odtworzenia przez reżyserkę atmosfery burzliwych lat 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Grupa bohaterów u progu dorosłości mierzy się z Ameryką spod znaku wojny

² Tamże.

w Wietnamie, prezydentury Lyndona B. Johnsona, oraz subkultury hipisów ruchów. Chwile, które postacie spędzą razem, będą mieć największy wpływ na krystalizowanie się ich osobowości i poglądów. Film rozpoczyna śpiewany monolog Jude'a siedzącego na plaży i zwróconego wprost do kamery. Na pierwszym planie dominuje wątek melodramatyczny – ona (Lucy), typowa amerykańska nastolatka, on (Jude) – Brytyjczyk pracujący w stoczni. Różnica pomiędzy dwójką bohaterów podkreślona jest już w jednej z pierwszych scen. Obydwoje tańczą w rytm piosenki *Hold Me Tight*, mimo że znajdują się na dwóch różnych kontynentach. Poprzez zastosowanie montażu równoległego widzimy na przemian bal maturalny w jednej z amerykańskich szkół, gdzie Lucy tańczy ze swoim chłopakiem, Danielem, oraz typową imprezę w jednym z brytyjskich klubów, w której uczestniczy Jude. Każde z nich znajduje się na życiowym zakręcie – chłopak Lucy zostaje powołany do wojska, zaś Jude postanawia wypłynąć do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu swojego ojca i lepszych perspektyw na życie. W miarę rozwijania się akcji poznajemy kolejnych bohaterów: Prudence – lesbijkę cierpiącą z powodu braku akceptacji swojej orientacji seksualnej, Maxa – zbuntowanego brata Lucy, studenta uniwersytetu Princeton, w wolnych chwilach wybijającego okna uczelni piłką golfową, Jojo – czarnoskórego gitarzystę, którego krewny zginął w trakcie zamieszek w Detroit, Sadie – początkującą wokalistkę. Jude przybywa do Princeton i odnajduje ojca, który okazuje się być woźnym. Brytyjczyk zaprzyjaźnia się z Maxem i postanawia razem z nim wyjechać do Nowego Jorku, który stanie się dla bohaterów swoistą szkołą życia. Wkrótce świat Jude'a zaczyna obracać się wokół uczucia, jakie żywi on do Lucy. Wszyscy bohaterowie, choć pochodzą z różnych środowisk, a każdy ma za sobą inny bagaż doświadczeń i poglądy na życie, połączeni zostają przez uniwersalny język, jakim staje się dla nich muzyka.

MUSICAL JAKO NOŚNIK TREŚCI HISTORYCZNYCH I POLITYCZNYCH

Musical Julie Taymor, mimo błahej z pozoru formy, jaką nadaje mu muzyka popularna, porusza problematykę mocno związaną z czasem kontestacji. Piosenki Beatlesów, wpisane

w konwencję filmu muzycznego, stają się nośnikami treści historycznych i politycznych, zawierającymi przesłanie o równości, tolerancji i pokoju.

Zgodnie z opisaną przez Alicję Helman, koncepcją filmu jako sztuki syntetycznej, łączenie różnych środków wyrazowych nie może być uzasadnione samym tylko faktem, że w doświadczeniach naszego życia codziennego elementy wizualne i słuchowe są ściśle ze sobą powiązane. Muszą istnieć artystyczne powody takiej decyzji, by służyła ona wyrażeniu czegoś, czego nie da się wypowiedzieć za pomocą jednego tylko środka wyrazu³. I w tym wypadku na gruncie kinematografii najlepiej sprawdza się film muzyczny.

W klasycznym musicalu rozróżnić możemy dwa typy:

- backstage, czyli opisujący przygotowania do przedstawienia,
- baśniowy, w którym świat przedstawiony nosi znamiona niezwykłości.

W pierwszych musicalach muzyczne numery stanowiły tło do fabuły przedstawianej w filmie i nie miały z nią większego związku. W miarę rozwijania się gatunku odkryto jego potencjał do odzwierciedlania zmian kulturowych, politycznych. Najlepszym przykładem jest film Mervyna LeRoya *Poszukiwaczki złota* (*Gold Diggers of 1933*, 1933), gdzie w numerze *Remember My Forgotten Man* poruszona jest tematyka Wielkiego Kryzysu i sytuacji weteranów wojennych. Kiedy Stany Zjednoczone przystąpiły do drugiej wojny światowej, powstawały musicale patriotyczne, jak chociażby nostalgiczne *Spotkajmy się w St. Louis* (*Meet Me In St. Louis*, 1944) Vincenta Minnelli. W obrazie tym występy taneczne bohaterów są komentowane, a muzyka wydobywa się z nich pod wpływem emocji. Nie inaczej jest w filmie Julie Taymor *Across the Universe*, zawierającym wypowiedź na temat wojny w Wietnamie, zamieszek w Detroit, zabójstwa Martina Luthera Kinga. A wszystko to na tle na nowo zinterpretowanych piosenek Beatlesów.

³ A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, wydawnictwo WAiF, Warszawa 1964, s. 67.

HOŁD DLA BEATLESÓW

Postmodernistyczna gra z widzem opiera się w dużej mierze na zasadzie dwukodowości. Stefan Morawski zwraca uwagę, że zarówno odbiorcy wytrawni, jak i naiwni mogą wzięć z utworów tyle, ile pozwala im kompetencja kulturowa⁴. *Across The Universe* można odczytywać jako musical opowiadający historię miłości dwojga młodych ludzi i ich przyjaciół. Jednak widz z większą znajomością konwencji, będzie szukał w filmie odwołań do innych tekstów kultury. W ten sposób historia Jude'a i Lucy stanie się pretekstem do ukazania nawiązań zarówno do legendy Beatlesów, jak i czasów amerykańskiej kontestacji. Film istotnie naszpikowany jest odniesieniami do zespołu i jego twórczości.

Imiona bohaterów nie są im nadane przypadkiem. Większość z nich wiąże się z tytułami piosenek Beatlesów. Na przykład, kiedy zrezygnowany protagonista powróci do ojczyzny (nota bene, do Liverpoolu, rodzinnego miasta Beatlesów), usłyszymy *Hey, Jude*, zaś Prudence wychodzącej z szafy (nawiązanie do amerykańskiego zwrotu coming out of the closet – proces samodzielnego ujawnienia własnej orientacji seksualnej bądź tożsamości płciowej przed innymi) akompaniują tony *Dear Prudence*. W trakcie trwania napisów końcowych słyszymy *Lucy In The Sky With Diamonds*. Imię Sadie pochodzi z utworu *Sexy Sadie*, Jojo z *Get Back* (postać Jojo jest również jawnym odwołaniem do Jimiego Hendrixa). Max w oczach Sadie wygląda porządnie, ale wyraża ona niepokój, że „równie dobrze mógłby zamordować swoją babcię młotkiem”⁵. W jednej ze scen bohater naprawia wentylator narzędziem, o którym traktuje *Maxwell's Silver Hammer*, piosenka, z której wzięte zostało jego imię. Podobny zabieg odnosi się do postaci epizodycznych – Mr Kite to nawiązanie do piosenki *Being For The Benefit Of Mr Kite*, zaś Dr Robert do utworu pod tym samym tytułem.

⁴ S. Morawski, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr. 3, s. 14.

⁵ Oryg. „you could have murdered your Granny with a hammer”.

Odniesienia do twórczości Beatlesów znajdują się również w warstwie wizualnej i fabularnej. Fakt, że Jude wychowuje się bez ojca, pozwala powiązać bohatera z osobą Johna Lennona, którego rodzice rozstali się, kiedy był dzieckiem. Od tej pory Lennon senior nie wykazywał zainteresowania potomkiem. Starał się odnowić kontakt z synem dopiero, gdy ten stał się znanym na cały świat Beatlesem, ale ich relacja nigdy nie została pogłębiona. Podobnie wydawczyni dra Roberta, Luna Park, jest skośnooką artystką awangardową, co może rodzić skojarzenia z osobą Yoko Ono. Inne sceny odwołują się w sposób pośredni do przebojów grupy. Dowiadujemy się, że Prudence trafiła do mieszkania bohaterów przez okno w łazience. Jest to nawiązanie do piosenki *She Came In Through The Bathroom Window*. Prudence twierdząc, że przyjechała znikąd, zdaje się uważać siebie za swoistego „człowieka znikąd” z piosenki o tym samym tytule (*Nowhere Man*). Również pracownik stoczni, wypłacający Jude’owi pensję, mówi o swoim marzeniu z młodości, idealnie dopasowując je do kontekstu utworu *When I’m Sixty-Four*. Myślał, że kiedy będzie w tym wieku, już dawno odejdzie daleko od pospolitego miejsca pracy. Podczas imprezy organizowanej przez Maksa na uczelni, w oczy rzuca się plakat z Brigitte Bardot, obiektu fascynacji Johna Lennona. Natomiast podwodna scena Jude’a i Lucy nawiązuje do sesji zdjęciowej Lennona i Yoko Ono, umieszczonej w magazynie „Rolling Stone” w 1981 roku. W sekwencji narkotycznej, gdy bohaterowie docierają do tajemniczego cyrku Mr Kite’a, pojawiają się ogromne figury słynnych Smutasów⁶ z animowanego filmu *Żółta łódź podwodna* (*Yellow Submarine*, reż. George Dunning, 1968), zrealizowanego z udziałem członków zespołu.

Truskawka, która w *Across The Universe* staje się niemal równoprawnym bohaterem, głównie za sprawą piosenki *Strawberry Fields Forever*, pojawia się również jako logo firmy fonograficznej Sadie. Soczysty, seksowny owoc, jak mówią o nim bohaterowie, zwraca uwagę Jude’a, kiedy doskonali swoje umiejętności artystyczne. Zanim zajmie się tworzeniem czerwonej impresji na temat wojny, usiłuje narysować zielone jabłko, któ-

⁶ Według tłumaczenia ścieżki dialogowej z filmu *Żółta łódź podwodna* (*Yellow Submarine* reż. George Dunning, 1968) Tomasza Beksińskiego.

re z kolei można odczytać jako nawiązanie do korporacji Apple⁷. Firmę założyli Beatlesi w celu dalszego rozwijania własnych karier, a także promowania nowych talentów. Na logo wybrali sobie właśnie owo zielone jabłuszko, które protagonista stara się narysować.

Również finał filmu jest pięknym hołdem dla twórczości czwórki z Liverpoolu. Bohaterowie organizują koncert na dachu wytwórni Sadie, gdzie przy akompaniamencie *All You Need Is Love*, swoistego hymnu dzieci-kwiatów, dochodzi do pojednania Lucy i Jude'a. Podobne wydarzenie miało miejsce w historii Beatlesów. Ostatni publiczny koncert zespołu odbył się na specjalnej scenie zbudowanej na dachu budynku firmy Apple⁸. Zaskoczeni przechodnie, będący jedynymi słuchaczami tego muzycznego wydarzenia, niestety nie mogli zobaczyć własnych idoli. Zaniepokojeni sklepikarze powiadomili policję, która przerwała koncert. Beatlesi zdążyli jednak zagrać między innymi *Don't Let Me Down*, utwór, który wykonują także bohaterowie *Across The Universe* w scenie finałowej.

Co ciekawe, mimo że akcja musicalu rozgrywa się w latach największej popularności grupy w Stanach Zjednoczonych, w filmie ani razu nie pada nazwa The Beatles. Odwołując się do faktów z historii zespołu, twórcy skupili się na aranżacji utworów w sposób odmienny od oryginału. Nowa interpretacja tekstów była kreatywnym sposobem, pozwalającym na zbliżenie się do ideału, jakim są oryginalne wykonania, bez ryzyka bycia oskarżonym o tworzenie jedynie kopii utworów. Dzięki temu udało się odnaleźć w piosenkach wymowę daleko wykraczającą poza ich najpopularniejsze przesłanie.

Fakt sięgania po muzykę popularną przez film jest zabiegiem stosowanym z powodzeniem niemal od początków istnienia rock and rolla. W *Szkolnej dżungli* (*Blackboard Jungle*, reż. Richard Brooks, 1955) Richarda Brooksa twórcy pokusili się o wykorzystanie piosenki *Rock Around The Clock* Billa Haleya⁹, jednego z pionierów rock and rolla. Muzyka Beatlesów zaś wykorzystana została w szeregu filmów zrealizowanych z udziałem

⁷ L. Rudnicki, *The Beatles. Tak było*, Wydawnictwo Cold, Warszawa 2001, s. 257.

⁸ Tamże.

⁹ R. Lack, *Twenty four frames under. A buried history of film music*, London 2002, wyd. Quartet Books, s. 213

członków zespołu. Kilka z nich zostało wyreżyserowanych przez amerykańskiego twórcę Richarda Lestera, między innymi *A Hard Day's Night* (1964), opisującym dzień (a dokładnie 36 godzin) z życia zespołu lub *Help!* (1965). Najbardziej znanym Beatlesowskim filmem pozostaje jednak animowana *Żółta łódź podwodna*. Twórcom udało się uciec od schematu obrazów Disney'a, kierując się w rejony pop-artu spod znaku Andy'ego Warhola.

Użycie piosenek czwórki z Liverpoolu przez Julie Taymor jest więc nie tyle pomysłem nowym, ale świadczy o kreatywności reżyserki i niechęci do polaryzacji „europejskie” kontra „amerykańskie”. Europejska muzyka i amerykańska kontestacja wzajemnie się dopełniają, oddając pełniejszy nastrój epoki. Widz nie wpada w pułapkę kategoryzacji; zostaje pochłonięty przez barthesowskie *jouissance*.

TWÓRCZA ZDRADA

Across The Universe można interpretować jako swoistą adaptację filmową. Teksty piosenek Beatlesów stanowią literacki pierwowzór, który po przełożeniu na język filmu zaczyna żyć własnym życiem. Twórcy wybrali trzydzieści trzy utwory zespołu i nadając im nowe znaczenie, stworzyli historię Jude'a, Lucy i ich przyjaciół. Interpretacje Taymor stanowią przykład tzw. „twórczej zdrady”, o której pisała Alicja Helman¹⁰. W ten sposób w utworze *I Want You* pojawia się podobizna „Wuja Sama” – personifikacji rządu Stanów Zjednoczonych, pod wpływem muzyki pobudzona do życia. Wuj Sam sięga po Maksa, który właśnie przyszedł na komisję poborową i wciąga go w tryby dehumanizującej maszyny wojskowej. Podczas badań nie widzimy twarzy rekrutów, tylko poszczególne fragmenty ciał – zęby, oczy, stopy. Żołnierze noszą kanciaste maski, które jeszcze bardziej podkreślają różnicę między nimi, a przerażonymi poborowymi. Mężczyźni wykonują taniec,

¹⁰ Zob. Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1998.

będący metaforą szkolenia wojskowego. Chwilę później widzimy ich dźwigających Statuę Wolności w rytm słów *She's so heavy*.

Wyobraźnia wizualna autorki bodaj najsilniej przejawia się w utworze *Strawberry Fields Forever*. (W pierwotnym zamierzeniu, tytuł odnosi się do domu dziecka Armii Zbawienia, znajdującego się w okolicy rodzinnego domu Johna Lennona¹¹). Kiedy Lucy przynosi telewizor do mieszkania, dochodzi do kłótni. Jude próbuje pracować nad swoimi rysunkami, a z pokoju obok dochodzą dźwięki kolejnej relacji z wojny. Słyszając, że ogólne straty poniesione przez Stany Zjednoczone sięgnęły ponad 30 tysięcy ofiar, zaczyna on tworzyć impresję malarską złożoną z truskawek przypiętych do płótna. Tymczasem na ekranie telewizora widzimy Maxa walczącego na froncie. Problem, jak pokazać parę bohaterów, kiedy każdy znajduje się w innym miejscu, rozwiązany jest poprzez nałożenie projekcji malującego Jude'a na twarz Maxa, wędrującego przez dżunglę wietnamską. Brytyjczyk ciska owocami, a gest ten przenika się z obrazem spadających bomb, tworząc prawdopodobnie najoryginalniejszą i najbardziej dosadną metaforę wojny wyrażoną przy pomocy piosenki. Sposób wykorzystania owoców przywołuje skojarzenia z filmem *Truskawki i krew* (1970) Stuarta Hagmanna¹², poruszającym tematykę demonstracji antywojennych.

Inną metaforą jest utwór *Happiness Is a Warm Gun*. Max znajduje się w szpitalu wojskowym, przepełniony okropnościami wojny, które wyniszczyły jego psychikę, co odzwierciedlają słowa *I need a fix 'cause I'm going down*¹³. Następnie weterani śpiewają o tym, że największym szczęściem jest rozgrzana broń. Tekst piosenki zawiera w sobie aluzje dotyczące narkotyków czy seksu (dwuznaczne sformułowania typu „fix” – naprawa, a także działka narkotyku, „my finger on your trigger” – spust broni palnej, bądź metafora kontaktu seksualnego). Fragment ten wyraża sprzeciw weteranów wietnamskich wobec

¹¹ L. Rudnicki, dz. cyt., s. 13.

¹² K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, wyd. Trio, s. 219.

¹³ W wolnym tłumaczeniu: „potrzebuję naprawy, bo się rozpadam”.

traktowania ich po powrocie do domu jak osoby drugiej kategorii, nieprzystosowane do powojennej rzeczywistości. Nawiązaniem do tradycji opowieści filmowych o żołnierzach niepotrafiących odnaleźć się po traumatycznych przeżyciach jest scena, w której Max po powrocie do cywila pracuje jako taksówkarz. Jest to ukłon w stronę kultowego filmu Martina Scorsese, *Taksówkarz* (*Taxi Driver*, 1976).

Film Taymor posługuje się również swoistym powtórzeniem muzycznym, określone melodie przytaczane są w różnych momentach. Przykładem jest fragment *Everything's gonna be alright* z piosenki *Revolution*. Za pierwszym razem słyszymy cały utwór w formie kłótni pomiędzy Judem a Lucy. Następnie zaś wyżej fragment powraca w scenie zamieszek, kiedy Lucy, uwięziona w budce telefonicznej, znajduje się w samym centrum starcia pomiędzy studentami a policją. Podobny zabieg zastosowano przy montowaniu ścieżki dźwiękowej w trakcie kolejnych manifestacji – piosenka Jude'a *Across The Universe* zlewa się z *Helter Skelter*, wykonywanym przez Sadie.

Symboliczny wymiar wydarzeń z lat 1967-69 zostaje podkreślony w warstwie fabularnej utworu, bowiem każdy z bohaterów zostaje uformowany przez ten okres. Jude, gdyby nie poznał Lucy, stałby się typowym angielskim młodym gniewnym, żyjącym od weekendu do weekendu. Ona z kolei prawdopodobnie zatraciłaby się zupełnie w pracy na rzecz organizacji antywojennych i w kluczowym momencie dołączyłaby do Paco konstruującego bombę, która spowodowała śmierć grupy pacyfistów. Prudence udało się zaakceptować siebie, Sadie stała się sławną wokalistką i wróciła do Jojo, tworząc z nim parę zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Max dojrzał do odpowiedzialności. Wszelkie wydarzenia przywołane przez twórców, miały odzwierciedlić klimat lat 60. *Across The Universe* jest z pewnością czymś ponad fabułę, zdominowaną tutaj przez obraz i dźwięk. Przytoczona historia nosi przede wszystkim znamiona uniwersalności. Idealna synteza środków audiowizualnych oraz przesłanie o potrzebie tolerancji, zaangażowania i prawie do wyrażania siebie sprawia, że prosta opowieść o miłości po raz kolejny wzrusza.

KONTESTACJA

Akcja utworu rozgrywa się od około 1967-1968 roku, czyli w czasie prezydentury Lyndona B. Johnsona¹⁴ (uczestnicy manifestacji pokojowej skandują *LBJ*¹⁵, *how many kids you killed today?* – LBJ, ile dzieci dzisiaj zabiłeś). Można to określić na podstawie fragmentu wykorzystującego piosenkę *Let It Be*, przedstawiającego dwa pogrzeby. Na jednym z nich najbliżsi żegnają czarnoskórego chłopca, który zginął podczas zamieszek w Detroit, drugi to pogrzeb Daniela. Z pozoru odmienne kultury często popadające ze sobą w konflikt, okazują się przeżywać żałobę w identyczny sposób.

Druga połowa lat 60. (i początek lat 70.) to w Stanach Zjednoczonych burzliwy okres znany pod nazwą kontestacji. Rozpoczął się on w momencie dynamicznych przemian i napięć politycznych, zapoczątkowanych przez zabójstwo prezydenta Johna F. Kennedy'ego w 1963. Konrad Klejsa zwraca uwagę na trudność przy jednoznacznym definiowaniu tego pojęcia. Był on wypadkową wielu społecznych procesów, wśród których wyróżnia się zwykle: ruch na rzecz równouprawnienia czarnoskórych, działalność nowej lewicy, ruch hipisowski. Niezwykle ważną rolę pełniła również obecność artystycznej kontrkultury (zwłaszcza nowojorskiej), a także formowanie się grup feministycznych¹⁶.

Klejsa podaje cztery fundamentalne założenia kontestacji: „Po pierwsze, obecny model społeczny jest dysfunkcyjny, ponieważ nie zaspokaja prawdziwych potrzeb człowieka. U podstaw dążenia do przebudowy istniejących warunków społecznych legło zatem przeświadczenie o istnieniu wartości, które nie mogą się uzewnętrznić w istniejącym społeczeństwie obfitości falsyfikującym ich znaczenie. Po drugie, człowiek >sam siebie stwarza<; ów solipsyzm ludzkich dążeń i skrajna indywidualizacja wartości były, nie bez racji, najczęstszym obiektem ataków ze strony przeciwników kontestacji. Po trzecie, for-

¹⁴ K. Michałek, *Amerykańskie stulecie: Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1900-2001*, Warszawa 2004, wyd. Mada, s. 378.

¹⁵ LBJ to skrót od pierwszych liter imion i nazwiska prezydenta.

¹⁶ K. Klejsa, dz. cyt., s. 140.

mułowanie owych osobistych światów jest możliwe wyłącznie od zera, w sytuacji całkowitego odcięcia się od tradycji; ten postulat z kolei nosi wyraźne znamiona retoryki rewolucyjnej utopii, która również właściwa była kontestacyjnym wystąpieniom. Po czwarte wreszcie, przekształcenie politycznych i kulturowych struktur miało nastąpić nie w drodze długofalowego i skrupulatnie sformułowanego planu, ale tu i teraz¹⁷.

Bohaterowie *Across The Universe* odrzucają role, jakie narzuca im społeczeństwo, by samodzielnie konstruować własne „ja”. W jednej ze scen, podczas rodzinnego obiadu, Max wdaje się w kłótnię z rodzicami na temat swojej przyszłości. Rezygnując ze studiów odrzuca model, który polega na ciągłym planowaniu i spełnianiu oczekiwań. Jude odcina się od tradycji poprzez swój wyjazd do Stanów Zjednoczonych, a także porzucenie pracy w stoczni na rzecz realizowania swoich artystycznych zamierzeń. Z kolei Lucy postuluje potrzebę rewolucji, wierzy, że działalność grup pacyfistycznych może spowodować zmianę w systemie.

SEN O JEDNOŚCI

Jednym z wydarzeń odnoszących się do czasu kontestacji, jest śmierć Martina Luthera Kinga, zastrzelonego przez Jamesa Earla Raya 4 kwietnia 1968 roku¹⁸. Jude, po kłótni z Lucy spaceruje po ulicach Nowego Jorku. W pewnym momencie zatrzymuje się przed gablotą sklepową, gdzie w wieczornych wiadomościach właśnie podano informację o śmierci działacza na rzecz zniesienia dyskryminacji rasowej. Silnie spolaryzowane społeczeństwo amerykańskie jeszcze nie było gotowe, by zaakceptować postulaty mniejszości etnicznych. Po śmierci pastora Kinga, jego sen o jedności Ameryki zastąpiony został murzyńskim nacjonalizmem, wyrażanym najdobitniej przez hasło Stokeleya Carmichaela „Black Power!” oraz bojówki Czarnych Panter¹⁹.

¹⁷ Tamże, s. 73.

¹⁸ K. Michałek, dz. cyt., s. 389.

¹⁹ K. Klejsa, dz. cyt., s. 141.

Rok 1967 to również data uznawana za symboliczny początek ruchu hippisowskiego²⁰. Jego konsekwencjami stało się min. rozszerzenie zasięgu ruchów pacyfistycznych i ideologii ekologicznych, zainteresowanie duchowością Wschodu, krytyka wyścigu szczurów, konformizmu i wszelkiego konsumpcjonizmu. Ruch ten przyczynił się do rozpowszechnienia substancji psychoaktywnych, w szczególności marihuany. Był jednym z ogniw przyczyniających się do tzw. rewolucji seksualnej. Wszystkie te działania znajdują swoje odzwierciedlenie w filmie, pomimo faktu, że bohaterowie nie są zdeklarowanymi hippisami. Udział w manifestacjach antywojennych, impreza organizowana przez dr Roberta, wzbogacona wyżej wymienionymi substancjami. Sekwencja z dr Robertem i wycieczką do siedziby głównej Ligi Duchowego Wyzwolenia nakręcona jest w większości przy użyciu zdjęć przyspieszonych i zwolnionych, obraz jest rozmyty, a kolory nierzeczywiste, co symuluje halucynacje narkotyczne, jakich z pewnością doświadczają bohaterowie.

Paul Willis w badaniach nad kulturą hipisów, wskazał na mediacyjną rolę, jaką pełnią narkotyki (zwłaszcza LSD i marihuana) przy słuchaniu muzyki²¹. Upowszechniło się przekonanie, że wzmacniają one odbiór i rozumienie utworów. Pogląd ten ściśle połączył się z przeświadczeniem, że większość muzyków kontrkultury eksperymentowała z narkotykami. Zażywanie środków halucynogennych uznawano więc za swego rodzaju łącznik między artystą a odbiorcami. Stosunek do narkotyków był zgodny z wymową tytułu powieści *Drzwi percepcji* Aldousa Huxleya²². Poszerzenie percepcji, badanie przestrzeni wewnętrznej, dążenie do duchowego przebudzenia definiowały kulturę hipisów, która określała się przez produkcję i konsumpcję określonego rodzaju muzyki, tworzonej i odbieranej w kontekście zażywanego narkotyku.

²⁰ K. Michałek, dz. cyt., s. 358.

²¹ Cyt. Za J. Storey, dz. cyt., s. 99.

²² Zob. <http://www.scribd.com/doc/7967249/Aldous-Huxley-Drzwi-Percepcji>, dostęp: I 2010.

ZAMIESZKI W DETROIT

Lata 40. i pierwsza połowa lat 50. to dla miasta Detroit szczytowy okres rozwoju. Nowych mieszkańców przyciągały atrakcyjne miejsca pracy. Pensje robotników niewykwalifikowanych były w tym czasie w Detroit o 20% wyższe niż w innych regionach USA. W mieście działały silne związki zawodowe, które poprzez strajki i inne formy protestu wywalczyły, oprócz wspomnianych już bardzo wysokich pensji, także inne przywileje. To dodatkowo zachęcało do przyjazdu, zwłaszcza czarną ludność z głębokiego południa Stanów. Napływ czarnoskórych wywoływał jednak ogromne napięcia, których kulminacją były zamieszki 23 lipca 1967. Wysokie pensje, które były taką zachętą dla osiedlania się w Detroit i podejmowania pracy w przemyśle motoryzacyjnym, były jednocześnie dla tego ostatniego sporym obciążeniem. Tym większym, im bardziej spadała konkurencyjność jego produktów. Aby utrzymać zyskowność coraz więcej fabryk było przenoszonych na tereny, gdzie poziom pensji i innych przywilejów pracowniczych był niższy. W mieście zaczęło więc siłą rzeczy wzrastać bezrobocie, co powiększało istniejące już wcześniej napięcie między białymi i czarnymi mieszkańcami. Dodatkowym punktem zapalnym stała się teraz konkurencja na rynku pracy. Równocześnie wzrost liczby Afroamerykanów powodował zjawisko określane jako tzw „white flight”. Biali, którzy należeli do grupy lepiej zarabiającej przenosili się na przedmieścia, zaś dochód państwa stopniowo malał, jako że w mieście pozostali głównie mniej zamożni czarnoskórzy. Na to nałożyły się konflikty na tle rasowym. Drobnym, jakby się wydawało, incydent spowodował kilkudniowe walki, w efekcie których zginęły 43 osoby, 467 zostało rannych, a 7231 aresztowanych. Ponad 2500 sklepów zostało splądrowanych lub podpalonych, 412 budynków było zniszczonych, bądź spalonych do tego stopnia, że nadawały się tylko do rozbiórki. Straty materialne, według różnych szacunków, oscylowały między 40 a 80 mln dolarów²³.

²³ <http://mechanofaktura.blogspot.com/2009/01/model-city.html>, dostęp: I 2010.

WOJNA W WIETNAMIE

Pisząc o *Across The Universe* nie można nie wspomnieć o wojnie w Wietnamie, konflikcie, który wpłynął na sposób postrzegania świata przez bohaterów i stanowi cezurę w życiu każdego z nich.

Najsłynniejszy konflikt zbrojny w drugiej połowie XX wieku, rozgrywający się w latach 1964-75²⁴, stanowi (jak dotąd) największą porażkę militarną i moralną Stanów Zjednoczonych. Amerykańskie interesy w samym Wietnamie były minimalne, jednak obawiano się, że zajęcie przez komunistów całego Wietnamu będzie krokiem na drodze do stopniowego opanowania przez nich całej Azji, zgodnie z tak zwaną „teorią domi-na”. Dlatego USA pokrywały większość kosztów finansowych I wojny indochińskiej. Rząd amerykański podjął decyzję, że nie mogą dopuścić do zdobycia władzy w całym Wietnamie przez komunistów i po odejściu Francuzów postanowił poprzeć zbrojnie i finansowo antykomunistyczny rząd Wietnamu Południowego.

W dniu 2 sierpnia 1964, na mocy uprawnień nadanych mu przez Kongres, prezydent Lyndon B. Johnson przystąpił do bombardowania Wietnamu Północnego, oficjalnie rozpoczynając amerykańską interwencję zbrojną w Indochinach. W szczytowym okresie wojny, tj. w latach 1968-1969, w Wietnamie przebywało blisko 500 tys. żołnierzy amerykańskich²⁵.

Obecność mediów na froncie, przekazujących bezpośrednio relacje z walk i ukazujących (często w sposób tendencyjny i przekłamany) wydarzenia z Wietnamu, duże straty wśród amerykańskich żołnierzy przy znikomym osiągnięciu celów militarnych oraz gigantyczne wydatki na używaną w czasie konfliktu broń spowodowały masowe wystąpienia antywojenne w USA, które pociągnęły za sobą stopniowe wycofanie się Amerykanów z Indochin. To właśnie telewizja, wraz z reprezentowaną przez nią odrealnioną

²⁴ *Nowa Powszechna Encyklopedia PWN*, Warszawa 1998, wyd. PWN, s. 775.

²⁵ K. Michałek, dz. cyt., s. 419-20.

rzeczywistością, stanowiła punkt zapalny, który doprowadził, pobudziła wrażliwości ludzi i sprowokowała ich do działania.

Sprzeciw wobec wojny w Wietnamie był wspólnym mianownikiem niemal wszystkich ruchów kontestacyjnych. Na wiecach skandują zarówno hipisi, jak i główni bohaterowie filmu, którzy nie przystają do żadnej konkretnej subkultury. Pacyfizm Lucy i jej przyjaciół przypomina bardziej ten reprezentowany przez Lennona i Yoko Ono, bardziej osobisty i nie zamykający się w konkretnym dyskursie, chociażby hipisowskim.

Kolejnym odwołaniem do nastroju lat 60. jest obecność w filmie pierwiastków wschodnich, związanych także z kiełkującą wówczas modą na New Age. Widać to chociażby we fragmencie z *Mr Kite*, gdzie elementem dekoracji są min. indonezyjskie maski (wykorzystanie ich jako dekoracji zainspirowane zostało podróżą Julie Taymor na Wschód), lecz najbardziej rzuca się to w oczy w utworze *Across The Universe*, kiedy samotny Jude jadąc metrem, widzi w odbiciu szyby buddyjskich mnichów oraz siebie wraz z utraconą Lucy, powtarzając niczym mantrę „nothing’s gonna change my world”. Próbuje niejako przekonać o tym samego siebie, ponieważ wszystko wokół zmieniło się, nie oszczędzając również jego prywatnego świata.

Julie Taymor w filmie *Across The Universe* przedstawia własne spojrzenie na czas kontestacji. Odwołując się do tradycji europejskiej, reprezentowanej przez muzykę, oraz aluzje do twórczości grupy The Beatles, tworzy nowy mit amerykańskiego pokolenia roku '68. Przedsięwzięta została próba uniwersalizacji mitu kontestacji poprzez wpisanie wydarzeń historycznych w fikcyjną fabułę. Historia Lucy i Jude’a stanowi klasyczną historię o miłości ujętą w konwencję musicalu i zarówno barwną opowieść naszpikowaną odniesieniami do ważnych wydarzeń jednego z najbardziej dynamicznych dziesięcioleci powojennej Ameryki. Film Julie Taymor idealnie wpisuje się w konwencję Barthesowskiego *jouissance*, brzmienia istniejącego poza pierwotnie nadanym mu znaczeniem; uniwersalnego i otwartego na różne odczytania. Reżyserka sięga po muzykę Beatlesów, by skonstruować nową, własną narrację. Mit amerykańskiej kontestacji spleta się tu z aluzjami do

twórczości czwórki z Liverpoolu, tworząc barwną mozaikę muzyczno-filmową. Kontestacja, która niegdyś wyrażała gotowość społeczeństwa amerykańskiego do obalenia uświęconych legend i mitów, dziś sama stała się mitem, z którego artyści czerpią inspirację.