

„KLIR” I OBRAZ SŁABY W FILMIE *HAIR* MARKA PIWOWSKIEGO

JUSTYNA JAWORSKA

Abstrakt: Tekst jest analizą dokumentu Marka Piwowskiego *Hair*, nakręconego w 1971 r. dla Telewizji Polskiej. Pełna komicznych niedociągnięć relacja z międzynarodowego konkursu fryzjerskiego stała się dla reżysera pretekstem do obnażenia zakłóconej komunikacji między organizatorami a widownią, czy szerzej – między władzą a społeczeństwem. Ironiczny ton i zastosowanie „słabego obrazu” pozwoliły mu na sabotaż przekazu oficjalnego w duchu strategii queerowej. Autorka proponuje spolszczony termin „klir”, by wyraźniej odróżnić zastosowane w filmie środki od estetyki kampu i umocować dokument nie tylko w paradygmacie „sztuki porażki”, ale i w społecznym kontekście PRL.

Słowa kluczowe: „klir”, queer, kampu, obraz słaby, film dokumentalny, PRL.

1.

Jest lato 1971 r., pierwsze lato pod panowaniem Edwarda Gierka. Hala warszawskiego Torwaru gromadzi reprezentację mistrzów grzebienia: kilkudziesięciu fryzjerów stłoczonych na arenie podkręca krzeselka, układa akcesoria, widownia na trybunach przygląda się sceptycznie. Za chwilę rozpocznie się IX Konkurs Sztuki Fryzjerskiej Krajów Socjalistycznych o Puchar Przyjaźni. Telewizja Polska zamawia reportaż z tego wydarzenia u reżysera, który ma już na koncie kilka błyskotliwych etiud, dłuższą *Psychodramę* i sensacyjny debiut kinowy, przez znaczną część krytyki uznany właściwie za falstart: *Rejs* mimo powodzenia wśród widzów dostał przeważająco złe recenzje i trzeba było lat, by obrósł kultem (cokolwiek to znaczy), a także został uznany za jeden z ciekawszych przykładów polskiej Nowej Fali i – przede wszystkim – pierwszy, choć nieoczywisty, rozrachunek z Marcem '68¹. Telewizji trzeba jednak świeżego spojrzenia, w końcu ruszyła Gierkowska „odnowa”. Pociągnęła ona za sobą pożegnanie z inteligenką rewoltą, które Lidia Burska nazwała „demontażem utopii” (Burska 2012, 176–208), i próbę odzyskania zaufania „młodych”, toteż Marka Piwowskiego, wciąż młodego (choć prawie trzydziestosześcioletniego) wilczka Kina Młodej Kultury wraz z dwoma operatorami wpuszczono nierozważnie na stadion.

Dokument *Hair* trwa niecałe siedemnaście minut. Najpierw elegancka czołówka: w złotej, barokowo rzeźbionej ramie lustra wyświetla się tytuł pisany czcionką o secesyjnym kroju.² Widzimy bruneta w garniturze, czeszącego się przed mikrofonem, a w tle słychać miarowe poświsty, jakby sapanie – widzowi zabiera chwilę, by się zorientować, że mikrofon nie jest wyłączony i mężczyzna po prostu oddycha. Ktoś patrzy przez lornetkę, jakaś utrefiona blondynka przysypia, starszy facet w okularach przeciera nieprzytomne oczy – błyska jego sygnet i widać pomalowane ciemnym lakierem paznokcie. Festiwal ziewania. Oficjał pod krawatem zapowiada mechanicznym tonem: „Witając wszystkich uczestników konkursu, przedstawiciele Bułgarii...” i tu się zacina, sięga do kieszeni po kartkę. Cisza, przebitka na tępą twarz osiłka pod krawatem, a potem afektowany konferansjer mówi z przekąsem, że „droga zawodników do reprezentowania swojego państwa w międzynarodowym konkursie rzecz jasna nie jest łatwa, nie jest usłana różami”. Czytanie z kartki idzie już gładko, oficjał wymienia państwa socjalistyczne i życzy zgromadzonym

1 Tak na przykład Iwona Kurz interpretuje imieniny kapitana urządzone na pokładzie statku w *Rejsie*: „W jednym geście Piwowski ukazuje instrumentalne wykorzystanie sfery kultury do propagandy, władzę nad jednostką, która rozciąga się również nad sferą rzekomo prywatną, oraz metaforyzuje porządek polityczny: zamknięty, skierowany na lidera, podszyty lękiem, ale działający jak automat dzięki powtarzaniu gestów i językowych klisz” (Kurz 2017, 199).

2 Nawiązanie do amerykańskiego *Hair* musiało być wówczas czytelne: choć film Formana powstał dopiero w 1979 r., to już od czterech sezonów grano na amerykańskich scenach głośny, owiany atmosferą skandalu musical z kompozycjami Galta MacDermonta.

„najlepszych wyników, jak najlepszego pobytu w naszej stolicy Warszawie i wszystkiego najlepszego”.

Konferansjer, który sam mówi o sobie: „tak się jakoś dziwnie składa, że najlepiej włada językiem polskim”, przedstawia dwie tłumaczki na rosyjski. To one w oficjalnym *lingua franca* państw bloku wschodniego mają wydawać komendy zawodnikom, a ci zastygają nad natapirowanymi modelami w posągowym napięciu (kamera złośliwie ujmuje ich od dołu) i czekają na sygnał startu. Fryzjerzy wyglądają tak, jak stereotypowo powinni: tu napomadowany wąsik, tam lok nad czołem, modelki i modele zachowują powagę. Wreszcie rusza wyścig strzyżenia i modelowania. Tymczasem elegancki przedstawiciel branży tłumaczy do kamery, jak fachowo wycieniować „cyrkielek” za uchem – robi przy tym miękki i ewidentnie „przejęty” gest. W tle konferansjer z wymuszonym dowcipem zapowiada występ zespołu, który grał poprzednio na Bahamach i na Batorym, przy czym żartuje, że jeden z muzyków ma „wnieść ze sobą fortepian”. Gdy jednak Bogdan Czyżewski intonuje skoczny utwór w duecie z Danutą Rinn, ta porusza tylko bezgłośnie ustami i nadrabia ruchami bioder, bo psuje się jej mikrofon. Na ciągnięte solo słowa piosenki: „lecz próżno serce łękliwie się wzbrania, nie można uciec od kochania, od kochania...” Piwowski nakłada w montażu martwe, puste twarze widzów, odsłonięte w podrygach prawie po pośladki nogi fryzjerek, stopy w obuwiu damskim i męskim przytupujące do rytmu. Stadion zaczyna pulsować erotyzmem, ale tandetnym i jakby nieudacznym. Kamera wślizguje się pod spódniczki kobiet (to apogeum mody na mini), wychwytuje zalotne gesty, grę eksponowanych ciał. Zmontowane w przeciwjęciu spojrzenia dwóch młodych mężczyzn budują pozór homoerotycznego napięcia, choć każdy z osobna najwyraźniej się nudzi. Rinn, której śpiew niespodziewanie przebija się w połowie frazy po podłączeniu nagłośnienia, pokazana jest przez chwilę od dołu i bez głowy: jej obfite, swingujące kształty rozsadzają kadr.

I oto pokaz makijaży – dookoła stadionu defilują pani sędzia, milicjantka i pielęgniarzka („tylko chorować”, żartuje konferansjer) w zawodowych uniformach, przerysowane i nieco groźne, niczym seksbomby realnego socjalizmu. Na estradzie brunet w garniturze, ten sam, który sapał do mikrofonu, parodiuje *Tombe la neige*, przebój Salvatorego Adamo sprzed ośmiu lat – rzewna w oryginale wokaliza przechodzi w jego wykonaniu w kozi bek, ale pokazywany w tym samym czasie przystojny model trefiony lokówką „na torreadora” zachowuje śmiertelną powagę. Następnie, z wielką pompą, organizatorzy prowadzą w asyście tłumaczy prawdziwego Francuza – to szef komisji, który zamyka pokaz³. Finalne odliczanie i defilada modeli, fryzury męskie prezentowane są jako „Elegant z Mosiny”, „Lwia peruka” czy „Pan Tadeusz”. Te przesadnie utrefione uczesania z loków przypominają bombastyczne

3 Spośród państw Zachodu to akurat z Francją Polska Rzeczpospolita Ludowa utrzymywała relatywnie dobre stosunki, także z uwagi na silne tam prokomunistyczne sympatie. Można bezpiecznie kpić z „żabojadów”, ale najwyższy arbiter konkursu dla krajów socjalistycznych jest jednak Francuzem.

kalafiory, ale na trybunach nadal nikt się nie śmieje. Na estradzie dobrzmiewa ostatni występ, tym razem kpiny z nie tak już wcale modnego bigbitu: brunet wyje, potrząsa włosami, bierze do ust mikrofon, w parodii dzikiego szału zjada nawet liście zdobiącej scenę paprotki.

Dziewczyna na trybunach w spiętrzonej tapirze żuje obojętnie gumę i wzruszeniem ramion komentuje pokaz damski. Oto na bieżnię wychodzą roztańczonym krokiem nimfy w dezabilu z cukierniczymi konstrukcjami z fal, syrena z mieczem i tarczą cała w srebrnych papilotach („oczy w kształcie ryby”, komentuje z emfazą konferansjer), półnagie odaliski w strojach narodowych, używanych podczas świąt – „narodowych oczywiście”, słyszymy. Kamera woli jednak odsłonięte pępki niż fryzury. W przebitkach pokazuje męskie i damskie twarze gapiów, ludzi starszych i w średnim wieku, po części zapewne fryzjerów. Montaż z ręcznie zderza ich zmęczone, niepiękne fizjonomie z przepychem tego, na co patrzą. Wreszcie w finale obraz ostatecznie rozjeżdża się z komentarzem konferansjera: „To jest fryzura dzienna, szalenie łatwa do uczesania, a zatem użytkowa. Ulubione uczesanie studentów, młodzieży, fryzura pasująca do swobodnego stroju, jaki noszą ludzie na co dzień”. Widzimy skrzydlatego stwora z czólkami, całego w postrzępionej folii, jakby nie umiał się zdecydować między karnawalem w Rio a *Ulicą Sezamkową*. Jeszcze zafrapowana mina emeryta na trybunach i cięcie.

2.

Dokument *Hair* został rok później nagrodzony Złotym Lajkonikiem, czyli Grand Prix Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. W komentarzu Tadeusza Lubelskiego do płytowego wydania dokumentów Piwowskiego czytamy, że do konkursu międzynarodowego filmu już nie dopuszczono, a nagrodzenie go i tak było wówczas aktem odwagi, bo przecież „[w]ydobywając na wierzch tandetę całej imprezy, zły gust fryzjerów i jurorów, pretensjonalność modeli i konferansjerów, trywialność występów towarzyszących i oprawy całości – Piwowski wyśmiewał jednak nie tylko niski poziom rodzimego przemysłu rozrywkowego” (Lubelski 2007, 31). Dopowiedzmy już, że wyśmiewał PRL w soczewce, z jego aspiracjami do Zachodu i serwitutami, które płacił Związkowi Radzieckiemu jako kraj socjalistyczny. Znamienne, że konkurs otwierano po rosyjsku, a zamykano po francusku, co oddawało nasze geopolityczne rozdarcie. Ale widać tu więcej. Można odnieść wrażenie, że wykwintne fryzury konkursowe, niczym karykatura noszonych wówczas na polskich ulicach uczesań – baków, loków, tapirów – pełnią funkcję maskującą, czyli zasłaniają rzeczywistość niewiele mniej od nich pretensjonalną, tyle że zgrzebniej aspirującą, tworzą pozór „światowości” i „odsświętności”, subwersywny karnawal.

Subwersywny, bo trudno nie zauważyć, że podważone zostało oficjalne przesłanie filmu, który miał być zapewne eleganckim dokumentem-wizytówką i oddawać lekki, żartobliwy, ale tym bardziej atrakcyjny propagandowo wizerunek prestiżowego wydarzenia. Zamiast reprezentacji mamy ironiczną implozję sensów. Pod wykwintem kryje się tandeta, pod odgórnie zaaranżowaną rozrywką – nuda, pod pretensjami do Paryża – wschodnio- i środkowoeuropejskie kompleksy, pod pozorem estetyki i elegancji wreszcie – przemoc męskiego spojrzenia, zainteresowanego przede wszystkim ekspozycją ciał. W demaskowaniu tej ostatniej kamera jest bezwstydna, zupełnie niepoprawna politycznie, ogniskując zbliżenie a to na oblizywanych wargach, a to na sutku prześwitującym przez azur sukienki. Odnosimy wrażenie, że obiektyw trafia w ten detal, naśladując voyerystyczną, parapornograficzną dociekliwość jurorskiego oka. Erotyka jest tu przemycana pod płaszczykiem mody czy branżowego „artyzmu”, choć warto się zastanowić, czy przy takim natężeniu ostentacji można jeszcze mówić o jej przemycaniu. Subwersja działa bowiem w jeszcze szerszym zakresie: erotykę rozbrajają komizm, przesada, nieadekwatność. Nikt nikogo tak naprawdę nie uwodzi, pracowicie spreparowany powab modelek i modeli jest obsceniczny w takim znaczeniu, w jakim opisywał go Baudrillard – wyzbyty gry i tajemnicy, hiperrealny, utowarowiony, a samo uwodzenie „staje się już tylko wartością wymienną, napędza obieg wymian i ułatwia stosunki społeczne” (Baudrillard 2005, 173).

Jeśli zatem konkurs fryzjerski ma być z jednej strony turniejem państw socjalistycznych, areną pozornej, bo bratniej rywalizacji, a z drugiej – dowodem, że państwa bloku wschodniego nie ustępują w niczym Zachodowi, to w przekaz propagandowy wkrada się śliski motyw stręczycielstwa. Nie tylko dlatego, że ostatecznie polskie Zuzanny w koafiurach defilują przed międzynarodową komisją Starców, ale i dlatego, że próbuje się w ten sposób przekonać publiczność do powabów samego realnego socjalizmu, bez opuszczania jego struktur. Dobrze to widać na przykładzie pokazu makijaży: w końcu pani sędzia, milicjantka i pielęgniarka – zauważmy jednak, że nie lekarka – to „kobiety pracujące” PRL, mocno osadzone w swoich nieco groźnych rolach, nadające systemowi kobiecą, nawet groteskowo umalowaną twarz. A przecież kamera wychwytuje komiczną przesadę tych przedstawień, która dzisiejszemu oku jawi się niczym z estetyki *drag* – z tym zastrzeżeniem, że widzimy w dokumencie kobiety jakby „przebrane” za kobiety. Gdzieś w tle rodzi się podejrzenie, że (jak w przypadku Disneylandu, który samym swoim istnieniem ma ukryć, że cała Ameryka jest parkiem rozrywki, por. Baudrillard 1998) fryzjerski karnawał

ma przysłonić prawdę o fasadowym, performowanym charakterze ról odgrywanych w Polsce Ludowej. Piwowski rozbudza w widzu ten poznawczy niepokój, a tym samym rozbraja iluzję.

Sam konkurs już na poziomie programu wydaje się niespójny. Organizatorzy usiłują przemycać sprzeczne przekazy, a nawet dokonują pewnego rodzaju autosabotażu, gdy z jednej strony, ustami notabli, podkreślają światowość wydarzenia i oddają hołd Francji, z drugiej zaś, na estradzie, pokazują kpiny z piosenki francuskiej i bigbitu, jakby na dawną ideologiczną modłę chcieli utwierdzić widownię w poczuciu wyższości wobec „burżuazyjnych nowinek”. Po pierwsze jednak, proponowane tu muzyczne parodie odnoszą się do mód sprzed ładnych kilku lat, co jako parodie mód w zasadzie je unieważnia, po drugie – są nieskuteczne, tak to przynajmniej pokazuje Piwowski. Kiedy artysta estradowy szarżuje nieudolnie, wcielając się w Adamo czy naśladując Beatlesów, w przeciwieństwie widzimy na trybunach twarze bez wyrazu. Śmieszy w takich scenach nie to, co z założenia organizatorów miało bawić, tylko raczej opór i upór publiczności, porażka kierowanych do niej komunikatów.

Kolejne sceny budzą nasze niedowierzanie, aż do tego stopnia, że gdy w kadrze pojawia się autentyczny Francuz ze stereotypowym szykiem francuskiego golibrody, by uroczyście zamknąć konkurs, mamy prawo pomyśleć, że to także podróbka. Wszelki prezentowany widzom splendor jest podejrzany, prawdziwy pozostaje tylko głód splendoru. Konferansjer prezentuje atrakcję za atrakcją, tymczasem na trybunach toczy się niejako akcja równoległa, rozpisana na spojrzenia, łakome lub zblazowane miny, zniecierpliwione gesty i podrygiwania. Najwyraźniej widownia też nie „kupi” tego, co jej się narzuca, komunikacja zostaje zaburzona: coś tu nie działa.

Dokument Piwowskiego traktuje zatem o porażce, i to na kilku poziomach. Na poziomie podstawowym – nieudane były rzecz jasna sam konkurs i pokaz. Oficjalnie rzeczywiście nie radził sobie bez kartki, tłumaczki się myliły, konferansjer przejęzyczał, mikrofony wysiadły, a pomyślane zapewne jako zabawne występy estradowe raczej wprawiały w osłupienie, podobnie jak prezentowane później wymyślne konstrukcje z włosów. Na to nakładala się wtórnie zaburzona komunikacja – mniejsza już o to, że część zawodników nie rozumiała ani polskiego, ani rosyjskiego, bo przede wszystkim widzowie na trybunach nie zdradzali oznak zrozumienia, takie przynajmniej reakcje – lub częściej brak reakcji – wychwytywała kamera. Wreszcie, na kolejnym poziomie, ironiczne „omsknięcie” wprowadzał montaż. Piwowski nakręcił swój dokument na dwa obiektywy (za kamerami stali

Ryszard Maissner i Andrzej Myszkowski) i wyreżyserował go pozornie w duchu *direct cinema*, a więc bez odautorskiego komentarza, z zachowaniem czasu i miejsca akcji, „bezpośrednio”. Wydobył jednak w montażu zastosowaną już wcześniej w *Rejsie* „estetykę błędu” (Hendrykowski 2005, 59–60), bo komentarz rozjeżdżał się z obrazem, za pomocą cięć podkreślone zostały potknięcia i pauzy, filmowane twarze miały wyraz nieadekwatny do tego, co podsuwał wcześniejszy kadr. Za efektem, który mógł robić wrażenie amatorskiego czy nieudolnego, stała precyzyjna filmowa robota, realizująca konkretny zamysł dywersji – ten dokument został perfidnie popsuty.

3.

To perfidne popsucie, połączone z afektacją i szczególnego rodzaju komiczną powagą, przywołuje na myśl estetykę kempową, którą Marek Piwowski posłużył się raczej nieintencjonalnie, bo choć na zachodniej scenie muzycznej rodził się już wówczas glam rock, samo pojęcie kampu nie było na naszym gruncie spopularyzowane. Przelomowe *Notatki o kampie* Susan Sontag wyszły drukiem w 1964 r., ale po polsku ukazały się dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych (Sontag 1979) i reżyser raczej ich nie znał. Jego teoretyczna świadomość nie ma jednak dla odczytania filmu większego znaczenia, skoro naiwny kemp objawił się na Torwarze oddolnie, jako efekt nadmiernych fryzjerskich starań – Piwowski go jedynie ironicznie przemontował.

Warto przypomnieć, że kemp jest estetyką właściwie ahistoryczną czy ponadhistoryczną, choć łatwiej dochodzi do głosu w epokach dekadencckich, kryzysowych albo po prostu na ich przełomie. Za taki przełom epok uznać trzeba pierwszy rok dekady Gierka – można nawet założyć, że wspomniany już brak komunikacji między areną Torwaru a widownią, podkreślony jeszcze przez montaż, wynikał w pewnej mierze ze zderzenia dwóch porządków: rozbuchane w stylu „glam” atrakcje konkursu były już z ducha „Gierkowskie”, a widownia jeszcze „Gomułkowska”, czyli ostrożna, znudzona i nieufna, przyzwyczajona do ascetycznych norm małej stabilizacji. Po stronie organizatorów, artystów, fryzjerów i ich modeli znajdziemy kempowe „przeziębienie”, nadmiar, eksces i rozkosz estetyzacji, które podbija zdystansowana reakcja obserwatorów. To nie goście Torwaru są jednak właściwymi adresatami przekazu kempowego, bo estetyczna przyjemność z dreszczem niedowierzania

przeznaczona jest przede wszystkim dla odbiorców dokumentu Piwowskiego – kryje się, jak by powiedziała Sontag, „woku patrzącego” (Sontag 1979, 309).

Kanoniczne rozumienie kampu definiuje go jako styl czy strategię zasadniczo nieheteronormatywną. By odwołać się do znanego sporu o to, „do kogo należy kamp” – chociaż aktywiści i teoretycy gejowscy przegrali swoją batalię o wyłączne prawa do tego gatunku, odkąd kampowe kody trafiły pod strzechy, to jednak często nadal uznaje się, że jest to estetyka przynajmniej kwestionująca hegemonię heteronormatywności (por. Czaplński, Mizerka 2012, 49–191). Już sama karykaturowana w filmie branża fryzjerska jest wystarczająco podatna na homoerotyczne konotacje, zresztą reżyser nie skąpi nam znaczących mrugnięć – przywołajmy choćby pomalowane paznokcie emeryta, spojrzenia młodzieńców sugerujące flirt, „przeiętą” perorę o stryżeniu męskim, ton konferansjera, wreszcie finałową paradę modeli. Równie dużo jest tu jednak satyry na tradycyjne, by nie rzec: patriarchalne, relacje płci i spojrzenia. Krótko mówiąc, choć dokument kpi z uwodzicielskich zabiegów i przerysowanych wizerunków, wcale nie sama tożsamość seksualna jest właściwym problemem czy tematem, ale raczej klasowa dominacja, uwikłana oczywiście w ośmieszone w filmie wzorce płciowości.

Głównym obiektem drwin i zarazem, jak się zdaje, podstawowym problemem okazuje się rozdział między światem „wysokiego” fryzjerstwa a organizatorami i widownią, który obnaża ówczesną polską aspiracyjność, osobliwą „niedojakość”, czyli bylejakość, ale z pretensjami do lepszych, zachodnich wzorców. Publiczność chłonie przecież fałszywy wykwint konkursu z mieszaniną powagi i nieufności, a jednocześnie wydaje się spragniona światowej mody i manier. Tym samym nie tyle płeć, ile klasa podlega rewizji w owym zderzeniu. I tu przypomnijmy, że kamp powinien być w swoim klasycznym wydaniu wzniosły i bezinteresowny, na pewno apolityczny (Sontag 1979), dokument Piwowskiego natomiast usytuować trzeba gdzie indziej, niżej. Jeśli rozumieć go właśnie jako celowo nieudaną, a więc subwersywną relację z chybionego skądinąd spektaklu władzy dla ludu, okazałoby się, że jego klasowe ostrze zbliża go queeru.

Tu wypadaloby zdefiniować, w jakim sensie wprowadzam to pojęcie. W podstawowym i pierwszym rozumieniu queer jako estetyka i strategia „odmieńcza” polegał na kwestionowaniu przypisanych do płci tożsamości seksualnych oraz ich hierarchii (Butler 1990; Kosofsky Sedgwick 1990) czy nawet na afirmatywnym, performatywnym przyjęciu zewnętrznego miana „ciot” lub „pedalów”. Nowsze teorie queer jednak postulują

poszerzenie pola i akcentują płynność, arbitralność rozmaitych „norm”, niekoniecznie związanych z orientacją. Chodzi o „gruntowną refleksję nad statusem wszelkich »innych«, w szczególności zaś tych, którzy doświadczają represji w przestrzeni społecznej i kulturowej ze względu na nieprzystawanie do określonych wzorców” (Burzyńska i Markowski 2006, 458). By ująć tej definicji nieco powagi, zauważmy, że queer prędzej posłuży się wyglupem lub przestylizowaniem niż „gruntowną refleksją”.

Z uwagi na ambiwalencje, o których powyżej, parodii Piwowskiego⁴ nie da się raczej zaliczyć do kina queer w węższym, „mniejszościowym” znaczeniu, jakie mu nadaje – choć dopuszczając wyjątki – Małgorzata Radkiewicz (2014), za to już z pewnością mogłaby ona posłużyć za przykład wywrotowej sztuki porażki, o której pisał Jack Halberstam w *The Queer Art of Failure* (Halberstam 2018). Rozszerzając kategorię queeru na fabuły głównego nurtu, od głupawych komedii po dziecięce animacje Pixara, Halberstam proponuje rozumieć tytułową porażkę – czyli rozmaite klęski i niepowodzenia nękające bohaterów kultury popularnej czy przejawiające się w ich chybionej strategii życiowej, ale też po prostu stylistyczne kiksy samych dzieł – jako próbę oporu wobec dominującej w społeczeństwie kapitalistycznym narracji sukcesu. W wątkach czy dziełach pozornie nieudanych, dziwacznych, traktujących o niedostosowaniu widzi potencjał anarchii, przestrzeń twórczości i niespodzianki: „W pewnych okolicznościach niepowodzenie, przegrywanie, zapomnianie, niedawanie rady, nierobienie, niestawanie się, nieposiadanie wiedzy mogą w rzeczywistości przynosić bardziej twórcze, bardziej wspólnotowe, bardziej zaskakujące sposoby na bycie w świecie” (Halberstam 2018, 15). Do kwestii, na ile porażka konkursu fryzjerskiego (jeśli w ogóle dostrzegano porażkę tego przedsięwzięcia) mogła działać emancypacyjnie i wspólnototwórczo, powrócę w dalszej części tekstu – na razie poprzestanę na zaadaptowaniu samego terminu „queer” w porażkowym duchu. Na polskim gruncie aż się prosi, by spolszczyć termin „queer” do swojskiego „kliru” i przenieść z przywoływanego dotąd „odmieńczego” kontekstu na pole tego, co marginalizowane jako słabsze, nieadekwatne czy prowincjonalne. W tej perspektywie dokument Piwowskiego byłby przykładem „klirowania” rzeczywistości wczesnego Gierka, czyli przedstawiania jej jako rzeczywistości omskniętej, w której to, co postulowane, rozmijało się z tym, co zastane.

4 Jako parodię społeczno-polityczną traktuje *Hair* Marek Hendrykowski, który po Munku widział jej przykłady właśnie u Piwowskiego, ale też u Bajona, Szulkina, Koterskiego, Machulskiego (por. Hendrykowski 2018, 166–167).

Oczywiście rodzi się pytanie, na którym poziomie nastąpiło to omsknięcie – innymi słowy, czy klirowy był sam konkurs, czy jego filmowa rejestracja. Mogłoby się bowiem okazać, że wydarzenie przesycone kiczem, ale też afirmatywne wobec ustroju państwowego i w żadnej mierze nie wywrotowe, dopiero w „popsutej” narracji Piwowskiego nabrało cech subwersji. Albo na odwrót: że konkurs na Torwarze miałby siłę i charakter gejowskiej parady, gdyby nie został przez reżysera „uziemiony” i ośmieszony. Nie widziałabym tu jednak ostrej alternatywy, w końcu można też przyjąć, że w przypadku dokumentu tak spójnego jak *Hair* klirowa rzeczywistość trafiła na klirowego rejestratora czy – trawestując cytaty z *Rejsu* – tworzywo na twórcę.

To zakrzywione spojrzenie było zastanawiająco częste w polskim kinie pierwszej połowy lat siedemdziesiątych i nieco wcześniejszym, zwłaszcza w jego nurcie, który nazwać można roboczo „nurtem ludowego sockonsumpcjonizmu” (Jaworska 2019). Tacy filmowcy, jak bracia Kondratiukowie (w *Hydrozagadce*, *Dziewczynach do wzięcia*, *Wniebowziętych*, *Jak to się robi*), Jerzy Gruza (w *Przyjęciu na dziesięć osób plus trzy*), Antoni Krauze (w *Mecie*, *Piżamie*, *Palcu Bożym*) czy wreszcie Piwowski w *Rejsie* i filmach dokumentalnych – zaczęli wtedy ujawniać śmieszność czy nieporadność bohaterów prostych, czasem wywodzących się z marginesu lub prowincji, w każdym razie aspirujących do lepszych wersji samych siebie, co oddawało jak w soczewce ówczesne ambicje modernizacyjne Polski Ludowej. Tadeusz Lubelski zaliczył wymienione filmy do „stronnictwa groteski” nurtu Młodej Kultury, który datował od Marca ‘68 (Lubelski 2015, 354–359), choć właśnie z początkiem rządów Gierka, gdy rzucono hasło „odnowy”, a wkrótce też budowy „drugiej Polski”, ów groteskowy (powiedzmy już *ex post*: nieco klirowy) realizm w kinie nabrał wyrazistości.

Samo pragnienie realizmu, tak wtedy silne, lepiej naświetlały postulaty ówczesnej krytyki literackiej, jako że młodzi filmowcy nie tworzyli wówczas równie wyrazistych manifestów, co poeci i krytycy z nurtu Nowej Fali. To właśnie oni, a za nimi prozaicy, ale też satyrycy estradowi, na przykład założyciele kabaretu Salon Niezależnych (por. Nyczek 2008), zaczęli postulować odsłonięcie „świata nie przedstawionego” (Kornhauser, Zagajewski 1974), a więc uważanego dotąd za niegodny uwiecznienia, bo nazbyt zwyczajny. „Tubylcy”, czyli przedstawiciele pokolenia urodzonego już w PRL, domagali się fundamentalnego odkłamania, także ideologicznego, i pisania wprost, bez „parnasizmu”, mityzacji, stylistycznych kostiumów i literackich eskapizmów, które zarzucali czołowcy ówczesnych twórców. A więc nie misterne, wymyślone światy Grochowiaka i Harasymowicza, nawet nie

alegoryczne fantazje Lema, tylko raczej „raporty z rzeczywistości” Barańczaka i Krynickiego, „nasłuchy” Białoszewskiego albo zgrzebne, środowiskowe opowiadania Nowakowskiego i Andermana – tak miała się dokonać kolejna pokoleniowa zmiana warty. Owo pragnienie „zwyczajności” oraz bycia „tu i teraz” prowadziło co prawda w konsekwencji do nowej manieri małego realizmu, a „odklamywanie świata” łatwo stawało się kolejnym kostiumem czy stylem, ale przynajmniej u zarania tej estetycznej rewolucji chodziło o odkrycie na nowo „autentyzmu” czy „prozy życia” (por. Karpowicz 2012). Filmowym odpowiednikiem tych literackich prób rejestracji świata była fascynacja dokumentem lub paradokumentem, *direct cinema* i *cinéma-vérité*, zapośredniczona także poprzez inspiracje czechosłowacką i francuską Nową Falą (Gwóźdź i Wach 2017, 99) oraz rezonującym wówczas kinem kontestacji (Klejsa 2008). Pasja Piwowskiego, której dowiódł w *Rejsie*, jak też w krótkich filmach dokumentalnych z *Hair* na czele, byłaby więc właśnie pasją demaskatora, sięgającego po – wyświechtany zwrot – „krzywe zwierciadło”, by sportretować – znowu klisza – „szarych ludzi” z ich pretensjami i aspiracjami, a przez ten gest jeszcze dobitniej pokazać im, kim naprawdę są i jak bardzo są okłamywani.

Oczywiście tak rozumianej „retoryce podejrzeń” blisko już do postawy nieco protekcyjnej. Na naiwności, a jednocześnie protekcyjności założeń „odklamywaczy rzeczywistości” nie zostawiła suchej nitki Lidia Burska, pisząc, że „[m]yślenie nowofalowców o wyzwoleniu »szarego człowieka« cechowała utopijna nadzieja, znamienna dla inteligenckiego paternalizmu. Otóż akceptując umasowienie i demokratyzację współczesnej kultury, uważali oni, że stanie się w pełni wartościowa tylko wówczas, gdy się odideologizuje i otworzy na treści i wzorce inteligenckie” (Burska 2012, 187). Zauważmy, że Piwowski, filmując śmiesznych fryzjerów i otumanioną publiczność, pozostaje blisko „szarego człowieka”, stosuje najazdy kamery, wychwytuje grę spojrzeń. Jednocześnie jest daleko, jakby na zewnątrz, na przykład gdy za sprawą ironicznego montażu obnaża to, co plebejskie albo po prostu głupie.

I właśnie ta oscylacja między empatią a drwiną, ta obosieczność ironii stawiają pod znakiem zapytania czystość jego klirowej strategii. Gdyby w grę wchodził po prostu queer i ogrywanie tożsamości seksualnej, można by nawet reżyserowi zarzucić homofobię, ale jego drwina zdaje się mieć ogólniejszy charakter społeczny i prędzej może przywołać oskarżenia o klasizm.

4.

Chciałabym zaproponować jeszcze jeden bliski „niedojakości” klucz, który pomógłby dointerpretować strategie klirowe w kinie polskim, a mianowicie pojęcie słabego obrazu. Ten roboczy termin nawiązuje do „myśli słabej” Gianniego Vattimo jako nieroszczącej sobie prawa do racji, ironicznej, podważalnej i podważającej. Książka *Pensiero debole* wyszła w 1983 r. jako manifest postmodernizmu i była zachętą do filozoficznej subwersji. Jak podsumował Andrzej Zawadzki, tłumacz i popularyzator włoskiego filozofa: „słabą myśl cechuje [...] nie próba tworzenia nowych – czyli lepszych – języków, projektów, wizji, które miałyby zastąpić stare i zużyte”, lecz raczej gra z tym, co zastane, polegająca na „nieustannym, autoironicznym kwestionowaniu własnych reguł i problematyzowaniu własnego statusu, na cytowaniu, parodiowaniu, pastiszowaniu, prze-pisywaniu tradycji” (Zawadzki 2003, 175). Filmy, nad którymi się zastanawiam, z dokumentem Piwowskiego na czele, są mniej więcej o dekadę wcześniejsze od rozpoznań Vattimo, a ich twórcy nie mogą być jeszcze kojarzeni z filmowym postmodernizmem, a przecież operują „obrazami słabymi” jak gdyby wedle tez włoskiego filozofa: słabymi w sensie retorycznym i perswazyjnym, jako klisze, gry z konwencją czy powidoki. Niekiedy obrazy te są też słabe technicznie albo celowo imitują nieudolność – skądinąd szkolne błędy montażu w *Hair* okazują się przy bliższej analizie majstersztykiem – by rozbroić ideologiczną stabilność „obrazów mocnych”. Jeśli więc sam konkurs o Puchar Przyjaźni miał utwierdzać „mocny” porządek, podobnie jak sockonsumpcjonistyczny entuzjazm pierwszego lata Gierkowskiej „odnowy”, to strategia Piwowskiego jako telewizyjnego dokumentalisty-sabotażysty polegałaby na przekierowaniu czy „przeklirowaniu” propagandowego rozmachu całej imprezy w stronę tego, co słabe.

O obrazach słabych pisałam więcej w tekście *Klir sultański* (Jaworska 2019, 105–127), analizując nakręcone rok po *Hair*, także telewizyjne, *Dziewczyny do wzięcia* Janusza Kondratiuka. Wyszłam tam od dość dosłownego przykładu, skupiając się na dwóch scenach, w których jednej z bohatererek po prostu robi się słabo w kawiarni nad pucharkiem kremu sultańskiego, wmuszanego jej przez koleżanki. Krem jest darem „fundatorów”, czyli dwóch robotników podających się za Inżyniera i Magistra, przysłanym dziewczętom do stolika jako eleganckie nawiązanie znajomości, dlatego niegrzecznie byłoby nim wzgardzić. Sytuacja jest więc niezręczna, ujęcie przeciągnięte, po policzku aktorki splywa kampowa czarna łza rozmazanego tuszu. Przy deserze, który sam w sobie jest pretensjonalny (zawijas bitej

śmietany z bakaliami, właściwie *ersatz* kremu), ogniskują się: napięcia erotyczne, „kupowanie” kobiet, napięcia klasowe – bezradne, zdradzające nieznaną form konwersacje, robotniczy brud za paznokciami, onieśmienie kawiarnią i cała aspiracyjność dziewczyn z prowincji oraz mężczyzn z hotelu robotniczego, próbujących przekroczyć własną kondycję. Film traktuje na wielu poziomach o porażce i jest „klirowy” także w tym sensie, że jego bohaterki i bohaterowie nieudolnie wcielają się w lepsze wersje samych siebie, niejako performują wytworne w swoim przekonaniu zaloty oraz konsumpcyjną swobodę, próbując przy tym ukryć społeczne kompleksy i niedostatki *habitusu*, co staram się ekstrapolować na kondycję klasy ludowej w pierwszych latach Gierkowskiego sockonsumpcjonizmu. Zdjęcia z udziałem naturzszczyków i paradokumenta konwencja, inspirowana czechosłowacką Nową Fala (Jachymek 2016, 641–676), podkreślają nieadekwatność, zgrzebność i komizm obrazów nacechowanych „niedojakością”, a przy okazji podważają ideologiczny „obraz mocny” modernizującej się Polski, w której, jak niepewnie zauważa jeden z bohaterów, „jest wiele możliwości”.

Oczywiście „słabość” kina tamtych lat nie zawsze była strategią krytyczną, obnażającą pęknięcia i absurdy systemu, a do tego autoironiczną, jak w definicji Vattimo. Za model filmu intencjonalnie i ostentacyjnie „słabego” trzeba uznać *Rejs*, który nonszalancko demontował nie tylko konwencje filmowe i narracyjne, ale i pomarcową fasadę społeczną. Zdarzało się jednak, że „niedojakość” danego obrazu wynikała po prostu z nieudolności, rzeczywistego omsknięcia czy przerostu ambicji reżysera. Nad listą „filmów najgorszych” nie będę się zncęać, ale choćby Jerzy Ziarnik czy Andrzej Piotrowski mieli na koncie spektakularne wpadki. Tak czy owak porażka, czy to przewrotnie demaskowana, problematyzowana, czy też taka, która się najzwyczajniej twórcom przydarzyła, wydaje się jedną z kluczowych kategorii umożliwiających zrozumienie ówczesnych filmów obyczajowych i dokumentalnych.

O obrazach słabych w dość podobnym rozumieniu, tyle że słabych już zdecydowanie nieintencjonalnie, pisała Magda Szcześniak w swojej książce o estetyce czasów transformacji i narodzinach polskiej klasy średniej. Zestawiając socrealizm z poetyką wczesnego „kaprealizmu”, czyli realizmu kapitalistycznego lat dziewięćdziesiątych, zauważyła, że choć obie epoki miały ambicje wzorotwórcze, ta późniejsza zostawiła po sobie obrazy niejako chybione – w kinie, telewizji i kolorowych magazynach tamtych lat znajdziemy słabych bohaterów i niewiarygodne scenariusze, ale też pośpieszny, nieudolny montaż, wizerunki

przeklejane żywcem z pism i filmów zachodnich, niezręczne zapośredniczenia, złej jakości podróbki, słowem: „niespójność” na różnych poziomach. Obrazy te, „[z]byt proste i zbyt skomplikowane jednocześnie, wyróżniają się nachodzeniem dosłowności przekazu i fantastycznego, a czasem również estetycznego, naddatku” (Szcześniak 2016, 113). Autorka stwierdza dalej, że słabość obrazów lat dziewięćdziesiątych mówi wiele o słabości samego projektu transformacji i myśl tę można zastosować także do pośpiesznej modernizacji dekady Gierkowskiej, kiedy to śmielsze przyzwolenie na konsumpcję i otwarcie na Zachód zderzyło się z tym, co zastane, czyli z kompleksami i biedą realnego socjalizmu.

Polski klir początku lat siedemdziesiątych, nieco „zgrzebny”, „przybrudzony” i przede wszystkim nieświadomy własnej nazwy, nie był prekursorski wobec rozkwitu współczesnego kina queer, którego główne fale Małgorzata Radkiewicz datuje dopiero na lata osiemdziesiąte, bo narodził się gdzie indziej i z innych pobudek. Po kilku dekadach zarówno dokumenty Piwowskiego, jak i fabularne filmy zaliczane do „stronnictwa groteski” osiągnęły jednak status kultowych, co potwierdza do pewnego stopnia skuteczność ich strategii. Jeśli uznamy, że klimat społeczny przypomina dziś pod wieloma względami lata siedemdziesiąte, z propagandowo wyzyskaną konsumpcją z jednej, a ekspansją ideologicznych „obrazów mocnych” z drugiej strony, to możemy odczuwać podobną potrzebę, by otaczające nas przekazy osłabić i „przeklirować”. Tym bardziej warto na nowo przyjrzeć się Kinu Młodej Kultury: temu, dlaczego właściwie nas śmieszy i co nam ten śmiech załatwia.

Na pewno „klirowa” strategia *Hair* działała skutecznie tam, gdzie rozbierała przekaz oficjalny. By ująć to prościej: przedstawiciele władzy wyszli na większych idiotów niż fryzjerzy, sam konkurs „mistrzów grzebienia” był jedynie groteskowym *pars pro toto* ówczesnej sytuacji politycznej, spektaklem bratniej rywalizacji państw socjalistycznych, która przecież sama w sobie była fikcją. Zauważmy, że Piwowski nie pokazał zwycięzców konkursu o Puchar Przyjaźni, co odsłania naturę serwilizmu, w którym tkwiły państwa bloku wschodniego, bo w pewnym sensie tego wyścigu nie można było wygrać. Dodatkową ironię wnosił tytuł dokumentu, przechwycony z głośnego nawet w Polsce amerykańskiego musicalu *Hair* – manifestu hippisów, rewolucji seksualnej i wolności. Reżyser zaszarżował, ale z asekuracją, rozłożył akcenty w taki sposób, by widz śmiał się na przemian z oficjalów, ufryzowanych modeli i publiczności. Wszyscy okazali się, by użyć modnego neologizmu, z różnych względów „porażkowi”.

Był to zatem klir polityczny, do jakiego jednak stopnia emancypacyjny? Czy odwoływał się do jakiejkolwiek wspólnoty, czy budował lub ocalał jakąś „słabą podmiotowość”? Czy „obrazy słabe” mają w ogóle tego rodzaju siłę? Tak uważa dziś między innymi Hito Steyerl, artystka oraz badaczka i apologetka „obrazów nędznych”, czyli cyfrowych „kopii w ruchu” o niskiej rozdzielczości. Kiedy pisze ona, trawestując Fanona, o rozmaitych odpadach wizualnych krążących po sieci jako o „wyklętym ludu ekranu”, widzi w ich nieposkromionym namnażaniu się i przemieszczaniu, w demokratycznej dostępności tych obrazów rodzaj wizualnej partyzantki, która rzuca wyzwanie systemowi oficjalnej dystrybucji, a między użytkownikami tworzy niezależne więzi (Steyerl 2013, 101, 104). Do dokumentu Piwowskiego i szerzej – do klirowanych PRL filmów z początków lat 70. jej emancypacyjnych tez nie dałoby się jednak odnieść. Po pierwsze, filmy te funkcjonowały w obiegu oficjalnym. Jeśli nawet były emitowane, to w sposób kontrolowany – na przykład kultowa dziś, dywersyjnie „słaba” *Hydrozagadka* została w Telewizji Polskiej wyświetlona zaledwie dwukrotnie w 1971 r. (Łuczak 2004, 61), a atrakcją kin studyjnych stała się znacznie później. Zasięg *Hair* był jeszcze mniejszy. Po drugie, ich analogowa forma nie pozwalała na partyzanckie powielanie i dystrybucję. Po trzecie wreszcie, działały one w obrębie systemu jako satyra, ale więziotwórcze i kulturotwórcze zaczęły być dopiero po latach, w kręgach kinomanów – jak na ironię wtedy, gdy demaskowana przez nie rzeczywistość należała już częściowo do przeszłości.

Może należałoby zatem o (dyskusyjną) wspólnotowość i emancypacyjność kliru w *Hair* zapytać inaczej. Jeśli klirowanie to strategia pozwalająca grupom słabszym czy uciśnionym dojść do głosu i za sprawą estetyki zyskać podmiotowość, to właściwie jaką grupę mógłby mieć na myśli Piwowski? Wobec kogo odczuwałby *pietas*, owo współczucie, czy raczej czułość, której obecność w myśli słabej śledził Vattimo? Kondratiuk, mimo całego reżyserskiego paternalizmu, był czuły dla swoich „dziewczyn do wzięcia”, dlatego ich prowincjonalizm pokazał z humorem i empatią. Piwowski nie ma zbyt wiele czułości, a nawet litości, ani dla oficjalów, ani dla fryzjerów i ich kampowych modeli. Jeśli się z kimś w ogóle identyfikuje albo pozwala na identyfikację widzowi, to najprędzej z publicznością Torwaru: rozczarowaną lub naiwnie zdumioną, momentami ogłupiałą, niemodną, zwyczajną. Jej komiczne znudzenie, jej oszołomienie udzielają się jako klirowe, bo niosą ze sobą spontaniczny „słaby opór” wobec doktryny i praktyki władzy.

Wykaz literatury

- Baudrillard, Jean. 1998. *Ameryka*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Baudrillard, Jean. 2005. *O uwodzeniu*. Tłum. Janusz Margański. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Burska, Lidia. 2012. *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Burzyńska Anna i Markowski Michał Paweł. 2006. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York–London: Routledge.
- Czapliński, Przemysław i Mizerka, Anna (red.). 2012. *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: Universitas.
- Gwóźdź, Andrzej i Wach, Margarete (red.). 2017. *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*. Kraków: Universitas.
- Halberstam, Jack. 2018. *Przedzina sztuka porażki*. Tłum. Mikołaj Denderski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Hendrykowski, Marek. 2018. *Drugie wejście*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Hendrykowski, Marek. 2005. *Rejs*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Jachymek, Karol. 2016. *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Jaworska, Justyna. 2019. *Piękne widoki, panowie, stąd macie. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*. Kraków: Universitas.
- Karpowicz, Agnieszka. 2012. *Proza życia. Mowa, pismo, literatura*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Klejsa, Konrad. 2008. *Filmowe oblicza kontestacji*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Kornhauser, Julian i Zagajewski, Adam. 1974. *Świat nie przedstawiony*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kosovsky Sedgwick, Eve. 1990. *The Epistemology of the Closet*. Berkley – Los Angeles: University of California Press.
- Kurz, Iwona. 2017. „Pomieszanie języków. Kultowe (dziś) komedie z początku lat 70.” W *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, re. Andrzej Gwóźdź i Margarete Wach. Kraków: Universitas.
- Lubelski, Tadeusz. 2015. *Historia kina polskiego 1895–2014*. Kraków: Universitas.
- Lubelski, Tadeusz. 2007. *Polska Szkoła Dokumentu: Marek Piwowski*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.
- Łuczak, Maciej. 2004. *Wniebowzięci, czyli jak się robi hydrozagadkę*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Nyczek, Tadeusz. 2008. *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*. Kraków: Znak.
- Radkiewicz, Małgorzata. 2014. *Oblicza kina queer*. Kraków: Halart.
- Sontag, Susan. 1979. „Notatki o kampie.” Tłum. Wanda Wertenstein. *Literatura na Świecie* 9.
- Steyerl, Hito. 2013. „W obronie nędznego obrazu.” Tłum. Łukasz Zaremba. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 13.
- Szcześniak, Magda. 2016. *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana i Instytut Kultury Polskiej UW.
- Zawadzki, Andrzej. 2003. „Noica, Vattimo i myśl słaba.” *Teksty Drugie* 6.

Justyna Jaworska (1975) – kulturoznawczyni, pracuje i robi habilitację w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej UW. Wydała książkę *Cywilizacja „Przekroju”*. *Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym* (2008), a ostatnio drugą, o polskich latach 70.: *Piękne widoki, panowie, stąd macie. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu* (2019). Należy do redakcji miesięcznika *Dialog*, współpracuje z Akademią Polskiego Filmu.

DANE ADRESOWE:

Instytut Kultury Polskiej

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski

Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

EMAIL: justjaw@o2.pl

CYTOWANIE: Jaworska, Justyna. 2019. „Klir” i obraz słaby w filmie *Hair* Marka Piwowskiego. *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 64-80

DOI: 10.14746/prt.2019.2.4

AUTHOR: Justyna Jaworska

TITLE: Polish kind of queer and the week image in "Hair", the documentary film by Marek Piwowski.

ABSTRACT: The text is an analysis of Marek Piwowski's documentary film *Hair* (1971). Full of comical failures, the report from an international hairdressing contest has become a pretext for the director to expose disrupted communication between the authorities and society. The ironic tone and the use of the “week image” allowed him to queer sabotage of the official message. The author uses a polonised term “klir” to distinguish the style of Piwowski from the camp aesthetics and to fix the document not only in the paradigm of “art of failure”, but also in the social context of PRL.

KEYWORDS: “klir”, queer, camp, week image, documentary film, PRL