

Aleksandra Szczepańska
Uniwersytet Gdański

Hair Miloša Formana. Musical rozliczający kontrkulturę

Lata 60. XX wieku charakteryzowały się wielkimi zmianami społecznymi oraz światopoglądowymi. Przez wielu badaczy uznawane są za przełomowe dla zachodniej kultury i stanowią swoisty punkt graniczny na osi czasu współczesnej cywilizacji. Obecnie do osiągnięć tego okresu często podchodzi się niemal jak do osobnej religii, traktując je niczym obiekt kultu. Wystarczy wspomnieć o pielgrzymkach do grobów największych muzycznych guru tamtej epoki, zwyczajowe libacje alkoholowe i narkotykowe pod pomnikiem Jima Morrisona na francuskim cmentarzu Père-Lachaise, uroczyste obchody rocznicy śmierci Johna Lennona, czy naśladowanie stylu Janis Joplin. Słuszna jest zatem teza Konrada Klejsy, że obecnie kontrkultura i związane z nią pojęcia mają przede wszystkim charakter symboliczny¹.

Ikony tamtych czasów urosły do miana legend i każdy, kto interesował się kulturą kontestacji może stworzyć długą listę artystów i wydarzeń, które miały wpływ na dalszy rozwój sztuki, a także (a może przede wszystkim) branży rozrywkowej.

Kino niewątpliwie jest jedną ze sztuk najszybciej reagującą na wszelkiego rodzaju zmiany społeczne, nie powstaje bowiem w odcięciu od ogólnych nastrojów swoich czasów. Nic więc dziwnego, że tak bujny i różnorodny okres w historii, jak epoka kontrkultury zostawił po sobie bogatą filmografię. Początkowo były to obrazy utrzymane w duchu kontestacji, wyrażające jej najważniejsze idee i przekonania, takie jak *Absolwent* (1967, reż. M. Nichols), czy będący obiektem kultu ówczesnej młodzieży *Swobodny jeździec* (1969, reż. D. Hopper)². Stopniowo jednak zaczęły pojawiać się filmy o charakterze mitologizującym lub rozliczeniowym. W tym ostatnim klimacie utrzymane jest dzieło Miloša Formana *Hair*

1 Zob. K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 11.

2 Zob. *Słownik wiedzy o filmie*, red. J. Wojnicka, O. Katafiasz, Warszawa 2005, s. 157.

(1979, reż. M. Forman). Należy jednak wspomnieć, że choć sam ruch kontrkulturowy przeminął stosunkowo szybko, to jego echa pobrzmiewają w kinematografii do dzisiaj. Traktowane są one jednak raczej jako nostalgiczne wspomnienie o minionej, radosnej i kolorowej epoce, w której życie było pełniejsze i wartościowsze, ale która miała także swoje ciemne strony.

W tytule niniejszej pracy odwołuję się do pojęcia kontrkultury, które jest bardzo problematyczne. Często termin ten używany jest zamiennie ze słowem kontestacja, co i ja czynię kierując się przede wszystkim względami stylistycznymi. Oba pojęcia różnią się jednak od siebie. Jak wyjaśnia Klejsa w książce *Filmowe oblicza kontestacji*:

W najogólniejszym rozumieniu kontestacja (od łac. *contestari* – protestować, przeczyć, kwestionować) oznacza manifestowanie sprzeciwu wobec wartości jakiegoś systemu praw, obyczajów, obowiązków społecznych [...] Przyczyną kontestowania jest odczuwana dominacja, a jednocześnie dysfunkcyjność kwestionowanego przedmiotu³.

Warto również zwrócić uwagę, że głośno wyrażanemu sprzeciwowi towarzyszy często alternatywna propozycja w stosunku do kontestowanego przedmiotu. Nie jest to zatem li tylko pozbawiona głębszej myśli negacja, ale też niosąca w sobie chęć przemiany zastanego ładu rewolucja. Natomiast kontrkultura to normy i wartości danej grupy społecznej, wchodzące w konflikt z normami i wartościami wyznawanymi przez społeczeństwo, którego część stanowi sprzeciwiająca się obowiązującemu ładowi grupa⁴.

Z analizy powyższych definicji można więc wywnioskować, że termin kontestacja jest bardziej obszerny, odnosi się do płaszczyzn życia związanych z normami i zasadami obecnymi w danej kulturze, natomiast pojęcie kontrkultura jest znaczeniowo węższe i nawiązuje raczej do materialnych wytworów tejże kultury, manifestowanej w sposób widoczny.

Niemal wszystkie najważniejsze idee i problemy dotyczące ruchu kontrkulturowego znalazły swoje odzwierciedlenie w filmie Miłocha Formana i stanowią główną oś jego fabuły⁵.

3 K. Klejsa, *dz. cyt.*, s. 33.

4 Zob. tamże.

5 Takie jak: pacyfizm, eksperymenty narkotykowe, wolna miłość, tworzenie nowych odłamów religijnych, zakładanie komun, organizowanie koncertów rockowych i happeningów itd.

Kultowy już dziś musical w reżyserii Czecha, stanowi dość luźną adaptację równie kultowego spektaklu z 1967 roku, który swoją karierę rozpoczynał w off-broadwayowskim Public Theater, by dopiero po roku zagościć na Broadwayu. Forman był w Ameryce na jego premierze i od pierwszych chwil zapragnął przenieść dzieło na srebrny ekran. W jednym z wywiadów powiedział:

Hair był dla mnie dziełem teatralnego geniuszu, do tego stopnia, że miałem tylko dwie uczciwe drogi zrobienia tego filmu: albo sfotografować jak najwierniej przedstawienie teatralne, albo zrobić własną wersję. Prawdopodobnie przystałbym nawet na to pierwsze, ponieważ naprawdę uwielbiam i tę muzykę i te piosenki⁶.

Ostatecznie Forman zdecydował się na autorską wizję, różniącą się znacznie od teatralnego pierwowzoru. To, co różni dzieło Czecha od spektaklu Jamesa Rado i Gerome'a Ragniego, to przede wszystkim wyraźny, zmieniający wymowę sztuki dodany wątek fabularny. Forman postawił również na silny akcent dramatyczny, dzięki czemu film stał się bardziej spójny niż spektakl. Należy także podkreślić, że ekranizacja powstała aż 12 lat po teatralnym pierwowzorze, który święcił tryumfy popularności, kiedy kontestacja była w największym rozkwicie.

Na to opóźnienie filmowej premiery musicalu złożyły się głównie dwa aspekty kultury tamtych czasów. Za pierwszy czynnik należy uznać specyfikę musicali wyświetlanych w telewizji i na ekranach kin w okresie interesującym z punktu widzenia tej pracy. Odznaczały się one znacznie bardziej tradycyjną tematyką, a także przewidywalną formą, w której powtarzano zawsze ten sam zasób chwytów i motywów. Jak zauważa Dorota Skotarczak:

[...] w burzliwej epoce lat sześćdziesiątych [musical – A.S.] funkcjonował jako ostoja tradycji i prostych wartości moralnych. Jako taki stanowił też rodzaj (coraz bardziej zawodnego) balsamu na liczne problemy nękające wówczas społeczeństwo Stanów Zjednoczonych. Na ekranizację *Hair*, będącego skądinąd wielkim scenicznym przebojem dekady lat sześćdziesiątych, trzeba będzie jeszcze długo poczekać⁷.

6 D. Zielińska, *Forman znany i nieznany*, „Iluzjon” 1998 r., nr 1, s. 20.

7 D. Skotarczak, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002, s. 126.

W tym okresie powstało już kilka nowatorskich filmów podejmujących tematy charakterystyczne dla kontrkultury, takich jak *West Side Story* (1961 reż. R. Wise, J. Robbins). Udało się nawet zrealizować z gruntu hippisowskie *Jesus Christ Superstar* (1973, reż. N. Jewison), czy *Godspell* (1973, reż. D. Greene), poruszające kwestię nowego podejścia do spraw duchowych i religijnych. Jednak są to nieliczne odstępstwa od ogólnego modelu musicalu dominującego w latach 60. i 70., który wciąż odwoływał się do wypracowanych w okresie rozkwitu tego gatunku rozwiązań. Tak więc, większość wyprodukowanych w tym czasie musicali charakteryzowała się inscenizacyjnym przepychem, tradycyjnymi układami choreograficznymi, stałym zasobem motywów (takich jak chęć osiągnięcia sukcesu w show-biznesie, przedstawianie sposobu funkcjonowania przemysłu rozrywkowego lub konflikt miłosny, itd.), a także stałym typem bohaterów: wyzwolonych kobiet i przystojnych amantów⁸.

Hair znacznie odbiegało w swoim kształcie od tego modelu i jak na owe czasy jego formuła była zbyt nowoczesna i awangardowa:

Był zbyt dużym wyzwaniem obyczajowym, poruszał zbyt drażliwe tematy (np. trwająca aktualnie wojna w Wietnamie), aby mógł wówczas zostać zaakceptowany w mającej nieporównanie większy zasięg społeczny formie musicalu filmowego⁹.

Należy także zwrócić uwagę na nowoczesne, pełne wigoru i młodzieńczej energii układy choreograficzne, które chociaż w znakomity sposób oddają ducha kultury hippisów, to w wyraźny sposób stoją w kontrze do tradycyjnie postrzeganego musicalu. Mimo że jasne już było, iż klasyczna formuła tego gatunku wyczerpuje się, a nowa publiczność oczekuje innej formy, to jednak największe kasowe sukcesy święciły bardzo zgodne z jego podstawowymi założeniami obrazy, na co dowodem była popularność *Hello Dolly!* (1969, reż. G. Kelly)¹⁰.

Innowacyjność i buntowniczy charakter broadwayowskiego *Hair* sprawiły, że jako film mógł powstać dopiero, gdy ruch hipisowski, po surowej ocenie i przewartościowaniu, właściwie już upadł.

8 Zob. D. Skotarczak, *Początki amerykańskiego musicalu filmowego*, [w:] *Kino wobec sztuk. Związki, inspiracje, przenikanie*, red. D. Skotarczak, J. Nowakowski, Poznań 2007, s. 89.

9 D. Skotarczak, *Historia...*, s. 133.

10 Zob. tamże, s. 127.

W związku z tym, chociaż dzieło Formana bilansowało epokę kon-
testacji, stanowiło także wyraz nostalgii za minionymi czasami.

Wśród czynników opóźniających realizację *Hair* znalazł się także brak zaufania amerykańskich producentów filmowych do przybysza z komunistycznych Czech. Na początku lat 70. Forman dopiero zaczynał karierę w Ameryce. Jego dokonania z Europy nie spotkały się z dużym uznaniem w Stanach Zjednoczonych. Był tylko jednym z wielu zdolnych Europejczyków, któremu marzył się „amerykański sen”. Nie zniechęciło to jednak Formana i nie porzucił on zamiaru nakręcenia *Hair*. Drzwi do realizacji najbardziej nieszablonowych projektów otworzyło mu jednak zdobycie Oscara za *Lot nad kukułczym gniazdem* (1975, reż. M. Forman).

W rezultacie, w momencie premiery w 1979 r. *Hair* miał już łatkę filmu spóźnionego, stanowiącego epitafium dla ruchu hippisowskiego, który w tym czasie pogrążał się w niebycie. Spodziewano się, że obraz będzie stanowił wyraz tęsknoty za wspaniałymi, kolorowymi czasami pierwszej młodzieżowej subkultury. Obawiano się także, iż Forman ulegnie pokusie, by w sposób typowy dla musicali, przedstawić jedynie wyidealizowany obraz przeszłych wydarzeń.

Reżyser zdecydował się jednak spojrzeć na tę opowieść z dystansu, dzięki czemu uniknął niebezpieczeństwa jej przesłodzenia. Upływ czasu, który dzielił jego dzieło od daty premiery spektaklu oraz fakt, że Forman był emigrantem zza żelaznej kurtyny, pozwoliły mu w sposób krytyczny spojrzeć na amerykańską mentalność i ocenić ją w sposób obiektywny. Warto podkreślić, że Forman:

Nie wyrzekł się statusu przybysza z innego świata, w jego ujęciu *Hair* zmienia się w podpatrywanie Ameryki w podobny sposób jak Claude Bukowski, chłopak z prowincji, podpatruje »obywateli świata« - nowojorskich hippisów z komuny George’a Burgera. Bukowski przechodząc pospiesznie długą drogę od obojętności - poprzez fascynację i współzawodnictwo - do gorzkiego zrozumienia, staje się *alter ego* reżysera, który wychowany w innym systemie wartości, podchodzi ostrożnie do nowych dla siebie zjawisk, by poddać się entuzjazmowi tłumu, lecz i wyraźniej od innych dostrzec jałowość obranej drogi¹¹.

Według Formana kontrkultury nie należało popierać i naśladować. Wiele działań podejmowanych przez buntowników nie miało szans przynieść żadnej realnej zmiany z pożytkiem dla

11 K. J. Zarębski, *Długie włosy – krótki rozum*, „Film” 1989 r., nr 08, s. 11.

społeczeństwa. Reżyser daleki był od naiwnej gloryfikacji kultury dzieci-kwiatów i zauważał liczne rozbieżności między ich postępowaniem, a ideałami, które głosili. Warto jednak odnotować fakt, że:

Sympatia Miloša Formana, emigranta z komunistycznych Czech, legła po stronie oporu – przeciw wartościom krępującym indywidualność, regułam uwzniaślającym ślepe posłuszeństwo, zakazom niszczącym wiarę w człowieka. Niechęć do zakazów i afirmacja bliźniego to czeski odcień postawy reżysera, który bliską sobie etykę odnalazł w ruchu hippisowskiej rewolty¹².

Zatem, mimo wytykania błędów i naiwności ruchom kontrkulturowym, Forman w sposób przyjazny patrzy na swoich bohaterów. W ich buncie dostrzega młodzieńczy wigor, energię i witalność. Nie degraduje młodych ludzi, którzy próbowali wyrwać się z ciasnego gorsetu amerykańskiej, purytańskiej moralności.

Hair to przede wszystkim niejednoznaczna opowieść o generacji hippisów, których obraz został już przetworzony i zmitologizowany przez współczesną kulturę. Pierwszymi rzeczami, przychodzącymi na myśl po usłyszeniu nazwy subkultury są: ekscentryczne stroje, narkotyczne wizje, nieskrępowana radość i zabawa. Ten landrynkowy obraz oprócz taniej ckliwości niesie ze sobą również sporą dawkę lekceważenia. Forman spopularyzował obraz kultury lat 60., a jego krytyczne spojrzenie zaowocowało interesującą i bliższą prawdzie wersją tamtych czasów.

Dla reżysera od początku było jasne, że nie może przenieść na srebrny ekran musicalu Ragniego i Rado w jego pierwotnym kształcie. Ze względu na upływ czasu i krytyczną analizę samego ruchu kontrkulturowego, należało dokonać istotnych zmian. Jedną z nich było zasugerowane we wcześniejszej części artykułu wprowadzenie nowego głównego bohatera – Claude’a Bukowskiego, razem z którym widz ma możliwość przyjrzenia się dokonaniom minionej, barwnej epoki. To na tle różnic między chłopakiem, a czwórką poznanych przez niego hipisów najlepiej widać ideały ówczesnej młodzieży przeciwstawione surowym zasadom dorosłych. Dzięki takiemu rozwiązaniu fabularnemu możliwy stał się rozrachunek z różnorodną i tętniącą życiem kulturą hippisów.

Kiedy poznajemy głównego bohatera, wyrusza on z Oklahomy do Nowego Jorku aby zaciągnąć się do wojska. Chce spełnić swój

12 B. Hrapkowicz, *Hipisowski musical*, „Film” 2009 r., nr 06, s. 72.

patriotyczny obowiązek i walczyć w Wietnamie w imię ideałów, których sam do końca nie pojmuje. Dopiero spotkanie z Berge-rem, Hudem, Woofem i Jeannie sprawia, że zaczyna rewidować wcześniejsze przekonania. Silny antywojenny wydźwięk filmu jest zgodny z założeniami ruchu kontestacyjnego. Reżyser podejmuje tu temat sensu wojny. Nie neguje postawy głównych bohaterów, którzy palą wezwania i uchylają się przed obowiązkiem służenia ojczyźnie. W wojnie widzi tylko cierpienie milionów ludzi posyłanych na śmierć, często jedynie w imię obrony interesów politycznych, czy ekonomicznych jakiegoś państwa lub elit rządzących.

Reżyser, poza dążeniem do pokojowego rozwiązywania konfliktów i kultem pacyfizmu, pochwała także siłę przyjaźni i wspólnoty młodych ludzi. Widzi w nich pozbawione współczesnego egoizmu jednostki, gotowe na najwyższe poświęcenie dla swoich kompanów. „*Hair* jest dla niego ponowną próbą stworzenia portretu człowieka służącego innym, próbą współczesnego portretu świętego Franciszka”¹³. Relacje młodych ludzi oparte są na akceptacji, miłości i szczerości. Ta czystość wzajemnych stosunków stanowi kontrpunkt dla zakłamanego społeczeństwa tworzonego przez dorosłych.

Kwestionowanie segregacji rasowej i klasowej również stanowi wartość, którą według reżysera, należy popierać. Claude, chłopak ze wsi, wywodzący się ze społecznych nizin, zakochuje się w Sheili, dziewczynie z bogatego domu. W jego mniemaniu nie ma nawet prawa starać się o jej wzajemność. Nowi kompani namawiają go jednak, by wyznał dziewczynie uczucia, bowiem dla miłości nie ma barier. Uważają, że chłopak jest dość dobry dla Sheili, bo to nie status materialny świadczy o wartości człowieka.

Nowi kompani Claude’a mają również podobne podejście do kwestii rasowej. W scenie kiedy Jeannie beztrząsco wyznaje, że nie wie czy ojcem jej dziecka będzie biały Woof czy czarnoskóry Hud, ujawniają się dwa charakterystyczne dla ruchu kontrkulturowego dążenia. Nie dość, że dziewczyna oficjalnie mówi o swojej aktywności seksualnej, to jeszcze przyznaje się do sypania z mężczyzną innej, wciąż powszechnie uznawanej (w momencie powstania scenicznej wersji musicalu) za gorszą, rasy. Jednak dla młodych hippisów międzyrasowe związki nie były niczym kontrowersyjnym. Przymiotów człowieka doszukują się bowiem poza prostymi rozgraniczeniami, takimi jak kolor skóry, czy pochodzenie.

W filmie obecny jest też problem mniejszości seksualnych. Forman w typowy dla siebie, pełen ironii sposób, uwypuklił różnicę

13 L. Majewski, *Święty Franciszek Miloša Formana*, „Film” 1981 r., nr 05, s. 9.

w podejściu dwóch generacji do kwestii homoseksualizmu. W jaskrawy sposób zostało tu przedstawione pełne zakłamanie i hipokryzji podejście starszego pokolenia, które kreując i afirmując model supersamca, niejednokrotnie ukrywa w ten sposób swój pociąg do własnej płci. Najlepiej obrazuje to scena, w której dwa tercety dziewcząt opiewają w piosence *White Boys / Black Boys* urodę młodych mężczyzn przeciwnych ras. W tę scenę zostają wmontowane ujęcia przedstawiające odbywający się pobór do wojska. Wysocy rangą żołnierze dokonują selekcji kandydatów w rytm wyżej wymienionego utworu pochwalającego atuty męskiej urody, zdradzając jednocześnie własne homoseksualne upodobania.

Pozytywne cechy ruchu kontrkulturowego nie prezentują jednak pełnego obrazu *Hair*. Forman zauważa, że w działaniach hippisów do głosu dochodził także egoizm, skrzętnie zasłaniany wygodnym nawoływaniem do wolności. Reżyser nie unika pokazywania niewygodnych zachowań odartych z dziecięcej naiwności.

Środowisko hippisów, czy ogólniej – młodzieżowa kontestacja zostały potraktowane przez Formana dość dwuznacznie. Z jednej strony odczuwa się zafascynowanie tym zjawiskiem, jakby próbę uwiecznienia go w efektownych scenach i sytuacjach, z drugiej – jest dużo cienkiej ironii¹⁴.

Tak jest w scenie, w której Hud odmawia wzięcia na siebie odpowiedzialności za swojego małego synka i stara się zerwać stosunki z wymagającą od niego zaangażowania matką dziecka. Nie zgadza się na przyjęcie roli ojca w jej tradycyjnym wymiarze, zrzucając winę na kobietę. Oskarża ją o to, że nie rozumie jego światopoglądu. W rzeczywistości życie, które dotychczas prowadził, pełne zabawy i beztroski, bardzo mu odpowiada i nie chce go zmieniać. Chociaż ciągle opowiada o wartości ludzkiego życia i konieczności opieki nad ludzkością w sensie globalnym, to jednak w ustach Huda są to słowa bez pokrycia, chwytliwe i patetyczne hasła, którymi może usprawiedliwiać niefrasobliwość. Taka postawa zostaje bezlitośnie oceniona w poruszającej piosence *Easy To Be Hard* śpiewanej przez narzeczoną.

Hair pokazuje, że bunt młodych jest często chwilowy i prowadzi do rezygnacji z brania na siebie odpowiedzialności za własne życie. Starają się oni wyzwolić z norm i zasad rządzących społeczeństwem, chociaż tak naprawdę nie potrafią żyć w oderwaniu od nich. Doskonale obrazuje to scena, w której przyjaciele trafiają do aresz-

14 A. Ledóchowski, *Długowłosi*, „Kino” 1979 r., nr 12, s. 54.

tu. Posiadana przez nich kwota pieniędzy wystarczy na opłacenie kaucji tylko za jednego z nich. Pada na Burgera, który pierwsze kroki kieruje do rodziców i prosi ich o pieniądze. Hippisi głosząc swój światopogląd często podkreślali pogardę dla pracy w celach czysto zarobkowych i niechęć do pieniędzy, ale jednocześnie potrzebowali ich żeby żyć i funkcjonować w społeczeństwie. Najłatwiejszym rozwiązaniem wydawało się więc o nie prosić, zamiast zarobić je poprzez uczciwą, choć często nudną i żmudną, pracę.

Z analizy powyższych fragmentów można odnieść wrażenie, że reżyser ma w stosunku do młodych buntowników ambiwalentne uczucia. Z jednej strony w jego podejściu widać sympatię dla bohaterów, z drugiej jednak nie idealizuje ich, ale w obiektywny sposób przedstawia tak dobre, jak i złe strony wyznawanej ideologii. Forman nie próbuje zafałszować rzeczywistości i wybielić bohaterów, którzy niejednokrotnie swoim postępowaniem przeczyli głoszonym ideom. Jednak tym, co nimi kierowało była młodzieńcza naiwność, chęć korzystania z życia i potrzeba wolności. Natomiast zorganizowana władza, stanowiąca tu główną opozycję, miała na celu jedynie własny interes i chęć zysku. Stanowiła zaprzeczenie wszelkich wartości i zagrożenie dla humanistycznych idei.

W podejściu Formana zaznacza się bardzo wyraźnie empatia dla całego ruchu, który mimo eksponowanej radości i beztroski, zrodził się tak naprawdę z cierpienia i niezgody na wojnę. Ostatnie sceny stanowią gorzkie podsumowanie ideałów dzieci-kwiatów. Kiedy Berger zamienia się miejscami z Claudem, przygotowującym się do wylotu do Wietnamu, wszystko wydaje się być tylko głupim żartem. Chęć spędzenia kilku chwil z przyjacielem była cenniejsza niż mgliste przeczucie związanych z tym konsekwencji. Każdemu przychodzi jednak w końcu zapłacić za swoje postępowanie, o czym Berger przekonuje się w bolesny sposób. W postawieniu przez Formana na właśnie takie zakończenie filmu oraz podkreśleniu wątku dramatycznego, główna teza filmu zostaje uwidoczniiona w sposób najbardziej wyraźny. Mówi ona o tym, że piękne dążenia hippisów od początku były nierealne i stanowiły jedynie wyraz młodzieńczego buntu. Nie ma miejsca na beztroską zabawę, gdy pojawia się prawdziwe życie, a okrucieństwo wojny dotyka każdego człowieka.

W ujęciu czeskiego reżysera widoczny jest również dystans „obcego”, który pozwolił mu przedstawić tę historię przy jednoczesnym uniknięciu zbytowego sentymentalizmu. Sposób w jaki reżyser podszedł do realizacji *Hair* sprawił, że film nie razi cikliwą banalnością i naiwnością, a stanowi barwną przypowieść o młodości i przyjaźni.

Także spora dawka ironii oraz otwartości sprawia, że obraz nie jest tylko opowieścią o hippisach, ale zyskuje bardziej uniwersalną wymowę. W postawie twórcy widać poparcie dla ruchów pacyfistycznych, ale też gorzką świadomość, że założenia te muszą przegrać z twardymi prawami rządzącymi naszym światem. Jednak piękne idee młodych ludzi, wolnych od zepsucia i egoizmu warte są uhonorowania.

Bibliografia

- Hrapkowicz B., *Hipisowski musical*, „Film” 2009 r., nr 06.
- Jarniewicz J., *Włosy przeciwko Ameryce*, „Gazeta Wyborcza” 2007 r., nr 252.
- Kałużński W., *A ty noś, noś długie włosy*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat – Kultura” 2009 r., 07. 31.
- Klejsa K., *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008.
- Kurpiewski L., *Inne fryzury, ten sam ból głowy*, „Newsweek Polska” 2009 r., nr 31.
- Ledóchowski A., *Długowłosi*, „Kino” 1979 r., nr 12.
- Majewski L., *Święty Franciszek Milosa Formana*, „Film” 1981 r., nr 05.
- Skotarczak D., *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002.
- Skotarczak D., *Początki amerykańskiego musicalu filmowego*, [w:] *Kino wobec sztuk. Związki, inspiracje, przenikanie*, red. D. Skotarczak, J. Nowakowski, Poznań 2007.
- Słownik wiedzy o filmie*, red. J. Wojnicka, O. Katafiasz, Warszawa 2005.
- Wieczorkowski A. J., *Rock-opera z wydźwiękiem*, „Film” 1981 r., nr 05.
- Zarębski K. J., *Długie włosy - krótki rozum?*, „Film” 1989 r., nr 08.
- Zielińska Donata, *Forman znany i nieznany*, „Iluzjon” nr 1, Warszawa 1988.

Filmografia

- Absolwent*, reż. M. Nichols, 1967
- Easy Rider*, reż. D. Hopper, 1969.
- Godspell*, reż. D. Greene, 1973.
- Hair*, reż. M. Forman, 1979.
- Hello Dolly!*, reż. G. Kelly, 1969.
- Jesus Christ Superstar*, reż. N. Jewison, 1973.
- Łot nad kukłczym gniazdem*, reż. M. Forman, 1975.
- West Side Story*, reż. R. Wise, J. Robbins, 1961.

Abstrakt

Od początku podjęcia prac nad musicaliem *Hair*, Milos Forman zdawał sobie sprawę, że film spóźniony jest co najmniej o dekadę. Jednak jego miłość do scenicznego oryginału nie pozwoliły mu na porzucenie tego projektu. Po pokonaniu licznych barier piętrzących się na drodze reżysera, w końcu udało mu się stworzyć oryginalny obraz przedstawiający kulturę hippisów.

Forman, jako przybysz zza żelaznej kurtyny podszedł do osiągnięć okresu kontrkultury z dystansem i ironią, przez co jego dzieło nie jest kolejną laurką wystawioną dzieciom-kwiatom, a stanowi ocenę minionego okresu. Takie rozliczenie stało się możliwe dzięki zmianom fabularnym i wprowadzeniu dramatycznego akcentu.

Mimo negacji twórców broadwayowskiego oryginału i nieprzystawalności tematyki do współczesnych czasów, musical Formana odniósł sukces, a obecnie nosi miano kultowego.

W powyższym artykule zawarta jest próba uchwycenia czym ów ruch się charakteryzował, a także przedstawienia sposobu, w jaki Forman podchodzi do epoki kontrkultury.

Słowa kluczowe: kontestacja, kontrkultura, hippisi, Miloš Forman, musical

Miloš Forman's *Hair*. The musical assessing the counter-culture

As he started to work on his musical *Hair*, Miloš Forman was aware of the fact that the movie should have been made at least a decade ago. However, because of his love to the stage original, he could not resign from that project. The director overcame many difficulties and finally created an original picture showing the hippie culture.

As a newcomer from the Iron Curtain, he approached the achievements of the counter-culture period with distance and irony. That is why, his work is not another praise for the hippies but an evaluation of the past period. Such an evaluation was possible thanks to the plot changes and dramatic elements.

Although he negated the authors of the Broadway original, his musical was successful and at present is described as a cult one.

This article tries to describe the characteristics of that movement and to show the way in which Forman approached the period of the counter-culture.

Keywords: counter-culture, contestation, hippies, Miloš Forman, musical

Aleksandra Szczepańska – (ur. 2 maja 1989 r. w Gdańsku), magister filologii polskiej ze specjalnością wiedza o teatrze i filmie na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie doktorantka filologicznych studiów doktoranckich także na Uniwersytecie Gdańskim. Członkini Koła Naukowego Filmoznawców UG oraz inicjatorka Zespołu badawczego ds. motywów baśniowych w filmie. Jej krąg zainteresowań oscyluje wokół wpływu czynników ekonomiczno-społecznych na tematykę poruszaną przez współczesne kino powszechne.