Kto ma się bać?
Władza polityczna i sprzeciw wobec niej w filmie *V jak Vendetta*

Uniwersytet Warszawski
Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych

Wojciech Lewandowski

Kto ma się bać?
Władza polityczna i sprzeciw wobec niej w filmie *V jak Vendetta*

Warszawa, 2013

Recenzent
Prof. dr hab. Franciszek Gołembski

Redakcja
Zespół

Projekt okładki
Wojciech Lewandowski

Ilustracja na okładce: Oxford Fireworks Stock Photo

© Copyright by Wojciech Lewandowski, Warszawa 2013
© Copyright by Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013

Wszelkie prawa zastrzeżone. Każda reprodukcja lub adaptacja całości bądź części niniejszej publikacji, niezależnie od zastosowanej techniki reprodukcji (drukarskiej, fotograficznej, komputerowej i in.), wymaga pisemnej zgody Autora i Wydawcy.

Liczba arkuszy: 6,8

Wydawca:
Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych
Uniwersytet Warszawski
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
tel./fax (48 22) 55 22 952 www.wydawnictwo.wdinp.uw.edu.pl

ISBN: 978-83-65497-17-8

Skład, łamanie, druk i oprawa: Zakłady Graficzne UW. Zam. 1226/2013

Spis treści

Wstęp 7

Rozdział 1. Sfilmowana Vendetta 17
1.1 Powieść graficzna 19
1.2 Adaptacja 24
1.3 Recepcja 33

Rozdział 2. We władzy lęków, we władzy strachów 41
2.1 Norsefire 42
2.2 Terror 49
2.3 Dominacja 60

Rozdział 3. Maska wolności 67
3.1 Bunt 68
3.2 Terroryzm 78
2.3 Maska odzyskanej wolności 88

Rozdział 4. Ameryka 95
4.1 Zlękniona Ameryka 97
4.2 Panoptykon 105
4.3 Spiski 110
4.4 Maski buntu 115

Uwagi końcowe 119

Bibliografia 123

Abstrakt w języku angielskim 135

Table of Contents

Introduction 7

Chapter 1. Cinematized Vendetta 17
1.1 Graphic novel 19
1.2 Adaptation 24
1.3 Reception 33

Chapter 2. Haunted by Terror, Haunted by Fears 41
2.1 Norsefire 42
2.2 Terror 49
2.3 Supremacy 60

Chapter 3. A Mask of Freedom 67
3.1 Resistance 68
3.2 Terrorism 78
2.3 The Mask of Regained Freedom 88

Chapter 4. America 95
4.1 Fearful America 97
4.2 Panopticon 105
4.3 Conspiracies 110
4.4 The Masks of Resistance 115

Conclusions 119

Bibliography 123

Abstract in English 135

Wstęp

„Mój ojciec – stwierdza Evey Hammond – był pisarzem. Przypadłby ci do gustu. Mówił, że artyści kłamią, by mówić prawdę, a politycy – by ją ukryć"[1]. Jej wypowiedź trafnie podsumowuje potoczny obraz relacji pomiędzy światem polityki, a światem kultury popularnej. Relacje te od początku znaczyła wzajemna nieufność oraz obawa przed narzuceniem światu kultury kagańca ze strony elit politycznych. Współcześnie stosunek polityki do kultury popularnej uległ znaczącym przeobrażeniom. Politycy zaczęli postrzegać korzyści płynące z mariażu ze światem kultury popularnej, zwłaszcza możliwość dotarcia do szerszej grupy wyborców. Z kolei artyści, korzystając ze swojej popularności decydują się na większe zaangażowanie w kwestiach politycznych[2].

Kultura popularna odzwierciedla także problemy społeczne i polityczne współczesnych jej społeczeństw. Artystyczne akty kreacji stawały i nadal stają się źródłem debat dotyczących fundamentalnych kwestii, które dotykają każdej jednostki funkcjonującej w społecznych ramach. Z jednej strony teksty kultury popularnej mogą afirmować istniejące *status quo*, z drugiej natomiast stanowić radykalną krytykę bieżącej polityki. Ponadto teksty kultury, nie tylko zresztą popularnej, mogą wyznaczać kierunki przyszłego rozwoju społeczeństw, a zarazem wskazywać na płynące z postępu zagrożenia.

Marzenia o lepszym świecie stały się domeną pisarstwa utopijnego. Jego twórcy od wieków prezentują urzekające wizje idealnego świata, w którym relacje pomiędzy jednostkami oraz na linii obywatele-państwo układają w sposób bezkonfliktowy. Idealne światy oferują pełnię szczęścia, w zamian za całkowitą akceptację panujących wewnątrz państwa reguł, których naruszenie może spotkać się z dotkliwymi sankcja-

---

[1] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, scen. The Wachowski Brothers (wg powieści graficznej narysowanej przez D. Lloyda), wyst. N. Portman, H. Weaving, S. Rea, J. Hurt, Warner Bros. Pictures, 2006. Wszystkie cytaty z filmu pochodzą z napisów do polskiej edycji DVD w tłumaczeniu Elżbiety Gałązki-Salamon.

[2] Relacje na linii kultura popularna – świat polityki w klarowny sposób przedstawia L. van Zoonen w artykule: *A Day at the Zoo: Political Communication, Pigs and Popular Culture*, „Media, Culture & Society" 1998, Vol. 20, No. 2, s. 183-200.

mi. Mrocznym wariantem utopijnych ładów politycznych są dystopie, w których uładzony świat utopii zostaje poddany druzgocącej krytyce. Świat szczęśliwości ukazany zostaje jako kraina, w której posłuszeństwo jednostek wobec państwa wymuszane jest za pomocą propagandy, inwigilacji oraz przymusu.

Utwory dystopijne są charakterystyczne dla kultury XX i XXI wieku. Doskonałym przykładem tego rodzaju tekstu jest powieść graficzna scenarzysty Alana Moore'a oraz rysownika Davida Lloyda *V jak Vendetta*. Opublikowana w latach 1982-1989 stanowiła odpowiedź autorów na problemy świata kończącej się zimnej wojny, a zwłaszcza obawy związane z groźbą unicestwienia globu przy pomocy broni nuklearnej. W 2006 roku na ekranach kin pojawiła się filmowa adaptacja powieści graficznej brytyjskich autorów. Twórcami scenariusza byli bracia Lawrence i Andrew Wachowscy, autorzy trylogii *Matrix*, natomiast reżyserem – James McTeigue. Amerykańska adaptacja brytyjskiego komiksu wzbudziła wiele kontrowersji, zwłaszcza ze względu na dość radykalne przesłanie polityczne oryginalnego tekstu. Z kolei u autora powieści graficznej sprzeciw budziło wykorzystanie jego tekstu, opisującego społeczeństwo brytyjskie, do „prania" amerykańskich brudów.

Osadzona w świecie po nuklearnej zagładzie opowieść Moore'a i Lloyda ukazywała Wielką Brytanię jako totalitarne państwo, w którym obywatele rezygnują ze swoich wolności w imię bezpieczeństwa. Lęk i strach[3] powodują, że ulegają rządom totalitarnej partii Norsefire. V, tytułowy bohater powieści graficznej i filmu, przeciwstawia się totalitarnej dyktaturze, stosując niejednokrotnie ekstremalne metody nieposłuszeństwa. Jego działalność, oparta na konsekwentnym stosowaniu przemocy, nakierowana jest na obalenie systemu i przywrócenie jednostkom prawa do decydowania o własnych losach. W powieści graficznej celem buntownika było stworzenie warunków do budowy społeczeństwa anarchistycznego. W jej ekranizacji celem głównego bohatera jest przywrócenie

[3] Świadom jestem, że pojęcia strach i lęk mają odrębne znaczenia w naukach humanistycznych i społecznych. Różnice te syntetycznie opisuje M. Szatan w artykule *Strach a lęk w ujęciu nauk humanistycznych*, „Studia Gdańskie" 2012, t. XXXI, s. 325-342. Biorąc pod uwagę, że systemy totalitarne, a także obawy wzbudzane przez akty terroru mogą działać na obie te emocje będę posługiwał się, od czasu do czasu, tymi pojęciami zamiennie.

demokracji. Wspomniana zmiana dyskursu ideologicznego wewnątrz filmowego tekstu umożliwiła jego twórcom odniesienie się do problemów społecznych i politycznych pierwszej dekady XXI wieku, takich jak zagrożenie terrorystyczne oraz konflikty o globalnym zasięgu.

Celem niniejszej książki jest analiza ideologicznych i praktycznych aspektów władzy oraz sprzeciwu wobec niej w filmie *V jak Vendetta*, który wszedł na kinowe ekrany w marcu 2006 roku. Analizie poddane zostaną metody sprawowania władzy politycznej przez totalitarną elitę w obliczu aktów nieposłuszeństwa przybierających postać przemocy politycznej. Problem zakresu posłuszeństwa jednostek wobec władzy oraz możliwości sprzeciwu wobec niej jest obecny w historii rozważań o polityce od czasów starożytnych. We współczesnych społeczeństwach demokratycznych sprzeciw wobec władzy politycznej został skanalizowany pod postacią dostępnych procedur politycznych. Jednak w systemie totalitarnym bądź ulegającym totalitarnym tendencjom, takie metody mogą wydawać się niewystarczające. Jakie są zatem granice sprzeciwu i do jakich metod mogą odwołać się buntownicy, aby odmienić los swoich społeczeństw? To jedno z najważniejszych pytań stawianych w niniejszej książce.

Kluczowa dla opisywanego zagadnienia jest kwestia z jednej strony strachu, który utrzymuje jednostki w mocy władzy politycznej, z drugiej zaś kwestia twórczej siły przemocy. Czy fizyczna eliminacja symboli władzy oraz tych, którzy ją sprawują, może stać się podstawą dla nowego ładu? Czy budząca obawę władzy przemoc może stanowić skuteczną odpowiedź na jej własną przemoc i stosowany przez nią terror? Ostatnie pytanie często pojawia się w sferze dyskursu społecznego i politycznego w momentach zagrożenia dla stabilności demokratycznego ładu. Związane jest to ściśle z kwestią ograniczania swobód obywatelskich w imię ochrony bezpieczeństwa obywateli. W momentach takich strach przed zagrożeniem ogranicza zdolności do podejmowania decyzji i może stanowić punkt wyjścia dla ograniczania praw obywateli demokratycznych społeczeństw, co może prowadzić do quasi-totalitarnych rozwiązań. Zagrożenie terroryzmem stanowi współcześnie jeden z najczęściej podawanych argumentów uzasadniających zwiększoną kontrolę nad zachowaniami obywateli świata zachodniego. Dla twórców filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* szczególnie inspirujące okazały się polityczne debaty wokół sposobu prowadzenia wojny z terroryzmem.

Film jako tekst kultury popularnej może stać się forum ideologicznej dyskusji, odczytania obaw i lęków społeczeństwa, w którym został stworzony. Słusznym wydaje się przyjęcie w niniejszej książce perspektywy nowego historycyzmu (*new historicism*)[4], która zakłada konieczność oceny tekstów kultury w kontekście czasów, w których powstały. Przedstawiciele tego nurtu „nie uznają autonomii znaczeniowej utworu, odnosząc jego treść do innych, równoległych w czasie form produkcji kulturowej (pamiętniki, dzienniki, anegdoty, moda itp.), do kontekstu innych kodów epoki, jej instytucji i obyczajów, tak aby można było pytać o problematykę ideologiczną literatury, np. o jej przynależność klasową, determinację rasy i płci itp. wedle przekonania, że «myśl ma własną historię»"[5]. Jak zauważa Louis Montrose nowy historycyzm „zmienia kierunek osi inter-tekstualności zamieniając diachroniczny tekst na autonomiczną historię literacką, synchroniczny tekst systemu kulturowego"[6]. Według niego kultura, w której powstał dany tekst, umożliwia jego interpretację. Żadne dzieło sztuki nie istnieje bowiem w oderwaniu od swojego kulturowego, czy historycznego kontekstu. Przypadek filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* jest na tym tle o tyle interesujący, że jej amerykańscy twórcy zgodnie z literą oryginału, umieścili akcję filmu w Wielkiej Brytanii. Jednak kulturowe otoczenie, w którym obraz powstawał, było amerykańskie, a co za tym idzie treść filmu należy czytać w kontekście bieżących wydarzeń w Stanach Zjednoczonych kilka lat po zamachach terrorystycznych z 11 września 2001 roku[7].

Kultura popularna, niezależnie od zamierzeń twórców jej tekstów, pozostaje miejscem negocjacji znaczeń pomiędzy przemysłem kulturowym a odbiorcami. Ci pierwsi pragną aby odbiorcy stanowili grono spolegliwych konsumentów produkowanych tekstów, drudzy zaś gotowi są do wymykania się ich pożądanym odczytaniom, starając się poszerzyć

---

4 Nazwa tego kierunku badawczego jest także tłumaczona jako nowy historyzm.

5 G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 436.

6 L. Montrose, *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*, w: *Literary Theory: An Anthology*, eds. J. Rivkin, M. Ryan, Oxford-Carlton-Maiden, MA, s. 586.

7 Alan Moore, autor komiksowego pierwowzoru, zarzucał twórcom filmu, że wykorzystali brytyjski kontekst dla opowiedzenia o problemach współczesnej im Ameryki, co jego zdaniem, było złym zabiegiem artystycznym. Do tego zagadnienia powrócę w podrozdziale 1.2.

zakres interpretacyjny. W tym sensie kulturę popularną można traktować jako źródło oporu słabych wobec dominacji przemysłu kulturowego sprzężonego z elitami polityczno-biznesowymi[8]. Na tym tle film *V jak Vendetta* ze swoim mocno krytycznym podejściem do prowadzonej przez rząd Stanów Zjednoczonych polityki, wydaje się stworzony z myślą o odbiorcach pozbawionych uprzywilejowanej pozycji, jednak jego potencjalne interpretacje mogą być znacznie szersze[9].

Proces filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* będzie przedmiotem rozważań w pierwszym rozdziale niniejszej książki. Powieść graficzna Alana Moore'a i Davida Lloyda to jeden z najbardziej wyrazistych przykładów komiksu politycznego, w którym autorzy przedstawili krytyczną analizę brytyjskiego społeczeństwa lat osiemdziesiątych. Prace nad *V jak Vendetta* trwały prawie dekadę, co wpłynęło na wewnętrzną spójność tekstu, a także na zmianę kontekstu, w którym powstawały kolejne fragmenty opowieści. Warto pamiętać, że pracę nad *V jak Vendetta* autorzy mogli dokończyć po drugiej stronie Atlantyku, co wpłynęło także na możliwość dysponowania prawami majątkowymi do własnego dzieła. Świadectwem artystycznego dojrzewania podczas długotrwałych prac nad komiksem jest wstęp do jego oryginalnego wydania w Stanach Zjednoczonych z 1988 roku[10].

W rozdziale tym skupię się przede wszystkim na politycznym przekazie obu tekstów, a także głównych zmianach dokonanych przez scenarzystów podczas prac nad adaptacją *V jak Vendetta*. W tym kontekście istotne wydaje się także zrozumienie konfliktu pomiędzy twórcami filmu a scenarzystą komiksu, który nie zgodził się na umieszczenie jego nazwiska w napisach końcowych. Wskażę także na kontrowersje towarzyszące krytycznej recepcji filmowej adaptacji w Europie, a przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych odmienionych przez zamachy terrorystyczne z 11 września 2001 roku. Ukazywanie w zniuansowany sposób terrorysty dokonującego zamachów

---

8 Vide: J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010.

9 Podstawowe informacje odnośnie analizy i interpretacji tekstów filmowych, z których korzystałem przy pisaniu niniejszej książki, znajdują się w: J. Aumont, M. Michel, *Analiza filmu*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2013 oraz *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993.

10 Vide: A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. J. Malczewski, Kraków 2003, t. 1, s. 7.

podważających ład społeczno-polityczny filmowej Wielkiej Brytanii było przyczyną gorących debat dotyczących interpretacji tego dzieła.

Władza oraz strach powodujący posłuszeństwo wobec niej będą stanowiły oś rozważań zaprezentowanych w drugim rozdziale książki. W pierwszej kolejności poddane zostaną analizie obrazy władzy zaprezentowane w filmie *V jak Vendetta*, kształt systemu politycznego zbudowanego przez partię Norsefire oraz kreowane przez władzę symbole mające jednoczyć wokół niej obywateli. Szczególnie ważnym będzie przyjrzenie się wizualizacji politycznej dominacji faszystowskiej elity nad resztą społeczeństwa.

Najważniejszym elementem analizy będzie próba ukazania, w jaki sposób reżim partii Norsefire posługuje się strachem w celu zdobycia społecznego poparcia oraz utrzymania władzy. Twórcy filmu ukazują metody stosowane przez rządzących w celu wzbudzenia strachu, zarówno przed zewnętrznym zagrożeniem, jak i własnymi działaniami. Polityczny terror, który dla pragnących niezależności i wolności członków społeczeństwa jest synonimem skrajnej opresyjności, przedstawiany jest przez sprawujących władzę jako źródło społecznej stabilności i bezpieczeństwa w świecie pełnym zagrożenia ze strony międzynarodowego terroryzmu. Strach w tym kontekście staje się paliwem zapewniającym legitymizację samej władzy, jak i jej działań mających na celu zapewnienie ochrony przez nadciągającym zewsząd chaosem.

Samotny opór wobec władzy, który będzie przedmiotem rozważań w rozdziale trzecim, może współcześnie wydawać się działaniem skazanym na porażkę. Sprzeciw wobec władzy w demokratycznym społeczeństwie wpisany jest w reguły systemu, natomiast w totalitarnych państwach wszelkie przejawy społecznego, a tym bardziej jednostkowego, oporu są bezwzględnie tłamszone. Przemoc symboliczna, jak i faktyczna ze strony rządzących, stanowią często wystarczającą barierę podtrzymującą *status quo* i zniechęcającą do jej kwestionowania. W imię zachowania społecznej i politycznej jedności indywidualne działania muszą pozostać pod ścisłą kontrolą sprawujących władzę.

Twórcy filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* ukazują jednak postać samotnego, niemal romantycznego, buntownika, który gotów jest za wszelką cenę obalić reżim ograniczający swobody obywatelskie. Tytułowy bohater, odwołując się do najbardziej radykalnej formy oporu przeciw władzy, jaką jest terroryzm, próbuje zmienić

rzeczywistość filmowej Wielkiej Brytanii. Ofiara medycznych eksperymentów, społeczny wyrzutek, stawia czoła machinie władzy, doskonale rozumiejąc, że przy pomocy umiejętnie stosowanego terroryzmu jest w stanie podważyć legitymację partii Norsefire do sprawowania władzy. Jego działania wzbudzają strach politycznych elit, doprowadzając do zachwiania ich władzy. Strach okazuje się zatem równie skuteczną metodą trzymania w ryzach władzy, co niewolenia społeczeństwa. Maska, którą przywdziewa V, staje się symbolem walki z opresyjną władzą, a jej znaczenie współcześnie wykracza poza filmowy ekran.

W rozdziale czwartym przyjrzę się współczesnej Ameryce widzianej przez pryzmat kultury popularnej. Nawiązując do wspomnianego wcześniej stanowiska nowego historycyzmu, przyjrzę się sposobowi, w jaki film *V jak Vendetta* prezentuje wybrane problemy współczesnych Stanów Zjednoczonych. Autorzy filmu nie aspirowali do stworzenia kompleksowego obrazu amerykańskiego społeczeństwa, dotknęli jednak kilku kwestii, z którymi zmaga się ono po wydarzeniach z 11 września 2001 roku. W tym kontekście *V jak Vendetta* wpisuje się w toczoną po drugiej stronie Atlantyku debatę o zakresie możliwej ingerencji państwa w życie jednostek w celu zapewnienia im bezpieczeństwa. Czy państwo może ograniczać wolność obywateli w celu eliminacji terrorystycznego zagrożenia, a jeśli tak, to w jakim zakresie i w jakim stopniu? Czy Amerykanom przyjdzie żyć we współczesnym panoptykonie?

Ponadto w filmie *V jak Vendetta* pojawia się problem metod walki z terrorystycznym zagrożeniem. Inwigilacja, stosowanie tortur, ograniczanie praw obywatelskich, religijny zwrot na prawo, to tylko kilka kwestii zasygnalizowanych w filmie. Prowokuje on do postawienia pytań dotyczących kondycji amerykańskiej demokracji, a co za tym idzie ewentualnego ryzyka totalitaryzacji władzy w Stanach Zjednoczonych. Pojawiające się w filmie odniesienia do popularnych teorii spiskowych głoszących, że za zamachami z 11 września 2001 roku stał amerykański rząd, prowokują do refleksji nad zaufaniem obywateli do rządu federalnego.

Studiowanie tekstów kultury popularnej, jak wcześniej wspomniano, stanowi nieocenione źródło wiedzy o kondycji współczesnych społeczeństw. Interpretacja filmu *V jak Vendetta,* z perspektywy politologicznej, może poszerzyć możliwości diagnozy kondycji współczesnych społeczeństw doby wojny z terroryzmem. Choć kultura popularna,

zwłaszcza produkowana przez duże koncerny, uwikłana jest w podtrzymywanie dyskursów społecznych i politycznych sprzyjających zachowaniu *status quo*, to jej częścią są także teksty mniej lub bardziej jawnie podważające zastaną rzeczywistość. Z drugiej strony producenci tekstów kultury nigdy nie mają pewności jak zostaną one odczytane, czy odbiorcy nie doszukają się w danym filmie, komiksie czy serialu treści sprzecznych z dominującą ideologią. Przypadek filmu *V jak Vendetta*, którego wymowa z jednej strony podważa kierunek amerykańskiej polityki, a z drugiej afirmuje fundamenty, na który zbudowana jest demokracja Stanów Zjednoczonych, stanowi w tym kontekście interesujące pole do analizy i interpretacji.

Film *V jak Vendetta*, jak i powieść graficzna, której jest adaptacją, nie doczekały się licznych opracowań naukowych. Większość dostępnej literatury naukowej rozproszona jest po licznych czasopismach. Autorzy artykułów poświęconych *V jak Vendetta* badają pojedyncze aspekty światów przedstawionych. Jedynym całościowym opracowaniem poświęconym obu tekstom jest książka Jamesa R. Kellera *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*[11], choć wbrew tytułowi autor skupił się bardziej na analizie filmowej adaptacji powieści graficznej. Autor zwraca szczególną uwagę zarówno na kontekst społeczny dzieła, jak i na analizę jego intertekstualnych aspektów. Ważnym tekstem poświęconym w tym samym stopniu filmowi, jak i powieści graficznej, jest obszerny rozdział zamykający książkę *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe* zatytułowany *Between Trauma and Tragedy. From The Matrix to V for Vendetta*[12]. Peter Y. Paik przygląda się w nim filmowi *V jak Vendetta* w kontekście prób opanowania konsekwencji apokaliptycznych wydarzeń i zachowania indywidualnej wolności w nowym społeczeństwie, ewoluującym ku totalitarnym formom organizacji. Z kolei nieocenionym źródłem wiedzy na temat procesu powstawiania filmowej adaptacji *V jak Vendetta* jest zredagowana przez Spencera Lamma i Sharon Bray publikacja *V for*

[11] Vide: J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, London-Jefferson, NC 2008.

[12] Vide: P.Y. Paik, *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, Minneapolis-London 2010, s. 123-182.

Vendetta: From Script to Film, w której znaleźć można finalny scenariusz (z notatkami reżysera) oraz historię powstawania wybranych fragmentów filmu z komentarzem Jamesa McTeigue'a[13].

Film *V jak Vendetta* oferuje wgląd w dylematy współczesnych społeczeństw, które w amorficznym świecie globalizacji muszą stworzyć warunki zapewniające im zarówno warunki bezpiecznej egzystencji, jak i możliwość zachowania jak największej sfery autonomii. Na pytanie, czy realizacja obu tych celów w obecnych uwarunkowaniach jest możliwa i jakich kompromisów będzie ona wymagała, trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Strach wydaje się złym doradcą, gdyż demony, które budzi, mogą pchnąć społeczeństwa, co dość jednoznacznie sugeruje film *V jak Vendetta*, w złym kierunku.

[13] Vide: *V for Vendetta: From Script to Film*, eds. S. Lamm, S. Bray, New York 2006.

Rozdział 1

Sfilmowana *Vendetta*

Jego udręczony umysł
Częścią planu jest cierpienie
Ostrza niosą natychmiastową sprawiedliwość
Pamiętajcie nie człowieka lecz ideę

Powstający z ognia
Zjednoczeni by wolnymi być
Podsycając własne lęki ich kłamstwami
Kluczem jesteś ty
(Iced Earth, *V*)[1]

Powieść graficzna *V jak Vendetta* uznawana jest za jeden z przełomowych tekstów w historii medium komiksowego. Napisana w okresie konserwatywnych rządów Margaret Thatchter stanowi przykład komiksu politycznie zaangażowanego, w którym krytyce poddano plany rządu ograniczające, zdaniem autorów, podstawowe wolności obywateli państw demokratycznych. We wstępie do amerykańskiego wydania *V jak Vendetta* Moore napisał: „Obecnie mamy rok 1988. Margaret Thatcher rozpoczyna właśnie swoją trzecią kadencję na urzędzie premiera i mówi z wielką pewnością siebie o nieprzerwanym przywództwie konserwatystów, mającym trwać również w następnym stuleciu. Moja najmłodsza córka ma siedem lat, a prasa brukowa rozpowszechnia idee obozów koncentracyjnych dla osób chorych na AIDS. Nowe oddziały policji do tłumienia zamieszek, podobnie zresztą jak ich wierzchowce, noszą czarne przyłbice, a na dachach ich furgonetek zamontowane są obrotowe kame-

[1] Iced Earth, *V*, w: Iced Earth, *Dystopia*, Century Media, 2011.

ry wideo. Rząd wyraził pragnienie wytępienia homoseksualizmu, nawet jako abstrakcyjnego pojęcia. Można się tylko domyślać, przeciwko której mniejszości zostanie skierowana kolejna dyskryminująca ustawa. (…) Już dawno przestało mi się tu podobać"[2]. Pesymizm Moore'a dostrzec można w poszczególnych kadrach *V jak Vendetta*, w których subtelnie poddał otaczającą go rzeczywistość negatywnej ocenie.

Popularność powieści graficznej *V jak Vendetta* sprawiła, że przeniesienie komiksowej opowieści na filmowe ekrany było jedynie kwestią czasu. Walka o wolność jednostek, szansa na wyzwolenie ich spod opresyjnej totalitarnej władzy, to tematy ponadczasowe, które zapewniały zarówno możliwość stworzenia opowieści akcji, jak i politycznie zaangażowanego obrazu. Pierwsza wersja scenariusza, autorstwa braci Wachowskich, powstała jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Kiedy realizacja filmu stała się możliwa, scenarzyści przygotowali tekst uwspółcześniający komiksowy pierwowzór, jednocześnie zamieszczając w nim odniesienia do współczesnej im sytuacji w Stanach Zjednoczonych.

Przedmiotem poniższych rozważań będzie długa i kręta droga komiksu *V jak Vendetta* na filmowy ekran oraz towarzyszące jej kontrowersje. Sama powieść graficzna powstawała przez wiele lat w związku trudnościami jakie przeżywał magazyn „Warrior", w którym była ona początkowo publikowana. Dokończenie prac nad *V jak Vendetta* stało się możliwe dopiero w Stanach Zjednoczonych. Adaptacja, zrealizowana siedemnaście lat po powstaniu komiksu, wywołała wiele dyskusji. Alan Moore nie zgodził się na zamieszczenie jego nazwiska w napisach końcowych. Konserwatywni krytycy oskarżyli film o sprzyjanie nastrojom antyamerykańskim, widząc w *V jak Vendetta* dzieło podważające amerykańskie wartości i ich obronę prowadzoną w ramach wojny z terroryzmem. Wydaje się, że twórcom udało się stworzyć niezwykle ciekawy tekst, o dużej sile oddziaływania, a zarazem niełatwo poddający się prostym ocenom.

---

[2] A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. J. Malczewski, Kraków 2003, t. 1, s. 7.

1.1 Powieść graficzna

Powieść graficzną *V jak Vendetta* można uznać za jeden z najbardziej intrygujących politycznych tekstów, jakie zostały opublikowane w komiksowej formie. Komiks ten pokazał, w jaki sposób można wykorzystać to medium do prezentacji skomplikowanych treści o charakterze społeczno-politycznym. *V jak Vendetta* powstawała w okresie, w którym główni wydawcy komiksowi coraz częściej publikowali opowieści dla bardziej dojrzałych czytelników. Założenia formalne przyjęte przez jego twórców oraz pełna brutalnego realizmu fabuła opowieści w pewnym stopniu wytyczyły kierunek ewolucji komiksów dla dojrzałego czytelnika, która miała miejsce w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku.

Publikacja. *V jak Vendetta* powstawała i była publikowana przez wiele lat. Początkowo jej kolejne fragmenty ukazywały się w magazynie „Warrior" redagowanym przez Deza Skinna. Od marca 1982 do stycznia 1985 ukazało się 26 numerów czasopisma. Problemy finansowe wydawcy spowodowały, że w lutym 1985, bez uprzedniej zapowiedzi, kolejne numery magazynu przestały się ukazywać[3]. Alan Moore i David Lloyd wydali kontynuację swojej opowieści na rynku amerykańskim, na którym w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku publikowało coraz liczniejsze grono brytyjskich autorów[4]. Wydawnictwo DC najpierw wznowiło w kolorowej edycji opublikowane dotychczas fragmenty, a potem finałową część opowieści.

Lata osiemdziesiąte dwudziestego wieku to w Zjednoczonym Królestwie okres rządów Partii Konserwatywnej pod kierownictwem Margaret Thatcher. Pani premier i jej polityka spotkały się z oporem środowisk artystycznych[5]. Alan Moore i David Lloyd krytycznie oceniali działania premier Thatcher i jej rządu, zwłaszcza te zmierzające do ograniczenia

---

[3] J. Chapman, *British Comics: A Cultural History*, London 2011, s. 231.

[4] Przemiany amerykańskiego komiksu oraz wpływ tzw. „brytyjskiej inwazji" na tamtejszy rynek opisuje Shirrel Rhoades, vide: *A Complete History of American Comic Books*, New York 2008, s. 112 i 123-127.

[5] Rządy Margaret Thatcher syntetycznie podsumowuje H. Zins, vide: *Historia Anglii*, Wrocław 2009, s. 389-394. O postawach środowisk kultury wobec rządów premier Thatcher, więcej vide: A. Tinwell, *The Impact of Thatcherism in Popular Culture*, „Journal of European Popular Culture" 2013, Vol. 4, No. 2, s. 123-137 .

swobód obywatelskich. Autorzy potępiali między innymi sposób traktowania mniejszości seksualnych w ówczesnej Wielkiej Brytanii, rosnącą przemoc symboliczną ze strony władz, a także zagrożenie rozwojem systemów inwigilacji obywateli[6].

Treść. Powieść graficzna *V jak Vendetta* to opowieść o starciu totalitarnej ideologii faszystowskiej z wizją anarchistycznego społeczeństwa opartego na dobrowolnych umowach pomiędzy jednostkami. Stworzona przez Alana Moore'a i David Lloyda opowieść ukazywała konsekwencje poddania się władzy oferującej bezpieczeństwo w zamian za bezwzględne posłuszeństwo. Niekryjący swoich anarchistycznych przekonań autor scenariusza protagonistą uczynił postać pragnącą dać możliwie szeroką autonomię brytyjskim obywatelom.

Głównym bohaterem *V jak Vendetta* jest noszący maskę Guya Fawkesa V, który sprzeciwia się totalitarnej władzy partii Norsefire oraz jej lidera Adama Susana. Norsefire zdobyła władzę po wojnie nuklearnej o ograniczonym zasięgu, która spustoszyła Wielką Brytanię. Susan i jego partia wykorzystali wojenny i powojenny chaos do przejęcia władzy i zaprowadzenia totalitarnego porządku, który miał być utrzymywany poprzez terror i wzbudzenie poczucia narodowej jedności. Osoby nie pasujące do wizji społeczeństwa głoszonej przez nową władzę, przede wszystkim mniejszości rasowe, seksualne czy działacze odmiennych ideowo nurtów, zostali wyeliminowani bądź uwięzieni w obozach przejściowych.

Społeczeństwo brytyjskie poddane zostało permanentnej inwigilacji oraz nieustającej propagandzie, która definiowała właściwe postawy społeczne. Nie było w tym społeczeństwie miejsca na odmienność lub protest. Nad utrzymaniem porządku czuwała tajna policja polityczna (Palec), której funkcjonariusze pełnili jednocześnie funkcję policji, sądu oraz egzekutorów wyroków[7]. Społeczeństwo żyło, używając określenia

---

[6] A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, t. 1, s. 7.

[7] Podobnie zdefiniowano kompetencje tytułowego bohatera komiksowej serii *Sędzia Dredd*, opowieści o którym stanowiły dla Alana Moore'a jedno ze źródeł inspiracji przy pisaniu scenariusza do *V jak Vendetta*. Vide: A. Moore, *Pod uśmiechniętą maską*, w: A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, t. 2, s. 135. Więcej o postaci Sędziego Dredda, vide: J. Chapman, *British Comics,* s. 152-161 oraz W. Lewandowski, *Brytyjski komiks polityczny. Zarys problematyki*, „Przegląd Europejski" 2013, nr 4 (30), s. 113-114.

Henry Davida Thoreau, „w cichej rozpaczy”[8] zadowalając się ulotnym poczuciem bezpieczeństwa za cenę akceptacji powszechnego terroru.

V stawia czynny opór dyktaturze Norsefire, eliminując oraz konfliktując członków partyjnych elit, a także niszcząc symbole ich władzy. Z jednej strony, jego działania to prywatna zemsta na osobach odpowiedzialnych za jego okaleczenie (V był więźniem jednego z obozów przejściowych[9] mieszczącego się w Larkhill), z drugiej próba obudzenia brytyjskiego społeczeństwa i wskazania mu anarchistycznej alternatywy wobec totalitarnej władzy. Kolejne akty terroru dokonywane przez V podkopują wiarę w skuteczność faszystowskiej władzy i jej zdolność zapewnienia społecznego porządku. Zdegenerowane partyjne elity nie potrafią zrozumieć własnego społeczeństwa, zadowalając się brutalną siłą, która budząc strach, utrzymuje je przy władzy. W obliczu zagłady gotowe są nawet na sojusz ze szkockimi gangsterami, byle tylko utrzymać władzę. Jednak w zderzeniu z przemocą ze strony zamaskowanego buntownika, doskonale znającego ich słabe punkty, w ostatecznym rozrachunku okazują się bezradne.

Jak wspomniałem wyżej, działania V to także osobista vendetta. Osadzony w obozie przejściowym w Larkhill, bohater *V jak Vendetta* został poddany medycznym eksperymentom, dzięki którym uzyskał nadludzkie zdolności fizyczne i prawdopodobnie także umysłowe. Był on jedynym ocalonym spośród grupy pacjentów, których wyniki wydawały się prowadzącym eksperymenty najbardziej obiecujące. Ucieczka z obozu umożliwiła mu realizację skomplikowanego planu obalenia faszystowskiej władzy.

V nie działa sam. W jednej z pierwszych scen powieści graficznej ratuje z rąk policji politycznej Evey Hammond, którą poddaje politycznej, jak i fizycznej edukacji. Symulując inkarcerację Evey, podobną do własnej z obozu w Larkhill, torturując i doprowadzając ją do konieczności dokonania ostatecznego wyboru, umożliwia jej przezwyciężenie własnego strachu. Jego okrutne działanie uwalnia Evey z narzuconych jej

---

[8] H.D. Thoreau Henry, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Poznań 1999, s. 30.

[9] Pisząc o powieści graficznej używam, za jej tekstem, określenia obozy przejściowe (vide: A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, t. 1, s. 81), a w przypadku filmowej adaptacji obozy internowania (vide: podrozdział 2.2).

przez totalitarne państwo i społeczeństwo, a także nią samą, ograniczeń. Wyzwolona Evey decyduje się przejąć rolę V po jego śmierci.

Jedną z kluczowych postaci komiksu *V jak Vendetta* jest inspektor Eric Finch, policjant prowadzący śledztwo w sprawie dokonywanych przez V zamachów. Próbując poznać motywacje terrorysty, wcześniej już wątpiący w słuszność rządów totalitarnego reżimu inspektor, zaczyna lepiej rozumieć naturę zniewolenia, jakiemu poddała jednostki partia Norsefire. Pragnąc wniknąć w umysł V, przyjmuje LSD na terenie obozu przejściowego Larkhill. Eksperyment ten umożliwia mu odzyskanie utraconej wrażliwości, a przede wszystkim wolności. Jednak doświadczony policjant nie wierzy w przyszłość zapoczątkowanej przez V rewolucji i decyduje się opuścić pogrążony w chaosie Londyn, co zostało ukazane w ostatnich kadrach powieści graficznej.

Specyfika. *V jak Vendetta* to powieść graficzna, która w pełni udowodniła, że komiks to medium umożliwiające prezentację najbardziej skomplikowanych dyskursów społecznych i politycznych. Obok takich dzieł jak *Powrót Mrocznego Rycerza* Franka Millera, czy *Strażnicy* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa należy do tekstów, które zapoczątkowały nową erę w rozwoju medium. Historycy komiksu wskazują bowiem, że połowa lat osiemdziesiątych to czas narodzin współczesnego komiksu, którego autorzy chętnie podejmują w swoich tekstach coraz poważniejsze czy kontrowersyjne tematy[10].

Ważną cechą powieści graficznej *V jak Vendetta* jest jej głębokie osadzenie w kulturowym, społecznym i politycznym kontekście Wielkiej Brytanii. Alan Moore i David Lloyd przywołują liczne teksty kultury, poprzez co wzmacniają wymowę *V jak Vendetta*. Z jednej strony, cytowane teksty pozwalają w syntetyczny sposób odwołać się do symboli oraz idei związanych z prezentowanymi w komiksie dyskursami politycznymi. Na półce w Galerii Cieni, mieszkaniu V, znaleźć możemy książki takie jak *Mein Kampf* Adolfa Hitlera lub *Kapitał* Karola Marksa, które czytelnikom mogą kojarzyć się z ideologicznymi podstawami dwudziesto-

[10] Różne warianty periodyzacji historii komiksu zbiera Shirrel Rhodes. Vide: S. Rhoades *A Complete History of American Comic Books*, s. 4-7. O współczesnych komiksach autor pisze na stronach 123-148 oraz 169-200.

wiecznych totalitaryzmów[11]. Z drugiej strony, odwołania do innych tekstów kultury mogą służyć zbudowaniu kontekstu dla działań bohaterów powieści graficznej. Słuchana przez V i Evey piosenka *Dancing in the Streets* zespołu Martha and the Vandellas była jednym z hymnów ruchu na rzecz praw obywatelskich działającego w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Stanach Zjednoczonych[12]. Znajomość szerokiego kontekstu kulturowego, do którego odwołują się autorzy powieści graficznej zdecydowanie ułatwia jej lekturę oraz interpretację.

Autorzy zdecydowali się także na eksperymentowanie ze sposobem opowiadania. Propozycja Davida Lloyda, jak opisał to Alan Moore w *Pod uśmiechniętą maską*, początkowo go zaniepokoiła. „W innym miejscu tego samego listu – pisał Moore – Dave opisywał, jak chciał rozwiązać kwestię rozplanowania i wykonania komiksu. Zamierzał na przykład całkowicie zrezygnować z efektów dźwiękowych i doszczętnie wyeliminować dymki z myślami bohaterów. Jako scenarzysta poczułem się przerażony. Nie martwiły mnie w zasadzie efekty dźwiękowe, ale jak miałem poradzić sobie ze wszystkimi psychologicznymi niuansami postaci bez zastosowania dymków z myślami i jednocześnie zapewnić książce zadowalający poziom literacki? Było jednak coś głęboko fascynującego w dyscyplinie, jaką niósł ze sobą ten pomysł i kiedy wieczorem usiłowałem zasnąć, to coś wgryzało się uporczywie w moje szare komórki”[13]. Autorzy pomimo sygnalizowanych przez scenarzystę obaw zdecydowali się przyjąć taką właśnie konwencję opowiadania i w pełni ją zrealizowali. Rezygnacja z efektów dźwiękowych, a zwłaszcza dymków wskazujących na przemyślenia bohaterów dawała czytelnikom większą możliwość interpretacji zachowań i motywów postaci, czyniąc z *V jak Vendetta* dzieło o wysokim stopniu otwarcia. Z kolei twórcy komiksu musieli zadbać o to, by dialogi oraz rysunki umożliwiły odbiorcom zrozumienie zachowań postaci oraz analizowanie ich postępowania.

---

11 A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, t. 1, s. 11.

12 Ibidem, s. 20-21. Więcej o roli tej kompozycji, vide: O. Evans, M. Foote, R. McDonald, *Allusions as Web-Building Vehicles in «V for Vendetta»*, „The People, Ideas, and Things (PIT) Journal” 2010, Cycle 1, http://pitjournal.unc.edu/article/allusions-web-building-vehicles-v-vendetta, dostęp: 31.05.2013.

13 A. Moore, *Pod uśmiechniętą maską*, s. 139.

V jak Vendetta to powieść graficzna wymagająca od czytelnika uwagi, otwartości oraz akceptacji dla historii, która nie poddaje się łatwej interpretacji. V nie jest typowym superbohaterem, który korzysta ze swoich mocy wyłącznie do czynienia dobra. Jego czyny i moralne wybory wydają się wątpliwe, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę szczytne zamiary animujące jego działanie. Terroryzm, zabójstwa motywowane zemstą za doznane krzywdy, czy radykalne metody wyzwolenia Evey mogą nie przysporzyć mu sympatii czytelnika. Z drugiej strony pragnie on uwolnić Brytyjczyków od opresyjnego, pasożytującego na nich reżimu politycznego, którego sam jest ofiarą. Wolność a bezpieczeństwo, poddanie się a aktywny opór wobec opresyjnej władzy, czy wreszcie pożądana forma organizacji ładu społecznego to uniwersalne tematy, które powieść graficzna Moore'a i Lloyda stawia przed czytelnikami, jednocześnie nie udzielając wiążących odpowiedzi.

1.2 Adaptacja

„Adaptacji komiksów jest w kinie tak wiele, że używanie przez cześć krytyki terminu «film komiksowy» można by uznać za uzasadnione. Spora partia owej produkcji polega na sztampowym powieleniu wzorów i nie grzeszy zbyt wysokim poziomem realizacji, co mogłoby ewentualnie służyć za uzasadnienie pejoratywności tego określenia"[14]. Jerzy Szyłak zauważa także, że termin „komiks filmowy" jest używany nie tylko w kontekście faktycznych adaptacji komiksowych tekstów, ale jako źródło dodatkowej krytyki ocenianego obrazu. Komiksowość filmu ma w tym kontekście sugerować słabość filmowego dzieła, jego kiczowatość[15]. Ocena taka wynika także po części z niezrozumienia specyfiki komiksu jako formy sztuki, posługującej się własnym językiem, którego przełożenie na filmowy obraz, pomimo pozornego podobieństwa, wcale nie jest łatwe. Z drugiej strony, jak podsumowuje poglądy innych bada-

[14] J. Szyłak, *Komiks i okolice kina*, Gdańsk 2000, s. 9.

[15] Ibidem. Może to wynikać ze stereotypowego postrzegania komiksów jako gorszej formy sztuki, typowo rozrywkowej i niezdolnej do komunikowania poważniejszych treści. Vide: J. Chapman, *British Comics*, s. 8-10.

czy Pascal Lefèvre „wskazywano wielokrotnie, że pokrewieństwo pomiędzy kinem a komiksem jest bliższe niż pomiędzy kinem a jakąkolwiek inną sztuką wizualną”[16].

Film a komiks. „Film nazywany jest «komiksowym» – zauważa Szyłak – wtedy, gdy cechuje się niezwykle wartką, rozwijającą się linearnie akcją, istną kaskadą zdarzeń, nadmiarem przygód i nadmiarem niebezpieczeństw, zazwyczaj uosabianych przez demoniczno-operetkowe postacie”[17]. Biorąc pod uwagę te wyznaczniki, za film komiksowy można uznać także niejedno dzieło nie mające swojego pierwowzoru w opowieściach obrazkowych. Znamiona tak ujmowanej komiksowości noszą choćby wszystkie filmy o Jamesie Bondzie, które inspirowane są powieściami Ian Fleminga, a nie publikowanymi w brytyjskiej prasie paskami komiksowymi relacjonującymi przygody brytyjskiego superagenta. Współczesne obrazy filmowe, które swe źródła mają w graficznych opowieściach, w dwojaki sposób wydają się korzystać z pierwotnego materiału. Niektóre filmy opowiadające o losach superbohaterów są jedynie luźno inspirowane komiksowymi fabułami, z drugiej strony produkowane są obrazy dokładnie przenoszące na ekran fabuły bardziej autorskich komiksów.

Filmy powstające w oparciu o komiksy czy powieści graficzne cieszą się olbrzymią popularnością od początku dwudziestego pierwszego wieku. Ważną rolę w narodzinach tego trendu odegrało wydawnictwo Marvel Comics. Ekranizacje przygód komiksowych superbohaterów oraz związany z ich sukcesem wzrost sprzedaży różnego rodzaju gadżetów stanowiły dla tego wydawnictwa ratunek przed bankructwem[18]. Historie bohaterów popularnych serii komiksowych (*The Amazing Spiderman*, *X-Men* czy *Fantastic Four*) zostały przeniesione na kinowe ekrany w sposób atrakcyjny zarówno dla młodszych, jak i dojrzałych odbiorców. Obecnie dwa największe komiksowe wydawnictwa w Stanach Zjednoczonych tworzą (Marvel) lub zamierzają budować (DC Comics) swo-

---

16 P. Lefèvre, *Incompatible Visual Ontologies? The Problematic Adaptation of Drawn Images*, w: *Film and Comic Books*, eds. I. Gordon, M. Jancovich, M.P. McAllister, Jackson 2007, s. 2.

17 J. Szyłak, *Filmowanie komiksu*, „Kino” 1985, nr 5, s. 41.

18 Szeroko pisze o tym S. Rhoades w książce *A Complete History of American Comic Books*, s. 149-167 czy 178.

je filmowe uniwersa. Ich tworzenie łatwiejszym czyni fakt, że zarówno Marvel Comics, jak i DC Comics są kapitało powiązane z wytwórniami filmowymi[19].

W przypadku filmów opowiadających o losach komiksowych superbohaterów, rzadko mamy do czynienia z adaptacjami konkretnych komiksowych tytułów. Filmowe opowieści czerpią z różnych komiksów, tworząc z ich elementów niezależne filmowe historie, które często wracają potem na komiksowe szpalty. Tego typu relacje pomiędzy filmem a komiksem, czy też językami tych mediów, mieściłyby się w ramach tego, co Michał Tomczak nazywa inspiracjami. Filmy zaliczające się do tej kategorii „odwołują się do określonych koncepcji zawartych w komiksach, jednak nie stanowią ich bezpośredniego przekładu. Pojawiają się ci sami bohaterowie, zbliżone fabuły, lecz cała opowieść tworzy zupełnie odmienną całość"[20].

Poza inspiracjami autor wymienia także dwie inne formy relacji filmu i komiksu. Są to adaptacje i ekranizacje. Do pierwszej kategorii zaliczyć można te „kinowe wersje komiksów", które „stanowią w mniejszym lub większym stopniu przekład konkretnej opowieści na język filmu"[21]. Przykładami adaptacji są obrazy takie *Watchmen* czy *Perspepolis*. Z kolei za ekranizację Tomczak uznaje „nieczęste zjawisko dosłownego, identycznego lub niemal identycznego odtworzenia opowieści komiksowej za pomocą filmu"[22]. Efektem takich zabiegów są filmy, w których autorzy starają się przenieść na ekran poszczególne komiksowe kadry, dialogi, dając złudzenie obcowania niemal z ożywionymi kadrami. Wrażenie takie można odnieść, oglądając film *Sin City*, gdzie dystans pomiędzy komiksowym pierwowzorem a filmową emanacją ulega zatarciu.

Adaptacja. Tomczak umieszcza film *V jak Vendetta* w kategorii adaptacji[23]. Proces adaptacji dzieła literackiego, czy też komiksowego do tekstu filmowego oznacza często konieczność dokonania cięć w materia-

---

19 I. Gordon, M. Jancovich, M.P. McAllister, *Introduction*, w: *Film and Comic Books*, s. x.

20 M. Tomczak, *W komiksowym kinie – w kinie komiksów. Od inspiracji poprzez adaptacje ku ekranizacjom*, „Studia Humanistyczne AGH" 2012, t. 11, nr 3, s. 38.

21 Ibidem, s. 40.

22 Ibidem, s. 41.

23 Vide: ibidem, s. 40-41.

le wyjściowym. Niezbędna może okazać się rezygnacja z wątków, które co prawda wzbogacały fabułę oryginalnego tekstu, jednak zaburzałyby tok filmowej opowieści. Ponadto filmowi twórcy modyfikują pewne wątki adaptowanego tekstu, tak by lepiej wpisywały się w nowe dzieło. Tego typu „cięcia" oraz zmiany wzbudzają najwięcej kontrowersji zarówno wśród odbiorców, jak i krytyków. O ile zasadnicza część opisanej w powieści graficznej historii pozostała nietknięta, to podczas prac nad filmem *V jak Vendetta* dokonano licznych, mniejszych lub większych, modyfikacji w wyjściowym tekście[24].

Najważniejszą różnicą w stosunku do komiksowego oryginału okazała się zmiana ideologicznego dyskursu, na którym opierała się fabuła *V jak Vendetta*. Alan Moore i David Lloyd zaprezentowali w powieści graficznej konfrontację faszyzmu, utożsamianego przez rządzący Wielką Brytanią reżim, z anarchizmem, który uosabiał główny bohater opowieści. Scenarzyści filmu, bracia Wachowscy, zdecydowali się na ukazanie konfrontacji totalitaryzmu z demokracją, pokazując proces ponownego upodmiotowienia jednostek, poddanych wcześniej nieograniczonej władzy państwa. Ideologiczne konflikty pokazywane w filmowej wersji *V jak Vendetta* zostały uwspółcześnione, tak by mogły stanowić komentarz do bieżącej polityki Stanów Zjednoczonych ery wojny z terroryzmem.

Jedna z najbardziej istotnych zmian dotyczy przywódcy partii Norsefire. Adam Sutler zastąpił komiksowego Adama Susana. Zmiana ta wynikała z chęci odwołania się do powszechnie znanego symbolu totalitarnej (faszystowskiej) władzy: Adolfa Hitlera. Stąd zbliżenie nazwiska komiksowego wodza do Hitlera. Filmowy Sutler, podobnie jak Hitler, jest Kanclerzem, co ma wzmacniać siłę tego odwołania[25].

---

[24] Szeroko te kwestie analizuje Jasmine Shadrak, vide: *V versus Hollywood: A Discourse on Polemic Thievery*, „Studies in Comics" 2011, Vol. 2, No. 1, s. 195-205. W szerszym kontekście filmowych adaptacji komiksów o superbohaterach pisze o *V jak Vendetta* James Reynolds, vide: «*Kill Me Sentiment*»: «*V for Vendetta*» *and comic-to-film adaptation*, „Journal of Adaptation in Film & Performance" 2009, Vol. 2, No. 2, s. 121-136.

[25] Odwołanie do postaci Adolfa Hitlera analizuje szerzej J. R. Keller. Vide: *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, London-Jefferson, NC, 2008, s. 56-57.

Ważnym wątkiem komiksowej fabuły, który został całkowicie pominięty przez twórców filmu *V jak Vendetta*, była fascynacja Adama Susana komputerowym systemem Fatum, w którym reżim agregował wszelkie informacje dotyczące obywateli. Obdarzony żeńskimi cechami system komputerowy stał się obiektem adoracji ze strony Susana, który w oryginalnym tekście, co zauważa Nicholas J. Xenakis, jest „androgynicznym odniesieniem do Margaret Thatcher"[26]. Zimna perfekcja maszyny i doskonałość ferowanych przez nią werdyktów ukazywała dążenie totalitarnego reżimu do stworzenia absolutnie obiektywnego mechanizmu sprawowania władzy. Przejęcie kontroli nad Fatum przez V, ukazane jako zdrada ze strony ukochanej, pokazało faktyczną kruchość faszystowskiej władzy, opartej na technologicznej przewadze.

W filmie *V jak Vendetta* pominięto także obecny w powieści graficznej wątek Rosemary Almond, który w komiksie odegrał niezwykle istotną rolę. Rosemary to żona zabitego przez V kierownika policji politycznej. Choć jej mąż pełnił ważną państwową funkcję, niepracującej wdowie odmówiono prawa do zasiłku. Zmuszona do pracy w nocnym klubie Rosemary popada w depresję, która popchnie ją do zbrodni. W dniu wygłaszanego przez Adama Susana orędzia, Rosemary zabija przywódcę. Wątek porzuconej przez reżim kobiety, której mąż oddał życie w jego obronie, dobitnie pokazywał bezduszność totalitarnej władzy i jej brak szacunku dla ludzkiej godności.

W filmowej wersji *V jak Vendetta* zabrakło też miejsca, jak zauważa Jasmine Shadrak, dla ciekawego wątku knowań Helen Heyer, których celem jest przejęcie przez jej męża władzy. Conrad Heyer, dyrektor Oka[27], pada ofiarą knowań żony, stylizowanej na Lady Macbeth[28], która gotowa jest na każde poświęcenie, aby rządzić z tylnego siedzenia Wielką Brytanią. Pogłębiający się dzięki działaniom V rozpad obozu władzy, doprowadza do walk wewnątrz partii o schedę po Adamie Susanie. Helen Heyer okazuje się być bardzo skutecznym politykiem, pozyskując nawet

---

[26] N. J. Xenakis, *T for Terrorist*, „The National Interest" 2006, No. 84, s. 136.

[27] Oko jest jedną ze służb inwigilujących obywateli w świecie przedstawionym powieści graficznej *V jak Vendetta*. Szerzej o kształcie reżimu kierowanego przez kanclerza Susana/Sutlera będę pisał w podrozdziale 2.1.

[28] J. Shadrak, *V versus Hollywood*, s. 201.

wsparcie szkockiego gangu zatrudnionego przez reżim dla utrzymania „porządku".

Jedną z istotnych zmian dokonanych przez twórców filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* było ukazanie historycznej postaci, której działaniami inspirował się V. W komiksowym oryginale postać Guya Fawkesa nie pojawia się bezpośrednio, Moore i Lloyd czynią zaś jedynie aluzje do jego osoby, działań, których był on uczestnikiem, czy maski, która stała się elementem obchodów święta upamiętniającego spisek prochowy[29]. Filmowa adaptacja rozpoczyna się od retrospekcji wydarzeń z 1605 roku przywołującej historię nieudanego spisku, którego niedoszły sprawca Guy Fawkes zostanie unieśmiertelniony poprzez działania filmowego protagonisty. Podobnie jego postać zostanie przywołana w zakończeniu filmu.

Pomiędzy powieścią graficzną a filmem zauważyć można także różnice w zastosowanej kolorystyce. Oryginalnie, jak już wspomniałem, komiks był czarno-biały. Został pokolorowany na potrzeby wydania na rynku amerykańskim. Odpowiedzialni za kolorystykę Steve Whitaker, Siobhan Dodds oraz autor rysunków David Lloyd oddali szarość i mrok totalitarnych rządów poprzez dobór ciemnych barw lub licznych odcieni szarości. Z kolei film razi dość jaskrawą kolorystyką, odbiegającą znacznie od pierwowzoru, przez co, w moim przekonaniu, mniej wyraziście została podkreślona, w wizualnym aspekcie, szarość i beznadzieja totalitarnie rządzonej Brytanii.

Grą twórców filmu z odbiorcą był przewrotny dobór aktorów wcielających się w głównych bohaterów filmowej opowieści. Rolę Adama Sutlera, powierzono Johnowi Hurtowi, który stworzył wiarygodny portret wodza totalitarnego państwa. Co ciekawe John Hurt w adaptacji *Roku 1984* George'a Orwella wyprodukowanej w 1984 roku grał Win-

[29] O ewolucji pamięci o Guyu Fawkesie oraz zmieniającej się symbolice tej postaci, vide: J. Sharpe, *Remember, Remember: A Cultural History of Guy Fawkes Day*, Cambridge, Massachussetts 2005. O tworzeniu maski i kostiumu Guya Fawkesa na potrzeby powieści graficznej, vide: D. Lloyd (w rozmowie z T. Halleckiem), *The Man Behind The Mask: Q&A With David Lloyd, «V For Vendetta» Artist And Creator Of The Guy Fawkes Mask Embraced By Anonymous And Protestors Worldwide*, International Business Times, 11.06.2013, http://www.ibtimes.com/man-behind-mask-qa-david-lloyd-v-vendetta-artist-creator-guy-fawkes-mask-embraced-anonymous-1302381, dostęp: 15.09.2013.

stona Smitha, ofiarę totalitarnego państwa[30]. Z kolei Hugo Weaving, który zastąpił w roli V Jamesa Purefoya[31], w trylogii *Matrix* zagrał agenta Smitha stojącego na straży tytułowego programu symulującego rzeczywistość zniewolonym przez maszyny ludziom.

Podobnie jak komiksowy pierwowzór, film *V jak Vendetta*, wypełniony jest odniesieniami do licznych tekstów kultury, tej wysokiej, jak i tej popularnej. Ich obecność wzbogaca możliwe odczytania filmowego tekstu, jednak wymaga to od widza określonego poziomu kulturowej kompetencji. Opublikowany w 2006 roku scenariusz *V jak Vendetta* opatrzony licznymi komentarzami reżysera Jamesa McTeigue'a pozwala przyjrzeć się zakładanym przez twórców odczytaniom filmu[32].

Bez Alana Moore'a. Scenarzysta powieści graficznej był od początku przeciwny filmowej adaptacji swojego dzieła. Unikał angażowania się w projekt oraz ze sceptycyzmem komentował plany filmowców. Odrzucił między innymi ofertę spotkania ze scenarzystami filmu, o czym opowiedział w wywiadzie udzielonym Billowi Bakerowi: „Kilka tygodni przedtem ni stąd, ni zowąd zadzwonił do mnie (…) jeden z braci Wachowskich. Byłem w trakcie pracy, ale starałem się być tak uprzejmy, jak to możliwe. Pytał mnie, czy nie spotkałbym się z nim, aby porozmawiać o tym filmie. Wytłumaczyłem mu, że nie, nie przyjąłem za niego żadnej zapłaty, nie chcę być z nim wiązany, ale życzę powodzenia. Wyjaśniłem, że życzę mu jak najlepiej, ale w tym momencie jestem pochłonięty inną pracą i nie byłbym w stanie spotkać się z nim by porozmawiać o filmie, i nie mógłbym poświęcić czasu na gadanie o niczym przez następne kilka lat, bo jestem bardzo zajęty. Wytłumaczyłem, że nie chcę go w ten sposób obrazić i że życzę mu powodzenia z filmem, ale prosiłem, aby mnie do niego nie mieszać. W tym momencie wydawał się trochę niepocieszony i się rozłączył"[33].

Opór Alana Moore'a przed zaangażowaniem się w pracę nad adapta-

---

30 Vide: *V for Vendetta: From Script to Film*, eds. S. Lamm, S. Bray, New York 2006, s. 220.

31 Przyczną tej decyzji były trudności związane z grą w masce. Vide: J. Hiscock, *Why «V for Vendetta» spells C for controversy*, The Telegraph, 10.03.2006, http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650833/Why-V-for-Vendetta-spells-C-for-controversy.html, dostęp: 14.10.2012.

32 *V for Vendetta. From Script to Film*.

33 B. Baker, *Alan Moore. Wywiady*, przeł. P. Balawander, Wrocław 2010, s. 143.

cją *V jak Vendetta* spowodowany był jego dotychczasowymi doświadczeniami ze współpracy z amerykańskimi koncernami rozrywkowymi. Źródeł tej niechęci można dopatrywać się sporach dotyczących praw do postaci, nad którymi pracował Moore dla wydawnictwa DC Comics w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, w tym także samego V. Brak możliwości decydowania o stworzonych przez siebie postaciach skutecznie zniechęcił Moore'a do pracy dla dużych korporacji[34].

Z drugiej strony Moore należy do artystów, którzy są „po prostu przeciwni idei filmowej adaptacji" komiksów[35]. Pascal Lefèvre przytacza wypowiedź brytyjskiego scenarzysty, w której ten wyraźnie dystansuje się od filmowych adaptacji swoich dzieł, stwierdzając, że filmy nie są preferowanym przez niego medium[36]. Ponadto wcześniejsze adaptacje dzieł Moore'a, takich jak *Prosto z piekła*[37] oraz *Liga niezwykłych dżentelmenów*, spotkały się z jednoznacznie negatywnym odbiorem ze strony angielskiego scenarzysty[38].

Drugą kwestią, która budziła opór Moore'a wobec filmowej wersji *V jak Vendetta*, było wpisanie jego opowieści w kontekst współczesnych sporów politycznych toczonych w Stanach Zjednoczonych, a związanych z kierunkiem przemian jakie dotknęły to społeczeństwo po atakach z września 2001 roku. W odpowiedzi na pytanie redakcji pisma „Inny Świat" dotyczące akcji „A jak Anarchia", która towarzyszyła premierze filmowej adaptacji *V jak Vendetta* Alan Moore stwierdził: „Świetnie, to była jedna z rzeczy, jakie nie dawały mi spokoju. To, co początkowo było pomyślane jako bezpośrednie starcie anarchii i faszyzmu, twórcy filmu zastąpili jakimiś dziwnymi odniesieniami do 11. września i wojny z terroryzmem, słowa anarchia i faszyzm nawet w filmie nie padają. Już gdy powstawał ten film, myślałem: jeśli chcą zaprotestować przeciwko polityce Busha i kierunkowi, w jakim zmierza amerykańskie społeczeństwo po 11. września,

---

34 Szeroko pisze od tym Dave Itzkoff, vide: *The Vendetta Behind «V for Vendetta»*, „The New York Times", 12.03.2006, http://www.nytimes.com/2006/03/12/movies/the-vendetta-behind-v-for-vendetta.html, dostęp: 12.01.2013.

35 P. Lefèvre, *Incompatible Visual Ontologies?*, s. 1.

36 Ibidem, s. 4.

37 W Polsce filmowa adaptacja tego komiksu Moore'a była dystrybuowana pod tytułem *Z piekła rodem*.

38 D. Itzkoff, *The Vendetta Behind «V for Vendetta»*.

czemu nie zrobią tego, co ja w latach osiemdziesiątych, gdy nie podobał mi się kierunek w jakim zmierzał mój kraj pod rządami Thatcher, czyli nie nakręcą historii, osadzonej w realiach ich własnego kraju, w której powiedzą wprost, o co im chodzi. Uderzyło mnie, że dla Hollywood *V jak Vendetta* było sposobem na to, by paru sfrustrowanych liberałów mogło pokazać, jak bardzo są wkurzeni obecną sytuacją bez potrzeby podejmowania jakiegokolwiek ryzyka"[39]. Tego rodzaju adaptacja była jego zdaniem nadużyciem, a zarazem brakiem odwagi zmierzenia się z demonami własnego państwa przy pomocy historii w nim osadzonej, a przez to zapewne bardziej przemawiającej do amerykańskich odbiorców.

Podobne stanowisko Moore zaprezentował w wywiadzie dla stacji MTV przytaczanym przez Luísa Silveiro. „Zostało to przekształcone w parabolę ery Busha – stwierdzał Moore – przez ludzi zbyt wystraszonych, aby mogli stworzyć we własnym kraju satyrę polityczną. W mojej oryginalnej opowieści miała miejsce ograniczona wojna jądrowa, która wtrąciła Brytanię w stan izolacji, spowodowała wielki chaos, upadek władzy i w ten sposób powstała faszystowska totalitarna dyktatura. A w filmie mamy mroczną grupę prawicowych postaci – nie są faszystami, ale wiadomo, że są źli – a to, czego się dopuścili, to wytworzenie w ukryciu broni biologicznej tak, aby móc realizować swój prawicowy pogram. Oto próżna, daremna i prawdopodobnie niemożliwa do zrealizowania liberalna amerykańska fantazja o kimś kto wyznając amerykańskie liberalne wartości, [sprzeciwi się] neokonserwatywnemu państwu – a nie o tym było *V jak Vendetta*. Było o faszyzmie, o anarchii, o [Anglii]. Zamierzenie tego filmu jest w ogóle nie podobne do zamierzenia książki, którą napisałem. I jeśli bracia Wachowscy czuli potrzebę oprotestowania tego, co działo się w Ameryce, czy bardziej bezpośrednią drogą nie byłoby zrobienie czegoś takiego, jak zrobiłem ja: umiejscowienie odważnej opowieści politycznej w niedalekiej przyszłości, tak aby było oczywiste, że mowa jest o tym, co się dzieje dziś?"[40] Moore konsekwentnie zarzu-

[39] A. Moore (w rozmowie z magazynem „Inny Świat"), *Bez przywódców. Wywiad z Alanem Moore twórcą komiksu «V jak Vendetta»*, rozbrat.org, http://www.rozbrat.org/publicystyka/walka-klas/3030-bez-przywodcow-wywiad-z-alanem-moore-tworca-komiksu-v-jak-vendetta, dostęp: 26.11.2012.

[40] A. Moore, *MTV Interview*, za: L. Silveiro, *«9 to 7». Considerations on «V for Vendetta»: Book and Film*, praca dyplomowa, Lisboa 2010, http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4271/1/ulfl072368_tm.pdf, dostęp: 26.08.2013, s. 9.

cał twórcom brak odwagi, by opowiedzieć o problemach amerykańskiego społeczeństwa, odwołując się do jego doświadczenia, bez oglądania się na polityczne konsekwencje takiego postępowania.

Efektem sprzeciwu scenarzysty komiksowego pierwowzoru wobec filmu *V jak Vendetta* była decyzja o zakazie umieszczania jego nazwiska w napisach końcowych oraz zrzeczenie się honorarium należnego z tytułu praw autorskich na rzecz rysownika[41]. Z kolei David Lloyd nie miał oporów odnośnie produkcji filmowej wersji powieści graficznej, którą współtworzył.

1.3 Recepcja

Ze względu na swój polityczny przekaz film *V jak Vendetta* spotkał się z mieszanymi reakcjami wśród odbiorców. Najbardziej kontrowersyjnym aspektem dzieła było uwspółcześnienie przekazu oraz otwarta krytyka działań administracji George'a W. Busha zwłaszcza w odniesieniu do stosowanych przez kierowaną przez niego administrację metod zwalczania terroryzmu. O reakcji na tego typu zabiegi autora adaptowanej powieści graficznej pisałem w poprzednim podrozdziale. W tej części skupię się przede wszystkim, odwołując się do możliwie reprezentatywnych przykładów, na recepcji filmu przez krytyków filmowych oraz ocenie ze strony publiczności.

Popularność. Wyniki oglądalności filmu *V jak Vendetta* mogły usatysfakcjonować jego producentów. W pierwszy weekend wyświetlania w Stanach Zjednoczonych film zarobił 25 642 640 dolarów, co przy szacowanym budżecie wynoszącym 54 000 000 dolarów wydaje się całkiem dobrym osiągnięciem[42]. Był to zatem najpopularniejszy film wyświetlany w amerykańskich kinach w dniach w dniach 17-19 września 2006 roku. W Wielkiej Brytanii pierwsze trzy dni wyświetlania przyniosły wpływy na poziomie 1 188 058 funtów[43].

---

41 D. Itzkoff, *The Vendetta Behind «V for Vendetta»*.

42 *V jak Vendetta*, Internet Movie Database, http://www.imdb.com/title/tt0434409/business?ref_=tt_dt_bus, dostęp: 30.05.2013.

43 Ibidem.

Film cieszył się uznaniem widzów, czego dowodzą wysokie oceny w serwisach typu Metacritic, czy Rotten Tomatoes. W tym pierwszym średnia ocen *V jak Vendetta* dodanych przez użytkowników serwisu[44] wynosi 8.0. Oceniło go 574 widzów. Wsród użytkowników, którzy zdecydowali się napisać recenzję filmu 241 wydało pozytywną opinię, 41 negatywną, a 15 miało mieszane odczucia po obejrzeniu *V jak Vendetta*[45]. Z kolei 88% użytkowników portalu Rotten Tomatoes stwierdziło, że podobał im się film James McTeigue'a. Jego średnia ocena wynosiła 3.9/5. Wśród krytyków ocena filmu była nieco niższa (podobał się on 73% z nich), przy czym średnia ocena filmu wynosiła 6.8/10[46]. Oceny zebrane we wspomnianych serwisach wskazują, że ocena widzów była bardziej pozytywna niż krytyków filmowych, chociaż w obu przypadkach można uznać, że obraz spotkał się z przychylnym przyjęciem.

Pewien wpływ na recepcję filmu *V jak Vendetta* mogła mieć także znajomość komiksowego pierwowzoru oraz niechętna postawa jego twórcy wobec dzieła McTeigue'a. Jak zauważa Pascal Lefèvre „zazwyczaj ludzie preferują tę wersję danej historii, z którą zetknęli się najpierw. Jeśli najpierw czytasz książkę, powstaje u ciebie osobisty obraz mentalny świata przedstawionego a kiedy najpierw czytasz komiks, masz także wyobrażenie kinetyczno-wizualne. Jakakolwiek adaptacja filmowa musi mierzyć się z tymi pierwotnymi osobistymi interpretacjami i wyobrażeniami: jest niezwykle trudno usunąć te pierwsze wrażenia"[47]. Zmiana medium, a także korekta ideologiczna, co miało miejsce w przypadku filmowej wersji *V jak Vendetta*, mogą wpłynąć zatem na odbiór dzieła wśród osób znających pierwotny tekst. W bardziej komfortowej sytuacji stawia to widzów, dla których kontakt z filmem był pierwszą okazją do zapoznania się z fabułą, jednak w ich przypadku lektura powieści graficznej i jej konfrontacja z filmem, może także stanowić pewne wyzwanie.

---

[44] Serwis Metactitic podaje także średnią ocen przygotowanych przez krytyków filmowych.

[45] *V for Vendetta*, Metacritic, http://www.metacritic.com/movie/v-for-vendetta, dostęp: 27.05.2013.

[46] *V for Vendetta*, Rotten Tomatoes, https://www.rottentomatoes.com/m/v_for_vendetta, dostęp: 4.06.2013.

[47] P. Lefèvre, *Incompatible Visual Ontologies?*, s. 2.

Film i ideologia. Roger Ebert, jeden z najbardziej uznanych współczesnych amerykańskich krytyków filmowych, określił filmową adaptację powieści graficznej *V jak Vendetta* jako dzieło udane. Był on, oceniając film, w dość komfortowej sytuacji, gdyż nie znał komiksowego pierwowzoru[48]. Krytyk wskazał na głębokie osadzenie filmu w historycznym i społecznym kontekście, przywołując liczne dzieła sztuki literackiej i filmowej, które jego zdaniem zainspirowały twórców *V jak Vendetta*. Wśród nich wymienia między innymi filmową adaptację *Roku 1984* z 1984 roku, czy filmy o *Upiorze Opery*. Z pierwszym filmem *V jak Vendettę* łączy sposób ukazywania wizerunku przywódcy partii Norsefire, który, zdaniem Eberta, przypomina wcielenia Wielkiego Brata pojawiające się na olbrzymich ekranach. Z kolei V niczym paryski Upiór nosi maskę, która skrywa jego prawdziwe, zdeformowane oblicze.

Oprócz wyliczenia kulturowych nawiązań Ebert wskazuje także na społeczny kontekst filmu znakomicie wpleciony w typowe kino akcji, które przyciąga uwagę, zmuszając przy tym widza do odnajdywania ukrytych kodów. Ebert nie wydaje się w pełni przekonany do ideologicznego aspektu ocenianego dzieła, jednak docenia próbę zbudowania możliwie wiarygodnej podbudowy politycznej filmu. „Próba stworzenia znaczącej i czytelnej paraboli o terroryzmie i totalitaryzmie może być daremna, może być niebezpieczna i raczej nie będzie hitem kasowym" – podsumowuje swoje rozważania Ebert[49]. Ten wniosek nie do końca się jednak sprawdził, czego dowodzą przytoczone wcześniej wyniki oglądalności w tygodniu otwarcia.

Bardziej sceptyczny w ocenie filmu *V jak Vendetta* był David Denby. W swoim tekście poświęcił on zdecydowanie więcej miejsca ideologicznym aspektom dzieła, niż jego estetycznym walorom. O tych drugich wypowiedział się zresztą dość pozytywnie. Główne wady filmu Jamesa McTeigue'a krytyk „The New Yorkera" widzi w uczynieniu terrorysty jego bohaterem, zwłaszcza postaci Guya Fawkesa, której historyczne znaczenie było, jego zdaniem, różne od tego nadanego mu przez twórców filmu,

---

48 R. Ebert, *«V for Vendetta»: 'Dystopia' with a Capital V*, 2006, March 16, http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060316/REVIEWS/60308005&template=printart, dostęp: 18.06.2011.

49 Ibidem.

a nawet autorów komiksowego pierwowzoru. Denby zarzuca filmowi zbyt dużą dawkę przemocy, zwłaszcza jeśli zestawić jej użycie z proponowaną ideologią. „Nie da się pominąć faktu – pisze Denby – że to rzekomo antyfaszystowskie dzieło jest nakierowane na pożogę i śmierć”[50]. Ponadto, co zbliża jego głos do tych najbardziej niechętnych filmowi McTeigue'a, zarzuca on filmowi brak konsekwencji ideologicznej, który może wskazywać na antydemokratyczny charakter filmu. Denby stwierdza: „To prawda, że gdzie jeden widzi terrorystę, tam inny bojownika o wolność, ale powielając wzór wysadzenia parlamentu w powietrze, Wachowscy celebrują atak na symbol liberalnej demokracji”[51], dodając, że tego typu „prowokacyjne” teksty mogły powstać jedynie w ramach kultury zachodniej.

Gloryfikacja terroryzmu. Jednym z najpoważniejszych zarzutów wysuwanych wobec filmu *V jak Vendetta* przez niechętnych mu krytyków była właśnie gloryfikacja terroryzmu. Sposób pokazania działań V, który dzięki zamachom doprowadza do obalenia totalitarnej władzy, mógł być odbierany jako przejaw aprobaty dla działań terrorystycznych w określonych warunkach. Prezentacja terroryzmu w pozytywnym świetle, a także wrogów z nim stereotypowo utożsamianych, mogły wydawać się niektórym nie na miejscu w społeczeństwie doświadczonym zamachami z 11 września 2001 roku, które nieustannie prowadziło wojnę z terroryzmem.

J. Hoberman wskazuje na podobieństwo przywdziewanej przez filmowego V maski, do tych narciarskich noszonych przez włoskie Czerwone Brygady, wskazując na potencjalny rodowód terrorystycznej działalności V. Ponadto postać i działania Guya Fawkesa zostały, jego zdaniem, postawione na głowie poprzez „przetworzenie tego prototypu zamachowca samobójcy w figurę rebelianta”[52]. Jego zdaniem „V organizuje, dosłownie, własny spisek prochowy. Ze swym nieruchomym ironicznym uśmieszkiem ten polityczny superbohater jest Jokerem dla własnego Batmana”[53].

---

[50] D. Denby, *Blowup*, „The New Yorker”, 20.03.2006, https://www.newyorker.com/magazine/2006/03/20/blowup-5, dostęp: 12.01.2013.

[51] Ibidem.

[52] J. Hoberman, *Anarchy in the U.K.*, The Village Voice, 7.03.2006, https://www.villagevoice.com/2006/03/07/anarchy-in-the-u-k/, dostęp: 14.10.2012.

[53] Ibidem.

Krytykę filmu z pozycji radykalnie konserwatywnych przeprowadził Ted Baehr. Określił on *V jak Vendetta* mianem „nikczemnej sprzyjającej terrorystom neomarksistowskiej lewicowej propagandy wypełnionej radykalną polityką wobec płci i brzydką napaścią na religię i chrześcijaństwo”[54]. Zarzucił też filmowi słabo skrywany atak na prowadzoną przez Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone wojnę z terroryzmem. Autor poddał krytyce prezentowany w filmie wizerunek chrześcijan jako oprawców bezlitośnie wykorzystujących słabości mniejszości seksualnych czy religijnych. Z kolei islam, został jego zdaniem uprzywilejowany, choć odwołuje się on do wartości niezgodnych z chrześcijańskimi. W swojej krytyce filmu zwrócił również uwagę na, jego zdaniem naganną, apoteozę homoseksualizmu. Przypomina także, że dzieło braci Wachowskich i Jamesa McTeigue'a powstało na podstawie powieści graficznej Alana Moore'a i Davida Lloyda, którą uznaje on za atak na jednego z najwybitniejszych polityków konserwatywnych dwudziestego wieku, Margaret Thatcher[55].

Inne punkty widzenia. W recenzji pod przewrotnym tytułem *«V For Vendetta» Is The Most Dangerous Film Of The Year* Devin Faraci dostrzega, że film ten jest groźny nie ze względu na uczynienie terrorysty jego pozytywnym bohaterem. Ważniejsze jego zdaniem jest to, że obraz ten odblokowuje społeczny dyskurs w Stanach Zjednoczonych, który zdominowany był po 11 września 2001 roku przez siły konserwatywne. To one definiowały polityczne i społeczne cele oraz realizujące je polityki, lekceważąc przy tym zastrzeżenia strony liberalnej. Co ważniejsze, Faraci dostrzega także nieadekwatność współcześnie stosowanych określeń konserwatysta i liberał w amerykańskim dyskursie politycznym. „Duża część antykonserwatywnej wymowy V może być wyjaśniona – pisze Faraci – znaczeniem przypisywanym słowu «konserwatywny». To znaczenie w dzisiejszej Ameryce jest upiornie podobne do znaczenia, jakie miało ono w mrocznej Thatcherowskiej Brytanii wczesnych lat 80-tych, czyli w okresie, gdy to dzieło powstało w formie komiksu w odcinkach.

---

[54] T. Baehr, *Time Warner Promotes Terrorism and Anti-Christian Bigotry in New Leftist Movie «V for Vendetta»*, WorldDailyNet, http://www.wnd.com/news/article.asp?ARTICLE_ID=49317, dostęp: 17.06.2011.

[55] Vide: ibidem.

V jest filmem, który obnaża kłamstwo nowoczesnego konserwatyzmu, pokazując, że nie jest to ruch na rzecz wolności jednostki i ograniczonej władzy – jest czymś dokładnie przeciwnym. Przypomina nam, że naszymi prawdziwymi wrogami są ci, którzy którzy chcą nam odebrać naszą wolność na rzecz bezpieczeństwa. Czekam na konserwatystów, którzy odzyskają to określenie od korzystających z niego obecnie ludzi będących (ledwo co) faszystami i (najczęściej) to skrywających. Oczywiście czekam także na prawdziwego liberała, który stanie na scenie narodowej i się pokłoni"[56]. Opinia Faraciego pokazuje, że wymowa filmu ma więcej wspólnego z ideologicznym znaczeniem komiksowego tekstu, niż sądził Alan Moore.

Z kolei Henry Northmore w recenzji zatytułowanej *«V for Vendetta»… as One Londoner Sees It* zwrócił uwagę na zbyt stereotypowe potraktowanie Wielkiej Brytanii oraz samych Brytyjczyków[57]. Najczęściej widzimy ich w barze, na kanapie przed telewizorem czy w migawkach z domu starców. Według Northmore'a Brytyjczycy potraktowani zostali „z góry" przez amerykańskich twórców, a Natalie Portman, wcielająca się w postać Evey Hammond, mówi ze słabym brytyjskim akcentem. Stawiany przez niego zarzut, w pewnym stopniu, współgra ze stanowiskiem Alana Moore'a, który zarzucał producentom wykorzystywanie brytyjskiej kultury i historii, do rozliczeń z własną współczesnością[58].

Powieść graficzna *V jak Vendetta* to wzbudzające wiele kontrowersji dzieło, które w znaczący sposób wpłynęło ewolucję medium, jakim jest komiks. To odważny polityczny manifest, w którym Alan Moore i David Lloyd pokazali konsekwencje oddania władzy w ręce polityków obiecujących bezpieczeństwo w zamian za ograniczenie wolności obywatelskich. Uniwersalna problematyka walki o wolność i podmiotowość jednostki okazała się niezwykle interesująca dla twórców filmu.

---

[56] D. Faraci, *«V for Vendetta» Is The Most Dangerous Film Of The Year,* Chud.com, 27.02.2006, http://www.chud.com/6034/v-for-vendetta-is-the-most-dangerous-film-of-the-year/, dostęp: 12.01.2013.

[57] H. Northmore, *«V for Vendetta»… as One Londoner Sees It*, Sequart Organization, 21.03.2006, http://sequart.org/magazine/28658/v-for-vendetta-as-one-londoner-sees-it/, dostęp: 27.09.2012.

[58] Szerzej o stanowisku Moore'a pisałem w podrozdziale 1.2.

Wieloletnie przygotowania do ekranizacji *V jak Vendetta* zaowocowały powstaniem obrazu, który, choć wierny przesłaniu oryginału, poruszał przede wszystkim problemy amerykańskiego społeczeństwa pierwszych lat dwudziestego pierwszego wieku. Inspiracją dla zmian dokonanych przez twórców filmowych w oryginalnym komiksowym tekście były wydarzenia z 11 września 2001 roku oraz sposób w jaki zmieniły one życie amerykańskiego społeczeństwa, a także wartości przez nie wyznawane. Przekształcenie oryginalnej historii spotkało się z krytyką z strony autora scenariusza powieści graficznej, który zrezygnował z udziału w projekcie przyniesienia własnego dzieła na ekran filmowy. Z kolei kontrowersje wokół treści filmu stały się przyczynkiem do interesujących debat dotyczących kierunku, w którym zmierzają Stany Zjednoczone doby wojny z terroryzmem.

Rozdział 2

We władzy lęków, we władzy strachów

To cicha rewolucja – przekonują nas
Tak zmyślnie aż nas stłamszą i zamęczą
Odgrywamy ignorancję, udajemy niewinność
Aby zagłuszyć wewnętrzny głos
Strzelają z ideologii, zabijają nas procedurą
Ochrona unieważnia sprzeciw
Rozmyślanie to już zbrodnia
Aż wspomnienie wolności zniknie
(Threshold, *Return of the Thought Police*)[1]

Akcja filmu *V jak Vendetta* osadzona jest w totalitarnej Wielkiej Brytanii, w której po serii zamachów terrorystycznych władzę przejęła faszystowska partia Norsefire. Jej rządy oparte są na permanentnej inwigilacji obywateli oraz na wymuszaniu posłuszeństwa poprzez wzbudzanie w obywatelach ciągłego poczucia zagrożenia, a także przy zastosowaniu terroru i przemocy. Strach staje się podstawowym narzędziem politycznego oddziaływania, gdyż jego stosowanie wydaje się skutecznie zapewniać posłuch wobec władzy. Elity polityczne w jedności i posłuszeństwie widzą jedyną gwarancję utrzymania ładu społecznego.

Portret władzy zamieszczony w filmie *V jak Vendetta* opiera się na licznych odwołaniach do obecnych w kulturze opisów i obrazów totalitarnego ładu. Twórcy filmu znakomicie pokazali główne cechy państwa totalnego odwołując się przede wszystkim do utrwalonych w pamięci obrazów dwudziestowiecznych systemów faszystowskich (głównie na-

[1] Threshold, *Return of the Thought Police*, w: Threshold, *March of Progress*, Nuclear Blast, 2012.

zistowskich Niemiec). Władza pokazana jest jako organizm dążący do harmonijnego i efektywnego działania za cenę podporządkowania poszczególnych jego części partyjnym elitom utożsamianym z władzą polityczną.

Podstawową metodą zapewnienia posłuchu oraz stabilności systemu społeczno-politycznego zaprezentowaną w filmie *V jak Vendetta* jest wzbudzenie lęku i strachu. Znajduje się on u źródeł stworzonego przez partię Norsefire państwa, stanowiąc odpowiedź na terrorystyczne zagrożenie, któremu tylko ona była w stanie się przeciwstawić. Strach stał się także fundamentem funkcjonowania, kierowanego przez kanclerza Adama Sutlera reżimu, gdyż umożliwiał kreowanie oczekiwanych postaw poprzez sugestię stałego zagrożenia ze strony pilnującej porządku władzy, permanentnie inwigilującej działania jednostek.

Elita polityczna zaprezentowana w filmie *V jak Vendetta* stara się utrzymać władzę poprzez zapewnienie społeczeństwu pokoju i bezpieczeństwa od zewnętrznych, jak i wewnętrznych zagrożeń. Służy temu ciągła mobilizacja społeczeństwa wobec obcych, innych, tych którzy odbiegają od wytyczonego przez partię ideału obywatela. Symbole, które wspierają istnienie nowego porządku, odwołują się do wydarzeń, jakie przyczyniły się do budowy totalitarnej Brytanii. Znaczenie symboli dla władzy staje się tym ważniejsze, że opór wobec niej objawi się właśnie poprzez ich destrukcję.

2.1 Norsefire

Naszkicowany w filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* portret totalitarnej władzy rządzącej w Wielkiej Brytanii odwołuje się do historycznych oraz kulturowych obrazów totalitarnych systemów, które ukształtowały się w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Autorzy wykorzystali w szczególności wizualne odniesienia do faszyzmu, zwłaszcza nazistowskiego. Jednocześnie autorzy pokazali w jaki sposób postęp techniczny może ułatwić realizację totalitarnego modelu społeczno-politycznego, zwłaszcza zwiększając możliwość kontroli władzy nad społeczeństwem. Portret totalitarnej władzy zaprezentowany w filmie *V jak Vendetta* zawdzięcza też wiele klasycznym dwudziestowiecznym dy-

stopiom, takim jak *Rok 1984* George'a Orwella oraz, choć w mniejszym stopniu, *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya[2].

„Totalitaryzm – jak syntetycznie pokazuje Jan Baszkiewicz, – bez względu na ideologiczną barwę i układ socjoekonomiczny, cechują rządy monopartyjne i system wodzostwa, monopoliczne ambicje oficjalnej doktryny, szczelna kontrola środków komunikacji społecznej, terrorystyczny system nadzoru nad życiem publicznym, a częściowo i prywatnym, centralistyczna i biurokratyczna organizacja państwa, sprawującego też (w różnym zakresie) kontrolę gospodarki. Totalitaryzm wykorzystywał nowoczesne techniki władzy, by nadzorować wszystkie (lub prawie wszystkie) pola i formować «nowego człowieka», nie tylko bezwzględnie posłusznego władzy, ale i głęboko zaangażowanego po jej stronie, aktywnego – oczywiście w ramach szczegółowo opracowanego scenariusza"[3]. W filmowym portrecie totalitarnej władzy sprawowanej przez partię Norsefire możemy dostrzec wszystkie elementy powyższej charakterystyki. Filmowcy skupili się zwłaszcza na pokazaniu relacji w obozie władzy, roli jaką w społeczeństwie odgrywa rządząca partia oraz sposobów oddziaływania na jednostki ze strony aparatu państwa.

Wódz. Autorzy filmu dość wiernie przenieśli na ekran stworzoną przez Alana Moore'a i Davida Lloyda strukturę polityczną totalitarnej Wielkiej Brytanii. System polityczny zbudowany jest na kształt organizmu. Głową (mózgiem) państwa jest wódz, który korzysta z usług innych organów, dzięki którym jest w stanie gromadzić wiedzę konieczną do sprawnego rządzenia. Stanowią oni drużynę wodza, gotową wspierać go w jego politycznych planach. Jednak w momencie, kiedy władza partii zaczyna się chwiać, gotowi są zawrzeć sojusze z własnymi wrogami w celu przejęcia władzy.

---

[2] O sposobie wykorzystania tych inspiracji, vide: J. R. Keller. Vide: *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, London-Jefferson, NC, 2008, s. 90-104.

[3] J. Baszkiewicz, *Władza*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999, s. 149. Poniższa rekonstrukcja wizji totalitarnej Wielkiej Brytanii przedstawionej w filmie *V jak Vendetta* odwołuje się przede wszystkim do następujących prac: R.O. Paxton, *Anatomia faszyzmu*, przeł. P. Bandel, Poznań 2005; F. Ryszka, *Państwo stanu wyjątkowego. Rzecz o systemie państwa i prawa Trzeciej Rzeszy*, Wrocław 1985 oraz *Totalitaryzm. Wybrane problemy teorii i praktyki*, red. T. Wallas, Poznań 2003.

Na czele aparatu władzy stoi wódz – Adam Sulter. Przywódca partii Norsefire, dzięki swojej ambicji oraz przy poparciu elit gospodarczych, doprowadził swoją formację do wyborczego zwycięstwa. Rolę w sukcesie wyborczym Sutlera odegrały także media, które stworzyły, lub spotęgowały, atmosferę zagrożenia, sprzyjającą faszystowskiej partii. Ponadto wspomnieć należy o symbiozie elit gospodarczych i politycznych, która umożliwiła partii Norsefire dostęp do najnowszej generacji szczepionki przeciwdziałającej wirusowi uwolnionemu przez terrorystów.

Polityczną drogę Sutlera, od szeregowego członka Partii Konserwatywnej do kanclerza totalitarnej Wielkiej Brytanii, poznajemy dzięki relacji Williama Rookwooda[4]. W rozmowie z prowadzącym śledztwo w sprawie V inspektorem Erikiem Finchem, Rookwood (alias V) ukazuje przejęcie władzy przez przyszłego kanclerza i partię Norsefire jako wynik spisku oraz politycznej bezwzględności zaangażowanych członków partyjnego aparatu. Dogodnym momentem do dokonania takiego zamachu stanu[5] okazał się czas po zamachach terrorystycznych, za które odpowiedzialni byli partyjni funkcjonariusze. Spotkanie Rookwooda z Finchem ma miejsce pod koniec filmu, kiedy widzowie mogli już dokładnie poznać realia świata przedstawionego oraz biografie poszczególnych bohaterów, dzięki czemu opowieść o spiskowej genezie totalitarnej władzy wydaje się tym bardziej prawdopodobna.

„Na początku opowieści – relacjonuje Rookwood (V), – jak to często bywa, zjawia się młody, obiecujący polityk. Jest głęboko wierzący, należy do partii konserwatystów. Jest zdeterminowany i nie respektuje praw polityki. Z rosnącymi wpływami wzrasta jego fanatyzm oraz zacietrzewienie jego zwolenników. Wkrótce jego partia wdraża projekt ochrony bezpieczeństwa kraju. Początkowo krążą słuchy, że dotyczy on broni biologicznej a jego twórca nie liczy się z kosztami. Lecz naprawdę celem jest władza, całkowita i totalitarna hegemonia. Niestety przychodzi nagły kres badań... Ale wysiłki naukowców nie idą na marne. Z krwi jednej z ofiar rodzi się nowa taktyka wojenna. Proszę sobie wyobrazić

[4] Pod maską Rookwooda skrywa się V. Ambrose Rookwood był jednym z uczestników spisku prochowego.

[5] Został on, co warto zauważyć, przeprowadzony z wykorzystaniem demokratycznej procedury wyborczej.

najstraszliwszy z wirusów, a potem proszę pomyśleć, że tylko pan ma antidotum. A kiedy pańskim celem jest władza, jak najlepiej taką broń wykorzystać? W tym momencie naszej opowieści zjawia się pająk. Wydaje się pozbawiony sumienia; jego cele zawsze uświęcają środki. I to właśnie on sugeruje, by skierować atak przeciw własnemu krajowi. By zmasować skutki, wybrano trzy cele: szkołę, stację metra i ujęcie wody. W ciągu kilku tygodni umiera kilkaset osób. Media podsycały narastający strach i panikę destabilizując i dzieląc kraj, aż objawił się prawdziwy cel. Przed epidemią St. Mary, nikt nie umiał przewidzieć wyników wyborów. Aż nagle, tuż po wyborach, zdarzył się cud. Niektórzy widzieli w tym dzieło samego Boga, a nie firmy farmaceutycznej zarządzanej przez członków partii i przynoszącej im krociowe zyski. Rok później kilku ekstremistów staje przed sądem i zostaje straconych, a pamięć ich ofiar uświęca mauzoleum. Ale ostatecznym skutkiem genialnego planu był strach. Stał się narzędziem władzy rządu i zaprowadził naszego polityka na fotel nowo utworzonego urzędu Kanclerza. A resztę, jak mówią, znamy z historii"[6]. Słownej relacji towarzyszą obrazy prezentujące Adama Sutlera na partyjnych wiecach, stojącego na trybunie w otoczeniu swoich najbliższych współpracowników, uwielbianego przez tłumy, wszak udało mu się znaleźć sposób na ocalenie brytyjskiego społeczeństwa. Wizualnie tego rodzaju migawki pojawiające się w tle opowieści Rookwooda przypominają wiece, podczas których przemawiał Adolf Hitler.

O wzorowaniu przywództwa Sutlera i jego partii na metodach Hitlera i nazistów świadczy także sposób przejęcia przez Norsefire władzy. Dokonują oni tego w drodze demokratycznych wyborów, choć ich wynik stymulowany jest przez terrorystyczne zagrożenie, przed którym tylko partia Norsefire jest w stanie uchronić społeczeństwo[7]. W relacji Rookwooda można także doszukać się religijnego kontekstu umożliwiającego Sutlerowi przejęcie władzy, gdyż zdobycie leku kluczowego dla ratowania życia obywateli dokonało się niemal niczym cud.

---

[6] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, scen. The Wachowski Brothers (wg powieści graficznej narysowanej przez D. Lloyda), wyst. N. Portman, H. Weaving, S. Rea, J. Hurt, Warner Bros. Pictures, 2006.

[7] Spisek, który posłużył partii Norsefire do przejęcia władzy, bywa interpretowany jako odniesienie do spiskowych koncepcji dotyczących wydarzeń z 11 września 2001 roku. Do tej kwestii powrócę w rozdziale 4.

Przywództwo Adama Sutlera wydaje się być zatem niekwestionowane, a jego rola w partii pierwszoplanowa. Sugeruje to sposób prezentacji wodza, podczas zebrań rządu. Sutlera, a właściwie tylko jego twarz, oglądamy na wielkim ekranie, w świetle którego możemy dostrzec sylwetki pozostałych członków elity politycznej[8]. Świecą oni światłem odbitym wodza, wychodzą z mroku tylko wtedy, gdy ten zwróci się do nich bezpośrednio. Powinni odczytywać intencje wodza, a także realizować bez oporów zlecone im działania.

Zdaniem Deana R. Kowalskiego władza Sutlera jest wcieleniem ideału Hobbesoweskiej władzy, która ma ochronić obywateli przez wojną wszystkich ze wszystkimi prowadzoną w stanie natury. Koncepcja Thomasa Hobbesa zakładała, że najważniejszym celem jednostek jest zachowanie pokoju, bo to jest w stanie zapewnić im realizację ich interesów. W efekcie zawarcia umowy społecznej ludzie przekazują władzę suwerenowi, który musi być wyposażony w kompetencje umożliwiające realizację tych celów[9]. Kowalski zauważa, że autorytet władzy Sutlera zbudowany jest wyłącznie na ukazywaniu siły zabezpieczającej obywateli przed zewnętrznym zagrożeniem. Jego działania w obliczu terrorystycznych ataków na filmową Wielką Brytanię oraz szereg zdecydowanych działań dały mieszkańcom poczucie bezpieczeństwa. W obliczu zagrożenia Brytyjczycy potrzebowali przywódcy, „pragnęli bezpieczeństwa oraz spokoju ducha, a zatem kogoś, kto mógł to zapewnić"[10]. Kimś takim okazał się Sutler, a ceną za oddanie mu władzy, było radykalne ograniczenie wolności.

Organy. Władza kanclerza Sutlera opiera się aparacie państwowym, który wspiera wodza w realizacji jego ideałów. Cytowana powyżej opowieść Williama Rookooda wskazywała, że przywódca musi mieć bezwzględnych i gotowych na wszystko pomocników. Peter Creedy – pająk,

---

[8] Postać kanclerza bezpośrednio jest pokazywana na ekranie tylko w migawkach z wieców politycznych oraz w momencie jego śmierci z rąk Petera Creedy'ego, kierującego policją polityczną.

[9] T. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1954.

[10] D.A. Kowalski, *Hobbes and Locke on Social Contracts and Scarlet Carsons*, w: *Homer Simpson Goes to Wasington: American Politics through Popular Culture*, ed. J.J. Foy, Lexington 2008, s. 24.

którego ma na myśli Rookwood, to postać wyjątkowo mroczna, brutalny karierowicz gotowy na wszystko, aby osiągnąć stawiane przez partię cele. Jednak jego lojalność nie jest bezwzględna. Kiedy V oferuje mu możliwość przejęcia władzy, gotowy jest poświęcić swojego przywódcę, któremu służył przez wiele lat, umożliwiając *de facto* Sutlerowi przejęcie władzy. W świecie przedstawionym Creedy kieruje kluczową dla totalitarnego państwa instytucją – policją polityczną nazywaną Palec (*Finger*). Jej działalność umożliwia skuteczne zwalczanie przeciwników politycznych oraz eliminację elementów niepożądanych. Palec odpowiedzialny jest za zniknięcia osób niechcianych oraz szerzenie terroru w brytyjskim społeczeństwie[11].

Inwigilacją obywateli totalitarnej Wielkiej Brytanii przedstawionej w filmie *V jak Vendetta* zajmują się dwie służby. Ucho (*Ear*), kierowane przez Briana Etheridge'a, podsłuchuje obywateli przy pomocy różnego rodzaju narzędzi, w tym wozów wyposażonych w aparaturę nasłuchową. Podczas narady kierownictwa partii po wysadzeniu przez V budynku sądu Old Bailey Etheridge informuje zebranych o ustaleniach poczynionych przez pracowników Ucha: „Wzmogliśmy akcję aresztowań, a z nasłuchu wiadomo, że znacząco wzrosła liczba rozmów o wybuchu"[12]. Z kolei Oko (*Eye*), kierowane przez Conrada Heyera, podgląda obywateli przy pomocy rozlokowanych wszędzie kamer. Ponadto służba ta stosuje zaawansowane oprogramowanie służące identyfikacji podejrzanych osób. Podczas wspomnianej narady Heyer referuje: „Nasze kamery zarejestrowały kilka ujęć terrorysty, jednak maska uniemożliwia identyfikację siatkówki"[13]. Informacje z obu źródeł ułatwiają szybkie reagowanie na zagrożenia, a z drugiej świadomość bycia stale obserwowanym wpływa na zachowania obywateli, którzy starają się nie prowokować reakcji ze strony Palca.

O wizerunek władzy dbają Usta (*Mouth*), partyjny aparat propagandy kierowany przez Rogera Dascombe'a. Jest on odpowiedzialny za kierowanie stacją telewizją BTN. Sprawuje także nadzór nad informacjami rozprzestrzenianymi przy pomocy telewizji i InterLinku. Referując medialną

---

11 O metodach szerzenia terroru piszę szerzej w kolejnym podrozdziale.

12 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

13 Ibidem.

strategię wobec zniszczenia budynku Old Bailey, Dascombe proponuje: „Nazwiemy to wyburzeniem w trybie pilnym. Oświadczenia w Sieci i w InterLinku. Komisja ekspertów potwierdzi, że budynek groził zawaleniem”[14], a Sutler przystaje na to, dodając kolejne wskazówki: „Niech Prothero poruszy temat niebezpiecznych ruder i chorego sentymentu do reliktów dekadencji. Nowy gmach sądu stanie się symbolem naszych czasów oraz przyszłości wykutej przez naszą niezłomność”[15]. Kiedy materiał na temat Old Bailey zostaje wyemitowany, na wątpliwości pracownicy stacji, zatroskanej czy ludzie w to uwierzą Dascombe odpowiada: „A czemu nie? Przecież to BTN. Nasze zadanie to przekaz, nie fabrykacja doniesień. To drugie zostawiamy władzom”[16]. Dascombe postrzega rolę propagandy w kategoriach czysto użytkowych, jedynie jako pasmo transmisyjne dla tworzonych przez reżim komunikatów. Jego postawa jest idealnie konformistyczna, a zarazem chroni go przed poczuciem winy w związku z emitowaniem kłamliwych przekazów. Jednak ta postawa zostaje poddana weryfikacji, kiedy V podkłada bombę w siedzibie BTN. Kierujący Ustami jest gotów zginąć, aby nie dopuścić do wybuchu bomby i samodzielnie podejmuje próbę jej rozbrojenia. Wobec Fincha, który zastawania się czy Dascombe wie co robi, ten stwierdza: „Wiesz, jak długo potrwałaby odbudowa tego gmachu?”[17] Totalitarny reżim bez aparatu propagandy skazany byłby na zagładę.

Obok policji politycznej, w systemie władzy stworzonym przez partię Norsefire, istotną rolę odgrywa tradycyjna policja kryminalna, zwana Nosem (*Nose*), która zajmuje się ściganiem pospolitych przestępstw. Kieruje nią inspektor Eric Finch, który, choć znajduje się kierownictwie partii, zdaje się umiarkowanie wierzyć w zasady, na których się ona opiera. Ponadto z powodu nakładania się natury niektórych spraw, łączących w sobie elementy kryminalne i antypaństwowe, dochodzi do konfliktów pomiędzy Palcem, a Nosem, czego przykładem jest element śledztwa dotyczący obozu internowania w Larkhill[18].

---

[14] Ibidem. Słowo „Sieci” użyte w tłumaczeniu odnosi się do stacji telewizyjnej BTN, a nie do Internetu. Tę rolę w świecie przedstawionym spełnia InterLink.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

[18] Szerzej o tym konflikcie piszę w kolejnym podrozdziale.

Twórcy filmu system władzy portretują przede wszystkim z perspektywy kierownictwa politycznego. Nie znajdziemy filmie informacji poświęconych prowadzonej przez reżim Sutlera polityce gospodarczej, czy zagranicznej. Wyjątkiem na tym tle, jest ukazanie istnienia aparatu fiskalnego, którego egzystencji i ciągłości wydają się nie zagrażać żadne katastrofy. Jak zauważa inspektor Finch: „W każdym ustroju najbardziej wiarygodne są rejestry podatkowe”[19]. System totalitarny nie różni się od innych form ustrojowych w tym jednym zasadniczym aspekcie.

2.2 Terror

Podstawową metodą sprawowania władzy przez reżim kierowany przez kanclerza Adama Sutlera jest wzbudzanie poczucia zagrożenia. „Lęk wygrywa – zauważa Michela Marzano. – Mówi się o nim nieustannie, często bez zastanowienia. Robi się do niego niejasne aluzje, jakby mimochodem. Uważa się go za «chorobę wieku». Banalizuje jako dziecinne uczucie. Lęk przed brakiem bezpieczeństwa, lęk przed niepewnością jutra i bezrobociem, lęk przed imigrantami, lęk przed zmianami klimatycznymi… Lęk przed wszystkim? Lecz o czym się tu mówi? Żyjemy przecież, na zachodzie, w społeczeństwach raczej bezpiecznych, w porównaniu do niebezpieczeństw znanych z przeszłości i zagrożeń, które nadal dotykają dziś kraje mniej rozwinięte”[20]. Sutler zdobywa swoją pozycję dzięki umiejętnie komunikowanemu zagrożeniu związanemu z terroryzmem, którego ofiarami mogą paść obywatele niezależnie od ich statusu społecznego. Obawa przed zagrożeniem, którego nie można łatwo wyeliminować, wraz z obietnicą skutecznego przeciwdziałania złożoną przez polityków, wystarczyła by filmowa Wielka Brytania zmieniła ustrój polityczny i poddała się dyktatowi monowładzy. Strach, przynajmniej na jakiś czas, okazał się skutecznym mechanizmem sprawowania władzy.

---

19 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

20 M. Marzano, *Oblicza lęku*, przeł. Z. Chojnacka, Warszawa 2013, s. 3.

Terroryzm a terror. Termin terroryzm odnosi się współcześnie do przemocy politycznej stosowanej przez pozapaństwowych aktorów[21], choć mogą być oni wspierani przez państwa zainteresowane szerzeniem chaosu na arenie międzynarodowej. Jednak, jak wspomina Igor Primoratz, „gdy słowo «terroryzm» po raz pierwszy zaistniało w dyskusjach o polityce, używano go w odniesieniu do rządów strachu wprowadzonych przez reżim Jakobinów – czyli w celu opisania przypadku terroryzmu państwowego"[22]. Niezbędnym staje się zatem rozróżnienie stosowanej przez państwa przemocy w celu utrzymania własnej władzy, a używaniem tejże przez wspomniane wcześniej podmioty pozapaństwowe.

Jeśli za Igorem Primoratzem uznamy za terroryzm „rozmyślne użycie przemocy albo groźbę jej użycia przeciwko niewinnym ludziom w celu zastraszenia ich lub kogoś innego i zmuszenia w ten sposób do podjęcia działania, którego w innym razie by nie podjęli"[23], to ujęcie takie stwarza nam możliwość uchwycenia różnych odcieni analizowanego zjawiska. Annamarie Oliverio wskazuje, że współcześnie terroryzm jest definiowany jako „szczególny typ motywowanej politycznie przemocy wymierzonej we władzę państwową i szerzącej strach wśród niewinnych ofiar"[24]. Autorka przywołuje także stanowisko Jacka P. Gibbsa, który uważał, że terroryzm nie powinien być utożsamiany z terrorem, który jest odmienną taktyką wykorzystywaną przez państwa[25]. Zatem w dalszej części niniejszej książki będę stosował termin „terror" w odniesieniu do działań władzy publicznej, a z kolei do działań prowadzonych poza aparatem państwa – termin „terroryzm".

Wspomniany wcześniej I. Primoratz w tekście *State Terrorism and Counter-terrorism* próbuje zdefiniować pojęcie państwa terrorystyczne-

---

[21] I. Primoratz, *State Terrorism and Counter-terrorism*, w: *Terrorism: The Philosophical Issues*, ed. I. Primoratz, Basingstoke, New York 2004, s. 113.

[22] Ibidem.

[23] I. Primoratz, *Czym jest terroryzm?*, przeł. W.J. Popowski, w: *Filozofia moralności. Postanowienie i odpowiedzialność moralna*, wyb. J. Hołówka, Warszawa 1997, s. 256.

[24] A. Oliverio, *The State of Injustice: The Politics of Terrorism and the Production of Order*, „International Journal of Comparative Sociology" 1997, Vol. 38, No. 1, s. 48.

[25] Ibidem, s. 49. Confer: J.P. Gibbs, *Conceptualization of Terrorism*, „American Sociological Review" 1989, Vol. 54, No 3, s. 329–340. Do problemów definicyjnych związanych z terroryzmem powrócę w podrozdziale 3.2.

go (*a terrorist state*). Do tej kategorii zalicza on „państwa, które nie uciekają się do terroryzmu od czasu do czasu w niektórych celach, ale stosują go w stały systematyczny sposób i są właściwie częściowo definiowane przez trwałe użycie terroryzmu przeciwko swej własnej populacji”[26]. Jego zdaniem kategoria ta w szczególności dotyczy państw totalitarnych, które czynią zeń metodę sprawowania i utrzymania władzy.

Biorąc pod uwagę, że każda forma terroryzmu jest moralnie zła, terror państwowy jest, zdaniem Primoratza, najbardziej obciążony wadami etycznymi. Po pierwsze, państwa terrorystyczne i ich polityka pociąga za sobą więcej ofiar niż akty terroryzmu ze strony aktorów pozapaństwowych. Po drugie, państwa starają się ukryć stosowanie tego rodzaju metod utrzymania porządku. Po trzecie, prawo międzynarodowe zakazuje stosowania terroru, co powinno ograniczać takie praktyki ze strony państw będących stronami tych stosownych konwencji[27]. Wreszcie, odwołanie się do aktów terroryzmu przez aktorów pozapaństwowych może być efektem braku alternatywy w sytuacji niemożności prowadzenia dialogu politycznego z władzą. Akty terroryzmu okazują się być zatem jedyną metodą, do której mogą się one odwołać przykładowo w walce o niepodległość lub przestrzeganie praw mniejszości[28].

Terror państwa Norsefire. „Jeżeli sprężyną rządu ludowego podczas pokoju jest cnota, oto sprężyną rządu ludowego podczas rewolucji jest zarazem cnota i terror; cnota, bez której terror jest katastrofalny, terror, bez którego cnota jest bezsilna. Terror nie jest niczym innym niż sprawiedliwość natychmiastowa, surowa, nieugięta; jest więc emanacją cnoty”[29]. Słowa Robespierre’a dobrze oddają naturę terroru stosowanego w celu utrzymania porządku, w społeczeństwie tkwiącym w permanentnym stanie wyjątkowym. Każdy obywatel powinien być gotowy na obronę przed chaosem zewnętrznego świata.

---

[26] I. Primoratz, *State Terrorism and Counter-terrorism*, s. 115.

[27] Pozapaństwowi aktorzy nie są tego rodzaju aktami prawnymi związani.

[28] I. Primoratz, *State Terrorism and Counter-terrorism*, s. 117-121. Ostatni przypadek zdaje się dotyczyć działań tytułowego bohatera filmu *V jak Vendetta*, o czym więcej w rozdziale trzecim.

[29] Robespierre, *Sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention nationale dans l’administration intérieure de la République*, za: M. Marzano, *Oblicza lęku*, s. 92.

Aby chronić Brytyjczyków przed zagrożeniami, reżim partii Norsefire wprowadził wiele ograniczeń wolności, niezastosowanie się do których grozi surowymi karami. Jedną z takich instytucji jest godzina policyjna w Londynie, ograniczająca swobodę przemieszczania się obywateli ogłaszana z rozmieszczonych na ulicach megafonów.

Nieposłuszni obywatele mogą znikać, a ich los pozostaje nieznany dla pozostałych członków społeczności. Pojęcie „znikających" („*the disappeared*"), jak zauważa James R. Keller odnosiło się do ofiar reżimu Pinocheta, „które zostały uprowadzone z własnych domów i więcej ich nie widziano"[30]. Podobnie w filmowej Wielkiej Brytanii znikają niepożądani lub zaangażowani w opozycyjną wobec reżimu Norsefire działalność. Taki los spotyka rodziców Evey, którzy zostają uprowadzeni, a Evey podlega przez pięć lat Programowi Resocjalizacji Młodocianych. Uprowadzeniom tego rodzaju towarzyszy zakładanie na głowy porwanych czarnych plastikowych worków[31]. „Już ich więcej nie zobaczyłam – relacjonuje V swoje przeżycia Evey. – Jakby te czarne worki usunęły ich z powierzchni ziemi"[32]. Świadom tych praktyk jest także inspektor Finch, który pragnie znaleźć Evey zanim dokonają tego funkcjonariusze Palca. „Chcę ją przesłuchać – mówi – nim zniknie w czarnym worku Creedy'ego"[33].

Obawa związana z nieobliczalnością werdyktów władzy politycznej, które mogą dotknąć przypadkową jednostkę w każdej chwili, stanowi istotny element stosowanego przez reżim partii Norsefire terroru. Jak pisze Ruth Blakeley o terrorze ze strony państwa, „w rzeczywistości obiekty państwowego terroru wybiera się przypadkowo spośród wszystkich oponentów, w celu uczynienia z nich przykładu dla innych. (…) Zamiarem nie jest po prostu wystraszenie innych oponentów, ale zapew-

---

30 J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 50.

31 Co jest wyraźną aluzją do zakładania kapturów więźniom w Guantánamo.

32 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006. Kiedy Evey opowiada o porwaniu na ekranie widzimy małą dziewczynkę chowającą się pod łóżkiem, która widzi czarny worek nakładany na twarz matki. Podobna scena ma miejsce w domu telewizyjnego prezentera telewizyjnego Gordona Deitricha, który zostaje aresztowany za nieprzychylny dla kanclerza Sutlera program, o czym szerzej piszę w podrozdziale 3.1.

33 Ibidem.

nienie, że ulegli obywatele pozostaną przy swej uległości”[34]. W filmowej Wielkiej Brytanii jednostka ludzka znajduje się pod stałą obserwacją ze strony różnych instytucji, które mają zapewnić porządek i bezpieczeństwo. Szczególnego charakteru nabiera tu wspomniany Palec, którego tajni agencji mają szerokie uprawnienia związane z przeciwdziałaniem niepożądanym zachowaniom. Od ich subiektywnego uznania zależy, czy dane „wykroczenie” zostanie uznane za potencjalnie niebezpieczne dla ładu społecznego, od widzimisię funkcjonariuszy Palca zależy także dotkliwość wymierzonej kary, która może być wykonana na miejscu, bez konieczności faktycznego udowodnienia winy. Schwytanej przez Palcowych za naruszenie godziny policyjnej Evey groził gwałt i śmierć, gdyby nie uratował jej V[35]. Tak wzbudza się strach przed działaniem ze strony państwa, które może nastąpić w każdym momencie, co skutecznie powinno odstraszać od działalności sprzecznej z ustanowionymi przez reżim regułami.

Elementem siania terroru jest także stosowanie tortur wobec własnych obywateli. Henry Shue, w klasycznym tekście poświęconym etycznym aspektom stosowania tortur, wyróżnia dwa ich rodzaje: tortury terrorystyczne oraz tortury indagacyjne[36]. Te pierwsze wpisują się metody działania totalitarnych reżimów, gdyż ich jedynym celem jest sianie strachu wśród obywateli. Porównując je do tortur indagacyjnych, których zakończenie jest, przynajmniej w pewnym stopniu, zależne od uległości poddanego torturom i uzyskaniu od niego pożądanych informacji[37], Shue ukazuje beznadziejność sytuacji jednostki poddanej torturom terrorystycznym. „Stosujący tortury terrorystyczne nie mają szczególnego powodu, by nie kontynuować dręczenia aż do śmierci ofiary, jeśli można liczyć na to, że jej rodzina lub znajomi rozpowszechnią wieść o tym, jaka

---

[34] R. Blakeley, *State Terrorism in the Social Sciences: Theories, Methods and Concepts*, w: *Contemporary State Terrorism: Theory and Practice*, eds. R. Jackson, E. Murphy, S. Poynting, London and New York 2010, s. 14.

[35] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006. Vide: J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 51.

[36] H. Shue, *Tortury*, przeł. M. Szczubiałka, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. T. Żuradzki, T. Kuniński, Warszawa 2009, s. 366-371.

[37] Co w żadnym przypadku nie czyni ich moralnymi.

jest cena wszelkiego odstępstwa od lojalności"[38], pisze. Reżim Norsefire nie waha się stosować tortur wobec jednostek uznanych za niepożądane, posuwając się także do ich fizycznej eksterminacji, co pozwala szerzyć lęk przed rządzącymi.

Obywatele filmowej Wielkiej Brytanii poddani są także permanentnej inwigilacji ze strony odpowiednich służb. W założeniu inwigilacja ma sprzyjać zapewnieniu bezpieczeństwa obywateli, w praktyce staje się narzędziem walki z nieprawomyślnymi członkami społeczeństwa. Oko podgląda obywateli przy pomocy sytemu kamer, z kolei pracownicy Ucha prowadzą nasłuch rozmów toczonych przez obywateli. Funkcjonariusze Ucha poruszają się wozami wyposażonymi w urządzenia umożliwiające podsłuchiwanie przypadkowych obywateli. W filmie *V jak Vendetta* wnętrze takiego pojazdu zostaje ukazane w momencie dokonywania przez V zamachu na biskupa Lillimana[39]. Mechanizmem kontroli, choć też i propagandy, jest sieć InterLink, Internet o zasięgu ograniczonym do Wielkiej Brytanii[40]. Internet to zresztą, nie tylko w świecie przedstawionym filmu *V jak Vendetta*, miejsce stworzone do prowadzenia niewidocznego nadzoru, w którym jednostki same chętnie umieszczają informacje o sobie przydatne dla służb odpowiedzialnych za zapewnienie bezpieczeństwa. Marzeniem władzy jest stworzenie idealnego więzienia, Benthamowskiego panoptykonu, w którym każdy kontrolowałby każdego, a realizacja takiego ideału staje się łatwiejsza wraz z postępem technicznym[41].

We władzy szerzonych obaw. Celem wszechobecnej w świecie przedstawionym propagandy jest wzbudzanie lęku i strachu przed wszelkim formami inności, która zaburza pożądaną jedność społeczeństwa. Kiedy obserwujemy równolegle ukazywane w początkowych sekwencjach filmu przygotowania V i Evey do wyjścia ze swoich domów, w tle

---

38 H. Shue, *Tortury*, s. 368.

39 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

40 „Panie Dascomb, w tej chwili musimy przekazać ludności jasną wiadomość. Ma być obecna w każdej gazecie i w każdej istniejącej stacji RTV. Wiadomość ma się odbić echem po całym InterLinku!" – wykrzykuje, pod adresem dyrektora Ust, kanclerz Sutler nakazując mu wzmożenie akcji propagandowych, kiedy kierownictwo partii powoli zaczyna dostrzegać możliwość osiągnięcia sukcesu przez V (Ibidem).

41 Vide: M. Marzano, *Oblicza lęku*, s. 130-135, czy Z. Bauman, D. Lyon, *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. T. Kunz, Kraków 2013.

możemy usłyszeć mowę wygłaszaną przez Lewisa Prothero[42], znanego jako Głos Londynu (*Voice of London*), mowę która doskonale pokazuje naturę politycznego przekazu reżimu Norsefire. „W byłych USA – peroruje Prothero – tak rozpaczliwie brakuje środków medycznych, że przysłali nam kilka kontenerów pszenicy i tytoniu. W geście «dobrej woli» Wiecie, co o tym sądzę? Oglądacie mnie, więc pewnie wiecie. Czas pokazać koloniom, co o nich sądzimy. Czas się zrewanżować za herbatkę sprzed kilkuset lat. Zwalmy ich gówno tam, gdzie miejsce gnoju ze Sromów Zwieraczonych Srameryki![43] Kto jest ze mną? Kto, kurwa, ze mną?! Podobało się wam? USA. Sromy Zwieraczone Srameryki. Państwo, które miało absolutnie wszystko, a teraz, po 20 latach, jest czym? Największą kolonią trędowatych. Przyczyna? Bezbożność. Powtórzę to raz jeszcze. Bezbożność. Nie wywołali wojny. Nie stworzyli zarazy. Ściągnęli na siebie Sąd Boży. Nikt nie ucieknie przed przeszłością. Nikt nie uniknie Sądu. Myślicie, że Go tam nie ma? Że nie spogląda na ten kraj? A jak inaczej to wytłumaczyć? Doświadczył nas, lecz przetrwaliśmy. Zrobiliśmy swoje. Isslington. Enfield. Byłem tam. Widziałem. Imigranci. Muzułmanie. Homoseksualiści. Terroryści. Przeżarci chorobą degeneraci. Musieli zginąć. Siła w jedności. Jedność w wierze. Jestem bogobojnym Anglikiem i szczycę się tym"[44]. Przemowa Prothero syntetycznie pokazuje, czego obawiać się mają obywatele Wielkiej Brytanii, a zarazem co może uchronić ich przed zagrożeniami. Do tego sam ton tyrady Głosu Londynu pełnej nacjonalistycznego uniesienia ma wzmagać pozytywne uczucia odbiorców komunikatu do kierowanego przez Sultera reżimu. Brytyjczycy, jak zauważa Keller, powinni być kanclerzowi wdzięczni za uchronienie ich przed anarchią[45].

Pierwsza część wypowiedzi Prothero odnosi się do wydarzeń poprzedzających wojnę o niepodległość Stanów Zjednoczonych, podczas których Amerykanie sprzeciwili się nakładanym przez Koronę podatkom[46]. Dru-

---

42 W przebitkach możemy także zobaczyć fragmenty programu telewizyjnego, w którym Prothero przedstawia obowiązującą w filmowej Wielkiej Brytanii wizję świata.

43 W oryg. *Ulcered Sphincter of Asserica*.

44 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

45 J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 48.

46 Vide: A. Brinkley, *The Unfinished Nation: A Concise History of the American People*,

ga, to obraz współczesnej Ameryki, która jawi się w słowach Prothero jako państwo upadłe, które porzuciło kształtujące je wartości. Odrzuciło jedność budowaną na religijnych fundamentach zamieniając się w zdegenerowane państwo, którego obywatele oddawali się bezmyślnej konsumpcji. Tym samym ściągnęli na siebie gniew Absolutu, którego udało się uniknąć Anglikom, gdyż w porę zrozumieli, że prawdziwa siła tkwi w jedności.

Warunkiem zachowania jedności jest zatem odrzucenie tego, co inne. Wszelkie różnice nie są pożądane. Stąd dążenie reżimu Norsefire do nadania wszystkiemu, co niezgodne z wyznaczonym przez partię standardem, statusu potencjalnego zagrożenia. Wrogiem obiektywnym[47] systemu stają się imigranci, muzułmanie, homoseksualiści, wszyscy ci, którzy rażą swoją odmiennością, i których trzeba zniszczyć za wszelką cenę. Valerie opisując w liście historię swojego życia, którą Evey czyta w więziennej celi, zadaje kluczowe w tym kontekście pytanie: „Pamiętam, jak «inny» stawał się synonimem «groźnego». Wciąż tego nie rozumiem. Dlaczego tak nas nienawidzą?"[48] Odmienność zagraża spoistości społeczeństwa powinna zatem zostać, w ten czy inny sposób, wyeliminowana.

Obozy. Totalitarny system bezwzględnie rozprawia się ze swoimi przeciwnikami, zarówno w momencie zdobywania władzy, jej utrwalania, jak i utrzymywania swoich rządów. Przeciwnicy władzy zdobywanej, a także już posiadanej, przez kanclerza Sutlera i jego popleczników, trafiali do obozów koncentracyjnych nazywanych eufemistycznie przez reżim Norsefire obozami dla internowanych[49]. Więźniem jednego z takich obozów, w Larkhill, był główny bohater filmu *V jak Vendetta*.

New York 2010, s. 107-109.

47 Vide: F. Ryszka, *Państwo stanu wyjątkowego*, s. 22-23.

48 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

49 Nad bramą wjazdową do obozu Larkhill, którego więźniem był tytułowy bohater filmu widnieje napis „Larkhill Detention Centre", co w brytyjskim angielskim oznacza „izbę zatrzymań dla młodocianych przestępców" (vide: hasło *detention centre*, https://www.diki.pl/, dostęp: 27.08.2013). Tłumaczenie to nie oddaje jednak natury miejsca odosobnienia dla osób niepożądanych. Odnośnie Larkhill pada w także określenie „detention facility", które w amerykańskim angielskim oznacza „ośrodek, w którym tymczasowo przetrzymuje się cudzoziemców nielegalnie przebywających w USA" (vide: hasło *detention facility*, https://www.diki.pl/, dostęp: 27.08.2013). To określenie bardziej oddaje naturę obozu w Larkhill. Elżbieta Gałązka-Salamon określa Larkhill jako więzienie.

O istnieniu obozów dla internowanych dowiadujemy się po raz pierwszy w momencie, kiedy V dokonuje zabójstwa Lewisa Prothero, który był komendantem placówki w Larkhill. Prothero najwyraźniej starał się wyprzeć tamte niechlubne doświadczenia, o czym świadczy jego zaskoczenie, kiedy V kilkakrotnie tytułuje go komendantem. „Taki miałeś tytuł, kiedy się poznaliśmy przed wielu laty. Nosiłeś wówczas mundur" – mówi zamaskowany terrorysta, a w przebitkach możemy zobaczyć Prothero w mundurze, obozową bramę oraz V stojącego w ogniu[50].

Twórcy filmu *V jak Vendetta* odwołali się z jednej strony do ikonografii niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych, a z drugiej do obrazów współczesnych więzień dla osób podejrzanych o działalność terrorystyczną, jak Guantánamo na Kubie czy Abu-Ghraib w Iraku. Tobias Ebbrecht zauważa, że „*V jak Vendetta* odwołuje się do Holokaustu, aby pokazać terror i ludobójstwo oraz stworzyć wiarygodną historię"[51]. O świadomym odwołaniu do ikonografii Holokaustu świadczą choćby dopiski, które znajdują się na marginesach scenariusza. „Larkhill to – według braci Wachowskich – mogą być baraki wojskowe / obóz koncentracyjny / Północno-Koreański obóz pracy – coś jak Dachau"[52]. Z kolei skojarzenia ze współczesnymi więzieniami dla podejrzanych o terroryzm przywołują wizerunki osób w pomarańczowych więziennych strojach, z czarnymi workami na głowie, rękami związanymi z tyłu umieszonych w celach z przezroczystymi ścianami.

Więźniowie obozów poddawani są skrajnej deprywacji potrzeb. Umieszczeni w przezroczystych klatkach są bici i poniżani przez strażników. Wszystko to odbywa się przy aprobacie duchownych, którzy mieli dobrym słowem wspierać osadzonych. „27 maja. Odwiedzili nas komendant Prothero i ojciec Lilliman, który ma tu monitorować przestrzeganie regulaminu. Zdenerwowałam się, ale komendant mnie uspokoił" – podaje wpis w dzienniku doktor Delii Surridge, zamordowanej przez V lekarki pracującej wcześniej w Larkhill[53].

---

50 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

51 T. Ebbrecht, *Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representations of War in Popular Film*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies" 2010, Vol. 28, No. 4, s. 101.

52 *V for Vendetta: From Script to Film*, eds. S. Lamm, S. Bray, New York 2006, 93. Na tą notkę wskazuje także Ebbrecht, confer: ibidem, s. 100.

53 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

Reżim Sultera próbował za wszelką cenę usunąć informacje o istnieniu obozów internowania ze świadomości obywateli, co miało negatywny wpływ na prowadzone przez Erica Fincha śledztwo w sprawie aktów terroryzmu dokonywanych przez V. Od nadzorującego więzienia oficera inspektor Finch usłyszał jedynie „Larkhill? Larkhill? Nie pamiętam tego zakładu, ale proszę przejrzeć dane”[54]. Naciskany przez Fincha odpowiada z nieudolnie maskowaną wrogością: „Proszę pamiętać, jaki panował wówczas chaos. Dziś nie mamy takich problemów. Każdy robił to, co do niego należało. Staraliśmy się wypaść jak najlepiej. To wszystko, co mam do powiedzenia”[55]. Istnienie tego typu placówek stanowiło skazę na idealnym obrazie totalitarnego społeczeństwa, dlatego należało ukryć je przez okiem opinii publicznej. Dwudziestowieczne systemy totalitarne także starały się nie dopuścić do rozprzestrzeniania informacji o obozach zagłady. Jak pisze Robert O. Paxton „włożono wiele wysiłku, aby ukryć owe działania przed narodem niemieckim i przed zagranicznymi obserwatorami”[56].

Eksperymenty. Jednym z najbardziej przerażających elementów obozowej rzeczywistości a prawdopodobnie także głównym celem osadzenia tam więźniów, były eksperymenty medyczne na nich przeprowadzane. Ich celem było stworzenie broni biologicznej oraz serum chroniącego przed skutkami jej działania. „Czym jest energia atomu wobec wirusa zdolnego uśmiercić naród, i nie naruszyć przy tym jego bogactw?” – czyta Finch we wspomnieniach doktor Surridge[57]. Broń biologiczna opracowywana w Larkhill okaże się wszak kluczem do przejęcia władzy przez partię Norsefire.

Przebieg wspomnianych wyżej eksperymentów dokładnie opisuje doktor Surridge: „23 maja. Dostarczono mi dziś pierwszy transport osobników. Przyznaję, że nie posiadam się z emocji. Być może jest to

---

54 Ibidem.

55 Ibidem. Po zabójstwie biskupa Lillimana Eric Finch odbywa nieprzyjemną rozmowę z szefem policji politycznej Peterem Creedym, w której ten drugi daje mu wyraźnie do zrozumienia, aby przestał się interesować obozem w Larkhill. Z kolei kiedy Finch ujawnia kanclerzowi Sutlerowi treść dziennika doktor Surridge zostaje poinformowany, że ujawnienie jego treści będzie stanowić naruszenie zasad *Ustaw o Lojalności*.

56 R.O. Paxton, *Anatomia faszyzmu*, s. 211.

57 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

jutrzenka nowej ery. (…) 2 czerwca. Czy gdyby ci ludzie wiedzieli, jak mogą pomóc krajowi, zachowywaliby się inaczej? Są słabi i żałośni. Nie patrzą nam w oczy. Budzą we mnie nienawiść. 18 sierpnia. Z pierwszych 48 osobników 75 procent już nie żyje. Wciąż szukamy dających się programować mechanizmów. 18 września. Jeden przypadek podtrzymuje we mnie nadzieję. Jego układ odpornościowy nie wykazuje zmian patologicznych. Ale w jego krwinkach jest kilka anomalii, których nie umiem sklasyfikować. Mutacje znalazły swoje odbicie w zaburzeniach kinestezji i odruchów. Badany twierdzi, że nie pamięta, kim jest i skąd pochodzi. Kimkolwiek był, dziś może być spełnieniem naszych snów i nadzieją na to, że nasz wysiłek nie pójdzie jednak na marne. 5 listopada. Zaczęło się to wczoraj, około północy. Pierwsze wybuchy zniszczyły część szpitalną. Cały mój dorobek został unicestwiony. Starałam się pojąć, jak to się mogło stać i nagle zobaczyłam człowieka z sali nr 5. Patrzył na mnie. Nie oczyma. Nie miał oczu. Ale czułam na sobie jego wzrok. O Boże, co ja zrobiłam?"[58]

Kiedy głos zza kadru odczytuje fragmenty dziennika odbiorcom filmu ukazują się obrazy jednoznacznie przywołujące skojarzenia z ikonografią Holokaustu. Więźniowe wysadzani są z ciężarówek na rampę oraz poddawani procesowi selekcji. W doktor Surridge wzbudzają odrazę, gdyż, zniewoleni, wydają się się „słabi i żałośni", a przecież ich organizmy zostaną wykorzystane w szczytnym celu. Ciała tych, którzy nie przeżyli eksperymentów, zostają złożone w głębokim dole, posypane wapnem i zakopane. Krematoria, jak i masowe mogiły, co zauważa Ebbrecht, są „główną częścią wizualnego dziedzictwa Holokaustu"[59]. Natychmiast wzbudzają określone skojarzenia, które nie wymagają dodatkowych wyjaśnień.

Medyczne eksperymenty przeprowadzane przez reżim kanclerza Sutlera mogą być także interpretowane jako alegoria kreacji nowego człowieka, który od początku będzie dostosowany do realiów nowego świata, do egzystencji wedle wskazań władzy. Takie odczytanie jest w pełni uzasadnione w przypadku komiksowej wersji *V jak Vendetta*, w której zresztą natura eksperymentu nie zostaje czytelnikowi wyjawio-

[58] Ibidem.

[59] T. Ebbrecht, *Migrating Images*, s. 101.

na. W przypadku filmu mamy dokładnie wyjaśniony cel eksperymentów, jednak ich skutek związany z narodzinami V jest podobny: człowiek stworzony by zapewnić władzę elitom totalitarnej partii staje się grabarzem faszystowskiego reżimu.

5 listopada w Larkhill dochodzi do eksplozji[60], które niszczą efekty pracy doktor Surridge, jednak więzień z celi nr V (5) przeżył. Jedyny więzień, którego nie zabiły medyczne eksperymenty, pojawia się nagi wśród płomieni, odarty ze wszystkiego, co łączyło go z dotychczasowym życiem. Stojąc w płomieniach wznosi ręce ku niebu i wydaje okrzyk. Narodziny V przypominają, zdaniem Ebbrechta, narodziny superbohatera, „wizualizacja eksterminacji zostaje przekształcona w symbol narodzin superbohatera"[61]. Eksperymenty obdarzyły go nadzwyczajnymi zdolnościami, których wykorzystanie będzie zależało tylko od niego. Kiedy rozpoczynają się zamachy na budynki i członków partii Delia podejrzewa, że za nimi może stać V. Pewna jest, kiedy otrzymuje do analizy różę z gatunku Scarlet Carson[62], które V zostawia przy ciałach swoich ofiar. Z jednej strony pozyskany z krwi[63] V wirus umożliwił partii Norsefire zbycie władzy, z drugiej strony doprowadził do zagłady samego systemu.

2.3 Dominacja

Wyobrażenie władzy, która stara się objąć swoim zasięgiem każdy aspekt życia jednostki, wydaje się kluczowe z punktu widzenia funkcjonalności systemu totalitarnego. Władza musi wskazywać na pożądane

---

[60] Data uwolnienia V z Larkhill nie jest przypadkowym odwołaniem do nieudanej próby zamachu, którego wykonawcą miał być Guy Fawkes.

[61] T. Ebbrecht, *Migrating Images*, s. 101. Podobne rozwiązanie zostanie przez filmowych twórców zastosowane w przypadku transformacji Evey. Szerzej o tym będę pisał w kolejnym rozdziale.

[62] Gatunek ten jest fikcyjną wariacją na temat róż Violet Carson, które V zostawiał przy ofiarach w powieści graficznej. Zostały one tak nazwane na cześć aktorki Violet Carson (1898-1983), która przez wiele lat grała w popularnym serialu *Coronation Street*, vide: http://www.imdb.com/name/nm0141340/bio?ref_=nm_dyk_trv_sm#trivia, dostęp: 30.05.2013.

[63] V filmie kwestia krwi, z której pozyskano wirusa, jest wspominana kilkakrotnie. Możliwym interpretacjom tej kwestii wnikliwie przyjrzał się J.R. Keller w: *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 191-222.

zachowania społeczne, musi docierać do obywateli za pomocą wszystkich zmysłów. Szczególną rolę w tym procesie odgrywają komunikaty wizualne, które pozwalają, na co uwagę zwraca Mario Varrichio w odniesieniu do *Nowego, wspaniałego świata* Aldousa Huxleya i *Roku 1984* George'a Orwella, podkreślić dominację władzy nad członkami społeczeństwa[64]. Wykreowane na jej potrzeby symbole ukształtują sposób myślenia jednostek czyniąc zeń dobrych i posłusznych obywateli władzy totalnej. Partia Noresefire w swoim zawłaszczaniu przestrzeni społecznej korzystała z kilku środków symbolizujących jej dominację.

Strength Through Unity, Unity Through Faith. „Siła w jedności. Jedność w wierze", hasło partii Norsefire, które dostrzec można na plakatach rozwieszonych na ulicach filmowego Londynu, jednoznacznie symbolizuje totalny charakter sprawowanych przez nią rządów. Tylko zjednoczone społeczeństwo będzie w stanie przeciwstawić się zarówno zewnętrznym, jak i wewnętrznym zagrożeniom. Wobec zagrożenia ze strony terroryzmu nie można sobie pozwolić na odrębności. Podczas analizowanej już narady z kierownikami poszczególnych resortów Sulter w uniesieniu stwierdza: „To chwila próby. Sprawdzian naszej wiary. Porażka zasiałaby zwątpienie w wyznawane wartości i celowość naszej walki. Zwątpienie pogrąży kraj na nowo w chaosie. Nie dopuszczę do tego. Terrorysta ma zostać ujęty. I chcę, by mu uświadomiono, czym naprawdę może być terror. Anglia triumfuje"[65]. Rolą władzy jest za wszelką cenę zapobiec chaosowi, a schwytany terrorysta ma być ukarany w sposób stanowiący przestrogę dla jemu podobnych.

Wypowiedź Sutlera niesie też ze sobą element religijny. Swoją wypowiedź zaczyna od stwierdzenia, że walka z terrorystą to moment próby, który pokaże siłę kierowanego przez niego rządu. To kolejna próba, do której naród został wybrany, a pod jego przewodnictwem uda mu się uniknąć tragedii. Podobnie analizowane hasło partii Norsefire zawiera w sobie silny komponent religijny. W cytowanej w poprzednim podrozdziale przemowie Lewisa Prothero, pojawiającej się w pierwszych współczesnych sekwencjach filmu, stwierdza on zdecydowanym głosem: „Siła w jedności.

---

64 Vide: M. Varrichio, *Power of Images / Images of Power in «Brave New World» and «Nineteen Eighty Four»*, „Utopian Studies" 1999, Vol. 10, No. 1, s. 98-114.

65 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

Jedność w wierze. Jestem bogobojnym Anglikiem i szczycę się tym"[66]. Moment, w którym władza Norsefire się krystalizowała, a społeczeństwo pozbywało się zagrażających jego tożsamości niepożądanych elementów nazwany został Regeneracją (*Reclamation*), co przywołuje, zdaniem J.R. Kellera skojarzenia z angielską reformacją[67] i jej polityką wobec wyznawców katolicyzmu. Pisze on, że był to „niedawny czas wielkiego przewrotu i rewolucji, przewrotu, który zapoczątkował obecny reżim"[68]. Odnowa społeczeństwa, choć brutalna i pełna wyrzeczeń, możliwa była wyłącznie dzięki jedności i wierze, która upewniała co do słuszności podjętych działań. W efekcie władza kanclerza Sutlera, na co zwraca uwagę Dean A. Kowalski, ma charakter zarówno świecki, jak i religijny[69].

Ikonografia władzy. Jak wspomniałem przy okazji opisywania obozów internowania, do których partia zsyłała swoich przeciwników politycznych, twórcy filmu *V jak Vendetta* w prezentacji totalitarnego reżimu odwoływali się do utrwalonych w pamięci społecznej obrazów nazistowskich Niemiec.

O sposobach ukazywania wodza pisałem wcześniej, natomiast warto zwrócić uwagę na pozostałe elementy ikonografii władzy. James McTeigue tak wyjaśniał decyzje ekipy filmowej dotyczące sposobu ukazania partyjnego wiecu: „przy wiecu Norsfire Owen i ja poświęciliśmy mnóstwo czasu na wyszukanie odpowiedniej tkaniny, tak aby słońce mogło przeświwywać przez wielkie czerwone flagi. We wcześniejszej koncepcji (…) flagi były czarno-białe, co było trochę nijakie. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na bardziej złowieszcze czerwono-czarne"[70]. Kolory flag oraz wizualna oprawa wieców nawiązują do kolorystyki używanej przez nazistów. Z kolei mundury defilujących żołnierzy (czarne kurtki i spodnie, czerwone koszule i naszywki na górnej części munduru), nawiązują do barw SS[71].

---

[66] Ibidem.

[67] W języku angielskim terminy te brzmią bardzo podobnie *Reclamation* i *Reformation*.

[68] J. R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 28.

[69] D.A. Kowalski, *Hobbes and Locke on Social Contracts and Scarlet Carsons*, s. 26-28.

[70] *V for Vendetta: From Script to Film*, s. 221. Zdjęcia z partyjnego wiecu można znaleźć na s. 220-221, z kolei planowane i finalne partyjne emblematy zaprezentowano na s. 240.

[71] T. Ebbrecht, *Migrating Images*, s. 101. Confer zdjęcia zamieszczone w rozdziale po-

Budowle. V nieprzypadkowo wybiera za cel swoich ataków budynki kluczowe dla symbolicznego podkreślenia dominacji reżimu kanclerza Sutlera nad Brytyjczykami. Na początku filmu V niszczy budynek sądu, który symbolizuje sprawiedliwość, jaką powinien kierować się system prawny. Z kolei budynek brytyjskiego parlamentu symbolizuje polityczne wartości demokratycznego brytyjskiego społeczeństwa. Jednak w świecie przedstawionym budynki te straciły swoje pierwotne znaczenie. W totalitarnym systemie sprawiedliwość zależy jedynie od woli wodza, z kolei Parlament, zazwyczaj zachowywany w tego rodzaju reżimach, spełnia rolę czysto fasadową. Jednak z drugiej strony, niezależnie od zatracenia przez te budynki ich pierwotnego znaczenia ich opanowanie stanowi symbol przejęcia politycznej władzy w społeczeństwie.

W powieści graficznej *V jak Vendetta* kanclerz Susan karci kierującego Palcem za dopuszczenie do zniszczenia budynków Parlamentu[72]. „Niech pan milczy Almond! Pańska *niekompetencja* kosztowała nas utratę najstarszego symbolu władzy i druzgocącą *klęskę propagandową*. Czy pan w ogóle rozumie co się *stało*? Ktoś dopuścił się niemożliwego. Ktoś nas *zranił*"[73]. W filmowej wersji złość z powodu zniszczenia budynku sądu Old Bailey stopniowo zastępuje obawa, że V uda się zniszczyć najważniejszy budynek symbolizujący władzę polityczną w Wielkiej Brytanii. „Każdy dzień, panowie, każdy dzień przybliżający nam listopad – konstatuje na jednej z odpraw kanclerz Sulter, – każdy dzień wolności tego człowieka to kolejna klęska. 347 dni, panowie. 347 porażek!"[74] Sutler zdaje sobie sprawę, że zniszczenie Parlamentu może oznaczać początek chaosu, którego władza może nie przetrwać, złamanie jej monopolu do decydowania o losach społeczeństwa i państwa. Schwytanie

---

święconym Adolfowi Hitlerowi w: M. Milewska, *Bogowie u władzy. Od Aleksandra Wielkiego do Kim Dzong Ila. Antropologiczne studium mitów boskiego władcy,* Gdańsk 2012, s. 160-182.

[72] W powieści graficznej V najpierw wysadza budynek brytyjskiego parlamentu, natomiast budynek Old Bailey zostaje zniszczony w połowie księgi pierwszej. W filmowej wersji destrukcja budynków parlamentu została zachowana na finał.

[73] A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. J. Malczewski, Kraków 2003, t. 1, s. 18. Podkreślenia Moore'a.

[74] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

i ukaranie terrorysty jest jedyną nadzieją na przywrócenie symbolicznej i faktycznej dominacji reżimu Norsefire.

Słowa. Ważnym elementem sprawowania władzy jest definiowanie języka, którym posługują się obywatele. Zdominowanie debaty poprzez narzucenie nowomowy w orwellowskim stylu umożliwia kontrolę nad politycznym dyskursem. Twórcom filmu *V jak Vendetta* udało się pokazać, jak zmieniają się znaczenia słów pod rządami totalitarnej partii. V tuż po uratowaniu Evey z rąk funkcjonariuszy Palca zaprasza ją do udziału swoistym koncercie, który okazuje się być zamachem na budynek Old Bailey. Znacząca jest poprzedzająca „fajerwerki" (*bonfire*) przemowa V: „Koncert ten dedykuję madame Sprawiedliwości, która najwyraźniej udała się na wywczasy, dozwalając, by zastąpił ją niecny uzurpator"[75]. Słowa głównego bohatera pokazują, że właściwe znaczenie słowa sprawiedliwość zostało zniekształcone przez język narzucony przez partię Norsefire, a sprawiedliwość pozostała tylko terminem używanym przez rządzących hipokrytów.

Narodzinom systemu totalitarnego towarzyszy zmiana języka. Uwięziona przez V Evey czyta list otrzymany od, jak wierzy, sąsiadki z celi. Valerie, autorka listu, pisała: „To były najlepsze lata mojego życia. Ale amerykańska wojna przyszła w końcu i do Londynu. Potem skończył się czas róż. Dla wszystkich. Pamiętam, jak słowa zaczęły zmieniać znaczenie. Jak nieznane dotąd «zabezpieczenie» czy «interpretacja» budziły lęk, a «Nordycki Płomień» i «Ustawy o Lojalności» – respekt. Pamiętam, jak «inny» stawał się synonimem «groźnego»"[76]. Zmiana znaczenia wybranych słów, tworzenie swoistej orwellowskiej nowomowy ułatwia budowanie nowej rzeczywistości, w której wszystko staje się jednoznaczne. Reżim Sultera, niczym orwellowski Wielki Brat[77], sprawnie dostosowuje swój język w celu konsolidowania władzy i podkreślenia dominacji.

„Każde ludzkie działanie – piszą Humberto R. Maturana i Francisko J. Varela – przebiega za pośrednictwem języka. Każde działanie za pośrednictwem mowy odsłania świat stworzony wraz z innymi w akcie

[75] Ibidem.

[76] Ibidem.

[77] Powieść Orwella *Rok 1984* doskonale ukazuje znaczenie dominacji nad językiem, a wręcz tworzenia nowego języka, jako źródła władzy.

współistnienia, który kształtuje człowieka. Każde działanie człowieka ma znaczenie etyczne, ponieważ jest aktem tworzenia ludzkiego świata. To połączenie człowieka z człowiekiem stanowi ostatecznie podstawę wszelkiej etyki jako wyrazu refleksji o prawomocności obecności innych"[78]. Totalitarny system bazujący na terrorze i wykluczeniu nie pozostawia wiele miejsca na twórcze interakcje pomiędzy jednostkami, na budowanie prawdziwej wspólnoty. Jedynie system umożliwiający jak najbardziej płynną koegzystencje ludzi z uwzględnieniem wszelkich dzielących ich różnic pozwala stworzyć społeczeństwo szanujące indywidualne potrzeby jego członków. W jaki sposób można dokonać ewolucji z totalitarnego społeczeństwa skutecznie zabijającego indywidualne działania, do demokratycznej struktury społeczno-politycznej? Czy da się tego dokonać pokojowymi metodami, czy konieczna będzie kolejna rewolucja?

[78] H. Mutarana, F. Varela, *The Tree of Knowledge*, za: E. Bendyk, *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*, Warszawa 2004, s. 47.

Rozdział 3

Maska wolności

Możecie zdmuchnąć świecę
Lecz nie ugasicie pożaru
Jeśli choć na chwilę ukaże się płomień
Wiatr roznieci go mocniej
(Peter Gabriel, *Biko*)[1]

Terror może służyć jako narzędzie utrwalenia porządku politycznego, jednak jego lustrzane odbicie – terroryzm, może służyć jako oręż sprzeciwu wobec państwa i metoda odzyskania utraconej wolności. Ideologiczne dyskursy dwudziestego pierwszego wieku przypisują terminowi terroryzm jednoznacznie negatywne znaczenie, kojarząc tego rodzaju akty z atakami na niewinne, przypadkowe ofiary. Zamachy z 11 września 2001 roku stanowią punkt odniesienia dla współczesnych debat o naturze terroryzmu, jego przejawach oraz sposobach przeciwdziałania tego typu przemocy politycznej. Warto jednak zastanowić się, czy w totalitarnym społeczeństwie, w którym polityczny dialog nie jest możliwy, jednostki pragnące walczyć o wolność nie mają prawa odwołać się do bardziej radykalnych metod działania, także opartych na użyciu przemocy.

Jednak nie tylko do niej sprowadzają się dostępne w totalitarnym systemie formy sprzeciwu wobec dominacji władzy. Pierwsza część niniejszego rozdziału poświęcona będzie ukazaniu różnych obliczy społecznego sprzeciwu obecnych w filmie *V jak Vendetta*, tych mniej i tych bardziej radykalnych. Choć V odwołuje się do terroryzmu jako formy walki z opresyjną władzą, równie skuteczną metodą jest jej wyśmianie.

---

[1] Tłumaczenie za: S. Bright, *Peter Gabriel. Misterny świat*, przeł. G. Gąsowski, uzup. P. Kosiński, Kraków 1994, s. 193.

Ponadto metodą oporu jest zachowanie kulturalnego dziedzictwa, które niszczone jest przez totalitarny reżim.

Główny bohater *V jak Vendetta* stosuje radykalne metody oporu wobec władzy. Dokonuje zamachów terrorystycznych, przejmuje kontrolę nad kierowanymi przez Norsefire mediami, dokonuje sukcesywnej eliminacji partyjnych elit. Z jednej strony jego działania można interpretować jako zemstę, tytułową *vendettę* za doznane od reżimu krzywdy. Z drugiej strony zdają się one wyzwalać społeczeństwo z marazmu, w który popadło w wyniku poddania się władzy kanclerza Sutlera i jego popleczników. Przykładem tego wyzwolenia jest poddanie Evey inkarceracji, w wyniku której przestaje ona czuć obawy przed represyjnym systemem. I wreszcie, wypada odpowiedzieć na pytanie o dopuszczalność odwołania się do terroryzmu jako metody walki politycznej. Czy okoliczności, w których działa V, uzasadniają podjęcie przez niego tego rodzaju działań? Jakie warunki musi spełniać, o ile jest to w ogóle możliwe, akt terroryzmu, by stać się uzasadnioną metodą politycznego oporu?

Dzieło Alana Moore'a i Davida Lloyda, a przede wszystkim jego filmowa adaptacja, spopularyzowały maskę Guya Fawkesa jako symbol oporu wobec niesprawiedliwych działań władz, a także nieetycznych działań innych podmiotów publicznych czy prywatnych. Maska, jaką w filmie *V jak Vendetta* przywdziewa główny bohater, a którą rozsyła także mieszkańcom Londynu, umożliwia anonimowy sprzeciw, co z kolei zapewnia większe bezpieczeństwo protestującym. Narysowana przez Davida Lloyda maska, została zaadaptowana przez hacktywistów z ruchu Anonymous, pojawiała się na twarzach protestujących podczas licznych manifestacji wyrażających sprzeciw wobec kierunków rozwoju współczesnego świata, jak na przykład Occupy Wall Street. Maska Guya Fawkesa na stałe weszła do języka współczesnej polityki, symbolizując sprzeciw, a zarazem gotowość podjęcia działań mających na celu poprawę zastanej rzeczywistości.

3.1 Bunt

Bunt to swoista sztuka. V, który pragnie ocalić od zapomnienia i zniszczenia dobra odrzuconej przez totalitarny reżim kultury, używa także sztuki do transformacji rzeczywistości politycznej. Dobrze obrazu-

je to scena poprzedzająca wysadzenie budynku londyńskiego sądu, tzw. Old Bailey. Zanim V przystąpi do działania, zaprasza uratowaną przez siebie z rąk Palcowych, Evey na swój pełen fajerwerków spektakl: „Jestem – wspomina – swego rodzaju muzykiem, udającym się na szczególny występ". „Na czym grasz?" – pyta zamaskowanego bohatera zaskoczona kobieta, na co ten odpowiada: „Na perkusji, lecz do dzisiejszej gali zaangażuję całą orkiestrę, i rad będę, jeśli udasz się ze mną"[2]. Zamach na budynek sądu, to pierwszy z wielu aktów nieposłuszeństwa zaprezentowanych w filmie *V jak Vendetta*, których finalnym celem ma być zmiana ustroju Wielkiej Brytanii. V nie ogranicza się przy tym wyłącznie do zamachów terrorystycznych, sięgając także po bardziej subtelne metody oddziaływania. Ponadto jego czyny zachęcają innych bohaterów do podjęcia aktów oporu wobec reżimu kanclerza Sutlera.

Vendetta. Powieść graficzną *V jak Vendetta*, jak i jej filmową adaptację, można odczytać jako opowieść o zemście jednostki skrzywdzonej przez opresyjną władzę. V został umieszczony w obozie internowania w Larkhill tylko za to, że został zaliczony do jednej z niepożądanych grup społecznych[3]. Był poddany okrutnym eksperymentom, dzięki którym partia Norsefire mogła przejąć władzę, a on z kolei został obdarzony nadzwyczajnymi zdolnościami. Jego działania są skierowane wyłącznie przeciw osobom pracującym w obozie w Larkhill oraz członkom elity politycznej, która zleciła dokonywanie aktów politycznego terroru. W trakcie prowadzonego śledztwa inspektor Finch i jego partner Dominic zdają sobie sprawę z ukrytych motywacji V. Główny bohater, wedle relacji Dominica, odnalazł wszystkich pracowników: „Zabił wszystkich – mówi Dominic. – Z jednym wyjątkiem"[4], którym okazuje się kierująca eksperymentami doktor Delia Surridge. Z kolei przed ostatecznym spotkaniem z kanclerzem Sutlerem V tłumaczy Evey: „Czas stanąć przed mym stwórcą i odwdzięczyć się za wszystko, co dla mnie zrobił"[5].

---

[2] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, scen. The Wachowski Brothers (wg powieści graficznej narysowanej przez Davida Lloyda), wyst. N. Portman, H. Weaving, S. Rea, J. Hurt, Warner Bros. Pictures, 2006.

[3] Tożsamość V, jego płeć, przynależność rasowa, czy tożsamość seksualna pozostają nieujawnione, zarówno w powieści graficznej, jak i w filmie.

[4] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

[5] Ibidem.

Formatywną rolę, jaką tragiczna przeszłość odegrała w życiu V, dobrze ilustruje pożegnalna rozmowa z Evey, która decyduje się opuścić siedzibę V po tym, jak poddał on ją symulowanej inkarceracji[6]. Evey oddaje mu list od Valerie, który wydaje jej się kolejnym oszustwem ze strony V. Jednak postać Valerie okazuje się prawdziwa, a list, który czytała Evey, otrzymał od niej sam V w Larkhill. Evey zaczyna rozumieć motywacje swojego przyjaciela, mentora i kata zarazem: „Więc o to w tym wszystkim chodzi – mówi. – Mścisz się na nich za to, co jej zrobili. I tobie". V wyjaśnia jej: „Dzięki temu, co zrobili, zaistniałem. Prawo kosmosu: Każda akcja wywołuje odpowiadającą jej reakcję". Evey nie jest gotowa przyjąć takiego rozumowania: „Tak to rozumiesz? – dopytuje – Jak równanie?", na co V odpowiada: „Zrobili mi coś potwornego". „I stworzyli potwora" – ripostuje Evey[7]. Słowa V przywodzą na myśl istotę stworzoną przez Victora Frankensteina, bohatera powieści Mary Shelley, który odrzucony przez swojego stwórcę postanawia się na nim zemścić, jednak z drugiej strony pragnie akceptacji i towarzyszki życia[8]. V podobnie jak „monstrum" doktora Frankensteina okazuje się istotą wrażliwą, zdolną do samorozwoju, jednak nie mogącą się pogodzić ze stanem rzeczy, który spowodował jej pojawienie się na świecie[9].

Rolę zemsty dokonanej przez V na swoich stwórcach ukazują liczne intertekstualne nawiązania do filmowej adaptacji powieści Aleksandra Dumasa *Hrabia Monte Christo* z 1934 roku[10]. Powieść francuskiego pisarza została także wspomniana na kartach powieści graficznej *V jak Vendetta*[11], jednak w komiksowym pierwowzorze jej znaczenie nie było

---

6 Wydarzenia te zostaną szerzej opisane w kolejnym podrozdziale.

7 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

8 M. Shelley, *Frankenstein*, przeł. P. Łopatka, Warszawa 2005.

9 Co prawda, James McTeigue wskazuje na inne bezpośrednie źródła inspiracji w odniesieniu do sceny narodzin V (vide: *V for Vendetta: From Script to Film*, eds. S. Lamm, S. Bray, New York 2006, s. 208-211), jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że różne adaptacje powieści Mary Shelley też pozostawiły swoje echo w ukształtowaniu postaci V. Szeroko o ekranizacjach i adaptacjach powieści *Frankenstein* pisze Rafał Donica w: *Frankenstein. 100 lat w kinie*, Wrocław 2012.

10 *Hrabia Monte Christo*, reż. R.V. Lee, scen. P. Dunne, D. Totheroh, R.V. Lee (wg powieści A. Dumasa), wyst. R. Donat, E. Landi, L. Calhern, United Artists, 1934.

11 A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. J. Malczewski, Kraków 2003, t. 1, s. 20. Powieść *Hrabia Monte Christo* skrywa się w cieniu ręki V i widoczny jest jedy-

specjalnie podkreślane. Z kolei w filmie *V jak Vendetta* postać skrzywdzonego hrabiego, który po spędzeniu dziewiętnastu lat w więzieniu dokonuje skrupulatnie zaplanowanej zemsty, jest przywoływana często, zwłaszcza że jego losy przypominają życiowe koleje V[12]. Bohaterowie obu tekstów (Edmund Dantes i V) zostają niesłusznie skazani na długoletni pobyt w więzieniu, dla obu jest to okres formujący ich charakter i plany, obaj uciekają z więzienia, a wraz z ucieczką porzucają dawnych siebie, stając się nowymi osobami gotowymi do realizacji zemsty. Obaj także realizują z żelazną konsekwencją swój plan, nawet jeśli często mają wątpliwości, co do moralności własnych działań. Jak zauważa Umberto Eco, pisząc o archetypie bohatera powieści francuskiego pisarza: „Dumas tworzy nielogiczną, rozedrganą psychologię nadczłowieka, rozdartego pomiędzy upajającą wszechmocą (zawdzięczaną pieniądzom i władzy) a przerażeniem własną uprzywilejowaną rolą, czyli krótko mówiąc, udręczonego wątpliwościami i czerpiącego pocieszenie ze świadomości, że jego wszechmoc bierze się z cierpienia. (…) Hrabia Monte Christo jest także (nomen omen) Chrystusem, odpowiednio diabolicznym, który zostaje złożony do grobu w twierdzy If, padłszy ofiarą ludzkiej niegodziwości, a potem opuszcza go, aby sądzić żywych i umarłych w glorii odnalezionego skarbu, nie zapominając jednak, że jest synem człowieczym”[13]. V, podobnie jak Edmund Dantes, decyduje się zbawić społeczeństwo od złego rządu, niesłusznie krzywdzącego niewinnych obywateli. Quasi-religijny charakter reżimu Sutlera, od którego V chce uchronić brytyjskie społeczeństwo, wzmaga możliwe religijne przesłanie jego antyrządowej krucjaty. Jego zemsta ma zarówno wymiar fizyczny, przejawiający się w zabójstwach kolejnych członków partyjnych elit, jak i duchowy, czego przejawem jest próba zaapelowania do sumień pogrążonych w komfortowej apatii filmowych Brytyjczyków.

Orędzie. Jednym z kluczowych działań wywrotowych V jest emisja własnego przekazu telewizyjnego za pośrednictwem państwowej stacji

nie fragment tytułu.

[12] James R. Keller poświęca znaczeniu paraleli pomiędzy V a hrabią Monte Christo cały rozdział w swoje książce. Vide: *V for Vendetta as Cultural Pastiche. A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, London-Jefferson, NC, 2008, s. 78-89.

[13] U. Eco, *Pochwała «Monte Christo»*, przeł. J. Wajas, w: U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, Warszawa 2012, s. 207.

telewizyjnej BTN. V wkracza do siedziby stacji ubrany w pas z przymocowanymi ładunkami wybuchowymi, terroryzując ochronę oraz pracowników stacji. Zmusza także kierowników placówki do emisji nagrania ze swoim przesłaniem do mieszkańców Londynu. Przejęcie, choćby tymczasowe, rządowego narzędzia propagandy, staje się, obok zamachu na Old Bailey, jednym z pierwszych przejawów osłabienia totalitarnej władzy.

Po uruchomieniu filmu, na ekranie pojawia się symbol V (litera V wpisana w okrąg). Kiedy V zaczyna przemawiać, na ekranie ukazuje się górna część jego sylwetki na tle czerwonych kotar. Ciemna kolorystyka tła powoduje, że najbardziej widoczna staje się maska, którą przywdziewa buntownik. W prawym dolnym rogu ekranu widać logo VTV, która na kilka minut zastąpiła BTN. W krótkim nagraniu V przedstawia powody swojego buntu przeciw reżimowi partii Norsefire: „Dobry wieczór, Londyńczycy. Wybaczcie przerwę w programie. I ja, wzorem wielu z was, cenię sobie komfort rutyny, bezpieczeństwo tego, co znajome, błogość powtarzalności. Lubię to jak każdy. Jednak obyczaj czczenia ważkich przeszłych wydarzeń, związanych zwykle z czyimś zgonem lub z końcem krwawej walki, przynosi nam miły dzień wytchnienia. Pomyślałem, by uczcić 5 listopada, dzień, który odszedł w niepamięć, wyrywając się na chwilę z rytmu codzienności, by zasiąść do rozmowy. Niektórzy jednak nie chcą, byśmy rozmawiali. Zapewne już słychać w słuchawkach rozkazy, a zbrojne oddziały ruszają w drogę. Czemu? Ponieważ choć można zamienić argumenty na ciosy pałki, słowa zawsze zachowują swoją moc. Słowa niosą z sobą znaczenie, a tym, którzy umieją słuchać, zwiastują prawdę. A prawda jest taka, że w tym kraju dzieje się coś niedobrego. Czyż nie? Okrucieństwo i nieprawość, nietolerancja i ucisk. Dawne prawo do sprzeciwu, wolność mowy i myśli, zastąpili cenzorzy i system nadzoru wymuszający uległość. Jak to się stało? Kogo obwiniać? Są osoby mniej i bardziej winne. Te ostatnie za to odpowiedzą. Ale tak naprawdę, jeśli szukacie winnych, wystarczy przejrzeć się w lustrze. Wiem, czemu to zrobiliście. Wiem, że się baliście. Kto by się nie bał? Wojna, terror, zaraza. Miriady problemów tłumiących w was zdolność kojarzenia faktów, jak i zdrowy rozsądek. Zmroził was lęk, i w panice zwróciliście się do obecnego kanclerza, Adama Sutlera. Obiecał wam porządek i pokój, w zamian za waszą cichą, pokorną uległość. Wczoraj przerwałem

tę ciszę. Wczoraj zniszczyłem gmach sądu, by przypomnieć krajowi to, o czym zapomniał. 400 lat temu pewien zacny obywatel postanowił wbić nam w pamięć dzień 5 listopada. Chciał przypomnieć światu, że równość, prawość i wolność, to coś więcej niż tylko słowa, to punkty odniesienia. A zatem, jeśli nic nie widzicie, jeśli zbrodnie tego rządu są wam nieznane, pozwólcie, by 5 listopada mijał niezauważony. Ale jeśli widzicie to co ja, jeśli czujecie to, co ja czuję, stańcie przy mnie za rok od dziś, przed bramami Parlamentu, by urządzić im 5 listopada, który nigdy nie pójdzie w zapomnienie"[14].

V zaczyna swoją przemowę od przeprosin za zakłócenie widzom codziennej rutyny, tak potrzebnej w kształtowaniu własnego, bezpiecznego świata. Jednak czasem trzeba wyrwać się tworzonego kokonu, spotkać się drugim człowiekiem, porozmawiać. V zaprasza mieszkańców na rozmowę o ich kondycji, o stanie ich państwa, o prawach i wolnościach, które zarzucili w imię wspomnianego wcześniej bezpieczeństwa. Pretekstem do niej jest kolejna rocznica spisku prochowego, którego główny wykonawca chciał przypomnieć obywatelom Brytanii o prawdziwym znaczeniu ich praw.

V rozumie motywy, dla których filmowi Brytyjczycy przekazali władzę w ręce kanclerza Sutlera i jego popleczników. „Wojna, terror, zaraza"[15] wystarczyły, by pchnąć jednostki do akceptacji ograniczenia wolności, w zamian za zapewnienie bezpieczeństwa. Nie zwalania ich to jednak z odpowiedzialności za społeczne i polityczne oblicze kraju, za własne zniewolenie. Podporządkowali się rozkazom i zewnętrznej kontroli, oddali prawo do samostanowienia skuszeni obietnicami, które kosztowały ich utratę tego co najcenniejsze. V zapewnia mieszkańców Londynu, że winni ich losu zostaną ukarani, ale aby było to możliwe, muszą oni skonfrontować się ze swoją odpowiedzialnością za ten stan rzeczy, muszą spojrzeć w lustro.

Działania Guya Fawkesa, którego imienia i nazwiska V nie wymienia w swojej przemowie, symbolizują, jego zdaniem przekonanie, że podstawowe wartości, na których oparte powinno być społeczeństwo („równość, prawość i wolność"), to ważne punkty odniesienia bez których

[14] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

[15] Ibidem.

nie może funkcjonować dobre społeczeństwo. Koryguje prezentowane w stacji BTN kłamstwo władzy, wedle którego zburzenie Old Bailey było planowane, podważając tym samym reżimową propagandę. Zaprasza obywateli filmowej Wielkiej Brytanii do wspólnej walki o ich prawa. Jeśli, podobnie jak on, dostrzegają otaczające ich zło, niech staną obok niego za rok, podczas kolejnej Nocy Guya Fawkesa. Niech przypomną sobie o prawach, których ich pozbawiono i niech będą gotowi o nie walczyć.

Luís Silveiro zauważa, że w porównaniu z analogicznym orędziem V wygłoszonym w komiksowym pierwowzorze, bohater filmu *V jak Vendetta* stosuje inne metody perswazji w stosunku do swoich odbiorców. Komiksowy V zachowuje się bardziej jak nauczyciel przemawiający z góry do poszukujących oświecenia uczniów, z kolei filmowy V ma w sobie więcej z pełnego pasji buntownika. „Choć V Hugo Weavinga – pisze Silveiro – nie traci rezonu, nawołując do zgromadzenia, to jednak jest on stonowany pod względem kwiecistości przemowy w porównaniu z książką”[16].

Władza nie zamierza jednak tolerować tego rodzaju działań. Podczas wygłaszania przez V orędzia do szturmu na budynek stacji przygotowują się specjalne oddziały policji, co zresztą V w przewiduje w swojej przemowie. Kanclerz Sutler domaga się od Dascombe'a zaprzestania emisji, to jednak okazuje się niemożliwe, gdyż nadawany jest on na kanale awaryjnym, a do tego jak wskazuje nadzorujący BTN: „Sam pan chciał, by sygnał docierał do każdego odbiornika!”[17] Dowodzi to znakomitego rozpoznania przez V słabości systemu władzy stworzonego przez Norsefire. Z kolei dla rządu emisja tego orędzia stanowi zagrożenie, którego zasięg trzeba zminimalizować. Uzasadnia to, podanie zaraz po nim, informacji o prawdopodobnej likwidacji terrorysty, jednak nie wszyscy odbiorcy gotowi są uwierzyć w oficjalny przebieg wydarzeń.

W przebitkach pojawiających się podczas prezentacji orędzia V można przyjrzeć się reakcji Londyńczyków na słowa zamaskowanego buntownika. Twórcy pokazują reakcję rodziny należącej do klasy śred-

---

[16] L. Silveiro Luís, *«9 to 7». Considerations on «V for Vendetta»: Book and Film*, praca dyplomowa, Lisboa 2010, http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4271/1/ulfl072368_tm.pdf, dostęp: 26.08.2013, s. 47. Analiza porównawcza komiksowego i filmowego przemówienia V znajduje się na stronach 45-50.

[17] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

niej, pensjonariuszy domu spokojnej starości, bywalców lokalnego pubu, którzy z zainteresowaniem słuchają wywodów V. Ponadto widzimy słuchających przemówienia inspektora Fincha, Evey, czy satyryka Gordona Deitricha[18]. To pierwszy moment, w którym, skonfrontowani z innym niż oficjalny przekazem, obywatele Wielkiej Brytanii mogą zacząć zastanawiać się nad swoją kondycją.

Kabaret. Efektem podjętych przez V działań było ośmielenie współobywateli, których coraz bardziej uwierał kierowany przez kanclerza Sutlera reżim. Ukaranie przez niego, tak jak obiecał w swoim orędziu, kolejnych partyjnych dygnitarzy zachęciło innych do protestu przeciw władzy partii Norsefire. Przejawem takiego buntu był kabaretowy show prowadzony przez wspomnianego wcześniej Gordona Deitricha. Gwiazdor telewizji udzielił gościny Evey, kiedy ta uciekła od V po zabójstwie biskupa Lillimana. W rozmowie z Evey ujawnił się jako niezbyt lojalny zwolennik władzy, który podziela wygłoszone przez V opinie o stanie Wielkiej Brytanii. „Oczywiście miał rację – pyta Gordon Evey, – co? Źle się w tym kraju dzieje"[19].

Coraz bardziej zawiedziony działaniami władzy, Deitrich decyduje się zmienić scenariusz swojego show, rezygnując z zaaprobowanego już przez cenzurę, na rzecz zdecydowanie bardziej wywrotowego. Gościem programu okazuje się być sam kanclerz, który zostaje przez prowadzącego, w oparach absurdalnego humoru, zrównany z V. W studio pojawia się bowiem terrorysta, płatający liczne figle „kanclerzowi", a kiedy V zostanie schwytany, a jego maska zdarta, wyjrzy spod niej oblicze kanclerza Sutlera. Obaj „kanclerze" zaczną oskarżać się uzurpację, a efektem ich bójki będzie zastrzelenie ich, na ich własny rozkaz, przez żołnierzy. Stylizowany na kabaretowe programy Benny Hilla show, co pokazują przebitki, spodobał się obywatelom Wielkiej Brytanii. W przebitkach można zobaczyć również reakcję prawdziwego kanclerza Sutlera, który pod koniec ze złości miażdży trzymaną w dłoni szklankę wypełnioną ciepłym mlekiem.

---

[18] Podobny zabieg twórcy filmu będą wielokrotnie stosować w dalszej części filmu *V jak Vendetta*.

[19] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

Istotne w tym miejscu jest zrównanie V z Sulterem, które ukazuje tego drugiego jako terrorystę bezwzględnie gnębiącego swój naród. Zdaniem Slavoja Žižka metody ich działania są analogiczne. Jeden i drugi odwołują się do terroru, aby osiągnąć polityczne cele. Obaj także skrywają swoje prawdziwe oblicza pod maską. Nigdy nie poznajemy twarzy V, a Sutlera oglądamy za pośrednictwem ekranu[20]. Łączy ich zatem zdolność manipulacji obrazem w celu realizacji politycznych celów. Wreszcie, pogrzeb V ma charakter pogrzebu wikinga, co zdaniem Žižka, jest odwołaniem do nazwy partii Sutlera (Norsefire). „A zatem gdy Evey zostaje uwięziona i jej torturowana przez V, żeby nauczyła się przezwyciężać strach i być wolną, to czy nie przypomina to tego, co Sutler robi wszystkim mieszkańcom Anglii? Terroryzuje ich, by stali się wolni i dokonali buntu"[21]. Twarz buntu i oblicze zniewolenia okazują się, jego zdaniem, identyczne.

Konsekwencje emisji programu satyrycznego okazują się tragiczne dla jego twórcy, choć sam Deitrich w rozmowie ze swoim agentem stwierdza: „Co zrobią? Nałożą karę? Wielkie coś. Mamy rekordową oglądalność. Jesteś moim agentem. Za to ci płacę. Chroń mnie"[22]. Z kolei zatroskanej Evey tłumaczy: „Będzie tak: publiczne przeprosiny, nudna impreza dobroczynna, a oglądalność sięgnie do nieba. Będzie świetnie. Wierz mi"[23]. Niestety prognozy telewizyjnego celebryty nie sprawdzają się. Deitrich zostaje pojmany przez funkcjonariuszy Palca, na których czele stoi sam Peter Creedy. Przed pobiciem satyryka, cedzi on: „Przestało być śmiesznie, co, śmieszku?"[24]. Evey natomiast zostaje pojmana i wtrącona do więzienia przez, jak jej się wydaje, Palcowych, a w rzeczywistości przez V. Kiedy maskarada wychodzi na jaw, V wyjawia Evey, co stało się z jej przyjacielem: „Niestety, pan Deitrich nie żyje. Sądziłem, że go aresztują, ale gdy znaleźli Koran, kazali go stracić"[25]. Cena oporu, może okazać się dla dysydentów bardzo duża, jednak ich działania

[20] Z wyjątkiem, co zaznacza słoweński filozof, momentu jego śmierci.

[21] S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyła, Warszawa 2008, s. 191.

[22] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem. Scena ta przypomina scenę porwania przez Palcowych matki Evey.

[25] Ibidem. W piwnicy swojego domu Deitrich przechowywał rękopis *Koranu* z XIV wieku. Ukryte pomieszczenie w domu prezentera telewizyjnego stanowiło jego wersję Galerii Cieni.

przyczyniają się do podważenia legitymizacji władzy oraz mogą zachęcić innych do aktywnego oporu.

Galeria Cieni. Kiedy V zostaje zaatakowany przez partnera inspektora Fincha podczas ucieczki ze stacji telewizyjnej BTN, tuż po wygłoszeniu wspomnianego wcześniej orędzia do mieszkańców Londynu, z pomocą przychodzi mu Evey. Pozbawiona przytomności kobieta budzi się po pewnym czasie w pomieszczeniu wypełnionym książkami. Kiedy wychodzi z niego do „salonu" ukazuje się jej pomieszczenie wypełnione dziełami sztuki. Na pytanie ze strony zdezorientowanej Evey: „Skąd masz te rzeczy?", V odpowiada: „Różnie. Większość z Ministerstwa ds. Materiałów Wywrotowych". „Ukradłeś?" – Evey wydaje się zaskoczona jego odpowiedzią, na co V spokojnie tłumaczy: „Boże uchowaj. Kradzież implikuje własność. Nie można okraść cenzora. Odebrałem je"[26]. Działanie V od początku rodzi pytania natury etycznej. Czy kradzież zakazanych przez polityczny reżim i narażonych na zniszczenie dzieł sztuki można uznać za działanie moralnie naganne? V chroni wszak dobra kultury, które w najlepszym przypadku niszczały ukryte przed wzrokiem obywateli.

W totalitarnym społeczeństwie sportretowanym w filmie *V jak Vendetta* obywatele Wielkiej Brytanii karmieni są tekstami kultury, które mają wzbudzić w nich właściwe postawy, wskazać wrogów oraz obrońców. Przykładem takiego serialu jest oglądany przez ochroniarza stacji BTN serial o przygodach Storma Saxona. Wpływ przygód popularnego bohatera widać w jego reakcji na pojawienie się V siedzibie stacji telewizyjnej, kiedy to spanikowany wykrzykuje pod adresem zamaskowanego terrorysty: „Identyfikator, nim Storm Saxon skopie ci dupę"[27]. W obliczu zagrożenia atakiem każda jednostka powinna za każdą cenę bronić zastanego porządku. Teksty kultury hegemonicznej ukazują wyłącznie jedynie słuszny obraz świata.

Galeria Cieni, w której mieszka V, to z kolei miejsce, które jak zauważa Keller, jest przeciwieństwem jednorodności kultury dominującej. „Jest sama w sobie różnorodna, wnosi przebłysk wielości spojrzeń na świat i intelektualnych, kulturowych, estetycznych *episteme*, wzajemnie

[26] Ibidem.

[27] Ibidem.

rzucających na siebie cienie”[28]. V stara się ocalić wielość, która decydowała o pięknie, a mianowicie dzieła ocenzurowane przez Ministerstwo ds. Materiałów Wywrotowych, jako potencjalnie niebezpieczne ze względu na prezentowane treści. Reguły wpisywania dzieł na wspomnianą listę nie są znane, lecz z pewnością znaleźć na niej można wszelkie treści kojarzące się elitom politycznym z oporem społecznym. Kiedy kanclerz Sutler dowiaduje się, że wysadzeniu w powietrze budynku sądu Old Bailey, towarzyszyła emitowana z rozwieszonych w Londynie głośników uwertura *Rok 1812* Piotra Czajkowskiego, stwierdza krótko: „Wpiszcie utwór na czarną listę”[29].

V poprzez swoje działania, poprzez przejmowanie utraconych przez społeczeństwo dóbr kultury[30], pragnie zachować dziedzictwo minionej rzeczywistości, które może stać się czymś ważnym dla wyzwolonych spod totalitarnej władzy pokoleń. V zachowuje cienie tego, co liberalne społeczeństwa, otwarte i przygotowane na radzenie sobie z artystyczną wolnością, uważały za wartościowe. Jego siedziba staje się swoistym kulturowym podziemiem, którego siła może rozsadzić represyjny system, o ile nieakceptowane teksty zostaną wykorzystane przez opierających się dyktaturze.

3.2 Terroryzm

Terror stosowany przez rząd jako narzędzie sprawowania władzy, jak wcześniej wspominałem, może powodować opór ze strony poddanych jego oddziaływaniu obywateli. Opór ten może przybierać różne formy, od pokojowych manifestacji aż po odwołanie się do przemocy politycznej. Główną metodą stosowaną przez V w jego krucjacie przeciw monopolowi władzy partii Norsefire, są akty terroryzmu oraz zabójstwa polityczne dokonywane na członkach elity władzy. Wykorzystanie przez buntownika metod terrorystycznych, które współcześnie powszechnie

---

[28] J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 26. Podkreślenie Kellera.

[29] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

[30] Dzieła znajdujące się w Galerii Cieni szczegółowo opisuje J.R. Keller, vide: *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 165-190.

uznawane są za moralnie naganne, prowokuje pytania dotyczące etycznej strony działań V. Najważniejszym z nich jest, czy w sytuacji gdy nie ma możliwości dokonania politycznej zmiany na drodze reform lub konsensusu, odwołanie się do aktów przemocy politycznej może zostać uzasadnione.

Terroryzm. Virginia Held wskazuje na zwyczaj językowy, który „w znamienny sposób odnosi (…) słowo [terroryzm – W.L.] do czynów popełnianych przez tych, których poglądy i cele mówiący potępia, a nie odnosi do podobnych czynów tych osób, z których poglądami i celami mówiący się utożsamia. Ponadto zwyczaj językowy znacznie częściej odnosi to słowo do osób zagrażających okrzepłym porządkom i rządom, niż do używających podobnego rodzaju przemocy w celu ich podtrzymania"[31]. Rozstrzygnięcie, co jest aktem terroryzmu, sprowadza się zatem do kwestii legalności oraz tego, kto o tej legalności decyduje.

C.A.J. Cody definiuje akt terroryzmu jako „polityczne działanie podejmowane zazwyczaj przez grupę zorganizowaną obejmujące umyślne pozbawienie życia lub wyrządzenie innej poważnej krzywdy niewalczącym, lub grożenie tym, lub umyślny, poważny zamach przeciwko mieniu niewalczących, lub grożenie nim"[32]. Cody zauważa także, że problemy ze zdefiniowaniem konkretnego aktu jako terrorystyczny wynikają z innego spojrzenia na działania różnych podmiotów. „W odniesieniu do własnego państwa – pisze Cody – przyjmuje się pewne kryterium utylitarystyczne, uprawniające umyślne zabijanie niewalczących, tak że tego rodzaju akty terroryzmu państwowego jak zbombardowanie Drezna uważa się za usankcjonowane moralnie przez dobre cele, jakim rzekomo służą. (…) W odniesieniu do rewolucjonisty główny pogląd jest taki, że jeżeli nawet jego sprawa okazuje się słuszna, a rewolucja uprawniona, to jego metody są niemoralne same w sobie lub z racji tego, co obejmują. W odniesieniu do państwa lub jego organów ów pogląd zostaje po cichu zapomniany, a w zamian przywołuje się względy utylitarystyczne, których odmawia się rewolucjonistom"[33]. Do oceny ich działań stosuje

---

[31] V. Held, *Terroryzm, uprawnienia i cele polityczne*, przeł. M. Szczubiałka, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. T. Żuradzki, T. Kuniński, Warszawa 2009, s. 321.

[32] C.A.J. Cody, *Moralność terroryzmu*, przeł. M. Szczubiałka, w: *Etyka wojny*, s. 304.

[33] Ibidem, s. 309.

się bowiem kryteria wewnętrzne, wedle których inaczej osądza się akt zabijania niewalczących.

Z kolei Virginia Held traktuje terroryzm „jako formę przemocy służącą osiąganiu celów politycznych, przy czym szerzenie strachu zajmuje na ogół poczesne miejsce wśród zamierzonych skutków. Z powodów podobnych do tych, które później podnosili również inni, przemoc i terroryzm ograniczyłam do szkód wyrządzanych ludziom, nie mieniu. Niekiedy, choć nie zawsze, szkodzenie mieniu szkodzi ludziom, lecz musi być zamierzone”[34]. Autorka rozważa także kwestię moralnego usprawiedliwienia terroryzmu, dochodząc do wniosku, że „o ile wchodzące w grę naruszenia uprawnień są mniej więcej równie poważne, o tyle na gruncie wymogów sprawiedliwości lepiej jest je wyrównać przez działanie, które położy im kres, niż skazywać pewną grupę, której uprawnienia dotąd na szeroką skalę naruszano, na trwanie w tej sytuacji”[35]. Autorka dostrzega liczne trudności w definiowaniu sytuacji uzasadniających odwołanie się do aktów terroryzmu, jednak nie wyklucza możliwości zgodnego z zasadami moralnymi ich dokonania.

Cytowany przez Jamesa R. Kellera, Harry R. Targ określa rewolucyjny terroryzm jako „formę postępowania jednostek lub grup wspierającą fundamentalną zmianę w danym społeczeństwie. To grożenie oraz używanie przemocy wobec jednostek wybranych przez terrorystów ze względu na ich symboliczne znaczenie w celu zszokowania społeczności poprzez strach lub respekt”[36]. Zauważa on, że ten rodzaj politycznej przemocy nie jest charakterystyczny dla reżimów liberalno-demokratycznych, a raczej dla tych opresywnych w stosunku do jednostek.

W odniesieniu do filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* przywołane powyżej definicje pozwalają spojrzeć na działalność głównego bohatera w szerszym kontekście, zostawiającym przestrzeń do dyskusji o moralnej naturze jego działań. Wspomniany przed chwilą Keller zauważa, że „*V jak Vendetta* zdaje się akceptować terroryzm,

---

[34] V. Held, *Terroryzm, uprawnienia i cele polityczne*, przeł. M. Szczubiałka, w: *Etyka wojny*, s. 325.

[35] Ibidem, s. 339.

[36] H.R. Targ, *Societal Structure and Revolutionary Terrorism: A Preliminary Investigation*, za: J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 40.

a przynajmniej sprawia, że jakaś część terroryzmu wydaje się usprawiedliwioną ekspresją wściekłości bezsilnych wobec tyranii większości lub systemu”[37]. Twórcy *V jak Vendetta* bardzo dokładnie pokazali motywację filmowego rewolucjonisty, dbając także o ukazanie, na zasadzie kontrastu wobec stosowanej przez niego przemocy, terroru ze strony państwa.

Tym, co najbardziej odróżnia działania V od metod stosowanych przez partię Norsefire, jest ich jawność. V nie ukrywa swoich zamiarów przed brytyjskim społeczeństwem, otwarcie zwracając się do niego w analizowanym w poprzednim podrozdziale orędziu. V spokojnie tłumaczy swoje działania Evey, zszokowanej faktem, że użył on jej karty dostępu do budynku BTN, aby móc zabić Lewisa Prothero. Motywuje je chęcią wymierzenia sprawiedliwości: „Przemoc może służyć dobru. (…) Ludzie jego pokroju stoją ponad prawem”[38]. Na pytanie ze strony Evey: „Zabijesz kogoś jeszcze?”, V odpowiada spokojnie, a zarazem stanowczo: „Tak”[39].

V dba także, aby ofiarami jego działań nie padły postronne osoby. Wysadzane przez niego budynki, zarówno Parlamentu, jak i Old Bailey są puste. Kiedy podkłada bombę w siedzibie stacji BTN, uruchamia alarm przeciwpożarowy, dzięki czemu niewinni ludzie opuszczają budynek. W siedzibie stacji zostaje jedynie jej kierownictwo oraz przedstawiciele służb policyjnych i wojskowych, którzy są współodpowiedzialni za ucisk brytyjskiego społeczeństwa[40]. Jego celem nie jest zastraszenie całego społeczeństwa, a jedynie politycznych elit, które stosują terror wobec obywateli. Jego zdaniem, jak tłumaczy Evey, „ludzie nie powinni bać się rządzących. To władza powinna bać się ludzi”[41]. A jedyną metodą zwalczania opresyjnej władzy, jest wzbudzenie strachu u rządzących.

Strach przed buntownikiem znakomicie uwidacznia scena konfrontacji pomiędzy V a Creedym. Przerażenie zwierzchnika tajnej policji wzbudza niemożność uśmiercenia buntownika, a także świadomość, że

---

37 J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 22.

38 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

39 Ibidem.

40 Na ten aspekt działań V zwraca także uwagę James R. Keller, vide: *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 41-42.

41 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

pozostał on jedynym żyjącym członkiem partii. Jednak władza, którą mógłby przejąć, gdyby przeżył konfrontację z V, byłaby iluzoryczna.

Szczególnie przejmujący, a zarazem przełomowy jeśli chodzi o wybudzenie brytyjskiego społeczeństwa z letargu, okazuje się moment zabójstwa dziewczynki noszącej maskę[42] Guya Fawkesa. Reakcja lokalnej społeczności świadczy o tym, że bariera strachu zostaje przełamana. Ludzie zabijają niedawnego stróża porządku, który dopuścił się zbrodni tylko z powodu założenia przez dziecko maski V[43]. Zamaskowany buntownik odniósł sukces, zarzewia buntu rozlewają się po kraju, a jedyną reakcją, do której zdolne są władze, jest gwałtowna, niczym nieograniczona przemoc.

Tyranobójstwo. Czy okrucieństwa doświadczane ze strony władzy łamiącej wszelkie prawa jednostek powinny spotkać się radykalną odpowiedzią ze strony członków społeczeństwa? Bernard Crick zatytułował jedno ze swoich radiowych wystąpień *Should Tyrants Be Killed?* W artykule *The Justifications of Violence* udzielił na to pytanie następującej odpowiedzi: „Oczywistą odpowiedzią w ramach tradycji zachodniej myśli politycznej jest «tak»: tyranów należy zabijać"[44]. Autor, odwołując się do tradycji myśli zachodniej, uznaje, że tyranobójstwo od zawsze było uznawane za moralne. Przywołuje przy tym tradycję średniowiecznej myśli chrześcijańskiej (Święty Tomasz z Akwinu) czy też protestanckiej[45].

Opierając się na poglądach wyrażonych przez św. Tomasza z Akwinu, Crick podsumowuje doktrynę tyranobójstwa w czterech punktach. Pierwszy, zakłada że tyran zdobył władzę poprzez przemoc. Drugi wskazuje na konieczność złamania przez władcę prawa boskiego i naturalnego oraz stwarzanie zagrożenia dla moralności i życia swoich poddanych. Trzeci warunek zakłada, że zabójstwo tyrana jest jedyną możliwością

---

[42] Jest ona jedną z najczęściej pojawiających się postaci z drugiego planu. Jest członkiem rodziny, która pojawia się w licznych przebitkach w obrazie J. McTeigue'a.

[43] V rozesłał do mieszkańców Londynu osiem kontenerów masek Guya Fawkesa. „Co najmniej kilkaset tysięcy" – stwierdza Dominic. Ich pojawienie się na ulicach powoduje chaos. Jedyną rekcją Sultera jest wykrzyczany rozkaz: „Aresztować każdego posiadacza maski!" (*V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006)

[44] B. Crick, *Justifications of Violence*, „The Political Quarterly" 2006, Vol. 77, No. 4, s. 434.

[45] Ibidem, s. 434-435. O średniowiecznych koncepcjach tyranobójstwa, vide: J. Baszkiewicz, *Myśl polityczna wieków średnich*, Poznań 1998.

zmiany stanu rzeczy. I wreszcie, że zabójstwo tyrana zapewni poprawę losu społeczeństwa i państwa. Crick podkreśla, że motywem nie może być zemsta czy kara, bo ta jest w rękach Absolutu[46].

Koncepcja charakteryzowana przez Cricka wydaje się spójna z działaniami V. Zamaskowany buntownik pragnie ocalić brytyjskie społeczeństwo przez tyranem, który przejął władzę w wyniku zlecenia aktów terroryzmu skierowanych wobec obywateli własnego państwa. Ograniczenie wolności obywateli oraz narzucanie jedynie słusznej moralności sprawiają, że władca obraca się przeciw normom etycznym wyższego rzędu. Zabójstwo Sutlera i jego popleczników daje nadzieję, choć nie pewność, że brytyjskie społeczeństwo opierać się będzie na bardziej demokratycznych zasadach, co przyczyni się do realizacji punktu czwartego ogólnej poprawy losu jednostek i państwa. Jedynie fakt, że na akt tyranobójstwa, nakłada się prywatna *vendetta* ze strony V za doznane od reżimu krzywdy, odbiega od warunków wymienionych przez Cricka za Akwinatą.

Rozpoznanie. Sukces V wynika z dogłębnej znajomości systemu, z którym walczy[47]. W rozmowie z Dominikiem, swoim partnerem, inspektor Finch stwierdza: „Problem w tym, że zna nas lepiej niż my sami"[48]. Aby lepiej zrozumieć mechanizm działania V, Erich Finch decyzuje się na niebezpieczną podróż: „Dlatego pojechałem wczoraj do Larkhill. Musiałem to zobaczyć. Niewiele zostało. Ale kiedy tam się znalazłem, zaszło coś dziwnego. Nagle poczułem, że wszystko się zazębia. Pojąłem, że cały ten ciąg powiązanych zdarzeń zaczął się na długo przed Larkhill. Czułem, że widzę wszystko to, co było... i co będzie. Zupełnie jakby wszystko ułożyło się w logiczny wzór. I zrozumiałem, że wszyscy stanowimy jego część... i tkwimy w jego pułapce"[49]. Podczas relacji Fin-

---

[46] B. Crick, *Justifications of Violence*, s. 434.

[47] Źródła wiedzy V w filmie pozostają nieujawnione, podczas gdy autorzy powieści graficznej w kilku scenach zaprezentowali skąd protagonista czerpał swą wiedzę o słabościach systemu zarządzanego przez partię Norsefire. Vide: A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, t. 2, s. 43-44, 67, 74-75.

[48] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

[49] Ibidem. W komiksowym pierwowzorze Finch także udaje się do Larkhill, gdzie zażywa LSD, aby móc lepiej wczuć się w psychikę V. Pod wpływem narkotyku doświadcza wizji, w których konfrontuje się ze swoją przeszłością, z tym co on i brytyjskie społeczeństwo utracili odrzucając wielokulturowe dziedzictwo. Dzięki tej wyprawie był w stanie

cha w przebitkach ukazują się obrazy przeszłych i przyszłych wydarzeń, z których chaosu wydaje się wyłaniać przyszły porządek.

Słuchający relacji przełożonego Dominic może zadać tylko jedno pytanie: „I wie pan, co będzie dalej?" Finch nie jest w stanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi: „Nie. To było tylko przeczucie. Ale mogę się domyślać. W takim chaosie ktoś zrobi coś głupiego. A kiedy tak się stanie, zrobi się paskudnie. A wtedy Sutler będzie zmuszony zrobić jedyne, co potrafi. A na tym etapie V musi tylko dotrzymać danego słowa. A wówczas..."[50] Kiedy Finch kończy swoją wypowiedź funkcjonariusz Palca strzela w plecy uciekającej dziewczynki, która ma na twarzy maskę Guya Fawkesa, co jak wspomniałem wcześniej, powoduje gwałtowną reakcję ze strony mieszkańców Londynu.

Działania V są doskonale zaplanowane, każdy kolejny krok w kierunku obalenia dyktatury partii Norsefire jest dokładnie przemyślany. Wizualizacją idealnego porządku działania jest symbol V ułożony z czerwonych i czarnych klocków domina, które główny bohater przewraca tuż przed rozpoczęciem finałowego starcia przedstawicielami totalitarnej władzy. Przewrócenie kostek symbolizuje efekt domina, który wywołały działania V, a których rezultatem może być odzyskanie przez brytyjskie społeczeństwo wolności[51].

Wyzwolenie. Eksperymenty przeprowadzone na V w więzieniu Larkhill ukształtowały zarówno jego zdolności fizyczne, jak i wpłynęły na umysł głównego bohatera. Ponadto w odczuciu V pozwoliły mu na wyzbycie się strachu, przez co stał się wolny. Postanawia zatem uwolnić od strachu także Evey, którą ponownie ratuje z rąk oprawców. Evey, po ucieczce z domu Gordona Deitricha, którego porwali funcjonariusze Palca, jest przekonana, że sama także jest w ich rękach.

Evey zostaje przesłuchana, a kiedy nie chce wyjawić szczegółów dotyczących miejsca pobytu V, zostaje ogolona, przebrana w więzienny dre-

przepracować swoje traumy i odzyskać wolność niczym V i Evey. Vide: A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, t. 2, s. 76-82. Film i powieść graficzną *V jak Vendetta* w kontekście traumy analizuje Peter Paik w: *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, Minneapolis-London 2010, s. 166-182.

[50] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

[51] Podobnie postrzega znaczenie tej sceny James McTeigue, vide: *V for Vendetta: From Script to Film*, s. 201.

lich i wtrącona do celi, którą opuszcza na kolejne przesłuchania i tortury. Jedynym towarzyszem jej niedoli jest szczur, którego towarzystwo przestaje jej z czasem przeszkadzać. Siłę, aby przetrwać kolejne okrucieństwa związane z ciągnącymi się w nieskończoność przesłuchaniami, czerpie ze znalezionego w szczelinie listu od współwięźniarki, Valerie, która opisuje w nim swoją biografię: „Nie potrafię ci dowieść, że to nie jedna z ich sztuczek, ale trudno. Mam na imię Valerie. Długo już chyba nie pożyję, a chcę komuś o sobie opowiedzieć. To jedyna autobiografia, jaką jest mi dane spisać. I, Boże, utrwalam ją na papierze toaletowym. Urodziłam się w Nottingham w roku 1985. Mam stamtąd niewiele wspomnień, ale pamiętam deszcz. Babcia miała farmę w Tottle Brook. Mówiła, że w deszczu jest Pan Bóg. Zdałam egzamin do żeńskiego gimnazjum. Tam poznałam swoją pierwszą dziewczynę, Sarę. Pamiętam jej nadgarstki. Były piękne. Sądziłam, że to miłość na wieki. Nauczycielka stwierdziła, że to kaprys okresu dorastania mijający z wiekiem. U Sary minął. U mnie nie. W roku 2002 zakochałam się w pewnej Christinie. I wtedy wyznałam to rodzicom. Nie dałabym rady, gdyby Chris nie trzymała mnie za rękę. Ojciec nie chciał na mnie patrzeć. Kazał mi się wynosić i nie wracać. Matka milczała. Powiedziałam im tylko prawdę. Czy byłam egoistką? Kupczymy własną uczciwością, ale tak naprawdę tylko ją mamy. To ostatni cal naszej tożsamości. Ale w obrębie tego cala jesteśmy wolni. Zawsze wiedziałam, co będę robić w życiu. W 2015 roku zagrałam w swoim pierwszym filmie, «Na Solnej Równinie». To była rola mojego życia. Ale nie zawodowego. Była nią, bo na planie poznałam Ruth. Po pierwszym pocałunku wiedziałam, że już nigdy nie chcę całować innych warg. Wynajęłyśmy w Londynie mieszkanko. Zasadziła w skrzynce Szkarłatną Carson, więc nasz dom zawsze pachniał różami. To były najlepsze lata mojego życia. Ale amerykańska wojna przyszła w końcu i do Londynu. Potem skończył się czas róż. Dla wszystkich. Pamiętam, jak słowa zaczęły zmieniać znaczenie. Jak nieznane dotąd «zabezpieczenie» czy «interpretacja» budziły lęk, a «Nordycki Płomień» i «Ustawy o Lojalności» – respekt. Pamiętam, jak «inny» stawał się synonimem «groźnego». Wciąż tego nie rozumiem. Dlaczego tak nas nienawidzą? Aresztowali Ruth, kiedy wyszła kupić coś do jedzenia. Jeszcze nigdy w życiu tak nie płakałam. Nie czekałam długo, kiedy zjawili się i po mnie. To dziwne, że przyjdzie mi umrzeć w tak okropnym miejscu. A jednak przez 3 lata miałam w domu róże i nikogo

nie przepraszałam. Umrę tu. Każdy cal mojego ciała obumrze. Każdy cal. Z wyjątkiem jednego. Jednego cala. Jest mały i kruchy. I jest jedyną sprawą, o którą warto w życiu zabiegać. I nie wolno jej zgubić ani oddawać. I nie wolno dać jej sobie odebrać. Kimkolwiek jesteś, mam nadzieję, że uda ci się stąd uciec. Że świat zawróci z drogi i wszystko stanie się lepsze. A najbardziej liczę na to, że zrozumiesz, co myślę, kiedy cię zapewnię, że chociaż cię nie znam, chociaż nigdy się nie spotkamy, by się razem śmiać, płakać, bym mogła cię całować, to jednak cię kocham. Całym swoim sercem. Kocham cię. Valerie"[52].

List ten, obok cytowanej wcześniej relacji Williama Rookwooda[53], stanowi kolejny obraz przejmowania przez partie Norsefire władzy w filmowej Wielkiej Brytanii. Valerie relacjonuje wydarzenia z perspektywy ofiary systemu, osoby niepożądanej. Przyczyną odrzucenia Valerie, najpierw przez rodziców, a potem przez konserwatywne społeczeństwo, był jej homoseksualizm. Popularna aktorka ukrywała swoją tożsamość seksualną, a jej najszczęśliwsze lata to czas spędzony z Ruth, która hodowała róże z odmiany Scarlet Carson. Jedynym czego pragnęła Valerie, to zachować prawo do bycia sobą, do wolności, nawet za cenę odrzucenia. Co warto zauważyć, Valerie do końca nie straciła wiary w drugiego człowieka, o czym świadczą ostatnie zdania jej listu pisane ze świadomością, że przyjdzie jej dokonać żywota w więziennej celi.

Siła jaką czerpała Evey z listu Valerie, sprawiła że nie wydała ona V nawet w momencie, kiedy formowano dla niej pluton egzekucyjny. Wobec takiego faktu jedynym, co mógł powiedzieć funkcjonariusz Palca, było: „Więc przestałaś się bać. Jesteś wolna"[54]. Zaskoczona Evey stopniowo odkrywa, że za jej inkarceracją stał V, który chciał wyzwolić ją od lęku, a jedyną drogą, jaką mógł ją poprowadzić było powtórzenie jego własnych więziennych doświadczeń: „Mówiłaś – tłumaczy V, – że chciałabyś pozbyć się strachu. Nie było prostszego sposobu. Być może mi nie wybaczysz. Ale i nie zrozumiesz moich cierpień. Co dzień widziałem w sobie to, co ty teraz we mnie widzisz. Co dzień chciałem to zakończyć, ale gdy odmawiałaś zdrady, wiedziałem, że nie mogę. Mogłaś to

---

52 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

53 Vide: podrozdział 2.1.

54 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

przerwać. Odmawiałaś”[55]. Poruszona odkryciem prawdy i opowieścią V kobieta wykrzykuje: „Zostaw mnie! Nienawidzę cię!”, na co V odpowiada: „Właśnie! Najpierw też myślałem, że to nienawiść. Znam tylko ją. Tworzyła mój świat, więziła, uczyła jeść, pić, oddychać. Myślałem, że umrę z tą nienawiścią w żyłach. I wtedy coś się wydarzyło. Spotkało to tak mnie, jak i ciebie”[56]. Coraz bardziej poruszona Evey próbuje uwolnić się od swojego prześladowcy: „Zamknij się! Nie chcę słuchać twoich kłamstw!”, jednak V kontynuuje wyjaśnienia: „Twój ojciec mówił, że kłamiąc, artysta mówi prawdę. Tak, stworzyłem kłamstwo. Ale w nie uwierzyłaś, więc odkryłaś prawdę o sobie. To, co tam czułaś, nie miało związku ze mną. Nie uciekaj przed tym. Całe życie tak uciekasz”[57].

Słuchając V, Evey zaczyna się dusić, dopada ją panika, jednak zamaskowany buntownik, nie przestaje tłumaczyć jej tego co się stało. „Posłuchaj mnie – mówi. – Może to najważniejsza chwila życia. Poddaj się jej. Zabrali ci rodziców. Zabrali ci brata. Zamknęli w celi, odebrawszy ci wszystko, prócz życia. A ty uwierzyłaś, że nic innego ci nie zostało, prawda? Że zostało ci tylko życie. Prawda? Znalazłaś coś innego. W tej celi odkryłaś, że masz coś cenniejszego od życia, bo gdy grozili ci śmiercią, jeśli nie zdradzisz, powiedziałaś im, że wolisz zginąć. Pogodziłaś się ze śmiercią. Zachowałaś spokój. Ani drgnęłaś. Spróbuj wzbudzić w sobie to samo uczucie”[58]. Łapiącą z trudem powietrze Evey, V zabiera na dach, aby mogła odzyskać oddech. Evey staje w deszczu, unosi ręce ku niebu, niczym nowonarodzony V w Larkhill, przypieczętowując swoją przemianę. Na dachu Galerii Cieni rodzi się nowa Evey, która jednak, jak uczynili to Edmund Dantes i V, nie porzuca własnego imienia. Tobias Ebbrecht wskazuje na istotną różnicę dotycząca momentu narodzin wolnego V i wyzwolonej ze strachu Evey. „On zrodził się z ognia i wściekłości – pisze – a ona – z wody i zrozumienia, z miłości”[59]. Bunt V

---

55 Ibidem.

56 Ibidem.

57 Ibidem.

58 Ibidem.

59 T. Ebbrecht, *Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representations of War in Popular Film*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies” 2010, Vol. 28, No. 4, s. 102.

miał umożliwić destrukcję zastanego społeczeństwa, a wyzwolona z lęków Evey mogła uosabiać nowe reguły organizacji życia społecznego po upadku reżimu Norsefire.

2.3 Maska odzyskanej wolności

„Pamiętaj, pamiętaj / Bo data to święta / Gdy spisek wykryto prochowy / Piątego listopada / Wydała się zdrada / W pamięci tę datę zachowaj. A pamięć o człowieku? Wiem, że to Guy Fawkes i że w 1605 roku usiłował wysadzić Parlament. Ale kim tak naprawdę był? Jak wyglądał? Każą nam zapamiętać ideę, nie człowieka. Bo człowiek może zawieść. Może zostać schwytany, zabity i zapomniany. Ale idea i w 400 lat później wciąż może zmieniać oblicze świata. Byłam świadkiem, jak wielka jest moc idei. Widziałam, jak w jej imię zabija się innych. I jak się ginie w jej obronie. Ale idei nie da się pocałować. Nie można jej dotknąć ani przytulić. Idee nie krwawią. Idee nie czują bólu. Nie są zdolne do miłości. I nie tęsknię do idei, lecz brak mi człowieka. Który sprawił, że zapamiętałam 5 listopada. Człowieka, którego nigdy nie zapomnę”[60]. Film *V jak Vendetta*, o czym już wspominałem, rozpoczyna się sekwencją odtwarzającą wydarzenia związane ze Spiskiem Prochowym z listopada 1605 roku, którego kulminacją miało być wysadzenie Izby Lordów. Efektem zamachu byłoby unicestwienie ówczesnej elity politycznej i budowa społeczeństwa, w którym katolicy nie będą prześladowani.

Edwin Bendyk książce *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci* w następujący sposób scharakteryzował głównego bohatera filmu braci Wachowskich: „Neo, główny bohater *Matrixa*, młody, piękny jak rycerz z bajki lub chłopak z reklamy, prowadzi podwójne życie. W godzinach pracy pisze programy komputerowe dla wielkiej firmy informatycznej. Po fajrancie zrzuca garnitur, zamienia się w hakera i samotnie, przed ekranem komputera, walczy z systemem. W Neo sublimuje się energia marzeń mieszkańców schizofrenicznej współczesności, pragnących podświadomie czegoś więcej niż praca i konsumpcja. Istotę tego niepokoju odsłania przed Neo Morfeusz. Oferując mu czerwoną pigułkę, wy-

[60] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

rywa Neo ze szponów iluzji”[61]. Iluzja dotyka także mieszkańców świata przedstawionego w filmie *V jak Vendetta*. Żyją oni w przeświadczeniu, że oferowany przez partię Norsefire system polityczny, to jedyna forma społecznej i politycznej organizacji, która jest w stanie zapewnić im spokój i bezpieczeństwo. W ich imię gotowi są nie dostrzegać ceny, jaką za takie życie muszą płacić, zarówno jako wspólnota, jak i poszczególne jednostki. V, który stopniowo obnaża przed obywatelami prawdziwe oblicze władzy, wydaje się spełniać podobną rolę, co wspomniany wcześnie Morfeusz, oferujący Neo pigułkę „prawdy”. Pojawia się tu jednak pewien paradoks: prawdziwe oblicze totalitarnego społeczeństwa, szczelnie skrywane pod maską, ukazuje człowiek skrywający za maską własne oblicze.

Maska. Podczas pierwszego spotkania, kiedy V ratuje Evey Hammond z rąk Palcowych, zszokowana bohaterka próbuje poznać tożsamość swojego wybawiciela. „Kim jesteś?” – pyta, na co V udziela niespodziewanej odpowiedzi: „Kim? «Kim» jest pochodną funkcji «czym». Czym jestem? Człowiekiem w masce”. Po czym w odpowiedzi na reakcję speszonej jego odpowiedzią Evey, która była w stanie wydusić z siebie jedynie słowo „widzę”, V dopowiada: „Oczywiście. Nie wątpię w twą spostrzegawczość. Dywaguję nad paradoksem pytania osoby w masce, kim jest”[62]. Maska wprowadza w zakłopotanie, nie pozwala bowiem zidentyfikować jednostki, pozwala schować jej się za sztuczną tożsamością, co z kolei umożliwia jej walkę z totalitarnym systemem. Czy V, którego twarz można by łatwo zidentyfikować, byłby równie skutecznym bojownikiem?

We współczesnych systemach demokratycznych, jak zauważa Stanisław Filipowicz, dominuje dążenie do autentyzmu, do ukazania prawdziwej twarzy uczestników życia publicznego. Zdzieranie masek jest przejawem walki z obłudą[63], jednak w świecie przedstawionym w filmie *V jak Vendetta* maska okazuje się koniecznością, dla przeciętnych obywateli, a tym bardziej dla dysydentów[64]. W ramach walki z niesprawiedliwym

---

61 E. Bendyk, *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*, Warszawa 2004, s. 31.

62 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

63 S. Filipowicz, *Twarz i maska*, Kraków-Warszawa 1998, s. 10-11.

64 O specyfice kreowania postaci bohatera w masce opowiedział wcielający się w postać V Hugo Weaving, vide: H. Weaving (w rozmowie CBR Staff), *V FOR VENDETTA:*

systemem można korzystać z wszelkich metod manipulacji. Przywdziewanie masek, może okazać się jedną z najbardziej skutecznych metod.

Przykładem skuteczności maski jest niemożność identyfikacji V po dokonanym przez niego zamachu na Old Bailey. „Nasze kamery zarejestrowały – tłumaczy kierownik Oka – kilka ujęć terrorysty, jednak maska uniemożliwia identyfikację siatkówki”[65]. Wobec prostej maski skomplikowane systemy inwigilacyjne, jakimi posługuje się totalitarny reżim okazują się niewystarczające. Jednak maska, to nie jedyne, co może uchronić przed identyfikacją przez policję, tę zwykłą jak i polityczną. Kiedy Evey pojawia się w Galerii Cieni w przeddzień zaplanowanego przez V finału jego rewolucji, ten pyta ją jak uniknęła identyfikacji. „Fałszywe dokumenty są lepsze od maski Guya Fawkesa” – odpowiada Evey[66]. Z drugiej strony w ogarniętym strachem społeczeństwie, wyzwolona od lęków Evey pozostaje niezauważona przez współobywateli. „Pewnego dnia – opowiada Evey – poszłam do supermarketu. W kolejce za mną ustawiła się dawna znajoma z BTN. Byłam tak spięta, że upuściłam pieniądze, podając je kasjerce. Znajoma pozbierała je, a potem mi je wręczyła. Spojrzała mi prosto w oczy. Nie poznała mnie. To, co zrobiłeś, przerosło moje oczekiwania”[67]. Twarz wolności okazuje się maską zabezpieczającą ją przed identyfikacją ze strony pozostałych mieszkańców Londynu, nawet tych, których osobiście znała.

Maska, którą przywdziewa V to także symbol ideologii, którą wyznaje główny bohater filmu *V jak Vendetta*. Maska Guya Fawkesa staje się symbolem rewolucyjnej walki o wolność, przezwyciężenie ograniczeń nakładanych przez władzę. Fakt, że nigdy nie poznajemy prawdziwej tożsamości V pozwala jego postać uczynić symbolem idei. Kiedy Creedy po wystrzeleniu całego magazynka w kierunku głównego bohatera, nie może uwierzyć, że ten nadal żyje, V tłumaczy przerażonemu kierownikowi Palca: „Pod tą maską jest nie tylko krew i ciało. Za tą maską kryje się idea, panie Creedy. A idee są kuloodporne”[68]. V świadomie starał się

Talking With Hugo Weaving, CBR.com, 16.02.2006, https://www.cbr.com/v-for-vendetta-talking-with-hugo-weaving/, dostęp: 30.05.2013.

65 *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

66 Ibidem.

67 Ibidem.

68 Ibidem.

ulokować w prowolnościowym ideologicznym systemie, którego symbolem stał się on i przywdziewana przez niego maska.

Jednak w systemie totalitarnym maska to także możliwość ukrycia prawdziwego siebie. Goszcząc Evey w swoim domu Gordon Deitrich przyznaje, że jest homoseksualistą, jednak ze względu na swoją pozycję musi ten fakt ukrywać i umawiać się młodymi kobietami. W obawie przed konsekwencjami ujawnienia swojej prawdziwej tożsamości Deitrich musiał założyć maskę, która coraz bardziej go uwiera. „A prawda jest taka – tłumaczy Evey, – że po latach człowiek traci nie tylko apetyt. Tak długo chodzi w masce, że zapomina, kogo pod nią ukrył”[69].

Miliony V. Jednym z najbardziej spektakularnych działań wywrotowych zaplanowanych przez V jest zebranie mieszkańców Londynu, rok po wyemitowaniu przez niego analizowanego wyżej orędzia, wokół budynków Parlamentu. Aby zapewnić mieszkańcom anonimowość rozesłał on wszystkim, o czym wspominałem wyżej, maski Guya Fawkesa, wszak wiec miał odbyć się 5 listopada. Kiedy zbliża się dzień swoistego ultimatum wyznaczonego rządowi partii Norsefire inspektor Finch, przyglądając się budzącemu się do życia miastu zadaje sobie pytanie: „To twój wielki wieczór. Czy jesteś gotów? Czy my jesteśmy gotowi?”[70]

Inspektor Finch i Dominic do końca próbują odkryć tożsamość i miejsce pobytu zamaskowanego buntownika. Zaniepokojony rozwojem sytuacji Dominic pyta Fincha: „Ale jeśli się zjawi, to co się może wydarzyć?” Na co doświadczony policjant odpowiada: „To co zawsze, kiedy ktoś bez broni staje przeciw ludziom z bronią”[71]. Finch nie wierzy, że w przypadku powodzenia organizowanego przez V zgromadzenia sytuację uda się rozwiązać przy pomocy pokojowych środków. Obaj nie wiedzą, że zanim rozpocznie się wiec, V spotka się z kanclerzem Sutlerem i Peterem Creedym i wyeliminuje kierownictwo partii.

Kiedy ulice centrum Londynu zaczynają się wypełniać osobami ubranymi w stroje Guya Fawkesa zdezorientowani żołnierze, którym polecono pilnować budynków Parlamentu, nie wiedzą jak mają zareagować wobec zbliżającego się tłumu. Nie mogą skontaktować się z kie-

---

69 Ibidem.

70 Ibidem.

71 Ibidem.

rownictwem partii, wobec czego dowódcy nakazują opuszczenie broni, a tłum zamaskowanych ludzi przelewa się przez wojskowe zabezpieczenia. Przewidywania inspektora Fincha nie spełniają się, a rewolucja zapoczątkowana przez V wydaje się zmierzać ku szczęśliwemu finałowi.

Decyzję o wysadzeniu budynków brytyjskiego Parlamentu V pozostawia Evey. Przed konfrontacją z Creedym i Sutlerem V wyjaśnia przyczynę takiego postępowania: „A prawda jest taka, że uświadomiłaś mi mój błąd. Że wybór przesunięcia dźwigni nie należy do mnie. (…) Ponieważ ten świat, którego jestem częścią i który pomagałem tworzyć, dziś się skończy. A jutro zacznie się inny świat. Kształtować go będą inni ludzie. I ten wybór jest ich wyborem”[72]. Rola V kończy się wraz z obaleniem dawnego porządku, budowa nowego zależy od tych, którzy pozostaną i to oni powinni podjąć decyzję, w jaki sposób zapoczątkować swój nowy, lepszy świat. Evey decyduje się wysłać ulokowane w pociągu metra ładunki wybuchowe i ciało V w kierunku budynków Parlamentu, wbrew protestom Erica Fincha, który odnalazł ją w Galerii Cieni. Nawet on zrozumiał sens działań V. Zgromadzony tłum obserwuje jak kolejne części budynków Parlamentu eksplodują, jednocześnie wszyscy zdejmują maski Guya Fawkesa zakrywające ich prawdziwe oblicza. Wśród tłumu znajdują się też osoby, które poniosły ofiarę życia w konfrontacji z systemem partii Norsefire: Valerie, Ruth, Gordon Deitrich, czy zastrzelona przez funkcjonariusza Palca dziewczynka. Czas masek się skończył, a rozpoczął czas demokratycznej prawdy.

Inspektora Fincha nadal nurtuje jednak kwestia tego, kim był zamaskowany buntownik. Evey tłumaczy mu to, kiedy przyglądają się fajerwerkom nad zburzonymi budynkami Parlamentu: „Kim on był? Edmundem Dantesem. I moim ojcem. I moją matką. Moim bratem. Moim przyjacielem. Był panem. I mną. Był nami wszystkimi. Nikt nie zapomni tej nocy i tego, czym się stała dla kraju”[73]. V był każdym, gotowym do obrony swojej integralności i wolności, tego cala własnej tożsamości, bez której egzystencja jednostki wydaje się niemożliwa. Był gotów umrzeć za każdego, który pragnął być wolny, wydobyć społeczeństwo z apatii. Był ideą wolności, którą pragnął zaszczepić w obywatelach filmowej Wielkiej Brytanii.

---

72 Ibidem.

73 Ibidem.

Czy społeczeństwa są bezsilne wobec tyranii? Anthony Gregory, analizując film *V jak Vendetta* zauważa, że jest to obraz poruszający problem rewolucji wobec tyranii, który obecny jest w amerykańskim dyskursie od czasów Wojny o Niepodległość. „V uważa samego siebie – pisze Gregory – za uosobienie idei retrybucji. Określa siebie jako «równorzędną reakcję» na «potworną» przemoc państwa, która stworzyła go jako potwora. Aby móc potępić jego metody, należy potępić także brutalność, która wywołała jego pełną przemocy odpowiedź. Różnica pomiędzy nim a państwem polega na tym, że państwo stosuje o wiele bardziej rozległą przemoc przeciwko niezliczonym niewinnym ludziom. Odwetowa przemoc V spotyka się i zostaje przyćmiona przemocą państwa, która jest o wiele bardziej przejmująca. Inna różnica polega na tym, że przemoc w wykonaniu państwa cieszy się statusem zgodnej z prawem; jest ukrywana i możliwa dzięki koncepcji, wyznawanej przez jej wykonawców, że państwo powinno być uprawnione do działań, które są zabronione jednostkom”[74]. W pewnych warunkach członkowie społeczeństwa mogą zbuntować się wobec władzy, odwołując się do przemocy politycznej, o ile jest to jedyny sposób na ograniczenie prześladowań i łamania praw jednostek. Filmowy bohater stosuje metody będące lustrzanym odbiciem tych stosowanych przez reżim Norsefire, aby przestraszyć i podporządkować sobie społeczeństwo. Zasadniczą różnicą między jego działaniami, a brutalnością władzy jest to, że jego akty terroryzmu dotykają jedynie osób odpowiedzialnych za szerzenie terroru, podczas gdy ofiarą państwa padają przypadkowe jednostki.

Lęk i strach okazują się zatem metodami umożliwiającymi utrzymanie tyrańskiej władzy, jak i jej obalenie. Okazują się także złymi doradcami ułatwiającymi demagogom przejęcie władzy pod pozorem zapewnienia im bezpieczeństwa. Film *V jak Vendetta* dotyka istotnego problemu współczesności, w której strach przed aktami terroryzmu wzmaga obawy obywateli demokratycznych społeczeństw.

---

[74] A. Gregory, *Vendetta, Violence, and the State*, LewRockwell.com, 20.03.2006, https://www.lewrockwell.com/2006/03/anthony-gregory/vendetta-violence-and-the-state/, dostęp: 7.04. 2011.

Rozdział 4

Ameryka

A generacja trawi naturalną ignorancję
Kuląc się za zasłonami i zasklepionymi,
Zamalowanymi oknami
Dozwolone ludobójstwo, od drzwi do drzwi
Puszki Pandory wypełnione masakrą
Krążą z wdziękiem, od satelitów roi się Niebo
Czekają - sezon przycisków -
Przedostatnia migracja
Radioaktywne perfumy dla modnie,
Śmiertelnie obłąkanych, obłąkanych
Czy zdajesz sobie sprawę?
Czy już rozumiesz?
Czy nareszcie rozumiesz,
Że ten świat jest całkowicie spieprzony?
(Marillion, *Fugazi*)[1]

W cytowanym w pierwszym rozdziale wywiadzie dla magazynu „Inny Świat" Alan Moore odniósł się krytycznie do sposobu, w jaki Hollywood zrealizowało oparty na jego powieści graficznej film. Jednym z zarzutów Moore'a było opisywanie amerykańskich problemów przy pomocy historii zbyt mocno osadzonej w brytyjskich realiach. Zdaniem Moore'a: „Cała historia jest osadzona w Anglii, która jak sądzę jest dla większości Amerykanów jakimś baśniowym królestwem, w którym wciąż żyją olbrzymy. Tak naprawdę nie istnieje, choć dla większości

[1] Tłumaczenie za: D.W. Dick (Fish), *Fugazi*, w: *Marillion. Teksty*, przeł. M. Łapka, R. Nowak, Kraków 1999, s. 37. Polski tytuł tego utworu to: *Wszystko spieprzone*.

Amerykanów jest równie realna jak Kraina Oz. Możesz więc spokojnie osadzić polityczną fabułę w angielskich realiach i dać w ten sposób upust własnym frustracjom, związanym z osobą Busha i neokonserwatystami. Tak właśnie uważam, jednak muszę przyznać, że nigdy nie widziałem gotowego filmu, opieram się tu tylko na fragmentach scenariusza. To mi wystarczyło"[2].

Filmowa wersja *V jak Vendetta* została wyraziście osadzona w kontekście toczonych w ówczesnym amerykańskim społeczeństwie debat. Tym, co wydawało się szczególnie dzielić obywateli Stanów Zjednoczonych była wojna z terroryzmem oraz konsekwencje jej prowadzenia, zarówno dla stabilności ładu międzynarodowego, jak i dla życia jednostek. Szczególnie ważnym było zagadnienie granic, których państwo nie powinno przekraczać w swoich dzianiach na rzecz zapewnienia bezpieczeństwa własnym obywatelom. Podejmowane przez administrację Stanów Zjednoczonych działania godziły bowiem w wolności obywatelskie, które stanowią aksjologiczny fundament amerykańskiego społeczeństwa. Jak zauważył James Keller, porównując powieść graficzną i jej filmową adaptację, „korzystając częściowo z wyraźnego społecznego programu powieści, filmowa *V jak Vendetta* zmienia jednak wiele odwołań na bardziej aktualne, w tym wskazuje bardziej współczesne zagrożenie terroryzmem islamskim. Film przestrzega przed celowym poświęcaniem wolności obywatelskich na rzecz ochrony przed terroryzmem, sugerując, że takie ustępstwa prowadzą na końcu do konieczności zapewnienia obrony przed obrońcami"[3].

Odwołując się do wspomnianej we wstępie perspektywy badawczej nowego historycyzmu, warto przyjrzeć się, w jaki sposób autorzy filmowej adaptacji powieści graficznej *V jak Vendetta* opowiedzieli o obawach mieszkańców Nowego Świata. Warto zastanowić się, jak kultura popularna ukazuje portret Stanów Zjednoczonych radzących sobie z traumą zamachów z 11 września 2001 roku. Na ile obywatele USA są w stanie

[2] A. Moore (w rozmowie z magazynem „Inny Świat"), *Bez przywódców. Wywiad z Alanem Moore twórcą komiksu «V jak Vendetta»*, rozbrat.org, http://www.rozbrat.org/publi-cystyka/walka-klas/3030-bez-przywodcow-wywiad-z-alanem-moore-tworca-komiksu-v-jak-vendetta, data dostępu: 26.11.2012.

[3] J.R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, London-Jefferson, NC, 2008, s. 21-22.

poświęcić podstawowe wartości kształtujące ich społeczeństwo w imię zachowania poczucia bezpieczeństwa? Czy gotowi są poddać się coraz ściślejszemu nadzorowi ze strony aparatu bezpieczeństwa, rezygnując z indywidualnej niezależności?

Zamachy terrorystyczne z 11 września 2001 roku zrodziły też wśród Amerykanów pytania o umiejętności, a także uczciwość ludzi kierujących globalnym supermocarstwem. Czy dysponujące potężnymi środkami instytucje dbające o bezpieczeństwo obywateli Stanów Zjednoczonych nie były w stanie przewidzieć i zapobiec tego rodzaju aktom terroryzmu? A może władzom USA tego rodzaju ataki były na rękę, aby móc wdrożyć określone polityki? Podobne wątpliwości stały się żyznym gruntem dla licznych teorii spiskowych, których autorzy nie akceptują oficjalnej prawdy dotyczącej największego ataku terrorystycznego na amerykańskiej ziemi.

Ostatnią kwestią poddaną analizie w poniższym rozdziale będzie swoiste „zawłaszczenie" przez ruchy walczące o prawa obywatelskie oraz społeczne maski Guya Fawkesa pojawiającej się na filmowych plakatach, a stworzonej przez Davida Lloyda podczas prac nad powieścią graficzną *V jak Vendetta*. Różnego rodzaju ruchy protestu, począwszy od hacktywistów z Anonymous po Occupy Wall Street odwoływały się do symbolizującej określone ideowe zaangażowanie, a zarazem zapewniającej działaczom anonimowość, maski.

4.1 Zlękniona Ameryka

„O świecie i o tym, jak jest zarządzany – pisze David L. Altheide – dowiadujemy się z mass mediów i z kultury popularnej"[4]. Amerykańska kultura popularna nie pozostała obojętna na lęki i obawy amerykańskiego społeczeństwa. Odniesienia do zamachów terrorystycznych z września 2001 roku, wojen w Afganistanie i Iraku, czy też traktowania podejrzanych o działalność terrorystyczną regularnie pojawiają się

[4] D.L. Altheide, *Fear, Terrorism, and Popular Culture*, w: *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the «War on Terrorism»*, ed. J. Birkenstein, A. Froula, K. Randell, London 2010, s. 11.

w amerykańskiej kulturze popularnej. Racjonalizacja wspomnianych wydarzeń, przepracowanie związanych z nimi traum oraz próby zrozumienia sprawców odpowiedzialnych za wyrządzone zło stanowiły częsty temat tekstów powstałych po 11 września[5]. Ross Douthat, pisząc o filmie *Łzy słońca* (*Tears of the Sun*) zauważył, że „był on znaczący chociażby przez to, że to dokładnie taki typ filmu, jaki mógł zostać zainspirowany przez 9/11: prawomyślnie patriotyczny, pewny amerykańskiej potęgi i wypełniony staroświeckimi stereotypami, gdzie gburowaty [Bruce – W.L.] Willis ratuje bezradnych Afrykan (i smukłą Monikę Bellucci) przed hordą dzikusów z maczetami"[6]. Jednak wbrew oczekiwaniom Douthata zamiast ku takim filmom studia zwróciły się raczej ku wzorcom z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, które źródeł ówczesnych problemów Ameryki kazały poszukiwać na „własnym podwórku". Winnych zaczęto szukać na amerykańskiej ziemi, wśród elit biznesowych i rządowych. Neokonserwatywna polityka amerykańskiej administracji była bardziej obwiniana o występujące zagrożenia, niż fundamentalistyczni terroryści[7].

Jednak, jeśli przyjrzeć się amerykańskim mediom głównego nurtu, co sugeruje Altheide, to generowały one nastroje społeczne związane z poparciem dla antyterrorystycznych działań administracji prezydenta George'a W. Busha. „Analiza wiadomości – pisze – raportów i reklam sugeruje, że popkulturowe i medialne portrety strachu, patriotyzmu, konsumpcji i wiktymizacji przyczyniły się do powstania «tożsamości narodowej» i wspólnych działań, które były pielęgnowane przez propagandę decydentów z elity"[8]. Terroryzm stał się punktem odniesienia, poprzez który przyglądano się otaczającej rzeczywistości. Amerykanów oswajano z terroryzmem, ukazywano konsekwencje ataku bardziej z perspektywy

---

[5] Analizę komiksów odnoszących się do zamachów terrorystycznych z 11 września 2001 roku zaprezentował Cord Scott, vide: *Written in Red, White, and Blue: A Comparison of Comic Book Propaganda From World War II and September 11*, „The Journal of Popular Culture" 2007, Vol. 40, No. 2, s. 335-340.

[6] R. Douthat, *The Return of the Paranoid Style*, „The Atlantic" 2008, No. 4, https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/04/the-return-of-the-paranoid-style/306733/, dostęp: 02.06.2012.

[7] Ibidem.

[8] D.L. Altheide, *Fear, Terrorism, and Popular Culture*, s. 15.

ofiar, mniej poszukiwano przyczyn, które doprowadziły do zamachów z września 2001 roku[9]. Budowało to z jednej strony poczucie zagrożenia, a z drugiej wpływało na rozbudzanie patriotycznych postaw wśród obywateli Stanów Zjednoczonych.

Zagrożenie. Benjamin Barber we wstępie do książki *Imperium strachu. Wojna, terroryzm i demokracja* przypomniał słowa Franklina D. Roosevelta „jedyną rzeczą, której powinniśmy się bać, jest sam strach"[10]. Zdaniem amerykańskiego politologa największym grzechem amerykańskiej administracji po zamachach z 11 września 2001 roku było ulegnięcie pierwotnym instynktom, poddanie się strachowi, który określił amerykańską politykę. Największym wrogiem amerykańskiej demokracji stał się terroryzm, z którym należało prowadzić walkę na wszelkich możliwych polach. Jednak problemem w przypadku zwalczania terroryzmu okazuje się amorficzna natura zagrożenia. Taktyka administracji Busha, która skupiła się na walce z państwami, nie może bowiem być skuteczna w stosunku do „wroga będącego w istocie terrorystyczną organizacją pozarządową"[11]. Terroryści, zdaniem Barbera, osiągnęli swój cel, spychając Stany Zjednoczone w paranoję strachu. Przykładem ulegania panice było stosowanie przez amerykańską administrację poziomów zagrożenia, którym przypisano różne kolory, w zależności od wagi niebezpieczeństwa. Nie uszło to uwadze twórców filmu *V jak Vendetta*, którzy w jednej z pierwszych scen odwołują się do tego rodzaju deskrypcji potencjalnych zagrożeń, kiedy z megafonów rozmieszczonych na londyńskich ulicach wybrzmiewa komunikat: „Obowiązuje żółta godzina policyjna. Osoby bez uprawnień będą aresztowane. Chodzi o wasze bezpieczeństwo"[12].

Wyrazem słabości amerykańskiego państwa była przyjęta przez administrację Stanów Zjednoczonych koncepcja wojny prewencyjnej realizowana przez neokonserwatywną administrację, wobec której Barber proponował alternatywną strategię nazwaną przez niego demokra-

---

[9] Ibidem, s. 16.

[10] B.R. Barber, *Imperium strachu. Wojna, terroryzm i demokracja*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2005, s. 29.

[11] Ibidem, s. 21.

[12] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, scen. The Wachowski Brothers (wg powieści graficznej narysowanej przez Davida Lloyda), wyst. N. Portman, H. Weaving, S. Rea, J. Hurt, Warner Bros. Pictures, 2006.

cją prewencyjną[13]. „Skuteczna strategia bezpieczeństwa narodowego – pisze Barber – musi zabezpieczyć Amerykę przed terroryzmem, nie przekreślając wolności, w której imieniu kraj ten prowadzi walkę. (…) Doktrynę strategiczną spełniającą przedstawione tu warunki nazwę demokracją prewencyjną"[14]. Powinna być ona oparta na bardziej miękkich metodach oddziaływania, niż tylko na odwoływaniu się do siły: na szukaniu porozumienia i promowaniu liberalnych wartości, pomocy w zwalczaniu terroryzmu u źródła, a nie na ewentualnej radykalizacji w rejonie, z którego się on wywodzi.

Wojna z terroryzmem. Współcześnie, o czym była już mowa, zniuansowane postrzeganie terroryzmu jest zjawiskiem rzadko spotykanym. Jak zauważył Bernard Crick okazywanie zrozumienia dla kontekstu, w jakim rodzą się ruchy terrorystyczne bywa niemal utożsamiane z poparciem dla terroryzmu jako zjawiska. „Bush, Blair i ich rzecznicy – pisze Crick – oskarżają o usprawiedliwianie i tolerowanie terroryzmu tych, którzy ośmielają się spróbować rozumieć, z jakiego powodu Palestyńczycy się do niego uciekają"[15]. Tego rodzaju rozumowanie wydaje się jednak nieporozumieniem, które może osłabiać walkę z terroryzmem. Crick wskazuje bowiem, że skuteczna walka jest niemożliwa bez dobrej znajomości przeciwnika.

Przejawem braku należytej analizy sytuacji, a zarazem próbą propagandowego wykorzystania patriotycznych nastrojów obecnych w amerykańskim społeczeństwie, ale także poparcia dla Stanów Zjednoczonych we wspólnocie międzynarodowej, było ogłoszone przez prezydenta George'a W. Busha hasło „You are either with us or against us" („Jesteście z nami albo przeciw nam")[16]. Wojna z terroryzmem, zdaniem ówczesnej amerykańskiej administracji, wymagała jasnego określenia swojej pozycji. Nie było w niej miejsca na odcienie szarości, albo było się po stronie walczących z terroryzmem, albo po stronie terrorystów. Wobec terro-

---

[13] Książka Barbera podzielona jest na dwie części. W pierwszej poddaje on krytyce koncepcję wojny prewencyjnej, w drugiej prezentują wizję demokracji prewencyjnej.

[14] B.R. Barber, *Imperium strachu*, s. 164.

[15] B. Crick, *Justifications of Violence*, „The Political Quarterly" 2006, Vol. 77, No. 4, s. 435.

[16] *'You are either with us or against us'*, CNN, 6.11.2001, http://edition.cnn.com/2001/US/11/06/gen.attack.on.terror/, dostęp: 15.11.2011.

rystycznego zagrożenia należy się zjednoczyć, uwierzyć w sukces walki z międzynarodowym terroryzmem. Słowa, które padły z ust prezydenta Busha, znajdują swoje przewrotne echo w haśle filmowej partii Norsefire „Siła w jedności. Jedność w wierze"[17].

Sukcesem amerykańskiej administracji było niewątpliwie wyciszenie głosów krytycznych wobec prowadzonej przez rząd Stanów Zjednoczonych polityki wojny z terroryzmem. Sytuacja taka dotyczy choćby konformizmu wśród amerykańskich intelektualistów, którzy gotowi byli popierać politykę Busha. „W Ameryce – stwierdził Tony Judt w rozmowie z Arturem Domosławskim – zawsze były dwa rodzaje intelektualistów: intelektualiści niezależni i intelektualiści aspirujący do pozycji w świecie polityki. Tym ostatnim płacono nie za to, żeby myśleli w sposób niezależny, lecz za to, że by znajdowali dobre uzasadnienia dla polityki, w jaką wierzą ci, który płacą"[18]. Ograniczenie dyskusji wokół sposobów prowadzenia wojny z terroryzmem mogło mieć negatywny wpływ na jej skuteczność i akceptację społeczną w dłuższej perspektywie.

Jednym z najbardziej kontrowersyjnych przejawów wojny z terroryzmem była inwazja Stanów Zjednoczonych i ich koalicjantów (takich jak między innymi Wielka Brytania, Australia czy Polska) na Irak w marcu 2003 roku. Była ona przyczyną znacznych podziałów pomiędzy sojusznikami w wojnie z terroryzmem. Propagowana przez Stany Zjednoczone koncepcja wojny prewencyjnej wymierzonej w państwo podejrzewane o posiadanie broni masowego rażenia oraz o wspieranie międzynarodowego terroryzmu zderzyła się ze zniuansowaną postawą części europejskich sojuszników[19]. Prezydent Bush określił popierające USA państwa mianem „koalicji chętnych" („*the coalition of the willing*"). Kiedy Gordon Deitrich pokazuje ukrywającej się Evey pomieszczenie, w którym skrywa dzieła sztuki mogące go narazić na represję ze strony rządu partii

[17] O medialnych aspektach działań amerykańskiej administracji w kontekście wojny z terroryzmem i kreowanej przez nią nowomowie pisze Henry Giroux w: *Representations of The Unreal: Bush's Orwellian Newspeak*, „Afterimage" 2005, Vol. 33, No. 3, s. 18-27.

[18] A. Domosławski, *Ameryka zbuntowana. Siedemnaście dialogów o ciemnych stronach imperium wolności*, Warszawa 2007, s. 192.

[19] P.H. Gordon, *Iraq: The Transatlantic Debate*, Occasional Papers, no. 39, Institute for Security Studies, European Union, Paris, December 2002, https://www.iss.europa.eu/content/iraq-transatlantic-debate, dostęp: 23.03.2003.

Norsefire, jej oczom ukazuje się plakat, który „w oczywisty sposób został stworzony z flagi nazistowskiej, Union Jacka i flagi Stanów Zjednoczonych”[20]. Na plakacie widnieje także napis *The Coalition of the Willing to Power* (*Koalicja chętnych do władzy*), co jest nawiązaniem do określenia stosowanego przez prezydenta Stanów Zjednoczonych. Jest to także aluzja do uprawianej przez neokonserwatywną administrację polityki, która wszelką niezgodę na wskazywane przez nią kierunki polityki, gotowa była zbyć jako podważanie amerykańskiego zaangażowania w wojnie z terroryzmem.

„W Ameryce każdego dnia – pisze Andrzej Lubowski – zmagają się ze sobą irytacja i zobojętnienie. Jednego dnia wydaje się, że kolejne doniesienia o kolejnym zamachu i kolejne żądania Pentagonu kolejnych miliardów dolarów przeważą szalę irytacji. Innego zaś, kolejną wiadomość o kolejnej bombie i kolejnych piętnastu czy dwudziestu zabitych przyjmuje się z obojętnością, jak informacje o kolejnym wypadku drogowym, których jest przecież setki każdego dnia. Co do dolarów, to sumy stały się dawno tak astronomiczne, że trudno je sobie wyobrazić. Ale debata nie ustaje”[21]. Słowa Lubowskiego zwracają uwagę na zmieniające się postrzeganie wojny w Iraku, która od początku budziła kontrowersje, a której pierwotne sukcesy stopniowo przeradzały się w potrzebę dłuższego i coraz bardziej kosztownego zaangażowania się Stanów Zjednoczonych na obcej dla Amerykanów ziemi.

Tortury. W opublikowanym w 1978 roku artykule *Tortury* Henry Shue szukał odpowiedzi na pytanie, czy istnieje jakiś rodzaj tortur, które można by względnie uzasadnić jako moralne. Szukając odpowiedzi na to pytanie, rozpatruje on następujący przypadek: „Przypuśćmy, że pewien fanatyk, gotów raczej umrzeć niż przyłożyć rękę do udaremnienia jego planu, podłożył ładunek atomowy, który ma wybuchnąć w centrum Paryża. Nie ma czasu na ewakuację niewinnych ludzi ani nawet dających się przenieść skarbów sztuki – jedynym sposobem na zapobieżenie tragedii jest poddanie zamachowca torturom, a następnie odnalezienie

[20] *V for Vendetta: From Script to Film*, eds. S. Lamm, S. Bray, New York 2006, s. 241.

[21] A. Lubowski, *Kontuzjowane mocarstwo. Siła i słabość Ameryki*, Warszawa 2007, s. 147.

i rozbrojenie ładunku”[22]. Wybór właściwego działania wydaje się pozornie oczywisty, zwłaszcza jeśli spojrzeć nań z perspektywy utylitarystycznej, jednak jeśli weźmiemy pod uwagę, że każde tortury prowadzą do odczłowieczenia jednostki im poddanej, do potraktowania jej niczym rzeczy, kwestia staje się mniej oczywista.

Stworzony przez Henry'ego Shue kazus to przykład dylematu tykającej bomby, który zmusza do szybkich decyzji w kwestii dopuszczalności ekstraordynaryjnych metod wydobywania informacji z podejrzanych. Termin zamachu zbliża się nieubłaganie, a jedynym sposobem na zapobieżenie tragedii jest poddanie potencjalnego sprawcy torturom. Alan M. Dershowitz w artykule *Czy powinno się torturować terrorystę, gdy bomba tyka?* poddaje etycznej analizie tego rodzaju przypadek, spoglądając na niego z perspektywy kilku szkół filozofii moralnej[23]. Autor sugeruje, że zastosowanie takiej metody powinno być dopuszczalne, najlepiej pod kontrolą sądową, gdyż brak takowej będzie skutkował stosowaniem takich praktyk „po cichu". Wpływało by to, zdaniem autora na ograniczenie stosowania tortur, a z drugiej strony mogło skłaniać podejrzanego do współdziałania, skoro tortury odbywałby się w majestacie prawa[24].

Problem stosowania tortur jako środka pozyskiwania informacji, a także upokarzania podejrzanych o terroryzm, pojawił się w przestrzeni publicznej wraz ujawnieniem informacji o stosowaniu tego rodzajów środków przez służby amerykańskie[25]. Medialnym symbolem takich praktyk stało się poniżanie więźniów z Abu Ghraib, a ich upublicznienie wstrząsnęło międzynarodową opinią publiczną. Ich stosowanie uzasadnianie było koniecznością efektywnej walki z terroryzmem, a amerykańskie media „usiłują przede wszystkim zminimalizować istotę tych gestów”[26], ukazując je jako sporadyczne i odosobnione przypadki. „Odbiorcom wiadomości w USA – zauważa Altheide, – którzy usłyszeli

---

[22] H. Shue, *Tortury*, przeł. M. Szczubiałka, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. T. Żuradzki, T. Kuniński, Warszawa 2009, s. 375.

[23] A.M. Dershowitz, *Czy powinno się torturować terrorystę, gdy bomba tyka?*, w: *Etyka wojny*, s. 377-404.

[24] Vide: ibidem, s. 392-403.

[25] Vide: M. Marzano, *Oblicza lęku*, przeł. Z. Chojnacka, Warszawa 2013, s. 107-112.

[26] Ibidem, s. 110.

o najbardziej groteskowych nadużyciach w więzieniu Abu Ghraib, powiedziano także, że nie jest tak źle, jesteśmy «na wojnie» i najlepiej puścić to w niepamięć"[27].

Opisana powyżej trywializacja stosowania tortur wobec osób podejrzanych o terroryzm wpisywała się w opisane przez Slavoja Žižka zjawisko powolnego oswajania amerykańskich obywateli z koniecznością stosowania tego rodzaju metod pozyskiwania informacji, czy zdobywania posłuchu. Felieton Žižka, *The Depraved Heroes of «24» are the Himmlers of Hollywood*, ukazał się kilka dni przed premierą piątego sezonu popularnego serialu *24 godziny* (*24*), w którym często portretowano stosowanie tortur jako konieczność. Bohaterem serialu był agent fikcyjnej jednostki antyterrorystycznej (CTU), który działając pod presją czasu, nie wahał się użyć brutalnych technik pozyskiwania informacji. Zachowanie agentów serialowej jednostki budzi wiele wątpliwości, zważywszy na to, że podejmują tego rodzaju działania bez pewności, że torturowana osoba nie jest przypadkową ofiarą. Poza tym, otwarte pozostaje pytanie, jaki wpływ na stosujących tortury na zlecenie rządu, będzie miało wykonywanie tych praktyk. „W tym także tkwi – pisze słoweński filozof – kłamstwo serialu *24*: że nie tylko jest możliwe zachowanie ludzkiej godności przy dokonywaniu aktów terroru, ale że jeśli uczciwa osoba dokonuje ich, traktując jako smutny obowiązek, dodaje jej to tragiczno-etycznego majestatu. Paralela między agentami a terrorystami wspiera to kłamstwo"[28]. Budowanie akceptacji dla tortur jest tym bardziej niebezpieczne, że jak zauważa Dónal P. O'Mathuna, samo prawne ich dopuszczenie będzie powodowało ich coraz częstsze stosowanie[29].

W filmie *V jak Vendetta* można odnaleźć liczne nawiązania do metod traktowania podejrzanych o terroryzm przez amerykańskie służby odpowiedzialne za bezpieczeństwo państwa, np. sceny w Larhkill, gdzie w przebitkach widzimy okrutne traktowanie więźniów, bitych i rażonych

---

[27] D.L. Altheide, *Fear, Terrorism, and Popular Culture*, s. 18.

[28] S. Žižek, *The Depraved Heroes of «24» are the Himmlers of Hollywood*, The Guardian, 10.01.2006, https://www.theguardian.com/media/2006/jan/10/usnews.comment, dostęp: 10.12.2008. Także, vide: M. Nissel, *The Ever-Ticking Bomb: Examining «24»'s Promotion of Torture against the Background of 9/11*, „aspeers" 2010, Vol. 3, s. 37-51.

[29] D.P. O'Mathuna, *The Ethics of Torture in 24: Shockingly Banal*, w: *24 and Philosophy: The World According to Jack*, ed. J.W. Hart, R. Weed, Malden 2008, s. 102.

prądem. Metody przesłuchań stosowane przez V wobec więzionej przez niego Evey przypominają dopuszczone przez amerykańską administrację „wzmocnione techniki przesłuchań", które stanowiły eufemistyczne określenie na stosowanie tortur wobec osadzonych. Wśród technik stosowanych w amerykańskich więzieniach był między innymi *waterborading*, do którego odniesieniem jest podtapianie Evey[30].

4.2 Panoptykon

Idea społeczeństwa jako doskonałego systemu penitencjarnego, w którym władza może w pełni kontrolować i wpływać na zachowanie podległych jej jednostek poprzez system niezawodnego monitoringu ich zachowania, wydaje się doskonale oddawać dylematy demokratycznego społeczeństwa doby wojny z terroryzmem. Michel Foucault w książce *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* ukazał[31] ewolucję metod sprawowania władzy od spektakularnych acz sporadycznych pokazów dominacji z wykorzystaniem mechanizmu kaźni do panowania poprzez stałą inwigilację nieświadomie zaangażowanych jednostek.

Panoptykon. Odkryciem nowożytności, wynikającym z postępów doby Oświecenia, była zmiana sposobu egzekwowania posłuszeństwa wobec władzy. Wcześniej podstawową metodą oddziaływania władzy była kara, która dotykała wyłącznie ciała ofiary. Aspiracje władzy nie sięgały ingerencji w umysł poddanych, zadowalała się ona jedynie maltretowaniem ich ciał. „Kaźń ma zatem funkcję sądowo-polityczną. Chodzi w niej o ceremoniał przywracania godności obrażonemu na chwilę majestatowi. Kaźń restauruje go, ukazując w momentalnym rozbłysku. Publiczna egzekucja, choćby pośpieszna i codzienna, daje się wpisać w cały szereg wielkich rytuałów obalanej i przywracanej władzy (...) ponad zbrodnią, która zlekceważyła władcę, objawia naocznie niezwyciężoną siłę. Jej celem jest nie tyle przywrócenie równowagi, ile rozegra-

[30] *V jak Vendetta*, reż J. McTeigue, 2006. Vide: *Torture: Crimes with Impunity*, The Guardian, 12.07.2011, https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jul/12/torture-crimes-with-impunity-editorial, dostęp: 17.08.2011.

[31] M. Foucalt, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.

nie, w sposób posunięty do skrajności, ogromu dysproporcji pomiędzy poddanym, który śmiał pogwałcić Prawo, wszechmocnym władcą, który egzekwuje swą siłę. (...) Kaźń nie ustanawiała sprawiedliwości; ona reaktywowała władzę"[32].

„W drugiej połowie XVIII wieku – jak pisze Bogdan Banasiak – dobiega końca epoka tortur, w której to odkryto, że człowiek posiada ciało, ciało niewidoczne dotąd w półboskim blasku duszy wspaniały obiekt dla wyspecjalizowanych praktyk zadawania cierpienia. (...) Męki, stymulowanie cierpienia, owa rozrzutna – bo trwoniąca, bezproduktywnie marnotrawiąca siły skazanych – praktyka karania musi ulec wysubtelnieniu"[33]. Kaźń zostaje ukryta przez wzrokiem społeczeństwa. Wraz z Oświeceniem rozpoczynają się rządy racjonalizmu, który „skazuje na banicję wszystko, co narusza spoistość jednoznacznych, klarownych reguł eksponujących rygory rozumu"[34]. Odejście od społecznie ustanowionych konwencji oznacza podstawę odosobnienia. Miejsce jednostki jest jasno określone, a odstępstwo od normy oznacza zesłanie do więzienia lub szpitala psychiatrycznego. Procedura ta ma w założeniu poszerzać wolność jednostki.

Formułą nowego kształtu dyscyplinowania staje się przywołany przez Michela Foucaulta Benthamowski Panoptykon: budowla o kształcie pierścienia, pośrodku wieża, budynek na planie okręgu podzielony na identyczne cele. To, co dzieje się w celach widoczne jest z umieszczonej w środku wieży zajmowanej przez strażników, którzy z kolei pozostają dla więźniów niewidoczni. „Urządzenie panoptyczne tworzy całostki przestrzenne, które pozwalają bez przerwy widzieć i natychmiast rozpoznawać. W sumie odwróceniu ulega zasada ciemnicy, a raczej jej trzech funkcji – zamknięcia, pozbawienia światła, ukrycia – zachowana jest tylko pierwsza, a dwie pozostałe zniesione. Pełne światło i spojrzenie nadzorcy zniewalają bardziej niż mrok, który ostatecznie osłaniał. Widzialność jest pułapką"[35]. Niemożność ukrycia się przed wzrokiem strażnika,

---

[32] Ibidem, s. 49.

[33] B. Banasiak, *Michel Foucault – Mikrofizyka władzy*, „Literatura na świecie" 1988, nr 6, s. 332.

[34] S. Filipowicz, *Twarz i maska*, Kraków-Warszawa 1998, s. 65.

[35] Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 195.

ale także niepewność momentu obserwacji zapewniają skuteczne samodyscyplinowanie się ze strony osadzonych. „To główny – twierdzi Foucault – efekt Panoptykonu: wzbudzić w uwięzionym świadome i trwałe przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję automatycznego funkcjonowania władzy”[36]. Efektem tego jest permanentna konieczność panowania nad swoim i innych zachowaniem.

Dzięki panoptykonowi społeczeństwo przeradza się w idealne więzienie. Człowiek nie może wykonać żadnego działania, które nie zostanie dostrzeżone. Każdy obywatel jest świadomy tego rodzaju jawności i się jej podporządkowuje, zwłaszcza że od narodzin poddawany jest socjalizacji w duchu takiego dyscyplinowania. Konsekwencją nadmiaru w wykorzystaniu panoptycznego nadzoru może być rzeczywistość opisana na kartach klasycznych dystopii jak *My* Eugeniusza Zamiatina, *Nowy, wspaniały świat* Aldousa Huxleya, czy *Rok 1984* George'a Orwella. Czy obawiające się terrorystycznych ataków współczesne państwa świata zachodniego będą gotowe poddać się tego rodzaju nadzorowi w zamian za iluzję poczucia bezpieczeństwa?

Penitencjarna Ameryka. Wojna z terroryzmem, a zwłaszcza przetrzymywanie oskarżonych lub zaledwie podejrzanych, w więzieniach lub ośrodkach odosobnienia, znajdujących na terytorium Stanów Zjednoczonych lub w zaprzyjaźnionych państwach, połączone z pozbawianiem ich praw należnych w procesie sądowym spowodowało szereg krytycznych komentarzy wobec amerykańskiej polityki antyterrorystycznej[37]. Bezpośrednio po atakach z 11 września 2001 roku prezydent Bush podpisał rozkaz bojowy (*military order*), który upoważniał do aresztowania osób podejrzanych o terroryzm niezależnie od miejsca ich pobytu. Rząd Stanów Zjednoczonych przyznawał sobie zatem prawo do aresztowania obywateli innych państw poza swoim terytoium, o ile było to w amerykańskim interesie, co jak zauważa Jude McCulloch, czyniło Stany Zjednoczone globalnym strażnikiem więziennym[38]. Autorka przytacza

---

36 Ibidem.

37 Vide: J. McCulloch, *From Garrison State to Garrison Planet: State Terror, the War on Terror and the Rise of Global Carceral Complex*, w: *Contemporary State Terrorism: Theory and Practice*, eds. R. Jackson, E. Murphy, S. Poynting, London and New York 2010, s. 196.

38 Ibidem, s. 197.

szacunki, według których w amerykańskich więzieniach i ośrodkach odosobnienia od 2001 roku zostało osadzonych około 60 000 osób[39]. Najbardziej znanym ośrodkiem, w którym przetrzymywani są podejrzani o terroryzm więźniowie Ameryki jest znajdujące się na Kubie Guantánamo[40].

Jeśli przyjrzeć się dostępnym zdjęciom z więzienia zlokalizowanego na Guantánamo, to wydaje się ono realizacją opisanego przez Foucaulta ideału panoptykonu. Do takiego sposobu postrzegania tego miejsca odnieśli się twórcy filmu *V jak Vendetta*. Filmowe Larkhill jest swoistą wersją Guantánamo i Abu Ghraib, o czym świadczą pomarańczowe stroje więźniów, fakt zakrywania ich głów czarnymi kapturami oraz nieludzkie traktowanie przez strażników czy personel medyczny[41]. Praktyki przetrzymywania podejrzanych w tego rodzaju placówkach nie były zbyt skuteczne, jeśli chodzi o pozyskiwanie informacji. Jak zauważa Phillip Zimbardo „wyniki przesłuchań w Guantánamo, Afganistanie, Iraku były zazwyczaj marne. Brakowało przesłuchujących, ci, którzy przesłuchiwali, mieli kłopoty językowo-komunikacyjne…"[42] Jedynym ich zatem uzasadnieniem było zasianie lęku w tych, którzy przerazili amerykańskie społeczeństwo.

Inwigilacja. W 2002 roku na ulicach Londynu pojawił się plakat, na którym znajdował się napis „Secure Beneath the Watchful Eyes" („Bezpieczny pod czujnym okiem"). Na plakacie tym zobaczyć można oczy czuwające nad miastem. Ten budzący skojarzenia z czujnym wzrokiem orwellowskiego Wielkiego Brata plakat, nie był częścią, jak można by się spodziewać, akcji protestu przeciw inwigilacji obywateli, a częścią oficjalnego przekaz rządowego ukazującego zalety korzystania z monitoringu[43]. Na stronie 11 powieści graficznej *V jak Vendetta* można

---

[39] Ibidem.

[40] Miejsce to cieszy się złą sławą ze względu na sposób traktowania więźniów oraz na fakt, że bardzo nieprecyzyjne są kryteria osadzenia tam. Szczególny przypadek tego rodzaju opisuje Scott Poynting, vide: *'We are All in Guantanamo': State Terror and the Case of Mamdouh Habib*, w: *Contemporary State Terrorism*, s. 181-195.

[41] Podobnie postrzega to James R. Keller, vide: *V for Vendetta as Cultural Pastiche*, s. 50 i 202-204.

[42] A. Domosławski, *Ameryka zbuntowana*, s. 179.

[43] L. McMillan, *The Death of Law: A Cinematic Vision*, http://papers.ssrn.com/sol3/pa-

dostrzec zamontowaną na słupie kamerę, a pod nią tabliczkę z napisem „For Your Protection" („Dla Waszego Bezpieczeństwa")[44]. Filmowego Londynu też[45] strzegą czujne oczy kamer.

Inwigilacja obywateli przy pomocy kamer miejskiego monitoringu, ma służyć ochronie ich przed pospolitą przestępczością, a także zapobiegać zamachom terrorystycznym. Jest ona fizycznym wyrazem wcielenia w życia ideału Panoptykonu, w którym pełna widzialność i poczucie bycia kontrolowanym mają zapewnić jednostkom bezpieczeństwo. Monitorowanie obywateli w przestrzeni publicznej oparte jest na założeniu, że kto nie ma niczego na sumieniu, ten nie będzie obawiał się czujnego oka kamery. O społecznej aprobacie dla monitorowania strefy publicznej świadczy choćby popularność Shoreditch TV, która proponuje „abonentom oglądanie na ekranach ich telewizorów filmów przekazywanych z kamer monitoringu zainstalowanych w Shoreditch, «ludowej» dzielnicy w zachodnim Londynie"[46]. Potrzeba społecznej transparentności uzasadnia przyglądanie się życiu, jednak to, czy tak swobodne podejście do kwestii nadzoru nie będzie zagrażało wolności obywateli demokratycznych państw, pozostanie otwartym problemem.

Zagrożeniem dla wolności jednostek, dla ich poczucia nie bycia obserwowanym, były także normy przyjęcie w ramach *Patriot Act* z 2001 roku[47]. Dawał on amerykańskim służbom możliwość bardziej dotkliwej ingerencji w prywatne życie obywateli, pod pretekstem walki z mię-

---

pers.cfm?abstract_id=1430595, dostęp: 12.04.2012. Autor powołuje się na artykuł z magazynu „Wired", w którym można zobaczyć omawiany plakat, vide: J. Sheeres, *London's Privacy Falling Down*, Wired, 11.02.2002, https://www.wired.com/2002/11/londons-privacy-falling-down/, dostęp: 13.04.2012.

44 A. Moore (scen.), D. Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. J. Malczewski, Kraków 2003, t. s. 11.

45 Realny Londyn jest miastem, w którym zainstalowano najwięcej kamer miejskiego monitoringu na całym świecie, co wcale nie czyni go zdecydowanie bezpieczniejszym. Vide: I. Evans, *Despite Being The Most Watched City In The World, London Is No Safer For All Its CCTV*, Business Insider Australia, 23.02.2012, https://www.businessinsider.com.au/despite-being-the-most-watched-city-in-the-world-london-is-no-safer-for-all-its-cctv-2012-2, dostęp: 16.04.2012.

46 M. Marzano, *Oblicza lęku*, s. 134.

47 Pełna nazwa tego aktu brzmi: *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001*. Był on wielokrotnie nowelizowany.

dzynarodowym terroryzmem. Lęk przed zagrożeniem spowodował, że obywatele amerykańscy rękami własnych przedstawicieli, zgodzili się na dalsze ograniczenie swojej wolności w imię zapewnienia im bezpieczeństwa. Argumentem uzasadniającym większą ingerencję w życie obywateli było stwierdzenie, że tylko terroryści mają powód do obaw, a nie uczciwi obywatele. Jednak kryteria, na podstawie których dokonuje się podziału na wspominane kategorie nie zawsze są czytelne, pozwalając na nadużycia, co realnie zmniejsza zarówno zakres wolności, jak i faktyczne poczucie bezpieczeństwa jednostek. Film *V jak Vendetta* pokazuje potencjalne zagrożenia dla wolności obywatelskich i prywatności jednostek, jeśli zdecydujemy się uprzywilejować bezpieczeństwo kosztem prawa do samostanowienia[48].

4.3 Spiski

„Gdyby nasze władze ponosiły winę za śmierć blisko 100 000 ludzi… Chciałby pan to wybadać?" – pyta swojego partnera detektyw Eric Finch, podejrzewając, że za zamachami, które umożliwiły partii Norsefire przejęcie władzy w filmowej Wielkiej Brytanii stali jej członkowie, a nie skazani na karę domniemani terroryści[49]. „Czy **Michael Jackson** upozorował własną śmierć? Czy **globalne ocieplenie** to jedno z największych oszustw w historii ludzkości? Czy **świńska grypa** została wywołana w laboratorium firm farmaceutycznych?"[50] Powyższe pytania znajdują się na okładce książki Jamiego Kinga *Najsłynniejsze teorie spiskowe*. Autor zbiera w niej liczne dociekania dotyczące ukrytych prawd, dzięki którym można by wyjaśnić liczne tajemnice historii, nie tylko tej współczesnej. Im mniej zrozumiałymi jawią się oficjalne wyjaśnienia różnych wydarzeń, tym większe prawdopodobieństwo, że pojawią się alternatywne wytłumaczenia zakładające działanie okrytych tajemnicą sił dążących

[48] Film *V jak Vendetta* stał się dla Andrew S. Taslitza punktem wyjścia do dociekań o naturze ochrony prywatności w Stanach Zjednoczonych, vide: *Privacy as Struggle,* „San Diego Law Review" 2007, Vol. 44, No. 3, s. 501-516.

[49] *V jak Vendetta*, reż. J. McTeigue, 2006.

[50] J. King, *Najsłynniejsze teorie spiskowe*, tłum. K. Maksymiuk-Salomoński, Zakrzewo 2010, okładka.

do realizacji utajonych celów. Teorie spiskowe rozwiewają w ten sposób wątpliwości, ukazując prawdziwe oblicze dziejów.

Teoria spiskowa. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że twórcy teorii spiskowych szukają wyjaśnień dla przełomowych wydarzeń, których oficjalna wykładnia jest według nich fałszywa. „Teorie spiskowe – pisze Juan Carlos Castillón – stanowią pewną formę odczytania na nowo wydarzeń, które mają swe korzenie, podobnie jak wiele innych współczesnych faktów, w wieku oświecenia i rewolucji francuskiej”[51]. Jego zdaniem są one „jeszcze jednym produktem nowoczesności”[52], zapoczątkowanej wiekiem świateł. Jednak badanie spisków, analizowanie ich sprawia, że częściej niż z faktami badacz i czytelnik mają kontakt z mitami[53].

Wspomniany wcześniej Jamie King porównuje teorie spiskowe do systemu wierzeń, „u którego podstaw leży założenie, że świat jest potajemnie sterowany przez grupę szalenie wpływowych jednostek – władców marionetek ukrytych za kotarą”[54]. Są opowieścią tłumaczącą mechanizmy, wobec których człowiek jest bezsilny, jednak które jest w stanie przeniknąć i obnażyć ich naturę. Pisząc o naturze spiskowej narracji historycznej, Piotr Witek zauważa, że „za pośrednictwem intrygi prezentuje świat nieskomplikowany, w swoisty sposób uporządkowany, dzięki czemu zaspokaja oczekiwania czytelnika”[55]. Spiskowe narracje udają światy rzeczywiste poprzez odwołania do doświadczeń bliskich czytelnikowi. Wydarzenia są, zdaniem Witka, przedstawiane perspektywy zdroworozsądkowej, a do tego opowieści tego rodzaju „posługują się specyficznym językiem, który można określić jako niewidoczny, przezroczysty, ściśle przylegający do opisywanego świata”[56].

Jack Z. Bratich wskazuje z kolei, że o ile łatwo jest zdefiniować spisek,

---

51 J. C. Castillón, *Panowie świata. Dzieje teorii spiskowych*, przeł. J. Partyka, Warszawa 2007, s. 40.

52 Ibidem.

53 Vide: ibidem, s. 41.

54 J. King, *Najsłynniejsze teorie spiskowe*, s. 11.

55 P. Witek, *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/95, dostęp: 20.03.2013.

56 Ibidem.

o tyle określenie natury teorii spiskowej stanowi zdecydowanie trudniejsze zadanie. We wstępie do książki *Conspiracy Panics. Political Rationality and Popular Culture* Bratich wskazuje, że znalezienie jednej spójnej definicji teorii spiskowej jest trudne, zważywszy na podobieństwo teorii spiskowych do innych paranoicznych stylów myślenia. Jego zdaniem bardziej warto skupić się na zrozumieniu społecznego i politycznego znaczenia tych teorii, gdyż ich występowanie jest odzwierciedleniem lęków współczesnych społeczeństw[57].

Floyd Rudmin postrzega teorie spiskowe jako „historię dekonstruktywną" („*deconstructive history*"), negującą oficjalne wyjaśnienia wydarzeń historycznych. Mechanizmy ich powstawania wyjaśnia w przejrzysty sposób odwołując się do czterech czynników: „1) znaczące wydarzenia polityczne lub gospodarcze zmieniają relacje władzy w naszym społeczeństwie; 2) zwykli obywatele dostrzegają sprzeczności w wyjaśnieniach dotyczących tych wydarzeń; 3) pojawia się obawa i ciekawość; 4) poszukuje się dalszych informacji przy założeniu, że władza nadużywa swojej siły i działa podstępem. Większość odkrytych dowodów ma charakter poszlakowy, co zrozumiałe przy śledztwie dotyczącym spisku"[58]. Twórcy teorii spiskowych wykorzystują każdą lukę w oficjalnej interpretacji wydarzeń, wypełniając ją przypuszczeniami przedstawionymi jako niebudzące wątpliwości fakty. Zdaniem Rudmina, popularność teorii spiskowych może być częściowo wynikiem wbudowanego w demokrację krytycyzmu wobec władzy i jej popleczników. Do tego dochodzi coraz większa łatwość w zdobywaniu informacji, co jego zdaniem, może doprowadzić do wzrostu popularności spiskowych narracji[59].

9/11. Wydarzenia z 11 września 2001 roku budzą wątpliwości licznych osób podejrzewających amerykański rząd o nieczyste intencje. Z jednej strony podejrzenia padają na administrację Stanów Zjednoczonych jako domniemanych organizatorów zamachu. Z drugiej strony zarzuca się amerykańskim służbom celowe dopuszczenie do dokonania

---

[57] J. Z. Bratich, *Conspiracy Panics: Political Rationality and Popular Culture*, Albany 2008, s. 1-23.

[58] F. Rudmin, *Conspiracy Theory as Naive Deconstructive History*, http://www.newdemocracyworld.org/old/conspiracy.htm, dostęp: 25.04.2012.

[59] Ibidem.

tych zamachów, aby uzyskać poparcie społeczne dla zastosowania rozwiązań siłowych wobec wrogów Stanów Zjednoczonych[60].

Tym, co budzi wątpliwości zwolenników teorii spiskowych, jest między innymi łatwość, z jaką zawaleniu uległy budynki World Trade Center. W związku z tym pojawiły się spekulacje, że tak katastrofalne skutki mogły być jedynie wynikiem podłożenia ładunków wybuchowych, a nie efektem uderzenia odrzutowca. Jak największe szkody wywołane przez ataki sprzyjać mogły radykalizacji prowojennych nastrojów amerykańskiego społeczeństwa.

Nie brak zwolenników twierdzenia, że za zamachami z 11 września 2001 roku stała amerykańska administracja, która przygotowała całą operację. Choć współcześnie ukrycie tego rodzaju działań przed „czwartą" władzą wydaje się niemożliwe, nie stanowi to dla popierających te tezy argumentu obalającego ich twierdzenie. Najbardziej tragiczny był według nich los pasażerów lotu 93 linii United Airlines, których samolot został zestrzelony przez amerykańskie wojsko, kiedy pasażerowie odkryli prawdziwy cel lotu i próbowali zapobiec jego realizacji.

Nawet jeśli amerykański rząd nie był bezpośrednio odpowiedzialny za akty terroryzmu z 11 września 2001 roku, to przynajmniej celowo nie zrobił nic, aby im zapobiec. Dokonanie tak spektakularnego zamachu w finansowym sercu Nowego Jorku uzasadniałoby bowiem konieczność wprowadzenia polityki przebudowy ładu międzynarodowego, o czym marzyli neokonserwatywni politycy. Zwolennicy tego rodzaju twierdzeń przytaczają przykład Pearl Harbour, w przypadku którego celowo dopuszczono do japońskiego ataku, aby uzasadnić konieczność zaangażowania się Stanów Zjednoczonych w II wojnę światową po stronie aliantów.

Skala zamachu dokonanego na amerykańskiej ziemi spowodowała falę domysłów dotyczących „prawdziwych" przyczyn, które stały za wydarzeniami z 11 września 2001 roku. Ilustrują one model tworzenia się teorii spiskowej opisany przez Rudmina. Echa tych koncepcji musiały,

[60] Teorie spiskowe, które narosły wokół wydarzeń z 11 września 2001 roku zostały syntetycznie opisane w: J. King, *Najsłynniejsze teorie spiskowe*, s. 289-294 oraz J.E. Lewis, *The Mammoth Book of Conspiracies*, Philadelphia-London 2012, s. 382-388. Poniższa rekapitulacja głównych założeń teorii spiskowych związanych z 9/11 oparta jest na przytoczonych tekstach.

wcześniej czy później, znaleźć odzwierciedlenie w tekstach amerykańskiej kultury popularnej.

V jak Vendetta. Teorie spiskowe stały się też podwaliną licznych tekstów kultury popularnej, gdyż stanowią zazwyczaj atrakcyjne podłoże fabularne[61]. Sprawa zabójstwa prezydenta Johna Fitzgeralda Kennedy'ego, porwania przez UFO czy tajemnicze stowarzyszenia dążące do władzy nad światem zapełniają karty licznych powieści, komiksów, stanowią osnowę filmów czy seriali telewizyjnych. Przedstawiony w filmie *V jak Vendetta* mechanizm przejmowania władzy[62] wydaje się stanowić komentarz do pojawiających się wyjaśnień zamachów z 11 września 2001 kwestionujących oficjalną wersję wydarzeń. „Wysiłki Sutlera i jego pachołków – pisze Richard Porton – na rzecz przypisania występnym terrorystom ich własnych ludobójczych dążeń do uzyskania broni biologicznej przywodzi na myśl spiskowe teorie wokół 9/11, sugerujące, że administracja Busha wsparła lub zignorowała nagromadzenie porwań i samobójczych misji w tym fatalnym dniu"[63].

Opracowanie, na zlecenie Sutlera i jego poplecznków, wirusa i wraz z nim szczepionki, którą można ujawnić w odpowiednim momencie, koresponduje z teoriami zakładającymi odpowiedzialność rządu Stanów Zjednoczonych za zamachy z 11 września 2001 roku. Przedstawieni opinii publicznej, w filmowej Wielkiej Brytanii, sprawcy zamachów byli kozłami ofiarnymi, których ujawnienie miało ukierunkować gniew ludu. Jednak atmosfera paranoi wytworzona przez wymienione w filmie zamachy, stworzyła podstawy pod ograniczenie wolności obywatelskich, co w rezultacie zaowocowało narodzinami totalitarnego reżimu. Z kolei w Stanach Zjednoczonych strach przez aktami terroryzmu doprowadził do przyjęcia ustaw umożliwiających szerszą kontrolę obywateli i zawieszenie praw osób podejrzanych o działalność terrorystyczną[64].

---

[61] Do teorii spiskowych jako fabularnego tła odwoływał się także Alan Moore. Jego powieść graficzna *Prosto z piekła. Melodramat w szesnastu częściach* oparta jest na teoriach Stephena Knighta dotyczących tożsamości Kuby Rozpruwacza. Zob.: A. Moore (scen.), E. Campbell (rys.), *Prosto z piekła. Melodramat w szesnastu częściach*, tłum. M. Chaciński, M. Cieślik, Warszawa 2008.

[62] Vide: podrozdział 2.1.

[63] R. Porton, *V for Vendetta*, „Cineaste" 2006, Vol. 31, No. 3, s. 54.

[64] Vide: podrozdziały 4.1 i 4.2.

4.4 Maski buntu

Jednym z najbardziej widocznych przejawów wpływu filmu *V jak Vendetta* na współczesną kulturę jest rozpowszechnienie maski Guya Fawkesa jako symbolu sprzeciwu społecznego. Maska używana przez protestujących może być wykorzystywana różnym celach. Po pierwsze, zapewnia anonimowość, chroni protestujących przez czujnym okiem aparatu władzy. Po drugie, maska, poprzez skojarzenia z pragnącym ukryć swoje zamiary przestępcą, budzi u niektórych lęk, co do intencji noszącego maskę. Po trzecie, maska jako część rytuału karnawałowego może sugerować chwilowe odwrócenie społecznego porządku. I wreszcie, maska stanowi symbol pewnej ideologii, a ci którzy ją przywdziewają, stają się częścią większej całości[65]. Wszak jak wspominał V, w cytowanym wcześniej fragmencie ścieżki dialogowej filmu *V jak Vendetta*: „Pod tą maską jest nie tylko krew i ciało. Za tą maską kryje się idea, panie Creedy. A idee są kuloodporne"[66]. Maska zakrywa twarz, ale z drugiej strony czyni przez to widocznym inne oblicze[67], to, które zostanie mu nadane przez protestujących. Istotnym w tym kontekście pytaniem jest, symbolem czego dla współcześnie protestujących jest Guy Fawkes, jednak jak zauważa Olivier Kohns, jest to kwestia drugorzędna wobec kojarzenia jej z postacią V i prowadzoną przez niego walką z faszystowskim państwem[68].

Maski Lloyda, maski Moore'a. Maska Guya Fawkesa, w kształcie znanym z licznych protestów i manifestacji, została opracowana na potrzeby powieści graficznej *V jak Vendetta*. David Lloyd wspominał: „pomysł na maskę, bierzesz to, co wiesz, czy co wiadomo o tym, jak wyglądał Guy Fawkes, i tworzysz stylizowaną wersję jego twarzy. Bazowała także na tym, co wiadomo o maskach Guya Fawkesa powszechnie używanych

---

65 O interpretacjach noszenia masek przez protestujących pisze Pollyanna Ruiz w: *Revealing Power: Masked Protest and the Blank Figure*, „Cultural Politics" 2013, Vol. 9, No. 3, s. 263-279.

66 *V jak Vendetta*, reż J. McTeigue, 2006.

67 O. Kohns, *Guy Fawkes in the 21st Century: A Contribution to the Political Iconography of Revolt*, „Image [&] Narrative" 2013, Vol. 14, No. 1, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/300/251, dostęp: 12.11.2013, s. 93.

68 Ibidem.

w czasie festynów, które mieliśmy co roku na 5 listopada. (…) Problem polegał na tym, że tworzyliśmy *V jak Vendetta* latem i nigdzie nie mogłem znaleźć maski Guya Fawkesa. Najpierw planowaliśmy użyć Guya Fawkesa, jakiego kupuje się w sklepie, ale nie mogłem żadnego znaleźć. Więc w sumie musiałem po prostu przetworzyć ten pomysł i tak wylądowałem z tą stylizowaną wersją rysów Guya Fawkesa"[69]. Rysownik nie ma także zastrzeżeń jeśli chodzi o wykorzystanie stworzonej przez niego maski podczas ulicznych protestów, a nawet sam chętnie włącza się w różnego rodzaju akcje społecznego sprzeciwu, czego przykładem jest jego udział w Occupy Comics[70].

Z kolei Alan Moore, scenarzysta powieści graficznej *V jak Vendetta*, również wyraził swoje poparcie dla korzystania z maski Guya Fawkesa podczas antysystemowych protestów. „Przekształca – stwierdził Moore – protest w performance. Ta maska jest bardzo teatralna; wytwarza poczucie romantyzmu i dramatyzmu. Mam na myśli to, że protesty, marsze protestacyjne mogą być bardzo wymagające, bardzo wyczerpujące. Mogą być dość ponure. Są tym, co trzeba czynić, ale to niekoniecznie znaczy, że są strasznie przyjemne – a powinny"[71]. Alan Moore, podobnie jak David Lloyd, dołączył do inicjatywy Occupy Comics[72], która towarzyszyła protestom Occupy Wall Street. Ponadto Moore uważa za zabawne, że zyski ze sprzedaży masek będących symbolem społecznego oporu czerpie korporacja, dla której nie jest to pożądana sytuacja[73].

Anonymous i Occupy. Edwin Bendyk zwraca uwagę na fakt, że współczesne ruchy sprzeciwu, czy też rewolucyjne, mają coraz mniej hierarchiczny i mniej zorganizowany charakter. Ruchy rewolucyjne dążą

---

69 D. Lloyd (w rozmowie z T. Halleckiem), The *Man Behind The Mask: Q&A With David Lloyd, «V For Vendetta» Artist And Creator Of The Guy Fawkes Mask Embraced By Anonymous And Protestors Worldwide*, International Business Times, 2013, http://www.ibtimes.com/man-behind-mask-qa-david-lloyd-v-vendetta-artist-creator-guy-fawkes-mask-embraced-anonymous-1302381, dostęp: 15.09.2013.

70 Ibidem.

71 za: T. Lamont, *Alan Moore – Meet the Man behind the Protest Mask*, The Observer, 26.11.2011, https://www.theguardian.com/books/2011/nov/27/alan-moore-v-vendetta-mask-protest, dostęp: 28.03.2012.

72 S. Thill, *V for Vendetta's Alan Moore, David Lloyd Join Occupy Comics*, Wired, 12.05.2011, https://www.wired.com/2011/12/alan-moore-occupy-comics/, dostęp: 28.03.2012.

73 T. Lamont, *Alan Moore – Meet the Man behind the Protest Mask*.

raczej do tworzenia amorficznych sieci, pozbawionych wewnętrznych zależności, traktują przywódców jedynie jako symbole wyrażające ideały ugrupowania. Nie jest istotne, kto taką maskę przywdziewa, choć lider takiego ugrupowania może być, i najczęściej w istocie jest, realnie istniejącą osobą. Jednak ważniejsze są uosabiane przez przyjętą symbolikę wartości i cele ruchu. Eliminacja jednostki lub grupy nie ma dla takiej organizacji większego znaczenia, gdyż inne części jej sieci organizacyjnej są w stanie przejąć jej działania[74]. Maska Guya Fawkesa stanowi zatem idealny symbol dla tego rodzaju organizacji walczącej z wybranymi społecznymi bolączkami.

Dobrym przykładem organizacji funkcjonującej w naszkicowanym przez Bendyka kształcie jest Anonymous, hackerska organizacja, zrzeszająca członków na całym całym świecie. Zaczęli oni używać maski Fawkesa jako symbolu o politycznych konotacjach w 2008 roku podczas protestów wymierzonych w Kościoł Scjentologiczny[75]. Dla zmuszonych do publicznych wystąpień hacktywistów maska stanowiła gwarancję anonimowości, utrudniając identyfikację poszczególnych członków grupy.

Maska Guya Fawkesa regularnie pojawiała się także podczas protestów Occupy Wall Street. Nic w tym dziwnego, skoro w towarzyszące protestom akcje zaangażowali się jej twórcy. W tym przypadku miała ona służyć ochronie tożsamości protestujących. Ponadto wykorzystanie masek Guya Fawkesa stanowiło czynnik budujący tożsamość osób pokrzywdzonych przez neoliberalny system gospodarczy. Maska stała się symbolem tych 99%, którzy pokrzywdzeni zostali przez 1% uprzywilejowany przez kapitalizm we współczesnym kształcie. „Maska z *V jak Vendetta* – pisze Polyanna Ruiz – jednoczy geograficznie rozproszone grupy protestujących poprzez zatarcie tożsamości pojedynczego jej użytkownika i wstawienie w jej miejsce anonimowych 99 procent"[76]. Postrzegane w ten sposób doświadczenia protestujących urzeczywistniają przytoczoną na początku podrozdziału interpretację założenia maski, która przyświecała protagoniście filmu *V jak Vendetta*.

---

74 Doskonały opis tego typu organizacji rewolucyjnych można znaleźć w: E. Bendyk, *Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności*, Warszawa 2002, s. 161-188.

75 P. Ruiz, *Revealing Power*, s. 271-272.

76 Ibidem, s. 273.

Kultura popularna odzwierciedla lęki epoki, w której powstały jej teksty. Stany Zjednoczone pierwszej dekady dwudziestego pierwszego wieku radziły sobie z traumą zamachów terrorystycznych z 11 września 2001 roku. Przyjęta przez administrację George'a W. Busha polityka spotkała się z poparciem przerażonego skalą ataków amerykańskiego społeczeństwa, jednak przedłużające się operacje zbrojne oraz ograniczenia wolności obywatelskich i praw jednostek wywoływały rosnącą krytykę. Film *V jak Vendetta* przedstawił pesymistyczny obraz Ameryki, która pod wpływem strachu przed terroryzmem zamienia się w państwo autorytarne, w którym zamiast różnorodności ceniona jest jedność. Wojna z terroryzmem stała się przyczyną łamania praw człowieka, stosowania tortur wobec podejrzanych o terroryzm, a także uzasadnieniem inwigilacji obywateli Stanów Zjednoczonych. Twórcy *V jak Vendetta* dobrze odczytali panujące w Ameryce nastroje, pokazując obraz państwa, które odeszło od swoich pierwotnych wartości, w którym władzę zaczęto podejrzewać o zbrodnie. Jednocześnie spopularyzowana przez film maska stała się symbolem łączącym jednostki niezgadzające się z obecnym *status quo*. Kultura popularna pozwoliła przyjrzeć się dostrzeganym wadom współczesnych Stanów Zjednoczonych, a przez to zainicjować dyskusję o kondycji współczesnej Ameryki.

Uwagi końcowe

„Filmy mogą pokazywać realia swoich czasów – pisze Douglass Kellner – w sposób dokumentalny i realistyczny, oddając wprost zdarzenie i zjawiska epoki. Ale filmy mogą także dostarczać alegorycznych przedstawień, które stanowią interpretację, komentarz i pośrednio portretują jakiś aspekt swojej ery"[1]. *V jak Vendetta* należy z pewnością do tej drugiej kategorii. Osadzając akcję w dystopijnej Wielkiej Brytanii, co spowodowało krytykę ze strony scenarzysty powieści graficznej, której film jest adaptacją, twórcy *V jak Vendetta* wskazali słabości, które, ich zdaniem, dręczą współczesną Ameryką.

Filmowa adaptacja powieści graficznej zazwyczaj budzi duże zainteresowanie, a co za tym idzie często większe oczekiwania odnośnie finalnego kształtu produkcji. Proces adaptacji tekstu wymaga trudnych decyzji dotyczących przełożenia tekstu pierwotnego na język innego medium. Szerokie dyskusje powodują zwłaszcza decyzje dotyczące pominięcia niektórych wątków obecnych w oryginalnym tekście. Twórcom filmu *V jak Vendetta* udało się wyjść z tej próby obronną ręką, dzięki zachowaniu charakteru oryginału, zwłaszcza intertekstualnego, przejawiającego się w licznych nawiązaniach do innych tekstów kultury, nie tylko popularnej. Jednak, jak zauważa Wojtek Kałużyński, „ta erudycyjna galopada nie obciąża filmowego widowiska. Klasycznie czystego, przynajmniej w zamierzeniu. Nie za dużo fajerwerków technicznych i komputerowo dorabianych efektów, raczej ascetyczna stylizacja na kino noir, filmy płaszcza i szpady i gotycki horror"[2]. Twórcom *V jak Vendetta* udało się stworzyć atrakcyjne widowisko, które prowokowało do politycznych i społecznych refleksji.

Głównym pytaniem, które stawia przed odbiorcami film *V jak Vendetta*, wydaje się to dotyczące znaczenia lęku w polityce, zarówno jako narzędzia utrzymania władzy, jak i jej kwestionowania. Przerażeni zamachami terrorystycznymi obywatele świata Zachodu zdają się, przynaj-

---

[1] D. Kellner, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Chichester 2010, s. 14.

[2] W. Kałużyński, *V jak Vendetta*, „Kino" 2006, nr 5, s. 65.

mniej częściowo akceptować ograniczenia wolności i swobód obywatelskich w imię większego poczucia bezpieczeństwa. Zdają się coraz mniej przywiązani do prywatności, o ile jej ograniczenia zapewnią redukcję obaw dotyczących zagrożeń współczesnego świata. *V jak Vendetta* pokazuje konsekwencje nadmiernego poddania się lękowi, a w związku z tym zrzeczenia się zbyt wielu uprawnień, w imię zachowania bezpieczeństwa.

Istotnym dylematem ukazanym przez film *V jak Vendetta* jest problem granic posłuszeństwa wobec władzy. Czy władzy, która sprzeniewierza się celom, do jakich została powołana, która pragnie sprawować totalną kontrolę nad życiem obywateli, ci winni są posłuszeństwo? Sugerowana odpowiedź jest jednoznaczna, wolność warta jest każdej ceny, nie wolno więc z niej rezygnować, nawet w imię bezpieczeństwa. Jej zachowanie może być okupione poświęceniem, jednak brak wolności, choć pozornie nieodczuwalny, może w dłuższej perspektywie niszczyć społeczną tkankę demokratycznych społeczeństw.

Kolejne pytania, które stawia przed odbiorcami film *V jak Vendetta* dotyczą sposobu kwestionowania władzy, która zamiast dobrych rządów oferuje obywatelom jedynie terror. Czy moralny jest sprzeciw wobec takiej władzy wyrażany przy pomocy aktów przemocy? Czy wzbudzany przez buntownika lub buntowników strach u przedstawicieli władzy, może być odpowiedzią na ich terror? Protagonista filmu *V jak Vendetta* zdecydował się odpłacić elitom politycznym tłamszącym filmowe brytyjskie społeczeństwo, stosując wobec nich ich własne metody budzenia lęku. We współczesnym świecie stosowany przez niego terroryzm jest definiowany jednoznacznie, bez szukania przyczyn tego rodzaju zjawisk. Czy gdyby terroryzm był jedyną możliwością wyzwolenia społeczeństwa spod totalitarnej, łamiącej prawa człowieka władzy też byłby moralnie naganny? Filozofowie są co do tego podzieleni, społeczeństwa również, ale warto podobny dylemat poddać stosownej refleksji.

Wreszcie *V jak Vendetta* to film, który oddaje obawy czasów, w których powstał. „«Wojna z terroryzmem» – pisze Artur Domosławski – odmieniła Amerykę. Ton mocarstwowej polityce kraju zaczęli nadawać neokonserwatyści. Znaczący wpływ polityczny zdobyła religijna prawica, której potęga rosła na długo przez zamachami 11 września. Podejrzani w Ameryce stali się nie tylko domniemani terroryści, ale również ludzie świata nauki i kultury. Ci, co badają komórki macierzyste, i ci,

co badają kulturę islamu. Podejrzani są krytycy amerykańskiej walki o hegemonię, i ci, co w dziejach Stanów Zjednoczonych widzą nie tylko pochód wolności, postępu i dobra. Nazywa się ich ludźmi nienawidzącymi Ameryki; oskarża o brak patriotyzmu i «antyamerykanizm»"[3]. Przyglądając się wymienionym kryteriom, twórców filmu *V jak Vendetta* można by zaliczyć do wrogów Ameryki. Ich dzieło jest wyraźnie wymierzone w neokonserwatywne Stany Zjednoczone, których uosobieniem była administracja prezydenta George'a W. Busha. Polityka zwalczania terroryzmu poprzez sianie terroru, stosowanie tortur i innych metod ograniczających prawa człowieka poddana została krytyce, której warto się przyjrzeć.

Powstanie filmu *V jak Vendetta* dowodzi też, że kultura popularna nie straciła swojej zdolności krytycznej oceny zastanej rzeczywistości. Jest to tym bardziej cenne, że ten podważający hegemoniczne dyskursy film, został wyprodukowany przez dużą hollywoodzką wytwórnię, a te raczej starają się unikać nadmiernie kontrowersyjnych tematów. O znaczeniu tego dzieła świadczy także fakt popularyzacji maski Guya Fawkesa i przejęcia jej jako symbolu przez kwestionujące zastaną rzeczywistość ruchy społeczne, czy ruchy protestu. To z kolei świadczy o roli odbiorców, którzy każdemu tekstowi popkultury mogą nadać własne znaczenie, zgodne z ich postrzeganiem społecznej rzeczywistości.

[3] A. Domosławski, *Ameryka zbuntowana. Siedemnaście dialogów o ciemnych stronach imperium wolności*, Warszawa 2007, s. 8.

Bibliografia

Monografie

Aumont Jacques, Marie Michel, *Analiza filmu*, przeł. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Baker Bill, *Alan Moore. Wywiady*, przeł. Patryk Balawander, Milgram & Viral, Wrocław 2011.

Barber Benjamin R., *Imperium strachu. Wojna, terroryzm i demokracja*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005.

Baszkiewicz Jan, *Myśl polityczna wieków średnich*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1998.

Baszkiewicz Jan, *Władza*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999.

Bauman Zygmunt, *Wolność*, przeł. Joanna Tokarska-Bakir, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1995.

Bauman Zygmunt, Lyon David, *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

Bendyk Edwin, *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

Bendyk Edwin, *Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002.

Bratich Jack Z., *Conspiracy Panics: Political Rationality and Popular Culture*, State University of New York Press, Albany 2008.

Bright Spencer, *Peter Gabriel. Misterny świat*, przeł. Grzegorz Gąsowski, uzup. Piotr Kosiński, Wydawnictwo „Rock-Serwis", Kraków 1994.

Brinkley Alan, *The Unfinished Nation: A Concise History of the American People*, McGraw-Hill, New York 2010.

Castillón Juan Carlos, *Panowie świata. Dzieje teorii spiskowych*, przeł. Joanna Partyka, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.

Chapman James, *British Comics: A Cultural History*, Reaktion Books, London 2011.

Contemporary State Terrorism: Theory and Practice, eds. Richard Jack-

son, Eamon Murphy, Scott Poynting, Routledge, London and New York 2010.
Domosławski Artur, *Ameryka zbuntowana. Siedemnaście dialogów o ciemnych stronach imperium wolności*, Świat Książki, Warszawa 2007.
Donica Rafał, *Frankenstein. 100 lat w kinie*, Wydawnictwo Yohei, Wrocław 2012.
Dumas Aleksander, *Hrabia Monte Christo*, t. 1-3, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.
Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Lesław Eustachiewicz, Jadwiga Gałuszka, Alina Kreisberg, Michał Oleksiuk, Krzysztof Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
Etyka wojny. Antologia tekstów, red. Tomasz Żuradzki, Tomasz Kuniński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
Filipowicz Stanisław, *Twarz i maska*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1998.
Film and Comic Books, eds. Ian Gordon, Mark Jancovich, Matthew P. McAllister, University Press of Mississippi, Jackson 2007.
Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagielońskiego, Kraków 2010.
Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.
Fukuyama Francis, *Ameryka na rozdrożu. Demokracja, władza i dziedzictwo neokonserwatyzmu*, przeł. Roman Staniecki, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2006.
Gazda Grzegorz, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
Hobbes Tomasz, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Czesław Znamierowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1954.
Huxley Aldous, *Nowy wspaniały świat*, przeł. Bogdan Baran, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2000.
Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów, red. Wiesław Godzic, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993.
Keller James R., *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of*

the Graphic Novel and Film, McFarland & Co., Inc. Publishers, London-Jefferson, NC, 2008.
Kellner Douglas, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010.
King Jamie, *Najsłynniejsze teorie spiskowe*, tłum. Kamil Maksymiuk-Salomoński, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2010.
Kurowiecki Jan, *Figury i maski w praktykach ideologicznych*, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa", Warszawa 2013.
Lewis Jon E., *The Mammoth Book of Conspiracies*, Robinson, Running Press, Philadelphia-London 2012.
Lubowski Andrzej, *Kontuzjowane mocarstwo. Siła i słabość Ameryki*, Świat Książki, Warszawa 2007.
Marillion. Teksty. Przekłady, przeł. M. Łapka, R. Nowak, Wydawnictwo „Rock-Serwis", Kraków 1999.
Marzano Michela, *Oblicza lęku*, przeł. Zofia Chojnacka, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013.
Milewska Monika, *Bogowie u władzy. Od Aleksandra Wielkiego do Kim Dzong Ila. Antropologiczne studium mitów boskiego władcy*, wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2012.
Minkner Kamil, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2012.
Moore Alan (scen.), Campbell Eddie (rys.), *Prosto z piekła. Melodramat w szesnastu częściach*, tłum. Michał Chaciński, Marek Cieślik, Timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2008.
Moore Alan (scen.), Lloyd David (rys.), *V jak Vendetta*, t. 1-2, tłum. Jacek Malczewski, Wydawnictwo POST, Kraków 2003.
Orwell George, *Rok 1984*, przeł. Tomasz Mirkowicz, PIW, Warszawa 1988.
Paik Peter Y., *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.
Paxton Robert O., *Anatomia faszyzmu*, przeł. Przemysław Bandel, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.
Rhoades Shirrel, *A Complete History of American Comic Books*, Peter Lang Publishing, New York 2008.
Ryszka Franciszek, *Państwo stanu wyjątkowego. Rzecz o systemie państwa*

i prawa Trzeciej Rzeszy, Ossolineum, Wrocław 1985.
Sharpe James, *Remember, Remember: A Cultural History of Guy Fawkes Day*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts 2005.
Shelley Mary, *Frankenstein*, przeł. Paweł Łopatka, Mediasat Group S.A., Warszawa 2005.
Silveiro Luís, *«9 to 7». Considerations on «V for Vendetta»: Book and Film*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr. Teresy Cid, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Anglísticos, Lisboa 2010, http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4271/1/ulfl072368_tm.pdf, dostęp: 26.08.2013.
Storey John, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. Janusz Barański, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
Szacki Jerzy, *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic, Warszawa 2000.
Szyłak Jerzy, *Komiks i okolice kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
Thoreau Henry David, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. Halina Cieplińska, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999.
Tomasiewicz Jarosław, *Zło w imię dobra. Zjawisko przemocy w polityce*, ParkEdukacja, Warszawa-Bielsko Biała 2009.
Totalitaryzm. Wybrane problemy teorii i praktyki, red. Tadeusz Wallas, Wydawnictwo Naukowe INPiD UAM, Poznań 2003.
V for Vendetta: From Script to Film, eds. Spencer Lamm, Sharon Bray, Universe Publishing, New York 2006.
Zamiatin Eugeniusz, *My*, przeł. Adam Pomorski, Wydawnictwo ALFA, Warszawa 1989.
Zins Henryk, *Historia Anglii*, Ossolineum, Wrocław 2009.
Žižek Slavoj, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. Antoni Górny, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2010.
Žižek Slavoj, *W obronie przegranych spraw*, przeł. Julian Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Rozdziały w monografiach

Altheide David L., *Fear, Terrorism, and Popular Culture*, w: *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the «War on Terrorism»*, red. Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell, Bloomsbury Academic, London 2010, s. 11-22.

Blakeley Ruth, *State Terrorism in the Social Sciences: Theories, Methods and Concepts*, w: *Contemporary State Terrorism: Theory and Practice*, eds. Richard Jackson, Eamon Murphy, Scott Poynting, Routledge, London and New York 2010, s. 12-27.

Carretero-González Margarita, *Sympathy for the Devil: The Hero is a Terrorist in «V for Vendetta»*, w: *Promoting and Producing Evil*, ed. Nancy Billias, Rodopi, Amsterdam, New York, NY 2010, s. 207-218.

Cody C.A.J., *Moralność terroryzmu*, przeł. Michał Szczubiałka, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. Tomasz Żuradzki, Tomasz Kuniński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 299-320.

Dershowitz Alan M., *Czy powinno się torturować terrorystę, gdy bomba tyka?*, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. Tomasz Żuradzki, Tomasz Kuniński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 377-404.

Eco Umberto, *Pochwała «Monte Christo»*, przeł. Joanna Wajas, w: Umberto Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 196-214.

Gordon Ian, Jancovich Mark, McAllister Matthew P., *Introduction*, w: *Film and Comic Books*, eds. Ian Gordon, Mark Jancovich, Matthew P. McAllister, University Press of Mississippi, Jackson 2007, s. vii-xvii.

Haltof J. Marek, *Film jako odzwierciedlenie stanu psychicznego społeczeństwa (Ekranowa projekcja nieokreślonego lęku-niepokoju)*, w: *Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. Jan Trznadlowski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1987, s. 107-120.

Held Virginia, *Terroryzm, uprawnienia i cele polityczne*, przeł. Michał Szczubiałka, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. Tomasz Żuradzki, Tomasz Kuniński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 321-340.

Kowalski Dean A., *Hobbes and Locke on Social Contracts and Scarlet Carsons*, w: *Homer Simpson Goes to Wasington: American Politics*

through Popular Culture, ed. Joseph J. Foy, The University Press of Kentucky, Lexington 2008, s. 19-40.

Lefèvre Pascal, *Incompatible Visual Ontologies? The Problematic Adaptation of Drawn Images*, w: *Film and Comic Books*, eds. Ian Gordon, Mark Jancovich, Matthew P. McAllister, University Press of Mississippi, Jackson 2007, s. 1-12.

McCulloch Jude, *From Garrison State to Garrison Planet: State Terror, the War on Terror and the Rise of Global Carceral Complex*, w: *Contemporary State Terrorism: Theory and Practice*, eds. Richard Jackson, Eamon Murphy, Scott Poynting, Routledge, London and New York 2010, s. 196-212.

Montrose Louis, *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*, w: *Literary Theory: An Anthology*, eds. Julie Rivkin, Michael Ryan, Blackwell Publishing, Oxford-Carlton-Maiden, MA, s. 584-591.

Moore Alan, *Pod uśmiechniętą maską*, w: Alan Moore (scen.), David Lloyd (rys.), *V jak Vendetta*, tłum. Jacek Malczewski, Wydawnictwo POST, Kraków 2003, t. 2, s. 133-140.

O'Mathuna Dónal P., *The Ethics of Torture in 24: Shockingly Banal*, w: *24 and Philosophy: The World According to Jack*, ed. Jennifer Weed Hart, Ronald Weed, Blackwell Publishing, Malden 2008, s. 91-104.

Poynting Scott, *'We are All in Guantanamo': State Terror and the Case of Mamdouh Habib*, w: *Contemporary State Terrorism: Theory and Practice*, eds. Richard Jackson, Eamon Murphy, Scott Poynting, Routledge, London and New York 2010, s. 181-195.

Primoratz Igor, *Czym jest terroryzm?*, przeł. Wacław Jan Popowski, w: *Filozofia moralności. Postanowienie i odpowiedzialność moralna*, wyb. Jacek Hołówka, Wydawnictwo SPACJA – Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 245-259.

Primoratz Igor, *State Terrorism and Counter-terrorism*, w: *Terrorism: The Philosophical Issues*, ed. Igor Primoratz, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York 2004, s. 113-127.

Shue Henry, *Tortury*, przeł. Michał Szczubiałka, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. Tomasz Żuradzki, Tomasz Kuniński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 361-376.

Smilansky Saul, *Terroryzm, usprawiedliwienie i złudzenia*, przeł. Michał Szczubiałka, w: *Etyka wojny. Antologia tekstów*, red. Tomasz Żuradz-

ki, Tomasz Kuniński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 341-357.
Torner Evan, *The Poles of Wantonnes: Male Asexuality in Alan Moore's Film Adaptations*, w: *Sexual Ideology in the Works of Alan Moore*, eds. Todd A. Comer, Joseph Michael Sommers, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson-London 2012, s. 111-123.

Artykuły w czasopismach

Banasiak Bogdan, *Michel Foucault – Mikrofizyka władzy*, „Literatura na świecie" 1988, nr 6, s. 330-338.
Bloodsworth-Lugo Mary, Lugo-Lugo Carmen, *9/11 Goes to the Movies: The Ideological Reverberations of «The Day That Changes America»*, „Reconstruction" 2011, Vol. 11, No. 2, http://reconstruction.eserver.org/112/Lugo-Lugo.shtml, dostęp: 06.11.2011.
Bulloch Douglas, *V is for Vendetta: P is for Power A Film Reading of «V for Vendetta»*, „Millenium – Journal of International Studies" 2007, Vol. 35, No. 2, s. 431-434.
Call Lewis, *A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism*, „Anarchist Studies" 2008, Vol. 16, No. 2, s. 154-172.
Crick Bernard, *Justifications of Violence*, „The Political Quarterly" 2006, Vol. 77, No. 4, s. 433-438.
Davidson Rjurik, V*agaries & Violence in «V for Vendetta»*, „Screen Education" 2007, No. 46, s. 157-162.
Ebbrecht Tobias, *Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representations of War in Popular Film*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies" 2010, Vol. 28, No. 4, s. 86-103.
Evans Orvis, Michael Foote, Ross McDonald, *Allusions as Web-Building Vehicles in «V for Vendetta»*, „The People, Ideas, and Things (PIT) Journal" 2010, Cycle 1, http://pitjournal.unc.edu/article/allusions-web-building-vehicles-v-vendetta, dostęp: 31.05.2013.
Friedman Michael D., *Shakespeare and the Catholic Revenger: «V for Vendetta»*, „Literature Film Quarterly" 2010, Vol. 38, No. 2, s. 117-133.
Gibbs Jack P., *Conceptualization of Terrorism*, „American Sociological Review" 1989, Vol. 54, No 3, s. 329-340.

Giroux Henry, *Representations of The Unreal: Bush's Orwellian Newspeak*, „Afterimage" 2005, Vol. 33, No. 3, s. 18-27.

Gordon Philip H., *Iraq: The Transatlantic Debate*, Occasional Papers, no. 39, Institute for Security Studies, European Union, Paris, December 2002, https://www.iss.europa.eu/content/iraq-transatlantic-debate, dostęp: 23.03.2003.

Helman Alicja, *Odwieczny temat: adaptacje*, „EKRANy" 2013, nr 6 (16), s. 74-79.

Kałużyński Wojtek, *V jak Vendetta*, „Kino" 2006, nr 5, s. 64-65.

Kohns Oliver, *Guy Fawkes in the 21st Century: A Contribution to the Political Iconography of Revolt*, „Image [&] Narrative" 2013, Vol. 14, No. 1, s. 89-104, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/300/251, dostęp: 12.11.2013.

Lewandowski Wojciech, *Brytyjski komiks polityczny. Zarys problematyki*, „Przegląd Europejski" 2013, nr 4 (30), s. 108-119.

Molé Phil, *9/11 Conspiracy Theories*, „Skeptic" 2006, Vol. 12, No. 3, s. 30-42.

Moreira Pedro, *Overthrowing Vengeance: The Role of Visual Elements in «V for Vendetta»*, „Spaces of Utopia: An Electronic Journal" 2007, No. 4, s. 106-112, http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3903.pdf, dostęp: 12.04.2012.

Nissel Magnus, *The Ever-Ticking Bomb: Examining «24»'s Promotion of Torture against the Background of 9/11*, „aspeers" 2010, Vol. 3, s. 37-51.

Oliverio Annamarie, *The State of Injustice: The Politics of Terrorism and the Production of Order*, „International Journal of Comparative Sociology" 1997, Vol. 38, No. 1, s. 48-63.

Peleg Samuel, *One's Terrorist is Another's Blockbuster: Political Terrorism in American versus European Films*, „The New England Journal of Political Science" 2005, Vol. 1, no. 1, s. 129-177.

Porton Richard, *V for Vendetta*, „Cineaste" 2006, Vol. 31, No. 3, s. 52-54.

Reynolds James, «*Kill Me Sentiment*»: «*V for Vendetta*» *and comic-to-film adaptation*, „Journal of Adaptation in Film & Performance" 2009, Vol. 2, No. 2, s. 121-136.

Ruiz Pollyanna, *Revealing Power: Masked Protest and the Blank Figure*, „Cultural Politics" 2013, Vol. 9, No. 3, s. 263-279.

Scott Cord, *Written in Red, White, and Blue: A Comparison of Comic Book Propaganda From World War II and September 11*, „The Journal of Popular Culture" 2007, Vol. 40, No. 2, s. 325-43.
Shadrack Jasmine, *V versus Hollywood: A Discourse on Polemic Thievery*, „Studies in Comics" 2011, Vol. 2, No. 1, s. 195-205.
Shepard Lucius, *Say You Want a Revolution?*, „Fantasy & Science Fiction" 2006, Vol. 111. No. 2, s. 118-123.
Szatan Małgorzata, *Strach a lęk w ujęciu nauk humanistycznych*, „Studia Gdańskie" 2012, t. XXXI, s. 325-342.
Szyłak Jerzy, *Filmowanie komiksu*, „Kino" 1985, nr 5, s. 41-44.
Taslitz Andrew E., *Privacy as Struggle*, „San Diego Law Review" 2007, Vol. 44, No. 3, s. 501-516.
Tinwell Angela, *The Impact of Thatcherism in Popular Culture*, „Journal of European Popular Culture" 2013, Vol. 4, No. 2, s. 123-137.
Tomczak Maciej, *W komiksowym kinie – w kinie komiksów. Od inspiracji poprzez adaptacje ku ekranizacjom*, „Studia Humanistyczne AGH" 2012, t. 11, nr 3, s. 33-46.
Varrichio Mario, *Power of Images / Images of Power in «Brave New World» and «Nineteen Eighty Four»*, „Utopian Studies" 1999, Vol. 10, No. 1, s. 98-114.
Witek Piotr, *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia" 2002, nr 2, http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/95, dostęp: 20.03.2013.
Xenakis Nicholas J., *T for Terrorist*, „The National Interest" 2006, No. 84, s. 134-138.
Zoonen Liesbet van, *A Day at the Zoo: Political Communication, Pigs and Popular Culture*, „Media, Culture & Society" 1998, Vol. 20, No. 2, s. 183-200.

Źródła interentowe

Baehr Ted, *Time Warner Promotes Terrorism and Anti-Christian Bigotry in New Leftist Movie «V for Vendetta»*, WorldDailyNet, http://www.wnd.com/news/article.asp?ARTICLE_ID=49317, dostęp: 17.06.2011.

Denby David, *Blowup*, "The New Yorker", 20.03.2006, https://www.newyorker.com/magazine/2006/03/20/blowup-5, dostęp: 12.01.2013.

Douthat Ross, *The Return of the Paranoid Style*, „The Atlantic" 2008, No. 4 (April), https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/04/the-return-of-the-paranoid-style/306733/, dostęp: 02.06.2012.

Ebert Roger, «*V for Vendetta*»: *'Dystopia' with a Capital V*, 2006, March 16, http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060316/REVIEWS/60308005&template=printart, dostęp: 18.06.2011.

Evans Ian, *Despite Being The Most Watched City In The World, London Is No Safer For All Its CCTV*, Business Insider Australia, 23.02.2012, https://www.businessinsider.com.au/despite-being-the-most-watched-city-in-the-world-london-is-no-safer-for-all-its-cctv-2012-2, dostęp: 16.04.2012.

Faraci Devin, «*V for Vendetta*» *Is The Most Dangerous Film Of The Year,* Chud.com, 27.02.2006, http://www.chud.com/6034/v-for-vendetta-is-the-most-dangerous-film-of-the-year/, dostęp: 12.01.2013.

Ford Cody, *Behind the Mask: A Search for Mythic Constructs in «V for Vendetta»*, Paper presented at the annual meeting of the NCA 95th Annual Convention, Chicago Hilton & Towers, Chicago IL, Nov 11, 2009, http://citation.allacademic.com/meta/p368713_index.html, dostęp: 08.06.2011, s. 23.

Gregory Anthony, *Vendetta, Violence, and the State*, LewRockwell.com, 20.03.2006, https://www.lewrockwell.com/2006/03/anthony-gregory/vendetta-violence-and-the-state/, dostęp: 7.04. 2011

Hiscock John, *Why «V for Vendetta» spells C for controversy*, The Telegraph, 10.03.2006, http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650833/Why-V-for-Vendetta-spells-C-for-controversy.html, dostęp: 14.10.2012.

Hoberman J., *Anarchy in the U.K.*, The Village Voice, 7.03.2006, https://www.villagevoice.com/2006/03/07/anarchy-in-the-u-k/, dostęp: 14.10.2012.

Itzkoff Dave, *The Vendetta Behind «V for Vendetta»*, The New York Times, 12.03.2006, http://www.nytimes.com/2006/03/12/movies/the-vendetta-behind-v-for-vendetta.html, dostęp: 12.01.2013.

Lamont Tom, *Alan Moore – Meet the Man behind the Protest Mask*, The Observer, 26.11.2011, https://www.theguardian.com/books/2011/

nov/27/alan-moore-v-vendetta-mask-protest, dostęp: 28.03.2012.
Lloyd David (w rozmowie z Thomasem Halleckiem), *The Man Behind The Mask: Q&A With David Lloyd, «V for Vendetta» Artist And Creator Of The Guy Fawkes Mask Embraced By Anonymous And Protestors Worldwide*, International Business Times, 2013, http://www.ibtimes.com/man-behind-mask-qa-david-lloyd-v-vendetta-artist-creator-guy-fawkes-mask-embraced-anonymous-1302381, dostęp: 15.09. 2013.
McMillan Lance, *The Death of Law: A Cinematic Vision*, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1430595, dostęp: 12.04.2012.
Moore Alan (w rozmowie z magazynem „Inny Świat"), *Bez przywódców. Wywiad z Alanem Moore twórcą komiksu «V jak Vendetta»*, rozbrat.org, http://www.rozbrat.org/publicystyka/walka-klas/3030-bez-przywodcow-wywiad-z-alanem-moore-tworca-komiksu-v-jak-vendetta, dostęp: 26.11.2012.
Northmore Henry, *«V for Vendetta»… as One Londoner Sees It*, Sequart Organization, 21.03.2006, http://sequart.org/magazine/28658/v-for-vendetta-as-one-londoner-sees-it/, dostęp: 27.09.2012.
Rudmin Floyd, *Conspiracy Theory as Naive Deconstructive History*, http://www.newdemocracyworld.org/old/conspiracy.htm, dostęp: 25.04.2012.
Sheeres Julia, *London's Privacy Falling Down*, Wired, 11.02.2002, https://www.wired.com/2002/11/londons-privacy-falling-down/, dostęp: 13.04.2012.
Thill Scott, *V for Vendetta's Alan Moore, David Lloyd Join Occupy Comics*, Wired, 12.05.2011, https://www.wired.com/2011/12/alan-moore-occupy-comics/, dostęp: 28.03.2012.
Torture: Crimes with Impunity, The Guardian, 12.07.2011, https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jul/12/torture-crimes-with-impunity-editorial, dostęp: 17.08.2011.
V for Vendetta, Metacritic, http://www.metacritic.com/movie/v-for-vendetta, dostęp: 27.05.2013.
V for Vendetta, Rotten Tomatoes, https://www.rottentomatoes.com/m/v_for_vendetta, dostęp: 4.06.2013.
V jak Vendetta, IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0434409/, dostęp: 30.05.2013.

Weaving Hugo (w rozmowie CBR Staff), *V FOR VENDETTA: Talking With Hugo Weaving*, CBR.com, 16.02.2006, https://www.cbr.com/v-for-vendetta-talking-with-hugo-weaving/, dostęp: 30.05.2013.

'*You are either with us or against us*', CNN, 6.11.2001, http://edition.cnn.com/2001/US/11/06/gen.attack.on.terror/, dostęp: 15.11.2011.

Žižek Slavoj, *The Depraved Heroes of «24» are the Himmlers of Hollywood*, The Guardian, 10.01.2006, https://www.theguardian.com/media/2006/jan/10/usnews.comment, dostęp: 10.12.2008.

Materiały audiowizualne

Hrabia Monte Christo (*The Count of Monte Cristo*), reż. Rowland V. Lee, scen. Philip Dunne, Dan Totheroh, Rowland V. Lee (wg powieści Aleksandra Dumasa), wyst. Robert Donat, Elissa Landi, Louis Calhern, United Artists, 1934.

Iced Earth, *Dystopia*, Century Media, 2011.

Rok 1984 (*1984*), reż. Michael Radford, scen. Michael Radford (wg powieści George'a Orwella), wyst. John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton, Cyril Cusack, Virgin Films, Umbrella-Rosenblum Films, 1984.

Threshold, *March of Progress*, Nuclear Blast, 2012.

V jak Vendetta (*V for Vendetta*), reż. James McTeigue, scen. The Wachowski Brothers (wg powieści graficznej narysowanej przez Davida Lloyda), wyst. Natalie Portman, Hugo Weaving, Stephen Rea, John Hurt, Warner Bros. Pictures, 2006.

Who Should be Afraid? Political Power and Resistance in *V for Vendetta* movie

ABSTRACT*

The book is written with the historicistic assumption that a work of arts speaks about its times. Film adaptation of *V for Vendetta* graphic novel is analysed, as opposed in some apsects to the original work by Alan Moore and David Lloyd. The graphic novel had aimed at depiction of Thatcher's Britain of the 80's. In the film version (directed by James McTeigue with screenplay by The Wachowski Brothers) the reality still pretends to be British, but it actually portrays America after 9/11. The process of developing film adaptation is analysed in the book, along with varied contoversies around differences between these two texts.

The politological meaning of both stories is discussed, with a focus on the creative-destructive power of fear in a society. In case of *V for Vendetta* plot a fascist state is first brought to life by skillfull use of fear by politicians, next brought down thanks to the same ability on the part of a rebel. Ethical questions surrounding deliberate induction of fear by political actors (terror and terrorism) are analysed. Ultimately the cultural and political meaning of fear for contemporary democracies and specifically for America is discussed. The classical tension between the values of liberty and security is well visible in *V for Vendetta* as well as in contemporary reality of the US and is a tool to discuss issues of war on terrorism or of limitations of privacy of citizens.

* Tłumaczenie abstraktu i spisu treści na język angielski: Wojciech Lewandowski.