

935 376

Andrzej Pitrus



PORZUCONE ZNACZENIA

*Świat jest pełen porzuconych znaczeń.
W banałach natrafiam na niespodziewane
treści i pokłady dynamizmu.*

Don DeLillo, Biały szum

K VII - Pit

© Copyright by Andrzej Pitrus, and for this edition by Wydawnictwo Rabid

Wydanie I

Kraków, 2010

Wydawnictwo RABID

30-382 Kraków, ul. Kobierzyńska 101/2

tel. 0601 41 33 65, tel./faks 12 266 25 49

www.rabid.pl rabid@rabid.pl

Redakcja i korekta: Roman Włodek

Recenzent naukowy: prof. dr hab. Ewelina Nurczyńska-Fidelska

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński

ISBN 978-83-60236-47-5

Andrzej Pitrus

**PORZUCONE
ZNACZENIA**

**Autorzy
amerykańskiego
kina niezależnego
przełomu wieków**



Wydawnictwo

WYDAWNICTWO

WYDAWNICTWO

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo

Wydawnictwo



19407431

100

BU UAM
2010 EO 41

SPIS TREŚCI

OD AUTORA 7

MICHAEL ALMEREYDA:

KINO-ZABAWKA 13

GREGG ARAKI:

(NIE)BEZPIECZNY SEKS 21

DARREN ARONOFSKY:

W POSZUKIWANIU WYJAŚNIAJĄCEGO SCHEMATU 29

PAUL AUSTER:

POSTMODERNIZM W WERSJI „LIGHT” 37

EDWARD BURNS:

ROZMOWY PRZY PIWIE 49

STEVE BUSCEMI:

AKTOR ZA KAMERĄ 55

LARRY CLARK:

SKANDALISTA 61

TOM DICILLO:

WYJŚĆ Z CIENIA JIMA JARMUSCHA 69

CHRIS EYRE:

O INDIANACH ZUPEŁNIE INACZEJ 75

TODD FIELD:

FILMY DLA DOROSŁYCH 85

VINCENT GALLO:

ODRAŻAJĄCY, CZYSTY, ZŁY... 93

HAL HARTLEY:

OSOBY I RZECZY 99

TODD HAYNES:

PRZESUNIĘCIA I REINTERPRETACJE 111

TOM KALIN:

KINO JAKO WYSTĘPEK 121

HARMONY KORINE:

W STRONĘ EKSPERYMENTU 127

NEIL LABUTE:

NIEGODZIWCY Z SĄSIEDZTWA 135

RICHARD LINKLATER:

PROROK *SLACKER NATION* 143

MARK I MICHAEL POLISH:

NIEROZŁĄCZNI 153

DAVID O. RUSSELL:

PROBLEM Z TOŻSAMOŚCIĄ 161

DAVID SIEGEL I SCOTT MCGEHEE:

TEORIE I ODCZYTANIA 167

KEVIN SMITH:

X-MAN 173

STEVEN SODERBERGH:

OD NIEGO WSZYSTKO SIĘ ZACZĘŁO... 183

TODD SOLONDZ:

AUTOR NIE DLA KAŻDEGO 197

WHIT STILLMAN:

OSTATNI ARYSTOKRATA 211

QUENTIN TARANTINO:

KLASYK 217

KINO KOBIET:

WIĘKSZOŚĆ, KTÓRA JEST MNIEJSZOŚCIĄ 233

KINO AFROAMERYKAŃSKIE:

JOHN SINGLETON, BRACIA HUGHES, MARIO VAN PEEBLES I INNI 243

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA 253

FILMOGRAFIA 257

BIBLIOGRAFIA 265

OD AUTORA

Celem książki „Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków” jest przybliżenie czytelnikowi mniej znanych zjawisk kina Stanów Zjednoczonych, utożsamianego przede wszystkim z filmem komercyjnym, produkowanym nie z potrzeby artystycznej ekspresji, lecz z pobudek czysto ekonomicznych. Premiera filmu Jima Jarmuscha *Inaczej niż w raju* (*Stranger Than Paradise*, 1984), a także założenie Sundance Institute przez Roberta Redforda sprawiło, że produkcja niezależna znalazła już w połowie lat 80. szersze grono odbiorców. Prawdziwy przełom nastąpił jednak dopiero po 1989 roku, kiedy pierwszy amerykański film niezależny został uhonorowany Złotą Palmą w Cannes. Sukces *Seksu, kłamstw i kaset wideo* (*sex, lies and videotape*, 1989) Stevena Soderbergha sprawił, że wielu dystrybutorów zainteresowało się niskobudżetowymi realizacjami powstającymi poza Hollywood.

Moja uwaga skupia się zatem na twórcach najmłodszych, którzy debiutowali pełnometrażowymi filmami równolegle z Soderberghiem lub później. Stąd czytelnik nie znajdzie tu informacji o takich artystach, jak: Jim Jarmusch, Spike Lee, Gus Van Sant, John Sayles i John Jost. Choć są oni nadal aktywni i niewątpliwie przyczyniają się do wzbogacenia pejzażu amerykańskiego kina artystycznego, ich dokonania należą już do klasyki. Inicjatywa zaś należy do pokolenia trzydziestolatków i czterdziestolatków: Kevina Smitha, Todda Solondza, Darrena Aronofsky’ego, Todda Haynesa i innych. Wybór, jakiego dokonałem, może nie zadowolić wszystkich czytelników. Jest bowiem w sposób nieunikniony subiektywny. Starłem się nie pominąć twórców o ustalonej już renomie, ale także włączyłem w obszar mojej refleksji artystów całkowicie nieznanym w Europie, którzy jednak oferują oryginalną i własną wizję kina. Zawsze jednak starałem się zwracać uwagę na tych reżyserów, którzy nie tylko realizują swoje dzieła w niezależnym modelu produkcji, ale także wykorzystują go dla zbudowania jednoznacznie autorskiej wypowiedzi – stąd na przykład brak omówienia dokonań Roberta Rodrigueza. Choć niewątpliwie przynależy on do sfery kina niezależnego, specjalizuje się w kinie popularnym, wzbogaconym jedynie swoistym naddatkiem stylu, ale jednocześnie nie wykraczającym poza obszar kina gatunków.

Dorobek poszczególnych bohaterów mojej książki jest bardzo zróżnicowany. Z jednej strony omawiam twórczość dobrze znanego publiczności Hala Hartleya, który zrealizował już kilkanaście filmów, z drugiej zaś – reżyserów dwóch czy trzech

utworów. Zdarza się także, że artyści, którzy swoje pierwsze kroki stawiali na gruncie kina niezależnego, związali się z większymi producentami, odchodząc od stylistyki wczesnej twórczości. W takim wypadku moja uwaga skupia się jedynie na wybranych aspektach ich działalności. Charakter poszczególnych rozdziałów nie zawsze jest identyczny. Za każdym razem starałem się otwierać na same dzieła, by odpowiednio dobrać narzędzia opisu i interpretacji.

Niejasna do pewnego stopnia może wydać się sama kategoria niezależności. Z perspektywy amerykańskiej za niezależną można na przykład uznać nieistniejącą już dziś firmę Carolco, która realizowała filmy o budżetach zbliżających się do granicy stu milionów dolarów, np. *Nagi instynkt* (*Basic Instinct*, 1994) Paula Verhoevena. Przedmiotem mojego zainteresowania jest niezależność rozumiana w dużej mierze jako kategoria estetyczna, w pewnym sensie tożsama z kinem autorskim. Piszę jednak o tych realizacjach, które powstały w firmach wykorzystujących alternatywny model produkcji, polegający przede wszystkim na tym, że małe studio nie inwestuje własnych środków, lecz każdorazowo organizuje przedsięwzięcie produkcyjne z uwzględnieniem specyfiki danego projektu. Dystrybucję zaś powierza wyspecjalizowanym kompaniom. Granice kina niezależnego oczywiście zacierają się – rozpowszechnianiem filmów o bardzo skromnych budżetach zajmują się bowiem często oddziały wielkich koncernów, jak na przykład Fox Searchlight. Niejednokrotnie też duże studia „rozpraszają” wybrane przedsięwzięcia, zlecając wykonanie prac mniejszej firmie lub kilku niezależnym producentom.

Bliska jest mi propozycja Emanuela Levy’ego¹, który marginalizuje uwarunkowania ekonomiczne, biorąc raczej pod uwagę kreatywność i innowacyjność filmów powstających poza Hollywood. Nie jest on zresztą odosobniony w takim właśnie rozumieniu kina niezależnego, choć istnieją opracowania, które mniejszą uwagę poświęcają sztuce, większą zaś modelowi produkcji². Podobnie jak Levy definiuje kino niezależne znany krytyk Roger Ebert prowadzący jedną z najświetniejszych kolumn filmowych na świecie w piśmie „Chicago Sun Times”:

[Film niezależny, dop. A. P.] to produkcja zrealizowana poza tradycyjnym hollywoodzkim systemem studyjnym, często z wykorzystaniem niekonwencjonal-

¹ Emanuel Levy, *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*, New York and London: New York University Press 1999.

² Najciekawszym z nich jest: John Berra, *Declarations of Independence. American Cinema and the Partiality of Independent Production*, Bristol–Chicago: Intellect 2008.

nych form finansowania, przede wszystkim zaś nakręcona z potrzeby wyrażenia artystycznej wizji reżysera, a nie dla przewidywanych zysków³.

Postrzegając amerykańskie kino niezależne jako wariant kina autorskiego, zdecydowałem się uporządkować materiał według nazwisk reżyserów. Najwięcej uwagi poświęcam artystom z kręgu „nowego realizmu” – to właśnie ta tendencja zdominowała artystyczne kino amerykańskie lat 90. i początku XXI wieku. Na twórców niezależnych wpłynęły dokonania artystów awangardowych, a także twórców „progressywnego kina gatunków”. Artyści ci, choć podchodzą do tradycji w bardzo różny sposób, reprezentują kino kreatywne, którego wspólnym mianownikiem jest dążenie do reinterpretacji: konwencji gatunkowych, granic eksperymentu, form narracyjnych. Ważnym wątkiem – zarówno analizowanego zjawiska, jak i samej książki – są dokonania nowych formacji artystycznych, adresujących swój przekaz do określonych grup odbiorców, np. mniejszości seksualnych czy etnicznych. Choć analizując amerykańskie kino niezależne da się wyodrębnić wspomniane wyżej tendencje, niemożliwe okazało się uszeregowanie materiału, które odzwierciedlałoby je w pełni. Wynika to z faktu, że większość artystów omówionych w książce mogłaby znaleźć się w kilku obszarach jednocześnie. Stąd rozdziały poświęcone poszczególnym twórcom zostały uszeregowane w sposób encyklopedyczny, choć książka nie jest przecież encyklopedią. Od tej zasady odstępuję dwukrotnie: książkę zamykają dwa rozdziały, które nie są poświęcone indywidualnym twórcom, lecz grupom. Pierwszy z nich dotyczy kina kobiecego, które jest ważnym elementem artystycznego kina w USA. Autorki, których filmy omawiam, mają jednak niewielki dorobek – dziś niemal wszystkie pracują dla telewizji, tylko sporadycznie realizując filmy kinowe. Wspólnie przedstawiona została także twórczość Afroamerykanów. Kino to „eksplodowało” na początku lat 90., jednak jego najważniejsi twórcy zrezygnowali ze ścieżki niezależności i podjęli pracę w Hollywood, najczęściej zresztą realizując projekty niemające nic wspólnego z problematyką poruszaną w hood movies, od których wszyscy zaczęli.

Przyglądając się ostatniemu dwudziestoleciu niezależnego kina w USA nie sposób zadać sobie pytania, czy jest coś, co łączy twórców reprezentujących ten obszar kina. Czy można mówić o nurcie lub artystycznym pokoleniu? Przecież mamy do czynienia z artystami bardzo różnymi, często należącymi już do różnych generacji. Są wśród nich urodzeni w latach 50., ale są też znacznie młodszy, którzy przyszli na świat dwie dekady później. Wydaje się jednak, że nadal można mówić o Pokoleniu Sundance – ponieważ

³ Roger Ebert, „Chicago Sun Times” z 13.04.1987.

to właśnie ten festiwal nadal patronuje niezależnym artystom. Dziś czyni to zapewne inaczej niż w latach 80. Bo instytucja bardzo się zmieniła.

Sam festiwal, w swym pierwszym wcieleniu, powstał w 1978 roku. Nie był jednak wtedy związany ani z osobą Roberta Redforda, ani nawet z kinem niezależnym. Odbywał się przez trzy sezony w Salt Lake City, by w 1981 roku przenieść się do Park City – niewielkiego kurortu narciarskiego, oddalonego o pół godziny jazdy samochodem od stolicy stanu Utah. Impreza nazywała się Utah/US Film Festiwal i była raczej rodzajem przeglądu filmowego niż festiwalem z prawdziwego zdarzenia. Miała ona także charakter dość marginesowy i już po kilku latach istnienia zaczęła popadać w tarapaty finansowe. W 1981 roku Redford powołał do życia Sundance Institute – początkowo skierowany na pomaganie niezależnym filmowcom, a dziś realizujący zadania związane także z szerzej rozumianą sferą kultury, np. warsztaty dla reżyserów teatralnych czy też muzyków. Instytut postanowił przejąć podupadający festiwal w 1985 roku. Jednak nie od razu stał się on tak znaczącą imprezą, jaką jest dziś. Początkowo twórcy niezależni nie wierzyli w siłę promocyjną, jaką może przynieść nagroda otrzymana podczas styczniowej imprezy. Sytuacja zmieniła się dopiero w na przełomie lat 80. i 90. – i jest to zdanie większości autorów piszących o interesującym mnie fenomenie⁴. Nie tylko w sposób symboliczny – to bowiem w 1991 roku oficjalnie przemianowano imprezę na Sundance Film Festival. Ale także dlatego, że po wspomnianym wcześniej sukcesie debiutu Soderbergha filmowcy nagrodzeni w Park City otrzymywali faktyczną szansę zaistnienia w przemyśle filmowym. Nie zawsze oznacza to natychmiastową karierę i nie daje gwarancji sukcesu, ale twórcy należący do czołówki kina artystycznego Stanów Zjednoczonych prawie zawsze mają za sobą sukcesy odniesione na Sundance Film Festival.

Dziś wydarzenie to ma zdecydowanie bardziej komercyjny charakter. Festiwal odbywa się pod koniec stycznia i trwa dziesięć dni. Projekcje organizowane są w licznych lokalizacjach – nie zawsze są to typowe kina – rozrzuconych po okolicach Park City, będącego nadal centrum tego wydarzenia, oraz w Ogden i Salt Lake City. Specyficzna lokalizacja Park City przyciąga szczególną publiczność. Są to oczywiście miłośnicy dobrego kina, ale także osoby, które chcą połączyć możliwość aktywnego wypoczynku z oglądaniem ciekawych filmów. Park City oferuje bowiem znakomite warunki do uprawiania narciarstwa i turystyki górskiej. To wpływa na charakter imprezy. Nadal jej organizatorzy podkreślają, że zależy im na promowaniu ducha niezależności, ale dla wielu twórców Sundance jest tylko pierwszym krokiem na drodze do Hollywood.

⁴ Por. np. Geoff King, *American Independent Cinema*, London, New York: I.B. Tauris 2005 oraz James Mottram, *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back Hollywood*, New York: Faber and Faber 2006.

W Park City bardzo ważne są nagrody, zwłaszcza ta, którą przyznaje publiczność. Jeszcze większe znaczenie – pisze o tym między innymi John Anderson⁵ – mają jednak podpisywane tam kontrakty dystrybucyjne. Wielu twórców przywozi bowiem do Utah filmy zrealizowane za własne pieniądze, licząc na znalezienie dystrybutora. Ta sztuka udała się m.in. Toddowi Solondzowi i Darrenowi Aronofsky'emu – twórcom należącym dziś do czołówki nie tylko amerykańskiego kina. Sundance Film Festival to obecnie największa i najważniejsza impreza filmowa w Stanach Zjednoczonych. O nagrody walczą tam także dzieła zagraniczne – fabularne i dokumentalne. Ale dziesięć styczniowych dni to przede wszystkim święto amerykańskiego kina. I jego targowisko. Bo w Ameryce także sztuka jest towarem... Co oczywiście nie zmienia faktu, że nadal jest w stanie ekscytować, wzruszać i skłaniać do namysłu.

Literatura na temat niezależnego kina amerykańskiego jest stosunkowo bogata, co znalazło odzwierciedlenie w bibliografii. „Porzucone znaczenia” nie są jednak w żadnym razie próbą zreferowania poglądów innych autorów. Książka powstała przede wszystkim na podstawie osobistej lektury samych dzieł, które zawsze skłaniały do poszukiwania indywidualnych i niepowtarzalnych kontekstów pozwalających poddać je interpretacji.

⁵ John Anderson, *Sundancing. Hanging Out and Listening In at America's Most Important Film Festival*, New York: Spike Avon Books 2000.

MICHAEL ALMEREYDA: KINO-ZABAWKA

Michael Almereyda zyskał sobie status reżysera kultowego za sprawą zaskakującej i nietypowej technologii, którą stosuje konsekwentnie we wszystkich niemal swoich filmach. Choć debiutował w 1989 roku pełnometrażowym *Tornadem* (*Twister*) zrealizowanym na taśmie 35 mm, jego ulubionym narzędziem stała się wkrótce skrajnie „nieprofesjonalna” kamera-zabawka wprowadzona na rynek przez firmę Fisher Price. Pixelvision nie odniosła rynkowego sukcesu, ale z powodzeniem została wykorzystana przez kilku filmowców, przede wszystkim Almereydę właśnie.

Realizując debiutancki utwór, zatytułowany tak samo, jak znany film akcji z 1996 roku w reżyserii Jana De Bonta, nie przypuszczał, że interesująca go problematyka znajdzie najpełniejszy wyraz dzięki technice ograniczającej wizualne walory obrazu i zmuszającej artystę do daleko idącej redukcji środków warsztatowych. Paradoksalnie jednak *Tornado* nie odstaje tak znacznie od późniejszych realizacji. Ten mało znany, nieco zapomniany film bardzo wyraźnie precyzuje zainteresowania twórcy, skłaniającego się wyraźnie w stronę kina antynarracyjnego, skupiającego się nie tyle na opowiadaniu historii, co analizie relacji między bohaterami. Debiut Almereydy jest w pewnym sensie negatywem późniejszego filmu De Bonta. Choć obydwa rozgrywają się w scenerii zagrożenia żywiołem, w filmie niezależnego reżysera *tornado* – którego zresztą nie widzimy na ekranie – jest raczej metaforą relacji rodzinnych. To właśnie rodzina i jej dysfunkcje są tematem filmu: bohaterowie zmuszeni przebywać ze sobą w zamkniętej przestrzeni domu ujawniają, że więzy niegdyś ich łączące uległy dawno erozji. *Tornado* opiera się przede wszystkim na dialogu, a film – krytycznie przyjęty przez dziennikarzy i zlekceważony przez widzów – „ratują” kreacje Crispina Glovera i Harry’ego Deana Stanton’a oraz małe role Tima Robbinsa i Williama Burroughsa.

Niepowodzenie *Tornada* sprawiło, że reżyser nie był w stanie pozyskać funduszy na kolejny utwór. Wtedy właśnie zetknął się z twórczością Sadie Benning¹ – dziś ważnej postaci amerykańskiej awangardy, wtedy – nastolatki podejmującej pierwsze

¹ Informacje o okolicznościach powstania filmów Almereydy czerpię z rozmowy, którą przeprowadziłem z reżyserem w październiku 2008 roku.

*Tornado*

artystyczne próby. Benning dostała kamerę Pixelvision od swojego ojca – interesującego, choć niedostatecznie znanego filmowca eksperymentalnego – jako prezent gwiazdkowy. Nieoczekiwanie ta kosztująca osiemdziesiąt dolarów zabawka pozwoliła jej zrealizować cykl wideo-dzienników, dowodzących że w bezużytecznym dla profesjonalisty – jak by się wydawało – narzędziu tkwi ogromny potencjał. Kamera firmy Fisher Price pozwala na rejestrację czarno-białego obrazu o obniżonej głębi i rozdzielczości, obraz i dźwięk zapisywane są na tradycyjnej kasecie magnetofono-

wej, a plastikowy obiektyw jest wielkości guzika. Wszystko to narzuca użytkownikowi spore ograniczenia: niemożliwa jest realizacja planów ogólnych, niewłaściwe oświetlenie sprawia natomiast, że obraz staje się nieczytelny. Jednocześnie Sadie Benning udało się doskonale wykorzystać nieoczekiwaną zdolność Pixelvision do rejestrowania sytuacji intymnych. Jej wizualne dzienniki zauroczyły Almereydę, który postanowił kupić cztery sztuki zabawki i sprawdzić, czy uda mu się przy ich pomocy zrealizować film pełnometrażowy.

Another Girl Another Planet (1992) nawiązuje tytułem do pochodzącej z 1978 roku piosenki grupy The Only Ones, której tekst opowiada o końcu miłości, a także – jak chcą niektórzy – o uzależnieniu lidera grupy od narkotyków. Almereyda sięga po pierwszy wątek: jego bohater, Bill, rozpamiętuje minione związki, a inne postaci wygłaszają monologi o cierpieniu i pożądaniu. Towarzyszy temu bogata ścieżka muzyczna z historycznym „The Mercy Seat” Nicka Cave’a na czele. Film – będący przede wszystkim eksperymentem z nową techniką – pozbawiony jest fabuły, to raczej oniryczny zapis odchodzących wspomnień, w którym nieostre, czasem wręcz nieczytelne obrazy dobrze korespondują z problemami przewijającymi się w dziele: kwestią tożsamości, utraty, niespełnionej miłości.

Another Girl Another Planet to film specyficzny, z uwagi na jego jawnie eksperymentalny charakter był niejako z założenia skazany na istnienie jedynie w niszowym obiegu. Almereyda postanowił jednak konsekwentnie eksplorować możliwości Pixelvision, choć nie zawsze w tak bardzo radykalny sposób. Odkryta przypadkowo technologia pozwoliła mu dokonać małego przełomu w sposobie traktowania obrazu. Ten, który uzyskiwał stosując taśmę 35 mm był w większym stopniu zobiektywizowany, kamera Pixelvision natomiast dała mu możliwość zastosowania strategii analitycznej redukcji, w której technologia dokonuje niejako wyboru tego, co najistotniejsze – na wzór technik stosowanych przez artystów z kręgu minimal artu. Pozornie można doszukiwać się w postawie Almereydy zbieżności z postulatami Wima Wendersa wyrażonymi w filmie *Lisbon Story* (1994), że prawdziwej istoty kina należy szukać w rozwiązaniach najprostszych, wręcz prymitywnych, takich, jakie mieli do dyspozycji pionierzy kina. Ale to zbieżność pozorna. W istocie Almereyda korzysta z „wysokiej” technologii, która niejako wtórnie została sprowadzona do poziomu zabawki. Wydaje się więc bliższy Wendersowi z innego filmu – *Aż na koniec świata* (*Bis ans Endes der Welt*, 1991), do którego – co ciekawe – amerykański reżyser napisał wstępną wersję scenariusza, niewykorzystaną jednak w filmie. Bohaterowie *Aż na koniec świata* marzą o tym, by zapisać własne sny, a gdy to im się udaje uzależniają się od nieostrych, zamazanych obrazów, w zaskakujący sposób przypominających „pokolorowane” Pixelvision.

Zabawka Fisher Price pozwoliła Almereydzie ustanowić w filmie nową perspektywę widzenia – bardziej intymną i subiektywną. Stąd też format ten powraca



Another Girl Another Planet



Na festiwalu Sundance

w późniejszych dokonaniach artysty – za każdym razem jednak w nieco inny sposób. Jedynym filmem zrealizowanym w całości przy pomocy kamery-zabawki jest dokument *Na festiwalu Sundance* (*At Sundance*, 1995), składający się w całości z zapisów rozmów z reżyserami uczestniczącymi w jednej z edycji najśłynniejszego na świecie festiwalu kina niezależnego. Zastosowanie Pixelvision było w tym wypadku rodzajem prowokacji. Twórcy prezentujący swe filmy w Park City marzą bowiem o zrealizowaniu profesjonalnego filmu. Wielu z nich – jak Gregg Araki i Todd Haynes – przywiozło na festiwal swoje pierwsze dzieła nakręcone na taśmie 35 mm. O nadziejach i wątpliwościach mówią patrząc w miniaturowy obiektyw kamery, trzymanej przez reżysera, który odniósł sukces odwracając się od techniki oferującej wysoką rozdzielczość.

W 1995 roku Michael Almereyda również prezentował swój film na festiwalu Sundance. Pokazał *Nadię* (1995), zrealizowaną przy finansowej pomocy Davida Lyncha, który zainteresował się twórcą wykorzystującym nietypowy format. Film ten, w którym Pixelvision pojawia się jedynie w scenach ukazanych z perspektywy subiektywnej, był do pewnego stopnia zaskoczeniem. Almereyda deklarował się bowiem jako twórca realistyczny, zainteresowany tworzeniem portretów bohaterów i ich relacji z innymi. *Nadja* jest natomiast horrorem – współczesnym remakiem filmu *Córka Draculi* (*Dracula's Daughter*, 1936) Lamberta Hillyera. To tylko pozór – horror jest tu bowiem jedynie kostiumem, który miał służyć uczynieniu bohaterów figurami, które raczej reprezentują pewne typy postaci, niż odzwierciedlają konkretnych ludzi z krwi i kości. *Nadię* porównać można do *Uzależnienia* (*The Addiction*, 1995) Abila Ferrary, filmu, który – co ciekawe – powstawał

równoległe, choć twórcy nie wiedzieli nawzajem o swoich projektach². Istnieje między tymi dziełami wiele podobieństw: obydwie opowiadają o kobietach-wampirach, zostały zrealizowane na taśmie czarno-białej, a ich akcja rozgrywa się we współczesnej, wielkomiejskiej scenerii. Inna jest jednak postawa reżyserów i problematyka, którą analizują. Film Almereydy jest bardziej emocjonalny i – chciałoby się powiedzieć – intuicyjny, a jego głównym tematem są relacje rodzinne. Twórca zdecydował się na wykorzystanie kostiumu gatunkowego, by dokonać pewnego rodzaju uogólnienia treści znanych z *Tornado*. Relacje w rodzinie Nadii oparte są na nierozzerwalnych więzach, wynikających z przekleństwa wampiryzmu, które stają się dla bohaterów przekleństwem. Abel Ferrara zaproponował natomiast rodzaj eseju filozoficznego, w którym postać wampirzycy służy analizie problemów związanych z postawą wobec życia. Bohaterka *Uzależnienia* staje w obliczu sytuacji, w której – miast zachowywać krytyczny dystans – musi doświadczyć życia w sposób bezpośredni i ostateczny.

Nadja to także film wprowadzający do twórczości Almereydy trop związany z reinterpretacją – wątkiem powracającym zresztą w filmach wielu artystów. Obecny jest on w dwóch kolejnych realizacjach: *Transie* (*Trance/The Eternal/Kiss of the Mummy*, 1998) oraz w uwspółcześnionej adaptacji *Hamleta* (2000). *Trans* pozostaje niewątpliwie najmniej autorskim projektem reżysera – być może dlatego brak w nim scen nakręconych z wykorzystaniem ulubionej technologii, choć sceny retrospektywno-oniryczne cechują się obniżoną rozdzielczością, nawiązującą do estetyki Pixelvision. Film jest wariacją na temat niskobudżetowego horroru klasy B, opowiadającą o małżeństwie odwiedzającym umierającą babkę bohaterki w jej posiadłości w Irlandii. Nora i Jim spotykają tam też niemal ślepego wuja, który przechowuje w piwnicy zmumifikowane ciało druidzkiej czarownicy, która podczas wizyty bohaterów ożywa, wcielając się w Norę. *Trans* przywołuje strategię znaczeniowego rozszczepienia. Na powierzchni mamy do czynienia z dość tandetnym filmem grozy, w strukturze głębokiej zaś metaforą rozpadu tożsamości, spowodowanego tu przede wszystkim przez problemy z alkoholem: wycieczka do Irlandii ma być dla bohaterów okazją do rozstania z nałogiem.

W *Transie* obecne są wątki ważne dla Almereydy we wcześniejszej twórczości. Zostały one jednak dość niefortunnie przesłonięte przez gatunkową oprawę dzieła. Mankamentów tych nie posiadają w takim stopniu późniejsze filmy – także w dużej mierze poświęcone problemowi tożsamości. Kolejną reinterpretacją, tym razem już nie gatunku, lecz klasycznego dzieła literackiego jest *Hamlet* (2000), będący na swój sposób wierną, choć opartą na znacznych skrótach, wersją dramatu Szekspira. Almereyda, nie rezygnując z uniwersalnych treści tekstu, pokazuje „Hamleta” ery

² Obydwa filmy były wyświetlane podczas tej samej edycji festiwalu Sundance.

konsumpcjonizmu. Akcja rozgrywa się w Nowym Jorku w murach korporacji Denmark (Dania): aktorzy wypowiadają kwestie zaczerpnięte wprost z oryginału literackiego. Zaskakują jednak scenerie, Hamlet wypowiada np. swój naj słynniejszy monolog przechadzając się pomiędzy regałami wypożyczalni wideosieci Blockbuster. Almereyda traktuje równoważnie różne obszary kultury³. Tekst Szekspira jest dla niego częścią dziedzictwa, do którego może z drugiej strony należeć hollywoodzkie kino, czy komiks. Twórca wierny jest z jednej strony duchowi oryginału, z drugiej traktuje tekst bardzo swobodnie (usuwając jego znaczne fragmenty), sprowadzając go do zestawu cytatów, mogących komentować zarówno kwestie natury uniwersalnej, jak i problemy współczesności – tu reprezentowane przez antykonsumpcjonistyczne treści filmu. Kwestie wzięte z dramatu Stradfordczyka mogą podlegać nie tylko rekompozycji, ale także konfrontacji z elementami „obcymi” – na tej zasadzie monolog Hamleta zderzony zostaje z pacyfistycznym przesłaniem buddyjskiego guru Thich Nhat Hanha, a film pełen jest odniesień do popkultury, zarówno tej związanej ze sferą konsumpcji, jak i tej, która zawłaszcza sfery należące pierwotnie do innego obszaru doświadczenia (Che Guevara jako popkulturowa ikona – bardziej postać z plakatów i t-shirtów, niż bohater rewolucji kubańskiej). *Hamlet* anno 2000 w istocie jest nie tylko dramatem współczesnego księcia odkrywającego ponurą rodzinną intrygę, za którą stoi chciwość i żądza władzy, ale także rodzajem eseju na temat tożsamości kulturowej współczesnego człowieka, żyjącego w świecie, w którym teksty – także te z najwyższych półek – stają się elementem kolażu, wielomedialnej mozaiki, w której miesza się to, co wysokie, z tym, co banalne, doraźne, czasem wręcz niskie.

W filmie *Szczęśliwa tu i teraz* (*Happy Here and Now*, 2002) Almereyda powraca do kwestii wyzwań współczesności, konfrontując swe zainteresowania z technologią, pozwalającą zanegować tradycyjnie pojmowaną przestrzeń i tożsamość. Amelia – bohaterka filmu – przybywa do Nowego Orleanu, by szukać swojej zaginionej siostry Muriel. Wraz z prywatnym detektywem trafia na ślad Eddiego Marsa – filmowca-amatora zafascynowanego Błażem Pascalem oraz pracami Nikoli Tesli, któremu ma zamiar poświęcić swój film przeznaczony do rozpowszechniania w Internecie. Mars rozmawiał z zaginioną w cyberprzestrzeni, używając jako awataru twarzy swojego brata – nowoorleańskiego strażaka.

Sekwencje internetowych rozmów, w których bohaterowie, dzięki wymyślonej na potrzeby filmu technologii, mogą ukrywać swoją prawdziwą twarz, zrealizowano w technice Pixelvision i – częściowo – na taśmie 8 mm. Pozostała, „realistyczna” część filmu powstała na taśmie 35 mm. Realizm *Szczęśliwa tu i teraz* jest jednak pozorny.

³ Sam reżyser potwierdził to we wspomnianej wcześniej rozmowie.

Amelia, wkraczając w osobliwy, pogrążony w depresji świat Nowego Orleanu, zaludniony przez postaci na tyle osobliwe, że mogłyby zamieszkać w Lynchowskim Twin Peaks, wkracza raczej w obszar idei niż w rzeczywistą przestrzeń. Stąd nieprzypadkowe odniesienia do Pascala i Tesli, a także miejsce akcji – miasto znajdujące się niemal w całości poniżej poziomu morza – które mogłoby stać się modelem, w wielkiej skali, ilustrującym prawo Pascala⁴.

Mars fascynuje się Pascalem, który łączył w sobie ścisłość umysłu z wiarą. Rozwiązywanie problemów matematycznych i fizycznych pozwalało mu zmagać się z cierpieniem fizycznym. Wiara zaczynała się tam, gdzie nie sięgał umysł. W pewnym sensie podobną postacią jest Tesla – urodzony w Serbii amerykański wynalazca, który był z jednej strony genialnym inżynierem i autorem wielu nowatorskich rozwiązań z zakresu elektroniki, z drugiej marzycielem i wizjonerem wierzącym, że człowiek jest w stanie wykorzystać energię kosmiczną i swobodnie manipulować prędkością światła. Taka postawa opisuje – zdaniem Almereydy – kondycję współczesnego człowieka, który dysponuje nowoczesną technologią „wyjaśniającą” złożoność świata, a jednocześnie pozostaje bezradny wobec swych emocji i samotności. Wtedy chętnie ucieka w przestrzeń, gdzie może być kimkolwiek i komunikować się na odległość z dowolną osobą, realizując jedno z marzeń Tesli⁵, który – o czym należy pamiętać – wynalazł także technologię radiową, która była pierwszą formą zdalnej komunikacji.

W *New Orleans, Mon Amour* (2008) Almereyda powraca zarówno do scenerii, jak i problematyki filmu *Szczęśliwa tu i teraz*. Bohater, doktor Henry Jekyll, jest lekarzem uczestniczącym w odbudowie miasta po zniszczeniach dokonanych przez huragan Katerina. Pragnie także odzyskać byłą żonę. Na drodze staje jednak Hyde – dziewczyna, która niegdyś doprowadziła do rozpadu małżeństwa lekarza. Już same imiona bohaterów sugerują, że będziemy mieli do czynienia z kwestią tożsamości. Almereyda nie powtarza jednak tez wcześniejszego dzieła, próbując spojrzeć na problem z innej perspektywy i dokonując ciekawego zestawienia poziomów dyskursu o tożsamości. Kryzys dotyka tu bowiem zarówno społeczność dotkniętą przez kataklizm, jak i jednostkę. Wymowa filmu staje się tym samym bliższa *Hamletowi*, w którym po raz pierwszy pojawiła się szersza perspektywa, pozwalająca ukazać bohaterów nie tylko jako osoby, ale także jako elementy struktury społecznej.

⁴ Jeżeli na płyn (ciecz lub gaz) w zbiorniku zamkniętym wywierane jest ciśnienie zewnętrzne, to (pomijając ciśnienie hydrostatyczne) ciśnienie wewnątrz zbiornika jest wszędzie jednakowe i równe ciśnieniu zewnętrznemu.

⁵ Film do pewnego stopnia realizuje też marzenie samego Almereydy, który napisał – u progu kariery – scenariusz filmu o Tesli. Nie udało mu się go jednak zrealizować.

Michael Almereyda jest jednym z tych reżyserów, którzy za wszelką cenę starają się zachować niezależność. Inaczej niż wielu twórców amerykańskich nie rezygnuje ze środków wypracowanych we wczesnym okresie artystycznej aktywności, wraca do form krótkometrażowych, realizuje filmy dokumentalne, okazjonalnie – już raczej w celach zarobkowych – współpracuje z telewizją. Jego filmy natomiast zaskakują – paradoksalnie – różnorodnością, ale i konsekwentnym eksplorowaniem bliskich artystyście tematów.

GREGG ARAKI: (NIE)BEZPIECZNY SEKS

Gregg Araki debiutował nieco wcześniej niż inni bohaterowie tej książki, bo w 1987 roku – a więc jeszcze przed przełomem dokonany przez Stevena Soderbergha i jego pierwszy film. *Troje zagubionych ludzi w nocy* (*Three Bewildered People in the Night*) to jednak w istocie utwór niemal amatorski, choć reżyser ukończył studia filmowo-telewizyjne na University of Southern California. Nie mając jednak zaplecza finansowego, zdecydował się na pozbawioną niemal budżetu skromną produkcję, która jednak – choć do dziś pozostaje prawie niedostępna – wzbudziła zainteresowanie, a nawet otrzymała Brązowego Lamparta na festiwalu w Locarno. Debiut kalifornijskiego artysty zapowiada i tematykę, i styl późniejszych jego filmów, zwłaszcza tych pochodzących z okresu, który kończy *Nigdzie* (*Nowhere*, 1997) – historia trzech związanych ze sobą osób, pozostających w osobliwym układzie partnersko-uczuciowym. Alicja i David są przyjaciółmi. Ona zajmuje się wideo, on jest homoseksualnym muzykiem. Tym trzecim jest Craig – partner Alicji, zafascynowany jednocześnie jej przyjacielem.

Araki – podobnie jak będzie to czynił w kilku swoich następnych filmach – rezygnuje z kina ściśle narracyjnego. Interesuje go obserwacja, a także styl. Tu jeszcze surowy, ale wyraźnie zainspirowany Nową Falą, przede wszystkim w jej godardowskim wydaniu. W drugim jego filmie, opartym zresztą na podobnych założeniach, można natomiast doszukiwać się inspiracji Antonionim. *Długi weekend (w desperacji)* (*The Long Weekend /O'Despair/,* 1989) jest rodzajem psychodramy rozgrywającej się pomiędzy trzema parami: lesbijka Rachel i heteroseksualna Leah spotykają po latach przyjaciela ze szkoły – homoseksualnego Michaela. Dołączają do nich aktualni partnerzy dziewczyn i były kochanek Michaela – Alex. Ich wzajemne kłótnie i konflikty ujawniają przede wszystkim poczucie zagubienia i niepewność własnej tożsamości, która – w sposób ciekawszy pod względem stylistycznym – zostanie sportretowana w trylogii, którą rozpoczyna *Całkowicie popieprzony* (*Totally F***ed Up*, 1993). Wcześniej jednak Araki zdecydował się na częściowe porzucenie rozwiązań z dwóch pierwszych filmów i zrealizował *Końcówkę życia* (*The Living End*, 1992) – dzieło uznawane za jeden z manifestów New Queer Cinema.

To ponownie niskobudżetowa realizacja, choć Araki nie pobił tym razem swojego rekordu: jego dwa pierwsze „amatorskie” filmy powstały za mniej więcej 5 tysięcy

dolarów każdy. Przy realizacji *Końcówki życia* dysponował środkami kilkakrotnie wyższymi. Araki charakteryzuje swój film jako „nieodpowiedzialny”, i w istocie tak należy to dzieło traktować. Opowiada ono o kryzysie AIDS, daleko mu jednak do propagandowego plakatu zachęcającego do rozwagi i bezpiecznego seksu. Nie można go z drugiej strony porównać do *Bezpiecznej* (*Safe*, 1995) Haynesa, w której mamy do czynienia z filozoficznym niemal dyskursem na temat postaw, jakie stały się konsekwencją przypisania gejom „dżumy XX wieku”. *Końcówka życia* jest zdecydowanie bliższa rzeczywistości, to realistyczny, choć nie pozbawiony elementów samoświadomościowych zapis gwałtownego związku dwóch młodych mężczyzn chorych na AIDS. Ponownie – tak jak we wczesnych filmach – fabuła zepchnięta zostaje na drugi plan. Ważne są relacje. Być może dlatego, że reżyser koncentruje się na postaciach głównych bohaterów, ukazując w sposób drapieżny i drastyczny ich pogrążanie się w nicości, desperacki pęd ku śmierci, na którą obydwaj są skazani.



Końcówka życia

Niezwykłość filmu Arakiego polega na połączeniu surowego realizmu z pewną dozą odrealnienia. Nieprzypadkowo też Jon – jeden z bohaterów – jest krytykiem filmowym. Jego podróż z Lukiem – prostytutującym się młodym człowiekiem – to także wędrówka przez krajobraz popkultury, w którym z filmowych plakatów spoglądają na

widza gwiazdy kina, a zza kadru dobiegają piosenki Braindead Sound Machine, KM-FDM czy Coil. Niezwykłe jest też zestawienie brutalności i emocji sprawiające, że film nigdy nie popada w sentymentalny ton, stając się z jednej strony hymnem dla przeklętej miłości, a z drugiej zaangażowanym protestem przeciwko polityce sprawiającej, że walka z AIDS jest – zdaniem reżysera – skazana na niepowodzenie. Wyraża to zresztą wprost w gniewnej dedykacji: „dedicated for the hundreds of thousands who’ve died and the hundreds of thousands more who will die because of a big white house full of Republican Fuckheads”.

Gniew jest też emocją pozostającą w centrum trylogii „Teen angst” obejmującej filmy *Całkowicie popieprzony*, *Przeklęte pokolenie* (*Doom Generation*, 1995) i *Nigdzie*. Tworzą one z jednej strony całość, choć występują także między nimi różnice tematyczne i stylistyczne. Wszystkie w sposób fragmentaryczny i kalejdoskopowy opowiadają o doświadczeniach młodego pokolenia. W pierwszej części cyklu reżyser powraca do fascynacji Godardem. Araki buduje opowieść o alienacji sześciu homoseksualnych bohaterów z materiału o heterogenicznym charakterze: używa różnych nośników, a także wprowadza elementy tekstowe, na podobieństwo plansz używanych także w wielu utworach francuskiego reżysera. Często czyni to w sposób dekonstruujący spójność dyskursu filmowego, jak np. w wypadku pojawiającej się po ponad dwudziestu minutach projekcji planszy, która głosi „Czas zacząć opowiadanie”. Z zachęty tej jednak Araki nie korzysta do końca: wątek Andy’ego i jego nowego, nieco starszego



Przeklęte pokolenie

kochanka ulega rozproszeniu w serii epizodów. Film jest świadectwem pewnego rodzaju regresu po dojrzałszej *Końcówce życia*. Jego inspiracją stały się statystyki mówiące o tym, że większość samobójstw popełnianych przez nastolatków zdarza się wśród osób o orientacji homoseksualnej. Po raz kolejny dochodzi do głosu specyficzna postawa reżysera, tworzącego kino zaangażowane, ale z drugiej strony – wolne od uproszczeń i tanich sentymentalnych chwytów.

Pewną zmianę stylistyki przynosi *Przekłęte pokolenie*, choć w tym wypadku należałoby raczej pozostawić tytuł w wersji oryginalnej. Oznacza on coś więcej – znajdziemy w nim bowiem odniesienie do popularnej gry komputerowej pod tytułem „Doom”. Była ona w połowie lat 90. uważana za jedną z najbardziej drastycznych i często oskarżana o prowokowanie agresywnych i antyspołecznych zachowań wśród młodzieży. Wynikało to nie tylko z dużego ładunku okrucieństwa w niej zawartego, ale także z faktu, że „Doom” to „first person perspective game”, każąca użytkownikowi utożsamiać się z awatarem dokonującym krwawych mordów. *Przekłęte pokolenie* jest najbardziej linearne spośród wszystkich filmów trylogii. Wykorzystuje ono formułę kina drogi i opowiada o podróży dwojga heteroseksualnych kochanków, którzy poznają młodego nieznajomego i ruszają na wyprawę pełną seksu i zbrodni. Scena, w której bohaterowie dokonują napadu na sklep, zakończonego makabrycznym rozlewem krwi, jest w wyraźny sposób kampa i stanowi czytelną aluzję do oswojonej, choć przecież bardzo eksplicytnej przemocy zawartej w grach wideo. Araki jest oczywiście daleki od prostej publicystyki, nie chodzi mu bynajmniej o to, by przyłączyć się do tych, którzy w grach doszukują się przyczyn moralnego upadku młodzieży. Raczej po raz kolejny stara się stworzyć portret wyalienowanych bohaterów, współczesnych „dzieci Marksa i Coca-Coli”, dla których doświadczenie świata jest migotliwą i często niezrozumiałą całością. Obrazy otaczające bohaterów nie opisują już dłużej świata, one są jego nieodłączną częścią.

Doświadczenia drugiej części cyklu powracają w filmie zamykającym „Teen angst trilogy”. *Nigdzie* to młodzieżowa wizja końca świata, w której problem alienacji zyskuje wymiar groteskowy. „Alienation” zawiera w sobie – w języku angielskim – słowo „alien”, czyli „obcy”, czy też „przybysz z kosmosu”. W istocie jeden z bohaterów zostaje porwany... przez kosmitę. Inaczej niż w „godardowskich” filmach Arakiego, formalny eksperyment zostaje tu zastąpiony popkulturowym kolażem, zbliżając *Nigdzie* do formuły samoświadomego „B Picture”, zbliżonego koncepcyjnie do *Nastoletniego jaskiniowca* (*Teenage Caveman*, 2002) Larry’ego Clarka. Krytycy¹ zauważali tu powiązania z popularnym serialem *Beverly Hills, 90210* opowiadającym o bogatych

¹ Por. np. Stephen Holden, *Nowhere*, „New York Times” z 9.05.1997.

nastolatkach. Araki zresztą w pełni świadomie buduje znaczenia swojego filmu jako alternatywę dla telewizyjnej serii, chociażby zapraszając do udziału w filmie Kathleen Robertson, która wystąpiła w kilkudziesięciu odcinkach *Beverly Hills, 90210*. Nigdzie jednak – jak pisał Stephen Holden – sprawia wrażenie hybrydy popularnego młodzieżowego serialu i subwersywnych filmów Johna Watersa.



Nigdzie

Żywiołem Arakiego z okresu trylogii młodzieżowej jest bunt, gniew, a nawet bluźnierstwo: *Przekłęte pokolenie* kończy się stylizowaną, na poły oniryczną sceną seksualnej przemocy. Dziewczyna zostaje zgwałcona przez mężczyznę, na którego ciele wymalowano ogromną swastykę, na amerykańskim sztandarze przy akompaniamencie hymnu narodowego USA. Ton ten zostanie nieco złagodzony w późniejszych realizacjach, które – choć czasem podejmują drastyczne tematy – ukazują zupełnie nowe oblicze Gregga Arakiego.

Przełomowym filmem jest *Splendor* (1999). Nie jako osiągnięcie artystyczne, ponieważ film ten jest chyba najślabszym utworem w dorobku reżysera. Ta komedia romantyczna pozwoliła jednak twórcy odrzucić dość krępujący gorset formuły, którą sam wypracował. Araki porzucił problemy homo- i heteroseksualnej młodzieży, by zrealizować film zbliżający się do bardziej mainstreamowej formuły. Veronica – bohaterka *Splendoru* – poznaje dwóch mężczyzn, będących – co sugerują już imiona Abel i Zed – swoimi przeciwieństwami, a być może dwoma połowami tego samego, idealnego mężczyzny. Nie mogąc zdecydować się na żadnego z partnerów, proponuje im życie we troje, co – nie bez oporów – zostaje zaakceptowane. Sytuacja komplikuje się

jeszcze bardziej, kiedy dziewczyna poznaje Ernesta – reżysera filmowego, oferującego jej stabilizację. Veronica decyduje się poślubić Ernesta, lecz ceremonia ślubna zostaje przerwana przez jej wcześniejszych kochanków, którym w brawurowy sposób udaje się skłonić bohaterkę do powrotu. Próżno tu szukać drapieżności wcześniejszych realizacji. To pierwszy film reżysera, który otrzymał w USA kategorię PG. Araki nie do końca zrezygnował z dotychczasowej problematyki, przedstawił ją jednak w komicyjnym, pozbawionym bezkompromisowości wcześniejszych filmów tonie. *Splendor* jest bowiem satyrą na postawy współczesnych młodych ludzi, a także na koncepcję „alternatywnej rodziny” obecną w genderowym dyskursie – nadal bliskim Arakiemu.

Po pogodnym *Splendorze* reżyser po raz kolejny zaskoczył widzów i krytyków. *Tajemnicza skóra* (*Mysterious Skin*, 2004) to kolejny film odchodzący od postnowofalowych rozwiązań znanych z wczesnego okresu twórczości Arakiego. Tym razem twórca zaproponował i dojrzałą formę, i poważny problem, potraktowany w sposób daleki od powierzchowności *Splendoru*.



Tajemnicza skóra

Bohaterami są dwaj młodzi ludzie – Neil i Brian, którzy spotkali się w szkole podstawowej i których losy zostały w drastyczny sposób naznaczone przez pierwsze, przedwczesne doświadczenia seksualne. Początkowo ich historie przedstawiane są niezależnie, na zasadzie dwóch prowadzonych oddzielnie narracji. Każda z nich zachowuje odrębny charakter: historię Neila uwiedzionego przez trenera baseballu poznamy w sposób linearny, podczas gdy opowieść o Brianie opiera się na stopniowym



Tajemnicza skóra

ujawnianiu mrocznej tajemnicy z przeszłości. Neil – zafascynowany dojrzałym mężczyzną i do pewnego stopnia nieświadomy krzywdy, jaką mu on wyrządził – zostaje „hustlerem”, świadczącym płatne usługi erotyczne homoseksualistom. Brian wydaje się niezainteresowany sferą seksualności. Jego działania skupiają się na rozwiązywaniu zagadki traumy, której doświadczył w dzieciństwie. W jednej z pierwszych scen filmu widzimy go powracającego do domu po tym, jak na kilka godzin stracił pamięć. Chłopiec przekonany jest, że został uprowadzony przez kosmitów, którzy poddawali go medycznym eksperymentom, z zapałem ogląda telewizyjne programy poświęcone kontaktom z przybyszami z kosmosu, nawiązuje nawet kontakt z niepełnosprawną dziewczyną, utrzymującą, że wielokrotnie była porywana i przetrzymywana przez obcych. W istocie i on był ofiarą seksualnej przemocy: po jednym z meczów trafił do domu trenera, gdzie razem z Neilem uczestniczył w perwersyjnej orgii. W przeciwieństwie do swego kolegi, wyparł jednak z pamięci wszelkie wspomnienia związane z tym wydarzeniem.

Araki nie podejmował wcześniej wątków związanych z uwarunkowaniami zachowań płciowych. Przedstawiał homo- i heteroseksualnych bohaterów niejako w czasie teraźniejszym, stając się rodzajem kronikarza generacji X. Tym razem jednak podjął temat obecny m.in. w *Idolu* (*The Velvet Goldmine*, 1998) Haynesa – stawiającego prowokacyjne pytanie, czy orientacja seksualna jest jedynie konsekwencją naturalnych uwarunkowań, czy też homoseksualizm to także coś innego niż wynik genetycznych konfiguracji. Zarówno Neil, jak i Bruce to bohaterowie, których seksualność została w pewien sposób zniszczona. Pierwszy oddaje się przypadkowym kontaktom,

odrzucając jakiegokolwiek emocje. W nieświadomy sposób zmierza ku upokorzeniu i poniżeniu, by w końcu stać się ofiarą brutalnego gwałtu. Drugi natomiast odrzuca wszelkie zachowania seksualne, zwłaszcza że i Wendy – rzekoma ofiara kosmitów – okazuje się kolejnym „agresorem”. Być może i ona była wykorzystywana w dzieciństwie i wyparła z pamięci traumatyczne wspomnienia. Brian pozostaje niezdefiniowany: choć interesują go raczej mężczyźni, związek z homoseksualnym Charliem – dzięki któremu trafił na ślad Neila – pozostanie tylko przyjaźnią.

Niezwykle sugestywna *Tajemnicza skóra* zapowiadała kolejny zwrot w karierze Arakiego, który na dobre porzucił eksperymentalną estetykę, zwracając się w stronę ambitnego kina problemowego, posługującego się formą bliższą mainstreamowi, ale jednocześnie samoświadomego i wyrafinowanego stylistycznie i konstrukcyjnie. Zrealizowany w 2006 *Buziaczek* (*Smiley Face*) okazał się jednak regresem. Film bliski jest w pewnym stopniu banalnemu *Splendorowi* i jest kolejnym zwrotem w stronę ekstrawaganckiej i niepoprawnej politycznie komedii. Fabuła jest bardzo prosta i w istocie składa się z serii epizodów ukazujących konsekwencje nadużycia narkotyków. Jane – niespełniona aktorka, nadal oczekująca na pierwszą zawodową szansę – przypadkowo zjada cały talerz ciastek nafaszerowanych marihuaną. Jej dzień zamienia się w koszmar: oczywiście nie otrzymuje roli, na którą liczyła, kradnie oryginalne wydanie „Manifestu komunistycznego”, by w końcu zostać skazaną na roboty publiczne.

Buziaczek to Araki „oswojony”. Uważny widz dostrzeże w filmie tropy obecne już w najwcześniejszych pracach twórcy. Reżyser rezygnuje z przezroczystego trybu opowiadania, każąc np. bohaterom – jak czynił to już w trylogii „Teen angst” – zwracać się wprost do widza. Rozwiązania te nie mają już w sobie nic z awangardy i eksperymentu. Gregg Araki jest chyba świadom, że to, co jeszcze kilkanaście lat temu mogło uchodzić za nowatorskie czy wręcz subwersywne, dziś zostało zawłaszczzone przez popkulturę: strategie używane przez awangardystów stały się bowiem stałym elementem języka teledysku czy neotelewizji. *Buziaczek* przynosi taką właśnie diagnozę współczesności – jest zapisem kultury unieważnienia i konsumpcji, w której podstawową wartością jest wrażenie – zwielokrotnione przez wszechobecne, zmieniające się jak w kalejdoskopie obrazy i – jak w przypadku wiecznie odurzonej Jane – używki, dające poczucie szczególnie intensywnego przeżywania rzeczywistości, która w istocie nie oferuje nic ponad powierzchnię.

DARREN ARONOFSKY: W POSZUKIWANIU WYJAŚNIAJĄCEGO SCHEMATU

Kariera Darrena Aronofsky'ego rozpoczęła się w typowy dla wielu filmowców niezależnych sposób. Choć... może nie do końca typowy. Po ukończeniu studiów w Harvard University otrzymał stypendium American Film Institute, dzięki któremu zrealizował wielokrotnie nagradzany film krótkometrażowy *Supermarket Sweep* (1991). Potem przyszły lata oczekiwania na pełnometrażowy debiut, brak zainteresowania jego projektami ze strony producentów, frustracja. I wreszcie decyzja, by postawić wszystko na jedną kartę i zrealizować film za własne i pożyczone od przyjaciół pieniądze. To często występujący „scenariusz”. Rzadko jednak zdarza się, by już pierwszy, wyprodukowany chałupniczymi metodami film stał się tak ogromnym sukcesem. *A Pi* (1997), skromny thriller nakręcony za zaledwie 60 tysięcy dolarów, taki sukces odniósł. Nie tylko przyniósł debiutującemu twórcy prestiżową nagrodę za reżyserię na festiwalu Sundance, ale także uzyskał od razu status filmu kultowego. W wywiadzie zamieszczonym w filmie *Directors. The Films of Darren Aronofsky*¹ reżyser podkreślał, że interesuje go realizowanie dzieł, które na dłużej pozostaną w pamięci widza – na podobieństwo klasycznych produkcji kina hollywoodzkiego, oglądanych przecież także po latach przez wielu entuzjastów dobrego kina. Wspominał też tam o swojej „niekompetencji” w wielu dziedzinach, sprawiającej, że po pierwsze – pracując na planie wymyśla oryginalne rozwiązania, które nie występują w innych filmach, po drugie zaś – pracuje wykorzystując metodę kolażu, wchłaniając inspiracje i łącząc elementy zaczerpnięte z utworów, które go inspirują: literatury, muzyki, plastyki, a także ze spotkań z innymi artystami, którzy są niejednokrotnie kimś więcej niż tylko współpracownikami na planie. Stają się współtwórcami dzieła.

Pi w sposób doskonały koresponduje z deklaracjami autora. Sukces zawdzięcza niezwykle oryginalnej formie, nieprzypominającej innych realizacji niezależnych.

¹ *Directors. The Films of Darren Aronofsky*, USA 2007. Odcinek serii wyprodukowanej w latach 2001–2008 przez firmę Media Entertainment.



Pi

Aronofsky skupił się na warstwie wizualnej. Stosunkowo prosta historia opowiedziana została w rytmie elektronicznej muzyki Clinta Mansella, z licznymi niediegetycznymi wstawkami, powtórzeniami, jakby na podobieństwo utworu muzycznego.

Choć film ten z pewnością nosi cechy dzieła młodzieńczego, nawet po latach zachowuje walor świeżości i niepowtarzalności. Wprowadza także problematykę, którą Aronofsky rozwinie w późniejszych realizacjach. W centrum uwagi jest tu konflikt rozumu i obsesji. Bohater – genialny matematyk – stara się dotrzeć do tajemnicy liczby pi, która ma stać się kluczem do zrozumienia wzorców powtarzających się w rzeczywistości. Niepostrzeżenie Max porzuca metody pracy matematyka, stając się numerologiem, owładniętym obsesją, która staje się przyczyną autodestrukcji. Jego dociekania w sposób nieuchronny doprowadzają go do spotkania z nieskończonością, której nie jest w stanie zrozumieć, podobnie, jak nie da się wyliczyć dokładnej wartości tytułowej liczby. Jego pracą interesują się ludzie pragnący wykorzystać jego talent do swoich celów. Matematyka może być bowiem kluczem do zrozumienia mechanizmów giełdy, a w konsekwencji do bogactwa. Dla ortodoksyjnych żydów natomiast jest narzędziem kabały – osobliwej paranauki, poszukującej między innymi w świecie liczb strategii poznania imienia Boga, która pozwoli na bezpośredni dialog ze Stwórcą.

Co ciekawe – Aronofsky, który sam jest Żydem, nie zagłębia się w świat kabbalistyki. W istocie inspiracją filmu były bowiem rozmowy z nauczycielem matematyki w szkole średniej, który zasypywał uczniów ciekawostkami z dziedziny nauk ścisłych oraz książka, z którą reżyser zetknął się przypadkowo we wczesnych latach 90. Jej autor, zapewne zwolennik spiskowej teorii świata, doszukiwał się osobliwych prawidłowości w świecie dat i liczb opisujących rozmaite dramatyczne wydarzenia z historii

najnowszej USA. Kabała nie jest tu więc prawdziwym kluczem do dzieła, jak w *Sezonie na słówka* Davida Siegela i Scotta McGehee, lecz raczej emblematem tajemnej wiedzy, która doprowadza człowieka od sfery rozumu do obszaru, w którym spotyka się on z niepojętą tajemnicą. Kabaliści wierzyli, że ich praktyki mogą stanowić klucz do ostatecznego poznania. W *Pi* jest to niemożliwe. Bohater Aronofsky'ego przegrywa, podobnie, jak inni protagoniści jego filmów.



Pi

Drugi film pełnometrażowy – zrealizowane w 2000 roku *Requiem dla snu* (*Requiem for a Dream*) jest znacznie dojrzały i bogatszy znaczeniowo. I tym razem reżyser nie zrezygnował z oryginalnej formy, starając się w twórczy sposób adaptować strategię obrazu telewizyjnego. Znajduje to zresztą uzasadnienie w treści utworu. Jedną z bohaterów – Sara Goldfarb, jest bowiem uzależniona od telewizji, a także w konsekwencji – pragnie bowiem odzyskać dawną figurę, by korzystnie wypaść w telewizyjnym show, w którym ma nadzieję wystąpić – od leków odchudzających. Uzależniony jest także jej syn, pogrążający się w świecie narkotyków. Oboje przegrywają ze swoimi słabościami doprowadzając się do fizycznej dezintegracji.

Inspiracją filmu była w tym wypadku literatura. Aronofsky sięgnął po znakomitą książkę Huberta Selby'ego Jr., uważanego za jednego z najwybitniejszych kontynuatorów tradycji naturalistycznej w amerykańskiej literaturze. Selby kilkakrotnie współpracował z filmowcami. W 1989 Uli Edel dokonał adaptacji jego debiutanckiej,

pochodzącej z 1964 roku, powieści pod tytułem *Last Exit to Brooklyn*, w 2003 natomiast, niedługo przed śmiercią, Selby napisał scenariusz *Fear X* dla Nicolasa Windinga Refna. To jednak *Requiem dla snu* wydaje się najdoskonalszym filmowym przybliżeniem talentu amerykańskiego pisarza.



Requiem dla snu

Wydana w 1978 roku powieść zawiera wiele odniesień do osobistych doświadczeń pisarza. Przez wiele lat zmagał się on z uzależnieniem od narkotyków, by w końcu wygrać walkę z nałogiem i całkowicie odrzucić odurzające używki: nawet na łożu śmierci odmówił przyjęcia morfiny, choć była ona jedynym środkiem zdolnym ulżyć mu w cierpieniu. Jednym z założeń literatury naturalistycznej jest portretowanie człowieka w kontekście biologicznych uwarunkowań jego egzystencji. Temat podjęty w książce wydaje się więc idealnie korespondować z obraną przez pisarza formułą. W istocie książka w niezwykle sugestywny i brutalny sposób ukazuje fizyczny aspekt uzależnienia, rozpad ciała i postępującą degrengoladę bohaterów. Aronofsky'emu udało się zachować ducha oryginału literackiego, choć jego – niewątpliwie drastyczny i przerażający film – nieco złagodził brutalizm powieści.

Reżyser inaczej rozkłada akcenty. W książce to Harry wydaje się głównym bohaterem, w filmie postać Sary jest równie ważna. Wynika to – jak sądzę – z dwóch czynników. Po pierwsze – reżyser, niemający za sobą tak poważnych doświadczeń z narkotykami, interesował się bardziej uzależnieniem jako takim niż samą narkomanią. Po drugie natomiast – wątek Sary pozwolił mu zbudować stronę wizualną i strukturalną filmu, która odchodzi w sposób zdecydowany od praktyk kina mainstreamowego.

Aronofsky zastosował rozwiązania znane już z *Pi*. Ponownie na szeroką skalę zastosował elementy niediegetyczne, rytmizujące przekaz i zbliżające go do formuły

telewizyjnej, w której dochodzi niejednokrotnie do sytuacji, w której obraz staje się wartością autonomiczną i nie zawsze niesie ze sobą znaczenie, będąc rodzajem obrazu w formie czystej. Podobnym celom służy także technika *splitscreen* (podzielonego obrazu). Oczywiście była ona stosowana przez wielu twórców także wcześniej. O ile jednak np. Brian De Palma sięgał po nią by zdekonstruować klasyczne formy budowania przestrzeni filmowej, o tyle Aronofsky korzysta z niej w celu ponownego zbliżenia się do estetyki telewizji, oferującej widzowi już nie klasyczny kadr, lecz rodzaj audiowizualnej strony, na której „układane” są symultanicznie elementy nienależące do jednej rzeczywistej przestrzeni.



Requiem dla snu

Co ciekawe – wspomniane zabiegi nie zakłócają spójności opowiedzianej historii, która jest zdecydowanie bardziej rozbudowana niż w wypadku *Pi*. *Requiem* opiera się na konsekwentnie zrealizowanym wizualnym koncepcie, ale jednocześnie jest filmem niezwykle emocjonalnym. Szczególnie w zakończeniu, kiedy jesteśmy świadkami fizycznego upadku bohaterów, obrazy zyskują szczególną intensywność. Wspiera je ponownie muzyka Clinta Mansella – znanego już z wcześniejszego filmu Aronofsky’ego – który jednak tym razem zaprosił do współpracy najlepszy obecnie zespół kameralny wykonujący muzykę współczesną – Kronos Quartet.

Na realizację kolejnego projektu przyszło czekać aż sześć lat. Aronofsky związał się kontraktem z wytwórnią Warner Bros., dla której miał nakręcić kolejną część przygód Batmana. Projekt jednak został przekazany innemu „hollywoodzkiemu autorowi” – Christopherowi Nolanowi. Aronofsky uzyskał natomiast szansę zrealizowania młodzieńczego scenariusza po tytule *Ciśnienie* (*The Below*, 2002). Reżyserię powierzono utalentowanemu twórcy ambitnego kina popularnego, Davidowi Twohy’emu,

scenarzysta zaś został również współproducentem projektu. Oczywiście realizacja ta odbiega od niezależnych filmów twórcy *Pi*. Jest to bowiem hybryda kina wojennego i horroru, której akcja rozgrywa się w czasie II wojny światowej na pokładzie amerykańskiej łodzi podwodnej. Nawet jednak tu odnajdziemy charakterystyczny dla Aronofsky'ego wątek konfrontacji racjonalnego rozumu i obsesji. Film wyróżnia się sprawną realizacją, a także pewną otwartością na interpretacje: możemy postrzegać go bowiem jako opowieść o duchach rozegraną w nietypowej scenerii, ale jednocześnie jako zapis halucynacji i fobii marynarzy zamkniętych w kadłubie, w którym kończą się zapasy tlenu.

W pełni autorskim projektem jest dopiero *Źródło* (*The Fountain*, 2006) – realizacja powstała w warunkach niemal studyjnych, jako efekt współpracy niezależnej firmy produkcyjnej samego reżysera i Warner Bros. Reżyser ponownie zdecydował się na złożoną strukturę, tym razem bardziej skomplikowaną. Rozgrywająca się współcześnie historia naukowca poszukującego lekarstwa na raka i jego zmagającej się z nowotworem żony została uzupełniona dwoma wątkami umiejscowionymi na różnych płaszczyznach czasowych. Jednym z nich jest opowieść o hiszpańskim konkwistadorze poszukującym drzewa życia w kraju Majów, drugim natomiast futurystyczna, wizyjna historia ukazująca rodzaj alternatywnej inkarnacji bohatera docierającego w końcu do niezwyklej rośliny, poszukiwanej przez jego poprzednie „wcielenia”. Konkwistador Tomas związany jest z Tomem Creo nie tylko dlatego, że gra go ten sam Hugh Jackman. Postać Hiszpana jest też rodzajem literackiej projekcji jego żony, która w ostatnich tygodniach życia pisała historyczno-baśniową powieść o poszukiwaniu nieśmiertelności.



Źródło

Podobnie jak w poprzednich filmach bohater skazany jest na klęskę, kiedy odrzuca rozum w imię realizacji swojej obsesji. Owładnięty myślą o uratowaniu żony w istocie zaniedbuje ją, poświęcając czas na eksperymentowanie na małpach, które może przynieść rezultaty dopiero po kilku latach. Wtedy będzie już jednak za późno.

Kontrowersje może budzić wizyjna część *Źródła* przepełniona symboliką zaczerpniętą z różnych religii, sugerująca związki filmu z ideologią New Age. Wydaje się jednak, że reżyser zachowuje do niej dystans, zmierzając, podobnie jak wcześniej w *Requiem dla snu*, w stronę pewnego uogólnienia. Na trzech płaszczyznach czasowo-przestrzennych przedstawia różne warianty losu bohatera, za każdym razem usiłującego wyrwać naturze tajemnicę wiecznego życia. W ostatniej „noweli”² w istocie pije życiodajne soki. Te jednak uśmiercają jego ciało, dając jednocześnie rodzaj wiecznego życia jego komórkom, które stają się częścią kosmicznego porządku. Jednak Tomas z historii współczesnej nie poszukuje takiej formy nieśmiertelności: nie może pogodzić się ze stratą i śmiercią ukochanej osoby.

Źródło nie dorównuje poziomem i intensywnością emocjonalnego przekazu *Requiem dla snu*. Jest jednak dowodem, że kino niezależne wpływa także na ofertę studiów. Darren Aronofsky, choć zaczynał niemal jako twórca undergroundowy, podąża obecnie ścieżką wytyczoną wcześniej przez np. Davida Finchera – twórcę stale współpracującego z dużymi producentami, ale jednocześnie zachowującego niezależność artystyczną i proponującego rozwiązania, które jeszcze w latach 80. byłyby w Hollywood niemożliwe.

Pewnym zaskoczeniem, w kontekście wcześniejszych dokonań twórcy, jest *Zapaśnik* (*The Wrestler*, 2008), w którym znakomitą kreację stworzył Mickey Rourke – powracający na ekran po niezbyt kreatywnym okresie naznaczonym zmaganiem z depresją i nałogami. Inna jest tu przede wszystkim forma – pozbawiona „barokowych” ozdobników, surowa, będąca świadectwem poszukiwania adekwatnej formy dla realistycznej historii. Nie oznacza to, że film nie jest ciekawy, pod względem warsztatowym Aronofsky w sposób konsekwentny buduje obraz alienacji bohatera, ukazując go z dystansu i najczęściej wybierając nietypowe punkty widzenia kamery, obserwującej protagonistę z tyłu – jakby nie nadążała za jego ruchem.

Randy jest zapaśnikiem, który – na skutek choroby – musi porzucić karierę. Stoi też w obliczu innego wyzwania: chce odbudować kontakty z córką, którą kiedyś odrzucił. Film ukazuje inne oblicze Darrena Aronofsky’ego – tym razem jest on wnikliwym obserwatorem dramatu człowieka, który odnajduje się jedynie w niemal cyrkowym świecie amerykańskiego wrestlingu. Nie umie natomiast zmierzyć się z pozornie małymi wyzwaniami codzienności.

² Film składa się z trzech powiązanych ze sobą części. Nie są one jednak oddzielone w strukturze, a narracja prowadzona jest naprzemiennie.

PAUL AUSTER: POSTMODERNIZM W WERSJI „LIGHT”

Przede wszystkim pisarz, tylko okazjonalnie reżyser, będący w pewnym sensie filmowym dyletantem, stał się – w zasadzie za sprawą jednego filmu – ważną postacią amerykańskiego kina niezależnego. W 1995 roku, wspólnie z Waynem Wangiem, zrealizował niezwykle *Dym* (*Smoke*), uzupełniony zresztą niemal natychmiast nakręconym równolegle *Brooklyn Boogie* (*Blue in the Face*, 1995). Jego wcześniejsze doświadczenia z kinem były raczej znikome, choć autor deklarował fascynację X muzą, a w swoim piarstwie używał strategii bliskich warsztatowi scenariopisarstwu: w 1993 Philip Haas zaadaptował jego powieść *Muzyka przypadku*, a pisarz zagrał w filmie niewielką rolę.

Dym to wspólne dzieło dwóch twórców, ale – choć to Auster jest w tym układzie amatorem, a Wang profesjonalistą – film należy raczej uznać za realizację zdominowaną przez artystyczną indywidualność tego pierwszego. Inne dokonania Wanga nie mają wiele wspólnego z dyptykiem stworzonym wspólnie z autorem „Lewiatana” i – co ciekawe – prezentują znacznie niższy poziom artystyczny. *Dym* i *Brooklyn Boogie* wiele łączy, ale także dzieli. W obydwu powtarza się postać głównego bohatera i miejsce akcji – niewielka trafika na Brooklynie, w której pracuje Auggie Wren. Inna jest jednak ich struktura. Pierwszy film to wielowątkowa opowieść, w której w misterny sposób splatają się historie kilku bohaterów, drugi zaś to zestaw szkiców, krótkich scenek, ukazujących spotkania mieszkańców okolicy, zaopatrujących się w sklepie Auggiego w papierosy, gazety i słodycze, a czasem po prostu szukających rozrywki i towarzystwa. Wspólny jest natomiast temat obydwu dzieł. Szukając najkrótszego podsumowania można by powiedzieć, że filmy Austera i Wanga opowiadają właśnie o spotkaniu, a także o ogromnej sile opowiadania – tego literackiego, ale także tego, które można określić mianem „literatury mówionej”, ulotnej, ale jednocześnie zdolnej budować więzi między ludźmi. Bo *Dym* i *Brooklyn Boogie* to także opowieści o miejscu – mieście w mieście. Brooklyn to bowiem nie tylko dzielnica Nowego Jorku. To także dwumilionowa aglomeracja żyjąca własnym życiem, jakże innym od tego, które toczy się na pobliskim Manhattanie.



Dym

Auster – pisała Alicja Helman – „Jest pisarzem i pozostaje nim także, gdy wikła się w przygody z kinem”¹. To prawda – w *Dymie* jedną z najważniejszych postaci jest właśnie pisarz – jak możemy przypuszczać do pewnego stopnia *alter ego* autora. Nazywa się Paul Benjamin, czyli jest „prawie” odbiciem autora „Trylogii nowojorskiej”, którego prawdziwe nazwisko brzmi... Paul Benjamin Auster. Rzecz jednak nie tylko w obecności postaci literata w filmowym świecie. O literackości *Dymu* stanowi także pewien specyficzny rodzaj wrażliwości, sprawiający, że utwór ten uzyskuje wręcz antyfilmowy wymiar:

W *Dymie* główną materią dzieła są dialogi, a także opowiadania, podobne tym, które można znaleźć w „Czerwonym notatniku”. A gdy postać rozpoczyna swoją opowieść, kamera koncentruje się na narratorze, nie ma tu prób inscenizacji wydarzenia ani jakiegokolwiek ufilmowania samego sposobu opowiadania².

Filmowy pisarz przeżywa kryzys: po tragicznej śmierci żony, która zginęła w ulicznej strzelaninie przed sklepem Auggiego, nie może tworzyć. Podejmowane próby nieodmiennie kończą się fiaskiem. Lekarstwem na twórczą niemoc stanie się dopiero spotkanie z dwoma osobami: Auggiem właśnie i nastoletnim czarnoskórym chłopcem o imieniu Rashid, z którym połączy Paula więź bliska tej, która może istnieć jedynie między ojcem i synem.

¹ Alicja Helman, *Filmowa przygoda Paula Austera*, „Kino” 1999, nr 4, s. 33.

² Ibidem, s. 35.



Dym

Rashid pojawia się w życiu pisarza przypadkiem. Chłopiec ratuje go przed śmiercią pod kołami samochodu. Paul – chcąc odwzajemnić przysługę – oferuje Rashidowi mieszkanie, nie wiedząc, że młody człowiek naraził się miejscowym gangsterom. Być może widząc w nim syna, którego nigdy nie miał, być może odpowiadając na rodzaj gotowości ze strony chłopca – poszukującego utraconego ojca. Rashid odnajdzie jednak nie tylko ojca zastępczego, którym stanie się Paul, a także po trosze Auggie, ale także prawdziwego. Okaże się nim Cyrus – poszukujący odkupienia i możliwości rozpoczęcia nowego życia. Przed laty, prowadząc po pijanemu samochód, doprowadził do śmierci swojej żony i rozpadu rodziny. Teraz musi znaleźć w swoim świecie miejsce dla niemal dorosłego syna.

W centrum zainteresowania Austera jest Auggie. To w jego sklepie spotykają się bohaterowie. To tam zaczynają się wątki poboczne, np. związany z byłą żoną sklepiarza, usiłującą wyłudzić od niego pieniądze na leczenie uzależnionej od narkotyków córki. To ta postać okazuje się najbardziej samoświadomym „opowiadaczem”, choć to przecież nie on, lecz Paul jest zawodowym pisarzem.

Austera interesuje opowiadanie i jego mechanizmy. Często jest nazywany postmodernistą, ale rozpoznanie to – choć częściowo trafne – nie wyczerpuje do końca istoty jego twórczości. Powieści Austera, a także jego filmy w sposób wyraźny odstają od klasyków literatury postmodernistycznej. Niewiele ma on wspólnego z twórczością Johna Bartha czy Thomasa Pynchona, zainteresowanych przede wszystkim eksperymentem, czy grą z literacką konwencją. Pisarstwo Paula Austera jest w pewien sposób staroświeckie. A z postmodernistami łączy go jedynie głęboka samoświadomość.

Jego książki nie są typowym przykładem metaliteratury, postmodernistycznych strategii używa bowiem do innych celów. Dla klasyków ponowoczesnej literatury punktem odniesienia jest świat tekstu, dla Austera natomiast jest to jednak doświadczenie rzeczywistości. Zależy mu na uchwyceniu inności. Jego literatura jest – co sam podkreśla – trudna do zaklasyfikowania, właśnie inna, odmienna. Inni są także bohaterowie, którym przytrafiają się rzeczy pozornie banalne, ale jednocześnie na swój sposób magiczne.

Wielowątkowy *Dym* należy do kategorii filmów, których znaczenie skupia się – jak w soczewce – w jednej zaledwie scenie. Choć nie jest ona bezpośrednio powiązana z wszystkimi epizodami i postaciami, na płaszczyźnie semantycznej podsumowuje całość dzieła. Została ona umieszczona w finale. Wren opowiada w niej Paulowi pewną historię, która – po literackiej transpozycji – stanie się bożonarodzeniowym opowiadaniem napisanym na zamówienie wysokonakładowej gazety i pozwoli Benjaminowi powrócić do pracy pisarza. Ważna jest nie tylko jej treść, ale także to, jak została włączona w tkanę filmu.



Dym

Paul Benjamin zaprasza Auggiego na obiad. Ten w rewanżu obiecuje opowiedzieć mu ciekawe zdarzenie. Bohaterem historii jest on sam: oto pewnego dnia młody czarnoskóry chłopak kradnie ze sklepu Wrena pornograficzny magazyn. Auggie rusza za nim w pościg, ale nie udaje mu się złapać złodzieja, który jednak – podczas ucieczki – gubi portfel z dokumentami. W wigilijny wieczór, samotny mężczyzna postanawia zwrócić zgubę. Adres znaleziony w portfelu wskazuje na tak zwane projects – ogromne

blokowiska, w których mieszka biedota. W mieszkaniu nie ma jednak chłopca. Drzwi otwiera starsza, niewidoma kobieta – najprawdopodobniej babcia złodziejaska. Auggie, sam nie wiedząc dlaczego, przedstawia się jako jej wnuk i spędza ze staruszką wieczór: razem spożywają zaimprovizowaną naprędce kolację i wypijają butelkę wina, konsekwentnie grając przyjęte role, choć kobieta zapewne wie, że człowiek, który pojawił się w jej domu nie jest dawno niewidzianym wnukiem. Jest jednak szczęśliwa, gdyż nie spodziewała się towarzystwa. Kiedy kobieta zasypia, Auggie decyduje się wyjść nie budząc jej. Wcześniej jednak znajduje w łazience kilka fabrycznie zapakowanych pudełek z aparatami fotograficznymi – zapewne stanowiącymi łup złodzieja. Choć nigdy wcześniej niczego nie ukradł, postanawia zabrać jedno z nich. To nieoczekiwana zdobycz staje się inspiracją dla późniejszej pasji Auggiego: przez ponad dziesięć lat, codziennie fotografuje swój sklep. Zdjęcia wydają się podobne, choć w istocie każde jest inne. Zmienia się pogoda, oświetlenie, pory roku. Inni są też przypadkowi przechodnie utrwaleni na skrzyżowaniu ulic. Jest na nich także żona Benjamina... przypadkowa ofiara gangsterskich porachunków.

W ten oto sposób pisarz też do pewnego stopnia staje się bohaterem opowieści. Jego własna tragedia zostaje włączona w obręb fikcji, co oczywiście nie unieważnia jej, ale jednocześnie pozwala Paulowi odzyskać równowagę. Opowiadanie Auggiego jest zresztą fikcją nie tylko dlatego, że z „mówionej literatury” staje się niemal na naszych oczach tekstem napisanym przez pisarza. Także dlatego, że – najprawdopodobniej – cała historia została na oczekaniu wymyślona przez Wrena. Zanim zacznie on swoje opowiadanie, widzimy, jak ukradkiem rzuca okiem na codzienną gazetę szukając inspiracji.

Ciekawe jest to, jak Auster włączył tę mikroadaptację własnego opowiadania³ do filmu. Po pierwsze należy pamiętać, że opowiadanie w istocie powstało wcześniej. Zanim więc Auggie stał się bohaterem *Dymu*, „istniał” jako kreacja Paula Austera. W filmie niejako „spłaca dług” fikcyjnemu *alter ego* pisarza, opowiadając historię, która powołała go do życia. Koło się zamyka: to bardzo Austerowski pomysł, po raz kolejny potwierdzający szczególny charakter literackiej samoświadomości autora. Ważne jest też to, w jaki sposób zainscenizowano finał. Auggie ukazany jest tu w typowy dla Austera niefilmowy sposób. W dokonaniach głównego nurtu spodziewalibyśmy się, że opowiadanie zostanie w jakiś sposób zwizualizowane. Tu jest inaczej: Wren siedzi po prostu przy kawiarnianym stoliku i mówi. Dopiero kiedy kończy, na ekranie pojawia się osobliwa „nowela” – zrealizowana w konwencji czarno-białej i pozbawiona synchronicznego dialogu. Zza kadru rozbrzmiewa piosenka Toma Waitsa „Innocent

³ Paul Auster, *Auggie Wren's Christmas Story*, New York: Henry Holt and Co. 2004. Pierwotnie opublikowane na łamach „New York Times”.

When You Dream” – napisana zresztą jeszcze w późnych latach 70., a więc także stanowiąca materiał „zaadaptowany”. Ten niebanalny pomysł jest głęboko uzasadniony. Efekt zdwojenia staje się tu bowiem figurą literackiej i filmowej transpozycji. Nie tylko wynikającej z faktu adaptowania, ale także dlatego, że fikcja pozostaje dla Austera osobliwym odbiciem rzeczywistości. Fikcja jest też lekarstwem na rzeczywistość, jej nieprzewidywalność i paradoksalność. Dla Austera nie ma ona jednak charakteru mitologicznego, nie niesie bowiem ze sobą narzuconego z zewnątrz porządku. Nie gwarantuje tym samym katartycznego oczyszczenia – w klasycznym rozumieniu. Ukojenie, które przynosi, polega na uświadomieniu człowiekowi otwartości znaczeniowej świata i tego, co może się nam przytrafić. Autor pisze o tym w pierwszym rozdziale „Trylogii nowojorskiej”:

Wszystko zaczęło się od pomyłki telefonicznej: głuchą nocą trzy razy zadzwonił telefon i spytano o kogoś całkiem innego. Dużo później, kiedy mógł już się zastanowić, co mu się właściwie przytrafiło, uznał, że nic nie jest rzeczywiste oprócz przypadku. Było to jednak naprawdę dużo później. Początkowo istniało tylko zdarzenie i jego skutki. To, czy sprawy mogły się potoczyć inaczej, czy też wszystko zostało przesądzone w chwili, gdy z ust nieznanym osobie padło pierwsze słowo, w ogóle się nie liczy. Liczy się sama opowieść i nie jej rzeczą jest osądzać własny sens lub nonsens⁴.

Ten styl myślenia znajdziemy także w *Brooklyn Boogie*. Ma on odmienny charakter, przede wszystkim ze względu na bardzo luźną strukturę fabularną, jednocześnie jest silnie powiązany z *Dymem* i w oparciu o te relacje buduje swoje znaczenia. Auster sugeruje to już w pierwszych minutach filmu, kiedy Auggiemu udaje się schwytać małego złodzieja, który wyrwał torebkę z rąk przechodzącej obok jego sklepu kobiety. Sytuacja ta nie jest bezpośrednim powtórzeniem tej, która zamyka *Dym*. Jest raczej innym jej wariantem. W ten sam sposób cały film jest wariantem *Dymu* – zrealizowanym w innej poetyce i z użyciem innych środków.

Bohaterem jest ponownie Auggie. Nie ma jednak innych postaci z *Dymu*. W rezultacie nie mamy pewności, czy wydarzenia z *Brooklyn Boogie* rozgrywają się wcześniej czy później. Wydawałoby się, że wcześniej, a prawdziwa – w obrębie filmowej fikcji – sytuacja z początku *Brooklyn Boogie* stała się podstawą wymyślonej przez Auggiego bożonarodzeniowej historii. Układ ten może jednak wyglądać inaczej. W samym *Dymie* jest bowiem także scena, która mogła zainspirować Wrena. Na początku filmu w istocie nastolatek próbuje ukraść z trafiki czasopismo... Na tym jednak koniec. Sytuacja ta nie rozwija się w bardziej rozbudowaną historię.

⁴ Paul Auster, *Trylogia nowojorska*, przeł. Michał Kłobukowski, Szwajcaria: Noir Sur Blanc 1996, s. 9.

Należy więc chyba uznać, że wydarzenia z *Brooklyn Boogie* rozgrywają się obok tych, które przedstawiono w *Dymie*. Auster wkracza tu na obszar bliski czasem formuły dokumentalnej. W jego filmie – w sekwencjach wideo – pojawiają się wypowiedzi prawdziwych mieszkańców Brooklynu. W segmentach zrealizowanych na taśmie światłoczułej także pojawiają się postaci „grające” siebie: np. Lou Reed i Jim Jarmusch. W świecie filmu spotykają one postaci fikcyjne, jak Auggie grany przez Harveya Keitelę, który w życiu prywatnym jest przyjacielem Jarmuscha. Kiedy więc twórca *Inaczej niż w raju* pragnie wypalić ostatniego papierosa w życiu właśnie z Auggiem, w pewnym sensie zwraca się też do bliskiego mu w rzeczywistości kompana. By sytuację jeszcze bardziej skomplikować: scenka ta nawiązuje do serii *Kawa i papierosy*, którą Jarmusch realizował jako niezależny, własny projekt artystyczny. Może nawet więcej – nie tyle nawiązuje, ile jest jej kolejnym odcinkiem. W filmie pojawiają się także inni rozpoznawalni celebryci i celebrytki. Jedną z nich jest np. Madonna, która jest jednocześnie sobą i fikcyjną postacią dziewczyny dostarczającej Auggiemu „wokalny telegram” od właściciela sklepu.

Pomimo pozorów prostoty *Brooklyn Boogie* jest utworem dość złożonym, właśnie z uwagi na przemieszanie poziomów referencji. Krytyka, także polska, podkreślała, że film koncentruje się przede wszystkim na refleksji nad miejscem i tożsamością mu przypisaną. Interpretację taką potwierdza zresztą scena, w której właściciel trafiki spotyka ducha jednego z graczy nieistniejącej już brooklyńskiej drużyny baseballowej i pod wpływem rozmowy z nim rezygnuje ze sprzedania sklepu, uświadamiając sobie, jak ważnym jest miejscem dla okolicznych mieszkańców, choć jemu nie przynosi dochodów. Ale równie istotnym poziomem znaczenia tego utworu jest ten, który wynika z relacji intertekstualnych. Nie tylko z *Dymem*, choć przede wszystkim. Bez *Dymu* nie byłoby *Brooklyn Boogie* w kształcie, jaki ostatecznie uzyskał. Gdyby nie film-matka mielibyśmy do czynienia z serią niejednokrotnie zabawnych, a jednocześnie mądrych opowieści o mniej znanym Nowym Jorku. Dzięki uwikłaniu filmu w relację z dziełem, w którym – zgodnie z postulatem Austera – fikcja nie osądza siebie, lecz po prostu tworzy się, ukazując jednocześnie uważnemu widzowi swoje mechanizmy, otrzymaliśmy rodzaj wartościowej kody, pokazującej, że w istocie między literaturą, filmem a samym życiem nie ma wyraźnej granicy. Codziennie bowiem opowiadamy o sobie i opowiadamy sobie.

W kontekście dwóch pierwszych filmów, z których jeden uważany jest za arcydzieło⁵, zaskakujący jest niższy poziom kolejnych utworów pisarza-reżysera.

⁵ Alicja Helman, największy autorytet polskiego filmoznawstwa, wymienia *Dym* wśród stu najważniejszych filmów wszech czasów. Por. Alicja Helman, *100 arcydzieł kina*, Kraków: Rabid 2000.

Lulu na moście (*Lulu on the Bridge*, 1998) pomyślana była pierwotnie jako powieść. Wkrótce jednak okazało się, że tekst przybiera formę scenariusza filmowego, który Auster postanowił zaproponować Wimowi Wendersowi. Początkowo niemiecki twórca zgodził się reżyserować, ale w końcu, uświadomiwszy sobie, że od pewnego czasu realizuje niemal wyłącznie filmy autotematyczne, podejmujące problematykę związaną z kulisami filmowego spektaklu, stracił entuzjazm dla projektu⁶. W rezultacie Auster, utwierdzony w decyzji przez Wendersa, postanowił sam doprowadzić *Lulu* do końca.

Inspiracją dla scenariusza, a później dla filmu, była postać Lulu, wykreowana przez Franka Wedekinda w sztukach teatralnych: „Duch ziemi” i „Puszka Pandory”, stanowiących zresztą całość. *Lulu na moście* nie jest jednak adaptacją ani nawet transpozycją, jak np. opera Albana Berga. Reżysera interesowały jedynie pewne aspekty postaci Wedekindowskiej bohaterki, które postanowił umieścić w tle w pełni oryginalnej i własnej historii:

Lulu jest zupełnie amoralną, infantylną istotą, osobą bezlitosną. Mężczyźni tracą dla niej rozum. Ona nie ma zamiaru nikogo krzywdzić, ale doprowadza swych kochanków jednego po drugim do samobójstwa, obłędu, upodlenia – do wszelkich potworności, jakie można sobie wyobrazić. Lulu jest niezapisaną kartą, a mężczyźni rzutują na nią swoje pragnienia. Wymyślają ją. Tak samo wymyślają kobiety, które oglądają w filmach. Sztuki o Lulu napisane zostały przed wynalezieniem filmu⁷, ale Lulu to gwiazda filmowa. Jest pierwszą gwiazdą filmową w dziejach⁸.

Lulu w filmie Austera jest w istocie aktorką. Jedynie gra postać wymyśloną przez Wedekinda. Naprawdę ma na imię Celia i stawia pierwsze kroki w aktorskiej profesji, przeważnie grając role w reklamach. Rolę Lulu otrzymuje dzięki Izzy’emu – saksofoniście zaprzyjaźnionym z reżyserką realizującą współczesną adaptację filmową tekstów niemieckiego dramaturga. Izzy’ego poznajemy w dramatycznym momencie: w trakcie koncertu w klubie zostaje postrzelony przez szaleńca. Przeżywa, ale być może będzie musiał zrezygnować z gry na saksofonie: kula przebiła mu płuco.

⁶ Por. Rebecca Prime, Wywiad z Paulem Austerem [w:] Paul Auster, *Lulu na moście*, przeł. Marek Fedyszak, Szwajcaria: Noir Sur Blanc 1998.

⁷ Auster myli się. „Duch ziemi” ukazał się w 1895 roku, a więc w roku premiery pierwszych filmów braci Lumière, „Puszka Pandory” dopiero w roku 1904.

⁸ Ibidem, s. 179.

Po wyjściu ze szpitala Izzy jest załamany, stracił bowiem to, co było dla niego najważniejsze. W czasie wieczornego spaceru znajduje na ulicy ciało zamordowanego mężczyzny. Powodowany impulsem chwili, kradnie jego teczkę, w której znajduje dwie rzeczy: kartkę z numerem telefonu i zapakowany misternie kamień. Ten okazuje się czymś więcej niż tylko zwykłym kawałkiem skały – w ciemności świeci dostarczając jednocześnie osobliwego uczucia szczęścia. Izzy postanawia sprawdzić, do kogo należy numer telefonu zapisany na kartce znalezionej w teczce. Jego właścicielką jest Celia, która jednak nie wie nic o zamordowanym mężczyźnie: być może spotkała go kiedyś, była to jednak przelotna znajomość. Izzy odwiedza dziewczynę w domu i demonstrować jej właściwości kamienia. Wkrótce, być może za sprawą magicznego światła, dochodzi między nimi do romansu.

Kiedy Celia otrzymuje rolę w filmie, kochankowie muszą się na jakiś czas rozstać. Dziewczyna wyjeżdża na zdjęcia, nie podejrzewając, że już nigdy nie zobaczy Izzy’ego. Muzyk znika bowiem w tajemniczych okolicznościach. Okazuje się, że został porwany i uwięziony przez tajemniczych mężczyzn, poszukujących świecącego kamienia. Przechowywany w opuszczonej hali, musi odpowiadać na pytania niejakiego doktora Van Horna, który, choć początkowo wydaje się jedynie gangsterem, próbującym odzyskać cenny przedmiot, jest w istocie figurą Boga – wie wszystko o Izzym, a jego pytania każą w istocie rozliczyć się bohaterowi ze swoim życiem. Kiedy Celia wraca do Nowego Jorku, także ona spotyka oprawców swojego kochanka. Uciekając przed nimi, wbiega na most i... w samobójczym geście rzuca się do wody. Izzy’emu udaje się uciec. Już wkrótce jednak przekonujemy się, że cała historia opowiedziana w filmie jest jedynie przedśmiertną wizją umierającego muzyka.

Lulu Austera to nie postać wprost zapożyczona od Wedekinda. To raczej Lulu *a rebours*. Podobnie jak jej poprzedniczka, bohaterka jest „białą kartą”, zapisywaną przez Izzy’ego. Celia gra jedynie Lulu, sama jest natomiast raczej upostaciowieniem łagodności, pozwala zrealizować marzenie o godnym i wartościowym życiu – zupełnie innym, niż to, które miał za sobą Izzy w momencie śmierci.

Lulu na moście jest filmem, który w żaden sposób nie może się równać ze znakomitym *Dymem*. Interesujący pomysł okazał się zbyt literacki. W wersji filmowej razi dosłownością, zwłaszcza, że tym razem niedoświadczonemu w sferze realizacji zabrakło Austerowi wsparcia ze strony profesjonalnego twórcy. W rezultacie *Lulu na moście*, choć pozostaje produkcją niezależną, w warstwie warsztatowej przypomina kino mainstreamowe, pozbawione stylu, a niejednokrotnie wręcz nieporadne.

Mankamenty te ujawniają się z jeszcze większym nasileniem w *Wewnętrznym życiu Martina Frosta* (*The Inner Life of Martin Frost*, 2007), w którym powracają tropy z filmów wcześniejszych: motyw pisarza przeżywającego kryzys twórczy, wzięty niejako z *Dymu*, i wątek nieistniejącej postaci, będącej jedynie kreacją artysty, przywodzący na myśl *Lulu na moście*.



Wewnętrzne życie Martina Frosta

Ta bardzo prosta historia rozgrywa się na pograniczu rzeczywistości i fantastyki. Martin pragnie napisać opowiadanie i w tym celu zamyka się w domu wynajętym od przyjaciół. Pewnego ranka budzi się w towarzystwie atrakcyjnej dziewczyny, która twierdzi, że jest siostrzenicą właściciela domu. Początkowo jest oburzony, lecz wkrótce zaczyna interesować się niezwykle atrakcyjną kobietą. Martin i Claire zostają kochankami, jednocześnie pisarz pracuje nad opowiadaniem. Pod koniec prac dziewczyna



Wewnętrzne życie Martina Frosta

zaczyna chorować, a kiedy opowiadanie jest skończone – umiera. Martin zauważa, że stan zdrowia jego kochanki zależy od postępów prac nad tekstem, który pisze. Claire jest bowiem muzą, która w chwil, gdy dzieło jest gotowe, przestaje być potrzebna. Pisarz musi więc dokonać wyboru, czy zachować opowiadanie, czy zniszczyć je i odzyskać ukochaną osobę. Długo się nie wahając, wrzuca maszynopis do ognia i w istocie przywraca Claire do życia.

Film nie przynosi nowych tematów. Jest konsekwentnym rozwinięciem obsesji autora, związanych z samoświadomością twórcy, a także relacjami między doświadczeniem a twórczością. Auster prezentuje tu tezę, że pisarz czy inny artysta dokonuje uśmiercenia doświadczenia na rzecz aktu kreacji, zamyka się w autonomicznym świecie, równoważnym temu, który przynosi rzeczywistość. W *Wewnętrznym życiu* znajdziemy sporo ciekawych pomysłów, jak choćby ten, który pojawia się przy okazji jednego pobocznego wątku, związanego z osobą Jima Fortunato – mechanika piszącego grafomańskie opowiadania. Jego także odwiedza muza, tyle że w przeciwieństwie do Claire, jest nieatrakcyjną sierotą, muzą nieudaną, przynoszącą natchnienie do pisania amatorskich opowiadań, których nikt nigdy nie opublikuje i nie przeczyta. Ten ironiczny motyw miał wprowadzać do filmu nieco dystansu. W rezultacie jednak nie był w stanie zrównoważyć pretensjonalnego tonu.

W filmie występuje zaledwie czworo aktorów, co sprawia, że całość jest dość nużąca i teatralna. Dla Austera zawsze ważny był dialog. Tu jednak nie znajdziemy niczego ponadto, utwór ten mógłby z powodzeniem być słuchowiskiem, lub... po prostu opowiadaniem. Ostatnia, jak dotąd, próba reżyserska Austera jest bowiem zdecydowanie nieudana i niefortunna. To literatura, która – by zachować swe walory i głębie obserwacji – nigdy nie powinna zyskać fizycznych kształtów, jakie narzuca kino.

EDWARD BURNS: ROZMOWY PRZY PIWIE

Wśród amerykańskich reżyserów niezależnych jest wielu takich, którzy mają na swoim koncie doświadczenia aktorskie. Edward Burns jest jednym z nich, lecz w przeciwieństwie do Todda Fielda czy Vincenta Gallo jest raczej reżyserem próbującym czasem swych sił jako aktor, niż reżyserującym aktorem. Gra przede wszystkim w swoich filmach, ale jego nazwisko pojawia się także w czołówkach innych produkcji, np. w *Szeregowcu Ryanie* (*Saving Private Ryan*, 1998) Stevena Spielberga. A jednak oglądając jego filmy odnosimy wrażenie, że są to prace aktora – artysty skupionego przede wszystkim na postaciach bohaterów, a nie na samym opowiadaniu.

Twórczość Burnsa zachowuje konsekwencję. Choć zmieniają się formuły i konwencje, ocierające się czasem o gatunkowość, pozostaje wrażenie powracania do dobrze znanego świata, w którym bohaterowie noszą różne nazwiska, ale w istocie są często wariantami tej samej postaci. Dotyczy to oczywiście przede wszystkim postaci granych przez samego reżysera. Kariera twórcy zaczęła się typowo – debiutancki film powstał za prywatne pieniądze i kosztował mniej niż 30 tysięcy dolarów. Artysta zrealizował go w domu swoich rodziców zatrudniając nieprofesjonalnych aktorów i powierzając sobie samemu rolę Barry'ego. *Piwnie rozmowy braci McMullen* (*The Brothers McMullen*, 1995) pokazane zostały na festiwalu Sundance, gdzie otrzymały Nagrodę Jury i wzbudziły zainteresowanie firmy Fox Searchlight, która z sukcesem wprowadziła je na ekrany kin całych Stanów Zjednoczonych.

Film jest w dużej mierze autobiograficzny – reżyser opowiedział w nim o sobie, relacjach z braćmi, a także zmaganiach z systemem wartości, który go ukształtował, choć Burns przedstawił w nim zmyśloną historię. Twórca pochodzi bowiem z rodziny głęboko religijnych irlandzkich katolików. Katolicyzm jest zresztą tematem powracającym we wszystkich późniejszych realizacjach Burnsa, choć w debiucie wątek ten został rozwinięty w sposób najpełniejszy. I już to czyni reżysera postacią wyjątkową – w amerykańskim kinie niezależnym kwestie związane z duchowością i religijnością są bowiem tematem rzadkim i marginalizowanym.

Oczywiście *Piwnie rozmowy* nie są filmem o tematyce religijnej sensu stricto. To raczej opowieść o codziennych sprawach trzech braci – bardzo różnych, inaczej traktujących swoje związki, a jednak silnie osadzonych we wspólnym systemie wartości.



Piwnie rozmowy braci McMullen

Punktem wyjścia jest decyzja matki bohaterów, która – po śmierci męża – postanawia wrócić do Irlandii. Jack, Barry i Patrick zostają sami i próbują odnaleźć się w relacjach z kobietami. Małżeństwo Jacka przeżywa kryzys, zwłaszcza że na horyzoncie pojawia się kochanka, Barry poznaje atrakcyjną aktorkę, ale nie jest gotowy na trwały związek, natomiast najmłodszy i jednocześnie najbardziej religijny Patrick obawia się związku z Żydówką – bardziej jednak boi się odpowiedzialności i ojcostwa, niż złamania zasad moralnych, które nie pozwalają mu zamieszkać z partnerką przed ślubem.

Burns znakomicie wygrywa relacje między braćmi. Istnieje pomiędzy nimi rodzaj bliskości, ale także bariery. Najważniejsze są tu rozmowy – często przy szklance piwa, podczas których ścierają się poglądy, ujawnia poczucie winy, a także niemożność życia według ścisłych zasad wpojonych bohaterom przez nieobecnych już rodziców.

Piwnie rozmowy braci McMullen należą do kategorii filmów pozornie nieefektywnych. Debiut Burnsa opiera się bowiem przede wszystkim na dialogu – podobny charakter mają zresztą także prawie wszystkie jego późniejsze utwory. A jednak oglądanie tego filmu daje bardzo wiele satysfakcji – reżyser jest bowiem mistrzem operowania słowem, a także znakomitym obserwatorem. Brak tu jakichkolwiek uproszczeń, relacje między postaciami nakreślone są z niezwykłą subtelnością i delikatnością. Humor doskonale splata się z akcentami dramatycznymi.

Podobnie jest w *Ona jedna (She's the One, 1996)* drugiej części nieoficjalnej trylogii Burnsa, choć ranga tego filmu jest zapewne niższa. Ponownie jest to opowieść o relacjach między braćmi. Tym razem jednak jest ich tylko dwóch. Francis jest człowiekiem sukcesu – ma świetną posadę na Wall Street i żonę, którą zdradza z Heather,

jak się wkrótce okazuje była dziewczyną Mickeya – nowojorskiego taksówkarza, odrzucającego stabilizację i karierę. Mickey także jest w związku małżeńskim – żeni się z przypadkowo poznaną dziewczyną po jednym dniu znajomości. Nie mając dobrej pracy musi zmagać się z problemami materialnymi, a także znaleźć płaszczyznę porozumienia z kobietą, której prawie nie zna. Co więcej, Heather, przypadkowo spotkana po latach rozłąki, pragnie odnowienia związku sprzed lat. Jednak to Francis będzie chciał się z nią związać, decydując się nawet porzucić żonę. Wtedy jednak dowie się, że jego kochanka zajmowała się prostytutką, a i obecnie jest utrzymanką starszego mężczyzny.



Piwnie rozmowy braci McMullen

Film Burnsa wykorzystuje formułę komedii romantycznej. Różnica polega jednak na tym, że postaci przez niego stworzone nie mają w sobie nic z uproszczeń charakterystycznych dla tego gatunku. Także konkluzja jest inna. Miast typowego happy endu otrzymujemy złożone i niejednoznaczne zakończenie: Mickey decyduje się wprawdzie wyjechać z żoną do Paryża, ale nie mamy pewności, czy w istocie będzie w stanie odnaleźć się w dość przypadkowym związku. Francis niszczy swoją rodzinę, a Heather – która poróżniła braci – wychodzi za mąż za tajemniczego sponsora.

Ponownie najważniejsze są rozmowy – przede wszystkim z ojcem, który zabiera synów regularnie na ryby. Także i tu reżyser unika banału. Ojciec może wydawać się początkowo „mędrcom”, który stara się pokierować życiem synów. W końcu jednak sam staje przed sporym wyzwaniem – choć jest przekonany, że jego własne małżeństwo jest niemal idealnym związkiem, zostaje porzucony przez żonę, która – jak się okazuje – od dłuższego czasu regularnie go zdradza.

Najślabszym ogniwem trylogii, będącym do pewnego stopnia świadectwem wypalenia się formuły, jest *Nie patrz wstecz* (*No Looking Back*, 1998), w którym Burns wciela się w postać Charliego – powracającego do rodzinnego Rockaway Beach po kilku latach nieobecności. Nie ma pracy, zmuszony jest zamieszkać z matką. Jednocześnie liczy, że uda mu się odbudować związek z byłą dziewczyną, mieszkającą obecnie z jego przyjacielem, mechanikiem samochodowym, który – w przeciwieństwie do Charliego – był w stanie zaoferować Claudii poczucie bezpieczeństwa i stabilności.

W kolejny filmie – *Trotuary Nowego Jorku* (*Sidewalks of New York*, 2001) Burns, być może mając świadomość pewnej powtarzalności rozwiązań stosowanych w trzech pierwszych realizacjach, zmienił nieco sposób organizacji relacji między bohaterami. Wszystkie jego wcześniejsze prace były w pewnym stopniu wielowątkowe, ale losy ekranowych postaci były jednak ściśle powiązane. W *Trotuarach* zdecydował się na bardziej mozaikową strukturę, w której poszczególne wątki splatają się dopiero na skutek rozwoju wypadków. Refrenem powracającym w filmie jest sonda uliczna, w której przypadkowi przechodnie mówią na temat szczęścia i swoich związków, następnie ukazanych w serii epizodów. Film reklamowano jako połączenie stylistyki Woody’ego Allena i serialu *Seks w wielkim mieście*. I jest to właściwa charakterystyka: epizodyczna struktura w istocie przywodzi na myśl telewizyjne seriale, a postaci są na tyle złożone i pogłębione, że nie powstydziliby się ich twórca *Annie Hall* (1977).



Środa popielcowa

Bardziej radykalną zmianę stylu przynosi dopiero *Środa popielcowa* (*Ash Wednesday*, 2002), w której Burns odwołał się do gatunkowego kostiumu, a także zdecydował się na bardziej kreatywne podejście do filmowego obrazu, bardziej stylizowanego, mającego przywoływać mroczną atmosferę przestępczego półświatka Hell’s Kitchen.

Akcja rozgrywa się w latach 80., a bohaterami są bracia Sean i Francis. Sean ginie rękoma z ręki gangsterów – jednak po kilku latach niespodziewanie pojawia się w okolicy. Okazuje się, że Francis, dziś nawrócony, upozorował morderstwo, by chronić brata przed demoralizacją.



Środa popielcowa

Sensacyjna intryga, choć w filmie są i pościgi, i strzelaniny, jest jednak tylko pretekstem. Burns powraca bowiem do wątków, które, choć nieco zmarginalizowane, były obecne we wcześniejszej twórczości. Bohaterowie to irlandzcy emigranci – katolicy zmagający się z poczuciem winy i podwójną moralnością obowiązującą w świecie mafijnej organizacji rządzącej okolicą.

Na wysoką ocenę zasługuje też film pod nieco niefortunnym tytułem *Gdzie jest Kitty?* (*Looking for Kitty*, 2004), będący bodaj najciekawszym osiągnięciem reżysera od czasu debiutu. Ta skromna opowieść rozgrywa się w realiach współczesnego Nowego Jorku. Bohater grany przez reżysera jest prywatnym detektywem – nie najlepszym, jak możemy się domyślać. Pewnego dnia otrzymuje zlecenie od trenera młodzieżowej drużyny baseballowej, którego opuściła żona. Tytułowa Kitty uciekła do wielkiego miasta, gdzie związała się z popularnym piosenkarzem. Początkowo wydaje się, że film będzie zmierzał w stronę komedii, opierającej się przede wszystkim na zderzeniu dwóch światów. Z jednej strony mamy tu świetny portret Jacka, nieco zblazowanego detektywa – w gruncie rzeczy naciągacza, przykrywającego brak profesjonalizmu pozą Humphreya Bogarta. Z drugiej jego partnera Abe – nieco groteskowego prowincjusza, niepasującego do wielkiego świat, który przeraża go i przytłacza. Ostatecznie jednak charakter tego skromnego dzieła ulega zmianie – akcenty komediowe, choć obecne w *Gdzie jest Kitty?* do końca, zostają nieco stłumione, a film skupia się na analizie

relacji dwóch pozornie różnych bohaterów. Abe i Jack należą do różnych światów, ale w istocie wiele ich łączy. Obydwaj muszą bowiem sobie poradzić ze stratą: Jack po śmierci żony, a Abe po rozstaniu z partnerką, której nie był w stanie zaoferować wiele, poświęcając cały swój czas sportowej pasji.

Po raz pierwszy od *Piwnych rozmów braci McMullen* Burns był w stanie uchwycić niezwykłą subtelność relacji między bohaterami i bardzo sprawnie połączył wątki komediowe z dramatycznymi. Niestety, nie udało się to w dwóch następnych realizacjach, które wydają się dość błahe i powtarzają rozwiązania znane z wcześniejszych filmów. *Tydzień kawalerski* (*The Groomsmen*, 2006) przynosi analizę związków między mężczyznami połączonymi więzami rodzinnymi (ponownie wątek dwóch braci) oraz przyjaźnią. Choć w filmie znajdziemy ciekawe wątki – jak ten, który opowiada o geju zmuszonym na skutek konfliktu z ojcem wyjechać z miasta – całość zmierza wyraźnie w stronę lekkiej komedii o pokrzepiającym i niezbyt wiarygodnym zakończeniu. Podobnie jest w *Purpurowych fiołkach* (*Purple Violets*, 2008). Ciekawa skądinąd w zamyśle historia o próbie rekonstrukcji związków z przeszłości, kończy się niepotrzebnym happy endem.

Kino Edwarda Burnsa jest zjawiskiem osobnym, ale jednocześnie propozycja, którą sformułował już w swoim debiucie okazała się niezwykle inspirująca dla wielu innych twórców, poszukujących prostych tematów i psychologicznej prawdy. Okazało się zresztą, że formuła ta sprawdziła się także w sensie czysto ekonomicznym. Firma Fox Searchlight, która zakupiła debiut Burnsa po sukcesie na festiwalu Sundance, zarobiła na dystrybucji ponad 10 milionów dolarów, co – przy bardzo skromnym budżecie filmu – należy uznać za oszałamiający wręcz sukces. Nie wszyscy jednak byli entuzjastycznie nastawieni do kina oferowanego przez Burnsa. Kevin Smith¹ nazwał *Piwnie rozmowy braci McMullen* początkiem końca niezależnego kina, oskarżając reżysera o schlebienie gustom publiczności oczekującej ciepłych i nieco wygładzonych opowieści, które – mimo akcentów dramatycznych – pozostawiają widza w dobrym nastroju. Trudno zresztą się dziwić: kino Smitha – wulgarne, bezkompromisowe i drapieżne – należy do zupełnie innego obszaru amerykańskiego filmu niezależnego.

Ostatni, do tej pory, film reżysera jest zresztą być może świadectwem spadku potencjału, jaki niesie ze sobą ten typ kina, który w dużej mierze został wylansowany przez Burnsa. Reżyser zdecydował się, poszukując nowych sposobów dotarcia do publiczności, poprzedzić premierę kinową prezentacją elektroniczną. *Purpurowe fiołki* były pierwszym pełnometrażowym filmem, który miał swoją premierę w iTunes – internetowym sklepie firmy Apple, oferującym muzykę i materiały wideo w trybie on-line.

¹ Wypowiedź tę cytuje Peter Biskind, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*, New York–London: Simon and Schuster 2004, s. 204.

STEVE BUSCEMI: AKTOR ZA KAMERĄ

Steve Buscemi jest niewątpliwie jedną z najbardziej znaczących postaci kina niezależnego. Przede wszystkim jako aktor – zagrał bowiem w ponad stu filmach, z których znaczna część to realizacje kina artystycznego. Jest też jednak reżyserem i – okazjonalnie – producentem. Jego dorobek reżyserski nie jest zbyt bogaty i nie może – pod względem walorów artystycznych – równać się z dokonaniem twórców, u których Buscemi stworzył wiele niezapomnianych i niezwykle wyrazistych kreacji. Z uwagi jednak na pozycję tej postaci, warto je odnotować.

Filmy Steve'a Buscemiego to typowy przykład twórczości aktora-reżysera. Ich walorów należy się bowiem doszukiwać przede wszystkim w popisach aktorów. Buscemi tworzy dla nich ciekawe role. A zwykle także dla siebie, bowiem w trzech z czterech wyreżyserowanych przez siebie utworów artysta wystąpił po obu stronach kamery, w jednym z nich grając rolę drugoplanową, w pozostałych wcielając się w postaci głównych bohaterów.

Najlepiej przyjętym filmem Buscemiego był jego debiut – *Trees Lounge* (1995), skromny utwór mogący kojarzyć się z wczesnymi dokonaniem Jima Jarmuscha. To porównanie nie jest chyba jednak do końca właściwe, bowiem realizacje Jarmuscha, mimo pozorów, zawsze były oparte na bardzo przemyślanym koncepcie stylistycznym. Dla Buscemiego nie to jest najistotniejsze; do Jarmuscha zbliżają go przede wszystkim bohaterowie: wyrzuceni na margines, pozbawieni jasno sprecyzowanego celu.

Centralną postacią w filmie, którego tytuł jest jednocześnie nazwą ulubionego baru bohatera, jest trzydziestoletni Tommy. Tommy pracuje jako mechanik samochodowy, okazjonalnie dorabiając jako kierowca samochodu rozwożącego lody, ale przede wszystkim jest on alkoholikiem, niezdolnym do jakiegokolwiek kontroli nad nałogiem, wpadającym do knajpy na jednego drinka i zawsze upijającym się do nieprzytomności.

W historii kina powstało wiele utworów poświęconych alkoholizmowi, często zresztą zawierających wątki autobiograficzne. Tak jest również w tym wypadku. Buscemi przyznał¹, że film jest rekonstrukcją stanu, w jakim znajdował się zanim

¹ Por. Roger Ebert, *Trees Lounge*, „Chicago Sun Times”, z 25.10.2006. Cyt. na podstawie elektronicznego archiwum gazety: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19961025/REVIEWS/610250309/1023>

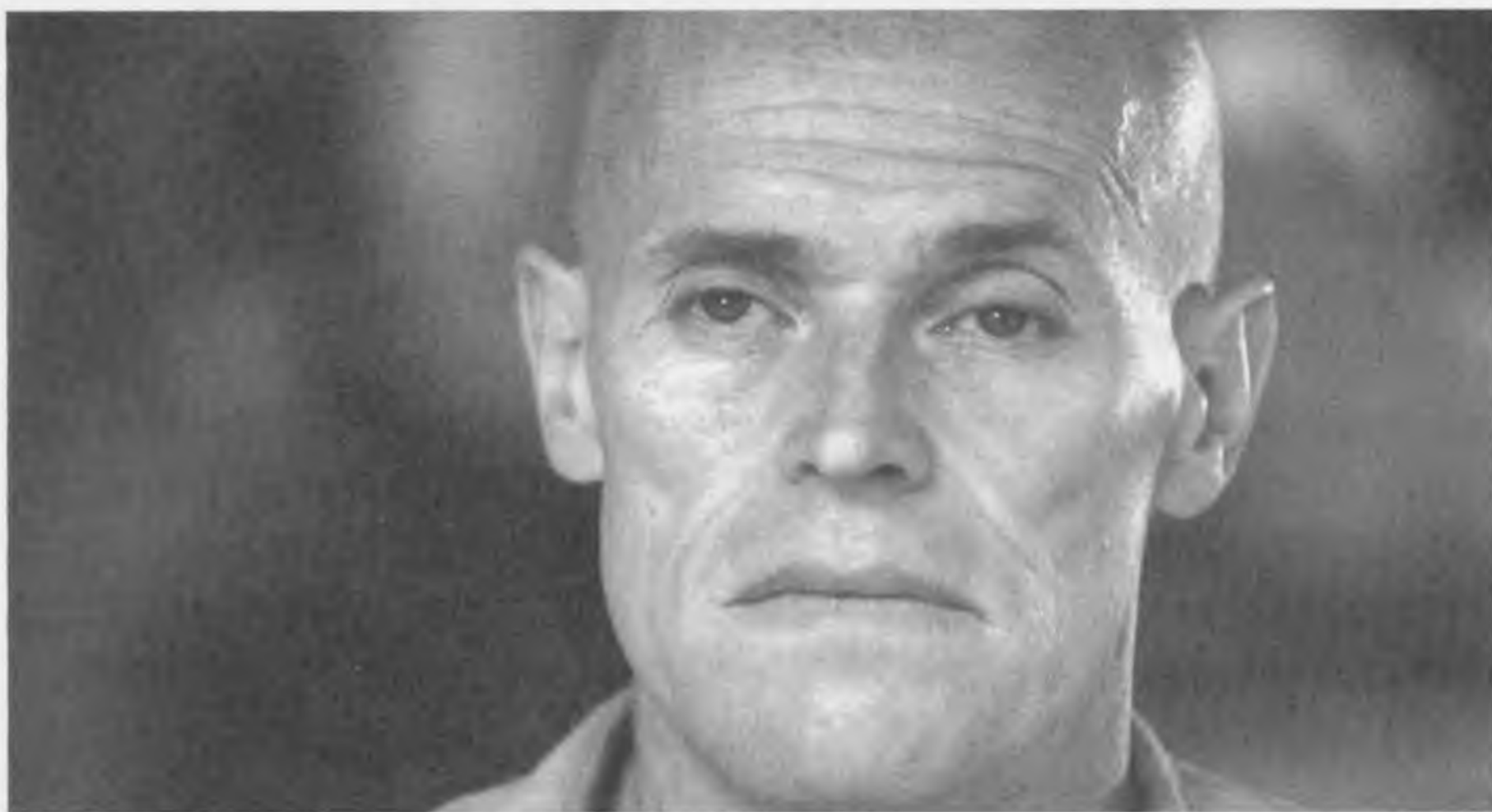
zaczęła się jego kariera aktorska. Kilka scen znalazło wręcz bezpośrednią inspirację w spotkaniach Buscemiego z innymi pijakami. Oryginalność propozycji reżysera polega na tym, że nie stara się on w żaden sposób melodramatyzować postaci bohatera. Tommy pije w zasadzie bez konkretnej przyczyny. Nie po to, by zagłuszyć jakiś egzystencjalny ból, ale dlatego, że jest uzależniony. Z innymi filmowymi alkoholikami łączy go jedynie to, iż jest przekonany, że jeden pozytywny impuls jest w stanie zmienić całe życie, sprawić, że alkohol stanie się niepotrzebny.



Trees Lounge

Trees Lounge jest niemal afabularny, złożony z autonomicznych epizodów – czasem groteskowy, czasem przejmujący, ale nigdy w sposób hollywoodzki.

Bardziej zwarty fabularnie jest drugi film Buscemiego *Fabryka zwierząt* (*Animal Factory*, 2000) opowiadający o związku dwóch mężczyzn przebywających w więzieniu: młodego chłopca z dobrego domu, który po raz pierwszy otrzymał wyrok, i recydywisty, doskonale znającego realia więziennego życia. Choć film jest w większym stopniu nakierowany na opowiadanie historii, o jego wartości ponownie stanowi umiejętność realistycznego portretowania bohaterów i środowiska, w jakim się obracają. A także wyraziste role – przede wszystkim pary głównych bohaterów kreowanych przez Edwarda Furlonga i Willema Dafoe.

*Fabryka zwierząt*

Stopień realizmu, jaki osiągnął Buscemi, wynikał przede wszystkim z udziału w projekcie postaci zajmującej dość osobliwą pozycję w świecie kina niezależnego. Był nią zmarły w 2005 roku Edward Bunker, znany między innymi z roli we *Wściekłych psach* Quentina Tarantino, gdzie zagrał Niebieskiego. To właśnie on dostarczył reżyserowi scenariusz napisany na podstawie własnej powieści, będącej wynikiem więziennych doświadczeń wyniesionych z pobytu w San Quentin, jednego z najcięższych zakładów penitencjarnych w USA. Bunker był bowiem – zanim stał się liczącą się indywidualnością amerykańskiej literatury i filmu – przestępcą-recydywistą i trafił do wspomnianego więzienia, będącego scenerią wydarzeń ukazanych w *Fabryce zwierząt*, jako najmłodszy skazany. W sumie spędził za kratami ponad osiemnaście lat, a kryminalną „karierę” rozpoczął jeszcze w dzieciństwie, co nie przeszkodziło mu później w zajęciu wysokiej pozycji w świecie literackim. Jego pisarstwo bardzo cenili między innymi James Elroy – jeden z czołowych twórców powieści kryminalnych w Stanach Zjednoczonych.

Trzeci film Buscemiego powstał także na podstawie cudzego scenariusza. *Samotny Jim* (*Lonesome Jim*, 2005) to skromny projekt na podstawie pierwszego tekstu Jamesa C. Strouse’a – wtedy jeszcze nikomu nieznanego artysty – który jako reżyser filmu *Grace nie żyje* (*Grace is Gone*, 2007) stał się sensacją festiwalu Sundance w 2007 roku. *Samotny Jim* jest w pewnym sensie powrotem do tematyki i stylu debiutu – ponownie bohaterem jest życiowy rozbitek, który – po nieudanej próbie zrealizowania filmu – wraca do rodzinnego miasta, by tam spróbować ułożyć sobie życie od nowa. Scenariusz Strouse’a zawiera elementy autobiograficzne. Autor, mający za sobą kilka wcześniejszych prób pisarskich, sam pochodzi z Indiany, gdzie rozgrywa się

akcja utworu. W sposób ciekawy udało mu się uchwycić realia prowincjonalnej Ameryki, ale jednocześnie nie uniknął klisz. Jego tekst podąża bowiem dobrze znaną ścieżką, eksplorowaną zarówno przez literaturę, jak i film². To opowieść o amerykańskim śnie *a rebours*. Bohater ponosi klęskę w wielkim mieście i szuka alternatywy na prowincji. Czasem – z pewnym powodzeniem, jak w *Elizabethtown* (2005, reż. Cameron Crowe) – kiedy indziej, jak w filmie Buscemiego, bez sukcesu.



Wywiad

Samotny Jim jest zdecydowanie najmniej udanym dziełem Buscemiego, do pewnego stopnia powtarza rozwiązania znane z *Trees Lounge*, będąc jednocześnie pozbawionym autentyczności debiutu, wynikającej z osobistego tonu filmu. Nie znajdziemy go także w *Wywiadzie* (*Interview*, 2007) – pod wieloma względami satysfakcjonującym, lecz jednocześnie nie do końca spełnionym. Film ten to przede wszystkim popis aktorski – samego Buscemiego i telewizyjnej głównie aktorki Sienny Miller. Gra ona tu do pewnego stopnia samą siebie – Katya jest bowiem gwiazdą telewizyjnych seriali, z którą Pierre (Buscemi) ma przeprowadzić tytułowy wywiad. Do rozmowy o mały włos w ogóle nie dochodzi, dziennikarz – niezbyt zainteresowany tematem – przychodzi na spotkanie nieprzygotowany, obraża aktorkę i w rezultacie nie nagrywa planowanego wywiadu. Później jednak trafia do mieszkania dziewczyny, gdzie rozgrywa się niemal Pinterowska psychodrama: „stary wyga”, przekonany, że odkrył skrywaną tajemnicę

² Nieco wcześniej powstał np. film pod tytułem *Garden State* (2004, reż. Zach Braff) oparty na podobnym pomysle, rozgrywający się jednak w New Jersey.

aktorki, rzekomo cierpiącej na raka piersi, zostaje skompromitowany i ośmieszony. Co więcej – sam ujawnia swój sekret, który może zrujnować mu życie.

Buscemi zrealizował *Wywiad* do pewnego stopnia przez przypadek. Otrzymał propozycję, by w nim zagrać, a za kamerą stanąć miał Theo van Gogh – holenderski dziennikarz i reżyser (przede wszystkim telewizyjny) zamordowany w 2003 roku przez islamskiego ekstremistę, który w ten sposób postanowił ukarać van Gogha za szerzenie antyislamskich treści w *Submission* (2004). *Wywiad* nie był projektem oryginalnym:



Wywiad

amerykańska produkcja była jedynie anglojęzycznym remakiem nakręconego przez samego van Gogha holenderskiego filmu pod tym samym tytułem. Utwór z 2003 roku był w dużej mierze autotematyczny, bliski wręcz formule paradokumentalnej. Aktorzy grali w nim postaci noszące ich własne imiona, a van Gogh w sposób wyraźny poszukiwał metafory dla wyrażenia rozterek artysty mierzącego się w swej twórczości z wyzwaniem rzeczywistości. W amerykańskiej wersji nie ma tego podtekstu, a film Buscemiego zwraca się raczej w stronę komentarza na temat sposobu istnienia popkultury w świadomości jej odbiorców. Amerykański reżyser zrealizował dzieło bardzo efektowne, choć przecież jednocześnie skromne i nieco teatralne. Jednocześnie po raz kolejny przemówił nieswoim głosem.

LARRY CLARK: SKANDALISTA

Debiut Larry'ego Clarka nastąpił stosunkowo późno. Artysta ten realizując *Dzieciaki* (*Kids*, 1995) miał bowiem pięćdziesiąt dwa lata i liczne doświadczenia w dziedzinie tylko do pewnego stopnia pokrewnej kinu. Amerykański reżyser, uważany dziś za największego skandalistę kina niezależnego w USA, zajmował się fotografią – także zresztą budzącą sporo kontrowersji. Jego najśłynniejszy cykl zatytułowany „Teenage Lust” długo nie mógł się doczekać wersji albumowej. Wydawcy obawiali się bowiem posądzenia o szerzenie pornografii. Clark ukazywał w nim bowiem problem młodzieńczej seksualności – bohaterami jego prac byli młodzi ludzie ukazani w momencie przebudzenia zmysłowości. Choć fotogramy artysty niewiele miały wspólnego z pornografią jako taką, ich otwartość i dosłowność musiała budzić zgorszenie. W końcu publikacja została wydana w niewielkiej liczbie egzemplarzy nakładem samego autora i dziś jest jednym z bardziej poszukiwanych rarytasów z dziedziny fotografii artystycznej.

Clark, już z racji wieku, spogląda na młodość z dystansu. Jego pierwszy film jest jednak w dużej mierze wynikiem konfrontacji dwóch perspektyw – dojrzałego artysty o ustalonym dorobku i bardzo młodego scenarzysty, piszącego o swoim pokoleniu. Reżyser podjął bowiem współpracę z Harmony Korine'em – późniejszym reżyserem dwóch eksperymentalnych projektów – który, pracując nad tekstem, miał niecałe dziewiętnaście lat i absolutnie żadnych doświadczeń w dziedzinie filmu. Być może właśnie dlatego największym atutem scenariusza, jak i samej realizacji jest niezwykła spontaniczność i świeżość spojrzenia. *Dzieciaki* to film niemalże afabularny. Jest on przede wszystkim zapisem 24 godzin z życia grupy młodych ludzi poszukujących różnego rodzaju rozrywek: próbujących alkoholu, narkotyków, a przede wszystkim seksu. Choć film ukazuje bohatera zbiorowego, w centrum zainteresowania twórcy znajdują się przede wszystkim dwie postaci – Telly i Jennie. W pierwszej scenie czternastoletni bohater uwodzi jedną ze swoich rówieśnic, by w kolejnej – już w otoczeniu kolegów – przechwalać się swoim „wyczynem”. Telly jest „kolekcjonerem dziewic” – interesują go jedynie kontakty z dziewczynami, które nie miały wcześniej żadnych doświadczeń seksualnych. Następne sekwencje, tworzące mozaikę luźno powiązanych epizodów, są zapisem zachowań Telly'ego i jego przyjaciół, przede wszystkim spotkań wypełnionych alkoholowymi i seksualnymi ekscesami.

Jedną z wysuwających się na plan pierwszy postaci jest Jennie – nieśmiała dziewczyna, która znajduje się na marginesie grupy, nie uczestnicząc w większości spotkań. Jednak i ona jest ofiarą Telly'ego. W pełnym napięcia finale filmu dowiadujemy się, że – mimo iż ma ona za sobą tylko jedno doświadczenie seksualne – jest nosicielką wirusa HIV. Wiedząc, że chłopak poszukuje kolejnych okazji do przygód, stara się zapobiec następnej tragedii. Jednak kiedy dociera na przyjęcie, w którym uczestniczy także Telly – jest już za późno.



Dzieciaki

Film Clarka jest w sposób programowy pozbawiony „drugiego dna”, rezygnuje z metafory na rzecz dosłowności. Reżyser, wspierany przede wszystkim przez współpracującego wcześniej z Gusem Van Santem¹ operatora Erica Edwardsa, stworzył obraz sytuujący się na pograniczu formuły dokumentalnej. Choć opowiedziana historia jest fikcyjna, sposób jej prezentacji zbliża *Dzieciaki* do obszaru „kina faktu”. Emanuel Levy² porównuje dzieło Clarka do kina spod znaku *cinéma vérité*, choć w istocie jest ono bliższe formule *direct cinema*. Twórca nie ujawnia bowiem obecności kamery, nie stara się też, by była ona katalizatorem dla wydarzeń świata przedstawionego, lecz raczej podpatruje rzeczywistość, ukształtowaną tak, by dać widzowi wrażenie jak największego autentyzmu. Poczucie uczestnictwa w prawdziwym świecie umacnia nie tylko

¹ Gus Van Sant, reżyser mający w 1995 roku ustaloną pozycję w świecie filmu niezależnego, był producentem *Dzieciaków*.

² Emanuel Levy, op. cit., s. 289.

praca kamery, prowadzonej często z ręki, czasem w „nerwowy sposób” poszukującej istotnych obrazów, ale również udział nieprofesjonalnych aktorów – prawdziwych „dzieciaków” znalezionych podczas castingu poprzedzającego realizację zdjęć do filmu. Reżyserowi udało się zresztą odkryć prawdziwe talenty. Niektórzy zagraли także w innych produkcjach, nie tylko Larry’ego Clarka; między innymi odtwarzający role głównych postaci Leo Fitzpatrick i Chloë Sevigny. Nie bez znaczenia jest także sposób potraktowania problemu seksualności, który wzbudził tyle kontrowersji i zmusił reżysera do usunięcia dwóch minut materiału, odrzuconego przez dystrybutora – firmę Miramax. Chodzi przy tym nie tylko o fakt obecności w *Dzieciakach* śmiałych scen erotycznych – tym bardziej bulwersujących, że ukazujących seksualność bardzo młodych bohaterów³ – ale o ich szczególną intensywność. Clark zrezygnował bowiem z typowych w takich przypadkach strategii, każących stosować rozwiązania eliptyczne. „Pornograficzny” wymiar tych fragmentów wynika więc nie z chęci szokowania, ale z pragnienia zbudowania sytuacji, w której widz nie będzie mógł czerpać jakiegokolwiek przyjemności z uczestnictwa w filmowym świecie. Podglądanie bohaterów wiąże się bowiem w sposób nieuchronny z drastycznym przekroczeniem bariery intymności, a także zanegowaniem umowności kina.

Interesujący w *Dzieciakach* jest także beznamienny sposób relacjonowania wydarzeń. Choć z pozoru możemy odnieść wrażenie, że Larry Clark to dydaktyk ukazujący patologie i wynaturzenia, by poszukiwać rozwiązań problemów, ostateczny sens jego filmu jest inny. Reżyser nie ocenia swoich bohaterów, a także nie wskazuje przyczyn, dla których są oni właśnie tacy. Zło jest tu tylko pochodną pustki, której źródło nie zostaje jednak w żaden sposób nazwane.

Dużo mniej satysfakcjonujący pod tym względem wydaje się *Kolejny dzień w raju* (*Another Day in Paradise*, 1998), będący, jeśli nie liczyć niefortunnego filmu telewizyjnego pod tytułem *Nastoletni jaskiniowiec* (*Teenage Caveman*, 2002)⁴, zdecydowanie najśłabszą realizacją w dorobku amerykańskiego artysty. Zbliża się ona bardziej – choć

³ W scenach tych wystąpili w istocie aktorzy dorośli. Reżyser zastępował niepełnoletnich wykonawców dorosłymi dublerami. Dla widza nie ma to jednak znaczenia. Montaż sprawia bowiem, że wrażenie, jakie odnosi, jest zupełnie inne.

⁴ Film jest próbą połączenia konwencji kina science fiction klasy B z problematyką charakterystyczną dla twórczości Clarka. Akcja rozpoczyna się po wojnie nuklearnej, kiedy ludzkość cofa się w rozwoju do poziomu epoki kamiennej. Grupa młodych jaskiniowców trafia przypadkowo do domu, w którym spotyka parę młodych ludzi – jakby wyjętych z rzeczywistości *Dzieciaków*. Rozpoczyna się narkotykowo-seksualna orgia, podczas której młodzi ludzie zamieniają się w odrażające monstra. Film miał być autoironicznym spojrzeniem na wątki pojawiające się w „poważnych” filmach reżysera.

powstała w warunkach niezależnych – do wzorców kina hollywoodzkiego. Reżyser zaprosił zresztą do współpracy profesjonalnych aktorów, grających często w wysokobudżetowych produkcjach – Jamesa Woodsa i Melanie Griffith. Wcielają się oni w parę przestępców – Mela i Sid – którzy spotykają młodocianego złodzieja i zabójcę Bobbie’ego i jego partnerkę Rosie. Film ociera się o konwencję kina sensacyjnego, sięgając także po formułę kina drogi spod znaku *Bonnie i Clyde*. Clark nie powtarza jej jednak w sposób dosłowny i bezkrytyczny, odzierając ją z wszelkiego romantyzmu. Bohaterowie *Kolejnego dnia w raju* to po prostu bezwzględni bandyci, szukający okazji zdobycia łatwych pieniędzy na narkotyki. Twórcę, nawiązującego tu w pewnym sensie do problematyki podjętej w *Dzieciakach*, interesują głównie młodzi bohaterowie, coraz bardziej pogrążający się w demoralizacji. Choć to nie Mel i Sid są za nią odpowiedzialni – Bobbie’ego i Rosie poznajemy bowiem w momencie, kiedy po próbie włamania do automatu sprzedającego napoje zabijają oni przypadkowego człowieka – reżyser wyraźnie daje do zrozumienia, że zło tkwiące w młodych bohaterach bierze się z zapatrzenia w „bardziej doświadczonych” przestępców.

Choć filmowi brakuje otwartości *Dzieciaków*, reżyser w sposób wyraźny stara się pogłębić postaci bohaterów. Zło – podobnie jak w innych realizacjach Clarka – ma tu wymiar banalny, pozbawione jest wszelkiej metafizyki. W tym kontekście nie do końca właściwy wydaje się wybór formuły. W *Dzieciakach* ogromne wrażenie robi paradoksalny styl, pogłębiający wrażenie autentyzmu. *Kolejny dzień w raju* nie jest aż tak sugestywny – odwołanie do konwencji gatunkowych oraz skądinąd efektowna warstwa wizualna sprawiają, że widz może odnieść wrażenie stylizacji. Krytycy porównywali zresztą drugi film artysty do *Kalifornii* (1994) Dominika Seny, opowiadającego o „estetycznej” fascynacji przemocą i gwałtem, skonfrontowanej z realnie istniejącym złem. Wydaje się to dość symptomatyczne i dodatkowo podkreśla, że kierunek obrany przez Clarka – zdecydowanie odcinającego się przecież od nurtu kina, w którym przemoc jest tylko elementem zabawy z konwencją – nie był optymalny.

Więcej satysfakcji daje film *Bully* (2001)⁵, stylistycznie bliższy *Dzieciakom*, choć jednocześnie w większym stopniu czerpiący z tradycji kina narracyjnego. Scenariusz został oparty na faktach, a bohaterami filmu są ponownie młodzi ludzie. Na plan pierwszy wybijają się postaci Marty’ego i Bobby’ego. Są oni najlepszymi przyjaciółmi, choć relacja między nimi ma zaskakujący charakter. Bobby znajduje bowiem upodobanie w nieustannym upokarzaniu swojego kolegi, stara się go sobie podporządkować, poniża, znęca się nad nim psychicznie i fizycznie. Reżysera interesuje przede wszystkim

⁵ Oryginalny tytuł nie ma polskiego odpowiednika. Oznacza on osobę w sposób rozmyślny udręczającą swoje otoczenie.

przemiana, jaka zachodzi w otoczeniu Bobby'ego. Początkowo Marty i jego przyjaciele pozwalają się terroryzować, w końcu jednak postanawiają się bronić. Z zaskakującą sprawnością udaje im się zaplanować zbrodnię i później dokonać jej z zimną krwią. Bohaterowie filmu to tak zwane „dzieci z dobrych domów”, niezwykle łatwo zarażające się złem. Konstrukcja, którą tworzy Clark, nie jest jednak oczywistą i prostą realizacją wzorca zemsty dokonanej w obliczu niemożności poradzenia sobie z dręczycielem. Zamordowanie Bobby'ego nie jest aktem spontanicznym, zrealizowanym jako reakcja na zagrożenie ze strony zdegenerowanego chłopca. Clark w sposób przenikliwy pokazuje w jaki sposób bohaterowie, z którymi widz do tej pory się utożsamiał, zamieniają się w bestie znajdujące w zbrodni przyjemność i satysfakcję – tego samego rodzaju co ta, której doświadczał Bobby, pastwiąc się nad Martym i innymi rówieśnikami.



Bully

Bully, w porównaniu z *Dzieciakami*, wydaje się utworem do pewnego stopnia kompromisowym, skierowanym być może do szerszego grona odbiorców z uwagi na wyraźne zaakcentowanie wątku fabularnego. Clark nie zrezygnował jednak z rozwiązań stanowiących o wyjątkowości debiutu. W filmie znajdziemy bowiem wiele scen ukazujących codzienne działania bohaterów, które w sposób bezpośredni nie przyczyniają się do rozwijania głównego wątku. Osadzenie historii w rzeczywistości skłoniło także twórcę do ponownego sięgnięcia po strategię kojarzącą się z kinem dokumentalnym – widoczne przede wszystkim w końcowych partiach.

Najciekawszym i najbardziej złożonym, choć cenionym zwykle mniej niż *Dzieciaki*, utworem Larry'ego Clarka jest – zbliżający się do formuły filmu nowelowego – *Ken Park* (2002). Scenariusz napisał Harmony Korine, który po sukcesie *Dzieciaków* otrzy-

mał szansę wyreżyserowania własnego projektu dla niezależnej wytwórni Fine Line. Tekst dość długo czekał na realizację, w końcu Korine odstąpił projekt Clarkowi. Ten zaś nie umiał dojść do porozumienia z producentami, uważającymi scenariusz za obsceniczny. Gdy w końcu *Ken Park* został nakręcony, w niektórych krajach zablokowano jego dystrybucję albo przyznano mu najwyższą kategorię wiekową (która w USA w zasadzie skazuje film jedynie na dystrybucję wideo), albo – jak na przykład w Australii – nie dopuszczono go na ekrany w ogóle.



Ken Park

Problematyka podjęta w *Ken Park* budzi skojarzenia z *Dzieciakami*, choć film jest w mniejszym stopniu zapisem demoralizacji, a w większym analizą patologicznych relacji rodzinnych kształtujących późniejsze postawy młodych ludzi. Bohaterem jest ponownie grupa, poszczególne postaci wchodzą jednak w interakcje w niewielkim stopniu, spotykając się przede wszystkim w finale, podczas seksualnej orgii, przywodzącej na myśl sceny z *Dzieciaków*, wcześniej zaś na placu, na którym jeżdżą na deskorolkach. Poszczególne epizody, osadzone wprawdzie w jednej scenerii, można traktować jako odrębne nowele opowiadające o kilku nastolatkach, dorastających w warunkach pozbawiających ich emocjonalnego oparcia, a przede wszystkim wzorców, które umożliwiłyby im zbudowanie własnych związków. Sytuacje ukazywane przez Clarka są szokujące: Shawn związany jest z dziewczyną w jego wieku, a jednocześnie świadczy usługi seksualne jej matce, Tate mieszka z dziadkami, których nienawidzi i w końcu morduje z zimną krwią, Peaches jest ofiarą religijnego fanatyzmu i molestowania, Claude żyje w cieniu despotycznego ojca, starającego za wszelką cenę złamać indywidualność syna. Najciekawsza jest jednak w filmie struktura. Poszczególne epizody

ujęte zostały bowiem w ramę wyjaśniającą sens całości i wprowadzającą nowy wątek – nie do końca poddany eksploracji w debiucie. W pierwszej scenie jesteśmy świadkiem samobójstwa popełnionego przez chłopca, którego imię i nazwisko dało tytuł filmowi. Ken przychodzi na miejsce spotkań deskorolkowców i odbiera sobie życie, rejestrując swój desperacki gest przy pomocy amatorskiej kamery wideo. Postać ta powraca dopiero w finale, kiedy poznajemy jego motywacje. Ken nie jest zdolny przyjąć odpowiedzialności: popełnia samobójstwo, gdy dowiaduje się, że ma zostać ojcem. W kontekście przerażających historii jego rówieśników uczynek ten wydaje się nie wynikać jedynie z obawy przed wyzwaniem, jakie go czeka. Ken odmawia raczej uczestnictwa w świecie, w którym skazany jest na powielanie patologicznych wzorów, które obserwuje wokół siebie.

Istotne znaczenie ma także umieszczenie postaci w strukturze całego dzieła. Tytułowy bohater zostaje bowiem w pewnym sensie zmarginalizowany – obecny jest bowiem tylko w scenach stanowiących ramę filmu. Ta decentralizacja jest sama w sobie interesującym zabiegiem, ale Clark nie posługuje się nietypowym układem tylko dla efektu, pozwala mu on bowiem wzmocnić wątek alienacji bohaterów, którzy pozostają ze sobą w relacjach ograniczających się do egzystowania we wspólnej przestrzeni. Choć ich doświadczenia są przecież podobne, nie tworzą oni – inaczej niż postaci z filmu *Bully* – żadnej grupy, lecz raczej zbiór osamotnionych jednostek. Śmierć Kena nie jest żadnym przełomem, nie daje możliwości przebudzenia i zmiany czyjegokolwiek losu. Finałowe spotkanie jest tylko potwierdzeniem wyobcowania – sfera erotyzmu nie ma nic wspólnego z intymnością, pogrążenie się w „wyzwolonej” seksualności jest pułapką. W istocie bowiem pozbawia bohaterów kolejnej szansy doświadczenia prawdziwej bliskości drugiego człowieka.

Po udanym *Ken Park*, Clark zaangażował się w dwa projekty: jeden autorski i jeden będący realizacją zbiorową z udziałem kilku reżyserów filmowych i twórców, reprezentujących inne dziedziny sztuki, m.in. znanego „artysty totalnego” Matthew Barneya i performerki wideo Mariny Abramović. Nakręcony w 2005 roku *Wassup Rockers* to bodaj najmniej przekonujący obraz młodego pokolenia w całym dorobku Larry’ego Clarka. Bohaterami są młodzi Latynosi zafascynowani muzyką punkową i skateboardingiem. Produkcja ta miała być w założeniu powrotem do formuły *Dzieciaków*. Clark zrezygnował z „wychowanych” przez siebie aktorów i ponownie zatrudnił amatorów, odszedł także od czytelnej konstrukcji poprzedniego filmu na rzecz epizodycznej struktury, ukazującej walkę bohaterów o przetrwanie we wrogim im środowisku. Choć w *Wassup Rockers* znalazły się typowe dla Clarka wątki, jest jednocześnie znacznie mniej dosłowny i drapieźny, co sprawia, że – w odróżnieniu od opartych na podobnym pomysle *Dzieciaków* – pozostawia widza raczej obojętnym. Teza zawarta w utworze jest natomiast dość interesująca: reżyser, konfrontując swoich bohaterów

z bogatymi dzieciakami z Beverly Hills, pokazał, że wbrew pozorom wiele łączy młodych ludzi wywodzących się z krańcowo odmiennych środowisk.



Wassup Rockers

Znacznie ciekawszy wydaje się segment filmu *Destriicted* (2006)⁶, składającego się z krótkometrażówek o różnym czasie trwania i bardzo odmiennej stylistyce. Wszystkie – to jedyny wspólny element – komentują wybrane aspekty pornografii. Nowela Clarka zatytułowana *Wbite na pal (Impaled)*, najdłuższa w całym zestawie (ponad 30 minut), opowiada o castingu, w którym biorą udział młodzi chłopcy pragnący zagrać w filmie pornograficznym. Można ją traktować jako rodzaj podsumowania dotychczasowej twórczości reżysera, konsekwentnie konfrontującego sferę popkulturowych wyobrażeń na temat seksu z rzeczywistym doświadczeniem młodego pokolenia. Clark to z całą pewnością twórca zaangażowany, krytykujący treści młodzieżowych subkultur: wyzwolony, odarty z emocji erotyzm i wszechobecną przemoc, dotykającą zarówno środowisko marginesu, jak i świat dzieciaków z dobrych domów. Nie można mu chyba jednak zarzucić publicystyki. Clark – dziś artysta ponad sześćdziesięcioletni – w zaskakująco skuteczny sposób przyjmuje bowiem punkt widzenia swoich bohaterów, którzy od premiery *Dzieciaków* w 1995 nie zestarzelili się ani o jeden dzień.

⁶ Tytuł filmu jest grą słów. „Restricted” to określenie filmu przeznaczonego dla widzów dorosłych. Sformułowanie „destriicted” jest jego przeciwieństwem.

TOM DICILLO: WYJŚĆ Z CIENIA JIMA JARMUSCHA

Twórca ten stawiał pierwsze kroki w kinie niezależnym jako operator. We wczesnym okresie twórczości Jima Jarmuscha był jego współpracownikiem, odpowiadając za stronę wizualną *Nieustających wakacji* (*Permanent Vacation*, 1980) oraz *Inaczej niż w raju* (*Stranger Than Paradise*, 1984). Zwłaszcza drugi film zasługuje na uwagę: DiCillo stworzył w nim bowiem konsekwentną i spójną alternatywę dla strategii stosowanych w dominującym modelu kina, wyznaczając tym samym kierunek poszukiwań dla wielu innych filmowców.

W 1991 roku Tom DiCillo zdecydował się zadebiutować jako reżyser, rezygnując przy tym z funkcji operatora, którą powierzył Joemu DeSalvo. A jednak doświadczenia wyniesione z pracy na planie u Jarmuscha są widoczne w filmie *Johnny Suede*. DiCillo zrezygnował wprawdzie z radykalnego rozwiązania znanego z *Inaczej niż w raju*, polegającego na całkowitym odrzuceniu zbliżeń, zachował jednak „minimalistyczny” charakter kadru, opartego na częstym operowaniu dużymi, jednobarwnymi płaszczyznami. *Johnny Suede* jest przy tym – w odróżnieniu od dzieła Jarmuscha – filmem kolorowym, w którym paleta barwna stała się kolejnym elementem odrealniającym świat przedstawiony. Debiut DiCillo to przykład kina stylu, rodzaj zabawy formą, w której przesłanie schodzi na plan dalszy, by ustąpić miejsca grze z konwencją. Można określić go mianem „niezależnej komercji”, służącej przede wszystkim rozrywce, ale jednocześnie odchodzącej od przewidywalnych rozwiązań popularnego kina hollywoodzkiego. Pod tym względem DiCillo odniósł sukces. Film spodobał się publiczności festiwalu Sundance, a także był nominowany do Nagrody Jury.

Bohaterem jest młody chłopak o imieniu Johnny, zafascynowany twórczością Ricky’ego Nelsona i marzący o karierze muzyka. Nosi zamszowe buty, niemodną kurtkę i fantazyjną fryzurę zwieńczoną wielkim czubem. Jest postacią zdecydowanie niepasującą do scenerii fikcyjnej metropolii, w której rozgrywa się akcja. Ta jest zresztą dość wątpliwa: Johnny pracuje jako malarz, ale chce być piosenkarzem. Poznaje dziewczynę – Allison, której matka jest producentką płytową. Niedzisiejszość jego piosenek sprawia jednak, że nie znajduje zrozumienia. Odrzucony przez Allison, wiąże się z Yvonne – nauczycielką upośledzonych dzieci. Dzięki niej dojrzewa, choć trop ten należy traktować – jak wszystko w tym filmie – z przymrużeniem oka, podobnie jak i spotkanie z Freakiem Stormem – bardziej doświadczonym muzykiem, od którego w „prezencie”



Johnny Suede

otrzymuje swoją pierwszą poważną piosenkę. „Powaga” jest tu jednak pozą, co do pewnego stopnia wynika z pozafilmowego kontekstu: w postać Storma wcieliła się bowiem Nick Cave – australijski piosenkarz, tworzący tu małą, ale bardzo sugestywną i autoironiczną postać „mrocznego barda”¹. Ironia obecna jest też w scenie kończącej film: komentarz zza kadru informuje widza, że w istocie nie wiadomo, co stało się z bohaterem, po tym, jak stracił jeden zamszowy but.

Ironiczny, a nawet satyryczny charakter ma także drugi film DiCillo. *Filmowy zawrót głowy* (*Living in Oblivion*, 1995) należy do grupy utworów o ściśle autorefleksywnym charakterze. Jego akcja rozgrywa się na planie filmowym, podczas realizacji trzech scen, z których żadna – z różnych, często absurdalnych przyczyn – nie może zostać nakręcona w kształcie zamierzonym przez reżysera. Także tu mamy do czynienia z podejściem stricte formalnym, *Filmowy zawrót głowy* nie wnosi bowiem niczego nowego do obrazu kina niezależnego: nie po raz pierwszy i nie ostatni widz otrzymuje samokrytyczny wizerunek niespełnionego artysty, będącego w istocie filmowym grafomanem. Ale nie takie były ambicje i zamierzenia reżysera, który – zachowując formalną i strukturalną konsekwencję – poddał szczegółowej, wręcz „warsztatowej” analizie pułapki

¹ Nick Cave w istocie wykreował taki sceniczny wizerunek. Na scenie traktował go jednak poważnie, śpiewając o śmierci i mrocznych namiętnościach. W filmie jest postacią niemal groteskową, odbiciem własnej osoby w krzywym zwierciadle.

czyhające na niedoświadczonych artystów. Autotematyzm filmu realizuje się nie tylko na poziomie sytuacji i świata przedstawionego, ale także rozwiązań technicznych. DiCillo realizuje „film o filmie”, ale jednocześnie demaskuje swoje własne dzieło. Efekt ten uzyskuje między innymi zestawiając zdjęcia kolorowe z czarno-białymi. Początkowo odnosimy wrażenie, że sceny z planu zostaną przypisane obrazowi monochromatycznemu, a te, które należą do przestrzeni „filmu w filmie” – barwnemu. Konsekwencja jednak nie zostaje zachowana – dochodzi tu bowiem do odwrócenia i przesunięcia, które sprawiają, że poziomy fikcjonalności zostają przewartościowane.



Filmowy zawrót głowy

W kolejnych dokonaniach DiCillo pozostał wierny konwencji komedii, raz po raz testując kolejne warianty tej formuły. *Pudełko ze światłem księżycyca* (*Box of Moonlight*, 1996) jest opowieścią o kryzysie wieku średniego. Bohater, zagrany przez Johna Turturro, pracuje w firmie zajmującej się instalacjami elektrycznymi. Gdy jego szef wręcza mu odprawę, Al, miast wrócić do domu, wyrusza w podróż do miejsc, które pamięta z dzieciństwa, by spotkać tam galerię osobliwych i zabawnych postaci. Jego przewodnikiem zostaje młody chłopak, odrzucający reguły cywilizowanego świata. Film przynosi satyryczny obraz ideologii New Age, lecz w istocie nie wykracza daleko poza schematy kina dominującego nurtu, zwłaszcza, że DiCillo zrezygnował tym razem z warsztatowych eksperymentów, zwracając się raczej ku rozwiązaniom kina stylu zerowego.

Bardziej złożony pod względem narracyjnym jest film *Prawdziwa blondynka* (*The Real Blonde*, 1997), w którym powraca temat kryzysu wieku średniego, choć bohater ma ledwie 35 lat². Joe jest aktorem bez dorobku, ciągle oczekującym na pierwszą rolę. Pracuje jako kelner, pogrążając się w kompleksach, w których utwierdza go żona – makijażystka pracująca w przemyśle reklamowym, i przyjaciel, któremu udało się otrzymać pięcioletni kontrakt na rolę w mydlanej operze. Choć uwaga reżysera skupia się na postaciach Joego i Mary, w filmie pojawiają się liczne postaci drugoplanowe, wprowadzane w świat przedstawiony na zasadzie „sztafety”: każda nowa postać pojawia się za sprawą innej, z którą łączą ją takie czy inne więzy. Wszyscy mężczyźni, niezależnie od tego, co w istocie osiągnęli, marzą o zmianie – o „prawdziwej blondynce”, która staje się figurą realizacji niespełnionych marzeń. Joe spotyka swoją wymarzoną blondynkę – jest nią Madonna, znana piosenkarka, w której teledysku ma wystąpić. Okazuje się jednak, że dziewczyna nie jest ani naturalną blondynką, ani nawet... Madonną. To tylko dublerka, która występuje w planach ogólnych. Prawdziwej gwiazdy Joe nigdy nie spotka.

Konstrukcja *Prawdziwej blondynki* jest inna niż w wypadku wcześniejszych produkcji – to utwór złożony z epizodów, przypominający *Pudełko ze światłem księżycyca* jedynie „kolistą” strukturą. Także tu wszystko wraca do punktu wyjścia: Joe, którego poznajemy w momencie kryzysu związku z Mary, w finale znajduje porozumienie z partnerką. A sąsiadka, której w pierwszej scenie skradziono psa, wyprowadza na spacer swojego pupila...

Nieco ciekawiej wypada *Podwójny hamburger* (*Double Whammy*, 2001), bliższy modelowi kina postmodernistycznego. DiCillo wkracza jednak na nieco inny obszar samoświadomości, niż ten, który wprowadzał w *Filmowym zawrocie głowy*. Wzorem dla *Podwójnego hamburgera* wydają się być realizacje Quentina Tarantino, choć reżyser

² Grający go Mathew Modine miał w istocie, w momencie realizacji *Prawdziwej blondynki*, 38 lat.

nieco inaczej rozkłada akcenty. Mimo że mamy do czynienia z czarną komedią, tonacja filmu jest zdecydowanie jaśniejsza niż np. *Wściekłych psów*. DiCillo nie rezygnuje bowiem z komiksowego przerysowania postaci i niektórych sytuacji, zyskujących czasem niemal slapstickowy charakter. Podobnie jednak jak w debiucie Tarantino, DiCillo interesuje się obecnością fikcji w codziennym doświadczeniu.

Bohaterem *Podwójnego hamburgera* jest detektyw Pluto, obwiniający się o śmierć żony i córki, które zginęły w wypadku, potrącone przez samochód. Poznajemy go w sytuacji, która doprowadzi jego karierę do upadku. Pluto nie jest w stanie zapobiec tragedii w restauracji typu fast food. Mimo że ma broń, nie udaje mu się obezwładnić rabusiów, którzy – podczas napadu – zabijają sześć osób. W decydującym momencie sztywnieje mu kręgosłup – od dawna domagający się terapii. Miast Pluta, bohaterem zostaje dziesięcioletni chłopiec, który pewnym strzałem z pistoletu upuszczonego przez policjanta, zabija uzbrojonego w automatyczny karabin gangstera. Pluto zostaje odsunięty od prowadzonych przez siebie spraw i popada w tym głębsza depresję. Pocięgą jest dla niego jedynie atrakcyjna rehabilitantka, z którą nawiązuje romans.

W *Podwójnym hamburgerze* ważne są wątki poboczne, początkowo niepowiązane w wyraźny sposób z osobą głównego bohatera. Przypisane one zostały sąsiadom Pluta – nieco nieokrzesanemu Latynosowi wychowującemu nastoletnią córkę i dwójce niespełnionych filmowców piszących scenariusz filmu – będącego – jak sami uważają – pewnym kandydatem do Złotej Palmy w Cannes. Gdy Rico zostanie napadnięty i zraniony, a ubrani w czerwone garnitury w stylu późnych lat 70. scenarzyści uznani za świadków zdarzenia, fikcja splecie się z w nieoczekiwany sposób z rzeczywistością, a scenariusz – który, jak się wydawało, utknął w martwym punkcie – zacznie pisać się sam.

Podwójny hamburger cechuje się pewnym wyrafinowaniem. Wątki splatają się w nim w interesujący i nieoczekiwany sposób. Jednak widz musi odnieść wrażenie, że komedia DiCillo pozbawiona jest głębi pierwszego filmu Tarantino. Mimo komediowych akcentów, *Wściekłe psy* przynosiły interesującą refleksję na temat granic fikcji. Film DiCillo należy natomiast do obszaru „kina zabawy”, w którym wszystko jest z założenia papierowe i nieprawdziwe. Tarantino – co okazało się znakomitym i niepowtarzalnym pomysłem – z łatwością i pewnego rodzaju wdziękiem zestawiał skrajnie realistyczną przemoc z czarnym humorem. Okrucieństwo miało u niego wymiar, o którym pisał między innymi Eugeniusz Wilk: „widzialność cielesności (...) oznacza ciągłe uobecnianie, grę, teatralizację ciała”³. U DiCillo jest inaczej:

³ Eugeniusz Wilk, *Presja widzialności. Rekonesans* [w:] idem (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2001, s. 51.

tu rządzi raczej logika kreskówki niż postmodernistycznego teatru przemocy. Choć już w pierwszej scenie ginie sześć osób, widz nie doznaje wstrząsu, a okrucieństwo i śmierć zostają na swój sposób unieważnione. W ten sposób, choć DiCillo nadal występuje z pozycji twórcy niezależnego, przywołana zostaje kolejna ze strategii kina dominującego modelu.

W *Obłąkanym* (*Delirious*, 2006) DiCillo powraca do wątków zasygnalizowanych w *Prawdziwej blondynce*. Jednym z głównych tematów jest kult gwiazd, a raczej gwiazdek, pojawiających się w show-biznesie niemal codziennie. Bohaterem jest Les – paparazzi marzący o sfotografowaniu popularnej piosenkarki K’Harmy. Na skutek przypadku jego asystentem zostaje Toby – bezdomny aktor bez dorobku, który – także na skutek przypadku – poznaje K’Harmę i zostaje zatrudniony do roli w serialu. Z dnia na dzień staje się obiektem zainteresowania mediów, a także zazdrosnego Lesa, planującego w finale... zamordowanie byłego współpracownika. W *Prawdziwej blondynce* jest scena, w której model, nie wytrzymując napięcia na planie, „puszcza wiatry” w objęciach blond piękności. Ten żenujący i groteskowy epizod sprawia, że przygotowującej kampanię fotografce udaje się wreszcie uzyskać właściwy rodzaj ekspresji na twarzy młodzieńca. Zdjęcie, które wykonała zachwyca wszystkich. Ta zasada obowiązuje także w *Obłąkanym*. Sława jest pochodną zbiegu okoliczności: nie wymaga ani talentu, ani nawet ciężkiej pracy. Może stać się udziałem każdego. Kariera jest pozorem. Uwaga publiczności i mediów skupia się na gestach pozbawionych znaczenia, a sensacją stać się może zdjęcie Elvisa Costello⁴... bez kapelusza na głowie.

⁴ Ten znakomity piosenkarz wystąpił, grając samego siebie, w epizodycznej roli w *Obłąkanym*.

CHRIS EYRE:

O INDIANACH ZUPEŁNIE INACZEJ

Wśród twórców reprezentujących kino mniejszości przez długie lata nie było w ogóle artystów wywodzących się z kręgu „native Americans”. Indianie nie tylko nie byli w stanie przebić się z własnymi projektami artystycznymi, ale także niemal do końca lat 90. XX wieku byli grupą, której ekranowy obraz był zafałszowany i oparty na stereotypie. Choć wizerunki wywodzące się z klasycznych westernów, w których najczęściej ukazywano Indian nie jako jednostki, lecz pozbawioną indywidualnej osobowości hordeę, nie są już w kinie współczesnym częste, trudno dostrzec jakieś poważne zmiany na lepsze. Nawet produkcje ukazujące tę grupę w „pozytywnym” świetle paradoksalnie przyczyniały się jedynie do utwierdzenia stereotypów. Chodziło bowiem nie o to, by prezentować Indian w sposób pozytywny, lecz prawdziwy. Problemem był także niemal całkowity brak produkcji ukazujących tematykę współczesną – swoisty syndrom *Tańczącego z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990) Kevina Costnera – reżysera okrzykniętego przez wielu krytyków reformatorem kina o tematyce indiańskiej, przez innych zaś uważanego za propagatora koncepcji „smutnej nieuchronności eksterminacji Indian”¹. Ward Churchill w swej książce o reprezentacji etnicznych mieszkańców Ameryki wylicza trzy najważniejsze stereotypy, jakie pojawiają się w literaturze i filmie: „postać z czasu przeszłego”, „europocentryczna definicja”, „kiedy widziałeś jednego, widziałeś wszystkich”². W ujęciu autora Indianie to nie tylko ludzie pozbawieni teraźniejszości, ale także przeszłości oraz tożsamości. Niepoprawne politycznie określenie „Indianin” sprowadza w istocie do jednego mianownika ludzi pochodzących z bardzo różnych plemion, a w konsekwencji reprezentujących odmienne kultury. Łączy ich jedno – ich przodkowie byli na terenie dzisiejszych Stanów Zjednoczonych i Kanady przed białym człowiekiem.

W Stanach Zjednoczonych są instytucje propagujące wiedzę o etnicznych mieszkańcach USA. Jedną z nich jest National Museum of American Indian, wspierające także działalność filmowców. Obecnie muzeum posiada trzy lokalizacje: w Suitland

¹ W takim świetle przedstawia film Costnera m.in. Emanuel Levy, op. cit., s. 344.

² Ward Churchill, *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema, and the Colonization of American Indians*, San Francisco: City Lights Books 1998.

(Maryland) oraz w Nowym Jorku i Waszyngtonie. Można w nich oglądać nie tylko eksponaty dotyczące życia amerykańskich Indian, ale także... film Chrisa Eyre'a *Tysiąc dróg* (*A Thousand Roads*, 2005), prezentujący w fabularnej formie różne aspekty życia tej mniejszości.



Tysiąc dróg

Wybór, jakiego dokonało National Museum of American Indian, nie jest przypadkowy. Zapraszając do realizacji prestiżowego projektu Chrisa Eyre'a potwierdziło rolę, jaką ten twórca odegrał w propagowaniu tematyki indiańskiej. To jego film był bowiem pierwszą produkcją fabularną zrealizowaną w całości z udziałem indiańskiej ekipy. Aż niewiarygodne wydaje się, że powstała ona dopiero w 1998 roku, stając się – ku zaskoczeniu producentów – przebojem, który zarobił w samych tylko kinach ponad siedem milionów dolarów, co wielokrotnie przekroczyło miniaturowy budżet filmu.

Historia realizacji projektu jest dość typowa. Eyre zwrócił na siebie uwagę na festiwalu Sundance. Inaczej jednak niż Darren Aronofsky, czy wcześniej Solondz, zdobył przychylność publiczności i jury nie pełnometrażową fabułą, ale krótką etiudą *Tenacity* (1995), która zdobyła wiele prestiżowych nagród oraz zapewnił Eyre'owi udział w organizowanych przez Sundance Institute warsztatach reżyserskich. To właśnie tam powstały *Sygnaly dymne* (*Smoke Signals*, 1998), pokazywane również w Park City, na festiwal przywiezione jednak zostały przez dystrybutora. Jeden z szefów Miramaxu – Harvey Weinstein – po prywatnym pokazie zdecydował się kupić film. Sukces na festiwalu potwierdził, że miał rację – *Sygnaly dymne* otrzymał bowiem nagrodę Filmmakers Trophy oraz, co być może ważniejsze z punktu widzenia dystrybutora, Nagrodę Publiczności.

Utwór Eyre'a wykorzystuje konwencję kina drogi, jest jednak zdecydowanie niekonwencjonalny w pokazywaniu problematyki mniejszościowej. Reżyser, należący

do szczepu Czejenów i Arapaho, uniknął protekcjonalnego tonu, obecnego w niemal wszystkich produkcjach o podobnej tematyce realizowanych przez twórców nieindiańskich. Jego bohaterowie są przede wszystkim postaciami z krwi i kości, a nie „figurami” definiowanymi przez etniczne uwarunkowania. Nie oznacza to oczywiście, że kwestia tożsamości indiańskiej nie istnieje. Jest ona niezwykle ważna, lecz została tu ukazana z perspektywy, która na pierwszym planie stawia kwestię tożsamości jednostkowej. To zresztą jeden z głównych wątków dzieła, opowiadającego o przyjaźni dwóch młodych mężczyzn z rezerwatu Cour d’Alene w stanie Idaho, naznaczonej przez dramatyczne wydarzenia z przeszłości. Victor mieszka z matką, która wychowywała go samotnie od dnia, w którym jego ojciec porzucił niespodziewanie swoją rodzinę. Także wcześniejsze relacje z chłopcem i jego matką nie były idealne. Arnold Joseph pił, zaniedbywał żonę i syna, rozpamiętując wypadek, który wydarzył się w połowie lat 70. Podczas święta szczepu dom, w którym wychowywał się drugi z bohaterów – Thomas Builds-the-Fire, stanął niespodziewanie w płomieniach. Rodzice chłopca zginęli, on zaś został w ostatniej chwili wyrzucony przez okno. Gdyby nie Arnold, który chwycił niemowlę, mały Thomas nie przeżyłby upadku z pierwszego piętra. Mężczyzna został uznany za bohatera – od czasu pożaru nie mógł jednak znaleźć spokoju, co w końcu doprowadziło go do całkowitego upadku. Dopiero po latach prawda wyszła na jaw. Matka Victora straciła kontakt z mężem. Już kiedy jej syn stał się dorosłym mężczyzną odebrała telefon od nieznajomej kobiety, która poinformowała ją o śmierci Arnolda.



Sygnały dymne



Victor postanawia ruszyć w daleką drogę, aby odebrać prochy zmarłego i zająć się jego dobytkiem. Nie ma jednak pieniędzy na podróż. Z pomocą przychodzi jego przyjaciel Thomas, który stawia jednak jeden warunek – chce również pojechać do Phoenix. Kiedy docierają na miejsce, spotykają Suzy – dziewczynę, z którą związał się ojciec Victora. To właśnie ona wyjaśnia tajemnicę traumy Arnolda, który uratował wprawdzie chłopców z płonącego budynku, ale on sam – zamroczony alkoholem – przez nieuwagę zaproszył ogień.



Sygnaty dymne

Dla obydwu bohaterów podróż do Phoenix jest pierwszą daleką wyprawą poza rezerwat, okazją do spotkania z ludźmi, dla których Indianie są obcymi, wzbudzającymi ciekawość, ale także czasem agresję. Eyre unika jednak prostych i stereotypowych rozwiązań. *Sygnaty dymne* nie ukazują ich jako postaci pokrzywdzonych i zmarginalizowanych, a sceny konfrontacji z białymi nie mają w sobie nic z ogranych klisz kina mówiącego o spotkaniu kultur. Znakomita pod tym względem jest sekwencja, w której młodzieńcy, powracający do domu pick-upem pozostawionym przez ojca Victora, zostają niesłusznie oskarżeni o spowodowanie wypadku, choć to odwaga i poświęcenie Victora, ratując życie poszkodowanej podczas kolizji kobiecie. Choć możemy przypuszczać, że oskarżenia białego winowajcy zostaną przyjęte przez policjantów tylko dlatego, że i oni są biali, tak się nie dzieje. Prawda bardzo szybko wychodzi na jaw. Eyre nie odwraca przy tym schematu: pokazuje uprzedzenia, ale jednocześnie za wszelką cenę unika najprostszyc rozwiązań. Jego bohaterowie muszą przede wszystkim poradzić sobie z własną tożsamością: Victor przebacza ojcu, który go porzucił, a Thomas odnajduje w człowieku, który niechcący zabił jego rodziców, a jemu uratował życie

– zastępczego przodka swojego rodu. W jednej z finałowych scen dwaj przyjaciele dzielą się prochami Arnolda...

Osobisty dramat bohaterów ukazany jest przy tym bez jakiegokolwiek patosu. *Sygnaly dymne* zrealizowane są w lekkim, niemal komediowym tonie, który jednak nie osłabia wymowy dzieła. Lekkość charakteryzuje także wątki związane z kształtowaniem się tożsamości protagonistów na poziomie wyznaczanym przez ich etniczną przynależność. Thomas jest nosicielem tradycyjnych wartości. Ma indiańskie nazwisko, został wychowany przez babkę – Indiankę kultywującą spuściznę przodków. Jest też człowiekiem kultury oralnej – przez cały czas podróży „zamęcza” Victora opowieściami: prawdziwymi i zmyślonymi, przywołując „żywą” literaturę szczepów, które przez lata obywateli się bez pisma. Victor natomiast jest „wojownikiem”, instruującym przyjaciela, jak ma się zachowywać i wyglądać. Swoją tożsamość kształtuje – w sposób paradoksalny – odwołując się do wzorców narzuconych przez białych. Przypomina trochę nieco karykaturalną wersję postaci z filmów realizowanych przez twórców niebędących Indianami. Ale Eyre nie traktuje go surowo, w zamian ukazując subtelną przemianę, jaka staje się udziałem bohatera. Przemiana ta następuje, kiedy Victor w symbolicznym geście obcina włosy, gdy dowiaduje się o zbrodni swego ojca. W drodze powrotnej także Thomas porzuca narzucony mu przez przyjaciela „kostium” i ponownie zaplata włosy w warkocze.



Sygnaly dymne

Sygnaly dymne to dzieło interesujące także pod względem narracyjnym. Reżyser opowiada historię w nielinearny sposób, łącząc dwie podstawowe płaszczyzny czasowe.

Jedna z nich ukazuje dzieciństwo bohaterów, druga odnosi się do czasu teraźniejszego. Retrospekcje, powracające także w sekwencji spotkania z Sarą, nie są jednak typowe. Twórca, stosując interesujące rozwiązania montażowe, łączy je ze sobą tak, że różne czasoprzestrzenie przenikają się wzajemnie. Ważne jest przy tym to, że zastosowane przez niego pomysły warsztatowe nie są jedynie ozdobnikiem, ale w sposób konsekwentny współtworzą warstwę znaczeniową filmu. Eyre widzi bowiem odkrywanie tożsamości bohaterów jako proces, który zależny jest w równym stopniu od bieżącego doświadczenia, jak i introspekcji, coraz głębszego rozumienia wydarzeń przeszłości.

W filmie Eyre'a bardzo ważne są relacje rodzinne, ale także plemienne. Bohaterowie, dzięki wspólnym doświadczeniom, stają się braćmi: dzieląc się prochami ojca, zawierają rodzaj braterstwa krwi, odkrywając jednocześnie, jak wiele ich łączy. To do pewnego stopnia wątek autobiograficzny: reżyser został bowiem w dzieciństwie adoptowany, a poszukiwanie własnych korzeni stało się jednym z ważniejszych motywów jego twórczości. Tematowi temu miał być zresztą poświęcony film *Things Learned Young* – historia młodego człowieka, poszukującego swojej biologicznej matki – który jednak nie został zrealizowany. Charakterystyczne są także postaci zaludniające jego filmy: Eyre nie idealizuje bohaterów. Będąc sam przedstawicielem rdzennych mieszkańców Ameryki nie musi obawiać się oskarżeń o postawę rasistowską i buduje postaci wielowymiarowe: raz budzące szacunek i sympatię, a kiedy indziej błędzące, czy nawet czyniące zło.



Czerwoni

Relacje rodzinne stały się także jednym z głównych motywów drugiej pełnometrażowej produkcji Eyre'a przeznaczonej dla kino. *Czerwoni* (*Skins*, 2002) to bowiem historia skomplikowanych relacji dwóch braci mieszkających w Pine Ridge – jednym z najuboższych miejsc w Stanach Zjednoczonych, dotkniętym ponad siedemdziesięcioprocentowym bezrobociem i powszechnym alkoholizmem. Film – zupełnie odmienny w tonie i charakterze od poprzedniego – zrealizowany został w autentycznej scenerii, a pierwsza sekwencja, towarzysząca napisom czołówki, zwiastuje wręcz paradoksalne zacięcie twórcy. Reżyser rezygnuje w nim z lekkiej, niemal komediowej konwencji, proponując w zamian mroczny dramat o ludziach, którzy pogubili się w życiu: albo staczając się w otchłań alkoholowego zapomnienia, albo próbując w desperacki sposób, jakby po omacku, naprawiać świat, którego już nie da się uleczyć.



Czerwoni

Miejsce, w którym rozgrywa się akcja, jest znaczące. Rezerwat Pine Ridge znajduje się w sąsiedztwie Mount Rushmore – jednej z najczęściej odwiedzanych przez turystów atrakcji Stanów Zjednoczonych. Góra ta – jej nazwa pochodzi od nazwiska nowojorskiego prawnika i odkrywcy, który zdobył ją w 1885 roku – była niegdyś świętym miejscem Siuksów Lakota i ważnym etapem podróży duchowej, jaką odbył ich wódz Czarny Łoś. Po roku 1877 teren został przejęty przez białych osadników. Dziś jest ona symbolem amerykańskiego państwa. W latach 1927–1941 zbudowano tam monumentalny plenerowy pomnik – ponad 400 rzeźbiarzy wykuło w skale wizerunki czterech prezydentów uważanych za ojców amerykańskiego państwa: George'a Washingtona,

Thomasa Jeffersona, Theodore'a Roosevelta i Abrahama Lincolna. W ten sposób doszło nie tylko do faktycznego, ale także symbolicznego zawłaszczenia świętego miejsca Siuksów.

Pine Ridge leży także w okolicach innego znaczącego miejsca – Wounded Knee – gdzie 29 grudnia 1890 roku doszło do słynnej masakry plemienia Lakota. Siódmy Pułk Kawalerii, składający się z 500 żołnierzy uzbrojonych w broń palną, zaatakował mieszkających tam Indian, którzy mieli zostać wyparci z terenu Dakoty Południowej, będącej niemal w całości terytorium należącym do rdzennych obywateli Ameryki. Było to konsekwencją polityki białych, zmierzającej nie tylko do pozyskania nowych terytoriów dla osadników ze Wschodu, ale także mającej na celu planowe niszczenie indiańskiej społeczności. Teren zajmowany przez Indian był, zdaniem rządu, zbyt duży i należało go podzielić na pięć mniejszych części, przede wszystkim po to, aby osłabić więzi społeczne między członkami szczepów³.

Nierówna walka zakończyła się prawdziwym pogromem. Ponad 300 mężczyzn, kobiet i dzieci zginęło z rąk żołnierzy. Po stronie białych zaś straty wyniosły zaledwie 25 osób, przy czym istnieją przypuszczenia, że znaczna część zginęła od kul strzelających na oślep kawalerzystów. Masakra w Wounded Knee pochłonęła więcej ofiar: wielu Indian zmarło na skutek zimna, podczas ucieczki przed atakującym oddziałem.

Akcja filmu Chrisa Eyre'a rozgrywa się współcześnie, ale wydarzenia historyczne są istotnym dla niej kontekstem. Dziś Pine Ridge jest miejscem, w którym kultura indiańska ulega nieustannej degeneracji. Niemal wszyscy mieszkańcy osady cierpią na skutek alkoholizmu. Choć w rezerwacie obowiązuje prohibicja, leży on tuż przy granicy Nebraski, gdzie alkohol można kupić bez żadnych ograniczeń. Biali, wykorzystując koniunkturę, zbudowali sklep z alkoholem w miejscu, do którego bez trudu docierają mieszkańcy Pine Ridge. Jednym z najwierniejszych jego klientów jest Mogie – Siuks, który odniósł poważne rany podczas wojny w Wietnamie. Po powrocie, podobnie jak wielu innych, pogrążył się w nałogu, nie mogąc odnaleźć się w rzeczywistości. Jego brat Rudy jest policjantem. Na co dzień spotyka się z przestępczością, która prawie zawsze jest pochodną wszechobecnego pijaństwa. Próbuje wspierać brata, ale – podobnie jak w swej pracy – jest bezsilny. Zdesperowany postanawia sam wymierzać sprawiedliwość, wiedząc, że prawo nie daje mu dostatecznych instrumentów, by zmienić cokolwiek w podupadającej osadzie. Kiedy udaje mu się wytropić dwóch wyrostków, którzy pobili na śmierć pewnego mężczyznę, postanawia sam ich ukarać. W przeobrażeniu napada ich, kiedy chłopcy popijają piwo przy ognisku i kijem baseballowym łamie

³ Alice B. Kehoe, *The Ghost Dance: Ethnohistory and Revitalization, Massacre at Wounded Knee Creek*, New York: Thompson Publishing 1989, s. 15.

im kolana, co jest ironicznym nawiązaniem do wydarzeń z 1890 roku. Wounded Knee oznacza bowiem w dosłownym tłumaczeniu „zranione kolano”. Jego prywatna masakra w Wounded Knee jest w istocie gestem wymierzonym przeciwko własnej społeczności, podobnie jak podpalenie sklepu z alkoholem, którego dokonuje wkrótce potem. I tu konsekwencje jego działania są tragiczne: po pierwsze w pożarze ranny zostaje jego brat, który – o czym Rudy oczywiście nie wiedział – próbował ukraść parę butelek z magazynu sklepu, po drugie zaś – na miejscu starego sklepu wkrótce wyrosnie nowy. Pieniądze z odszkodowania pozwolą bowiem zbudować jeszcze większy.

Czerwoni to film, który mówi o losie skazanego na śmierć narodu z perspektywy jednostki. I ponownie – jak w wypadku *Sygnatów dymnych* – robi to w sposób niebanalny. Eyre nie oskarża białych, a przynajmniej nie wyłącznie ich. Po pokazach na festiwalu Sundance pojawiły się wręcz głosy krytyki pod adresem reżysera, zarzucające mu utwierdzenie negatywnego wizerunku Indian⁴. Ale intencja twórcy była inna: zależało mu ponownie na ukazaniu skomplikowanych bohaterów, którzy błędzą, podejmują złe decyzje, ale jednocześnie odnajdują wartości w świecie całkowicie ich pozbawionym. Kiedy poparzony Mogie trafia do szpitala, okazuje się, że jest poważnie chory. Alkohol zniszczył mu wątrobę i nerki. Nie ma dla niego ratunku i rzeczywiście wkrótce umiera. Jego śmierć jest jednak dla Rudy’ego wydarzeniem, które przynosi nadzieję. Na prośbę umierającego brata, kupuje wiadro czerwonej farby i zrzuca je ze szczytu Mount Rushmore, tak by na twarzy prezydenta Washingtona pojawiła się krwawa blizna. Czy to kolejny gest zamaskowanego mściciela? Jednak nie – raczej realizacja naiwnego pragnienia, powrót do czasów młodzieńczej solidarności między braćmi. Nieprzypadkowo w retrospekcjach dwukrotnie powraca scena, w której Rudy ratuje Mogiego ukąszonego przez jadowitego pająka...

Z dwóch kinowych filmów Eyre’a zdecydowanie większy sukces odniósł debiut. Przyczynił się on także do wygenerowania zainteresowania publiczności tematyką indiańską. Sherman Alexie, autor opowiadań na podstawie których powstały *Sygnaty dymne*, wspomina, że po premierze wzrósł popyt zarówno na literaturę, jak i scenariusze podejmujące podobną problematykę⁵. Faktycznie, w ostatnich latach pojawiło się kilka znaczących filmów indiańskich, nie zawsze jednak realizowanych przez Indian. Były to między innymi *Touched* (1999) Morta Ransena, *Johnny Greyeyes* (2000) Jorge Manzano, *Doe Boy* (2001) Randy’ego Redroda, *Arctic Son* (2006) Andrew Waltona, a także *Imprint* (2007) Michaela Linna – produkowany zresztą przez Chrisa Eyre’a.

⁴ Roger Ebert, *Skins*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021018/REVIEWS/210180310/1023>

⁵ Por. Emanuel Levy, op. cit., s. 346.

Żaden nie odniósł jednak znaczącego sukcesu komercyjnego – moda na filmy o współczesnych Indianach szybko się wyczerpała. Ostatni z wymienionych jest też znakiem pewnego „oswojenia” problemu. Ta opowieść o pochodzącej ze szczepu Lakota pani adwokat, która odkrywa odrzucone wcześniej wartości kultury przodków, wykorzystuje bowiem elementy popularnej konwencji kina grozy, kojarzącej się z formułami J-horroru⁶, który zainspirował już co najmniej kilka amerykańskich remake’ów. Indiańskie opowieści o duchach staną się być może kolejnym gorącym tematem.

Sam Chris Eyre poświęcił się w ostatnich latach pracy producenta, realizuje także projekty telewizyjne o zdecydowanie bardziej komercyjnym charakterze. Jest autorem dwóch odcinków sensacyjnej serii „Mystery!” realizowanej przez PBS – amerykańską telewizję publiczną. Pochodzący z 2002 roku *Skinwalkers*⁷ to historia policjanta z Pheonix, który – wraz z chorą na raka żoną – wraca do rezerwatu Navajo, by tam prowadzić śledztwo w sprawie zabójcy mordującego lekarzy, późniejszy *Złodziej czasu* (*A Thief of Time*, 2004) powstał we współpracy z Robertem Redfordem, od lat fascynującym się literacką twórczością Tony’ego Hillermana, którego książka ponownie stała się podstawą scenariusza. W filmie powraca postać Joego Leaphorna – indiańskiego detektywa tym razem próbującego rozwiązać zagadkę zaginionych przedmiotów skradzionych z indiańskiego cmentarza. Kolejny projekt telewizyjny Eyre’a został zrealizowany pomiędzy odcinkami *Mystery!* – tym razem dla Showtime – kablowego kanału specjalizującego się w serialach i filmach telewizyjnych. *Na skraju Ameryki* (*Edge of America*, 2004) to oparta na faktach historia czarnoskórego trenera pracującego z żeńską drużyną koszykówki.

Telewizyjne projekty Chrisa Eyre’a nie mają rangi jego kinowych filmów. Pełnią jednak – zgodnie z dewizą PBS-u – funkcję edukacyjną. Choć mają dostarczać przede wszystkim rozrywki, pokazują też szerszej publiczności świat, który przez lata był dla niej niedostępny.

⁶ Specyficzna formuła japońskiego kina grozy łącząca współczesną scenerię z elementami klasycznych opowieści o duchach. Najpopularniejszym filmem tego kierunku jest *Ring* (*Ringu*, 1998, reż. Hideo Nakata). Kilka japońskich horrorów zrealizowano także w wersji anglojęzycznej na rynek amerykański. Co ciekawe – czasem remaki te kręcili japońscy twórcy oryginalnych filmów.

⁷ Trudny do przetłumaczenia termin określający – w języku potocznym – policjantów tropiących Indian.

TODD FIELD: FILMY DLA DOROSŁYCH

Todd Field to scenarzysta, reżyser, kompozytor i – przede wszystkim – aktor w jednej osobie, zaangażowany w wiele produkcji niezależnych, znany m.in. z ról w filmach *Rozmawiając, obmawiając* (*Walking and Talking*, 1996) Nicole Holofcener oraz *Ruby w krainie szczęśliwości* (*Ruby in Paradise*, 1993) Victora Nuneza. Field wystąpił również w przeboju wytwórni Warner Bros., *Twister* (1996), a także w ostatnim filmie Stanleya Kubricka *Oczy szeroko zamknięte* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Jako scenarzysta i reżyser artysta zadebiutował filmem krótkometrażowym *Too Short*. Kolejny, *Nonnie & Alex*, został uhonorowany Specjalną Nagrodą Jury na Sundance Film Festival w 1995 roku.

W jego dorobku reżyserskim, oprócz licznych krótkich metraży i paru realizacji telewizyjnych, znajdują się zaledwie dwa pełnometrażowe filmy fabularne. Już one jednak gwarantują mu pozycję jednego z najciekawszych twórców artystycznego kina w USA. Debiut – *Za drzwiami sypialni* (*In the Bedroom*, 2001) – został dostrzeżony i doceniony przez krytyków, także mainstreamowych. Ten kameralny dramat otrzymał aż pięć nominacji do Oscarów: wyróżniono samego Fielda w kategoriach „scenariusz adaptowany” i „najlepszy film”, a także trójkę aktorów grających najważniejsze role.

To nie przypadek, gdyż siła *Za drzwiami sypialni* opiera się przede wszystkim na wyrazistych, a jednocześnie niezwykle subtelnych kreacjach aktorskich. Choć film trwa ponad dwie godziny jego fabuła jest prosta, Field bowiem realizuje postulat Stephena Kinga¹, skupiając uwagę nie na fabule, ale na sytuacji i wzajemnych relacjach między bohaterami.

Podstawą scenariusza stało się opowiadanie pod tytułem „Killings”. Jego autor – Andre Dubus – współpracował z reżyserem przy tworzeniu wersji filmowej. Field dokończył jednak pracę sam, gdyż pisarz zmarł w trakcie realizacji filmu².

Opowiadanie i film różnią się znacząco. Łączy je wspólny temat: rozpacz po utracie bliskiej osoby. „Killings” rozpoczyna się słowami „Pewnego dnia w sierpniu,

¹ Stephen King, *On Writing*, New York: Pocket 2001.

² Film poświęcony jest jego pamięci. Field napisał także wstęp do zbioru najlepszych opowiadań pisarza, wydane już po jego śmierci.

o poranku, kiedy Matt Fowler pochował swojego najmłodszego syna...”³. Czytelnik otrzymuje więc wyraźną wskazówkę, co do treści utworu. W filmie jest inaczej – widz nie od razu orientuje się, jaki będzie właściwy temat, nie może mieć też pewności, kto będzie postacią pierwszoplanową, kto zaś zostanie zepchnięty na plan drugi. Pierwsza scena rozgrywa się podczas przyjęcia w ogrodzie. Poznajemy bohaterów: małżeństwo w średnim wieku – Matta i Ruth Fowler oraz ich syna Franka. Chłopiec przyjechał do domu na wakacje, właśnie skończył college, wybiera się na studia architektoniczne. Czwartą osobą dramatu jest Natalie Strout – dojrzała kobieta, związana ze znacznie od niej młodszym synem Fowlerów, która właśnie rozstała się z mężem. Zamierza rozwieść się z Richardem, lecz on – chcąc zachować kontakt z dziećmi – proponuje, by postarali się uratować związek. Natalie nie godzi się na jego propozycję, zwłaszcza że Richard jest człowiekiem gwałtownym i agresywnym. Często nęka ją w domu, gdzie czasem dochodzi do rękoczynów i demolowania sprzętów.



Za drzwiami sypialni

W trakcie jednego ze spotkań Stroutów dochodzi do konfrontacji z Frankiem. Richard siłą wdzierają się do domu, a chłopak stara się go powstrzymać, obawiając się, że rozjuszony mążzonek skrzywdzi Natalie. Dochodzi do szamotaniny, Richard wyciąga broń. Pada strzał – śmiertelny dla Franka.

W tym momencie zmienia się nie tylko tonacja, ale także rytm filmu, którego zasadniczą część ukazuje cierpienie rodziców po stracie jedyne syna. To właśnie Ruth i Matt skupiają na sobie uwagę twórcy, Natalie zaś zostaje zepchnięta na drugi plan.

³ Andre Dubus, *In the Bedroom*, New York: Vintage 2002, s. 3.



Za drzwiami sypialni

Fowlerowie muszą zmierzyć się nie tylko z tragedią, która ich spotkała, ale także z poczuciem niesprawiedliwości. Richard został bowiem wypuszczony z aresztu za kaucją, gdyż nie znaleziono dowodów, że zabójstwo zostało dokonane z premedytacją.

Zmiana nastroju i tempa nie jest ostatnim zaskoczeniem, jakie czeka na widza *Za drzwiami sypialni*. Matt – człowiek delikatny i subtelny, szanowany obywatel Maine – będzie bowiem zdolny zaplanować zemstę: porwie i zabije z zimną krwią Richarda, nie tyle po to, by wymierzyć sprawiedliwość (Richarda czeka przecież proces), ile po to, aby przywrócić zakłócony porządek świata. Sam staje się zabójcą, zdolnym z zimną krwią strzelić człowiekowi w plecy. Co więcej – finał przynosi także wątpliwość, czy Richard z premedytacją zabił Franka. Wiemy, że jest człowiekiem gwałtownym i nieobliczalnym, możemy jednak przypuszczać, że na swój sposób kochał Natalie i faktycznie chciał odbudować swoje małżeństwo. Frank – wielokrotnie deklarujący, że związek ze starszą kobietą to tylko wakacyjny romans – najprawdopodobniej nie byłby tu żadną przeszkodą.

Wielkim walorem filmu jest złożoność psychologiczna postaci. Nic nie jest tu oczywiste, każdy z bohaterów – co niezbyt często zdarza się w kinie amerykańskim – ma w sobie pierwiastek dobra i zła. Także w sferze narracyjnej brak typowej dla kina USA funkcjonalności. Narracja ma tu bowiem charakter otwarty i mimo swojej linearności jest wyzwaniem dla odbiorcy. Struktura filmowego opowiadania daleka jest jednak od „udziwnienia” i służy osiągnięciu określonego efektu znaczeniowego.

Edward Branigan pisze:

opowiadanie jest aktywnością percepcyjną, organizującą dane w myśl szczególnego wzoru, który reprezentuje i wyjaśnia doświadczenia. Bardziej szczegółowo

rzecz ujmując, opowiadanie jest sposobem organizowania danych przestrzennych i czasowych w przyczynowo-skutkowy łańcuch zdarzeń, posiadający pewien początek, środek i zakończenie, który wyraża sąd o naturze tych zdarzeń, jak również demonstrowuje, w jaki sposób możliwa jest wiedza o nich, a co za tym idzie, opowiadanie o nich⁴.

Konstrukcja opowiadania, jakiej dokonuje widz, jest podstawą zbudowania znaczenia, rozpoznania wymowy dzieła i ewaluacji postaci, jak również prezentowanych przez nie postaw. *Za drzwiami sypialni* to film, który na wielu poziomach ucieka od oczywistości. Oferuje widzowi rozproszoną strukturę i bohaterów, którzy nie są klasycznymi figurami dyskursu, ale postaciami o wysokim stopniu złożoności, reagującymi na sytuację bez wyjścia, w jakiej się znaleźli. Nieprzypadkowo „bedroom” z oryginalnego tytułu ma tu podwójne znaczenie. To zarówno sypialnia, w której Ruth i Matt spotykają się już po zamordowaniu Richarda, jak i specjalna pułapka, służąca do łowienia homarów. Uwięzione w niej zwierzęta, nie mogąc wydostać się na zewnątrz, często atakują się nawzajem. Tak jak Fowlerowie w jednej z najbardziej poruszających scen filmu, w której oskarżają się, zresztą zupełnie bezpodstawnie, o doprowadzenie do śmierci syna...

W kolejnym dziele, *Małych dzieciach* (*Little Children*, 2006), Field idzie podobnym tropem, opowiadając historię, w której poszczególne wątki splatają się w interesujący sposób dopiero w finale. Film jest z jednej strony bardziej złożony – rozbudowany jest bowiem drugi plan – z drugiej zaś łatwiejszy w odbiorze, z uwagi na dość tradycyjny sposób zdefiniowania bohaterów i relacji między nimi. Na pierwszy plan wysuwają się Sarah i Brad. Ona jest niespełnioną anglistką, studiowała literaturę, marzyła o doktoracie, teraz jednak skupia się na opiece nad córką. Jest związana z Richardem, bogatym biznesmenem, który nad kontakty z żoną przedkłada internetową pornografię. On jest „mężem swojej żony”. Skończył studia prawnicze, ale nie udało mu się zdać egzaminu aplikanckiego. Nie tyle z braku wiedzy, ile z przekonania, że kariera prawnicza nie pozwoli mu odnaleźć swego miejsca w świecie. Podobnie jak Sarah nie znajduje także szczęścia w małżeństwie. Jego żona – Kathy realizuje filmy dokumentalne dla PBS-u, ale finansową stabilizację zapewnia pomoc jej matki. Brad, dysponując wolnym czasem, także poświęca się wychowaniu potomka – synka, z którym spędza czas na placach zabaw i w miejskim basenie. *Małe dzieci* opowiadają historię przyjaźni bohaterów, która szybko przeradza się w płomienny i zmysłowy romans. Romans nie do końca spełniony, gdyż w finale przypadkowe okoliczności sprawiają, że wspólna ucieczka nie dochodzi do skutku.

⁴ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London and New York: Routledge 1992, s. 3. Polskie tłumaczenie za: Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1999, s. 121.

*Małe dzieci*

Bardzo ważną postacią jest Ronnie – opóźniony w rozwoju umysłowym mężczyzna, który spędził dwa lata w więzieniu za obnażenie się w obecności nieletniego. Z etykietką pedofila wraca do domu, gdzie staje się obiektem szykan i napaści – przede wszystkim ze strony byłego policjanta Larry’ego, który wciąga Brada w akcję wymierzoną przeciwko Ronniemu.

Wspomniane wątki, uzupełnione o potraktowane bardziej marginesowo portrety małżonków głównych bohaterów, zbiegają się w finale. Sarah i Brad postanawiają uciec od swoich partnerów: ona zabierając córkę, on zaś zostawiając synowi i żonie jedynie pożegnalny list. Plan nie zostaje jednak zrealizowany. Brad ulega bowiem wypadkowi, kiedy – wraz z grupą nastolatków – próbuje wykonywać akrobacje na deskorolce, jego kochanka natomiast spotyka na placu zabaw Ronny’ego, który – po śmierci matki – dokonał w desperacji aktu samokastracji. Przypadkiem trafia tam także Larry – pośredni sprawca śmierci matki pedofila – który tym razem ratuje okaleczonego mężczyznę zawożąc go do szpitala.

Podobnie jak *Za drzwiami sypialni*, także i drugi film Fielda ma literacki pierwowzór. Jest nim powieść Toma Perrotty pod tym samym tytułem. Odstępstwa są tym razem – jak się wydaje początkowo – mniejsze. Reżyser zmienił na przykład imię głównego bohatera, który w książce jest jego imiennikiem, zapewne po to, aby uniknąć sugestii, że utwór zawiera wątki autobiograficzne.

Literackie zakorzenienie filmu i także jego konteksty, wyznaczone są nie tylko przez książkę Perrotty, ale także przez „Panią Bovary”, o której dyskutują w jednej ze scen gospodynie domowe podczas spotkania odbywającego się z udziałem Sarah – jedynej „profesjonalistki” w tym gronie. Interpretując powieść Flauberta jako utwór „protofeministyczny” dokonuje jednocześnie obnażenia własnych emocji. Podobnie

jak Emma Bovary czuje się nieszczęśliwa w związku, podobnie jak ona ucieka w romans z innym mężczyzną.

Ani Perrotta, ani Todd Field nie dokonują jednak pełnej transpozycji napisanej w połowie XIX wieku powieści. Raczej rozpraszają i przemieszczają jej wątki: w „Pani Bovary” Emma popada w długi na skutek niekontrolowanych wydatków, w filmie o brak finansowej roztropności oskarżany jest Brad, zamawiający przez internet prenumeratę niepotrzebnych czasopism. Wspólnym tropem jest natomiast motyw desperackiego dążenia do zmiany, która – jak łatwo można się domyślić – musi przynieść bohaterom katastrofę. Oboje bowiem nie mają środków do życia. Brak im także dojrzałości. Są tytułowymi „małymi dziećmi”, choć także opiekują się – już w sensie bardziej dosłownym – tytułowymi maluchami.



Małe dzieci

Film kończy się happy endem. Tak może się przynajmniej wydawać. W „Pani Bovary” bohaterowie giną. Emma truje się, nie mogąc spłacić długów, Karol natomiast umiera, odkrywając miłosną korespondencję żony. Bohaterowie *Małych dzieci* otrzymują szansę zaczęcia nowego etapu swego życia. Nie mogą zmienić przeszłości – mówi głos narratora – ale mogą ustanowić w swym życiu moment, od którego wszystko będzie wyglądało inaczej. Czy jest to jednak prawdziwy happy end? Przecież ani Sarah, ani Brad nie dojrzewają. Larry działa pod wpływem impulsu, przerażony tym, że jego ataki na Ronny’ego i jego matkę doprowadziły staruszkę do zawału serca. Nikt nie dokonuje tu świadomych wyborów: Brad ulega chłopięcej pokusie. Od dawna przesiadywał w skate parku obserwując nastolatków wykonujących akrobacje na deskorolce, miast

przygotowywać się w bibliotece do egzaminu prawniczego. W chwili, gdy miał podjąć ważną decyzję – postanowił sam spróbować zakazanej przyjemności. Bohaterowie wrócą do swoich partnerów: Richard nadal będzie ukradkiem oglądał nieprzyzwoite zdjęcia na ekranie komputera, Kathy nadal będzie bardziej pochłonięta karierą i cudzym życiem niż własnym. A syn Brada ponownie założy błazeńską czapkę, którą nosił podczas wszystkich wypraw z ojcem.

Finał przynosi także najpoważniejsze odstępstwo od literackiego pierwowzoru. W powieści dochodzi po prostu do spotkania i konfrontacji bohaterów. Ronny nie dokonuje tu samookaleczenia, tym samym nie może zostać uratowany przez Larry'ego. Zakończenie jest więc w pewnym sensie mniej wyraziste, ale – przynajmniej w wersji literackiej – także sprawdza się znakomicie. Field poszukiwał – jak się wydaje – rozwiązań bardziej efektownych, lepiej sprawdzających się w kinie. Udało mu się jednak zachować efekt niejednoznaczności, choć pozornie może wydawać się, że finał ma nieco hollywoodzki charakter. Porządek wyznaczany przez wartości rodzinne został przywrócony – bohaterowie zatrzymali się w pół drogi, rezygnując z kroku, który mógłby stać się początkiem katastrofy. Wrócili jednak do partnerów, z którymi zapewne nie będą szczęśliwi. Komentarz zza kadru, podkreślający wartość i możliwość odkupienia, odczytuję jako przynajmniej do pewnego stopnia ironiczny.

Perrotta osiąga zbliżoną wymowę nieco inaczej. Jego książka kończy się w taki oto sposób:

– Mogę cię o coś zapytać? – rzekł. – To znaczy, nie zrozum mnie źle, ale to chyba nie jest najlepszy pomysł przychodzić tu z dzieckiem po zmroku.

– Właśnie – poparł go Moon. – Sam się temu dziwiłem.

– Chcecie się dowiedzieć, co tu robię? – odparła Sara, jakby nie rozumiała pytania.

Moon i McGorvey skinęli głowami, a Mary Ann popatrzyła na nią z podejrzanym, życzliwym wyrazem twarzy. Sara otworzyła usta, ale zamiast słów z jej ust dobiegł jedynie cichy, nerwowy śmiech. W jaki sposób miała się wytłumaczyć? Przyszła tu, ponieważ właśnie w tym miejscu pocałowała pewnego mężczyznę i wtedy po raz pierwszy w swoim dorosłym życiu zaznała szczęścia. Przyszła tu, ponieważ obiecał, że z nią wyjedzie, a ona mu wierzyła – wierzyła przez parę krótkich, niesamowicie słodkich chwil, że jest kimś wyjątkowym, szczęściarą, bohaterką romansu ze szczęśliwym zakończeniem⁵.

⁵ Tom Perrotta, *Małe dzieci*, przeł. Piotr Pawlaczek, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2005, ss. 311–312.

W wypadku *Małych dzieci* trudno mówić o znaczącej reinterpretacji powieści. Field inaczej rozkłada akcenty, nie tylko zmieniając nieco zakończenie, ale także rezygnując z kilku scen obecnych w pierwowzorze literackim. Co ciekawe – tym razem to film staje się w ten sposób bardziej powściągliwy w operowaniu wyrazistymi rozwiązaniami. W książce Larry w brutalny sposób atakuje Ronny’ego w kościele, mąż Sary natomiast uczestniczy w zjeździe fanów Slutty Kay – dziewczyny ze strony internetowej, która zawładnęła jego wyobraźnią. Obydwie sceny są dość drastyczne, ale wydaje się, że Field pominął je z innego powodu. Jego film i bez nich rozpowszechniany był z kategorią R (dla dorosłych). Chodziło raczej o to, by pokazać, że niegodziwości popełniane przez bohaterów są czymś, co może przytrafić się każdemu, chwilami słabości, sprawiającymi, że dokonujemy czegoś, co często ma nieodwracalne skutki. Richard, wybierając się na spotkanie z modelką porno, musiał podjąć świadomą decyzję:

Richard przyleciał do San Diego nie w celach biznesowych, jak powiedział Sarze, ale na Beachfest 2001, czyli letnie spotkanie Fanklubu Slutty Kay. Niełatwo mu przyszło się zdecydować. Tygodniami opierał się pokusie, tak samo jak w przypadku stringów⁶, powtarzając sobie, że to w ogóle nie wchodzi w rachubę i nie warto nawet o tym myśleć: dorośli mężczyźni nie należą do fanklubów, a nawet gdyby, nie okłamują żon i nie wyrzucają kilku tysięcy dolarów, aby wziąć udział w spotkaniu na drugim końcu kraju⁷.

„Zbrodnia” Richarda w filmie nie jest tak poważna, nie uczestniczy w orgii, zadowolając się autoerotycznymi praktykami z wykorzystaniem kupionego w internetowym sklepie fetyszu. Ale jednocześnie – w sposób charakterystyczny dla Fielda – jej ciężar jest w pewien sposób większy. Reżysera – zarówno w debiucie, jak i w drugim filmie – interesują przede wszystkim chwile słabości, w których człowiek może, jak w *Za drzwiami sypialni*, nawet zamienić się w bestię.

⁶ Zarówno w powieści, jak i w filmie Richard zamawia przez internet bieliznę Slutty Kay, którą wykorzystuje później podczas masturbacji, na czym przyłapuje go przypadkowo Sara.

⁷ Tom Perrotta, op. cit., s. 260.

VINCENT GALLO: ODRAŻAJĄCY, CZYSTY, ZŁY...

Urodzony w 1961 roku artysta jest prawdziwym człowiekiem renesansu. W latach 80. był przede wszystkim muzykiem, grał w zespołach The Plastics, Pork, Bohack, Gray, współpracując między innymi z Jeanem Michele Basquiatem – znanym malarzem wywodzącym się z kręgu Warholowskiej Factory. Sam również malował, by na początku lat 90. porzucić sztuki plastyczne u szczytu możliwości i popularności aby – jak sam powiedział – „pozbawić ludzi możliwości kontaktu ze swoimi obrazami”¹. Powszechnie uważany jest osobą trudną i konfliktową, a jednocześnie niezwykle utalentowaną. Na skutek konfliktu z ojcem wcześniej rozstał się z domem rodzinnym, uczestniczył w tworzeniu nowojorskiego undergroundu, podróżował po Europie, by w końcu wrócić do Stanów Zjednoczonych. Imał się najróżniejszych zajęć: był zawodnikiem w wyścigach motocyklowych, modelem reklamującym między innymi bieliznę i kosmetyki marki Calvin Klein i buty Hush Puppies, zajął się także aktorstwem, które jest dziś podstawowym obszarem jego działalności. Obdarzony jest niezwykłą, charyzmatyczną urodą. „Wyglądam jak narkoman – mówi – dlatego nie biorę nawet aspiryny, by zaprzeczyć swojemu wizerunkowi”². Reżyserzy obsadzają go najczęściej w rolach charakterystycznych, każąc grać mu bohaterów neurotycznych i zagubionych.

Jako reżyser zrealizował wprawdzie tylko dwa filmy, ale za to w pełni autorskie. Gallo nie tylko zajął fotel reżysera, ale również był autorem zdjęć, montażu, muzyki, sam je wyprodukował, a także zagrał w nich główne role.

Debiutancki *Buffalo 66* (1998) zawiera liczne odniesienia autobiograficzne, przede wszystkim związane z miejscem akcji, z którego faktycznie twórca pochodzi oraz ze skomplikowanymi relacjami z rodzicami. Scena spotkania z matką i ojcem została nakręcona w domu, w którym Gallo mieszkał w dzieciństwie. Piosenka śpiewana przez filmowego ojca Billa, granego przez Bena Gazzarę, została wykonana przez Vincenta Gallo Seniora – prawdziwego ojca reżysera.

¹ <http://www.imdb.com/name/nm0001252/bio>

² Tamże.

Buffalo 66 nie jest jednak w żadnym razie klasyczną autobiografią. Bohater, Billy Brown, wychodzi z więzienia, w którym spędził kilka lat za zbrodnię, której nie popełnił. Postanawia odwiedzić rodziców, których starał się utrzymywać w przekonaniu, że prowadzi dostatnie i szczęśliwe życie, wykonując tajne zlecenia dla rządu amerykańskiego. Po drodze porywa przypadkowo spotkaną dziewczynę i zmusza ją to tego, by udawała jego żonę. Layla miast starać się uciec, akceptuje tożsamość Wendy Balsam – tak nazywa ją Billy – i towarzyszy mężczyźnie nie tylko podczas rodzinnej wizyty, ale także potem. Wkrótce okazuje się, że niedawny więzień owładnięty jest żądzą zemsty: postanawia zabić Scotta Woodsa – obecnie właściciela nocnego klubu – za którego odsiedział kilkuletni wyrok.

Niezwykle interesujące są relacje między bohaterami. Layla szybko zakochuje się w człowieku, przez którego została porwana. On nie dopuszcza jej do siebie, choć jednocześnie widzi w niej inkarnację młodszej miłości. Wendy Balsam to dziewczyna, którą Billy poznał jeszcze w dzieciństwie. Nigdy nie odwzajemniła jego uczuć, a spotkana przypadkowo w barze, w którym Billy i Layla zatrzymali się, by napić się gorącej czekolady, nie pamiętała nawet imienia zakochanego w niej niegdyś człowieka.

Sens *Buffalo 66* rodzi się na styku opowiedzianej w nim historii i formy odchodzącej w radykalny sposób od przezroczystego sposobu opowiadania znanego z kina dominującego. Od pierwszych kadrów intryguje niezwykła strona wizualna – ziarnisty obraz przypominający nieco wyblakła fotografię. Poszczególne sceny nie zachowują przy tym jednorodności. Kolorystyka i faktura obrazu wynikają wprost ze scenerii, w której rozgrywa się dana scena. Gallo osiągnął ten efekt stosując kosztowną i ryzykowną metodę: nakręcił swój film na materiale odwracalnym, rezygnując z użycia klasycznego negatywu.

Ale jego inwencja na tym się nie kończy. Reżyser dekonstruuje także klasyczne rozwiązania montażowe – przede wszystkim w scenie spotkania z rodzicami, będącej z jednej strony hołdem dla mistrza Gallo – Yasujiro Ozu³, z drugiej zaś próbą sięgnięcia po środki zakłócające ciągłość przestrzeni w rozumieniu zachodnim. W filmach Ozu pogwałcenie zasady ujęcie–przeciwujęcie wynikało między innymi z zanurzenia w tradycji plastycznej sztuki japońskiej⁴, w filmie Gallo natomiast stanowi rozwiązanie wzmacniające efekt nieskutecznej komunikacji między bohaterami. Reżyser usadowił ich wokół kwadratowego stołu i pokazał ich konwersację posługując się kamerą, która – podobnie jak np. w *Dryfujących trzcinach* (*Ukigusa*, 1959) japońskiego mistrza – okrą-

³ Nazwisko Ozu zostało także umieszczone na tablicy rejestracyjnej samochodu, którym poruszają się bohaterowie.

⁴ Problem ten analizuje David Bordwell, *Ozu nad the Poetics of Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1994, ss. 91–96.

za bohaterów, przyjmując pozycję „nieobecnego”, którym stają się po kolei wszyscy uczestnicy spotkania.

Rozwiązania formalne pozwoliły także zbudować sens ostatniej sceny *Buffalo 66*, będącej zresztą kluczem do znaczenia całości dzieła. Bohaterowie przyjeżdżają do motelu. W pokoju dochodzi do ich pierwszego fizycznego kontaktu. Po wspólnej kąpieli przytulają się do siebie, unikając jednak jakichkolwiek gestów mogących



Buffalo 66

przełamać barierę intymności. Gallo ukazuje tę sytuację w serii statycznych ujęć z góry, umieszczając kamerę pionowo nad łóżkiem, co skutecznie sugeruje umowność sytuacji. Scena nie ma bowiem obrazować tylko konkretnego zdarzenia, ale być figurą zmiany charakteru ich relacji. Billy nie rezygnuje jednak ze swoich planów. O drugiej w nocy opuszcza pokój i udaje się do nocnego klubu z zamiarem zgładzenia Woodsa. Wcześniej jednak dzwoni do swojego przyjaciela Goona, by przekazać mu swoje najcenniejsze skarby zamknięte w schowku w kręgielni. Wie bowiem, że po dokonaniu zabójstwa, sam odbierze sobie życie.

I ten scenariusz zostaje w pewnym sensie zrealizowany. Billy wkracza do lokalu i zabija Woodsa, otoczonego wianuszkami półnagich tancerek, strzałem z niewielkiego pistoletu. Następnie popełnia samobójstwo, strzelając sobie w głowę. Scena ta została zrealizowana z wykorzystaniem interesujących efektów specjalnych. Kiedy kula przeszływa ciało właściciela nocnego klubu, obraz zostaje zatrzymany, a kamera ukazuje go w momencie śmierci z niezwyklej perspektywy. Zamrożony wizerunek Woodsa, z którego głowy wytryskuje mózg staje się czymś na podobieństwo znieruchomiłej statui widzianej z perspektywy kamery okrążającej ciało postaci. Podobny efekt zostaje zastosowany w ujęciu przedstawiającym śmierć samego Billy'ego. Początkowo widz przekonany jest, że to, co widział przed chwilą, wydarzyło się – w obrębie świata przedstawionego utworu – naprawdę, zwłaszcza iż następna, niezwykle groteskowa scena ukazuje rodziców bohatera przy jego grobie.

Po chwili jednak porządek wydarzeń zostaje zanegowany. Billy wychodzi z klubu, ponownie dzwoni do Goona, by odwołać darowiznę, kupuje ciastko w kształcie serca dla Layli i wraca do pokoju. Ostatni kadr, ukazujący przytulonych do siebie bohaterów, to jednak ponownie stop-klatka. Jego charakter zostaje więc zrównany z ujęciami ukazującymi wyobrażone zabójstwo dokonane w klubie.

Buffalo 66 Gallo, będący w pewnym stopniu melodramatem *a rebours*, można odczytywać jako opowieść o poszukiwaniu miłości i niespełnieniu, które zawsze mu towarzyszy, a także jako wyznanie „niewiary” w człowieka, na zawsze skazanego na samotność⁵. Zbliżoną wymowę na drugi film artysty *Brązowy króliczek* (*Brown Bunny*, 2003),

⁵ Wyznanie to artysta zamieścił w wywiadzie, który przeprowadził sam ze sobą dla pisma „Grand Royal”. Por. <http://www.galloappreciation.com/print/grandroyal2.html>. Wersja drukowana została zamieszczona w numerze z 1997 roku. Pismo wydawane jest przez grupę Beastie Boys. Fragment zamieszczam w wersji oryginalnej z uwagi na trudności w adekwatnym tłumaczeniu na język polski gry słów zawartej w cytowanej wypowiedzi:

HIM: I don't trust or love anyone.

ME: Why?

HIM: Because people are all creepy. Creepy creepy creeps. Creeping around. Creeping here and creeping there. Creeping everywhere. Crippity crappity creepies.

który wzbudził liczne kontrowersje z uwagi na obecność w nim niesymulowanej sceny seksu oralnego między bohaterami granymi przez samego reżysera i Chloë Sevigny, niegdyś partnerką artysty w życiu osobistym. Film okazał się również komercyjną porażką, źle przyjęła go także krytyka, a Roger Ebert – jeden z najbardziej wpływowych krytyków amerykańskich – nazwał go w pierwszym odruchu „najgorszym filmem, jaki kiedykolwiek pokazano w Cannes”⁶. Gallo określił natomiast krytyka mianem „grubej świni o wyglądzie handlarza niewolników”⁷.



Brązowy króliczek

Mimo zbliżonej wymowy, drugi film Gallo jest zupełnie odmiennym dziełem. Jest niemal zupełnie afabularny i składa się zaledwie z nieco ponad trzystu ujęć. Pierwotna wersja tego utrzymanego w niemal paradokumentalnym stylu utworu cechowała się jeszcze wolniejszym rytmem i zaczynała dwudziestominutową sekwencją ukazującą bohatera uczestniczącego w wyścigu motocyklowym. Wydarzenia ukazane w filmie sprowadzają się do relacji z podróży Buda do Kalifornii. Po drodze przelotnie spotyka on trzy kobiety, odwiedza rodziców swojej byłej dziewczyny – Daisy, by w końcu znaleźć się w motelowym pokoju w Los Angeles, gdzie dochodzi do osobliwego

⁶ Por. Roger Ebert, *Brown Bunny*, „Chicago Sun Times” z 3.09.2004, odwołanie do elektronicznego archiwum pisma: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040903/REVIEWS/409020301/1023>. Po obejrzeniu przemontowanej i skróconej wersji Ebert zmienił zdanie i przyznał filmowi trzy gwiazdki w skali do czterech.

⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0330099/trivia>

spotkania z byłą partnerką, podczas którego bohaterowie uprawiają seks oralny, a Bud obwinia Daisy o zniszczenie ich związku.

Film należy do kategorii utworów, których sens buduje zaledwie jedna scena. Reszta stanowi jedynie tło i przygotowuje widza na wstrząs, jaki czeka na niego w finale. Spotkanie z Daisy zrealizowane zostało w stylu znanym z wcześniejszych fragmentów dzieła. Jej realistyczny charakter zostaje jednak niespodziewanie podważony. Oto bowiem dziewczyna wyznaje, że... od dawna nie żyje. Gdy była pod wpływem narkotyków i alkoholu, dokonano na niej zbiorowego gwałtu, po czym zmarła na skutek udławienia się własnymi wymiocinami. Bud był świadkiem zajścia, jednak nie zrobił nic, by pomóc dziewczynie. Tu po raz pierwszy zostaje zakłócona linearność opowiadania – nie tylko słyszymy opowieść Daisy, ale także widzimy sceny z przeszłości w ujęciach retrospektywnych.

Ascetyzm i minimalizm *Brązowego króliczka* budzi skrajne emocje. Z jednej strony wydaje się nużący i drażniący, z drugiej zaś – w finale z ogromną siłą oddziałuje na widza. Bud Clay to kolejne – po Billym Brownie z *Buffalo 66* – „wcielenie” samego Gallo. Ponownie powracają wątki autobiograficzne: bohater, podobnie jak sam reżyser, uprawia sport motocyklowy. Jeszcze raz twórca ukazuje trudne relacje z rodzicami – choć tym razem w scenie, w której bohater rozmawia nie ze swoją matką (ojciec jest wtedy pogrążony w rodzaju kataleptycznego uśpienia), lecz z matką swej zmarłej dziewczyny. Jednak autorski ton nie wynika z mniej⁸ lub bardziej znaczących odniesień do rzeczywistości, ale z konsekwentnego ukazania bliskiej artyście wizji człowieka: samotnego, niekochanego i niekochającego. A przede wszystkim pozbawionego nadziei.

⁸ W filmie pojawiają się także inne, drobniejsze aluzje do Vincenta Gallo. Brązowy króliczek, będący jedyną „pamiątką” jaka pozostała po Daisy w jej domu, to aluzja do ulubionego koloru reżysera, a jednocześnie do nazwy zespołu rockowego The Bunny, który Gallo założył w latach 90. wraz z aktorem Lukaszem Haasem.

HAL HARTLEY: OSOBY I RZECZY

Twórczość Hala Hartleya, uważanego za spadkobiercę i następcę Jima Jarmuscha¹, ma szczególny charakter. Jego filmy stanowią bowiem wyraźną całość. Nie chodzi tu przy tym o – charakterystyczną dla Richarda Linklatera – ciągłość i konsekwencję tematyczną, lecz raczej o wrażenie uczestnictwa w spójnym świecie, który „odwiedzamy”, oglądając kolejne realizacje. Reżyser nie tyle próbuje go ukazywać z różnych, zmieniających się perspektyw, co bezustannie uzupełnia, wprowadzając kolejne elementy i uruchamiając nowe strategie. Filmy Hartleya związane są zresztą bardzo wyraźnie z miejscem – Long Island, będącą scenerią większości produkcji.

Hartley jest mistrzem „małego realizmu”, z upodobaniem portretuje bohaterów zwyczajnych czy nawet trywialnych, ale jednocześnie należy do grupy twórców samoświadomych. Zmysł obserwacji zderza chętnie z rozwiązaniami zaburzającymi realistyczny wymiar jego prac, ujawniającymi formę – najczęściej na poziomie samego obrazu oraz struktury opowiadania.

Hartley realizował filmy już w pierwszej połowie lat 80., jednak jego właściwy, pełnometrażowy debiut nastąpił w przełomowym roku 1989. Wtedy właśnie powstała *Niewiarygodna prawda* (*The Unbelievable Truth*) – nakręcona za kilkadziesiąt tysięcy dolarów. W tym skromnym i nie do końca dojrzałym filmie widoczne są elementy stanowiące oś późniejszych prac – wyraźnie ujawnia się w nim łatwo rozpoznawalny styl wizualny, pojawiają się tematy, którym Hartley wielokrotnie będzie później poświęcał uwagę. *Niewiarygodna prawda* jest opowieścią o mężczyźnie, który, po wyjściu z więzienia zatrudnia się w warsztacie samochodowym i wiąże się z córką jego właściciela. Reżyser przygląda się relacjom bohaterów, koncentrując się przede wszystkim na tych, które wynikają z więzów rodzinnych, konstruuje także specyficzny typ postaci – zawsze wykorzenionych i ukazanych w działaniu, pozbawionych oparcia we własnej historii. Taki jest właśnie Josh – grany przez powracającego także w późniejszych realizacjach Roberta Burke’a. Jest outsiderem, człowiekiem znikąd, zagadką dla członków społeczności, do której trafił. Hartley ukazuje go w sytuacjach, które są jednocześnie

¹ Wielu autorów dostrzega w twórczości Hartleya także fascynacje Lynchem i Godardem. Por. np. Greg Merritt, *Celuloid Mavericks. A History of American Independent Film*, New York: Thunder’s Mouth Press 2000, s. 361.

codzienne i niezwykle – reżyser posiada bowiem niezwykłą umiejętność łączenia obserwacji ze zdolnością dostrzegania w banale rutynowych działań elementów ocierających się wręcz o surrealizm. W podobny sposób konstruuje świat przedstawiony na poziomie wizualnym. Scenerią tego, a także późniejszych filmów są bowiem z jednej strony realnie istniejące miejsca, z drugiej zaś są to lokacje poddane pewnej „obróbce”. Hartley dyskretnie ingeruje w rzeczywistość, usuwając z niej te elementy, które nie wydają mu się znaczące, w pewien sposób tworząc „esencję” świata stanowiącego rzeczywistą bazę obrazów oglądanych na ekranie. Stąd w jego filmach postaci ukazane są często na jednolitym tle, czy też oświetlone barwnym światłem, pozwalającym kreować efekt przedziwnego odrealnienia rzeczywistości, bardzo przecież wyraźnie zakorzenionej w konkretności.

Widoczne jest to doskonale w drugim filmie Hartleya – nakręconym w 1990 roku *Zaufaniu* (*Trust*), będącym w pewnym sensie doskonalszą pod względem technicznym wersją *Niewiarygodnej prawdy*. Akcja tego kameralnego dramatu rozgrywa się w podobnej scenerii, zbliżone są także relacje między bohaterami. Główną rolę żeńską gra znana z debiutu reżysera aktorka Adrienne Shelly należąca, podobnie jak Burke i Martin Donovan – kreujący w *Zaufaniu* rolę Matthew, do zespołu stałych współpracowników artysty. Film powraca do problemu układów rodzinnych – para głównych bohaterów pozostaje w zależności od swoich ojców. Maria wyzwala się spod władzy swojego w absurdalnie komicznej scenie, w której w sposób dosłowny „zabija” go informacją o tym, że jest w ciąży. Jej partner żyje zaś w cieniu despoty, zmuszającego syna do ciągłego sprzątania lśniącej czystością toalety. *Zaufanie* ukazuje próbę wyrwania się z opierającego się na dominacji układu, jednocześnie dając widzom do zrozumienia, że każdy człowiek uwarunkowany jest przez jego własne – mniejsze lub większe – obsesje. Mathew jest osaczony przez ojca sadystę, ale jednocześnie sam pogrąża się w dziwnym dążeniu do doskonałości. Choć jest niezwykle uzdolnionym elektronikiem, nie może zachować pracy z powodu absurdalnego perfekcjonizmu i braku umiejętności zawierania kompromisów.

Filmy Hartleya tworzą rodzaj serii, w której – jak w telewizyjnej operze mydlanej – pojawiają się tylko nowe wątki i kolejne postaci. Można jednak w dorobku tego twórcy wskazać dzieła wyznaczające przełomy i w najdoskonalszy sposób definiujące podstawowe obszary jego zainteresowania. W pierwszej połowie lat 90. takim utworem jest bez wątpienia film *Ludzie jak my* (*Simple Men*, 1992), który z jednej strony kontynuuje pomysły zawarte w dwóch wcześniejszych realizacjach, z drugiej zaś – w o wiele doskonalszy sposób definiuje bohaterów i wyjaśnia motywacje ich działania. Tytułowi „prości ludzie” to dwaj bracia, z których jeden jest drobnym przestępcą, drugi zaś intelektualistą. Uciekając przed policją po dokonaniu napadu, wyruszają oni w podróż na Long Island – nie tylko po to, by szukać tam kryjówki, ale także po to, by

odnaleźć ojca – znanego terrorystę, który po rzekomo spektakularnym zamachu bombowym musi stale zmieniać miejsce pobytu. Jeden z pobocznych wątków związany jest z obietnicą, jaką Bill składa samemu sobie: postanawia pokochać pierwszą napotkaną kobietę, a potem w sposób bezwzględny porzucić ją, by symbolicznie „pomścić” krzywdy, jakich sam doznał. Jednak to motyw poszukiwania ojca przede wszystkim skupia na sobie uwagę twórcy i widzów. Bohaterowie pokładają w spotkaniu z nim wielkie nadzieje, licząc, że kontakt z „żywą legendą” pozwoli także im określić się, odnaleźć korzenie. Słynny terrorysta żyje jednak przede wszystkim w opowieściach zafascynowanych nim młodych radykałów, jest raczej „narracją” niż postacią z krwi i kości. Kiedy wreszcie dochodzi do spotkania, okazuje się, że pogłoski o jego śmiałych zamachach są mocno przesadzone.



Ludzie jak my

Ludzie jak my to film, który w największym chyba stopniu nawiązuje do twórczości Jarmuscha – nie tylko na planie formalnym, ale także znaczeniowym. Twórca *Inaczej niż w raju* podejmował bowiem bardzo zbliżoną problematykę – także jego bohaterowie byli wykorzeni, także oni w desperacki sposób poszukiwali własnej mitologii, jak na przykład postaci z *Mystery Train*, pielgrzymujący do miejsc związanych z legendą Elvsa Presleya i płatny zabójca z filmu *Ghost Dog: droga samuraja* (*Ghost Dog*), szukający wartości w systemie japońskiego kodeksu rycerskiego, będącego dla niego „tekstem” obcej kultury, tyleż fascynującym, co nie do końca zrozumiałym. Bracia z *Ludzie jak my* żyją w świecie pozbawionym kierunku i porządku, istniejącym tylko „tu i teraz”, przez obecność chwili, która – oglądana z dystansu – ujawnia czasem swoją absurdalność. Są w tym podobni do bohaterów wszystkich pozostałych filmów Hartleya,

którzy – zaskoczeni niecelowością swego trwania w świecie – w zaskakujący sposób zaznaczają swoją w nim obecność, jak na przykład zakochany w studentce wykładowca literatury z *Pożądania* (*Surviving Desire*, 1991), który w jednej ze scen niespodziewanie zaczyna tańczyć² jak gdyby był postacią z musicalu, wprowadzając do filmu obcy gatunkowo element.

Opowiadanie, będące przestrzenią, w której żyje ojciec Billa i Dennisa, to bez wątpienia jedna z obsesji Hala Hartleya. Jego filmy jednak nie tyle są opowiadaniem, co **zawierają** w sobie opowiadania. Większość dzieł artysty charakteryzuje się bowiem wyraźnie zredukowaną warstwą fabularną. Jednocześnie bohaterowie nieustannie opowiadają, wytwarzając przestrzeń fikcji stającą się dla nich alternatywną rzeczywistością, w której uzyskują spełnienie – najczęściej zresztą chwilowe i pozorne.



Flirt

Najbardziej wyrazistym dowodem fascynacji Hartleya fikcją jest z całą pewnością *Flirt* (1996) – jedyny w jego dorobku pełnometrażowy utwór nowelowy. Został on nakręcony niejako w dwóch etapach. Najpierw, w 1993 roku, powstała blisko trzydziestominutowa krótkometrażówka, opowiadająca o końcu jednego związku i początku następnego. Później zaś, po trzech latach, reżyser powrócił do niej i uzupełnił rozgry-

² Scena ta jest odwołaniem do filmu Jeana-Luca Godarda *Osobliwa szajka* (*Bande à part*, 1964).

wającą się w scenerii Nowego Jorku historię o dwie kolejne – nakręcone odpowiednio w Berlinie i Tokio. Film z 1996 roku w największym stopniu buduje swoje znaczenia na planie struktury. Po obejrzeniu części pierwszej widz przekonuje się bowiem, że wydarzenia, o których opowiada nowela nowojorska, są tylko pretekstem dla zbudowania oryginalnego układu składającego się z trzech segmentów. Pozostałe dwie nowele są bowiem – w warstwie fabularnej – powtórzeniem pierwszej historii. Nie jest to jednak dosłowna repetycja, choć reżyser – zwłaszcza w części zrealizowanej w Berlinie – powtarza zarówno wewnętrzną strukturę, jak i kwestie dialogowe, nieznacznie je tylko modyfikując. Zmianie ulegają zaś inne elementy, mające z jednej strony istotne znaczenie dla sensu poszczególnych historii, z drugiej zaś – potwierdzające, że określone układy narracyjne są samoistnymi bytami, matrycami, którymi posługujemy się nie tylko w obszarze fikcji, ale także w codziennym doświadczeniu, usiłując kategoryzować i zrozumieć to, co się nam przytrafia.

Modyfikacja, jakiej dokonuje Hartley w noweli berlińskiej, polega na wymianie postaci – w części pierwszej jesteśmy świadkami rozpadu związku heteroseksualnego, w drugiej bohaterowie są homoseksualistami. Historia osadzona w scenerii japońskiej powraca do układu między różnymi płciami – jest jednak opowiedziana w odmienny sposób. Bohaterowie żyjący w Nowym Jorku i Berlinie należą bowiem do tego samego kręgu kulturowego, Japończycy zaś osadzeni są w tradycji azjatyckiej, która każe im „opowiadać” o sobie w inny sposób. Trzecia nowela jest więc – w stosunku do poprzednich – zdelinearyzowana. Składa się z tych samych elementów, ale uszeregowanych w zdecydowanie odmienny sposób. Ale nie tylko: zmiana polega bowiem także na modyfikacji samej instancji opowiadającego podmiotu. W częściach „zachodnich” nie manifestuje on swojej obecności – zgodnie z ustaloną tradycją, obecną przede wszystkim w kinie modelu dominującego. Nowela zatytułowana „Tokyo” ujawnia wyraźnie, że mamy do czynienia z opowiadaniem, posiadającym swoje źródło w samej rzeczywistości przedstawionej filmu – historia miłosna rozgrywa się na pograniczu przestrzeni realnej i teatralnej. Równolegle oglądamy bowiem realizację spektaklu tanecznego, który zawiera w sobie elementy wprowadzone w segmentach pierwszym i drugim. „Niekompletna” jest także warstwa dialogowa – niektóre sytuacje rozegrane zostają bowiem bez użycia słów – zgodnie z konwencją teatralną, stanowiącą tu rodzaj ramy modalnej.

„Bohaterem” filmu jest więc przede wszystkim samo opowiadanie. Reżyser zaś nie tyle koncentruje się na analizie zachowań postaci świata przedstawionego, co na kwestii odzwierciedlenia doświadczenia w fikcji i uwarunkowaniach, mających wpływ na to, jak opowiadamy. *Flirt* wskazuje przede wszystkim na dwie sfery, które wydają się Hartleyowi najważniejsze. Obydwie związane są z kwestią tożsamości. W noweli berlińskiej, podejmującej tematykę gejowską, chodzi jednak o coś więcej niż tylko

problem tożsamości seksualnej. Reżyser, dokonując znaczącego przesunięcia i inaczej warunkując zachowania bohaterów, zwraca raczej uwagę na czynniki indywidualne w rozumieniu bardziej ogólnym. Do tego rodzaju interpretacji skłania zestawienie z nowelą japońską, w której tożsamość rozumiana jest jako problem natury kulturowej – zewnętrzny wobec indywidualnego doświadczenia.

Oglądając *Flirt* mamy wrażenie, że bohaterowie nie tyle są w świecie przedstawionym, co **odgrywają** przeznaczone dla nich role. Film ten wyjaśnia w ten sposób także dzieła wcześniejsze, w których w pozornie realistycznie przedstawiony świat wkradają się elementy podważające jego spójność i ciągłość. Absurdalne zachowania bohaterów, występujące czasem w najmniej oczekiwanym momencie, stanowią nie tylko rodzaj dystansującej „wyrwy”³, ale mają przekonać widza, że świat filmów Hartleya jest konstruktem, który stale stara się mierzyć z wyzwaniem rzeczywistości.

Role grane przez postaci filmów Hartleya są bardzo często ukazywane jako rodzaj przestrzeni ucieczki. Reżyser traktuje je bowiem nie tylko jako „role do zagrania w filmie”, ale także jako odzwierciedlenie ról, które „odgrywa się” w prawdziwym życiu. Najciekawszy pod tym względem wydaje się, nakręcony jeszcze przed pełnometrażową wersją *Flirtu*, *Amator* (*Amateur*, 1994), w którym po raz pierwszy pojawia się artystka spoza stałego zespołu współpracowników reżysera – Isabelle Huppert, grająca, co wydaje się znaczące, postać noszącą imię samej aktorki. Para głównych bohaterów to ponownie postaci „bez przeszłości”. Thomas, grany przez Martina Donovana, cierpi, po upadku z wysokości, na amnezję. Isabelle natomiast jest byłą zakonnicą, która postanawia zrzucić habit, by zająć się pisaniem literatury pornograficznej. Deklaruje się także jako nimfomanka, choć jednocześnie jest... dziewicą. W jednej ze scen wyjaśnia tę sprzeczność: „Jestem po prostu wybredna”.

Bohaterowie – zarówno Thomas, jak i Isabelle – odrzucają własną tożsamość i pogrążają się albo w rodzaju zapomnienia, albo wybierają dla siebie wcielenia, wymagające od nich rezygnacji z doświadczenia i wkroczenia na obszar fikcji, w którym mogą w dowolny sposób kreować siebie. Tak właśnie należy rozumieć gest bohaterki, która poszukuje intensywnych doznań, a jednocześnie zachowuje „czystość”, nie „dotyka” otaczającej jej rzeczywistości.

Dla Hartleya fikcja to także, a być może przede wszystkim, literatura. Sam reżyser deklaruje fascynacje literackie, co zostaje także odzwierciedlone w jego dziełach: ich bohaterowie bardzo często czytają lub wręcz piszą. Bohaterka *Pożądania* pracuje w księgarni, Isabelle pisze powieści pornograficzne, także wielu innych bohaterów nierzadko oglądamy zatopionych w lekturze. Jednak najwięcej uwagi literaturze po-

³ Upodobanie do rozwiązań budujących krytyczny dystans wynika ze studenckich fascynacji Hartleya twórczością Brechta. Por. Greg Merritt, op. cit., s. 361.

święca Hartley w *Henrym Głupcu* (*Henry Fool*, 1997). Film opowiada o związku dwóch mężczyzn: Henry jest twórcą autobiograficznej powieści, która nie zyskała jednak zainteresowania wydawców, odkrywającym literacki talent – Simona, pracującego w firmie zajmującej się usuwaniem śmieci. Zachęcony przez Henry’ego Simon podejmuje próby pisarskie, które doprowadzają go do... Nagrody Nobla.



Henry Głupiec

Ta absurdalna komedia w najpełniejszy w dorobku Hartleya sposób eksploruje problem związków literatury i doświadczenia. „Twórczość” Henry’ego, który nigdy nie wydał książki, sprowadza się w istocie do zewnętrznych manifestacji „bycia pisarzem”. Bez trudu dostrzeżemy w tej postaci ironiczne nawiązania do pokolenia „beat generation”. Są to przy tym nie tyle odwołania do samych utworów Kerouaca i Burroughsa, ile raczej do obyczajowych kontekstów ich twórczości. Simon jest zaś w pewnym sensie jego przeciwieństwem – realizuje się bowiem wyłącznie w sferze literatury. Simon – grany przez Jamesa Urbaniaka – jest człowiekiem całkowicie odcięty od rzeczywistości, doskonale oddzielającym sferę działania od swojego pisarstwa. Literatura staje się jego światem, jego rzeczywistością. I w tym kontekście nieoczekiwane przyznanie mu Nagrody Nobla wydaje się zgodne z logiką filmu – narzucającego światu przedstawionemu reguły literackiej fikcji, kształtowanej przez twórcę w sposób arbitralny, bez konieczności dbania o prawdopodobieństwo.

Literatura jest dla Hartleya rodzajem matrycy porządkującej doświadczenie bohaterów, pogrążonych w codzienności i trywialności, odgrywających scenariusze pozbawione dramatyzmu i – niejednokrotnie – wyraźnej puenty. Konfrontacja tego niemal mitologicznego porządku i banalności codziennego doświadczenia widoczna

jest także w nakręconym dla telewizji, ale znaczącym w dorobku reżysera, filmie zatytułowanym *Księga życia* (*The Book of Life*, 1998). Adaptuje on wątki Apokalipsy, sytuując je w scenerii Nowego Jorku końca XX wieku. Bohaterami tego średniometrażowego utworu są Jezus, Szatan, Maria Magdalena, usiłujący zrealizować biblijny scenariusz, przesiadując w barach i tocząc dyskusje na temat końca świata. *Księga życia*, zrealizowana niemal równoległe z *Dogmą* Kevina Smitha, w mniejszym stopniu dotyczy wątków stricte religijnych, ale z całą pewnością zawiera wiele elementów zbliżających ją do filmu twórcy *Sprzedawców* (*Clerks*, 1994). Smith w swym obscenicznym i skandalizującym utworze zawarł refleksję dotyczącą poszukiwania metafizyki w świecie, który jest jej pozbawiony. Bohaterowie *Dogmy*, zanurzeni w obszarze popkultury i mający tylko przez nią dostęp do treści będących podstawą zachodniego systemu wartości, po omacku poszukują doświadczenia, wykraczającego poza powierzchnię, którą oferują im teksty kultury popularnej. To właśnie dlatego stawiają obok siebie Jezusa i Luke'a Skywalkera z *Gwiezdnych wojen* (*Star Wars*, 1977) Lucasa, którzy są dla nich postaciami należącymi do tej samej sfery mitologicznego porządku.



Księga życia

Hartley zwraca uwagę na nieco inny problem – biblijne odniesienia służą tu przywołaniu obszaru idealnego porządku. Apokalipsa jest jednak scenariuszem, którego nie da się zrealizować w scenerii, w której nawet Jezus i Szatan giną w przepływającym ulicami Nowego Jorku tłumie. Jezus ma zresztą twarz Martina Donovanana, Szatan zaś Thomasa Jay Ryana – aktorów, należących do stale współpracującego z Hartleyem zespołu, będących częścią jego świata, który wykracza przecież poza pojedyncze dzieła i jest

spójnym konstruktem, stale rozbudowywanym i uzupełnianym. Rozdźwięk między światem, który nie tyle „nie chce” przesłania Jezusa, co nie zauważa go i nie ma na nie czasu, a porządkiem biblijnego tekstu, podkreśla też styl wizualny filmu – nieco inny niż pozostałych utworów. Wcześniej Hartley preferował statyczne, na swój sposób wystudiowane i ascetyczne kadry, w *Księdze życia* natomiast zdecydował się na użycie elektronicznej kamery, zdjęć z ręki, nieostrych kadrów i innych środków podkreślających charakter scenerii, jaką jest Nowy Jork.



Potwory nie istnieją

Świat Hartleya nie tyle odrzuca mitologiczny porządek, co ignoruje jego istnienie. Uzupełnieniem wątków *Księgi życia* jest na tym poziomie znaczeniowym niezbyt udany film pod tytułem *Potwory nie istnieją* (*No Such Thing*, 2001). Miał on pierwotnie nosić tytuł *Potwór* (*Monster*) – co należało traktować w sposób dosłowny, bohaterem tego nieco ekstrawaganckiego projektu jest bowiem w istocie przedziwne monstrum zamieszkujące wybrzeża Islandii i żywiące się ludzkim mięsem. Film opowiada historię dziennikarki, która zostaje wysłana z misją przeprowadzenia wywiadu z odmieńcem. Gdy dociera wreszcie na miejsce – przeżywając wcześniej jako jedyna katastrofę samolotu (!) – przekonuje się, że potwór jest nadużywającym alkoholu odludkiem, snującym mętne rozważania filozoficzne i poszukującym śmierci. Jego wyprawa do Stanów Zjednoczonych, mająca na celu spotkanie z naukowcem, który wymyślił sposób całkowitej destrukcji materii, nie przypomina jednak osadzonych w romantycznej tradycji opowieści o pięknej i bestii ani też nie odwołuje się do dobrze znanych scenariuszy o konfrontacji świata natury i cywilizacji. Hartleyowski potwór jest bowiem równie trywialny jak „ludscy” bohaterowie filmów tego reżysera.

Paragatunkowy charakter ma także *Dziewczyna z planety Poniedziałek* (*The Girl From Monday*, 2005) – kolejny mniej udany utwór w dorobku Hartleya. Ta futurystyczna opowieść o świecie rządzonym przez korporacje jest w istocie filmem, w którym reżyser wypowiada się na tematy jak najbardziej aktualne. Ciekawą interpretację tego tropu przedstawiła Agnieszka Kamrowska:

W *Dziewczynie z planety Poniedziałek* reżyser umieścił również czytelne odniesienia do polityki wewnętrznej Stanów Zjednoczonych po 11 września 2001. Prezydent George W. Bush i jego administracja wydali wtedy wojnę terroryzmowi na wszystkich frontach, nie tylko na Bliskim Wschodzie, ale też w Ameryce. Wprowadzając w życie 26 października 2001 roku tzw. Patriot Act Bush ograniczył poważnie swobody obywatelskie, rozszerzając uprawnienia agencji rządowych. Zalegalizowano naruszanie prywatności korespondencji i komunikowania, pobieranie odcisków palców od przybywających do USA cudzoziemców, inwigilowanie studentów pochodzących z innych krajów oraz zdefiniowano zasady Elektronicznego Nadzoru (Electronic Surveillance). Wraz z wprowadzeniem w życie postanowień Patriot Act, Stany Zjednoczone stały się oficjalnie krajem podporządkowanym Wielkiemu Bratu, który tutaj nosi nazwę walki z terroryzmem. Nowe możliwości, które ustawodawca złożył w ręce władz, ukazuje w swoim filmie Hal Hartley, łącząc ponadczasową krytykę konsumeryzmu i wartości na sprzedaż, z doraźnym pamfletem na politykę wewnętrzną uprawianą przez administrację Busha. *Dziewczyna z planety Poniedziałek* to film aktualny zarówno w wymiarze skomercjalizowanej globalnej wioski, jak i w węższym kontekście Stanów Zjednoczonych, ogniskujących wszystkie procesy, którym ów zglobalizowany świat prawdopodobnie w niedalekiej przyszłości będzie musiał stawić czoła⁴.

Wskazany przez autorkę analizy wątek powraca w kolejnym filmie – *Fay Grim* (2006), będącym kontynuacją wątków *Henry’ego Głupca*, tym razem w znacznie bardziej interesującej formie. Najnowszy film Hartleya to bez wątpienia jeden z utworów, którymi Amerykanie odpowiedzieli na kryzys wywołany atakiem na World Trade Center. Inaczej niż inni twórcy, autor *Flirtu* zrezygnował z tonu martyrologicznego i patetycznego, odrzucił także – obecny na przykład w *25. godzinie* (25th Hour, 2002) Spike’a Lee – pomysł skonfrontowania tragedii z indywidualnym doświadczeniem jednostki.

⁴ Agnieszka Kamrowska, „*Dziewczyna z planety Poniedziałek*”: dyktatura konsumpcji [w:] Alicja Helman, Andrzej Pitrus (red.), *Gesty – osoby – teksty: kino Hala Hartleya*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2007, s. 148.

Nawiązując do swoich wcześniejszych zainteresowań zwrócił natomiast uwagę na fakt pojawienia się w życiu Amerykanów kolejnej tekstowej matrycy – wielkiej narracji, która stała się jednym z efektów ubocznych terrorystycznego ataku.

Rzadko zdarza się na gruncie kina artystycznego, by po kilku – w tym zaś wypadku po dziesięciu – latach na ekranach pojawiała się „druga część”. Sequele są bowiem zjawiskiem charakterystycznym dla gatunkowego, czy – ujmując problem szerzej – komercyjnego kina. Reżyser jednak, decydując się opowiedzieć dalsze losy bohaterów swojego wcześniejszego filmu, skorzystał z okazji, by zdekonstruować nie tylko własne dzieło, ale także samą ideę kontynuacji. Jego *Fay Grim* to film, który – w zgodzie z logiką sequelu – zakłada maskę filmu gatunkowego. Tym razem jest to film... szpiegowski. Elementów gatunkowych jest tu przy tym więcej niż w *Amatorze*, w którym po raz pierwszy Hartley wprowadził elementy konwencji kina popularnego. O ile bowiem historia pozbawionego tożsamości Thomasa od razu prezentowała się widzowi jako „gatunek okaleczony”, pozbawiony – podobnie jak bohater – części swego „ja”, o tyle *Fay Grim* można oglądać jak trzymający w napięciu film szpiegowski. Jego akcja rozgrywa się siedem lat po wydarzeniach przedstawionych w *Henrym Głupcu*. Fay samotnie wychowuje czternastoletniego syna, Henry nie wrócił z zagranicy, a Simon przebywa w więzieniu, do którego trafił za fałszowanie dokumentów i pomoc Henry’emu w wyjeździe z kraju. Pierwsze sceny nie zwiastują gatunkowej wolty – Fay boryka się z problemami dnia codziennego, jej syn ma kłopoty w szkole, a po tym jak przynosi do klasy rodzaj miniaturowego fotoplastikonu z pornograficznym filmem, zostaje najpierw zganiony w obecności matki, a następnie wyrzucony z gimnazjum. Niespodziewanie jednak w domu bohaterki pojawia się dwóch agentów FBI poszukujących „Wyznań” Foola. Wkrótce okazuje się, że zawierają informacje mogące zagrozić bezpieczeństwu Stanów Zjednoczonych, a rzekoma powieść okazuje się zaszyfrowanym dokumentem zawierającym między innymi informacje o izraelskich bazach nuklearnych. Osiem zaginionych tomów budzi ekscytację wszystkich: wspomnianych agentów, wydawcy, który widzi w nich klucz do poematu Simona, który nadal jest rynkowym przebojem, a także islamskich terrorystów rezydujących w Istambule. Fay zostaje poproszona o pomoc w przejęciu kilku tomów utworu, które na skutek dość nieprawdopodobnego zbiegu okoliczności znalazły się we Francji. Choć początkowo nie chce mieszać się w międzynarodową aferę, decyduje się pojechać do Paryża, uzyskując w zamian warunkowe zwolnienie brata.

Dalsze streszczanie fabuły filmu, obfitującej w zwroty akcji i trzymającej w napięciu, nie wydaje się celowe. Hartley buduje bowiem znaczenia swojego filmu nie tyle w oparciu o perypetie bohaterów, co na bazie osobliwego konceptu, całkowicie zmieniającego charakter oryginalnego dzieła. Mamy tutaj do czynienia z ujawnieniem

treści, które w filmie z 1996 roku były starannie ukryte. Wiedza widza o zawartości „Wyznań” oraz poematu Simona była bardzo skąpa. Nie było mu dane poznać samego dzieła, lecz jedynie opinie o nim. Ale to nie treść „Wyznań” przynosi znaczenie: choć Hartley bardzo sprawnie wykorzystuje elementy fabuły Henry’ego dla stworzenia podbudowy pod nieprawdopodobne i sensacyjne zwroty akcji, sens utworu powstaje gdzie indziej. Istotą jest bowiem sama zmiana formuły, a nie to, co ją wypełnia.

Filmy Hala Hartleya zawierają w sobie fascynującą sprzeczność. Z jednej strony są wyraźnie osadzone w tradycji postmodernistycznej, bawią się formą, poszukując nowych sposobów wypełnienia dla znanych konwencji, z drugiej zaś – zawierają w sobie ogromny ładunek prawdy, ujawniają złożoność mechanizmów psychiki człowieka, czyniąc ze swego twórcy – „nowego Harolda Pintera” – jak określił autora *Flirtu* Ira Deutchman⁵. Być może bliżej mu jednak do Brechta, który także poszukiwał prawdy w sztuczności i budowaniu dystansu, pozwalającego widzowi nie tyle odczuwać, co rozumieć. Filmy Hartleya są w zbliżony sposób „zimne”. Choć mówią o emocjach, ich twórca stara się negować ich emocjonalny odbiór – przynajmniej w rozumieniu związanym z kinem hollywoodzkim.

⁵ Wypowiedź zacytowana w: John Pierson, *Spike, Mike, Slackers and Dykes. A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, New York: Hyperion 1995, s. 203.

TODD HAYNES: PRZESUNIĘCIA I REINTERPRETACJE

Todd Haynes jest bez wątpienia najważniejszą postacią *new queer cinema*. Jego filmy są odzwierciedleniem wszystkich najważniejszych strategii tego nurtu, a jednocześnie stanowią jego awangardę. Reżyser wykracza bowiem poza ściśle zdefiniowany obszar kina środowiskowego, unikając wątków publicystycznych, a niejednokrotnie także podejmując polemikę z opiniami, będącymi „głosem” społeczności gejowskiej.

Jego debiutancki film *Supergwiazda: Historia Karen Carpenter* (*Superstar: The Karen Carpenter Story*, 1989) to krótkometrażówka będąca rodzajem formalnego eksperymentu, wykorzystującego elementy kina fabularnego, dokumentalnego i animacji. Utwór Haynesa należy też do grona filmów-legend. Nie tyle ze względu na jego zawartość, co okoliczności dystrybucji, a raczej jej... braku. *Historia Karen Carpenter* objęta jest bowiem do dziś sądowym zakazem rozpowszechniania. Reżyser, który za temat przyjął losy Karen Carpenter – połowy popularnego przede wszystkim w latach 70. popowego duetu The Carpenters – nie zabezpieczył praw do wykorzystania w ścieżce dźwiękowej piosenek grupy. W rezultacie Richard Carpenter – zbulwersowany także wizerunkiem własnej osoby – wytoczył twórcy sprawę, którą wygrał. Film wzbudził także protest firmy Matel – producenta lalek Barbie, które „zagrały” w animowanych sekwencjach *Historii Karen Carpenter*.

Głównym tematem filmu jest anoreksja, która stała się pośrednią przyczyną śmierci wokalistki zmarłej na skutek zatrucia lekami odchudzającymi. Ale Haynes w swoim – sytuującym się na pograniczu formuł – utworze nie tylko ukazuje problemy bohaterki spowodowane przede wszystkim presją rodziny i producentów muzycznych, kreujących ją na wcielenie ideału dziewczęcej „all American girl”. Choroba Karen jest bowiem metaforą odmienności, a także potrzeby samokontroli, będącej pochodną kryzysu tożsamości kobiety zawieszanej pomiędzy koniecznością akceptacji „ofcjnalnego wcielenia” a pragnieniem samorealizacji. W krótkim filmie Haynesa odnajdywano także analogie z biografią Judy Garland, która była z jednej strony także ofiarą show-biznesu i choroby, która zabiła Karen, z drugiej zaś – ikoną gejowskiej mniejszości, uważającej ją za wyrazicielkę poglądów i pragnień środowiska

homoseksualnego¹. W ten sposób dzieło amerykańskiego artysty można więc także odczytywać jako wypowiedź z ukrytym podtekstem homoseksualnym, umieszczonym w filmie w zgodzie z dominującą w *new queer cinema* strategią reinterpretacji.

Pierwszy pełnometrażowy utwór Haynesa, nowelowa *Trucizna* (*Poison*, 1991), podejmuje problem tożsamości seksualnej w bardziej bezpośredni sposób, choć tylko jeden z segmentów ukazuje homoseksualistów. Inspiracją dla reżysera stały się utwory Jeana Geneta, przede wszystkim zaś „Dziennik złodzieja”, którego swobodną adaptacją jest wspomniana nowela pod tytułem „Homo”. Opowiada ona o związku dwóch przestępców, ich wzajemnej fascynacji erotycznej, realizującej typowo Genetowski model: oparty na dominacji, podporządkowaniu i przemocy. Pozostałe dwie w warstwie powierzchniowej nie odnoszą się do kwestii homoseksualizmu. „Horror” – jedyna część *Trucizny* nakręcona na taśmie czarno-białej – jest pastiszem kina z pogranicza science fiction i horroru lat 50. Jej bohaterem jest naukowiec, który po przypadkowym wypiciu serum zawierającego „ekstrakt” popędu seksualnego zamienia się w pokryte odrażającymi wrzodami monstrum. Segment zatytułowany „Hero” powraca do wybranych elementów stylistyki debiutu. Jest on bowiem kolejnym „fałszywym dokumentem” opowiadającym o chłopcu żyjącym w dysfunkcyjnej rodzinie, który zabija swojego ojca strzałem z pistoletu, po czym wyfruwa przez okno niczym ptak.

Trucizna jest utworem wielowarstwowym, przenoszącym na grunt kina najistotniejsze tropy prozy, poezji i twórczości filmowej Geneta – nie tylko w warstwie fabularnej, ale także formalnej. Struktura dzieła przypomina kompozycję jedyne go filmu zrealizowanego przez francuskiego pisarza – *Pieśni miłości* (*Un Chant d'amour*), reżyser eksploruje też granice pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Podobnie jak Genet w „Dzienniku złodzieja”, zderza formułę zachowującą pozory przyległości wobec rzeczywistości ze zmyśleniem i, wywiedzioną między innymi z konwencji gatunkowych, umownością. Jednak głównym tematem filmu jest odmienność i obcość – związana z obszarem seksualności, ale możliwa także do rozumienia w kategoriach ogólnych – a także sposób, w jaki odmienność ta jest postrzegana i kształtowana przez tak zwaną „normalną” większość. Haynes, komentując swój film, wyjaśnia, że tytułowa trucizna jest pochodną traktowania homoseksualistów przez społeczeństwo jako odmieńców, czy też monstra – podobne do tego, w które zamienia się doktor Graves z noweli „Horror”.

¹ Judy Garland znana była z sympatii dla homoseksualistów. Chętnie występowała w nieoficjalnych klubach gejowskich, a śpiewana przez nią w filmie *Czarnoksiężnik z krainy Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939, reż. Victor Fleming) piosenka „Somewhere Over The Rainbow” stała się jednym z „hymnów” środowiska homoseksualnego.

*Truczna*

Trucznię można postrzegać także jako próbę poszukiwania języka zdolnego wyrazić doświadczenie jednostki określającej się – lecz także określanej – przez przynależność do obszaru marginesu, mniejszości. Każda z nowel używa bowiem innej formuły: od najbardziej dosłownej, choć wpisanej w ramy filmowego wariantu „języka poetyckiego”, w „Homo”, po zmetaforyzowane, w każdym przypadku inaczej, w „Hero” i „Horror”. Interesujący jest w tym kontekście sposób połączenia poszczególnych fragmentów. Nie następują one po sobie w sposób sekwencyjny, lecz przeplatają się, co sprawia, że widz zmuszony jest traktować *Trucznię* jako jedno dzieło, choć bez wątplenia zdolny jest rekonstruować przebieg wszystkich nowel. Z tego powodu film Haynesa staje się także alternatywą dla klasycznego, charakterystycznego dla kina dominującego, sposobu opowiadania, buduje również inną relację pomiędzy widzem a samym dziełem. Odbiorca, zmuszony do zajęcia pozycji zdystansowanej, pozbawiony zostaje możliwości identyfikacji i – obcując z utworem programowo rozproszonym – postrzega go raczej jako rodzaj intelektualnego konceptu, niż jako okazję do zatopienia się w dziele pozwalającym na odbiór emocjonalny.

Twórczość Todda Haynesa, bardzo różnorodną, lecz jednocześnie będącą świadectwem ogromnej konsekwencji autora, można traktować jako próbę zmierzenia się z różnymi kontekstami homoseksualizmu. W niezależnej produkcji telewizyjnej *Dottie*

dostaje lanie (*Dottie Gets Spanked*, 1993) reżyser powrócił do problemu reinterpretacji tekstów dominującej kultury z pozycji mniejszościowych, obecnego w pewnym sensie – poprzez analogie z biografią Judy Garland – już w *Supergwieździe*. W tym krótkim, trwającym trzydzieści minut filmie, opowiadającym o chłopcu zafascynowanym gwiazdą mydlanej opery, odwołał się on do należącego do kanonu telewizji serialu „The Lucy Show”, zapoczątkowanego w latach 50. i emitowanego przez pięć dekad. Jego bohaterka, grana przez Lucille Ball, jest typową gospodynią domową, a struktura każdego odcinka odzwierciedla jej pragnienie wyrwania się z tej roli i następujący zawsze w finale powrót do pierwotnej pozycji: pokornej żony szansonisty kubańskiego pochodzenia – Ricky’ego, w którego wcielał się zresztą prawdziwy mąż aktorki – Desi Arnaz.

Twórcę zainteresowały przede wszystkim dwa wątki: motyw przebieranki i rozdźwięk między rzeczywistym i ekranowym wizerunkiem Lucille Ball. Tytułowa Lucy z klasycznego serialu wykracza bowiem poza przypisaną jej rolę społeczną w przestrzeni spektaklu, przebierając się za kogoś, kim nie jest. Dla widzów dokonujących „mniejszościowej” reinterpretacji serii było to pewnego rodzaju prefiguracją strategii queerowych, opierających się przecież często także na swoistej maskaradzie, każącej manifestować własną odmienność poprzez kostium i maskę. Ale Haynes nie tylko przypomina o możliwym odczytaniu „The Lucy Show”, ale wskazuje na rozbieżność między telewizyjną kreacją a osobą, która kreację tę stworzyła. Lucille Ball była bowiem nie tylko aktorką, wcielającą się w nieco karykaturalnie przedstawioną idealną żonę, ale także właścicielką stworzonego w obrębie dominującego porządku kultury two-ru (jako autorka pomysłu i właścicielka praw autorskich). Sama była przedsiębiorczą i samodzielną kobietą, zakładającą jedynie maskę podporządkowanej mężczyźnie kury domowej. W tym kontekście program „The Lucy Show” był realizacją strategii *queer* w sposób *a rebours*. Serial z jednej strony utwierdzał stereotypy i ugruntowywał dominujący porządek wraz z wpisanymi w niego wyobrażeniami na temat roli kobiety i sposobu funkcjonowania rodziny, z drugiej zaś – dawał możliwość dekonstrukcji systemu patriarchalnego tym widzom, którzy skłonni byli sięgnąć pod powierzchnię znaczenia. To właśnie ta niezwykła dynamika popkultury zafascynowała Haynesa, dającego w *Dottie dostaje lanie* wyraz przekonaniu, że ważniejsze od zakodowanych, preferowanych znaczeń są zawsze odczytania i negocjacje, pozwalające odnaleźć się w przestrzeni kulturowej także tym, którzy są z niego wykluczani. Oczywiście trudno przypisać Haynesowi nadmierny optymizm: ostatnia scena, w której bohater dokonuje „pochówku” rysunku przedstawiającego Dottie, jest tego doskonałym świadectwem.

W *Dottie dostaje lanie* nie znajdziemy żadnych dosłownych motywów mniejszościowych. Reżyser potwierdza jednak, że wymyślając postać chłopca, wyobrażał go sobie jako kogoś, kto w przyszłości określi się jako homoseksualista. Podobnie jest

w drugim jego pełnometrażowym dziele – *Bezpiecznej* (*Safe*, 1995). Bohaterką filmu jest wprawdzie heteroseksualna kobieta, ale krytycy i widzowie zgodnie doszukiwali się w nim metafory AIDS – postrzeganej tu jako choroba homoseksualistów.

Carol White jest gospodynią domową, która zaczyna odczuwać dziwne dolegliwości: traci przytomność, wymiotuje, krwawi. *Bezpieczna* jest zapisem jej zmagania z chorobą, zakończonych wizytą w ośrodku terapeutycznym, w którym – w całkowitej izolacji od czynników mogących powodować występowanie niezwyklej „alergii” – ma odzyskać równowagę. Jedynym wyraźnym sygnałem świadczącym o zainteresowaniu twórcy problemem AIDS jest postać prowadzącego ośrodek mężczyzny – nosiciela wirusa HIV. Jednak w warstwie głębokiej bez trudu odnajdziemy skojarzenia z chorobą. Dolegliwości Carol sugerują bowiem, iż jej niemoc nie jest typowym schorzeniem, lecz pewnego rodzaju katastrofą immunologiczną, sprawiającą, że jej organizm przestaje się bronić, co w oczywisty sposób przypomina przebieg AIDS – „choroby chorób”, będącej nie tyle zagrożeniem samym w sobie, co zachwianiem układu odpornościowego. Ofiary wirusa umierają bowiem nie z jego powodu, ale stają się ofiarami niejednokrotnie banalnych infekcji towarzyszących.



Bezpieczna

Haynesa interesuje jednak nie sam przebieg choroby, ale pewnego rodzaju mitologia jej towarzysząca. Co ciekawe – nie komentuje on szerzej postrzegania AIDS z pozycji zewnętrznych wobec środowiska homoseksualnego, wykraczając poza obszar zainteresowania większości twórców z kręgu *new queer cinema*, usiłujących demistyfikować chorobę, jeszcze na początku lat 90. często uważaną za rodzaj „kary za homoseksualizm”. Reżysera zajmuje w większym stopniu to, jak sami homoseksualiści zareagowali

na kryzys AIDS, a jego film jest polemiką z postawą określaną czasem mianem „positive thinking” i polegającą na pewnego rodzaju afirmacji choroby. W środowisku gejowskim powstało wiele publikacji o charakterze poradnikowym, w których upowszechniano pogląd, że chorobę należy „pokochać” i zaakceptować. Haynes postrzega taką postawę jako szkodliwą, uniemożliwiającą rzeczywistą, skuteczną walkę z chorobą. Ostatnia scena, w której Carol z twarzą pokrytą plamami przypominającymi objawy AIDS stojąc przed lustrem mówi do samej siebie „kocham cię”, jest więc w istocie świadectwem jej niemocy, poddania się słabości.

Propozycja Haynesa wydaje się o tyle prowokacyjna, że została wypowiedziana z perspektywy człowieka należącego do środowiska gejowskiego. Nie mniej zaskakująca jest ta, którą reżyser wyraża w *Idolu* (*The Velvet Goldmine*, 1998) – największym – pod względem produkcyjnym – przedsięwzięciu artysty.



Idol

Film opowiada o narodzinach tak zwanego glam rocka – nurtu w brytyjskiej, a później także amerykańskiej, muzyce popularnej zapoczątkowanego między innymi przez Davida Bowie. Kierunek ten, czerpiący z tradycji rocka, disco i muzyki alternatywnej, charakteryzował się programową sztucznością i teatralnością wyrażaną między innymi przez dziwaczne stroje i makijaże artystów, sięgających w swych scenicznych kreacjach do rozwiązań sugerujących ich ambiwalentną tożsamość seksualną. Dla wielu muzyków i fanów zjawiska – w tym także dla Bowie – homoseksualizm był, ponownie wbrew poglądom upowszechnianym przez gejowskich aktywistów, raczej wyborem, niż wynikiem naturalnych uwarunkowań. Bowie, który wyznał podczas jednej ze swoich konferencji prasowych, że jest homoseksualistą, później zaprzeczył

swoim wcześniejszym deklaracjom. Bycie gejem było dla niego kolejnym kostiumem, który mógł w dowolnym momencie odrzucić, by utożsamić się z kolejną ze swoich licznych estradowych kreacji.

Idol jest w pewnym sensie filmem z kluczem. Choć nazwiska bohaterów zostały zmienione, bez trudu dostrzeżemy, że opowiada on o związku Davida Bowiego z Iggyem Popem – amerykańskim muzykiem sceny alternatywnej, który miał w latach 70. spory wpływ na brytyjskiego piosenkarza. Ale to nie ten wątek wydaje się najważniejszy. Główną, choć nie zawsze obecną na ekranie, postacią jest bowiem Arthur – dziennikarz amerykańskiego pisma, który powraca do Wielkiej Brytanii, aby przeprowadzić „śledztwo” w sprawie zniknięcia Briana Slade’a (postać wzorowana na Davidzie Bowie), rzekomo zastrzelonego podczas jednego z koncertów. *Idol* jest opowieścią o kształtowaniu się jego tożsamości, ale także interesującą próbą ukazania roli subkultury w budowaniu świadomości młodego pokolenia. Haynes ukazuje subkulturę jako rodzaj reinterpretacji wątków należących do obszaru dominującego czy wręcz – w przypadku glam rocka – przemysłu kulturowego.

Idol to powrót do strategii zasygnalizowanych w *Truciźnie*. Film jest osadzony w sieci intertekstualnych odniesień – nie tylko z kręgu związanego z glam rockiem. Jego struktura opiera się na zapożyczeniu z *Obywatela Kane’a* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa, ważnym kluczem do sensów filmu jest też postać i twórczość Oscara Wilde’a – przedstawionego tu jako zapowiedź estetyki glamowej, będącej przecież rodzajem współczesnej wersji dandyzmu. Jednak dziełem, które w całości bazuje na efekcie intertekstualnego echa jest dopiero *Daleko od nieba* (*Far From Heaven*, 2002).



Daleko od nieba

Melodramat Haynesa jest kolejnym – po noweli z *Trucizny*, *Dottie dostaje lanie* i *Bezpiecznej* – wyrazem fascynacji estetyką lat 50. O ile jednak we wcześniejszych utworach odniesienia to tej epoki były do pewnego stopnia marginesowe, o tyle tu znajdują się w centrum. *Daleko od nieba* to bowiem rodzaj imitacji klasycznych wyciskaczy łez Douglasa Sirka – przede wszystkim zaś zrealizowanego w 1955 roku *Wszystko, na co niebo pozwoli* (*All That Heaven Allows*).

Film opowiada o kryzysie związku małżeńskiego. Cathy, pozornie szczęśliwa żona i matka, odkrywa, że jej mąż jest homoseksualistą i zdradza ją z mężczyzną. Frank, podejmuje próbę „leczenia”, a jego partnerka wspiera go w powrocie do „normalności”. Poczucie osamotnienia sprawia jednak, że zaprzyjaźnia się z czarnoskórym ogrodnikiem, samotnie wychowującym ośmioletnią dziewczynkę. Jej „romans” nie zostaje jednak spełniony. Raymond, po rasistowskim ataku na jego córkę, zostaje zmuszony do wyjazdu z miasta, Cathy nie decyduje się mu towarzyszyć, nie odbudowuje także związku z mężem, który po nieskutecznej „terapii” porzuca ją i wiąże się z mężczyzną.

Choć film został skonstruowany z odniesień, a nawet bezpośrednich nawiązań do kilku filmów Sirka, nie ma on wiele wspólnego z tradycją postmodernistycznego „kina cytatu”, w którym zabawa formułą staje się niejednokrotnie celem samym w sobie. Haynes „powtarza” dzieła Sirka, ale jednocześnie przemieszcza ich znaczenia i osadza w kontekstach zewnętrznych wobec kina. Filmy Sirka, choć nie zawierały treści homoseksualnych, stały się częścią tego obszaru kultury, który został „zawłaszczony” przez środowisko gejowskie. Stało się to za sprawą udziału w najważniejszych produkcjach autora *Imitacji życia* (*Imitation of Life*, 1959) Rocka Hudsona – aktora będącego w latach 50. rodzajem fantazmatu dla kobiet, ucieleśnieniem cnót nie tyle idealnego kochanka, co doskonałego męża – kochającego, stałego, odpowiedzialnego. Hudson był jednak w istocie homoseksualistą, a w połowie lat 80. stał się jedną z pierwszych znanych ofiar AIDS.

Haynes ponownie wskazuje na możliwość takiego odczytania tekstów kultury dominującej, które pozwala na zbudowanie w jej obrębie przestrzeni dla doświadczenia marginesowego. Strategia, którą przyjmuje, jest jednak nieco inna niż stosowana we wcześniejszych realizacjach. Tam znaczenia budowane były przede wszystkim przez liczne odniesienia zewnętrzne. W *Daleko od nieba* jest ich wprawdzie także sporo, ale uwaga twórcy skupia się na jednym, wyraźnie zdefiniowanym obszarze wywiedzionym z kina Sirka. Haynes nie tyle poszukuje metafor, co dokonuje ujawnienia, manifestacji treści, które były wcześniej stłumione. Wątek zdrady Franka nie mógłby znaleźć się w filmie Sirka – przede wszystkim z powodów cenzuralnych. *Daleko od nieba* nie jest jednak melodramatem gejowskim. Haynes bowiem – podobnie jak we wcześniejszych

filmach – pozostając twórcą z kręgu *new queer cinema*, otwiera znaczenia swojego dzieła także na odbiorców nienależących do homoseksualnej mniejszości.

Potwierdza to *I'm not There* (2008) – najnowsze dzieło Amerykanina, odchodzące od formuły kina środowiskowego. To film w pewnym sensie będący kontynuacją idei *Idola*. I tym razem bowiem Haynes sięgnął po biografię ikony popkultury. Tym razem z „błogosławieństwem” bohatera – Boba Dylana – który zezwolił na użycie piosenek – zarówno w formie oryginalnej, jak i coverów wykonywanych przez innych piosenkarzy. Ale film w żadnym razie nie jest biografią. Mówi nie tyle o Dylanie, co o postrzeganiu jego osoby przez fanów – tych zdeklarowanych i tych, którzy zetknęli się z Dylanem jedynie przelotnie. Reżyser sięgnął po rozwiązanie znane już np. z *Palindromów* Todda Solondza. Jedną postać gra tu kilku różnych aktorów: dokładnie sześciu, a raczej sześcioro. Nikt z nich nie jest Dylanem, a jednocześnie każdy – z Cate Blanchett na czele – jest nim po trosze. Haynes sięga po wątki z życiorysu pieśniarza, ale jednocześnie myli tropy i – w charakterystyczny dla siebie sposób – konfabuluje. Richard Gere na przykład gra aktora wcielającego się w Billy'ego Kida. Dylan nie grał tej postaci, wystąpił jednak w drugoplanowej roli w filmie Sama Peckinpaha *Pat Garret i Billy Kid* (*Pat Garret and Billy the Kid*, 1973), napisał także do niego muzykę. Dla wielu widzów Dylan jest Billym, a przynajmniej kojarzy się z tą postacią. Jednym z bohaterów jest też jedenastoletni chłopiec podający się za Woody'ego Guthrie. Dylan fascynował się tym folkowym artystą. Do pewnego stopnia „był nim” w typowym dla twórcy *Daleko od nieba* zaburzonym porządku czasu i przestrzeni.



I'm not There

I'm not There to rodzaj filmowej układanki puzzle. Poszczególne wątki przeplatają się, a Haynes – podobnie jak wcześniej w *Truciźnie* – używa różnych, czasem krańcowo odmiennych stylistyk. Miesza także postaci prawdziwe i zmyślone. Czasem te pierwsze ukrywają się za maskami – Joan Baez nazywa się w filmie Alice Fabian. Ale już Allen Ginsberg jest... Allenem Ginsbergiem. Dla jednych widzów może okazać się to niepotrzebną komplikacją, dla innych – wyzwaniem pozwalającym bez końca zagłębiać się w meandry dzieła. Bo *I'm not There* to niewątpliwie film pogmatwany i zawity, zastawiający na widza rodzaj pułapki. Wydaje się bowiem, że Haynes nie zachęca do „rozszyfrowania” wszystkich tropów, oddzielenia prawdy od zmyślenia. Raczej – po raz kolejny – pokazuje, że tropy kultury żyją tylko wtedy, gdy poddawane są ciągłej reinterpretacji. Dylan jest – w sensie dosłownym – żywą legendą. Znaczący. Co innego dla swojego pokolenia – buntowników i kontestatorów, co innego dla współczesnej młodzieży, która w muzyce pokolenia swoich rodziców odnajduje aktualne treści, dokonując recyklingu znaczeń, rozpoznając na nowo to, co powstało w określonym miejscu i czasie.



I'm not There

TOM KALIN: KINO JAKO WYSTĘPEK

New queer cinema to kierunek skupiający w dużej mierze artystów-aktywistów walczących o prawa mniejszości seksualnych nie tylko swoją twórczością, ale także w innych sferach. Należy do nich także Tom Kalin, członek i działacz tak zwanych AIDS Action Groups – ACT UP¹ i *Gran Fury*². Co ciekawe jednak, jego filmy pełnometrażowe³ z aktywizmem mają niewiele wspólnego. Zawierają wprawdzie treści związane z homoseksualizmem, ale brak w nich jakiegokolwiek publicystyki. Bliżej im natomiast do filmów Todda Haynesa – najwybitniejszego przedstawiciela *new queer cinema*.

Z Haynesem wiąże Kalina także coś więcej niż tylko artystyczne pokrewieństwo. Obydwaj twórcy współpracują stale z tą samą producentką – Christine Vachon, specjalizującą się w problematyce mniejszościowej. Vachon jest zresztą przykładem producenta kreatywnego – jej „styl” jest rozpoznawalny w filmach różnych twórców, także tak dużych indywidualności, jak Haynes i Kalin. Oglądając debiutanckie *Omdlenie* (*Swoon*, 1992) widz może odnieść wrażenie, że film ten wyszedł spod ręki tego samego twórcy, co *Trucizna* – pierwszy pełnometrażowy utwór Todda Haynesa⁴. Nie chodzi tu oczywiście o jakikolwiek brak oryginalności ze strony Kalina – jego dzieło jest bowiem późniejsze – ale o podobną wrażliwość i zbliżony sposób traktowania materiału. Rysem charakterystycznym całej twórczości Haynesa jest dążenie do reinterpretacji: twórca na nowo odczytuje teksty kultury wysokiej i popularnej, odnajdując w nich zaskakujące treści wynikające często z rodzaju świadomej nadinterpretacji. Widoczne jest to już w debiutanckiej *Supergwieździe*, gdzie prawdziwe losy Karen Carpenter

¹ Organizacja założona w 1987 roku w Nowym Jorku przez Larry’ego Kramera.

² Organizacja powiązana z ACT UP, której celem było przede wszystkim propagowanie wiedzy o AIDS przy użyciu mediów, reklamy i innych form komunikacji.

³ Spostrzeżenie nie dotyczy niektórych krótkometrażówek, mających czasem niemal „propagandowy” charakter.

⁴ Ciekawostką jest, że w – wartościowej skądinąd – encyklopedii filmu Ephraima Katza pojawił się znaczący błąd. Autor przypisał *Omdlenie* właśnie Haynesowi. Por. Ephraim Katz, *The Macmillan International Film Encyclopedia*, Basingstoke and Oxford: Macmillan 2001, s. 608.

stają się podstawą do skonstruowania eseju wykraczającego w znaczący sposób poza biografistykę. Podobnie czyni Kalin – jego film również odnosi się do prawdziwych postaci i wydarzeń, ale intencją reżysera nie jest prosta rekonstrukcja faktów.

Akcja *Omdlenia* rozgrywa się w pierwszej połowie lat 20. Bohaterami są Richard Loeb i Nathan Leopold – homoseksualni kochankowie, którzy zaszokowali opinię publiczną przerażającą zbrodnią. W 1924 roku uprowadzili oni i w bestialski sposób zamordowali dziesięcioletniego chłopca. Film opowiada o przygotowaniach do zbrodni, ukazuje jej przebieg, a także przywołuje okoliczności schwytania i skazania morderców.

Richard i Nathan dokonywali wcześniej innych przestępstw – głównie rabunkowych. Czynili to z chęci zysku, ale także dla przyjemności. Reżyser ukazuje ich jako ludzi całkowicie zepsutych, pogrążających się w występku i delectujących się nim. Zabicie dziecka zostało przez nich dokładnie zaplanowane: najpierw napisali list z żądaniem okupu, później dopiero wybrali ofiarę, którą następnie natychmiast zamordowali – jeszcze w samochodzie użytym podczas kidnapingu: chłopiec nigdy nie miał zostać zwrócony rodzicom, a jego los był od razu przesądzony. Wyraźnie widoczne są tu analogie z twórczością Jeana Geneta, którego literackie dokonania były przecież także bezpośrednią inspiracją *Trucizny* Haynesa. U Geneta seksualność jest nierozdzielnie związana z występkiem i poniżeniem, a zbrodnia jest rodzajem artystycznego aktu. Pisanie jest przestępstwem: Genet fantazjuje na temat zbrodni, mieszając różne porządki – ten, który można określić mianem autobiograficznego z czysto fikcyjnym, dokonującym falsyfikacji życiorysu pisarza⁵, obfitującego nawiasem mówiąc w kryminalne epizody. Także bohaterowie „piszą” swoją zbrodnię (epizod z maszyną do pisania), ale jednocześnie poszukując możliwości ostatecznej transgresji w sferę występku, dokonują straszliwego udostępnienia Genetowskiego dyskursu zbrodni.

Film tego rodzaju mógł powstać jedynie w obrębie homoseksualnego środowiska. Gdyby był on głosem „z zewnątrz”, z całą pewnością uznano by go za wyraz antygejowskiej propagandy. I o taki efekt do pewnego stopnia chodziło Kalinowi. Kiedy bowiem dochodzi do procesu – bohaterowie zostają nazwani potworami. A ich monstrualność staje się pochodną homoseksualizmu. Zbrodnia, której dokonali, zostaje uznana za akt o podłożu seksualnym, co nie jest prawdą. Mężczyźni nie dokonali bowiem gwałtu na chłopcu.

Oczywiście Kalin w żaden sposób nie usprawiedliwia swoich bohaterów. Pokazuje jednak mechanizm opisany także w filmie Haynesa. *Trucizna* bowiem to opowieść

⁵ Problem ten analizuje np.: Stephanie Barbé Hammer, *The Sublime Crime: Fascination, Failure, and Form in Literature of the Enlightenment*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1994, ss. 162–169.

o tym, jak społeczeństwo czyni z homoseksualisty monstrum. A także o tym, jak on tę tożsamość internalizuje.

Jeszcze raz należy podkreślić, że Richard i Nathan nie są przez reżysera w żaden sposób pozbawiani odpowiedzialności. Co więcej, twórca ukazuje ich jako postaci całkowicie amoralne. Po dokonaniu zbrodni nie ma w nich ani odrobiny żalu, nawet strachu przed karą, żadnych ludzkich odruchów. Oskarżają się jedynie nawzajem z zimnym wyrachowaniem o to, kto był głównym inicjatorem zdarzenia. Zresztą ocena jest niejako wyłączona z obszaru zainteresowań reżysera. Utwór rezygnuje bowiem z realistycznego obrazowania, a tym samym czyni z bohaterów jedynie figury dyskursu, postaci sytuującej się na pograniczu eksperymentu psychodramy, w której pełno elementów dystansujących – od zabiegów formalnych, aż po obecność anachronizmów, przywodzących na myśl *Caravaggia* (1986) Dereka Jarmana – inny esej o odmienności, wykorzystujący w sposób bardzo swobodny historyczne realia. Forma filmu – co szczególnie cenne – jest tu naturalną konsekwencją treści, nie zaś autonomiczną wartością wynikającą z chęci uatrakcyjnienia czy też udziwnienia przekazu. Kalin podkreśla tu bowiem, że akt tworzenia dzieła filmowego jest także rodzajem pisania. Pisania jego własnej zbrodni.



Uwikłani

Szczególną wartością tego drastycznego filmu jest niejednoznaczność postaci, sytuacji i ocen, jakie może formułować widz. Podobnie jest w wypadku *Uwikłanych* (*Savage Grace*, 2007) – drugiego pełnometrażowego dzieła Kalina. Publiczność czekała na nie 15 lat – to chyba rekord, nawet w środowisku twórców niezależnych.

Film jest ponownie efektem współpracy z Vachon. I ponownie przywodzi na myśl skojarzenia z dokonaniem Haynesa. Główną rolę gra w nim bowiem muza twórcy

Idola – Julianne Moore⁶. Temat wydaje się nie mniej kontrowersyjny: jest nim ponownie zbrodnia, ukazana jednak tym razem nie tylko w kontekście homoseksualizmu, ale również kazirodztwa.



Uwikłani

Kalin raz jeszcze sięgnął po historię prawdziwą. Bohaterką *Uwikłanych* jest Barbara Daly – kobieta, która została zamordowana przez własnego syna. Zbrodnia wstrząsnęła opinią publiczną w latach 70. Daly była bowiem do pewnego stopnia osobą publiczną jako żona Brooksa Baekelanda spadkobiercy wielkiej fortuny Leo Baekelanda, właściciela patentu bakelitu – najstarszego znanego tworzywa sztucznego, używanego z powodzeniem w wielu dziedzinach przemysłu od początku XX wieku.

Uwikłani, zrealizowani w sposób bliższy kinu mainstreamowemu, skupiają się na relacji matki i syna. Tony uważany jest przez ojca za nieudacznika, co w konsekwencji doprowadza do wytworzenia silniejszej więzi z matką – również niezadowoloną ze związku z mężem. Układ ten stopniowo przeradza się w erotyczną fascynację. Barbara stara się kontrolować życie chłopca, także kiedy staje się on młodym mężczyzną. On, świadomy już swojej seksualności, prowokuje ją, choć jego preferencje są zdecydowanie homoseksualne. W konsekwencji dochodzi do fizycznego zbliżenia: najpierw przypadkowego i ukazanego w sposób mogący budzić wątpliwości, co do właściwego charakteru zdarzenia, potem zaś sprowokowanego przez Barbarę. Tony jest tu zdecydowanie pasywny, zostaje w istocie zgwałcony przez swoją matkę.

⁶ Aktorka wystąpiła w aż trzech filmach Todda Haynesa: *Bezpiecznej*, *Daleko od nieba* i – w roli epizodycznej – w *I'm Not There*.

Zbrodnia, którą popełnia, nie ma istotnej bezpośredniej przyczyny. Impulsem jest zgubienie przez matkę obroży ukochanego psa chłopca. W istocie jednak jest ona wynikiem nawarstwiającego się konfliktu, będącego konsekwencją dominującego charakteru Barbary. Nie bez znaczenia jest też psychopatyczna osobowość Tony'ego, potwierdzona w napisach kończących film, z których dowiadujemy się, że usiłował on – po wyjściu z więzienia – zamordować także swoją babkę.

Kalin i tym razem nie przyjmuje postawy kronikarza, choć film – z uwagi na brak elementów eksperymentalnego stylu znanego z *Omdlenia*, wydaje się bliższy rzeczywistości. W istocie jednak uwaga twórcy skupia się na motywie pozornie marginesowym: przyczynach homoseksualizmu bohatera.

W 1988 roku Krzysztof Boczkowski, powołując się w dużym zakresie na wyniki badań naukowców zagranicznych, pisał:

Według danych Westwooda, 57% badanych uważało, że ich matka była osobą dominującą w rodzinie, 29% – że ojciec, natomiast 14% nie potrafiło określić, który z rodziców był dominujący. Określenia badanych były ich własnym sądem, który wprawdzie nie zawsze pokrywał się ze stanem faktycznym, ale oddawał ich subiektywny osąd na temat środowiska, w którym się wychowywali. Fakt, że jedynie 29% ojców było określanych jako osoby dominujące w domu, jest też być może związany nie tyle ze słabością lub brakiem męskości u pozostałych ojców, ile z tym, że ich zainteresowania nie koncentrowały się na domu i wychowaniu dzieci. Niektóre odpowiedzi o tym właśnie świadczą: „Ojciec był człowiekiem trudnym i miał humory. Zwykle był milczący pod koniec dnia. Rozumiem to teraz, lecz było to trudne do zrozumienia gdy byłem dzieckiem”. „Ojciec nie zauważyłby nawet, gdyby cały dom został przemeblowany, nie interesował się niczym, prócz swego ogrodu, ale był człowiekiem, na którym można było zawsze polegać i zawsze przynosił pieniądze do domu”.

Niemożliwe było określenie udziału, jaki mieli ojcowie w wychowaniu dzieci. Kiedy badani przez Westwooda homoseksualiści byli pytani na temat stosunków, jakie łączyły ich z ojcami w okresie dzieciństwa, 15% stwierdziło, że nie mieli żadnych, ani pozytywnych, ani negatywnych uczuć w stosunku do ojca, 38% badanych miało niezadowolające stosunki ze swoimi ojcami. Jedynie 15% określało swoje stosunki z ojcem jako dobre. 28% badanych wykazywało zdecydowaną preferencję, w stosunku do matki i tylko 1 badany wolał swego ojca⁷.

⁷ Krzysztof Boczkowski, *Homoseksualizm*, Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich 1988.

Podobne opinie spotkamy także współcześnie, choć badania naukowe wskazują, że główną przyczyną homoseksualizmu są czynniki natury genetycznej. Kalina interesowało jednak zmierzenie się z obiegowym sądem o tym, że dominująca matka może warunkować homoseksualizm syna. I udało mu się z nim zmierzyć w sposób zaskakujący, przywodzący na myśl *Idola* Haynesa, w którym również podjęty został problem pozabiologicznych uwarunkowań orientacji seksualnej. Pozornie bowiem wydaje się, że jego film dostarcza argumentów tym, którzy uważają, iż postawa homoseksualna może być indukowana. Bliższa analiza relacji między bohaterami budzi jednak wątpliwości, a *Uwikłani* stają się zapisem dramatu młodego człowieka, którego intymność, a także tożsamość zostały pogwałcone przez kobietę poszukującą ciepła, nieznanego w relacji z mężem. Także i tu nie ma jednoznaczności – Tony jest ofiarą swojej matki, ale jednocześnie postacią, u której stopniowo ujawniają się rysy neurotyczne, a w końcu psychopatyczne. Po obejrzeniu całego filmu patrzymy zdecydowanie inaczej na sceny z dzieciństwa Tony’ego. Czułość matki i bliskość pomiędzy bohaterami budzą jednak grozę. Być może więc Barbara w istocie przyczyniła się do wypaczenia osobowości Tony’ego...

HARMONY KORINE: W STRONĘ EKSPERYMENTU

Harmony Korine zasłynął jako scenarzysta kontrowersyjnego debiutu Larry'ego Clarka pod tytułem *Dzieciaki* – filmu, który wywołał poruszenie i zainteresowanie z kilku powodów. Ten szokujący eksplicytnymi scenami erotycznymi dramat był nie tylko próbą przełamania kolejnego tabu, lecz także zaskakującym efektem współpracy dwóch artystów reprezentujących dwa odmienne światy. Clark, mający za sobą karierę fotografa-skandalisty, spoglądał na problemy młodzieży, będące tu w centrum uwagi, z perspektywy człowieka dojrzałego, Korine natomiast przyglądał się pokoleniu swoich rówieśników. Pisząc scenariusz sam był jeszcze nastolatkiem. Tekst powstał bowiem nim twórca ten ukończył 19 lat. W chwili premiery nie miał natomiast jeszcze 22.

Efekt tej kolaboracji okazał się zaskakująco dobry, a film, mimo że w wielu krajach nie był rozpowszechniany z przyczyn obyczajowych, wszedł natychmiast do kanonu niezależnego kina amerykańskiego. Powodzenie *Dzieciaków* zachęciło Korine'a do podjęcia próby stworzenia własnego, w pełni autorskiego projektu, choć nie zrezygnował on także z działalności „usługowej”, polegającej na pisaniu scenariuszy, m.in. do najlepszego filmu Clarka pod tytułem *Ken Park*, produkowaniu filmów innych twórców, a nawet pisaniu tekstów piosenek, np. dla Björk. Wprowadzony do rozpowszechniania w 1997 roku *Gummo* nie odniósł wprawdzie oszołamiającego sukcesu na miarę *Dzieciaków*, ale niewątpliwie zwrócił uwagę na młodego reżysera, którego nieprzeciętny talent docenili między innymi weterani europejskiego kina autorskiego Bernardo Bertolucci i Werner Herzog. Ten ostatni związał się zresztą z młodym twórcą, pomagając mu nakręcić kolejny film i występując – jako aktor – zarówno w *Julien Donkey-Boy* (1999), jak i ostatnim jak dotąd *Mister Lonely* (2007).

Zaskoczeniem było, że Korine w żaden sposób nie nawiązał do stylu filmu Clarka. *Dzieciaki* to bowiem realistyczny obraz młodego pokolenia, szukającego mocnych wrażeń w świecie seksu i używek. Jego najmocniejszą stroną jest dialog, którego Clark nie mógłby napisać sam – mając w chwili realizacji debiutu ponad 50 lat. Korine wywiązał się z tego zadania znakomicie, rekonstruując zarówno język swoich rówieśników, jak i ich świat.

Gummo natomiast to film zupełnie odmienny. Zdecydowanie wkracza on na obszar kina kreatywnego, poszukującego nie tylko nowych treści, ale także nowatorskich rozwiązań formalnych. Choć bohaterami dzieła są również ludzie młodzi, nie jest to,

w odróżnieniu od debiutu Clarka, „film o młodości”. Nie znajdziemy w nim ani odrobiny publicystyki, a także „przesłania”, od którego Korine odżegnuje się w większości swoich publicznych wypowiedzi. Co ciekawe – w żadnym z filmów Korine’a-reżysera opowiadanie nie gra pierwszoplanowej roli. Więcej, epizodyczna i mozaikowa struktura jego prac wydaje się wręcz afabularna, brak w nich wyraźnych punktów zwrotnych i puent. To kolejny paradoks, bo zarówno *Dzieciaki*, jak i późniejszy *Ken Park* ukazują artystę właśnie jako mistrza opowiadania – zwłaszcza w drugim ze wspólnie z Clarkiem zrealizowanych filmów. *Ken Park* to bowiem film w zasadzie nowelowy, w którym kilka świetnie opowiedzianych historii splata się, tworząc wyrafinowaną i niebanalną, opartą na efekcie decentralizacji strukturę fabularną. W *Gummo* wszystko zostało zaranżowane inaczej: to film, którego nie da się streścić, film-świat zbudowany z luźno powiązanych scen, pozbawiony w pewnym sensie początku i końca.

W przyjętej przez reżysera strategii można jednak bez trudu dopatrzeć się konsekwentnie zrealizowanej idei. *Gummo* opowiada bowiem o miejscu dotkniętym katastrofą. To film o mieście, którego mieszkańcy żyją w cieniu kataklizmu – dawno minionego, ale jednocześnie tkwiącego w świadomości obywateli.

Miastem tym jest Xenia – niewielka miejscowość w stanie Ohio. Liczy ona około 25 tysięcy mieszkańców i istnieje naprawdę. W 1973 roku Xenia została zniszczona przez rekordowo silne tornado, 34 mieszkańców zginęło, destrukcji uległy szkoły, kościoły, a także niemal 200 sklepów, firm i innych instytucji. To miejsce cieszące się złą sławą – w opowieściach Indian ze szczepu Shawnee nazywane jest „diabelskim”. Tornado powróciło zresztą do Xenii już po premierze filmu: do kolejnego kataklizmu doszło w 2000 roku.

Korine nie jest jednak dokumentalistą. W *Gummo* nie ma tornada ani nawet jego fizycznych skutków. Są natomiast mieszkańcy, żyjący ze świadomością przeszłych i przyszłych kataklizmów. Choć nie mówi się o tym wprost, mamy wrażenie, że wszyscy zostali dotknięci niszczącą siłą natury. To właśnie dlatego film pozbawiony jest początku i końca – właśnie po to, aby zasygnalizować charakter miejsca skazującego swoich obywateli na życie w ciągłym zawieszeniu.

Bohaterowie to postaci osobliwe, wręcz dziwaczne. Chłopiec przemierzający miasteczko w stroju królika i nastolatki dokonujący egzekucji na bezdomnych kochankach. Ale *Gummo* nie jest galerią osobliwości, lecz próbą zderzenia tego, co zewnętrzne z tym, co wewnętrzne. Korine-reżyser opowiada się za kinem kreacji. Ma jednak solidną podbudowę, którą dało mu doświadczenie pracy nad scenariuszem *Dzieciaków*. Interesuje go realizm psychologiczny, ale ma jednocześnie świadomość tego, że nie można w sposób bezpośredni wniknąć w psychologię postaci. Można jedynie pokazać to, co fizyczne. Rodzaj pejzażu katastrofy, przenikającego do ciał – przede wszystkim – ale także dusz bohaterów. W tym sensie jest spadkobiercą Johna Cassavetes’a – kolejnym pragmatykiem kina.

W *Gummo* ogromne znaczenie ma forma. Jest ona w sposób perfekcyjny dopasowana do treści. Korine używa różnych mediów: taśmy 16 mm i wideo. Czyni tak jednak nie dla pustego efektu wizualnego, ale dla zbudowania przekazu o intersubiektywnym charakterze. Podobnie bowiem jak nie da się w sposób bezpośredni uchwycić emocji postaci, nie można też stworzyć przekazu filmowego, który byłby przedłużeniem rzeczywistego jednostkowego widzenia. Kino jest ze swej natury obiektywne, zewnątrz wobec tego, co pokazuje. Jednocześnie zawsze gra spojrzeniem, które jest przynależne samemu twórcy, wykreowanym postaciom, a także – w ostatecznym akcie ekranowego istnienia – widzowi. Te punkty widzenia zawsze ulegają przemieszaniu, nakładają się na siebie, tworząc w tym wypadku rodzaj prawdziwie paranoicznej wizji, w której trudno odróżnić sytuację „widzenia” od „bycia widzianym”.

W tym kontekście kolejny film Korine’a jest naturalną konsekwencją idei zawartych w debiucie. *Julien Donkey-Boy* to bowiem próba ukazania świata osoby chorej psychicznie. Ale nie tylko – przynosi on także krytyczną, czasem nawet karykaturalną, wizję dysfunkcyjnej rodziny.

Julien – tytułowy bohater utworu – jest młodym człowiekiem cierpiącym na schizofrenię. Mieszka z ojcem – rolę tę brawurowo zagrał Werner Herzog – oraz zdrowym bratem i siostrą, spodziewającą się dziecka, którego ojcem jest – jak się później okazuje – właśnie chory psychicznie chłopiec. Podobnie jak debiut, także i *Julien Donkey-Boy* nie poddaje się próbom streszczenia. To raczej kalejdoskopowy obraz, składający się z oderwanych od siebie epizodów. Ponownie Korine posłużył się notatnikową formą: obraz jest zamglony, kamera prowadzona jest zawsze z ręki, a faktura obrazu jest nawet bardziej chropawa niż w *Gummo*.



Julien Donkey-Boy

Julien dorasta w świecie, który pogłębia tylko jego – wynikającą z choroby – kondycję. Ojciec jest despotycznym dziwakiem, słuchającym bluegrassowej muzyki w masce przeciwigazowej, okazjonalnie rozprawiającym o walorach filmów z serii o Brudnym Harrym. Chłopiec nie nawiązuje też kontaktu z rodzeństwem, coraz bardziej popadając w alienację.

Choć struktura filmu może – na pierwszy rzut oka – przypominać *Gummo*, ostateczne wrażenie jest odmienne. Korine dokonuje bowiem tym razem konfrontacji tego, co banalne i czysto anegdotyczne z momentami prawdziwie dramatycznymi, pełnymi emocji i pasji. Utwór należy w pewnym sensie do kategorii dzieł, które budują swoje znaczenie w oparciu o jedną zaledwie scenę – najczęściej finałową. Tak jest i tutaj – Julien porywa w niej swe martwe dziecko. Poza tym tylko raz film wkracza na obszar tak intensywnych emocji – w scenie, w której widzimy bohatera wzruszonego muzyką gospel podczas nabożeństwa.

Korine podjął wyzwanie, z którym mierzyli się także inni twórcy. Polegało ono na próbie znalezienia języka zdolnego wyrazić doświadczenie osoby chorej psychicznie. Choć w historii kina znajdziemy wiele cennych utworów o tej tematyce, nie zawsze mamy w nich do czynienia ze skuteczną rekonstrukcją schizofrenicznego widzenia. Dobrym przykładem wydaje się film Miloša Formana *Lot nad kukułczym gniazdem* (1975), w którym twórca – dokonując adaptacji powieści Kena Keseya pod tym samym tytułem – zdecydował się zrezygnować z literackiej subiektywizacji, zastępując ją przezroczystą perspektywą bliższą naturze kina.

Julien Donkey-Boy także nie oferuje widzowi subiektywnego widzenia. Twórca, mając za sobą doświadczenia wyniesione z pracy nad *Gummo*, ustanawia sytuację, w której to widz staje się do pewnego stopnia schizofrenikiem. W konsekwencji oglądamy sytuacje przedstawione w filmie z perspektywy zewnętrznej względem bohatera. Jest to jednak punkt widzenia, który moglibyśmy przypisać Julienowi.

W zaskakujący sposób właściwych narzędzi dostarczył artyście manifest *Dogma 95*, wymyślony i podpisany przez Larsa von Triera i innych duńskich reżyserów. Film Korine'a posiada oficjalny certyfikat i jest szóstym z kolei, a pierwszym amerykańskim utworem zrealizowanym w zgodzie z regułami *Dogmy*. Choć w swoich wypowiedziach Amerykanin chętnie ironizował na temat zgodności jego dzieła z propozycją von Triera¹, film jest w istocie bardzo bliski postulatami duńskiego manifestu. Korine

¹ Wypowiedzi te opublikowane były na stronie internetowej filmu: www.julienonkeyboy.com. W chwili obecnej nie jest ona jednak już dostępna. Korine pisał tam między innymi o ciąży bohaterki: „Chloë nie była w ciąży podczas realizacji filmu. Miała po prostu poduszkę pod bluzką. Zapewniam jednak, że bardzo się starałem”. (Aktorka Chloë Sevigny była w trakcie realizacji filmu partnerką reżysera w życiu prywatnym – przyp. A. P.).

próbuję w nim, nie rezygnując z kreatywności, zaproponować oryginalny wariant realizmu, w którym kamera odrzuca metaforę na rzecz ciągłej aktualizacji jej widzenia.

Światy Korine są pozbawione nadziei, zawsze znajdują się w stanie katastrofy. Nie ma znaczenia, czy jej źródło tkwi w czynnikach zewnętrznych – jak w *Gummo* – czy są konsekwencją choroby, jak w drugim filmie artysty. Wizja reżysera jest jednak zawsze konsekwentnie zawieszona między próbą wyrażenia wewnętrznych stanów bohaterów a tym, kim są oni dla obserwatora – w tym wypadku widza. Człowiek jest bowiem dla amerykańskiego twórcy zawsze wypadkową tego, kim jest w istocie, i sposobu, w jaki postrzegany jest przez innych. Postronny obserwator nie jest w stanie do końca zgłębić Innego. Barię nie musi być wcale choroba, choć w *Julien Donkey-Boy* okazała się ona doskonałą metaforą tego niezwykłego stanu nieprzeniknięcia. Widzimy jedynie gesty, twarze, postawy. Nie docieramy jednak nigdy do prawdy – to właśnie dlatego bohaterowie filmu wydają się dziwakami. Bo świat Korine'a jest dziwny, obcy, ukryty za przedziwnymi maskami, dającymi schronienie tym, którzy je nakładają. Maską jest też kluczem do następnego filmu reżysera – zrealizowanego po długiej przerwie, spowodowanej osobistymi problemami artysty, uzależnionego od alkoholu i narkotyków. W *Mister Lonely* mamy do czynienia ze zdecydowanie bardziej złożoną strukturą. Jest to przy tym także struktura innego rodzaju. Dwa pierwsze filmy Korine'a mają charakter zdecydowanie otwarty – sprawiają wrażenie braku początku i końca. Ich widz – zwłaszcza w wypadku *Gummo* – wkracza w pewien świat, w pewnym sensie nie zakłócając jego porządku (czy też raczej panującego tam niezmiennie chaosu) i opuszcza go w momencie arbitralnie wybranym przez autora. *Julien Donkey-Boy* kończy się wprowadzając sceną o dużym ładunku dramatyzmu, lecz nie jest ona zwieńczeniem żadnego głównego wątku dzieła.



Mister Lonely

Mister Lonely przynosi innego rodzaju doświadczenie. Przede wszystkim dlatego, że jest w istocie filmem nowelowym, składającym się z dwóch równoległe opowiedzianych historii. Bohaterami pierwszej są tak zwani impersonatorzy, wcielający się w postaci Michaela Jacksona i Marilyn Monroe. Druga opowiada o panamskich zakonnicach², wykonujących skoki z samolotu bez spadochronu. Ich nadnaturalne zdolności odkrywa pewien katolicki misjonarz – grany przez Wenera Herzoga – który postanawia zabrać siostry do Watykanu, aby poinformować o cudzie papieża.



Mister Lonely

W filmie mamy do czynienia ze strukturą zamkniętą. Na dwa sposoby. Po pierwsze, dwie pozornie niepowiązane ze sobą historie rezonują znaczeniowo, w pewnym sensie komentując się nawzajem, po drugie zaś – każda z nich kończy się w sposób jednoznacznie domykający opowieść. W pierwszej noweli Marilyn popełnia samobójstwo. W istocie bez żadnego konkretnego powodu, tylko po to, by zagrać swoją rolę do końca – na podobieństwo prawdziwej Monroe, która – choć nie zostało to do dziś wyjaśnione – przedwcześnie zmarła, najpewniej na skutek udanej próby samobójczej. Druga historia kończy się obrazem lotniczej katastrofy: siostry ulegają wypadkowi w drodze do Watykanu i wszystkie giną w falach oceanu.

Mister Lonely jest utworem zdecydowanie odmiennym stylistycznie od dwóch wcześniejszych filmów. Strona wizualna wydaje się przezroczyta, niemal bliska kinu

² Reżyser zdecydował się na zdjęcia w Panamie przede wszystkim dlatego, że jego rodzice mieszkają w tym kraju.

głównego nurtu. Inna jest także struktura, choć ponownie reżyser rezygnuje z klasycznej narracji na rzecz epizodycznego sposobu opowiadania. Jednak analiza znaczeniowej warstwy utworu sprawia, że należy uznać go za próbę kontynuacji tropów obecnych w pracach wcześniejszych. Korine zawsze interesował się tym, w jaki sposób człowiek ujawnia swoje ja Innemu. W *Gummo* i *Julien Donkey-Boy* przyglądał się ludzkim osobliwościom ukształtowanym przez czynniki niezależne – zewnętrzną wobec bohaterów katastrofę czy też chorobę. Tu analizuje inny aspekt problemu, który skutecznie opisuje anglojęzyczny termin *performance*.

Bohaterowie filmu nie tyle są, co „wykonują siebie” (*perform themselves* – należałoby powiedzieć w języku angielskim). Michael, Marilyn i inni mieszkańcy komuny impersonatorów w sposób konsekwentny tworzą siebie, rezygnując z tego, co jest ich „prawdziwym życiem”. Podobnie czynią siostry zakonne, powtarzające cud przeczący prawom fizyki. Wszyscy ponoszą klęskę – zakonnice giną w katastrofie, Marilyn popełnia samobójstwo, a Michael odrzuca maskę supergwiazdora, stając się anonimową twarzą w tłumie. Korine, dla osiągnięcia większej sugestywności przekazu, ukazuje sytuacje skrajne, przejawione, a nawet groteskowe. Ale jednocześnie sugeruje, że skłonność do grania siebie jest czymś naturalnym dla każdego człowieka. W jednej z ostatnich scen filmu Michael, już po odrzuceniu kostiumu Jacksona, spotyka grupę kibiców futbolu. Oni także przez chwilę nie są sobą: ukrywają się za klubowymi strojami i makijażem na twarzach. To jeden z najważniejszych momentów w filmie – pozornie marginesowy, ale zawierający w sobie główne przesłanie utworu. W zgodzie z duchem twórczości Harmony’ego Korine’a, który we wszystkich swoich filmach konsekwentnie buduje znaczenie na marginesie, tam, gdzie wcale się go nie spodziewamy.

Harmony Korine nie zamierza przestać szokować i zaskakiwać. *Mister Lonely* mógł sugerować, że reżyser zrezygnuje z najbardziej radykalnych pomysłów i zbliży się odrobinę do głównego nurtu – choć opowieść o naśladowcach Marilyn i Michaela to nadal kino dalekie od hollywoodzkiego mainstreamu. Nie tak jednak radykalne, jak dwa wcześniejsze utwory. Najnowsze dzieło twórcy jest jednak powrotem do korzeni: szokującym eksperymentem, w ostentacyjny sposób zrywającym z tym, co może podobać się masowej widowni. Afabularny *Trash Humpers* (2009) to nakręcony na taśmie VHS happening, w którym widz jest świadkiem obscenicznych i odrażających aktów wykonywanych przez grupę staruszków – tańczących, dokonujących czynów wandalizmu, a nawet kopulujących z pojemnikami na odpadki. Z jednej strony film uderza surowym realizmem, z drugiej – jest wykreowany od podstaw. Bohaterowie, grani w istocie przez młodszych aktorów, występują tu w tandetnych maskach i są figurami jakiegoś upiornego spektaklu końca świata. Eksperyment, prowokacja, nowe kino? Może po prostu... Harmony Korine.

NEIL LABUTE: NIEGODZIWCY Z SĄSIEDZTWA

„A może byśmy tak kogoś skrzywdzili?” – ta właśnie kwestia stała się punktem wyjścia scenariusza debiutanckiego filmu Neila LaBute’a – *Między nami mężczyznami* (*In the Company of Man*, 1997). Mogłaby też stać się mottem twórczości reżysera, a przynajmniej jego niezależnych projektów. Bo LaBute, podobnie jak np. Steven Soderbergh, należy do twórców z powodzeniem łączących dwie sfery artystycznej działalności. Ma w dorobku utwory realizowane dla Warner Bros.: ambitną adaptację „Opętania” A. S. Byatt i komercyjny remake brytyjskiego horroru Robina Hardy’ego pod tytułem *Kult* (*The Wicker Man*, 1973; wersja LaBute’a pod tym samym tytułem: 2006). Z drugiej strony konsekwentnie powraca do skromnych realizacji, w których odrzuca wszelką spektakularność na rzecz opartych na dialogu psychodram. Jego niezależne projekty mają zwykle – z wyjątkiem *Siostry Betty* (*Nurse Betty*, 2000) – nieco teatralny charakter. Nieprzypadkowo zresztą: twórca ten jest bowiem także człowiekiem teatru – autorem i reżyserem sztuk teatralnych wystawianych na scenach całego świata; także w Polsce. Krytycy porównują go do Harolda Pintera¹ – jego niewątpliwego mistrza, z którym łączy go mistrzostwo dialogu i upodobanie do portretowania relacji międzyludzkich opartych na skrajnych, czasem patologicznych emocjach. Teatry zabiegają o jego sztuki: LaBute jest obecnie jednym z najmodniejszych i „najdroższych” dramaturgów na świecie.

Między nami mężczyznami to film dość prosty pod względem fabularnym. O jego sile stanowi raczej doskonały dialog i wyraziste kreacje aktorskie – przede wszystkim Aarona Eckharta – przyjaciela i stałego współpracownika reżysera. Wydaje się on do pewnego stopnia bliski filmom Todda Solondza, choć dotyczy to przede wszystkim

¹ Ciekawą anegdotę przytacza John Istel. Harold Pinter zaproszony na premierę spektaklu „*The Shape of Things*” uciekł w popłochu z teatru w połowie pierwszego aktu. Powodem była jednak nie tyle krytyczna ocena samego dzieła, co bardzo głośna muzyka w wykonaniu grupy Smashing Pumpkins. Por. John Istel, *Who Is Neil LaBute and Why Is He Saying Those Terrible Things About You?: After years of bashing the male of our species, the playwright-turned-filmmaker is now an equal opportunity offender*, „*American Theatre*” 2001, vol. 18, nr 9, s. 38.

emocjonalnej intensywności i typu postaci, a nie ogólnego wrażenia. Solondz tworzy bowiem bohaterów na pograniczu przerysowania – zwłaszcza w swoich późniejszych realizacjach. LaBute pozostaje natomiast realistą: ukazuje bohaterów, którzy wydają się nieprawdopodobni tylko dlatego, że są aż tak niegodziwi i zepsuci. Z drugiej strony – co podkreślał w swej recenzji Roger Ebert² – być może wystarczy dobrze rozejrzeć się dookoła, by znaleźć w najbliższym otoczeniu osoby podobne do bohaterów filmu.

Chad i Harold pracują w dużej korporacji. Nigdy nie dowiadujemy się, czym się ona w istocie zajmuje. To zresztą nie jest ważne – ma ona być raczej znakiem określonego rodzaju instytucji, niż realistycznie sportretowaną scenerią. Sfrustrowani pracą, a może także po prostu z nudów, mężczyźni postanawiają zrealizować plan zemsty na kobietach: Chad został rzekomo porzucony przez swoją partnerkę – w finale okazuje się, że w istocie tak się nie stało – co ma być bezpośrednim impulsem dla działań bohaterów. Postanawiają znaleźć niewinną dziewczynę, rozkochać ją w sobie, a następnie porzucić, informując, że była tylko zabawką. Idealną kandydatką wydaje się Christine – głucha dziewczyna, która początkowo wierzy, że jest obiektem adoracji, a w istocie staje się ofiarą Chada.

Reżyser zadbał o to, aby różnicować swoich bohaterów. Chad jest bezwzględny, pozbawiony uczuć graczem, zdolnym popełnić każdą niegodziwość. Nie tylko dla korzyści, ale także dla zabawy, z samej chęci czynienia zła. Jego przyjaciel to po prostu człowiek słaby, potrzebujący patrona: w zależności od tego, kto się nim stanie, może być dobry i do szpiku kości zły. Chce wycofać się z gry, twierdząc, że naprawdę zakochał się w dziewczynie. W istocie jednak jest niezdolny do uczuć wyższych, czuje się jedynie niekomfortowo w sytuacji, w którą dał się wciągnąć.

Wspomniany już Ebert zauważa, że film jest krytyką tak zwanej *corporate culture*³, w której człowiek staje się tylko trybem w ogromnej dehumanizującej maszynie. To dlatego widz nie dowiaduje się, czym zajmuje się firma, w której pracują bohaterowie. Być może i oni tego do końca nie wiedzą, a z całą pewnością nie ma to dla nich znaczenia. Mechanizmy działania tego typu instytucji są zawsze takie same: dziś mogą sprzedawać komputery, jutro handlować ropą naftową na Bliskim Wschodzie. Przedmiotem ich działań i tak zawsze będą jedynie rzędy cyfr. Ale rozpoznanie LaBute'a sięga głębiej: zdolność do czynienia bezinteresownego zła jest dla niego cechą współczesnego człowieka, zagubionego w świecie zrelatywizowanych wartości. Najbardziej przerażające jest zaś to, że jego bohaterowie nie przechodzą żadnej ewolucji: twórca

² Roger Ebert, *In The Company of Men*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970815/REVIEWS/708150304/1023>

³ Ibidem.

nie realizuje obecnego w wielu filmach hollywoodzkich schematu, w którym łajdak nawraca się, odkrywając spustoszenia, jakie poczynił. Chad pozostaje taki, jaki był na początku. Harold przez chwilę żywi nadzieję, że może naprawić swoje błędy. Wkrótce jednak zapewne zapomni o postanowieniu poprawy. Ogromne wrażenie, jakie wywiera film, wynika także z faktu, że LaBute – podobnie jak Solondz – jest mistrzem w pokazywaniu banalności zła, które odarte jest z wszelkiej metafizyki.

Drugi film LaBute'a – zdecydowanie niżej oceniany przez krytykę – jest do pewnego stopnia rozwinięciem pomysłów zawartych w debiucie. *Kochankowie z sąsiedztwa* (*Your Friends and Neighbors*, 1998) to historia sześciu osób uwikłanych we wzajemne relacje, w których główną rolę odgrywa seks. Wbrew polskiemu tytułowi trudno jednak o nich mówić jako o kochankach, powody dla których realizują swoje seksualne fantazje nie mają bowiem nic wspólnego z miłością ani nawet ze zmysłowością jako taką. Jerry pozostaje w nieformalnym związku z Terri, jego przyjaciel Barry tworzy z pozoru szczęśliwe małżeństwo z Mary, trzeci mężczyzna – Cary – jest samotnikiem szukającym okazji. Cheri – pracująca w muzeum asystentka – jest również singielką. Wzajemne relacje między bohaterami są dość skomplikowane i opierają się na fałszu, kłamstwie i zdradzie. Bohaterowie szukają przygody z partnerkami swoich przyjaciół. Terri eksperymentuje w lesbijskim związku z Cheri. Wszyscy są niespełnieni, wszyscy obsesyjnie myślą o seksie, ale nikt nie znajduje w tej dziedzinie spełnienia. Jerry odczuwa nieodpartą potrzebę rozmowy w trakcie zbliżeń, jego partnerka oczekuje ciszy i intymności. Mary szuka zmysłowości, jej mąż preferuje masturbację w samotności. Cary okazuje się odrażającą postacią szukającą w seksie dominacji i upokorzenia: w szokującej scenie rozgrywającej się w saunie opowiada swoim kolegom o zbiorowym homoseksualnym gwałcie, w którym brał udział.

Bohaterowie filmu są ponownie realistycznie sportretowanymi postaciami. Ale jednocześnie LaBute nadaje im pewien rys umowności. Wszyscy noszą podobne, „rymujące” się ze sobą imiona. Ponownie – tak, jak w *Między nami mężczyznami* – brak tu postaci pozytywnych, które mogłyby być nośnikami wartości. Całość ma zresztą jeszcze bardziej teatralny charakter. Poszczególne sceny przypominają sceniczne odsłony, a strukturę całości organizuje powracająca w charakterze refrenu scena, w której Cheri spotyka po kolei wszystkich bohaterów filmu w galerii, w której pracuje. Parokrotnie oglądamy pary, wpatrzone w podziwiany przez nich, ale niewidoczny dla widza obraz, powtarzające niemal identyczne dialogi. Wyraźna teatralizacja środków wyrazu jest tu zresztą uzasadniona i wynika nie tylko z doświadczeń dramaturgicznych i scenicznych artysty. Życie bohaterów jest bowiem rodzajem teatru, w którym odgrywają oni jedynie role, pozostając niezdolnymi do tworzenia wartościowych związków. Podobnie jak w debiucie i w tym filmie nie następuje przemiana: film ma otwarte zakończenie.

Niektóre intrygi zostały zdemaskowane, inne zakończone, jeszcze inne zapewne już są planowane.

Kochankowie z sąsiedztwa nie powtórzyli sukcesu pierwszego filmu. Być może dlatego, że wielowątkowa akcja jest nieco mniej wyrazista, a problematyka podejmowana w filmie podobna do tej, którą znajdziemy w *Między nami mężczyznami*. Reżyser wprowadza tu jeden akcent, jakiego wcześniej nie było: postaci zaludniające świat *Kochanków z sąsiedztwa* nie tylko krzywdzą się emocjonalnie. Cary przekracza także granicę oddzielającą charakterystyczne dla wszystkich bohaterów okrucieństwo od ponurego przestępstwa, jakim był gwałt na nastoletnim chłopcu. To właśnie ta granica jest tematem filmu, choć wspomniana scena, w której Cary przechwala się przed przyjaciółmi ma w filmie charakter niejako marginesowy. Ale być może właśnie dlatego, że o uczynku bohatera widz dowiaduje się niejako przypadkiem, wstrząs, jakiego doznaje jest tym większy.

Pewne odstępstwo od stylistyki i problematyki dwóch pierwszych filmów przyniosła *Siostra Betty*. LaBute poddaje w tej komedii krytyce świat mediów, czyniąc główną bohaterką kobietę ślepo zapatrzoną w seriale telewizyjne. Betty zakochuje się w lekarzu, który – choć jest tylko postacią fikcyjną – wydaje się jej osobą realną. By się z nim spotkać wyrusza w podróż do Los Angeles, gdzie w istocie odnajduje aktora grającego doktora Davida Ravella. W ślad za nią rusza morderca, który na oczach Betty zamordował jej męża. Ona wyparła to wydarzenie z pamięci, on natomiast „zakochał” się w wizerunku kobiety, którą ściga jako niewygodnego świadka zbrodni.



Siostra Betty

Choć film zawiera elementy czarnej komedii, a nawet makabry (w scenie oskalpowania i zamordowania męża bohaterki), brak mu emocjonalnej intensywności wcześniejszych dzieł. Tam umowność wynikała z zamierzonej teatralności rozwiązań,

w *Siostrze Betty* natomiast z wpisania, skądinąd uzasadnionego, bohaterów w paradygmat skopiowany niejako z oper mydlanych. Bohaterowie są więc programowo papierowi, a zwroty akcji nieprawdopodobne. Po raz pierwszy zresztą LaBute skłonił się w stronę kina opartego na rozwiązaniach stricte fabularnych, a nie – jak wcześniej – na sytuacji i dialogu.



Siostra Betty

Szczególnie interesujące wydaje się poprowadzenie dwóch postaci: tytułowej Betty i Charliego – zabójcy ścigającego bohaterkę. Są one do pewnego stopnia paralelne, a wątki do nich przypisane stanowią projekcję ich fantazji. Patrząc na film z tej perspektywy należy uznać go za utwór zrywający całkowicie z realizmem, opierający się na wizualizacji fantazmatów tworzonych przez bohaterów marzących o lepszym życiu. Niektóre rozwiązania – zwłaszcza te, które opierają się na efekcie przemieszania „rzeczywistości” i telewizyjnej fikcji – są niezwykle efektowne, ostateczna wymowa *Siostry Betty* jest jednak – zwłaszcza w porównaniu z wcześniejszymi realizacjami – dość banalna i sprowadza się do konstatacji, że telewizja jest dla wielu ludzi jedyną przestrzenią ucieczki przed rzeczywistością. Nieprzypadkowo bohaterka jest z zawodu kelnerką – wykonuje zawód będący najprostszym i najczęstszym wyborem dla pozbawionych wykształcenia kobiet w USA.

Ciekawy formalnie jest też zrealizowany dla Warner Bros., a więc niemieszczący się w obszarze niezależnych realizacji LaBute’a, film *Opętanie* (*Possession*, 2002). Do pewnego stopnia nawiązuje on tematycznie do tematyki autorskich projektów artysty. Bohaterami są tu literaturoznawcy, wpadający na trop romansu dwójki wiktoriańskich poetów, którego ślady odnajdują w pozostawionych przez Randolpha i Christabel listach. Sami, prowadząc naukowe śledztwo, przeżywają wzajemną fascynację i odkrywają własne emocjonalne upośledzenie. LaBute wykorzystuje napięcie między

rzeczywistością i literaturą, które świetnie zostało wygrane w pierwowzorze literackim. Adaptacja filmowa w sposób nieuchronny doprowadziła do zubożenia pomysłu A. S. Byatt. Jej powieść – należąc do obszaru literatury – wkracza na obszar prozy autotematycznej, film dokonuje jedynie zilustrowania warstwy fabularnej. Czyni to jednak w sposób dość efektowny: narracja prowadzona jest na różnych płaszczyznach czasowych, co pozwala na skonfrontowanie dwóch „historii miłosnych”: współczesnej i przeszłej. Choć film mieści się raczej w paradygmacie „ambitnego Hollywood”, można go uznać za głos uzupełniający niezależne projekty LaBute’a. Stale obecny w jego twórczości motyw emocjonalnej dezintegracji bohaterów został tu niejako przetłumaczony na inne kategorie: bohaterowie, żyjący w świecie tekstów, zatracają do pewnego stopnia zdolność doświadczenia świata w sposób bezpośredni.



Opętanie

Z *Opętaniem* koresponduje kolejny, w pełni niezależny projekt reżysera – *Kształt rzeczy* (*The Shape of Things*, 2003), będący do pewnego stopnia wypadkową stylu i problematyki najwcześniejszych filmów artysty i wspomnianej adaptacji książki A. S. Byatt.

Przenosząc na ekran własną sztukę teatralną, LaBute powrócił bowiem z jednej strony do bezkompromisowego portretowania „wypalonych” ludzi, z drugiej zaś nie porzucił wątku konfrontacji bezpośredniego doświadczenia i tekstu. Stylistycznie *Kształt rzeczy* nawiązuje do doświadczeń dwóch pierwszych filmów: ponownie mamy do czynienia z prostą fabułą, naciskiem na sytuację i dialog i odrzuceniem niemal barokowego stylu *Obsesji*.

Bohaterką jest Evelyn – studentka Akademii Sztuk Pięknych, która poznaje przypadkowo Paula, dorabiającego jako strażnik w muzeum. Dziewczyna proponuje spotkanie, które w konsekwencji przeradza się w romans. Evelyn nie jest jednak zadowolona ze swego partnera i stara się go przemodelować tak, by odpowiadał jej wyobrażeniom. Zmienia jego styl ubierania się, skłania do przejścia na wegetariańską dietę, która pozwoli mu zrzucić zbędne kilogramy, a nawet skutecznie namawia do poddania się operacji plastycznej nosa. W finałowej – bardzo rozbudowanej sekwencji – okazuje się, że Paul był jedynie obiektem artystycznego eksperymentu, rodzajem „żywej rzeźby” czy też nietypowej instalacji.

Film podejmuje dwa problemy. Z jednej strony mówi o ludziach „zakochanych w sobie”, niezdolnych do zaakceptowania partnerów takimi, jacy są, lecz raczej skłonnych do modelowania ich w taki sposób, by mogli sprostać ich uprzednim wyobrażeniom. Z drugiej natomiast – jest głosem w sprawie granic sztuki, która – zwłaszcza na obszarze tzw. sztuki krytycznej – dokonuje pogwałcenia intymności człowieka. Oczywiście LaBute nie jest publicystą i bardziej interesuje go szeroko rozumiana kondycja człowieka wybierającego doraźne korzyści i pozory. Przypadek Evelyn, cynicznie wykorzystującej emocje Paula we własnej instalacji, jest tylko tej kondycji konsekwencją.

Kolejny studyjny film LaBute’a to *Kult*, który jednak – w przeciwieństwie do wcześniejszego *Opętania* – w żaden sposób nie koresponduje z jego autorskim dorobkiem. Stylowy horror Hardy’ego został tu wprawdzie poddany pewnego rodzaju interpretacji, dzięki wprowadzeniu elementów antyfeministycznego dyskursu, ale pozostaje jedynie komercyjnym filmem akcji, sprawnie zrealizowanym, ale jednocześnie pustym i nieciekawym. Podobnie jest w wypadku *Lakeview Terrace* – thrillera opowiadającego o międzyrasowym małżeństwie, nękanym przez mieszkającego w sąsiedztwie policjanta-rasistę. Choć rozwiązania nie są do końca typowe – rasowe uprzedzenia ma bowiem czarnoskóry bohater – struktura filmu nie odbiega w istotny sposób od konwencji hollywoodzkich.

RICHARD LINKLATER: PROROK *SLACKER NATION*

Richard Linklater jest, obok Stevena Soderbergha, uważany za reżysera, który w istotny sposób przyczynił się do zdefiniowania niezależnego kina amerykańskiego lat 90. Wywodzi się on z ośrodka, niemającego bogatych tradycji filmowych, zwłaszcza w dziedzinie kina autorskiego i artystycznego – Austin w Teksasie. Pod koniec lat 70. rozpoczął tam wprawdzie działalność Eagle Pennel, postrzegany jako jedna z nadziei tzw. kina regionalnego, ale dziś jego nazwisko jest raczej zapomniane. Początki kariery Linklatera także zresztą nie zwiastowały, że twórca ten stanie się wzorem dla nieco młodszych artystów, wpisujących się w nurt kina pokolenia X.

Jego pierwszy film do dziś nie doczekał się komercyjnego rozpowszechniania, co nie jest zresztą zaskoczeniem, gdyż pełnometrażowy *Nie nauczysz się orać z księżek* (*It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, 1988) został nakręcony na amatorskim nośniku Super 8. Sam reżyser¹ określa go mianem dzieła skrajnie osobistego, w pewien sposób hermetycznego – zarówno z uwagi na odniesienia do własnych doświadczeń, jak i na formę, niełatwiającą widzowi kontaktu z utworem niemal całkowicie pozbawionym czytelnych dialogów² i synchronicznych efektów dźwiękowych. Jest to jednak realizacja istotna jako rodzaj wprawki do późniejszych, bardziej dojrzałych produkcji. Debiut Linklatera, którego akcja rozgrywa się przede wszystkim w pociągu, zapowiada niektóre wątki *Przed wschodem słońca* (*Before Sunrise*, 1995), jego epizodyczna struktura wprowadza zaś w świat dwóch realizacji, od których reżyser rozpoczął swoją „profesjonalną” karierę – profesjonalną w cudzysłowie, bo Linklater nie tylko nie ukończył nigdy szkoły filmowej, ale także niejednokrotnie podkreślał, że czuje się w pewnym sensie amatorem, w sposób programowy odrzucającym optymalne, wypróbowane rozwiązania na rzecz oryginalnych pomysłów formalnych i narracyjnych.

¹ Ben Thompson, *The First Kiss Takes So Long* (wywiad z Richardem Linklaterem), „Sight and Sound” 1995, no. 5.

² Reżyser korzystał podczas realizacji z mikrofonów o niskiej czułości, co sprawiło, że niektóre kwestie, choć są słyszalne, stanowią rodzaj dźwiękowego tła – trudno bowiem zrozumieć wypowiedzane słowa i zdania.

Tak jest zresztą w istocie – większość jego filmów bardzo zdecydowanie odchodzi od strategii kina fabularnego – nie tylko zresztą hollywoodzkiego, ale także tych, do których przyzwyczało widzów kino niezależne.

Dążenie do odrębności wyraźnie manifestuje się w faktycznym debiucie Teksanczyka o trudnym do przetłumaczenia tytule *Slacker* (1991)³. Choć dziś jest to bez wątpienia film uważany za wzorzec nurtu określanego mianem „talk movie”⁴, reżyserowi nie od razu udało się zainteresować nim publiczność i krytykę. *Slacker* został początkowo odrzucony przez komisję selekcyjną festiwalu Sundance, by znaleźć się w konkursie dopiero w następnym roku. Także wtedy nie otrzymał żadnego wyróżnienia i został zauważony i doceniony jedynie przez zasiadającego w jury Gusa Van Santa.

Film jest niemal całkowicie pozbawiony fabuły, cechuje się otwartą konstrukcją, a poszczególne wątki nie zawsze łączą się ze sobą w inny sposób niż przez przyległość. Linklater zrealizował *Slackera* w swoim rodzinnym mieście, wykorzystując jako scenerię przede wszystkim okolice kampusu i zatrudniając nieprofesjonalnych aktorów – przede wszystkim przyjaciół. Sam także zagrał jedną z postaci – dość istotną dla całości dzieła. Bohater kreowany przez Linklatera pojawia się bowiem na początku i w pewnym sensie wprowadza widza w świat przedstawiony.

Konstrukcja *Slackera* wzorowana jest na dramacie Arthura Schnitzlera „Korowód”/„Krąg” i jej filmowej adaptacji, której dokonał Max Ophüls. Uwaga reżysera skupia się na postaciach i ich działaniach, a każdy nowy bohater wprowadza w diegezę kolejną osobę. Linklater nie powraca jednak do postaci z poprzednich wątków, tworząc linearny ciąg, złożony nawet nie tyle z historii, co z sytuacji.

Bohaterami są przede wszystkim młodzi ludzie, tytułowi slackerzy, często wygłaszający osobliwe monologi, w których powracają tematy spisku i światów równoległych. Pierwszym z nich jest mężczyzna grany przez reżysera, który przyjeżdża do miasta autobusem i przesiada się do taksówki, by wyłożyć swoją teorię alternatywnego porządku rzeczywistości, zawierającego w sobie działania, na których podjęcie się nie decydujemy. Inne postaci, które poznajemy w kolejnych scenach i sekwencjach, żyją w pewnym sensie w cieniu tego porządku, kuszącego obietnicą czegoś lepszego i wypełnionego sensem. Żywiołem bohaterów *Slackera* jest doraźność i teraźniejszość, ich doświadczenia są naskórkowe i płytkie, co z jednej strony wydaje się pochodną świadomego wyboru, z drugiej zaś – jest nieuchronną konsekwencją istnienia w świecie,

³ Oznacza on osobę, która, nie mając konkretnego zajęcia, spędza czas na bezcelowym wałęsaniu się. Określenie „slacker” istniało w języku angielskim wcześniej, jednak to Linklater przyczynił się do jego spopularyzowania. Dziś funkcjonuje ono w języku właśnie w kontekście narzuconym przez jego skromny, niskobudżetowy film.

⁴ Nurt kina niezależnego opartego przede wszystkim na słowie.

który nie daje młodzieży możliwości jasnego określenia się. Linklater portretuje bowiem pokolenie, które zawieszona jest pomiędzy generacją buntowników a społeczeństwem konsumpcyjnym, w którym potrzeba sprzeciwu wobec zastanego ładu została zastąpiona zgodą na definiowanie się poprzez uczestnictwo w rynku.

Premiera filmu zbiegła się z publikacją słynnej książki Douglasa Couplanda „Pokolenie X”, będącej rodzajem krytycznego manifestu kolejnej ze „straconych” generacji. *Slacker* to w pewnym sensie filmowy odpowiednik pracy kanadyjskiego autora, choć sam reżyser nie uważa się za wyraziciela poglądów i stanowisk swoich rówieśników. Odcięcie się Linklatera od generacji X nie wynika zresztą jedynie z kokieterii czy potrzeby zmanifestowania własnej odrębności. *Slacker* jest bowiem z jednej strony **obrazem** problemów współczesnej młodzieży, z drugiej jednak – przynosi refleksję wykraczającą poza sferę publicystyki.

Choć sytuacje ukazane w filmie nie układają się w spójną historię, a twórca zdecydowanie ucieka przed określeniem wymowy swojego dzieła, można bez wątpienia wskazać wątek, który wydaje się skupiać jego uwagę. Jest nim popkultura postrzegana tu – zgodnie z bogatą przecież tradycją tzw. coming of age movie⁵ – jako obszar będący rodzajem tła, służącego budowaniu tożsamości dorastającego człowieka, szukającego najczęściej swojego „odbicia” w młodzieżowej muzyce czy też innych produktach kultury masowej. Linklater nie podąża jednak wydeptaną ścieżką, przedstawiając własną wizję problemu. Jego bohaterowie nie dostępują bowiem spełnienia w inicjacyjnym rytuale, który stawał się udziałem młodych ludzi z *American Graffiti* i innych klasycznych utworów wspomnianego nurtu. W zamian doświadczają pustki, boleśnie przekonując się, że mitologie, z którymi się stykają, są jedynie produktami przemysłu kulturowego.

Postaci zaludniająca świat *Slackera* nie dzielą się zasadniczo na pierwszo- i drugoplanowe, choć twórca nie poświęca wszystkim jednakowo dużo uwagi. Jedną z nich wydaje się natomiast szczególnie istotną – jej działania zawierają w sobie bowiem rodzaj konceptu wyjaśniającego sposób osadzenia bohaterów filmu w kulturze popularnej. To nieco ekscentryczna dziewczyna, oferująca przechodniom osobliwy „produkt” – wymaz z pochwy i jeden włos łonowy znanej piosenkarki Madonny.

Postać amerykańskiej gwiazdy muzyki popularnej była wielokrotnie przywoływana⁶ jako uosobienie sprzeczności tkwiącej w kulturze masowej. Sprzeczność ta polega przede wszystkim, na tym, że produkty tejże kultury są z jednej strony przeznaczonymi

⁵ Film ukazujący problemy młodego pokolenia, koncentrujący się najczęściej na ukazywaniu różnego rodzaju rytuałów przejścia”, pozwalających wkroczyć w obszar dorosłości.

⁶ Por. np. John Fiske, *Brytyjskie badania kulturowe* [w:] Robert C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przeł. Edyta Stawowczyk, Kielce: Wydawnictwo Szumacher 1998.

do sprzedania wytworami dominującego porządku społecznego, z drugiej zaś – zawierają w sobie treści kontrkulturowe czy wręcz anarchiczne. Madonna jest dla bohaterów rozpoznawalną postacią, której są w stanie przypisać treści zaprogramowane przez show-biznes. Jest ona jednocześnie postrzegana jako element obcy, należący do opresyjnego systemu. Bohaterka usiłująca sprzedać niezwykłą „relikwię” potwierdza status Madonny jako gwiazdy, ale z drugiej strony – wkraczając na „zakazany”, wyłączony z medialnego wizerunku, obszar intymności – dokonuje symbolicznego jej pogwałcenia, dekonstruując tym samym przypisane jej sensy. Nie tylko zresztą te, które zostają narzucone przez reprezentujących dominujący porządek mocodawców Madonny, ale także te, które powstają w sposób spontaniczny, poprzez włączenie wizerunku piosenkarki w sferę doświadczenia milionów młodych ludzi słuchających jej piosenek, naśladowujących jej zachowania, kopiujących jej kostiumy.

Kolejne dokonanie Richarda Linklatera – nakręcona w 1993 roku *Szkolna balanga* (*Dazed and Confused*) – jest w dużej mierze kontynuacją wątków *Slackera*. Wrażenie takie potęguje podobna forma: choć film powstał z wykorzystaniem wielokrotnie wyższego budżetu i z udziałem większego studia, niejako na pograniczu modelu hollywoodzkiego, struktura opowiadania sytuuje *Szkolną balangę* w tradycji kina niezależnego. Reżyser ponownie skonstruował swoje dzieło z luźno powiązanych epizodów, ukazujących przeżycia młodych bohaterów w dniu zakończenia szkoły. Brak tu jednak charakterystycznej dla *Slackera* logiki narracyjnej, polegającej na wprowadzaniu do świata przedstawionego kolejnej postaci przez poprzednią. W *Szkolnej balandze* rytm opowiadania wyznacza w większym stopniu arbitralny montaż, niż same postaci. Sprawia to, że wrażenie świeżości, mimo strukturalnej i znaczeniowej otwartości filmu, nie jest już tak duże. A jednak kolejny film początkującego reżysera zasługuje na uwagę i nie jest w żadnym razie prostą powtórką wypróbowanej formuły, zrealizowaną jedynie z użyciem większych środków. Okazją do nowego spojrzenia na analizowany już wcześniej przez twórcę problem stało się przeniesienie akcji filmu w czasie. Wydarzenia przedstawione w *Szkolnej balandze* rozgrywają się bowiem w 1976 roku.

Data ta skłania do potraktowania filmu Linklatera jako utworu autobiograficznego, choć w istocie jednak nie mamy tu do czynienia z klasyczną autobiografią. Reżyserowi zależało raczej na przywołaniu atmosfery czasów swojej wczesnej młodości, niż na zrekonstruowaniu konkretnych wydarzeń. Ale czasowe przesunięcie jest nie tylko okazją do spojrzenia z dystansu na własne doświadczenia. Linklater przywołuje też kolejną formułę, znaną zarówno z kina hollywoodzkiego, jak i niezależnego. Choć „film nostalgiczny” nie jest gatunkiem, jego ramy są wyraźnie określone – przejmuje on bowiem z kina popularnego wybrane cechy, zwłaszcza zaś tę, która każe twórcy ukazywać przeszłość jako „stare dobre czasy”, obszar wyidealizowanego porządku, w którym wszystko było lepsze, harmonijne, prostsze.

Skojarzenie z „kinem nostalgicznym” powinno zapewne znaleźć się w centrum zainteresowania analityka poszukującego klucza do zrozumienia *Szkolnej balangi*. Należy jednak zwrócić uwagę, że drugi film Linklatera nie aktualizuje w sposób prosty tropów wspomnianego nurtu, lecz poddaje je krytycznej reinterpretacji. Wydaje się, że głównym odniesieniem jest, przywołany już wcześniej, film *American Graffiti*, który dokonuje pewnego rodzaju mitologizacji lat 50. Linklater nie transponuje wątków klasycznego „coming of age movie”, sytuując wydarzenia przedstawione w kontekście kultury popularnej lat 70., lecz dokonuje pewnego rodzaju selekcji tropów. Choć w filmie znajdziemy cały szereg elementów „nostalgicznych” – związane jest to przede wszystkim z interesującą warstwą muzyczną złożoną z klasycznych utworów lat 70. (tytuł dał filmowi jeden z nich: piosenka pochodząca z pierwszego albumu grupy Led Zeppelin) – twórca usunął te wątki, które nadawały dziełu Lucasa charakter „inicjacyjny”. *American Graffiti* to film kreujący świat zmitologizowany przez przywołanie trzech elementów, na które zwraca uwagę Emanuel Levy⁷. Są nimi: miejsce, wokół którego rozgrywają się wydarzenia przedstawione i gdzie zbiegają się ścieżki wszystkich postaci (Mel’s Drive Inn), mityczny bohater w osobie Wolfmana Jacka oraz rozpoznawalne elementy wizualne – przede wszystkim charakterystyczny kolorowy neon. W *Szkolnej balandze* wszystkie te tropy zostały rozproszone – brak tu bohatera, który znajdowałby się w centrum, rzeczywistość jest szara i pozbawiona łatwych do zidentyfikowania i zapamiętania wizualnych wyróżników, a miejscem akcji jest po prostu przedmieście – pozbawione centrum i zatowizowane.



Szkolna balanga

⁷ Emanuel Levy, op. cit., s. 177.

Choć wydaje się, że film jest utrzymanym w lekkim tonie zapisem młodzięcych wybryków – takie wrażenie odnosimy w ciągu pierwszych kilkunastu minut projekcji – *Szkolna balanga* jest dziełem pesymistycznym. Linklater nie zmierza bowiem do czytelnej puenty czy też dramatycznego kontrpunktu, który w filmach inspirującego go kierunku często jest swoistym „znakiem wejścia w dorosłość”. Wydarzenia ukazane w *Szkolnej balandze* zaczynają się w momencie „małego przełomu” (jest nim ostatni dzień zajęć w szkole), kończą zaś w chwili pozbawionej znaczenia, jakby wybranej w sposób całkowicie arbitralny. Reżyser pozostawia swoich bohaterów w sytuacji nie dającej im poczucia zmiany, wkroczenia w następny etap życia. Jeden z bohaterów mówi: „Gdybym kiedykolwiek powiedział, że to były najlepsze lata mojego życia, przypomnijcie mi, żebym się zabił”.

Twórczość Richarda Linklatera stanowi dość zwartą całość. Choć niewątpliwie reżyser ten poszukuje nowych form wyrazu, daleko mu do eklektyzmu Stevena Soderbergha. Także późniejsze jego filmy – zarówno niezależne, jak i hollywoodzkie – podejmują problemy związane z dorastaniem i zwykle czynią to w sposób co najmniej interesujący. Wyjątkiem jest jedynie film *The Newton Boys* (1998) – najdroższa do tej pory realizacja Linklatera, nakręcona dla dużego studia i zbliżająca się do dość dosłownie potraktowanych formuł gatunkowych. Reżyserowi zdarzało się zresztą w sposób nowatorski wypełniać wzorce narzucane przez system produkcyjny kina dominującego, np. w *Przed wschodem słońca* (*Before Sunrise*, 1995), będącym w pełni funkcjonalną komedią romantyczną, a jednocześnie utworem pozbawionym uproszczeń i stereotypów. Film zawiera zresztą odniesienia do wątków podejmowanych w produkcjach w pełni niezależnych: opowieść o przypadkowym spotkaniu młodego Amerykanina i dziewczyny z Francji stała się bowiem między innymi okazją do ponownego przyjrzenia się kwestii określania tożsamości przez i w obrębie treści popkultury. Próby zbliżenia się do formuły kina dominującego nie zawsze jednak kończyły się powodzeniem. Tak było w wypadku *Suburbii* (1996), w której twórca po raz kolejny analizuje postawy młodych ludzi z wielkomiejskich przedmieść, konfrontując marzenia bohaterów nie odnajdujących się w dorosłym życiu z sukcesem jednego z ich kolegów, który wyrwał się z marazmu i założył zespół muzyczny. To właśnie ta postać wydaje się najsilniejszym atutem filmu – reżyserowi udało się bowiem odejść od stereotypu i stworzyć bohatera wielowymiarowego, który ani nie zachłysnął się swoją karierą, ani nie próbuje udawać, że tęskni do świata, od którego uciekł. Chce po prostu spotkać się z dawnymi przyjaciółmi. W sposób nieunikniony musi się jednak przekonać, że porozumienie nie jest już możliwe. Choć stara się nie stawać ponad kolegami, należy już do innej sfery i nie jest w stanie zrozumieć ich problemów.

Najciekawszymi utworami w dojrzałym okresie twórczości Linklatera pozostają bez wątpienia zrealizowane równolegle *Taśma* (*Tape*, 2001) i *Życie na jawie* (*Waking*

Life, 2001) – obydwie niezwykle oryginalne, choć jednocześnie bardzo różne. *Taśma* jest w pewnym sensie ukłonem w stronę Soderbergha. Ten kameralny utwór, nakręcony z udziałem kilku aktorów, jest wariacją na temat *Seksu, kłamstw i kaset wideo*. Twórca posłużył się w nim formułą psychodramy, w której – podobnie jak w słynnym debiucie autora *Schizopolis* – pośrednikiem w komunikacji między postaciami jest taśma. W tym przypadku jest to jednak kasetka magnetofonowa. Bohater filmu jest dojrzałym mężczyzną, punktem odniesienia przedstawionej sytuacji jest jednak przeszłość – lata młodości Vince’a i pary jego przyjaciół z lat szkolnych. Vince jest człowiekiem, który chce pozostać wierny ideałom młodości, nie uczestniczy w „wyścigu szczurów”, odrzuca karierę – przypomina nieco Grahama z *Seksu, kłamstw i kaset wideo*, choć bez wątplenia więcej jest w nim pozy i cynizmu. Reżyser ukazuje swoich bohaterów podczas zaaranżowanego w hotelowym pokoju spotkania. Vince zaprasza tam swojego dawnego przyjaciela – dziś początkującego niezależnego filmowca. W szczerzej rozmowie powracają do wydarzeń sprzed lat, Vince jednak manipuluje kolegą, doprowadzając go do intymnych zwierzeń i w końcu skłaniając do przyznania się do gwałtu popełnionego na wspólnej koleżance, która była niegdyś dziewczyną Vince’a. Amy także zjawia się w hotelu. Dochodzi do konfrontacji, która – po raz kolejny – podważa sielankową wizję młodości, dekonstruowaną przecież także we wcześniejszych filmach Richarda Linklatera.



Życie na jawie

Oparta na bardzo prostym pomysle *Taśma* wyraźnie zdradza swój teatralny rodowód. Nie jest to jednak słabością – twórcy udało się bowiem wykorzystać wszystkie zalety medium filmowego, pozwalającego na „intymny” kontakt z bohaterami. Kamera nie

wytwarza tu bowiem przestrzeni scenicznej, wkracza raczej między bohaterów, ukazując ich interakcje z bardzo dużą intensywnością.

Najbardziej oryginalnym i śmiałym przedsięwzięciem w dorobku artysty jest *Życie na jawie*, które można uznać za przełom w dziedzinie... animacji. Linklater nakręcił bowiem cały materiał przy pomocy amatorskiej kamery wideo, a następnie – z pomocą kilku rysowników komiksów – zastąpił żywy plan sekwencjami animowanymi. Film jest interesujący jako eksperyment – każdy z jego segmentów został bowiem wpisany w inną stylistykę, będącą przedłużeniem techniki i kreski współpracujących z reżyserem plastyków. Ale nie to stanowi o wartości przedsięwzięcia. Pomysł Linklatera doskonale koresponduje bowiem z treścią filmu.

Warstwa fabularna jest w dużej mierze powrotem do rozwiązań zastosowanych w *Slackerze*. Także tu rozpada się ona na serię epizodów, ukazujących rozmowy głównego bohatera z licznymi, przypadkowo spotkanymi postaciami. Zasada konstrukcyjna jest wprawdzie nieco inna – cały czas mamy bowiem do czynienia z bohaterem będącym przewodnikiem „oprowadzającym” widza po świecie przedstawionym, lecz ostateczne wrażenie, jakie odnosimy podczas projekcji, jest zbliżone. *Życie na jawie* to kolejny „otwarty” utwór, w którym brak punktów zwrotnych, a poszczególne elementy jego struktury są równoważne.

Rozmowy, jakie prowadzą bohaterowie, także nie do końca są rozwinięciem wątków znanych ze *Slackera*. Wykorzystanie niecodziennej techniki skłoniło bowiem reżysera do zainteresowania się nie tyle samymi postaciami – które są przecież w programowy sposób „komiksowe” – co tym, w jaki sposób stają się one częścią fikcjonalnego świata dzieła filmowego. Stąd też w dialogach powracają kwestie związane z granicą między rzeczywistością a jej reprezentacją, regułami filmowego widowiska. Linklater w pełni świadomie tworzy dzieło uwikłane w metafilmowość. W narysowanych postaciach rozpoznajemy aktorów, którzy „zagrali” w materiale będącym podstawą dla stworzenia ostatecznej wersji animowanej. Linklater zaprosił do współpracy m.in. Stevena Soderbergha, do którego twórczości nawiązał w *Taśmie*, ale także Ethana Hawke’a i Julie Delpy – bohaterów *Przed wschodem słońca*. W jednej ze scen widzimy ich w sytuacji będącej przedłużeniem filmu z 1995 roku. Ich „świat” trwa nadal, stając się niejako rodzajem „alternatywnego porządku” rzeczywistości, o którym z taką pasją rozprawiali bohaterowie *Slackera*.

Krytyka amerykańska w większości z rezerwą przyjęła *Życie na jawie*, zarzucając twórcom „bełkotliwe dialogi”. Wydaje się jednak, że taka ocena wynika w dużej mierze z niewłaściwego rozpoznania intencji i strategii twórcy. Sens utworu – co zauważył między innymi Roger Ebert⁸ – zawiera się bowiem nie w słowach, lecz w formie, po-

⁸ Roger Ebert, *Waking Life*, „Chicago Sun Times” z 19.10.2001.

twierdzącej, że Richard Linklater – podobnie jak wcześniej Soderbergh – przekonał się, iż realizm jest tylko konwencją, „przerysowaniem” świata, nie zaś nim samym.

Potwierdzeniem takiego przypuszczenia wydaje się zresztą kolejny film twórcy – *Szkoła rocka* (*The School of Rock*, 2003), w którym Linklater ponownie – tym razem z sukcesem – zmierzył się z regułami kina hollywoodzkiego. Tym razem jednak nie z konkretnym gatunkiem, lecz z rodzajem szerszej formuły, tradycyjnie uważanej za rodzaj zaprzeczenia wartości kina niezależnego. *Szkoła rocka* to bowiem utwór, który stanowi reinterpretację kina familijnego – film dla młodzieży, ale także dla pokolenia rodziców, opowiadający o gitarzyście rockowym, który, na skutek finansowych problemów, przyjmuje posadę nauczyciela i odkrywa muzyczne talenty swoich uczniów.



Szkoła rocka

Szkoła rocka stanowi rodzaj pożegnania z tematami dominującymi we wcześniejszej twórczości Linklatera. Reżyser ponownie spogląda w przeszłość. Jest to jednak spojrzenie z pozycji dojrzałego, nieco zgorzkniałego, choć także do pewnego stopnia pogodzonego z sobą człowieka – rówieśnika bohaterów *Przed zachodem słońca* (*Before Sunset*, 2004), w którym spotykają się postaci znane z nakręconej w 1995 roku komedii romantycznej.

Ta skromna produkcja z udziałem znanych z *Przed wschodem słońca* aktorów to bodaj najprostszy film Linklatera. Satysfakcjonujący, ale jednocześnie zwiastujący rodzaj kryzysu twórczego. Artysta powraca w nim do starego pomysłu, jakby w oczekiwaniu na nowe. Te jednak nie przychodzą. Dwa zrealizowane później utwory są również „powrotami”. *Drużyna specjalnej troski* (*Bad News Bears*, 2005) jest nieudaną komedią o drużynie baseballowej wykorzystującą (tym razem bez powodzenia)

schemat znany ze *Szkoły rocka*. Natomiast *Przez mroczne zwierciadło* (*A Scanner Darkly*, 2006) to science fiction zrealizowany w technice wykorzystanej już w *Życiu na jawie*. Dużo bardziej udany jest film *Fast Food Nation* (2007) – fabularyzowana „adaptacja” antyglobalistycznej książki Erica Schlossera. Potwierdzeniem kryzysu artystycznej tożsamości zaś – *Ja i Orson Welles* (*Me and Orson Welles*, 2009) – pozbawiona indywidualnego stylu opowieść o inscenizacji „Juliusza Cezara” z 1937 roku. Jest ona jednak bardzo sprawnie zrealizowana i, co ważniejsze, interesująca. Ukazuje bowiem wielkiego reżysera w niekonwencjonalny sposób. Mistrz przygotowuje legendarny spektakl, a całość przedstawiona jest z punktu widzenia nastolatka, który niespodziewanie zostaje zatrudniony, by zagrać w tragedii Szekspira jeden jedyny raz: w dniu premiery.



Fast Food Nation

MARK I MICHAEL POLISH: NIEROZŁĄCZNI

Mark i Michael Polish są braćmi. Więcej: identycznymi bliźniakami, których łączą nie tylko więzy rodzinne, ale także wspólna kariera. Obowiązki na planie dzielą podobnie jak inny duet braci – już tym razem nie bliźniaków – Joel i Ethan Coenowie. Wspólnie piszą scenariusze i produkują swoje filmy, reżyserem jest formalnie Michael. Faktycznie jednak obydwaj w takim samym stopniu decydują o kształcie swoich dzieł. O ile jednak dla Coenów motyw braterskich związków nie stał się tematem obecnym w ich filmach, o tyle dla braci Polish jest to trop bardzo ważny: pojawiający się czasem w formie dosłownej, kiedy indziej natomiast zmetaforyzowanej.

Debiutancki *Twin Falls Idaho* (1999) wydaje się wręcz do pewnego stopnia autobiograficzny, co podkreśla także aktorski udział braci w filmie. Grają oni tu już nie tylko bliźniaków, lecz braci syjamskich, połączonych zarówno fizycznym podobieństwem, jak i wspólnymi organami. Utwór ten należy do grupy dzieł, w których elementy fabularne zostają zepchnięte na dalszy plan – w centrum uwagi znajduje się psychologiczna analiza postaci. Akcja rozgrywa się niemal w całości w hotelowym pokoju, by w finale przenieść się na przyjęcie z okazji Halloween, podczas którego Blake i Francis prezentują swe oryginalne „przebranie”. Trzecią osobą dramatu jest Penny – prostytutka, która zostaje zamówiona przez Francisa jako urodzinowy prezent dla brata. Początkowo przerażona ucieka, nie realizując zamówienia, lecz wkrótce wraca do pokoju bliźniaków, ulegając osobliwej fascynacji.

Twin Falls Idaho opowiada o zależności, o życiu w symbiotycznym układzie, sprawiającym, że dwie osobowości stapiają się w jedną. Fizyczne zespolenie braci jest tu jedynie figurą: jeden z nich jest sprawny, drugi chory. W istocie stanowią oni dwie połowy jednej i tej samej osoby. *Twin Falls Idaho* budzi nieodparte skojarzenia z *Nierozłącznymi* (*Dead Ringers*, 1988) Davida Cronenberga, w którym bohaterowie nie są w sensie dosłownym zrośnięci. Aby się rozstać, muszą jednak dokonać „operacji” rozdzielania, która nie może jednak przynieść im nic innego, jak tylko unicestwienie. Bracia Polish dochodzą do podobnych wniosków, choć ich film – poza tematem i zbliżoną wymową – jest całkowicie autonomiczny i odmienny w tonie od dzieła Kanadyjczyka: niezwykle kameralny, wysmakowany i subtelny, zapowiadający wizualne wyrafinowanie kolejnych utworów.



Twin Falls Idaho

Twin Falls Idaho przynosi także ciekawą refleksję na temat tożsamości. Bohaterowie są w istocie jednością, lecz ich zespolenie musi pozostać ukryte przed światem zewnętrznym. Tak jak początkowo dla Penny, tak i dla innych zawsze będą monstrum – istotą pozbawioną podmiotowości. By ją odzyskać będą zmuszeni uczynić ze swoich ciał jedynie halloweenowy kostium. Przyjęcie, w którym uczestniczą, jest dla nich rodzajem odwróconego karnawału. Inni jego uczestnicy zakładają kostiumy i maski, by zakryć swoją codzienną tożsamość. Dla Blake'a i Francisa uzyskują szansę, by na chwilę odzyskać normalność – tak jak w prostej, ale jednocześnie przejmującej scenie onirycznej, w której widzimy dwóch chłopców jeżdżących na rowerach.

Roger Ebert¹ w podobnym kluczu odczytuje drugi film braci. *Jackpot* (2001) jest jego zdaniem kolejnym wariantem opowieści o symbiotycznym współzależnieniu. Tu jednak trop ten nie jest tak wyraźny: twórcy opowiedzieli bowiem historię dwóch mężczyzn uczestniczących w konkursach karaoke – jeden z nich jest piosenkarzem marzącym o wielkiej karierze, drugi – jego niezbyt skutecznym menadżerem. Tytuł jest nazwą miasta w Nevadzie, do którego zmierzają bohaterowie, licząc, że właśnie tam nastąpi przełom w karierze Sonny'ego. Film – co zrozumiałe – odwołuje się do konwencji kina drogi, wzbogacając ją narracyjnymi innowacjami. Bracia Polish korzystają do pewnego stopnia z efektu delinearacji, stopniowo odkrywając prawdę o swoim bohaterze, który nie tylko poszukuje sukcesu i szczęścia w show-biznesie, ale także ucieka przed monotonią codziennego życia, zostawiając żonę i kilkuletnią córeczkę.

¹ Roger Ebert, *Jackpot*, „Chicago Sun Times” z 24.08.2001. Cyt. na podstawie elektronicznego archiwum gazety: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010824/REVIEWS/108240304/1023>

Powracają także do znanych już motywów, jak choćby do kwestii tożsamości, istotnej także dla Sonny'ego, wcielającego się w różnych wykonawców, a jednocześnie marzącego o odnalezieniu „własnego głosu”.



Jackpot

Mimo sprawności warsztatowej, a także interesujących pomysłów wizualnych, *Jackpot* nie dorównał poziomem debiutowi i dziś jest utworem zapomnianym, trudno dostępnym. Dość szybko zresztą został przyćmiony przez najdoskonalsze i najbardziej spójne jak dotąd dzieło spółki: *Northfork* z 2003 roku.

Tytuł to ponownie nazwa miasta. Jest ona fikcyjna, ale w sposób przewrotny nawiązuje do naprawdę istniejącego North Fork w stanie Montana, znajdującego się w jego północno-zachodniej części, i będącego jednym z tamtejszych centrów turystycznych, oferującym przyjezdnym możliwość górskich wycieczek i kajakowych spływów rzeką Flathead. Filmowe *Northfork* nie zwabi niczym turystów. Co więcej, skazane jest na zagładę. Akcja filmu, rozgrywającego się w latach 50., koncentruje się bowiem na przygotowaniach do zniszczenia miejscowości. Ma ona zostać zalana przy okazji budowy ogromnej tamy.

Niezwykłe efektowny, nakręcony w kolorze, ale sprawiający wrażenie monochromatycznego, film ponownie urzeka raczej obrazami i rozwiązaniami formalnymi, niż intryguje fabułą. Ta nie jest rozbudowana i przebiega do pewnego stopnia dwutorowo. Jeden z wątków dotyczy przymusowej ewakuacji mieszkańców. Niektórzy już opuścili swoje domy, inni nie chcą tego uczynić. To właśnie ich odwiedzają stylizowani na współczesnych Jeźdźców Apokalipsy „ewakuatorzy” poruszający się po okolicy czarnymi limuzynami². W tym wypadku mamy do czynienia raczej z bohaterem

² Budzi to skojarzenia z postaciami morderców z filmu Philipa Ridleya *Skóra jak lustro* (*The Reflecting Skin*, Wielka Brytania 1990). Nie udało się jednak ustalić, czy bracia Polish widzieli film Brytyjczyka i bezpośrednio się nim inspirowali.

zbiorowym. Uwagę twórców skupia jednak także postać chłopca o imieniu Irvin. To sierota wychowywany przez pastora, który znalazł wprawdzie dla niego zastępczą rodzinę, lecz niedoszli rodzice oddali go z powrotem, twierdząc, że dziecko jest chore i nie przeżyje długiej podróży.

Obydwa wątki łączy motyw śmierci, potraktowany tu jako trop rozumiany dość szeroko. Umiera miasteczko, ale także zmagający się z chorobą chłopiec. Elegijny nastrój filmu podkreśla odejście od realistycznego obrazowania. Mamy tu raczej do czynienia ze swoistą fantazją na temat lat 50., niż próbą rekonstrukcji tego czasu. To przeszłość, jaką znamy z filmów, sprowadzona dodatkowo do najbardziej niezbędnych elementów, co sprawia wrażenie obcowania ze światem zredukowanym jedynie do elementów, którym twórcy chcą nadać sens. Nie bez znaczenia jest też obecność wątku fantastycznego: w filmie współistnieją bowiem dwa światy: ludzi i aniołów, będących produktem wyobraźni chorego chłopca. On sam wierzy, że został strącony z nieba i odjęto mu skrzydła, po których pozostały jedynie blizny na jego plecach. Kolejnym „bohaterem” utworu jest więc czas: nieuchronnie upływający, sprawiający, że w przeszłość odchodzą miejsca i ludzie.



Norhtfork

Norhtfork to film niezwykle oryginalny, niewątpliwy reprezentant kina stylu, w którym na plan pierwszy wysuwa się wyrafinowana i wręcz manieryczna forma. Odnosząc jednak wrażenie, że niezwykle rozwiązania warsztatowe i programowe odrealnienie świata przedstawionego nie stanowią tu jedynie pustego efektu. Braciom Polish chodziło zapewne o zbliżenie się do formuły okrutnej baśni, w której za fasadą fantastycznej opowieści kryją się niepokoje znane z twórczości Andersena i braci Grimm. W końcu to Irvin jest najważniejszą postacią filmu: nasze widzenie jest tu

więc – choć twórcy nie stosują klasycznych zabiegów służących subiektywizacji – za pośrednictwem przez perspektywę chorego, samotnego dziecka, niemogącego pogodzić się z odrzuceniem i wizją zbliżającej się śmierci. Dla twórców – urodzonych w 1970 roku – lata 50. stały się idealną scenerią dla stworzenia poetyckiego obrazu końca świata: zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i szerszym, odnoszącym się do społeczności zniszczonej przez postęp.



Norhtfork

Po tak niejednoznacznym i otwartym znaczeniowo filmie, należało spodziewać się, że twórcy zechcą nadal podążać w kierunku „kina idiolektu”, odrębnego stylistycznie i zwracającego się przeciwko utartym schematom, lansowanym przez Hollywood. Tym większym zaskoczeniem jest realizacja z 2006 roku, będąca wprawdzie produkcją niezależną – rozpowszechnianą jedynie przez Warner Bros. – ale jednocześnie nawiązującą wprost do kina mainstreamowego. *Astronauta Farmer (The Astronaut Farmer)*³ wykorzystuje bowiem formułę kina rodzinnego, którego przesłanie w sposób modelowy służy utwierdzeniu wartości „American way of life”. Film jest pochwałą indywidualizmu i determinacji w działaniu, a także przynosi afirmację rodziny, jako podstawy amerykańskiego społeczeństwa.

Bohaterem jest Charlie Farmer – astronauta, któremu nigdy nie udało się wyruszyć w kosmos. Po przejściu na przedwczesną emeryturę zajmuje się prowadzeniem gospodarstwa, ale jednocześnie wraz ze swoimi dziećmi buduje raketę, którą ma zamiar okrążyć orbitę ziemską. Jego działania budzą niepokój FBI, którego agenci – w tym

³ Tytuł filmu jest dwuznaczny. Oznacza bowiem astronautę-farmera, ale jednocześnie astronautę noszącego nazwisko Farmer.

dawny przyjaciel astronauty, grany przez niewymienionego w czołówce Bruce'a Willisa – starają się nie dopuścić do startu. Farmer uruchamia jednak swój pojazd. Pierwsza próba jest nieudana – rakieta przewraca się i startuje w poziomie, dokonując licznych zniszczeń w okolicy. Za drugim razem jednak próba udaje się i bohater, przy pomocy piętnastoletniego syna, obejmującego obowiązki jednoosobowego centrum kontroli lotu, odbywa wymarzoną podróż w kosmos.



Astronauta Farmer

Film zawiera kilka elementów świadczących o ironicznym podejściu do tematu. Już sama obecność Willisa w obsadzie, znanego z wielu ról superbohaterów, w tym zdobywców kosmosu, jest takim akcentem. Całość trudno jednak uznać za polemikę z kinem hollywoodzkim. Jeśli *Astronauta Farmer* był taką próbą, bez wątpienia pozostaje on próbą nieudaną.

Zdecydowanie wyższy poziom prezentują dwie realizacje, które trafiły na ekrany w 2009 roku – *Nawóz (Manure)* i *Pozostań na luzie (Stay Cool)*, choć żadna z nich nie dorównała znakomitemu *Northfork*. Skojarzenia z tym filmem budzi przede wszystkim *Nawóz*, zrealizowany w zbliżonej do pewnego stopnia stylistyce. Także w tym wypadku twórcy posłużyli się daleko idącą stylizacją. Kolory utrzymane są w tonacji ciepłej sepii – a więc różnią się od chłodnych barw znanych z *Northfork* – ale, podobnie jak w filmie z 2003 roku, mamy tu do czynienia z redukcją naturalnej palety, sprawiającą, że obraz zyskuje niemal monochromatyczny charakter.

Akcja filmu *Nawóz* została osadzona w latach 60., ale twórcy nie starali się dokonać dokładnej rekonstrukcji. Jest to komediowa opowieść o perypetiach kobiety, która odziedziczyła po ojcu firmę zajmującą się sprzedażą naturalnego nawozu. Biznes podupada, a dodatkowym zagrożeniem jest konkurencyjne przedsiębiorstwo oferujące farmerom syntetyczne nawozy.

Sposób realizacji budzi niemal natychmiastowe skojarzenia z *Northfork*. Jednak *Nawóz* ma zdecydowanie odmienny charakter. W najlepszym dotychczas filmie braci Polish nostalgiczna fantazja była pretekstem do podjęcia ważnych tematów: śmierci i przemijania. Tu obrazy odchodzącego w przeszłość świata są jedynie tłem zabawy z konwencją i stylistycznego ćwiczenia. Robi wrażenie niezwykła wyobraźnia twórców, pozwalająca im budować spójny, na poły oniryczny krajobraz. *Nawóz* jest jednak programowo pozbawiony „drugiego dna”. Błahy i celowo strywializowany temat sprawia, że wszelkie działania bohaterów zyskują wymiar umowny i nie angażują widza, każąc mu raczej skupić się na niezwykle efektownej i dopracowanej warstwie wizualnej.

Odmienny charakter ma *Pozostań na luzie* – kolejna komedia, w której bracia Polish sięgnęli po stylistykę zaczerpniętą z pop-artu. Fabuła ponownie jest błaża. Do niewielkiego miasteczka powraca utalentowany pisarz. W szkole średniej, do której uczęszczał w latach 80. ma wygłosić wykład. Wizyta w rodzinnych stronach staje się dla niego pretekstem do odnowienia znajomości z dziewczyną, w której był niegdyś zakochany. Scenariusz łączy elementy komedii romantycznej i często przeszarżowanej farsy, ale wydarzenia, o których opowiada, są jedynie pretekstem dla zabawy w style – choć akcja filmu rozgrywa się współcześnie, twórcy wykorzystują popkulturowe tropy kierujące uwagę ku latom ich młodości. Twórcy urodzili się bowiem w 1970 roku, a więc są rówieśnikami bohatera – granego zresztą przez jednego z braci – Marka.

Dokonania braci Polish są bardzo zróżnicowane. Nie tylko pod względem poziomu artystycznego, ale także stylistyki. Oglądając ich kolejne filmy można wręcz odnieść wrażenie, że stoją za nimi różni artyści. Ale w tej różnorodności jest pewna konsekwencja: twórcy bowiem zawsze poszukują nowych form, dostosowując rozwiązania warsztatowe do podejmowanych w kolejnych dziełach tematów.

The present study was designed to investigate the effects of a 10-day training program on the performance of a complex task. The study was conducted in a laboratory setting and involved 40 participants who were randomly assigned to either a training group or a control group. The training group received a 10-day program of practice, while the control group did not receive any training. The results of the study showed that the training group performed significantly better than the control group on the task. This finding suggests that a 10-day training program can have a positive effect on the performance of a complex task.



The results of the study are consistent with the hypothesis that a 10-day training program can improve performance on a complex task. The training group showed a steady increase in performance over the 10-day period, while the control group showed a much smaller increase. This finding has important implications for the design of training programs for complex tasks. It suggests that a 10-day training program can be an effective way to improve performance on a complex task. The results also suggest that the control group may have been less motivated or less interested in the task, which could have led to their lower performance. This finding highlights the importance of motivation and interest in the design of training programs. The study was limited by the use of a laboratory setting and the use of a single task. Future research should investigate the effects of a 10-day training program on the performance of multiple tasks and in a more realistic setting.

The authors would like to thank the following individuals for their assistance in the study: [Names of individuals]. This research was supported by a grant from the [Organization].

DAVID O. RUSSELL: PROBLEM Z TOŻSAMOŚCIĄ

Zrealizowany w 1994 roku pełnometrażowy debiut Davida O. Russella zwiastował pojawienie się nie tylko kolejnego talentu, ale – jak okazało się wkrótce – tendencji, reprezentowanej także nieco później przez Todda Solondza, Bena Youngera czy Neilla LaBute'a. *Przypadki Raymonda*¹ (*Spanking the Monkey*) są bowiem szczególnego rodzaju czarną komedią z udziałem postaci, z którymi żaden widz nie chciałby się identyfikować. Reżyser wykorzystał schemat „coming-of-age movie”, podejmującego temat wchodzenia w dorosłość. Potraktował go jednak przewrotnie, ukazując groteskowy obraz rodziny jako instytucji represyjnej i skrajnie dysfunkcyjnej.

Bohaterem zrealizowanego za zaledwie 80 tysięcy dolarów utworu jest zdolny student medycyny, który musi zrezygnować z wakacyjnych planów, by zająć się matką: Susan złamała nogę i wymaga opieki, której nie chce jej zapewnić mąż – komiwojażer, wykorzystujący zresztą każdą okazję, by zdradzać ją z przypadkowo spotkanymi kobietami. Raymond jest wyraźnie sfrustrowany, tym bardziej, że chora domaga się nieustannej uwagi – nawet w sytuacjach, kiedy jest w stanie sama sobie poradzić. Chłopiec stopniowo pozbawiony zostaje wszelkiej prywatności. Znajduje ją jedynie zamknięty w łazience, gdzie oddaje się tytułowemu aktom autoerotyzmu. Jednak i tam jest niepokojony przez matkę i ujadającego pod drzwiami psa. W rezultacie nigdy nie uzyskuje spełnienia. Susan niejednokrotnie zachowuje się prowokująco, zmusza syna do przekraczania granicy intymności. Wreszcie – pod wpływem alkoholu – między bohaterami dochodzi do kazirodczego zbliżenia. Ray, nie mogąc pogodzić się z tym, co się stało, próbuje udusić matkę. Jednak i tym razem nie może dokończyć... Przerywa mu nieświadomy niczego kolega.

Skromny i prosty film Russella postrzegany był przez niektórych jako współczesna wersja mitu o Edypie. Wydaje się jednak, że reżyserowi chodziło nie tyle o wskrzeszenie wspomnianego toposu, co o ukazanie kryzysu rodziny – problemu

¹ Tytuł zaproponowany przez TVP dla uniknięcia obscenów. W oryginale posłużono się slangowym i dość przy tym wulgarnym określeniem oznaczającym masturbację.

obecnego zresztą, co podkreśla między innymi Geoff Andrew², także w filmach innych twórców: Edwarda Burnsa, Anga Lee, Alexandre'a Rockwella czy Joe Rotha. Posłużył się przy tym formułą, którą wykorzystał wcześniej Mike Nichols w *Absolwencie* (*The Graduate*, 1967) – jednym ze sztandarowych filmów kina kontestacji. Ale *Przypadki Raymonda* nie przynoszą w żadnym razie powtórzenia wymowy wcześniejszego dzieła. Russell opowiada o uwiedzeniu młodego człowieka przez dojrzałą kobietę w zdecydowanie inny sposób i uzyskuje przy tym odmienne znaczenie. Susan nie jest panią Robinson, a relacja między bohaterami jest czymś więcej niż tylko przekroczeniem obyczajowych norm. Matka, uwodząc swego syna, doprowadza do zachwiania relacji rodzinnych, a raczej potwierdza, że więzy te już wcześniej nie istniały. Do zbliżenia dochodzi niejako w afekcie, kiedy kobieta jest zamroczone wypitym w nadmiarze alkoholem. W *Absolwencie* młody bohater staje się zabawką w rękach znudzonej i żądnej rozrywek kobiety, która w sposób niejako planowy zmierza do odebrania swemu kochankowi niewinności. Paradoksalnie jednak przyczynia się do umocnienia tożsamości Benjamin. W finałowej scenie chłopak porywa z kościoła dziewczynę, mającą zawrzeć „małżeństwo z rozsądku”. Nie wiemy wprawdzie jak długo potrwa ich bunt, zakończenie jest bowiem otwarte. Daje jednak nadzieję. Bohater filmu Russella także rusza w drogę, jest jednak tej nadziei pozbawiony.



Przypadki Raymonda

² Geoff Andrew, *Stranger Than Paradise. Maverick Film-makers in Recent American Cinema*, New York: Limelight Editions 1999, s. 345.

James Mottram podkreśla³, że twórczość Davida O. Russella cechuje się tematyczną spójnością – przynajmniej jeśli chodzi o jego niezależne projekty. Wątkiem przewijającym się przez wszystkie filmy jest problem tożsamości. W tym kontekście *Przypadki Raymonda* to wręcz opowieść o niespełnionym Edypie. Mitologiczny bohater uzyskuje bowiem wiedzę o sobie, Ray natomiast popada jedynie we frustrację, zbliżenie z matką nie jest dla niego doświadczeniem tragicznym. Powoduje natomiast odrazę do samego siebie i kaca – w sensie dosłownym i przenośnym. Bohater doświadcza zła, ale – podobnie jak w filmach Solondza i LaBute'a – nie nosi ono cech zła metafizycznego. Jest banalne i strywializowane – doskonale ukazuje to scena, w której zdesperowany Ray chce zabić matkę. Nie popełnia jednak morderstwa, tak jak wcześniej nie mógł dostąpić spełnienia masturbując się w toalecie. I w tej sytuacji zabrakło mu prywatności.

Problem tożsamości powraca też w drugim filmie Russella – *Flirtując z katastrofą* (*Flirting With Disaster*, 1996). To także czarna komedia, choć pozbawiona bezkompromisowości debiutu. Tym razem reżyser sięgnął po inne środki wyrazu – więcej tu farsy i błazenady, a w niektórych scenach pojawiają się elementy niemal slapstickowe. Mel – bohater filmu – jest trzydziestoletnim mężczyzną, pragnącym poznać swoich biologicznych rodziców. Sam został ojcem i wierzy, że jego syn powinien odzyskać „prawdziwych” dziadków. Wraz z żoną i młodą kobietą pracującą w agencji adopcyjnej wyrusza w drogę, by trafić najpierw do domu nieco ekscentrycznej matki dwóch bliźniaczek, która jednak nie jest jego matką, następnie do kierowcy ciężarówki – pijaczka, a w końcu do państwa Schlichting, którzy w istocie oddali niegdyś chłopca do adopcji. Mel jest jednak rozczarowany rodzicami, okazuje się bowiem, że nie mogli go sami wychowywać, gdyż trafili do więzienia za produkcję narkotyków. Wpada w popłoch natomiast, gdy dowiaduje się, że ci nieco podstarzali hipisi nadal trudnią się zakazanym procederem.

Flirtując z katastrofą to film utrzymany w innym od debiutu tonie. Humor jest sytuacyjny, a komizm jest często konsekwencją dość banalnego *qui pro quo*. Twórca nie stracił jednak zdolności obserwacji i demaskowania fałszywych emocji. Niezwykle śmieszna, a jednocześnie przerażająca jest scena, w której dochodzi do ponownego zjednoczenia rodziny – w domu pierwszej „kandydatki” na matkę Mela. Bohater dowiaduje się, że jest pół-Finem, co przyjmuje z ogromnym entuzjazmem, wszyscy padają sobie w ramiona i obdarowują upominkami tylko po to, by – gdy okaże się, iż zaszła pomyłka – natychmiast je sobie odebrać. Choć wydaje się, że film utrzymany

³ James Mottram, *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back Hollywood*, New York: Faber and Faber 2006, s. 424.

jest w lekkiej i zabawowej tonacji, jego ostateczna wymowa jest dość ponura. Russell diagnozuje współczesnego Amerykanina jako człowieka żyjącego w świecie pustych gestów i pozorów, niezdolnego do okazywania prawdziwych emocji.

Jeszcze większe ambicje miał film *Jak być sobą* (*I Heart Huckabees*, 2004), podejmujący problem tożsamości już nie tylko na poziomie indywidualnym, ale także społecznym. Albert Markovski przekonany jest, że rzeczywistość skrywa przed nim ważną tajemnicę. By do niej dotrzeć wynajmuje niekonwencjonalnych detektywów, mających mu pomóc w dotarciu do odpowiedzi na pytanie o sens życia.



Jak być sobą

Bernarda i Vivian Jaffe to „egzystencjalni detektywi”, którzy w trakcie śledztwa obserwują swoich klientów, poznają codzienną obyczaję, a nawet rozmawiają ze znajomymi oraz szefami – wszystko po to, aby rozgryźć sens ich istnienia. Punktem wyjścia do ustalenia prawdziwej tożsamości Alberta jest pytanie o jego przeszłość. Detektywi odkrywają konflikt ich klienta z Bradem Standem, menadżerem sieci supermarketów Huckabees. To właśnie jego wsparcie ma pomóc Albertowi spełnić marzenie życia – powołanie Koalicji Na Rzecz Otwartych Przestrzeni. Detektywi nabierają przekonania, że Brad, będący na pierwszy rzut oka zupełnym przeciwieństwem Alberta, może być kluczem do rozwiązania sprawy.

W miarę jak Bernard i Vivian powoli odkrywają kolejne sekrety Brada oraz jego związku z modelką Dawn – dziewczyną z reklamy Huckabees, Albert traci wiarę w sensowność ich działań. Zaprzyjaźnia się natomiast z innym klientem detektywów – strażakiem Tommym. Obydwaj postanawiają wesprzeć zajadłą przeciwniczkę konsumpcjonizmu, francuską filozof Catherine Vauban i razem walczyć w obronie innej wizji świata.



Jak być sobą

James Mottram⁴ proponuje, by interpretować *Jak być sobą* w kontekście wcześniejszego projektu Russella – komercyjnego i zrealizowanego w studyjnym modelu *Złota pustyni* (*Three Kings*, 1999). Nakręcony dla Warner Bros. film akcji opowiada o czterech żołnierzach próbujących zdobyć fortunę w czasie wojny w Zatoce Perskiej. Czyni to jednak przed pamiętnymi wydarzeniami 11 września 2001 roku. *Jak być sobą* natomiast patrzy na Amerykę po zburzeniu World Trade Center, stając się zapisem kondycji społeczeństwa ogarniętego paranoją, zadającego sobie „wielkie pytania”, a jednocześnie ogarniętego szaleństwem konsumpcji.

Ta dwoistość widoczna jest do pewnego stopnia w *Złocie pustyni*, filmie, który – choć służy przede wszystkim rozrywce – dokonał przededefiniowania formuły kina akcji. Wojna jest w filmie Russella widowiskowym spektaklem, ale jednocześnie krwawą rzezią. Reżyserowi w niezwykle sposób udało się zderzyć elementy kina awanturniczego z prawdziwie przejmującym dramatem, szokującym dosłownością przemocy i ukazywania śmierci. Także bohaterowie *Jak być sobą* żyją w rzeczywistości, która nie pozwala im zachować tożsamości. Albert i Brad – postaci pozornie absolutnie do siebie niepodobne – są w istocie idealnie pasującymi do siebie połowami jednej całości. Choć tonacja filmu jest zdecydowanie odmienna, bez trudu można zauważyć analogie z *Podziemnym kręgiem* (*Fight Club*, 1999) Davida Finchera – zrealizowanym równoległe ze *Złotem pustyni* – w którym dwóch bohaterów okazuje się w finale jedynie wariantami tej samej postaci. Film Finchera podejmuje zresztą w istocie podobną problematykę – jest obrazem społeczeństwa, które zmierza ku samozagładzie. Diagnoza Russella jest podobna, choć komediowy charakter filmu sprawia, iż wymowa jest mniej bezkompromisowa.

⁴ Ibidem, s. 417.

Filmem odstającym nieco od całości dorobku Russella jest dokument zatytułowany *Żołnierska zapłata* (*Soldiers Pay*, 2004). Warto jednak wspomnieć o nim w kontekście fabularnych realizacji twórcy, ponieważ potwierdza on zainteresowanie Russella aktualnymi problemami współczesności i po raz kolejny przekonuje widzów, że komediowy charakter jego twórczości jest jedynie maską służącą stworzeniu portretu współczesnych Amerykanów, dla których kulturowy tygiel przestał być wartością pozytywną i budującą, a stał się pułapką. Różnorodność i otwartość społeczeństwa amerykańskiego sprawiła paradoksalnie, że jednostka skazana jest na życie w świecie sprzecznych wartości. Co więcej – jest zmuszona zaakceptować sprzeczność jako podstawowy rys swej tożsamości. *Żołnierska zapłata* to próba „poważnego” spojrzenia na wojnę w Iraku. Bohaterowie, którzy przeżyli konflikt w Zatoce Perskiej, w niczym nie przypominają awanturników ze *Złota pustyni*, działających w imię doraźnych korzyści, by – niejako mimochodem – zostać bohaterami.

Żołnierska zapłata była w pewnym sensie nagrodą, jaką Russell otrzymał za realizację *Złota pustyni* – sporego sukcesu komercyjnego. Warner sfinansował projekt i obiecał pomoc w dystrybucji. Film pierwotnie miał zostać dołączony jako dodatek do specjalnego wydania DVD filmu z 1999 roku. Przesłanie dzieła – niezwykle zresztą uczciwego i bezstronnego w ukazywaniu losów weteranów – okazało się jednak zbyt radykalne. W rezultacie twórca otrzymał jedynie prawa do niezależnej dystrybucji, co oczywiście znacznie ograniczyło krąg odbiorców, do którego miał szansę dotrzeć. W świadomości amerykańskiej publiczności pozostał więc przede wszystkim twórcą specjalizującym się w komedii.

DAVID SIEGEL I SCOTT MCGEHEE: TEORIE I ODCZYTANIA

David Siegel i Scott McGehee, pochodzący z San Francisco twórcy, mają dość skromny – pod względem ilościowym – dorobek. Od debiutu z 1993 roku zrealizowali bowiem zaledwie cztery filmy. Zajmują one jednak istotne miejsce wśród tych produkcji niezależnych, które reprezentują nurt kina samozwrotnego, niekierowanego na reinterpretację formuł i wyjaśnianie mechanizmów kinematograficznego spektaklu. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza debiut zatytułowany *Suture*.

Tytuł tego niezwykłego thrillera oznacza dosłownie „szew” lub „zszywanie”, można go jednak rozumieć także w kontekście teoretycznofilmowym. Termin „suture”¹ wydaje się bowiem doskonale korespondować z treścią utworu, będącego z jednej strony intrygującym filmem sensacyjnym, z drugiej zaś – rodzajem metadyskursu, objaśniającego mechanizmy uczestnictwa widza w wydarzeniu, jakim jest projekcja filmu. Fabuła utworu sięga do wzorców zaczerpniętych z kina Alfreda Hitchcocka, przede wszystkim zaś z filmu *Pomyłka* (*The Wrong Man*, 1956). Bohaterami są dwaj bracia bliźniacy przez długie lata nieutrzymujący ze sobą żadnych kontaktów. Vincent jest milionerem i dziedzicem fortuny zamordowanego w tajemniczych okolicznościach ojca. Jest też głównym podejrzanym o popełnienie zbrodni. Aby uniknąć aresztowania, postanawia zainscenizować własną śmierć i zacząć nowe życie. W tym celu zaprasza mieszkającego na prowincji brata, o którego istnieniu nie wie nikt z jego najbliższego otoczenia. Clay zgadza się przyjechać i staje się ofiarą Vincenta. W samochodzie, którym ma odwieźć brata na lotnisko, znajduje się zdalnie sterowana bomba. Dochodzi do eksplozji, Clay jednak nie ginie – zostaje natomiast poważnie ranny: jego

¹ Stephen Heath, *Notes on Suture*, „Screen” 1977, nr 4. Stephen Heath z swoim tekście pisze o konstytutywnym znaczeniu braku dla kina narracyjnego. Kamera nie jest w stanie pokazać nam całości, gdyż jest ograniczona ramą kadru i kierunkowością swojego widzenia. Montaż daje nam rodzaj iluzji pełni postrzegania. Iluzja ta ufundowana jest zaś na ciągłej wymianie unaocznionego i nieobecnego. Widz pożąda braku, gdyż paradoksalnie brak ten pozwala na wytworzenie w dyskursie filmowym miejsca, które może sam zająć. Ten rodzaj artykulacji filmowego opowiadania odciąga uwagę od samego siebie, dając widzowi iluzję istnienia opowiadania bez aparatu. Sprawia, że pomimo luk w dyskursie wierzymy w to, co widzimy/nie-widzimy na ekranie.

twarz jest zmasakrowana i wymaga chirurgicznej rekonstrukcji. Mężczyzna traci także pamięć i po przebudzeniu w istocie „staje się” Vincentem – zaczyna żyć jego życiem, stopniowo odkrywając uwikłanie brata w nielegalne interesy. Nadal jednak nie zdaje sobie sprawy, że tożsamość, którą rekonstruuje nie jest jego własną.

Już warstwa fabularna filmu przywołuje znane z Hitchcocka motywy „zachwia-nej tożsamości”, przywoływane przez autora *Psychozy* (*Psycho*, 1960) zarówno w kontekście tożsamości postaci świata przedstawionego, jak i problemów związanych z gatunkowością. Widz filmów Hitchcocka stawał bowiem przed podwójnym wyzwaniem, wynikającym zarówno z zakłócenia identyfikacji postaci (a także identyfikacji z postacią), jak i z niemożnością rozpoznania reguł klasycznych gatunków, poddanych przesunięciom, zderzanych ze sobą, dekonstruowanych.

Siegel i McGehee idą jednak nieco dalej. Inaczej niż w przypadku np. *Zawrotu głowy* (*Vertigo*, 1958), zatarcie tożsamości postaci wynika nie tylko z warstwy fabularnej. Twórcy posługują się bowiem konceptem, sprawiającym, że widz w szczególny sposób zostaje poddany manipulacji – zmuszony jest bowiem zaakceptować stan rzeczy, który zaprzecza dokonaniem przez niego rozpoznaniu relacji między bohaterami. Clay i Vincent wyglądają identycznie tylko dla uczestników świata przedstawionego. Widz postrzega ich inaczej – postaci bliźniaków odtwarzane są bowiem przez aktorów o odmiennym kolorze skóry: Vincent jest biały, Clay zaś czarnoskóry.

Kwestia rasowa nie jest jednak dla twórców istotna, niezwykle rozwiązanie służyło tu raczej zbudowaniu rozdźwięku między postrzeganiem wzrokowym i narzuca-ny publicznosci konstruktem. Innymi słowy: odbiorca *Suture*, co innego widzi, w co innego zaś zmuszony jest uwierzyć. Sensacyjna intryga zachęca do zaangażowania emocji, niespójność świata przedstawionego sprawia natomiast, że zbudowany zostaje dystans, podkreślający sztuczność filmowej rzeczywistości.

W rezultacie film sprawia wrażenie utworu będącego wynikiem chłodnej kalkulacji, co podkreśla dodatkowo jego warstwa wizualna. Twórcy zdecydowali się bowiem na użycie taśmy czarno-białej; w nieco inny jednak sposób niż większość twórców niezależnych. Najczęściej bowiem zdjęcia monochromatyczne sugerują pewną „surowość” materiału, stając się rodzajem „znaku” niezależności. Siegel i McGehee nawiązują do innej tradycji. Zdjęcia nakręcono bowiem na nośniku panoramicznym, pozwalającym osiągnąć spektakularny efekt, bliski hollywoodzkim produkcjom lat 50., w których wykorzystywano innowacje techniczne mające oszołomić widza i sprawić, by poczuł się częścią świata przedstawionego. Jednocześnie stylizowane, monochromatyczne zdjęcia sugerują umowność filmowej rzeczywistości i relacji w niej panujących. *Suture* ponownie podkreśla w ten sposób swoją przynależność do obszaru metakina, ujawniającego mechanizmy spektaklu i oferującego widzowi przyjemność płynącą nie tyle z uczestnictwa w widowisku, co z rozumienia jego reguł.

Do pewnego stopnia metafilmowy charakter ma także zrealizowany po długiej, bo aż ośmioletniej przerwie *Na samym dniu* (*The Deep End*, 2001), będący remakiem nieco zapomnianego filmu Maxa Ophülsa *The Reckless Moment* (1949)². Twórcy nie nawiązali jednak do tradycji hollywoodzkiej, w której po scenariusze z przeszłości sięga się przede wszystkim z przyczyn komercyjnych. Nowa wersja czarnego melodramatu jest tu raczej próbą reinterpretacji, w duchu tej, po którą chętnie sięgał Todd Haynes. Film nie jest wprawdzie tak złożony, jak realizacje autora *Daleko od nieba*, lecz w podobny sposób operuje efektem przesunięcia. Oglądając go, dostrzeżemy także podobieństwa do *Suture*, choć zarówno styl wizualny, jak i strona fabularna wydają się zdecydowanie bliższe filmowi mainstreamowemu. Zbieżności wynikają z czego innego: ponownie bowiem Siegel i McGehee oparli swój film na jednym koncepcie, tym razem opierającym się na polemice z klasycznym tekstem kina lat 40.

Film Ophülsa sytuuje się na pograniczach formuły kina czarnego, realizując nie tyle dominujący wariant kryminalny, co poboczny, choć równie ciekawy, melodramatyczny. Interesujący scenariusz mieści się wprawdzie w konwencji opowieści o niemożliwej i przeklętej miłości, ale wyraźnie odstaje wysokim poziomem od podobnych realizacji tamtych czasów.



Na samym dniu

Bohaterką filmu jest kobieta, która, chcąc chronić swoją córkę, przypadkowo wikła się w kryminalną aferę. Lucia próbuje przekonać swoją dorastającą córkę, by zerwała związek ze starszym od niej mężczyzną. Kiedy kochanek dziewczyny zostaje znaleziony martwy, zdesperowana matka, myśląc, że to Bea jest winna zbrodni, ukrywa ciało,

² Przez długie lata film był niedostępny. Dopiero w 2006 roku wydany został na DVD przez brytyjską firmę „Second Sight”.

które jednak szybko trafia w ręce policji. Niespodziewanie w domu Lucii pojawia się mężczyzna, twierdzący, że posiada dowody obciążające córkę. Żąda pieniędzy. Dalszy rozwój wypadków jest zaskakujący: oto bowiem Martin zakochuje się w szantażowanej kobiecie. Niestety nie działał sam, jego szef nie zamierza zrezygnować z okupu. Kochankowie postanawiają wspólnie rozprawić się z demonicznym Nagelem. W finale Martin zabija swojego byłego mocodawcę, a sam ginie w wypadku samochodowym – ukarany nie tylko za swą przestępczą działalność, ale także za związek z Lucią, która jest kobietę zamężną...



Na samym dnie

Siegel i McGehee dokonali uwspółcześnienia historii opowiedzianej przez klasyka „barokowego” melodramatu. Chodzi tu przy tym nie tylko o przeniesienie akcji o kilkadziesiąt lat, ale także nieco inne rozłożenie akcentów. Wątek pozamałżeńskiego romansu z mężczyzną zagrażającym rodzinie nie okazałby się bowiem dziś nośny. Twórcy zdecydowali się więc na jedną, pozornie drobną, zmianę, która jednak całkowicie przeformułowała sens filmu. W *Na samym dnie* relację matka–córka zastąpili oni układem matka–syn. W wersji z 2001 roku, Beau jest gejem związanym ze starszym mężczyzną z półświatka. Choć film trudno uznać za przykład utworu mniejszościowego, przesunięcie, jakiego dokonali twórcy, w sposób istotny zmienia sens utworu. Wyeksponowana została tu relacja matki i syna, co dodatkowo podkreślone zostało sceną finałowej ich rozmowy, która nie ma swojego odpowiednika w oryginale. Ale *Na samym dnie* jest nie tylko historią porozumienia między pokoleniami, do którego, po serii dramatycznych wypadków, w końcu dochodzi, lecz również propozycją odczytania filmu z 1949. Została w nim bowiem uruchomiona strategia stosowana przez wspomnianego już Haynesa, polegająca na wprowadzeniu do dyskursu dzieła

elementu spekulacji. Dzieło Ophülsa można bowiem odczytać jako rodzaj zawołanej opowieści o związku homoseksualnym. Nie oznacza to oczywiście, że reżyser chciał wprowadzić do swojego filmu tego rodzaju treści, lecz jedynie to, że współczesny widz może nałożyć na dzieło z przeszłości własną interpretację, która zgodna będzie z jego oczekiwaniami, pozostając przy tym czasem w całkowitej sprzeczności z duchem oryginału. Co ciekawe, w omówionym wcześniej *Daleko od nieba* także pojawiają się odniesienia do *The Reckless Moment*. Haynes umieścił je tam właśnie dlatego, że film Scotta McGehee i Davida Siegela podsunął mu nowy sposób interpretacji klasyka z lat 40. Mamy tu więc do czynienia z całym łańcuchem „wędrujących” znaczeń, w którym uczestniczą dzieła reprezentujące różne konwencje i style.

Zaskoczeniem okazał się także *Sezon na słówka* (*Bee Season*, 2005). Pewną niespodzianką był już udział znanych aktorów: Juliette Binoche, a zwłaszcza Richarda Gere’a, częściej pojawiającego się w realizacjach hollywoodzkich. Zdziwienie mógł budzić także pomysł scenariusza, sugerujący, że będziemy mieli do czynienia z historią w stylu disneyowskiego kina rodzinnego. Ostateczny efekt ekranowy potwierdza jednak, że Siegel i McGehee wcale nie rezygnują z poszukiwań.



Sezon na słówka

Fabula filmu jest prosta. Dziewięcioletnia Eliza odkrywa u siebie niezwykle zdolności w zakresie ortografii. Zgłasza się do udziału w konkursie lokalnym, który bez trudu wygrywa. Jej ojciec, profesor religioznawstwa, postanawia szkolić dziewczynkę, by przygotować ją do udziału w zawodach ogólnokrajowych. Zaniedbując rodzinę i zawodowe obowiązki, w istocie doprowadza córkę do finału. Eliza jest najlepsza niemal do końca. Przegrywa dopiero w ostatnim starciu z nieco od niej starszą konkurentką.

Pobieżne streszczenie zwiastuje w istocie opowieść o nadmiernie ambitnym ojcu, pragnącym, aby jego córka odniosła spektakularny sukces. To jednak tylko

powierzchnia, w istocie bowiem motywacje Saula są inne. Traktuje on bowiem zdolności córki nie jako cel sam w sobie, lecz raczej środek służący wyższemu ideom. Sam naukowo zajmował się kabałą, studiując pochodzące z XIII wieku pisma, w których znajdował sugestie, że poznanie języka może stanowić klucz do bezpośredniej rozmowy z Bogiem. Nie znalazł w sobie jednak praktycznych umiejętności, które pozwoliłyby mu zrealizować postulaty zawarte w księgach kabalistycznych. Całą nadzieję pokłada więc w córce, nie zauważając, że jednocześnie doprowadza do kryzysu rodziny, której członkowie również poszukują możliwości spełnienia w sferze duchowości. Jego żona Miriam, która za namową męża przeszła na judaizm, nie rozumie religii męża i próbuje ją interpretować dosłownie, doprowadzając się do załamania nerwowego, a w konsekwencji do ukrywanej przez lata kleptomanii. Syn eksperymentuje, widząc alternatywę dla wiary ojca w katolicyzmie, a potem w parasekciarskiej grupie wyznawców Kriszny. W tym kontekście znaczenie ostatniej sceny staje się mniej oczywiste, zwłaszcza że twórcy wyraźnie dają do zrozumienia, iż Eliza wie, jak przeliterować ostatnie słowo. Myli się jednak celowo, dokonując zalecanej przez kabałę permutacji, która ma przywrócić właściwy porządek rzeczywistości.

Sezon na słówka to film, który zwiastował przełom w karierze twórców. Większy budżet, udział znanych aktorów i zbliżająca się do formuły mainstreamowej forma zapowiadały, że twórcy ci pójdą w stronę ambitnego, ale bardziej przystępnego kina. Tak się jednak nie stało. *Niepewność* (*Uncertainty*, 2009) jest bowiem kolejnym niszowym projektem, w którym artyści powracają do strategii znanej z debiutu. Film został ponownie oparty na precyzyjnym koncepcie definiującym strukturę filmowego opowiadania. Punktem wyjścia jest spotkanie bohaterów na moście łączącym Manhattan i Brooklyn. Wiemy o nich niewiele. Tylko tyle, że Kate i Bobby mają podjąć istotną decyzję. Chłopak proponuje rzut monetą... Od tego momentu opowiadanie rozszczepia się. W jednej wersji historii spotykają się z rodziną dziewczyny mieszkającą po brooklińskiej stronie mostu. Drugi wariant rozgrywa się na Manhattanie i ma sensacyjny charakter: znaleziony przypadkowo telefon komórkowy zawiera cenne dane należące do przestępców, chcących odzyskać go za wszelką cenę.

Niepewność to zdecydowanie najbardziej chłodny i wykalkulowany film w dorobku twórców. Na swój sposób wyrafinowany i niewątpliwie precyzyjny. Ale jednocześnie znaczeniowo pusty.

Niewielki dorobek twórców zaskakuje różnorodnością. W istocie każdy ich film charakteryzuje się odrębnym stylem. Do tego stopnia, że trudno uchwycić jakiegokolwiek podobieństwa. Jednak jest to jednocześnie dorobek konsekwentny: kino oparte na wyrazistych conceptach, jednoznacznie samoświadome, zawsze traktujące warstwę fabularną w sposób pretekstowy i kierujące uwagę odbiorcy w stronę struktury głębokiej.

KEVIN SMITH: X-MAN

Kevin Smith często określany jest mianem króla kina generacji X¹. I w istocie jego filmy mogłyby stanowić rodzaj manifestu pokolenia, choć reżyser zadebiutował dopiero w 1994 roku, a więc trzy lata po wydaniu książki Douglasa Coplanda „Pokolenie X” i premierze filmu *Slacker* Richarda Linklatera. Jednak to on zachował niemal całkowitą konsekwencję i – w przeciwieństwie do Linklatera poszukującego także innych tematów – poświęcił się krytycznej obserwacji życia swoich rówieśników².

Inspiracją dla jego debiutu był oczywiście pierwszy film Linklatera, który zachwyił późniejszego twórcę *Sprzedawców* umiejętnością budowania filmowej materii „z niczego”. W *Slackerze* w istocie nic się nie dzieje, bohaterowie najczęściej rozmawiają ze sobą lub oddają się trywialnym czynnościom, a jednak widz z zainteresowaniem przygląda się pozornie nudnej egzystencji bohaterów. Smith ma także innego patrona – jest nim Hal Hartley, portretujący podobnych protagonistów, ale także będący twórcą, dla którego równie ważne jak bohaterowie jest miejsce akcji. Dla Hartleya jest to najczęściej Long Island, dla Kevina Smitha natomiast New Jersey, prowincjonalne miasto, z którego doskonale widać wieżowce Manhattanu. Opozycja między Nowym Jorkiem i Jersey w pewnym sensie odzwierciedla konflikt, o którym pisze Blanka Brzozowska:

Generalnie rzecz ujmując, można by powiedzieć, iż „iksy” to dzieci tzw. *baby boomers*, wyżowego pokolenia, które wznieciło rewoltę lat sześćdziesiątych, następnie jej ideały zaprzepaściło na rzecz intratnych posad i wygodnego, konsumpcyjnego życia³.

¹ Emanuel Levy, op. cit., s. 208.

² Smith urodził się w 1970 roku. Blanka Brzozowska, autorka polskiej monografii zjawiska pokolenia X, przyjmuje, że generacja ta obejmuje osoby urodzone pomiędzy 1965 a 1981 rokiem. W istocie więc mamy tu do czynienia z grupą, którą łatwiej zdefiniować nie przez datę urodzenia, ale przez zestaw przynależnych jej cech. Por. Blanka Brzozowska, *Gen X. Pokolenie konsumentów*, Kraków: Rabid 2005, s. 12.

³ Ibidem.

Dla Smitha Manhattan to labirynt, w którym odbywa się wyścig szczurów. New Jersey zaś to „kiepski adres”, gdzie lądują ci, którym zabrakło talentu, szczęścia i determinacji, aby wspiąć się na szczyt. Miast robić karierę w wielkich korporacjach, stoją za ladą wielobranżowych sklepików, zarabiając pięć dolarów za godzinę. Ale paradoksalnie, Smith dumny jest ze swego miejsca na ziemi, w którym sam się wychował i gdzie zrealizował prawie wszystkie swoje filmy.

Sprzedawcy – film, który stał się sensacją festiwalu Sundance w 1995 roku – to, podobnie jak *Slacker* – film „z niczego”: pozbawiony fabuły i zrealizowany za niewiele ponad 20 tysięcy dolarów. Reżyser odwołał się w nim do własnych doświadczeń: sam przepracował kilka lat w Quick Stop, gdzie zresztą – po godzinach – nakręcił cały materiał. Debiut Smitha jest zapisem jednego dnia z życia dwóch bohaterów – Dantego, zatrudnionego w sklepie, i jego przyjaciela Randała, pracującego w mieszczącej się tuż obok wypożyczalni kaset wideo. Obydwaj są typowymi iksami – nie chcą robić kariery, a swoją nieciekawą pracę wykonują bez jakiegokolwiek zaangażowania. Dante najbardziej lubi długo spać i grać w hokeja z kolegami, Randal natomiast znajduje satysfakcję w obrażaniu klientów. *Sprzedawcy* to w istocie seria scen-skeczy, ukazujących groteskowe i absurdalne sytuacje, czasem przekraczające granice dobrego smaku: w jednej ze scen dziewczyna Dantego nieświadomie odbywa stosunek seksualny z martwym mężczyzną, który zmarł onanizując się w toalecie na tyłach sklepu. Choć w filmie brak wizualnych obscenów, *Sprzedawcy* byli początkowo rozpowszechniani z kategorią NC-17 – przyznaną tylko z powodu wyjątkowo wulgarnego języka.

Bohaterowie rozmawiają najczęściej o seksie, ale z równym zapałem komentują swoje ulubione filmy – przede wszystkim *Gwiezdne wojny* George’a Lucasa – występujące w charakterze intertekstualnego odniesienia w prawie wszystkich dziełach Smitha. To także istotny element pozwalający przypisać *Sprzedawców* do tekstów z kręgu generacji X. Zdaniem Brzozowskiej iksy to dzieci telewizji i popkultury. Choć w istocie kontestują wytwory przemysłu kulturowego, nie odrzucają ich całkowicie:

Mówiąc o charakterystycznym typie (...) odbioru X, mam na myśli przede wszystkim ironiczny, krytyczny, lecz zarazem nostalgiczny stosunek do oglądanych programów. Wiąże się z nim rytualne (czy też może „kultowe”, wspólne oglądanie w gronie znajomych określonych programów, często w celu ich wyśmiewania. Najczęściej dotyczy to seriali (...). Programy te wraz z kinowymi filmami, tu należy wymienić przede wszystkim *Gwiezdne wojny*, oraz wydawnictwami komiksowymi, zdają się tworzyć specyficzne X-mitologie, zastępujące stare, nieadekwatne do ideologii i stylu życia „iksów”⁴.

⁴ Ibidem, ss. 22–23.



Sprzedawcy

Rozmowy Dantego i Randala o filmie Lucasa to w istocie rodzaj spontanicznej dekonstrukcji. Bohaterowie nie przyjmują bowiem tekstu takiego, jakim jest, lecz tworzą coś, co jest rodzajem mówionej fan fiction⁵ – nadbudowanej na tekście należącym do obszaru kultury dominującej.

Innym odniesieniem – również wskazywanym przez Brzozowską – jest komiks. W *Sprzedawcach* jest to przede wszystkim tzw. comic strip – rodzaj krótkiego, publikowanego w prasie komiksu, składającego się najczęściej zaledwie z kilku obrazków. Ta forma uznawana jest powszechnie za tę, która dała początek szerzej rozumianej sztuce komiksu:

Podstawową formą komiksu w pierwszych latach jego istnienia była krótka, kilku- lub kilkunastoobrazkowa opowiadka – jednowątkowy epizod z puentą o charakterze żartu sytuacyjnego lub słownego. Fakt, że owe żarty miały stałych bohaterów, umożliwił przekształcenie zbiorów opowieści w nich w seriale. (...) Krótka forma komiksowa stała się podstawą rozwoju innych odmian historyjki obrazkowej, ale zarazem zachowała odrębność. Opierała się na podtrzymaniu związku komiksu z publikującym go pismem⁶.

⁵ Fan fiction (czasem używany skrót: ff) – tworzenie przez fanów (a niekiedy, przeciwnie, krytyków) istniejącego filmu, książki, serii komiksowej itp. opowiadań (zwanych fanfikami lub fanfiktami) nawiązujących do danego utworu, dotyczących dziejów postaci w wybranym przez autora czasie. Aby w pełni zrozumieć fanfik, trzeba znać pierwowzór. Definicja za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Fan_fiction

⁶ Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 1998, ss. 22–23.

Smith w sposób konsekwentny dokonuje translacji formuły comic strip na język filmu. To, co Emanuel Levy nazywa warsztatową nieporadnością⁷, jest w istocie wyborem, potwierdzonym zresztą w jednej ze scen, w której Randal przykleja na szybę drzwi komiksowy „dymek”, wkładając niejako w usta swego kolegi wulgarną kwestię. Strategia comic strip stosowana jest także w szerszej skali: film składa się z wyraźnie wyodrębnionych scenek, zrealizowanych z ciekawej, jakby spłaszczonej perspektywy, przypominającej tę, która dominuje w comic strips. Perspektywa ta najczęściej wymuszona jest zastaną przestrzenią Quick Stop, w której bohater jest oddzielony od kamery sklepową ladą. W poszczególnych mikrohistorijkach powracają często te same układy graficzne kadru. Zmieniają się postaci lub tylko wypowiedane przez nie kwestie.

Istotne znaczenie ma tu także wprowadzenie postaci Cichego Boba i Jaya – handlarzy narkotyków, którzy stoją pod sklepem i komentują sytuacje, do jakich dochodzi w jego wnętrzu. To z jednej strony rodzaj ironicznego chóru, z drugiej strony element zapewniający powtarzalność – nie tylko w obrębie jednego filmu, ale także całej twórczości Smitha, w której bohaterowie ci powracają w takich samych kostiumach i podobnej roli, najczęściej jako postaci drugoplanowe, ale jednocześnie niezwykle ważne, bo definiujące odrębny i specyficzny świat Kevina Smitha.

W twórczości Smitha pojawiają się nie tylko odniesienia do comic strips. Smith z równym powodzeniem bawi się konwencją komiksu heroicznego, który ma bardziej rozbudowaną formę i innych bohaterów. O ile protagonistą comic strip może być człowiek z ulicy czy nawet zwierzę, o tyle w komiksie heroicznym sprawy mają się inaczej. Superbohater jest najczęściej postacią prowadzącą podwójne życie. Na co dzień jest zwykłym, często niedostrzeganym przez otoczenie obywatelem, ale w sytuacji zagrożenia staje się wojownikiem lub mścicielem rzucającym wyzwanie złu. Podobnie jest zresztą w wypadku superzbrodniarza – antagonisty superbohatera.

Logika komiksu heroicznego zakłada możliwość identyfikacji z postacią, która posiada najczęściej rysy fantastyczne, ale jednocześnie przynależy do świata, który rozpoznajemy jako realistyczny. Według Jerzego Szyłaka:

Przyczyn ogromnej popularności komiksów o superherosach możemy upatrywać właśnie w owym specyficznym stosunku do sfery sacrum. Z jednej strony komiksowa historyjka wyraża – przez samą swą formę – dystans wobec tej cudowności, o której opowiada, i tej, którą poprzez aluzję przywołuje. Z drugiej strony jednak daje ona czytelnikom możliwość obcowania ze sferą cudu – opatrzoną cudzysłowem, opowiedzianą z dystansem, ale przedstawioną w sytuacji,

⁷ Emanuel Levy, op. cit., s. 208.

w której prawdziwy mit wywołuje jedynie wzruszenie ramion. Kulturze wysokiej, zdominowanej przez egzystencjalny pesymizm, poczucie absurdu życia i świata, komiks przeciwstawiał kolorowe obrazki, na których świat miał sens, co prawda naiwny, ale naiwny w sposób świadomy i wzięty w cudzysłów przerysowania, które umożliwiało zdystansowanie się do takiej wizji, jak i znalezienie alibi dla zainteresowania podobnymi historiami⁸.

Smith w sposób bardzo oryginalny wykorzystuje mechanizmy opisane przez Szyłaka. Bohaterowie jego filmów, którzy są czasem autorami komiksów, a kiedy indziej po prostu ich czytelnikami, w sposób niejako zwielokrotniony nie przystają do cudownego uniwersum superherosów. Należą bowiem do prowincjonalnego świata New Jersey, gdzie nie ma mowy o sukcesie i powodzeniu. Wszyscy są skazani na porażkę, a niektórzy wręcz świadomie ją wybierają.

Najciekawiej w tym kontekście prezentują się wspomniane postaci Jaya i Cichego Boba. Już w *Szczurach supermarketu* (*Mallrats*, 1995) widzimy ich jako brikolazowych superbohaterów, którym oczywiście nic się nie udaje. Pozostają z jednej strony sobą – parą wulgarnych nieudaczników – ale, kiedy to konieczne, uruchamiają „nadludzkie moce”, tu sprowadzone do zestawu plastikowych, absolutnie nieskutecznych gadżetów. Jay i Bob zostają też „prawdziwymi” superbohaterami. Rysownik komiksów – *W pogoni za Amy* (*Chasing Amy*, 1997) – czyni z nich wzorzec dla postaci Bluntmana i Chronica.



W pogoni za Amy

⁸ Jerzy Szyłak, op. cit., s. 40.

Szczury supermarketu to produkcja studyjna, zrealizowana – po sukcesie *Sprzedawców* – dla wytwórni Universal za mniej więcej 6 milionów dolarów. Można ją postrzegać jako rodzaj rozwinięcia debiutu – tym razem Smith przygląda się kulturze centrów handlowych, przedstawiając galerię postaci, spędzających wolny czas w jednym z malli New Jersey⁹. Ograniczenia narzucone przez producenta sprawiły jednak, że film pozbawiony jest świeżości i drapieżności debiutu i staje się w istocie dość melodramatyczną opowieścią o dwóch młodych ludziach pragnących odzyskać swe ukochane podczas transmitowanego przez telewizję „randkowego” teleturnieju, organizowanego przez właściciela centrum. Ich perypetie okraszone są wprawdzie wstawkami z udziałem Jaya i Boba, ale całości brakuje oryginalności i nieprzewidywalności *Sprzedawców*. Wymowa dzieła jest natomiast zaskakująco zbliżona do produkcji hollywoodzkich.

Kevin Smith, sfrustrowany złym przyjęciem filmu przez krytykę i fanów, przeprosił swoich widzów za ten nieudany projekt¹⁰ i postanowił powrócić do realizacji niezależnych. W *pogoni za Amy* to rodzaj autorskiej, przewrotnej romantycznej komedii, która powstała na skutek spotkania z Rose Troche – przedstawicielką kina lesbijskiego, która w 1995 roku pokazała na festiwalu Sundance swój debiut zatytułowany *Połów* (*Go Fish*, 1994).

Smith podjął tu wątek tożsamości, obecny – na nieco innym poziomie – w *Szczurach supermarketu*, dzięki odniesieniom do komiksu heroicznego. Tu skupił swoją uwagę na kwestii tożsamości seksualnej. Bohaterowie filmu – Holden i Banky – wspólnie tworzą komiksy, których bohaterami są Jay i Cichy Bob. Ich przyjaźń zostaje zagrożona przez pojawienie się Alyssy, w której zakochuje się Holden. Niestety, dziewczyna okazuje się lesbijką i początkowo nie odpowiada na zaloty pisarza. Kiedy jednak decyduje się na heteroseksualny związek, okazuje się że Banky – choć nawet przed samym sobą nie przyznaje się to tego – darzy uczuciem Holdena.

Konwencja komedii romantycznej, stanowiąca szkielet filmu, została tu zdekonstruowana na dwa sposoby. Po pierwsze dokonano nieobecnego w kinie mainstreamowym przesunięcia w sferę doświadczenia homoseksualnego, po drugie – Smith zrezygnował z umowności konwencji nasycając swój film znakomitymi dialogami, często zresztą w charakterystyczny dla niego sposób przekraczającymi granicę obsceniczności, a także odrzucił happy end. Historia związku bohaterów stanie się wprawdzie podstawą scenariusza komiksu, ale oni sami nie przekroczą dzielących ich granic.

W *pogoni za Amy* to, mimo obecności elementów komediowych, najbardziej „poważne” dokonanie Smitha i zarazem najdoskonalszy realistyczny portret pokolenia

⁹ Akcja filmu rozgrywa się w New Jersey, ale zdjęcia realizowano w Minnesocie.

¹⁰ Nastąpiło to w 1996 roku podczas ceremonii rozdania Independent Spirit Awards.

iksów. Nieco inny charakter ma *Dogmat* (*Dogma*, 1999), którym reżyser powrócił na obszar obscenicznej komedii, nierzadko przesyconej bluźnierczym czarnym humorem. Film wzbudził na całym świecie kontrowersje z uwagi na jego jawnie antykatolicki charakter – paradoksalnie jednak, to w nim właśnie centralnym tematem staje się pragnienie duchowego doświadczenia. *Dogmat* jest najbardziej klasycznie skomponowanym utworem Smitha. Choć widać w nim ślady charakterystycznej dla wcześniejszych utworów struktury epizodycznej, ma wyraźnie zarysowaną fabułę. Bethany – dziewczyna pracująca w klinice aborcyjnej – otrzymuje od anioła o imieniu Metatron zadanie powstrzymania dwóch upadłych aniołów, którzy postanowili wstąpić ponownie do nieba. Ma to nastąpić podczas uroczystości w jednym z kościołów New Jersey. Bohaterka, choć jest początkowo sceptyczna, podejmuje misję i rusza w drogę, podczas której spotyka dwóch proroków – niejakiego Jaya i Cichego Boba, trzynastego apostoła i zbuntowanych aniołów – nadużywających swych przywilejów. W *Dogmacie* pełno jest obscenów i wątków, które nietrudno uznać za bluźniercze. Chrystus jest tu czarnoskóry, podobnie jak Rufus – wspomniany trzynasty apostoł – wyrugowany z tradycji chrześcijańskiej z powodów rasowych, a sam Bóg okazuje się kobietą o twarzy PJ Harvey. Smith nie kryje swej antykatolickiej postawy, ale obiektem jego ataków nie staje się religia, lecz raczej specyficzna amerykańska religijność, w której coraz więcej jest elementów popkulturowego spektaklu.



Dogmat

Punktem odniesienia filmu jest ponownie komiks. Cały świat przedstawiony oparty jest na świadomych uproszczeniach, bohaterowie zostają natomiast sprowadzeni do postaci naszkicowanych grubą, w pewnym sensie komiksową, kreską. Wynika to nie tylko z wcześniejszych fascynacji artysty, ale także z faktu, że reżyser postanowił

ponownie sięgnąć do istoty heroicznego komiksu, który jest dla bohaterów sferą, w której realizuje się ich potrzeba kontaktu z sacrum. W zlaicyzowanym świecie religią staje się „Święta Trójca”, która dla bohaterów *Dogmatu* nie jest niczym innym, jak tylko trylogią Lucasa z cyklu *Gwiezdne wojny*.

Ranga kolejnego filmu jest z całą pewnością niższa, lecz jest on ciekawy – nie tyle jako odrębny tekst, ile część Smithowskiego uniwersum. *Jay i Cichy Bob kontratakują* (*Jay and Silent Bob Strike Back*, 2001). To kolejny, nieco bardziej mainstreamowy projekt Smitha – zwariowana komedia, w której drugoplanowe dotychczas postaci stają się głównymi bohaterami. Jay i Bob, zatrzymani za handel narkotykami, dowiadują się, że w wytwórni Miramax – z którą Smith współpracuje – powstaje adaptacja komiksu o Bluntmanie i Chronicu. Bohaterowie, którzy nie otrzymali należnego honorarium, postanawiają nie dopuścić do realizacji projektu, zwłaszcza że jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć wzbudził on falę krytyki w Internecie. Znana już do pewnego stopnia z *Dogmatu* konwencja kina drogi, zderzona została z formułą obscenicznej, transgresyjnej komedii. Humor prezentowany przez Jaya i Boba już we wcześniejszych filmach, tym razem budzi raczej uczucie niesmaku, niż rozbawienie. Być może dlatego, że wstawki z udziałem bohaterów stanowiły zawsze jedynie przeciwwagę dla innych, bardziej złożonych postaci. Tu zdominowały film, sprawiając, że efekt jest w istocie bliższy komediom braci Farrelly niż tradycji niezależnego kina amerykańskiego.



Jay i Cichy Bob kontratakują

Interesujące są natomiast elementy intertekstualne. Smith zaludnia *Dogmat* postaciami znanymi z innych realizacji i bawi się ich wizerunkiem, nie tylko zresztą fikcyjnych protagonistów, ale także samych aktorów – w ironiczny sposób dystansujących się tu od zagranych przez siebie ról. W całym dorobku Smitha film ten może też pełnić rolę rodzaju

„sfabrykowanego apokryfu”, czy też wspomnianej wcześniej w innym kontekście fan fiction, która przecież bardzo często polega na rozbudowywaniu wątków związanych z postaciami drugiego planu – a takim byli do tej pory Jay i Cichy Bob.

Ciekawe, że postaci te, którym po raz pierwszy dano możliwość zaistnienia w większej skali, nie występują w ogóle w kolejnym filmie – *Dziewczyna z Jersey* (*Jersey Girl*, 2004). Smith, konsekwentnie trzymający się scenerii New Jersey, po raz kolejny przedstawia pochwałę prowincji. O ile jednak wcześniej jego deklaracje były obudowane ironią i często złośliwym humorem, o tyle w *Dziewczynie z Jersey* brak jakiegokolwiek dystansu. W istocie film ten w pełni realizuje wzorzec znany z kina mainstreamowego, w którym prowincja jest często idealizowana, wręcz utożsamiana ze sferą prawdziwych wartości. Grany przez Bena Afflecka bohater jest specjalistą w zakresie PR pracującym w Nowym Jorku. Kiedy podczas porodu umiera jego żona, musi zająć się córką. Traci pracę i wraca do New Jersey, gdzie nadal mieszka jego ojciec. Początkowo pragnie odbudować karierę, by przekonać się jednak, że najważniejsza jest rodzina...

Dziewczyna z Jersey była dla wielu widzów większym zaskoczeniem niż *Szczury supermarketu*. W filmie z 2004 roku Smith zrezygnował z własnego stylu, który powrócił dopiero w sequelu *Sprzedawców. Sprzedawcy II* (*Clerks II*, 2006) jednak nie dorównują oryginałowi. Przede wszystkim dlatego, że Smith zrezygnował z minimalistycznej, opartej na języku comic strip formy i opowiedział o dalszych losach Randala i Dantego w sposób niewykraczający poza strategię mainstreamu. Po tym jak Quick Stop uległ zniszczeniu w wyniku spowodowanego przez Randala pożaru, bohaterowie pracują teraz w Mooby's – restauracji typu fast food. Dante otrzymuje propozycję wyjazdu na Florydę ze swoją dziewczyną: Emma ma bogatych rodziców, którzy zaofiarowali młodemu dom i lepszą pracę dla Dantego, który ma zostać właścicielem myjni samochodowej. Dante, choć data ślubu jest już ustalona, w istocie nie chce wyjeżdżać. Bardziej kocha Becky – swoją szefową z restauracji. Za namową Randala rezygnuje z lepszej przyszłości i kariery. Wraz z przyjacielem postanawia odkupić Quick Stop i wrócić za ladę sklepu znanego z debiutu Smitha.

Blanka Brzozowska w książce o generacji X pisze o nostalgicznym nastawieniu pokolenia:

Jak mówi bohater „Polaroidów z koncertu”: „historia jest cool”, skoro więc odczuwany jest niedosyt „prawdziwej” historii, można stworzyć inną jej wersję na potrzeby komercyjne, swego rodzaju historię z resztek¹¹.

¹¹ Blanka Brzozowska, op. cit., ss. 34–35.

W tym sensie *Sprzedawcy II* to manifest kina generacji X.

W podobnym tonie utrzymany jest *Zack i Miri kręcą pornosy* (*Zack and Miri Make a Porno*, 2008), w którym ponownie pojawiają się charakterystyczne elementy świata Smitha. Ulegają one jednak znaczącym przesunięciom. Film oparty jest na pomysle, którego spodziewali się widzowie po *Dziewczynie z Jersey*. Wtedy jednak nie udało się zrealizować projektu opartego na szczególnej „podmianie” – mainstreamowa struktura miała stać się ramą dla transgresyjnych treści.

Film jest komedią romantyczną wykorzystującą jeden z klasycznych tropów: para przyjaciół, choć łączy ich skrywane uczucie, musi znaleźć sposób, by zbudować związek, nie rezygnując jednocześnie z niezależności. Oczywiście najtrudniej jest wykonać pierwszy krok. Schemat ten, znany na przykład z *Czterech wesel i pogrzebu* (*Four Weddings and a Funeral*, 1994, reż. Mike Newell), został tu zaimplementowany w formie czystej. Bohaterami są tytułowi Zack i Miri, którzy mieszkają wspólnie, ale nie są partnerami. Kłopoty finansowe sprawiają, że muszą szukać niekonwencjonalnych sposobów pozyskania gotówki. Dobrym pomysłem wydaje się realizacja... filmu pornograficznego. Najpierw – co nie jest zaskoczeniem dla fanów twórczości Smitha – postanawiają nakręcić pornograficzną wersję *Gwiezdných wojen*. Gdy jednak scenografia i kostiumy ulegają zniszczeniu postanawiają ograniczyć realizację zdjęć do wnętrza kawiarni, w której pracuje Zack. To kolejny u Smitha trop autotematyczny – film Zacka i Miri jest bowiem w istocie hardcore’ową wersją *Sprzedawców*, także przecież zrealizowanych po godzinach w miejscu pracy reżysera. Jest realizacją fantazmatów przewijających się przez niemal wszystkie wcześniejsze produkcje Kevina Smitha. Dość zauważyć, że Jason Mewes – aktor charakterystyczny znany z roli Jaya – po raz pierwszy pojawia się w innej roli: gwiazdora porno Lestera, dostępującego wreszcie tego wszystkiego, o czym marzył rozgadany partner Cichego Boba. *Zack i Miri kręcą pornosy* to w pewnym sensie podsumowanie wcześniejszej twórczości Smitha. Ale także zapowiedź strategii zastosowanych w *Cop Out* (2010), sensacyjnej komedii z udziałem samego Bruce’a Willisa. Ta zwariowana opowieść o dwóch niezdarnych policjantach, nakręcona z myślą o mainstreamowej publiczności, po raz kolejny opiera się bowiem na charakterystycznym „połączeniu ognia z wodą”. Film jest jednocześnie lekką komedią pomyłek oraz pełnym brutalności i krwi thrillerem. Fabuła ma charakter pretekstowy i jest ostentacyjnie banalna: bohaterowie próbują odzyskać cenną kartę kolekcjonerską z wizerunkiem znanego bejsbolisty, której sprzedaż ma zapewnić środki na wesele córki Jimmy’ego Monroe. Liczy się zabawa formułą, którą Smith stara się wypełnić niekonwencjonalną treścią.

STEVEN SODERBERGH: OD NIEGO WSZYSTKO SIĘ ZACZĘŁO...

„Wszystko zmieniło się w 1989 roku” – pisze w swojej książce John Pierson¹, który zasiadał w komisji selekcyjnej festiwalu Sundance – największej w Stanach Zjednoczonych imprezy promującej kino niezależne – kiedy wydarzeniem stał się niskobudżetowy film debiutującego na dużym ekranie Stevena Soderbergha. Pierson nie jest jedynym autorem uważającym premierę *Seksu, kłamstw i kaset wideo* za symboliczny początek nowej ery. Nie był to zresztą tylko przełom mający znaczenie symboliczne – film stał się bowiem nieoczekiwanie przebojem komercyjnym, co sprawiło, że dystrybutorzy nie tylko zaczęli poważnie traktować realizacje powstające na marginesie kinematografii, lecz wręcz zaczęli upatrywać w nich szansę na przezwycięzenie kryzysu na rynku filmowym, jaki dawał o sobie znać pod koniec lat 80.

Soderbergh zjednał sobie przychylność publiczności festiwalu Sundance i spowodował najbardziej zażartą licytację ofert firm, chcących rozpowszechnić jego dzieło, a także wygrał najbardziej prestiżowy festiwal europejski, otrzymując Złotą Palmę w Cannes. Sukces był tym większy, że reżyser miał wtedy zaledwie 26 lat, a za sobą już pierwsze sukcesy. Urodzony w 1963 roku twórca chwycił za kamerę mając zaledwie 14 lat, w 1986 roku zrealizował rejestrację koncertu grupy Yes, która przyniosła mu nagrodę Grammy. To właśnie to prestiżowe wyróżnienie ułatwiło mu uzyskanie funduszy na produkcję filmu kinowego, pochodzących przede wszystkim od firm RCA Columbia i Virgin, które nie tyle zaangażowały się w powstawanie skromnego dzieła, co zabezpieczyły sobie prawa do dystrybucji filmu na kasetach wideo. W pewnym sensie więc, najważniejsza produkcja niezależna w kinie amerykańskim końca XX wieku jest... niezupełnie amerykańska. Virgin to bowiem firma brytyjska – będąca dziś potężnym koncernem, zajmującym się różnymi dziedzinami biznesu, od rozrywki aż po obsługę linii lotniczych – wtedy zaś skupiająca swoją uwagę na rynku mediów. Budżet filmu wyniósł 1,2 miliona dolarów, co nie jest sumą wysoką. Biorąc pod uwagę młody wiek reżysera, z pewnością jednak można mówić o sporej odwadze przyszłych dystry-

¹ John Pierson, op. cit., s. 126.

butorów, zwłaszcza że kontrakt z Soderberghiem i jego producentami nie dawał im możliwości wpływania na ostateczny kształt dzieła. Reżyser pracował więc w komfortowych warunkach, dysponując wystarczającymi funduszami i praktycznie nieograniczoną swobodą artystyczną.

Sukces, jaki odniósł film, może Soderbergh przypisać przede wszystkim sobie. Bo choć w trakcie festiwalu Sundance dystrybutorzy wręcz wyrywali sobie kopię z rąk, medialna kampania promocyjna nie została zrealizowana ze zbyt wielkim rozmachem. Miramax, a w zasadzie Harvey Weinstein osobiście, zadbał jednak o właściwe umieszczenie filmu w programie canneńskiego festiwalu. Po dobrym przyjęciu w Park City, organizatorzy imprezy na Lazurowym Wybrzeżu zaplanowali wyświetlenie filmu w ramach cyklu „Wieczór reżyserów”, poświęconego najbardziej interesującym realizacjom autorskim, zwłaszcza zaś tym, które zostały nakręcone przez młodych twórców. Weinstein odrzucił jednak tę propozycję, wprawiając w osłupienie reżysera i menadżerów Miramaksu, i postarał się, by *Seks, kłamstwa i kasety wideo* zostały włączone do konkursu głównego. Było to niezwykle ryzykowne posunięcie, bowiem uczestnicząc w „Wieczorze reżyserów” otrzymałby w pewnym sensie gwarancję, że zostanie dostrzeżony – otwierając prestiżowy przegląd mógł przecież liczyć na to, że zobaczą go także ci, którzy uczestniczą jedynie w pierwszym pokazie cyklu. W konkursie, by zwrócić na siebie uwagę, musiał otrzymać nagrodę, w co nikt wtedy nie wierzył. Nikt też, chyba nawet sam Weinstein, nie przypuszczał, że może to być ta najważniejsza nagroda...

Seks, kłamstwa i kasety wideo to film pozbawiony wszelkiej spektakularności. Być może właśnie dlatego jest tak inny od tego, co miało do zaproponowania publiczności kino amerykańskie końca lat 80. ubiegłego stulecia. Jednocześnie realizacja Soderbergha łączy cechy, które rzadko występują wspólnie. Z jednej bowiem strony jest to dzieło wyrafinowane i głębokie, z drugiej zaś – niezwykle przystępne, także dla widzów, którzy wcześniej preferowali produkcje należące do mainstreamu.

Historia, którą opowiada Soderbergh, jest prosta, a w filmie istotną rolę odgrywa jedynie czterech bohaterów. Akcja rozgrywa się w Baton Rouge – mieście, w którym dorastał reżyser – łączącym w sobie cechy prowincji i metropolii. Stolica Luizjany to bowiem średniej wielkości miejscowość z zaledwie nieco ponad dwustoma tysiącami mieszkańców, a jednocześnie centrum stanu – biznesowe i artystyczne. W pierwszych scenach poznajemy małżeństwo – Ann i Johna, prawnika pracującego w dużej firmie, który zdradza swoją żonę z jej siostrą – Cynthią. Ann nie jest szczęśliwa, próbuje szukać rozwiązania swoich problemów i pocieszenia w gabinecie psychoanalityka. W czasie jednej z sesji skarży się, że jej mąż zaprosił na kilkudniowy pobyt swojego kolegę z lat szkolnych. Spodziewa się, że Graham – niegdyś najlepszy przyjaciel Johna – będzie do niego podobny. Już pierwsze z nim spotkanie dowodzi, że jest inaczej.

Niespodziewany przybysz okazuje się „artystyczną duszą”, wiecznym włóczęgą, który mieszka w samochodzie i nie zatrzymuje się nigdzie na dłużej niż miesiąc. Ann jest nim wyraźnie zafascynowana. Wkrótce zresztą odwiedza Grahama w jego wynajętym mieszkaniu, niemal pozbawionym domowych sprzętów.



Seks, kłamstwa i kasety wideo

Uwagę bohaterki zwraca kamera wideo podłączona do telewizora i kolekcja kaset opisanych kobiecymi imionami. Początkowo Graham nie chce jej powiedzieć, co znajduje się na taśmach, później jednak wyznaje, że są na nich intymne zwierzenia kobiet, które rejestruje od jakiegoś czasu po to, aby później używać ich jako stymulatora cielesnych rozkoszy, dostępnych dla niego jedynie w ten sposób. „Jestem impotentem” – wyznaje podczas jednego z pierwszych spotkań z Ann, tym bardziej pobudzając jej zaciekawienie mężczyzną, będącym rodzajem negatywu jej męża.

Także Cynthia jest zafascynowana przybyszem, którego początkowo zna tylko z opowieści siostry. Bardzo jednak chce go poznać osobiście, składa mu więc nieoczekiwaną wizytę i szybko decyduje się zostać kolejną bohaterką filmów Grahama. Ann, kiedy dowiaduje się, że zdecydowała się na zwierzenia i masturbowała przed kamerą, jest zbulwersowana. Także jednak i ona składa Grahamowi wizytę i prosi o nagranie jej wyznań, kiedy przekonuje się, że jest zdradzana.

Finał filmu jest najciekawszy pod względem konstrukcyjnym. Nie jesteśmy bowiem świadkiem sytuacji, kiedy Graham filmuje Ann. Zapis wideo oglądamy dopiero w chwili, kiedy John, dowiedziawszy się, że Ann odwiedziła jego przyjaciela, wpada rozwścieczony do jego mieszkania i atakuje mężczyznę, a w chwilę potem odtwarza pozostawioną w kamerze kasetę. Ann przyznaje się, że jej związek z Johnem jest

nieudany i nie daje jej spełnienia, także w sferze seksualnej. W pewnym momencie Soderbergh rezygnuje z pośrednictwa zapisu zrealizowanego przez Grahama – kamera pokazuje bohaterów w rodzaju retrospekcji, z której dowiadujemy się, co stało się podczas ich wcześniejszego spotkania. Co ciekawe, oglądamy ich także w chwili, kiedy kamera zostaje wyłączona. Wtedy następuje przejście do poziomu, w którym John ukazany jest przed telewizorem wyświetlającym już tylko zakłócenia emitowane przez niezapisaną taśmę. Przejście od zapisu wideo do rzeczywistości ukazywanej bez pośrednictwa „medium wpisanego w medium”, którym jest kamera Grahama, wydaje się konwencjonalne – to rozwiązanie często stosowane w kinie modelu dominującego. Fakt, że stajemy się widzami czegoś, czego nie mógł zobaczyć John – wpatrzony już tylko w pusty, migoczący ekran – sprawia jednak, że film nieoczekiwanie traci przezroczystość i ujawnia swoją własną fikcjonalność.



Seks, kłamstwa i kasety wideo

Interesujące jest też to, że fikcjonalność ta nie posiada ustalonej podmiotowości – wiemy bowiem, że John nie widzi tego, co się stało. Być może sobie to wyobraża: Soderbergh sugeruje bowiem, że w trakcie rejestracji zwierzeń Ann doszło do przełamania oziębłości Grahama po tym, jak przejęła ona inicjatywę i zwróciła obiektyw kamery w stronę mężczyzny, dotąd zachowującego kontrolę nad kobietami, które zdecydowały się opowiedzieć mu o swoich najbardziej intymnych przeżyciach. Ostateczny wydźwięk tej sceny i całego filmu staje się jeszcze bardziej niejasny w kontekście zakończenia. Kiedy kończą się główne wątki *Seksu, kłamstw i kaset wideo*, Soderbergh oferuje widzowi jeszcze trzy krótkie sceny, stanowiące rodzaj epilogu. Dowiadujemy się z nich o dalszych losach bohaterów. Pierwsza ukazuje Johna w biurze w sytuacji,

którą możemy interpretować jako zapowiedź końca jego kariery. Podczas spotkania z jednym z klientów, zostaje on wezwany przez szefa, który dowiedział się, że zaniedbał on swoje obowiązki, co w konsekwencji doprowadziło do utraty ważnego zlecenia. W kolejnej dochodzi do pojednania między siostrami. Ostatnia zaś ukazuje Ann i Grahama siedzących przed domem. Trzymają się za ręce, co zwiastuje, że konsekwencją ich spotkania przed kamerą będzie związek zdolny przetrwać wszelkie burze. Zaczyna padać deszcz.

W filmie Soderbergha bez trudu odnajdziemy napięcie pomiędzy dążeniem do zbudowania realistycznego portretu młodych ludzi, którzy nie potrafią właściwie ukierunkować swych emocji, z rozwiązaniami kwestionującymi realistyczny wymiar dzieła. Z jednej strony bowiem reżyser w ironiczny sposób trawestuje klasyczne motywy melodramatu, z drugiej zaś – buduje sytuację, w której widz traci zaufanie dla tego, co ogląda na ekranie. Konwencjonalność trzech króciutkich scen zamykających film może bowiem sugerować, że i poprzedzająca je – kluczowa dla całego filmu – sekwencja powinna zostać potraktowana z dystansem. Graham zostaje w niej bowiem cudownie „uleczony” przez uczucie i niespodziewaną namiętność Ann. Być może jednak jest ona tylko projekcją fantazmatu „aseksualnego mężczyzny”, spełniającego się przede wszystkim w roli społecznej, nie zaś jako kochanek?

Należy bowiem pamiętać, że film powstał pod koniec lat 80., w dobie kryzysu seksualności, ale także kryzysu rodziny. Choć nawiązuje on do rozwiązań melodramatycznych – w żadnym razie nie aktualizuje sfery symbolicznej, wpisanej w klasyczne pozycje tego gatunku. W melodramacie złotego okresu Hollywood sfera erotyzmu podlegała bowiem stłumieniu, *Seks, kłamstwa i kasety wideo* to zaś dzieło nakręcone po okresie rewolucji seksualnej z jednej strony, i w czasie kryzysu AIDS z drugiej. Niewątpliwie ukazuje on postawy często przyjmowane przez młodych ludzi w latach 80. – marzących raczej o karierze, a nie o stałych związkach. W seksie natomiast poszukujących jedynie chwilowego zaspokojenia fizycznych potrzeb. Oglądany z pewnego punktu widzenia – z pominięciem sensów wynikających z opisanego wcześniej kluczowej sekwencji – film może zostać odczytany jako optymistyczna apoteoza „prawdziwej miłości”. Uważny widz dostrzeże jednak w dziele Soderbergha głęboką ironię; sielankowe zakończenie – w którym niegodziwy John zostaje surowo ukarany za swoje występki, błędzaca, ale w gruncie rzeczy porządna Cynthia otrzymuje szansę i wybaczenie, a zakochani Ann i Graham dostają nagrodę za szczerść uczuć – zostaje bowiem ujęte w nawias. Choć może w mniej spektakularny sposób, niż uczynił to Douglas Sirk w filmie *Wszystko, na co niebo pozwoli* (*All That Heaven Allows*, 1955)², ale jednak.

² W filmie tym finałowemu spotkaniu bohaterów, których przeznaczeniem jest „żyć długo i szczęśliwie”, przygląda się przez okno jelonek wyjęty z tandetnych sielankowych malowideł.

Oparty na prostym pomysle, ale jednocześnie wyrafinowany i inteligentny, film Soderbergha stał się wzorem dla wielu późniejszych realizacji. Nie w sposób dosłowny, bo oczywiście kopiowanie pomysłów reżysera byłoby i trudne, i niecelowe. Inspirowane stało się raczej specyficzne podejście do budowania filmowej rzeczywistości, polegające na zderzeniu prostoty środków i pozornej przezroczystości zastosowanych rozwiązań ze strategiami, zdradzającymi wysoki poziom samoświadomości reżysera. W tym sensie Hal Hartley, Kevin Smith, Todd Solondz i Neil LaBute są oczywistymi dłużnikami Soderbergha. Zresztą nie tylko oni.

Steven Soderbergh, odbierając Złotą Palmę na festiwalu w Cannes, wypowiedział słowa: „Stąd droga prowadzi już tylko w dół”. Ogromny sukces, jaki stał się udziałem bardzo młodego artysty, otworzył przed nim drzwi gabinetów producentów, skłonnych finansować następny projekt utalentowanego twórcy. Był też jednak ciężarem, z którego Soderbergh doskonale zdawał sobie sprawę.

Kolejne realizacje Soderbergha potwierdziły słowa, którymi skomentował przyznanie mu głównej nagrody w Cannes. Nakręcony w 1991 roku *Kafka* – będący rodzajem fantazji na temat biografii pisarza, uzupełnionej wątkami zaczerpniętymi z jego powieści – okazał się porażką artystyczną i finansową. Filmu nie uratowały sugestywne zdjęcia Walta Lloyda ani udział Jeremy’ego Ironsa, wyraźnie źle obsadzonego w tytułowej roli. Jeszcze mniej interesujący wydaje się *Król wzgórza* (*King of the Hill*, 1993). Ten autorski projekt, zrealizowany na podstawie scenariusza samego reżysera, opowiada o dorastaniu dwunastoletniego chłopca w czasach kryzysu lat 30. Film, podobnie zresztą jak nieudana biografia fantastyczna autora „Procesu”, jest próbą odnalezienia się na gruncie kina *stricte* kreatywnego. W *Kafce* reżyser starał się zbudować odrealniony pejzaż zanurzony w świecie przejętym wprost z książek pisanych przez bohatera filmu, w *Królu wzgórza* natomiast sięgnął po rozwiązania rodem z prozy Dickensa. W obydwu przypadkach bez powodzenia.

Nakręcenie dwóch niezbyt udanych filmów sprawiło, że Soderbergh coraz częściej określany był mianem autora jednego filmu. Być może w istocie wyrafinowanie *Seksu, kłamstw i kaset wideo* brało się nie tyle z dojrzałości młodego twórcy, co z jego niezwyklej intuicji, nieskażonej jeszcze w żaden sposób pragnieniem kalkulacji. Również *Na dnie* (*The Underneath*, 1995) nie polepszyło wizerunku reżysera. Po bardzo złym przyjęciu tego remake’u czarnego kryminału z 1949 roku pod tytułem *Krzyżówka / W pułapce miłości* (*Criss Cross*, reż. Robert Siodmak), reżyser przyznawał w wywiadach³, że jego kariera znalazła się w martwym punkcie. Krytycy zaś oczekiwali, że powróci do filmów skromniejszych, opartych na dialogu – takich, jak *Seks, kłamstwa i kasety wideo*.

³ Por. Emanuel Levy, op. cit., s. 99.

Na szczęście Soderberghowi udało się raz jeszcze zwrócić na siebie uwagę. Kolejny jego film nie został wprawdzie również doceniony, ale był świadectwem rozsądnej decyzji – po serii bardziej spektakularnych realizacji, twórca postanowił zrealizować film niskobudżetowy. Za podstawę scenariusza wziął monolog Spaldinga Graya ukazujący człowieka, który próbuje uporać się – czasem przy pomocy dość zaskakujących metod – z problemami ze wzrokiem. *Anatomia Graya* (*Gray's Anatomy*, 1995) ustępowała niestety jakością pierwowzorowi. Oglądana z dzisiejszej perspektywy jawi się jednak jako rodzaj wprawki do *Schizopolis* (1997) – drugiego ważnego filmu w karierze Stevena Soderbergha.

Zrealizowany osiem lat po błyskotliwym debiucie film ukazuje Soderbergha jako twórcę wszechstronnego, czy wręcz kameleona, zdolnego porzucić wypróbowaną stylistykę na rzecz eksperymentu. *Schizopolis* nie jest z pewnością utworem, który należałoby przypisać do „realistycznej” linii amerykańskiego kina niezależnego, choć w dużej mierze wyrasta on z wcześniejszych doświadczeń reżysera, starającego się w *Seksie, kłamstwach i kasetach wideo* diagnozować kondycję swego pokolenia. Wątki te obecne są w *Schizopolis*, choć tym razem wpisane zostają w niezwykle, rzadko wykorzystywaną formę.

Dzieło ma charakter programowo narcystyczny – reżyser sam gra główną rolę. Postać bohatera nie jest wprawdzie bezpośrednim odzwierciedleniem osoby twórcy, ale bez wątplenia skupia w sobie niektóre jego doświadczenia. *Schizopolis* to film, który w zasadzie nie poddaje się opisowi – fabuła jest epizodyczna, a postaci zatracają często swą tożsamość. Ich wzajemne relacje sprowadzają się zaś niejednokrotnie do wymiany konwencjonalnych formułek – w pewnym momencie zatracających czytelność dla amerykańskiego widza, wygłaszanych bowiem po włosku, czy też po japońsku.

Świat filmu jest sztuczny, całkowicie wykreowany i poddany arbitralnym decyzjom reżysera, który pojawia się w pierwszych ujęciach, by zapowiedzieć swoje dzieło. Ekran kinowy zostaje odsłonięty, by ukazać obrazy składające się na historię sfrustrowanego mężczyzny pracującego w koncernie inwigilowanym przez konkurencję, przeżywającego kłopoty rodzinne i wreszcie zdradzającego żonę... z samym sobą. Przedstawiona historia rozpada się na luźno ze sobą powiązane epizody, jakby reżyserowi chodziło nie tyle o zbudowanie spójnego opowiadania, co raczej o stworzenie wizji świata na granicy obłądu, zaludnionego przez dziwaczne, ekscentryczne osoby – dentystę płynnie mówiącego po włosku (co zapewnia mu ogromne powodzenie u kobiet), specjalistę od dezynsekcji, wdającego się w romans z klientkami i komunikującego się przy pomocy języka będącego zlepkiem niepowiązanych ze sobą słów, i całego szeregu drugoplanowych podobnych postaci. Żywiołem *Schizopolis* jest nietrwałość, a świat przedstawiony usytuowany jest na granicy pomiędzy rzeczywistością a fikcją – definiowaną tu jako fikcja filmowa. Spójność zatomizowanej narracji

dodatkowo rozbijają elementy metafilmowe. Soderbergh daje widzowi wyraźnie do zrozumienia, że uczestniczymy w procesie kreowania diegezy. W kadrze pojawia się ekipa, a bohaterowie niejednokrotnie buntują się przeciwko narzuconym im rolom, jak w scenie, w której „zabójca insektów” zrzuca swój kostium i odmawia bycia postacią należącą do świata przedstawionego dzieła.

Schizopolis, choć jest realizacją skrajnie odmienną od *Seksu, kłamstw i kaset wideo*, w pewnym sensie nawiązuje do niego. Jednym z tematów debiutu Soderbergha było bowiem zatracanie tożsamości, ale także gorączkowe jej poszukiwanie. W filmie z 1997 roku wątek ten wysuwa się na plan pierwszy; jednak w nieco innym kontekście. *Seks, kłamstwa i kasety wideo* był bowiem próbą analizy problemu przeprowadzoną niejako z zewnątrz. Reżyser wypowiadał się wtedy o pokoleniu, dla którego ważniejsze stały się pełnione role – narzucane przez miejsce w układzie społecznym. W *Schizopolis* zaś w większym stopniu zwrócił się ku własnemu doświadczeniu, przede wszystkim jako artysty. Steven Soderbergh, po ogromnym sukcesie swojej pierwszej realizacji, także poszukiwał formuły dla kolejnych, sięgając po inspiracje gatunkowe i różne stylistyki. Schizofreniczny świat jego filmu jest odzwierciedleniem zachwiania artystycznej tożsamości. Jest też w pewnym sensie rodzajem manifestu – w kolejnych pracach Soderbergh nie tylko nie odnalazł „własnego języka”, lecz uczynił z niestałości rodzaj znaku firmowego swej twórczości.

Najbardziej ekscentryczne dokonanie reżysera spotkało się ze znacznie lepszym przyjęciem, niż wcześniejsze – w mniejszym lub większym stopniu nieudane – produkcje, choć sukces *Schizopolis* nie mógł oczywiście równać się z tym, który stał się udziałem debiutu. Twórca zatarł jednak niekorzystne wrażenie, jakie wywarły cztery wcześniejsze realizacje, i otrzymał szansę współpracy z dużym producentem – Universalem. Film *Co z oczu, to z serca* (*Out of Sight*, 1998) – nakręcony według ambitnej kryminalnej powieści Elmore’a Leonarda – nie spowodował rezygnacji Soderbergha z niezależności. Jego późniejsze projekty powstawały w skrajnie różnych warunkach produkcyjnych: *Erin Brockovich* (2000), *Traffic* (2000), *Ocean’s Eleven* (2001) i *Solaris*⁴ (2002) należą do obszaru bliższego Hollywood, choć nie zawsze były to utwory wysokobudżetowe. *Angol* (*The Limey*, 1999) i *Wszystko na wierzchu* (*Full Frontal*, 2002) to natomiast bardzo skromne projekty, spełniające postulat niezależności zarówno ze względu na sposób produkcji, jak i stylistykę. Należy przy tym pamiętać, że także większe produkcje Soderbergha z przełomu wieków zawierają czasem elementy kina autorskiego. O ile bowiem *Erin Brockovich* to dość konwencjonalnie opowiedziana

⁴ *Solaris* to w istocie projekt stosunkowo niskobudżetowy wyprodukowany w warunkach niezależnych. Realizuje on jednak wzorce bliskie kinu hollywoodzkiemu, będąc hybrydą science fiction i melodramatu.

historia gospodyni domowej, która występuje przeciwko koncernowi zanieczyszczającemu środowisko, to już *Traffic*, którego akcja rozgrywa się w świecie handlarzy narkotyków, sytuuje się na pograniczu narracyjnego eksperymentu.



Angol

Paradoksalnie, największe uznanie przyniosły reżyserowi filmy nakręcone z większym rozmachem. *Erin Brockovich* i *Traffic* były równocześnie nominowane do Oscara dla najlepszego reżysera, co było niecodziennym wydarzeniem. Po raz pierwszy bowiem dwa filmy tego samego twórcy konkurowały ze sobą w ramach jednej edycji nagrody. Soderbergh otrzymał nagrodę za drugi z wymienionych tytułów (w sumie film wyróżniono czterema statuetkami), *Erin Brockovich* została zaś uhonorowana Nagrodą Akademii za najlepszą rolę kobiecą (Julia Roberts). *Angol* natomiast nie spotkał się zainteresowaniem publiczności i – choć otrzymał pięć nominacji do nagrody Independent Spirit Award – krytyki, która uznała go za projekt marginesowy, pozostający wyraźnie w cieniu filmów nakręconych z udziałem większego budżetu. Wszystko na wierzchu było zaś z założenia przedsięwzięciem niemal „towarzyskim”. Reżyser bowiem zaprosił do rodzaju zabawy zaprzyjaźnionych aktorów z hollywoodzkiej czołówki, którzy wystąpili za darmo. Julia Roberts, Blair Underwood, David Duchovny, Brad Pitt, Catherine Keener i Terence Stamp to obsada, o jakiej mógłby marzyć niejeden producent z Hollywood. Soderbergh nie liczył jednak na to, że popularne nazwiska przyciągną widzów do kin. Znane twarze miały mu pozwolić skonstruować świat w pewnym sensie przywołujący ten, z którym publiczność zetknęła się już w *Schizopolis*. Wszystko na wierzchu to bowiem kolejny w dorobku reżysera film autotematyczny.

Wątek tego rodzaju można doszukiwać się zresztą także w *Angolu* wykorzystującym rozwiązania rodem z kina gangsterskiego, które jednak poddane zostają daleko idącej dekonstrukcji. Fabuła skupia się wokół poszukiwania mordercy córki pewnego angielskiego gangstera, przybywającego do Stanów Zjednoczonych, by dokonać zemsty. Formuła gangsterskiego dramatu zostaje jednak szybko przekreślona – zarówno na poziomie fabularnym, jak i na skutek wykorzystania nietypowej struktury narracyjnej, zbliżającej dzieło Soderbergha do strategii kina lat 60. i 70.⁵

O wartości thrillera stanowi nie tyle fabuła, co sposób jej opowiedzenia. Soderbergh nie wykracza bowiem poza schemat filmu o zemście, sposób ustrukturywania materiału sprawia jednak, że historia starzejącego się przestępcy staje się intrygująca i nieoczywista. Choć reżyser odwołuje się do wzorców kina gatunkowego, nie realizuje ich w sposób dosłowny, lecz raczej podejmuje pewnego rodzaju grę z typowymi dla filmu popularnego tropami. Jego uwaga koncentruje się na postaciach dwóch głównych bohaterów, granych przez Terence'a Stampa, który wciela się w rolę Wilsona – ojca zmarłej dziewczyny, wypuszczonego właśnie po dziewięciu latach z więzienia, oraz Petera Fondę, odtwarzającego postać Terry'ego Valentine'a – producenta płytowego związanego z Jenny. Dla twórcy mniej ważne jest doprowadzenie wątku zemsty do końca, czy też odpowiedź na pytanie, kto w istocie jest winny śmierci dziewczyny. Interesuje go raczej skonfrontowanie postaci należących do świata przeszłości. Soderbergh wpisuje się w pewnym sensie w nurt kina nostalgicznego. Czyni to jednak w sposób nieco inny niż np. bracia Coen, odwołujący się do niefunkcjonalnych dziś konwencji filmowych. Choć reżyser także sięga do wzorców sprzed lat, ale znaczenie *Angola* buduje przede wszystkim dzięki zastosowaniu nielinearnej struktury opowiadania, a także przez odwołanie się do kontekstów pozafilmowych, związanych z aktorami wcielającymi się w postaci głównych antagonistów.

Zarówno Wilson, jak i Valentine, a także ochroniarz producenta – Jim Avery, to ludzie mający lata świetności za sobą. Soderbergh podkreśla to wyraźnie, osadzając głównych bohaterów w kontekstach wywiedzionych z lat 60. Kiedy po raz pierwszy na ekranie pojawia się grany przez Fondę Valentine, zza kadru rozbrzmiewa piosenka z tekstem „he's Easy Rider with a curse”, co jest oczywistym odniesieniem do filmu *Easy Rider* (1969, reż. Dennis Hopper). Podobnie charakteryzowany jest Wilson – retrospekcje ukazujące młodość bohatera to cytaty ze społecznego dramatu *Czekając na życie* (*Poor Cow*, 1967, reż. Ken Loach), w którym Stamp zagrał jedną z ról – także

⁵ Pisze o tym Sheila Johnston, *The Flashback Kid* [w:] Jim Hillier (red.), *American Independent Cinema. A „Sight and Sound” Reader*, London: BFI Publishing 2001, s. 266. Autorka postrzega *Angola* jako wariację na temat filmu *Get Carter* (1971, reż. Mike Hodges), uważanego za szczytowe osiągnięcie brytyjskiego kina popularnego lat 70.

zresztą przestępcy. Soderbergh, podobnie jak w *Schizopolis*, używa również języka, by scharakteryzować bohatera. Wilson mówi londyńskim slangiem, nie zawsze zrozumiałym dla Amerykanów (niektóre sceny uzupełniano w USA napisami!), odwołuje się także do lat 60., „cytując” w dialogach piosenki Donovana, który zresztą skomponował utwory do użytego w scenach retrospekcyjnych *Angola* filmu Kena Loacha. Kiedy w jednej z nich bohater zwraca się do swego rozmówcy słowami „Freedom is a word I rarely use”⁶, ten odpowiada: „The thing I don’t understand is every word you’re saying”. Wilson należy bowiem nie tylko do innego świata – co podkreśla *cockney*, którym się posługuje – ale także do innego czasu. Nie tylko dlatego, że spędził dziewięć lat w więziennej izolacji, ale także dlatego, że jest on figurą przejętą z należącej do przeszłości formuły kina.

Zarówno Wilson, jak i Valentine są postaciami wykorzenionymi, jakich wiele znajdziemy w utworach należących do obszaru postmodernizmu. Soderbergh nie konstruuje ich w ten sposób tylko dla czystej zabawy konwencją. Film – zwłaszcza odczytywany w kontekście innych niezależnych projektów reżysera – powraca bowiem do wątku tożsamości i roli.

Podobną problematykę odnajdziemy także we *Wszystko na wierzchu* – filmie bardzo surowo ocenionym w Stanach Zjednoczonych⁷ i nieco tylko wyżej w Europie. Ten kameralny, w dużej mierze oparty na improwizacji dramat składa się z wielu, często pourywanym wątków, co sprawia, że zrekonstruowanie jego fabuły nastrocza sporo trudności. Soderberghowi nie chodziło jednak o opowiedzenie historii, ale o ukazanie zależności pomiędzy grupą bohaterów, wchodzących ze sobą w różnego rodzaju interakcje i spotykających się w końcu na przyjęciu urządzonym przez znanego producenta filmowego. Na pewnym poziomie film można więc odczytywać jako satyryczny obraz mieszkańców Hollywood.

Głębszy sens filmu zawiera się jednak nie tyle w jego warstwie fabularnej, co w sposobie opowiedzenia i strukturze dzieła. We *Wszystko na wierzchu* Soderbergh po raz pierwszy sięgnął po nośnik cyfrowy. Ale nie tylko – całość składa się bowiem z fragmentów zrealizowanych kamerą wideo oraz klasycznym sprzętem 35 mm. Dwa rodzaje zapisu zderzone zostały nie dla urozmaicenia faktury obrazu. Reprezentują one różne poziomy świata przedstawionego.

Głównymi bohaterami scen nakręconych na taśmie filmowej są Catherine (Julia Roberts) i Nicolas (Blair Underwood) – aktorzy, grający w filmie... o realizacji filmu.

⁶ Słowa te pochodzą z tekstu piosenki „Yellow Is The Color”.

⁷ Roger Ebert określił go mianem „amatorszczyzny”. Roger Ebert, *Full Frontal*, „Chicago Sun Times” z 2.08.2002.

Początkowo wydaje się, że Catherine jest dziennikarką (nosi imię Francesca), Nicolas zaś, którego poznajemy jako Calvina – jest aktorem, z którym bohaterka ma przeprowadzić wywiad. Calvin gra w thrillerze, reżyserowanym przez Davida Finchera, a jego partnerem jest Brad Pitt.

Widz nie od razu rozpoznaje relacje między bohaterami – *Wszystko na wierzchu* rozpoczyna się zresztą czołówką innego – jak się potem okazuje fikcyjnego – filmu, zatytułowanego *Rendezvous*, którego bohaterami są właśnie Francesca i Calvin – zde-maskowani dopiero w 47. minucie – w sekwencji nakręconej przy pomocy kamery wideo. Ale konstrukcja filmu Soderbergha jest bardziej złożona, niż się wydaje. Wideo reprezentuje tu poziom „rzeczywisty”, taśma filmowa odzwierciedla „fikcję”, ale przecież należy pamiętać, że i świat filmu w filmie jest dwupoziomowy – akcja tego segmentu w dużej części rozgrywa się na planie, na którym spotykamy wspomnianego już Brada Pitta, grającego tu samego siebie. Co więcej, w scenie, w której piętrowa metafilmowość *Rendezvous* zostaje ujawniona, pojawia się sygnał, że i to, co nakręcono kamerą wideo, nie jest obrazem jakiejś spójnej rzeczywistości. Kiedy Catherine i Nicolas odrzucają na moment swoje filmowe maski, przez chwilę widzimy na ekranie Davida Finchera i Pitta, którzy dyskutują o realizowanym właśnie filmie, pozostając tym samym na innym poziomie opowiadania, jakby nie dostrzegli, że reżyser (tym razem prawdziwy – Steven Soderbergh) zmienił kamerę, narzucając tym samym światu przedstawionemu inne rygory.

Widz także w innych scenach stawiany jest w sytuacjach, mogących powodować dezorientację. Soderbergh nie tylko tworzy zawikłany układ – na płaszczyźnie fabularnej, ale również formalnej i konstrukcyjnej – ale buduje odniesienia, wykraczające poza świat jego dzieła. Udział Brada Pitta – grającego zarówno aktora o imieniu Brad, jak i realną postać – jest tylko jednym z elementów, sytuujących *Wszystko na wierzchu* w rzędzie utworów nastawionych na sferę intertekstualną. Inny znajdziemy np. w scenie, w której na moment na ekranie pojawia się Terence Stamp, znany z nakręconego wcześniej *Angola*. Stamp nie tworzy tu nowej postaci – scena rozgrywająca się w samolocie pochodzi w pewnym sensie ze zrealizowanego w 1999 roku filmu. Nie jest to jednak cytat. Znaną już niektórym widzom sytuację oglądamy z innej perspektywy – tak, jakby na planie doszło do spotkania dwóch ekip filmowych: tej, która realizuje *Wszystko na wierzchu* i tej, która kręci *Angola*.

Poziom opowiadania, który widz jest skłonny uznać za najbardziej wiarygodny, także zostaje ostatecznie zdekonstruowany. Finałowa scena rozgrywa się w samolocie. Kiedy jednak bohaterowie zasiadają na swoich miejscach, kamera demaskuje filmową rzeczywistość – okazuje się bowiem, że wnętrze, które oglądamy, to w istocie tylko dekoracja. Gdzie więc przebiega granica fikcji?

Wszystko na wierzchu to film budzący niewątpliwie mieszane uczucia. Z jednej strony zwraca bowiem uwagę pomysłowość i wyrafinowanie jego wielopoziomowej struktury. Z drugiej zaś – struktura ta nie kryje w sobie pogłębionego przesłania. Choć jest określany jako „nieoficjalny” sequel *Seksu, kłamstw i kaset wideo*, trudno w nim doszukiwać się przenikliwych obserwacji znanych z debiutu. Soderbergh bawi się raczej powierzchnią, tworząc coś w rodzaju towarzyskiego happeningu z udziałem zaprzyjaźnionych artystów. Wszystko na wierzchu to rodzaj filmowego kaprysu, ważnego przede wszystkim dlatego, że reżyser w sposób ostateczny daje w nim do zrozumienia, że nie wierzy w „niewinny realizm”. Choć jego pierwszy film wydawał się – przynajmniej z pozoru – deklaracją zainteresowania formułą kina przyległego wobec rzeczywistości, artystyczne poszukiwania doprowadziły twórcę *Schizopolis* do obszaru, w którym świat przedstawiony jest jako kreacja, podlegająca w pełni władzy reżysera-kameleona.

Ostatnie lata to dla Soderbergha przede wszystkim czas dużych produkcji – od komercyjnych kontynuacji serii *Ocean's* po monumentalną, epicką opowieść o wodzu kubańskiej rewolucji – *Che* (2008 – dwie części, trwające w sumie prawie pięć godzin). To także okres różnego rodzaju eksperymentów – w filmie o Guevarze reżyser wykorzystał najnowszy sprzęt – elektroniczną kamerę Red One, stając się przy okazji jednym z najbardziej zagorzałych propagatorów nowego formatu. Przy okazji dwóch znacznie skromniejszych projektów – *Bubble* (2005) i *Girlfriend Experience*, także zresztą zrealizowanych w technice High Definition – zdecydował się na rodzaj eksperymentu dystrybucyjnego. *Bubble* został równolegle wprowadzony do kin i płatnych telewizji typu VOD, a cztery dni później wydany na płytach DVD. Drugi film natomiast jeszcze przed kinową premierą pojawił się w wirtualnej „wypożyczalni” amazon.com.



Bubble

Znacznie ciekawszym projektem okazał się *Bubble*, będący – choć to bardzo skromny i kameralny utwór – jednym z najlepszych filmów w dorobku reżysera. Wracając do rozwiązań najprostszych, by w niezwykle sugestywny i ascetyczny zarazem sposób opowiedzieć historię o niespełnionej miłości i tragedii, do jakiej doszło w niewielkim miasteczku w stanie Ohio. W filmie grają wyłącznie aktorzy nieprofesjonalni, a forma odarta jest z jakichkolwiek ozdobników – reżyser wykorzystuje długie i statyczne ujęcia, jednocześnie precyzyjnie komponując kadry.

Martha pracuje w fabryce lalek. Tam właśnie poznaje Kyle'a – znacznie od niej młodszego chłopca – nieśmiałego i nieco wycofanego. Wkrótce do zespołu dołącza Rose, która zaczyna interesować się rówieśnikiem. Kiedy zaprasza go na randkę – Martha ma zająć się córką Rose. Choć nie odmawia pomocy, jest wyraźnie zazdrosna. Kiedy dziewczyna wraca do domu – zabija ją i próbuje obciążyć winą byłego chłopaka Rose. Fabuła jest niezwykle prosta i jej streszczenie nie daje wyobrażenia o klasie filmu, wynikającej przede wszystkim ze spójności formalnej i znakomitego poprowadzenia niezawodowych aktorów. Jego siła tkwi także w niedopowiedzeniach – widz nie jest świadkiem zbrodni, a sytuacje, które ogląda na ekranie, to przede wszystkim banalne na pozór scenki obyczajowe. Jednak z tych okrucichów rzeczywistości wyłania się niezwykle dramat kobiety, która bała się okazać miłość. Kyle, nawet po śmierci Rose, nie zdaje sobie sprawy z uczucia, jakim obdarzała go ponad dwukrotnie od niego starsza koleżanka z pracy. *Bubble*⁸ – co można przetłumaczyć jako „bańka” czy też „bąbel” – cechuje się nieuchwytną ulotnością, wynikającą także z doskonałego wykorzystania plenerów i pozornie nieatrakcyjnych scenerii.

W 2009 roku Soderbergh potwierdził po raz kolejny, że jego żywiołem jest zmiana. *Informator* (*The Informant!*, 2009) sytuuje się dokładnie w pół drogi między najbardziej kameralnymi projektami reżysera a rozbudowanymi, spektakularnymi projekcjami. Film opowiada o człowieku, który zagubił się w świecie fikcji. Jego bohater – zatrudniony w korporacji handlującej przetworami z kukurydzy – przypadkowo staje się informatorem FBI i stopniowo zatracą się w swojej roli, doprowadzając się w końcu do całkowitego upadku. To z jednej strony studium rozdwojenia jaźni, ale także szczególny autoportret reżysera – największego „człowieka bez właściwości” współczesnego kina Stanów Zjednoczonych.

⁸ Tytuł jest w istocie wieloznaczny. Może odnosić się do głównej bohaterki, a także do procesu wytwarzania lalek, których głowy „wydmuchiwane” są z plastycznej masy.

TODD SOLONDZ: AUTOR NIE DLA KAŻDEGO

Twórczość Todda Solondza jest – na tle dokonań innych artystów z kręgu niezależnego kina amerykańskiego przełomu wieków – zjawiskiem wyjątkowym. Nie tylko dlatego, że reżyser ten wypracował wyrazisty styl, lecz także dlatego, że jego filmy sytuują się niejako na pograniczu dwóch głównych nurtów artystycznego kina USA. Solondz jest z jednej strony twórcą „wierzącym w rzeczywistość”, stawiającym sobie za cel krytykę wybranych zjawisk zachodzących w sferze życia społecznego, z drugiej jednak artystą samoświadomym, który w kolejnych utworach w coraz większym stopniu buduje znaczenia w sferze formy, struktury narracyjnej i niekonwencjonalnych rozwiązań inscenizacyjnych i konstrukcyjnych. Todd Solondz to także realizator, który w specyficzny sposób przekracza klasyczne rozróżnienia związane z możliwymi wariantami obecności autora w tekście dzieła filmowego. Nie tylko zaznacza swą obecność jako zewnętrzny sprawca – konkretna osoba, której biografia przenika do fabuły filmu; nie tylko buduje rozpoznawalny styl i typ świata przedstawionego, pozwalający odróżnić jego filmy od innych, ale także tematyzuje wspomniane warianty wpisania twórcy w dzieło. Co ciekawe – choć wszystkie jego filmy manifestują się jako „filmy Todda Solondza” i tworzą spójny układ – z każdym następnym dziełem możemy również mówić o stopniowym doskonaleniu autotematycznego „dyskursu autorskiego”.

Roger Ebert¹, krytyk „Chicago Sun Times”, umiejscowił twórczość Solondza w obrębie nurtu *new geek cinema* (termin zaproponowany przez tego właśnie autora) – zjawiska będącego w pewnym sensie negatywem New Deal Cinema. Twórca *Witajcie w domu dla lalek*, razem z Peterem Bergiem, Neilem LaBute’em i Benem Youngerem, prezentuje postawę „niewiary w człowieka”. Miast krzepić i utwierdzać widza w przekonaniu, że każda jednostka ma w sobie siłę zdolną pokonać przeciwności losu, ukazuje jej upadek, grozę ukrytą za fasadą normalności. Filmy Solondza są także błazeńskie w szczególny sposób: „geek”² to bowiem trefniś, który nie tylko rozśmiesza

¹ <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19981023/REVIEWS/810230302/1023>

² Jednym ze znaczeń słowa ‘geek’ jest: „komediant popisujący się podczas karnawału odgryzaniem głów żywych kurcząt i węży”. Por. *Websters New Collegiate Dictionary*, Springfield – Massachusetts: G. & C. Merriam Company, s. 472.

publiczność, ale także wprawia ją w stan osłupienia, zażenowania i szoku. W podobny sposób definiuje amerykańskiego reżysera Rhonda Lieberman:

Walter Benjamin powiedział, że historie opowiada się o zwycięzcach, ale w nowym filmie Solondza (*Opowiadanie – przyp. A. P.*) bohaterami są przegrani. (...) (Film) ukazuje ludzi zniszczonych przez historie, które miały przynieść im odkupienie³.

Tak jest w istocie. Protagonisci wszystkich utworów Solondza są nie tylko przegrani, ale jednocześnie budzą politowanie, odrazę, a czasem nawet grozę. Reżyser konsekwentnie buduje światy pozbawione postaci, z którymi chcielibyśmy się identyfikować. „Jeśli ktoś szuka narcystycznej przyjemności, będzie bardzo zawiedziony moimi filmami” – powiedział Solondz⁴, komentując *Palindromy*.

To właśnie typ postaci i pozbawienie widza możliwości utożsamienia się z nimi wydaje się pierwszym znakiem rozpoznawczym twórczości reżysera. Już w szkolnej etiudzie zatytułowanej *Uczucia*, oglądamy „żałosnego” młodzieńca przygotowującego się do samobójczego skoku do morza. Jego rozterki nie budzą jednak empatii, a jedynie nerwowy śmiech. Podobnie jest w debiutanckim filmie pełnometrażowym – *Strach, niepokój, depresja (Fear, Anxiety, Depression, 1989)*, opowiadającym o nieudanej karierze pozbawionego talentu dramaturga.

To zresztą utwór zdecydowanie chybiony. Sam reżyser odmawia⁵ wypowiedzi na jego temat i prosi, by nie szukać możliwości jego obejrzenia, jakby chciał zapomnieć o niefortunnym początku swojej kariery.

Rzadko pokazywany film, wydany tylko raz na kasetach wideo, nie przynosi chwały twórcy. W założeniu miał być on rodzajem wariacji na temat komedii Woody’ego Allena. Ira Ellis – grany przez reżysera – jest, podobnie jak bohaterowie twórcy *Annie Hall*, neurotycznym przedstawicielem wielkomiejskiej inteligencji. Od bohaterów Allena różni się jednak tym, że jest on w istocie pseudointeligentem, pozbawionym jakiegokolwiek potencjału. Jego przyjaciele nie różnią się od niego w istotny sposób: są wśród nich pretensjonalny artysta uprawiający sztukę konceptualną, feminizu-

³ Rhonda Lieberman, *The stories he could tell*, „Artforum International” 2002, vol. 40, n. 6, s. 31.

⁴ Por. wywiad załączony do amerykańskiego wydania płyty DVD z filmem *Palindromy*.

⁵ Por. np. Walter Chaw, *Two sides to every story. Controversial filmmaker Todd Solondz on the trouble with „Palidromes”*, <http://filmfreakcentral.net/notes/tsolondzinterview.htm>

jąca performerka, będąca karykaturą Annie Sprinkle⁶, wreszcie Sharon – opóźniona w rozwoju dziewczyna Iry. *Strach, niepokój, depresja* cechuje się luźną, epizodyczną strukturą i w istocie nie opowiada żadnej klasycznie rozumianej historii, zastępując ją serią scenek-skeczy, ukazujących kolejne niepowodzenia bohatera. Choć film jest zdecydowanie nieudany, można odnaleźć w nim elementy rodzącego się autorskiego stylu. Uwagę zwraca na przykład upodobanie do czarnego humoru, niejednokrotnie na pograniczu dobrego smaku, jak w scenie rozgrywającej się w metrze, w której pogrążony w wyrażającym rozterki twórcze monologu, Ira nie zauważa, że Sharon zostaje zgwałcona przez dwóch osiłków.

Strach, niepokój, depresja to film, który choć był debiutem reżysera, mógł przedwcześnie zakończyć karierę Solondza. Kiepski poziom warsztatowy, pretensjonalne aktorstwo i zły scenariusz sprawiły, że twórca uzyskał w Hollywood⁷ status *persona non grata*. Zamierzał rozstać się z kinem i podjął pracę jako nauczyciel angielskiego na kursach dla emigrantów. Dopiero sześć lat później zdecydował się za namową przyjaciół na powrót za kamerę – tym razem w modelu produkcji niezależnej.



Witajcie w domu dla lalek

Witajcie w domu dla lalek to niskobudżetowa realizacja z 1995 roku, która stała się sensacją festiwalu Sundance i pozwoliła Solondzowi zrekonstruować swój wizerunek.

⁶ Autorka słynnego feministycznego performansu „Post-Porn Modernism”, która wcześniej występowała w filmach pornograficznych.

⁷ Debiut Solondza nie jest produkcją niezależną. Powstał dla firmy Polygram.

Tym razem twórca zdecydował się na prostszą, jednowątkową fabułę skupioną wokół postaci Dawn Wiener – nieatrakcyjnej uczennicy gimnazjum, nieustannie dręczonej przez kolegów i zaniebawianej przez rodziców. Bohaterka jest „środkowym dzieckiem” – tytuł filmu brzmiał zresztą pierwotnie „Middle Child” – ma utalentowanego starszego brata i rozpieszczaną przez rodziców młodszą siostrę – Missy. Dziewczynka w desperacki sposób próbuje zyskać przyjaciół i zwrócić na siebie uwagę matki i ojca. Odrzucona przez wszystkich „zaprzyjaźnia” się z klasowym wyrzutkiem, który, podobnie jak inni, znęca się nad nią, a nawet grozi gwałtem, co Dawn przyjmuje zresztą za dowód zainteresowania jej osobą. Fantazjuje na temat związku ze starszym kolegą brata, cieszącym się złą sławą niewybrednego podrywacza. Wreszcie, gdy jej siostra zostaje porwana przez pedofila, marzy o tym by ją uratować, co – jej zdaniem – zaskarbiłoby jej wdzięczność rodziców.

Podobnie jak w filmowym debiucie reżyser nie oferuje widzowi możliwości identyfikacji. Dawn nie jest „brzydkim kaczątkiem”, którego potencjał zostanie w finale odkryty. Ukryta za grubymi okularami nie budzi ani sympatii, ani nawet współczucia. Podobnie jak nikt z jej otoczenia. Przygnębiającą atmosferę pogłębia zaś fakt, że nawet zło ukazane w filmie jest banalne i strywializowane. Krzywdy jakich doznaje bohaterka nie doskonalą jej i nie przynoszą oczyszczenia. Nawet pedofil porywający Missy nie jest ucieleśnieniem zła. W finale dowiadujemy się, że jedynie zamknął ją w podziemnym schronie, gdzie filmował wykonywane przez nią piruety i karmił słodyczami oraz fast foodem, co dziewczynka przyjmowała z entuzjazmem. Rozpacz jej matki, a także radość po odnalezieniu Missy nie wykraczają poza teatralne gesty. Kiedy, już po powrocie małej baletnicy, Dawn dzwoni do domu, rodzice są zbyt zajęci, by podejść do telefonu. Udzielają właśnie wywiadu telewizji.

Sytuacje ukazane w *Witajcie w domu dla lalek* są w oczywisty sposób przerysowane, choć z drugiej strony Solondz tworzy pozory realistycznego obrazowania, puentowane jedynie od czasu do czasu niediegetycznymi wstawkami – czasem czysto arbitralnymi, czasem – jak w scenie, w której Dawn „ratuje” siostrę z opresji – wkraczającymi na poziom oniryczny.

W *Witajcie w domu dla lalek* nie ma jeszcze zbyt wielu elementów kina samoświadomego, choć reżyser wyraźnie określa świat przedstawiony swojego filmu jako „skonstruowany” – zaludniony karykaturalnymi bohaterami, którzy są raczej reprezentacjami typów niż wiarygodnych postaci. Kiedy jednak oglądamy film w kontekście późniejszych dokonań Solondza, bez trudu odnajdziemy w nim niemal skończony projekt autorskiego świata, do którego reżyser ten będzie wielokrotnie powracał, nieustannie go doskonaląc i wzbogacając. Poza tym reżyser wprowadza – na razie w subtelny sposób – szczególny rodzaj zawieszenia pomiędzy dyskursem rzeczywistości i fikcji. Po pierwsze – budując polemiczne odniesienia do serialu *Cudowne lata*

(początek pierwszej serii – 1988), po drugie zaś ukazując bohaterów jako produkty fikcji, lecz jednocześnie jej wytwórców. Dawn Wiener jest karykaturą Winnie z serialu. Nie tylko jej nazwisko⁸ jest przekręconą wersją imienia dziewczynki z *Cudownych lat*, ale także jej „tekstowa” tożsamość stanowi „wynaturzoną” wersję tożsamości Winnie Cooper. Serial idealizował dzieciństwo, oferując nostalgiczną wizję świata przeszłości wypełnionego rytuałami przejścia (pierwsza randka, zdobycie prawa jazdy etc.), które wprowadzały bohaterów (a także widzów identyfikujących się z postaciami) w świat dorosłych. Wejście w ten obszar jest dla Dawn Wiener doświadczeniem bolesnym, ale też do pewnego stopnia „tekstowym”. W świecie *Witajcie w domu dla lalek* nie ma jednak miejsca dla nostalgii. Fantazje Dawn odnoszą się do sfery utraty niewinności, godności, zbrukania tego, co w wyidealizowanym świecie telewizyjnych seriali jest atrybutem szczęśliwego dzieciństwa.



Witajcie w domu dla lalek

Wielkim krokiem naprzód okazał się kolejny film twórcy – *Happiness*⁹. Bez trudu rozpoznajemy charakterystyczne dla Solondza typy bohaterów. Tym razem jednak mamy jednocześnie do czynienia z bardziej złożoną strukturą, przypominającą do pewnego stopnia wielowątkowe filmy Roberta Altmana. Podobnie jak w innych dokonaniach reżyser portretuje mieszkańców New Jersey – „stanu ironii”, jak nazywa go jedna z bohaterek. To nie tylko „mała ojczyzna” urodzonego w Newark reżysera, ale także

⁸ Wiener oznacza rodzaj cienkiej kiełbaski.

⁹ Film był w Polsce rozpowszechniany pod tytułem oryginalnym.

miejsce szczególne w świadomości Amerykanów. New Jersey leży w bezpośrednim sąsiedztwie Nowego Jorku – kosmopolitycznej metropolii, tętniącej życiem i wielokulturowością. A jednocześnie jest ucieleśnieniem amerykańskiej prowincji, gdzie niewiele się dzieje, a ludzie prowadzą spokojne i nudne życie. New Jersey nie cieszy się dobrą sławą, a jego mieszkańcy są często obiektem drwin i docinek. To oczywiście stereotyp, ale Solondz ma tego pełną świadomość i w sposób przemyślany tym stereotypem się bawi.

Bohaterowie *Happiness* to, w porównaniu z *Witajcie w domu dla lalek*, prawdziwa galeria potworów. O ile bowiem w realizacji z 1995 roku spotykaliśmy postaci żałosne w swym emocjonalnym wypaleniu, tu stajemy oko w oko ze zbrodnią i wynaturzeniem, ukrytym jedynie za fasadą małomiasteczkowej normalności. Film jest jednym z najbardziej szokujących utworów amerykańskiego kina końca XX wieku. Z uwagi na drastyczność podejmowanej problematyki, z dystrybucji wycofała się firma Universal, która początkowo była zainteresowana tym, niezależnym projektem. W konsekwencji niezależna była nie tylko produkcja, ale również rozpowszechnianie filmu.



Happiness

Happiness opowiada o grupie mieszkańców New Jersey, powiązanych ze sobą związkami rodzinnymi oraz emocjonalnymi, jeśli określenia tego można użyć w stosunku do osób angażujących się w relacje z góry przegrane, a niejednokrotnie aberracyjne i patologiczne. Trzy główne postaci kobiece są siostrami. Ich losy są krańcowo różne. Joy, wbrew znaczącemu imieniu, jest osobą samotną, pracującą w telefonicznym „call-center” oraz prowadzącą – to wątek autobiograficzny – kursy językowe dla emigrantów. Helen także nie ma partnera, odniosła jednak sukces jako poetka – jej tomy,

zawierające ponure wizje na temat gwałtu i seksualnego wykorzystywania odniosły sukces na rynku. Najbardziej uporządkowane życie zdaje się prowadzić Trish – gospodyni domowa i żona psychiatry Billa Maplewooda. To właśnie ta postać wydaje się centralna w filmie, choć oprócz wymienionych istotne znaczenie mają także rodzice sióstr oraz dwoje samotników-sąsiadów Helen: Kristina – otyła kobieta, która zamordowała i poćwiartowała latynoskiego portiera po tym jak została przez niego zgwałcona, oraz Allen – nieatrakcyjny pracownik firmy komputerowej, pogrążony w aktach autoerotyzmu, szukający spełnienia w obscenicznych telefonach do przypadkowych osób. Losy wszystkich bohaterów zazębiają się w misterny sposób, ale główna oś fabularna związana jest z postacią Maplewooda. Już w początkowych partiach *Happiness* dowiadujemy się o jego pedofilskich skłonnościach. Wracając z pracy kupuje młodzieżowy magazyn i onanizuje się w zaparkowanym samochodzie. Wkrótce jednak okazuje się, że jego dewiacyjne upodobania realizują się nie tylko w świecie fantazji. Korzystając z okazji, najpierw usypia jednego z kolegów syna i gwałci go, następnie, pod nieobecność rodziców innego chłopca, wykorzystuje także jego.



Happiness

W finale dochodzi do ujawnienia przestępstw, a Bill zostaje aresztowany. Wymowa dzieła zostaje natomiast dookreślona w ostatniej scenie, w której spotyka się cała rodzina: trzy siostry, ich będący w separacji rodzice raz synowie Maplewooda i Trish. Wszyscy mają za sobą traumatyczne przeżycia. Joy została wykorzystana i okradziona przez jednego ze swoich studentów – pochodzącego z Rosji taksówkarza, Helen, pogrążona w masochistycznych fantazjach, stanęła oko w oko z potencjalnym gwałciicielem – Allanem. Billy stracił ojca, który w szczerzej rozmowie przyznał się, że marzył

o stosunku z własnym synem. Seniorzy rodziny – Chloe i Lenny – zniszczyli swoje małżeństwo. Wszyscy jednak zgodnie wznoszą toast za szczęście, a Helen obiecuje, że zapozna Joy z Allanem i zapowiada, że poszuka odpowiednich partnerów także dla pozostałych. Dwunastoletni Billy, obserwując z balkonu opalającą się sąsiadkę onanizuje się, by za chwilę wkroczyć do jadalni i oznajmić: „spuściłem się!”. Jest ofiarą skłonności ojca, ale także przedstawicielem kolejnego pokolenia „szczęśliwych”. Autoerotyczny akt został bowiem zainspirowany wcześniejszą rozmową z ojcem na temat pierwszych doświadczeń seksualnych, która dla chłopca jest gestem zaufania do rodzica, dla Billa natomiast podniecią do dewiacyjnych fantazji. Maplewood przytuła nieświadomego niczego syna i – przy płynących zza kadru dźwiękach muzyki jakby „wypożyczonej” z disnejowskiego filmu familijnego – pociesza go: „Nie martw się. Kiedyś i ty się spuścisz. Na pewno”.

Jennifer Holt¹⁰ proponuje ciekawe odczytanie *Happiness*, porównując go do utworów Davida Lyncha, który także niejednokrotnie przedstawiał krytykę prowincjonalnej Ameryki. Twórca *Blue Velvet* posługuje się jednak – zdaniem autorki – strategią „odczytania”, podczas gdy Solondz proponuje „ujawnienie” i zmusza widzów do uczestnictwa w spektaklu dewiacji. Należy jednak dodać, że autorska strategia reżysera nie ogranicza się do obserwacji i realistycznej rejestracji ukrytego wymiaru egzystencji bohaterów. Holt zauważa, że postawa Solondza zbliża go do Hala Hartleya i Davida Mameta – absurdalny humor i zdystansowane aktorstwo każe nam bowiem dostrzegać rodzaj zasłony, jaką stawia między widzami a dziełem autor. Sytuacje są tu w sposób czytelny „odegrane” i są konsekwencją autorskich, arbitralnych decyzji. Za takim rozumieniem intencji Solondza przemawia też sama konstrukcja: losy bohaterów splatają się bowiem w jawnie nieprawdopodobny sposób.

Tematem dzieła są dwa typy „grzechów”: myśli i uczynków. Większość bohaterów grzeszy jedynie w sferze fantazji. Doskonałym przykładem jest relacja Allana i Helen. Pierwszy marzy o aktach przemocy i wyobraża sobie brutalny stosunek seksualny z udziałem pisarki, ta zaś – nieświadoma pragnień mężczyzny – układa scenariusz gwałtu, którego ma stać się ofiarą. Gdy jednak dochodzi do spotkania mówi: „Nie jesteś w moim typie”, a Allan wychodzi bez słowa. Reżysera interesuje jednak bardzo cienka granica między fantazjowaniem a realnym złem, które uderza w drugiego człowieka. Bill początkowo nie wychodzi poza obręb fikcji, zaspokajając się aktami autoerotyzmu stymulowanymi przez obrazki z młodzieżowych pism. Dopiero okazja sprawia, że dokonuje podwójnego gwałtu na szkolnych kolegach swego syna. Podobnie jest w wypadku Kristiny, która przedstawiona jest jako osoba poszukująca ciepła i miłości,

¹⁰ Jennifer Holt, *Todd Solondz* [w:] Yvonne Tasker (red.), *Fifty Contemporary Filmmakers*, London: Routledge 2002, s. 314.

zagubiona i – z uwagi na swoją nieatrakcyjną fizyczność – odrzucona przez otoczenie. Zabójstwo, którego dokonuje zostaje z jednej strony popełnione w afekcie, z drugiej jest karą, jaką nakłada na mężczyzn pragnących „brudnego” seksu.

Kolejne dzieło Solondza, *Opowiadanie*, przynosi wyraźny zwrot. Choć nie rezygnuje on z obecnej we wcześniejszej twórczości tematyki i zaludnia film podobnymi bohaterami, zdecydowanie większy nacisk kładzie także na samą strukturę, mającą budować znaczenie na równych prawach z fabułą. *Opowiadanie* to bowiem film nowelowy, zaskakujący zresztą swoją nietypową konstrukcją. Po pierwsze bowiem reżyser ograniczył się jedynie do zestawienia dwóch historii (co w filmie nowelowym jest raczej rzadkością), po drugie w sposób wyraźny zróżnicował charakter i wewnętrzne ukształtowanie poszczególnych segmentów. „Fiction”, pierwszy element całości, to typowa nowela: trwa około 30 minut, charakteryzuje się zwięzłością i jednowątkowością. „Non-Fiction” zaś trwa dwa razy dłużej i jest w istocie krótkim filmem fabularnym, który mógłby również funkcjonować samodzielnie. Zestawienie takie wydaje się początkowo osobliwe, a nawet nieco niefortunne. W kontekście wymowy całości znajduje jednak uzasadnienie.



Opowiadanie

Nowela otwierająca jest opowieścią o dziewczynie imieniem Vi, uczestniczącej w warsztatach pisarskich prowadzonych przez czarnoskórego pisarza – laureata Nagrody Pulitzera za książkę pod tytułem „The Sunday Lynching”. Bohaterka związana jest z kolegą z roku chorym na dziecięce porażenie mózgowie. Żadne nie znajduje zrozumienia u wykładowcy. Smith uważa, że są pozbawieni talentu. Pewnego wieczoru Vi spotyka swojego nauczyciela w barze i odwiedza go w jego mieszkaniu. Tam dochodzi

do gwałtownego seksualnego zbliżenia, które stanie się inspiracją do napisania kolejnego opowiadania Vi – tym razem uznanego przez Smitha za wartościowe.

Ta prosta fabuła pozwoliła Solondzowi na zbudowanie ciekawych odniesień. Zarówno wewnątrz- jak i zewnątrztekstowych. Walter Metz¹¹ zauważa, że reżyser sięga po odległe skojarzenia z powieścią Williama Faulknera „Światłość w sierpniu”, w której pojawiają się wątki obecne najprawdopodobniej także w powieści Smitha: lincz i temat „obcej rasowo” seksualności. Profesor dokonuje na swej studentce „gwałtu z przyzwoleniem” – dziewczyna liczy bowiem, że dzięki bliższej zażyłości ze Smithem zwróci jego uwagę na swe próby pisarskie – ale jednocześnie realizuje fantazmat, bliski faulknerowskiej wizji czarnego erotyzmu, każąc Vi nazywać go „czarnuchem”. „Fuck me, nigger” – każe jej mówić, jednocześnie przypierając ją brutalnie do ściany. A dziewczyna podejmuje grę i w istocie wypowiada kwestię. W noweli powraca więc temat relacji fikcji i rzeczywistości. Nie tylko w scenie zbliżenia Smitha i Vi, ale także w finale, kiedy dziewczyna, odczytując swoje opowiadanie w klasie, przyznaje że opisywane wydarzenia znajdują oparcie w rzeczywistości. Smith natomiast oponuje mówiąc, że to, co zostało zapisane staje się fikcją. I niczym więcej.

Nowela druga zatytułowana „Non-Fiction” jest zdecydowanie bardziej rozbudowana fabularnie. Jej bohaterem jest Toby, reżyser-nieudacznik realizujący swój pierwszy film i dorabiający jako sprzedawca w sklepie obuwniczym. Tematem dokumentu mają być rozterki młodzieży przygotowującej się do egzaminów do college’u. Toby wybiera jednego z uczniów – niczym niewyróżniającego się Scooby’ego i stara się sportretować jego samego, jego rodzinę i szkolnych kolegów. Postaci i relacje między nimi przywodzą na myśl *Happiness*. Rodzina chłopca jest w charakterystyczny dla Solondza sposób dysfunkcyjna, choć w tym wypadku brak mrocznej tajemnicy, którą ukrywał Bill Maplewood. Twórca ponownie włącza do swego dzieła elementy czarnego humoru. Jeden z zabawniejszych wątków związany jest... z tragicznym wypadkiem, jakiemu ulega młodszy brat Scooby’ego: dobrze zapowiadający się futbolista zostaje sfaulowany i w konsekwencji popada w śpiączkę. Dochodzi tu do głosu niezwykła umiejętność wyłapywania absurdów w codziennych gestach, zyskujących niemal surrealny wymiar.

Karykaturalna jest także postać najmłodszego dziecka. Mikey zafascynowany jest hipnozą i za wszelką cenę próbuje się pozbyć pochodzącej z Salwadoru służącej. Wątek konfliktu rozkapryszonego dziecka z Consuelo wydaje się marginesowy, jednak to on w rezultacie zmienia w zaskakujący sposób przebieg fabuły. Kiedy ojciec – właśnie pod wpływem hipnozy – zwalnia kobietę z pracy, ta w akcie zemsty uszkadza in-

¹¹ Walter Metz, *Woody's Melindas and Todd's stories: Complex Narratives in the light of literary modernism*, „Film Criticism” 2006, vol. 31, nr 1–2, s. 107.

stalację kuchenną. Cała rodzina Livingstonów, oprócz Scooby'ego, który wybrał się na pokaz pierwszej wersji filmu Toby'ego, śmiertelnie zatrąwa się gazem.

Wspomniana wolta jest arbitralnym gestem twórcy, manipulującego światem przedstawionym, poddającego go własnej woli, snującego mroczne fantazje, podobne do tych, które ukazał w *Happiness*. Tym razem Solondz wprowadza wyraźny wątek autotematyczny nie tylko za sprawą postaci reżysera wykazującego fizyczne podobieństwo do niego samego, co może być odbierane jako ekranowe *alter ego* twórcy, ale także dlatego, że film dokonuje ujawnienia arbitralności wyborów, określających ostateczny kształt świata przedstawionego, postaci i relacji zachodzących między nimi. W tym kontekście uzasadnienie znajduje także nietypowa struktura *Opowiadania*, wynikająca z zamierzonego niedopasowania obydwu nowel: wrażenie „niewłaściwej” konstrukcji tym bardziej demaskuje sztuczność i umowność całości. Reżyser nie pozostawia zresztą żadnych wątpliwości co do swych intencji, umieszczając na końcu piosenkę grupy Belle and Sebastian, której słowa brzmią: „If you're a storyteller you might think you're without responsibility. And you can lead your characters anywhere you want. You have immunity”¹².

Arbitralność decyzji reżysera w jeszcze bardziej radykalny sposób ujawnia się w *Palindromach*. Fabuła ponownie wprowadza widza w autorski świat Solondza. Trzynastoletnia Aviva pragnie zostać matką, co budzi zrozumiałe zaniepokojenie jej rodziców. Jest ono tym większe, że dziewczynka w istocie zachodzi w ciążę z przypadkowo poznanym nastolatkiem. Matka Avivy zmusza ją do aborcji. Po zabiegu dziewczyna ucieka z domu, po drodze poznaje Earla – kierowcę ciężarówki, z którym spędza noc. Wycieńczona, trafia do domu państwa Sunshine, którzy przygarniają dzieci urodzone z różnymi defektami – zespołem Downa, niewidome, pozbawione kończyn – i są jednocześnie aktywnym działaczami ruchu antyaborcyjnego. Tam ponownie spotyka Earla, który za namową Bo Sunshine'a organizuje zamach na życie ginekologa prowadzącego klinikę, w której usunięto także ciążę Avivy. W końcu wraca do domu, a rodzice organizują na jej cześć powitalne przyjęcie. Nie przestaje jednak marzyć o macierzyństwie...

Fabuła – pełna zaskakujących sytuacji i charakterystycznych Solondzowskich postaci, zwłaszcza w sekwencji rozgrywającej się w domy Mamy Sunshine – w sposób dostateczny osadza film w obszarze autorskiego uniwersum reżysera. Tym razem twórca zdecydował się jednak na śmiałe i niepowtarzalne rozwiązanie wprowadzający oryginalny efekt obcości. Sygnałem dla widza jest już sam początek dzieła dedykowanego... pamięci Dawn Wiener, czyli głównej postaci filmu *Witajcie w domu*

¹² Kiedy opowiadasz historie, może ci się wydawać, że nie ponosisz za nią odpowiedzialności. I możesz poprowadzić swoich bohaterów dokąd chcesz. Chroni cię immunitet.

dla lalek. Pierwsza scena ukazuje ceremonię pogrzebową Dawn, która – jak się wkrótce dowiadujemy – popełniła samobójstwo¹³. Aviva jest jej kuzynką, a więc niejako automatycznie należy do świata fikcyjnego, tekstowego. Widza czeka jednak jeszcze większe zaskoczenie: okazuje się bowiem, że rolę trzynastolatki gra aż ośmiu aktorów: w różnym wieku, reprezentujących różne rasy a nawet płęć. Jedynym elementem pozwalającym zachować wrażenie ciągłości pomiędzy poszczególnymi sekwencjami są podobne stroje Avivy.



Palindromy

Ten niezwykły zabieg jest w pewnym sensie kluczem do filmu. Nie sposób bowiem oglądać *Palindromy* jak „normalny” film, który „wszywa” odbiorcę w swój dyskurs, skłania go do identyfikacji i angażuje emocjonalnie. Solondz wygrywa efekt obcości tym bardziej, że podejmuje tzw. gorący temat – problem aborcji od lat dyskutowany na różnych poziomach w Stanach Zjednoczonych. Jego film nie jest jednak ani głosem „za”, ani „przeciw”¹⁴, lecz jedynie kolejną prowokacją, odwołującą się do

¹³ To także rodzaj żartu Solondza odwołującego się do pozafilmowego kontekstu. Reżyser dwukrotnie proponował kolejne role aktorce Heather Matarazzo, która zagrała Dawn. Po raz pierwszy w *Opowiadaniu*, później zaś właśnie w *Palindromach*. Matarazzo odmówiła. Solondz „zemścił” się więc na postaci, uśmiercając ją w najnowszym filmie.

¹⁴ O aborcyjnym wątku filmu pisało wielu amerykańskich komentatorów. W tym także Roger Ebert. Krytyk ten jednak podkreśla, że utwór nie ma charakteru publicystycznego, co czasem było mu przypisywane. Por. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050428/REVIEWS/50411003/1023>

aborcyjnego dyskursu, który jest najczęściej sferą sporów prowadzonych niejako *in abstracto*, bez rzeczywistego zaangażowania w realne sytuacje i jedynie z pozycji ideologicznych.

Paradoksalnie, inspiracją dla Solondza okazały się filmy, w których jeden aktor gra wiele postaci, w rodzaju np. *Doktora Strangelove'a* Stanleya Kubricka. Reżysera zastanowił fakt, że widzowie skłonni są akceptować umowność rozwiązania, w którym aktor nie porusza się w przestrzeni mogącej uchodzić za realną, a nawet – jak Eddie Murphy w kilku filmach – jest sam sobie partnerem. Świat przedstawiony, wytworzony dzięki rozwiązaniom montażowym, a współcześnie także dzięki technologiom komputerowym, nie jest ani odrobinę mniej „rzeczywisty” niż ten, który powstaje dzięki prostej rejestracji tego, co znajdzie się przed obiektywem kamery. *Palindromy* należy więc uznać za rodzaj prawdziwego filmowego eksperymentu, opierającego się na swoistym efekcie odwrócenia. Efekt ten został zresztą zasygnalizowany w tytule: ‘palindrom’ to słowo, które brzmi identycznie niezależnie czy przeczytamy je od początku do końca, czy odwrotnie. Imię Aviva jest palindromem. Ale nie tylko: Solondz podkreśla, że wymowa filmu wynika z jego przekonania o niezmienności istoty rzeczy i możliwości transformacji, która dotyka jedynie powierzchni¹⁵. Ludzie są niezmienni jak palindromy. Najczęściej niezmienni w swym upadku.

Filmy Todda Solondza to nie tylko prowokujące i intrygujące indywidualne dzieła sztuki. Oglądając je w kolejności powstania można dostrzec w nich projekt wykraczający poza pojedyncze teksty. Chodzi tu przy tym o coś więcej niż tylko intertekstualne nawiązania do własnych utworów, które Solondz umieszcza czasem w swoich dziełach. Mamy tu do czynienia z konsekwentnie rozbudowywanym projektem autora, ujawniającego się na wszelkich możliwych poziomach. Solondz sięga nawet po wątki autobiograficzne (Joy ucząca angielskiego emigrantów w *Happiness*, reżyser-nieudacznik z *Opowiadania*, przypominający Solondza z czasów niefortunnego debiutu), ale przede wszystkim interesuje go budowanie spójnego i rozpoznawalnego świata. W kolejnych filmach z coraz większą wyrazistością pojawia się także wątek autotematyczny: autor jest tu nie tylko rodzajem tożsamości wyrażanej przez tekst dzieła, ale także swoistym przedmiotem refleksji. Solondz nie tylko opowiada, ale także zastanawia się nad samą czynnością opowiadania. Nie tylko jest autorem, ale także dokonuje krytyki autora, uwikłanego w fikcje i fantazmaty, które są problemem stworzonych przez niego bohaterów. Być może także jego autorska tożsamość powstaje przy udziale widzów. Jaka jednak publiczność definiuje Solondza jako autora w kontekście

¹⁵ Por. wywiad załączony do amerykańskiego wydania płyty DVD z filmem *Palindromy*.

komentarza twórcy do *Opowiadania*? Twórca podkreśla bowiem: „Moje filmy nie są dla wszystkich. A zwłaszcza nie dla tych, którym mogłyby się spodobać”¹⁶.

Reżyser nadal poszukuje. Eksperymentalne *Palindromy* zaważyły na kształcie pokazanego premierowo w Wenecji *Życia w czasie wojny* (*Life During Wartime*, 2009). Po raz kolejny bowiem mamy do czynienia z utworem opierającym się na specyficznej grze toczącej się wewnątrz tekstu, jakim jest cała twórczość autora *Opowiadania*. Najnowsza produkcja wydaje się bardzo śmiałym przedsięwzięciem. Film jest bowiem w sposób programowy nie do końca samodzielny. Dla widzów nieznających wcześniejszego *Happiness* może być wręcz w ograniczonym stopniu czytelny. *Życie w czasie wojny* jest bowiem sequelem – zrealizowanym jednak w sposób, który przywodzi na myśl relacje między filmami *Henry Głupiec* i *Fay Grim* Hala Hartleya, a nie nawiązującym do strategii hollywoodzkich powrotów. Nie chodzi tu o prostą kontynuację, ale przede wszystkim o uzyskanie efektu znaczeniowego wynikającego z powtórzenia i przesunięcia.

Solondz postanowił podjąć spekulacje na temat losów bohaterów wcześniejszego filmu i powołać ich do życia ponownie – tak jakby ich egzystencja toczyła się także w ciągu lat ich ekranowego niebytu. Wszyscy są o dziesięć lat starsi, a wydarzenia ukazane w filmie z 2009 zdeterminowane są tym, co przydarzyło im się w świecie *Happiness*. Ale nie tylko, bo przecież – w obrębie konstruktów zaproponowanego przez reżysera – żyli oni także poza kinem.

Ponownie pojawiają się echa awangardowej strategii *Palindromów*. Solondz zrezygnował z udziału aktorów, których zatrudniał w 2008 roku. Wszystkie znane postaci zyskują nową fizyczność, czy też dodatkowo – jak wcześniej Aviva – ulegają rozszczepieniu. To kolejne marionetki w rękach cynicznego Demiurga, jakim jest bez wątpienia Todd Solondz.

¹⁶ Anthony Kaufman, „*The Sad Comedy*”; Solondz Discusses „*Storytelling*”, http://www.indiewire.com/people/int_Solondz_Todd_020125.html

WHIT STILLMAN: OSTATNI ARYSTOKRATA

Porównywany przez niektórych krytyków do Woody'ego Allena, Whit Stillman jest bez wątplenia postacią stojącą nieco z boku głównego nurtu amerykańskiego kina niezależnego. Dzieje się tak sprawą podejmowanej przez niego problematyki, czy raczej środowiska, jakie portretuje: od miejskiej burżuazji po wchodzących w sfery biznesu yuppies. Specyficzny jest także styl jego filmów, który Emanuel Levy porównał do tego, który cechował komedie Prestona Sturgesa¹. Stillman – w przeciwieństwie do twórców nadających ton artystycznemu kinu amerykańskiemu lata 90. ubiegłego wieku – jest na swój sposób „niedzisiejszy”. Podobnie jak Hal Hartley, poświęca wiele uwagi stylizowanemu „literackiemu” dialogowi, ale w odróżnieniu od twórcy *Flirtu*, nie rozciąga tej stylizacji na sferę warsztatową i stylistyczną. W jego filmach swoista „teatralizacja” nie jest wynikiem zabiegów i strategii twórcy, ale wynika z charakteru portretowanych postaci.

Niezależnie od tego, komu twórca przygląda się w poszczególnych filmach, jego bohaterowie mają pewien wspólny rys: zawsze są to postaci zdeterminowane przez przynależność do określonej grupy społecznej – „kasty” walczącej o zachowanie swej odrębności i przywileje z niej wynikające. Obserwacje Stillmana prowadzone są przy tym – co także czyni go postacią szczególną – niejako od wewnątrz, z perspektywy bohaterów. Nie on jeden portretuje kulturę „miejskich profesjonalistów”. W odróżnieniu jednak od Bena Youngera, Neila LaBute'a i Mary Harron ucieka od bezpośredniej krytyki, wpisując w swoje utwory rodzaj sprzeczności.

Być może postawa taka wynika do pewnego stopnia z biografii reżysera – syna zubożałej arystokratki i demokratycznego polityka, który zajmował wysokie stanowisko w departamencie handlu za prezydentury Johna F. Kennedy'ego. Jego ojcem chrzestnym był Edward Digby Baltzell Jr. – znany socjolog – twórca akronimu WASP (White Anglo – Saxon Protestant), autor licznych książek poświęconych amerykańskiej arystokracji oraz działacz tak zwanej Ivy League – skupiającej osiem najbardziej prestiżowych uniwersytetów w USA. Whit Stillman także do pewnego stopnia stał się

¹ Emanuel Levy, op. cit., s 198.

częścią tego świata – jest absolwentem Harvardu. Swój pierwszy film – *Metropolitan* (1990), zrealizował za własne fundusze, sprzedając mieszkanie w Nowym Jorku. Ryzyko opłaciło się, gdyż dzieło młodego reżysera otrzymał nominację do Oscara za najlepszy scenariusz oryginalny.



Metropolitan

Wszystkie filmy Stillmana charakteryzują się dość wątlą fabułą, traktowaną zresztą zwykle w sposób pretekstowy. Ich siłą jest natomiast umiejętna obserwacja i znakomite dialogi, ujawniające złożoność i wielowymiarowość postaci. *Metropolitan* zaskakuje dojrzałością i w żadnym razie nie zdradza cech debiutu. Jego bohaterem jest ubogi chłopak, Tom Townsend, wchodzący w świat snobistycznych studentów z wyższych sfer. Mieszka z matką i nie stać go na porządny płaszcz: nawet zimą przychodzi na spotkania z nowymi przyjaciółmi w wiosennym prochowcu. Udaje mu się zaprzyjaźnić z bogatymi rówieśnikami, spędzającymi czas na przyjęciach organizowanych w kosztownych apartamentach przy Park Avenue w Nowym Jorku. Jest zafascynowany nowym środowiskiem, a jednocześnie wygłasza na jego temat krytyczne sądy – także zresztą na swój sposób fascynujące dla nieznających kłopotów dnia codziennego próżniaków. Osią fabuły jest historia miłosna: Tom zakochuje się w Serenie – związanej z młodym arystokratą Rickiem von Sloneckerem. Jednocześnie nie zauważa, że sam staje się obiektem adoracji ze strony Audrey – znacznie bliższej mu intelektualnie.

Romansowa historia jest jednak tylko pretekstem do ukazania bohaterów żyjących w rodzaju złotej klatki. Nowy Jork z filmu Stillmana to nie pełna zgiełku wieloetniczna

metropolia, ale ukryte przed nieproszonymi gośćmi salony, z których istnienia nie zdajemy sobie sprawy. Inspiracją dla scenariusza była powieść Jane Austen „Mansfield Park”, będąca – oczywiście w innym kontekście czasowym – krytyką etosu klasy próżniaczej, poszukującej w życiu jedynie przyjemności. Austen pojawia się zresztą także w dialogach bohaterów, pragnących określić swoją tożsamość „urban haute bourgeoisie” – klasy tak sztucznej i nieprzystającej do rzeczywistości, że aż nierealnej. Bohaterowie, popisujący się cytatami z Samuela Johnsona i Charlesa Fouriera, żyją w świecie bliższym tekstu niż realnego doświadczenia. Co więcej: Tom, dyskutujący z zapałem o książkach Austen, przyznaje się, że żadnej z nich nie czytał, zadowolając się ich omówieniami w tekstach krytycznych. Inicjacja bohaterów w dorosłe życie nie może się spełnić. Na zawsze pozostaną „debutantes”².



Barcelona

Roger Ebert podkreślając odrębność stylu Stillmana porównywał go wielokrotnie do F. Scotta Fitzgeralda³. Sam reżyser potwierdził też, że twórczość pisarza wywarła na

² Określenie odnoszące się najczęściej do „młodej damy” – arystokratki chodzącej w dorosłe życie salonowe.

³ Zaskakujące, że amerykański krytyk posłużył się porównaniem do Fitzgeralda aż trzykrotnie, we wszystkich recenzjach filmów Stillmana. Por. Roger Ebert, *Metropolitan*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900810/REVIEWS/8100302/1023>; Roger Ebert, *Barcelona*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940805/REVIEWS/408050301/1023>; Roger Ebert, *The Last Days of Disco*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19980529/REVIEWS/805290302/1023>.

niego duży wpływ: „próbowałem pisać o takim świecie jeszcze w college’u, licząc, że zostanę drugim F. Scottem Fitzgeraldem. Ale nie udało się. Byłem za blisko analizowanego materiału”⁴. W filmach realizowanych już jednak z pozycji człowieka dojrzałego – w chwili debiutu reżyser miał 38 lat – rekonstrukcja stylu pisarza powiodła się, stając się rodzajem znaku firmowego twórcy.

Styl ten odnajdziemy w kolejnych utworach Stillmana. Drugi – *Barcelona* (1994) – ponownie nawiązuje do wątków autobiograficznych, choć i tym razem chodzi raczej o swobodne nawiązanie do doświadczeń artysty, niż o faktyczną rekonstrukcję wydarzeń. Akcję reżyser osadził w Hiszpanii, gdzie pracował zajmując się dystrybucją filmów – między innymi Fernando Trueby. Zagrał także niewielką rolę w *Grubej soli* (*Sal gorda*, 1984), a nieco wcześniej w *Linii nieba* (*La Línea del cielo*, 1984) Fernando Colomo. Być może to właśnie kontakt z tym twórcą – autorem kultowego filmu *Co taka dziewczyna robi w takim miejscu?* (*¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, 1978) sprawił, że zafascynował się atmosferą postfrankistowskiej Hiszpanii i madryckiej movidy. Akcja filmu rozgrywa się wprawdzie w Barcelonie, a nie w stolicy Hiszpanii, ale niektórzy bohaterowie bliscy są tym, których znajdziemy w filmach Colomo i wczesnych utworach Almodóvara. Stillman ponownie buduje napięcia opierając się na skonstrastowaniu dwóch różnych światów. Tym razem są to liberalni, nastawieni antyamerykańsko Hiszpanie i dwaj przybysze z USA. Ted jest menedżerem do spraw sprzedaży, pracującym dla dużej firmy z Chicago. Nie interesuje go polityka, ale będzie musiał zrewidować swoje poglądy, kiedy zakocha się w zaangażowanej socjalistce – Montserrat. Drugim bohaterem jest jego kuzyn Fred, nieoczekiwanie odwiedzający go w mieście Gaudiego. Reprezentuje on inny światopogląd – jest oficerem marynarki wojennej, przekonany o uprzywilejowanej roli Stanów Zjednoczonych. W Hiszpanii niemal od razu spotyka się z wrogością, którą budzi jego mundur, choć sam przekonany jest, że uniform ten jest symbolem wolności i demokracji. W końcu stanie się ofiarą napadu – zostaje postrzelony przez członka antyamerykańskiej bojówki.

Stillman ponownie wplótł do *Barcelony* wątki romansowe. Są one jednak – jak wcześniej w *Metropolitan* – pretekstem do zbudowania sytuacyjnej komedii, w której skonfrontowane zostaną stereotypy. Hiszpanie, zachłyśnięci wolnością po ponurym okresie dyktatury Franco, postrzegają rzeczywistość w kategoriach gry: sens filmu doskonale oddaje scena, w której Fred udaje się z kuzynem na przyjęcie i zostaje uznany za przebierańca. Jego mundur, będący dla niego rodzajem świętości, staje się w oczach rozbawionych biesiadników jedynie karnawałowym kostiumem. Stillman po raz kolejny nie opowiada się po żadnej ze stron. Ukazuje śmieszności i przywary Amerykanów,

⁴ Wywiad z W. Stillmanem przeprowadzony przez Beth Kleid, „Los Angeles Times” z 3.09.1993.

ale w finale – oczywiście ironicznym – Hiszpanie przekonują się, że amerykańskie hamburgery mogą całkiem dobrze smakować. Pod warunkiem, że są hamburgerami, a nie „hamburguesas” – ich hiszpańskimi podróbkami.



Rytmy nocy

Trylogię Stillmana zamykają *Rytmy nocy* (*The Last Days of Disco*, 1998). Reżyser po raz kolejny powraca do ulubionych lat 80. W filmie brak wyraźnie pierwszoplanowych postaci, choć wydarzenia obracają się wokół dwóch młodych dziewcząt – Charlotte i Alice – wkraczających dopiero w świat yuppies. *Rytmy nocy* to jednak przede wszystkim opowieść o miejscu, w którym „dojrzewają” bohaterowie. Stillmana interesuje przede wszystkim dojrzewanie w sensie społecznym. Dyskotekowy klub, będący świadkiem romansów, a nawet historii z pogranicza kryminału, jest do pewnego stopnia odpowiednikiem salonów nowojorskiej burżuazji z debiutu. W pierwszej scenie Jimmy – pracujący w agencji reklamowej – próbuje wprowadzić na taneczną zabawę swego szefa i kilku klientów. Niestety zostają odrzuceni przez „selekcjonera”. Dyskoteka, której pierwowzorem był słynny Klub 54, jest miejscem potwierdzającym przynależność do elity. To coś więcej, niż tylko sala taneczna. *Metropolitan*, będąc nieco ironicznym portretem arystokracji, był jednocześnie opowieścią o końcu pewnej warstwy społecznej. Stillman ukazywał tam jednak koniec „niespektakularny”, daleki od ponurych wizji Viscontiego. Elita nie upada u niego na skutek wewnętrznej erozji, ale dlatego, że zmieniają się okoliczności. Znakiem przynależności do najwyższej klasy są dziś przede wszystkim pieniądze, a te może zdobyć każdy. W podobny sposób *Rytmy nocy* opowiadają o końcu pewnej epoki. W tym wypadku przyczyną jest po prostu

zmieniająca się moda. Bohaterowie, którzy marzyli o bezterminowej przepustce na salony, uświadamiają sobie, że obiekt ich marzeń nieoczekiwanie przestaje kogokolwiek interesować. Muzyka disco wychodzi z mody, a przed klubem pojawiają się „statyści” udający tych, którym rzekomo nie udało się dostać do środka. Oczywiście wynajęci przez właścicieli sali, zaniepokojonych spadającym zainteresowaniem.



Rytmy nocy

Stillman wraca do czasów, które doczekały się filmowego portretu – na przykład w *Gorączce sobotniej nocy* (*Saturday Night Fever*, 1977) Johna Badhama. Jego spojrzenie jest jednak inne. To nieco nostalgiczne „westchnienie” artysty zawieszzonego między afirmacją świata, który go ukształtował, a świadomością, że wybrańcy losu gubią się w nowojorskim tłumie tak samo, jak każdy inny przechodzień.

QUENTIN TARANTINO: KLASYK

Tarantino jest dziś uważany za ikonę niezależnego kina amerykańskiego. Co najmniej dwa jego filmy – debiutanckie *Wściekłe psy* (*Reservoir Dogs*, 1992) i *Pulp Fiction* (1994) stały się już częścią kanonu kina Stanów Zjednoczonych. Jest on twórcą w sposób niezwykle konsekwentny ukierunkowanym na budowanie intertekstualnych efektów i złożonych struktur narracyjnych. Dwa pierwsze scenariusze artysty – *Prawdziwy romans* (*True Romance*, reż. Tony Scott, 1993) i *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, reż. Oliver Stone, 1994) – zostały przeniesione na ekran przez innych reżyserów w kształcie odbiegającym w znaczący sposób od zamierzeń ich autora. Wizja Stone’a okazała się tak daleka od propozycji Tarantino, że postanowił on wycofać swoje nazwisko z czołówki. Niefortunne efekty współpracy z innymi twórcami potwierdzają w pewien sposób wyjątkowość tego artysty, kreującego własny niepowtarzalny świat, wymagający skupienia w jednych rękach funkcji scenarzysty oraz reżysera.

Charles Ramirez Berg¹ przytacza wypowiedź Quentina Tarantino, w której polemizuje on z krytykami utrzymującymi, że *Wściekłe psy* to utwór posługujący się techniką flashbacku. Zdaniem samego reżysera ‘flashback’ to technika pozwalająca jedynie spoglądać w przeszłość, na przykład z perspektywy jakiegoś bohatera. On natomiast zaproponował strukturę, w której kolejność wydarzeń podporządkowana jest arbitralnym decyzjom autora, decydującego – podobnie jak pisarz – o tym, w jaki sposób wydarzenia zostaną przedstawione widzowi. Opinia Tarantino może być uznana za rodzaj klucza, nie tylko do debiutu, ale w zasadzie całej jego twórczości.

Wściekłe psy to film, którym reżyser wkracza w sferę intertekstualności. Nie ten obszar jest jednak komponentem stanowiącym oś dzieła: stanie się tak dopiero przy okazji późniejszych realizacji. Debiut artysty jest bardzo swobodną przeróbką azjatyckiego przeboju kina akcji – *Miasta w ogniu* (*Lung fu fong wan/City on Fire*, 1989) hongkońskiego reżysera Ringo Lama. Tarantino zaczerpnął z niego pomysł fabuły: obydwie filmy opowiadają o napadzie na sklep z diamentami, w którym uczestniczy udający

¹ Charles Ramirez Berg, *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect”*. „Film Criticism” 2006, vol. 31, nr 1-2, s. 5.

przestępcę policjant. Próbuje on udaremnić działania rabusiów, a przede wszystkim schwytać szefa gangu – od dawna poszukiwanego przez stróżów prawa. Nawiązania do pierwowzoru pojawiają się także w sferze wizualnej – autor *Wściekłych psów* rekonstruuje typową dla Lama „choreografię” przemocy, zwłaszcza w umieszczonej w finale scenie, w której trzech uczestników napadu jednocześnie strzela do siebie nawzajem. Na tym podobieństwa jednak się kończą: *Miasto w ogniu* to bowiem typowy przedstawiciel kina akcji, film Tarantino zaś jest wyrafinowaną grą z tekstem, w której gatunek jest jedynie kostiumem.



Wściekłe psy

Fabula *Wściekłych psów* jest zresztą prosta i dość pretekstowa. Joe, zarządzający przestępczym podziemiem Los Angeles, organizuje grupę, która ma przechwycić duży transport diamentów z Izraela. Aby utrudnić zadanie policji jej członkami mają zostać nieznający się nawzajem złodzieje pochodzący z różnych miast, którzy posługują się „kolorowymi” pseudonimami. Jednym z uczestników napadu zostaje Freddy – tajny policjant, który otrzymuje pseudonim Pomarańczowy. Podczas akcji – której nie widzimy na ekranie – dochodzi do krwawej strzelaniny. Policja zbyt wcześnie wkracza do akcji, a psychopatyczny Blondyn zabija kilka osób z obsługi sklepu. Ciężko ranny zostaje także Freddy – postrzelony przez przypadkową kobietę, której próbuje odebrać samochód. Sam zabija ją, w spontanicznym odruchu samoobrony. Zakrwawiony i niemal nieprzytomny zostaje przewieziony przez Białego/Larry’ego do opuszczonego garażu – mającego stać się miejscem zbiórki gangsterów po wykonanym zadaniu. Wkrótce dołącza do nich Blondyn, któremu udało się wziąć zakładnika – młodego policjanta, poznanego przez Freddy’ego przypadkowo kilka tygodni wcześniej. Kiedy zostaje sam na sam ze swoją ofiarą, zaczyna torturować młodego oficera. Rani go brzytwą, odcina ucho, a w końcu usiłuje podpalić. Tragedii zapobiega Freddy/Pomarańczowy, który na

moment odzyskuje przytomność i strzela do Blondyna. Kiedy w garażu pojawiają się Joe i jego syn, dochodzi do ostatecznej konfrontacji. Mężczyźni oskarżają Pomarańczowego o to, że jest „wtyczką”. Biały próbuje stanąć w jego obronie. W finale wszyscy strzelają do siebie nawzajem. Freddy ginie natomiast od kuli wystrzelonej przez konającego Larry’ego.

Tarantino opowiada sensacyjną historię w niezwykle interesujący i nietypowy sposób, eliminując te elementy, które zwykle znajdują się w centrum uwagi w realizacjach o podobnej tematyce. Na ekranie widzimy tylko przygotowania do napadu i jego fatalne skutki. Nie jest nam natomiast dane zobaczyć, jak przebiegał sam napad. Dodatkowo wydarzenia przedstawione są w nielinearny sposób, sprawiający, iż nie od razu rozpoznajemy wszystkie zależności między bohaterami, choć jednocześnie dość szybko dowiadujemy się, że Freddy jest działającym tajnie policjantem i że napad zakończył się niepotrzebnym rozlewem krwi, choć jednocześnie – sukcesem, gdyż diamenty zostały przechwycone przez gangsterów. Intencją Tarantino nie jest jednak budowanie zaciekawienia widza, lecz ujawnianie logiki i mechanizmów filmowego opowiadania. Pozbawienie bohaterów prawdziwych imion ma tu podwójny sens: na poziomie czysto fabularnym ma stanowić dodatkowy kamuflaż gwarantujący powodzenie akcji – w wypadku schwytania któregoś z uczestników napadu pozostali będą bezpieczni, gdyż bohaterowie prawie nic o sobie nie wiedzą. Na poziomie konceptualnym – jest to podkreślenie, że mamy do czynienia z figurami dyskursu, a nie pełnowymiarowymi postaciami imitującymi rzeczywistość. Każda z nich jest raczej określoną rolą czy też typem, mamy np. młodego neurotycznego narwańca Różowego, psychopatę Blondyna i gangstera „z zasadami” – Białego. Poruszamy się w świecie fikcji, którą na naszych oczach buduje reżyser.



Wściekłe psy

Kluczowa dla zrozumienia *Wściekłych psów* jest scena, w której Freddy uczy się na pamięć historyjki, mającej zjednać zaufanie kompanów i przekonać ich ostatecznie, że należy on do przestępczego półświatka. Tarantino pokazuje różne sposoby istnienia filmowego opowiadania: najpierw Freddy powtarza opowieść o tym jak został zaskoczony przez grupę policjantów podczas transportu marihuany w obecności innego policjanta, wprowadzającego go w rolę, jaką ma zagrać. Później ćwiczy sam, wreszcie opowiada kolegom historię w czasie spotkania w pubie. Wtedy właśnie Tarantino sięga po pozornie konwencjonalny chwyt – wizualizację. Słyszemy głos Pomarańczowego, a jednocześnie widzimy go wchodzącego do toalety, w której znajdują się policjanci wraz z psem – najprawdopodobniej nauczonym wykrywać narkotyki. Pies zaczyna szczekać, a przerażony handlarz usiłuje zachować spokój. Pomysł zwizualizowania opowieści, o której doskonale wiemy, że jest w podwójny sposób fikcyjna już sam w sobie jest oryginalny. Mamy bowiem wrażenie, że obraz filmowy kłamie: widzimy realistycznie przedstawioną sytuację, a jednocześnie wiemy, iż – nawet w obrębie umowności fikcji filmu – nie odzwierciedla ona „prawdy”. Tarantino idzie jednak dalej: oto bowiem w zakończeniu sceny mamy okazję podsłuchać rozmowę policjantów. Jeden z nich opowiada historię o tym, jak o mało nie zastrzelił kontrolowanego na drodze kierowcy. Jego opowieść pełni podobną funkcję. Być może także jest fikcyjna i służy jedynie „wkupieniu się” w łaski oddziału. Ważne jest przede wszystkim to, że elementu tego nie było w „scenariuszu” Freddy’ego. Fikcja wpisana w fikcję zautonomizowała się i zaczęła żyć własnym życiem.

Wściekłe psy to film o fikcji. O jej tworzeniu i interpretowaniu. Choć wiemy, jak skończy się historia, zmuszeni jesteśmy nieustannie dokonywać weryfikacji faktów i zależności. Nasza wiedza zależy przy tym od autora-demiurga, tasującego w arbitralny sposób elementy układanki. W pierwszej sekwencji, w której późniejsi uczestnicy napadu jedzą wspólnie śniadanie, pojawia się marginesowy pozornie motyw. Mężczyźni kłócą się o sens piosenki Madonny pod tytułem „Like a Virgin”. Ten banalny tekst popowego przeboju staje się dla nich punktem wyjścia do „brikolazowej” i przy tym dość wulgarnej interpretacji. Tarantino zdaje się mówić: nie istnieją znaczenia, lecz tylko interpretacje. W jego filmach dodatkowo istnieją tylko interpretacje tekstów. Kino Quentina Tarantino ostentacyjnie odwraca się od rzeczywistości.

Podobnie czyni w *Pulp Fiction* – największym jak dotąd sukcesie komercyjnym i artystycznym tego twórcy, świetnie przyjętym przez krytykę na całym świecie. Film jest do pewnego stopnia rozwinięciem pomysłów debiutu – zrealizowanym jednak ze znacznie większym rozmachem, w sposób widowiskowy i jednocześnie niezwykle wyrafinowany. W kinie współczesnym niewiele jest dzieł cechujących się taką złożonością narracyjną i jednocześnie konsekwencją. *Pulp Fiction* oferuje przy tym konstrukcję, która możliwa jest w tylko w kinie. Choć opiera się na klamrowej, czy wręcz kolistej

strukturze, widz zostaje z premedytacją „wprowadzony w błąd” – wydarzenia rozgrywające się pomiędzy scenami spinającymi całość opowiadania doprowadzają w istocie do pozornego zachwiania spójności układu. Jeden z bohaterów, który uczestniczy w finałowej scenie, ginie wcześniej zabity strzałem z pistoletu. W istocie potwierdza to jedynie fakt, że właściwy porządek wydarzeń – gdyby dokonać jego linearyzacji – przedstawia się zupełnie inaczej. Tarantino dokonuje tym samym dekonstrukcji figury, która stała się kompozycyjną podstawą dzieła – koło, które zatacza jest, podobnie jak wcześniej we *Wściekłych psach*, jedynie decyzją twórcy.

Akcja rozpoczyna się podczas śniadania w kiepskiej restauracji, w której dwoje drobnych złodziejasków, Honey Bunny i Pumpkin, planuje napad. Odrzucając kolejne warianty następnego skoku postanawiają... dokonać napadu na restaurację. Wyciągają broń i terroryzują obsługę i gości.

Jules Winnfield i Vincent Vega, dwaj mordercy, odzyskują należącą do ich szefa Marsellusa Wallace’a czarną teczkę. Ginie przy tym kilku początkujących opryszków, usiłujących oszukać potężnego gangstera. Wkrótce potem Marsellus zleca Vincentowi opiekę nad swą młodą, nieco znudzoną i żądną mocnych wrażeń żoną – Mią. Ten niezbyt chętnie zgadza się na towarzyszenie jej w wyprawie do nocnego klubu, obawiając się prowokacyjnych zachowań ze strony dziewczyny. W lokalu, urządzone w nostalgicznym stylu, oboje bawią się jednak dobrze i wygrywają turniej twista. Kłopoty zaczynają się po powrocie do domu, kiedy Mia przedawkowuje narkotyki. Na szczęście, z pomocą dealara dostarczającego heroinę Vincentowi, udaje się ją uratować zastrzykiem z adrenaliny wykonanym prosto w serce.



Pulp Fiction

Następny wątek związany jest również z osobą Marsellusa, który przekupuje Butcha, by przegrał jedną z następnych walk. Obaj mają zarobić fortunę na ustawionych

zakładach. Zawodnik przyjmuje pieniądze, ale decyduje się oszukać gangstera: wygrywa walkę i ukrywa się ze swoją kochanką – Fabienne. Podczas ucieczki, już w przydrożnym motelu odkrywa, że dziewczyna nie zabrała jego ulubionej pamiątki – złotego zegarka. O jego dramatycznych „losach” dowiadujemy się nieco wcześniej z retrospekcji, w której weteran wojny w Wietnamie – kapitan Koons – przekazuje rodzinną relikwię małodzieńemu Butchowi. Zegarek zostaje odnaleziony, a nielojalnemu bokserowi udaje się też uniknąć śmierci z rąk Vincenta Vegi, który – na zlecenie Marsellusa rusza za nim w pościg. W drodze powrotnej jednak Butch zatrzymuje się na czerwonym świetle, gdy przez przejście dla pieszych przechodzi... Marsellus Wallace. W czasie strzelaniny ranna zostaje kobieta, przypadkowy świadek konfrontacji obydwu bohaterów. Na skutek zbiegu okoliczności Butch i Marsellus trafiają w ręce dwóch sadystów psychopatów, którzy więżą ich w piwnicy jednego ze sklepów i gwałcą Wallace’a. Butchowi udaje się zbiec, po chwili jednak wraca, by ratować gangstera. Ten – z wdzięczności – rezygnuje z zemsty. I tu następuje powrót do wątku Vincenta i Jules’a.



Pulp Fiction

Po akcji odzyskania czarnej teczki zabójcy porywają jednego z początkujących złodziei, by oddać go w ręce szefa. W samochodzie dochodzi jednak do wypadku: pistolet Vincenta przypadkowo wypala – prosto w twarz uprowadzonego. By zatrzeć ślady zdarzenia, muszą skorzystać z pomocy tajemniczego Pana Wolfa, który pomaga im usunąć ślady krwi i doprowadzić się do porządku. Przebrani w plażowe stroje trafiają do restauracji, w której rozegrała się pierwsza scena filmu. Honey Bunny i Pumpkin wyjmują broń...

Sens filmu sugeruje już sam jego tytuł, wyjaśniony zresztą na początku w rodzaju przypisu. *Pulp Fiction* to filmowy ekwiwalent wagonowej literatury, w której autora ogranicza jedynie fantazja. Nie liczą się reguły prawdopodobieństwa i logiki – choć tę

ostatnią Tarantino zachowuje z żelazną konsekwencją. Ważna jest natomiast przyjemność obcowania z fikcją i samym opowiadaniem. W *Pulp Fiction* niezwykle istotny jest motyw zegarka, przechowywanego w odbycie przez ojca Butcha, pragnącego przekazać synowi rodzinną pamiątkę. To właśnie zegarek, a raczej przypisana do tego rekwizytu historia staje się sprężyną filmowego opowiadania, które rozwija się zgodnie z logiką brukowej powieści.

Jednocześnie Tarantino buduje swój utwór na pewnego rodzaju paradoksie. Postaci, które stworzył, są pełnokrwiste, chciałoby się powiedzieć – realistyczne. Przyczyniają się do tego przede wszystkim znakomite i dowcipne dialogi, które – inaczej niż w produkcjach mainstreamowych – nie są służebne wobec narracji, ale stanowią autonomiczną wartość. Tworzą po prostu barwny i wiarygodny świat filmowych postaci. Z drugiej jednak strony *Pulp Fiction*, podobnie jak *Wściekłe psy*, jest ufundowany na zasadzie metatekstowości. Reżyser nie unika odniesień i cytatów, sięgając zarówno do Biblii, jak i do klasyki sensacyjnego kina, np. filmu Dona Siegela *Charley Varrick* (1973), z którego w sposób dosłowny bierze jedną z ripost wypowiedzianych przez Marsellusa. Nawiązuje też wyraźnie do *Śmiertelnego pocałunku* (*Kiss Me Deadly*, 1955, reż. Robert Aldrich). Tam również rekwizytem, wokół którego rozgrywają się wszystkie wydarzenia, jest czarna walizka zawierająca coś niezwykle ważnego. I w czarnym kryminale Aldricha, i u Tarantino widz nie dowiaduje się jednak, co w niej naprawdę jest. Nie ma to zresztą znaczenia, gdyż jest ona typowym przykładem MacGuffina – „pustego” znaczeniowo rekwizytu, wymyślonego przez Alfreda Hitchcocka:

Mac Guffin to nazwisko szkockie i można sobie wyobrazić taką oto rozmowę dwóch mężczyzn w pociągu. Pierwszy pyta: – Co to za pakunek umieścił pan na półce? – Drugi na to: – To? A to MacGuffin. – Pierwszy: A co to jest MacGuffin? – Drugi: – Jest to aparat do łapania lwów w górach Adirondak. – Pierwszy: – Ale w Adirondak nie ma lwów. – Drugi na to: – W takim razie to nie jest MacGuffin. – Oto anegdota, która uzmysłowi panu, że MacGuffin to nicość, pustka...²

MacGuffin jest więc w obydwu przypadkach jedynie narracyjnym pretekstem, przedmiotem, który pozwala ogniskować akcję filmu wokół czegoś, co wydaje się ważne, choć samo w sobie nie posiada znaczenia:

(...) mój najlepszy MacGuffin – a najlepszy oznacza w takim razie: najbardziej pusty, najkompletniej bezsensowny – znalazł się w filmie *Północ-północny zachód*. To film szpiegowski i jedyne pytanie, podsuwane przez scenariusz brzmi: „czego

² Hitchcock/Truffaut, przeł. Tadeusz Lubelski, Izabelin: Świat Literacki 2005, s. 124.

szukają szpieczy?” Otóż w scenie na lotnisku w Chicago, agent CIA wyjaśnia wszystko Cary Grantowi, kiedy ten pyta go o Jamesa Masona: – Czym on się zajmuje? – Agent odpowiada: – Powiedzmy, że eksportem-importem. – Ale co sprzedaje? – Po prostu sekrety rządu. – Jak pan widzi ograniczyliśmy tu MacGuffina do jego najczystszej istoty: do nicości³.

Tarantino także w inny sposób podkreśla czystą tekstowość swego dzieła. Akcja *Pulp Fiction* rozgrywa się wprawdzie współcześnie – najprawdopodobniej w 1992 roku⁴ – ale poszczególne rekwizyty pochodzą z późniejszych czasów: np. telefon komórkowy Vincenta. Stroje i fryzury niektórych postaci są natomiast anachroniczne i nawiązują np. do lat 50. Takie też są niektóre rozwiązania inscenizacyjne: w scenie, w której Butch ucieka taksówką po walce bokserskiej, twórca wykorzystał „przestarzałą” technikę tylnej projekcji, a obrazy za oknem samochodu są dodatkowo... czarno-białe.

Dalszą eksplorację dynamiki tekstu kultury popularnej przynosi *Jackie Brown* (1997) – film, którym, podobnie jak w *Pulp Fiction*, Tarantino na nowo odkrywa gwiazdę z przeszłości. W utworze z 1994 roku gwiazdą tą był John Travolta – niegdysiejszy tańczący amant z filmów dyskotekowych, który niespodziewanie ujawnił niezwykły talent aktorski. W adaptacji powieści Elmore’a Leonarda „Rum Punch” była nią Pam Grier – nieco zapomniana aktorka znana z realizowanych w latach 70. filmów blaxploitation⁵.

Choć sam reżyser wielokrotnie podkreślał, że zrealizował utwór dla czarnoskórej publiczności i tylko ona będzie w stanie w pełni go zrozumieć i docenić, jego wypowiedź należy chyba traktować jako rodzaj prowokacji. Tarantino posłużył się tu techniką stosowaną także przez innych twórców z kręgu postmodernizmu, polegającą na wypełnieniu istniejącej wcześniej struktury treścią, która w programowy sposób do niej nie przystaje. Na poziomie fabularnym można uznać *Jackie Brown* za wskrzeszenie jednego z tropów kina blaxploitation. Film jest bowiem opowieścią o „silnej kobiecie”, której udaje się wyprowadzić w pole zarówno gangsterów, jak i stróżów prawa.

³ Ibidem.

⁴ Reklama informująca o walce Coolidge’a i Wilsona mówi, że odbędzie się ona w czwartek, 16 lipca. To właśnie w 1992 roku data ta przypadała w czwartek.

⁵ Termin ten powstał przez analogię do określenia ‘exploitation movies’ odnoszącego się do niskobudżetowych realizacji, popularnych przede wszystkim w latach 30. i 40., podejmujących kontrowersyjne tematy pod płaszczykiem upowszechniania wiedzy (np. o planowaniu rodziny lub zagrożeniach narkomanii i alkoholizmu). Filmy „blaxploitation” – również często poszukujące taniej sensacji – adresowane były do czarnoskórej części amerykańskiej widowni.

*Jackie Brown*

Bohaterka pracuje jako stewardessa w podrzędnej linii lotniczej obsługującej połączenia między Los Angeles a Meksykiem. Mając na koncie wyrok w zawieszeniu nie może znaleźć lepszej pracy. Kiepskie zarobki wyrównuje więc przewożąc „brudne pieniądze” pochodzące z handlu bronią dla niejakiego Ordella Robbiego – brutalnego czarnoskórego gangstera. Podczas próby przemytu 50 tysięcy dolarów i niewielkiej torebki kokainy, Jackie zostaje przyłapana przez dwóch agentów, którzy – jak się później okazuje – otrzymali donos od jednego z ludzi Ordella, pragnącego w ten sposób uniknąć więzienia. Także ona otrzymuje propozycję: albo otrzyma kilkuletni wyrok, albo pomoże policji schwytać Ordella na gorącym uczynku. Jackie postanawia oszukać wszystkich i zagarnąć dla siebie pół miliona dolarów. Misterny plan udaje jej się zrealizować z pomocą Maksa – prawnika zajmującego się poręczeniami sądowymi.

Historia opowiedziana w *Jackie Brown* – choć dość złożona i skomplikowana – nie jest elementem najważniejszym. Ponownie Tarantino w większym stopniu interesuje się budowaniem narracyjnej struktury niż samymi faktami. Nie powtarza jednak strategii wykorzystanych w dwóch wcześniejszych filmach. Zbudowany przez niego narracyjny układ wydaje się początkowo mniej skomplikowany: historia jest bowiem do pewnego momentu opowiedziana w sposób linearny, z zachowaniem klasycznej perspektywy narracyjnej. Dopiero w kluczowej scenie zamiany toreb w przymierzalni sklepu z konfekcją, linearność ta zostaje podważona: scenę oglądamy bowiem trzykrotnie, z perspektywy różnych bohaterów: samej Jackie, Maksa, a także, granego przez Roberta De Niro, Louisa Gary – neurotycznego i porywczego złodzieja-nieudacznika, zatrudnionego przez Ordella. Tarantino wprowadza tu w interesujący sposób trop autotematyczny – „scenariusz” wymyślony przez Jackie po to, by zdobyć pieniądze

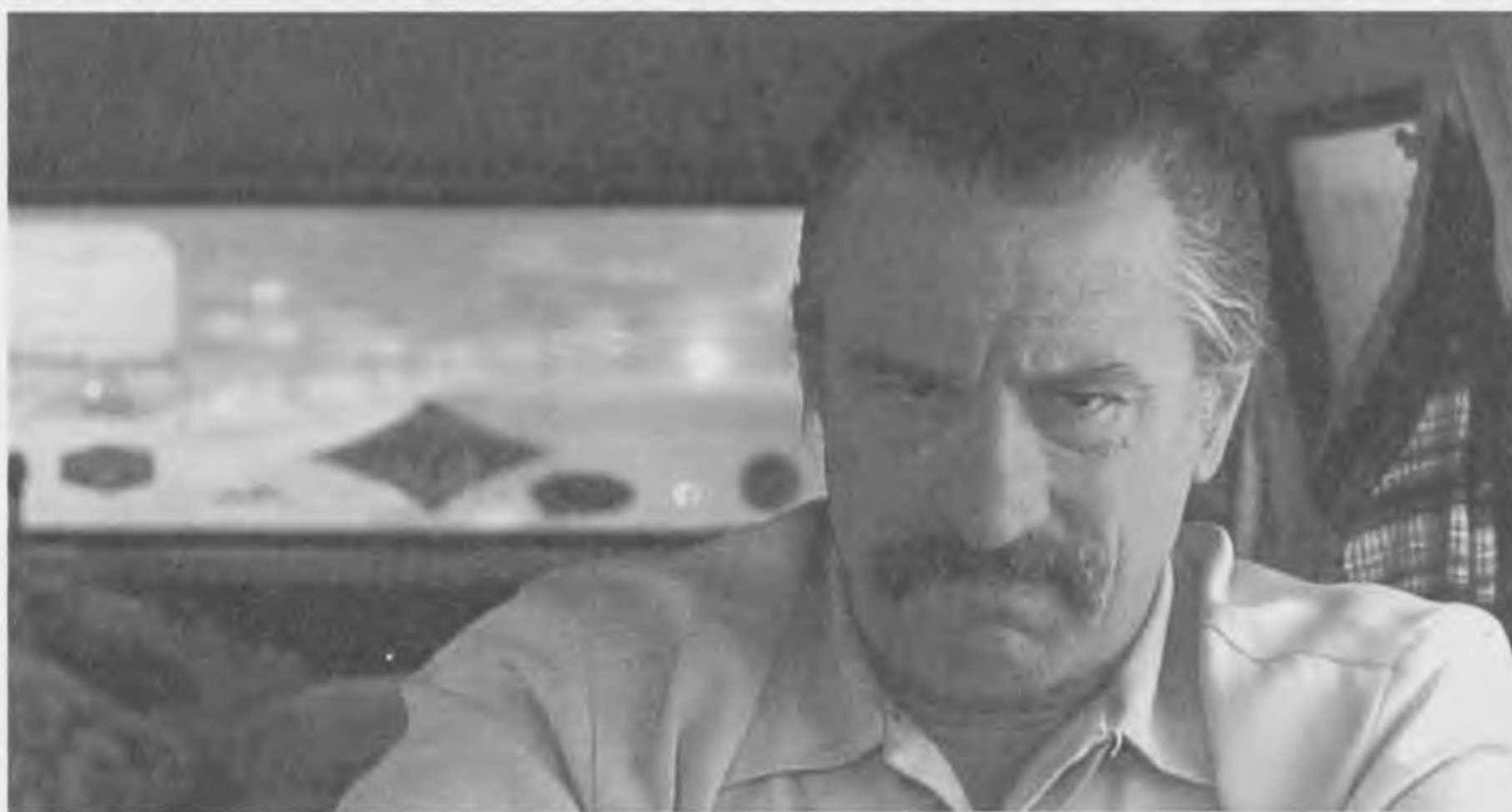
zostaje ponownie zdekonstruowany. Dzieje się to jednak w nieco inny sposób niż we *Wściekłych psach* i *Pulp Fiction*. Tam bowiem mieliśmy do czynienia z operacją przeprowadzoną na całej strukturze dzieła, która w debiucie podważała wiarygodność obrazu, a w drugim filmie budowała paradoksalne uniwersum możliwe do zrealizowania w obrębie świata czystej narracyjności, w którym wszelkie operacje są możliwe. Tu manipulacja ma charakter marginesowy i stanowi przede wszystkim rodzaj kontrpunktu dla zbudowanego wcześniej świata przedstawionego.

Strategię Tarantino wyjaśnia porównanie z pierwowzorem literackim. *Jackie Brown* nie jest do końca wierną adaptacją, choć w powieści występują wszystkie główne postaci. Niejednokrotnie zostały one jednak sportretowane inaczej, inne są też zależności między nimi. Niektóre z różnic nie mają fundamentalnego znaczenia: reżyser przeniósł akcję z Miami do Los Angeles, Ordell przemyca zaś broń do Meksyku, a nie – jak u Leonarda – na Jamajkę. Zmiana ta wynikała z faktu, że Tarantino lepiej znał scenerię LA i postanowił umieścić akcję w bliższej mu rzeczywistości. Pominięte zostały niektóre wątki i sceny, co – nawet przy sporym metrażu filmu – było nieuniknione z przyczyn czysto technicznych. Inna jest relacja Louisa do pozostałych bohaterów: w „Rum Punch” pracuje on dla Maksa, a nie – jak w filmie – dla Ordella. Najważniejszą zmianą jest jednak ta, która dotyczy głównej bohaterki. W powieści nazywa się ona Jackie Burke i jest... biała. Pomysł z wykorzystaniem „matrycy” kina blaxploitation pochodzi więc w całości od reżysera, w powieści bowiem jedynie Ordell jest czarnoskóry. Ma tam zresztą wyjątkowo jasną skórę i nosi przydomek „Whitebread”.

Tarantino postanowił odwołać się do kontekstu pozafilmowego i wykorzystać wizerunek Pam Grier – grającej postać tytułowej bohaterki. Choć aktorka ta była cały czas aktywna zawodowo, zanim wystąpiła w *Jackie Brown*, pojawiała się – w latach 80. i 90. – przede wszystkim w produkcjach telewizyjnych. Jej ekranowy image był jednak nadal zdeterminowany przez role zagrane w latach 70. Grier specjalizowała się w więziennej odmianie blaxploitation i zasłynęła kreacjami w *Wielkim domu dla lalek* (*The Big Doll House*, 1971, reż. Jack Hill) i *Kobietach za kratami* (*Women in Cages*, 1971, reż. Gerardo De Leon). Filmy te – pozbawione jakiegokolwiek psychologicznej głębi, a także nieskomplikowane fabularnie – epatowały przede wszystkim drapieżną seksualnością bohaterek doskonale obytych z więzienną rzeczywistością, dającą oczywiście wiele sposobności, aby eksponować wręcz fizjologiczny wymiar postaci. Tu mamy do czynienia z kobietą w wieku średnim. Jackie ma 44 lata⁶ i najbardziej boi się... więzienia, a także utraty pracy. Jej działania początkowo są podyktowane nie tyle chęcią zysku, co właśnie pragnieniem uniknięcia odpowiedzialności – już jedna noc spędzona w areszcie jest dla Jackie przeżyciem niezwykle traumatycznym.

⁶ Aktorka miała w chwili premiery 48 lat.

Tarantino zachowuje więc szkielet opowieści, która mogłaby stać się podstawą scenariusza filmu blaxploitation, jednocześnie dokonując substytucji głównej postaci, która staje się osobą pełną lęków i niepokoju. Ale nie tylko – przeciw wagę dla wykorzystanej tu matrycy stanowi także materiał zaczerpnięty z powieści. Elmore Leonard, jej autor, nie jest bowiem typowym twórcą literatury kryminalnej. Sensacyjne intrygi mają w jego twórczości charakter pretekstowy i stanowią jedynie punkt wyjścia dla pogłębionej obserwacji o charakterze psychologicznym i socjologicznym.



Jackie Brown

Ten rys pisarstwa Leonarda został w pełni zachowany przez Tarantino. O wartości *Jackie Brown* stanowią przede wszystkim doskonałe dialogi i charakterystyka postaci, osiągnięta przede wszystkim w scenach, niemających na celu rozbudowywania intrygi, ale właśnie opis bohaterów. *Jackie Brown* jest tym samym utworem paradoksalnym – wychodzącym od skrajnie uproszczonej formuły, ale wypełnionym realistyczną materią, której nie znajdziemy wcześniej u Tarantino. W tym sensie film z 1997 roku jest najdojrzalszym dziełem reżysera: zachowuje bowiem jego skłonność do posługiwania się samoświadomą formą, a jednocześnie ukazuje go jako uważnego obserwatora ludzkich zachowań.

Niestety tego rodzaju dojrzałości brakuje w trzech kolejnych realizacjach, z których dwie pierwsze stanowią w istocie nierozdzielalną całość. *Kill Bill vol. I* i *vol. II* (2003 i 2004). Ale też należy zauważyć, że Tarantino, zachowując rozpoznawalne elementy stylu i strategii autorskich, jest reżyserem stale poszukującym nowych formuł i nie powraca nigdy do raz wykorzystanych rozwiązań.

Podzielenie *Kill Bill* na dwie części wynikało z faktu, że materiał zrealizowany przez twórcę bardzo się rozrósł. Film musiałby zostać poddany znaczącym skrótom lub trwać blisko cztery godziny, co byłoby trudne do przyjęcia dla producentów ze względów czysto komercyjnych. Reżyser wykorzystał zresztą szansę, jaka pojawiła się przypadkowo i nieco zróżnicował obydwie części, zachowując oczywiście ich spójność fabularną. *Kill Bill* to w większym stopniu „kino zabawy”, sięgające ponownie do inspiracji kinematografiami Dalekiego Wschodu – tym razem w sposób zdecydowanie bardziej dosłowny niż w wypadku *Wściekłych psów*. Roger Ebert⁷ napisał, że film ten skupia się nie na opowieści, lecz na samej czynności opowiadania i porównał reżysera do skrzypka-wirtuoza.



Kill Bill

To znakomita charakterystyka *Kill Bill*. Mamy tu bowiem do czynienia z mistrzowską – pod względem technicznym – realizacją, za którą w sposób programowy nie kryje się nic. Obydwie części stanowią kolaż różnego rodzaju formuł: od czarno-białej, przez przesadnie kolorową, aż po animację. Składają się też z niedokładnych cytatów ze znanych i zapomnianych filmów azjatyckich. Bohaterka nosi kostium przypominający ten, który miał na sobie Bruce Lee w *Grze śmierci* (*Game of Death*, 1978, reż. Robert Clouse) – chyba nieprzypadkowo, bo ostatni film z udziałem słynnego mistrza dalekowschodnich sztuk walki powstał w istocie w kilka lat po tajemniczej śmierci aktora (1973), z wykorzystaniem wcześniej nakręconych materiałów i dublerów. Tarantino także dokonuje wskrzeszenia pewnej formuły, która jest dla niego esencją

⁷ Roger Ebert, *Kill Bill Vol. I*, „Chicago Sun Times” z 10.10.2003. Na podstawie elektronicznego archiwum pisma: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031010/REVIEWS/310100304/1023>

kinowości, pozbawioną obciążenia przestaniem czy dążeniem do prawdopodobieństwa, realizując rodzaj doskonałego kina sztuk walki, poziomem realizacyjnym przewyższającego oryginały: filmy Tsui Harka, braci Shaw czy Japończyka Seijuna Suzuki. Przyznając rację Ebertowi należałoby tu pominąć opis fabuły: to po prostu historia zemsty dokonanej przez bezimienną Pannę Młodą na byłym partnerze i szefie, i jego bandzie, która dokonała masakry podczas uroczystości weselnych bohaterki, próbującej porzucić świat zbrodni. Ale i tu czeka na widza niespodzianka... na początku drugiej części dowiadujemy się, że do jatki doszło nie podczas zaślubin, ale podczas ich próby generalnej. Wszystko okazuje się nieprawdą, grą, umownością, jak w scenie, w której protagonistka – niedługo po wyjściu z kilkuletniej śpiączki – sama rozprawia się z 88 uzbrojonymi wojownikami.

Podobnie nostalgiczny charakter ma film *Death Proof* (2007), będący zdecydowanie najmniej udanym projektem Tarantino, który także – jako jedyny do tej pory – okazał się porażką finansową. Film jest częścią dylogii, którą współtworzy utwór Roberta Rodrigueza⁸ *Planet Terror* (2007). Podobnie jak *Kill Bill* jest on rodzajem hołdu dla kina klasy B. Tym razem jednak twórcy sięgnęli do tradycji amerykańskiej, tzw. grindhouse'u (taki jest zresztą wspólny tytuł projektu) – niskobudżetowych filmów exploitation przeznaczonych dla kin samochodowych.

W USA filmy zostały wprowadzone na ekrany łącznie, jako próba rewitalizacji tradycji „double feature shows”, popularnych przede wszystkim w latach 50., kiedy jednym z głównych producentów filmów tego rodzaju był Roger Corman. Tarantino i Rodriguez starali się nie tylko dokonać rekonstrukcji formuły na poziomie pojedynczego tekstu, ale także przywołać specyficzny rodzaj przeżycia związany z odbiorem grindhouse movies. Stąd *Death Proof* i *Planet Terror* zostały uzupełnione dodatkowymi materiałami. Są to: fikcyjny zwiastun filmu *Machete* (reż. Robert Rodriguez), fikcyjny zwiastun filmu *Werewolf Woman Of The SS* (reż. Rob Zombie), fikcyjna reklama *Acuña Boys Restaurant* (reż. Quentin Tarantino) oraz także fikcyjne zwiastuny *Don't* (reż. Edgar Wright) i *Thanksgiving* (reż. Eli Roth).

Zamysł twórców został tylko częściowo zrealizowany. W Europie, a także w niektórych kinach amerykańskich, filmy pokazywano oddzielnie, w Europie wręcz w odstępie kilku miesięcy. Rozbiło to spójność projektu, który jednak – w przeciwieństwie do *Kill Bill* – nie okazał się spełniony. W *Death Proof* wydarzenia skupiają się wokół postaci psychopatycznego kaskadera, który morduje piękne dziewczyny, by w końcu stać się ofiarą kilku bezwzględnych piękności postanawiających dokonać na nim

⁸ Quentin Tarantino bez wątpienia przyczynił się do rozwoju kariery Roberta Rodrigueza, specjalizującego się w filmach opartych na grze z konwencją gatunkową. W *Death Proof* przejął on niejako styl swojego „ucznia”.

krwawej zemsty. Banalna fabuła została zderzona z wysokimi walorami produkcyjnymi, których brakowało w realizacjach twórców z kręgu Cormana. Tarantino po raz kolejny zamierzał zrealizować najdoskonalszy grindhouse, tak jak wcześniej stał się autorem „najdoskonalszego” filmu z kręgu kina sztuk walki. Różnica polegała jednak na tym, że kino sztuk walki często – na miarę możliwości – zaskakiwało widza wysokim poziomem realizacji, a niektórzy twórcy, jak np. Suzuki Seijun, zdolni byli wręcz nasycić swoje filmy elementami autorskiego, indywidualnego stylu. W masowo produkowanych grindhouse movies tych elementów nie było – ich wdzięk polegał właśnie na nieporadności i wszechobecnej tandecie. Filmy Tarantino i Rodrigueza pozbawiły grindhouse jego istoty.

W *Bękartach wojny* (*Inglourious Basterds*, 2009) Tarantino nie zrywa z fascynacjami, które zdominowały jego realizacje z początku XXI wieku. Zmienia jednak nieco charakter dekonstrukcji, jakiej poddaje fascynujące go konwencje gatunkowe. *Kill Bill*, a w jeszcze większym stopniu *Death Proof*, miały w sobie coś z beztroskiej i spontanicznej zabawy, *Bękarty wojny* przypominają natomiast raczej wczesne filmy Tarantino – oparte na bardzo przemyślanych conceptach.

Podobnie jak w wypadku debiutu, najnowsza realizacja reżysera jest swobodnym remakiem wcześniej nakręconego utworu. Tym razem Amerykanina zainspirował włoski film Enzo Castellariego *Quel maledetto treno blindato* (1978), wyświetlany w USA między innymi jako *The Inglorious Bastards*. Tarantino „pożyczył” przede wszystkim tytuł, rezygnując z kopiowania rozwiązań fabularnych, tylko w niewielkim stopniu wykorzystanych w jego „wersji”. Już jednak w samym tytule dokonał znaczącego dla zrozumienia *Bękartów...* przesunięcia. Należy bowiem zwrócić uwagę na zmienioną, a w zasadzie zniekształconą jego pisownię, wskazującą na to, że zabawa z językiem będzie pewnego rodzaju kluczem do całości dzieła.

Bękarty wojny to wojenny film akcji, podzielony na pięć rozdziałów, z których każdy jest pastiszem innej konwencji: spaghetti westernu, wojennego horroru klasy B, melodramatu, kina szpiegowskiego i slapstickowej komedii. Fabuła, zmierzająca do finału, w którym dochodzi do alternatywnego w stosunku do faktów historycznych zakończenia II wojny światowej, prowadzona jest dwutorowo. Bohaterką jednego z wątków jest Shosanna – francuska Żydówka, której rodzina została zamordowana na rozkaz demonicznego Hansa Landy, drugi opowiada o ośmioosobowym oddziale tytułowych *Bękartów* – okrutnych mścicieli mordujących i skalpujących nazistów.

Tarantino w bardzo celny, a jednocześnie prowokacyjny sposób rozprawia się z fundamentalnym fałszem kina wojennego, które przecież niemal zawsze jest po prostu widowiskiem, mającym niewiele wspólnego z prawdą historyczną. Czasem fakty są jedynie pretekstem do uruchomienia gatunkowej konwencji, kiedy indziej

mamy do czynienia z realizacjami „poważnymi”, w których sensacyjna intryga zapewnia przyjemność, a antywojenna wymowa dostarcza widzowi usprawiedliwienia dla „zakazanej zabawy”, której się oddaje oglądając wojenne blockbustery. Film Quentina Tarantino przekracza wszelkie dopuszczalne granice, w sposób jawny manipulując prawdą. To jednak stanowi podstawę strategii reżysera ukazującego konwencję filmu wojennego jako szkielet pozwalający budować rodzaj gry tożsamości, w której występują zwykle czytelne podziały: dobrzy nasi i źli Niemcy. W *Bękartach wojny* nie są one przede wszystkim oczywiste. Ponadto Tarantino konsekwentnie ujawnia to, co w większości filmów wojennych opiera się na umowie z widzem.

W pierwszym „rozdziale” filmu Landa odwiedza francuskiego chłopca ukrywającego w piwnicy żydowską rodzinę. Rozmowa z właścicielem domu rozpoczyna się po francusku, później – choć, jak się okazuje, niemiecki oficer jest poliglotą biegle władającym kilkoma językami – bohaterowie przechodzą na angielski. Widz odbiera to początkowo jako element znanej z wielu filmów konwencji, wkrótce jednak przekonuje się, że Landa celowo zmienił język, by rozmowy nie zrozumieli mieszkający pod podłogą Żydzi.

Językowe gry powrócą wielokrotnie później – czasem w tonacji dramatycznej, kiedy indziej komediowej. To właśnie niedoskonałość niemczyzny jednego z bękartów zdradzi jego prawdziwą tożsamość. Podobnie będzie, kiedy Aldo Raine – dowodzący oddziałem mścicieli – przemówi po włosku z akcentem z... Tennessee.

Gry z tożsamością bohaterów odbywają się w filmie Tarantino także na innym poziomie. Niemal każdy z bohaterów „gra” określoną rolę w wojennym teatrze i w samym filmie. Jak Frederik Zoller – niemiecki bohater, wcielający się jako aktor w postać samego siebie w propagandowym produkcyjniaku, czy sam Landa przemieniający się w finale z zaangażowanego pogromcy Żydów w człowieka, który zmienił bieg historii.

Swoją rolę konsekwentnie odtwarza także sam reżyser. Po nieco słabszym okresie twórczości, powraca jako celny komentator konwencji – nie tylko kina amerykańskiego.

The first part of the history of the world is the history of the human race. It is a history of progress, of discovery, of conquest, and of suffering. It is a history of the struggle for existence, of the struggle for power, and of the struggle for knowledge. It is a history of the human mind, of the human heart, and of the human soul. It is a history of the human condition, of the human fate, and of the human destiny.

The second part of the history of the world is the history of the human mind. It is a history of thought, of reason, of science, and of art. It is a history of the human intellect, of the human imagination, and of the human spirit. It is a history of the human mind, of the human heart, and of the human soul.

The third part of the history of the world is the history of the human heart. It is a history of love, of hate, of hope, and of despair. It is a history of the human emotions, of the human passions, and of the human desires. It is a history of the human heart, of the human mind, and of the human soul.

The fourth part of the history of the world is the history of the human soul. It is a history of faith, of doubt, of hope, and of despair. It is a history of the human beliefs, of the human doubts, and of the human fears. It is a history of the human soul, of the human mind, and of the human heart.

The fifth part of the history of the world is the history of the human condition. It is a history of the human existence, of the human suffering, and of the human death. It is a history of the human life, of the human death, and of the human resurrection. It is a history of the human condition, of the human fate, and of the human destiny.

KINO KOBIET: WIĘKSZOŚĆ, KTÓRA JEST MNIEJSZOŚCIĄ

Kobiece kino niezależne ma w Stanach Zjednoczonych długą historię i bogatą tradycję. W istocie druga fala amerykańskiej awangardy zaczyna się od dzieła reżyserki właśnie – słynnych *Sieci popołudnia* (*Meshes of the Afternoon*, 1943) Mai Deren, uznawanych zresztą przez niektórych za utwór protofeministyczny. Co ciekawe, artystki zaczynające swoją karierę w latach 60. czy 70. – na przykład Barbara Hammer i Su Friedrich – nawiązywały właśnie do tradycji kina eksperymentalnego, najczęściej odchodząc od kina narracyjnego na rzecz trudnych do jednoznacznego zdefiniowania form, wykorzystujących elementy formuły dokumentalnej, eseistycznej czy kolażowej. W latach 90. sytuacja ta uległa zmianie. Choć pojawiają się ciekawe postaci, których dokonania moglibyśmy przypisać do kręgu szeroko rozumianej awangardy – jak chociażby Lynne Sachs – większość reżyserek interesuje się przede wszystkim kinem fabularnym, ocierającym się niejednokrotnie o konwencje mainstreamowe, przy jednoczesnym zachowaniu radykalnej tematyki, dotyczącej najczęściej kwestii tożsamości seksualnej lub – szerzej – kondycji kobiety we współczesnym społeczeństwie. Choć niektóre z najważniejszych autorek młodego pokolenia zaczynały od realizacji poszukujących nowych rozwiązań także na gruncie formy, zwykle już ich drugie filmy bliższe były rozwiązaniom kina modelu dominującego. We wszystkich omówionych tu wypadkach, „punktem” dojścia stawała się telewizja, dająca paradoksalnie coraz większe możliwości – także jeśli chodzi o poruszanie kontrowersyjnych, do niedawna „zakazanych” tematów.

Jedną z ciekawszych reżyserek, których kariery potoczyły się według powyższego scenariusza, jest Allison Anders, specjalizująca się w portretowaniu samotnych, ale silnych kobiet, zmuszonych stawić czoła różnorodnym przeciwnościom losu. Jej pierwsze dokonanie – czasem zresztą pomijane w filmografii artystki¹ – jest przedsięwzięciem zrealizowanym z Deanem Lentem i Kurtem Vossem – kolegami poznanymi podczas studiów w kalifornijskiej szkole filmowej. *Border Radio* (1987) jest

¹ Judith M. Redding, Victoria A. Brownworth, *Film Fatales. Independent Women Directors*, Seattle: Seal Press 1997, ss. 185–189.

fabularyzowanym portretem sceny rockowej Los Angeles, wykorzystującym zresztą elementy stylistyki dokumentalnej. Czarno-białe zdjęcia, nerwowy montaż i nawiązania do poetyki nowofalowej mogły zwiastować, że reżyserka i we własnych projektach pójdzie w stronę formalnych poszukiwań. Tak się jednak nie stało. Jej właściwy debiut sięga bowiem do rozwiązań kina popularnego, choć – trzeba przyznać – że czyni to w istocie w sposób krytyczny, zderzając elementy realistyczne z gatunkowymi, które najczęściej zostają ujęte w ramę odbierającą im właściwą funkcjonalność. *Benzyna, żarcie i czynsz* (*Gas Food Lodging*, 1992) to oparta na motywach powieści dla młodzieży „Don't Look and It Won't Hurt” Richarda Pecka historia samotnej matki, pracującej jako kelnerka i wychowującej dwie dorastające córki. Shade i Trudi różnią się od siebie. Pierwsza, młodsza, jest jeszcze nieco dziecinna i chętnie ucieka w świat filmowych fantazji tandetnych meksykańskich melodramatów. Marzy o powrocie ojca, którego w końcu spotyka, i o partnerze, którego wyobraża sobie na podobieństwo ekranowych amantów. Trudi natomiast poszukuje przygód, angażuje się w przelotne związki, z których jeden kończy się niechcianą ciążą i przedwczesnym macierzyństwem.

Siłą filmu jest umiejętność obserwacji. Reżyserka rezygnuje z fabularnych komplikacji na rzecz portretowania małomiasteczkowej społeczności, w której przeciętni bohaterowie zmuszeni są nieustannie szukać środków na tytułowe codzienne potrzeby. Interesującym kontrapunktem są natomiast sceny, w których wraz z bohaterkami uciekamy w świat fantazji: bohaterowie hiszpańskojęzycznych melodramatów schodzą na chwilę z ekranu by spełnić marzenia Shade, Trudi zaś wkracza w niemal bajkowy świat zainspirowany rozwiązaniami wizualnymi z filmów Douglasa Sirka, w którym kocha się z przypadkowo poznanym młodym mężczyzną – późniejszym ojcem jej dziecka. Anders nie proponuje widzom dramatu społecznego, choć tytuł mógłby właśnie taki trop sugerować. Bardziej interesuje ją ukazywanie postaci kobiet, które chcą być silne, choć nie zawsze się im to udaje.

Podobną tematykę znajdziemy w *Mi vida loca* (1994). Hiszpański tytuł wskazuje na środowisko, w jakim rozgrywa się akcja utworu. Wkraczamy w świat latynoskich kobiecych gangów działających w okolicach Echo Park w Los Angeles. Film nie powtórzył sukcesu debiutu – być może z uwagi na zbyt luźną strukturę, sprawiającą, że reżyserce nie zawsze udaje się utrzymać uwagę widza. Należy jednak zauważyć szereg oryginalnych i ciekawych rozwiązań. Anders ponownie zderzył realizm obserwacji i pewną stylizacją. W filmie występują zatem profesjonalne aktorki, ale także prawdziwe dziewczyny z ulic LA. Narracja – prowadzona z za kadru – jest do pewnego stopnia zsubiektywizowana. Dziewczyny, które znamy z ich pseudonimów, opowiadają o sobie, a na plan pierwszy wysuwa się historia dwóch z nich: matek dzieci urodzonych z tego samego ojca – gangstera, który zginął sprzedając narkotyki. Reżyserka – i to czyni jej film odmiennym od podobnych realizacji – mniejszą uwagę przywiązuje do

sensacyjnych efektów, skupiając się raczej na codzienności bohaterek, które borykają się z problemami bytowymi, plotkują, wychowują dzieci...

Mi vida loca został dość chłodno przyjęty przez krytykę i trafił jedynie do ograniczonej dystrybucji w klubach filmowych², ale paradoksalnie ugruntował pozycję artystki, która została dostrzeżona przez odnoszącego już spore sukcesy Quentina Tarantino. W konsekwencji zaproszono ją do udziału w nowelowym filmie pod tytułem *Cztery pokoje* (*Four Rooms*, 1995), który był artystyczną i kasową porażką. Trudno też zaliczyć go do autorskiego dorobku reżyserki. Jej nowela – zatytułowana „Brakujący składnik” – jest pastiszową opowieścią o spotkaniu czarownic w hotelowym pokoju. Intencją Tarantino – inicjatora projektu – było dalsze eksplorowanie sfery „pulp fiction”. Jednak film nawet nie zbliża się do poziomu jego poprzedniego dzieła, a niejednokrotnie razi zaskakująco niskim poziomem realizacyjnym.

Pewnym zaskoczeniem okazała się następna realizacja – *Grace of My Heart* z 1996 roku. To jedyny jak dotąd utwór Anders wyprodukowany z udziałem dużego studia – Universal Pictures. Podstawą scenariusza była biografia piosenkarki Carole King, jednak w filmie pojawiają się fikcyjne postaci. Bohaterka, Denise Waverley, jest typowym przykładem „silnej kobiety”, stawiającej czoła przeciwnościom losu. Największym atutem są tu kreacje aktorskie – zwłaszcza Johna Turturro w roli wiernego przyjaciela i producenta piosenek Denise. *Grace of My Heart* nie odniósł sukcesu i bardzo szybko trafił do dystrybucji wideo. Jego charakter zachęca zresztą do tego rodzaju odbioru. Reżyserka zbliża się w nim do formuł filmu telewizyjnego, któremu miała się już wkrótce poświęcić niemal bez reszty. Na przełomie wieków zrealizowała tylko dwa filmy kinowe – *Sugar Town* (1999, wspólnie z Kurtem Vosse) i *Rzeczy pod słońcem* (*Things Behind the Sun*, 2001). Pierwszy jest nieudanym zbiorowym portretem sceny muzycznej Los Angeles, poniekąd nawiązującym do debiutu, w którego realizacji także uczestniczył Voss. Znacznie ciekawszy jest drugi – być może najbardziej dojrzały utwór artystki, opowiadający o piosenkarce spotykającej po latach mężczyznę, który – jeszcze jako dziecko – uczestniczył w zbiorowym gwałcie na niej.

Zbliżony przebieg miała kariera Rose Troche, z którą Anders spotkała się przy realizacji serialu *The L Word* – pierwszej mainstreamowej realizacji telewizyjnej otwarcie podejmującej wątki homoseksualne. O ile jednak we wcześniejszych dokonaniach Anders tematyka homoerotyczna nie występuje, o tyle Troche już swoim debiutem zadeklarowała się jako zaangażowana aktywistka. *Połów* (*Go Fish*, 1994) to zbudowana z luźno powiązanych epizodów opowieść o związkach Max – atrakcyjnej dziewczyny szukającej partnerki, ale także portret mniejszościowej społeczności Chicago. Interesująca jest forma dzieła: pozornie realistyczna historia opowiedzia-

² Por. ibidem, s. 186.

na została w ciekawy sposób, z wykorzystaniem elementów rozbijających spójność diegezy. Być może było to zasługą producentki Christine Vachon – współpracującej także z Toddem Haynesem i Tomem Kalinem – gejowskimi reżyserami skłaniającymi się ku formom eksperymentalnym. Bardzo wyraźne są też powinowactwa filmu, niewątpliwie zainspirowanego *Cieniami* (*Shadows*, 1959) Johna Cassavetes i *Ona się doigra* (*She's Gotta Have It*, 1986) Spike'a Lee. Podobnie jak w wypadku znakomitych poprzedników i tu mamy do czynienia z balansowaniem na granicy improwizacji, poddanej jednak pewnemu rygorowi – jak w jazzie, będącym „matrycą” wszystkich trzech filmów. Emanuel Levy³ zauważa, że film Troche jest pierwszym utworem ukazującym „normalność” codziennego życia lesbijek. To wprawdzie wcześniejszy *Claire z Księżycy* (*Claire of the Moon*, 1993, reż. Nicole Conn) przełamał rodzaj znowy milczenia w amerykańskim kinie, ale jednocześnie ukazywał związki homoseksualne między kobietami w aurze sensacji i był oglądany w pewnym sensie na sposób pornograficzny, z uwagi na obecność licznych śmiałych scen erotycznych. Troche również nie unika dosłowności, ale jednocześnie demistyfikuje kobiecy homoseksualizm, ukazując erotyzm jako zaledwie jeden z aspektów życia swoich bohaterek – wcale nie najważniejszy. *Półów*, zrealizowany za mniej niż 60 tysięcy dolarów, stał się jednym z największych przebojów kina niezależnego, zarabiając bez mała 2,5 miliona dolarów. Utorował także drogę na ekrany kolejnym filmom prezentującym podobną optykę – między innymi zrealizowanemu rok później obrazowi Marii Maggenti *Niewiarygodnie prawdziwa historia dwóch zakochanych dziewcząt* (*The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love*, 1995), w którym doszło do zaskakującej i wręcz szokującej fuzji lesbijskiego melodramatu i kina rodzinnego. Bohaterki tej komedii to bowiem nastolatki wkraczające w dorosłość i jednocześnie odkrywające swoją tożsamość seksualną.

Publiczność spodziewała się zapewne, że kolejne dokonanie reżyserki będzie podejmowało podobną tematykę. I w istocie Troche nie porzuciła problematyki homoseksualnej. Bohaterami filmu *Sypialnie i korytarze* (*Bedrooms and Hallways*, 1998) są jednak mężczyźni. Artystce nie udało się jednak powtórzyć sukcesu debiutu. Choć struktura utworu jest podobna – ponownie oglądamy serię epizodów, która nie tworzy spójnej opowieści – siła oddziaływania filmu jest zdecydowanie mniejsza. Troche wprowadziła liczne akcenty komediowe i zrezygnowała z autorskiego stylu wizualnego, produkując niezależne dzieło mainstreamowe – przynajmniej w warstwie formalnej. Problematyka podejmowana w komedii też wydaje się błaża – jesteśmy świadkami serii spotkań męskiej grupy wsparcia, której członkowie dyskutują o problemach życia codziennego, często związanych z manifestowaną przez jednych, a skrywaną przez innych orientacją seksualną.

³ Emanuel Levy, op. cit., ss. 474–475.



Witajcie w naszej dzielnicy, reż. Rose Troche

W trzecim i ostatnim jak dotąd filmie kinowym Troche całkowicie zrezygnowała z problematyki homoseksualnej, powracając jednak do tematyki kobiecej. *Witajcie w naszej dzielnicy* (*The Safety of Objects*, 2001) to jej zdecydowanie najdoskonalszy film – wyróżniający się znakomitym, precyzyjnie skonstruowanym scenariuszem.



Witajcie w naszej dzielnicy, reż. Rose Troche

Opowieść ponownie jest wielowątkowa, ale tym razem poszczególne epizody splatają się w nierozzerwalną całość. Na ma tu już znanego z dwóch poprzednich realizacji efektu mozaiki czy kalejdoskopu. *Witajcie w naszej dzielnicy* to spójna całość, choć narracja ma niemal altmanowski wymiar. Troche opowiada o losach czterech rodzin, których losy splatają się w nieoczekiwany sposób. Najważniejszą postacią jest natomiast zagrana brawurowo przez Glenn Close postać Esther – matki opiekującej się pogrążonym w śpiączce niemal dorosłym synem. Stopniowo dowiadujemy się, co się

wydarzyło, jak doszło do samochodowego wypadku, który – jak się okazuje – dotknął nie tylko rodzinę Goldów, ale także ukształtował relację pomiędzy wszystkimi niemal postaciami. Troche porzuca tu pozycję aktywistki, oferując w zamian kino skupiające się na obserwacji postaci, świetnych dialogach i misternej konstrukcji scenariusza, który – niemal jak w thrillerze – trzyma widza w napięciu. Jednocześnie mamy tu do czynienia z konstrukcją otwartą, bliską Troche również w pracach telewizyjnych. W pewnym sensie film ten jest wprowadzeniem do nowej formuły, której artystka poświęci się wkrótce bez reszty.

Ten rodzaj telewizyjnej wrażliwości przejawia także Lisa Cholodenko, kolejna współautorka przełomowego serialu *The L Word*⁴. W swoim dorobku ma wprowadzić tylko dwa filmy kinowe, ale obydwie zasługują na uwagę. Dotyczy to zwłaszcza debiutanckiej *Sztuki artystycznej fotografii* (*High Art*, 1998), będącej do pewnego stopnia filmem z kluczem. Ta historia nieoczekiwanej fascynacji i związku między młodą redaktorką ilustrowanego magazynu i znaną, choć nieco zapomnianą, artystką, została bowiem zainspirowana biografią Nan Goldin – jednej z najważniejszych postaci amerykańskiej fotografii⁵. Cholodenko wykorzystowała epizod z życia Goldin, która spędziła rok w Berlinie, gdzie opublikowała album zatytułowany „Cookie Mueller” poświęcony jej bliskiej przyjaciółce, zmarłej w 1989 roku na skutek AIDS. W filmie *Cookie* – nosząca w istocie niemieckie nazwisko, ale urodzona w Baltimore – stała się Gretą – aktorką współpracującą niegdyś z Fassbinderem, dziś natomiast pogrążoną w nałogach – narkomanii i alkoholizmie. *Sztuka...*, wykorzystująca schemat filmu o uczuciowym trójkącie, nie ma więc wiele wspólnego z biografistyką. *Cookie* była wprowadzić okazjonalnie aktorką – wystąpiła na przykład w kilku realizacjach Johna Watersa – nie grała jednak u Fassbindera. Znała go wprowadzić, ale – jak wspomina twórca *Różowych flamingów* – przede wszystkim dostarczała mu narkotyków podczas jego pobytu w USA. Intencją Lisy Cholodenko nie jest fantazjowanie na temat biografii znanej artystki – jak czynił to na przykład Todd Haynes w *Idolu*. Postać Nan Goldin potrzebna jest jej raczej do wzbogacenia tej warstwy filmu, która mówi o pograniczu sztuki i doświadczenia. Dla Goldin – sfery te były zawsze nierozdzielne: jej fotografie, choć w pewnym sensie stylizowane i „ustawiane” – sprawiają jednocześnie wrażenie dokumentalnych. I takimi są w istocie: widzimy na nich bowiem prawdziwe dramaty prawdziwych ludzi, najczęściej bliskich artystce. Podobnie jest w filmie. Fascynacja sztuką przeradza się w fascynację człowiekiem, a skrajne emocje prowadzą do tragicznego finału. W *Sztuce...* to Lucy, wzorowana na Goldin, umiera po przedawkowaniu narkotyków.

⁴ Cholodenko pracowała także na planie innych ambitnych seriali i filmów telewizyjnych – między innymi *Sześć stóp pod ziemią*. Podobnie jest w wypadku pozostałych bohaterów tego rozdziału, także wybierających produkcje redefiniujące formułę serialu TV.

⁵ O życiu i twórczości artystki pisze: Guido Costa, *Nan Goldin*, London: Phaidon 2001.



Laurel Canyon, reż. Lisa Cholodenko

Nieco mniej udany jest drugi film Cholodenko, która zresztą poświęciła się później wyłącznie twórczości telewizyjnej. *Laurel Canyon* (2002) odchodzi od tematyki lesbijskiej, pojawiającej się w tym utworze w sposób jedynie marginesowy. Ten wielowątkowy film jest próbą dyskusji z toposem konfliktu pokoleń. Reżyserka zdecydowała się odwrócić schemat, w którym najczęściej przedstawiciele młodego pokolenia uosabiają bunt i rebelię. Ich rodzice natomiast reprezentują wartości konserwatywne. Tu jest odwrotnie: młody lekarz Sam nie rozumie swojej matki – hipiski flirtującej z młodszym od niego muzykiem zespołu, którego płytę produkuje. Nowością jest też struktura filmu – otwarta, zapowiadająca strategię filmów telewizyjnych.



Laurel Canyon, reż. Lisa Cholodenko

Czwartą wyróżniającą się postacią kina kobiecego lat 90. jest Nancy Savoca, która zadebiutowała w 1989 roku filmem *Prawdziwa miłość* (*True Love*, 1989) uhonorowanym na festiwalu Sundance Nagrodą Jury. Już debiut zwiastuje jej zainteresowanie kinem popularnym. Film jest bowiem wariacją na temat komedii romantycznej w jej „weselnym” wydaniu, spopularyzowanym nieco później przez brytyjskie *Cztery wesela i pogrzeb* (*Four Weddings and a Funeral*, 1994) w reżyserii Mike’a Newella. Treścią utworu są przygotowania do ślubu Donny z niedojrzałym Michaeliem. Savoca ukazuje absurd i pustkę weselnych rytuałów, za którymi nie stoi prawdziwe i głębokie uczucie. Niedojrzałość jest również tematem jej drugiego filmu – *Dogfight* (1991). Trudny do przetłumaczenia tytuł oznacza zabawę, którą organizują czterej przyjaciele, mający wkrótce wyruszyć na wojnę w Wietnamie. Polega ona na tym, że każdy z nich ma poderwać możliwie najmniej atrakcyjną dziewczynę i przyprowadzić ją na przyjęcie w pubie, gdzie ogłoszone zostaną wyniki. Eddie wybiera Rose – przypadkowo spotkaną pacyfistkę, która dość szybko orientuje się, że intencje chłopca nie są szczerze. Ten zaś nieoczekiwanie zakochuje się w dziewczynie i musi nie tylko dojrzeć emocjonalnie, ale także spojrzeć z innej perspektywy na swoje zaangażowanie w „brudną wojnę”.



Gdyby ściany umiały mówić, reż. Nancy Savoca

Savoca, podobnie jak inne reżyserki jej pokolenia, także poświęciła się twórczości telewizyjnej. Realizuje przede wszystkim odcinki seriali oraz interesujące filmy dla sieci

kablowych, mające wprawdzie nieco interwencyjny charakter, ale jednocześnie posiadające walory zbliżające je poziomem do realizacji kinowych. *Gdyby ściany umiały mówić* (*If These Walls Could Talk*, 2006) to nowelowy film zrealizowany wspólnie z Cher – popularną piosenkarką i aktorkę, która była współproducentką przedsięwzięcia i wyreżyserowała ostatni segment. Trzy historie ukazują trudne wybory kobiet, które stają przed perspektywą usunięcia ciąży. Każda z nich spotyka się z innymi problemami – już choćby dlatego, że poszczególne nowele rozgrywają się kolejno w latach 50, 70. i 90. Inne są regulacje prawne, inna obyczajowość i standardy moralne. Wymowa filmu jest jasna. Opowiada się on zdecydowanie za opcją „pro choice”, w której kobieta może decydować o utrzymaniu lub przerwaniu ciąży. Na szczęście jednak nie mamy do czynienia z dziełem propagandowym. Autorki starają się ukazać problem wieloaspektowo, a bohaterka drugiej noweli, grana przez Sissy Spacek, decyduje się urodzić dziecko, choć ma możliwość legalnej aborcji. Wysokie walory produkcyjne oraz udział gwiazd – prócz Cher i Spacek oglądamy też Demi Moore – przyczyniły się do sukcesu filmu, który, choć produkowany przez HBO, był w niektórych krajach rozpowszechniany w kinach. Niestety bez echa przeszedł drugi z telewizyjnych filmów – *Brud* (*Dirt*, 2003), który do dziś nie zainteresował żadnego dystrybutora wideo. Savoca zmienia w nim stylistykę wcześniejszych prac. Ta historia pochodzącej z Salvadora służącej do złudzenia przypomina dokument.



Gdyby ściany umiały mówić, reż. Nancy Savoca

Lata 90. oraz początek XXI wieku to niewątpliwie okres przebudzenia kina kobiecego. Oprócz wspomnianych artystek, należących do pokolenia Sundance, swoje filmy wprowadzały na ekrany reżyserki starszego pokolenia, między innymi Lizzie Borden, Martha Coolidge, Joyce Chopra i – reprezentująca kino afroamerykańskie – Julie Dash. Niektóre zrealizowały w tym okresie swoje najlepsze prace, jak Dash właśnie, która odniosła sukces epickimi *Córkami pyłu* (*Daughters of the Dust*, 1991). Inne dołączyły do młodszych koleżanek realizując, jak np. Martha Coolidge, odcinki ambitnych seriali. Pojawiały się także postaci efemeryczne. Znakomicie zadebiutowała Hilary Brougher, której *Lepkie palce czasu* (*Sticky Fingers of Time*, 1997), łączące elementy kina lesbijskiego z kinem science fiction opartym na klasycznym motywie podróży w czasie, obudziły spore nadzieje. Na jej kolejny film trzeba było jednak czekać aż dziewięć lat. *Historia Stephanie Daley* (*Stephanie Daley*, 2006), opowiadająca o młodej dziewczynie oskarżonej o zamordowanie nowo narodzonego dziecka, odchodzi od poetyki kina eksperymentalnego obecnej w debiucie. To rzetelny i interesujący film z udaną kreacją Tildy Swinton, grającej tu panią psycholog próbującą dociec prawdy, a jednocześnie oczekującą własnego dziecka. Trudno jednak na jego podstawie orzec, jak dalej potoczy się kariera reżyserki. Zwłaszcza że nawet oszałamiający sukces nie gwarantuje, iż powstaną następne filmy. Przekonała się o tym między innymi Kimberly Peirce, której *Nie czas na łzy* (*Boys Don't Cry*, 1999) – drastyczny dramat o dziewczynie, czującej się mężczyzną – został dosłownie obsypany nagrodami, łącznie z Oscarem za pierwszoplanową rolę kobiecą dla Hilary Swank. Odniósł także sukces kasowy. Peirce czekała jednak 9 lat na możliwość realizacji kolejnego projektu – nakręconego jednak tym razem pod skrzydłami dużej wytwórni. Nadal więc nie jest łatwo być kobietą w amerykańskim kinie niezależnym...

KINO AFROAMERYKAŃSKIE: JOHN SINGLETON, BRACIA HUGHES, MARIO VAN PEEBLES I INNI

Obecność Afroamerykanów w kinie Stanów Zjednoczonych była do lat 70. w wielu zakresach ograniczona. Niewielu czarnoskórym aktorom udawało się zdobyć popularność, a także zapewnić sobie możliwość grania większych, bardziej znaczących ról. Choć pierwszy Oscar został przyznany czarnej aktorce już w 1939 roku – była to jedynie nagroda za kreację drugoplanową, którą otrzymała Hattie McDaniels – pamiętna Mammy z *Przeminęło z wiatrem* (*Gone With The Wind*, 1939) Victora Fleminga. Na statuetkę za rolę główną środowisko czarnoskórych aktorów czekało aż do roku 1963, kiedy nagrodzono Sidneya Poitier za rolę Homera Smitha w *Liliach polnych* (*Lilies of the Field*, 1963) Ralpha Nelsona. Poitier był zresztą przez lata bodaj jedynym powszechnie znanym czarnym aktorem kina amerykańskiego.

Filmy afroamerykańskie znakomicie wpisały się w nową falę kina niezależnego. To właśnie początek lat 90. przyniósł najistotniejsze debiuty, choć Spike Lee – najważniejszy twórca współczesnego kina afroamerykańskiego – swój pierwszy film nakręcił już w roku 1984. Korzeni tego zjawiska należy jednak szukać wcześniej, we wczesnych latach 70, kiedy doszło do eksplozji kina określanego mianem *blaxploitation*, będącego odpowiedzią na skierowane do białej publiczności realizacje klasy B. Czarnoskórzy twórcy powielali wzorce wypracowane wcześniej między innymi przez Rogera Cormana, wprowadzając na ekrany czarnoskóre gwiazdy. Pozostałe elementy konwencji pozostawały jednak najczęściej bez zmian: filmy były tanie, cechowały się sensacyjną intrygą i zawierały sporo przemocy i erotyki. Dodatkowo w wielu z nich pojawiała się postać czarnoskórego samotnika, będącego wyrazicielem radykalnej postawy wobec kwestii rasowej, bliskiej ideologii Czarnych Panter. Oczywiście nie wszystkie produkcje zawierały podtekst polityczny, niektóre z nich były po prostu błahymi komediami, czy też np. więziennymi dramatami ze sporą, choć daleką od pornografii, dawką erotyki. Jedną z gwiazd tego kina była Pam Grier, ponownie

odkryta już w latach 90. przez Quentina Tarantino, który obsadził ją w głównej roli w *Jackie Brown*.

Wśród masowej produkcji w rodzaju *Blaculi* (1973, reż. William Crain) zdarzały się ciekawsze – przynajmniej pod względem warsztatowym – produkcje Gordona Parksa, który zasłynął dwoma filmami cieszącymi się do dziś statusem utworów kultowych: *Shaft* (1971) i *Superfly* (1972). Pierwszy z nich został nawet nagrodzony Oscarem za najlepszą piosenkę, drugi był natomiast nominowany do nagrody Grammy za ścieżkę dźwiękową. To właśnie muzyka była ważnym elementem przyciągającym publiczność do kin – zresztą nie tylko czarnoskórą. Na fali zainteresowania psychodelią odkryto wtedy funk, soul i czarną muzykę etniczną, świetnie wpisującą się w nowe mody.

Ścieżka dźwiękowa promowała czarne filmy, ale jednocześnie produkcje blaxploitation były w stanie popularyzować niszowych wykonawców. Kariera grupy Earth Wind and Fire zaczęła się od *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) – zdecydowanie najważniejszego w całym nurcie, legendarnego filmu, do dziś zresztą objętego w niektórych krajach zakazem rozpowszechniania lub dostępnego – np. w Wielkiej Brytanii – w wersji ocenzurowanej. Melvin Van Peebles – znany wcześniej jak twórca przebojowej komedii *The Watermelon Man* (1970), w której biały agent ubezpieczeniowy... zmienia kolor skóry, by przekonać się, na czym polegają rasowe stereotypy i uprzedzenia – zrealizował filmowy manifest, będący opowieścią o czarnym mścicielu, będącym uosobieniem witalności i wyższości czarnej rasy. Peebles, który sfinansował swoją realizację z prywatnych funduszy, nie od razu znalazł dystrybutora. Jego dzieło, sięgające po rozwiązania awangardowe, okazało się zbyt trudne dla masowej publiczności. Ponadto zawierało kilka szokujących fragmentów: m.in. ukazane po raz pierwszy w historii kina seksualne zbliżenie między czarnym mężczyzną i białą kobietą (scena nie była symulowana), a także bardzo śmiałą scenę erotyczną z udziałem trzy-nastoletniego chłopca, granego zresztą przez syna reżysera¹ – usuniętą w części przez brytyjskich cenzorów.

Drugim ważnym filmem kina blaxploitation był *Ganja i Hess* (*Ganja and Hess*, 1973) Billa Gunna, był to jednak utwór, który nie mógł wtedy wpłynąć na innych twórców. Mimo że pokazano go na festiwalu w Cannes, gdzie został przyjęty owacją na stojąco, nie trafił do rozpowszechniania w wersji autorskiej i przez lata był uważany za zaginiony. W kinach, a później na kasetach dostępny był pod sześcioma różnymi tytułami² i w paru wersjach, z których żadna nie miała nic wspólnego z oryginalnym zamysłem

¹ Mario Van Peebles również zajął się reżyserią, dołączając do grona kolejnej fali twórców afroamerykańskich debiutujących w latach 90.

² *Black Evil*, *Black Vampire*, *Blackout: The Moment of Terror*, *Blood Couple*, *Double Possession*, *Vampires of Harlem*.

reżysera. Wynikło to z nieporozumień między Gunnem i producentami, którzy oczekiwali kolejnego horroru w stylu *Blaculi*, a otrzymali zrealizowany w konwencji psychodelicznej moralitet o naukowcu badającym prastarą kulturę nigeryjską, który zostaje zarażony wampiryzmem. W wersjach dostępnych po zmianach dokonanych przez producenta, brakowało najważniejszych dla Gunna elementów: oryginalnej etnicznej muzyki, a także onirycznych scen, które wydawały się niezrozumiałe.

Choć kino blaxploitation nie przyniosło wielu wartościowych pod względem artystycznym utworów, stało się punktem odniesienia dla następnego pokolenia reżyserów afroamerykańskich. Potwierdził to m.in. Mario Van Peebles, realizując w 2003 roku *Baadasssss!*, w którym opowiedział historię powstania *Sweet Sweetback's...* i ujawnił, że legendarny film jego ojca został wypromowany przede wszystkim przez członków radykalnych Czarnych Panter. Debiutanci z pierwszych lat XXI wieku nie zawsze nawiązywali do stylu realizacji twórców należących do pokolenia ich rodziców. W przeważającej większości opowiadali się jednak – tak jak wcześniej Melvin Van Peebles i inni przedstawiciele blaxploitation – za uznaniem odrębności i wyższości czarnej kultury, rezygnując z pojednawczego tonu, opartego na utopijnym założeniu, bliskim poglądom Martina Luthera Kinga, że biali i czarni mieszkańcy Stanów Zjednoczonych mogą współżyć w harmonii i cieszyć się równymi prawami.

Co ciekawe jednak – film, od którego zaczyna się nowa fala kina afroamerykańskiego, nie zawiera radykalnego przesłania znanego z filmów Singletona czy braci Hughes. *Ona się doigra* (*She's Gotta Have It*, 1984) Spike'a Lee to bowiem komedia rozgrywająca się w czarnoskórym środowisku, ale w istocie nieporuszająca w szerszym zakresie kwestii rasowych. Lee, współpracując ze znakomitym operatorem Ernestem Dickersonem, stworzył raczej rodzaj warsztatowego ćwiczenia, w którym próbował wskrzesić ducha Nowej Fali, a jednocześnie – to przede wszystkim zasługa Dickersona – dokonać twórczego zderzenia fotografii i filmu. W tej erotycznej komedii można dopatrzeć się fascynacji Godardem, Cassavetesem, a także klasycznym hollywoodzkim melodramatem.

Nieco bliższy tematyce późniejszego „hood movie”³ jest drugi – niestety nieudany – film Lee. *Szkolne oszołomienie* (*School Daze*, 1988) to oparty na luźnej, epizodycznej strukturze portret studentów afroamerykańskiego college'u, ukazujący – bez uciekania się do bezpośredniej konfrontacji (w filmie grają wyłącznie czarnoskórzy aktorzy) – odrębność problemów czarnych i białych młodych ludzi, ale także podkreślający, po raz pierwszy od czasów blaxploitation, że czarna społeczność nie jest monolitem, jak to zwykle obrazowali biali twórcy.

³ „Hood movie” to odmiana afroamerykańskiego kina ukazująca najczęściej życie w getcie.

Dla rozwoju afroamerykańskiego kina pokolenia Sundance, do którego sam Lee nie należy⁴, najważniejszy wydaje się trzeci film reżysera, będący świadectwem powrotu do wysokiej formy po niefortunnym *Szkolnym oszołomieniu. Rób, co należy* (*Do the Right Thing*, 1989), którego premiera zbiegła się z sukcesem debiutu Soderbergha na festiwalu w Cannes⁵, jest w pewnym sensie prototypem „hood movies” – znajdziemy w nim bowiem wiele elementów, które powrócą w późniejszych realizacjach tego nurtu: zbiorowego bohatera, opis napięć w zamkniętym środowisku, konflikty etniczne, analizę przyczyn przemocy. Akcja rozgrywa się w dzielnicz Brooklynu – Bedford-Stuyvesant. Okolica zamieszkała jest przede wszystkim przez czarnych mieszkańców, ale życie skupia się wokół pizzerii białego Sala. Kiedy w okolicy pojawia się koreański sklepik napięcia odżywiają, doprowadzając do wybuchu agresji i przemocy.

Odrębność filmu Spike’a Lee, który daleki jest od publicystycznego tonu, polega na ukazaniu konfliktu pomiędzy różnymi grupami etnicznymi. Wątek ten, choć obecny w niektórych „hood movies”, nie będzie jednak głównym tematem filmów afroamerykańskich reżyserów. Ich uwaga skupi się przede wszystkim na konfliktach wewnątrz portretowanego w ich filmach środowiska.

Nowa fala kina afroamerykańskiego kojarzy się przede wszystkim z filmami Johna Singletona, braci Hughes i Mario Van Peeblesa. Wszyscy oni debiutowali niemal jednocześnie – na początku lat 90. Manifestem nurtu stał się przede wszystkim film *Chłopcy z sąsiedztwa* (*Boyz n the Hood*, 1991) Johna Singletona, zrealizowany niejako na pograniczu dwóch modeli produkcji – na zlecenie wytwórni Columbia, która jednak, oferując ograniczony budżet w wysokości 6 milionów dolarów, pozwoliła reżyserowi zachować niezależność artystyczną. Twórca, zaledwie dwudziestotrzyletni w chwili premiery, odwołał się do własnych doświadczeń i, choć film nie jest w pełni autobiograficzny, zawarł w swym debiucie wiele scen zainspirowanych prawdziwymi wydarzeniami. Starał się uzyskać efekt realizmu, każąc aktorom w spontaniczny sposób reagować na różne sytuacje – przede wszystkim w scenach przemocy, w których wykorzystywano prawdziwą broń zaopatrzoną w ślepe naboje. Strzały padające z ekranu nie były zaplanowane z góry przez pirotechników, lecz imitowały prawdziwe potyczki z użyciem karabinów i pistoletów.

⁴ Spike Lee, debiutujący wcześniej niż pozostali twórcy omawiani w tej książce, nie był nigdy bezpośrednio związany z działalnością Sundance Institute ani z odbywającym się w Park City festiwalem. Do roku 2009 nigdy nie pokazał tam żadnego ze swoich filmów. Pokaz *Passing Strange* (2009) zorganizowano dla uświetnienia 25 rocznicy istnienia festiwalu.

⁵ Festiwal odbywał się pod koniec maja, kinowa premiera filmu Lee odbyła się w czerwcu – już w sprzyjającej dla niezależnego kina aurze. Wcześniej był on prezentowany także w Cannes, gdzie konkurował z *Seksem, kłamstwami i kasetami wideo* – filmem, który otrzymał Złotą Palmę.



Chłopcy z sąsiedztwa, reż. John Singleton

Akcja rozgrywa się w murzyńskim getcie Los Angeles, w którym dorastał sam reżyser. Podobnie jak Tres Styles, jeden z głównych bohaterów *Chłopców z sąsiedztwa*, Singleton wychowywał się w dwóch domach – jego rodzice nie byli małżeństwem i nie mieszkali wspólnie. Tylko dzięki nim udało mu się nie popaść w konflikt z prawem, uzyskać wykształcenie i wyrwać się ze świata, w którym rządzi przemoc. Tre Styles i jego ojciec Furious to najważniejsze postaci w filmie: w prologu poznajemy Tre jeszcze w dzieciństwie, później towarzyszymy jego dorastaniu w czarnej dzielnicy LA. Ale uwaga reżysera skupia się także na innych postaciach: przede wszystkim dwóch przyrodnich braciach. Ricky wierzy, że kariera sportowa pozwoli zerwać mu ze środowiskiem, w którym dorastał, Dough Boy natomiast akceptuje prawa ulicy i szuka ucieczki w alkoholu i narkotykach.



Chłopcy z sąsiedztwa, reż. John Singleton

Chłopcy z sąsiedztwa to film o epickim rozmachu. Młody reżyser doskonale zaplanował nad skomplikowanym światem, zaludnionym przez liczne postaci pierwszego i drugiego planu. Jego uwaga skupia się przede wszystkim na obserwacji, choć sięga też po rozwiązania rodem z kina sensacyjnego, niezwykle efektownie zrealizowane. Chodzi tu jednak przede wszystkim o diagnozę, którą poznajemy już w napisach przed czołówką: reżyser postrzega getto jako rodzaj zamkniętego układu, w którym przemoc jest elementem codziennego doświadczenia. Statystyki mówią, że niemal co dwudziesty mężczyzna żyjący w getcie zginie z rąk innego czarnoskórego. John Singleton zachowuje jednak pewnego rodzaju optymizm: w swoim filmie pokazuje, że istnieje niewielka szansa na odrzucanie brutalnych reguł gry narzucanych przez uliczne gangi. Dla reżysera nadzieję przynosi rodzina. Tre Styles nie ma prawdziwego domu, ale to przede wszystkim dzięki ojcu uczy się odróżniać dobro od zła, choć i on zostanie dotknięty „chorobą przemocy”.

Na pozór podobny wydaje się film *Zakała społeczeństwa* (*Menace II Society*, 1993) braci Hughes. W istocie jednak twórcy – konsekwentnie wspólnie pracujący⁶ – traktowali swój debiut jako polemikę z dziełem Singletona. Podobieństwa wynikają z perspektywy przyjętej przez reżyserów. Także w tym wypadku mamy do czynienia z portretem zbiorowości, choć na pierwszy plan wysuwają się dwaj bohaterowie: wrażliwy, choć łatwo ulegający wpływom, Caine i bezwzględny, agresywny O-Dog. Do pewnego stopnia przypominają oni Ricky’ego i Dough Boya z *Chłopców z sąsiedztwa* Singletona.



Zakała społeczeństwa, reż. Allen i Albert Hughes

⁶ Allen Hughes zrealizował kilka indywidualnych projektów dla telewizji. Filmy kinowe zawsze jednak powstawały we współpracy z bratem.

Film zaczyna się szokującą, a jednocześnie niezwykle intensywną i sugestywną sceną, w której bohaterowie dokonują podwójnego morderstwa w sklepie spożywczym. Chłopcy przychodzą tam wieczorem, aby kupić piwo. Zachowują się prowokacyjnie i w rezultacie zostają „obrażeni” przez koreańskiego sprzedawcę. O-Dog, wyraźnie szukający pretekstu, sięga po broń i zabija mężczyznę i jego żonę. Następnie kradnie z kasy i kieszeni Koreańczyka niewielką sumę pieniędzy i zabiera z zaplecza kasetę wideo, na której został zapisany ich napad. Czyni to nie po to, by zatrzeć ślady zbrodni, ale po to, aby móc pochwalić się swym pierwszym morderstwem. Pozwoli mu ono zyskać szacunek u rówieśników, z których większość marzy o „karierze” ulicznego gangstera.



Zakała społeczeństwa, reż. Allen i Albert Hughes

Podobnie jak dla Singletona, tak i dla braci Hughes przemoc jest zjawiskiem w pewnym sensie autonomicznym. Nie sposób dotrzeć do jej przyczyn, tak bardzo zadomowiła się w zamkniętym świecie getta. Stała się przy tym wartością samą w sobie. O-Dog nie zabija z jakiejś konkretnej przyczyny. On po prostu chce pociągnąć za spust, by przejść inicjację i zostać przyjętym do świata, w którym okrucieństwo i brak moralnych zahamowań są najwyższymi wartościami. To, że został sprowokowany, także nie ma żadnego znaczenia: bohater sam poszukiwał pretekstu. Gdyby sprzedawca ze sklepu nie obraził jego matki, zapewne znalazłby inny powód, aby strzelić do bezbronnej osoby.

Allen i Albert Hughes w podobny sposób rozumieją zjawisko przemocy w środowisku Afroamerykanów. Różnica w podejściu do tematu polega tu tylko na braku

jakiegokolwiek nadziei. John Singleton był wprawdzie również daleki od łatwego optymizmu, ale obraz jaki przynosi *Zakała społeczeństwa* jest zdecydowanie bardziej mroczny i ponury.

Filmy Singletona i braci Hughes, skądinąd bardzo kreatywne w zakresie formy filmowej, zaliczają się z całą pewnością do kręgu kina realistycznego. Sensacyjne elementy są w nich na tyle marginesowe, że trudno rozpatrywać je w kontekście kina gatunków. Ambicją twórców, dostrzegających przemilczane wcześniej w kinie problemy środowiska, było zapewne wyraźne sformułowanie własnych poglądów, bez uciekania się do metaforycznych konstrukcji. Jednak trzeci z najważniejszych filmów, które rozpoczęły falę nowego kina afroamerykańskiego, proponuje inną strategię. *New Jack City* (1991) Mario Van Peeblesa, choć jest produkcją niezależną, pod wieloma względami przypomina hollywoodzki film akcji – efektownie zrealizowany, trzymający w napięciu i pełen spektakularnych scen, niejednokrotnie bardzo drastycznych. Debiut Van Peeblesa juniora opowiada o karierze czarnoskórego gangstera, rozwijającego narkotykowy biznes w nowojorskim Harlemie. Jego antagonistami są dwaj policjanci starający się przeniknąć do wnętrza stworzonej przez niego przestępczej organizacji. *New Jack City* nie ma nic wspólnego z dosłownie rozumianą formułą „hood movie”. Przynosi jednak podobne przesłanie. Narkotykowy król Nino Brown buduje rodzaj zamkniętego układu – w ogromnym apartamentowcu w Harlemie tworzy „fabrykę”, a jednocześnie centrum dystrybucji narkotyków. Van Peebles, opowiadający się za modelem kina popularnego, buduje zaś ciekawą i skuteczną metaforę getta, będącego przecież również – o czym mówili w swoich filmach i Singleton, i bracia Hughes – rodzajem izolowanego środowiska, w którym obowiązują inne reguły niż te, którą rządzą światem poza nim.



New Jack City, reż. Mario Van Peebles



New Jack City, reż. Mario Van Peebles

Po bardzo udanym debiucie, Van Peebles zrealizował kilka filmów, z których część wykorzystuje pomysł zastosowany w *New Jack City*. *Posse* (1993) to „czarny” western, dokonujący „uzupełnienia” legendy Dzikiego Zachodu. *Niebieski gang* (*Gang in Blue*, 1996) to z kolei dramat sensacyjny z konfliktem rasowym w tle. W obydwu na pierwszy plan wysuwa się popularna konwencja; jedynie we wcześniejszej *Panterze* (*Panther*, 1995) problematyka mniejszości pojawia się bez gatunkowego kostiumu. Późniejsze realizacje nie dorównują poziomem debiutowi ani nawet nieco mniej udanemu *Posse* – z końcem lat 90. reżyser poświęcił się zresztą niemal całkowicie twórczości telewizyjnej, realizując projekty nie podejmujące zwykle problematyki rasowej. Wyjątek stanowi wspomniany już *Baadasssss!*, będący hołdem złożonym twórczości ojca.

Także John Singleton porzucił radykalne przesłanie na rzecz filmów zbliżających się do formuł gatunkowych. Jedynie *Wyższe wykształcenie* (*Higher Learning*, 1995) – wielowątkowy obraz ukazujący problemy studentów college’u – przywołuje problematykę etniczną w bardziej pogłębiony sposób, choć w tym wypadku Singleton uczynił swoimi bohaterami nie tylko Afroamerykanów, ale także młodych ludzi reprezentujących inne środowiska. Na uwagę zasługuje też jego *Shaft* (2000), w nostalgiczny sposób powracający do czasów kina blaxploitation – choć to już film należący do „studyjnego” obszaru twórczości reżysera, w którego stronę wyraźnie zwraca się on w ostatnich latach.

Również bracia Hughes mają w późniejszym dorobku przede wszystkim produkcje o charakterze popularnym – z wyjątkiem fabularyzowanego dokumentu *Amerykański alfons* (*American Pimp*, 1999) w prowokacyjny sposób ukazującego kulisy półświatka związanego z seksbiznesem. Inicjatywa wielkiej trójki kina

afroamerykańskiego została bardzo szybko podjęta przez innych twórców, lecz entuzjazm dla nowego tematu dość szybko opadł, a wątki afroamerykańskie zostały do pewnego stopnia natychmiast oswojone: opowiadający o radykalnym polityku *Malcolm X* (1992) Spike'a Lee był wprawdzie produkcją niezależnej firmy 40 Acres and A Mule należącej do samego reżysera, ale został zakupiony do dystrybucji przez Warners Bros. i wprowadzony do szerokiego, komercyjnego obiegu. Ciekawe, że najlepszy dla nowej fali filmu murzyńskiego był rok 1991, kiedy na ekrany kin amerykańskich trafiło aż 16 filmów podejmujących tę tematykę. To nie zdarzyło się nigdy wcześniej, ani... później. Oprócz wymienionych wcześniej twórców, debiutował wtedy także między innymi zaledwie siedemnastoletni Matty Rich filmem *Prosto z Brooklynu* (*Straight Out of Brooklyn*, 1991), ciekawym portretem zagrożonego zbrodnią środowiska młodych ludzi przypomniał o sobie także weteran Ron O'Neall, realizując *Przeciw wszystkim* (*Up Against the Wall*, 1991), w którym scenerią dramatów młodych bohaterów są czarne dzielnice Chicago. Twórcy ci jednak wkrótce umilkli: O'Neall nie zrealizował później żadnego filmu, Rich – zaledwie jeden. Wkrótce swoich sił za kamerą postanowił spróbować znakomicie zapowiadający się operator Ernest Dickerson. Jego, poświęcony kulturze hip hopu, *Szacunek* (*Juice*, 1992) zaskakiwał jednak niskim poziomem realizacji i banalnym w gruncie rzeczy przesłaniem. Problematykę afroamerykańską zaczęli także podejmować okazjonalnie twórcy wywodzący się spoza środowiska – najciekawsza wydaje się tu *Przejażdżka po New Jersey* (*New Jersey Drive*, 1995) Nicka Gomeza wyprodukowana przez firmę Spike'a Lee. Nowością było także pojawienie się na rynku czarnoskórych reżyserek – w 1991 miał premierę film *Córki pyłu* (*Daughters of the Dust*), będący pierwszym w historii amerykańskiego kina utworem nakręconym przez czarną kobietę, jaki został wprowadzony do szerokiej dystrybucji kinowej. Sukces utworu pozwolił zadebiutować także innym artystkom: Haile Gerima, Leslie Harris, Bridgett M. Davis, Alison Swan, DeMane Davis, Cauleen Smith i Cheryl Dunye. Żadna z nich nie odniosła jednak później sukcesów na miarę tych, jakie stały się udziałem Spike'a Lee i Johna Singletona.

Niezależne kino afroamerykańskie nie jest zjawiskiem do końca jednorodnym. Poszczególni twórcy próbowali wypracować indywidualny styl i sięgali często po różne formuły. Dominującą tendencją stał się jednak „hood movie”, w którym najważniejszym elementem jest miejsce. Stąd też zdecydowana większość filmów należących do nowej fali afroamerykańskiego kina to opowieści ze zbiorowym bohaterem – jeśli nie na pierwszym planie, to przynajmniej w dobrze zarysowanym tle. Formuła ta – skupiająca uwagę przede wszystkim na problemach przestępczości i nierównych szans – musiała w sposób naturalny ulec wypaleniu. Być może dlatego wielu czarnoskórych reżyserów „wtopiło się” w tłum, realizując filmy „pozbawione koloru skóry”.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Spotkanie z twórcami amerykańskiego kina niezależnego dobiega końca. Zgodnie z deklaracją zawartą we wstępie, starałem się dokonać takich wyborów, które pozwolą możliwie obiektywnie zrekonstruować charakter interesującego mnie fenomenu przy jednoczesnym zachowaniu pewnego marginesu subiektywizmu. Większość reżyserów przedstawionych Czytelnikowi przez ich dorobek to artyści, z którymi do pewnego stopnia „utożsamiam się”, choć niejednokrotnie podejmują oni problematykę bardzo odległą od polskiej rzeczywistości. Jednak nie zawsze – czasem należą oni po prostu do grona twórców „ważnych”, a ich dokonania w znaczący sposób wpływają na kształt artystycznego kina Stanów Zjednoczonych.

Decydując się na zaproponowaną Czytelnikowi formułę książki zdawałem sobie sprawę, że będzie on musiał w dużej mierze samodzielnie odpowiedzieć sobie na pytanie: „Co jest istotą amerykańskiego kina niezależnego?”. Poszczególne rozdziały poświęcone zostały bowiem indywidualnościom, a tylko w niewielkim stopniu relacjom między nimi. To nie przypadek, gdyż analizowany przeze mnie fenomen taki właśnie jest: zróżnicowany i nieprzewidywalny. Stąd w książce omówiłem filmy bardzo różne: od ocierających się o awangardę i eksperyment po takie, które – na poziomie estetycznym – bliskie są modelowi hollywoodzkiemu.

Nie oznacza to oczywiście, że w amerykańskim kinie niezależnym nie da się wyróżnić czytelnych tendencji. Co więcej – można mówić nawet o okresowych modach: tak było np. w pierwszej połowie lat 90. ubiegłego wieku, kiedy doszło do eksplozji „new queer cinema” – być może po części za sprawą festiwalu Sundance, podczas którego pokazano wiele filmów ważnych dla tego nurtu. Ale mody mijają... Zostaje jedna: moda na niezależność, która utrzymuje się w USA od dwudziestu lat.

Zmienia się przy tym pozycja festiwalu Sundance. Z roku na rok staje się on coraz bardziej „komercyjną” imprezą, która znajduje coraz więcej krytyków. W Park City, z inicjatywy Dana Mirvisha, Jona Fitzgeralda, Shane’a Kuhna i Petera Baxtera, od 1995 roku organizowany jest alternatywny wobec Sundance festiwal Slamdance – przez wielu artystów i widzów uważany za bardziej reprezentatywny dla kina niezależnego. Choć jest to impreza znacznie skromniejsza, której uwaga skupia się na realizacjach prawdziwie „offowych” (czasem wręcz półamatorskich), organizatorzy mają już na koncie ważne odkrycia. To tam zauważono Christophera Nolana i to jeszcze zanim

zrealizował on słynne *Memento* (2000) – nagrodzone zresztą za scenariusz na organizowanym przez Roberta Redforda festiwalu. Konkurencja nagrodziła Brytyjczyka wcześniej! W 1998 roku dostrzeżono tam jego debiut – znakomity, choć zrealizowany skromnymi środkami thriller pod tytułem *Following* (1998).

Wybory dokonywane przez Jury Sundance Film Festival nadal się liczą. Nie są jednak gwarancją dalszych sukcesów. Wielu laureatów najważniejszych nagród, jak Todd Haynes, Bryan Singer, Edward Burns i Todd Solondz, to dziś postaci liczące się w świecie kina: niektórzy niezależnego, inni zaś hollywoodzkiego. Są jednak także tacy, którym nie udało się wykorzystać potencjału, jaki tkwi w rekomendacji Sundance. Przykładem Alexandre Rockwell, autor nagrodzonego Grand Jury Prize *In the Soup* (1992) – bardzo dobrze przyjętego także przez publiczność. Wprawdzie reżyser nie zamilkł, ale żaden z jego późniejszych utworów nie zbliżył się poziomem artystycznym do debiutu. Żaden także nie odniósł sukcesu komercyjnego.

Należy bowiem pamiętać, że sukces finansowy i niezależność w kontekście amerykańskim nie wykluczają się nawzajem. Wręcz przeciwnie – to widzowie kupujący bilety do kina legitymizują działalność reżyserów kina artystycznego. Wynika to z faktu, że każda forma filmu musi mieć w USA charakter do pewnego stopnia komercyjny. Ktoś musi zapłacić za realizację, ktoś także musi kupić bilety, by poniesione nakłady zwróciły się. Wielu reżyserów sięga po środki prywatne, niejednokrotnie ryzykując całym majątkiem – własnym, rodziny czy przyjaciół. W „Porzuconych znaczeniach” piszę o tych, którym się udało. O tych, którzy mieli mniej szczęścia być może nikt nigdy nie usłyszy.

W Stanach Zjednoczonych bardzo słabo rozwinięty jest system dotacji dla kina artystycznego. W żadnym razie nie przypomina on sytuacji znanej z wielu krajów europejskich, gdzie dostępne są fundusze państwowe służące promocji rodzimego kina. Amerykanie w dużo większym stopniu muszą liczyć na siebie, wielu z nich – np. David Lynch – korzysta ze wsparcia producentów ze Starego Kontynentu. Inni muszą radzić sobie w systemie będącym w dużej mierze pochodną strategii realizowanych w Hollywood. Niezależny filmowiec, oczekując wsparcia dużej firmy zdolnej zapewnić filmowi szerszą dystrybucję, zmuszony jest przekonać dysponentów środków, że jego projekt znajdzie publiczność. Nie będzie on oczywiście konkurencją dla kolejnych *Terminatorów*, ale w odpowiedniej skali zapewni opłacalność całego przedsięwzięcia. Nawiasem mówiąc – pierwszy film o przygodach supercyborga, nakręcony przez Jamesa Camerona w 1984 roku też był produkcją niezależną!

W amerykańskim kinie niezależnym bardzo liczą się debiuty. To one bowiem są tym, co młodzi filmowcy mogą pokazać przyszłym producentom swoich późniejszych filmów. Często skromne, zrealizowane za śmiesznie niskie kwoty są prawdziwą siłą

napędową amerykańskiego kina. Nie tylko niezależnego, ale kina w ogóle. Dla wielu twórców przygoda z filmem zaczynała się na marginesie kinematografii, ale jej kontynuacja odbywa się już w ramach systemu hollywoodzkiego. Tu zresztą rodzi się kolejne pytanie: Czym jest dzisiaj Hollywood? Przecież nie przypomina on w niczym Fabryki Snów ze złotego okresu kina gatunków. Producenci związani z wielkimi studiami nadal inwestują w kosztowne superprodukcje. Tych kręci się rocznie kilkanaście. Reszta to skromniejsze, ale także ambitniejsze pod względem artystycznym realizacje, czasem nieustępujące swymi walorami utworom spod znaku „indies”.

I to jest chyba kolejną zasługą filmowców niezależnych i przełomu, jaki dokonał się w 1989 roku i później. Hollywood po raz kolejny odkrył, że na całym świecie jest wielu widzów skłonnych oglądać amerykańskie filmy przeznaczone dla widzów dorosłych i wymagających, szukających w kinie refleksji, emocji i... rozrywki. Na znacznie jednak wyższym poziomie, niż ta, którą oferują fabrykowane taśmowo „blockbustery”.

* * *

Książka powstała dzięki pomocy Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach projektu badawczego nr N10502631/2724, a także dzięki dotacji Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej oraz Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dziękuję Dziekanowi WZIKS UJ Jackowi Ostaszewskiemu oraz dyrektorowi ISZA Tadeuszowi Lubelskiemu za życzliwe wsparcie publikacji książki.

Żadna z moich książek nie powstawała w izolacji i samotności. Zawsze ich współautorami są ludzie, którzy w taki czy inny sposób przyczynili się do realizacji poszczególnych projektów. W przypadku tego wydawnictwa – lista byłaby bardzo długa i obejmowałaby nie tylko koleżanki i kolegów z Instytutu Sztuk Audiowizualnych UJ, ale także filmoznawców z innych ośrodków akademickich w Polsce i na świecie. Z wdzięcznością im cenne idee. Wielu z nich pomagało mi także docierać do trudnych do zdobycia materiałów. „Porzuconych znaczeń” nie byłoby jednak przede wszystkim bez Alicji Helman – pierwszej czytelniczki wszystkich tekstów, z którą wspólnie oglądałem dziesiątki z omawianych tu filmów i spędziłem długie godziny na rozmowach o amerykańskim kinie. Dziękuję – nie tylko za naukowe inspiracje, ale także za wspólne twórcze życie.

FILMOGRAFIA

- Absolwent (*The Graduate*, 1967, Mike Nichols)
- Amator (*Amateur*, 1994, Hal Hartley)
- Amerykański alfons (*American Pimp*, 1999, Hughes Bros)
- Anatomia Graya (*Gray's Anatomy*, 1995, Steven Soderbergh)
- Angol (*The Limey*, 1999, Steven Soderbergh)
- Annie Hall (1977, Woody Allen)
- Another Girl Another Planet (1992, Michael Almereyda)
- Astronauta Farmer (*The Astronaut Farmer*, 2006, Mark i Michael Polish)
- Aż na koniec świata (*Bis ans Endes der Welt*, 1991, Wim Wenders)
- Baadasssss! (2003, Mario Van Peebles)
- Barcelona (1994, Whit Stillman)
- Benzyna, żarcie i czynsz (*Gas Food Lodging*, 1992, Allison Anders)
- Bezpieczna (*Safe*, 1995, Todd Haynes)
- Bękarty wojny (*Inglourious Basterds*, 2009)
- Blacula (1973, William Crain)
- Border Radio (1987, Allison Anders)
- Brązowy króliczek (*Brown Bunny*, 2003, Vincent Gallo)
- Brooklyn Boogie (*Blue in the Face*, 1995, Paul Auster i Wayne Wang)
- Bubble (2005, Steven Soderbergh)
- Buffalo 66 (1998, Vincent Gallo)
- Bully (2001, Lerry Clark)
- Buziaczek (*Smiley Face*, 2006, Gregg Araki)
- Całkowicie popieprzony (*Totally F***ed Up*, 1993, Gregg Araki)
- Caravaggio (1986, Derek Jarman)
- Charley Varrick (1973, Don Siegel)
- Che (2008, Steven Soderbergh)
- Chłopcy z sąsiedztwa (*Boyz n the Hood*, 1991, John Singleton)
- Cienie (*Shadows*, 1959, John Cassavetes)
- Ciśnienie (*The Below*, 2002, David Twohy)
- Claire z Księżyca (*Claire of the Moon*, 1993, Nicole Conn)
- Co z oczu, to z serca (*Out of Sight*, 1998, Steven Soderbergh)
- Cop Out (2010, Kevin Smith)
- Córka Draculi (*Dracula's Daughter*, 1936, Lambert Hillyer)

- Córki pyłu (*Daughters of the Dust*, 1991, Julie Dash)
- Czerwoni (*Skins*, 2002, Chris Eyre)
- Cztery pokoje (*Four Rooms*, 1995, film nowelowy)
- Cztery wesela i pogrzeb (*Four Weddings and a Funeral*, 1994, Mike Newell)
- Daleko od nieba (*Far From Heaven*, 2002, Todd Haynes)
- Death Proof (2007, Quentin Tarantino)
- Destrikted (2006, film nowelowy)
- Długi weekend (w desperacji) (*The Long Weekend /O'Despair/*, 1989, Gregg Araki)
- Dogfight (1991, Nancy Savoca)
- Dogmat (*Dogma*, 1999, Kevin Smith)
- Dottie dostaje lanie (*Dottie Gets Spanked*, 1993, Todd Haynes)
- Drużyna specjalnej troski (*Bad News Bears*, 2005, Richard Linklater)
- Dym (*Smoke*, 1995, Paul Auster i Wayne Wang)
- Dzieciaki (*Kids*, 1995, Larry Clark)
- Dziewczyna z Jersey (*Jersey Girl*, 2004, Kevin Smith)
- Dziewczyna z planety Poniedziałek (*The Girl From Monday*, 2005, Hal Hartley)
- Elizabethtown (2005, Cameron Crowe)
- Erin Brockovich (2000, Steven Soderbergh)
- Fabryka zwierząt (*Animal Factory*, 2000, Steve Buscemi)
- Fast Food Nation (2007, Richard Linklater)
- Fay Grim (2006, Hal Hartley)
- Filmowy zawrót głowy (*Living in Oblivion*, 1995, Tom DiCillo)
- Flirt (1996, Hal Hartley)
- Flirtując z katastrofą (*Flirting With Disaster*, 1996, David O. Russell)
- Following (1998, Christopher Nolan)
- Ganja i Hess (*Ganja and Hess*, 1973, Bill Gunn)
- Gdyby ściany umiały mówić (*If These Walls Could Talk*, 2006, Nancy Savoca i Cher)
- Gdzie jest Kitty? (*Looking for Kitty*, 2004, Edward Burns)
- Ghost Dog: droga samuraja (*Ghost Dog*, 1999, Jim Jarmush)
- Girlfriend Experience (2009, Steven Soderbergh)
- Gorączka sobotniej nocy (*Saturday Night Fever*, 1977, John Badham)
- Grace nie żyje (*Grace is Gone*, 2007, James C. Strouse)
- Grace of My Heart (1996, Allison Anders)
- Gra śmierci (*Game of Death*, 1978, Robert Clouse)
- Gummo (1997, Harmony Korine)
- Gwiezdne wojny (*Star Wars*, 1977, George Lucas)
- Hamlet (2000, Michael Almereyda)
- Happiness (1998, Todd Solondz)

- Henry Głupiec (*Henry Fool*, 1997, Hal Hartley)
- Historia Stephanie Daley (*Stephanie Daley*, 2006, Hilary Brougher)
- I'm not There (2008, Todd Haynes)
- Idol (*The Velvet Goldmine*, 1998, Todd Haynes)
- Imitacja życia (*Imitation of Life*, 1959, Douglas Sirk)
- In the Soup (1992, Alexandre Rockwell)
- Inaczej niż w raju (*Stranger Than Paradise*, 1984, Jim Jarmusch)
- Informator (*The Informant!*, 2009, Steven Soderbergh)
- Ja i Orson Welles (*Me and Orson Welles*, 2009, Richard Linklater)
- Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino)
- Jackpot (2001, Mark i Michael Polish)
- Jak być sobą (*I Heart Huckabees*, 2004, David O. Russell)
- Jay i Cichy Bob kontratakują (*Jay and Silent Bob Strike Back*, 2001, Kevin Smith)
- Johnny Suede (1991, Tom DiCillo)
- Julien Donkey-Boy (1999, Harmony Korine)
- Kafka (1991, Steven Soderbergh)
- Kalifornia (1994, Dominik Sena)
- Ken Park (2002, Larry Clark)
- Kill Bill vol. I (2003, Quentin Tarantino)
- Kill Bill vol. II (2004, Quentin Tarantino)
- Kobiety za kratami (*Women in Cages*, 1971, Gerardo De Leon)
- Kochankowie z sąsiedztwa (*Your Friends and Neighbors*, 1998, Neil LaBute)
- Kolejny dzień w raju (*Another Day in Paradise*, 1998, Larry Clark)
- Końcówka życia (*The Living End*, 1992, Gregg Araki)
- Król wzgórz (*King of the Hill*, 1993, Steven Soderbergh)
- Krzyżówka, zob.: *W pułapce miłości*
- Księga życia (*The Book of Life*, 1998, Hal Hartley)
- Kształt rzeczy (*The Shape of Things*, 2003, Neil LaBute)
- Kult (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy)
- Kult (*The Wicker Man*, 2006, Neil LaBute)
- Laurel Canyon (2002, Lisa Cholodenko)
- Lepkie palce czasu (*Sticky Fingers of Time*, 1997, Hilary Brougher)
- Lilie polne (*Lillies of the Field*, 1963, Ralph Nelson)
- Lisbon Story (1994, Wim Wenders)
- Ludzie jak my (*Simple Men*, 1992, Hal Hartley)
- Lulu na moście (*Lulu on the Bridge*, 1998, Paul Auster)
- Malcolm X (1992, Spike Lee)
- Małe dzieci (*Little Children*, 2006, Todd Field)

- Memento (2000, Christopher Nolan)
- Metropolitan (1990, Whit Stillman)
- Mi vida loca (1994, Allison Anders)
- Miasto w ogniu (*Lung fu fong wan/City on Fire*, 1989, Ringo Lam)
- Między nami mężczyznami (*In the Company of Man*, 1997, Neil LaBute)
- Mister Lonely (2007, Harmony Korine)
- Mystery Train (1989, Jim Jarmusch)
- Na dnie (*The Underneath*, 1995, Steven Soderbergh)
- Na festiwalu Sundance (*At Sundance*, 1995, Michael Almereyda)
- Na samym dnie (*The Deep End*, 2001, David Siegel i Scott McGehee)
- Na skraju Ameryki (*Edge of America*, 2004, Chris Eyre)
- Nadia (1995, Michael Almereyda)
- Nagi instynkt (*Basic Instinct*, 1994, Paul Verhoeven)
- Nastoletni jaskiniowiec (*Teenage Caveman*, 2002, Larry Clark)
- Nawóz (*Manure*, 2009, Mark i Michael Polish)
- New Jack City (1991, Mario Van Peebles)
- New Orleans, Mon Amour (2008, Michael Almereyda)
- Newton Boys (1998, Richard Linklater)
- Nie czas na łzy (*Boys Don't Cry*, 1999, Kimberly Peirce)
- Nie nauczysz się orać z książek (*It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, 1988, Richard Linklater)
- Nie patrz wstecz (*No Looking Back*, 1998, Edward Burns)
- Niebieski gang (*Gang in Blue*, 1996, Mario Van Peebles)
- Niepewność (*Uncertainty*, 2009, David Siegel, Scott McGehee)
- Nierozłączni (*Dead Ringers*, 1988, David Cronenberg)
- Nieustające wakacje (*Permanent Vacation*, 1980, Jim Jarmusch)
- Niewiarygodna prawda (*The Unbelievable Truth*, 1989, Hal Hartley)
- Niewiarygodnie prawdziwa historia dwóch zakochanych dziewcząt (*The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love*, 1995, Maria Maggenti)
- Nigdzie (*Nowhere*, 1997, Gregg Araki)
- Northfork (2003, Mark i Michael Polish)
- Obłąkany (*Delirious*, 2006, Tom DiCillo)
- Obsesja (*Possession*, 2002, Neil LaBute)
- Obywatel Kane (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles)
- Ocean's Eleven (2001, Steven Soderbergh)
- Oczy szeroko zamknięte (*Eyes Wide Shut*, 1999, Stanley Kubrick)
- Omdlenie (*Swoon*, 1992, Tom Kalin)
- Ona jedna (*She's the One*, 1996, Edward Burns)

- Ona się doigra (*She's Gotta Have It*, 1986, Spike Lee)
- Opowiadanie (*Storytelling*, 2001, Todd Solondz)
- Palindromy (*Palindromes*, 2004, Todd Solondz)
- Pantera (*Panther*, 1995, Mario Van Peebles)
- Pat Garret i Billy Kid (*Pat Garret and Billy the Kid*, 1973, Sam Peckinpah)
- Pi (1997, Darren Aronofsky)
- Pieśń miłości (*Un chant d'amour*, 1950, Jean Genet)
- Piwnie rozmowy braci McMullen (*The Brothers McMullen*, 1995, Edward Burns)
- Planet Terror (2007, Robert Rodriguez)
- Podwójny hamburger (*Double Whammy*, 2001, Tom DiCillo)
- Podziemny krąg (*Fight Club*, 1999, David Fincher)
- Połów (*Go Fish*, 1994, Rose Troche)
- Posse (1993, Mario Van Peebles)
- Potwory nie istnieją (*No Such Thing*, 2001, Hal Hartley)
- Pozostań na luzie (*Stay Cool*, 2009, Mark i Michael Polish)
- Pożądanie (*Surviving Desire*, 1991, Hal Hartley)
- Prawdziwa blondynka (*The Real Blonde*, 1997, Tom DiCillo)
- Prawdziwa miłość (*True Love*, 1989, Nancy Savoca)
- Prawdziwy romans (*True Romance*, 1993, Tony Scott)
- Prosto z Brooklynu (*Straight Out of Brooklyn*, 1991, Matty Rich)
- Przeciw wszystkim (*Up Against the Wall*, 1991, Ron O'Neill)
- Przed wschodem słońca (*Before Sunrise*, 1995, Richard Linklater)
- Przed zachodem słońca (*Before Sunset*, 2004, Richard Linklater)
- Przejażdżka po New Jersey (*New Jersey Drive*, 1995, Nick Gomez)
- Przeklęte pokolenie (*Doom Generation*, 1995, Gregg Araki)
- Przeminęło z wiatrem (*Gone With the Wind*, 1939, Victor Fleming)
- Przez mroczne zwierciadło (*A Scanner Darkly*, 2006, Richard Linklater)
- Przypadki Raymonda (*Spanking the Monkey*, 1994, David O. Russell)
- Psychoza (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock)
- Pudełko ze światłem księżycy (*Box of Moonlight*, 1996, Tom DiCillo)
- Pulp Fiction (1994, Quentin Tarantino)
- Purpurowe fiołki (*Purple Violets*, 2008, Edward Burns)
- Requiem dla snu (*Requiem for a Dream*, 2000, Darren Aronofsky)
- Rozmawiając, obmawiając (*Walking and Talking*, 1996, Nicole Holofcener)
- Rób, co należy (*Do the Right Thing*, 1989, Spike Lee)
- Ruby w krainie szczęśliwości (*Ruby in Paradise*, 1993, Victor Nunez)
- Rytmy nocy (*The Last Days of Disco*, 1998, Whit Stillman)
- Rzeczy pod słońcem (*Things Behind the Sun*, 2001, Allison Anders)

- Samotny Jim (*Lonesome Jim*, 2005, Steve Buscemi)
- Schizopolis (1997, Steven Soderbergh)
- Seks, kłamstwa i kasety wideo (*sex, lies and videotape*, 1989, Steven Soderbergh)
- Sezon na słówka (*Bee Season*, 2005, David Siegel i Scott McGehee)
- Shaft (1971, Gordon Parks)
- Shaft (2000, John Singleton)
- Sieci popołudnia (*Meshes of the Afternoon*, 1943, Maya Deren)
- Siostra Betty (*Nurse Betty*, 2000, Neil LaBute)
- Slacker (1991, Richard Linklater)
- Solaris (2002, Steven Soderbergh)
- Splendor (1999, Gregg Araki)
- Sprzedawcy (*Clerks*, 1994, Kevin Smith)
- Sprzedawcy II (*Clerks II*, 2006, Kevin Smith)
- Strach, niepokój, depresja (*Fear, Anxiety, Depression*, 1989, Todd Solondz)
- Suburbia (1996, Richard Linklater)
- Sugar Town (1999, Allison Anders i Kurt Voss)
- Superfly (1972, Gordon Parks)
- Supergwiazda: Historia Karen Carpenter (*Superstar: The Karen Carpenter Story*, 1989, Todd Haynes)
- Supermarket Sweep (1991, Darren Aronofsky)
- Suture (1993, David Siegel i Scott McGehee)
- Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971, Melvin Van Peebles)
- Sygnaly dymne (*Smoke Signals*, 1998, Chris Eyre)
- Sypialnie i korytarze (*Bedrooms and Hallways*, 1998, Rose Troche)
- Szacunek (*Juice*, 1992, Ernest Dickerson)
- Szalona chwila (*The Reckless Moment*, 1949, Max Ophüls)
- Szczęśliwa tu i teraz (*Happy Here and Now*, 2002, Michael Almereyda)
- Szczury supermarketu (*Mallrats*, 1995, Kevin Smith)
- Szeregowiec Ryan (*Saving Private Ryan*, 1998, Steven Spielberg)
- Szkolna balanga (*Dazed and Confused*, 1993, Richard Linklater)
- Szkolne oszołomienie (*School Daze*, 1988, Spike Lee)
- Szkoła rocka (*The School of Rock*, 2003, Richard Linklater)
- Sztuka artystycznej fotografii (*High Art*, 1998, Lisa Cholodenko)
- Śmiertelny pocałunek (*Kiss Me Deadly*, 1955, Robert Aldrich)
- Środa popielcowa (*Ash Wednesday*, 2002, Woody Allen)
- Tajemnicza skóra (*Mysterious Skin*, 2004, Gregg Araki)
- Tańczący z wilkami (*Dances with Wolves*, 1990, Kevin Costner)
- Taśma (*Tape*, 2001, Richard Linklater)

- Tornado (*Twister*, 1989, Michael Almereyda)
- Trash Humpers (2009, Harmony Korine)
- Traffic (2000, Steven Soderbergh)
- Trans (*Trance/The Eternal/Kiss of the Mummy*, 1998, Michael Almereyda)
- Trees Lounge (1995, Steve Buscemi)
- Troje zagubionych ludzi w nocy (*Three Bewildered People in the Night*, 1987, Gregg Araki)
- Trotuary Nowego Jorku (*Sidewalks of New York*, 2001, Edward Burns)
- Trucizna (*Poison*, 1991, Todd Haynes)
- Twin Falls Idaho (1999, Mark i Michael Polish)
- Tydzień kawalerski (*The Groomsmen*, 2006, Edward Burns)
- Tysiąc dróg (*A Thousand Roads*, 2005, Chris Eyre)
- Urodzeni mordercy (*Natural Born Killers*, 1994, Oliver Stone)
- Uwikłani (*Savage Grace*, 2007, Tom Kalin)
- Uzależnienie (*The Addiction*, 1995, Abel Ferrara)
- W pogoni za Amy (*Chasing Amy*, 1997, Kevin Smith)
- W pułapce miłości (*Criss Cross*, 1949, Robert Siodmak)
- Wassup Rockers (2005, Larry Clark)
- Watermelon Man, The (1970, Melvin Van Peebles)
- Wewnętrzne życie Martina Frosta (*The Inner Life of Martin Frost*, 2007, Paul Auster)
- Wielki dom dla lalek (*The Big Doll House*, 1971, Jack Hill)
- Witajcie w domu dla lalek (*Welcome to the Dollhouse*, 1995, Todd Solondz)
- Witajcie w naszej dzielnicy (*The Safety of Objects*, 2001, Rose Troche)
- Wszystko na wierzchu (*Full Frontal*, 2002, Steven Soderbergh)
- Wszystko, na co niebo pozwoli (*All That Heaven Allows*, 1955, Douglas Sirk)
- Wściekłe psy (*Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino)
- Wywiad (*Interview*, 2007, Steve Buscemi)
- Wyższe wykształcenie (*Higher Learning*, 1995, John Singleton)
- Za drzwiami sypialni (*In the Bedroom*, 2001, Todd Field)
- Zack i Miri kręcą pornosa (*Zack and Miri Make a Porno*, 2008, Kevin Smith)
- Zakała społeczeństwa (*Menace II Society*, 1993, Hughes Bros.)
- Zapaśnik (*The Wrestler*, 2008, Darren Aronofsky)
- Zaufanie (*Trust*, 1990, Hal Hartley)
- Zawrót głowy (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock)
- Złoto pustyni (*Three Kings*, 1999, David O. Russell)
- Źródło (*The Fountain*, 2006, Darren Aronofsky)
- Żołnierska zapłata (*Soldiers Pay*, 2004, David O. Russell)
- Życie na jawie (*Waking Life*, 2001, Richard Linklater)
- Życie w czasie wojny (*Life During Wartime*, 2009, Todd Solondz)

BIBLIOGRAFIA

W bibliografii przedstawiam najważniejsze publikacje o charakterze naukowym i – w uzasadnionych wypadkach – popularnonaukowym. Są to przede wszystkim wydawnictwa książkowe, czasem – najważniejsze z mojego punktu widzenia artykuły. Pominięto – z powodu obszerności materiału – artykuły i wydawnictwa o charakterze publicystycznym. Czytelnik znajdzie w niej także adresy bibliograficzne moich wcześniejszych publikacji poświęconych wybranym bohaterom „Porzuconych znaczeń”. Artykuły te są czasem – choć nie zawsze – wcześniejszymi wersjami rozdziałów tej książki.

Aaron, Michele (red.), *New Queer Cinema: A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.

Altman, Rick, *Film/Genre*, London: BFI Publishing 1999.

Anderson, John, *Sundancing. Hanging Out and Listening in at America's Most Important Film Festival*, New York: Avon Books 2000.

Andrew, Geoff, *Stranger Than Paradise. Maverick Film-Makers in Recent American Cinema*, New York: Limelight Editions 1999.

Balio, Tino, *Adjusting to the New Global Economy: Hollywood in the 1990s'* [w:] Albert Moran (red.), *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*, London: Routledge 1996.

Berra, Joh, *Declarations of Independance. American Cinema and the Partiality of Independent Production*, Bristol–Chicago: Intellect 2008.

Biskind, Peter, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*, New York–London–Toronto–Sydney: Simon and Schuster 2004.

- Bogle, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York: Continuum 1993.
- Broderick, Peter, *Ultra-Low-Budget Moviemaking – The 2002 All-Digital Model*, „Filmmaker” Fall 2002.
- Davis, Glyn, *Camp and Queer and the New Queer Director: Case Study – Gregg Araki* [w:] Michele Aaron (red.), *New Queer Cinema: A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.
- Deutchman, Ira, *Independent Distribution and Marketing* [w:] Jason Squire (red.), *The Movie Business Book*, New York: Fireside 1992.
- Diawara, Manthia (red.), *Black American Cinema*, New York: Routledge 1993.
- Dixon, Wheeler Winston and Gwendolyn Audrey Foster, *Experimental Cinema. The Film Reader*, London: Routledge 2002.
- Doty, Alexander, *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.
- Durys, Elżbieta, i Konrad Klejsa (red.), *Kino amerykańskie. Dzieła*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2006.
- Durys, Elżbieta, i Konrad Klejsa (red.), *Kino amerykańskie. Twórcy*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2007.
- Guerrero, Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia: Temple University Press 1993.
- Hawkins, Joan, *Cutting Edge: Art Horror and the Horrific Avant Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.
- Haynes, Todd, *Far From Heaven, Safe and Superstar. Three Screenplays*, New York: Grove Press 2003.
- Helman, Alicja, i Andrzej Pitrus (red.), *Gesty, obrazy, teksty. Kino Hala Hartleya*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2007.

-
- Hillier, Jim (red.), *American Independent Cinema*, London: BFI Publishing 2001.
- Holm, D. K., *Independent Cinema*, Harperden: Kamera Books 2008.
- Holmlund, Chris, i Justin Wyatt (red.), *Contemporary American Independent Film. From the Margins to the Mainstream*, London and New York: Routledge 2005.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge 1998.
- Kaufman, Anthony (red.), *Stephen Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi 2002.
- King, Geoff, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London: I.B. Tauris 2000.
- King, Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London: I.B. Tauris 2002.
- King, Geoff, *American Independent Cinema*, London–New York: I.B. Tauris 2005.
- Kleinhaus, Chuck, *Independent Features: Hopes and Dreams* [w:] Jon Lewis (red.), *The New American Cinema*, Durham: Duke University Press 1998.
- Levy, Emanuel, *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*, New York and London: New York University Press 1999.
- Lewis, Jon (red.), *The New American Cinema*, Durham: Duke University Press 1998.
- LoBrutto, Vincent, *The Encyclopedia of American Independent Filmmaking*, Westport–London: Greenwood Press 2002.
- Lyons, Donald, *Independent Visions. A Critical Introduction to Recent Independent American Film*, New York: Ballantine Books 1994.
- Mendik, Xavier, i Steven Jay Schneider (red.), *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, London: Wallflower 2002.
- Merrit, Gregg, *Celluloid Mavericks. A History of American Independent Film*, New York: Thunder Mouth's Press 2000.

- Morrison, James (red.), *The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows*, London and New York: Wallflower Press 2007.
- Mottram, James, *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back Hollywood*, New York: Faber and Faber 2006.
- Pierson, John, *Spike, Mike, Slackers and Dykes. A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, New York: Hyperion 1995.
- Pitrus, Andrzej, „Boys Keep Swinging”, czyli Todd Haynes o glamrockowych idolach [w:] Tadeusz Szczepański, Sylwia Kołos (red.), *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2007, ss. 133–142.
- Pitrus, Andrzej, *Ciało dostarcza metafory: o filmie Todda Haynesa „Bezpieczna”* [w:] Wojciech Chyła, Edyta Stawowczyk-Tsalawoura (red.), *Umysł – ciało – sieć*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006, ss. 195–204.
- Pitrus, Andrzej, *Hal Hartley. Między tekstem a „małym realizmem”* [w:] Elżbieta Durys, Konrad Klejsa (red.), *Kino amerykańskie. Twórcy*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2007, ss. 369–379.
- Pitrus, Andrzej, *Kabała jako klucz. „Sezon na słówka” Davida Siegela i Scotta McGehee* [w:] Joanna Preizner (red.), *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie*, Kraków: Szolem Alejchem 2008, ss. 29–38.
- Pitrus, Andrzej, *Skandalista Larry Clark* [w:] Magdalena Kamińska, Adam Horowski (red.), *Erotyzm, groza, okrycieństwo – dominanty współczesnej kultury*, Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe 2008, ss. 187–192.
- Pitrus, Andrzej, *Su Friedrich: anektowanie przestrzeni* [w:] Małgorzata Radkiewicz (red.), *Reżyserki kina. Tradycja i współczesność*, Kraków: Rabid 2005, ss. 11–20.
- Pitrus, Andrzej, *Amator: ludzie, którzy grają* [w:] Alicja Helman, Andrzej Pitrus (red.), *Gesty, obrazy, teksty. Kino Hala Hartleya*, Kraków: Rabid 2007, ss. 61–74.
- Pitrus, Andrzej, *Chrisa Eyre’a filmy o Indianach*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, ss. 65–70.

- Pitrus, Andrzej, *Henry Fool i Fay Grim: lęk przed wpływem* [w:] Alicja Helman, Andrzej Pitrus (red.), *Gesty, obrazy, teksty. Kino Hala Hartleya*, Kraków: Rabid 2007, ss. 89–104.
- Pitrus, Andrzej, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Kraków: Rabid 2004.
- Pitrus, Andrzej, *Richard Linklater: prorok Slacker Nation*, „Panoptikum” 2006, nr 5, ss. 98–104.
- Pitrus, Andrzej, *Świat bez obrazów*, „Kultura Popularna” 2003, nr 1, ss. 85–89.
- Pitrus, Andrzej, *Todd Solondz: autor nie dla każdego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, ss. 208–218.
- Plesnar, Łukasz A., i Rafał Syska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2006.
- Plesnar, Łukasz A., i Rafał Syska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2007.
- Redding, Judith M., i Victoria A. Brownworth, *Film Fatales. Independent Women Directors*, Seattle: Seal Press 1997.
- Rodriguez, Robert, *Rebel Without a Crew; Or, How a 23-year-old Film-maker with \$7,000 Became a Hollywood Player*, London: Faber 1996.
- Roman, Shari, *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogma 95*, Hollywood: Lone Eagle 2001.
- Rosen, David, with Peter Hamilton, *Off-Hollywood: The Making and Marketing of Independent Films*, New York: Grove Weidenfeld 1990.
- Schamus, James, *To the Rear of the Back. End of The Economics of Independent Cinema* [w:] Steve Neale i Murray Smith (red.), *Contemporary Hollywood Cinema*, London: Routledge 1998.
- Sitney, P. Adams (red.), *Film Culture Reader*, New York: Cooper Square Press 2000.

- Smith, Lory, *Party in a Box: The Story of the Sundance Film Festival*, Salt Lake City: Gibbs-Smith 1999.
- Sullivan, Monica, *Video Hound's Independent Film Guide*, Detroit–San Francisco–London–Boston: Visible Ink Press 1999.
- Thompson, Kristen, *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge: Harvard University Press 1999.
- Tzioumakis, Yannis, *American Independent Cinema. An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2006.
- Vachon, Christine, *Shooting to Kill: How an Independent Producer Blasts through the Barriers to Make Movies that Matter*, London: Bloomsbury 1998.
- Watkins, S. Craig, *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*, Chicago: University of Chicago Press 1998.
- Wilton, Tamsin (red.), *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image*, London: Routledge 1995.
- Winter, Jessica, *The Rough Guide to American Independent Film*, London: The Rough Guides 2006.
- Wood, Jason, *100 American Independent Films*, London: BFI Publishing 2004.
- Wyatt, Justin, *The Formation of the Major Independent: Miramax, New Line and the New Hollywood* [w:] Steve Neale i Murray Smith (red.), *Contemporary Hollywood Cinema*, London: Routledge 1998.

