

Tam ich nie ma

Ciało pop-gwiazdy
w *Superstar: The Karen Carpenter Story*
i *I'm Not There* Todda Haynesa

KAROLINA KOSIŃSKA

Zdarza się, że ciało na ekranie nie wskazuje wcale na głębię psychologiczną bohatera, nie oferuje widzowi wglądu w jego myśli, emocje i przeżycia, nie odsłania żadnej „prawdy” o nim. Takie ekranowe ciało aktora jest poniekąd ciałem-znakiem, jego ekspresja mówi odbiorcy bardzo wiele, zmusza go do wzmożonej pracy interpretacyjnej, ale nie pozwala mu na łatwą identyfikację z bohaterem. Takie ciało może pozostać przystępne i czytelne, ma moc oddziaływania, angażuje widza, ale zaangażowanie to, jeśli się nad nim zastanowimy, nie ma podłoża emocjonalnego, lecz jedynie intelektualne. Nie dysponując żadną głębią, nie odsyła do niej, a jednak jest w stanie budować istotne znaczenia. Tak funkcjonuje ekranowe ciało w filmach Todda Haynesa.

Jego twórczość zajmuje w kinie amerykańskim miejsce wyjątkowe. Z jednej strony to jeden z najważniejszych twórców zaangażowanego New Queer Cinema z początków lat 90., bezkompromisowo i konsekwentnie eksperymentujący z formą, opierający swój autorski styl na łączeniu refleksji nad tożsamością współczesnego człowieka, jej społecznymi, a nawet politycznymi aspektami, z twórczym przetworzeniem schematów filmowych (hollywoodzkich, gatunkowych, awangardowych). Z drugiej strony to filmowiec potrafiący swoją poszukującą twórczość włączyć w kino głównego nurtu, niemieszczący się w wąskiej niszy kina artystycznego czy niezależnego. Jego filmy często zawierają niejako podwójne kodowanie: dla masowej publiczności mogą stanowić całkiem atrakcyjny, nawet lekkostrawny produkt (takim przypadkiem jest *Daleko od nieba* z 2002 r. czy miniserial *Mildred Pierce* z 2011 r.), a jednocześnie to złożone konstrukty intelektualne, domagające się wnikliwej interpretacji i wymagające sporych kompetencji odbiorczych. To filmy, których „powierzchnia” mówi w gruncie rzeczy więcej niż się z pozoru wydaje.

Cielesność to z pewnością jeden z najważniejszych tematów w kinie Haynesa, choć traktowana w sposób nieoczywisty, ale bardzo dla reżysera charakterystyczny. Ciało, paradoksalnie, niewiele ma tu wspólnego z naturą – istnieje tylko przez wizerunek, przynależy w pełni do kultury, jest konstruktem ukształtowanym przez ścierające się siły danego porządku społecznego, politycznego, kulturowego. Ciało u Haynesa mniej mówi o samym człowieku, a więcej o strukturze społecznej czy kulturowej, w którą jest wpisany. Jest znakiem, modelem, ale nigdy ciałem samym w sobie – predyskursywnym, naturalnym i samostanowiącym.

Sposób przedstawiania ciała w filmach Haynesa także wskazuje na podwójne kodowanie. Dobrym przykładem jest tutaj *Daleko od nieba*. Julianne Moore jako Cathy jest dla widzów jak najbardziej wiarygodna i satysfakcjonująca. Pozwala

zrozumieć dramat bohaterki, w którą się wciela, zrećtnie prowadzi swoją grę. W jej roli nie widać żadnych szwów. Jeśli jednak przyjrzeć się jej bliżej, łatwo dostrzec, że postać Cathy jest pozbawiona w zasadzie głębi psychologicznej. Można pojąć jej emocje, nawet im się poddać. Subtelności gry Moore tłumaczą też działania bohaterki próbującej odnaleźć się w życiu po odkryciu skrywanego homoseksualizmu męża i nawiązującej romans z czarnoskórym mężczyzną. Widz z łatwością angażuje się w dramat Cathy, ale jego zaangażowanie ma charakter intelektualny. Oczywiście *Daleko od nieba*, jak i inne filmy Haynesa, może rozbudzać silne emocje. Ale są one w tym wypadku efektem odczytania „zmysłowego” i intelektualnego. Widz po pierwsze, patrząc na postać Cathy i sposób, w jaki Moore buduje rolę, odbiera i przejmując emocje bohaterki. Po drugie zaś, co znacznie ważniejsze, interpretuje tę postać, jej gesty, zachowania, przeżycia. To jednak praca zmysłów i intelektu – a nie psychologicznej identyfikacji. Można to ująć w ten sposób, że postać grana przez Moore udostępnia za mało danych, aby można było mówić o głębi psychologicznej. Takie odczytanie uprawomocnia w jednym z wywiadów sam Haynes: *Julianne Moore powiedziała mi, że łatwo było grać Cathy, bo wszystko, co jej dotyczyło, widoczne było na powierzchni; naprawdę pozbawiona była głębszego wymiaru psychologicznego. W tych postaciach nie rozgrywa się w niej żaden arystotelesowski konflikt, są zbyt niewinni, zbyt skąpo wyposażeni, żeby radzić sobie z poważnymi problemami, które napotykJą*¹. Taka konstrukcja postaci odpowiada widzowi, by patrzył na bohaterów jak na byty zdominowane i kształtowane przez pewien układ społeczny i kulturowy. Cathy nie jest interesująca sama w sobie. Jej postać nabiera sensu tylko w takim kontekście i tylko w relacji do innych postaci, konstruowanych w dokładnie taki sam sposób. W *Daleko od nieba* z bohaterami nie można się więc identyfikować, podlegają oni raczej interpretacji. I dzieje się tak, jak sędzę, za sprawą przemyślanej strategii reżyserskiej. Strategii, która opiera się właśnie na określonej metodzie przedstawiania ciała na ekranie.

Cieleśność analizowana, czyli somatografia

Pojęcie somatografii wypracowane przez Paulinę Kwiatkowską², choć stosunkowo nowe, w refleksji na temat przedstawiania ciała na powierzchni obrazu filmowego może już stanowić punkt odniesienia. Według Kwiatkowskiej somatografia to pojęcie, *które – by odwołać się do etymologii – ma skupiać się na sposobach zapisywania ciała w obrazie filmowym, w nawiązaniu do pojęcia kinematografii koncentrującego się na zapisie ruchu*³. Chodzi tu więc o wyznaczenie konkretnego obszaru refleksji, dla której ciało wpisane w powierzchnię obrazu byłoby problemem kluczowym. Kwiatkowską w zasadzie mniej interesuje samo ciało bohatera czy bohaterki (konsekwentnie też stosuje rozdzielnosc trzech kategorii: aktora-postaci-bohatera, które dla autorki stanowią *ciąg konstrukcyjno-interpretacyjny*⁴, odnoszący się bezpośrednio do *obecności człowieka w dziele filmowym*), a bardziej ciało jako element kompozycyjny samego obrazu filmowego, jego powierzchni. Nie proponuje więc jednej, ściśle skodyfikowanej metody analizy, która mogłaby stanowić wygodne narzędzie do automatycznego wykorzystania dla badaczy zajmujących się filmem. Zachęca raczej do przyjrzenia się ciału jako znakowi, skoncentrowanie się na somatograficznym aspekcie konstrukcji postaci.

Odwołując się do refleksji Kwiatkowskiej, chciałabym przyjrzeć się temu, w jaki sposób Todd Haynes wpisuje ciało w powierzchnię swoich filmów. Tym razem kategoria „powierzchni” odnosi się już nie do wniosków formułowanych przez polską badaczkę, ale do konsekwentnie realizowanej strategii samego reżysera. To kompozycja, faktura, struktura i montaż obrazów są tutaj najważniejsze (a nie dylematy psychologiczne bohaterów czy zawłości fabularne), a więc to, co roboczo można by nazwać ciałem obrazu filmowego. Wydaje się, że współgra to z zasadą (można ją chyba przypisać Haynesowi), iż sensory i znaczenia rzeczy są już wypisane (i tylko) na ich powierzchni, że rozdzielanie formy i treści nie ma sensu, bo treść zawiera się już w samych formach, w tym, co widzialne i powierzchniowe.

Kwiatkowska w swojej książce opiera się na Deleuzjańskim podziale na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu, podkreślając, że wraz z rozwinięciem się jednej formy w drugą zmieniły się sposoby konstruowania postaci, a co za tym idzie wszelkie praktyki somatograficzne ⁵. *Ciało, nie tracąc na materialności i funkcji kompozycyjnej charakterystycznej dla kina obrazu-ruchu, staje się jednocześnie obszarem ruchu myśli* ⁶. W innym miejscu autorka przywołuje myśl Karola Irzykowskiego, dla którego szczególne skupienie uwagi na cielesności postaci decyduje o wyjątkowym statusie filmu, ale jednocześnie też pozbawia bohatera „głębi”, odczłowiecza go: *Zgodnie z tą koncepcją kino dysponuje jedynie uwodzicielską, bogatą, złożoną powierzchnią, która mówi wiele o stanie materii we współczesnym świecie, nie pozwala jednak wnikać w jej wymiar duchowy czy intelektualny* ⁷. Oczywiście kino Haynesa jest oddalone o całe lata świetlne od kina, o którym pisał Irzykowski i od filmów, na których w swojej pracy koncentruje się Kwiatkowska (modernistyczne kino przełomu lat 50. i 60. XX wieku). Niemniej jednak obie przywołane wyżej refleksje mają całkiem istotne znaczenie dla rozważań nad twórczością Haynesa (niezależnie od tego, czy jego filmy uzna się za przykład kina obrazu-ruchu czy kina obrazu-czasu). W filmach tych ciało jest przede wszystkim materialne i jednocześnie stanowi, jedyny w zasadzie, obszar ruchu myśli. Nie odsyła widza do iluzorycznej głębi, mówi samym sobą i tylko sobą, decydując o wszystkich sensach, jakie da się wyczytać z tkanki filmu. To wskazywałoby, że mamy do czynienia z kinem, które operując jedynie bogatą i uwodzicielską powierzchnią, nie daje widzowi dostępu do duchowego czy intelektualnego wymiaru materii współczesnego świata. Owszem, w przypadku kina Haynesa powierzchnia zawsze jest niezwykle „złożona” i „uwodzicielska”, ale właśnie ta złożoność i uwodzicielskość jasno i wyraźnie odsłaniają to, co możemy nazwać intelektualnym wymiarem tego świata (i człowieka także). Tak jak cielesność postaci, utrzymująca widzów niejako na powierzchni obrazu (albo inaczej – uparcie przekonująca widzów, że pod tą powierzchnią nie ma głębi) każe sobie traktować jedynie w kategoriach intelektualnych – oraz zmysłowych. Świat tłumaczy się w swojej widzialności i cielesności.

Cielesność w filmach Haynesa nierozzerwalnie wiąże się z jedną z najważniejszych dla jego kina kwestii – problemem konstruowania tożsamości. Ciało zawsze stanowi obszar, na którym ową tożsamość się buduje, to pole ścierania się różnorodnych sił i dyskursów. Jednocześnie ciało obnaża iluzoryczność, nietrwałość i hybrydyczność tożsamości. Bo tożsamość nigdy nie jest tu stabilna, tak jak i nigdy nie stanowi samodzielnego czy dobrowolnego wyboru człowieka. Określa i kształtuje ją porządek społeczny, kulturowy i polityczny, a sama jednostka może tylko

próbować te porządki zrozumieć i się im przeciwstawić. I znów doskonałą ilustracją jest tutaj *Daleko od nieba*: Cathy nie jest istotą autonomiczną, lecz w pełni ukształtowaną i zależną od układu, w jakim funkcjonuje. Jest amerykańską białą kobietą z klasy średniej żyjącą w latach 50. XX wieku, która z jednej strony musi sobie poradzić ze skrywanym homoseksualizmem męża, a z drugiej z uczuciem do czarneckiego ogrodnika. Określa ją sytuacja i układ sił w danym momencie historycznym i politycznym, a o tych decydują klasa, rasa i seksualność. Dlatego też tożsamość i proces jej konstruowania, a tego dotyczą w zasadzie wszystkie filmy Todda Haynesa, nigdy nie sprowadza się jedynie do konkretnej jednostki.

Zastanawiając się nad sposobami traktowania przez Haynesa cielesności postaci, chciałabym bliżej przyjrzeć się dwóm jego filmom. Pierwszym z nich będzie *Superstar: The Karen Carpenter Story*, krótkometrażowy, surowy eksperyment z początków kariery reżysera (1988), a drugim *I'm Not There*⁸ (2007), jeden z jego ostatnich pełnometrażowych projektów. Obie stanowią próbę twórczego przetworzenia biografii gwiazdy muzyki (odpowiednio: Karen Carpenter i Boba Dylana), obie też proponują radykalne zrewidowanie samej formuły biografii filmowej (biopic) i stawiają pytania dotyczące jej zasadności, wiarygodności i funkcji. Choć filmy te dzieli 19 lat artystycznych poszukiwań reżysera, są sobie zaskakująco bliskie. Haynes to twórca bardzo konsekwentny, niezależnie od tego, jak odmienne środki stosuje i jak odległe od siebie wydają się czasem jego filmy. Niemal w każdym z nich można dostrzec pewien powtarzający się wzór czy też kod, do którego zrozumienia kluczem jest relacja między cielesnością postaci a tożsamością.

Superstar: The Karen Carpenter Story to poniekąd biografia jednej z największych gwiazd amerykańskiej muzyki pop lat 70. – Karen Carpenter (wraz z bratem Richardem tworzyła grupę The Carpenters). Poniekąd, bo to biografia na granicy mock-dokumentu, fabularyzowana autorska wizja życia i upadku bohaterki. Karen Carpenter, zmarła w wieku 32 lat w 1983 r. w wyniku komplikacji zdrowotnych związanych z anoreksją. Była pierwszą tak głośną jej ofiarą, dzięki czemu choroba ta zwróciła wreszcie uwagę mediów. Haynes postanowił we wszystkich rolach obsadzić nie żywych aktorów, lecz lalki Barbie i Kena. W trzy lata późniejszym *Poison* Haynes przeplótł ze sobą trzy nowele zatytułowane: *Homo*, *Hero* i *Horror*. W pierwszej z nich w lirycznej, choć surowej manierze otwarcie nawiązującej do poetyki Jeana Geneta opowiedział historię zakochanych w sobie więźniów. W drugiej zawarł stylizowaną na telewizyjny reportaż opowieść o chłopcu, który po zastrzeleniu swego brutalnego ojca po prostu uleciał do nieba, jak ptak, przez okno rodzinnego domu. Trzecia z nowel to dosłowne przywołanie stylistyki amerykańskich horrorów science-fiction klasy B z lat 50.: lekarz-naukowiec pracujący nad wyodrębnieniem ekstraktu popędu płciowego przez nieuwagę go wypija, przez co staje się zniekształconym, pokrytym wrzodami potworem dającym początek epidemii. Wszystkie te trzy historie łączy motyw inności, dramatu narzucania tożsamości z zewnątrz i rozpaczliwej próby budowania własnej. Ale tożsamość ta zawsze nierozzerwalnie wiąże się z seksualnością i z ciałem przez tę seksualność określanym. *Poison*, jeden ze sztandarowych filmów ruchu *New Queer Cinema*, w niezwykle przemyślany i wyrazisty sposób mówił o kondycji funkcjonowania poza normatywnym porządkiem czy też w opozycji wobec niego, wykorzystując przy tym jasno skodyfikowane formuły gatunkowe, klisze, cytaty stylistyczne, zapożyczenia. To także, a może przede wszystkim, film o seksualności i monstrialnej

sile, jaką się jej przypisuje (nie bez znaczenia jest tu kontekst AIDS, na początku lat 90. nierozzerwalnie łączący się ze społeczną histerią). Seks-ciało-tożsamość-zagrożenie – to łańcuch pojęć, wokół których organizowane są wszystkie trzy części *Poison*.

W 1995 r. Haynes zrealizował *Safe* – pozornie całkiem konwencjonalny film o pewnej statecznej Amerykance z klasy średniej, Carol, której spokojną egzystencję niszczy nagle pojawienie się choroby – alergii na wszelkie substancje chemiczne będące integralną i niezbywalną częścią współczesnej wielkowiejskiej cywilizacji. Reakcją Carol jest izolacja w ośrodku dla osób dotkniętych tego rodzaju uczuleniem – to, co miało być azylem, staje się nowym, tym razem całkiem sterylnym i dobrowolnym więzieniem. Ciało bohaterki zawsze jest poddane jakiejś opresji, czy będzie to opresja niszczącej alergii, czy też pseudoekologicznej, new-age’owej rzeczywistości. Koniec końców, choroba ciała odzwierciedla w bezpośredni sposób chorobę świata, który decyduje o jednostce i o jej ciele. Tak jak i w przypadku *Poison* (zwłaszcza noweli *Horror*), *Safe*, film z połowy lat 90., wyraźnie nawiązuje do histerii wokół AIDS i jej uwarunkowań społecznych. To filmy-metafory, w których ciało staje się polem walki. Choć pozornie mowa tu o wewnętrznej przemianie bohaterki, aspekt duchowy czy psychologiczny nie ma tu żadnego znaczenia. To ciało mówi – cielesność bohaterki staje się metaforą współczesności.

Trzy lata później powstał film *Idol* (*Velvet Goldmine*, 1998) – próba opisania i uchwylenia fenomenu brytyjskiego nurtu glam rocka z początku lat 70. To jednak nie tylko film o glam rocku, ale też i film glamrockowy, wiernie przekładający na język filmu jego krzykliwą, widowiskową estetykę. Będąc swoistą biografią nurtu, *Idol* wykorzystuje elementy biografii rzeczywistych gwiazd bliskich glamowi: Davida Bowiego, Iggy’ego Popa, Lou Reeda, Briana Ferry. Ale nie tylko: postacie konstruowane przez Haynesa to konglomeraty wizerunków wielu innych ikon muzyki i popkultury. Z jednej strony punktem wyjścia jest dla niego postać Oscara Wilde’a (jako duchowego ojca glamu), z drugiej – w bohaterach *Idola* można rozpoznać rysy Jacka Smitha czy Kurta Cobaina. W ten sposób film Haynesa mówi nie o legendzie glam rocka, ale o jego niezwykle progresywnym charakterze. Glam rock to pierwszy fenomen popkulturowy tak otwarcie igrający z kwestią płci i seksualności – i to właśnie ten potencjał staje się właściwym tematem filmu. Ale glam nie powstał w próżni – miał prekursorów i następców. W bardzo starannie opracowanej ścieżce dźwiękowej *Idola* można usłyszeć tych twórców muzyki alternatywnej (Thurston Moore z Sonic Youth, Thom Yorke z Radiohead, Brian Molko z Placebo); wraz z Haynesem składają oni w ten sposób hołd epoce glam rocka i wpisują się w jego spuściznę.

Daleko od nieba z 2002 r. powtarza schemat i stylistykę melodramatów Douglasa Sirka, ale wprowadza tematy, które w tamtych czasach stanowiły społeczne tabu: homoseksualizm, miłość między przedstawicielami różnych ras i klas (choć kwestie klasowe na tle dwóch pozostałych wydają się tu dość błahe).

W I’m Not There Haynes powraca do formuły eksperymentalnego muzycznego biopiku, którego głównym bohaterem tym razem jest Bob Dylan. Stosuje jednak zabieg wyjątkowy: „rolę” Dylana odgrywa sześciu aktorów, w tym kobieta (Cate Blanchett) i nastoletni czarnoskóry chłopiec (Marcus Carl Franklin). Cudzystów zastosowano tu dlatego, że w zasadzie nazwisko Dylana w filmie się nie pojawia,

żaden z bohaterów nie ma, przynajmniej w konwencjonalny sposób, wcielać się w Dylana. Każdy ma inne imię i nazwisko, są umiejscowieni w różnych epokach, dzieli ich wiek, kolor skóry i płeć, jasne jest jednak, że wszyscy stanowią rodzaj emanacji fenomenu muzyka.

Strategia autorska reżysera pozostaje niezmienna: wykorzystując klisze (stylizacyjne i gatunkowe) i zapożyczenia z gotowych już tekstów filmowych i kulturowych, Haynes nie tylko powtarza je, ale i przetwarza, a w rezultacie kwestionuje i redefiniuje przypisane im sensy i funkcje. W ten sposób każdy z jego filmów zadaje pytania o tożsamość i o to, w jaki sposób tożsamość ta zostaje wypisana na ciele. Jeszcze więcej: chodzi tu nie tylko o tożsamość i cielesność bohatera/postaci, ale i samego kina (w tym wypadku za ciało filmu uważam przyjmowaną lub zapożyczoną przez twórcę stylistykę czy estetykę). A oba te porządki warunkują się nawzajem.

W każdym z filmów Todda Haynesa widz musi odczytać i zinterpretować funkcję filmowego ciała. Odczytuje je zmysłami i intelektem, nie emocjami. Emocje i identyfikacja z postaciami są jedynie wynikiem takiego właśnie zmysłowego i intelektualnego rozpoznania. W przypadku *Superstar* i *I'm Not There* Haynes posuwa się chyba najdalej w dystansowaniu widzów. Gra cielesnością postaci w taki sposób, że identyfikacja z bohaterami staje się w zasadzie niemożliwa: w *Superstar* oczywistą blokadą są nieruchome, sztywne i sztuczne ciała lalek, w *I'm Not There* rozbicie głównego bohatera na kilka bardzo różnych postaci. W obu przypadkach takie wykorzystanie ciała postaci decyduje o konstrukcji tożsamości bohaterów. Stanowi komentarz zarówno do kondycji współczesności, jak i możliwości samego kina. Co ciekawe, nie mogąc identyfikować się ze sztucznym ciałem Karen Carpenter i równie mozolnie jak bezskutecznie próbując skleić w jeden byt zwany Bobem Dylanem wszystkie sześć postaci z *I'm Not There*, widz ma możliwość lepszego zrozumienia bohaterów i tego, w jaki sposób postrzega ich sam reżyser.

Gdyby lalki mogły mówić

Wielka, choć krótka kariera zespołu The Carpenters osiągnęła szczyt w pierwszej połowie lat 70. Richard komponował melodyjne, często melancholijne piosenki śpiewane przez Karen głębokim, aksamitnym kontraltem. Ich popularność była ogromna – kolejne single trafiały od razu na pierwsze miejsca list przebojów, otrzymali dwie nagrody Grammy, prezydent USA Richard Nixon zapraszał ich do Białego Domu. Kłopoty ze zdrowiem Karen, a raczej z chorobliwym odchudzaniem, zaczęły się jeszcze w latach 60. Najpierw stosowała przeróżne diety, z czasem zaczęła po prostu coraz mniej jeść, w końcu stosowała leki przeczyszczające i przyspieszające metabolizm. Od połowy lat 70. oczywiste było, że Karen cierpi na anoreksję. Jej waga spadła do 40 kg, podobno w najbardziej dramatycznym momencie piosenkarka ważyła nawet 36 kg. Próbowwała się leczyć, poddawała się terapii. Jej ciało było jednak zbyt wyniszczone, by mogła wrócić do zdrowia. 4 lutego 1983 r. znaleziono ją martwą w domu rodziców – przyczyną śmierci była niewydolność serca, będąca bezpośrednim efektem trwającej wiele lat anoreksji. Carpenter miała niespełna 33 lata.

Superstar, film, który można by nazwać eksperymentalnym biopikiem, nie mówi o karierze Karen Carpenter. Nie opowiada nawet o niej samej – przedstawia ofiarę choroby i stara się znaleźć przyczyny tej choroby: rodzinne, społeczne, kul-

turowe, polityczne. Jak pisze Marcia Landy: *Film ten nie jest elegią na cześć wokalistki; nie wyizolowuje jej, by poddać szczegółowemu badaniu, by opowiadać o niej z patosem. Mówi natomiast przede wszystkim o świecie jako miejscu, w którym ludzie są poddawani wszelkim potwornościom: w imię rodziny, seksualnej powściągliwości, jedności narodowej, rozrywki i przyjemności*⁹. To świat jest tu głównym bohaterem – figura Karen Carpenter stanowi jedynie wehikuł dla szerszych znaczeń.

Bohaterkę określa to, w jaki sposób traktuje swoje ciało, jakiej presji i hiperkontroli je poddaje. Nie znaczy to jednak, że ma nad nim jakąkolwiek władzę – owa hiperkontrola odzwierciedla, jak stara się pokazać reżyser, całkowity brak kontroli nad własnym życiem. W filmie Haynesa Karen w żadnym momencie nie stanowi sama o sobie. Poddaje się woli autorytarnej matki (mieszka z rodzicami do 26. roku życia, a i później to oni podejmują za nią większość decyzji), brata, menadżera. Owszem, jej choroba wiąże się z pragnieniem dopasowania się do określonych kanonów atrakcyjności czy piękna, ale znacznie ważniejsza jest tu próba znalezienia niszy, w której mogłaby zatrzymać choć namiastkę władzy nad samą sobą i własną egzystencją. Oczywiście historia Karen Carpenter opowiedziana przez Haynesa jest jedynie autorską wizją reżysera, wyrastającą ze specyficznej, subiektywnej interpretacji faktów z życia gwiazdy. Każdy z zabiegów formalnych i środków stylistycznych przez niego stosowanych podkreśla umowny charakter fabuły tego paradokulturalnego eksperymentu filmowego.

Role bohaterów nie są jednak odgrywane przez żywych aktorów, ale przez lalki. I to przez bardzo konkretne lalki: Barbie i Kena, tak popularne i jednocześnie tak osławione produkty firmy Mattel. Barbie jest chyba jednym z produktów dla dzieci najmocniej i najpowszechniej oskarżanych: przede wszystkim o uprzedmiotowienie kobiety, o promowanie i narzucanie szkodliwych, odrealnionych i niemożliwych do spełnienia wzorców idealnego kobiecego ciała. Ale wykorzystując Barbie i Kena, Haynes wcale nie ogranicza się do płaskiej krytyki przemysłu zabawkar-skiego, reprezentującego opresyjny system w niecny sposób sprawujący kontrolę nad naszymi ciałami. Oczywiście, na podstawowym poziomie *Superstar*, stawiając w miejsce anorektycznej gwiazdy lalkę Barbie, powtarza i wzmacnia wspomniane oskarżenia. Szuka też, jak wspomina sam Haynes, przyczyn choroby Carpenter: *„Superstar” był też próbą zrozumienia anorektycznych zachowań, które, jak się dowiedzieliśmy, często pojawiają się w mocno kontrolujących rodzinach. W przypadku Karen Carpenter dochodziła też niezwykle presja, jakiej była poddana młoda dziewczyna, która nagle stała się ośrodkiem zainteresowania i której wahania wagi natychmiast stawały się przedmiotem dyskusji na całym świecie. Rozumieliśmy jej pragnienie odzyskania kontroli nad własnym życiem i staraliśmy się, by widzowie mogli współodczuwać z nią właśnie z tego powodu*¹⁰.

Ale nie tylko – pomysł obsadzenia lalek zamiast czy też raczej w roli aktorów, wydaje się prosty, ale konsekwencje jego realizacji okazują się bardzo złożone. Reżyser formułuje przekaz wielopoziomowy, przeprowadza eksperyment, którego wynik zależy raczej od interpretacji i pracy intelektualnej widza niż od ściśle określonej intencji autora. *Na uniwersytecie studiowałem teorię narracji i bardzo chciałem zrealizować jakiś gatunkowy film, w którym ściśle przestrzegalbym wszelkich zasad struktury narracji, ale zamiast żywych aktorów wykorzystałbym lalki. Czy gdyby opowiadaną historię przedstawiały lalki, to widzowie czuliby tę samą emo-*

cyjonalną więź, jaką czuliby, gdyby w filmie zagrała Meryl Streep? Chciałem sprawdzić, czy forma ma takie samo znaczenie dla sposobu, w jaki odbieramy film, jak jego treść¹¹ – wyznaje reżyser. *Superstar* można więc traktować jako eksperyment, który ma dać – i widzom, i Haynesowi – odpowiedź na to pytanie.

Całkowity brak ekspresji „ciała” lalki, czy też raczej jej unieruchomienie (można przecież uznać, że lalka ma wyraz twarzy, można nawet przypisać mu jakiś charakter, ale żadna zmiana nie jest tu możliwa) staje się środkiem dystansowania widza. Jednak efekt obcości, z jakim widz ma do czynienia, w tym wypadku okazuje się paradoksalny. Ogląda ciało sztuczne, sztywne i unieruchome. Twarz, którą widzi, jest stale uśmiechnięta, lecz uśmiech ten nie ma w sobie nic z radości. Jedyny ruch, jakiemu są poddani „aktorzy”, nie wynika z ich woli, lecz jest powodowany siłą zewnętrzną – lalki są w bardzo minimalnym stopniu animowane. Tak minimalnym, że ruch ten jest zawsze kanciasty, co jeszcze wzmacnia zamierzony efekt obcości. Nie mogąc się jednak bezpośrednio zidentyfikować z tak przedstawionymi bohaterami, nie mogąc się nawet postawić w sytuacji ich ciał ani odnaleźć własnych uczuć w elementarnej choćby ekspresji twarzy, widz przestaje współodczuwać, a zaczyna myśleć. Praca intelektualna, którą musi wykonać, jest tak intensywna, że w konsekwencji odbiór i bohaterów, i samego filmu staje się i silniejszy, i bardziej świadomy. Dzięki temu może lepiej zrozumieć dramat tychże bohaterów i ich sytuację w otaczającej rzeczywistości.

Ostatecznie postacie lalek, pozbawione możliwości ekspresji, mówią odbiorcy więcej, niż powiedziałyby postacie żywych aktorów starających się wiarygodnie oddać emocje bohaterów. Lalka Barbie odgrywająca rolę Karen jest wiecznie uśmiechnięta, ma trwałe makijaż, jej twarz prezentuje wyidealizowany, niemożliwy, ale wciąż promowany i pożądanym zachodnim wzorcem kobiecej urody. Jednocześnie wiemy, że w oglądanym filmie lalka ta ma być figurą kobiety, która rozpaczliwie starając się zachować kontrolę nad własnym życiem, całkiem ją utraciła. Obserwujemy powolne osuwanie się w chorobę, by w końcu zdać sobie sprawę, że historia skończy się tragicznie. Ale zdając sobie sprawę z cierpienia bohaterki, widz nadal patrzy na uśmiechniętą, słodką buzię i widzi odrealnione, groteskowe ciało Barbie. To jedyna ekspresja, która w tak skrótowy, oczywisty, ale i dojmujący sposób jest w stanie przedstawić dramatyczną sytuację Carpenter. Nie ma mocy samostanowienia, nie może się poruszać ani przestać uśmiechać. O jej gestach decyduje ktoś inny, jej ciało jest zawsze na widoku i zawsze pod czyjąś kontrolą. Wracając do wątpliwości Haynesa: *Superstar* pokazuje, że forma może mieć znacznie większe znaczenie dla odbioru niż sama treść, fabuła. Forma nieustannie generująca efekt obcości tym bardziej ten punkt ciężkości przesuwa: skoro jest tak radykalna, to musi dominować treść fabuły. Albo inaczej: musi tę treść nieść w sobie.

Wykorzystanie lalek jako aktorów i umieszczenie ich w miniaturowej scenografii całkowicie przekreśla jakikolwiek realistyczny wymiar *Superstar*. Już na początku filmu Haynes informuje widzów, że będą mieć do czynienia z symulacją. To oczywiście jeden z wielu widocznych tu zabiegów dystansujących widza, ale nie tylko. Kategorię „symulacji” można odnieść do wszystkich poziomów interpretacji *Superstar*: lalki symulują, że są aktorami, Karen symuluje, że jest zdrowa i szczęśliwa, film symuluje, że ma wartość dokumentalną. Marcia Landy podkreśla, jak istotna jest tu relacja pomiędzy obrazem a „rzeczywistością”¹². I rzeczywiście,

Haynes, stosując różnej proveniencji klisze, cytaty i schematy narracyjne, podkreślając nie-realistyczny charakter obrazu i rzeczywistości przedstawionej, wskazuje, że obraz filmowy zawsze jest symulacją i że rzeczywistości nie da się przedstawić poza symulacją. Co ciekawe, w jednym z wywiadów Haynes ujawnił, że w zasadzie większość lalek wykorzystanych w *Superstar* nie była oryginalnymi produktami Mattel¹³. W filmie zagrały głównie podróbki Barbie i Kena – co stanowi dodatkowy komentarz do diskutowanej tu opozycji prawda-symulacja. Andrzej Pitrus pisze: *W początkowych partiach [filmu] reżyser dokonuje dekonstrukcji formuł, z których w pewnym sensie wywodzi się jego dzieło. Przejście od „dramatyzacji” do „symulacji” jest zdecydowanym podkreśleniem umowności filmu, powołaniem do życia świata nie prawdziwego, lecz symulowanego właśnie*¹⁴.

Ciała lalek-aktorów w *Superstar* i ich wpisanie w powierzchnię obrazu filmowego to niezwykle ciekawy materiał dla analizy somatograficznej. Ciała te skupiają i odbijają wszystkie sensory, jakie można wyczytać z filmu Haynesa. To ciała stanowią obszar refleksji autorskiej, choć cielesność nie jest tu ważna sama dla siebie. Ona odsyła do innych porządków, każe myśleć raczej o sferach, które ciało kształtują, poddają presji, wykorzystują do swoich celów. Strategia ta dotyczy także sposobu traktowania przez Haynesa ciała filmu. W pewnym sensie *Superstar* jest kolażem; łączy elementy reportażu telewizyjnego, filmu edukacyjnego, dokumentu, zapisu rekonstrukcji wydarzeń. Ale w te formuły i schematy narracyjne reżyser włącza materiał o niezwykle silnym ładunku. W tkankę filmu zostały wklejone fragmenty materiałów archiwalnych: kadry przedstawiające wychudzone zwłoki w jednym z nazistowskich obozów koncentracyjnych, zdjęcia z wojen w Kambodży i w Wietnamie. Jak pisze Marcia Landy, wewnętrzny dramat piosenkarki łączy się tu z zewnętrznymi kryzysami politycznymi, wskutek czego sposób przedstawienia choroby Carpenter komplikuje się tutaj jeszcze bardziej¹⁵. Film odsłania bowiem silny związek między porządkiem ciała i choroby a porządkiem polityki.

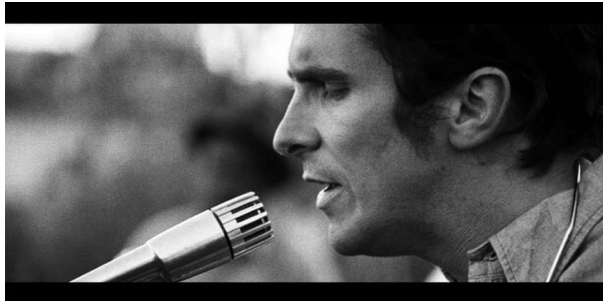
Lalka Barbie stanowi nie tylko zdeformowany i uprzedmiotowiony wizerunek idealnego ciała kobiecego, ale w pewnym sensie reprezentuje również konserwatywne wartości amerykańskie. Piosenki The Carpenters także były postrzegane (i temu także w swoim filmie poświęca miejsce Haynes) jako przykład triumfu reakcjonizmu. Po burzliwych latach 60., z ich kontrkulturą i rozbudzeniem świadomości społecznej, przyszedł czas na słodkie melodie serwowane przez śliczną amerykańską dziewczynę Karen Carpenter. *Piosenkarka została bowiem wpisana przez menadżerów przemysłu muzycznego w schemat odwołujący się do tradycyjnych wartości rodzinnych. Miała stać się uosobieniem konserwatywnej Ameryki – określano ją jako „goody goody”, „fresh”, „clean”, „sweet”, prezydent Nixon zaś nazwał grupę The Carpenters „najlepszym co może zaproponować amerykańska młodzież”*¹⁶. Melodyjne kompozycje Richarda Carpentera pozwalały uwierzyć Amerykanom, którzy nie odnaleźli się w ideałach kontrkultury, że powrócił czas ładu i harmonii. Oczywiście z perspektywy czasu, kiedy wszyscy wiedzą już, co się kryło za urokliwą fasadą (nie tylko Karen chorowała – Richard walczył z uzależnieniem od leków), fenomen The Carpenters postrzega się już inaczej. Piosenki duetu nagle ujawniają smutek i nostalgiczność, zaś głos Karen jest pełen głębokiej melancholii. Jej sposób śpiewania wydawał się beznamiętny – być może tę pozorną beznamiętność należy odczytać tak, jak pozorny brak ekspresji ciała lalki Barbie w roli Carpenter. Jak pisze Eric Lott, Karen Carpenter *usiłowała wyeliminować* [ze

swego ciała] *wszelką niedoskonałość, aż zabrakło samego życia*¹⁷. Lalka Barbie nie ma w sobie życia, jest martwym wizerunkiem z namalowanym na twarzy uśmiechem i nieskazitelnym makijażem. Dlatego też tak doskonale oddaje dramat umierającej, anorektycznej gwiazdy lat 70.

Jak to dobrze, że nie jestem mną

W *Superstar* ciało żywego aktora zostało zastąpione ciałem lalki. Cieleśność postaci została więc pozbawiona modalności ekspresji, a więc w pewnym sensie unieruchomiona. W *I'm Not There* mamy do czynienia z sytuacją skrajnie odmienną: gwiazdę, której tym razem przygląda się Haynes, gra sześciu aktorów. Reżyser nie stosuje jednak konwencjonalnego zabiegu rozpisania jednej roli na kilku aktorów, by pokazać, jak z biegiem czasu zmieniał się wybrany bohater. Reżyser decyduje się raczej na znalezienie sześciu postaci, które – każda w swoim stylu i na swoich warunkach – mogłyby nie tyle opowiadać, ile komentować personę Dylana czy też jego biografię. Haynes żongluje tożsamościami, epokami, miesza porządek rzeczywistości z porządkiem fikcji, a co najważniejsze, żadnego z tych sześciu bohaterów, którzy w odczytaniu *I'm Not There* składają się na figurę Boba Dylana, nie obdarza jego imieniem. W filmie nie pada nazwisko Dylan – dokładnie tak, jak w *Idolu* nie pojawiały się nazwiska Bowiego, Popa, Reeda, Ferry'ego czy Smitha. Ale w równie oczywisty sposób Haynes wykorzystuje fakty (i domniemania) znane z biografii Dylana, równie bezpośrednio posiłkuje się jego wizerunkiem (czy wizerunkami). Pojawiający się czasem w kontekście *I'm Not There* podtytuł filmu – *Suppositions on a Film Concerning Dylan* z jednej strony jasno określa głównego bohatera, a z drugiej wskazuje roboczy i fikcyjny charakter tego biopiku. To film nie tyle o Dylanie, ile o Dylanach, których tożsamość każdy sobie sam konstruuje, których można wyczytać z Dylanowskiego życiorysu, nagrań, przedstawień, ról filmowych, piosenek, anegdot. Albo ściślej rzecz ujmując, o rozproszeniu, które jest niezbywalną cechą każdej tożsamości. Rozbicie jednej roli na sześciu aktorów na najbardziej podstawowym poziomie wskazuje na wielowymiarowość i wewnętrzną sprzeczność tożsamości człowieka. Jeśli jednak bliżej przyjrzeć się owym sześciu domniemanym „wcieleniom” Dylana, ukaże się złożony obraz przemyślanej strategii reżyserskiej. Znow ekranowe ciała mówią więcej niż sama historia, którą opowiadają, potwierdzając tym samym zasadność analizy somatograficznej.

Heath Ledger gra w *I'm Not There* Robbie'ego, młodego aktora, który właśnie rozpoczyna olśniewającą karierę, poznaje piękną i inteligentną Francuzkę, wiąże się z nią, po czym bez opamiętania zatracą się w sławie, która niszczy jego relację, rodzinę, a w końcu i jego samego. W roli Jacka/Pastora Johna – ilustrującego czas nawrócenia i kaznodziejstwa Dylana – wystąpił Christian Bale. Najmocniejsza chyba kreacja w *I'm Not There* należy do Cate Blanchett, która tu wciela się w Boba Dylana z „elektrycznej” epoki w jego karierze, a więc z połowy lat 60. To chyba najbardziej charakterystyczny wizerunek Dylana czy też najżywiej funkcjonujący w powszechnej świadomości – w tym czasie artysta nagrał dwa z najbardziej ikonicznych swoich albumów – *Highway 61 Revisited* (1965) i *Blonde on Blonde* (1966), takiego znamy go z dokumentu D. A. Pennebaker'a *Don't Look Back* (1967). Ale dwaj kolejni bohaterowie, którzy w filmie Haynesa składają się na postać Dylana, niewiele mają wspólnego z jego biografią. Czarnoskóry nastolatek, Woody



I'm Not There, rež. Todd Haynes (2007)

(Marcus Carl Franklin), młody i gniewny poeta Arthur (Ben Wishaw) odsyłają widzów raczej do inspiracji Dylana, nie do faktów z jego życia. Postać Woody'ego odnosi się bezpośrednio do postaci Woody'ego Guthriego (1912-1967), jednego z najsłynniejszych bardów Ameryki. Natomiast Arthur to nawiązanie do Arthura Rimbauda, którego poezją Dylan także się inspirował. Ostatni z bohaterów Haynesa, postarzali już rewolwerowiec Billy the Kid, pojawia się w filmie jako oczywiste nawiązanie do antywesternu *Pat Garrett i Billy Kid* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, reż. S. Peckinpah, 1973), do którego Dylan napisał muzykę i w którym zagrał dość tajemniczą postać o imieniu Alias. Co więcej, narratorem *I'm Not There* jest Kris Kristofferson, który w filmie Peckinpaha zagrał Billy'ego.

Każdy z bohaterów filmu stanowi jedynie fikcyjny konstrukt złożony z domniemań i refleksji reżysera na temat tożsamości Boba Dylana. Żaden nie odnosi się do Dylana bezpośrednio, a wszyscy razem nie składają się wcale na wiarygodny wizerunek artysty. Haynes nie próbuje przecież – tak jak i w *Superstar* czy w *Idolu* – opowiadać biografii ikony popkultury (czy kontrkultury). Stosując tak mocny zabieg narracyjny, nie ogranicza się też do konstatacji, że jedynie w ten sposób można sportretować kogoś, czyj wizerunek przechodził tak radykalne transformacje. Jego film mówi, bardzo samoświadomie, o samym procesie konstruowania: i tożsamości, i biografii, i biopiku.

Co ciekawe, bohaterowie *I'm Not There* odsyłają nie tylko do postaci Boba Dylana. Ich konstrukty, wizerunki i filmowe tożsamości to konglomeraty cech zaczerpniętych z wielu różnych postaci i porządków. Heath Ledger, choć widz ma go odczytywać jako Dylana na pewnym etapie rozwoju jego kariery, w równym stopniu może się kojarzyć z Jamesem Deanem. Jack może przypominać, przynajmniej wizualnie, Johnny'ego Casha. Szczególny przypadek stanowią postaci Woody'ego i Billy'ego, jako pod pewnymi względami najbardziej oddalone od biografii Dylana, a jednocześnie niezwykle mocno związane z jego artystyczną tożsamością.

Filmowy czarnoskóry Woody, jak pisałam, odnosi się bezpośrednio do Woody'ego Guthriego. Nie ma być jednak jego „ucieleśnieniem”. To figura, która mówi raczej o fascynacji Dylana bardem, o próbie zapożyczenia tego, co dla fenomenu wielkiego Guthriego konstytutywne. Haynes osadza ten wątek w czasie nie do końca określonym: z jednej strony widz ma poczucie, że ogląda charakterystyczny obraz Ameryki w czasach kryzysu, z drugiej dostaje wyraźny sygnał, że akcja rozgrywa się w połowie lat 60. (Woody odwiedza umierającego Guthriego w szpitalu). Niewątpliwie Woody czuje się spadkobiercą wielkiego barda – próbuje go naśladować i kontynuować jego dzieło. Ma jednak dopiero kilkanaście lat i czarną skórę, jego doświadczenia nie mogą więc być takie same. Wydaje się, że Haynes w ten sposób podkreśla podobny dystans, jaki dzieli doświadczenie Roberta Zimmermana, żydowskiego chłopca z dobrej rodziny, i Woody'ego Guthriego. Kiedy w pewnym momencie filmowy Woody trafia do domu czarnoskórej rodziny, „Mamma” radzi mu, żeby śpiewał o swoim czasie i o swoich sprawach. Tylko wtedy jego twórczość będzie uczciwa. Ten komentarz może dotyczyć także „wczesnego” Dylana. Ale jest tu jeszcze jeden niuans: można się zastanawiać, jak wiele i Guthrie, i Dylan zawdzięczają muzyce amerykańskich Czarnych. W tym kontekście kolor skóry filmowego Woody'ego dodaje jeszcze jedno znaczenie do mozaiki znaczeń w *I'm Not There*: odwraca porządek inspiracji i stawia pytania o to, kto jest czym spadkobiercą. Czy Dylan chciałby być Guthriem? Czy chciałby



I'm Not There, reż. Todd Haynes (2007)

być Czarny? Czy Haynes upomina się, w imieniu Czarnych, o ich muzykę i doświadczenie? I kto w takim razie w scenie odwiedzin w szpitalu siedzi przy łóżku Guthrie'go? Dylan? Czarnoskóry chłopiec? Kto jest tu symbolem czego?

Kolejny kontekst kreuje postać Billy the Kida granego przez Richarda Gere. W filmie Peckinpaha Dylan nie grał Billy'ego, ale grał jego sprzymierzeńca, którego obecność w historii opowiedzianej w tym antywesternie jest tajemnicza i budząca wątpliwość co do równorzędności jego i innych bohaterów. Wydaje się, że *Alias* przynależy do jakiegoś innego porządku, jakby wtargnął w tkankę filmu ze świata pozafilmowego. Oczywiście widz cały czas zdaje sobie sprawę, że to po prostu Bob Dylan, który w filmie Peckinpaha w zasadzie się pojawia, ale niekoniecznie gra. To wrażenie potęguje jeszcze muzyka obecna w filmie, autorstwa Dylana właśnie. *Pat Garret i Billy Kid* jest pełen niejasności, opiera się przecież także na domniemaniach i mitach, w jakie obrósł konflikt Garreta i Kida. Ale nawet wśród tych otwartych, niejasnych sensów motywacje i sama figura Aliasa wydają się szczególnie. Haynes, przywołując czasy Billy the Kida, kreuje oniryczny i niepokojący obraz Ameryki. Przekracza i odsuwa zarówno fakty, jak i legendę dotyczącą śmierci Kida. A może raczej tę legendę wzmacnia, pozwalając Billy'emu dożyć sędziwego wieku. Świat przedstawiony przez Haynesa nie łączy się z Dylaniem wątkiem Billy the Kida. Wizyjny, mocno symboliczny charakter tego amerykańskiego świata przypomina aurę tekstów Dylana. Być może więc chodzi tu raczej o tego rodzaju podobieństwo, a nie o samą obecność Kida. Co więcej, zarówno Billy, jak i Dylan stali się już legendą, ich status powoli się zrównuje. Wyobrażone w tej legendzie tożsamości ich obu mają równie dużo niedopowiedzeń.

Jedna tylko postać z *I'm Not There* natychmiast daje się rozpoznać jako ucieleśnienie Dylana: to Jude wykreowany przez Cate Blanchett. Zaskakujące, że to właśnie kobieta o tak wyrazistej urodzie w tak brawurowy i dokładny sposób wcieliła się w Dylana, jakiego można kojarzyć z licznych przedstawień i materiałów z połowy lat 60. Ale jej kreacja jest aż zbyt doskonała; tak perfekcyjna, że aż karykaturalna. Dylan, którego pokazuje, to jakby jego ekstrakt, kwintesencja. W podobny sposób opisuje to James Naremore w tekście dotyczącym aktorskiej sztuki imitacji: *Blanchett jest jedyną aktorką w całej grupie [innych aktorów grających wyobrażonego Dylana w *I'm Not There* – przyp. K.K.], która stara się wyglądać i zachowywać jak Dylan, a jej kreacja, dzięki której w tak niesamowity sposób upodabnia się do pop-ikony, to majsterszyk. Ale w filmie fabularnym odgrywanie kogoś („impersonation”), zwłaszcza w wykonaniu gwiazdy, daje rezultat paradoksalny; im jest doskonalsze, tym mocniej jesteśmy świadomi, że to aktor gra. W prawdziwym życiu, jeśli tego rodzaju odgrywanie kogoś ma być wiarygodne, musi być formą kradzieży tożsamości, ale w teatrze czy filmie nasza przyjemność widzów wyrasta ze świadomości, że oto właśnie Curtis udaje, że jest Grantem a Blanchett udaje, że jest Dylaniem. Iluzja nie może być kompletna*¹⁸. Ale czy w przypadku Blanchett iluzja jest kompletna? Widzowie są prowadzeni przez Haynesa w taki sposób, by stale pamiętali, że oto mają przed oczami Blanchett grającą czy też udającą Dylana. Owszem, aktorka symuluje, że jest Dylaniem, ale jednocześnie cały czas jakby mówiła i pokazywała widzom, że symuluje. Joshua Clover krytykuje przesadną grę Blanchett: *Owa jednomyślność krytyków odnośnie do kreacji Blanchett jest zastanawiająca. Aktorka wysila się. Kieruje się raczej w stronę udawania (impersonation) niż inwencji, czasem to udawanie jest mozolne, a jej głos, niemalże identyczny [z głosem Dylana], łamie się i skacze po tenorowej skali*¹⁹. To jednak wydaje mi się nie uchybieniem, ale zamierzonym zabiegiem stylistycznym – przemyślana i przemyślna struktura *I'm Not There* nie pozwala myśleć, że autor chciał podsunąć widzom konwencjonalną iluzję rzeczywistości i w taki sposób poprowadzić aktorów. Naremore dodaje, że zbyt wirtuozerska imitacja może powodować niechciany efekt obcości²⁰ – tu jednak efekt ten jest jak najbardziej chciany i stanowi jeden z celowych zabiegów dystansowania widzów.

Pojawia się kwestia obsady – swoistego wykorzystywania ciał aktorów, by odegrali kogoś, kto realnie istnieje i ma własny, bardzo charakterystyczny wizerunek. Haynes nie zaangażował aktorów „przezroczystych” czy nieznanymi widowni (wyjątkiem jest Franklin, ale o jego charakterystyczności decyduje kolor skóry). Cate Blanchett, Christian Bale, Heath Ledger, Ben Whishaw, Richard Gere czy Julianne Moore (odgrywająca niegdysiejszą partnerkę i artystyczną „współwyznawczynię”, odsyłająca widzów do postaci Joan Baez), Charlotte Gainsbourg to aktorzy, którzy bardzo silnie funkcjonują w świadomości kinomanów. Każdy z nich ma swoje emploi, część z nich współpracowała wcześniej z Haynesem – ich obecność rozszerza konteksty filmu. Bo aktorzy, oprócz tego, że wcielają się w przydzielone im role, pozostają cały czas aktorami. Używają bohaterom swjej cielesności jedynie połowicznie, potęgując tym samym samoświadomy charakter filmu. Ich poprzednie role, szczegóły ich biografii, charakterystyczna fizyczność zaczynają współgrać z tym, co Haynes mówi o konstrukcji tożsamości samego Dylana. Na przykład: kim jest Ledger/Robbie. Dylaniem (imię Robbie może się odnosić do prawdziwego imienia Dylana)? Deanem? Ennisem z *Brokeback Mountain* Anga Lee? Heathem, który zmarł

w wieku 29 lat na skutek przedawkowania leków? Aktorem, którego śmierć przeważa realizację filmu *Parnassus: Człowiek, który oszukał diabła* (oryg. *Imaginarium of Dr Parnassus*) Terry'ego Gilliana, i którego rolę poprowadziło dalej trzech aktorów: Colin Farrell, Johnny Depp i Jude Law? Ledger zmarł w 2008 r., Gilliam swój film skończył w 2009 r., dwa lata po realizacji filmu Haynesa. Niemniej wszystkie te fakty i konteksty nakładają się na siebie i rzutują na to, w jaki sposób dziś odczytujemy rolę Ledgera w *I'm Not There*. Szczególną sytuację tworzy obecność w filmie Charlotte Gainsbourg grającej francuską żonę Robbie'ego: w odczytanie odgrywanej przez siebie roli włącza nie tylko poprzednie kreacje aktorskie, ale i legendę swoich rodziców, Jane Birkin i Serge'a Gainsbourga.

Inna sytuacja ma miejsce w przypadku Christiana Bale'a czy Julianne Moore: obydwoje współpracowali wcześniej z Haynesem, Bale zagrał jedną z głównych ról w *Idolu*, Moore w *[Safe]* i w *Daleko od nieba*. W *I'm Not There* nie przywołuje więc jedynie postaci Baez, ale i te dwie ważne role. Oczywiście kompetencje i pamięć widzów są różne, każdy może przedkładać jedną ważną rolę filmową nad inną. Istotne jest w tym wypadku nie odnajdywanie tropów w konkretnych kreacjach, ale świadomość ich nieuniknionego współgrania ze sobą. W ten sposób dokonuje się konstruowanie tożsamości bohaterów przez samych odbiorców.

Tożsamość stale wymyka się wszelkiej kategoryzacji. Ilustruje to już sam tytuł, który można tłumaczyć jako „nie ma mnie tam” (polski dystrybutor przełożył go jako „gdzie indziej jestem”) i która to fraza jest odmieniana w filmie na wszystkie sposoby. Jude w pewnym momencie stwierdza: *jak to dobrze, że nie jestem mną (I'm glad I'm not me)*. Billy the Kid rozmyśla: *jestem niewidzialny, nawet sam dla siebie; możesz być jedną osobą rano, a inną wieczorem*. Im bardziej multiplikują się ciała (postaci filmu Haynesa, Dylana, aktorów, prawdziwych osób, do których bohaterowie *I'm Not There* się odnoszą), im więcej informacji i kontekstów, tym mniejsza szansa na określenie, kim jest główny bohater filmu i kto tak naprawdę nim jest.

Te kwestie decydują o kształcie wątku Jude'a. Nawiązując bezpośrednio do stylistyki słynnego dokumentu *Don't Look Back* D.A. Pennebaker, Haynes powtarza też pytania stawiane w tamtym filmie. Jak tam Dylan, tak tutaj Jude cały czas próbują uchylać się przed wszelkimi próbami zaszufładowania go i wydobyć z niego jakiejś kategorycznej, stałej i nienaruszalnej „prawdy”. Wszyscy chcą wiedzieć, kim naprawdę jest Dylan/Jude, wszyscy żądają od niego szczerości, autentyczności, gdy tymczasem on nieustannie próbuje pokazać, że „prawda”, „autentyczność” i „szczerść” to pojęcia całkiem pozbawione treści. Ciało Dylana (u Pennebaker) i Jude'a (u Haynesa) ilustrują tę płynność. Dylan/Jude porusza się nerwowo, jest w ciągłym ruchu, jego gesty są rozedrgane i nieprzewidywalne. Jego postać ztraca męski charakter na rzecz androgyniczności, co jeszcze mocniej podkreśla kreacja Blanchett zacierającej cechy płci i nadającej figurze Jude'a rys osobności. Sam Haynes podkreśla, że konstrukcja postaci Jude'a wiele zawdzięcza temu, jak funkcjonował Dylan w czasie i środowisku, do których odnosi się ten wątek *I'm Not There*: *W dużym stopniu była to kwestia speedu, chudości ciała i hipersensywności. Zapewne także fasonu ubrań, skrajnego wymuskania, chłodnego hipsterskiego stylu tamtej epoki. Wszystko to było wyraźnie widać w świecie Fabryki Warhola i to wpływało na sposób ubierania się i zachowania Dylana. To było cool*²¹. Cieleśna tożsamość postaci konstruowanych przez Haynesa odnosi się więc nie tylko do autentycznych postaci powiązanych z Dylanem albo go inspirujących,

ale też do ducha i nakazów kulturowych epoki, której w danym momencie był częścią (i współkreatorem). Takie ciało przestaje być integralne, bo samo do siebie nie należy. Można to odnieść nie tylko do figury „prawdziwego” Dylana, ale i wszystkich postaci z filmu Haynesa. Blanchett, w swojej brawurowej kreacji, doskonale oddaje zarówno androgyniczność Dylana z tamtego czasu, jak i niejednoznaczność i płynność tak silnie charakteryzującą jego postawę. Dlatego wątek Jude’a wyrasta na centralny w całym filmie i organizuje wszystkie pozostałe wokół siebie. To moment największej chyba samoświadomości artysty, wskazujący również klucz do samoświadomej logiki *I’m Not There*.

Cielesność obrazu filmowego

Cielesność postaci skonstruowana w ten sposób w filmie Haynesa ma jeszcze jeden wymiar: stanowiąc komentarz do samego procesu kreowania tożsamości i biografii, jednocześnie zawsze jest podporządkowana swoistej „cielesności” obrazu filmowego. Mają być wiarygodnym elementem przyjętej w poszczególnych częściach estetyki i charakterystycznej dla niej ikonografii, mają zachować spójność nie tyle z figurą Dylana, ile z konwencją stylistyczną zaprężoną do opisu fenomenu tej ikony muzyki. Nawet kreację Blanchett, tak dokładnie nakładającą się na sposób bycia Dylana, można potraktować jako przeniesienie stylu Pennebaker’a w *Don’t Look Back*, tak jakby aktorka za wzór przyjęła nie prawdziwą osobę Dylana, ale jego wizerunek kreowany i prezentowany w tym dokumencie.

Cielesnością obrazu filmowego w tym wypadku chcę nazywać właśnie estetykę czy stylistykę przyjętą przez reżysera, niezależnie od tego, czy będzie to jego autorski pomysł, czy zapożyczenie. Haynes doskonale porusza się pomiędzy różnorodnymi kliszami gatunkowymi, rodzajowymi, estetycznymi i wie, jak w twórczy sposób je wykorzystać. Budując swoją eksperymentalną wersję biografii Dylana, wykorzystuje nie tylko „fabularne” odniesienia do konkretnych osób czy faktów, ale i filmowe konwencje stylistyczne, które także składają się na konstrukcję postaci artysty. W *I’m Not There* tych cytatów i zapożyczeń jest mnóstwo. W rozmowie z Haynesem Scott MacDonald w kontekście jednej tylko sekwencji z Cate Blanchett przywołuje: różnorodne formy obrazowania typowe dla Fabryki Warhola, charakterystyczny styl zdjęć z ręcznej kamery 8 mm i Super 8, dokumentalną estetykę kina bezpośredniego stosowaną przez Pennebaker’a. A Haynes dodaje do tego kontekst przedstawieniowego wizerunku Dylana w czasie wydania płyty *Blonde on Blonde*, wizyjność i barokowość *8 i pół* Felliniego, estetykę filmów Richarda Lestera czy fotografii Williama Kleina. W wątku Robbiego widać wyraźne zapożyczenia z Godarda (zwłaszcza z filmu *Męski, żeński /Masculin féminin/*, 1966). Opowieść o Billym wykorzystuje styl hippisowskich westernów przełomu lat 60. i 70., sekwencja z Arthurem – estetykę eksperymentalnego minimalizmu, a część poświęcona Woody’emu przywołuje estetykę lewicowych, zaangażowanych obrazów, takich jak *Twarz w tłumie (Face in the Crowd*, 1957) Elii Kazana czy *By nie pęłać na kolanach (Bound for Glory*, 1976) Hala Ashby’ego opowiadający o życiu Woody’ego Guthrie’go²². Dla porządku trzeba tu dodać także wspomniany już film Peckinpaha *Pat Garrett i Billy Kid*.

Taką zonglerkę kliszami i gatunkami można oczywiście odnieść do jednej z najważniejszych strategii praktyk queer, ale wydaje się, że chodzi tu o coś jeszcze. Filmowej tożsamości Haynesa nie da się zamknąć w jednej, zrozumiałej kategorii,

tak jak nie da się zamknąć Dylana w jednej wersji jego biografii. Mnożenie możliwych jej wariantów, jak i multiplikacja stylistyk filmowych, po pierwsze pozwala na uniknięcie kategoryzacji, a po drugie destabilizuje pozornie nienaruszalne normy, prowokując i człowieka, i formę filmową do ciągłych zmian i poszukiwań. Nie można się identyfikować z poszczególnymi bohaterami *I'm Not There*, choć można ich uznać za figury wiarygodne. Nie są jednak realistyczni, nie mają głębi psychologicznej, są zanadto sztuczni i w zbyt widoczny sposób nakładają na kreowane postacie własne aktorskie rysy. Niepełne, jak gdyby robocze konstrukty postaci, nieustannie wypierające się nawzajem i nakładające się na siebie cytaty i klisze filmowe, wreszcie sama struktura narracji, eksperymentalna, fragmentaryczna i niepodporządkowana chronologii – wszystkie te elementy skutecznie dystansują widza, angażując go – jak w przypadku *Superstar* – przede wszystkim w wymiarze intelektualnym, a nie emocjonalnym.

Falsz prawdziwych historii

W każdym z trzech eksperymentalnych biopików – *Superstar: The Karen Carpenter Story*, *Idolu*, *I'm Not There* – Haynes nieustannie podkreśla wbudowany w samą formułę biopiku fałsz.

Jedną z najważniejszych różnic [pomiędzy I'm Not There a typowym biopikiem] jest to, że biopik (...) jest gatunkiem kłamliwym. A my o tym wiemy. Wiemy, że takie filmy w każdej scenie, w każdym dialogu mieszają fakty z fikcją. I wybierając się na taki film, decydujemy się w tym kłamstwie współuczestniczyć – na pewnym poziomie to świetna zabawa. (...) Ten film także, rzecz jasna, miesza fakty i fikcje, ale różnica polega na tym, że jesteście w ten żart wtajemniczeni, jesteście zaproszeni, by śmiać się wraz ze mną z samego procesu kreacji i przesunąć granice fikcji o krok dalej, żeby nie było wątpliwości, że chodzi tu o pewien twórczy wybór. Niech wyborem takim będzie kreacja „Woody’ego”, czarnego chłopaka, który sam siebie nazywa „Woodym Guthriem”. Wszyscy wiemy, że nie ma to nic wspólnego z rzeczywistością. Ale jesteśmy zmuszeni zastanowić się nad tym, skąd taka decyzja – w przeciwieństwie do tradycyjnego biopiku, w przypadku którego widzom nie wolno zastanawiać się nad takimi decyzjami. To zniszczyłoby przecież całą iluzję²³. Haynes nie uznaje zwodzenia swoich widzów iluzjami. Nie chcąc szukać „prawdy”, podkreślając złudność i daremność takich poszukiwań, być może jest jej najbliższy. Jego filmy jakby mówiły, że wszystko, co można powiedzieć o drugim człowieku, zawsze będzie jedynie konstrukcją. Oryginału nie ma. Ciało nie funkcjonuje bez wizerunku, a tylko w wizerunku można odnaleźć ślad tożsamości. Ona sama, jako byt samoistny, nie istnieje. Tak jak nie istnieje Bob Dylan. Jest jedynie konglomeratem – składa się nań złudne, bo wciąż zmieniające się ciało Roberta Zimmermana i mnogość wizerunków, które to ciało uobecniają. Haynes podważa istnienie Dylana właśnie przez rozbitcie jego postaci na sześć innych, niebędących nim. Kto zaś jest „prawdziwszym” Dylanem: Alias z *Pata Garreta*, Jude z *I'm Not There*, Bob z filmu Pennebaker’a czy Robert Zimmerman? Być może, jak w przypadku lalki Barbie w *Superstar*, jedyne, co rzeczywiście istnieje, to wizerunek, wymyślone ciało, powierzchnia bez głębi. Znaczeń na tej powierzchni da się odczytać bez liku.

- ¹ S. MacDonald, *From Underground to Multiplex: An Interview with Todd Haynes*, „Film Quarterly” 2009, t. 62, nr 3, s. 60.
- ² P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, korporacja ha!art, Kraków 2011.
- ³ Tamże, s. 34.
- ⁴ Tamże, s. 31.
- ⁵ Tamże, s. 38.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Tamże, s. 36.
- ⁸ Celowo posługuję się oryginalnym tytułem filmu, jako że nawiązuje on bezpośrednio do piosenki Boba Dylana pod tym samym tytułem. Tytuł zaproponowany przez polskiego dystrybutora – *I'm not there. Gdzie indziej jestem* – nieco zmienia wydźwięk oryginalnej frazy, a tym samym projektuje też specyficzne odczytanie samego filmu.
- ⁹ M. Landy, *Storytelling and Information in Todd Haynes' Films*, w: *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows*, ed. J. Morrison, Wallflower Press, London & New York 2007, s. 10.
- ¹⁰ S. MacDonald, dz. cyt., s. 57.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² M. Landy, dz. cyt., s. 11.
- ¹³ S. MacDonald, dz. cyt., s. 57. Interesujące jest też to, co Haynes opowiadał o konflikcie z firmą Mattel, która chciała wytoczyć mu proces za nielegalne i szkalujące wizerunek firmy wykorzystanie jej produktów: *Ludzie od Barbie pojawili się najpierw. Węszyli, starając się dowiedzieć, co robimy; węszyli do tego stopnia, że pewnego dnia przesłali mi kopie patentów na ciało lalki Barbie. Każdy z patentów dotyczył oddzielnej części ciała! Jeden na tors, jeden na ramię – z drugiej strony kartki na drugie ramię – w ten sposób demonstrowały, jakby była co do tego jakokolwiek wątpliwość, swoje prawa do całego ciała Barbie, co oczywiście odbija echem to, o czym mowa w samym filmie*. Tamże.
- ¹⁴ A. Pitrus, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Rabid, Kraków 2004, s. 19.
- ¹⁵ Tamże, s. 10.
- ¹⁶ A. Pitrus, dz. cyt., s. 21.
- ¹⁷ E. Lott, *Perfect is Dead: Karen Carpenter, Theodor Adorno, and the Radio: Or, if Hooks Would Kill*, „Criticism” (Spring) 2008, t. 50, nr 2, s. 230.
- ¹⁸ J. Naremore, *Film Acting and the Arts of Imitation*, „Film Quarterly” (Summer) 2012, nr 4, s. 38.
- ¹⁹ J. Clover, *The End*, „Film Quarterly” 2008, t. 61, nr 3, s. 6.
- ²⁰ J. Naremore, dz. cyt., s. 38-40.
- ²¹ R. Porton, *The Many Faces of Bob Dylan: An Interview with Todd Haynes*, „Cinéaste” 2007, t. 33, nr 1, s. 20.
- ²² O wszystkich tych nawiązaniach wspominają MacDonald i Haynes w przywoływanym już wywiadzie: S. MacDonald, dz. cyt., s. 64.
- ²³ R. Porton, dz. cyt., s. 20.