

Kamera jako superego

Dzienniki. 1971-1976 Eda Pincusa
albo początki dokumentalizmu osobistego

MIROŚLAW PRZYLIPIAK

Długo utrzymywało się przeświadczenie, że film dokumentalny jest zwrócony w stronę rzeczywistości, że jest gatunkiem użyteczności publicznej, nie zaś wypowiedzią osobistą. Dotyczyło to nawet form dokumentalizmu o ambicjach artystycznych, jak symfonie miejskie czy impresje w rodzaju wczesnych filmów Jorisa Ivensa. Dopuszczano w nich wprawdzie rozmaite formy ekspresji czy kreacji, jednak nie do pomyslenia było, aby twórca filmu dokumentalnego skierował kamerę sam na siebie, siebie samego uczynił tematem filmu i przedmiotem oglądu. Oczywiście, w filmach dokumentalnych zdarzało się przemycać własną wizję świata, własny sposób odczuwania, a nawet reminiscencje z własnego życia autora (przykładem może być motyw relacji między ojcem a synem powracający we wszystkich filmach Flaherty'ego), ale pod warunkiem że dokonywało się tego w sposób dyskretny, właściwie niezauważalny, pod przykryciem relacji o świecie zewnętrznym. Jedyne potencjalne wyjątki, jakim mogłyby być filmy rodzinne znajdujące się w prywatnym posiadaniu, nigdy nie był zaliczany do kina dokumentalnego. Chciałoby się napisać: „nie wiedzieć dlaczego”, lecz przecież dokładnie wiadomo dlaczego – dlatego właśnie, że dokumentalizm został zdefiniowany jako rodzaj filmowy zajmujący się rejestrowaniem zewnętrznego (wobec autora) świata społecznego. A zresztą, filmy te nie należały ani nie aspirowały do obiegu publicznego, przed nastaniem epoki wideo było ich stosunkowo niewiele, zwykle też nie osiągały etapu skończonej, celowo zakomponowanej wypowiedzi filmowej, zadowalając się formą materiału dokumentującego zdarzenia. Jednocześnie część ogólniejszej tendencji w ramach kultury filmowej polegała na tym, aby nie robić filmów o sobie. Nawet film fabularny, uchodzący za ten gatunek, w którym o osobistą wypowiedź najłatwiej, skrywał osobowość autora za licznymi przysłonami, rozmaitymi formami narracji oraz fikcji.

Tendencja ta została przełamana w sposób systemowy przez awangardę amerykańską, w tym zwłaszcza przez Stana Brakhage'a. To on przez wiele lat amatorską kamerą 8 mm kręcił w swoim domu w Colorado filmy pokazujące jego samego, żonę, dzieci, przyjaciół, zwyczajne zdarzenia z jego własnego życia. Filmy te, jak się rzekło, uchodziły i wciąż uchodzą za awangardowe, a to zwłaszcza ze względu na niezwykle, szarpany montaż oraz dynamiczną pracę kamery, którą artysta traktował jak przedłużenie jego systemu mięśniowego. Jeśli jednak nie zwracać na to uwagi, jeśli skupić się na samej tematyce, na tym, co widać w poszczególnych kadrach, to filmy Brakhage'a niewątpliwie można by uznać za prekursorskie formy dokumentalizmu osobistego. Przykład ten dowodzi, jak wąska jest granica między niektórymi przynajmniej formami awangardy a kinem dokumentalnym.

Kolejnym ważnym krokiem na drodze do dokumentalizmu osobistego był niewątpliwie film pt. *David Holzman's Diary* (1967) Jima McBride'a. Jest to wprawdzie film jeżeli nie fabularny, to na pewno fikcyjny, udający jednak dokument i w poetyce dokumentu realizowany. Jego bohater, tytułowy David Holzman, grany przez Kita Carsona, postanawia robić film ze swojego życia. Przez tydzień filmuje więc ludzi, z którymi się spotyka, rejestruje wydarzenia, w których uczestniczy lub których jest świadkiem, a od czasu do czasu również wygłasza własne komentarze i refleksje, bądź to siadając przed kamerą, którą uprzednio włączył, bądź też filmując siebie lustrze. Akcja filmu trwa przez tydzień. W tym czasie bohater pograża się w kryzysie, traci pracę, jego dziewczyna zrywa z nim, na koniec zaś zostaje obrabowany ze sprzętu filmowego, co staje się bezpośrednim powodem zakończenia filmu. Wydarzenia krążą więc, jak pisze Jim Lane, wokół *kompulsywnych prób zapanowania nad rzeczywistością*¹, prób, które kończą się coraz bardziej dotkliwymi porażkami.

Holzmana postanawia dokumentować własne życie, aby je zrozumieć. Na samym początku mówi do kamery: *Moje życie, choć całkiem zwyczajne, wydaje się mnie prześladować. Tak, jakby pochodziło od kogoś innego. Próbowałem to zrozumieć, ale nie mogę. Pomyślałem więc sobie, że kiedy wszystko sfilmuję, wezmę pod kontrolę, obejrzę wiele razy, do przodu i do tyłu, będę mógł zatrzymać, kiedy zechcę, wtedy wreszcie wszystko zrozumieć.* Filmowanie miałyby więc służyć autoanalizie, taśma filmowa biegłaby równoległe do „taśmy życia”, odwzorowując ją. Następnie zaś bohater filmu miałby przyjąć rolę obserwatora własnego życia, robiąc z nim to, co w życiu prawdziwym jest niemożliwe: cofając, powtarzając, zatrzymując poszczególne momenty, po to, aby ujawniła się prawda. Jest w tym rys Arystotelesowskiego poglądu, że nie zawodnik, lecz jedynie obserwator ma szansę zrozumieć sens wydarzeń. Pobrzmiwa tu też wiara w siłę widzialności, w to, że prawda o ludzkim losie, jego sensie, motywach ludzkiego postępowania jest naocznie uchwytana, że przejawia się w ludzkich zachowaniach.

Jim Lane stwierdza, że film McBride'a ma charakter polemiczny w stosunku do głównego nurtu amerykańskiego dokumentalizmu lat 60., a mianowicie ruchu kina bezpośredniego. *McBride i jego fikcyjny substytut, Carson/Holzman, tworzą krytyczny tekst odnoszący się do postulowanej przez amerykańskie kino bezpośrednie obiektywnej prawdy oraz jego estetycznej zasady ukrywania obecności filmowca i kamery*². Rzeczywiście, kino bezpośrednie w tym okresie przestawało już być przedmiotem ekstatycznych zachwytów nad jego potencjałem mimetycznym, natomiast coraz częściej stawało się przedmiotem krytyki, z racji tego – jak chcieli niektórzy – że ukrywa warunki swojej produkcji, nie dopuszcza do świadomości widza oczywistego skądinąd faktu istnienia nadawcy mającego określony punkt widzenia, nieuchronnie oddziałujący na charakter pokazywanej rzeczywistości. Film, który tego filmowca i akt filmowania rzeczywistości otwarcie pokazywał, rzeczywiście współgra z tą krytyką, a nawet wręcz jest jeszcze jednym głosem w dyskusji. Zarazem jednak film McBride'a, a właściwie tożsamy z nim fikcyjny film Holzmana, wiele z kina bezpośredniego czerpie i na poziomie technicznym, i stylistycznym, i ontologicznym. Technicznym – bo Holzman wykorzystuje traktowany przez filmowców bezpośrednich z fetyszystycznym uwielbieniem zestaw sprzętowy kina bezpośredniego, tj. szesnastomilimetrową kamerę oraz zsynchronizowany z nią magnetofon. Stylistycznym – bo mamy w filmie emblematyczne

wręcz środki kina bezpośredniego, takie jak zdjęcia „z ręki”, ziarnisty obraz czy rejestracje „spontanicznych” wydarzeń, tutaj jednakowoż udawanych. Wreszcie ontologicznym – bo ta sama jest wiara w potęgę widzialności oraz w zdolność mechanicznej rejestracji do ujawniania prawdy o rzeczywistości.

Od filmu fikcyjnego opowiadającego o człowieku, który rejestruje swoje życie na taśmie, do filmu dokumentalnego, którego autor miałby to właśnie robić, jest tylko jeden krok. Wykonał go Ed Pincus, który przez 5 lat, między rokiem 1971 a 1976, filmował siebie i swoją rodzinę. Początkowo zamierzał zostawić całe 27 godzin materiału, jako formę dokumentacji, i w takiej postaci film pokazywać. Ostatecznie jednak na początku lat 80. zmontował niemal trzyipółgodzinny film pt. *Dzienniki. 1971-1976 (Diaries. 1971-1976)*. Ten właśnie film zapoczątkował nową, nieistniejącą dotąd formułę dokumentalizmu – taką, w której autor filmu, dokumentalista, wykonuje gest Filipa Mosza: odwraca kamerę w swoją stronę, filmuje życie swoje i swoich bliskich. Gest ten okazał się niezwykle zaraźliwy. Dokumentalizm osobisty staje się wiodącą poetyką grupy dokumentalistów działających w Bostonie (mieście, z którego Pincus się wywodzi), z których najbardziej znani to Alfred Guzzetti (m.in. *Family Portrait Sitings*, 1975), Ross McElwee (m.in. *Sherman's March*, 1986) czy Rob Moss (m.in. *The Tourist*, 1992). Wkrótce też rozprzestrzeni się na inne miejsca, zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i poza nimi, stając się jedną z najczęściej uprawianych form dokumentalizmu, zwłaszcza niezależnego.

Ed Pincus wydawał się do tego gestu szczególnie odpowiednią osobą, a to z racji swoich powiązań z kinem bezpośrednim. Jego wcześniejsze filmy dokumentalne, a mianowicie *Black Natchez* (1965), *One Step Away* (1968) i *Panola* (1978), należą do najbardziej interesujących przejawów tego nurtu, choć zarazem są stosunkowo mało znane. Widać w nich też stopniową ewolucję. W pierwszym z nich, *Black Natchez*, opowiadającym o konfliktach wewnątrz społeczności murzyńskiej zamieszkującej Natchez w stanie Mississippi, w okresie walki z segregacją rasową, twórca przestrzega reguł filmowania bezpośredniego w sposób ortodoksyjny. Mamy więc nieomal wyłącznie obserwację (jeśli nie liczyć skąpego komentarza pochodzącego od uczestnika zdarzeń), surowy zapis tego, co się dzieje, wykonywany synchroniczną kamerą. *One Step Away*, portret komuny hippisowskiej, nie jest już taki surowy; przy ogólnym poszanowaniu zasad kina bezpośredniego zawiera elementy wskazujące na wpływ poetyki awangardowej; nie jest też wolny od ironii. *Panola*, portret murzyńskiego łazika, stanowi przełamanie fundamentalnej dla kina bezpośredniego zasady czystej obserwacji – tytułowy bohater prowadzi bowiem monolog skierowany wprost do kamery. *Dzienniki* wydają się więc kolejnym krokiem w tym samym kierunku, rozwinięciem, a zarazem ukoronowaniem tej samej drogi.

Mówiąc najkrócej, *Dzienniki* są rejestracją pięciu lat życia rodziny Pincusów, tj. autora filmu, Eda Pincusa, jego żony Jane oraz ich dwójki dzieci, Bena i Sami. Film rozwija się w zasadzie chronologicznie, poza jednym wyjątkiem, o którym dalej. W *Dziennikach* obserwujemy wyimki z życia portretowanej rodziny, liczne rozmowy małżonków na temat ich związku, zabawy z dziećmi, spotkania z rodziną i przyjaciółmi, a także z kolegami i koleżankami z pracy autora filmu. Większość scen (obraz i dźwięk) nagrywa autor filmu, Ed Pincus. Choć zazwyczaj przebywa on za kamerą, mamy okazję oglądać go stosunkowo często, bo często filmuje siebie

lustrze, zdarza mu się też oddawać kamerę osobie, z którą w danym momencie przebywa. Od czasu do czasu słyszymy również jego głos spoza kadru, ograniczający się jednak zazwyczaj do podania informacji niezbędnych do zrozumienia zdarzeń. Ponadto autor wykorzystuje plansze, które przede wszystkim porządkują materiał, dzieląc go na pięć części, ale chwilami stanowią też dodatkową formę komentarza odautorskiego.

Pod względem tematycznym mamy tutaj pełną paletę ludzkich problemów egzystencjalnych. Jest miłość i śmierć, radości i smutki, kryzysy i klótnie, chwile dobre i złe. Z całego materiału łatwo daje się jednak wyłowić pewne dominanty i to one stanowią klucz do całego filmu.

W centrum uwagi znajduje się, jak wspomniałem, rodzina Pincusów, czyli „pewna amerykańska rodzina”, chciałoby się rzec, nawiązując do tytułu powstałego na początku lat 70. serialu uważanego dzisiaj za prekursora tzw. *reality show*³. Nie jest to skojarzenie przypadkowe, bowiem serial wyprodukowany przez Craiga Gilberta miał być w intencji jego pomysłodawcy formą zapisu antropologicznego pokazującego życie „typowej”, a może raczej „pewnej” (choć okazała się nad wyraz niepewna) amerykańskiej rodziny owego czasu. Ed Pincus zamierzył to samo, tyle że nie filmował swojej rodziny z zewnątrz, w manierze kina bezpośredniego, a od środka. Zaś jego rodzina na pewno nie była typowa, choć ogniskowała dylematy charakterystyczne dla określonego środowiska – białej, liberalnie nastawionej klasy średniej (w Polsce powiedzielibyśmy pewnie raczej o inteligencji) ze wschodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych. Większość akcji dzieje się w Bostonie, gdzie bohaterowie mieszkają, w Nowym Jorku, do którego często jeżdżą, oraz w stanie Vermont, gdzie mają swoją letnią rezydencję, do której pod koniec filmu przeprowadzają się na stałe. Dwie duże i znaczące sekwencje odbywają się na zachodnim wybrzeżu USA, gdzie Pincus odwiedza Davida Neumanna, przyjaciela i współautora realizowanych uprzednio filmów dokumentalnych.

Akcja filmu dzieje się w szczególnym okresie. Burzliwe lata 60. już się skończyły, trwa dekada lat 70., którą Christopher Lasch nazwał w swej wpływowej książce narcystyczną⁴. *Po politycznym zamęcie lat 60.* – pisał Lasch – *Amerykanie wycofali się w życie prywatne. Nie mając nadziei na poprawienie swojego życia w żaden liczący się sposób, przekonali samych siebie, że tym, co się liczy, jest rozwój wewnętrzny (psychic self-improvement). Sama w sobie nieszkodliwa, postawa taka, podniesiona do godności programu i opakowana w retorykę autentyczności i świadomości, oznacza odwrót od polityki i odrzucenie niedawnej przeszłości*⁵. Diagnozę tę potwierdzałyby proporcje tego, co prywatne i publiczne w filmie Pincusa. Mamy w nim bowiem manifestację przeciwko wojnie w Wietnamie oraz fragment telewizyjnego orędzia prezydenta Nixona, ale oba te zdarzenia pełnią rolę marginalną, niespecjalnie angażują bohaterów, zajętych raczej dywagacjami na temat siebie samych i swoich związków z innymi ludźmi. W sposób wręcz symboliczny manifestacja antywojenna jest montowana naprzemiennie z ujęciami dzieci kąpiących się w wannie. Jednak z drugiej strony, w tych osobistych peregrinacjach bohaterowie nie tyle odrzucają niedawną przeszłość, ile starają się jej ideały odnieść do własnego życia, skonfrontować z nim, zgodnie z hasłem, iż *personal is political*.

Jim Lane stwierdza, że Ed i Jane Pincusowie *pochodzą z ruchów kontrkulturowych*⁶. Komentując film o hippisach, *One step Away*, Ed Pincus odżegnywał się jednak od tak silnych związków, mówiąc, że kiedy robił ten film, był od jego bohaterów

sporo starszy, więc nie identyfikował się z nimi, lecz patrzył na nich z zewnątrz⁷. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymagałoby pewnie ustalenia, co się rozumie przez „kontrkulturę”. Nie wchodząc jednak w szczegóły, niewątpliwie można powiedzieć, że zarówno Pincusowie, jak i ich przyjaciele z sympatią odnosili się do haseł kontrkultury, przynajmniej tych dotyczących wolności osobistej oraz wolnej miłości. Sygnałem tego może być stosunkowo duża ilość nagości w filmie. Środowisko Pincusów ma zwyczaj, kiedy pogoda na to pozwala, zdejmować całe odzienie, zaś sami małżonkowie bez specjalnego skrępowania filmują siebie nagich. Oglądamy też scenę, w której Ed oraz jego przyjaciółka Ann idą nago do łóżka. Innym śladem obyczajów kontrkulturowych jest scena, w której Ed ma „odlot” po zażyciu meskaliny.

Co może ważniejsze, Pincusowie żyją zgodnie z ideałami małżeństwa „otwartego” – znaczy to po prostu, że każde z nich utrzymuje związki pozamałżeńskie, o czym obydwójce wiedzą i rozmawiają. Ed Pincus utrzymuje kontakty z wieloma kobietami, trudno orzec, czy jednocześnie, czy po kolei (*z jedną na raz /one at a time/* – mówi żartobliwie jego żona). Niektóre z nich pojawiają się w filmie, rozmawiają z autorem, mówią o związku z nim, komentują też fakt filmowania. W odniesieniu do Jane mówi się głównie o jednym mężczyźnie, niejakim Bobie (choć z rozmów wynika, że było ich więcej). Jane w pewnym momencie oświadcza, że jedzie do Paryża. Krótko po tym okazuje się, że jest w ciąży i zamierza dokonać aborcji. *Czy to jest dziecko Boba?* – pyta Ed. *Tak, ale to nie jest dziecko. To aborcja* – odpowiada Jane. Mówi, że jest zła, że musi przez to przejść, ale nie z powodu samej aborcji. Mąż zawozi ją na zabieg, podczas niego rozmawia z innymi mężczyznami, którzy czekają na swoje partnerki, a po zabiegu wracają razem samochodem. Inny wątek związany z płodnością dotyczy zabiegu podwiązania jajowodów. Jane deklaruje taką chęć na początku filmu, rozmawia o tym z mężem, śledzimy też ich wspólną wizytę u lekarza, podczas której kobieta prosi o radę. Ostatecznie odsuwa tę decyzję, wraca do niej później, znacznie później. Tym razem nie poświęca się tej kwestii wiele czasu, jedynie plansza informuje, że jajowody zostały podwiązane.

Postawa Jane Pincus będzie lepiej zrozumiała, jeśli uwzględnimy zaangażowanie społeczne bohaterki, o którym w filmie jedynie aluzyjnie się napomyka. Jane Pincus była w owym okresie aktywną działaczką ruchu feministycznego. Podczas rozmowy z Neumanem mówi się o książce na temat *kobiet i ich ciał (women and their bodies)*. Chodzi niewątpliwie o jedną ze sztandarowych książek feminizmu amerykańskiego owego okresu, pt. *Our Bodies, Ourselves*, która po raz pierwszy ukazała się w roku 1969, a później była wielokrotnie wznawiana. Książka była dziełem zbiorowym, a Jane Pincus była jedną z dwunastu współauterek. Uważa się powszechnie, że omawiając w sposób bardzo bezpośredni zagadnienia kontroli urodzeń, aborcji, ciąży, porodu czy seksualności książka ta przyczyniła się do zrewolucjonizowania funkcjonującego obrazu kobiety, jej ciała i zdrowia. Można więc powiedzieć, że Jane Pincus życiem prywatnym potwierdzała postawę, jaką wyznawała w życiu publicznym. U podłoża tej postawy leży przekonanie, że kobieta jest jedyną właścicielką swojego ciała, że ma pełne i niczym nieograniczone prawo do kontrolowania swojej seksualności i płodności. W inny sposób rzecz ujmując, Jane Pincus była wyrazicielką haseł oraz idei feminizmu amerykańskiego, który w drugiej połowie lat 60. przeżywał okres gwałtownego rozwoju.

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że ta postawa i bardziej ogólnie „polityka małżeńska” państwa Pincusów nie przysparza im żadnych problemów. Przeciwnie,

jest ona przez cały czas przedmiotem rozmów, a ponieważ także cierpień i niepokojów. Pincusowie dużo ze sobą rozmawiają, a w rozmowach tych wyrażają różne, niekiedy sprzeczne emocje. Dotyczy to zwłaszcza Jane, bowiem Ed Pincus dosyć konsekwentnie wyznaje swojej żonie miłość i przywiązanie. Jane natomiast potrafi w jednej scenie mówić, jak wspaniale jej się z mężem spało, jak dobrze, że przy niej jest, jak dobrze się z nim czuje, zaś w innej – że odsuwają się od siebie, że właściwie żadne uczucia ich nie łączą. Ich małżeństwo znajduje się w stanie permanentnego kryzysu. Od samego początku mówią o rozstaniu, w pewnym momencie mieszkają oddzielnie, odwiedzają też doradcę małżeńskiego. Jednak z drugiej strony ciągle ze sobą są i ciągle wyznają sobie miłość.

Podobna niekonsekwencja dotyczy zresztą kwestii ich związków pozamałżeńskich. Z jednej z rozmów między małżonkami wynika, że to Jane była inicjatorką formuły „otwartego” małżeństwa, stwierdziwszy krótko po ślubie, że monogamia nie jest dla niej. Jednak to również ona wyraża najwięcej wątpliwości. O ile bowiem Ed najwyraźniej z takiego rozwiązania czerpie pełnymi garściami, a w jego wypowiedziach nie pojawia się ani razu kwestia zazdrości o seksualnych partnerów żony ani też jakikolwiek rys niepokoju o związki pozamałżeńskie czy dylematy jego pozamałżeńskich partnerek (choć one o nich mówią), o tyle Jane jest pod tym względem o wiele mniej konsekwentna. Kiedy David Neumann pyta, czy w filmie, który Pincus robi, będzie też jego kochanka, małżonkowie odpowiadają twierdząco, po czym Jane dorzuca: *Dużo cierpienia dla żony (a lot of agony for wife)*. W innym momencie mówi, że chciałaby się czuć jedyna, wybrana, hołubiona, a tak się nie czuje. Jednak w jeszcze innym mówi o swoim związku z Bobem i o tym, że czuje z nim lepszy kontakt niż z mężem. Materiał tego wyznania jest przy tym osobliwy. Jane mówi, że Bob napisał do niej list, w którym opisywał, jak czuje się sam w kościele, i to jest dokładnie tak samo, jak ona się czuje sama w kościele. *Co zaś do ciebie* – mówi Jane do męża – *to nie mam pojęcia, jak się czujesz sam w kościele*. Przywołanie uczuć w kościele jako uzasadnienia postawy, która przez Kościół chrześcijański na pewno nie mogłaby być zaakceptowana, świadczy dobitnie nie tylko o tym, że Pincusami targają sprzeczne uczucia, lecz również o tym, że oboje znajdują się na rozdrożu całkowicie sprzecznych światopoglądów, w istocie rzeczy są przez nie rozrywani.

W osobliwy sposób potwierdza to inny wątek filmu, metafilmowy. Pincus jest bowiem filmowcem, pracuje na wydziale filmu w Massachusetts Institute of Technology, kino stanowi ważną część jego życia. W *Dziennikach* mówi się więc wiele o filmach, o wpływie kamery na rzeczywistość, o problemach obiektywizmu w filmie dokumentalnym. Pojawiają się również aluzje do znanych filmów fabularnych. I właśnie wątek metafilmowy często okazuje się rodzajem magicznego lustra ujawniającego te elementy postawy bohaterów, z których oni sami niekoniecznie zdają sobie sprawę, do których niekoniecznie chcieliby się przyznawać. W jednej z pierwszych scen Ed Pincus mówi do żony, że jest piękna, na co ona odpowiada: *Staram się być piękna, żeby kamera nie myślała, że jestem brzydka. Czuję się, jakbym była oceniana (Nie jesteś – wtrąca mąż) albo miała wąsy*. Kilka scen dalej, rozwijając ten wątek, żona mówi do kamery: *Jestem zła, czuję się skrępowana, skrępowanie narasta i jakoś mnie rani. Czuję się zaatakowana (invaded), moja prywatność została naruszona. Czuję, że muszę grać, choć przez całe życie starałam się tego nie robić. Czuję, jakbym nie mogła być sobą. Jakbym się poświęcała dla twojego filmu*.

Oczywiście są to normalne uczucia człowieka filmowanego, a właściwie szerzej – człowieka będącego przedmiotem obserwacji. Wprowadzenie tej sceny do filmu niejako uwiarygodnia go, bowiem włącza do jego świata świadomość filmowania oraz odczucia bohaterów na ten temat. Warto jednak zastanowić się nad tym, skąd w istocie rzeczy takie uczucia się biorą. Jest bowiem osobliwe, że Jane Pincus, tak mocno zaangażowana w ruch feministyczny, tak bardzo przejęta jego hasłami, nagle, w momencie włączenia kamery, chce być piękna, a więc niejako ulega presji oczekiwań społecznych dotyczących wyglądu kobiety, ulega „mitowi piękna”, którego destrukcyjną, niszczyielską siłę tak plastycznie opisała nieco później inna feministka, Naomi Wolf⁸. Wspominała o nim zresztą również Betty Friedan w książce zapoczątkowującej amerykański feminizm lat 60.⁹, w którym Jane Pincus aktywnie uczestniczyła. Kiedy Jane mówi, że nie chce, aby kamera myślała, że jest brzydka, to my wiemy i ona wie, że kamera nie myśli, że myślą ludzie, dla których kamera Eda Pincusa jest swoistym przedłużeniem zmysłów. Jane Pincus czuje, że jest oceniana, więc w obliczu tej oceny społecznej pragnie być piękna i nie chce mieć wąsów, pragnie być normalna, niejako przezroczyista, aby nie zderzyć się z negatywną oceną społeczną jako odmieniec, dziwoląg lub potwór. Jane najwyraźniej nie uświadamia sobie jednak, że jeśli chodzi o jej postawę życiową oraz podejście do własnej seksualności i płodności, dla znacznych odłamów społeczeństwa amerykańskiego i tak wygląda jak potwór, dziwoląg i odmieniec. Mówiąc o tym, że przed kamerą chce być piękna i normalna, Jane tym samym wyposaża kamerę w atrybuty Freudowskiego superego. Kamera staje się ucieleśnieniem oczekiwań i norm społecznych, siłą władną te normy narzucać, a także bezwzględnie i okrutnie karać za ich nieprzestrzeganie.

Koresponduje z tym inny metafilmowy wątek filmu Pincusa dotyczący Hitchcocka. Fragment *Dzienników*, w którym Ed Pincus wybiera się z Davidem Neumannem na wycieczkę po środkowym zachodzie USA, rozpoczyna plansza z napisem *South by Southwest*, co jest oczywistym i z daleka czytelnym nawiązaniem do znanego filmu „mistrza suspensu”. Kiedy w trakcie tej wycieczki przyjaciele wjeżdżają do Los Angeles, w jednej z szyb widać przez moment sławną, charakterystyczną sylwetkę tego reżysera. Natomiast w innej scenie Pincus wyraźnie nawiązuje do *Okna na podwórze* (1954). Ma złamaną nogę (nie mówi się, jak do tego doszło), opatrunek gipsowy sięgający biodra (podobnie jak bohater tamtego filmu), zaś w rękę trzyma kamerę, którą filmuje domowników.

Dobór tytułów, do których Pincus odsyła, jest wielce znaczący. *Północ – północny zachód* (*North by Northwest*, 1959) to klasyczny film Hitchcockowski, w którym bohater przez cały czas ucieka przed złym spojrzeniem piętnującym go za domniemane naruszenie zasad moralności. *Okno na podwórze* zaś to manifest voyeuryzmu filmowego, w którym unieruchomiony w fotelu podglądacz, uważany przez wielu komentatorów za syntetyczną figurę widza filmowego, sam staje się takim piętnującym spojrzeniem, bezwzględnie rejestrującym wszystkie niemoralne zachowania sąsiadów. Zresztą, na dualizmie grzechu i piętnującego spojrzenia jest oparty sam koncept voyeuryzmu, przynajmniej w wersji Hitchcockowskiej. Wynikałoby z tego, że choć bohaterowie wydają się obyczajowo wyzwoleni, to zarazem pozostają we władzy surowego, karzącego, wiktoriańskiego oka.

Odwołanie do *Okna na podwórze* wskazuje na jeszcze jeden wątek *Dzienników*. Chodzi o kwestię władzy oraz męskiej podmiotowości. Ed Pincus, podobnie jak



Dzienniki. 1971-1976, reż. Ed Pincus (1982)

Jeff z filmu Hitchcocka, za pomocą kamery kontroluje rzeczywistość. Zarówno żona reżysera, jak i jego partnerki (Ann i Christina) czują się obecnością kamery skrepowane, oceniane przez nią. Trzymając kamerę, Ed jest tym, kto dyktuje warunki. Oczywiście, kobiety mogłyby nie zgodzić się na filmowanie. Skoro jednak się zgodziły, z tych czy innych względów, muszą zaakceptować reguły gry, w myśl których – zgodnie z klasyczną interpretacją – to mężczyzna jest władcą spojrzenia, one zaś są tego spojrzenia przedmiotem. A ponieważ zarejestrowany materiał filmowy zostaje następnie poddany obróbce montażowej, procesom kształtowania znaczeń przez wybór i zestawienie, autor filmu jest nie tylko władcą spojrzenia, lecz również władcą wizerunków filmowanych przez siebie kobiet. W ten sposób kobiety wyzwolone (takie bowiem są wszystkie partnerki Pincusa), chcąc nie chcąc, lądują na powrót w sieci patriarchalnych uwarunkowań. Tkwi w niej zresztą również sam Ed Pincus. Jego swoboda seksualna, by nie powiedzieć rozwiązłość, ma w sobie coś z *machismo*, a postawę taką z całą otwartością, wręcz ostentacją, prezentuje David Neumann, mówiąc na przykład, że *wiele osób dba o jego „orta”* albo że *miał więcej dup niż deska klozetowa*. Długowłosy Neumann może więc uchodzić, wedle trafnego określenia Jima Lane’a, za *typ hippisa-seksisty, który świetnie prosperował w szczytowym okresie kontrkultury*¹⁰. Tym samym Neumann staje się w filmie Pincusa figurą pewnej postawy życiowej, pewnej ideologii, mocno zakorzenionej w latach 60., w badaniach nad orgazmem prowadzonych przez Wilhelma Reicha, w filozofii Herberta Marcusego (*Eros i cywilizacja*), w hasle *make love, not war*, w ogólnej atmosferze „lata miłości”. Można też jednak powiedzieć, że Neumann reprezentuje nie tyle tę ideologię, ile jej wynaturzenie, zrównując miłość z seksualnością, a przez swobodę rozumiejąc prawo do zmieniania kolejnych partnerek. Taka postawa stała się zresztą przyczyną, dla której od ruchu hippisowskiego zaczęły się dystansować działaczki feministyczne, słusznie uznając, że piękne hasła stają się nową formą uzasadnienia męskiej dominacji oraz eksploatacji kobiet przez mężczyzn. Przedstawicielką tego odłamu feminizmu jest Jane Pincus, co wskazuje na to, że w domu Pincusów ogniskują się napięcia wynikające z przemian obyczajowych lat 60., ze współistnienia rywalizujących ideologii. *Męski świat Eda i Davida rozmawiających o kobietach w kategoriach dostępności seksualnej pozostaje w ostrej opozycji do przeważającej, feministycznej świadomości północnego wschodu*¹¹ – trafnie zauważa Jim Lane.

O istnieniu elementów *machismo* w postawie autora filmu, Eda Pincusa, świadczy również scena z Terry. Jest to była dziewczyna Pincusa. Ed i David odwiedzają ją podczas wycieczki po Arizonie, Kalifornii i Las Vegas, znajdującej się w epizodzie *South by Southwest*. Okazuje się – na co przyjaciele nie byli przygotowani – że Terry jest szczęśliwą mężatką i matką rocznego synka, którego trzyma na rękach podczas rozmowy. Kiedy przyjaciele wracają z tej wizyty, David przejmuje kamerę i filmuje Eda, wypytując go przy tym o jego odczucia. Ed przyznaje, że nie czuł się dobrze, widząc Terry z dzieckiem. Prawdopodobnie liczył na odnowienie dawnej zażyłości, więc widok dawnej partnerki, teraz należącej do innego mężczyzny, trzymającej jego dziecko na rękach, sprawił mu przykrość, a może nawet uraził jego męską dumę. Fakt, że cały ten kompleks zagadnień zostaje pomieszczony w „metafilmowej” części zatytułowanej *South by Southwest*, każe spojrzeć na dylematy bohaterów filmu przez pryzmat Hitchcockowskiej refleksji nad patriarchatem i jego uwikłaniami.

Kontekst metafilmowy pozwala jednak Pincusowi również na zarysowanie alternatywy. Oto widzimy krótki fragment prelekcji wygłaszanej przed filmem *Podróż do Włoch* (1954) Roberta Rosselliniego, a następnie długie opowiadanie długowłosego mężczyzny skierowane wprost do kamery. Jest to jedyny taki przypadek w całym filmie, gdy Pincus oddaje na tak długo głos komuś innemu niż jego żona czy on sam. A jako że wypowiedź ta ma właściwie formę monologu – w przeciwieństwie do właściwie wszystkich innych scen w filmie, mających charakter dialogu – można powiedzieć, że jest to scena szczególnie nacechowana. Zaś opowieść długowłosego mężczyzny, nigdzie nieprzedstawionego, jest romantyczna. Był w kinie, zobaczył kobietę, która mu się bardzo spodobała. Nie miał śmiałości do niej podejść, a ona po filmie zaraz wyszła z kina. Mężczyzna nie mógł sobie darować, że nie spróbował nawiązać kontaktu, ciągle o tym myślał, aż wreszcie dał ogłoszenie do gazety, nie licząc zresztą specjalnie na jego skuteczność. Jednak ku jego zdziwieniu *denim lady* – bo tak ją nazywa – odpowiedziała. Spotkali się, przelazili po Bostonie, w śniegu, pięć godzin, ciągle się spotykają. Kiedy mężczyzna o tym opowiada, widać w nim ogromną fascynację napotkaną kobietą, fascynację, której nie ma ani w kontaktach Pincusa z partnerkami, ani w seksistowskich wypowiedziach Neumanna. Wrażenie to dodatkowo wzmacnia kontekst – wspomnienie o Ingrid Bergman i Rossellinim, a więc o wielkiej miłości przelamującej wszelkie bariery.

Jeszcze inny wątek metafilmowy wiąże się z postacią Dennisa Sweeneya, aktywisty ruchu praw obywatelskich, byłego współpracownika Pincusa przy filmach z lat 60. Ten wątek również został strukturalnie wyodrębniony i to na kilka sposobów. Przede wszystkim jest to jedyny moment w filmie, w którym odchodzi się od narracji chronologicznej i to aż w dwóch kierunkach. Wątek Sweeneya zaczyna się bowiem od retrospekcji, a kończy na futurospekcji. Najpierw cofamy się do roku 1965, widzimy fragment czarno-białego filmu. Ujęcie to zostało wykonane podczas realizacji filmu *Black Natchez*, w której Sweeney uczestniczył. Po części dziejącej się w czasie teraźniejszym, tj. w roku 1972 (w tej bowiem części *Dzienników* znajduje się ten fragment), w ramach której jednak pojawia się jeszcze jedno ujęcie z 1965 r., wychodzimy w przyszłość, aż do lat 80., a więc poza okres zdjęciowy, który skończył się w roku 1976. Widzimy czarny ekran, a Pincus dopowiada, czym się skończyła historia Sweeneya. Z tego opisu widać też, jakie są

jeszcze inne – oprócz zmiany struktury czasu – formy wyodrębnienia, uwydatnienia epizodu Sweeneya. Jedyny raz w filmie pojawia się tutaj wręt w postaci obcego materiału, innego niż ten, który kręci na bieżąco autor filmu. Dodatkowo jest to materiał czarno-biały, podczas gdy cała reszta filmu jest kolorowa.

Sweeney pojawia się w domu Pincusów, by prosić o pomoc. Słyszysz głosy, które, jak twierdzi, są transmitowane do jego umysłu przez ząb. Wygląda marnie. Wydaje się więc chory psychicznie i tak to zresztą interpretują Pincusowie, radząc mu delikatnie, aby udał się do psychiatry. Wątek Sweeneya powraca w roku 1975. Pincus spoza kadru mówi, że Sweeney obrócił się przeciw niemu i jego rodzinie, twierdząc, że to oni nadają te głosy. W związku z tym grozi zabiciem Eda, Jane oraz ich dzieci. Jest przekonany, że są oni członkami międzynarodowego spisku, w skład którego wchodzi również Angela Davis¹² i Allard Lowenstein¹³. Widzimy Jane Pincus, która prowadząc samochód, komentuje całą sytuację, wyraźnie zdenerwowana. Wreszcie wybiegamy wprzód i na tle czarnego ekranu głos Pincusa dopowiada całą historię: *Pięć lat później, w marcu 1980, Dennis wszedł do biura Allarda Lowensteina i go zastrzelił*¹⁴.

Wyjawszy może zakończenie historii, które z przyczyn oczywistych musiało wykraczać poza ramy czasowe przyjęte w filmie, Pincus nie musiał bynajmniej nadawać wątkowi Sweeneya tak odrębnych strukturalnie właściwości. Mógł ją zrelacjonować w czasie teraźniejszym, jak liczne inne wątki w filmie, z których każdy też miał przecież swoją historię. Nie musiał używać formy retrospekcji ani wykorzystywać ujęć archiwalnych. Zaś zrobiwszy to, nadał całej historii szczególne znaczenie. W rzeczy samej, sądzę, że może ona służyć jako podsumowanie całego filmu, domknięcie jego struktury myślowej. Pokazując bowiem fragmenty sprzed lat, Pincus przerzucił pomost między tamtymi wydarzeniami a czasem teraźniejszym filmu, między dekadą lat 60. a 70. *Post factum*, kiedy już wiemy, jak się skończyła historia Sweeneya, łatwo możemy dopatrzeć się w wykorzystanych w filmie materiałach archiwalnych zapowiedzi tragicznego końca. Materiały te pokazują bowiem dwie sceny. W pierwszej z nich, dziejącej się w jadącym samochodzie, młody Sweeney opowiada koledze historię chłopaka, który pojechał do Wietnamu i – *podobnie, jak to się dzieje w filmie „Magician”*, mówi Sweeney – przeszedł radykalną przemianę. Przed wyjazdem był miłym chłopcem, przeciwnikiem strzelania do ludzi, zabijania ich. Później zaś musiał to robić, aby przeżyć. Dokładnie taką samą radykalną przemianę przeszedł po latach sam Sweeney – był miłym chłopcem, przeciwnikiem zabijania, który jednakowoż w pewnym momencie poczuł się zmuszony do zabicia człowieka. W drugiej scenie Sweeney rozmawia z młodym Murzynem na temat wojny w Wietnamie; pyta go, czy wie, o co ta wojna się toczy, a gdy tamten odpowiada, że nie, Sweeney pyta go, czy coś w tej sprawie zrobił. Murzyn odpowiada, że nie, ma tylko jeden głos, on nic nie znaczy. *Jeden głos, mówisz* – zastanawia się Sweeney, po czym radzi rozmówcy, aby połączył się z innymi, będzie ich więcej. Oczywiście, wyraźne akcentowanie słowa „głos” w kontekście tego, że kilka lat później on sam słyszy głosy, może się wydawać złowieszczą przepowiednią. Co więcej, wtedy, w 1965 r., on sam był tym głosem, który mówił ludziom, co mają robić.

Istnieje więc związek między aktywnością polityczną Sweeneya w latach 60. a charakterem jego choroby, między ówczesnymi ideałami a późniejszą manią prześladowczą. Choroba Sweeneya jest krzywym zwierciadłem, w którym ideały lat

60. jawią się zdeformowane, spotworniałe. To zaś kładzie się cieniem również na postępowaniu głównych bohaterów filmu. Jim Lane stwierdza, że wątek Sweeneya staje się metaforą *pokolenia, które zatraciło drogę pośród politycznych i kulturalnych wstrząsów*¹⁵. Musimy bowiem zadać sobie pytanie, czy pochodzące z burzliwych lat 60. piękne idee, w które wierzą i podług których kierują swoim zachowaniem Pincusowie, również nie uległy takiej deformacji i czy nie pokazują czasem spotworniałej gęby. Idea wolnej miłości zyskuje oblicze pokątnych, naskórkowych kontaktów seksualnych, idee równouprawnienia kobiet przyjmują postać usuniętego płodu i podwiązanych jajowodów. Aż chciałoby się przypomnieć zdanie Leszka Kołakowskiego wypowiedziane wprawdzie w innej sprawie, lecz również podsumowujące proces degradacji świetlanej idei: *Tak oto Prometeusz budzi się ze snu o potężde jako Kafkowski Grzegorz Samsa*.

W tym kontekście szczególnie znacząca wydaje się ostatnia scena filmu. Na wolnym powietrzu, na tle wzgórze, Jane Pincus ścina włosy mężowi. Przy nich bawi się córka, słychać też głos syna, najwyraźniej baraszkującego obok kamery. Ta zaś, jak wynika z rozmowy, nie znajduje się w niczyich rękach, lecz spoczywa na werandzie. Z całej sceny biją ład i harmonia o bardzo tradycyjnym charakterze. Mamy więc typową rodzinę, patriarcha rodu siedzi w centrum, jego kobieta strzyże mu włosy (może – jeśli odwołać się do opowieści o Samsonie – udomawiając go w ten sposób, pozbawiając męskiej siły), wokół zaś dokazują dziatki. I może nie jest zwykłym zbiegiem okoliczności, że kiedy Pincus nadaje opowieści o epopei swojego małżeństwa taką właśnie ostateczną strukturę, trwają już lata 80., epoka Reaganowskiego powrotu do korzeni.

MIROŚLAW PRZYLIPIAK

¹ J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, The University of Wisconsin Press, Madison 2002, s. 36.

² Tamże, s. 34.

³ *An American Family*, reż. Craig Gilbert (premiera w 1973 r. w stacji PBS).

⁴ C. Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in the Age of Diminished Expectations*, Norton, New York 1978.

⁵ Tamże, s. 29-30. Podaję za: J. Lane, dz. cyt., s. 20.

⁶ J. Lane, dz. cyt., s. 54.

⁷ M. Przylipiak, *Wywiad z Edem Pincusem*, maj 1999, notatki w posiadaniu autora.

⁸ N. Wolf, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, William Morrow and Company, New York 1991.

⁹ B. Friedan, *The Feminine Mystique*, Norton, New York 1963.

¹⁰ J. Lane, dz. cyt., s. 60.

¹¹ Tamże.

¹² Angela Davis – działaczka murzyńska związana z ruchem Czarnych Panter, feministka, komunistka, jedna z czołowych postaci ruchu kontestacji w Stanach Zjednoczonych w latach 60.

¹³ Allard Lowenstein – polityk Partii Demokratycznej, zaangażowany w działalność ruchu praw obywatelskich, przeciwnik wojny w Wietnamie.

¹⁴ Opowiadając mi historię Sweeneya w 1999 r., Ed Pincus sugerował, że stała się ona jedną z przyczyn, dla których na wiele lat porzucił filmowanie. Wrócił do niego dopiero w 2007 r., realizując wraz z Lucią Small film pt. *Axe in the Attic*, poświęcony skutkom huraganu Katrina. M. Przylipiak, *Wywiad z Edem Pincusem*, maj 1999, notatki w posiadaniu autora.

¹⁵ J. Lane, dz. cyt., s. 59.