

Scenarzysta i reżyser

Kaufman i Synekdocha, Nowy Jork

MONIKA FRAN CZAK

Napisać film – cóż to za harówka! Za to potem nakręcić go – to już tylko przyjemność.

Billy Wilder, scenarzysta, reżyser

Pytany kiedyś o ulubione filmy Charlie Kaufman podał pięć tytułów: *Nagich* (1993) Mike'a Leigh, *Safe* (1995) Todda Haynesa, *Bartona Finka* (1991) braci Coen, *Biedroneczko, biedroneczko* (1994) Kena Loacha oraz *What happend was...* (1994) Toma Noonana¹. Jako jeden z głównych powodów wyboru wskazuje na aktorów, na odtwarzane przez nich postaci jako kluczowe dla znaczenia filmu. *Uwielbiam rozmawiać z aktorami o emocjonalnej prawdzie – mówi.(...)To dla mnie przyjemność. Moje aktorskie doświadczenia skłoniły mnie do pisania. To ta sama rzecz tylko z drugiej strony*².

Wyraźnie akcentuje swoje artystyczne korzenie i podstawową inspirację, którą jest teatr rozumiany jako budowanie napięcia wokół relacji głównych bohaterów spektaklu, jako struktura oparta przede wszystkim na aktorze. Nic więc chyba dziwnego, że główny protagonista jego reżyserskiego debiutu to już nie lalkarz czy scenarzysta filmowy, ale właśnie reżyser teatralny, który zatrudnia aktorów do grania postaci ze swojego życia.

Początkowo Kaufman ze Spikem Jonze'em mieli zamiar zrealizować horror i z tą ideą przyszli do Sony Pictures. Rozmawiali o tym, co ich przeraża i okazało się, że największy lęk wzbudzał upływający czas, starzenie, zbliżanie się do śmierci, problemy w związkach i bycie porzuconym³. Te przemyślenia stały się kanwą historii, która dwa lata później znalazła się na biurkach producentów w formie scenariusza jako *Synekdocha. Nowy Jork*. Film pod tym tytułem jako debiut reżyserski Charliego Kaufmana został pokazany na festiwalu w Cannes w 2008 r.

Jak mówi autor: *Mam pomysł lub uczucie, któremu chcę się bliżej przyjrzeć, więc wymyślam historię, która pasuje lub pozwala mi na przemyślenie go. Każdy film pojawia się inaczej, to nie zawsze jest ten sam proces. Na pewno ważne jest dla mnie wrażenie. Czasami nie mogę go nawet wyartykułować: po prostu chcę mieć ten ton, to uczucie – i zostawiam kwestię otwartą. Zaczynam pracować i nie wiem, dokąd mnie to zaprowadzi*⁴.

Tym razem dwa lata pracy nad scenariuszem doprowadziły go do stworzenia imponującego fresku z życia niejakiego Cadena Cotarda, znerwicowanego, wkraczającego w zaawansowany wiek średni reżysera teatralnego. Kaufman postanowił pokazać prawie 50 lat egzystencji człowieka, z wszystkimi blaskami i cieniami. Zatytułował go z charakterystyczną dla siebie dezygnacją słowem, które dla

większości ludzi nic nie znaczy, a wielu ma nawet problemy z jego wypowiedzeniem. Dlaczego synekdocha? Nie ma potrzeby poszukiwania dosłownych ekwiwalentów. Przecież poprzedni swój film Kaufman zatytułował wieloznacznym cytatem z poezji Aleksandra Pope'a. Wystarczy wspomnieć dla porządku, że synekdocha jako figura stylistyczna określa całość przez część, a część przez całość.

Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman) mieszka z żoną, malarką Adele (Catherine Keener), i córeczką Olive w Schenectady w stanie Nowy Jork (po angielsku wymowa nazwy miasteczka i słowa synekdocha jest bardzo podobna). Związek Cotarda i jego żony wszedł w fazę głębokiego kryzysu, który próbują przepracować na terapii małżeńskiej prowadzonej przez Marion Gravis (Hope Davis). Cotarda dręczą hipochondryczne wizje rozpadu własnego ciała, nasilające się, gdy Adele opuszcza go wraz z córką i wyjeżdża do Berlina. Odczuwa też kompleks niższości wobec żony i mimo sukcesów zawodowych nie czuje się spełniony. Gdy więc pojawia się hojne stypendium twórcze MacArthura, Cotard postanawia zrealizować swoje *opus magnum*, nadając mu spektakularną formę.

Wynajmuje opuszczony magazyn i tam, rok po roku, buduje odzwierciedlenie swojego świata w naturalnej skali. Zatrudnia aktorów, by odgrywali postaci z jego życia, dobudowuje kolejne ulice, sklepy, mieszkania. Wszystko, co zaistniało w „realnej” rzeczywistości, musi znaleźć się w magazynie przerobionym na monstrualny teatr: nowa żona Cotarda – młoda aktorka Claire (Michelle Williams) gra samą siebie, jego niedoszła kochanka – Hazel (Samantha Morton) dostaje swoje aktorskie wcielenie w postaci Tammy (Emily Watson). Sam Cotard będzie grany przez śledzącego go od 20 lat „stalkera”. *Nikt nie wie o tobie więcej niż ja* – powie Sammy (Tom Noonan) i dostanie rolę.

By zbudować wyrosłe niemal wprost z Baudrillardowskiego konceptu *simulacrum* swojego świata, Cotard wprawia w ruch wieloletnią karuzelę prób i castingów do najdrobniejszych ról. W przestrzeni magazynu, czyli na scenie, pojawią się napotkani na ulicy przechodnie, klienci kawiarni; ludzie, których Cotard minął na korytarzu domu. Z czasem sztuka nierozłącznie spleta się z jego życiem, a potem przejmuje nad nim kontrolę. Zgodnie z logiką budowy „rosyjskiej babuszki” każda wchodząca w obręb spektaklu osoba w zasadzie natychmiast powinna dostać swojego dublera. Zaczynają powstawać światy w światach, szkatułkowość historii materializuje się w przestrzeni stwarzanej przez kolejne, coraz bardziej symbolicznie wyposażane hale zaludniane przez kolejne postaci grające postaci, które grają postaci, które...

Pod koniec filmu Cotard stanie na planie magazynu służącym kiedyś jako mapa orientacyjna dla ekip technicznych i aktorów. Pod jego stopą wiatr zacznie przewracać karteczki, odsłaniając pod rysunkiem budynku identyczny, ale mniejszy, a potem kolejny i następny. Aż po lustrzaną nieskończoność.

Postać Cadena Cotarda jest antytezą rozerotyzowanego i hiperaktywnego Joe Giddena z *Calego tego zgiełku* Boba Fossa. Jego praca i życie przypominają powolny wysiłek leśnego żuka, który przedziera się przez błotnisty szlak. Cotard nie umie być obecny w żadnym momencie swojego życia: ani gdy rozpada się jego związek z pierwszą żoną, ani gdy jego drugi związek zaczyna zdradzać symptomy rozkładu. Nie potrafi zareagować na jasne komunikaty ze strony kochającej go Hazel, obsesyjnie trwa przy wspomnieniu swojej eksżony. Po ucieczce Adele do Berlina, co ma miejsce w pierwszej części filmu, ona i Cotard nigdy się już nie spotkają. Pozostaną w specyficznym kontakcie – jako sprzątaczką Ellen Bascomb

Cotard będzie czyścił nowojorskie mieszkanie Adele, aż w końcu zamieszka w jego teatralnym odzwierciedleniu.

Wątek związany z wieloletnią produkcją sztuki można, choć nie trzeba, odczytywać jako wyobrażenie mające początek w umyśle głównego bohatera. Kaufman zawsze zostawia otwartą ścieżkę interpretacji i jak zwykle broni się przed tłumaczeniem swoich pomysłów: *Konkretne znaczenie jest nieuczciwe: świat nie jest historią, to my go interpretujemy, więc jeśli użyjesz pewnego rodzaju emocji – będą rezonować i ludzie zdolają ich doświadczyć*⁵.

W *Synekdosze* pomijana zazwyczaj w filmach fizjologia gra jedną z głównych ról: na początku pojawia się kadr pokazujący zielony stolec córki Cotarda, a potem następuje swoisty festiwal wydzielin, ran, uczuleń i schorzeń. Jesteśmy w samym centrum schorowanego organizmu Cadena Cotarda i nie opuścimy go aż do końca filmu. Jednocześnie poetycka lekkość i emocjonalna szczerość, z jaką Kaufman zestawia egzystencjalne lęki, wspomnianą fizjologię i fantastyczne koncepcje (płonący dom, który kupuje Hazel; samopiszzące się poradniki terapeutyczne i pamiętnik uzupełniany na bieżąco przez nieobecną Olive) pozwalają nam na identyfikację z każdym bohaterem filmu.

Reżyser mówi o tym tak: *Wiele bardzo ważnych w ludzkim życiu kwestii nie znajduje odzwierciedlenia w filmach. Ten jest o zdrowiu i ciele, a więc chciałem, by ciało w nim zaistniało.(...) Mamy skłonność do uromantyczniania ludzi w filmach.(...) Chciałem sprawić by ludzie nie czuli się samotnie ze swoimi cielesnymi funkcjami tylko dlatego, że w filmach nie ma na nie miejsca. Mieliliśmy sporo zabawy, przygotowując sztuczny kał*⁶.

W każdym ze swoich filmów Kaufman próbuje w jakiś sposób złamać przyzwyczajenia widza. W debiucie scenopisarskim wprowadził nas do głowy realnie istniejącego aktora, Johna Malkovicha, w *Adaptacji* wpisał się do scenariusza, razem z innymi prawdziwymi ludźmi, w *Zakochanym bez pamięci* pokazał miłość zupełnie inaczej niż wszyscy: od końca. Tak więc w swoim reżyserskim debiucie musiał pójść jeszcze dalej: *To, co uchodzi za realizm w kinie, nie ma nic wspólnego z rzeczywistością i moje teksty są więc o wiele bardziej realistyczne. Interesują mnie metafory, sny, obrazy i myśli. (...) kiedy pracuję z aktorami, rozmawiamy wyłącznie o prawdziwym życiu, jak to jest być w małżeństwie, w szpitalu, jakie uczucia towarzyszą starzeniu. Myślę, że świat jest bardziej skomplikowany i doświadczany o wiele bardziej subiektywnie niż to, co oglądamy na ekranie w realistycznych filmach*⁷.

Kolejnym interesującym i innowacyjnie potraktowanym zagadnieniem jest w *Synekdosze* czas. Już w pierwszych scenach sygnalizowana jest jego chronologiczna ekscentryczność: Caden budzi się 2 września 2005 r. (oznajmia to spiker w radiu), 14 października zabiera gazetę spod drzwi (data na nagłówku), 17 – przy śniadaniu dowiaduje się o Noblu dla Harolda Pintera (tytuł w gazecie), sięga po mleko z datą przydatności 20 października (mówiąc: o, przedatowane!), a kończy śniadanie, gdy w radiu mowa o Halloween. Rzuca okiem na gazetę, a tam już data 2 listopada. Kaufman, chcąc pokazać coraz szybszy upływ czasu w miarę jak dorosłejemy, za pomocą prostych środków zaprezentował paniczny aspekt tego procesu. Nie znaczy to jednak, że akcja przebiega w szczególnie nerwowy sposób. Dopiero w trzecim akcie zdarzenia zaczynają rzeczywiście przyspieszać – to sugestia doświadczania szybszego upływu czasu, im jest się starszym.

Akcja rozgrywa się w ciągu około 50 lat – w trakcie filmu sugestie pojawiają się dwutorowo: pierwsza ścieżka to wygląd postaci: Cotard jest coraz starszy, jego córka dorasta, potem w wieku 40 lat umiera; druga to dość zakamuflowane informacje trudne do wyłapania za pierwszym razem: wydaje się, że od czasu wyjazdu Adele z Olive do Berlina upłynął może rok (Hazel wypomina to Cotardowi), zaraz potem przychodzi list z informacją o stypendium z datą 21 marca 2009 r. Gdy Caden ogląda obrazy Adele na nowojorskim wernisazu, wszystkie są datowane na rok 2015. Także ten z jego portretem.

Czas i przestrzeń jakby przenikają się wzajemnie, tak jak wewnątrzfilmowa rzeczywistość i jej hiperrealne odzwierciedlenie w sztuce, którą latami reżyseruje Cotard.

Jego druga żona Claire jest jedyną postacią grającą samą siebie w spektaklu. Ten zabieg paradoksalnie nadaje jej rys całkowitej nierealności. Mimo że jest prawdziwa, żyje w świecie zastępczym, a zamiast żyć – odgrywa swoje życie. I gdy w końcu ma dość, mówi do Cotarda: *Chcę, żebyś się wyniósł z mieszkania. Prawdziwego. To możesz sobie zatrzymać.* I pokazuje na teatralną atrapę, w której przyszło jej żyć (grać). Cotard zresztą nie tylko ją traktuje jak postać ze swej sztuki. Gdy wybiera się na poszukiwanie Olive (pierwszej córki) do Niemiec, powie: *jadę szukać mojej prawdziwej córki*, nie zważając na obecność drugiej – Ariel.

To jeden z tropów mogących sugerować, że życie Cotarda straciło realny wymiar po odejściu Adele. Jego życiem zaczynają sterować inni – lekarze i aktorzy z jego sztuki. Sammy (grający Cotarda) daje mu namiary na mieszkanie Adele, mówiąc: *Pójdę tam za tobą, by zobaczyć, jak tracisz coraz więcej z siebie.* Po samobójczej śmierci Sammy'ego rolę Cotarda przejmie Millicent Weems (Dianne Wiest), zatrudniona najpierw do roli sprzątaczkii Ellen Bascombe. Z czasem Millicent przejmie rolę reżysera, potem reżyserię spektaklu, by w końcu reżyserować płynącym z minimikrofonu głosem życie Cadena Cotarda. *Umrzyj* – to będzie jej ostatnie słowo, ostatnie, które zamknie również film.

Na marginesie – zakończenie wzbudzało duże kontrowersje wśród producentów. Kaufman nie ugiął się także dzięki Philipowi Seymourowi Hoffmanowi, który był ponoć największym wsparciem. Także dzięki postawie aktora zakończenie





filmu pozostało w takiej formie, jak planowano, mimo silnych nacisków produkcji, która chciała powrotu Adele i bardziej jednoznacznego końca ⁸.

Cale swoje życie wewnętrzne, rozbudowane i wyolbrzymione, Caden Cotard przeniósł na zewnątrz, w rzeczywistość swojej sztuki. Z tego też powodu główna postać nie używa monologów wewnętrznych, co jest jak na Kaufmana pewną nowością: *Zazwyczaj używam sporo monologów wewnętrznych, ale w tym filmie zdecydowałem, że nie użyję ich z punktu widzenia postaci. Postanowiłem całe jego (Cotarda) istnienie wyjąć na zewnątrz, dlatego film ma taki, a nie inny rytm. Jest w tym pewna jakość snu* ⁹.

W autorskim filmie Kaufman dał upust swoim skłonnościom do gier językowych. Nie są to puste fajerwerki mające nas pobudzić do śmiechu, ale często smutne diagnozy braku komunikacji i próby zaprzeczania rzeczywistości. Podczas pierwszej wizyty u lekarza Cotard myli neurologa (*neurologist*) z okulistą (*ophthalmologist*), a podczas następnej – z urologiem (*urologist*). Ze swoją dorosłą umierającą córką rozmawia przez specjalne urządzenie tłumaczące, bowiem wychowana w Niemczech kobieta nie mówi (nie chce mówić) w języku swojego ojca i w dodatku zmusza go do przyznania się do niepopelnionych win.

W rozmowie z manipulującą nim terapeutką Cotard słyszy pytanie: *Dlaczego się zabiłeś? (Why did you...?)*, które zostaje przez nią powtórzone jako: *Dlaczego byś się zabił? (Why would you...?)*. Kaufman ma skłonność do różnorodnych stylizacji języka, nadawania mu mocnych akcentów – w *Synekdosze* wiele postaci mówi z niemieckim akcentem, co nadaje konkretnym dialogom specyficznie nostalgiczny klimat.

Po raz kolejny mamy do czynienia z ogromną liczbą elementów praktycznie niemożliwych do wychwycenia podczas pierwszego kontaktu z filmem. Kaufman tłumaczy ten nadmiar potrzebą zbliżenia filmu do sztuki teatralnej: *Przedstawienie teatralne za każdym razem jest żywe – inne są relacje między aktorami, a energia publiczności zmienia ich występ. Film jest jednak martwy i niezmienny. A ja chcę, by widz za każdym razem odkrywał coś nowego* ¹⁰. Widz może zagrać w tę grę i odnajdzie wtedy pojawiające się na krótką chwilę w telewizorze animacje i filmiki z Cotardem w roli głównej, sugerujące jego przyszłą chorobę, ale też rozmaite wskazówki dające możliwość całkowitej zmiany dosłownemu rozumieniu filmu.

I tak na przykład nazwisko głównego bohatera to także nazwa schorzenia psychicznego, syndromu Cotarda. Dotknięci tą chorobą sądzą, że są martwi, nie istnieją lub utracili krew i organy wewnętrzne. Krzycząca z dziecięcym uporem podczas jazdy samochodem: *Nie chcę krwi! Nie chcę krwi!* córka Cotarda byłaby zabawnym potwierdzeniem tego śladu. Neurologicznie choroba ta jest związana lub spowodowana brakiem komunikacji między częściami mózgu odpowiedzialnymi za rozpoznawanie twarzy a tymi, które generują emocje z tym związane. W scenach, w których zatrudnieni przez Cotarda aktorzy grają postaci z jego życia, to właśnie widz ma wrażenie, że coś szwankuje z jego rozpoznawaniem twarzy: kto jest kim – która Hazel jest bardziej realna – ta prawdziwa czy aktorka, która gra Hazel? Sytuacja zaczyna się komplikować również wtedy, gdy postaci wychodzą poza swoje role, przekraczają wydzielone granice i aktor grający Cotarda zaczyna flirtować z prawdziwą Hazel, w zamian za co Cotard rewanżuje się romanssem z aktorką ją grającą.

Wyszukiwanie takich tropów w filmach Kaufmana staje się przyjemnością dla największych zapaleńców: przy kolejnym podejściu do *Synekdochy* można wykrzyć na przykład, że na domofonie przy numerze nowojorskiego mieszkania Adele, której tam nigdy zresztą nie zobaczymy, widnieje nazwisko C. Apgras. To dowcip, ale i sugestia: syndrom Capgrasa to schorzenie psychiczne polegające na przekonaniu chorego, że członkowie jego rodziny zostali podmienieni na identycznie wyglądające obce osoby. Cotard w mieszkaniu Adele będzie występował jako Ellen Bascombe – sprzątaczką i komunikował się z byłą żoną za pomocą karteczek, ale i poprzez różne warstwy rzeczywistości: *Dostałem(a) m stypendium MacArthura. Robię sztukę, która będzie czysta i prawdziwa. Ellen. Adele* odpowie mu: *Ellen! Gratuluję stypendium! Bądź tak miła i posprzątaj szafkę. Calusy. Adele.*

Kaufman bawi się wskazaniem psychiatrycznymi nie tylko w kinie. Dla potrzeb teatralnego słuchowiska *Theatre of the New Ear* oprócz części *Hope leaves the theatre* napisał również *Anomalise*, podpisując się jako Fregoli. A to z kolei w psychiatrii określenie stanu, w którym chory jest przekonany, iż śledzą go ludzie będący w gruncie rzeczy tą samą osobą zmieniającą wygląd.

Kaufmana bawią takie gry, warto więc przyglądać się wszystkim potencjalnym znaczeniom w jego narracjach. I tak na przykład nazwiska bohaterów: nieobecna fizycznie, a bezustannie przez Cotarda pożądana przez niemal cały film żona to Adele Lack (brak, niedobór).

Kolejną wskazówkę w *Synekdosze* przynoszą dialogi: bezustannie zastanawiający się nad tytułem swojej sztuki Cotard mówi: *myślałem, by zatytułować to „Simulacrum”*. To oczywiście odwołanie do Baudrillarda, ale znając upodobania Kaufmana do mylnych tropów, a także obsesyjnego chodzenia własnymi drogami, warto nie brać tej podpowiedzi za jedyną słuszną wskazówkę. Przynajmniej nie od razu. Tym bardziej że pomysł Cotarda zaraz zbija jego druga żona, Claire, całkowicie przecież w owym *simulacrum* zanurzona: *Nawet nie wiem, co to znaczy.*

Oczywiście, już sam pomysł wyprodukowania sztuki, która odda rzeczywistość Cotarda w skali 1:1, jest z ducha Baudrillardowski, nie jest to jednak próba zaprezentowania poglądów francuskiego filozofa, a raczej użycie pewnego konceptu do własnych celów. *Lubię sztucznie prawdziwe lub prawdziwie sztuczne rzeczy* – powie Kaufman, wspominając recenzje nieistniejących książek napisane przez Stanisława Lema – *lubię idee sztuczności, udawania, że istnieje coś, co istnieć nie*

może. Hala wielkości Nowego Jorku w naturalnej skali nie istnieje, a jednak jest coś pociągającego w takim wyobrażeniu¹¹. Można wyobrazić sobie inspirację tego pomysłu również w Borgesowskiej mapie – wielkiej jak świat, której przecież Baudrillard użył jako metafory tłumaczącej ideę *simulacrum*.

Po raz kolejny pojawiają się stosowane we wcześniejszych filmach charakterystyczne znaki szczególnie, specyficzne symetrie, tym razem przede wszystkim w treści. *Lubię patrzeć na odbicia odbić i symetrię w opowiadaniu. To przychodzi samo (...)*¹² – mówi Kaufman, a główny bohater reżyser Caden Cotard buduje hiperrealny świat, podczas gdy jego żona maluje coraz mniejsze obrazy, tak małe, że można je oglądać jedynie przez specjalne powiększające okulary. Na tych obrazach Cotard widzi kolejne osoby, które zniknęły z jego życia: akt dorastającej córki, Marię pozującą nago, a także nigdy nieoglądaną w rzeczywistości sprzątaczkę Ellen, w której rolę, ku swojemu zdziwieniu, tak szybko Cotard wszedł. W pewnym sensie zbliża go do twórczości żony fakt, iż każde kolejne sztuczne odbicie jego świata jest coraz mniejsze, odarte z kolejnych niepotrzebnych elementów. Cotard najpierw zbudował teatr dosłownie wielki jak świat, aby potem zmniejszać go w nieskończoność. Jego żona zaczynała natomiast od miniatur, by również pomniejszać je prawie poza granice widzialności.

Reżyser jako główny bohater to także okazja dla kolejnej Kaufmanowskiej symetrii: twórca monumentalnego i rozrastającego się w przestrzeni dzieła *versus* jego degenerujące się i przebiegające w coraz mniejszych pomieszczeniach życie. Na końcu Cotard jako sprzątaczką Ellen, wraz z przejętą od niej tożsamością, mieszka w małym pokoiku, w replice mieszkania swojej nieżyjącej byłej żony. Dopiero wyszedłszy na zewnątrz, orientuje się, że wykreowany przez niego świat też uległ destrukcji.

Synekdocha. Nowy Jork była sporym wyzwaniem produkcyjnym – 204 sceny nakręcono w 45 dni. Być może dzięki rygorystycznej konstrukcji scenariusza udało się zmieścić historię w dwóch godzinach. Kaufman chciał, by była filmowana w prosty sposób, także i z powodów pragmatycznych, takich jak krótki czas zdjęciowy i debiut w roli reżysera, ale również z uwagi na poziom komplikacji samej treści. Dodawanie wydumanej formy zburzyłoby równowagę. *Chciałem, żeby gra aktorska była wiarygodna i głęboka. Nad tym spędziłem wiele czasu*¹³. Dzięki wielomiesięcznym pracom nad montażem, nadzorowanym przez Roba Frazena, *Synekdocha*, mimo niezwykle gęstej treści ma przejrzystą formę.

Nad zdjęciami czuwał Fred Elmes, operator, który pracował przy wielu filmach Davida Lyncha. Kaufman jednak odżegnuje się od wpływów swojego mistrza. *Lynch jest dla mnie bardzo ważny, robi filmy podobne do snów, ale moje sny różnią się od jego snów. Nie próbuję nikogo kopiować. Staram się wzorować na sobie*¹⁴.

Kaufman to o kilka tonów ciemniejszy Woody Allen, a jego pełni neuroz bohaterowie nie zwracają się psychoanalitikom. Scenarzysta „wchodzi” im do głów i przygląda się emocjom w stanie „naturalnym”. Artysta jest orędownikiem wysiłku twórczego, nie widzi w nim lekkości improwizujących muzyków – dla niego tworzenie to często przysłowiowe pot i łzy, a przede wszystkim bezkompromisowa podróż w głąb własnego ja. Sam przyznaje, iż odpowiada mu idea ciężkiej pracy w kierunku osiągnięcia ideału – wymarzonej formy. Cytuje Isadorę Duncan, która stwierdziła, że *całe swoje życie dążyła do tego, by zrobić ten jeden autentyczny gest*. Jednym z głównych atutów jego twórczości jest szczerość, rozumiana jako

uczciwy stosunek do własnych przeżyć i impulsów, na kanwie których powstają scenariusze. *Interesuje mnie bycie człowiekiem i stworzenie świata, który choć trochę odzwierciedla to, co czuję*¹⁵.

W dodatku Kaufman bez wątpienia jest idealistą. *Wierzę, że jeśli dasz światu z siebie coś autentycznego, zbliżysz się do tego, co dostrzegają inni, to ich nakarmi, sprawi, że poczują się mniej samotni*¹⁶.

Synekdocha jest dla poprzedzających ją filmów rodzajem filtra, z którego to, co „czysto Kaufmanowskie”, wyłania się wolne od naleciałości (osobowości) innych reżyserów. Oczywiście, Kaufman nie był impregnowany na wpływy i inspiracje płynące od dwóch tak przekonujących wizualnie twórców jak, Jonze i Gondry. W *Synekdosze* widać inspiracje pracami Gondry’ego (kolejne światy w sztuce Cotarda są odzierane z rekwizytów rzeczywistości, jak w wideoklipie *Bachelorette* Gondry’ego do piosenki Björk), niemniej jego debiut w roli reżysera wskazuje, że to właśnie osobowość Kaufmana odcisnęła się najmocniej w poprzednich realizacjach. Z kolei Jonze’owi i Gondry’emu udało się wyciągnąć z jego wcześniejszych scenariuszy specyficzny humor i ironię, które mimo iż wciąż zauważalne, zostały przygaszone przez bardziej ponury ton ostatniego filmu. Być może dziecięca otwartość Gondry’ego i jego naiwne widzenie rzeczywistości, a także proste i nowoczesne rozwiązania wizualne nadawały Kaufmanowskiemu smutkowi bardziej energetyczny, jasny kierunek. Jonze wnosił pochodzące ze skaterskiej przeszłości luz i lekką anarchię, a także upodobanie do akcji i emocji. Pełne desperacji postaci tworzone przez Kaufmana musiały zmierzyć się z reżyserem, który równie łatwo unosił pod sufit Christophera Walkena w tanecznych pas (wideo dla Fatboy Slima *Rockefeller Skunk*), jak osobiście, wraz z grupą tancerzy amatorów, wykonywał performance przed kinem w Los Angeles (również Fatboy Slim, *Praise you*).

Różnorodne energie tego twórczego trio umożliwiły powstanie czterech filmów umiejętnie przeplatających farsę, groteskę i ironię oraz podstawowe pytania na temat życia, sensu istnienia i człowieczeństwa w ogóle. *Synekdocha* jest osnuta cieniem: jego źródeł można szukać zarówno w fakcie, iż Kaufman sam reżyserował swój tekst, a więc wydobyl z niego najistotniejsze i być może odsuwane wcześniej przez reżyserów, mroczne tony, jak i w zwyczajnym upływie czasu: zawsze penetrował swe aktualne emocje, a zbliżając się do pięćdziesiątki, scenarzysta, pełen neuroz, musiał zapewne sporo myśleć o śmierci, odchodzeniu bliskich i samotności.

Co ciekawe, wywiady przeprowadzane z Kaufmanem odnośnie *Synekdochy* różnią się znacznie od wcześniejszych. Trudno powiedzieć, czy to dlatego, że krytycy i dziennikarze przyzwyczaili się do jego specyficznego stylu, nauczyli, jak z nim rozmawiać, by uzyskać dobry wywiad, czy może po prostu idee z Kaufmanowskiego świata przeniknęły do rzeczywistości, nazwijmy ją wbrew przekonaniom naszego bohatera – obiektywną i zostały przyswojone przez zbiorową podświadomość. Jego sen stał się snem wielu. To oczywiście spekulacje, ale tak czy inaczej pytania w większości wywiadów są ambitne, rozmówcy dobrze przygotowani. Najwyraźniej po 10 latach obecności na dużym ekranie Kaufman stał się kimś, kto swoją pracą wzbudza szacunek. Może takie reakcje wywołuje również jego powaga i szczerść – wobec siebie samego, swoich emocji, trwanie przy tym, co prawdziwe i interesujące. Jego pozycja wydaje się bardzo mocna; świadczy o tym choćby fakt, że jako jeden z bardzo nielicznych reżyserów-debiutantów uzyskał prawa do ostatecznego montażu,

dzięki czemu *Synekdocha*. Nowy Jork przybrała formę najbardziej zbliżoną do zakładanej w scenariuszu koncepcji. *Czasy nie sprzyjają jednak szerokiej dystrybucji niekonwencjonalnych filmów. Nie sądzę, by „Malkovich” teraz w ogóle powstał. (...) Nie mówię, że mój film („Synekdocha”) jest dobry, ale mogę nazwać go szczerym. Jest uczciwie zrobiony w sposób niezwykle dla naszej kultury, bez zważania na komercyjny potencjał*¹⁷ – powiedział scenarzysta, a także już reżyser, gdy *Synekdocha* miała problemy ze znalezieniem dystrybutora.

Kaufman jest wymagający wobec siebie, ale i wobec krytyków przekazujących efekty jego twórczego wysiłku w świat: *Spędziłem nad tym [filmem] 5 lat. Ty [do krytyka] powinieneś poświęcić temu choć godzinę, dwie. To byłaby uczciwa sprawa, zamiast pisać byle co, w czym się ze mnie naśmiewasz albo powtarzasz to, co powiedzieli inni. (...) wielu ludzi włożyło w to swoje serce. Uszanuj to. Nie podoba ci się, trudno, ale bądź uważny*¹⁸.

MONIKA FRANCAK

¹ P. Debruge, *Charlie Kaufman, Take 5 – Favourite Movies from Our Favourite Celebrities*, „Moviefone”, 18.04.2002.

² A. Thompson, *Cannes welcomes Charlie Kaufman*, „Variety”, 9.05.2008.

³ M. Odam, *Interview: Being Charlie Kaufman*, „Austin360.com”, 7.11.2008.

⁴ R. Armstrong, *Charlie Kaufman ou naturel*, „Reel.com”, 2002, nr 4.

⁵ J. Ponsoldt, *The Play's the Thing*, „Filmmaker Magazine”, 30.09.2008.

⁶ H. Feinstien, *Synecdocha, New York, director Charlie Kaufman*, „IndieWire”, 23.10.2008.

⁷ J. Windolf, *Interviewing Charlie Kaufman (as Brian Lamb)*, „Vanity Fair”, 19.10.2008.

⁸ J. Ponsoldt, dz. cyt.

⁹ J. Marlow, *You Say Synecdocha: Chalie Kaufman's Synecdocha, New York*, „GreenCine”, 22.10.2008.

¹⁰ *Synekdocha. Nowy York*, materiały prasowe, 2008.

¹¹ N. Rapold, *Ramplypants: An interview with Charlie Kaufman*, „The L Magazine”, 23.10.2008.

¹² S. Dolar, *Charlie Kaufman Adapts*, „Paste Magazine”, 23.20.2008.

¹³ S. Tobias, *Charlie Kaufman*, „A.V.Club”, 22.20.2008.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ T. Burr, *Being Charlie Kaufman. The writer talks about his first film*, „The Boston Globe”, 2.11.2008.

¹⁶ M. Odam, dz. cyt.

¹⁷ R. Abramowitz, *Synecdocha, New York is another piece of Charlie Kaufman's soul*, „LA Times”, 25.10.2008.

¹⁸ S. Tobias, dz. cyt.