

# Patrick Bokanowski – enigma obrazów

MARCIN GIŻYCKI

Patrick Bokanowski to jeden z najbardziej enigmatycznych wielkich reżyserów współczesnego kina. Nie poświęcono mu jeszcze żadnej książki, niewiele można znaleźć artykułów o nim. Jego nazwiska próżno szukać w większości opracowań historii kina, nie ma go też w angielskiej Wikipedii. A jednak dorobił się grona zagorzałych miłośników swojej twórczości, do których zalicza się niżej podpisany.

Twórczość Bokanowskiego nie przystaje do niczego, co w kinie znane i opisane, nie wyłączając filmu eksperymentalnego, czy jak kto woli awangardowego. W jednym z nielicznych wywiadów, których udzielił, Bokanowski mówi, że kiedy zrobił swój pierwszy film *La femme qui se poudre* (*Pudrująca się kobieta*, 1972), wydawało mu się, że jest animatorem. Festiwale jednak konsekwentnie odrzucały to dzieło, argumentując, że jak na animację jest w nim za mało zdjęć poklatkowych<sup>1</sup>. I tak już pozostało: Bokanowski nie mieści się w żadnych kategoriach, nie daje się zaszufładować, przyporządkować. Sam zresztą przyznaje, że nie przywiązuje wagi do gatunków i etykietek, chociaż wie, że trudno się bez nich obejść<sup>2</sup>. Jeżeli jednak koniecznie trzeba mu jakąś nadać, to najtrafniej byłoby powiedzieć (z całą świadomością pojemności i nieostrości tego terminu), że uprawia kino wizualne. O swoim sposobie pracy powiada, że nie kieruje się logiką ani psychologią, co oznacza, że nie przywiązuje wagi do znaczeń ani rozwoju wypadków. I dodaje, że nie lubi myśleć o znaczeniach. Pojawiają się one jakby same, nieproszone, są czymś wtórnym wobec samoistości obrazów<sup>3</sup>.

Bokanowski kreuje wizje, ale broni się przed określeniem, że tworzy fantastyczne światy. Mimo siedmiu lat studiowania fotografii i zasad optyki (a może właśnie dlatego), jest nieufny wobec czysto mechanicznego reprodukowania rzeczywistości, bowiem każdy aparat fotograficzny, każda kamera – to pogląd odziedziczony po jego profesorze i mentorze, malarzu Henrim Dimerze – upraszcza świat widzialny, jego percepcję. Reżyser szuka więc sposobów przełamania niedostatków narzędzia, stosuje wielokrotną ekspozycję, filmuje pod światło, zakłóca perspektywę, buduje skomplikowane modele, zatrzymuje ruch, łączy aktora z animacją, rysunkiem, grafiką. Dzięki skomplikowanym procesom kopiowania optycznego i projekcji napowietrznej<sup>4</sup> manipuluje kolorem, nadaje obrazom fakturę. Ciekawe, do jak różnych wniosków może doprowadzić twórcę nieufność wobec

znanej nam optyki. O ile Bokanowski nie wierzy technice i ponad nią stawia kreację, to Zbigniew Rybczyński, filmowiec jakby nie było również wizualny i kreatywny (nawet gdy inscenizuje literaturę; *Kafka*, 1992), poświęca dużą część swojego życia obmyślaniu idealnego obiektu<sup>5</sup>.

Jak ujął to Scott MacDonald w odniesieniu do *L'Ange (Anioł*, 1982), najgłośniejszego a zarazem jedynego pełnometrażowego dzieła artysty, Bokanowski: *kreuje świat wizualnie odmienny od tego, co zwykliśmy uważać za rzeczywistość, ale pelen dosłownych do niej odniesień, a także do historii odwzorowywania tych poziomów rzeczywistości, które leżą pod i poza konwencjonalną powierzchnią rzeczy*<sup>6</sup>. O Rybczyńskim też można by powiedzieć, że interesuje się *historią odwzorowywania poziomów rzeczywistości*<sup>7</sup>, niemniej nie ucieka od anegdoty, którą traktuje jako pretekst do rozwijania pomysłów czysto wizualnych, Bokanowski natomiast – może z wyjątkiem absurdałnego, slapstickowego skeczu *Le canard à l'orange (Kaczka w pomarańczach*, 2002) – konsekwentnie stroni od wszelkiej literackości (choć nie wyklucza, że pierwszy bodziec do zrobienia filmu może płynąć z literatury).

Bokanowski pracuje w iście rękodzielniczy sposób. Wymyśla efekty i niekonwencjonalne metody ich realizacji. Oto jak sam opisał pracę nad *Aniołem*: *Podjęcie prób przedstawienia czegoś jeszcze nieznanego, całkowicie nowego obrazowania – to jest coś naprawdę inspirującego*.

*Przerabiam obraz na wiele najbardziej obiecujących dla danej sceny sposobów, posługując się przy tym wszelakimi metodami (łączenia i dokładnego analizowania obrazów, nakładania ich na fotografowane lub malowane tła, dekomponowania lub przekomponowywania z optycznymi modyfikacjami, tonowania lub intensyfikowania koloru, ujmowania lub dodawania materiału, przemodelowywania przestrzeni itd.), a następnie przekadrowuję, próbuję różnych ruchów kamery, dopasowuję rytmy*.

*Sporo pracuję na stanowisku do reprojekcji, zwłaszcza, że mam je na wyłączność. Nie pracuję z operatorem, jak to zwykle się praktykuje, wobec czego mogę robić wszystkie manipulacje sam, dzięki czemu łatwiej mi osiągnąć pożądaną rezultat i stopniowo opanować sprzęt (już chciałem napisać „instrument”), a także nabrać odruchów i instynktów, które działają na korzyść filmu*.

*Musisz być przygotowany na poświęcenie temu wielu godzin, niekiedy całych dni, albo i więcej, dlatego też wynajem kopiarki optycznej na godziny w jakimś cudzym studiu nie wchodzi w rachubę. Kiedy zachodzi taka potrzeba, wolę już gorszy sprzęt, jeśli pozwala mi to pracować w sposób, na jaki mam ochotę. Zawsze też dokonuję modyfikacji własnej aparatury*<sup>8</sup>.

Ten opis można by zastosować do niemal wszystkich filmów twórcy *Anioła*. Wielokrotne kopiowanie i przepuszczanie przez filtry obrazu, jego wielowarstwowość nadaje im niepowtarzalną fakturę. Jakbyśmy oglądali świat przez mrożone szkła albo musliny. Albo dymy lub mgłę. Jak słusznie zauważa sam twórca, kilkukrotna ekspozycja w jego dziełach nie prowadzi do efektu kołażu, tylko tworzy nową jakość wizualną.

Obrazy są enigmatyczne. Pojawiają się zamaskowane postacie wykonujące zagadkowe czynności. Nie tyle widzimy, ile domyślamy się, że popełniane są zbrodnie (*Déjeuner du matin – Śniadanie*, 1974). Innym znów razem proza życia – ludzie odpoczywający nad wodą – zostaje tak odrealniona, jakby ożyły postacie



*La femme qui se poudre (Pudrująca się kobieta, 1972)*

Picassa (*La plage – Plaża, 1992; Au bord du lac – Nad brzegiem jeziora, 1993*), fotograficzny obraz ulega bowiem niemal kubistycznej dekonstrukcji. Malarskich skojarzeń jest zresztą więcej. Niekiedy ekran przypomina malowane szpachlą pół-abstrakcyjne obrazy Nicolasa de Staëla czy abstrakcje Hansa Hartunga, innym znów razem ekspresjonistyczne płótna Francisca Bacona (*Flammes – Płomienie, 1998; Battements solaires – Słoneczne kroki, 2008*) albo sztychy Dürera.

Nade wszystko jednak nad filmami Bokanowskiego unosi się duch niemego kina: Carla Theodora Dreyera, burleski, wczesnego Luisa Buñuela. Reżyser chętnie podkreśla, że przełomowym momentem, który wywarł wpływ na całą jego twórczość, było obejrzenie *Psa andaluzyjskiego*.

Najwybitniejszym, najbogatszym, najbardziej intrygującym i hipnotycznym dziełem Bokanowskiego pozostaje *Anioł*. Film ten w pewnym stopniu przypomina mi *Dom* (1958) Lenicy i Borowczyka, twórców również zarażonych wczesną awangardą filmową. Oba dzieła składają się z kilku luźnych epizodów rozgrywających się w tajemniczym budynku. U polskich artystów kamera wędruje na zewnątrz niego, jakby zaglądając przez okna, czy może raczej przenikając przez ściany. U Bokanowskiego natomiast wspina się po schodach. W obu wreszcie filmach widz nie otrzymuje klucza do wyjaśnienia rozgrywających się zdarzeń. Pozostają one do końca tajemnicze, nieprzeniknione, jakbyśmy obserwowali rytuały obcych nam sekt.

*Anioł* rozpoczyna się serią enigmatycznych, skontrastowanych obrazów, rodem z niemieckiego ekspresjonizmu: *Gabinetu doktora Caligari* czy *Raskolnikowa* Roberta Wienego. W świetlnych przeblaskach można dostrzec kręte schody i pnącą się po nich ludzką sylwetkę (może zresztą jest to kilka widzianych osobno postaci). Stąd po kilku stopniach w górę droga prowadzi do surowego pokoju niemal pozabawionego sprzętów, w którym szermierz ćwiczy ciosy na wiszącej lalce. Z pasją wykonuje kilka uderzeń, siada, znów się zrywa, atakuje, siada. Montaż jest bardzo szybki, urywany. Ruchy przyspieszone. Ponownie schody, jacyś ludzie, rozbłyśki światła. Służąca niesie dzban mleka. Stawia na stole: martwa natura, jak z malarstwa Holendrów. Odchodzi. Znów niesie, stawia, odchodzi, niesie, stawia. Dzban

spada, rozbija się na kawałki, mleko pryska na wszystkie strony. Tak po wielekroć. Kamera ukazuje całe wnętrze: stół, przy nim siedzi mężczyzna, mankiety są puste, zamiast twarzy maska (jak i u większości pozostałych postaci w filmie). Siedzący rozgląda się podejrzliwie; wykonuje ruch w stronę dzban, jeden drugi, trzeci. Dzban spada, mleko pryska. Służąca niesie dzban... Schody, z okna bije światło. Pojawia się jeszcze jedno, mocne, ale migotliwe źródło światła, jakby projektor. Szybki montaż: kilkuklatkowe, niemożliwe do rozpoznania obrazy nakładają się na siebie i tworzą coraz bardziej abstrakcyjne wzory, przez które przebija się ujęcie leżącej kobiety w białej sukni. Znowu seria widoków schodów z postaciami. Raptowna zmiana scenerii: prymitywna łazienka. W wannie tapla się mężczyzna, rozchlapuje wodę na lewo i prawo. Towarzyszy mu piesek. Sytuacja jest slapstickowa. Mężczyzna w przyspieszonym tempie ubiera się za zasłoną, po czym prezentuje w różnych pozach. Schody. Następna scenka w podobnej, pantomimicznej konwencji: sypialnia widziana w jednym ujęciu, na sposób Mélièsa (tyle że podłoga pochylona z prawa na lewo). W łóżku śpi kolejny mężczyzna, a na środku pokoju stoi nieruchomo służąca (nie poruszy się już do końca sceny). Mężczyzna zrywa się, ubiera (czy raczej pozwala ubraniowi wskoczyć na siebie – efekt odwróconego ruchu), walczy z niektórymi częściami swojej garderoby i wybiega. I od razu przejście do biblioteki, w której zapamiętane pracuje dziewięciu identycznych bibliotekarzy. Nieustannie przenoszą książki z miejsca na miejsce i wypisują fiszki. Nagle, jakby pod wpływem informacji znalezionej w jednej z książek, wybiegają na zewnątrz. Przemienieni w postaci jakby z innej planety (dziwne fraczki, wielkie, łyse głowy) przemierzają księżycowy krajobraz, by przypuścić szturm na klatkę z uwięzioną w niej nagą kobietą. Po baletowym intermezzo, którego głównym rekwizytem jest powiewająca swobodnie pasiasta tkanina, układająca się w abstrakcyjne wzory, przenosimy się w niemal dwuwymiarową przestrzeń z renesansowej ryciny: to studio malarza rysującego za pomocą przyrządów do odwzorowywania perspektywy portret kobiety. Po kilku „ożywionych” wykresach technicznych, obrazujących sposób załamywania się światła w soczewkach i pryzmatach, pojawia się ponownie snop światła z niewidocznego projektora (a może tylko z otworu w ścianie), tym razem przepuszczony przez skomplikowany układ zwierciadeł i szkieł. Szybka gra promieni, soczewek, reflektorów. I *grande finale*: ponownie schody, na nich widziane w rozbłyskach jakieś postaci, najpierw pojedyncze, później cały exodus. Błyskawiczny montaż. Pejzaż, ludzie. Może to wojownicy jakiejś średniowiecznej armii? Coraz więcej rozświetleń. Wreszcie biały ekran, cała jaskrawość.

*Anioł* pozostawia widza dość oszołomionego siedemdziesięciominutową feerią zagadkowych scen i migotliwych obrazów, do których dochodzi nie mniej intrygująca muzyka Michèle Bokanowski<sup>9</sup>, żony reżysera. Widz wybudza się z filmu, jak ze snu pełnego zwiędów. Ciekawe, że wielkiej, skrzydlatej postaci, od której film wziął tytuł (miała się ukazać w finale), nie ma w skończonym dziele, co jeszcze nadaje mu enigmatyczności. Bokanowski, przekornie, nazywa konstrukcję *Aniola* tradycyjną i tak ją objaśnia: *Wędrujemy po schodach z piwnicy na strych. Wszystko zawiązuje się w pierwszej, ciemnej, jeszcze nieokreślonej i mglistej fazie filmu. Później, w miarę postępu zdarzeń, rzeczy stają się wyraźniejsze, a na końcu pojawia się świetlista sfera*<sup>10</sup>.

Czyli, gdybyśmy chcieli *Aniola* objaśniać, odnosząc go do tradycyjnych wątków kulturowych, uznać by wypadało, że film jest opowieścią o inicjacji, węd-

rówką od mroku ku jasności. Jednakże taka interpretacja, chociaż narzuca się sama, nie mówi nic o – nie bójmy się tego słowa – czystej poezji obrazów; logice wolnych skojarzeń wizualnych, która nie poddaje się werbalizacji. Tę poezję, tę logikę można odnaleźć we wczesnych filmach Buñuela i Salvadora Dalí, Mana Raya, *Przedpołudniowych strachach* Hansa Richtera, *Przygodzie człowieka poczciwego* Franciszki i Stefana Themersonów, *Popołudniowych sieciach* Mai Deren i Alexandra Hammida czy pierwszych filmach Lenicy i Borowczyka.

W kinie współczesnym jest chyba tylko jeden jeszcze reżyser, który swoją twórczością składałby w równym stopniu hołd niememu kinu. To Guy Maddin. I Bokanowski, i Maddin traktują nieme kino jako niedokończony projekt przerwany nagłym wprowadzeniem dźwięku. Pokazują, ile niewyeksplotowanego potencjału wizualnego tkwi w filmie pozbawionym dialogów, jak bogata, wyzwalająca skojarzenia, otwarta na interpretacje może być narracja oderwana od słowa.

MARCIN GIŻYCKI

<sup>1</sup> S. MacDonald, *A Critical Cinema 3: Interviews with independent Filmmakers*, Berkeley, 1998, s. 264.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże., s. 267 i 271.

<sup>4</sup> Reprojekcja, obraz rzutowany od tyłu na półprzezroczystą, matową powierzchnię i ponownie fotografowany.

<sup>5</sup> Bokanowski też obmyślał własny obiektyw. O ile jednak obiektyw Rybczyńskiego ma służyć doskonałemu z perspektywicznego punktu widzenia odwzorowywaniu rzeczywistości, to obiektyw Bokanowskiego miał być zrobiony

ze szkła dmuchanego i zniekształcać obraz na różne sposoby.

<sup>6</sup> S. MacDonald, dz. cyt., s. 164.

<sup>7</sup> Z. Rybczyński, *Traktat o obrazie*, Poznań 2009.

<sup>8</sup> P. Bokanowski, *A Letter Concerning „L'Ange”, „Afterimage”* 1987, nr 13, s. 73 (tekst pochodzi z roku 1978).

<sup>9</sup> Bokanowscy stanowią nierozłączny duet reżyser-kompozytorka, chociaż jej rola wykracza poza komponowanie muzyki i obejmuje tworzenie całości ścieżki dźwiękowej.

<sup>10</sup> S. MacDonald, dz. cyt., s. 267.



*Le canard à l'orange* (Kaczka w pomarańczach, 2002)