

Schizofreniczny surrealizm ekranu

MARCIN GIŻYCKI

Nie znam filmów Williama Earle'a. Z informacji na okładce wydanej w 1986 r. jego książki *Surrealizm kina*¹, na którą natrafiłem niedawno przypadkiem w antykwariacie, dowiedziałem się, że zrealizował ich ponad dwadzieścia. Określono je jako „surrealistyczno-dadaistyczne”. Jednakże próżno ich szukać w licznych już antologiach amerykańskiej i światowej awangardy filmowej na płytach DVD czy w Internecie. Nie ma nawet wzmianki o nich w najważniejszych opracowaniach historii awangardy filmowej. A szkoda, bo jeśli dzieła te są tylko w połowie równie radykalne, jak teorie ich autora, to powinny być fascynującym (fenomenalnym, chciałoby się powiedzieć, znając teorie Earle'a) zjawiskiem.

William Earle (1919-1988) przez trzydzieści cztery lata uczył filozofii na Northwestern University w Chicago. Był autorytetem od egzystencjalizmu i fenomenologii. Pozostawił po sobie kilka książek o tematyce filozoficznej i jedną poświęconą kinu. Ta ostatnia nie jest, jak sugerowałby tytuł, historią filmu surrealistycznego. Jest zbiorem esejów i referatów, które składają się na wyjątkowo zjadliwy i erudycyjny pamflet na tradycyjne kino.

Earle wychodzi z mało co prawda odkrywczego, ale w jego wersji dobrze przygotowanego założenia, że istnieją dwa rodzaje kina odpowiadające dwóm różnym typom wrażliwości: kino realistyczne, wywodzące się, jakże by inaczej, od braci Lumière, i kino wizjonerskie, mające za swojego protoplastę Georges'a Méliès'a². Ten podział został już oczywiście dostrzeżony niemal u zarania awangardy filmowej. W Polsce pisał o nim w latach 30. ubiegłego wieku między innymi Stefan Themerson, wskazując też na korzenie obu dróg rozwoju kina: ciemnię optyczną (*camera obscura*) i latarnię magiczną³.

Z innych dawniejszych tekstów na temat dwoistej natury kina warto przypomnieć, niestety chyba kompletnie zapomnianą, opublikowaną w 1947 r. rozprawkę znanego angielskiego krytyka teatralnego Johna Gassnera (1903-1967), który posunął się nawet do nazwania filmu *sztuką schizofreniczną w zapewne niemniej schizofrenicznym społeczeństwie*⁴. Postęp kina, zdaniem Gassnera, jest bowiem rezultatem rozwoju środków filmowych, które zakłócają realistyczny, fotograficzny charakter tego medium. Dzięki wynalezieniu podwójnej ekspozycji, zdjęć zwolnionych, kontrplanów, ściemnień i przenikań, film zaczął mówić własnym językiem. Tymi „ekspresjonistycznymi” – jak je Gassner nazywa – środkami posługują

się też filmy opowiadające jak najbardziej banalne, konwencjonalne historie. Ale właśnie to pokazuje, że owe zabiegi formalne są *esencją sztuki filmowej*, a nie reprodukcją rzeczywistości. Niemniej kino popularne, komercyjne, nie potrafiło się oswobodzić z pęt realizmu. I w tym właśnie ujawnia się schizofreniczność kina: *równie łatwo służy ono twórczej wypowiedzi, jak i niewymagającemu wyobraźni odtwarzaniu*. O ile ta pierwsza zdolność pozwala na tworzenie rzeczy *niezwykle sugestywnych, ale generalnie atrakcyjnych dla niewielu, to rudymen tarne odtwarzanie zadowala wielu, ponieważ odwołuje się do znacznie prymitywniejszego poziomu wrażliwości*⁵.

Realizm kina ujawnia się w przywiązaniu do konwencjonalnego, najczęściej linearnego sposobu opowiadania historii oraz w uporczywym trzymaniu się przy czynowo-skutkowej logiki wydarzeń. Słowem, bierze się z formy wcześniej wypracowanej w powieści i dramacie. Nawet pozornie burzące ten porządek retrospekcje mają literacki pierwowzór. Gdyby to jeszcze chodziło o głęboki, krytyczny realizm (widoczny na przykład w *Gronach gniewu* Johna Forda i w literackim pierwowzorze tego filmu – powieści Johna Steinbecka), nie byłoby o co kruszyć kopii. Ale niestety kino komercyjne rzadko do niego sięga, zadowolając się raczej łatwo strawnymi dla mas papkami. Stąd na przykład wiele filmów ukazujących życie wyższych sfer, bo *masy lubią treści, które odpowiadają ich wyobrażeniu o rzeczywistości lub fantazjom o niej*⁶.

Gassner wskazuje zresztą winowajcę tego stanu rzeczy: Hollywood. Popularne kino realistyczne nie przypadkiem najlepiej rozwinęło się w Stanach Zjednoczonych: *najbardziej uprzemysłowionym i pragmatycznym z nowoczesnych społeczeństw, posiadającym najliczniejszą klasę średnią oraz proletariats żyjący na poziomie klasy średniej i dzielący z nią gusta preferujące popularyzowany realizm w sztuce*. Tak więc, konkludował Gassner, to *wybór słabego materiału i nieporadny sposób jego traktowania przynosi wstyd ekranowemu realizmowi*⁷.

Jak widać rozprawka Gassnera jest swoistym manifestem kina elitarnego⁸. Wiele podobnych myśli, tyle że mocniej filozoficznie podbudowanych, można znaleźć w esejach Earle'a. Podstawowa różnica jest taka, że pod „ekspresjonizm” angielskiego krytyka Earle podstawia „surrealizm”. Zdaniem tego drugiego autora film jest ze swojej natury spektaklem surrealistycznym, odkrywa bowiem przed nami, jak surrealizm, *rzeczy ukryte w rzeczywistości lub zupełnie wcześniej nie istniałe*⁹. Niestety reżyserzy i producenci najczęściej zupełnie ignorują ten fakt. *Niezbitym prawdą jest – stwierdza Earle – że chociaż filmy wiele nam obiecują, to z reguły okazują się straszliwymi nudziarstwami*¹⁰. Cytowany w książce Man Ray – twórca, jakby nie było, kilku ważnych filmów awangardowych – miał jakoby powiedzieć, że *w najlepszym filmie, jaki kiedykolwiek udało mu się zobaczyć, było około dziesięciu minut godnych uwagi, a w najgorszym – tyleż samo*¹¹. Opinii tej nie zmienił trzydzieści lat po jej pierwszym wygłoszeniu.

Najważniejsze przyczyny kinowej nudy upatruje Earle w rozziwieniu między akcją ukazywaną, a przekazywaną. Film stara się zredukować historię rozgrywaną się w dłuższym czasie do serii ujęć, które same w sobie nie byłyby interesujące, gdyby nie poddawano ich różnym – „ekspresjonistycznym”, jak powiedziałby Gassner – zabiegom, takim jak dziwne punkty widzenia, zbliżenia czy „objeżdżanie” kamerą bohatera dookoła. Chwyty te w gruncie rzeczy nie wnoszą nic w samą akcję, są tylko sposobami sztucznego podtrzymania uwagi widza. Przy tym sama

narracja nie przestaje być realistyczna. Jeśli z jakiegoś powodu musi ulec zakłóceniu chronologia wydarzeń, to pokazuje się bohatera, który sobie coś przypomina, a *wszystko co widać, musi być powiązane z fabułą, musi być wyjaśnione do najdrobniejszego szczegółu*. Prowadzi to do tego, że *oglądamy pełno ujęć, które mówią nam tylko tyle, że ktoś musi otworzyć drzwi, aby wyjść z domu, albo że trafiony w serce Indianin zwykle spada z konia, nie wspominając już o innych informacyjnych, realistycznych śmieciach, które zabijają jakkolwiek poezję*¹². Kino nadto w przeważającej mierze opiera się na odziedziczonej po literaturze intrydze oraz dialogach. Ta pierwsza jest na ogół przewidywalna, a kiedy orientujemy się, dokąd zmierza, nie mamy właściwie powodu, by dalej ją śledzić. Dialogów natomiast wystarczyłoby słuchać. Oglądanie kogoś mówiącego, kiedy i tak słyhać, co mówi, jest znów czystą stratą czasu.

No dobrze, ale jeśli porzucimy te utarte ścieżki – pyta się Earle – dokąd mamy się udać dalej? Otóż nie ma żadnych gwarancji, że gdzieś zajdziemy, ale być może *otworzy się jakaś inna, bardziej przychylna czystej poezji wrażliwość, która od czasu do czasu pojawia się nawet w realistycznym kinie*¹³. Przede wszystkim film poetycki powinien być krótki. Nie da się utrzymać poetyckiego i lirycznego napięcia przez półtorej godziny, nie mówiąc już o większych produkcjach w rodzaju *Lawrence'a z Arabii* czy *Kleopatry*. Następnie trzeba się pogodzić z tym, że dzieło kina poetyckiego musi poszukać sobie własnej, wybranej publiczności. Filmy długie są drogie i muszą mieć odpowiednio dużą publiczność, by zwróciły się wyłożone kosza. Krótki, prawdziwie poetycki film nie musi walczyć o tę samą widownię, wystarczy mu garstka widzów w *małym kinie studyjnym lub nawet prywatnym salonie*¹⁴.

Jakie miałyby być cechy takiego filmu? Earle odpowiada: *Skoro zrozumiałość jest atrybutem nudy – przypadkowość, chaos, nieprzewidywalność, odrzucanie utartych konceptów może tchnąć nowego ducha w wyobraźnię. Wchodząc na obszary, gdzie temat nie gra żadnej roli albo zaczynając zdarzenia, które później do nikąd nie prowadzą, ale za to sugerują wszystko, urywając zakończenia, rysując portrety bohaterów w sposób niekompletny, szkicowy, krótki film poetycki, dzięki czystemu surrealizmowi ekranu, może zmusić wyobraźnię do wysiłku, zamiast usypiać ją pełną porcją realizmu*¹⁵.

Kino antyrealistyczne może podążać trzema drogami. Pierwsza zmierza ku sztuce poddającej próbie nasze zmysły, zwłaszcza wzrok (*sensory and retinal art*). To kino zniekształcających obiektów, niekonwencjonalnego kadrowania, wielkich, zagadkowych zbliżeń, wielokrotnej ekspozycji, braku synchronizacji dźwięku i obrazu oraz raptownych cięć montażowych. Obraz przestaje w ten sposób służyć realizmowi i staje się narzędziem wywoływania *doznań bez percepcji*¹⁶. Drugą, zdecydowanie odmienną drogę podsuwa surrealizm. W surrealizmie chodzi nie o zastąpienie świata poznawalnego zmysłowo *czystymi doznaniem*, tylko o podstawienie w jego miejsce innego, alternatywnego, *cudownego*, rządzącego się inną logiką, w którym *rzeczy wzięte ze świata realnego zostają poddane „od-” lub „nad-realnieniu”* i wyjęte z naturalnego kontekstu zaczynają żyć własnym życiem. Zdaniem Earle'a film, będąc formą fotografii, *jest wyjątkowo predestynowany do roli znakomitego surrealistycznego medium*. I chociaż *każdy wie, że zdjęcia mogą kłamać, to jednak nie zakładamy z góry, że kłamią*¹⁷, co w połączeniu z ruchem, czyni z filmu doskonale narzędzie do wytrącania nas z przyzwyczajenia wyniesionych z realnego świata. Istotne są też warunki, w jakich ogląda się filmy: w zaciemnio-

nym pomieszczeniu, sprzyjającym popadaniu w rodzaj sennego transu, w którym „cudowność” przestaje wydawać się czymś nienaturalnym. Nadto surrealizm, burząc ustalony porządek rzeczy, tworząc absurdalne zestawienia, jest z natury humorystyczny, czego się nie da powiedzieć o większości sztuki realistycznej. Stąd już tylko krok do „filmu ironicznego” (droga trzecia). Ten rodzaj filmu rozprawia się z realizmem, ostentacyjnie ujawniając sztuczność medium filmowego. Efekt ten może być osiągnięty przez zdjęcia z ręcznej, trzęsącej się kamery, pozostawianie rozbiegówek (kawałków szmelcowej taśmy, jakby powiedział Themerson) między ujęciami czy puszczanie oka do widza przez aktora. Można też czynić aluzje do innych filmów, jak to się dzieje często u Godarda. Earle zaznacza, że cztery wyróżnione przez niego typy filmu (film realistyczny, zmysłowo-wzrokowy, surrealistyczny i ironiczny) są tylko idealnymi modelami. W praktyce bowiem nie ma filmu spełniającego wszystkie kryteria jednej z owych czterech kategorii, a każde dzieło filmowe reprezentuje przede wszystkim samo siebie i jako takie powinno być przede wszystkim oglądane, nie klasyfikowane.

Duża część książki Earle’a jest poświęcona snutom z pozycji fenomenologicznych rozważań nad ontologią kina. Wiodą one w końcu do konkluzji, że surrealizm jest wpisany w istotę kina. Najciekawszy jest jednak aspekt programowy eseju Earle’a. Czyta je się w dużej mierze jak manifest kina antyrealistycznego. Chciałoby się więc zapoznać z egzemplifikacją zawartych w nim tez, skonfrontować praktykę z teorią. Niestety Wiliam Earle jest jednym z najbardziej enigmatycznych filmowców, o jakich zdarzyło mi się usłyszeć. Żaden z pytanых przeze mnie ekspertów od filmu eksperymentalnego nie potrafił mi nic powiedzieć o jego filmach, jeśli w ogóle o nich słyszał. Może kiedyś gdzieś zostaną odkryte. Może powalą nas wówczas na kolana swoją wizją. A może po prostu nigdy nie powstały, są tylko dadaistyczno-surrealistycznym żartem? Niewątpliwie najlepszym antyrealistycznym filmem jest film, którego nie ma.

MARCIN GIŻYCKI

¹ W. Earle, *Surrealism of the Movies*, Chicago 1987.

² Tamże, s. 11.

³ S. Themerson, *Kto da nam wreszcie*, „Dekada”, 1934, nr 31, s. 6. Tenże, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.”, 1937, nr 2, s. 45. O tych i podobnych koncepcjach innych autorów pisałem wcześniej w „KW”: *Kino anegdoty i kino obrazu*, „Kwartalnik Filmowy”, 2007, nr 64, s. 211-214.

⁴ J. Gassner, *Expressionism and Realism in Films*, „The Pingwin Film Review”, 1947, nr 3, s. 21.

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 27 i 29.

⁸ Rozprawka Gassnera zrodziła się, wedle słów samego autora (tamże, s. 21 i dalsze), ze sprze-

ciwu wobec poglądów innych nienazwanych z imienia teoretyków kina. Raczej nie chodziło mu o Bazina i Kracauera, bo ich „realistyczne” widzenie kina nie było jeszcze szeroko znane w 1947 r.

⁹ W. Earle, dz. cyt., s. 13.

¹⁰ Tamże., s. 14.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 15.

¹³ Tamże, s. 18.

¹⁴ Tamże, s. 23. Notabene wielokrotnie słyszałem z ust ekspertów PiSF-u, że nie warto dofinansowywać filmów, które obejrzy „garstka widzów”.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 32.

¹⁷ Tamże, s. 35.