

# Dwie twarze Alexandro Jodorowsky'ego

PIOTR MIRSKI

*Wszyscy jesteście tu szaleni  
niczym kapelusznicy*  
Tom Waits, „Singapore”

Ma 79 lat. Twierdzi, że dożyje 120. Pomimo swego wieku jest dość krzepkim mężczyzną – jesień życia nie zniszczyła barczystej postury i wigoru. Ciemna karnacja kontrastuje z bielą brody i wiecznie wyszczerzonych zębów. Jak sam żartuje, mówi po angielsku jak Speedy Gonzales – piskliwie i niezgrabnie. Wydaje się sympatycznym człowiekiem, mimo że nie uważa się za członka ludzkiej rasy. Alexandro Jodorowsky – twórca kultowy.

Ludzka pycha to bestia, którą należy nieustannie karmić. Gustem filmowym także można się chwalić, jednak tu elitarności trzeba szukać zarówno na górze, jak i na dole. W pierwszym przypadku ktoś będzie nosił w klapie zdjęcie Bergmana, w drugim Jodorowsky'ego. Do dziś snuje się pełne melancholii rozważania na temat tego, co by się stało, gdyby dane mu było skończyć pierwszą ekranizację *Diuny*. Na pewno otrzymalibyśmy dzieło dziwaczne i znacznie mniej zachowawcze niż wersja Lyncha, być może genialne. Być może – to sformułowanie ma szczególny wydźwięk w kontekście tej postaci. Jeśli nawet jest wizjonerem, to na pewno niespełnionym. Być może krytycy mylili się co do niego. Być może stworzy kiedyś film o właściwościach magicznych. Być może. Na pewno jest skomplikowaną osobowością. Środkiem do zrozumienia go mogą być wypowiedzi w wywiadach albo same dzieła. Najlepiej jednak zacząć od samego początku.

Urodził się w 1929 roku w Chile. Pochodzi z rodziny żydowskiej, która po I wojnie światowej wyemigrowała z Rosji z powodu bolszewickich prześladowań. Jak na ironię skrzydła rozwinął dopiero w Europie, dokąd przeniósł się jako dwudziestokilkulatek, tuż po tym jak porzucił uniwersytet w Santiago. Szkolny rygor i dyscyplina nie pasowały do jego osobowości, wołał (a jakże!) wieść życie wagabundy w otoczeniu przyjaciół z trupy teatralnej. Awanturnicza natura zaprowadziła go w końcu do Paryża, gdzie poznał słynnego mima, Marcela Marceau, u którego pobierał lekcje. Dla niego właśnie napisał dwie sztuki – *The Cage* i *Mask Maker*. Spędzili razem pięć lat, podróżując, tworząc i grając. Na niwie teatralnej Jodorowsky ujawnił swoją kreatywną moc dopiero po spotkaniu z Fernando Arrabalem i Rolandem Toporem. Razem powołali do życia Grupę Paniczną – dziwne i groteskowe połączenie krwawych przedstawień akcjonistów wiedeńskich i Teatru Okrucieństwa powołanego przez Antonina Artaud. Cel: duchowa transgresja, wyrwanie się z pęt norm społecznych. Patron: Dionizos, grecki bóg

wina i orgii. W tym niecodziennym tworze znalazło się jeszcze miejsce na czarny, absurdalny humor jakże typowy dla Topora. Twórca ten wspominał po latach: *Grupa Paniczna tak naprawdę nigdy nie zaistniała, dzięki czemu nie mogła umrzeć. (...) Im później odbędzie się jej wystawa, tym lepiej. Naszą sytuację można porównać do skoku ze spadochronem. Trzeba go otworzyć jak najbliżej ziemi*<sup>1</sup>.

W jednym z ich przedstawień pojawiały się takie oto atrakcje: Jodorowsky tańczący w skórzanym kurtce z głowami byków, kastracja, ukrzyżowany drób, nagie kobiety we krwi i miodzie, a wszystko przy akompaniamencie sześciuosobowego zespołu rockowego. Dla narkotyków też pewnie znalazłoby się tu miejsce.

Jako filmowiec zadebiutował stosunkowo wcześniej, bo około 1954 roku, ale bez większego rozgłosu. Przy niemej produkcji *La Cravate* opartej na dramacie Tomasza Manna *Die vertauschten Köpfe* współpracowali podobno piosenkarz i aktor Maurice Chevalier oraz twórca surrealistycznego arcydzieła *Krew poety* Jean Cocteau. Nie zachowała się żadna kopia tego filmu, własną reżyser zgubił ponoć podczas przeprowadzki do Paryża. Na rozgłos w świecie kinematografii musiał poczekać jeszcze kilkanaście lat. Omal nie przyplacił tego życiem.

*Zdajemy sobie sprawę, że praktykujemy autocenzurę i że nasza sztuka jest hamowana. My, reżyserzy, wiemy, że jesteśmy u schyłku, odkąd produkujemy papkowate dzieła bez żadnego wpływu na widzów. Recenzje są dekadencjonalne; ochraniają jedynie teatr aktorów, którzy są dupkami żonglującymi słowami... Uważam teatr w Meksyku za definitywnie martwy*<sup>2</sup>. W dwóch słowach: urodzony obrazoburca. Prowokację, którą uskutecznił pod szyldem Grupy Panicznej, postanowił przenieść także na grunt kina. W 1968 roku nakręcił swój pierwszy pełnometrażowy film, *Fando i Lis*, będący luźną adaptacją sztuki Arrabala. Do legendy przeszła już projekcja filmu na festiwalu w Acapulco, kiedy to Jodorowsky ledwie uszedł przed ukamienowaniem przez rozszalały tłum. Sam był sobie winien: nie tylko nakręcił dość śmiało dzieło, ale na dodatek zadbał o odpowiednią aurę wokół niego. Nawet dziś stwierdzenie, że wszelkie ukazane w filmie sceny przemocy są prawdziwe, wywołałoby liczne protesty. Wtedy taki chwyt marketingowy doprowadził do tego, że twórca dekretem burmistrza został wyrzucony z miasta.

Akcja filmu rozgrywa się po jakimś nieokreślonym kataklizmie; obserwujemy księżycowy, wypalony krajobraz. Brak tu oznak cywilizacji, wśród pustkowi błakają się jedynie przeróżne zdeformowane postacie. Widać tu tylko kamienie i kurz. Przez tę przestrzeń spustoszenia podróżuje tytułowa para. Obydwoje obciążeni tragicznymi wspomnieniami z dzieciństwa poszukują mitycznego miasta Tar, w którym mają znaleźć szczęścia i doczekać wieczności. To schemat, który będzie powracać w późniejszych filmach Jodorowsky'ego – gnoza, skażone na niepowodzenie dążenie do duchowego oświecenia to ulubione tematy domorosłego mistyka.

Baśniowa fabuła stanowi jedynie bardzo umowne spoiwo łączące w całość szereg surrealistycznych epizodów. Wybór jest dość duży – stare kobiety grające w kości o względy atletycznego młodzieńca, któremu płacą owocami, błotni ludzie, mężczyzna przy płonącym fortepianie. Do tego dochodzą frenetyczne orgie, rozszalałe pochody złożone z uzbrojonych w pejcze kobiet i wampirów.

*Fando i Lis* budzi niemalże natychmiastowe skojarzenia ze *Złotym wiekiem*. Zachowanie głównych bohaterów do złudzenia przypomina ekscesy pary z filmu Buñuela. Dzikość, Freud i seksualna ekstaza. Analogii jest więcej. Jodorowsky chętnie korzysta ze spuścizny surrealizmu. Korzysta, ale nie rozwija. To wciąż



*Kret*, reż. Alejandro Jodorowsky (1970)

kalejdoskop luźno związanych ze sobą dziwactw i fantasmagorii. Na niekorzyść twórcy działa jednak matematyka – między pełnometrażowym debiutem a *Złotym wiekiem* jest prawie trzydzieści lat różnicy. Wyraźnym natomiast anachronizmem wydaje się kontynuowanie dziwactw awangardy lat dwudziestych przez hałaśliwą awangardę lat sześćdziesiątych<sup>3</sup> – pisał Jerzy Płażewski o twórczości Kennetha Angera. To samo tyczy się Jodorowsky'ego. To tak, jakby ktoś wymyślał proch, kiedy na świecie używa się już bomby atomowej.

Znacznie życzliwsze reakcje niż *Fando i Lis* wzbudził jego kolejny film – pochodzący z 1970 roku *Kret*. Był to nawet swojego rodzaju precedens, który niejako zapowiedział sukces *Rocky Horror Picture Show* i w ogóle całego zjawiska *midnight movies*. Ben Barenholz – późniejszy współpracownik braci Coen, ówczesny właściciel podziemnego klubu filmowego Village Theater – wybrał specyficzną formę promocji. Andrzej Pitrus w *Kinie kultu* pisze: *Nie było żadnych plakatów, żadnej informacji w codziennej prasie, tylko mały, malowany ręcznie stand przed kinem*<sup>4</sup>. Taka aura tajemniczości idealnie współgrała z filmem jeszcze mocniej nasyconym wątkami religijnymi i mistycznymi niż jego poprzednik. *Zadziało*. *Kret* nie schodził z ekranów przez kolejne siedem miesięcy i mimo że krytycy nie pozostawili na nim suchej nitki, widzowie wyśpiewywali peany na cześć twórcy, porównując go nawet do Picassa. Jodorowsky stał się gwiazdą podziemia.

Western to gatunek, który bez przerwy krążył między kontynentami. Od pierwszych amerykańskich produkcji po trylogię dolara Sergia Leone. Nigdy jednak nie przybrał tak dziwacznej formy, jak ta, którą podyktowała wyobraźnia urodzonego w Ameryce Południowej Alejandro Jodorowsky'ego. Punkt wyjścia fabuły *Kreta* wydaje się klasyczny – przybysz znikąd trafia do wymarłego miasteczka, po czym stacza pojedynek z trójką bandytów. Niezwykłość tkwi jednak w szczegółach: brodaty rewolwerowiec, grany przez samego reżysera, nosi wciąż na plecach nagiego chłopca, jeden z jego przeciwników uprawia seks z kobietą ułożoną na skale z ziarenek kawy, a samo starcie znacznie odbiega od westernowych kanonów – bronią są rewolwery, strzał zostaje oddany po określonym sygnale, ale nie jest nim bynajmniej wybicie południa, lecz chwila, w której ostatecznie uchodzi powietrze z upuszczonego na ziemię różowego balonika. Dalej historia realizuje

typowy dla Jodorowsky'ego schemat – za namową pewnej kobiety bohater wyrusza na pustynię w poszukiwaniu czterech mistrzów, których pokonanie ma przybliżyć go do oświecenia. Ponosi jednak klęskę i w drugiej części filmu, jako ogolony na łyso błazen, postanawia pomóc mieszkającym w skale karłom. Tu też nie odnosi sukcesu i ostatecznie dokonuje aktu samospalenia.

Pod względem eklektyzmu kulturowego *Kret* to mieszanka niezwykle różnorodnych składników. Jodorowsky wpisuje w konwencję westernu wątki mistyczne, raz sięga po symbolikę chrześcijańską, raz po dalekowschodnią. Mnoży symbole i metafory. Cały film wydaje się labiryntem odniesień i tropów. Erudycja przechodzi jednak w bełkot, aura dziwności i tajemnicy okazuje się jedynie ekstrawagancją przyprawą do kina *exploitation*. *Kret* oferuje przede wszystkim wiele „wstydlivych przyjemności” – przemoc, kastracja, rzeki krwi i orgiastyczne sceny seksu. W końcu „pokazy o północy” to kuzyni fenomenowi *grindhouse*, któremu w 2007 roku hołd złożyli Quentin Tarantino i Robert Rodriguez.

Drugi film Jodorowsky'ego ostatecznie podzielił los tytułowego kreta – zwierzęcia, które po wyjściu na powierzchnię zostaje oślepięte przez słońce. Była to zarówno metafora niemożności dostąpienia oświecenia, jak i samej realizacji filmu mistycznego. Ambitny zamysł spalił niestety na panewce, z przestworzy *sacrum* runął na twardy grunt *profanum*.

Innego zdania był jednak John Lennon, który polecił odkupić film od Barenholza, a potem przekonał Allena Kleina, menedżera The Beatles, aby sfinansował kolejny projekt reżysera. Początkowo budżet miał wynosić półtora miliona dolarów, potem jednak sumę tę zmniejszono o połowę. Z taką kwotą Jodorowsky rozpoczął przygotowania do realizacji *Świętej Góry* – kolejnej produkcji podsumowującej jego poszukiwania okultystyczne. Odbyły się one zgodnie z duchem epoki – wraz z żoną i pierwszoplanowymi aktorami medytował pod okiem mistrza zen i zażywał LSD.

Obraz zaczyna się łączyć popartowo: alchemik w wielkim, czarnym kapeluszu rozbiera i goli dwie ucharakteryzowane na Marilyn Monroe kobiety. Potem oglądamy Jezusa, który zostaje wchłonięty przez masową cywilizację i skopiowany w postaci gipsowych odlewów. W akcie wściekłości roztrzaskuje w końcu wszystkie swoje podobizny i rusza w świat, aż trafia do tajemniczej wieży. Od tego momentu fabuła rozbija się na szereg epicko-psychodelicznych wizji. Przez blisko godzinę prezentowani są pochodzący z różnych światów bohaterowie, którzy w finale wyruszają na poszukiwania Świętej Góry. Tam dowiadują się, że... grają w filmie. Ale czy właśnie takiego oświecenia chcieli zarówno oni, jak i widzowie?

To był materiał na bardzo dobry film. Mocny, atakujący popkulturę prolog, wsparcie Lennona oraz narkotyczno-okultystyczne wątki dawały nadzieję na powstanie czegoś na kształt manifestu, być może jednego ze sztandarowych filmów okresu kontestacji. Niestety, Jodorowsky zachłysnął się wysokim budżetem, dzięki któremu był w stanie zrealizować wszystkie swoje wizje. W wyniku tego powstało kuriozum, wręcz podręcznikowy przykład przerostu formy nad treścią. Swoje zrobiły też pewnie narkotyki i zbyt duża wiara w możliwość nadania filmowi właściwości magicznych. Być może, gdyby twórca poświęcił więcej czasu scenariuszowi, a nie badaniom nad tarotem, wynik byłby bardziej zadowalający. Być może. W efekcie jednak *Święta Góra* to potwierdzenie tego, że Jodorowsky, jeśli nawet jest szalonym wizjonerem, to wyłącznie z akcentem na pierwsze słowo.

A może właśnie to szaleństwo jest w nim najbardziej fascynujące?

Jego trzy pierwsze filmy to katastrofy, jednakże spektakularne, piękne, jak powiedziała by Grek Zorba. Patrząc na nie chłodnym okiem krytyka nie sposób powstrzymać się od negatywnych opinii, nawet sarkazmu. Istnieje jednak królestwo, w którym Jodorowsky może zasiąść jako król, a koronę na siwych skroniach położy mu Susan Sontag.

Opublikowany w latach 60. tekst *Notatki o kampie* to bardziej zbiór celnych stwierdzeń i impresji niż zwarta definicja i wykładnia pozwalająca na bezbłędne rozróżnienia. Niemniej da się w nim wyszczególnić kilka sztandarowych cech tego zjawiska estetycznego: sztuczność, przesada, dominacja stylu nad treścią, ekstrawagancja. Ten wywodzący się z późnowiktoriańskiego slangu termin jest też swojego rodzaju wytrychem i kluczem interpretacyjnym. Sontag pisze: *znawca kampu wdycha smród i cieszy się tym, że ma mocne nerwy*<sup>5</sup>, a później dodaje: *istnieje dobry smak złego smaku*<sup>6</sup>. Wiąże się to z poszukiwaniem piękna w kiczu, jednak nie tym banalnym, oferowanym przez kulturę masową, lecz oryginalnym i wybujałym. Zmienia się też sytuacja odbiorcza – nieważnione zostają powszechnie obowiązujące kryteria oceny, akcent przesuwa się na indywidualne spojrzenie pełne dystansu, ale też w pewien sposób go pozbawione, coś na kształt pochylecia się z czułością nad tandetną, ale fascynującą błyskotką.

Twórczość Jodorowsky'ego wydaje się świetnym materiałem do takiej interpretacji. Czy eklektyzm *Kreta* nie jest ekstrawaganckim? Czy psychodeliczne, malowane tło we wnętrzu Wieży Alchemika w *Świętej Górze* to nie inscenizacyjna przesada? Czy surrealizm *Fando i Lis* nie wydaje się groteskowo sztuczny i napuszony? Te filmy są niczym śmietniki, pośród których porzrucano małe ogniska zachwyty. Odnalezienie ich to tylko kwestia przyjęcia odpowiedniej perspektywy. Tak samo było w przypadku starych produkcji fantastyczno-naukowych z wytwórni RKO, którym oddał hołd bodajże najslynniejszy campowy film wszech czasów – *Rocky Horror Picture Show*. Tandetne kostiumy z gumy i niewiarygodne fabuły to w ujęciu Sontag perły, powody do przekornej radości i dumy.

*Kocham ich, kocham ich wszystkich, są piękni. Dla mnie normalni ludzie są monstrialni, ponieważ są do siebie podobni*<sup>7</sup> – mówił Jodorowsky o grających w *Krecie* karłach i kalekach, zdradzając przez to symptomy campowego gustu. Fabio Cleto w pracy *Kamp i odchylenie* stawia tezę, że jednym z najważniejszych kluczy interpretacyjnych dla tego zjawiska jest odmienność, nawet dewiacja<sup>8</sup>. Tych w filmach reżysera z Chile z pewnością nie brakuje. Akcentowanie inności i choroby stanowi w nich drogę ku oryginalności i przededefiniowaniu piękna jako czegoś wyjątkowego, a nie tylko spełniającego przyjęte przez ogół wymogi. To właśnie zdeformowani ludzie z *Kreta* czy pozbawiona możliwości chodzenia Lis zasługują na zbawienie, tak jak szaleńcy i poeci w romantyzmie byli predestynowani do ujrzenia boskiego światła zza grubej warstwy chmur.

Ważny jest tu też kontekst samej osoby Jodorowsky'ego. *W naiwnym, czyli czystym kampie zasadniczym elementem jest powaga; powaga, która zawodzi. Oczywiście nie każdą chybioną powagę można odkupić mianem kampu. Tylko taką, która jest właściwą mieszanką przesady, fantazji, zapалу i naiwności*<sup>9</sup>. Nie trudno odnaleźć te cechy u reżysera z Chile – obdarzony duszą wagabundy i niezwykle twórczą naturą działał na różnych polach. Od teatru przez film i komiks po tarota i szamańską medycynę. Towarzyszyło temu zawsze niezłomne przekonanie o własnej wartości. Wystarczy prześledzić wywiady, w których z dumą mó-

wi o sobie jako o nieskrępowanym artyście i lekarzu ludzkich dusz. Z zapałem broni też swoich projektów – najlepszym przykładem jest historia niedokończony ekranizacji *Diuny* Franka Herberta, odebranej mu przez producentów przerażonych wysokim budżetem (szczególnie gażą tysiąca dolarów za godzinę dla Salvadora Dalego) oraz dziwacznymi pomysłami, w których wizjonerstwo przekraczało granice obłądzenia i dobrego smaku. Po tym incydencie trafił na krótko do szpitala psychiatrycznego, a o nieukończonym filmie zaczęto opowiadać legendy. Swoją postawą przywołuje na myśl innego kultowego twórcę campowego – Eda Wooda. U obydwo można odnaleźć tę samą niewinną pasję i radość tworzenia, która rozgrzesza ich z niewielkich umiejętności. Stają się przez to wykonawcami faworyzowanego przez Susan Sontag campu czystego, czyli nieświadomego i naiwnego. Ciekawym punktem odniesienia jest tu film Tima Burtona o Woodzie. Reżyser w dużej mierze odrzuca konwencję filmu biograficznego – raczej tworzy własną wizję postaci, niż ją rekonstruuje. Transwestytyzm swego bohatera traktuje z przymrużeniem oka i kończy film, zanim Ed wkroczy na równię pochyłą, która poprowadzi go w stronę alkoholizmu. Ekspozuje za to jego dziecięce pasje i naiwność. Film Burtona to *de facto* wykładnia campowego spojrzenia na sztukę i artystę. Warto wspomnieć o jeszcze jednej pojawiającej się w nim scenie – spotkaniu Eda Wooda z Orsonem Wellesem, do czego w rzeczywistości doszło jedynie na celuloidowej taśmie. W tej autentycznie wzruszającej scenie Welles wygłasza pełen patosu monolog na temat konieczności walki o własne marzenia. Niestety, zarówno najlepszy twórca wszech czasów, jak i najgorszy, zostali ostatecznie złamani przez system i obydwoj doczekali się uznania dopiero po śmierci. Jodorowsky, mimo wszelkich przeciwności, walczy dalej. I już teraz ma grupę wyznawców.

Idealną metaforą twórczości Chilijczyka jest lustro ze słynnej powieści Lewisa Carrolla. Widz zostaje postawiony w sytuacji Alicji – może przejść obok, potraktowawszy je jako zwykły przedmiot, lub spróbować przedostać się na jego drugą stronę. Tam ma szansę znaleźć wiele cudowności oraz odkryć, że błąden może stać się królem, filmowym Szalonym Kapelusznikiem. Potrzebne mu będzie jednak poczucie humoru oraz zamiłowanie do dziwności i ekstrawagancji. Być może kiedyś Jodorowsky zyska naprawdę wielką sławę – w końcu wciąż tworzy komiksy, od lat szykuje sequel *Kreta*, a niedawno udzielił nawet ślubu Marilynowi Mansonowi, etatowemu obrazoburcy przełomu XX i XXI wieku. Być może, ale lepiej, żeby tak się nie stało. Ze zderzenia popkultury i jego temperamentu ktoś mógłby nie wyjść cały. Poza tym czasem miło pochwalić się zdjęciem tego twórcy noszonym w klapie na przekór trzeźwej krytyce i dobremu smakowi.

PIOTR MIRSKI

<sup>1</sup> Cyt. za Ł. Orbitowski, *Alexandro Jodorowsky, czyli zaklanie popkultury*, „Czas Fantastyki” 2007, nr 3, s. 54.

<sup>2</sup> <http://www.magivanga.com.pl/page.php?74> [dostęp: 05.01.2008].

<sup>3</sup> J. Płażewski, *Historia filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2005, s. 58.

<sup>4</sup> A. Pitrus, *Kino kultu*, Rabid, Kraków 1998, s. 19.

<sup>5</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 321.

<sup>6</sup> Tamże, s. 322.

<sup>7</sup> Cyt. za Ł. Orbitowski, dz. cyt., s. 55.

<sup>8</sup> F. Cleto, *Kamp i odchylenie*, tłum. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6, s. 178.

<sup>9</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 315.