

Gnijący pan młody

O kinie Tima Burtona

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Bardzo się wyróżnia. Tim Burton wygląda równie oryginalnie jak jego filmy. Czarny garnitur z lumpeksu, burza rozwianych na wszystkie strony włosów, melancholijne, przeczące wszystkim zasadom *american dream* spojrzenie, abnegacka mina – Burton to kwintesencja dziwaczności, ekscentryzmu i przesady.

Tim Burton: wystarczy usłyszeć nazwisko reżysera, żeby natychmiast zobaczyć gotowe, zapamiętane z kina, obrazy. Ponure, skąpane we mgle gotyckie zamczyska; zapomniane przez Boga i ludzi cmentarzyska pomrukujące jękami swoich kościstych lokatorów; ekspresjonistyczne pomieszczenia z gargantuicznymi pajęczynami oraz z pajęczą siecią powiązań snu i jawy.

Zywiółem jego kina jest pastisz i ironia, uwznioślenie kiczu i campu, żonglerka cytatami i aluzjami, ale Burtonowi nie sposób odmówić także niezwyklej konsekwencji w powracaniu – na różne sposoby – do tych samych tematów, pytań i obsesji. Na pewno reżysera fascynuje śmierć, przemoc i zło, ujęte jednak w paradoksalny cudzysłów.

Burton to król filmowej wyobraźni. Chorej, schizofrenicznej i fascynującej. Nie sposób pomylić jego stylu ze stylem kogokolwiek innego. Od pierwszych minut wiadomo, że za dryfującą pomiędzy rzeczywistością a urojeniem, często potraktowaną pretekstowo fabułą, kryje się jego nazwisko. W pewnym sensie autor *Soku z żuka* (1988) jednoosobowo ocalił duszę Hollywood. Nie rezygnując z najbardziej niepokornych marzeń filmowych, również przy wielkich i ryzykownych produkcjach w rodzaju *Batmana* (1989) czy *Planety małp* (2001), Burtonowi udało się nawiązać autentyczny kontakt z masowym odbiorcą. Filmy Tima Burtona pozwalają uwierzyć, że granice pomiędzy kinem komercyjnym i artystycznym jednak się zacierają. Tak naprawdę nie liczą się bowiem precyzyjne gatunkowe klasyfikacje, tylko radość wynikająca z oglądania filmu. W przypadku kina Tima Burtona jest to radość wspólna – ponad podziałami.

Za siedmioma górami

W *Edzie Woodzie* (1994) Burtona Orson Welles (Vincent D'Onofrio) mówi do tytułowego bohatera, granego przez ikonę Burtonowskiego kina, Johnnycgo Depa: *Nasze wizje są warte, by o nie zawalczyć. Po co marnować czas, realizując marzenia innych*¹.

Burton to ewenement. Sukces komercyjny większości jego zwariowanych filmów sprawił, że studia hollywoodzkie mają doń zaufanie. Dzięki temu twórca *Dużej ryby*, pracując dla największych studiów amerykańskich: Warnera, Foxa

czy Disneya, może robić właściwie wszystko, co zechce; chociaż, jak się domyślam, niektóre jego koncepty muszą wprawiać w popłoch nawet najbardziej tolerancyjnych fachowców od robienia pieniędzy w fabryce snów.

Pozornie w kinie twórcy *Batmana* wszystkiego jest za dużo. Romantyzmu, mgieł, wykopiowań z grafik Edwarda Goreya², także trupów. A jednak wszystkie Burtonowskie naddatki znakomicie działają na wyobraźnię. Burton śni swój fascynujący, długi filmowy sen, opisując wszystkie sny świata. Uparcie szuka (ale i znajduje) tego, co nierealne i absurdalne, chociaż ukryte w samym centrum najbardziej realnych wydarzeń. Tak jakby jako jedyny dostrzegał w teraźniejszości poetycką podszeawkę: raz romantyczną, innym razem okrutną. W przeciwieństwie jednak do Herzoga czy Lyncha podszeawka Tima Burtona nie jest nigdy wyłącznie katalogiem najgorszych instynktów. Przeciwnie, autor *Planety małp* zauważa w podsświadomości piękno. Często zdezelowane, niepasujące do prawomocnych kanonów, ale na swój sposób także bezbronne i zachwycające. Piękno Burtona może być czystą imaginacją – jak w *Jeźdźcu bez głowy* (1999) czy w *Miasteczku Halloween* (1993), ale z reguły sytuuje się na krawędzi dwóch rzeczywistości: czystej fikcji i filmowo podrasowanego realu – w autobiograficznym *Edwardzie Nożycorękim* (1990) typowe dla kina Burtona tajemnicze zamczysko stało na pereferiach bardzo typowego amerykańskiego miasteczka.

Filmy Tima Burtona są często okrutnymi baśniami, adresowanymi przede wszystkim do dorosłych, którzy nie zapomnieli o dziecku w sobie. To nie przypadek, że już jako dwudziestoparoletni stażysta w wytwórni Disneya w Burbank Tim Burton rozpoczynał karierę właśnie od baśniowych mitologii. W 1982 roku wyreżyserował film *Hensel i Gretel*, czyli wolną adaptację bajki braci Grimm *Jaś i Małgosia* z japońskimi (!) aktorami w rolach głównych³, a w trzy lata później, już w gwiazdorskiej obsadzie⁴, nakręcił film *Aladdin and His Wonderful Lamp* – niezbyt udaną wersję *Cudownej lampy Aladyna*. Burton jest również autorem mrocznych wierszowanych bajek dla dzieci. W wydany w 2004 roku tomie zatytułowanym *The Melancholy Death of Oyster Boy*⁵ pisał na przykład o niešťczęśliwym chłopcu z głową z melona albo o tragedii przedwcześnie rozbudzonej zmysłowości dziecięcej.

Ewa Mazierska⁶ zwraca uwagę, że filmy Burtona rozpoczyna często długi lot kamery. Z perspektywy ptaka widzimy najpierw ogromne przestrzenie. Jeziora, lasy, pola uprawne. W końcu skupiamy się jednak tylko na jednym, wybranym obiekcie: ślicznym domku lub ponurym zamczysku, w którym rozegra się dramat. Mazierska sugeruje, że podobny chwyt stylistyczny jest Burtonowskim odpowiednikiem tradycyjnej bajkowej introdukcji: *za siedmioma górami, za siedmioma lasami...*

Kino Burtona żywi się baśnią, ale nieoczywistą. W filmach Burtona, jak w kanonicznych bajkach na przykład braci Grimm, dominują elementy fantastyczne. Burton opowiada o siłach nadprzyrodzonych, cudownych zdarzeniach, nadnaturalnych postaciach i zjawiskach. Jedną z cech baśni jest nieokreślony czas akcji. Kino Burtona z reguły jest również zawieszone w bezczasie. Nawet tak zwane kostiumy z epoki pełnią w jego filmach jedynie dopełnienie historii o wydźwięku uniwersalnym. W filmach Tima Burtona odnajdziemy również inny stały motyw bajkowy – walkę dobra ze złem, przy czym złó jest zazwyczaj potężniejsze od dobra, a zwycięstwo dobra zostaje okupione cierpieniem.

Bajki Tima Burtona są zatem rewersem klasycznych, umoralniających dykterek disneyowskich. To świat groźnego wilka bez Czerwonego Kapturka, perwersyjnych krasnali dybiących na cnotę Królowny Śnieżki oraz melancholijnego Kota, który zapomniał o butach. W filmowym świecie Burtona Joker z *Batmana* (1989) profanuje sztukę nowoczesną ⁷, a ekspresjonizm niemiecki zderza się z amerykańskim komiksem. Burton jest we współczesnym kinie kimś w rodzaju kuglarza, filmowego sprzedawcy mitów, które leżą na śmietniku pop-kultury i łączą się z *subkulturami* literackimi, filozoficznymi i psychologicznymi.

Być jak Vincent Price

Wychowywał się w Burbank ⁸, kwintesencji stylu *California Dreamin'* z niezapomnianego hitu zespołu *The Mamas and The Papas*. Wizytówka Burbank to kwartały identycznie wyglądających, bajkowych, śnieżnobiałych domków jednorodzinnych, których biel odbija się od soczystej zieleni zadbanych ogródków. Suburbia, amerykański nudny raj. Taka sceneria stanie się wkrótce wizualnym lejtmotywytem pierwszych filmów Burtona: *Soku z żuka* i *Edwarda Nożycorękiego*. Uroda Burbank była sztampowa, przeniesiona wprost z pospolitych amerykańskich marzeń o piesku wesoło merdającym ogonkiem i zadbanym domku z ogródkiem, ale dla tak wyrazistych indywidualności, jak Burton, szantaż przymusowego uśmiechu na widok prowincjonalnych piękności był zadaniem wręcz niewykonalnym. Kalifornia dzieciństwa Burtona była zatem słoneczna, ale sam reżyser, odkąd pamięta, był dzieckiem chmurnym i wyalienowanym. Dzisiaj podkreśla, jak wiele zawdzięcza dziecięcej depresji. Wymyślając smutnych i ekscentrycznych bohaterów, konstruuje mroczny filmowy świat wykreowany na bazie „amerykańskiego marzenia”, pięćdziesięcioletni dzisiaj Burton ⁹ pozostaje wciąż tym samym, wyzywająco bladym nastolatkiem z Burbank ¹⁰, który uciekał przed rzeczywistością opalonych i roześmianych rówieśników w posępne światy równoległe. Na przykład na cmentarz, gdzie spędzał całe dnie, ale także w literaturę, komiksy, horrory.

Przed wszystkim namiętnie oglądał klasyczne pozycje z katalogu angielskiej wytwórni Hammer oraz nieudolne reżysersko, ale pełne zagadkowego wdzięku prace Rogera Cormana, przy którego boku dojrzewały późniejsze gwiazdy światowego kina: Nicholson, DeNiro, Scorsese, Coppola. Jego mistrzami byli wówczas zarówno Edgar Allan Poe ¹¹, jak i Vincent Price, aktor charakterystyczny, któremu największą sławę przyniosły filmy Rogera Cormana zrealizowane właśnie na podstawie utworów Poe: *Zagłada domu Usherów* (1960), *Studnia i wadło* (1961), *Kruk* (1963) czy *Grobowiec Ligei* (1965).

Zarówno Price, jak i Poe stanowili najbliższy krąg Burtonowskich przyjaciół, w pełni zastępując rzeczywistych, banalnych kolegów spod trzepaka. Burton prowadził z nimi niekończące się dyskusje, zbierał wycinki na ich temat. Zwłaszcza tragiczna postać Edgara Allana Poe odegrała w biografii reżysera znaczącą rolę. Poe, odrzucony przez współczesnych, nękanym chorobliwymi, mrocznymi wizjami, uzależniony od alkoholu i narkotyków, stanowił w tradycji dziewiętnastowiecznej literatury amerykańskiej osobliwy wyjątek. Bliżej mu było do mitu europejskiego artysty-dekadenta niż do stylu obowiązującego w purytańskiej Ameryce. Nic zatem dziwnego, że Poe inspirował zarówno Baudelaire'a, Huysmansa, Dostojew-

skiego, Meyrinka, de Quinceya, Bierce'a, jak i całą rzeszę poetów surrealistycznych. Sto lat później w Allanie Poe bratnią duszę odnalazł Timothy William Burton z przedmieść Burbank.

Nastoletni Burton, czytając makabreski Poego, podpatrując mroczne historie filmowe Cormana, wzbogacał je własnymi. Pisał scenariusze i rysował już jako ośmiolatek. W jego biografii znajdziemy informację, że w wieku piętnastu lat wygrał konkurs na rysunek akcji promującej sprzątanie ulic. Logo jego autorstwa przez kolejny rok zdobiło wszystkie śmieciarki krążące po Burbank. W autobiografii ¹² Burton pisze, że powołanie filmowca odkrył właściwie przez przypadek. Kiedy w szkole otrzymał zadanie napisania eseju na temat magii, zamiast pracy literackiej, zarejestrował na kamerze ośmiomilimetrowej krótki film o sławnym magiku Houdinim ¹³. Debiut Burtona zrobił w szkole furorę. Ciąg dalszy szybko nastąpił. A ponieważ Tim był naprawdę zdolny i ambitny, udało mu się zdobyć stypendium wytwórni Disneya, co mu umożliwiło najpierw naukę w California Institute of Art, gdzie przez trzy lata studiował animację postaci, a następnie staż w wytwórni Disneya w Burbank, mieszczącej się niedaleko jego domu, przy Buena Vista Avenue ¹⁴.

Pierwszym poważnym zadaniem Burtona była praca nad efektami specjalnymi do filmu *Tron* (1982) Stevena Lisbergera z Jeffem Bridgesem. Jednak ten rozczochrany fantasta kompletnie nie potrafił odnaleźć się w drużynie punktualnych i pracowitych rzemieślników, którzy godzinami, dniami i miesiącami rysowali kitkę lisa z filmu *Lis i pies* (1981) ¹⁵. Burton miał jednak szczęście. Disney uwierzył w talent młodego stażysty i już w 1982 roku umożliwił mu realizację pierwszego, dosyć radykalnego projektu autorskiego. W ten sposób powstał kosztujący sześćdziesiąt tysięcy dolarów sześciominutowy film zatytułowany *Vincent*, dedykowany idelowi Burtona z dzieciństwa, Vincentowi Price'owi, a dwa lata później trzydziestominutowy *Frankenweenie* ¹⁶ luźno oparty na klasycznym *Frankensteinie* Jamesa Whale'a z 1931 roku z Borisem Karloffem w roli Monstrum.

Guru Tima Burtona – Vincent Price nie tylko zgodził się na przeczytanie dialogów w kukiełkowym *Vincencie* za darmo, ale kilka lat później w *Edwardzie Nożycorękim* zagrał jedną z ostatnich ról w karierze. Maria Kornatowska w znakomitym szkicu poświęconym Burtonowi ¹⁷ wspomina, że Price, jeden z najinteligentniejszych aktorów hollywoodzkich, człowiek wielkiej klasy i wysokiej kultury osobistej, był dla Burtona kimś znacznie więcej niż tylko przyjacielem: również duchowym opiekunem i przewodnikiem w świecie kina; jednocześnie, zdaniem Kornatowskiej, Price stanowił prototyp postaci granej przez Michaela Gougha w obydwu Burtonowskich częściach *Batmana*. Był Alfredem Pennyworthem – *najmądrzejszym, najcieplejszym z mieszkańców Burtonowskiego świata* ¹⁸.

To była największa nobilitacja w moim życiu. Praca z Timem to nieśmiertelność – on dał mi więcej niż wszystkie gwiazdy na bulwarze Hollywood – powiedział Vincent Price tuż przed śmiercią ¹⁹.

Vincent jest historią chłopca, który chciałby być Vincentem Price'em, a le nie potrafi. Nadwyżka niemocy w stosunku do pięknego dziecięcego marzenia prowokuje koszmary. Przeczcucie horroru dorosłości zaczyna się wtedy na dobre. Bo skoro nie można być Vincentem Price'em, jak można być sobą? Mamę bohatera wciąż boli głowa, a głos lektora (Vincenta Price'a) dwuznacznie przypomina narrację Edgara Allana Poego. W ten sposób Burton złożył hołd obydwu idiom

swojego dzieciństwa: Poemu i Price'owi. A także taniej makabrze, która ukształtowała jego oryginalny smak; wszystkim strachom podejrzanym w kinie i w telewizji, dzięki którym zagubiony Tim z miasteczka Burbank w końcu przestał się bać.

Bohaterem drugiej, tym razem już aktorskiej krótkometrażówki Burtona, filmu *Frankenweenie*, znowu jest chłopiec, noszący znane skądinąd nazwisko Frankenstein. Victor postanawia sobie tylko znany sposobem przywrócić do życia ukochanego psa, przy okazji gwiazdę b-klasowego kina grozy, który został potrącony przez samochód i jest pochowany na cmentarzu dla zwierząt. Dziecku udaje się wskrzesić przyjaciela, ale lokalna społeczność nie potrafi zaakceptować powrotu psiaka do żywych. Kiedy Victor z pupilem chowa się w grobowcu, nienawistny tłum otacza to miejsce, wreszcie ktoś podkłada ogień...

To będzie odtąd stały motyw w kinie Burtona – ludzie z tak zwanych dobrych domów chowają w nich wstrętne predylekcje, straszliwi mieszczanie, po pięciominutowej ekscytacji nowym zjawiskiem, są w stanie zamordować gołymi rękami każdą inność, nieforemność, dysfunkcję. Akceptują tylko przeciętność.

Pierwsze filmy Burtona to również intertekstualna gra skojarzeń. W *Vincencie* chodzi oczywiście o hołd dla filmów Cormana według Poego z Vincentem Price'em, w *Frankenweenie* o nawiązania do *Frankensteina*²⁰ Jamesa Whale'a i jednocześnie do niemieckiego ekspresjonizmu²¹ *en bloc*, co widać zwłaszcza w scenach rozgrywających się na cmentarzu zwierzęcym.

Do szeroko rozumianego gotyku, łączącego się z angielską powieścią grozy, oraz do ekspresjonizmu, Burton będzie wracał wielokrotnie. Na przykład część amerykańskich krytyków rozłożył fakt, że w *Batmanie* i *Powrocie Batmana* (1992) było więcej nawiązań do europejskiej literatury i niemieckiego ekspresjonizmu niż do komiksowego narodowego superbohatera Amerykanów. Rzeczywiście, Gotham City zanedbało kojarzyć się z *Metropolis* (1927) z klasycznego filmu Fritz Langa, a maska Jokera została zapożyczona z maski Konrada Veidta z *Człowieka, który się śmieje* (1928) Paula Leni, z kolei czarny charakter z *Powrotu Batmana* nazywa się Shreck, nosi zatem prawie takiego samo nazwisko jak legendamy i tajemniczy odtwórca roli wampira w *Nosferatu – symfonii grozy* (1922) Murnaua – Max Schreck.

Elementów wspólnych, łączących *Frankenweenie* i *Vincenta* z późniejszą twórczością Tima Burtona, jest znacznie więcej: to także kreowanie za pośrednictwem ekscentryzmu scenograficznego złowrogiej atmosfery, odkrycie kinogenicznej mocy wynikającej ze świadomego użycia kiczu (niech żyje camp), oraz nicowanie ponurej aury purenonsensowym, inteligentnym humorem. Stały będzie także w kinie Burtona wątek artysty (Frankenstein w *Vincencie*), który produkując niedokończone arcydzieła, monstrialne lub wybrakowane, zderza je z banalną perfekcją współczesnej cywilizacji. *Last but not least*, od czasów *Vincenta* ulubionym mieszkańcem w filmowym zwierzyńcu Tima Burtona będą mniej lub bardziej rozgarnięte pieski.

Gangsterzy i filantropi

Zarówno *Vincent*, jak i *Frankenweenie* od początku znaleźli entuzjastów, ale dla wytwórni Disneya były to propozycje nie do przyjęcia²². O ile jednak *Vincenta* można było uznać jeszcze za ułańską fantazję szalonego młodzieńca, o tyle

Frankenweenie to był już zwyczajny afront pod adresem wyrozumiałego protektora. Filmy Burtona bez litości umieszczono zatem w archiwum studia z adnotacją „zakaz wyświetlania”. Na szczęście dla nas ów zakaz szybko przestał obowiązywać, bo też – chociaż przypuszczalnie sam Burton obraziłby się na takie *dictum* – wspaniała kariera twórcy *Soku z żuka* jest przykładem na to, że amerykańskie marzenie może się ziścić, ale na spektakularny sukces muszą zapracować jednocześnie: talent, fantazja i szczęśliwy traf. Ilekroć wydawało się, że kariera Burtona nieuchronnie chyli się ku upadkowi, zawsze pojawiał się nieoczekiwany wybawiciel, dzięki któremu Burton, nie rezygnując z ani jednego szalonego konceptu, ocalał nie tylko skórę, ale i kino.

W pierwszym okresie kariery takim wybawicielem była dla Burtona Shelley Duvall, muza Kubricka i Altmana²³, która po obejrzeniu *Vincenta* tak zachwyciła się filmem, że nie tylko pomogła debiutantowi zorganizować pieniądze na kolejną produkcję, ale także zagrała w *Frankenweenie* główną rolę żeńską – Susan Frankenstein; z kolei po fatalnej kolaudacji *Frankenweenie* w wytwórni dobre imię Burtona ocalił Paul Ruebens, amerykański komik, aktor, pisarz i skandalista: twórca postaci Pee-Wee Hermana, która pojawiła się po raz pierwszy w 1978 roku, a od 1981 roku wielkim sukcesem telewizji HBO stał się serial *The Pee-Wee Herman Show*. Ruebens, który przypadkowo obejrzał krótkie filmy Burtona, zaproponował autorowi *Vincenta* wyreżyserowanie kinowej wersji swojego show, *Wielkiej przygody Pee Wee* (1985). Disney bez ociągania pozbył się trudnego pracownika²⁴, a komedia z Ruebnem, wbrew prognozom producentów, odniosła duży sukces kasowy. Tym samym, nie opuszczając Burbank, Tim Burton zmienił tylko ulicę. Z Buena Vista Avenue przeniósł się na Olive Avenue – do siedziby Warnera.

Wielką przygodę Pee Wee, osobliwą tawestację *Złodziei rowerów* de Siki (1948)²⁵, należy traktować jako rozbiegówkę przed w pełni autorskim, pełnometrażowym debiutem Tima Burtona – filmem *Sok z żuka* z 1988 roku. Niemniej nawet ten swego czasu cierpko przyjęty film ma dzisiaj zagorzałych fanów. Poszukiwacze intertekstualnych zapożyczeń ucieśzą na pewno pokazane w tonacji *à rebours* nawiązania do ekspresjonizmu niemieckiego, na czele z *Nosferatu* Murnaua: wydłużający się, niepokojący cień na murach nie sygnalizuje jednak obecności wampira, tylko przestraszonego, dziecinnego Pee-Wee. Ciekawy i dający wiele do myślenia jest także wykorzystany przez Burtona autotematyczny motyw filmu w filmie. W finale *Wielkiej przygody Pee Wee* patrzy na film, którego jest bohaterem. A jednak nic z tego, co się rozgrywa na ekranie, nie przypomina rzeczywistości. Jego historia została zafałszowana, polukrowana po hollywoodzku, straciła moc i sens. Skądinąd cała ta prowadzona na granicy clownady wesoła opowieść o chłopcu uwięzionym w ciele mężczyzny kryje także drugie, niepokojące dno. Burton mówi w tym filmie tak naprawdę o emocjonalnym rozprężeniu, które nie pozwala niektórym dzieciom godnie się zestarzeć, a części dorosłych dojrzeć do funkcjonowania w uporządkowanym świecie nakazów, zakazów i obowiązującego regulaminu.

Reżyser staje po stronie outsiderów. W gruncie rzeczy portretuje ciągle tego samego, niepotrafiącego dorosnąć samotnika – niezależnie czy będzie nim roześmiany Pee Wee, tajemniczy Bruce Wayne w *Batmanie* czy ożywiony Beetlejuice. Fascynujący, ale zarazem niezrozumiały przez otoczenie Willy Wonka,

bohater filmu *Charlie i fabryka czekolady*²⁶ (2005), łączy energię *Eda Wooda* (1994) z wcześniejszego filmu Burtona z podobieństwem do Michaela Jacksona, króla popu, który do końca życia funkcjonował – jak się wydaje – w odrealnionym świecie dziecięcych fantazji rodem z *Piotrusia Pana*. Szukając uzasadnień dla tego typu postawy, Burton, być może bezwiednie, odnosi się do tradycji psychoanalitycznej. Edward Nożycoręki staje się mentalnym sierotą dopiero w momencie, kiedy jego stwórca umiera na zawał serca; senne koszmary Ichaboda Crane’a z *Jeźdźca bez głowy* (1999) sugerują bagaż wyniesionych z dzieciństwa ponurych kompleksów, a jego afekt do ślicznej Katrine jest w większym stopniu efektem jej czarów niż rzeczywistego uczucia; z kolei działalność Batmana ewokują jego traumatyczne wspomnienia z dzieciństwa – Bruce Wayne był przecież świadkiem morderstwa rodziców; nawet okrutny Joker został w młodości poparzony w kąpiel chemicznej i cudem przywrócony do życia; w końcu zaś przywołane w retrospekcjach obrazy smutnego dzieciństwa Willy’ego Wonki – o czym reżyser mówił w wywiadach – boleśnie przypominają o jego własnym dzieciństwie w Burbank. Być może zatem Burton ciągle mówi o sobie? Przecież zniszczony drewniany dach domku Charliego Bucketa, przez który podgląda fabrykę czekolady Willy’ego Wonki, przypomina rozpadający się dach zamku w najbardziej autobiograficznym filmie Tima Burtona, *Edwardzie Nożycorękim*.

Porwanie Mikołaja

Burton lubi zaskakiwać. Zdobywszy uznanie jako jeden z najciekawszych reżyserów amerykańskiego kina fabularnego, co jakiś czas wraca do początków. Tim Burton – twórca *Sweeneya Todda* (2007) – staje się na nowo Burtonem z okresu pracy nad *Vincentem*.

Miasteczko Halloween z 1993 r. miało być pierwotnie triumfalnym powrotem odrąconego pupila, Tima Burtona, do studia Disneya. Do współpracy jednak nie doszło. Ale chociaż zmęczony wielomiesięcznymi konfliktami z Disneyem Burton przekazał w końcu reżyserską pałeczkę przyjacielowi, Henry’emu Selickowi²⁷, pozostał pomysłodawcą, scenarzystą, scenografem, animatorem, producentem i dobrym duchem filmu.

Miasteczko Halloween to bardzo Burtonowska historia. Cukierkowatej, zeświecczonej celebracji Bożego Narodzenia Burton przeciwstawia nieprzyjemny kicz Halloween. Banał „Marry Christmas” kontruje z harmidrem amerykańskich pogańskich zaduszek. Akcja tego kukiełkowego filmu rozgrywa się w świecie, w którym każde miasto nosi nazwę jakiegoś święta. Mieszkańcy miasteczka Halloween, zaintrygowani ceremoniałami panującymi w Bożym Narodzeniu, planują brawurowe i nieco okrutne porwanie świętego Mikołaja. Skądinąd producentów z ramienia Disneya drażniła nie tyle prowokacyjna historyjka *Miasteczka Halloween*, ile styl pracy animatorów. Burton uparł się bowiem, że jego kukiełkowy film zostanie nakręcony żmudną techniką tradycyjnej animacji poklatkowej, polegającej m.in. na fotografowaniu kolejnych faz ruchu postaci²⁸. Miał rację. Z założenia antydisnejowskie *Miasteczko Halloween*, podobnie jak późniejsza o dwanaście lat *Gnijąca panna młoda* (2005), pozostają arcydziełami współczesnej animacji, zaadresowanymi jednak do szerokiego, a zatem nieograniczonego tylko do festiwalowego obiegu, spektrum widzów.



Gnijąca panna młoda, reż. Tim Burton (2005)

*Gnijąca panna młoda*²⁹ została oparta na XIX-wiecznej słowiańskiej, turpi-stycznej legendzie o pewnym młodym kawalerze, który niespodziewanie musiał poślubić zmarłą dziewczynę. Charakterystyczne Burtonowskie kukiełki wyglądają trochę jak zderzenie tradycyjnej japońskiej anime z postaciami z filmów Jana Švankmajera³⁰ (wielkie oczy, długie dłonie, groteskowe przerysowania w rysunku fizjonomii). Dzięki obecności kukiełek, widz – niezależnie od metryki – ma poczucie spotkania z dziełem bardziej intrygującym niż standardowa animacja. Kukiełki, lalki wydają się po prostu bardziej ludzkie. Oglądanie w kinie filmu kukiełkowego, co jest coraz większą rzadkością, coś z świątecznej celebracji – przypomina zapamiętaną z dzieciństwa wizytę w teatrze kukiełkowym, lub prywatne, domowe przedstawienia przeznaczone dla rodziców albo dla siebie.

Z kolei nakręcony przez Burtona bezpośrednio po *Miasteczku Halloween*, Ed Wood (1994) był pięknym hołdem reżysera dla jednego z symboli amerykańskiego kina lat 50. Pomysł nie wyszedł od samego Burtona, na postać Eda Wooda zwrócili jego uwagę scenarzyści – Scott Alexander i Larry Kraszewski, niemniej Ed Wood jest pod każdym względem emblematycznym bohaterem Burtonowskiego kina. To brat Willy’ego Wonki, Edwarda Nożycorękiego i Pee-Wee. Dziwak, furiat i obsesjonat, który naiwnie wierzy w magię kina. Świat Wooda zaludniali homoseksualiści i transwestyci, bulimiczki i anorektyczki: ludzie oryginalni, nieprzystosowani i spychani na margines zainteresowania w każdej rzeczywistości. Ed Wood (Johnny Depp) w filmie Burtona wygląda prawie jak angielski dżentelmen. Prawie, gdyż jego charakterystyczny wąsik jest cokolwiek nazbyt „wyczesany”, a angorowe sweterki, których był amatorem, były naprawdę w złym guście. Czyli w guście Eda Wooda.

Tworzył kino specjalnej troski. Niby wszystko było prawie w porządku: fabuła, aktorzy, czasami nawet oświetlenie, a jednak nieustannie jego marzenia przegrywały z kabotyństwem, przesadą i z kiczem. Kiczem uwznioślonym, spotęgowanym i lśniącym jak wypomadowany wąsik Eda Wooda.

Wszystkie filmy Edwarda D. Wooda Juniora – w tym najsławniejsze *Glen czy Glenda* (1953) i *Plan 9 z kosmosu* (1959) – były katastrofami zarówno artystycz-

nymi, jak i finansowymi. Określenie „klapa” to w tym przypadku eufemizm. *Ed Wood* Tima Burtona nie jest zatem, nie mógł być, biografią artysty spełnionego albo twórcy, którego dzieło domaga się odkrycia. Nie, Tim Burton nakręcił film na zupełnie inny temat. Opowiedział o pasji tworzenia, która spełnia się wbrew wszelkim ograniczeniom, również ograniczeniom związanym z niemożnością sprostanania własnym marzeniom.

W poszukiwaniu straconego domu

W *Edwardzie Nożycorękiem* – historii tragicznej miłości Edwarda (Johnny Depp), tworu, który zamiast dłoni ma nożyce, będącego niedokończonym dziełem szalonego naukowca, do córki prowincjonalnej domokrażnej sprzedawczynie kosmetyków, jest kolejną wariacją Burtonowskiej opowieści o inności, która musi stawić czoło wielości, ale także udaną próbą wnikięcia w kobiecy żywioł. W *Edwardzie* to właśnie kobiety: matki, żony i córki, decydują o losie mężczyzn, potrafią być czułe, tolerancyjne, są jednak przede wszystkim okrutne. *Ja po prostu panicznie boję się kobiet* – kilkakrotnie powtórzy Burton w autobiografii³¹.

W *Edwardzie* daje też o sobie znać tęsknota Burtona za utraconym domem rodzinnym. Edward pomimo demonicznego wyglądu jest wrażliwym nastolatkiem, który po śmierci swojego szalonego opiekuna (w niczym nieprzypominającego zresztą wampirycznego pierwowzoru – wynalazca w przerwach między eksperymentami na ludziach uczy Edwarda zasad *savoir-vivre*’u i czytania poezji), w domu banalnej sprzedawczynie kosmetyków na chwilę odnajdzie spokój i szczęście wśród ludzi.

Chcąc się odwdziżyć za okazane mu serce, stara się bezinteresownie podzielić talentem. A najlepiej potrafi strzyc. Używa więc immanentnie wrośniętych weń nożyc, tworząc najpierw niezwykle dzieła sztuki ogrodniczej z klombów, krzaków i kwietników, a następnie zdobiąc fryzury wszystkich mieszkanek miasteczka (oraz ich piesków) w wariacje *à la* Maria Antonina. Jednak jest inny: wygląda inaczej, zachowuje się odmiennie. Na amerykańskiej ziemi jałowej Edward jest artystą. To wykroczenie. Dlatego będzie musiał zapłacić za ten status wygórowaną cenę. Radość, z którą na początku zostanie powitany, szybko zamieni się we wrogość. Kiedy ciekawość zostanie zaspokojona, a frywolne fryzury się opatrzą, Edward z nożycami zamiast dłoni będzie musiał zniknąć. Albo zginąć.

W *Soku z żuka*, ujmującej opowieści o duchach, Burton wprowadzał umarłych do świata żywych, pokazując z wdziękiem, że ci, którzy odeszli, nie chcą wcale rezygnować ze swoich ziemskich przyzwyczajeń. Jest jednak przewrotny. Udowadnia że losy umarłych są niestety równie biurokratyzowane jak ziemskie, a żeby dostać się odpowiedniego sektora niebiańskiego, należy odstać swoje w kolejce. Burton nie demonizuje śmierci, raczej puszcza do niej oko. Stylistyczna przewrotka tego filmu polega na tym, że w złośliwie sportretowanym przez Burtona świecie ordynarnych japiszonów, którzy zajmują mieszkanie zmarłych bohaterów: on jest nudnym biznesmenem, ona upiorną amerykańską mutacją naszej pani Dulskiej, nikt nie boi się duchów. Przeciwnie, nowi właściciele próbują wykorzystać obecność umarłaków w celach komercyjnych. Dostrzegając w nich szansę na bezpłatną reklamę i dodatkowy zarobek, planują uruchomić punkt spirytystyczno-turystyczny. Z kolei „dom, w którym straszy”, w kontrze do

utrwalonego wzorca gatunkowego, jest w kinie Burtona miejscem odpoczynku, przeczekania, zanim udamy się na wieczny, nieznany odpoczynek. Może tak właśnie wygląda niebo?³²

W każdym razie po *Soku z żuka* i *Edwardzie Nożycorękiem* nikt nie miał już wątpliwości, że Tim Burton odnalazł w kinie swój własny, niepodrabialny styl, którego siłą jest przeciwstawienie fantasmagorycznej, wywiedzionej z bajek i pop-kultury wizji świata przedstawionego, imponującemu ekwiwalentowi obrazowemu³³. Tak jakby sen autentyczny miał szansę prześnić się również w kinie. A skoro twórczość Burtona bardzo szybko zaczęto określać w kategoriach „onirycznych”, nikogo nie dziwiły już hojnie dawkowane przez reżysera surrealistyczne, bajkowe wtręty, łączenie kina grozy i komedii oraz specyficzny styl prowadzenia aktorów, który kojarzył się z filmem animowanym³⁴.

Jednak poza entuzjastycznymi opiniami, pod adresem Burtona zaczęła pojawiać się coraz częściej krytyka. Ten outsider kompletnie nie pasował do wspólnego obrazka. Osiągnął sukces kasowy, ale na własnych warunkach. Nie był równie utalentowany jak Kubrick, inteligentny jak Altman czy dowcipny jak Allen. O ile bowiem autorska twórczość wspomnianych reżyserów nie budziła żadnych wątpliwości, o tyle Tim Burton stratował jednak z zupełnie innej ligi. O nim nie mówiło się w nowojorskich salonach, nie pisało w prestiżowych pismach. Stał z boku: śmiesznie wyglądał, unikał dziennikarzy, taktycznie omijał poważne festiwale filmowe.

Niewiele się pod tym względem zmieniło. Kino Burtona, w przeciwieństwie do twórczości Jarmuscha, Hartleya czy Van Santa, jest w całości zakorzenione w amerykańskiej kulturze – przede wszystkim kulturze pop. Dlatego nawet jeżeli Burton zwraca się w stronę kultury europejskiej, przede wszystkim inspirując się ekspresjonistyczną scenografią, czyni to zawsze w sposób radykalny. Bez dookreślenia stylistycznych przypisów albo szukania adekwatnych historycznie i znaczeniowo kontekstów uzasadniających sięgnięcie przezeń po konkretne motywy z *Metropolis* Fritza Langa albo z *Wichrowych wzgórz* (1920) A. V. Bramble’a.

Tim Burton prowokacyjnie wywyższa zatem warsztatowe nieudolności Eda Wooda, jednocześnie stylizuje twarz Edwarda Nożycorękiego na postaci z obrazów Enosra, a wśród najważniejszych dla niego inspiracji w tym samym szeregu wymienia niemiecki ekspresjonizm, filmy Cormana i powieści Poego oraz malarstwo Caravaggia i Muncha, filmy Mario Bavy i *Zawrót głowy* (1958) Hitchcocka. Dlatego nikogo nie powinny dziwić wyrafinowane nawiązania do malarstwa flamandzkiego w *Jeźdźcu bez głowy* – zwłaszcza w stylowych wizerunkach hollenderskich mieszkańców miasteczka Sleepy Hollow³⁵, które w tym samym filmie sąsiadują z niezbyt wyszukiwanymi metaforami psychoanalitycznymi krwawiącego drzewa lub tryskającej obficie krwi.

Burton, erudyta i intelektualista kina, nie musi się nikomu tłumaczyć z zapożyczeń, ponieważ jako prawdziwy Amerykanin jest przekonany o tym, że cała historia (amerykańskiej) kultury i filmu polega na kopiowaniu i przetwarzaniu cudzych patentów oraz przetwarzaniu ich na własne.

To sprawia przyjemność

Twórca *Eda Wooda* to wciąż duże dziecko, które nie potrafi i nie chce oceniać świata inaczej niż przez pryzmat dziecięcej kakofonii zmysłów. Z jednej strony

oznacza to małaletnią naiwność, radość i entuzjazm (*Marsjanie atakują!* 1996), z drugiej – wpisane w każde dzieciństwo mimowolne cierpienie łączące się z odkryciem, że wielki i wspaniały dorosły świat marzeń jest tylko lichą podróbką, cynicznym powtórzeniem gier i zabaw dziecięcych, ale bez ich radości (*Edward Nożycoręki*). Właśnie dlatego – powiada Burton – lepiej filmowo wyruszyć tam, gdzie niczego nie trzeba udawać: do krainy kinogenicznych fantazji z logo Rogera Cormana albo Eda Wooda, w których lochy były wprowadzane z tektury, a krew z ketchupu kupionego w supermarkecie, ale radość oglądania wspólna. Kino nie zawsze jest sprawą do końca serio, chodzi także o przyjemność. Nie o rehot, nie szantaż emocjonalny – o przyjemność.

Europejscy krytycy bardzo długo wydawali się zaskoczeni i zdeprimowani nagłą popularnością Tima Burtona. Próbowali ją jako wytłumaczyć, uszeregować, wydrwić albo zwyczajnie przemilczeć³⁶. Ale ponieważ nikt przy zdrowych zmysłach, zwłaszcza po sukcesie *Soku z żuka* i *Edwarda Nożycorękiego*, nie mógł dłużej ignorować obecności Burtona w filmowym mainstreamie, uporczywie szukano klucza do wyjaśnienia zagadki statusu reżysera. Mnożono zatem zarzuty. Pisano, że Burton nie potrafi opowiadać historii, ma problemy z linearnym poprowadzeniem narracji, że w jego filmach najważniejsze są dekoracje³⁷, a nie aktorzy itd.

Paradoks polega na tym, że wszystkie te zarzuty mają uzasadnienie. Istotnie, filmy Burtona zawsze trochę lepiej wyglądają niż opowiadają, scenografia przytłacza w nich historię. Kino autora *Planety małp* jest pięknie zaaranżowane pod względem plastycznym, ale z reguły narracyjnie przeładowane. Do dzisiaj Burtonowi zdarza się często gubić poszczególne wątki albo w tok filmowego opowiadania wplatać sceny, które w niczym nie wzbogacając akcji, są wyłącznie formalnym, scenograficznym ornamentem. A jednak wszystko to, co w innych okolicznościach – i przy innym nazwisku – wyglądałoby jak błąd w sztuce reżyserskiej, w przypadku twórczości Tima Burtona jest wyróżnikiem stylu, bo też Burton już na samym początku kariery, w czasie pracy nad *Vincentem* i *Frankenweenie*, stworzył własne, niepodległe zasady twórcze, których przestrzega do dzisiaj. Przykazania tego dekalogu są czytelne: forma determinuje treść, a drugi plan (scenograficzny, muzyczny, obsadowy) przesądza o sukcesie pierwszego. Można z tym dekalogiem polemizować, trudno jednak odmówić jego autorowi konsekwencji.

Na przykład w filmie *Marsjanie atakują!* (1996) fabuła jest mało czytelna, liczą się wyłącznie znakomicie wymyślone gadżety scenograficzne. Oglądając *Marsjan*, nie zwracamy wręcz uwagi na zawilosci i niekonsekwencje fabularne, zachwycając się wspaniale zwizualizowanym śmietnikiem popukultury. Każdy obraz w tym filmie jest małym cackiem. Dziecięcy pokój i czarny, perwersyjny pokój prezydenta USA; fosforyzujące szkielety i melodramatyczne amory dwóch odciętych głów na psich nóżkach; scena wywiadu telewizyjnego wyjęta z *Kiki Almodóvara* i latający spodek drażniący grupę skautów. *Marsjanie atakują!* to taniec armii podków zbliżających się do powierzchni Ziemi oraz międzygalaktyczne krążowniki, które w końcu wyglądają inaczej niż w *Gwiezdnych wojnach* (1977) Lucasa: są kolorowe i pstrokate. W ogóle *Marsjanie atakują!* to skomasowany atak kolorystyczny: wszystkie barwy kiczu pojawiające się w scenach rozgrywających się w Las Vegas sąsiadują z wyrafinowaną dwubarwną gamą w sekwencji pościgu robota za Richiem (Lukas Haas).

Marsjanie atakują! był filmem ośmioletniego Timothy'ego Burtona z Burbank w Kalifornii, który – już jako poważny reżyser, Tim Burton – jak gdyby nigdy nic, wrócił do bardzo starych wspomnień, filmów z lat 50. ubiegłego wieku, które niegdyś go ukształtowały³⁸.

Trendsetter

Przegląd obowiązujących trendów i najważniejszych nazwisk w sztuce ostatnich lat sugestywnie udowadnia, że podstawową sferą przyciągania potencjalnego odbiorcy (widza, konsumenta) jest, często podprogowe, oddziaływanie na emocjonalność. Żadnych lirycznych pejzaży, uspokajających akwarelek, liczą się tylko ostre kolory, terapia szokowa: turpizm, ekstrema i prowokacja. Oryginalność zamierzenia artystycznego Tima Burtona polega na tym, że wychodząc z podobnego założenia, pławiąc się w przesadzie i grotesce, dryfując na granicy dobrego smaku, sprawując stałą pieczę nad formalną perfekcją kolejnych tytułów, Burton z zaskakującą dezynwolturą nie obawia się „jelenia na rykowisku”: złego gustu, sentymentalnych wzruszeń, czystego liryzmu. A owe skrajności stylistyczne nie do pogodzenia w jego kinie płyną równym, spokojnym nurtem.

Spójrzmy na sielankowe, tradycyjne amerykańskie miasteczko, tak dobrze znane z filmów Burtona. Przy zachowaniu wszelkich pozorów realizmu jest to miejsce przerysowane. Oznacza w większym stopniu potoczne wyobrażenie o ślicznym białym domku z ukwieconym ogródkiem niż autentyk. W kinie Burtona zielona trawa jest zawsze super-zielona, różowe sypialnie mieszkańców wyglądają jak wnętrza pokoju lalki Barbie, a wszędziebylska kamera ostentacyjnie długo celebrowa banalne przedmioty charakterystyczne dla amerykańskiej ikonosfery pop: damskie pantofelki z cikliwą ozdobą w postaci sztucznego puszku, firanki z wzorkiem w łabędzie albo bardzo różowe klipsy należące do pani domu. W portretowaniu małej amerykańskiej stabilizacji Burtonowi na pewno bliżej do estetyki Johna Watersa, niż do Davida Lyncha z którym bywał niegdyś porównywany.

Jeżeli kino Tima Burtona pełni rolę terapeutyczną, to jest nią na pewno absolutne wywyższenie wybrakowania, a także zrozumienie sztuki wysokiej przez jej sprofanowanie albo odkrycie dobra w nieoczywistym złu. Zresztą czyste dobro w kinie Burtona nie istnieje, tego po prostu nie ma, zło natomiast ma nieskończenie wiele twarzy. Gotham City z obydwu części Burtonowskiego *Batmana* było na przykład groźnym, gotyckim pandemonium – miejscem, dowodzonym przez grupę szaleńców, determinującym losy bezwolnych mieszkańców. Masa (ludzka) w filmach Burtona jest z reguły szara, zbiorowość jest niewidzialna – zdana na przypadek, łaskę wybrańców. W *Batmanie* życie ludzi zależy od widzimisie Joke-ra (użyje gazów trujących, czy nie) albo od Batmana samotnie krążącego w wygodnym Batmobilu ponad głowami przestraszonych mieszkańców. Gothamem szyderczo nazwał Nowy Jork Washington Irving³⁹ w 1807 roku. Jak pisze Maria Kornatowska w tomie nowojorskich pasażów literackich *Rozmyślania przy makijażu* – w języku anglosaksońskim „gotham” znaczy „miasto kozła”. W średniowieczu obywatele Gothamu uważano za „sprytnych szaleńców” lub też mądrych głupców. (...) Nazwanie jakiejś miejscowości czy też społeczności Gothamem brzmiało jak najgorsza obelga, niemal wyzwanie na pojedynek⁴⁰. Wydaje się

jednak, że ta właśnie, na poły potworna, na poły komiczna, Irvingowska ikono-
grafia miasta była dla Burтона nawet ważniejsza od wzorca zawartego w komi-
ksowym pierwowzorze *Batmana*, a lektura ponurych bajek Dickensa miała dla
reżysera większe znaczenie niż fabularne rozwiązania przejęte wprost z komi-
ksów Boba Kane’a i Franka Millera.

Johnny Depp i spółka

Nie jest psychologiem. W kluczowych dla pierwszego okresu twórczości Bur-
tona filmach: *Batmanie* i *Powrocie Batmana*, nawet pierwszoplanowi bohaterowie
byli jedynie wizjami plastycznymi. Joker, Catwoman czy sam Batman to
postaci bez właściwości, wywodzący się jednak nie tyle z literackiego szlagwortu
Roberta Musila ⁴¹, ile z estetyki komiksu. Działali instynktownie, intuicyjnie,
w zgodzie z plastyczną, ale już nie z psychologiczną wizją twórcy – reżysera,
animatora, kuglarza. To tylko posłuszne pionki w atrakcyjnej filmowej grze.

Dla Burтона liczy się awers i rewers, dwie strony psychologicznego medalu.
Owa dwutonalność dotyczy zarówno charakterystyki postaci w jego kinie, jak
i całej wizji autorskiej. Burton, jak wielu bohaterów jego kina, wydaje się kimś
w rodzaju stwórcy i destruktora. Mistrza, który niszczy swoje dzieło.
W przywołanej na początku eseju scenie z *Batmana* Joker-Nicholson, upajając się
muzyką Prince’a, unicestwia arcydzieła światowego malarstwa, ocala jedynie tur-
pistyczne obrazy Francisca Bacona. To wymowna scena, która mówi więcej o Bur-
tonie niż o Jokerze. W ujęciu reżysera – oczywiście również dzięki namiętnej
kreacji Jacka Nicholsona – Joker jest znacznie ciekawszy od Batmana. To nie-
oczywisty król ciemności, artysta i nihilista, który wzorem somnambulicznych
bohaterów powieści Poego dąży do przejęcia władzy nad światem. Zdając sobie
sprawę z własnej ułomności, chce przejąć rząd serc i dusz. Podobnie jest z Bur-
tonem: mając do dyspozycji cały arsenał środków i mitów, wybiera historie najbardziej
ryzykowne, bohaterów ułomnych i wybrakowanych albo nieoczywistych geniuszy
(jak Ed Wood). Lubi też bawić się oczywistościami. Ręce i dłonie, które w mito-
logii amerykańskiego kina są ekwiwalentem czystości i elegancji, w filmach Bur-
tona stanowią ważne spoiwo destrukcji. Prawie wszyscy bohaterowie filmów
twórcy *Batmana* noszą rękawiczki – dorośli i dzieci. A po ich zdjęciu okazuje się
często, że atlasowa materia kryła nieprzyjemne zgrubienia, rany, brzydkie bąble.
Edward Nożycoręki zamiast Szopenowskiej dłoni z długimi palcami, miał ostre
nożyce, które mogą ranić i zabijać, ale także – i w tym kryje się Burtonowska
ironia – tworzą wysublimowane dzieła sztuki.

Burton ma stałą, zaufaną ekipę. W jej centrum jest oczywiście Johnny Depp,
charyzmatyczny aktor hollywoodzki, który od czasów *Edwarda Nożycorękiego*
stanowi firmową twarz kina Burтона ⁴². *Poszedłbym za Timem na koniec świata*
i doskonale wiem, że on zrobiłby dla mnie to samo – napisał Depp w przedmowie
do autobiografii reżysera *Burton o Burtonie* ⁴³.

Bohaterowie grani przez Johnny’ego Deppa w kinie Burтона: Edward No-
życoręki, Ed Wood, Ichabod Crane w *Jeźdźcu bez głowy*, Victor Van Dort
(głos) w *Gnijącej pannie młodej*, Willy Wonka w *Charliem i fabryce czekolady*
czy Sweeney Todd w *Demonicznym golibrodzie z Fleet Street* ⁴⁴ niepew-
ność siebie maskowali często udawanym (jak Willy Wonka) cynizmem, ale

w momencie próby potrafili zaryzykować prawie wszystko, żeby ocalić siebie i innych.

Aktorsko Depp jest w filmach Burtona precyzyjny, oszczędny i wyrazisty, lecz jest w nim także pęknięcie, które widz wyraźnie wyczuwa, ale które z trudem poddaje się opisowi. Tak jakby Edward, Sweeney, Willy czy Ed Wood zostali złapani w sieć życia, które ich przerosło. Depp rozumie działania swoich ekscentrycznych bohaterów, ale nie próbuje ich usprawiedliwiać. Nie nadużywa aktorskiej ekspresji, nie szokuje – nawet sceny szaleństwa z udziałem aktora są wystudzone. Ekranowa męskość Deppa w kinie Burtona nie jest bowiem nigdy stereotypową emanacją męczyzmu ani kłębowskiem niekontrolowanych, historycznych wybuchów, przeciwnie – wydaje się kreacją świadomą każdego gestu, każdego słowa. Bohaterowie Deppa i Burtona nie nadużywają wielkich liter, o intymnych problemach opowiadają głosem ścisłym, nie kryją swoich niekonsekwencji, słabości, cierpienia. Otchłań prawdziwa, otchłań egzystencji kryje się w jednej, góra dwóch złamanych kadencjach, w pozornie improwizowanych gestach; w tym momencie bezpieczeństwo zaprojektowane przez Edwarda Nożycorękiego staje się katastrofą, a promienny uśmiech urodziwego aktora – zwierciadłem rozpacz.

W Burtonowskim teamie znalazł stałe miejsce również kompozytor Danny Elfman, autor muzyki do niemal wszystkich filmów reżysera (z wyłączeniem *Eda Wooda* – muzykę skomponował wówczas Howard Shore, oraz *Sweeneya Todda* – bo to ekranizacja broadwayowskiego musicalu Stephena Sondheim'a), scenarzysta John August⁴⁵, oraz aktorka Helena Bonham Carter, prywatnie partnerka reżysera, która zagrała m.in. rolę Ari w *Planecie małp*, Jenny/Wiedźmę w *Dużej rybce* (2003), panią Bucket w *Charliem i fabryce czekolady* oraz Lovett w *Sweeneyu Toddzie: Demonicznym golibrodzie z Fleet Street*⁴⁶.

Najgorszy reżyser świata

Oglądając filmy Tima Burtona chronologicznie, jeden po drugim, można próbować uporządkować jakoś tę twórczość, podzielić ją na fazy i okresy. Nie jestem jednak przekonany, czy w wypadku autora tak osobnego, jednocześnie do tego stopnia wiernego swojemu stylowi, jak Burton, tego typu zestawienia mają jakikolwiek sens. Na pewno dzisiaj Tim Burton jest artystą o wiele bardziej świadomym niż kiedyś. Jego ostatnie filmy są formalnie znacznie lepiej dopracowane, zdyscyplinowane. A i samemu Burtonowi udało się w końcu opuścić swoje Burbank. W pierwszych filmach – *Soku z żuka* czy *Edwardzie Nożycorękim* – obowiązywał niemal identyczny punkt wyjścia. W małym, prowincjonalnym miasteczku rozgrywały się niesamowite wydarzenia, mieszkali dziwni ludzie, ale ich niezwykłość nie budziła w nikim strachu. Przeciętni mieszkańcy miasta, przynajmniej na początku, nie byli zaskoczeni ponadprzeciętnymi sytuacjami, wobec których zostali postawieni, ponieważ dziwadła, duchy i monstra okazywały się podobne do uśredniającej skali. Burtonowscy ekscentrycy wyglądali trochę inaczej, ale podobnie czuli, myśleli i reagowali.

W kinie Tima Burtona wszystkim niezwykłym wydarzeniom towarzyszą ekstraordynaryjności meteorologiczne. Słońce nie jest ciekawe. Burton preferuje mrok, czerni i grafit, ale wizualizuje te szarości z takim zapalem, że widz w końcu

traci rozeznanie, czy ogląda właściwości rzeczywistego świata przedstawionego czy jedynie wizyjny fantazmat psychiki bohaterów. Gotham City w ujęciu Burtona było miastem całkowicie wykreowanym, sztucznym i skąpanym w mroku albo rzucającym nadnaturalne cienie ponad sylwetkami wieżowców, nietypowymi bryłami domów lub prawie niewidzialnymi, bezkształtnymi ludźmi. W kinie Burtona jest ciemno, ciągle się błyska, leje deszcz, ewentualnie sylwetki bohaterów spowija gęsta mgła. To mgielka tajemnicy. I o to chodzi.

Posępne mgły nawet na chwilę nie opuszczają bohaterów wyrafinowanego *Jeźdźca bez głowy*, a jednak główny bohater tego filmu, bajroniczny Ichabod Crane grany z dystansem przez Johnny'ego Deppa być może po raz pierwszy w kinie Burtona wychodzi zwycięsko z opresji zgotowanej przez okrutny los.

Burton, przenosząc na ekran zapomniane opowiadanie Washingtona Irvinga⁴⁷, postawił na stylizację. Akcja filmu nie rozgrywa się, jak większość wcześniejszych dzieł twórcy *Eda Wooda*, w umownym bezczasie, ale ma ściśle, ważne z punktu widzenia fabuły, historyczne zaszeregowanie. Kończy się właśnie wiek XVIII. Jak w każdym milenium data przejścia w nowe stulecie prowokuje domorosłe przewidywania o nadchodzącym końcu świata, strach i popłoch. Do miejscowości Sleepy Hollow zostaje oddelegowany komisarz miejscowej policji, Ichabod Crane, który ma zbadać tajemnicę serii nieprzyjemnych zabójstw. Nieznany morderca ze Sleepy Hollow nie tylko ścina głowy swoim ofiarom, ale taktycznie uprowadza ze sobą martwe ciała. Crane, niezbyt gościnnie przyjęty przez mieszkańców, zaczyna prywatne śledztwo, podejrzewając że sprawa morderstw w Sleepy Hollow nie będzie trudna do wyjaśnienia. Niestety, bardzo się myli. Wyposażony w akta sądowe, rozum i racjonalizm, zapomina o magii. W kinie Burtona to najcięższy grzech. Dlatego triumf bohatera nastąpi dopiero wówczas, kiedy przyjmie do wiadomości znaczenie swoich snów, uwierzy w pozamaterialną podszewkę natury – głosy ptaków, księgi ziół, wreszcie w miłość Katriny Van Tessel (Christianita Ricci). Dopiero wówczas po raz pierwszy uśmiechnie się szczerze. Zrelaksuje.

Znacznie mniej udany od *Jeźdźcy* film *Sweeney Todd: Demoniczny golibroda z Fleet Street* wpisuje się w podobną jak adaptacja opowiadania Irvinga, aurę XIX-wiecznej ambiwalencji. Tytułowy golibroda (Depp) to żaden miły fryzjerzyk z za rogu; Sweeney solidnie zasłużył na epitet „demoniczny”. W zemście za więzienie, zgwałcenie żony, zamknięcie córki, Todd podrzyna gardła londyńskiej socjocie, którą następnie zaprzyjaźniona z nim urocza właścicielka upadającej cukierenki pani Lovett (Helena Bonham Carter) przerabia na pyszne pasztetki sprzedające się jak świeże bułeczki. Słowem: niebo w gębie – z piekła rodem.

Film Burtona jest ekranizacją musicalu. To, niestety, słychać. O ile obrazek jest jak zawsze znakomity – reżyser gęsto czerpie z charakterystycznych barokowych obsesji: w fakturze scenograficznej (odrapane budynki, slumsy, kanały, rynsztoki), w architekturze i klimacie, o tyle libretto autorstwa Stephena Sondheim'a i Hugh'a Wheelera, które być może kiedyś sprawdzało się w teatrze muzycznym (premiera odbyła się w 1979 roku), w kinie jest już trudne do wytrzymania. W efekcie nudna śpiewogra o złym golibrodzie najciekawsza jest wtedy, gdy o ile to możliwe, zapomnimy o szemranym pierwowzorze muzyczno-literackim, poddając się feerii charakterystycznego, turpistycznego wdzięku Burtonowskiego kina.

Złowrogi uśmiech clowna, trzepot skrzydeł czarnych motyli i ciem, kruki i gołębie – co za banał. Krwawiące drzewo o paradoksalnych kształtach, pantofelki z różowym puszkciem, przerażające błyskawice, nożyce zamiast rąk – co za kicz. Zbyt często, jednak niefrasobliwie, twórczość Burtona kwituje się tym jednym, bardzo pojemnym określeniem. Tymczasem kicz niejedno ma imię, a opisanie tego fenomenu, nawet tylko w kontekście twórczości Tima Burtona, przekracza możliwości tego eseju. Pojęcie kiczu ewoluje. To, co w poprzednich dekadach było uznawane za szczyt modowej finezji, dzisiaj wzbudza politowanie i odwrotnie: artyści pogardzani niegdyś za schlebianie płytkim gustom są uważani za prekursorów nowych gatunków w sztuce, za trendsetterów. Między innymi dlatego sprowadzanie twórczości Tima Burtona do jednego, używanego najczęściej w znaczeniu pejoratywnym określenia „kiczu”, nie ma sensu. Równie dobrze można by w ten sposób skwitować całą niezmiernie bogatą i skomplikowaną popkulturę. Tymczasem Burton naturalnie obficie czerpie z amerykańskich klisz literackich, filmowych czy socjologicznych, ale robi to zawsze na zasadzie przewrotnej, niebywale inteligentnej gry w znaczenia. Popkulturowe ikony są w terminologii Tima Burtona obiektami kultu, fascynacji, czasami także drwiny. Ten piękny jeździec nie ma przecież głowy.

Twórczość Tima Burtona udowadnia, że nawet w hollywoodzkim mainstreamie jest miejsce dla prawdziwych indywidualistów. Piszę o nim najczęściej, że jest ostatnim przedstawicielem kina gotyckiego, marzycielem, Andersenem. Ale chociaż Burton jest przede wszystkim kreacjonistą, w fabule pracuje w podobny sposób jak twórca filmu animowanego. Ten szaleniec jest wyjątkowo skupiony i precyzyjny: każdy detal jest dla niego ważny, każda scena. Tim Burton zawsze nadzoruje powstawanie kostiumów, wymyślanie scenografii, ale nawet najbardziej wyszukana dekoracja czy oryginalny strój nie przesłaniają zagadkowej twarzy bohaterów jego filmów. To zawsze są samotnicy bez powodu albo ludzie bez korzeni. Bohaterowie filmów Burtona nie pasują do otoczenia. Fizycznie zdeformowani, trupioblodzi, z wiecznie podkrążonymi oczyma (sam Burton od lat zmagają się z chorobliwą bezsennością) ukrywają mroczne tajemnice i predylekcje – chcieliby dopasować się do reszty, ale nie potrafią. Morałem pokreślonych bajek Tima Burtona jest bowiem wcale nie pokrzepiająca teza, że nie ma odwrotu od narzuconego losu, ucieczki od dziedzictwa. Garb fizyczny nie ustąpi pod wpływem cudu miłości. Garbu psychicznego nie zniweluje chwilowa euforia. Przeznaczenie, mówi Burton, jest czymś nieodwołalnym. Dlatego trzeba ze wszystkich sił spróbować zaakceptować swoje słabości, lęki i dziwactwa. Pokochać marzenia, nawet jeżeli nie mieszczą się w obowiązującym kanonie. Reżyser każe nam polubić mniej oczywiste piękno. Udowadnia, że do twarzy nam z garbem, a „gnijąca panna młoda” pachnie wspaniale. Perfumami z logo Tima Burtona. Kto jeszcze powącha?

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

- ¹ Tłumaczenie podaje za ścieżką dźwiękową filmu.
- ² E. S. John Gorey (1925-2000) – amerykański rysownik i ilustrator, łączący w sztuce elementy werbalne i wizualne; twórca specyficznej, pełnej czarnego humoru estetyki, zwanej Goreyography lub Amphigorey.
- ³ Jim Ishida zagrała Małgosię, a Michael Yama – Jasia.
- ⁴ Aladyna zagrał Robert Carradine, księżniczkę Sabrinę – Valerie Bertinelli, a Dżina (głos) – James Earl Jones.
- ⁵ T. Burton, *The Melancholy Death of Oyster Boy*, Faber & Faber, Londyn 2004.
- ⁶ Zob. E. Mazierska, *Profanacja w rytmie rocka*, „Kino” 1993, nr 11, s. 25.
- ⁷ Mam na myśli sławną scenę z *Batmana*, w której Joker (Jack Nicholson) w takt piosenki Prince’a niszczy arcydzieła europejskich artystów z różnych epok, na przykład Rembrandta i Degasa, ale ocala dzieła Francisca Bacona.
- ⁸ Burbank – miasto w USA (stan Kalifornia), położone w aglomeracji Los Angeles.
- ⁹ Timothy William Burton urodził się 25 sierpnia 1958 roku.
- ¹⁰ Nie bez powodu Tim Burton świetnie zaaklimatyzował się dopiero w Anglii, gdzie do dzisiaj mieszka z rodziną. Grafitowe chmury, deszcze i londyńskie mgły są dla Burтона naturalną scenerią jego fantazji filmowych.
- ¹¹ Edgar Allan Poe (1809-1849) – poeta i nowelista amerykański. Przedstawiciel romantyzmu w literaturze amerykańskiej. W jego twórczości dominowały wątki fantastyki i horroru.
- ¹² Tim Burton, *Burton on Burton*, Faber & Faber, Londyn 2000.
- ¹³ Harry Houdini (1874-1926) był jednym z najsłynniejszych iluzjonistów, specjalistów od ucieczek i pokazów akrobacji wszech czasów.
- ¹⁴ Burbank jest stosunkowo dużym miastem – liczy około stu tysięcy mieszkańców. Bliskie sąsiedztwo Hollywood zdecydowało, że właśnie tam znalazły się studia wielkich korporacji filmowych: Warnera, Disneya oraz telewizji NBC. W Burbank mieści się także siedziba linii lotniczych Lockheed Aircraft.
- ¹⁵ *Lis i Pies*, Tytuł oryginalny: *Fox and the Hound*, USA 1981, Reż. Ted Berman, Richard Rich, Art Stevens.
- ¹⁶ Zgodnie z zapowiedziami Burтона, w 2011 roku czeka nas premiera nowej, tym razem pełnometrażowej wersji *Frankenweenie*.
- ¹⁷ M. Kornatowska, *Demiurg melancholijny i anarchiczny. O twórczości Tima Burтона*, „Kino” 2000, nr 4.
- ¹⁸ Tamże, s. 17.
- ¹⁹ Cyt. za: R. Ziębiński, *Tim w krainie czarów*, „Newsweek” 2008, nr 8, s. 101.
- ²⁰ Te zapożyczenia są bardzo świadome: na przykład filmowy pies Sparky został ucharakteryzowany na Monstrum z filmu *Whale’a*, a cały film został zrealizowany w estetyce horrorów ery kina niemego. Również muzyka Davida Newmana – *Frankenweenie* był debiutem jednego z najpopularniejszych dzisiaj kompozytorów muzyki filmowej w Hollywood – nawiązuje wprost do oryginalnej partytury Bernharda Kauna i Davida Broekmana z *Frankensteina* z 1931 roku.
- ²¹ Autorem ekspresjonistycznej scenografii do filmu był John B. Mansbridge, którego Burton poznał na planie filmu *Tron* Stevena Lisbergera (1982).
- ²² Debiutanckie, krótkie filmy Burтона: *Vincent* i *Frankenweenie* w Polsce pokazano po raz pierwszy dopiero w 2001 r., podczas 17. Warszawskiego Festiwalu Filmowego.
- ²³ Shelley Duvall stworzyła pamiętną kreację Wendy w *Lśnieniu* (1980) Stanleya Kubricka, wystąpiła także w wielu wczesnych filmach Roberta Altmana. Zagrała m.in. Suzanne w *Brewster McCloud* (1970), Idę Cole w *McCabe i pani Miller* (1971), L. A. Joan w *Nashville* (1975), panią Cleveland w *Buffalo Billu i Indianach* (1976) oraz Millie Lamoreaux w *Trzech kobietach* (1977).
- ²⁴ *Wielka przygoda Pee Wee Hermana* powstała w studiu Warnera.
- ²⁵ Bohater filmu, Pee Wee Herman, rusza w podróż po Ameryce, gdy zostaje skradziony jego ukochany rower.
- ²⁶ Film Burтона, będący adaptacją powieści Ralda Dahla, był remake’em filmu Mela Sturta *Willy Wonka i fabryka czekolady* z 1971 roku. Willy’ego Wonkę grał wówczas Gene Wilder.
- ²⁷ Selick odpowiadał między innymi za zmianę wizerunku popularnej stacji muzycznej MTV, która na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, m.in. za sprawą ekscentrycznych, animowanych czołówek autorstwa Henry’ego Selicka, odniosła spektakularny sukces. Tim Burton był producentem filmu Selicka z 1996 roku – *Jakubek i brzoskwinia olbrzymka*. W 2009 roku Henry Selick wyreżyserował znany z polskich ekranów film *Koralina i tajemnicze drzwi 3D*.
- ²⁸ Metoda ta oczywiście znacząco podrożyła produkcję. W sumie nad filmem, który kosztował 22 miliony dolarów, pracowało 120 animatorów.
- ²⁹ Film był również ciekawym eksperymentem technicznym: przy jego realizacji po raz pierw-

szy na taką skalę zastosowano aparaturę cyfrową. Kamery cyfrowe działały podobnie jak cyfrowe aparaty fotograficzne, co pozwoliło uzyskać efekt niezwyklej płynności poszczególnych ujęć.

³⁰ Sam Burton przynajmniej przede wszystkim do wpływu Edwarda Goreya oraz do fascynacji twórczością Raya Harryhausena.

³¹ T. Burton, *Burton on Burton...* dz. cyt.

³² Podobny efekt narracyjny Burton wykorzysta w filmie *Gnijąca panna młoda*: rzeczywistość umarłych przedstawia się tam nawet atrakcyjniej niż żywych – zmarli tańczą, piją piwo, opowiadają dowcipy, jednak zarówno żywi, jak i umarli przez cały czas podświadomie tęsknią za spotkaniem. Być może ostatecznym...

³³ Ważnym partnerem Tima Burtona w wykreowaniu charakterystycznej, plastycznej wizji jego pierwszych filmów, był scenograf Bob Welch, z którym Burton pracował przy *Soku z żuka* (1988), *Edwardzie Nożycorękim* (1990) i *Powrocie Batmana* (1992).

³⁴ Nieprzypadkowo postaci z filmów fabularnych Burtona poruszają się często jak kukiełki czy bohaterowie kreskówek: wydają się pozamaterialni, jakby zostali najpierw narysowani.

³⁵ Operatorem filmu był Emmanuel Lubezki.

³⁶ W Polsce pierwszy poważny tekst analizujący twórczość Burtona ukazał się dopiero w 1994 roku. Był to cytowany szkic Ewy Mazierskiej *Profanacja w rytmie rocka*, opublikowany w „Kinie” (nr 11, s. 22-27). Patrz przyp. 4.

³⁷ Krytycy sztuki, przy okazji premiery *Powrotu Batmana*, zachwycali się na przykład wykorzystanymi w filmie plakatami wyborczymi Oswalda Pingwina (granego przez Danny’ego DeVito), uważając je za *arcydzieła grafiki użytkowej*. Patrz: M. Gomulicki, *W poszukiwaniu straconego stylu. Tim Burton: znana estetyka – nowa wrażliwość*, „Machina” 1997, nr 6, s. 67.

³⁸ W *Marsjanie atakują!* znalazły się gotowe cytaty z wielu ważnych dla Burtona filmów,

m.in. *Latające talerze* (1956), reż. Fred F. Sears, *Godzilla kontratakuję* (1955), reż. Motoyoshi Oda czy *Potwór z czarnej laguny* (1954), reż. Jack Arnold.

³⁹ Washington Irving (1783-1859), amerykański pisarz, dyplomata i historyk, twórca amerykańskiej prozy romantycznej. W 1999 na podstawie opowiadania Irvinga pod tytułem *Legenda o Sennej Kotlinie* Tim Burton nakręcił film *Jeździec bez głowy*.

⁴⁰ M. Kornatowska, *Rozmyślania przy makijażu. Życie codzienne Nowego Jorku*, Latamiek, Michałów-Grabina 2007, s. 38.

⁴¹ Robert Musil (1880-1942) – austriacki pisarz, znany przede wszystkim jako autor niedokończonych powieści eseistyczno-psychologicznej pt. *Człowiek bez właściwości*, pisanej od 1930 roku.

⁴² Johnny Depp jest nie tylko ulubionym aktorem Tima Burtona, ale również bliskim przyjacielem rodziny reżysera i ojcem chrzestnym jego syna.

⁴³ T. Burton, *Burton on Burton*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁴ Na 2010 rok została zapowiedziana premiera Burtonowskiej adaptacji *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, realizowanej dla Walt Disney Company. Johnny Depp zagra w tym filmie rolę Szalonego Kapelusznika.

⁴⁵ John August pracował również nad scenariuszami *Dużej ryby* (2003), *Gnijącej panny młodej* (2005) oraz *Charliego i fabryki czekolady* (2005). Aktualnie Adams pisze dla Burtona scenariusz na bazie popularnego serialu *Dark Shadows*: gotyckiego horroru skupiającego się na życiu wampira Barnabasa Collinsa i jego starciach z potworami, czarownicami, wilkołakami i duchami. Premiera w 2011 roku.

⁴⁶ W *Alicji w Krainie Czarów* Burtona Bonham Carter zagra Królową Kier.

⁴⁷ Autorem adaptacji jest Andrew K. Walker, którego wspomagał m.in. Tom Stoppard.