

OKIEM I UCHEM

Kino odwróconego czasu

MARCIN GIŻYCKI

Gdzieś niepostrzeżenie, obok głównego nurtu kina, zrodził się pewien fenomen, nowy trend, nawiązujący do przeszłości, karmiący się nią, ale niebędący ani parodią, ani pastiszem, ani stylem. Ma różne oblicza, ale jedną cechę wspólną. Stara się „poprawić” dawne kino, uzupełnić je o pierwiastki, których w nim nie było, albo odsłonić jego ukryte treści zepchnięte w podświadomość. To trochę tak, jakby się cofać w czasie magicznym wehikułem (którym kino w końcu jest) o kilka dziesięcioleci i realizować filmy, które nie powstały, chociaż być może powinny były powstać. Albo przenicowywać, dekonstruować te, które zrobiono, aby dotrzeć do ich najgłębiej skrywanych sekretów. To kino prowadzące grę z konwencjami i konwenansami. Jak je nazwać? Kinem retroalternatywnym? Retrotransgresywnym? Rewizjonistycznym? Alterchronicznym? A może kinem odwróconego czasu?

Mam na myśli przede wszystkim twórczość szeroko prezentowanego podczas ostatniego festiwalu Era Nowe Horyzonty kanadyjskiego reżysera Guya Maddina, ale także austriackiego artysty Martina Arnolda, amerykańskiej animatorki Lorelei Pepi, a nawet, do pewnego stopnia, weterana amerykańskiego undergroudu Kennetha Angera.

W nazwie „kino odwróconego czasu” odzwierciedla się jednak przede wszystkim teoria letrystów¹, którzy pierwsi postulowali „odwracanie” (*détournement*) cudzych dzieł. Polegało to między innymi na podmienianiu tekstów plakatów czy komiksów w celu nadania im nowych, na ogół zupełnie przeciwnych znaczeń. Odwracano też filmy z gatunku kung-fu, zaopatrując je w nowe, dubbingowane dialogi².

Czym jednak jest kino odwróconego czasu, najlepiej pokazać na przykładzie nieukończonego jeszcze filmu *Happy & Gay Lorelei Pepi (Szczęśliwi i gejowscy*, ale w tytule zawarta jest gra słów, gdyż *gay* znaczy też „radosny”)³. Film ten tak doskonale naśladuje wczesne, czarno-białe kreskówki dźwiękowe Maxa Fleischera czy Uba Iwerksa, że w pierwszej chwili można by go wziąć za dzieło jednego z tych twórców. Zwierzęco-ludscy bohaterowie Pepi wyglądają i ruszają się jak postacie z otoczenia Betty Boop i innych podobnych kreskówek. Mają „gumowe” ręce i nogi, które mogą rozciągać się w nieskończoność, i te same roztańczone ruchy. Dopiero po chwili orientujemy się, że czwórka bohaterów to w istocie dwie



Passage à l'acte, rež. Martin Arnold (1993)



Moje Winnipeg, rež. Guy Maddin (2007)

homoseksualne pary, żeńska i męska. Jak wyjaśnia autorka na swojej stronie internetowej: „*Happy & Gay*” jest historyczno-rewizjonistycznym lesbijsko-gejowskim filmem animowanym, który otwarcie nawiązuje do hollywoodzkich kreskówek z lat trzydziestych. (...) Historyczny rewizjonizm tego projektu przejawia się w próbie stworzenia pozytywnych (i zabawnych) postaci gejów i lesbijek i przeniesienia ich do filmu mającego formę hollywoodzkiej kreskówki z lat trzydziestych, co było raczej nie do pomyślenia w swoim czasie. „*Happy & Gay*” powstaje jako historyczno-rewizjonistyczny dokument, który powinien być zaistnieć, ale w czasie, do którego się odnosi, nie mógł⁴.

Filmy Guya Maddina odwracają czas w nieco bardziej złożony sposób. Przede wszystkim nie są tak jednorodne stylistyczne. Nawiązują najczęściej do poetyki kina niemego, w tym rosyjskiego konstruktywizmu, i wczesnego dźwiękowego, a niekiedy także do tanich horrorów i filmów *noir*, ale nie kopiują dosłownie stylu konkretnego reżysera czy dzieła. Raczej postmodernistycznie mieszają stylistyki w celu stworzenia atmosfery dawnego kina jako takiego, niezbyt precyzyjnie umiejscowionego w czasie. W najbardziej znanym i najszerzej rozpowszechnianym dziele reżysera, jedynym w gwiazdorskiej obsadzie z Isabellą Rossellini na czele, czyli w *Najsmutniejszej muzyce świata*, można odnaleźć sceny jakby wyjęte z *Metropolis* Fritza Langa i *Gabinetu doktora Calligari* Roberta Wiengo, ale przemieszane z elementami hollywoodzkiego musicalu spod znaku Busby’ego Berkeleya⁵. W oryginałach trudno jednak doszukać się choćby dalekiego echa sceny, w której pijany lekarz obcina Rossellini piłą zdrową nogę i to bez znieczulenia. W innym filmie Maddina, *Na kolana, tchórze!* (2003), doskonale imitującym nieme kino (prezentowanym też w formie instalacji, m.in. we Wrocławiu), znów są obcięte kończyny (bohater myśli, że przeszczepiono mu ręce, co zresztą nie jest prawdą⁶), ale odstępstwem od konwencji są sceny rozbierane, w tym pokazujące w zbliżeniu męskie przyrodzenie. Rzecz nie do pomyślenia nie tylko w latach dwudziestych (do których nawiązuje stylistyka filmu), ale także późniejszych (w których rozgrywa się akcja). Być może wcześniej doczekalibyśmy się w kinie podobnych „momentów”, gdyby nie osławiony kodeks Haysa.

Warto przypomnieć: w 1922 r. czołowi hollywoodzcy producenci, działając w trosce o poprawienie wizerunku swojego imperium, utworzyli organizację Motion Picture Producers and Distributors of America (Producenci i Dystrybutorzy Filmowi Ameryki), czyli w praktyce samozwańczy urząd cenzorski, na którego czele stanął niejaki Will H. Hays⁷, znany ze swoich konserwatywnych poglądów były szef kampanii prezydenckiej Warrena G. Hardinga⁸. Od tej pory, jak ujął to Kenneth Anger (jego własne filmy łamały wszelkie tabu) w książce *Hollywood Babylon*, wydanej w 1959 roku we Francji⁹: *...filmy miały być „oczyszczone”. Niemoralność z ekranu wycinana: koniec z niecenzuralnymi treściami; koniec z bielizną, namiętnymi pocałunkami, koniec cielesnych zbliżeń; brak tolerancji także dla rozpusty poza ekranem. Przedstawiciele branży musieli teraz przestrzegać nieustającego Postu. We wszystkich kontraktach należało umieszczać paragrafy dotyczące moralności, by przypominać Pozłocnym Ludziom¹⁰, że powinni się godnie sprawować: Od tej pory gwiazdy miały żyć jak mnisi i zakonnice. O jakichkolwiek wyskokach nie mogło być mowy¹¹.*

Oficjalne wytyczne dotyczące treści produkowanych filmów w Hollywood, sformułowane przez grupę działaczy religijnych, zostały przyjęte przez Haysa

w 1930 roku. Tak narodził się osławiony United States Production Code, popularnie zwany Kodeksem Haysa, dokument, który miał zmienić naturalny bieg historii kina na wiele lat (przestał obowiązywać w 1968 roku).

Oczywiście w czasie obowiązywania Kodeksu o jakichkolwiek otwarciu homoseksualnych treściach w filmach hollywoodzkich nie mogło być mowy¹². Jeśli już padała sugestia, że któryś z bohaterów jest gejem, to był to na ogół szwarczarakter, jak na przykład Bruno w *Nieznajomych z pociągu* Hitchcocka (w tej roli niezapomniany Robert Walker). Nie znaczy to, że w kinie amerykańskim głównego nurtu nie było zawołanych wątków gejowskich czy lesbijskich. Maddin mówi o nich następująco: *I ja, i George*¹³ *jesteśmy heteroseksualistami, ale uwielbiamy treści gejowskie w starych filmach i zawsze staramy się je wylapywać. Próbuujemy odgadnąć, jak mógł oglądać dany film widz homoseksualny w danym momencie historycznym – w jaki sposób dekodował wszystkie ukryte sygnały. (...) W niemych kinie jest mnóstwo symboli homoseksualizmu – a ponieważ zawsze lubię kopiować nieme kino, część z tych symboli nieświadomie przeniosłem do własnych filmów*¹⁴.

Stwierdzenie Maddina, że nieświadomie wprowadził pierwiastki homoseksualne do swoich filmów, trzeba brać z przymrużeniem oka. Elementy te mieszczą się doskonale w jego sposobie uprawiania kina odwróconego czasu.

Inaczej odwraca historię kina kilku artystów uprawiających tak zwany *found footage*. Nie wszyscy praktycy sztuki „znalezionych taśm”, polegającej na przemontowywaniu cudzych filmów, niekiedy powszechnie znanych, a niekiedy dosłownie znalezionych, uprawiają równocześnie kino odwróconego czasu. Tacy jednak twórcy, jak Martin Arnold, Peter Tscherkassky, Douglas Gordon czy Tomek Kozak świadomie manipulują starymi filmami, niejednokrotnie należącymi do klasyki kina, w celu dokonania dekonstrukcji zawartych w nich treści. Arnold na przykład rozkłada hollywoodzkie filmy dosłownie na czynniki pierwsze, czyli na pojedyncze klatki. Stosując zabieg repetycji bardzo krótkich fragmentów, niekiedy zaledwie kilkuklatkowych, ujawnia mikrogesty postaci, ukradkowe spojrzenia, niespodziewane więzy między bohaterami lub grającymi ich aktorami. Dotyczy to też ścieżki dźwiękowej. Dialogi zmieniają się w nieartykułowane szmery, westchnienia, stęknienia, z których dopiero powoli, mozolnie układają się na powrót słowa i zdania. Artysta wyjaśnia sens tych zabiegów następująco: *Kino hollywoodzkie jest kinem wykluczenia, redukcji i zaprzeczenia, kinem represyjnym. I dlatego powinniśmy brać pod uwagę nie tylko to, co jest w nim ukazane, ale i to, czego nie widać*¹⁵. Oczywiście w tym, co robi Arnold, granica między ujawnianiem a tworzeniem, dopisywaniem własnej interpretacji, jest bardzo cienka. Niemniej mamy tu także do czynienia z zabiegiem „poprawiania” historii kina.

Sam Guy Maddin, który poza jedną małą próbką nie zrealizował jeszcze żadnego filmu wykorzystującego *found footage*, obserwuje z zainteresowaniem dokonania kolegów w tej dziedzinie. Po obejrzeniu trzech takich dzieł pokazanych w Anthology Film Archive w Nowym Jorku w ramach pokazu zatytułowanego *Halogen Canticles (Halogenowe Psalm)*¹⁶ napisał: *I w ten sposób z pokręconych, nie lubianych i zapomnianych filmów powstały jeszcze bardziej pokręcone, obsesyjne i beczasowe dzieła. Teraz w pełni zachęcony do wplątania się jakoś w tę nić historii odwiniętą podczas Halogenowych Psalmów powinienem wcisnąć na głowę swoją czapkę filmowca i poczekawszy jakieś dziesięć lat, wypuścić własną przemontowaną*

wersję „Tajniaka”, zawierającą zbyt długo już odkładaną koronację – na połyskującym szlachetnymi kamieniami tronie „found footage” – Denis Richards. Niech żyje królowa Cinema Rejecta – Kina Odrzuconego!!¹⁷

Do listy pionierów kina odwróconego czasu dorzuciłbym jeszcze, obok wspomnianych już Josepha Cornella i Kennetha Angera, Karela Zemana z jego *Diabelskim wynalazkiem* (1958). Zeman posunął się jeszcze dalej niż wszyscy dotychczas wymienieni twórcy: zrealizował film, który pokazuje, jak wyglądałoby kino science-fiction, gdyby istniało w czasach, gdy Juliusz Verne pisał *Dwaściecia tysięcy mil podmorskiej żeglugi* i *Tajemniczą wyspę*.

MARCIN GIŻYCKI

¹ Członkowie ruchu artystycznego zwanego letryzmem (fr. *letrisme*), powołanego po II wojnie światowej we Francji przez Isidore Isou.

² Szerzej o kinie letrystów i sytuacjonistów pisałem w tekście *Kino według Guy Deborda* („Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 25, s. 233-337).

³ W chwili pisania tego tekstu można było zobaczyć na stronie Lorelei Pepi (<http://www.loreleipepi.com/gallery.html>) ok. 10 minut filmu.

⁴ Tamże. W literaturze anglojęzycznej termin *historical revisionism* (albo *revisionist history*) oznacza rewizję powszechnie przyjętych poglądów na temat wydarzenia historycznego, a nie negowanie holocaustu.

⁵ Busby Berkeley (1895-1976), amerykański choreograf i reżyser musicali, znany zwłaszcza z nowatorskiego filmowania sekwencji tanecznych (m.in. kamerą umieszczoną wysoko i skierowaną pionowo w dół).

⁶ W pasjonującym wywiadzie-rzecz przeprowadzonym przez Kubę Mikurdę i Michała Oleszczyka (K. Mikurda, M. Oleszczyk, *Kino wykołejone. Rozmowy z Guyem Maddinem*, Kraków 2009, s. 53, 167) Maddin przypomina, że amputacje i transplantacje pojawiały się już w *Demonie cyrku* Toda Browninga (1927), a także w kinie niemieckim lat dwudziestych i trzydziestych, a konkretnie w *Rękach Orłaka* (1925) Roberta Wiene i *Szałonej miłości* (1935) Karla Freunda.

⁷ William Harrison Hays, Sr. (1879-1954).

⁸ Prezydent USA w latach 1921-1923.

⁹ W USA pierwsze pirackie wydanie książki ukazało się w 1965 r., a oficjalne dopiero

dziewięć lat później, czyli w czasach, kiedy Kodeks przestał już obowiązywać.

¹⁰ Czyli „ludziom Złotego Ekranu” (przyp. M. G.).

¹¹ K. Anger, *Hollywood Babylon*, New York 1975, s. 67.

¹² Inaczej było z kinem niezależnym. Film *Glen or Glenda* Eda Wooda (1953), obwołanego najgorszym reżyserem wszechczasów, którego jednak bardzo cenią m.in. Guy Maddin i Tim Burton, jest zdumiewającym przykładem wczesnego kina *queer*.

¹³ George Toles, współscenarzysta wielu filmów Maddina.

¹⁴ J. Mikurda, M. Oleszczyk, dz. cyt., s. 74, 75.

¹⁵ S. McDonald, *Martin Arnold*, w teżej: *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley 1998. Cytuję za: T. Miessgang, *Beyond the Words: The Multiple Narratives of the filmmaker Martin Arnold*, w: M. Arnold, *Deanimated*, Wien-New York 2002, s. 16 (katalog wystawy).

¹⁶ Na pokaz złożyły się następujące filmy: *Rose Hobart* (1936) sławnego surrealisty Josepha Cornella na podstawie *East of Borneo* Georga Melforda (1931), *Her Fragrant Emulsion* (*Jej pachnąca emulsja*, 1987) Lewisa Klahra wykorzystujący fragmenty filmów z aktorką Mimsy Farmer oraz dwa dzieła Tscherkassky’ego dekonstruujaące *Byt*, horror z 1982 roku.

¹⁷ G. Maddin, *From the Atelier Tovar: Selected Writings*, Toronto 2003, s. 86. Mowa o filmie *Undercover Brother* (polski tytuł *Tajniak*) Malcolma D. Lee z 2002 r. jedną z głównych ról zagrała w tym filmie Denis Richards.