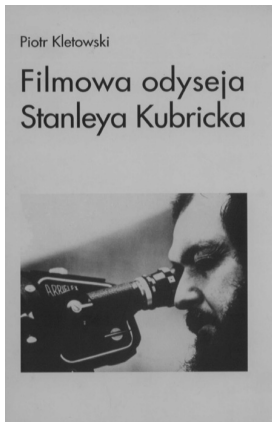


KSIĄŻKI O FILMIE

Wędrówki po labiryncie



KONRAD KLEJSA

Okładka *Filmowej odysei Stanleya Kubricka* Piotra Kletowskiego składa obietnicę *pierwszej na polskim rynku wydawniczym monografii reżysera „Mechanicznej pomarańczy”*. Faktycznie, do niedawna studenci historii filmu, którzy chcieli zapoznać się z omówieniami twórczości Kubricka opublikowanymi w języku polskim, mieli do dyspozycji jedynie monograficzny numer „Filmu na Świecie”, wydaną przez Filмотекę Narodową antologię przekładów, oraz kilka – rozsią-
nych po rozmaitych periodykach i tomach zbiorowych

– analiz filmów. Niedostatki polskiego rynku wydawniczego uzupełniają, oczywiście, publikacje obcojęzyczne – słusznie zauważa we wstępie Kletowski, że reżyserem, o którym pisano równie dużo jak o Kubricku, jest jedynie Alfred Hitchcock. Przed monografistą stało zatem trudne zadanie ukształtowania własnego tekstu tak, by uniknąć powielania już poznanych sądów.

Z tego ryzyka Kletowski w pełni zdaje sobie sprawę – bardzo przypadło mi do gustu czynione przez autora porównanie, że *sytuacja badacza filmowych dokonania reżysera „Mechanicznej pomarańczy” jest analogiczna do sytuacji kosmonauty Bowmana w „2001: Odysei kosmicznej”, stojącego przed tajemniczym monolitem, którego skład chemiczny, wielkość, jakość zostały w najdrobniejszych elementach przebadane i poznane, ale który wciąż ukrywa potencjał niezgłębionej tajemnicy* (s. 8). Trudno więc się dziwić, że najważniejsze opracowania przedmiotu (myślę o książkach autorstwa Michela Cimenta, Alexandra Walkera i Thomasa Allana Nelsona) Kletowski cytuje jedynie selektywnie i okazjonalnie – w tych fragmentach tekstu, w których opinie sformułowane przez weteranów „kubrickologii” wspierają jego własną argumentację.

Bywa, że recenzje zawierające dawkę uwag krytycznych rozpoczynają się od komentarzy punktujących walory inkryminowanego tekstu – nie inaczej będzie tym razem. Powiedzmy więc już na wstępie (i bez fałszywej kokieterii): autor komentowanej książki jest filmowym erudytą – swobodnie odwołuje się do klasyki kina amerykańskiego i europejskiego, odnajdując w twórczości autora *Mechanicznej pomarańczy* liczne intertekstualne ślady (niekiedy dość zaskakujące –

na przykład *Lśnienie* w ujęciu Kletowskiego jest filmem rozpiętym między *Godziną wilków* Ingmara Bergmana i *Martinem* George'a A. Romero). Do opisanych przez Cimenta, Walkera i Nelsona cech twórczości Kubricka dodaje zaś Kletowski własne – na przykład, gdy porównując *Lśnienie* i *Oczy szeroko zamknięte*, dostrzega powtarzalne motywy: mefistofelicznego układu oraz wybawienia przez ofiarę (s. 308).

Autor słusznie zauważa, że przyjęło się unikać interpretowania dzieł Kubricka w kluczu biograficznym – przede wszystkim z uwagi na stosunkowo skromne informacje o życiu reżysera. Legenda kreowana przez media przedstawiała twórcę *Lolity* jako osobę tajemniczą i niechętnie udzielającą wywiadów; wiele pisano o chimerycznych przyzwyczajeniach i przesądach reżysera (w szczególności o jego lęku przed podróżami), a także o tezauryzatorskiej skrupulatności, z jaką przygotowywał się do kolejnych produkcji. Budowana w ten sposób wizja człowieka opętanego niemal psychopatyczną obsesją służyła jako argument na rzecz wysuwanej przez niektórych tezy, iż Kubrick nadawał swoim bohaterom cechy własnej osobowości (toteż trudno się dziwić, że z „biograficznym mitem” autora *Lśnienia* polemizowała po śmierci reżysera jego rodzina).

Kletowski wie, że wskazywanie paraleli między faktami z życia reżysera a sytuacjami fabularnymi przedstawionymi w jego filmach jest obciążone w przypadku autora *Barry'ego Lyndona* dużym ryzykiem, a jednak z uporem godnym lepszej sprawy zapragnął przywrócić „kubrickologii” perspektywę biograficzną (rozdział I rozpoczyna się przeto od sentencjonalnej frazy: *Przyszły reżyser przyszedł na świat...*). Oczywiście można przypuszczać, że szczególna dbałość o plastyczną kompozycję obrazu wynika w jakiś sposób z doświadczeń reżysera, który w latach młodzieńczych był fotografikiem w nowojorskim piśmie „Look”. Wiedza o prywatnych zainteresowaniach Kubricka wyjaśnia także kilkakrotne wykorzystanie – w *Ścieżkach chwały*, *Zabójstwie* i *2001: Odysei kosmicznej* – motywu gry w szachy (które były jedną z pasji reżysera). Ale już sugestia, że z tego hobby wynika jakaś szczególna predyspozycja reżysera do „szachowania” aktorów bądź budowania fabuł o tematyce wojennej (napomykają o tym autorzy niemal wszystkich znanych mi monografii poświęconych Kubrickowi) wydaje się przesadzona. Kletowski, na szczęście, o Kubricku w ten sposób nie pisze, ale jest niepokojąco bliski podobnej nadinterpretacji, na przykład gdy w nieuprawniony, moim zdaniem, sposób sugeruje, że porucznik Dax ze *Ścieżek chwały* miałby być *alter ego* reżysera (s. 47), lub gdy zamieszcza następujący sąd o *Spartakusie*: *Kubrick, podobnie jak jego filmowy bohater, rzucił swoiste wyzwanie systemowi (w przypadku Kubricka był to hollywoodzki system produkcyjny), jednak, analogicznie do Spartakusa, przegrał swą walkę – pozbawiony prawa do ostatecznego montażu swojego filmu* (s. 49).

Osobne miejsce należy poświęcić czynionej przez Kletowskiego interpretacji *Lśnienia*, które – zdaniem autora *Filmowej odysei Stanleya Kubricka – (...) posiada wyraźny wymiar autobiograficzny* (s. 237) i *nabiera cech remake'u „Godziny wilków”* (s. 238). Przyznam, że uzbrojony jedynie w podane przez Kletowskiego argumenty wahałbym się bronić tak sformułowanej oceny, zarówno gdy idzie o przypisanie *Lśnieniu* aspektu autobiograficznego (na co miałyby jakoby wskazywać: fizyczne podobieństwo Kubricka oraz odtwarzającego główną rolę Nicholsona, a także fakt zamieszkiwania reżysera w oddalonym od cywilizacji *mansion*), jak

i o powinowactwa z filmem Bergmana (pokrewieństwo tropów fabularnych – obłąd wynikający z twórczego wyjałowienia, żonobójstwo, lęk przed utajonym homoseksualizmem – nie uprawnia przecież do uznania późniejszego tekstu za *remake*).

Interesujący – choć jedynie naskórkowo omówiony – jest natomiast inny trop podjęty przez Kletowskiego, mianowicie wskazanie możliwości interpretowania twórczości Kubricka przez pryzmat postawy określanej jako „syndrom ocalonego z Holocaustu”. Jest to wprawdzie hipoteza ryzykowna (czas II wojny światowej Kubrick spędził w USA), lecz możliwa do rozwinięcia zarówno w kontekście biograficznym (a zatem żydowskiego pochodzenia reżysera oraz istniejących relacji o jego zainteresowaniach), jak i na płaszczyźnie tekstualnej – jeśli w strukturze głębokiej filmów Kubricka dostrzeżemy wpływ fatum, które obraca wniwecz ludzkie wysiłki, a za podstawowy problemat jego twórczości uznamy dociekanie przyczyn erupcji zła zakorzenionego w ludzkiej naturze i zyskującego społeczną aprobatę. Dalsze argumenty można mnożyć – oprócz tych wymienionych przez Kletowskiego (postać doktora Strangelove, przywoływanie ikonografii epoki hitlerizmu w *Mechanicznej pomarańczy*, zamiar ekranizacji powieści Louisa Begeleya *Wojenne kłamstwa* – o losach żydowskiego chłopca, ukrywającego się wraz z ciotką na terenie okupowanej Polski) należy przypomnieć projekt filmu mającego opowiadać o spowinowaconym z żoną Kubricka (Christiane Harlan) reżyserze niesławnego *Żyda Süssa*.

Wśród monografii autorów filmowych, którzy realizowali swoje filmy w ramach *studio system*, osobne miejsce zajmują opracowania opisujące zmagania artysty z instytucjami dążącymi do maksymalizowania potencjalnych zysków kosztem artystycznej integralności dzieła. Kubrick – jeden z nielicznych reżyserów, który dysponował prawem do *final cut* – jest tu przypadkiem szczególnym. Autorzy opracowań poświęconych jego twórczości często podkreślali jego osobiste zaangażowanie we wszystkie fazy produkcji, a nawet w tworzenie kopii i dystrybucję gotowego filmu. Zaświadczają o tym także relacje współpracowników reżysera, którzy zgodnie twierdzą, że Kubrick był twórcą „totalnym”, sprawującym kontrolę nad każdym, najdrobniejszym elementem realizacji. W pracy Kletowskiego odnajdziemy nieco informacji na ten temat, choć są one rozproszone w kolejnych rozdziałach. Książka krakowskiego filmoznawcy nie mieści się jednak w paradygmacie instytucjonalnym – przede wszystkim dlatego, że *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka* dostarcza podobnych informacji tylko w odniesieniu do niektórych filmów (znakomity jest rozdział o *Napoleonie*, chyba najświetniejszym niezrealizowanym projekcie Kubricka). Istotna część książki Kletowskiego jest poświęcona problemowi adaptacji – w swych analizach *Lśnienia*, *Full Metal Jacket* i *Oczu szeroko zamkniętych* Autor skrupulatnie wylicza różnice w ukształtowaniu materiału fabularnego w literackich pierwowzorach i ich ekranizacjach (przy czym – nie wiedzieć czemu – scenariusz jest określany kilkakrotnie jako „skrypt”, choć ten ostatni wyraz ma w języku polskim całkowicie inne znaczenie niż angielskie *shooting script*, czyli „scenopis”).

Książka Kletowskiego nie koncentruje się także na formalnych aspektach autorskiego stylu; nieco więcej miejsca poświęca autor – w rozdziale o filmie *noir*, a później w uwagach dotyczących *Lśnienia* – ekspresjonistycznej stylistyce obrazu. Natomiast o powtarzających się w twórczości Kubricka rozwiązaniach – takich jak narracja z offu czy dominacja długich ujęć – traktuje zaledwie jeden

akapit opisujący pierwsze próby dokumentalne reżysera (s. 17). Owych cech można zresztą wskazać więcej; oprócz już wymienionych byłyby to: symetryczna kompozycja obrazu, motyw „wielkiej przestrzeni”, jednostajny ruch kamery wstecz, przede wszystkim zaś ujęcia z punktu widzenia bohatera. Wspomina o nich Kletowski w toku wywodu: *Po raz pierwszy takiego sposobu kształtowania narracyjnej optyki reżyser użył w „Pocałunku mordercy”. (...) Po raz drugi wykorzystał tę technikę w „2001: Odysei kosmicznej” – obrazując podróż Bowmana przez tunel czasoprzestrzenny – a po raz trzeci w „Mechanicznej pomarańczy”, pokazując nieudane samobójstwo Aleksa* (s. 104). Jest to spostrzeżenie niepełne: ujęcia POV pojawiają się także we wcześniejszych filmach: *Zabójstwie* (ucieczka po strzelaninie) i *Ścieżkach chwały* (wspaniała jazda kamery w scenie przygotowania do egzekucji), zaś w dwóch ostatnich wymienionych przez autora dziełach *point-of-view* wykorzystane było częściej, a zatem nie tylko w przywołanych scenach.

Komentarz ten nie oznacza, że Kletowski pozostaje głuchy na problemy formy filmowej. Przeciwnie, autor znakomicie wprowadza do wywodu uwagi o inspiracjach plastycznych i muzycznych w twórczości Kubricka i ma się czym popisać, ponieważ książka jest poświęcona głównie jego późnym realizacjom, w których walory te ujawniły się najpełniej. Szczególnie atrakcyjnie wypadają uwagi dotyczące muzyki – autor nie proponuje prostej wyliczanki wykorzystanych utworów (Rossini i Beethoven w *Mechanicznej pomarańczy*, Szostakowicz i Ligeti w *Oczach szeroko zamkniętych* itd.), lecz podkreśla semantyczne funkcje użytych motywów – na przykład *Tako rzecze Zaratustra* Straussa wskazuje na trop niemiecki w *2001: Odysei kosmicznej*, a muzyka ze *Lśnienia* przywołuje konotacje związane z legendą o upiornym żonobójcy – Bartók skomponował wszak operę *Zamek Sinobrodego*.

Zdaniem Kletowskiego twórczość Kubricka nosi cechy *Gesamtkunstwerk*, w którym *elementy literatury, malarstwa, architektury, teatru i muzyki stapiają się w jeden oryginalny przekaz filmowy* (s. 157). Ten nieco ryzykowny koncept powraca wielokrotnie w toku wywodu, przy czym niekiedy można odnieść wrażenie, że autor przywiązuje do niego zbyt wielką wagę. Za przesadzoną uznaje opinię o *Pocałunku mordercy*, o którym to filmie Kletowski pisze: *Choć trudno pierwszy czarny film Kubricka nazwać filmowym „Gesamtkunstwerk”, poprzez odwołanie się do mitu – tak przecież ważnego w Wagnerowskiej koncepcji „sztuki sztuk” – daje wyraźny sygnał, że twórca „Pocałunku mordercy” (być może w sposób całkiem nieświadomy – nie wiadomo, czy Kubrick znał teoretyczne pisma twórcy „Parsifala”) będzie starał się, zwłaszcza w kolejnych swych produkcjach, wcielić w życie artystyczne koncepcje niemieckiego wizjonera* (s. 29). Nie bardzo wiem także, co dokładnie ma na myśli Kletowski, pisząc o *Barrym Lyndonie*, który jego zdaniem jest filmem *artystowskim*, lecz *wpisuje się w swego rodzaju cykl filmów powstałych w latach 70. i 80., które poprzez ucieleśnienie Wagnerowskiej idei stworzenia sztuki synkretycznej sprawiły, że film ostatecznie zyskał miano sztuki* (s. 78).

Analizując późne filmy autora *Ścieżek chwały* Kletowski posługuje się często odniesieniami do filozofii Fryderyka Nietzschego. Pisze: *Kubrick zafascynowany jest Nietzschem, chciałby, żeby idee niemieckiego filozofa miały przełożenie na wizerunek prawdziwego człowieka, w pełni kierującego swym życiem, biorącego całkowitą odpowiedzialność za swoją egzystencję, nie odwołującego się do świata*

metafizycznych idei, lecz polegającego na własnych siłach (...). Ale w ostateczności (...) bohaterowie filmów twórcy „Mechanicznej pomarańczy” (...) stają się tym, kim naprawdę są bez metafizyki – bestiami (jak Alex de Large) albo marionetkami w rękach bestii (jak Barry Lyndon) (s. 315). Słowem, podobnie jak wielu innych komentatorów twórczości Kubricka, Kletowski dostrzega w jego filmach wizję człowieka jako marionetki poruszanej prymitywnymi instynktami, która jednak ma szansę odrodzić się jako jednostka wolna, lecz świadoma swych ograniczeń. Te tropy są rozwijane konsekwentnie w toku wywodu – choć śmiem twierdzić, że niektóre analogie proponowane przez autora są cokolwiek osobliwe (nie rozumiem na przykład, dlaczego obdarzony zdolnościami parapsychologicznymi Danny z *Lśnienia* jest określany jako *nadczołowiek* /s. 308/ ani co skłania Kletowskiego do nazywania wojny *najbardziej wzniosłym z ludzkich przedsięwzięć* /s. 85/).

Kletowski dzieli twórczość Kubricka inaczej niż czynili to dotychczasowi monografisci autora *Mechanicznej pomarańczy*. Kolejne części pracy noszą tytuły: *Czarne kino*, *Wojenne kino* i *Rodzinne sprawy*. Nietrudno zauważyć, że pierwsza część została wyróżniona na podstawie kryteriów stylistycznych, dwie kolejne zaś – wedle klucza tematycznego. Przypuszczam, że autor nie chciał zrezygnować całkowicie z chronologii – umieścić więc w skromnej objętościowo części pierwszej uwagi o *Pocałunku mordercy* i *Zabójstwie*, natomiast *Doktora Strangelove* – który pod względem stylistycznym wykazuje wiele cech filmu *noir* – „upakował” w części drugiej. Piszę tak celowo, ponieważ trudno nie odczuć pewnej ciasnoty w ośmiostronicowym (!) rozdziałiku (o podtytule *Filmowe oblicza zniszczenia*), w którym znalazły się komentarze dotyczące aż o trzech filmów (najwięcej zaś miejsca autor poświęcił *Spartakusowi* – o *Ścieżkach chwały* mamy ledwie cztery akapity, o *Doktorze Strangelove* – pięć). Z kolei rozdział o *Lśnieniu* zajmuje w książce Kletowskiego – według spisu treści – 136 stron! Po cóż tak skrupulatne wyliczenia – zapyta ktoś. Otóż unaoczniają one istotne dylematy, przed którymi stanął autor książki.

Przede wszystkim chodzi o hierarchię w doborze materiału. Domyślam się, że Kletowski chciał uniknąć analizowania filmów lepiej opisanych w polskim piśmiennictwie, niemniej niektóre czynione przez niego wybory są cokolwiek ryzykowne. O ile mogę zrozumieć, dlaczego *Lolita* pojawia się jako swego rodzaju komentarz do *Oczu szeroko zamkniętych*, o tyle trudno mi się zgodzić z kompozycją wywodu, w której *2001: Odyseja kosmiczna* jest ledwie głosem do *Lśnienia*, a *Mechaniczna pomarańcza* – do *Full Metal Jacket*. Nie chodzi tu o różnice osobistych preferencji, a w każdym razie nie tylko o nie. Rzecz w tym, że zarówno *2001: Odyseja kosmiczna* jak i *Mechaniczna pomarańcza* pełnią *de facto* rolę aneksów – zaś uwagi o tych filmach, choć nierzadko interesujące, nie mają wiele wspólnego z zagadnieniami, które autor uczynił tematami kolejnych części. Oczywiście, *2001: Odyseja kosmiczna* znakomicie ilustruje interesujące Kletowskiego zagadnienie „wiecznego powrotu”, ale nie zmienia to faktu, że w strukturze pracy podrozdziiał o tym filmie jest poprzedzony nagłówkiem *Rodzinne sprawy Stanleya Kubricka*.

Pęknięcia kompozycyjne wywodu uwidaczniają się najwyraźniej w rozdziale – jako się rzekło, niemal stustronicowym – poświęconym *Full Metal Jacket*. Obszerne jego partie wydają mi się jeśli nie całkowicie zbędne, to przynajmniej zasługujące na umieszczenie w przypisach. Te partie tekstu, w których autor porównuje film Kubricka z *Czasem apokalipsy* Coppoli i *Plutonem* Stone’a, są

interesujące, ale po cóż, dalibóg, kreślić panoramę historii kina wojennego, począwszy od *Wielkiej Parady* Vidora aż po filmy o Johnie Rambo? Fragment o antropologicznych kontekstach wojny i jej wizerunkach kulturowych może zaś bardziej wymagającego czytelnika wprawić w istne osłupienie (dowiadujemy się bowiem m.in., że *wojna jako taka narodziła się w mezolicie* /s. 165/, a *XVII-wieczna wojskowość wprowadziła musztrę* /s. 167/).

Osobisty ton recenzowanej tu książki bywa niekiedy jej zaletą, choć autor ma skłonności do formułowania osądów o charakterze rzadko spotykanym w piśmiennictwie akademickim. Temperament krytyka każe Kletowskiemu określać Kubricka jako wcielenie *Artysty-Fausta, podpisującego z demonem swego szaleństwa cyrograf konieczny do stworzenia autentycznego dzieła* (s. 259), w innym zaś miejscu z emfazą formułować myśli w rodzaju: *Kubrick-Minotaur czyha na niedoświadczonych podróżników, którym wydaje się, że potrafią przechytrzyć intelektualną bestię i wydrzeć tajemnicę jego filmów* (s. 273). W tej formule jest także utrzymany wyjątkowo niefortunny ostatni akapit pracy.

Reasumując, książka Piotra Kletowskiego pozostawia wrażenie pewnego niedosytu (zwłaszcza gdy idzie o najwybitniejsze dokonania Kubricka), a jednocześnie przesytu – jak gdyby jej autor wystartował w zbyt wielu konkurencjach naraz, próbując za jednym zamachem ująć twórczość reżysera *2001: Odysei kosmicznej* z perspektywy biograficznej, instytucjonalnej, genologicznej, intertekstualnej, antropologicznej, filozoficznej i każdej innej. Kletowski zna twórczość Kubricka doskonale – wie zatem, że jej cechą dystynktywną było nade wszystko niezwykle połączenie walorów, wydawałoby się, sprzecznych. Z jednej strony to pograżający się w chaosie wszechświat, rozbuchana żywiołowość, frenetyczne wizje podświadomości i ekstatyczna afirmacja obrazów przemocy. Z drugiej zaś skrupulatna selekcja materiału, elegancja symetrycznych struktur, precyzyjna budowa narracji i oszczędność słów granicząca z lakonicznością. *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka* czyni zadość jedynie pierwszemu z tak wyróżnionych porządków.

KONRAD KLEJSA

Piotr Kletowski, *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006