

Czekając na niebo

Na marginesie książki Andrzeja Pitrusa
*Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości
Todda Haynesa*



ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Dr hab. Andrzej Pitrus od lat konsekwentnie zajmuje się mniej uczęszczanymi (przynajmniej w Polsce) ścieżkami kina. Znamy jego prekursorskie prace o filmach gore, kinie kultowym, gejowskim, chińskim. Andrzej Pitrus potrafi również zarazić swoją pasją studentów, o czym zapewne najlepiej zaświadczą oni sami, a najlepszym dowodem rzeczowym jest imponująca liczba udanych prac magisterskich pisanych na krakowskim filmoznawstwie pod kierunkiem autora *Nam niebo pozwoli*, a poświęconych szeroko pojętym marginesom kina współczesnego.

Odnoszę wrażenie, że w twórczości i osobie Todda Haynesa Andrzej Pitrus znalazł idealne medium, które pozwoliło autorowi podsumować jego dotychczasowe prace nad kinem queer i kinem gejowskim *en somme*.

Nie bez powodu Todd Haynes jest uważany za najważniejszego twórcę New Queer Cinema. To nie tylko wybitny autor filmowy, z wyrazistym, rozpoznawalnym stylem, ale także reżyser, którego wszystkie filmy są przykładem coraz rzadszej sztuki *stricto* erudycyjnej, sięgającej po znaki i symbole, pełnej literackich i filmowych odniesień, ale zarazem twórczo je filtrującej przez pryzmat indywidualnego doświadczenia – widza i autora.

Akcja wielu filmów Haynesa rozgrywa się niejako wewnątrz planów-sekwencji, jakby reżyser nie tracił nadziei na schwywanie rozproszonej całości. Ułożenie jednego obrazka z nakładających się drobnych części jest próbą stworzenia alternatywnego modelu kina. Fragmentaryczna struktura nowelowej *Poison* (*Trucizna*, 1991) z najciekawszą, odnoszącą się wprost do *Pieśni miłości* Geneta, częścią – *Homo* na czele, swoim rozbięciem rozprasza nie tylko przyjemność patrzenia, ale także pozbawia przyjemności (*plaisir*) interpretacji. Pozostawia widza bezradnym. Andrzej Pitrus pisze: *Liczne fragmenty – choćby z uwagi na czas ich trwania – sprawiają wrażenie, iż „nie posuwają filmu do przodu” ani w sensie narracyjnym, ani znaczeniowym.*

Amerykański filmowiec konstruuje bowiem osobliwą przestrzeń, zawieszoną pomiędzy realnością a snem, w której umieszcza bohaterów. Częste zmiany czasu, niechronologiczne łączenie epizodów pozwalało Haynesowi już od pierwszych filmów uzyskiwać niezwykłą gęstość materii filmowej: stan pośredni pomiędzy metaforą, poetycką kodą, a tradycyjnym realizmem.

W filmie *Assasins: A Film Concerning Rimbaud* (Zabójcy: film o Rimbaudzie, 1985) aktor grający Rimbauda wędruje po infernalnym Paryżu, wieczorami pije absynt w ponurych knajpach, ale słucha... Iggy'ego Popa. W opowiadającym o fenomenie glam-rocka *Idolu* (*Velvet Goldmine*, 1998), prototypy filmowych postaci, ikony tamtych czasów – Lou Reed, David Bowie, Bryan Ferry – stanowią dla reżysera jedynie tło, są syntezą, obrazem pojęcia „gwiazdy glamour”. Jednym z najciekawszych tekstów w książce Pitrusa jest interpretacja kontrowersyjnego filmu Haynesa *Superstar: The Karen Carpenter Story* (*Supergwiazda: Historia Karen Carpenter*, 1987) – zdumiewająca biografia zmarłej w 1983 roku anorektycznej wokalistki „The Carpenters”, amerykańskiego duetu popowego początku lat 70. Zdumiewająca także dlatego, że dramat piosenkarki został odegrany przez uosabiające ideał „piękna dla mas” lalki Barbie. Teraźniejszość nie ma dla Haynesa znaczenia, przeszłość nie ma znaczenia, liczy się wewnętrzny puls historii.

Haynes nie należy, przynajmniej w Polsce, do twórców modnych i przesadnie chwalonych. Jego filmografia również nie przedstawia się specjalnie imponująco – dwa krótkie metraże, jeden film telewizyjny, cztery obrazy kinowe, z których zaledwie dwa tytuły (*Idol*, oraz *Daleko od nieba*, 2002) trafiły na nasze ekrany, zresztą bez jakichś wielkich sukcesów. Ów brak szczególnego zainteresowania twórczością Todda Haynesa można tłumaczyć także nieznaną siecią kontekstów i znaczeń, w których reżyser umieszcza swoje filmy, a których rozszyfrowanie, dając wprawdzie ogromną radość odbiorczą, wymaga erudycyjnej niemal wiedzy.

Dzięki książce Pitrusa *Nam niebo pozwoli*, nawet najbardziej uważny widz filmów Haynesa może nie tylko przypomnieć sobie niezwykłość tych obrazów, ale zarazem uznać, niestety, swoją bardzo zdawkową, jak się okazuje, wiedzę w docenieniu wszelkich kontekstów i struktur, w które twórczość Haynesa została wpisana.

Andrzej Pitrus, przedstawia i szczegółowo opisuje w układzie chronologicznym, wszystkie filmy Todda Haynesa. Analizy, które proponuje krakowski filmoznawca, są nie tylko świetnie udokumentowane (autor posiłkował się głównie, co zrozumiale, publikacjami obcojęzycznymi), odpowiedzialne naukowo, ale są nade wszystko odkrywcze poznawczo. Na przykład, pisząc o *Daleko od nieba*, wspomina, że film ten poza przywołaniem pewnego świata, świata amerykańskiej prowincji, odwołuje się do szczególnego rodzaju kina, hollywoodzkiego kina lat 50. Imitacja tego kina wydaje się perfekcyjna: od czołówki przez zdjęcia, wystrój wnętrz, kostiumy, na wspaniałej, patetycznej – w starym, dobrym stylu – partyturze Elmera Bernsteina kończąc. Film wygląda dokładnie tak, jak hollywoodzkie melodramaty sprzed pół wieku, ale porusza tematy, które wtedy (a często także dzisiaj) nie mogły zostać przedstawione z taką otwartością. Haynes przed zdjęciami zlecił ekipie oglądanie obrazów niemal u nas nieznanego Douglasa Sirk (1897-1987), do którego twórczości bardzo wyraźnie się odwołuje (wcześniej czynił to w swoich niektórych filmach Rainer Werner Fassbinder). Sirk był znany (głównie w latach 50.) z wyrafinowanych, ocierających się niekiedy o kicz, melodramatycznych historii traktujących o rozbuchanych namiętnościach poskramianych przez kulturowy gorset. Do jednego z jego filmów, *All that Heaven Allows* (1955), Haynes odwołuje się zresztą dosłownie. Bohaterką obrazu

Sirka była pochodząca z klasy średniej wdowa Cary (grana przez Jane Wyman), która podejmuje romans z młodszym od niej ogrodnikiem (Rock Hudson).

To tylko jeden przykład skomplikowanych, intertekstualnych koneksji, które łączą filmy Todda Haynesa z innymi tytułami, gatunkami, nurtami, a które z wielkim sukcesem udało się Pitrusowi przybliżyć.

Przy wszystkich zaletach, o których była już mowa, trzeba jeszcze dodać, że książka Andrzeja Pitrusa, opublikowana przez należące do autora, specjalizujące się w publikacjach filmoznawczych wydawnictwo „Rabid”, została wydana bardzo efektownie. Począwszy od znakomitej okładki (projekt Moniki Pitrus), przez wyjątkowo trafiony, wieloznaczny tytuł (nawiązanie do filmu Douglasa Sirka), staranną korektę, skończywszy na tak u nas rzadkich, a przecież niemal nieodłącznych w monografiach, reprodukcjach filmowych kadrów, o których czytamy w tekście.

Coming out

Todd Haynes jest gejem i jest reżyserem queerowym. Wszystkie utwory Haynesa (także filmy krótkometrażowe i telewizyjne) identyfikuje stempel queer – spojrzenie na rzeczywistość z punktu widzenia odmienności: mniejszości seksualnych, grup odrzuconych poza nawias głównego nurtu społeczeństwa. Dzisiaj pojęcie queer jest wzbogacone o szerszy kontekst. W tym wspólnym, choć nieproporcjonalnym mianowniku mieszczą się geje, lesbijki, ale także mniejszości etniczne, społeczne. Queer to postawa afirmująca inność oraz dumę z bycia innym.

Todd Haynes jest homoseksualistą, ale nie kręci filmów gejowskich *par excellence*, bowiem kino queerowe nie musi być kinem opowiadającym o gejach. Filmy Haynesa nie tylko są doceniane przez publiczność heteroseksualną, ale także zawierają znaczenia wykraczające poza kwestie związane z tożsamością seksualną. Pitrus pisze: *Haynes realizuje nie tyle filmy o homoseksualizmie i homoseksualistach, co o obrazach homoseksualizmu, jego kontekstach i mitologiach.*

Artystyczny *coming out* (otwartość pozycji zajmowanych przez autora, nie tylko otwarcie mówiącego o homoseksualizmie, ale także deklarującego swoją przynależność do tej mniejszości seksualnej) polega raczej na ponownej próbie odczytania zapożyczonych tropów kulturowych z pozycji geja. Pitrus pisze, że reinterpretacja dokonywana niegdyś przez widzów staje się w New Queer Cinema strategią wewnątrztekstową. Filmy tego nurtu są próbą reinterpretacji w kontekście subkulturowym wielu wątków kultury postrzeganych wcześniej jako należące do obszaru dominującego.

Filmy Haynesa i pozostałych twórców filmowego queer powstały w opozycji do dziesiątek obrazów, głównie hollywoodzkich, w których homoseksualność bohaterów z powodów czysto cenzuralnych była często głęboko ukryta, zakamuflowana. Była tabu. Zdarzało się wprawdzie, że podtekst homoseksualny mógł być zrekonstruowany przez zainteresowanych widzów doszukujących się wątków gejowskich w filmach, które w linearnej, powierzchniowej strukturze nie zawierały widocznych odniesień ani nawet czytelnych aluzji nawiązujących do problematyki mniejszościowej, ale większościowa, heteroseksualna publiczność była tej świadomości pozbawiona.

Andrzej Pitrus przywołuje choćby casus *Spotkania* (1945) Davida Leana czy obrazu przynależącego do głównego nurtu hollywoodzkiego – *Ben Hura* (1959) Williama Wylera jako filmów posługujących się „homoseksualnym kodem”. Dzięki nowym reinterpretacjom tych utworów możemy dzisiaj zobaczyć je na nowo jako jawne – w mniejszym lub większym stopniu – kryptoprzekazy niosące treści homoseksualne.

Homoseksualne odczytanie tekstu niezawierającego jasnych wskazówek w tym kierunku jest zawsze kwestią wyboru dokonywanego przez publiczność – pisze autor „Nam niebo pozwoli”.

Choroba na śmierć

Człowiekowi zazwyczaj łatwiej wyobrażać sobie, kim chce być, niż uświadomić sobie, kim jest. A świadomość „kim się jest” to samowiedza, trzeźwa świadomość w stosunku do samego siebie. *Im więcej świadomości, tym więcej osobowości* – pisał Søren Kierkegaard w *Chorobie na śmierć*. Brak samoświadomości jest równoznaczny z brakiem osobowości. Bohaterowie filmów Haynesa ze swoimi nieuświadomionymi kompleksami starają się uzupełnić tę lukę, na przykład zbliżając się do ludzi już uznanych i żerując na ich sławie (*Idol*) albo, z drugiej strony, zapadając w stany depresyjne, chorobowe (*Bezpieczna /Safe/*, 1995). Próba osiągnięcia celu, szczęścia i niemożność jego dotknięcia wyznacza wewnętrzny rytm całej twórczości Todda Haynesa.

Bohater Haynesa, odkrywając w sobie to, co jest „inne”, nieznane, niedookreślone, zamyka się w kokonie transparentnej tęsknoty, przyzwyczajęń i marzeń, które projektuje na zastaną rzeczywistość. Początkowo nie wie najczęściej, nie chce wiedzieć, kim naprawdę jest, a w skrajnej sytuacji nie chce być sobą. Søren Kierkegaard nazywa to rozdarcie rozpaczą, „chorobą na śmierć”.

Śmierć w twórczości Haynesa oznacza ubytek indywidualności, postaci – utratę tożsamości, twarzy. Amerykański reżyser jak nikt inny pokazuje istniejące w człowieku rozdarcie.

Wittgenstein pisał, że zawsze dajemy świadectwo w ramach pewnej gry, poza którą nie da się w gruncie rzeczy wyjść, ponieważ jesteśmy w niej zamknięci. Gorset życia – z autonomicznym wyrokiem. Wzrastanie, dojrzewanie ze świadomością gry, ale także ze świadomością klęski: choroba u Haynesa jest synonimem zamknięcia – rozumianego dosłownie (w *Safe* Carol White grana przez Julianne Moore zostaje, na własne życzenie, zamknięta w pozbawionym okien i drzwi, zupełnie pustym pomieszczeniu) i metaforycznie (w *Daleko od nieba* ta sama aktorka – w roli Cathy Whitaker – zamyka się, do pewnego momentu, w świecie złudzeń i pozorów).

Dopiero zdobycie się na złamanie Wittgensteinowskiego gorsetu nadaje bohaterom na nowo tożsamość. Choroba Carol w *Safe* (bohaterka cierpi na rodzaj tajemniczej alergii czyniącej ją bezbronną wobec wszelkich niesprzyjających czynników zewnętrznych) każe jej określić siebie wobec świata, rodziny, życia. W pewnym sensie – pisze Pitrus – *Carol White jest uczulona na samą siebie*.

Pitrus cytuje wypowiedź Haynesa: *Całkowicie utożsamilem się z anoreksją Karen, choć nigdy nie miałem podobnych problemów. W pełni rozumiem też stosunek Carol do tożsamości narzuconej jej przez świat oraz jej potrzebą*

bycia zaakceptowaną przez społeczeństwo, którym na poziomie intelektualnym gardzi.

W ostatnim ujęciu Carol patrzy w lustro i widząc pokrytą nieprzyjemnymi plamami twarz, mówi: *Kocham Cię*. Widz, podpatrując beznadziejny stan kobiety (jest w końcowym stadium wyczerpania fizycznego), dostrzega to, co przelamuje barierę choroby fizycznej, stając się mentalnym zwycięstwem bohaterki. Umierająca Carol, być może po raz pierwszy, może ostatni, zdobyła Kierkegaardowską „świadomość”. Ona już wie.

Rok 1957. Piękna, złota amerykańska jesień. Frank (Dennis Quaid) – przystojny, odnoszący sukcesy biznesmen i jego żona Cathy, która dzieli swój czas pomiędzy wychowywanie dzieci, utrzymywanie domu oraz działalność dobroczynną, tworzą wzorową rodzinę. Pozornie, bo pozory i złudzenia są tematem filmu *Daleko od nieba*. Za piękną fasadą kryją się tłumione uczucia, niewypowiedziane lęki, wstydlive upodobania. Jedyńm wyborem wydaje się trwanie w posępnej hipokryzji.

Frank ożenił się z Cathy tylko po to, by ukryć swoją homoseksualną naturę. Cathy zaczyna coraz więcej czasu spędzać na miłych rozmowach z młodym czarnoskórym ogrodnikiem Raymondem (Dennis Haysbert). Spod wielu warstw tego filmu najważniejsza wydaje się właśnie historia kobiety, która – zdumiona własnym odkryciem – zdobędzie się na odwagę powiedzenia sobie wprost, że nawet w najgorszych czasach warto spróbować ulokować swoje uczucia tam, gdzie naprawdę jest ich miejsce. Że rezygnacja z jednej rzeczy daje nadzieję na odkrycie innej, być może wspanialszej. Nawet jeżeli odejście męża było dla Cathy cierpieniem, to przyjęła jego decyzję z pokorą – natury nie można bowiem oszukać.

Cathy, jak Carol (nie bez znaczenia jest obsadzenie w obu rolach tej samej, skądinąd fascynującej, aktorki – Julianne Moore), zdobędzie się na wysiłek zyskania „osobowości”. Jak w *Pojęciu lęku* Sorena Kierkegaarda Cathy zrozumie, że wolność nie jest jeszcze jednym przedmiotem ducha, zespołem określonych fenomenów psychicznych, nie jest prostą zdolnością, z której można skorzystać lub nie. Ale trzeba próbować...

Andrzej Pitrus pisze: *Chorobą współczesności jest zanik tożsamości. Represji podlega nie tylko sfera kobiecości, czy tożsamość homoseksualna, ale po prostu wszelka tożsamość*. Na przykładzie twórczości Todda Haynesa pokazał, że ta sama choroba współczesności promieniująca na kino może znaleźć satysfakcjonujący ekwiwalent artystyczny.

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Andrzej Pitrus, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004.