

Paul Morrissey Prawa ręka Warhola

MARCIN GIŻYCKI

Kim był Andy Warhol? To pytanie nie przestanie chyba nigdy fascynować krytyków. Czy był tytanem mistyfikacji, genialnym aktorem ukrywającym za maską imbecyla prawdziwe oblicze, czy też może imbecylem, któremu kompletna pasywność pozwoliła na stworzenie wokół siebie aury mędrca i na światowy sukces? Skojarzenie z bohaterem *Wystarczy być* Kosińskiego, a później również filmu Halla Ashby'ego opartego na tej książce, narzuca się samo.

Jak wiadomo Warhol niewiele mówił. Na pytania dziennikarzy odpowiadał półzdaniami. Rzadko się ożywiał, głównie gdy dochodziło do spotkań ze znanymi osobistościami show-biznesu. Prosił o autograf, robił sobie z gwiazdą fotkę i na tym się na ogół kończyło. Niemniej na sesję portretową w Fabryce (taką nazwę nosiło jego słynne nowojorskie studio) sławy musiały się specjalnie zapisywać i często, już na miejscu, czekać godzinami na łaskawe przyjęcie.

Warhol nie uczestniczył czynnie w bujnym życiu erotyczno-towarzyskim Fabryki. Najchętniej po prostu siedział i obserwował. Był voyeuem, co zresztą stanowi siłę jego filmów. Paul Morrissey, prawdziwy reżyser większości z nich, mówił, że Andy prawdopodobnie nie czytał nigdy własnych książek, które pisali za niego inni. No może z wyjątkiem *Dzienników*¹, najnudniejszej książki świata, w której skrupulatnie wyliczony jest każdy wydatek na taksówkę, a nie ma ani jednej głębszej refleksji. Sławne serigrafie Warhola powstawały także bez jego udziału. Ba, były nawet podpisywane jego imieniem przez asystentów. Tu znów nasuwa się porównanie już z samym Kosińskim, a nie jego bohaterem.

Jedną z największych zagadek entourage'u Warhola była osoba wspomnianego już Morrisseya. W barwnej grupie transwestytów i ekscentryków wszelkiej maści zwracał uwagę „normalnością”. Ubierał się konserwatywnie i takie też miał poglądy. Jak i jego szef, nie zażywał narkotyków, nie chodził do łóżka z „gwiazdami” Fabryki. W przeciwieństwie jednak do Warhola, którego to zbiorowisko niewątpliwie fascynowało, nie ukrywał swojej dezaprobaty dla libertyńskiego stylu życia. Trudno zrozumieć, dlaczego w ogóle tam się zjawił, a jeszcze trudniej, że został.

Niewielu jest filmowców, którzy głosiliby poglądy tak odległe od moich własnych i najchętniej bym się Morrisseyem w ogóle nie zajmował, gdyby nie

fakt, że zrobił on jednak kilka filmów – przede wszystkim wyprodukowaną przez Warhola trylogię *Flesh, Trash i Heat* – które zajmują miejsce szczególne w mojej prywatnej historii kina. I oto zagadka: jak to się dzieje, że twórcy głoszący zgola nam obcą ideologię potrafią tworzyć dzieła, które mogą nas jeśli nie aż urzekać, to przynajmniej poruszać? A jednak, odrzucając antysemityzm Ezry Pounda, jesteśmy w stanie delektować się jego poezją. Albo nie usprawiedliwiając fascynacji Leni Riefenstahl nazizmem, podziwiać jej *Olimpię* lub *Triumf woli*.

Morrissey jest na szczęście przypadkiem nieco łagodniejszym, choć dla mnie przynajmniej, gdybym chciał traktować jego słowa całkiem serio, też dość odpychającym. Głosił na przykład pochwałę Związku Radzieckiego za prześladowanie tam rock and rolla, zachodnich mód i liberalizmu². Trzeba jednak głęboko wkopać się w filmy Morrisseya, by odnaleźć w nich chociaż ślad podobnych myśli.

Paul Morrissey urodził się w 1938 roku na Manhattanie w rodzinie mieszczańskiej. Ojciec był prawnikiem z Bronxu. Wujek matki był wiceburmistrzem Nowego Jorku w latach dwudziestych. Jego trzech bracia zostali przedsiębiorcami budowlanymi, bo jak skomentował to Morrissey: *Jak i ja wolą pracować na swój rachunek*. Wychowywał się w sąsiadującej z Bronxem dzielnicy Yonkers i miał okazję poznać dość dobrze uliczne życie nowojorskich przedmieść, co znalazło później odbicie w jego filmach³. Edukację odbył w szkołach katolickich, najpierw u sióstr zakonnych, a później w prowadzonym przez jezuitów uniwersytecie Fordham, gdzie ukończył anglistykę. Inaczej niż Buñuel, wspominał lata nauki u zakonnic i księży z wielką sympatią. *To była najlepsza rzecz, jaka przytrafiła mi się w życiu* – twierdził. Rozszedł się jednak z Kościołem katolickim, gdyż *tę niegdyś wspaniałą religię zaczęły przenikać, jak uważał, hippisowskie obyczaje: liturgia w języku angielskim, trzymanie się za ręce itp.* „*Liberalny*” – mówił – *to dla mnie najobrzydliwsze słowo w języku angielskim*.

I oto ktoś o takim światopoglądzie trafia w 1965 roku do Fabryki Andy Warhola przy Wschodniej 47 ulicy. I co tam widzi? Ciemne, brudne pomieszczenie, *jakby to było podziemie* (Mary Woronov)⁴. *W ciemnym końcu hali dzieje się wszystko: igły, sodomia, kajdany, bijatyki, łańcuchy* (Ultra Violet)⁵. Przygląda się temu z odrazą i zostaje.

Bob Colacello, biograf Warhola, ujął to chyba trafnie: *Paul uwielbiał przebywać blisko rzeczy, których nienawidził*⁶. Mało tego, Morrissey przejął w dużym stopniu kontrolę nad tym, co się w Fabryce robiło. Stał się prawą (czy może raczej prawicową) ręką Warhola przy realizacji pełnych erotyki i narkotyków filmów, jak *My Hustler* (1965), *The Chelsea Girls* (1966), czy *Lonesome Cowboys* (1967), z których dwa ostatnie faktycznie wyreżyserował. Podpisał z Warholem kontrakt, który przyznawał mu początkowo 25%, a później 50% zysków z dystrybucji produkcji Fabryki. Został menedżerem rockowej grupy The Velvet Underground, którą sam wynalazł i której nadał nowy *image*. Morrissey praktycznie kierował Fabryką aż do 1974 roku.

Nie przyjął jednak panującego w Fabryce stylu życia, za to chętnie moralizował. *Dlaczego wy, smarkacze – wyrzucał po ojcowsku koleżankom i kolegom – mówicie, że eksperymentujecie z narkotykami? Eksperymentujecie ze swoim zdrowiem. Dziś, kiedy choroba Heine-Medina i inne dziecięce choroby zostały zlikwidowane, bierzecie narkotyki, by się przekonać, co to znaczy być chorym!*⁷



Paul Morrissey

Wraz z pojawieniem się Morrisseya w Fabryce filmy Warhola utraciły prostotę i urok czysto mechanicznej rejestracji. Przestały być filmowane z jednego punktu widzenia, niemal pozbawione montażu. Wzbogaciły się o ruch kamery, zaczątki reżyserii.

Kariera filmowa Morrisseya nie zaczęła się jednak w Fabryce. Już wcześniej realizował amatorskie filmy wąskotaśmowe, które pokazywał w nieczynnym sklepie na East Village (w części Manhattanu zwanej wówczas Małą Ukrainą), służącym mu też za mieszkanie. To nielegalne kino zamknęła po kilku miesiącach policja za brak licencji. *Jak wielu hollywoodzkich szefów, zaczynałem na Dolnym Manhattanie od prowadzenia groszowego kina* – komentował po latach ten epizod swojego życia.

Dzięki Warholowi Morrissey stał się jedną z najważniejszych postaci amerykańskiego kina podziemnego, ale nigdy tak naprawdę nie interesowała go awangarda filmowa. Poproszony przez redakcję „Sight and Sound” w 2002 r.⁸ o podanie listy swoich dziesięciu ulubionych filmów wymienił *Przemiętło z wiatrem* Fleminga, *Ryszarda III* Oliviera, *Na nabrzeżach Kazana*, *Zieloną dolinę* Forda, *Drogę tytoniową* Forda, *Jeźdźca znikąd* Stevensa, *Dziedziczkę* Wylera, *Trzeciego człowieka* Reeda, *Historię zakonnic* Zinnemanna i *Słodkie życie* Felliniego. Jako swojego ulubionego reżysera Morrissey wymieniał Carola Reeda, którego stawiał wysoko ponad Hitchcockiem. Scenę konfrontacji Josepha Cottena z Orsonem Wellesem w kanałach z *Trzeciego człowieka* powielał, jak sam stwierdzał, we wszystkich swoich filmach, ponieważ widział w niej metaforę zepsucia współczesnego życia. Z pogardą wyrażał się o odbiorcach wysokiej sztuki. O filmach kręonych w Fabryce mówił: *Mamy publiczność głównie w Nowym Jorku, Los Angeles i San Francisco. Składa się ona w przeważającej mierze z degeneratów szukających seksu i brudów. Jest też mała grupa widzów,*

k którzy lubią kino i przychodzą oglądać filmy jako filmy. Właściwie to nasza widownia stale rośnie i chyba zaczynamy przyciągać masową publiczność. De generaci nie stanowią może wielkiej publiczności, ale to i tak postęp w stosunku do koterii artystycznych. W gruncie rzeczy wolimy raczej pokazywać filmy w kinach erotycznych niż wyświetlających filmy artystyczne⁹.

Największym osiągnięciem Morrisseya pozostaje trylogia: *Flesh* (*Ciało*, 1968), *Trash* (*Śmieci*, 1970) i *Heat* (*Upał*, 1971)¹⁰. Trzy filmy opowiadające o ludziach wiodących pozbawione celu życie z dnia na dzień. Dwa pierwsze (co znajduje odzwierciedlenie w tytule drugiej części – *Śmieci*) rozgrywają się w środowiskach marginesu społecznego: narkomanów, męskich prostytutek itp. Trzeci portretuje pustkę egzystencji przebrzmiałych lub niedoszłych gwiazd Hollywoodu. Zamierzona krytyczno-ostrzegawcza wymowa tych dzieł zmięczona została jednak brakiem jakiegokolwiek otwartego moralizatorstwa, humorem, a nawet dużym ładunkiem ciepła, z jakim w gruncie rzeczy Morrissey pochyla się nad swoimi upadłymi bohaterami. Wielkim odkryciem reżysera stał się niespełna dwudziestoletni, w momencie debiutu, odtwórca głównej roli męskiej we wszystkich trzech filmach pasywny i narcystyczny Joe Dallesandro.

Niepodważalną zaletą trylogii jest jej nieupiększony realizm, wzmocniony improwizowanymi dialogami i paradokumentalną fotografią. Oczywiście podobnymi cechami wyróżniały się już wcześniej filmy Johna Cassavetes. Morrissey w poszukiwaniu autentyczności szedł jednak dalej od twórcy *Cieni* (1959). Wgłębiał się w bardziej egzotyczne (filmowo) środowiska i przy okazji łamał obowiązujące w kinie tabu dotyczące ukazywania ciała i seksu. W *Ciele*, *Śmieciach* i *Upale* wiele jest nagości, nie tylko kobiecej, ale zwłaszcza męskiej. Sceny miłosne pozbawione są pruderii i rozgrywają się w układach hetero- i homoseksualnych z częstym udziałem transwestytów. Podobnie bez osłonek pokazywane są igły wbijane w żyły. Morrissey śmiało wkraczał na drogę wskazaną wcześniej przez Jeana Geneta w *Pieśni miłości* (*Un chant d'amour*, 1950) i Warhola, ale jednocześnie kierował się znacznie bardziej w stronę kina komercyjnego, nie wchodząc jednak jeszcze w jego domenę.

Ciało to historia jednego dnia męskiej prostytutki. Bohatera wyprawia do „pracy” żona, żeby zarobił 200 dolarów na aborcję dla jej kochanki. *Śmieci*, chyba najzabawniejsza, a zarazem najbardziej przejmująca część trylogii, to opowieść o kobiecie (granej wspaniale i przekonująco przez transwestytę o pseudonimie Holly Woodlawn), która walczy o życie swojego partnera-narkomana. W najgłośniejszej scenie filmu Holly usiłuje sprowokować seksualnie Joe’go. Ten, znarkotyzowany, nie jest w stanie podjąć wyzwania. Kobieta więc zadowala się butelką od piwa. W momencie szczytowania chwytą jednak ukochanego za rękę i błaga go, by porzucił nałóg, aby mogli znów uprawiać miłość. *Upał* jest swoistą przeróbką *Bulwaru Zachodzącego Słońca*, w której starszą się aktorkę z arcydzieła Wildera zastąpił młody aktor, niedawno jeszcze gwiazda dziecięcego serialu. By przeżyć, świadczy usługi seksualne starszym kobietom.

Żaden z późniejszych filmów Morrisseya nie osiągnął siły wyrazu trylogii, tej dziwnej mieszanki autentyzmu z ekscentryzmem. Po *Upale*, satyrze na Hollywood, i zrealizowanych jeszcze w tym samym mniej więcej czasie dwóch filmach – farsie o młodych Amerykankach w Paryżu *L'amour* (1972) i erotycznej burle-

sce *Women in Revolt* (1971) – Morrissey zwrócił się otwarcie ku kinu komercyjalnemu i zrobił dwa gotyckie horrory-pastisze: *Flesh for Frankenstein* i *Blood for Dracula* (oba 1973). Były to ostatnie filmy wyprodukowane przez Fabrykę (współproducentem był Carlo Ponti).

Po rozstaniu z Warholem kariera Morrisseya zaczęła toczyć się dziwnymi meandrami. W Anglii nakręcił zniszczoną przez krytykę adaptację *Psa Baskerville'ów* Arthura Conan Doyle'a (*Hound of the Baskervilles*, 1977) we Francji i Niemczech akademickiego *Bratanka Beethovena* (*Beethoven's Nephew*, 1985), by wreszcie powrócić do ulicznego życia w mniej lub bardziej udanych, często brutalnych, nigdy wybitnych filmach: *Forty Deuce* (1982), *Mixed Blood* (1984) i *Spike of Bensonhurst* (1988). Ten ostatni doczekał się kilku życzliwych recenzji. Była jeszcze dość poroniona komedia polityczna *Madame Wang's* (1981) o energetycznym agencie szukającym w Nowym Jorku kontaktu z hippisami, potencjalnymi zdrajcami „nienawidzącymi swojego kraju”.

Od 1988 roku Morrissey nie zrobił żadnego filmu, ale paradoksalnie zainteresowanie jego twórczością wzrosło w ostatnich latach, czego dowodem są poświęcone mu retrospektywy, m.in. w Sztokholmie w 1997 r. i w Brooklyn Academy of Music w 2003 r. Nie ma co się dziwić, bo cokolwiek by jeszcze zrobił, na zawsze pozostanie fascynującą mieszanką sprzeczności. Zaciekły wróg rock and rolla, który kierował zespołem rockowym, katolicki purytanin, który robił filmy pełne seksu, miłośnik hollywoodzkiego kina, który nigdy nie dał się wciągnąć w machinę wielkich studiów, mistrz filmu podziemnego nienawidzący awangardy. Truman Capote powiedział o Warholu, że był *Sfinksem bez zagadki*¹¹. Paul Morrissey jawi się jako zagadka bez Sfinksa.

MARCIN GIŻYCKI

¹ A. Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, red. P. Hackett, New York 1989. Warhol dyktował *Dzienniki* na taśmę. Spisała je Hackett.

² M. Yacowar, *The Films of Paul Morrissey*, Cambridge 1993, s. 14. Większość informacji na temat życia Morrisseya, jak i nieoznaczone przypisami cytaty z jego wypowiedzi, czerpię z tego źródła.

³ Wiedzę tę jeszcze pogłębił, gdy po studiach był krótko pracownikiem opieki społecznej.

⁴ M. Woronov, *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory*, London 2000, s. 15.

⁵ *Ultra Violet, 15 minut sławy. Moje lata z Andy Warholem*, tłum. A. Kwiatkowska i M. Talikowska-Musiał, Łódź 1992, s. 28.

⁶ B. Colacello, *Holly Terror: Andy Warhol Close Up*, New York 1991, s. 35.

⁷ Tamże, s. 35.

⁸ Podaję za stroną internetową British Film Institute: www.bfi.org.uk/sightandsound/topten/.

⁹ Z wywiadu z Morrisseyem w „Cinema” 1970, nr 6-7; cyt. za: J. Doyle, J. Flatley i J. Esteban Muñoz (red.), *POP Out: Queer Warhol*, Durham-London 1996, s. 67.

¹⁰ Daty produkcji filmów podaję za Yacowarem (dz. cyt.). Inne źródła podają niekiedy nieznacznie odmienne daty. Różnica bierze się zapewne z faktu, że rok produkcji nie zawsze musi odpowiadać dacie premiery.

¹¹ Cyt. za: Ch. Hitchens, *The Importance of Being Andy*, w: C. MacCabe, M. Francis i P. Wollen (red.), *Who Is Andy Warhol*, London 1997, s. 8.