

Pożegnanie trzeciej awangardy

MARCIN GIŻYCKI

Zdarzało się, że dwóch wybitnych przedstawicieli jakiegoś kierunku, gatunku czy szkoły w kinie opuszczało ten świat niemal równocześnie, podkreślając tym samym koniec pewnej epoki. Émile Cohl i Georges Méliès umarli dzień po dniu, a wraz z nimi symbolicznie zamknęła się epoka wielkich czarnoksiężników początków kina. Ingmar Bergman i Michelangelo Antonioni odeszli w tym samym miesiącu 2007 roku (sierpniu), kończąc erę wielkich autorów filmowych XX wieku. Jordan Belson i George Kuchar zmarli tego samego dnia, 6 września 2011 roku. Niecały miesiąc wcześniej żegnano Roberta Breera, notabene z tego samego rocznika (1926), co Belson. Śmierć tych trzech ostatnich twórców, każe nam przyzwyczaić się do myśli, że nieodwołalnie przechodzi do historii ruch New American Cinema, czyli amerykański underground filmowy, zwany też, za Sheldonem Renanem, trzecią awangardą filmową¹. Oczywiście żyją jeszcze i szczęśliwie pracują Jonas Mekas, Ken Jacobs czy Lawrence „Larry” Jordan, a nawet wywodzący się jeszcze z drugiej awangardy Kenneth Anger². Ale nie ma już Adolfa Mekasa, młodszego brata Jonasa (zmarł w maju zeszłego roku), Bruce’a Connera (zmarł w 2008 roku), nie mówiąc już o tych, którzy odeszli znacznie wcześniej, jak Stan Brakhage, Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Stan Vanderbeek i wielu innych, którzy zapisali się w historii ruchu. Mekasowie, Anger, Breer, Belson czy bracia Kucharowie (bliźniacy Mike i George), to jedni z ostatnich przedstawicieli ginącego niestety gatunku bezkompromisowych filmowców, którzy nie skarżą się na brak środków, a z ograniczeń potrafią uczynić siłę: wysnuć swój własny, niepowtarzalny styl, dla którego brak miejsca w mainstreamie. Niedostatek pozwala im robić filmy inaczej, skromniej ale często też przekorniej, pod prąd. To generacja artystów, dla których filmowanie jest imperatywem, prawdziwą ekspresją siebie, nie sposobem na życie, tylko życiem samym. Znakomicie ujął to George Kuchar w jednym z wywiadów: *Właściwie, to nie mam prywatnego życia. Robienie filmów, to bardzo osobiste zajęcie. Ale wymaga też współpracy z innymi. To przypomina nieco przyjęcie. Wydajesz je, a później znów jesteś sam w domu. Montujesz, składasz wszystko razem i znów zapraszasz gości, pokazujesz, co zmontowałeś. I tak się toczy twoje życie towarzyskie*³.

Nawiasem mówiąc, złożenie prywatności na ołtarzu kina nie zawsze się dobrze kończy dla tej pierwszej. Stan Brakhage, który na wiele lat zespolił całkowicie

swoje życie z filmowaniem, co doprowadziło do rozpadu jego małżeństwa, wyznał, że kiedy jego druga żona nie zgodziła się, by stać się obiektem filmowej pasji, poczuł się nagle wyzwolony. Od tej pory poświęcił się malowaniu filmów flamastrami bezpośrednio na taśmie filmowej.

George Kuchar pozostał jednak do końca wierny swojemu stylowi pracy: zaszywał się w domu i wydawał „przyjęcia”. Jego filmy, a zrobił ich ponad 200, są w dużym stopniu autotematyczne. Mówią o pasji robienia filmów. Udają tanie thrillery, melodramaty, albo filmy porno, ale jednocześnie są autoportretami filmowca, który wciąż ingeruje w akcję swoich dzieł, wchodzi w kadr, ustawia aktorów, instruuje, jak mają grać. Krytycy dopatrzili się w tych z założenia amatorskich filmach kwintesencji campu. John Waters i David Lynch przyznawali się do wpływu, jaki wywarły na ich własną twórczość.

I tu dochodzimy do pewnej osobliwości: kino undergroundu niekoniecznie buntowało się przeciwko kinu popularnemu. Bracia Kucharowie w dzieciństwie spędzali całe dnie w tanim kinie na Bronksie, podglądali też kolekcję pornosów ojca. Ich filmy to kolaże z okrucichów podpatrzonych ujęć, podrobionych scen, skradzionych kadrów z filmów klasy B, C i porno, ale także i takich mistrzów, jak Hitchcock. To swoista odmiana kina odwróconego czasu, o którym pisałem w 66. tomie „Kwartalnika”⁴. Ale warto przypomnieć, że obok nich był Kenneth Anger ze swoimi horrorami i opowieściami gotyckimi. Był też Andy Warhol z westernem *Lonesome Cowboys*. Surrealiści też woleli filmy Mélièsa, Chaplina czy Feuillade’a od napuszonych „artystycznych” dramatów w stylu produkcji Société Film d’Art.

Robert Breer i Jordan Belson reprezentowali przeciwny biegun undergroundu. Tworzyli filmy abstrakcyjne, Breer też, od czasu do czasu, kolażowe. Chociaż abstrakcyjne, to jednak ich dzieła nie są do siebie podobne. Migotliwe filmy Breera są bliskie kinu strukturalnemu, atakują oko. Oddziałują na widza niemal fizycznie. Artysta wyciągnął skrajne wnioski z faktu, że w filmie animowanym każda klatka powstaje osobno, a nie w wyniku ciągłego fotografowania ruchu. Zaczął opuszczać klatki, w ich miejsca wstawiając zupełnie inne lub puste kadry. W jednym z jego wczesnych filmów, *Image by Images I (Obraz z obrazów I, 1954)*, żadna klatka nie jest kontynuacją poprzedniej. Każda istnieje osobno. W *Fuji* (1974), bodajże najbardziej znanym filmie Breera (nagroda między innymi w Oberhausen, rzadkość w kinie awangardowym), będącym refleksją na temat podróży pociągiem w Japonii (z okna widać tytułowy wulkan), na obrazy z amatorskiego filmu nakładają się, niczym powidoki, abstrakcyjne geometryczne kształty. Bardzo krótkie, często jednoklatkowe, naprzemiennie montowane ujęcia w rytm stukotu kół dają stroboskopowy, psychodeliczny efekt.

Dzieła Belsona, które Gene Youngblood uznał nie za abstrakcyjne, tylko „konkretne”⁵, również wprowadzają widza w trans, ale przy użyciu zupełnie innych środków. Belson był jednym z największych mistyków kina. Czerpiąc inspirację z buddyzmu tworzył ruchome obrazy medytacyjne, przywodzące na myśl mandale lub kosmiczne wybuchy. W przeciwieństwie do Breera nie posługiwał się w ogóle, z wyjątkiem kilku pierwszych filmów zrealizowanych jeszcze w latach czterdziestych XX wieku (filmów, które zresztą zniszczył), techniką poklatkową. Budował specjalne urządzenia (strzegąc zazdrośnie tajemnicy ich konstrukcji), których elementy ruchome rzucały odbłaski na ekran czy inne powierzchnie i te refleksy filmował. Doprowadził swoją metodę do perfekcji, uzyskując zupełnie magiczny,

niematerialny efekt, nawiasem mówiąc przypominający *Kineforms* Andrzeja Pawłowskiego ⁶.

Ciekawe, że Breer również konstruował aparaty do puszczenia obrazów w ruch, tyle, że były to współczesne wersje starych zabawek optycznych – mutoskopów czy flip-booków. I tu dochodzimy do drugiej ważnej cechy kina undergroundu łączącej je z *Mélièsem* i magami początków kina: artyści trzeciej awangardy często tworzyli własne narzędzia pracy, modyfikowali sprzęt, adaptowali urządzenia, które z filmem nic wspólnego nie miały, budowali dziwne maszyny, jak „komputer analogowy” Johna Whitneya.

Kino undergroundu nie stworzyło jednak żadnej własnej estetyki. Sheldon Renan pisał: *Filmy drugiej awangardy* ⁷, wywodzące się z literatury, dramatu, poezji, albo tańca, przypominały sztukę oficjalną. Nowe filmy nie były tak łatwo definiowalne. Były wśród nich portrety, wspominki, eseje wizualne, osobiste dokumenty i mnóstwo filmów, których nie dawało się zakwalifikować ⁸. A jednak krytycy doszukiwali się w nich wspólnych cech genetycznych. Sitney wskazywał na ich walor poetycki, liryczny, a za twórcę uosabiającego ten trend uznawał Stana Brakhage’a: *Kino liryczne czyni z filmowca za kamerą najważniejszą osobą w filmie* – pisał. – *Obrazy w filmie widzimy jego oczami, są tak filmowane, że nigdy nie zapominamy o jego obecności i zdajemy sobie sprawę, jak na nie reaguje. W formule lirycznej nie ma bohatera, zamiast niego mamy ekran wypełniony ruchem i ten ruch – zarówno kamery, jak i montażu – współgra z koncepcją „subiektywnego widzenia”* ⁹. Można by odczytać te słowa, jako manifest swoistego realizmu filmowego.

Jest też inna cecha charakteryzująca kino undergroundu może nawet bardziej niż ów subiektywny punkt widzenia: to amorficzność wielu filmów, swoisty brak struktury. Produkcje tej formacji są na ogół fragmentaryczne, nie mają jasno określonego początku czy końca, zaczyna się je oglądać, jakby się weszło w środek filmu. Nie znaczy to, że nie są dziełami skończonymi, o ich kształcie decydują jednak nie tyle konwencje, ile arbitralne – lub jak kto woli intuicyjne – decyzje autorskie.

I jeszcze jedna właściwość trzeciej awangardy: prywatność, a zarazem pewien ekshibicjonizm dzieł. Wiele filmów przypomina *home movies*, nie tylko zresztą ze względu na skromne środki. Są dziennikami, notatkami, spowiedziami, intymnymi wyznaniem (Brakhage, Jonas Mekas, George Kuchar). Zawierają sceny miłosne (hetero- i homoseksualne) między filmowcem i jego lub jej partnerem (Brakhage, George Kuchar), czasami też akty masturbacji (Anger, Carolee Schneemann). Do tego należałoby jeszcze dodać, że sami twórcy niekoniecznie palili się do rozpowszechniania swoich utworów, niektórzy robili wręcz wiele, by je mogło zobaczyć jak najmniej osób. Belson wycofał w którymś momencie wszystkie swoje filmy z i tak ograniczonej dystrybucji, by chronić je przed niewłaściwymi warunkami projekcji. Skrajnym przypadkiem jest Jerome Hiller, który starał się nie urządzać publicznych pokazów własnych filmów, istniejących zresztą tylko w jednej kopii. Ponieważ pracował na materiale odwracalnym, a w procesie tym nie ma negatywu więc kopie te są też oryginałami.

Jest fenomenem, że takie kino w ogóle wypłynęło na powierzchnię, zdobyło swoją własną publiczność, skupiło uwagę krytyki. Zostało całkiem nieźle opisane. I jak się okazuje wywarło niemały wpływ na twórców z głównego nurtu, nawet Gusa Van Santa. Teraz odchodzi do historii. Pustki jednak nie będzie. Miejsce po filmowym undergroundzie wypełnia autorskie *video*. Ale to już inne medium, które

szuka sobie nowych miejsc. Już nie małych salek projekcyjnych, tylko raczej przestrzeni galeryjnych, w których nie ma początku i końca seansu i każdy może wchodzić i wychodzić, kiedy się komu podoba.

MARCIN GIŻYCKI

¹ S. Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, New York 1967.

² Chociaż młodszy o rok od Belsona i Breera, zaczął robić filmy jeszcze przed drugą wojną światową.

³ Cyt za P. Vitello, *George Kuchar, Underground Filmmaker, Dies at 69*, „The New York Times” 8 XI 2011, <http://www.nytimes.com/2011/09/08/movies/george-kuchar-underground-filmmaker-dies-at-69.html> (dostęp 28.01.2012).

⁴ M. Giżycki, *Kino odwróconego czasu*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66.

⁵ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970, s. 157.

⁶ Warto zauważyć, że wszyscy trzej – Belson, Breer i Pawłowski – prezentowali filmy w legendarnym konkursie filmu eksperymentalnego w Brukseli zorganizowanym z okazji Expo’58. Jedno z wyróżnień powędrowało do Pawłowskiego.

⁷ Druga awangarda zaczęła się po wielkim kryzysie. Tworzyli ją m.in. Dwinell Grant, Francis Lee, Willard Mass i oczywiście Maya Deren.

⁸ S. Renan, dz. cyt., s. 98.

⁹ P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford-New York 2002, s. 160.