

Spadkobiercy awangardy: Geoffrey Jones

BARTOSZ KAZANA

Twórczość Geoffreya Jonesa (1931-2005), angielskiego realizatora krótkich filmów sponsorowanych o tematyce przemysłowej ¹, jest mało znana nie tylko przeciętnemu widzowi, ale także fachowcom. Dzieje się tak, mimo że w okresie największej aktywności Jonesa – w latach 60. XX wieku – jego filmy cieszyły się tak dużym zainteresowaniem, że niektóre pokazywano w kinach, a najbardziej znany z nich, *Snow*, był nominowany do Oscara.

Zrealizowane przez Jonesa filmy nie mieszczą się w tradycyjnym ujęciu akademickim posiłkującym się licznymi podziałami wewnątrzfilmowymi, rozgraniczającymi kino artystyczne i komercyjne, fabularne i dokumentalne czy pełnometrażowe i krótkometrażowe. Nie sposób również przyporządkować jednoznacznie Jonesa do elitarnej grupy twórców dokumentalnych czy awangardowych, choć źródła jego inspiracji można dostrzec wyraźnie w dokonaniach Lena Lye'a, Normana McLaren, Luciano Emmera, Berta Haanstry, a przede wszystkim – sięgając do pradziejów kina – w twórczości zespołu filmowego Johna Griersona i dzieł Dżigi Wiertowa, którego *Człowiek z kamerą* (*Człowiek z kinoapparatem*, 1929) stanowił punkt odniesienia rozwiązań formalnych w twórczości angielskiego reżysera.

W przeciwieństwie do wspomnianych twórców ², Jones – jako realizator filmów na zlecenie firm państwowych (Koleje Brytyjskie) i koncernów przemysłowych (Shell Oil, British Petroleum), a więc utworów o charakterze funkcjonalnym i pełniących rolę promocyjną – nie mógł być traktowany jako autor filmowy w tradycyjnym rozumieniu tego terminu. Był raczej sprzedającym usługi rzemieślnikiem, a jego filmy były celowo pozbawione wyraźnego komentarza autorskiego. Ich wyjątkowość wiąże się jednak z innowacyjnym i nadrzędnym traktowaniem formy, eksponowaniem języka filmu jako niemalże podstawowego celu kina. W takim ujęciu można mówić o odrębnym stylu Jonesa, ogniskującym się w mistrzowskim łączeniu dwóch dominant kina – obrazu i dźwięku. Ponadto ich wspólnym elementem, oprócz całkowitej rezygnacji z komentarza niediegetycznego ³, jest również niezwykle dynamiczny i matematycznie precyzyjny montaż, u Jonesa będący jednak nie tyle narzędziem konstruowania narracji, ile metodą umożliwiającą analityczne ujęcie nietypowych tematów ⁴, takich jak technologie i zakres działalności firmy paliwowej czy rodzaje wzornictwa przemysłowego w kolejnictwie. Jones, określany mianem wirtuoza montażu ⁵, niejednokrotnie podpisywał swoje filmy jako *director editor* zamiast *director and editor*, podkreślając tym samym równorzędną rolę montażu w pracy nad filmem ⁶.

Podobnie jak Wiertow i inni wspomniani wcześniej reżyserzy Jones był także twórcą totalnym w tym sensie, że całość realizacji filmu była podporządkowana

wyłącznie jego wizji. Był operatorem, montażystą i reżyserem każdego ze swoich obrazów, choć ze względu na ogrom pracy laboratoryjnej związanej z ich realizacją korzystał ze wsparcia stałego zespołu współpracowników. Także ścieżka dźwiękowa każdego z filmów, na którą oprócz muzyki składały się zawsze specjalne efekty dźwiękowe w opracowaniu Daphne Oram – w tamtym okresie jednej z czołowych specjalistek w tej dziedzinie – powstawały na podstawie jego ściśle doprecyzowanej koncepcji ujętej w formie nietypowego schematu graficznego, któremu był podporządkowany również montaż obrazu.

Praca w laboratorium była dla Jonesa ważniejszym etapem powstawania filmu, niż proces reżyserowania. Ten zaś odbywał się, według niego, głównie na etapie rejestrowania kamerą obrazów, które jednak nigdy nie były inscenizowane ⁷. Metoda jego pracy polegała na zebraniu na taśmie filmowej szkiców, a następnie zapisywaniu na niej dużej ilości potencjalnie wartościowego materiału, który w kolejnym, kluczowym etapie powstawania filmu był poddawany selekcji na stole montażowym. Nie był to wszakże jedyny element filmowej układanki Jonesa. Składały się na nią także archiwalne materiały filmowe i graficzne, okazjonalnie uzupełniane eksperymentami z taśmą filmową. Ich właściwe wykorzystanie polegało na kreatywnym zestawieniu. W oderwaniu od siebie lub pozbawione ścieżki dźwiękowej traciły znaczenia nadane im w drodze montażu. W połączeniu z sobą podkreślały zaś przede wszystkim rytmikę filmu, pełniąc niejednokrotnie rolę wizualnych odpowiedników interwałów muzycznych.

Sklasyfikowanie twórczości Jonesa uniemożliwiał również jego status formalny jako reżysera filmowego. Od samego początku działał bowiem w oderwaniu od środowisk filmowych i zrzeszających je instytucji. Nie był również absolwentem żadnej uczelni filmowej. I choć interesowało go kino fabularne, szczególnie filmy zaangażowane społecznie, demaskujące hipokryzję establishmentu ⁸, jego droga artystyczna, rozpoczynająca się od poziomu bazowego, czyli eksperymentów z ruchomymi rysunkami, celowo ograniczyła się do etapu filmu niefabularyzowanego. Jonesa zafascynowało kino czystej formy, opartej na idealnej synchronizacji obrazu i dźwięku oraz przekazu, który już na wstępie był pozbawiony ciężaru ideologicznego i emocjonalnego.

Był zatem Jones bez wątpienia spadkobiercą i kontynuatorem dzieła awangardy filmowej, hołdującym zasadzie czystości formy. Korzystając z doświadczeń wspomnianych wcześniej reżyserów, udoskonalił, a do pewnego stopnia wykreował nową formę ekspresji opartą na dominacji dźwięku nad obrazem. Przecistawiając się tradycyjnej formie narracji, Jones zdefiniował nowy rodzaj filmu, którego struktura została całkowicie podporządkowana rytmowi muzyki.

Pierwsze filmy – krótkie spoty reklamowe realizowane m.in. pod wyraźnym wpływem dadaistów (fascynacja formami geometrycznymi), tj. bez użycia kamery, w drodze plastycznej obróbki taśmy celuloidowej – Jones zrealizował w połowie lat 50., pracując w branży reklamowej, dokąd trafił po ukończeniu studiów na wydziale formy przemysłowej w londyńskiej Central School of Art. W 1958 roku po raz pierwszy pracował z kamerą, popularnym wśród reporterów telewizyjnych Bolexem rejestrującym obraz na taśmie 16-milimetrowej. Próbką tamtych eksperymentów filmowych umożliwiły mu otrzymanie wsparcia finansowego British Film Institute i rozpoczęcie współpracy z zespołem filmowym Shell Oil, a następnie realizację zleceń dla Kolei Brytyjskich.

Współpraca ze wspomnianymi instytucjami wyznacza dwa kierunki tematyczne w twórczości Geoffreya Jonesa, na które złożyły się zrealizowane w latach 1959-1975 filmy o tematyce paliwowej (m.in. *Shell Panorama* /1960/, *Shell Spirit* /1961/, *This is Shell* /1970/) i kolejowej (*Snow* /1963/, *Rail* /1966/, *Locomotion* /1975/). Ponadto, na zlecenie British Petroleum, Jones zrealizował film *Trinidad and Tobago* (1964), utrzymany w konwencji popularnego niegdyś gatunku travelogue'ów – filmów z podróży. Na przełomie lat 70. i 80., kiedy filmy sponsorowane, w rodzaju tych realizowanych przez Jonesa, zostały niemal całkowicie wyparte przez krótkie formy reklamowe, angielski reżyser przygotował w pełni autorski utwór *Seasons Project* (1980), który – podobnie jak ukończone w 2004 roku pierwsze eksperymenty filmowe z lat 50. – nie był powszechnie dostępny przed ukazaniem się retrospektywnego DVD opublikowanego przez British Film Institute niedługo po śmierci artysty.

Źródła i inspiracje

Już w początkowym okresie swojej aktywności, poprzedzającej właściwy debiut, Jones dostrzegł immanentną nawet dla statycznych ujęć mobilność filmowego obrazu. Widać to już w *A Chair-A-Plane Kwela* (2004⁹), gdzie z zainteresowaniem filmuje statyczną kamerą jednostajny ruch karuzeli łańcuchowej. Jak bowiem szybko zauważył Jones, niezbędny dla kina ruch przedmiotów i ludzi odbywał się wewnątrz kadru niezależnie od inicjatywy reżysera. Właściwość tę Jones docenił, studiując wspomniane wcześniej dzieło Wiertowa, w którym rosyjski twórca rejestrował życie codzienne na ulicach Moskwy w końcu lat 20. W kolejnych statycznych kadrach *Człowieka z kamerą* widać, między innymi, przejeżdżające na długość i szerokość ekranu tramwaje i samochody oraz ludzi przemierzających ulice. Wiertow nie ogranicza się jednak wyłącznie do statycznych ujęć. Wprost przeciwnie – praca jego kamery jest niezwykle dynamiczna i nowatorska. Powracając tu również obrazy jadącego pociągu, filmowanego z niekonwencjonalnych ustawień kamery. Łatwo zresztą dostrzec, że podczas realizacji filmów o tematyce kolejowej Jones korzystał wręcz z takich samych rozwiązań, jak Wiertow (np. ujęcia z bocznej ściany pojazdu, z dachu czy z poziomu torowiska). Od rosyjskiego reżysera Jones nauczył się również, jak bardzo ważna jest rytmika montażu, szczególnie w scenach przedstawiających procesy technologiczne. Dzięki utrzymaniu odpowiedniego tempa narracji i właściwej selekcji ujęć pozornie nieatrakcyjne tematy – u Wiertowa np. pakowanie papierosów i praca telegrafistek u Jonesa np. wydobywanie ropy i produkcja opon – okazują się znakomitą, dynamiczną materiałem filmowym, który można rozpiszać według klasycznych wzorców dramatycznych.

W przypadku scen przedstawiających procesy technologiczne Jones czerpał również inspirację z dokumentu ważnego dla rozwoju języka filmowego – obrazu *Glas* (1958) Berta Haanstry. W tym wyróżnionym licznymi nagrodami dziele holenderski reżyser z niespotykaną lekkością i precyzją sfilmował proces produkcji wyrobów szklanych. Potencjalnie niefilmowy temat, dzięki kreatywnemu montażowi i oprawie muzycznej zbudowanej na zasadzie kontrapunktu, okazał się ciekawą i w wielu momentach zabawną opowieścią o inwencji i umiejętnościach człowieka. W filmie Haanstry pracownicy fabryki szkła wykonują na oczach widza



Locomotion, rež. Geoffrey Jones (1975)



Snow, rež. Geoffrey Jones (1963)

swoisty balet, imponując swobodą i dopracowaniem techniki ruchu. U Jonesa praca obsługi kolei czy wydobywców ropy jest pozbawiona lekkości i finezji. Pod względem tonu narracji filmy Jonesa są bliższe dziełom angielskich dokumentalistów z lat 30. Praca kolejarzy jest pokazywana w podobny sposób, jak praca rybaków w *Polawiaczach śledzi* (*Drifters*, 1929, reż. John Grierson) czy pocztowców w *Nocnej poczcie* (*Night Mail*, 1936, reż. Basil Wright, Harry Watt). Liczy się przede wszystkim wysiłek fizyczny pracowników i ich poświęcenie. Filmy Jonesa są jednak niemal całkowicie pozbawione kontekstu społecznego i ideologicznego znanego z produkcji zespołu GPO Film Unit. W przeciwieństwie do wspomnianych twórców, dla których ważnym elementem było propagowanie pozytywnego wizerunku ludzi pracy¹⁰, celem Jonesa, z racji zleceńowego charakteru jego utworów, było głównie ukazanie sposobu funkcjonowania kolei czy koncernu paliwowego. Mimo to nie sposób nie dostrzec, jak wiele łączy filmy Jonesa z twórczością klasyków angielskiego dokumentalizmu. Nieprzypadkowo w 1972 roku Jonesowi zaproponowano, aby zastąpił Johna Griersona na stanowisku przewodniczącego Międzynarodowego Zrzeszenia Dokumentalistów (International Association of Documentary Film-makers). Jones, cieszący się wówczas dużym uznaniem środowiska filmowego, odmówił jednak objęcia tej funkcji.

Twórcy filmu sponsorowanego odwoływali się do taktów dokumentalistów angielskich. Zarówno wspomniani *Polawiacze śledzi*, jak i np. *Pieśń Cejlonu* (*Song of Ceylon*, 1934, reż. Basil Wright) powstały na zlecenie – kolejno – Empire Marketing Board i Ceylon Tea Propaganda Board. Należy przy tym wyznaczyć wyraźną granicę między filmami realizowanymi przy wsparciu lub na zlecenie rządu a produkcjami finansowanymi przez sektor prywatny. W tym kontekście, jako wzorcowy przykład filmu z tej drugiej grupy, często jest przywoływany obraz *Housing Problems* (1935, reż. Arthur Elton, Edgar Antsey), sfinansowany przez The Gas, Light & Coke Company i mający zachęcać do użytkowania oświetlenia i ogrzewania gazowego¹¹. Realizatorzy *Housing Problems* współpracowali zresztą w późniejszych latach z Jonesem – Arthur Elton jako szef zespołu filmowego Shell Oil, a Edgar Antsey jako przedstawiciel Kolei Brytyjskich.

Twórczość Jonesa znajduje się niejako na pograniczu przywołanych tu dwu rodzajów filmu sponsorowanego. Żaden z jego utworów nie jest filmem reklamowym w sensie ścisłym, ponieważ nie zachęca bezpośrednio do zakupu konkretnego produktu czy usługi. Obrazy angielskiego reżysera wymykają się takiej klasyfikacji również dlatego, że zbyt daleko odbiegają od formuły filmu reklamowego, jego modelu narracyjnego i estetyki. Spośród wymienionych wyżej reżyserów GPO Film Unit Jonesowi jest zapewne najbliższy do twórczości Basila Wrighta. Widać to na przykład przy porównaniu *Nocnej poczty* z filmami kolejowymi Jonesa. W obu przypadkach elementem kluczowym jest pokazanie poświęcenia pracowników poczty i kolei, których praca jest przedstawiona jako służba społeczna o szczególnie dużej wadze (jak wspomniałem wcześniej, u Jonesa brak jednak komentarza, który umiejscawiałby film w kontekście społecznym). Spośród utworów Geoffreya Jonesa podejmujących ten temat najlepszym przykładem jest z pewnością obraz *Snow* opowiadający o pracy kolejarzy zimą, kiedy jednym z ich zadań jest udrażnianie zasypanych śniegiem tras pociągów. Dzięki wysiłkowi tych ludzi komfort podróży nie zmniejsza się, czego dowodem są pojedyncze ujęcia pasażerów zadowolonych z usług kolei. Podobieństwa można też zauważyć między *Pieś-*

nią Ceylonu a filmem *Trinidad and Tobago*, wyraźnie czerpiącym z doświadczeń Wrighta. Oba dzieła o charakterze podróżniczym łączą podobne podejście do podjętego tematu. Zarówno Wright, jak i Jones celowo marginalizują rolę sponsora filmu, koncentrując się na przedstawieniu uroków i egzotyki odwiedzanych miejsc. W filmie Jonesa zleceniodawca – British Petroleum – pojawia się zaledwie dwukrotnie w postaci logo firmy na kasku pracownika i przejeżdżającej drogą cysternie.

W równie ograniczonym zakresie sponsorzy pojawiają się także w innych filmach Jonesa. W *Shell Spirit*, podobnie jak w *Trinidad and Tobago*, logo koncernu jedynie przemyka widzowi przed oczami, przez ułamek sekundy, pod koniec dwuminutowego obrazu. Analogicznie kwestia ta wygląda w dłuższych formach realizowanych dla holendersko-angielskiej kompanii. W *This is Shell* obecność firmy została zaakcentowana dopiero w finałowej sekwencji filmu w postaci planszy z logo koncernu, która jest częścią ciągu kilku szybko zmieniających się ujęć-przebitek. W przypadku filmów zleconych przez Koleje Brytyjskie Jones skorzystał z rozwiązania znanego z innych filmów dokumentalnych: w krótkim ujęciu pracownik kolei umieszcza logo firmy na lokomotywie lub wagonie. Elementy sponsorskie pojawiają się tu więc bardziej na zasadzie, którą dzisiaj określilibyśmy jako umieszczanie produktu (*product placement*), a nie jego bezpośrednią reklamę.

Dominująca rola dźwięku

Punktem wyjścia w pracy nad filmem była dla Jonesa ścieżka dźwiękowa. Jego metoda realizacyjna różniła się więc od tradycyjnego modelu, w którym muzyka powstaje dopiero na podstawie zarejestrowanego materiału wizualnego. Sposób pracy Jonesa był uzasadniony przez charakter jego filmów, w których ścieżka dźwiękowa nie stanowiła jedynie uzupełnienia obrazu, lecz funkcjonowała na równych prawach i definiowała rytm filmu. Podejście reżysera wynikało więc niejako z pobudek pragmatycznych. Obraz jako tworzywo poddawane obróbce technicznej był według niego materiałem znacznie bardziej plastycznym, a więc podatną na deformację w zależności od rytmu wyznaczonego przez muzykę¹². Dzięki tej metodzie jego filmy zaskakują dynamiką i tempem. Umożliwia ona także bardziej wyraziste uwydatnienie naturalnych dźwięków otaczającego świata oraz ich kreowanie w oparciu o pojedyncze elementy dźwiękowe towarzyszące procesom technologicznym czy fizycznej pracy człowieka. Rodzaj udźwiękowienia filmu jest przy tym determinowany tematem. W filmach o tematyce kolejowej spotykamy się ze swoistym ożywieniem ścieżki dźwiękowej dzięki wprowadzeniu fragmentów naśladujących odgłosy typowe dla kolejnictwa, np. jadącego pociągu czy zmiany suwnic. Natomiast filmy o tematyce paliwowej stają się inspiracją do wykreowania kolażu muzyki i efektów specjalnych w oparciu o szczątkowe elementy dźwiękowe kojarzące się z procesem wydobywania i przetwórstwa surowców oraz ich użytkowania.

Najbardziej efektowny pod względem dynamiki jest bez wątpienia ośmiominutowy film *Snow*, w którym rytm obrazu jest wyznaczany przez popularny wówczas przebój *Teen Beat* Sandy'ego Nelsona nagrany w zmienionej aranżacji. Przykładem kreatywnego podejścia Jonesa do łączenia obrazu z dźwiękiem jest już sam początek filmu, w którym odgłos ruszającego pociągu przechodzi stopniowo w przewodni motyw muzyczny – kolejno pojawia się perkusja imitująca rytm pociągu, a następnie motyw muzyczny grany na gitarze elektrycznej i basie.

Tempo muzyki wzrasta wraz z pędem pociągu. Efekt ten z jednej strony kojarzy się z ruchem pojazdu, z drugiej – przypomina odtwarzanie muzyki z płyty gramofonowej, która dopiero z czasem osiąga właściwą liczbę obrotów na minutę. Wraz z przyspieszaniem pociągu proporcjonalnie zmniejsza się więc efekt nienaturalnego zniekształcenia muzyki. Całości towarzyszy charakterystyczny pogłos, dodatkowo spotęgowany efektami imitującymi odgłos pociągu przejeżdżającego przez korytarze śnieżne lub tunele. Około czwartej minuty filmu następuje punkt zerowy, w którym muzyka osiąga właściwe tempo, po czym przyspiesza do nienaturalnego brzmienia wraz z wjazdem pociągu na odcinek traktu, na którym może on rozwinąć większą prędkość. Muzycznym interludium jest tu wydłużone przejście perkusji zagłuszające resztę ścieżki dźwiękowej i zapowiadające ostatnią sekwencję filmu, w której dzięki szybkiemu montażowi – w rytm muzyki akcentowanej przez uderzenia perkusji – zostaną powtórzone najważniejsze ujęcia filmu.

Odminną strukturę muzyczną ma kolejny film Jonesa o tematyce kolejowej, *Rail*. Specjalnie na jego potrzeby Wilfred Josepha skomponował dwunastominutową symfonię w dwóch częściach, nagraną przez członków Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej pod batutą Marcusa Doddsa. Koncepcja Jonesa była nietypowa bowiem symfonia jako utwór muzyczny jest zwykle kompozycją bardziej obszerną, składającą się zazwyczaj z czterech części, rzadziej z trzech¹³. Charakteryzują ją także powaga tematu. Odniesienie do tej jej właściwości – zwłaszcza w kontraście z wykorzystaną w *Snow* piosenką popularnego wykonawcy – znacząco nobilitowało tematykę filmu, czyli skonfrontowanie starych i nowych trendów we wzornictwie kolejowym. Nietypowy jest również podział czasowy kompozycji Josepha, który zgodnie z pomysłem Jonesa rozbił całość na dwie nierówne części: dziewięcio- i trzyminutową. Każdej z nich został przyporządkowany inny temat. Pierwszą Jones poświęcił klasycznemu, dziewiętnastowiecznym projektom dworców i kolei, drugą – najnowszym wówczas wzorom w kolejnictwie brytyjskim. Symfonia Josepha nadaje także odrębny charakter obu tematom. Część pierwsza – rozbudowana, zawierająca liczne zmiany nastrojów, gdzie po majestatycznym wstępie pojawiają się zarówno elementy pełne patosu, jak i wyciszenia – podkreśla rozmach i wyrafinowanie projektów architektów i grafików wiktoriańskich. Część druga – szybka i niezwykle dynamiczna, wykonana z udziałem pełnego instrumentarium – uwydatnia przede wszystkim technologiczny postęp kolei w połowie XX wieku.

Inną funkcję pełni ścieżka dźwiękowa w filmie *Locomotion*, zrealizowanym z okazji 150. rocznicy narodzin lokomocji. Kompozycja autorstwa Donalda Frasera została wykonana przez zespół Steeleye Span. Początkowo ma tu ona rolę ilustracyjną – motyw rozpędzającego się pociągu jest tłem dla rycin przedstawiających budowę traktów i składów kolejowych. Jednak wkrótce zaczyna dominować nad obrazem, narzucając określony rytm narracji, który wraz z przyspieszeniem muzyki (pociągu) przenosi widza do pierwszych zaludnionych dworców, pozwala ujrzeć pierwszych kolejarzy i pasażerów. Pod względem struktury ścieżka dźwiękowa *Locomotion* przypomina tę z filmu *Snow*. Ponownie jest oparta na formie *accelerando* i składa się z kilku planów muzycznych, chwilami współgrających, kiedy indziej celowo się rozmiągających. Całość zaś spaja wariacja na temat *Dies irae*, dyskretnie budująca atmosferę wzniosłości, co znakomicie oddaje uznanie Jonesa dla tradycji kolejnictwa.

Donald Fraser był także autorem ścieżki dźwiękowej do najbardziej znanego filmu Jonesa zrealizowanego dla holendersko-angielskiego koncernu paliwowego – *This is Shell*. Poszerzenie zakresu tematycznego pociągnęło za sobą konieczność znalezienia nowych rozwiązań formalnych, które we właściwy sposób nadałyby rytm filmowi o procesie poszukiwań, wydobycia i przetwórstwa złóż, a następnie wykorzystania uzyskanych z nich produktów w życiu codziennym. Koncepcja Jonesa została oparta na spowolnieniu tempa narracji znanego z jego dotychczasowych realizacji. Po niemalże już typowym preludium, w którym w temat filmu wprowadza widza motyw instrumentów perkusyjnych nabijających rytm, następuje nieoczekiwana zmiana tonacji. Spokojna muzyka z wiodącym solo fletu, pojawiająca się wraz z wyestetyzowanym ujęciem wiertła spuszczanego w głąb oceanu, określa medytacyjny charakter dalszej części filmu. Wykorzystując kontrapunkt muzyczny, Jones uniknął monotonii, która niechybnie mogłaby zdominować film o takiej tematyce. Kompozycja Frasera umożliwiła także reżyserowi przyjęcie postawy niemalże kontemplacyjnej do tego stopnia, że – jak zauważa Anthony Nield – chwilami w filmie przeważa fascynacja raczej przedmiotami obserwacji (mechanizmem platformy wiertniczej etc.) i ich formą niżli wielością i różnorodnością zadań koncernu Shell Oil ¹⁴. Aby jednak utrzymać u widza poczucie przynależności gatunkowej filmu, kompozycję Frasera przerywa z nieregularną częstotliwością efekt dźwiękowy przywodzący na myśl pogłos wydobywający się z rur lub pracę platformy wiertniczej.

Inny rodzaj ścieżki dźwiękowej pojawia się w najdłuższym, blisko dwudziestominutowym filmie Jonesa *Trinidad and Tobago*. Z racji bardziej konwencjonalnej formuły gatunkowej większą część ścieżki stanowi muzyka w wykonaniu lokalnych zespołów ulicznych ¹⁵. Jones nie ogranicza się jednak wyłącznie do jednego elementu w warstwie dźwiękowej filmu. Rdzenna muzyka wysp pojawia się w sekwencjach przedstawiających tamtejszą ludność – na targowisku czy podczas trwającej fiesty. Żywa, pełna lokalnego kolorytu muzyka Trynidadu i Tobago jest tu elementem dynamizującym narrację i zarazem równoważącym ją. Sekwencje opisowe otwierające film oraz część poświęcona przemysłowi wysp zostały bowiem opatrzone odmienną ścieżką dźwiękową, w której Daphne Oram niejako sparafrazowała obecne w dalszej części filmu motywy muzyczne. We fragmentach tych muzyka nie pełni tak dużej roli, jak w częściach finałowych, lecz jest jedynie tłem obserwacji przyrody i drewnianych zabudowań, głównie sakralnych. Słumiona, sprawiająca wrażenie dobiegającej z oddali muzyka wyjątkowo ustępuje tu obrazowi.

Ostatni film Jonesa został całkowicie oparty na koncepcie muzycznym. *Seasons Project* do *Czterech pór roku* Vivaldiego w całości podporządkowano partyturze koncertów włoskiego kompozytora. Służy wyłącznie jako wizualne uzupełnienie kompozycji muzycznej, co – paradoksalnie – odwraca jej zamysł teoretyczny jako dzieła o charakterze ilustracyjnym ¹⁶. W *Seasons Project* Jones zdaje się osiągać ideał artystycznej synchronizacji obrazu i dźwięku. Jest to możliwe między innymi dzięki specyfice koncertów Vivaldiego, rozpisanych na skrzypce oraz orkiestrę i sięgających po najbardziej liryczne brzmienia. Jones nie kryje swojej fascynacji dziełem słynnego kompozytora, akcentując z pasją pojedyncze szarpnięcia strun skrzypiec w ujęciach przedstawiających krople deszczu uderzające o gładź tafli jeziora i pozostawiające koncentryczne ślady idealnie współbrzmiające z muzyką.

Zamykający twórczość Jonesa *Seasons Project* jest niewątpliwie najbardziej poetyckim z jego filmów. Wirtuozerskie operowanie środkami filmowego wyrazu nie jest tu celem samym w sobie, jak miało to miejsce we wcześniejszych realizacjach. Elementem wspólnym filmów Jonesa jest za to swoista fetyszyzacja detalu – w poprzednich produkcjach wiązała się ona głównie z symetrią i precyzją myśli technicznej, tutaj zaś chodzi o detale w przyrodzie, która w *Seasons Project* jest zarazem inspiracją i ilustracją dzieła Vivaldiego. Reżysera nie interesuje bowiem obserwacja krajobrazu w zastygłych ujęciach pejzażowych. Podobnie jak we wcześniejszych filmach, Jones poszukuje w przyrodzie ruchu, procesów, które ją napędzają i tworzą. Dlatego część ujęć pojawiających się w filmie wypełniają zdjęcia zapylanych kwiatów czy metamorfozy, w efekcie której rodzi się motyl. Istotą *Seasons Project* jest więc przede wszystkim rytm wyznaczany w świecie przyrody przez życie i śmierć, co każe traktować ostatnie – nieukończone zresztą – dzieło angielskiego reżysera jako jedno z jego najważniejszych.

BARTOSZ KAZANA

¹ Rick Prelinger wyróżnia kilka kategorii filmów sponsorowanych. Znajdują się wśród nich m.in. filmy reklamowe, edukacyjne, przemysłowe i produkcje instruktażowe o różnym przeznaczeniu. Zob.: R. Prelinger, *The Field Guide To Sponsored Films*, National Film Preservation Foundation, San Francisco 2006: <http://www.filmpreservation.org/projects/sponsored.pdf> (dostęp: 5.01.2010).

² O zleceniowym charakterze twórczości reżyserów GPO Film Unit piszę w dalszej części artykułu.

³ Wyjątkiem jest pierwszy film Jonesa dla Shell Oil (*Shell Panorama*) będący wizualnym streszczeniem wystąpienia przedstawiciela firmy z referatem podsumowującym jej działalność. Zadaniem Jonesa było skrócenie blisko trzygodzinnej mowy do długości siedmiominutowego filmu.

⁴ S. Foxon, *Geoffrey Jones: The Rhythm Of Film*, British Film Institute, London 2004, s. 6. Publikacja uzupełniająca retrospektywne wydawnictwo DVD poświęcone twórczości Geoffreya Jonesa pod tym samym tytułem.

⁵ J. White, *Geoffrey Jones*, BFI – Screenonline: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/1361686/index.html> (dostęp: 5.01.2010).

⁶ A. Nield, *Geoffrey Jones: The Rhythm Of Film*, DVD Times: <http://www.dvdtimes.co.uk/content.php?contentid=57586> (dostęp: 5.01.2010).

⁷ Por. wywiad z Geoffreym Jonesem dostępny na DVD *Geoffrey Jones: The Rhythm Of Film*.

⁸ Tamże.

⁹ Zdjęcia do filmu powstały w 1958 r., jednak Jones ukończył go dopiero kilkadziesiąt lat później.

¹⁰ K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, Boston 2003, s. 312.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ A. Jacobs, *Dictionary of Music*, Penguin Books, London 1997, s. 430.

¹⁴ A. Nield, dz. cyt.

¹⁵ Z takiego pomysłu Jones korzystał już wcześniej, podczas realizacji *Shell Spirit*, gdzie tłem muzycznym jest w całości kompozycja w wykonaniu południowoafrykańskiego zespołu.

¹⁶ A. Jacobs, dz. cyt., s. 353.