

OKIEM I UCHEM

Prawdziwie bezkompromisowe kino

MARCIN GIŻYCKI

Niedawno nakładem angielskiej firmy dystrybucyjnej Lux oraz Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie i Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego ukazała się długo oczekiwana przez miłośników kina eksperymentalnego płyta DVD z trzema filmami Franciszki i Stefana Themersonów: *Przygodą człowieka poczciwego* (1937), *Calling Mr. Smith* (1943) i *The Eye and the Ear* (1945; dwa ostatnie zostały zrealizowane w Anglii pod egidą Biura Filmowego polskiego rządu na emigracji). Themersonowie byli archetypicznymi twórcami niezależnymi. Już pięćdziesiąt lat temu Stefan karmił swoich kolegów, że zamiast robić filmy skarżą się, iż nikt im nie daje na nie pieniędzy¹. Nie były to puste słowa, bo razem z żoną Franciszką zrealizował za grosze w latach 30. i 40. siedem ważnych filmów (z których tylko trzy zachowane znalazły się właśnie na wspomnianej płycie). Dzisiaj stanowisko Themersona nie straciło nic ze swojej wagi. Wypowiem tu opinię, która nie spodoba się raczej w polskim środowisku filmowym: kino artystyczne można tworzyć za niemal żadne pieniądze. Trzeba tylko chcieć chcieć.

Hal Hartley, kultowy twórca (i niespodziewana gwiazda festiwalu Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu) potrafiący realizować pełnometrażowe filmy za sumy, które nie zachęciłyby do sięgnięcia po kamerę żadnego szanującego się reżysera w Polsce, mówił w wywiadach, że wraz z pieniędzmi przychodzą też wymagania. On woli robić filmy biedne, ale w taki sposób, jaki mu odpowiada². Richard Kostelanetz, postać iście renesansowa – pisarz, poeta, kompozytor, filmowiec, krytyk i teoretyk sztuki – pisał w 1988 roku: *Z wielu powodów nie interesuje mnie robienie filmów w konwencjonalny sposób. Po pierwsze takie filmy są zbyt kosztowne i jeśli nie jest się bogatym lub nie ma się bezpośredniego mecenasa, traci się zbyt wiele czasu na zdobycie pieniędzy. Pojedynczy sponsor będzie usiłował mieć większy wpływ na twoje dzieło, niż jesteś gotów mu na to pozwolić. A jeśli to, co chcesz zrobić, nie ma charakteru komercyjnego, będziesz zapewne musiał mieć do czynienia z tyloma źródłami finansowania, że ich nawet nie spamiętasz. Tak czy owak sam proces wywołuje masę ludzkich problemów, z którymi nie mam*

*ochoty mieć do czynienia. Dziękuję bardzo. Poza tym trzeba pracować ze zbyt wieloma ludźmi, którzy często nie wiedzą, co robić lub mają tak wysokie mniemanie o sobie, że muszą być ciągle dopieszczani. Poważna sztuka – jak podpowiada mi moje doświadczenie – wychodzi najlepiej, jeśli tworzy się ją w pojedynkę, najwyżej z jednym współpracownikiem lub asystentem*³.

Praca jedynie z asystentem (a raczej ze zmieniającymi się asystentami) nad technicznie nieskomplikowanym filmem, z którego wobec nikogo nie musiał się rozliczać, pozwoliła Kostelanetzowi stworzyć między innymi *Epiphanies*, dzieło całkowicie otwarte, zainicjowane w 1981 roku, istniejące w wielu wersjach. W warstwie wizualnej jest to montaż fragmentów zapożyczonych z cudzych filmów. Na ścieżkę dźwiękową złożyły się natomiast jednozdaniowe, niepowiązane ze sobą opowiadania samego autora, tytułowe epifanie (rozumiane jako momenty kulminacyjne nigdy nie napisanych utworów), czytane przez różne osoby. Obie warstwy rozwijają się niezależnie od siebie. Intencją Kostelanetza było stworzenie filmu, z którego można w każdym momencie wyjść i wrócić po pewnym czasie, bez poczucia, że straciło się ważny fragment akcji. Pozwala to również postrzegać film na wiele różnych sposobów.

Kostelanetz podkreślał niemal z dumą, że nigdy nie uczył się techniki filmowej, obsługa kamery czy stołu montażowego nigdy go nie interesowała, co oczywiście nie ułatwiało zadania. Przyświecało mu jednak credo László Moholy-Nagya: brak odpowiedniej wiedzy technicznej nie powinien być dla nikogo przeszkodą w tworzeniu sztuki⁴.

Wielu pionierów filmu, zwłaszcza animowanego – Georges Méliès, Władysław Starewicz, Berthold Bartosch – też pracowało niemal samotnie i bez pieniędzy. Ale ich interesowała technika, odkrywanie nowych możliwości medium. To byli czarodzieje ożywiający na ekranie martwe przedmioty, wyczarowujący nowe światy. Przez wiele dziesięcioleci animacja była dziedziną zbliżoną do magii. Animatorzy, jak iluzjoniści, wymyślali sobie własne triki i własne ukryte mechanizmy. Wraz z nadejściem komputerów z wyrafinowanymi programami skończyła się epoka filmu animowanego jako sztuki dla wtajemniczonych. Z drugiej jednak strony dziś bardziej niż kiedykolwiek można tworzyć filmy animowane za grosze. Materia stawia mniejszy opór, inwencja twórcza może hulać bez ograniczeń.

Nowe technologie wycisnęły piętno nie tylko zresztą na animacji. Co prawda filmu fabularnego nie da się raczej stworzyć jednoosobowo, ale dzięki sprzętowi wideo można realizować interesujące dzieła za pieniądze porównywalne, jak mawiają Amerykanie, do ceny sznurowadeł. Hal Hartley nie jest wyjątkiem; są twórcy, którzy zdobyli rozgłos, realizując jeszcze tańsze filmy. Edward Burns zrobił swoje *Piwnie rozmowy braci McMullen* (1995)⁵ za 10 000 dolarów (sumę tę wyłożył jego ojciec). Kiedy film zakwalifikował się na festiwal do Sundance, Burnsowi udało się pozyskać jakichś sponsorów, co pozwoliło między innymi wzbogacić ścieżkę dźwiękową. Wyprodukowany później wideoklip z jedną z piosenek z filmu, która zresztą stała się przebojem, kosztował trzy razy tyle, co sam film. Kevin Smith poświęcił na *Sprzedawców* (1994) 25 000 dolarów, sumę, za jaką dzisiaj żaden polski producent nie podjąłby się raczej zrobienia półgodzinnego filmu dokumentalnego czy krótkometrażowego animowanego (nawet po wzięciu poprawki na inflację). Dzieła te nie tylko zyskały uznanie krytyki, ale też całkiem dobrze radziły sobie w kinach.

Oczywiście za wolność trzeba płacić. Niezależność oznacza z reguły wąską dystrybucję i niewielkie lub żadne zyski. Bill Plympton, kultowy niezależny animator nowojorski, który realizuje pełnometrażowe filmy rysunkowe za ułamek budżetu Disneyowskiego filmu tej samej długości, mówił w jednym z wywiadów, że Matt Groening, twórca Simpsonów, i Mike Judge, twórca Beavisa i Butt-Head, na nim się wzorowali. *Dzisiaj ci faceci są multimilionerami!* – gorzko konstatawał Plympton. – *A ja sterczę tu, próbując płacić rachunki*⁶. Na rachunki i autorskie projekty Plymptona pracują głównie jego wideoklipy i reklamówki. Oraz kilkadziesiąt zrobionych wcześniej filmów.

Aspirujący filmowcy, którzy nie mają jeszcze znanego nazwiska, sięgają natomiast po podręczniki o znamienitych tytułach: *Filmy fabularne za małe pieniądze*, *Realizacja filmu fabularnego w cenie używanego samochodu*, *Niepraktyczny przewodnik po produkcji filmu fabularnego za mniej niż 30 tys. dolarów* itp.⁷ Z książek tych można się dowiedzieć, jak zaciągać kredyt bankowy lub pożyczać pieniądze pod zastaw własnego domu, by spełnić marzenie życia: zostać twórcą pełnometrażowego filmu.

Dokonująca się właśnie kolejna rewolucja technologiczna czyni jednak podobne marzenia znacznie łatwiejszymi do ziszczenia i zaciera podział na kino profesjonalne i amatorskie. Kiedyś zawodowe filmowanie oznaczało dostęp do sprzętu zbyt kosztownego na indywidualną kieszeń. Dziś przeciętna kamera cyfrowa w cenie nieprzekraczającej 3000 złotych pozwala robić zdjęcia przewyższające jakością standardy telewizyjne, a nawet nadające się do przekopiowania na taśmę 35 mm. Z takich kamer coraz częściej korzystają „poważni” filmowcy, ceniący sobie ich lekkość dającą swobodę ruchów i umożliwiającą kameralny sposób pracy. Bez takiego sprzętu nie byłoby Dogmy i ostatnich filmów Agnès Vardy. Właściwie dopiero teraz kamera staje się piórem, jak tego chciał już w 1948 roku Alexandre Astruc, narzędziem pozwalającym na realizowanie filmów w sposób zbliżony do pisania książki.

Drugą stroną medalu jest to, że czeka nas wielka fala grafomaństwa filmowego, dla którego szufladą stanie się (a może już się stał) Internet, ten Hyde Park XXI wieku.

MARCIN GIŻYCKI

¹ S. Themerson, *Kto da nam wreszcie? „Dekada” 1934*, s. 6; przedruk w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989.

² M.in. w wywiadzie dla internetowej audycji radiowej *Drinks with Tony*: <http://www.drinkswithtony.com/halhartley.html>

³ R. Kostelanetz, *My Non-Sync, Two-Person Films* (1988), w: tegoż, *Film and Video: Alternative Views*, Brooklyn 2005, s. 65.

⁴ Tamże, s. 61.

⁵ Swoją drogą polski dystrybutor musiał się długo zastanawiać, by wymyślić tak niedorzeczny tytuł.

⁶ T. Robinson, *Interviews: Bill Plympton*, 19 IV 2000, <http://www.avclub.com/content/node/22876>

⁷ J. Randall, *Feature Film On a Low Budget*, Stoneham 1991; R. Schmidt, *Feature Filmmaking at Used-Car Prices: How to Write, Produce, Direct, Shoot, Edit, And Promote a Feature-Length Movie for Less Than \$15,000*, New York 2000; J. Gapard, *Persistence of Vision: An Impractical Guide to Producing a Feature Film for Under \$30,000*, Studio City 1996.