

OKIEM I UCHEM

Sztuka czołówek

MARCIN GIŻYCKI

Na początku był Méliès. Oczywiście, ktoś by inny! W 1903 roku pokazał, że powiedzenie „ruchome obrazy” może się odnosić także do napisów w filmie, dotychczas prezentowanych na nieruchomych planszach. W jego zrealizowanym w tym roku *Melomanie* zwariowany dyrygent sześciokrotnie umieszcza swoją cudownie replikującą się głowę na drutach elektrycznych, niczym nuty na pięcioletniej. Następnie sześć pań, jakby wyjętych z secesyjnych pocztówek, wnosi plansze z nazwami tychże nut („DO”, „DO”, „RE”, „SI” itd.), dzięki czemu widz znający solfeż może zanucić sobie pod nosem melodię *God Save the King*. Tak narodziła się, niemal równocześnie ze sztuką filmową, sztuka filmowego liternictwa. Niestety mało kto dostrzegł artystyczne możliwości kryjące się w odkryciu wielkiego maga kina. Na ogół i reżyserzy, i producenci traktowali (i wciąż traktują) czołówki i inne napisy jako zło konieczne, nie przywiązując większej wagi do ich wyglądu, kroju liter, dynamiki i możliwości tworzenia nastroju. Oczywiście są chlubne wyjątki. Najwięcej można ich znaleźć w dorobku awangardy filmowej, gdzie nie brak filmów złożonych wyłącznie z liter, ale to temat na osobne opowiadanie¹. Tu chciałbym się skupić na kilku przykładach pokazujących, co można zrobić z sekwencjami otwierającymi film, przeznaczonymi zwykle na prezentację tytułu oraz nazwisk twórców, współpracowników i aktorów (nie jest to kolejność preferowana przez wielkie studia, dla których gwiazdy muszą być na pierwszym miejscu).

Wspaniałą czołówką, nawet jak na dzisiejsze standardy, odznacza się *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiene z 1920 roku. Ale to nic dziwnego, wszakże był to film-manifest malarskiego podejścia do kina. Niezwykle starannie zaprojektowane ekspresjonistyczne liternictwo tego dzieła nie ogranicza się zresztą wyłącznie do napisów czołowych, ale rozciąga się także na plansze z dialogami, a nawet, jak u Mélièsa, ingeruje bezpośrednio w akcję. W jednej z najlepszych scen filmu widać w retrospekcji tytułowego bohatera, gdy ogarnięty obsesją wykrzykuje niesłyszalne, jak to w niemym kinie, zdanie, które cudownie wizualizuje się wokół niego: *Du must Caligari verden. Du must Caligari verden.*

Do czasu II wojny światowej niekonwencjonalnymi czołówkami zalecały się najczęściej horrory (tradycja kontynuowana do dzisiaj), na przykład pier-

wszy *King Kong* (1933). Wiele jednak czasu musiało upłynąć, zanim pojawili się prawdziwi artyści napisów czołowych, projektanci znani z nazwiska, wyciskający własne, indywidualne piętno na swoich dziełach. Określenie „dzieło” w odniesieniu do czołówek takich twórców, jak Saul Bass, Pablo Ferro czy Kayle Cooper wydaje się w pełni uzasadnione, bowiem chodzi tutaj o minifilmy wewnątrz dużych filmów. Te pierwsze, zdarza się, bywają ciekawsze niż drugie.

Saul Bass (1920-1996), autor znakomitych plakatów, później też kreskówek (*Why Man Creates*, 1968 – Oscar w 1969 r. za najlepszy film krótkometrażowy), uchodzi za ojca nowoczesnych czołówek, a wśród jego kreacji w tej dziedzinie sekwencja otwierająca *Złotorekiego* Otto Premingera (1955) – za dokonanie przełomowe. Pod jazzową muzykę na ekranie pojawia się kilka grubych kresek, białych na czarnym tle. Układają się one w różne konfiguracje, tworząc miejsce dla napisów, wyznaczając ich hierarchię, podkreślając i obramowując ważniejsze informacje. Na końcu kreski łączą się i przekształcają w uproszczoną, zgeometryzowaną rękę, która stała się też znakiem użytym na plakatach i w kampanii reklamowej filmu.

Siłą tej czołówki była lekkość nosząca cechy improwizacji, znakomicie współgrająca z muzyką jazzową, jednym z najważniejszych „bohaterów” filmu, a także z dominującym kierunkiem w sztukach plastycznych epoki: ekspresjonizmem abstrakcyjnym porównywanym często do współczesnego mu kierunku w jazzie – bebopu.

Bass stał się niemal nadwornym projektantem napisów do filmów Otto Premingera, Alfreda Hitchcocka i Martina Scorsese. Stworzył niezapomniane sekwencje tytułowe do dwudziestu kilku filmów (ostatnią do *Kasy* Scorsese, 1995). Wśród nich największą sławą cieszy się czołówka do *Zawrotu głowy* Hitchcocka (1958). Na początku na ekranie pojawia się w wielkim zbliżeniu kobieca twarz, a właściwie jej fragmenty – policzek, usta, oczy, wreszcie prawie oko – na których tle przedstawieni zostają odtwórcy głównych ról oraz reżyser (formułka: *James Steward i Kim Novak w filmie Alfreda Hitchcocka*). Oko pozostaje przez chwilę na ekranie, ale tonacja kolorystyczna obrazu zmienia się na ciemnorubiniową. W źrenicy ukazuje się skomplikowana, wolno wirująca spirala, która rośnie, nieustannie zmieniając kształt i kolor. Towarzyszy ona niemal do końca pozostałym napisom, aż do momentu ponownego ukazania się rubinowego oka i nazwiska reżysera. Bezpośrednio po ostatnim napisie przenosimy się w środek nocnego pościgu na dachu kamienicy w San Francisco. Jeden z policjantów zsuwa się z dachu i chwytą rynny. Drugi chce mu pomóc, wyciąga rękę, traci równowagę i spada w mroczną czeluść ulicy. Wydaje się, że to hipnotyczna siła spirali wciągnęła go w przepaść. Jednocześnie owa siła jest utożsamiana z kobietą, jej złym urokiem.

Uważnego widza czeka jednak podwójne zaskoczenie. Po pierwsze, twarz z czołówki filmu nie należy do żadnej z dwóch głównych aktorek, więcej: nie pojawia się w ogóle w filmie. Po drugie, okazuje się, że bohaterka nie jest wcale żadną *femme fatale*, o co ją przez jakiś czas posądzamy. Przeciwnie, staje się podwójną ofiarą męskich poczynań, raz wpętana w zbrodnię, której staje się mimowolną współniczką, drugi raz, poddając się obsesjom mężczyzny, którego kocha. Mamy więc do czynienia nie tylko z czołówką fascynującą wizualnie,

znakomicie wprowadzającą w nastrój filmu, ale i uczestniczącą w grze pozorów, jaką jest świat przedstawiony przez Hitchcocka.

Według Dana Auilera, autora książki *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic*, to sam „Hitch” zrezygnował z pierwotnego pomysłu nałożenia napisów na panoramę San Francisco i wymyślił owo *dziwne spojrzenie, które wciągałoby widza natychmiast w głąb zawikłanego, psychologicznego krajobrazu filmu*². Zanim jednak kamera skoncentruje się na oku, odbywa wędrówkę przez twarz anonimowej aktorki. Bass tłumaczył, że bohaterką jest kobieta, która przestaje być sobą, by stać się realizacją wyobrażenia mężczyzny o niej: *Jest ona złożona na nowo z kawałków i chciałem to jakoś pokazać*³.

Najbardziej jednak zapadającym w pamięć elementem czołówki do *Zawrotu głowy* są wirujące spirale. Były one dziełem zaproszonego do współpracy przez Bassa Johna Whitneya, jednego z pionierów filmu abstrakcyjnego w Ameryce (notabene zmarłego w tym samym roku, co Bass). Whitney już od co najmniej dziesięciu lat eksperymentował z urządzeniami do kreślenia podobnych wzorów. Maszyny te zwał „komputerami analogowymi”. Podstawę ich konstrukcji stanowiły techniczne rozwiązania mechanizmów poruszających działami przeciwnoobrotowymi. W ten sposób z połączenia sił trzech twórców o niezwyklej wizji (nie mówiąc o konstruktorach sprzętu wojskowego): reżysera, projektanta graficznego i filmowca eksperymentatora, zrodziła się bodajże najślawniejsza sekwencja tytułowa w historii kina. Niemal każda z późniejszych czołówek Bassa była perełką oprawioną w większy film, któremu przydawała splendoru. Żadna jednak nie dorównała blaskiem tej z *Zawrotu głowy*⁴.

Bass utorował drogę kilku innym specjalistom od projektowania czołówek filmowych, takim jak Pablo Ferro (*Dr Strangelove*, *Bullitt*, *Nocny kowboj*), Stephen Frankfurt (*Zabić drozda*) czy Maurice Binder (*Barbarella*; *Prywatne życie Sherlocka Holmesa*). Wydaje się jednak, że prawdziwego następcę znalazł w osobie Kyle’a Coopera, najgłośniejszego dziś twórcy w tej dość elitarniej dyscyplinie⁵.

Cooper, urodzony w 1965 roku, wychował się na komiksach i filmach grozy, a fachu typograficznego uczył się u mistrza geometrycznej zwięzłości Paula Randa (projektanta m.in. sławnego logo IBM). Rand, zorientowawszy się w filmowej pasji ucznia, polecił mu studiowanie dzieł Eisensteina. Do dziś wszystkie te wpływy można dostrzec w realizacjach Coopera, który najwyraźniej najlepiej się czuje projektując czołówki do horrorów i filmów o komiksowym rodowodzie (np. *Spider Man*), przefiltrowuje jednak swoje zamiłowanie do makabry przez solidną znajomość współczesnej typografii i eisensteinowską dyscyplinę formalną. Znajomość teorii montażu atrakcji także przydaje mu się w pracy.

Cooper potrafi łączyć wodę z ogniem i w tym sensie jest artystą stricte postmodernistycznym. Rozgłos zdobył już swoją pierwszą w pełni autorską sekwencją tytułową do thrillera *Siedem* Davida Finchera (*Seven*, 1995; w wersji autorskiej tytuł ten wygląda nieco inaczej: „Se7en”). Niemal natychmiast czołówka ta stała się dziełem kultowym, kopiowanym przez dziesiątki projektantów napisów do innych filmów i programów telewizyjnych. Zadaniem Coopera przy *Siedem* było wniknięcie w duszę mordercy psychopaty bez ukazywania jego twarzy czy nawet sylwetki. Widzimy więc tylko jego palce w wielkim zbliżeniu, przygotowujące jakiś zagadkowy dokument, gryzmołające nieczytelne słowa, tnące fotografie, zszywające kartki. Obraz jest ziarnisty, monochromatyczny (ściślej

– sepiowy, jak i reszta filmu), porysowany i drgający niczym amatorski film wąskotaśmowy (sekwencja zresztą kończy się jakby zerwaniem taśmy w projektorze). Z tą poetyką współgrają napisy, prymitywnie wyskrobane w emulsji filmowej, trochę podobne do tych, które robi Piotr Dumala do czołówek programów telewizyjnych, ale pozbawione elegancji liternictwa polskiego twórcy.

Czołówka do *Siedem* nie kryje, że chodzi tylko o kino, i przez to ma jeszcze jeden szerszy wymiar. Przypomina, że film jest sztuką montażu, zestawiania obrazów, sztuką nożyczek (nawet jeśli dziś już się ich nie używa); że kino jest w ogóle fenomenem optycznym, sekwencją rozedrganych cieni, które dopiero w naszych mózgach układają się w pewną ruchomą ciągłość. Hitchcock był mistrzem sztuki pozorów, ale ona sama jest pochodną właściwości medium.

Od czasu *Siedem* Cooper zrealizował podobno ponad 150 czołówek (strona internetowa „The Internet Movie Database” przytacza 64 tytuły ⁶), wiele z nich wybitnych, niemal wszystkie, jeśli nie odkrywcze, to interesujące wizualnie (wśród nich do takich przebojów, jak *Nixon*, *Twister*, *Mission: Impossible* czy *Mumia*). O jego wkładzie do filmu *Świt żywych trupów* krytyk „New York Timesa” napisał: *Sekwencje napisów czołowych i końcowych są tak dobre, że prawie warto dla nich przesiedzieć cały film* ⁷.

Saul Bass przeszedł drogę od projektowania plakatów, przez projektowanie czołówek, do własnych filmów. Droga Kyle’a Coopera jest podobna, tyle że brak w niej pierwszego etapu. Jest za to nowy: projektowanie gier komputerowych. To znak czasu. Przyszłość kina leży w interaktywnej grze między twórcą a widzem.

Bez względu jednak na to, jak potoczą się losy kina, nic raczej nie zmieni faktu, że najoryginalniejszą czołówką w historii filmu pozostanie już chyba na zawsze ta z *Hydrozagadki* Andrzeja Kondratiuka (1970), zupełnie pozbawiona napisów, całkowicie wyśpiewana przez Ię Cembrzyńską ⁸.

MARCIN GIŻYCKI

¹ Zainteresowanych filmami „literarycznymi” odsyłam do własnego tekstu: *Anegdotyczna historia Fluxfilmu* (Maciunas, Yoko Ono i inni), „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 58-70.

² D. Auiler, *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic*, New York 1998, s. 152.

³ Tamże, s. 155.

⁴ Do najlepszych jego osiągnięć należą m.in. czołówki do: *Anatomii morderstwa* Premingera (1959), *Psychozy* Hitchcocka (1960), *West Side Story* Roberta Wise’a (1961), *Wielu niewinności i Chłopców z ferajny* Scorsese (1990 i 1993).

⁵ Poświęcono mu już jedną monografię książkową: A. Codrington, *Kyle Cooper*, New Haven 2003.

⁶ <http://us.imdb.com>.

⁷ E. Mitchell, cyt. za: J. M. Gibbon, *The Dark Genius of Kyle Cooper*, „Wired Magazine”, 12 VI 2004, <http://www.wired.com/wired/archive/12.06/cooper.html>.

⁸ A skoro już mowa o polskim kinie, to zwróciła ostatnio moją uwagę bardzo interesująca z typograficznego punktu widzenia czołówka do *Vinciego* Juliusza Machulskiego, zaprojektowana przez Studio Produkcyjne Orka. Szkoda, że główny projektant pozostał anonimowy.