

Dziwne dni — wizje przyszłości w kinie współczesnym

Prace
Kulturoznawcze XV
Wrocław 2013

Przełomowe momenty w dziejach, związane z końcem stulecia lub epoki, sprzyjają snuciu fantastycznych opowieści, będących projektem przyszłości i zarazem diagnozą obecnego stanu kultury. Potwierdzają to badacze współczesnej literatury fantastyczno-naukowej, podkreślając, że przy całej różnorodności futurystycznych fabuł wspólne dla większości jej twórców jest poszukiwanie źródła inspiracji w aktualnej sytuacji. Stąd widoczny jest w ich utworach

zamiar wyrażenia wobec niej [własnej rzeczywistości] swego autorskiego stanowiska poprzez przedstawienie fantastycznej wizji świata, wywiedzionej jako logiczna konsekwencja przesłanek istniejących w świecie pozaliterackim¹.

Przy czym jako motyw wykorzystuje się

stan faktyczny współczesnej ludzkiej egzystencji, ale także [...] aktualnie wdrażane koncepcje społeczno-polityczne, mające na celu — zdaniem prawodawców, ideologów i aparatów sprawujących władzę — udoskonalenie istniejących systemów².

W konsekwencji odmiennych strategii i podejść poszczególnych autorów różnicuje się i poszerza zakres stosowanych przez nich pojęć: utopii, antyutopii, dystopii.

Inwariantną cechą utopii literackiej jest to, że proponuje ona

artystyczną wizję świata doskonałego, będącą wyrazem marzeń i tęsknot współczesnego człowieka do lepszych form bytowania oraz wyznaniem autorskiej wiary w postęp społeczny³.

¹ A. Smuszkievicz, *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka” 1985, nr 6, s. 59.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Jej przeciwieństwem jest dystopia, określająca

utwory przedstawiające czarne wizje przeszłości, które wynikają z krytycznej postawy wobec aktualnej rzeczywistości i jej tendencji rozwojowych oraz z pesymistycznego stanowiska wobec możliwości jakiegokolwiek poprawy istniejącego stanu rzeczy⁴.

W badaniach nad fantastyką osobno definiuje się termin antyutopii, podkreślając, że choć prezentuje ona negatywny obraz porządku społecznego, to jednak ma nieco odmienny charakter:

jeśli utopia wywodzi swoje wizje bezpośrednio z tendencji rozwojowych współczesnej autorowi rzeczywistości, to antyutopia wyprowadza je z przesłanek utopijnych. Jest zatem polemiką z utopijnymi wyobrażeniami o świecie przyszłości⁵.

Obrazy przyszłości, jakie proponuje kino współczesne, trudno jednoznacznie zaklasyfikować jako utopijne, dystopijne czy antyutopijne, elementy wszystkich tych podejść splatają się bowiem w nich w jedną, wieloaspektową wizję. Można jedynie mówić o dominacji jakiegoś stanowiska, co sprzyja wielorakiej interpretacji tych utworów. Wykorzystanie w ich analizie pojęcia remiksu pozwala uniknąć problemów z jednoznaczną klasyfikacją kinowych utworów, a jednocześnie wyjść poza binarne opozycje: pesymizmu i optymizmu, ocalenia i zagłady, (re)konstrukcji i destrukcji. W odniesieniu do stanu kultury napędzanej przez „hybrydyczną estetykę”⁶ Lev Manovich stosuje metaforę remiksu, pozwalającą mu zbadać najważniejsze procesy kulturowe. Interesują go nie tylko nowe media, będące remiksem między kulturą a komputerami, ale także remiksowanie kulturowych treści oraz tradycji kulturowych. Efektem tego rodzaju procesów jest nowa logika kulturowa, o której specyfice decyduje skala procesu remiksowania, jego szybkość i używane składniki. Konsekwencją tej logiki w sferze kinowej kreacji jest możliwość gatunkowej transgresji, wyjścia poza schematy opowiadania i reprezentacji, co otwiera filmową fantastykę na nowe interpretacje.

Problematyka schyłkowości i przemijalności systemów kulturowych, związanych z nimi wartości i postaw, jest w kinie science fiction poddawana nieustannym re-prezentacjom, zależnie od kontekstu i ideologicznych uwarunkowań. W badaniach poświęconych zmianom kulturowym, zwłaszcza dotyczącym tożsamości i stylu życia, szczególne znaczenie przypisuje się procesom weryfikacji oraz redefinicji głównych kategorii, zintensyfikowanych w okresie przełomu stuleci: XIX i XX oraz XX i XXI. Dynamikę zachodzących wówczas przemian interpretuje się, między innymi, jako objaw kryzysu końca wieku, który, jak opisuje go Elaine Showalter:

⁴ *Ibidem*, s. 60.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2012, s. 14.

jest zawsze intensywniej doświadczany, bardziej emocjonalnie odczuwany i obarczany większym symbolicznym oraz historycznym znaczeniem, ponieważ staje się on dla nas metaforą śmierci i odrodzenia, wiązanych z ostatnimi dekadami i latami wieku⁷.

W kinie schyłku XX wieku tego rodzaju kryzysowa atmosfera znalazła odzwierciedlenie w dekadencej poetyce utworów w rodzaju *Dziwnych dni* (1995) Kathryn Bigelow. Akcja tego filmu toczy się w ostatnich dniach 1999 roku, zamykających kolejną dekadę postępującej degeneracji ziemskiej rzeczywistości. Nadchodzi nowe tysiąclecie, a jego symboliczny początek jawi się jako kres postępującego rozkładu świata. Zasygnalizowana w tytule dziwność ostatnich dni mijającego stulecia oddaje apokaliptyczną atmosferę, w jakiej żyją filmowi bohaterowie. Funkcjonują oni na granicy albo na marginesie obowiązującego prawa, próbując przetrwać w pogrążonej w chaosie społeczności, pozbawionej moralnych zasad. Większość wydarzeń rozgrywa się w scenerii ciemnych zaułków lub w pomieszczeniach pozbawionych naturalnego światła. Półmrok i sztuczne oświetlenie, często ograniczające się do patrolujących reflektorów policyjnych, podkreślają mroczny charakter skorumpowanej, skonfliktowanej metropolii. Rządzą w niej gangi dążące do dominacji w gospodarce, w codziennym życiu zwykłych ludzi, a także na rynku rozrywkowym.

Jedynym sposobem na wytrwanie w beznadziejnej codzienności jest schronienie się w świecie medialnego spektaklu — alternatywnego, z dynamiczną sceną punkową, oraz mainstreamowego związanego z clubbingiem. Właściciele nocnych lokali zarabiają krocie, a największym idolem tłumów jest gniewny lider muzycznego zespołu. Kwitnie nielegalny handel płytami, na których zapisuje się fale mózgowe pojedynczych osób, rejestrujące odbierane przez nie bodźce wizualne. Po zarejestrowaniu subiektywne obrazy zyskują formę „filmową”. Można je odtwarzać za pomocą specjalnego sprzętu (służącego także do nagrywania), pozwalającego na wyrafinowany eskapizm w sferę ludzkiej — choć nie swojej — świadomości.

Ucieczka od rzeczywistości w wirtualną przestrzeń pozwala na komfort zapominania, zobojętniając na zachodzące wokół zjawiska. Główny bohater — były policjant, teraz handlarz nielegalnymi „świadomościowymi” klipami — coraz bardziej pogrąża się w świecie swoich projekcji. Zapisy płytowe pozwalają mu powrócić do czasów szczęśliwego związku z kobietą, którą teraz może tylko podziwiać podczas występów na scenie, gdzie realizuje się jako partnerka lokalnego gangstera. Przypadkowe wejście w posiadanie nagrania pokazującego zabójstwo znanego piosenkarza, dokonane przez policjantów, zmusza go do przełamania swojej izolacji. Ale to nie względy moralne odegrają decydującą rolę w przyjęciu przez niego aktywnej postawy i opowiedzeniu się po stronie prawa oraz prawdy. Największą wartością okaże się bliska relacja z kobietą będącą jego oddaną przy-

⁷ E. Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York 1990, s. 2–20.

jaciółką od lat, oferującą mu pomoc i wsparcie. Znaczenie tej więzi i wyrażających ją gestów dostrzega on dopiero w sytuacji krytycznej, mającej kulminację podczas sylwestrowej nocy, przy salwach obwieszczających początek 2000 roku. Uczuciowa relacja między ludźmi, oparta na oddaniu i wzajemnej trosce, okazuje się ratunkiem przed zatraceniem się w zdehumanizowanym świecie.

Równie „dziwny” co w filmie Bigelow jest czas, jaki pozostał ludzkości wyniszczanej przez niezidentyfikowany wirus w filmie *Ostatnia miłość na Ziemi* (2011) Davida Mackenziego. Stworzona już w nowym tysiącleciu futurystyczna wizja jest utrzymana w równie apokaliptycznym nastroju co „kryzysowe” kino końca wieku. W świecie pozbawionym szans na przetrwanie wszelki bunt traci sens, pozostaje tylko egzystencja podporządkowana zaspokajaniu najbardziej podstawowych potrzeb. A są one coraz bardziej ograniczone, podstawowym symptomem nieuleczalnej choroby jest bowiem utrata kolejnych zmysłów. Zarażeni ludzie tracą więc poczucie węchu, smaku, słuchu aż wreszcie wzroku, by pogрузić się w pozbawionym światła niebycie, mogąc tylko dotykiem reagować na innych oraz otoczenie. Co ciekawe, pierwszym objawem choroby jest gwałtownie odczuwany ból i cierpienie, wywołane uświadomieniem sobie doznanych strat. Wirus osłabia wewnętrzną równowagę organizmów, pozbawiając je kojącej umiejętności zapominania. Przytłoczeni smutkiem ludzie jak porażeni padają pod ciężarem wspomnień o bliskich, którzy odeszli, zdając sobie sprawę ze swojego osamotnienia i towarzyszącej mu rozpacz. Ogarnia ich paraliżujący wręcz lęk, uniemożliwiający normalne funkcjonowanie.

Oryginalny tytuł filmu Mackenziego brzmi *Perfect Sense* — „doskonały zmysł”, co oddaje główny problem utworu, skoncentrowany na ludzkiej zmysłowości, jej możliwościach i granicach. Na jego narrację składają się epizody pokazujące spełnianie się apokalipsy w procesie pozbawiania mieszkańców Ziemi poszczególnych zmysłów i, w konsekwencji, ich człowieczeństwa. Jednocześnie z postępującą degradacją ludzkości wzrasta jej determinacja i pragnienie przetrwania, a możliwości adaptacyjne wydają się niemal niewyczerpalne. Wewnętrzne siły powodują, że poszczególne jednostki, choć zarażone, a więc skazane na porażkę, starają się początkowo w miarę sprawnie funkcjonować. Służy temu celebrowanie wartości estetycznych — surowego piękna przyrody, artystycznych — muzyki, ale także społecznych, wynikających z poczucia posiadania kogoś naprawdę bliskiego. Tymczasem w obliczu biologicznej zagłady podtrzymanie wzniesłego ducha humanizmu okaże się coraz trudniejsze. Jak sarkastycznie podsumowuje to mistrz kuchni, którego epidemia pozbawia klientów i interesu, jedyne, czego ludziom potrzeba do życia, to węglowodany i tłuszcz. Jego wizja spełnia się w chwili, gdy niepełnosprawną, bo prawie już zupełnie pozbawioną zmysłów społeczność dokarmia się makaronem z sosem, dostarczonym przez specjalne służby w opisanych plastikowych pojemnikach.

Jednak największą siłą w zamierającym świecie okaże się miłość, jaka połączy głównych bohaterów, jakby na przekór zjawiskom odbierającym znaczenie wszelkiej ludzkiej aktywności. Tylko w kontakcie z ukochaną osobą mogą oni docenić posiadanie ostatniego zmysłu — dotyku, dzięki któremu nadal czują ciepło swoich ciał, oddechu, bicie serca partnera. Miłosne zbliżenie pozwala docenić doskonałość tego zmysłu i wykorzystać go dla podtrzymania świadomości swojego ja i świata. Polskie tłumaczenie tytułu filmu Mackenziego — *Ostatnia miłość na Ziemi* — oddaje właśnie ten emocjonalny wymiar opowieści, zawierający się w przesłaniu o sile zawartej w miłosnych, a zarazem sensualnych relacjach. W *Dziwnych dniach* bohaterowie motywowani uczuciem, nawet jeśli początkowo nie zdają sobie z niego sprawy, zdobywają się na gest sprzeciwu wobec brutalnych zasad egzystencji. Uczucie pozwala im odzyskać wiarę w ludzi i łączące ich empatyczne więzi, dzięki czemu udaje się im uchronić przed pogrążeniem w otaczającym chaosie. W *Ostatniej miłości na Ziemi* mieszkańcy zarażonego świata nie są w stanie zaradzić nieuchronności zdarzeń. Starają się za to skutecznie zaadaptować do zmieniających się warunków i zyskać dzięki temu złudne poczucie bezpieczeństwa. Zaangażowanie uczuciowe wybija z tego rodzaju rutyny, zmuszając do rezygnacji z egocentrycznej bierności i do skupienia się także na innych. Dlatego przypadkowa znajomość epidemiolożki oraz kucharza z prestiżowej restauracji ma początkowo niezobowiązujący charakter, stopniowo przeradzając się w coraz głębszy związek. Groza zdarzeń, jakich oboje są świadkami, uzmysławia im, iż oprócz siebie nawzajem niczego już nie mają. Najpierw tracą pozycję zawodową, a ich umiejętności, wiedza i doświadczenie okazują się całkowicie nieprzydatne. Ale to utrata zmysłu słuchu okaże się dla nich szczególnie bolesna, gdyż uniemożliwi im wzajemną komunikację na odległość. Nie mogąc do siebie zadzwonić, nie będą mogli wyjaśnić zaszłych nieporozumień i upewnić w swoich uczuciach. Desperackie poszukiwania pozwolą im w końcu się spotkać, nawiązać kontakt wzrokowy, a po chwili już tylko dotykowy, po czym wspólnie oczekiwać nadejścia kresu choroby.

Finał *Dziwnych dni*, rozegrany w centrum miasta, pośród tłumów oczekujących na nadejście 2000 roku, przypomina orgiastyczny spektakl, łączący ludyczną euforię z pierwiastkami apokaliptycznymi. Odgłosy wystrzałów na wiwat, patrolujących helikopterów, policyjnych syren łączą się w jeden strumień dźwięków z muzyką i z hałasem ulicy. Dramaturgię wzmacnia widok zegara, odmierzającego czas do magicznego momentu północy, po którym jednak nic się specjalnego nie zdarza. Wzmaga się tylko odgłos petard. Nadszedł nowy wiek, a ludzie trwają mimo otaczającego ich chaosu, czerpiąc siłę z empatycznych relacji — przyjaźni, miłości, partnerskiego porozumienia. Obraz Mackenziego jest w swojej wymowie znacznie mniej optymistyczny. Kończy go bowiem ciemny kadr, oznajmiający utratę kolejnego zmysłu — wzroku — i nadejście bezkresnej ciemności,

w której tylko oddech partnera i promieniujące z niego ciepło świadczą, że życie wciąż toczy się dalej.

Filmowy remiks przyszłości

Obrazy świata przedstawione w *Dziwnych dniach* i *Ostatniej miłości na Ziemi*, choć odmienne stylistycznie, mają podobną konstrukcję narracyjną. Opiera się ona na powracających motywach związanych z ludzką egzystencją, uczuciowością, zmysłowością, a także z percepcją i medialnością. Podobieństwa wątków oraz zagadnień fabularnych, składających się na wizję przyszłości przedstawione w obu utworach, pozwalają na potrzeby analizy wyodrębnić cztery poziomy: egzystencjalny, sensualny, emocjonalny i medialny. Egzystencjalność jest w obu filmach związana z przedstawianiem kondycji świata oraz ludzkiego życia w warunkach, których charakter oddają koncepcje: dystopii, opisujących „koszmarny system egzystencji”, i antyutopii, pokazujących „antyhumanistyczne podstawy systemów totalitarnych, obnażających ich fałsz i metody sprawowania władzy. [...] mechanizmy zniewalania człowieka”⁸.

Emocjonalność wnosi do wizji przyszłości sferę empatii i uczuciowości, pojawiającej się w relacjach między bohaterami niejako na przekór destabilizacji porządku społecznego, moralnego i etycznego. Natomiast poziom sensualności każe skupić się na zmysłowych doznaniach oraz związanych z nimi relacjami człowieka ze światem, z samym sobą i z innymi ludźmi, opartych na wrażliwości, otwartości i empatii.

Z sensualnością wiąże się poziom medialny/komunikacyjny, zaakcentowany w obu filmach przez obecność nośników bądź kanałów przekazywania informacji, umożliwiających alternatywne bądź tylko zsubiektywizowane doświadczanie świata. W *Ostatniej miłości na Ziemi* zostaje pokazana rzeczywistość społeczeństwa, o którego charakterze decyduje sprawna komunikacja i przepływ informacji. Utrata kolejnego zmysłu zmusza ludzi do aktywizacji pozostałych im „narzędzi” w sposób, w jaki nie były one dotychczas wykorzystywane. Podstawowym zagadnieniem w filmie Mackenziego jest nie tyle komunikacja za pomocą mediów, ile związana z nią mediacja — poszukiwanie sposobów na podtrzymanie przepływu informacji przy wciąż ograniczanej dostępności do tradycyjnych kanałów i systemów kodyfikacji. Każdy etap choroby wymaga na nowo adaptacji do sytuacji, w której przedefiniowaniu podlegają procesy percepcji, zdobywania i gromadzenia coraz bardziej skąpych danych.

Komunikacja medialna pozwala bohaterom na podtrzymanie międzyludzkich relacji i kontaktów z zewnętrznym światem. Przekazy masowe dostarczają tych wrażeń, których bezpośredni odbiór staje się niemożliwy po utracie kon-

⁸ A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 60.

kretnych zmysłów. Zamieszczane w gazetach recenzje kulinarne uczą, jak doznawać i percypować świat z chwilą utraty węchu i smaku. Zamiast więc smakować czy wąchać potrawy, bywalcy restauracji delektują się ich chrupkością, teksturą i prezentacją. Krytycy prześcigają się w formach słownych, pozwalających oddać wyrafinowanie dań restauracyjnych w taki sposób, by mogło być ono doświadczane przez ograniczonych zmysłowo klientów. W wyniszczanym przez wirus światła komunikacja medialna staje się źródłem symulakrum, stanowiącym integralną część podmiotowej świadomości.

Kadr otwierający *Dziwne dni* wypełnia zbliżenie gałki ocznej oraz głos nakazujący rozpoczęcie emisji. Po chwili na ekranie pojawia się nieostry obraz, sugerujący włączenie jakiegoś urządzenia, po czym rozpoczyna się ujęcie ukazujące świat z perspektywy czyjegoś wzroku. Nerwowa jazda kamery, jej dynamiczny ruch i subiektywny punkt widzenia sprawiają, że wraz z bohaterami niemal fizycznie uczestniczymy w scenie napadu na kasę restauracji, a następnie ucieczki przed policją na dach. Na szczycie budynku akcja amatorskiej grupy ma tragiczny finał, jakim jest upadek jednego ze złoczyńców w kilkupiętrową otchłań, podczas próby przeskoku na sąsiednią kamienicę. Drastyczność zdarzenia podkreśla oglądanie je przez nas oczami ofiary, spadając wraz z nią na ziemię. Moment upadku zostaje przerwany ponownymi zakłóceniami obrazu, a następujące po nim ujęcie ukazuje mężczyznę, który ściąga z głowy tajemniczy przyrząd. Wściekły komentuje nagrany fragment jako zmarnowany materiał, albowiem nikt nie chce oglądać śmierci w finale sensacyjnej akcji. W toku rozmowy okazuje się, że oglądający jest „dystrybutorem” klipów z zarejestrowanymi wzrokowymi doznaniem ludzi. Zleca nagrania płytek na określony temat, po czym koordynuje ich nielegalny obieg. To właśnie jego oko — jako zarazem widza i symbolicznej „kamery” — pojawiło się w otwarciu filmu Bigelow. Kadr ten miał wskazywać na dwa wymiary prezentowanego w nim świata mediów: pierwszy — podmiotowy, bo zanurzamy się dzięki nim w świat ludzkiej świadomości. Drugi — wirtualny, gdyż jest to obraz generowany za pomocą technologii, a konkretny podmiot jest już nieobecny, pozostaje po nim cyfrowy zapis. Perwersyjny charakter ma przedstawiona w toku akcji sytuacja, w której oba te aspekty zostają wykorzystane jednocześnie w komunikacji towarzyszącej aktowi brutalnego morderstwa. Zbrodniarz nakłada sobie i swojej ofierze aparaturę, podłączając ją w taki sposób, że kobieta widzi siebie, ale jego oczami. Wzmaga to dodatkowo strach maltretowanej, wywołany zbliżeniem noża, dłoni i zamaskowanej twarzy agresora. W scenie rozstrzygającej ten wątek okaże się, że bandyta cierpiał na zaburzenia jaźni wywołane między innymi zbyt częstym obcowaniem z wirtualnym światem „świadomościowych” zapisów. Zamiast eskapizmu, sygnalizowanego kilkakrotnie podczas nielegalnych „seansów”, ich najczęściej doświadczanym przez ludzi skutkiem okazuje się zbrodnia. Dla kultury medialnej i komunikacji najważniejsze konsekwencje ma postępujące zaburzenie relacji między rzeczywistością a jej obrazem w wyniku pomieszania i przemieszczenia procesów percepcji i reprezentacji.

W rozumieniu Manovicha remiksem, oprócz nowych mediów, jest też postmodernizm, będący „remiksowaniem wcześniejszych kulturowych treści i form w ramach danego medium lub formy kulturowej”⁹. Inny jego rodzaj polega na tym, że remiksowaniu podlegają narodowe tradycje kulturowe, charaktery i uczucia, które splatają się w nowy, globalny styl o międzynarodowym charakterze. Rzeczywistość *Dziwnych dni* ma charakter remiksu nie tylko ze względu na obecność wątków kultury multimedialnej i intermedialnej oraz wielomedialnych, ale także dlatego że ukazuje przeobrażenia modeli kulturowych i związanych z nimi konstrukcji tożsamości.

Świat bez przyszłości w filmach Dereka Jarmana

Wprowadzenie pojęcia remiksu pozwala na interpretację kinowych wizji przyszłości, jak *Dziwne dni* czy *Ostatnia miłość na Ziemi*, w kategoriach zindywidualizowanej wizji, łączącej narrację gatunkową oraz autorski styl opowiadania. O filmach Dereka Jarmana można powiedzieć, że są rodzajem zremiksowanego obrazu świata. Stanowią one efekt przemieszania różnych rodzajów artystycznej ekspresji, odmiennych mediów i charakterystycznych dla nich form reprezentacji. W swoich pracach reżyser-artysta zastępuje uporządkowany zgodnie z konwencjami reprezentacji ogląd świata — jego subiektywną wizją cechującą się stylistycznym eklektyzmem. Nonkonformistyczna poetyka jest konsekwencją jego przekonania:

Mój świat jest sfragmentaryzowany, rozbity na kawałki tak, iż wątpię, że mógłbym je kiedyś poskładać. Grzebię więc w śmietniku, jak archeolog, który przypadkowo natknął się na spalony film¹⁰.

Jednym z tematów powracających w twórczości Jarmana jest przyszłość, której wyobrażenia, jak w kinie science fiction, balansują między dystopią a antyutopią. Autorska diagnoza współczesnej kondycji świata sprowadza się w jego filmach do pesymistycznej wizji rozpadu. Jej mroczny charakter odzwierciedla kryzysowe nastroje końca XX wieku, wywołane w Wielkiej Brytanii napięciami politycznymi i społecznymi, ruchami kontrkulturowymi, epidemią AIDS oraz związaną z nią falą rasizmu i homofobii. Projekty przyszłości, jakie Jarman przedstawił w filmach *Jubileusz* (*Jubilee*, 1978) i *Ostatni Anglik* (*The Last of England*, 1987)¹¹, są eklektyczną, wielowątkową mozaiką obrazów o charakterze postmodernistycznego remiksu.

⁹ L. Manovich, *op. cit.*, s. 15.

¹⁰ D. Jarman, *The Last of England*, London 1987, s. 235–236.

¹¹ Szczegółową analizę obu filmów przeprowadziłam w książce o Dereku Jarmanie, z której materiały (pomysły analityczne i wątki) wykorzystuję w prezentowanym tu artykule. Zob. M. Radkiewicz, *Derek Jarman. Portret indywidualisty*, Kraków 2003.

Konstrukcja obu filmów przypomina zbiór luźno powiązanych epizodów, w którym splatają się wspomnienia, dokumentalne i fabularne narracje. Płynna forma opowiadania odpowiada przemijalności ludzkiego życia, nietrwałości ludzkiej pamięci i śladów, jakie pozostawiają po sobie jednostki czy kultury. Symboliczna scena palenia książek na początku *Jubileusza* czy porzucona na śmietniku kopia obrazu Caravaggia w *Ostatnich Anglikach* sugerują równą nietrwałość materialnych i duchowych dóbr kultury jak wszelkich systemów politycznych i społecznych.

Ciągłość kultury brytyjskiej ujęta w wielkie narracje, utrwalone w „historii i galerii portretów”¹², o jakich ironicznie pisała Virginia Woolf¹³, okazuje się fikcją niewytrzymującą konfrontacji z destrukcyjnymi siłami dominującymi we współczesnym świecie. Jarman w miejsce wzniosłych i patetycznych kronik dokumentujących świetność państwową i kulturową tworzy apokaliptyczne obrazy przyszłości naznaczonej destrukcją i rozpadem. Pomysł nakręcenia *Jubileusza* zrodził się w toku przygotowań do celebracji dwudziestopięciolecia koronacji Elżbiety II. Zbliżająca się uroczystość zainspirowała reżysera do nakręcenia fabuły opowiadającej o podróży w przyszłość Elżbiety I, która z pomocą nadwornego alchemika i astrologa Johna Dee oraz Ariela przenosi się w XX wiek. We współczesnym świecie dumna władczyni nie znajduje niczego, co mogłaby uznać za chlubną kontynuację stworzonego przez siebie imperium. Zamiast ładu i dostatku „złotego wieku” znajduje Londyn pogrążony w chaosie zamieszek. Zasielony z drutów kolczastych wyznaczają mniej lub bardziej niebezpieczne zony, w których grasują agresywne grupy punków albo włóczą się społeczne wyrzutki.

W bezwzględnym świecie nie ma już miejsca ani na królewską wyniosłość, ani na swobodę artystycznej bohemy, którą wyeliminowano, gdyż jej bezproduktywni i nieokiełznani członkowie tylko „kradną światu energię”¹⁴. Monarchia została zastąpiona władzą pieniądza, a instytucje kultury poddane komercjalizacji. W pałacu Buckingham ma siedzibę konsorcjum medialnego potentata Borgii Ginza, który swoją dominację opiera na dobrowolnym podporządkowaniu się ludzi jego rządów — za cenę oferowanego im komercyjnego sukcesu. Nawet członkowie punkowej grupy podpisują listę, czerpiąc profity z dokonanej transakcji. Ich muzyka staje się ironicznym komentarzem do dokonującej się destrukcji, zgodnie z zasadą Borgii: „Grajmy głośno, nie usłyszymy upadku świata”.

W warstwie wizualnej *Jubileusz* nawiązuje do poetyki telewizyjnych przekazów, koncentrujących się na najbardziej medialnych wydarzeniach: widowisko-

¹² W filmie *Orlando* (reż. Sally Potter, 1990) narrator przedstawia główną postać jako arystokratę, który z racji swego urodzenia i płci zasłużył na miejsce w historii i w galerii portretów.

¹³ Woolf także polemizuje z tradycją wielkich narracji w powieści *Orlando*, w której reinterpretuje tradycję — i formę narracyjną — literatury historycznej. Zob. V. Woolf, *Orlando*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1994.

¹⁴ W analizach filmów cytuję fragmenty dialogów bez podawania za każdym razem informacji, że pochodzą one ze ścieżki dźwiękowej.

wych, bo bulwersujących i przykuwających uwagę zawartą w nich brutalnością, agresją, sensacją. Jarman nazwał formę tego filmu rodzajem „dokumentalnej fantazji zrobionej w ten sposób, by dokument i formy fabularne mieszały się i łączyły”¹⁵. Swoje eksperymenty stylistyczne traktował on jako głos w dyskusji nad przyszłą rolą sztuki oraz jej funkcją w świecie degradujących się mitów i symboli.

Film *Ostatni Anglicy* ma równie postmodernistyczną konstrukcję, łączącą w luźnej kompozycji obrazy będące dokumentacją artystycznej pracy Jarmana, ilustracją jego stanów psychicznych, snów i wyobrażeń. Pojawiają się wśród nich również ujęcia rejestrujące codzienność brytyjskich miast. Reportażowe zdjęcia zostają jednak poddane autorskiej obróbce w taki sposób, że z zapisu aktualnej rzeczywistości, przekształcają się w jej futurystyczną wizję, oderwaną od realiów czasowo-przestrzennych. Abstrakcyjność poszczególnych ujęć, osiągnięta za pomocą koloru, montażu oraz ścieżki dźwiękowej, nadaje całości charakter uniwersalnej reprezentacji chaosu współczesnego świata. Imponujące metropolie okazują się bezdusznym obszarem, pozbawiającym mieszkańców szarych budowli przestrzeni wolności i międzyludzkich kontaktów, innych niż konflikty i agresywne utarczki. Pośród realistycznych zdjęć pojawiają się monochromatyczne kadry, przypominające malarskie dokonania artysty komentującego na płótnie swoje doświadczenia i uczucia. Ich kolorystyka — szara, czerwona, sepiowa — odpowiada nastrojowi uchwyconych przez kamerę zdewastowanych przestrzeni, zasiedlonych przez „pokolenie zniszczone przez szaleństwo”. Przeciwwagą dekadentckich wizji są zarejestrowane amatorską kamerą zdjęcia pochodzące z rodzinnego archiwum Jarmana. Włączenie ich w filmową narrację pozwala reżyserowi na zróżnicowanie obrazów egzystencji, której wielopoziomowość i wieloaspektowość rodzi nadzieję na ocalenie pogrążającego się w chaosie świata. Rozświetlone kadry z dzieciństwa wzbudzają tęsknotę za emocjonalnym ciepłem i harmonią ludzkiej egzystencji.

Kino i sztuka są dla Jarmana formą autorskiej wypowiedzi, pełniącej funkcję osobistego pamiętnika i jednocześnie metaforycznego przekazu o świecie oraz jego doświadczaniu przez ludzi. Wizje przyszłości odgrywają w tym artystycznym programie ważną rolę o tyle, że są dla niego sposobem uchwycenia tego, co jego zdaniem niszczy się najszybciej: obrazów, środowiska naturalnego, ulubionych miejsc oraz tego, „do czego przywyka się dorastając i czego się potrzebuje, a co nagle znika”¹⁶. Filmy i obrazy Jarmana oraz innych twórców mogą jedynie wzbudzać retoryczne pytanie, dlaczego tak się stało.

¹⁵ D. Jarman, *Dancing Ledge*, London 1991, s. 177.

¹⁶ D. Jarman, *Kicking the Pricks*, London 1996, s. 196.