

Małgorzata Radkiewicz

Muzyczne i literackie inspiracje w filmach Dereka Jarmana oraz Sally Potter

Lata 70. XX w. są przez badaczy kina brytyjskiego charakteryzowane jako okres, w którym nurt awangardowy, opozycyjny (niezależny) oraz artystyczny funkcjonowały obok siebie. Stan ten, zdaniem Michaela O'Pray'a, wynikał z różnorodności postaw autorów, skoncentrowanych na eksperymentach formalnych bądź dyskusjach estetycznych lub wyrażających kontestacyjne postawy po 1968 r.¹ Od początku lat 80. podział na formacje awangardowe i artystyczne stawał się coraz mniej czytelny, by pod koniec dekady stracić w ogóle na znaczeniu. Nastąpiło upłynnienie granic pomiędzy stanowiskami twórczymi oraz rozwarstwienia kina awangardowego. Przyczyniła się do tego aktywność ruchu kobiecego i gejowskiego oraz pojawienie się młodej generacji czarnych reżyserów.

Kino feministyczne i gejowskie miało największy wkład do brytyjskiego filmu eksperymentalnego wczesnych lat 80. Wspólny ich autorom status „wykluczenia”² pozwala zestawzić dzieła Dereka Jarmana i Sally Potter, łączących osiągnięcia awangard ze sztuką *performance*, tańcem, malarskimi i medialnymi formami obrazowania. Ich twórczość można interpretować za pomocą teorii feministycznej, *queer*, badań nad *gender*, jak i w kategoriach kina autorskiego³. Zgodnie z koncepcją Davida Bordwella

„instytucjonalny autor” jest źródłem formalnego funkcjonowania filmu. Czasami film wymaga, aby być traktowanym jako autobiografia, wyznanie reżysera. [...] Autor staje się paralełą narracyjnej obecności, która komunikuje (to, co mówi reżyser) i która wypowiada (jaka jest personalna wizja artysty)⁴.

W przypadku „wykluczonych” artystów awangardowych, Bordwellowska „narracyjna obecność” odzwierciedla relację między tożsamością a represyjnymi mechanizmami dominującego dyskursu, na poziomie języka, reprezentacji i kreacji.

Eksperymentom Potter z formami audiowizualnymi stale towarzyszy założenie, kluczowe w feministycznej teorii kina, że „»patrzeć« nigdy nie jest niewinne. Zawsze jest

¹ M. O'Pray, *The British Avant-Garde and Art Cinema from the 1970s to the 1990s*, w: *Dissolving Views*, red. A. Higson, London 1996, s. 180–181.

² *Ibid.*, s. 186.

³ Zob.: M. Radkiewicz, *W poszukiwaniu sposobu ekspresji – o filmach Jane Campion i Sally Potter*, Kraków 2001; *eadem*, *Derek Jarman. Portret indywidualisty*, Kraków 2003.

⁴ D. Bordwell, *Narration In the Fiction Film*, Madison 1986, s. 24.

ono uzależnione od systemów kulturowych, z których ludzie pochodzą i które przenoszą ze sobą do nowych miejsc. Wpływa na nie również typ systemów wizualnych oraz używanych przez nie technologii”⁵. Postawa reżyserki wyraża przekonanie charakterystyczne dla kina kobiet, że film może „ingerować w porządek symboliczny poprzez praktyki dostosowywania lub ponownego oznaczania (*re-signification*), które oddziałują na wyobraźnię, dostarczając jej alternatywy”⁶. Jej artystyczne wybory odzwierciedlają koncepcję kobiecego autorstwa, które, według Teresy de Lauretis⁷, nie polega na tworzeniu autonomicznego języka, lecz na subwersywnym użyciu języka patriarchalnego. Alternatywna wersja powstaje w wyniku rozbijania przez autorki tradycyjnych struktur od wewnątrz i wykorzystywaniu zgodnie z własną koncepcją. Subiektywizacja twórczej postawy czyni każdą z prac Potter „kreatywną produkcją”⁸, w której jako reżyserka, choreografka, kompozytorka i aktorka, eksperymentuje z filmowymi środkami ekspresji.

Jarman poszukiwał alternatywnych sposobów wypowiedzenia, balansując między kinem narracyjnym a artystycznym i awangardowym, wykorzystując je i interpretując w kategoriach homotekstualności. Pojęcie to, otwarte na transformację, zakłada „wrażliwość badawczą [a także twórczą – M.R.] na wszystkie kwestie dotyczące tożsamości płciowych i seksualnych, które nie są heteronormatywne”⁹. Strategie homotekstualne wykorzystują intertekstualną koncepcję podmiotowości, opartą na procesualności i kreacji. Prace Jarmana pozostają homotekstualne w tym sensie, że intertekstualna gra z brytyjską tradycją, z wielorakimi tekstami kultury, jest w nich prowadzona z perspektywy artysty-odmieńca oraz dlatego, iż podstawą Jarmanowskich interpretacji jest założenie, że „seksualność jest mozaiką, podobnie jak tekst i tożsamość, na które wpływa”¹⁰.

Dramaturgiczno-poetyckie narracje

Muza Jarmana Tilda Swinton wśród cech charakteryzujących jego stylistykę wymienia m.in.: poezję, muzykę Simona Fishera Turnera, romantyzm, klasycyzm, dowcip, kolory, piękno¹¹. Elementy te artysta wykorzystywał dla podkreślenia swojej perspektywy odmieńca, sprzeciwiającego się nietolerancji i represjonowaniu Inności. Schronienia przed opresją szukał w idealistycznej wizji Małej Anglii (*Little England*), utożsamianej z harmonijną egzystencją w świecie niezdegradowanym przez cywilizację. Szczególną bliskość

⁵ E.A. Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, w: *Gender – Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 317.

⁶ T. de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington 1994, s. 297.

⁷ Zob.: T. de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.

⁸ A. Palmer, *Seven Questions with Sally Potter of "The Tango Lesson"*, [on-line:] http://industrycentral.net/director_interviews/SP01.HTM.

⁹ P. Leszkowicz, *Homotekstualność*, w: *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 91, 93.

¹⁰ *Ibid.*, s. 95.

¹¹ T. Swinton, *In The Spirit of Derek Jarman. A keynote speech at the Edinburgh International Film Festival, Saturday 17th August 2002*, [on-line:] www.vertigomagazine.co.uk/Dear%20Derek.htm.

odczuwał wobec tradycji elżbietańskiej, którą uważał za arkadię brytyjskiej kultury z Williamem Szekspirem jako jej głównym reprezentantem.

W pozbawionym dialogów filmie *The Angelic Conversation* (1985) narrację tworzą Szekspirowskie sonety miłosne, niejednoznaczne w kwestii płci adresata. Zestawienie wierszowanych tekstów, czytanych przez Judi Dench, z wystylizowanymi obrazami męskiej pary nadaje historii uniwersalny wymiar. Poetycki charakter lektury potęgują zdjęcia o często nieostrych konturach, intrygujące grą światła i cienia, jakby opowieść o homoseksualnym uczuciu toczyła się poza ramami zwykłej egzystencji. W podobnym nastroju utrzymany jest film *Ogród* (1990), nakręcony przez umierającego Jarmana we własnej posiadłości Prospect Cottage¹². Inspiracją scenariusza był poemat Williama Blake'a *Ogród miłości*, w którym liryczny nastrój zostaje zakłócony motywem śmierci:

O, jakże się zdziwiłem
Wchodząc do Ogrodu Miłości:
Kaplicę zbudowano tam, gdzie niegdyś
W zieleni igrałem beztroski. [...]
Tam, gdzie się niegdyś szło po kwiatach,
Teraz ciężkie kamienie nad grobami¹³.

Jarman odczuwał skutki AIDS podwójnie, kiedy tracił odchodzących przyjaciół oraz gdy sam coraz mocniej doświadczał symptomów i społecznych konsekwencji choroby. Bolesne przeżycia sprawiły, że sparafrazował tekst Blake'a i umieścił go w swoim filmie:

Spacerowałem po tym ogrodzie
Za rękę ze zmarłymi przyjaciółmi
Zima wcześniej nadeszła dla mojego przemrożonego pokolenia¹⁴.

Poetyckim metaforom odpowiadają ujęcia wykorzystujące chrześcijańską symbolikę biblijną oraz obrazy domu reżysera w Daugnessy. Rybacka chata na wybrzeżu zyskuje wymiar mityczny, stając się plenerem dla onirycznych wizji „queerowego raj”.

Rezultatem Jarmanowskiego odczytania renesansowych dramatów są adaptacje *Burzy* (1979) Williama Szekspira oraz *Edwarda II* (1991) Christophera Marlowe'a. Perspektywa artysty geja jest szczególnie widoczna w ekranizacji Marlowe'a, będącej wnikliwą krytyką patriarchalnej kultury brytyjskiej. W utwór historyczny zostają wplecione motywy współczesne, nadające filmowi charakter uniwersalnych rozważań o tożsamości płciowej. Koncepcja *Edwarda II* opiera się na nieustannym balansowaniu między umownością tekstu literackiego a dosłownością haseł, które manifestujący homoseksualiści przynieśli na plan wprost z ulicznych demonstracji. Dwuznaczna jest również warstwa

¹² Szczegółowa analiza motywu „ogrodniczego” znajduje się w tekście: M. Radkiewicz, „Rajskie ogrody” Dereka Jarmana, „Czas Kultury” 2008, nr 5, s. 34–42.

¹³ W. Blake, *Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1972, s. 80.

¹⁴ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Ogród*.

wizualna, zbudowana na ostrych kontrastach między plamami światła a ciemną przestrzenią edwardiańskiego dworu; między partiami wystudiowanymi aktorsko a z pozoru spontanicznymi scenami grupowymi, z udziałem londyńskich gejów.

Dialogi Marlowe'a oraz minimalistyczna aranżacja przestrzeni pozwalają Jarmanowi ukazać konflikt na styku tego, co publiczne, znormalizowane, z tym, co indywidualne i nieprzystające do heteronormatywnych schematów. Do symbolicznego wyzwolenia bohaterów z represyjnego porządku dochodzi w trakcie pożegnania Edwarda II z Gawestonem skazanym na wygnanie. Scena ta przeradza się w baśniową fantazję o gejowskiej miłości, za sprawą utworu śpiewanego przez Annie Lennox, której występ staje się integralną częścią opowieści. Wprowadzenie wokalistki do diegezy zmienia filmową sekwencję w wideoklip, którego obrazy „wchodzą w relację z tradycyjną kulturą, łącząc czerpanie z jej zasobów z nieskrępowaną ekspresją środków wyrazu”¹⁵. Zamierzona spektaklowość i dwuwymiarowość obrazów teledyskowych prowadzi do podważenia dominacji męskiego spojrzenia, argumentuje E. Ann Kaplan. Zamiast jednego, dominującego podmiotu, który patrzy, pojawia się rozmaitość różnych punktów widzenia, uniemożliwiając płciową hierarchizację. W filmie Jarmana sentymentalna muzyka wyznacza przestrzeń, gdzie mogłyby się urzeczywistnić marzenia Edwarda o szacunku i akceptacji dla jego homoseksualnej miłości. Nieprzypadkowo dobrana piosenka aktualizuje utwór literacki, wnosząc do niego współczesny komentarz. Artystka wykonuje szlagier Cole'a Portersa *Every Time We Say Goodbye*, będący jej wkładem do zbiorowej płyty *Red Hot and Blue*. Nagranie było częścią akcji muzycznej, mającej pomóc w propagowaniu wiedzy na temat AIDS oraz w zebraniu pieniędzy na rzecz ofiar wirusa HIV.

Obecność Lennox w *Edwardzie II* tworzy także pozadiegetyczną ramę odniesień. Oryginalny teledysk miał bowiem zostać nakręcony przez Jarmana, jednak choroba uniemożliwiła mu realizację projektu. Wokalistka wykorzystała więc archiwalne zdjęcia z jego domowych zbiorów, wyświetlając je na ekran, na tle którego śpiewa „pożegnalny” utwór. Muzyka spleta się z obrazem w integralną całość, tworząc rodzaj wspomnieniowej projekcji, upamiętniającej postać reżysera.

Adaptacje Szekspirowskie były odpowiedzią Jarmana na represje wobec seksualnych odmieńców. Film *Potter Yes* (2006) to udramatyzowana odpowiedź na nienawiść i antagonizmy, które narosły wokół kulturowej odmienności po 11 IX 2001 r. Tekst dramatyczny, wykorzystany przez reżyserkę, został przez nią napisany w atmosferze ponowojorskich wydarzeń. Użycie konwencji literackiej miało jej pomóc w wyrażeniu osobistych refleksji dotyczących miłości, religii, wojny, śmierci, o których trudno mówić potocznym językiem bez popadania w moralizatorstwo czy publicystykę. Zrytmizowana struktura wiersza porządkuje tekst w 10-sylabowe wersy w jambicznym parametrze, uważane za formę bliską naturalnym cyklom myślenia i oddychania. Autorka podkreśla, iż starała

¹⁵ E.A. Kaplan, *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, London 1987, s. 55–56.

się wykorzystać dar słowa – jego płynność, zmysłowość i siłę, zakładając, że afirmacja wypowiedzi przełożyła się na afirmację podmiotów mówiących. Osią scenariusza jest bowiem kwestia tożsamości pokazana przez pryzmat politycznych, społecznych i kulturowych uwarunkowań. Bohaterowie filmu decydują się na związek, mimo że pochodzą z dwóch wrogich sobie światów. Kobieta (She) wywodzi się z Irlandii i ma katolickie korzenie. On (He) pochodzi z muzułmańskiego Libanu, a każde z nich niesie ze sobą багаż schematów dotyczących kontaktów z Innością.

Narrację *Yes* można podzielić na akty o charakterystycznej kompozycji słowno-muzycznej i obrazowej, odpowiadające etapom kształtowania się „ja” bohaterów. Pierwszy akt wprowadza figury opowieści o kryzysie małżeństwa z klasy średniej. Brak porozumienia i duchową nieobecność bohaterów w scenach, gdy są razem, podkreśla kontrpunkt wizualno-dźwiękowy. Wystylizowane kolorystycznie bądź czarno-białe zdjęcia, montowane w zwolnionym tempie, rejestrują zewnętrzny wymiar egzystencji postaci, słowa i muzyka odzwierciedlają subiektywny przepływ ich myśli. Tęgo rodzaju montaż dystansuje od fabuły, rozluźnia jej dramaturgię, wprowadzając do niej drugie – nieprzedstawialne dno.

Ścieżka dźwiękowa miała być adekwatna do życiowych sytuacji, w których znalazły się postacie. Kompozycje Potter i innych autorów wzmacniają dramaturgię fabularnych wydarzeń, jednak w scenach kluczowych, o dużym napięciu emocjonalnym, warstwa muzyczna ulega wyciszeniu. Aktorskie kwestie nie padają w nich wprost z ekranu, lecz dobiegają zza kadru. Redukcja warstwy dźwiękowej jest, w założeniu reżyserki, odpowiednikiem tego, co dzieje się w umyśle w sytuacjach kryzysowych, gdy doświadcza się „wyjątkowego stanu strumienia świadomości”¹⁶. Wszystkie odgłosy nie korespondujące z bieżącym stanem wewnętrznym po prostu znikają, nie mają wagi ani znaczenia.

Wraz z rozwojem akcji *Yes*, gdy osamotniona mężatka poznaje równie wyobcowanego cudzoziemskiego szefa kuchni, analogicznie do zmian mentalności postaci przekształca się struktura filmu. Akt drugi pokazuje, jak egzotyczny romans, będący początkowo tylko „wentylem bezpieczeństwa” dla osobistych problemów, zmusza bohaterów do renegeacji swojej tożsamości. Im międzykulturowa relacja intensywniejsza, tym bardziej wyraziste obrazy i kolory pojawiające się w otoczeniu pary. Symboliczną kulminacją uczuciowego związku jest ognisty, wschodni taniec, który mężczyzna wykonuje na stole, przed zafascynowaną jego widokiem kochanką. Popis rozgrywa się w mieszkaniu obcokrajowca, jasno oświetlonego i utrzymanego w ciepłych barwach, korespondujących z temperamentem i charakterem właściciela. Harmonijna kompozycja muzyczno-obrazowa odzwierciedla stan spełnienia i zadowolenia partnerów zafascynowanych swoją odmiennością.

Punktem zwrotnym, wyznaczającym trzeci akt, jest awantura na tle polityczno-religijnym, po której kucharz traci pracę. Jego decyzja o wyjeździe zbiega się z wezwaniem kobiety do umierającej krewnej. Rozstają się, by powrócić do swoich rodzinnych stron,

¹⁶ S. Potter, *Yes. Screenplay and Notes*, New York 2005, s. 60.

usiłując w nich odnaleźć się na nowo. Jednak doświadczają tylko stanu zawieszenia, charakterystycznego dla osób, które nigdzie nie czują się u siebie. Nastrój wyobcowania potęguje chłodna tonacja barwna oraz ponownie zastosowany kontrapunkt wizualno-dźwiękowy. Obrazom wydarzeń rodzinnych towarzyszą wewnętrzne monologi bohaterów. Wypowiadane słowa są ich dialogiem z samymi sobą, a jednocześnie z nieobecnym partnerem. Osobiste dywagacje przekształcają się w dyskusję na temat kulturowego wymiaru tożsamości oderwanych od korzeni nomadów.

Scalenie indywidualnych narracji następuje w części czwartej, gdy bohaterowie romanisu ponownie decydują się na związek. Negocjacyjny charakter tej relacji, niemieszczącej się w żadnym z porządków kulturowych, podkreśla egzotyka Kuby, gdzie dochodzi do spotkania. Przywrócona spójność obrazów i egzotycznych dźwięków tylko wzmacnia „osobność” scenerii, do której żadne z bohaterów nie przynależy. Kompozycja egzotycznych kadrów przypomina zdjęcia podróżnicze, robione przez obserwatorów z innego świata. Dobrowolne skazanie się na status przybyszów świadczy o osiągnięciu przez nich takiego poziomu samoświadomości, który pozwala im zdystansować się od swoich korzeni. Filmowa kwestia: „wyjeżdżając, żyjemy w nieładzie”, wyraża gotowość do (re)negocjacji swojego „ja” i stosunków z Innymi.

Potter wprowadza do dramaturgicznej struktury *Yes* odpowiednik antycznego chóru, powierzając postaci sprzątaczkę funkcję obserwarki i komentarki wydarzeń. Jej zaciekawionemu spojrzeniu odpowiadają ruchy kamery, przenikające do wszystkich sfer życia bohaterów. *Yes* to także film o tym, czego i kogo się zazwyczaj nie dostrzega, co pozostaje niedopowiedziane – stąd wprowadzenie wewnętrznych głosów postaci, a także osób pracujących na zapleczu, poza oficjalną przestrzeń luksusowych apartamentów i lokali. Reżyserka chciała w ten sposób ukazać złożoną sieć relacji między oficjalną sferą życia a niewidzialnym światem obcych, wykluczonych, podporządkowanych. Zamierzenie to można zinterpretować w kategoriach krytyki feministycznej, postrzegającej twórczość kobiet jako „część procesu, poprzez który stają się słyszalne głosy skazanych na milczenie”¹⁷.

Filmowanie muzyki

Jarman unikał robienia filmów poświęconych AIDS, tłumacząc się trudnościami ze znalezieniem adekwatnej formy. Zamiast wizualizacji choroby wprowadzał do swoich prac nastrój zagrożenia i atmosferę nieuchronnej śmierci. *Requiem Wojenne* (1986) nakręcone po zdiagnozowaniu u niego choroby, zdominowane jest przez motyw umierania. Scenariusz powstał w oparciu o oratorium Benjamina Brittena i wiersze Wilfreda Owena poległego w ostatnim tygodniu I wojny światowej. Oprócz oryginalnego materiału i do-

¹⁷ J. Donovan, *Toward a Women's Poetics*, w: *Feminist Issues in Literary Scholarships*, red. J. Benstock, Bloomington 1987, s. 107.

kumentów archiwalnych z czasów wojny, za materiał wizualny posłużyły Jarmanowi także fragmenty rodzinnych kronik nakręconych przez dziadka i ojca oraz jego własne rejestracje za pomocą kamery Super 8. Muzyka spaja poszczególne sceny, nadając płynności zróżnicowanym estetycznie obrazom. Nelinearna, zapętłona czasowo opowieść łączy rzeczywiste wątki i postacie z motywami Owenowskimi, przekształcając je w symboliczną, uniwersalną narrację żołnierza-poety. Młody rekrut ginie w obronie narodu i ojczyzny, a wraz z nim umiera poezja. W ręku martwej ofiary, wielbiciela twórczości Johna Keatsa, tkwi pomięta kartka z ostatnim rękopisem.

Filmowa kompozycja o charakterze kolażu oddaje intensywne doznania Jarmana z pierwszego wysłuchania dzieła Brittnera, które w 1963 r. wydawało mu się „szokująco samowolne”¹⁸. Jego wizja *Requiem Wojennego* rozgrywa się równocześnie na poziomie reprezentacji historycznej – archiwaliów i zdjęć dokumentalnych oraz reprezentacji alegorycznej. Inscenizowane sekwencje nawiązują do Biblii, literatury wojennej, malarstwa religijnego oraz autentycznych relacji, pozwalających reżyserowi przeniknąć do „świata cieni mrocznej wojny”¹⁹. Partie oratoryjne oraz utwory poetyckie recytowane spoza kadru przejmują komunikacyjną funkcję nieobecnych dialogów. W scenie rozbrzmiewającej chóralnym *Dies irae* tragiczną wizję zagłady ilustrują kronikarskie ujęcia, a ich wymowę wzmacnia cytat z Owena:

Gdzieś tam kroczyliśmy zgodnie ku śmierci.
[...] Pluła na nas kulami i kaszłem.
Gwizdaliśmy, gdy cięła nas swoją kosą.

Zdjęciom z frontów całego świata również towarzyszą słowa poety:

A kiedy słucham ziemi, ona rzecze [...]
Moje gorejące serce kurczy się od bólu. To śmierć.
[...] moje tytaniczne łąz-morze nie będą osuszone²⁰.

Reżyser przyznaje, że *Requiem wojenne* było dla niego znacznie trudniejszy do nakręcenia, niż adaptacja Szekspira, zwłaszcza że dotyczyło sfery traumatycznych przeżyć, które miał za sobą także jego ojciec. Powołany do służby jako lotnik RAF-u, po powrocie do domu zamknął się w milczeniu, nigdy nie mówił o tym, co się wydarzyło, nie grał też już więcej na pianinie. Jarman był w dzieciństwie pacjentem szpitala wojskowego, gdzie obserwował pokaleczonych, jęczących z bólu żołnierzy. Widok poranionych mężczyzn pozostał w jego wspomnieniach, odżywiających pod wpływem poezji i muzyki. Film pozwolił mu na wizualizację wewnętrznych obrazów w taki sposób, aby stanowiły alternatywę dla medialnych relacji, czyniących ze zbrojnych interwencji i ludobójstwa dynamiczny spektakl.

¹⁸ D. Jarman, *The War Requiem*, London 1989, s. 47.

¹⁹ *Ibid.*, s. 16.

²⁰ Zapis ze ścieżki dźwiękowej.

Jarman odwołał się do wydarzeń wojennych, dostrzegając w nich mechanizm eliminacji, której, będąc homoseksualistą, sam doświadczał w zakamuflowanej formie. W twórczości Potter również pojawia się wątek represyjności społecznego porządku, poddanego feministycznej krytyce w filmie *Thriller* (1979). Doświadczenia choreografki, kompozytorki, realizatorki teatralnej wykorzystała do sparafrazowania *Cyganerii* Pucciniego i sfilmowania jej subwersywnej wersji. Reżyserka, przekształcając przebieg libretta uwalnia bohaterkę ze schematu fabularnego, skazującego ją na śmierć. Mimii nie podporządkowuje się unicestwiającej ją narracji, lecz przyjmuje aktywną postawę, prowadząc „śledztwo” w swojej sprawie. Skonwencjonalizowana forma operowa była przez Potter zinterpretowana jako wyraz ideologii patriarchalnej, skazującej kobiety na stereotypowe, melodramatyczne narracje i ograniczony wybór ról płciowych. *Thriller* zawiera rozwiązania typowe dla autorskiej polityki kobiet (*politics of authorship*) tego okresu, polegającej na stosowaniu „naginania”, „intensywności”, „podwójnego głosu”²¹ w celu dokonania dekonstrukcji męskiego języka. Wyrazem poszukiwań przez Potter form adekwatnych dla kobiecego doświadczenia jest film *Lekcja tanga* (1997). Fabuła opowiada o reżyserce – w jej roli sama Potter – przeżywającej okres niemocy twórczej. W poszukiwaniu natchnienia jedzie do Paryża, gdzie przypatruje się pokazom argentyńskiego w wykonaniu Pablo Verona. Podziw dla wykonawcy „subtelnego, ognistego, melancholijnego i poruszającego tańca z Buenos Aires”²² przeradza się w uczucie i romans z Veronem.

Rytm narracji wyznaczają sceniczne popisy solistów oraz lekcje choreografii, na które nakłada się wątek romansowy. Lustra zwielokratniające postacie w salach prób oraz zbliżenia kamery symulujące wzrok zaciekawionych gapiów, podkreślają znaczenie komunikacji pozbawionej słów. Wyrazistość gestów, kroków i figur tanecznych wzmacnia oryginalna muzyka. Zamiast mozaiki języków w ścieżce dźwiękowej rozbrzmiewają różnorodne wersje tanga, co przemienia film niemal w pantomimiczny spektakl. Momentem kluczowym, niczym w musicalu, towarzyszy spowolnienie narracji, a nastrój chwili zostaje wygrany tańcem i muzyką. W scenie wyjazdu brytyjskiej reżyserki kochankowie nie przechodzą po prostu do odprawy, lecz przemieszczają się za pomocą tanecznych figur. Jasno oświetlona przestrzeń korytarza i ruchome chodniki dynamizują spontaniczne tango, którego żywiołowość i temperament oddaje intensywność uczuć żegnającej się pary.

Melodramatyczna opowieść zostaje podporządkowana regułom tanga, opartym na relacji między prowadzącym mężczyzną a podążającą za nim kobietą. Potter komentuje, że w Argentynie układ ten nie jest poddawany krytyce z perspektywy *gender* ani stereotypów płciowych. Uchodzi za wyraz swoistej umowy – podziału pracy i nie polega na płciowej hierarchizacji, lecz precyzyjnym wyznaczeniu ról. Partnerzy są dwiema indywidualnościami, podejmującymi na parkiecie rodzaj bezsłownych negocjacji. Wykorzystują

²¹ Strategie te wymienia Maggie Humm jako typowe dla reżyserek spoza głównego nurtu. Zob.: M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh 1997, s. 37.

²² S. Potter, *The Tango Lesson*, London–Boston 1997, s. vii.

przy tym „społeczne kody [tańca] zawierające element przygody, która jest jednocześnie zmysłowa, cielesna, muzyczna i duchowa”²³.

Uniwersalności kodyfikacji „tanecznej” odpowiadała alternatywność języka komunikacji, narzuconego przez autorkę międzynarodowej ekipie. Chcąc uniknąć anglojęzycznej dominacji, wybrała francuski – jako „obcy” dla wszystkich pracujących na planie. Lingwistyczna inność bohaterów *Lekcji tanga* podkreślała problem tożsamości przybyszów – obcych z zewnątrz: zachodnioeuropejskiej kobiety w Ameryce Południowej, a równocześnie artystki filmowej w świecie tańca; latynoskiego tancerza na europejskich scenach i przed kamerą. Celem Potter dokonującej nieustannych tłumaczeń: dosłownych – słów i terminów oraz metaforycznych – poetyki tańca na poetykę filmu, było osiągnięcie ponadkulturowego, międzyludzkiego porozumienia. Uchwycenia niewidocznych więzi, ducha, tego, co niewidoczne, a co stanowi o sile magii muzyki, tańca, kina.

Słowoobrazy

Blue (1993) Jarmana oraz *Furia (Rage)* (2009) Sally Potter to ekspresja słowna będąca zaprzeczeniem barokowości form wizualnych z ich wcześniejszych filmów. Oba tytuły w przewrotny sposób wykorzystują efekt „niebieskiego ekranu”, który zamiast efektów specjalnych jest „projekcją” monologów słownych. Film *Blue* powstał w ostatnim okresie twórczości Jarmana, gdy wyeliminował on ze swojego warsztatu wszystko poza kolorem i dźwiękiem. Oszczędność środków plastycznych miała odpowiadać spustoszeniom czynionym przez AIDS. Inspiracją do „niebieskiego obrazu” było malarstwo Yvesa Kleina oraz własne, intymne notatki z przebiegu choroby. Monochromatyczny ekran stał się tłem dla podwójnej projekcji – diegetycznej ścieżki dźwiękowej oraz wizji odbiorców. Stymulacją do tworzenia subiektywnych reprezentacji są odgłosy codzienności, utwory literackie oraz przemyślenia i osobiste wypowiedzi Jarmana dobiegające spoza kadru. Dźwięki muzyki Simona Fischera Turnera, Erica Satiego i Briana Eno nadają dynamikę niebieskiej płaszczyźnie, która zdaje się pulsować w rytm kompozycji.

Blue było dla tracącego wzrok reżysera aktem wyzwolenia spod hegemonii wizualności i estetyki obrazowania. Nacisk na formę oznaczał jednocześnie skierowanie uwagi na tożsamość autora rezygnującego, jak awangardiści, z „artystycznego oddziaływania iluzją przestrzeni, wyglądem przedmiotowymi i światem przedstawionym przez te wyglądy” na rzecz „intensywności oddziaływania elementów pozostałych”²⁴. Uwaga widza przesuwa się ze ścieżki wizualnej na głos indywidualizujący formę filmową i wzmagający jej symbolikę. Błękitne tło zwiększa siłę wypowiedzi, intensyfikuje emocjonalne doznania i zmusza do intelektualnego wysiłku odczytywania tekstu. Reżyser pozostał tu wierny strategii zastosowanej w *Wittgensteinie* (1993), gdzie oszczędna inscenizacja, pozbawiona zbędnych rekwiz-

²³ *Ibid.*, s. 86.

²⁴ R. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990, s. 10, 11.

zytów i ozdób, miała eksponować myśl filozoficzną reprezentowaną przez bohatera filmu. Materialność rzeczy martwych – zbyt trywialna, by wyrazić filozoficzne dylematy – okazała się nieprzydatna także w rozważaniach o przemijaniu i śmierci.

W *Blue i Wittgensteinie* rola sztuki filmowej zostaje sprowadzona do „przekazywania rzeczywistości istniejącej w ludzkim umyśle i emocji”²⁵. Jarman pozostawia odbiorcy szeroki obszar interpretacji, jaki pojawia się zawsze, gdy ograniczoność środków wyrazu zmusza do „beprzykładnego rozbudzenia wyobraźni”²⁶. Z podobnym nastawieniem Potter nakręciła *Furię*, sensacyjną opowieść ze świata mody. Żadne z dramatycznych wydarzeń wokół zabójstwa modelki nie pojawia się jednak na ekranie. Przebieg akcji poznajemy wyłącznie z relacji osób, wygłaszających monologi przed niewidocznym Michelangelo, nagrywającym je na telefon komórkowy. Tajemniczym operatorem jest uczeń, realizujący w ten sposób swój szkolny projekt medialny. Zmieniające się, jednokolorowe tło za plecami postaci zmusza do skupienia uwagi na wypowiedziach i dźwiękach dobiegających spoza kadru. Z fragmentarycznych wypowiedzi powstaje historia, której kulminacją jest tragiczny pokaz mody.

Przed przystąpieniem do zdjęć Potter napisała autorski manifest *Bosonogie kino (Bare-foot filmmaking)*²⁷. Nawiązała w nim do idei „ubogiego kina” (*poor cinema*), tworząc analogiczne kino *lean* na kryzysowe czasy. Reżyserka nazywa *Furię* nieekstrawaganckim, niskobudżetowym spektaklem, pozbawionym efektów specjalnych, wyszukanej scenerii, muzyki instrumentalnej, co, jej zdaniem, zbliża go do korzeni kinowego opowiadania²⁸. Wyjaśnia, że wybrała temat świata mody – atrakcyjnych wizerunków i barwnych obrazów, aby zwrócić uwagę na powierzchowności współczesnego życia. Robiąc film o środowisku, w którym liczy się tylko zewnętrzna reprezentacja, konsekwentnie ograniczyła stronę wizualną filmu do wizerunków-masek. Starannie ucharakteryzowane twarze aktorów, w wystylizowanych kostiumach i pozach układają się w panoramę typów osobowych stworzonych i wylansowanych przez kult sław, popularne media oraz mechanizm kultury konsumpcyjnej. Obok markowego projektanta, dziennikarki mody, nastoletniej fotomodelki, pojawia się postać transwestyty Minxa. Potter uznała figurę *drag* za uosobienie „hiperpiękna”, będącą równocześnie ucieleśnieniem standardów kobiecości i dokonującą ich dekonstrukcji poprzez kampańową stylizację. Formuła *drag* opiera się na performatywności tożsamości płciowej,

nie istnieje podmiot wcześniejszy niż jego konstrukcja, ani też konstrukcja nie determinuje podmiotu; to zawsze sieć, nie-przestrzeń kulturowego zderzenia, w której żądanie zmiany znaczeń albo powtórzenia kluczowych pojęć ustanawiających »my« nie może zostać odrzucone w całości, ani ślepo spełnione”²⁹.

²⁵ B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 39.

²⁶ *Ibid*, s. 44.

²⁷ [On-line:] www.sallypotter.com/node/201.

²⁸ [On-line:] www.sallypotter.com/node/200.

²⁹ J. Butler, *Gender is Burning: Dylematy przywłaszczania i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panoptikum” 2004, nr 3, s. 145, 149.

Reżyserka z rozmysłem obsadziła w tej roli Jude'a Law, uchodzącego za symbol męskiej urody. Występ aktora uznała za akt odwagi, zwłaszcza że, jak zauważyła, „im bardziej »Ona« była ufryzowana i umalowana, tym bardziej naga była jego gra”³⁰. Potter, będąca na planie operatorką, podkreśla, że ustawienie kamery przed siedzącym w pustej przestrzeni aktorem wymaga od niego wysubtelnienia skali ekspresji. Oko kamery wychwytyającej emocje, nieustannie śledzi każdy gest i ruch, nie pozwala uciec, skryć się pośród scenografii. Zamiarem reżyserki było wykreowanie sytuacji intymności, zmuszającej rozmówców do zrzucenia masek. Dialogi zostały tak skomponowane, by pokazać, że to, co dla bohaterów wywiadu było początkowo gestem życzliwości wobec ucznia, staje się ich potrzebą. Chcą być dostrzeżeni i wysłuchani, zaistnieć jako podmiot na medialnym ekranie i w przestrzeni wirtualnej, gdzie Michelangelo pokazuje swoje rejestracje³¹.

Furię można potraktować jako wyraz „nowej znaczeniowości *gender*”³² (*new signification of gender*), którą teoretyczki łączą z postmodernistyczną strategią transgresji. Pozwala ona reżyserkom balansować na granicy realności i fikcji, bez narzucania granic tożsamości płciowej, a – reinterpreterując stanowisko – także tożsamości medialnej i gatunkowej samego tekstu. Tęgo rodzaju postawa pozwala reżyserkom na dekonstrukcję tradycyjnych form, ich subwersję bądź na demonstracyjną konwencjonalność.

Swoje filmowe dokonania i Sally Potter, i Derek Jarman udokumentowali we własnych publikacjach, będących zbiorami zapisków z planu, komentarzami do scenariuszy, esejami na temat tożsamości, estetyki, kina. Pluralizacja środków wyrazu i eklektyczność wprowadzanych rozwiązań pozwoliła im na wypracowanie hybrydycznej wypowiedzi filmowej. Mogli się w niej realizować jako przedstawiciele „grupy artystów – outsiderów... poświęcających się idei robienia rzeczy, jakich dotąd nie robiono”³³.

³⁰ [On-line:] www.sallypotter.com/node/195.

³¹ *Furia* była pokazywana w konkursie 59. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie, gdzie spotkała się z krytycznym odbiorem. Filmowi zarzucano schematyczność w przedstawianiu bohaterów i świata mody w ogóle, banalność i ekranowych wypowiedzi, i konkluzji wynikającej z całości narracji.

³² M. Humm, *op. cit.*, s. 142.

³³ T. Swinton, *op. cit.*

Małgorzata Radkiewicz

Music and Literature Inspirations in Films by Derek Jarman and by Sally Potter

British film historians argues that both Derek Jarman and Sally Potter belong to the group of “excluded artists” constituted by either queer or feminist avant-garde authors. They have been consistently expressing themselves in such an original form, that can be called “the hybrid film”, combining performance art, video, music, dance and images. Both Jarman and Potter put in question firstly the importance and the value of British heritage and cultural tradition, secondly the language and status of cinema. Moreover, they were in deliberate revolt against conventional patterns of expression, among which the question of sexuality and gender identity was placed.

Re-using structures typical of narrative cinema, avant-garde, and literary and arts tradition they emphasised the uniqueness of each individual and the distance that can exist between the individual and dominant patterns (of identity, self-stories, gender, authorship etc.). The text examines three different aspects of Jarman and Potter’s films, including the issue of:

re-reading dramas and poetry; “filming” music; oral-visual images. Analysing *Edward II*, *The War Requiem*, *The Blue* by Derek Jarman and *Yes*, *The Tango Lesson*, *Rage* by Sally Potter, I would like to show diverse ways of interpreting and re-using music and diverse texts form either queer or feminist perspectives. I would argue that both Jarman and Potter can be seen as filmmakers who, as Tilda Swinton said, “powerful outsider artists... pioneers... devoted to the idea of making things not made before...”.