

Piotr Mirski

Dziwnie, dziwniej, najdziwniej

Jonathana Glazera nie interesuje rzeczywistość. Jeśli kino jest lustrem, w którym odbija się świat, to Glazer zajmuje się rozbijaniem tego lustra i układaniem z jego odłamków własnych kompozycji. Kompozycji mrocznych i pięknych, potrafiących równocześnie hipnotyzować i ciąć do krwi.

Ujęcia długie na tyle, żeby zaczęły fascynować i niepokoić. Nagłe cięcia montażowe, które zostawiają poczucie niespełnienia i dezorientacji, uświadamiając widzowi, jak bardzo jego percepcja i wiedza uzależnione są od woli twórców. Symetrycznie i ascetycznie zakomponowane kadry, jednokolorowe tło, a pośrodku sylwetki – samotne, ale i dumne, przyciągające wzrok, niczym celebryci złapani przez obiektywy paparazzich. Czynności, które wykonywane są tak długo, aż odkrywają swoją nienaturalność. Coraz większe kręgi na pozornie gładkiej tafli świata. Skazy, pęknięcia, szczeliny.

Brytyjczyk Glazer, urodzony w 1965 roku i mający za sobą studia z zakresu scenografii i realizacji teatralnej, cierpliwie poznawał i rozkładał na zgłoski język filmu. Na początku swojej kariery tworzył zwiastuny. W gotowym dziele szukał najważniejszych punktów, kluczowych ujęć i scen, z których później montował własną opowieść – taką, która informuje, ale nie zdradza, taką, która ma kusić i podniecać. Później zajął się realizacją reklam, co z czasem stało się jednym z jego głównych zajęć. Pracował dla takich marek jak: Kodak, Nike, Wrangler i Guinness. Zarabiał pieniądze, uczył się konstruować lapidarne i wyraziste komunikaty, a także testował różne konwencje: kino kopane w reklamującym dzinsy Levi Strauss *Kung Fu* (2000) czy horror w zrealizowanym dla Cadbury's Flake *Succumb to the Crumb* (2010). Drugą jego specjalnością stały się teledyski, formuła, która dawała mu trochę więcej możliwości niż reklama. Pracując z gwiazdami sceny alternatywnej – Massive Attack, Blur, Radiohead, UNKLE, Jamiroquai (MTV Music Award 1996 dla najlepszego wideoklipu roku za *Virtual Insanity*) – badał zmysłowe właściwości połączenia obrazu z muzyką i ćwiczył wyobraźnię.

Wszystkie te doświadczenia rezonują w jego pełnometrażowych filmach. Rezonują w różnorodny i niebanalny sposób, gdyż Glazer nie bierze w tym wypadku fuch, realizuje dzieła oryginalne i autorskie, w których zajmuje się dyskretnym eksperymentowaniem. Kolejne jego

utwory – *Sexy Beast* (2000), *Narodziny* (2004) i *Pod skórą* (2013) – łączy upodobanie do pewnych stylistycznych chwytów, a dzieli nie tylko coraz większy czasowy dystans, ale i tradycje, z których czerpią. Perfekcyjnie zrealizowane i pełne formalistycznego chłodu, a przy tym niezwykle różnorodne, sprawiają, że Glazer może jawić się jako następca Stanleya Kubricka. Do inspiracji reżyserem *Barry'ego Lyndona* (1975) przyznaje się zresztą sam, a do tego parokrotnie cytował go w swojej twórczości: w teledysku do *Karmacoma* (1995) Massive Attack, opowiadającym o upiornym hotelu rodem z *Lśnienia* (1980), w zrealizowanym w tym samym roku klipie do *The Universal* grupy Blur, gdzie członkowie zespołu wcielają się w role młodocianych bandytów z *Mechanicznej pomarańczy* (1971), czy w *Pod skórą*, w którym powracają sytuacje i tematy z *2001: Odysei kosmicznej* (1968).

Ze świata teledysku i reklamy Glazer wyniósł umiejętność mistrzowskiego opowiadania obrazem, umiejętność, która – wedle nieco zbyt często powtarzanej, ale wciąż prawdziwej opinii – stanowi znak rozpoznawczy najlepszych reżyserów. Tym, co jednak buduje głębszy związek między twórcą *Sexy Beast* a tamtymi branżami, jest upodobanie do surrealizmu. Jak w *Spiskowcach wyobraźni: surrealizmie* pisze Agnieszka Taborska, myśl André Bretona, jego popleczników i następców została szybko wchłonięta przez modę i właśnie reklamę, gdzie oniryzm i zaskakujące skojarzenia stały się bardzo popularnymi zabiegami. Podobne chwytły widać także w spotach Glazera: zrealizowanym dla Guinnessa *Surferze* (1999), w którym tytułowy bohater płynie pośród wzburzonych fal i galopujących koni, czy w nakręconym na zlecenie Levi Strauss *Odysey* (2002), gdzie para młodych ludzi ściga się, rozbijając ściany mieszkań. Również wideoklip, starający się przełożyć muzykę na obrazy, jest formułą bliską surrealizmowi. Potwierdzają to dzieła Glazera, w tym teledysk do opartej na dwóch przekrzykujących się wokalach rockowej petardy *Treat Me Like Your Mother* (2009) The Dead Weather, w którym para muzyków wzajemnie się ostrzeliwuje i nie pada na ziemię mimo śmiertelnych ran, czy teledysk ilustrujący melancholijnego snuja *Rabbit in Your Headlights* (1998) UNKLE, opowiadający o kloszardzie, który jest raz po raz potrącany przez samochody, zupełnie jakby był zagubionym, odpornym na śmierć ożywieńcem.

Pewna surrealistyczna z ducha dezynwoltura obecna jest w pełnometrażowych dziełach Glazera na przynajmniej dwóch poziomach. Pierwszym z nich jest warstwa wizualna, w której nie brakuje scen niezwykłych, fantastycznych, takich, w których bohaterowie śnią, osuwają się w szaleństwo lub zostają skonfrontowani z nieznanym. Drugim jest natomiast kwestia przynależności do danej konwencji: z jednej strony oczywista, a z drugiej kłopotliwa. Obojętnie, czy będzie to kryminał w *Sexy Beast*, melodramat w *Narodzinach* czy science fiction w *Pod skórą*, w prostych gatunkowych mechanizmach zawsze pojawiają się pewne niestandardowe i ekstrawaganckie elementy, które wykoślawiają działanie całości.

Jakiś potwór tu nadchodzi

Sexy Beast jest typowo brytyjską komedią gangsterską, w której przemocy towarzyszy czarny humor. Jeśliby dodać do tego jeszcze efekciarską formę, to wnioski będą oczywiste: obraz powstał na fali popularności wczesnych dzieł Guya Ritchiego: *Porachunków* (1998) i *Przekrętu* (2000). Zarys fabularny również wydaje się znajomy i przywołuje wiele innych filmów. Oto emerytowany przestępca, który za zarobione lub ukradzione pieniądze żyje w Hiszpanii, pewnego dnia dostaje propozycję nie do odrzucenia: dawni kompani chcą, aby pomógł im w przysłowiowym „ostatnim skoku”. Jednak Gal zrobi wszystko, aby nie wziąć udziału w akcji. Wbrew dynamicznemu i zaludnionemu przez karierowiczów gatunkowi *Sexy Beast* nie jest filmem o działaniu, tylko o bierności.

Gal, otłuszczony i spalony na brąz, wydaje się kimś tak beztróskim, że aż balansującym na krawędzi niebytu. Dopiero drobne epizody – spadający z nieba, mający slapstickowo-kreskówkową proveniencję, glaz, który prawie go zabija, lub dręczące go koszmary, w których pojawia się wściekły królikolak – wprowadzają element zagrożenia. Są niczym ostrzegawcze świerzbienie palca. Burzącym ład intruzem – figurą, wokół której zorganizowane są także dwa następne filmy Glazera – jest niejaki Don (nominowany do Oscara Ben Kingsley). To niezrównoważony socjopata i ważna postać w przestępczym podziemiu. Konfrontacje, w czasie których Don chce zmusić Gala do wzięcia udziału w skoku, a Gal próbuje mu jak najgrzeczniej odmówić, wypełniają większość filmu i mają tragikomiczny rys. W ich czasie piękna sceneria i świetlisty spokój hacjendy służą za dziwaczny kontrast dla gwałtowności gangsterskiego życia – później, kiedy bohater musi wreszcie odwiedzić stereotypowo deszczowy Londyn, jej obraz tkwi w pamięci niczym pocztówka z rajskiego utraconego.

Granica między dwoma światami zostaje zaznaczona na poziomie formalnym. Hiszpania, oprócz tego, że jest upalna i leniwa, jest też roztańczona i bajkowa. Przy wtórze przebojowej muzyki bohaterowie opalają się, jedzą i piją, a potem nieprzytomni ze szczęścia lewitują w powietrzu. Nawet koszmary o królikolaku mają w sobie coś kojąco nieprawdziwego, w ich czasie kształt zagrożenia jedynie lekko wybrzusza się na membrane wakacyjnej sielanki. Dopiero przybycie wypluwającego wściekłe monologi Dona wprowadza atmosferę prawdziwej nerwowości. Atmosferę, która na dobre gęstnieje w londyńskiej części filmu, kiedy znikają już wizyjne wstawki, agresywne beaty zastępują popowe i rockowe szlagiery, a ruchy kamery stają się chaotyczne i gwałtowne. W tym bogactwie środków wyrazu czuć wpływ estetyki wideoklipu. W kolejnych filmach Glazera jest on już znacznie mniej wyraźny.

Uwierz we mnie

Narodziny, tak jak wszystkie melodramaty, są opowieścią o potędze miłości; miłości, która wbrew ślubnej formułce „nie opuszczę cię aż do śmierci” potrafi promieniować aż zza grobu. Jest to więc film podobny do *Uwierz w ducha* (1990, J. Zucker). Bohaterce, wdowie Annie, 10 lat zajmuje oplakiwanie ukochanego Seana. Kiedy jest już gotowa, aby z kolejnym partnerem wkroczyć na nową drogę życia, spotyka jednak kogoś, kto twierdzi, że jest reinkarnacją jej męża. Cała sytuacja zakłóca budowaną przez lata stabilizację Anny i budzi konsternację zarówno jej samej, jak i jej bliskich. Jest jeszcze jedna rzecz, która dodatkowo komplikuje całą sprawę: rzekome wcielenie Seana jest bladym i nieco upiornym dziesięcioletkiem. Ten fakt mocno nadweręża sprzyjającą mezaliansom i szlachetnym ekscesom konwencję.

Kluczowe są tu dwa zabiegi. Po pierwsze, film opowiadany jest z agnostycznej perspektywy, nie widzimy żadnych wyściełanych chmurami zaświatów i zamieszkujących je aniołów, które mogłyby poświadczyć, że istnieje życie po śmierci. Niemalże do końca nie mamy pewności, czy chłopiec kłamie, czy mówi prawdę. W podobnej sytuacji jest Anna, która musi zdać się na swój instynkt, a także – co brzmi już znacznie gorzej – na swoją miłość. Z takiej właśnie perspektywy historia odradzającego się po latach uczucia staje się historią popadania w obłęd, co jest podkreślane w grze wcielającej się w główną rolę Nicole Kidman, której natchnione grymasy są coraz bardziej groteskowe. Drugim zabiegiem jest akcentowanie perwersyjności całej sytuacji. W jednej ze scen Anna pyta chłopca, czy ten zdaje sobie sprawę, że jako jej partner będzie musiał ją zaspokajać seksualnie; w innej bierze z nim kąpiel, co w momencie premiery wywołało falę oburzenia. Współautorem scenariusza do *Narodzin* jest Jean-Claude Carrière, współpracownik Luisa Buñuela, który podpisał się pod takimi wymierzonymi w konwenanse dziełami jak *Piękność Dnia* (1967) i *Mleczna droga* (1969).

Chociaż *Narodziny* są najbardziej stonowanym filmem Glazera, to można znaleźć tu obrazy i sceny, które noszą wyraźne autorskie piętno i mącą przezroczyść stylu. Prolog, w którym Sean biegnie przez zaśnieżony park, aby skonać w cieniu pod mostkiem, jest nad wyraz przeciągnięty, przez co staje się fatalistyczną metaforą życia. Rozgrywająca się dekadę później scena, w której Anna patrzy na nagrobek, po czym podchodzi do swojego nowego narzeczonego, ciężko oddycha i wreszcie z ulgą mówi: „Okej”, w błyskotliwie zwięzły sposób podkreśla ogrom pracy, jaką kobieta musiała włożyć w pogodzenie się z przeszłością. Ponadto letargiczne tempo narracji i kunsztowna kompozycja kadrów, na których blade tapety i bogato urządzone mieszkania często stają się pełnoprawnymi bohaterami filmu, zapowiadają późniejsze aspiracje Glazera: chęć opowiadania nie

za pomocą konkretnych zdarzeń, ale czystego, skraplającego się na ekranie nastroju.

Dziewczyna, która spadła na Ziemię

Prawdopodobnie najciekawszą cechą *Pod skórą* – pierwszego arcydzieła w dorobku Glazera, filmu równocześnie oryginalnego i prostego – jest to, że na poziomie fabularnym wydaje się urzekająco tandetny. Oto tajemnicza istota z gwiazd, ubrana w dziwkarskie futro i ciało Scarlett Johansson, przemierza samochodem Szkocję. Spotykanych po drodze mężczyzn zabiera do swojej siedziby, a potem uśmierca ich i pozbawia krwi oraz mięsa. Film Glazera przywodzi na myśl będący niegdyś hitem wypożyczalni wideo *Gatunek* (1995, R. Donaldson), a także masę innych dzieł o złowrogich kosmitach: *Obcego – 8. pasażera Nostromo* (1979, R. Scott), *Coś* (1982, J. Carpenter) i *Predatora* (1987, J. McTiernan), ale odróżnia go od nich jeden szczegół. Jeśli tam z reguły patrzono na wszystko z perspektywy ludzi, powoli rozpoznających i starających się pokonać zagrożenie, to tu akcja konsekwentnie pokazywana jest z perspektywy kosmitki.

Zbrodniczy proceder z dzikiego ekscesu zmienia się w żmudną rutynę. Powtarzane raz po raz rozmowy z mężczyznami są nudne i żenujące; zabójczy rytuał godowy najpierw budzi grozę, ale za każdym kolejnym razem staje się coraz bardziej mechaniczny. W będącej materiałem źródłowym powieści Michela Fabera cały proces służy za krzywe zwierciadło dla nadmiernej eksploatacji przyrody – z czasem okazuje się, że kobieta jest wysłanniczką rasy, która mieszka na wyjałowionej planecie i poluje na mieszkańców Ziemi jak na ekskluzywną zwierzynę. W adaptacji Glazera nie poznajemy celu misji bohaterki – wykonywane przez nią czynności mogą albo służyć za metaforę podszytego przemocą uwodzenia, albo być po prostu tym, czym są na ekranie, czyli równocześnie fotogenicznym i budzącym lęk spektaklem. Chociaż łowczynie porzuca z czasem swoje zadanie, to trudno jednoznacznie wyjaśnić przyczyny jej decyzji, a próba rzutowania na nią ludzkich emocji wiedzie na manowce. Wypuszcza na wolność zdeformowanego mężczyznę, dla którego była pierwszą kobietą, jaka pozwoliła mu się dotknąć, ale widać w jej twarzy bardziej zagubienie niż współczucie. Próbuje zjeść ciastko, co mogłoby otworzyć ją na „proste, zmysłowe doznania”, ale po kilku sekundach wypluwa je z obrzydzeniem na talerz.

Przepoczwazzeniu ulega forma filmu. Sceny flirtu kręcone są w quasi-realistycznej manierze, z kamerą spoglądającą spod skrzyni biegów lub z maski samochodu, trochę jak w *reality show*. Natomiast sceny rozgrywane się w siedzibie przybyszki ocierają się o abstrakcję – ściany, podłogę i sufity zastępuje jednolite, białe lub czarne, tło, ludzkie resztki zmieniają się w rozjarzoną mięsną lawę, w ciemności rozbłyskują tajemnicze światła. Istotne zmiany zachodzą też w rytmie opowieści. Jeśli *Sexy Beast* i *Narodziny* rządziły się zwykłą narracyjną logiką, to tu historia zostaje

zorganizowana wokół repetycji, do których z czasem wkrada się chaos. Nagromadzenie lejtmotywów i elips zbliża *Pod skórą* do czegoś, co niektórzy nazywają filmem ambientowym. Czegoś mającego na celu kreowanie atmosfery i wprowadzanie widza w trans. Czegoś obcego.