



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Kenneth Anger i śmiertelna moc obrazu

autor:

Krzysztof Świrek

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 36

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/kenneth-anger-i-smiertelna-moc-obrazu>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.36.2737>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Kenneth Anger; film awangardowy

streszczenie:

Artykuł jest autorską prezentacją dorobku zmarłego w maju 2023 Kennetha Angera.

Krzysztof Świrek - Socjolog, adiunkt na Wydziale Socjologii UW, gdzie w 2016 roku obronił doktorat. Interesuje się teoriami ideologii, władzy symbolicznej i klas społecznych. Wykłada klasyczne teorie socjologiczne, prowadził seminaria o koncepcjach nowoczesności i psychoanalitycznej analizie władzy. Autor książki *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy* (2018). Publikował artykuły m.in. w „European Journal of Social Theory”, „Studiach Socjologicznych”, „Societas/Communitas”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Hybris”. Jako krytyk filmowy współpracował z miesięcznikiem „Kino” i pismem „dwutygodnik.com”.

Kenneth Anger i śmiertelna moc obrazu

Zmarły w maju 2023 roku Kenneth Anger był jedną z kluczowych postaci amerykańskiej awangardy filmowej. Jego wpływ na kino amerykańskie – a poprzez nie na kino światowe – jest niewątpliwy. Bez *Scorpio Rising* (*Wschodzi znak Skorpiona*¹, 1964) i zastosowanego tam sposobu użycia muzyki popularnej trudno wyobrazić sobie debiut Martina Scorsese² – i niemal wszystkie ważne późniejsze filmy tego reżysera, w których puenta nadawana scenie przez utwory z list przebojów jest niemal równie ważna jak montaż. Quentin Tarantino, P.T. Anderson czy Paolo Sorrentino to już któreś z rzędu „ciąg dalsze”. Anger był jednak kimś więcej niż inspiracją dla innych; pozostawił po sobie zróżnicowany i ważny zbiór filmów, które uderzają aktualnością zarówno w warstwie wizualnej, jak i w gęstej, ambiwalentnej, trudnej warstwie – z braku lepszego słowa – myślowej.

Śmierć każdego ważnego autora skłania do poszukiwań potwierdzenia jego wagi w świetle odbitym publikacji i komentarzy³. Anger wpisał się w historię kina w sposób na tyle trwały, że wzmianki o nim znajdziemy nawet w podręcznikach, które awangardę traktują na ogół jako margines głównego nurtu kina (i własnej narracji); na przykład David Bordwell i Kristin Thompson wspominają go przy okazji wykorzystania dźwięku ekstradiegetycznego – w czym Anger był niekwestionowanym mistrzem – oraz typowej dla awangardy techniki opowiadania nie poprzez fabułę, lecz przez asocjacje idei⁴. Także w polskich *Podstawach wiedzy o filmie* Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa znajdujemy wzmiankę o Angerze, choć stwierdzenie, że w swoich filmach „wkroczył na obszary zakazane”⁵, wydaje mi się w przypadku tej postaci odrobinę zbyt dyplomatyczne. Jeszcze trudniej nie wspomnieć o nim w książce o awangardzie. W niedawno wydanych *Historiach filmu awangardowego*

wymienia go Karol Radziszewski, omawiając temat queerowego pragnienia (najlepiej pasuje do niego debiutancki *Fireworks* i tylko on zostaje opisany⁶); nazywa go zwięźle pionierem stylu ekspresji, który nazaczył zarówno awangardę filmową, jak i popkulturę⁷. Osobny rozdział poświęca mu Marcin Borchardt w swojej historii nowojorskiego kina alternatywnego *Anioły nie znają wstydu*⁸. To książka dobrze osadzona w źródłach i z pewnością warto sięgnąć do zawartego w niej opisu filmów Angera, ale przyjęta przez autora rama transgresji nie wydaje mi się w przypadku tego reżysera najlepsza⁹. Transgresja to, według definicji, przekroczenie granic prawa i norm. Transgresja „żywi się granicą” normy¹⁰ – tymczasem Anger prowadzi własną politykę, w zasadzie obojętną wobec norm przyjmowanych przez „moralną większość”. Ma swój program i to właśnie autorska autonomia obojętna na zewnątrz wydaje się w nim najciekawsza. Temu programowi warto się przyjrzeć nie tylko na okoliczność śmierci autora, ale dlatego, że dla współczesnej kultury ma on istotną wartość „diagnostyczną”.

Sztuka sprzedajna

Filmowa awangarda może kojarzyć się z hermetycznością formalnych eksperymentów i surową ascezą obrazu niedającego estetycznej przyjemności, ale kontakt z filmami Angera kwestionuje te asocjacje. Uderza ich komunikatywność i łatwość, z jaką przemawiają do widza. W swojej wisceralnej sile są bliskie wszystkiemu, co najciekawsze w dzisiejszym kinie i co od zawsze działało jako jego podstawowy wabik. Dynamizm obrazów, wizualna atrakcyjność oparta na feerii kolorów i świetlnych kontrastów, seksualna agresywność modeli powiązana z urokiem bohemy i kontrkultury, wreszcie humor i groza – to wszystkie elementarne formy oddziaływania kina. Podobne składniki znajdujemy w tym, co w sztuce narracji ruchomego obrazu nadal pozostaje fascynujące, a co odróżnia się od monotonnej

frenetyczności blockbusterów, ogłupiającej pseudobłyskotliwości reklamy czy pozostawianego przez dużą część filmów festiwalowych wrażenia szkolnego prymusostwa.

W tym sensie filmy Angera pozostają niezwykle „współczesne”, i to tą współczesnością, która pozostaje domeną kina i jego bezpośrednich audiowizualnych potomków. Wynika to nie tyle z ponadhistorycznego geniuszu autora ani z jego nadnaturalnych intuicji, ile z bezpośredniego powiązania jego filmów z mechanizmami wprawiającymi w ruch kino jako maszynę pragnień i skopicznej przyjemności. Czyli także z tym wszystkim, przez co kino zostało ustanowione w ambiwalentnej roli sztuki nieskończenie sprzedajnej – zaprzędanej przede wszystkim temu, co może uwodzić spojrzenie widzów – a zarazem mrocznej. I być może nie da się zrozumieć Angera bez historii kina głównego nurtu i bez tragedii, którą nazwano „hollywoodzkim systemem gwiazd”.

System ofiarniczy

W na poły mitycznej autonarracji Angera o jego dzieciństwie Hollywood jest obecne od początku, a ważną postacią wprowadzającą w świat kina miała być babka reżysera – kostiumografka pracująca dla jednej z wytwórni filmowych. Z fascynacji tym miejscem i systemem gwiazd wyrosła nie tylko skandalizująca książka Angera *Hollywood Babylon*, ale także filmy z tak różnych momentów jego reżyserskiej kariery jak *Puce Moment* z 1949 roku (nakręcony także jako *homage* dla strojów, które Anger odziedziczył po babce) czy dużo późniejszy *Mouse Heaven* (2005) – portret oszałamiającej brzydoty i acefalicznej energii głównego produktu eksportowego koncernu Disneya, czyli Myszki Mickey.

Są to jednak świadectwa fascynacji, które równie dobrze można by potraktować jako przestrożę przed miejscem, gdzie idoli składa się w ofierze. Mechanizm ten działa zresztą do dziś,

przez dekady odtwarzając się podobnie. Podobnie wyglądał zarówno w przypadku Jamesa Deana, jak i Heatha Ledgera, Brittany Murphy czy Brada Renfro. Niektóre z hollywoodzkich gwiazd po licznych odwykach i kryzysach wydają się cieszyć pożyczonym życiem. System gwiazd w swojej klasycznej postaci jawi się z tej perspektywy jako forma rytuału ofiarniczego: wystawia idola na pokaz, po czym każe mu stąpać po niezwykle cienkiej linie – skazuje go na los linoskoczka, nad którego martwym ciałem pochyła się Zaratustra w jednym z najbardziej poruszających fragmentów klasycznej książki Friedricha Nietzschego ¹¹.

Anger w swoich filmach eksploruje blask i urok sztuczności, tego, co zwodnicze, błyskotek, na które widownia wciąż od nowa się nabiera. Zachowuje jednak dystans wobec nich – wszystkie jego filmy są nieme, towarzyszy im jedynie muzyka. Reżyser wydaje się podzielać częste wśród twórców awangardy przekonanie, że to właśnie kino nieme ma największą ikoniczną moc, a zarazem nie było zaprzędane temu rodzajowi „ogłupiającego” realizmu, jaki przynoszą ze sobą filmy dźwiękowe, nazywane nieco pogardliwie *talkies*. Kino nieme mocno postawiło sprawę iluzji, nie oddając się jej rzekomo zdegradowanej, symulakrycznej postaci. Wiele filmów Angera otwiera plansza z logo jego marki Puck Productions – na powiewającej szarfie trzymanej przez szekspirowskiego chochlika wypisane są słowa ze *Snu nocy letniej*: „*What fools these mortals be!*”, czyli: „Jakimiż głupcami są śmiertelni!” ¹². Ten cytat jest najlepszym pierwszym przybliżeniem problemu, który Kenneth Anger zgłębiał w wielu swoich filmach.



Plansza z logo Puck Productions, wykorzystywana w kilku filmach Angera

Blask księżyca

W kinie iluzja i fantazmat są wszystkim. Kto ich nie docenia, ten nigdy nie zrozumie magnetycznej siły ruchomych obrazów. Ale kto nie rozumie również niebezpieczeństwa, jakie niosą, kto nie wie, że podczas seansu filmowego znajduje się w mocy świata cieni, jest głupcem i daje się wodzić za nos. Anger poświęcił temu motywowi niejeden film, ale w najczystszej postaci obecny jest on w jego arcydziele *Rabbit's Moon* (*Króliczy księżyc*), nagrany, kiedy reżyser pracował w filmotece francuskiej. Zdjęcia pochodzą z 1950 roku i zostały po latach zmontowane w dwóch wersjach – liczącej niecałe 17 minut wersji z 1971 i drugiej, niespełna siedmiominutowej, z 1979 roku. Film stanowi wariację na motywach komedii *dell'arte*, a jego głównym bohaterem jest Pierrot wzdychający do tytułowego księżyca.

Melancholijny, marzycielski ton pierwszych sekwencji, gdy Pierrot adoruje księżyc wyglądający zza drzew onirycznego lasu, zostaje zdynamizowany pojawieniem się „znikąd” drugiej postaci, satanicznego Arlekina, który uwodzi Pierrota serią sztuczek. Najważniejszą z nich jest pokaz latarni magicznej, w drżącym świetle której ukazuje się urocza wróżka Kolombina. Pierrot z miejsca traci dla niej głowę i ofiarowuje jej to, co ma najcenniejszego – swoją miłość do księżyca. Cała ta sekwencja przekazywana jest poprzez pantomimiczne gesty, jedynie w trybie sugestii markujące sensory, które widz sam musi sobie dopowiedzieć¹³. Te zaloty nie robią jednak wrażenia na wróżce. Arlekin, kontrolujący całą sytuację z cynicznym uśmiechem, zabiera ją – wytwór swojej sztuki – ze sobą, symbolizowany przez królika księżyc ucieka i chowa się za chmurą, a zrozpaczony Pierrot zostaje sam¹⁴.

Anger wykorzystuje postacie „anachronicznego” teatru, by maksymalnie uprościć strukturę historii i pozwolić wybrzmieć jej symbolicznemu potencjałowi, zgodnie z obecną w zachodniej tradycji ezoterycznej wiarą w moc symboli „podstawowych”, silnie obecnych w zbiorowej wyobraźni. To szczególnie ciekawe w kontekście kina awangardy, które z powodów obiektywnych – niewielkich budżetów i związanej z tym konieczności innowacyjnego używania na poły amatorskich środków technicznych – wymaga działania wedle zasady „maksimum efektu przy minimum środków”. Odwołanie do historii kultury (religijnej, teatralnej, filmowej, a nawet „jarmarcznej”) zapewnia rezonans, dzięki któremu widzowie dosłownie sami dopowiadają to, czego z powodu ograniczoności środków nie ma na ekranie w sensie dosłownym. Już samo zestawienie królika i księżycy jest takim uniwersalnym symbolem, który od razu wprowadza widzów w odpowiedni model odbioru¹⁵. Oczywiście dla wielbiciela Aleistera Crowleya – a Anger był jego wielbicielem – nasycenie filmów zróżnicowaną symboliką jest zadaniem samym w sobie; w niektórych tytułach, jak choćby w ważnym dla rozwoju idiomu reżysera obrazie *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), osiąga ono niemal feeryczną postać, dodatkowo wzmocnioną przez ciekawe zastosowanie efektu nakładania ujęć. W *Rabbit's Moon* całość wydaje się czytelniejsza dzięki oszczędności i celniejsza dzięki dobremu zharmonizowaniu elementów: stylizyka *commedia dell'arte* pasuje do silnie obecnego w tym obrazie autotematycznego motywu latarni magicznej i powiązanego z nim tematu przedstawienia/projekcji, a centralny symbol królika na księżycu wydaje się czytelny niezależnie od tego, czy widz rozpozna jego szersze kulturowe znaczenia, czy też nie¹⁶.



Rabbit's Moon (1979)

Każdemu, kto widział *Rabbit's Moon*, sucha rekonstrukcja fabuły musi się wydać nieadekwatna wobec wrażenia, jakie ten film wywołuje – to czarno-biała pantomima spowita błękitną księżycową poświatą, w krótszej wersji z 1979 roku z ciekawym kontrapunktem w postaci glamrockowego utworu mało znanej grupy A Raincoat, w wersji dłuższej zilustrowana szeregiem utworów z gatunku doo wop, równie trafnie rytmizujących obraz. Spośród różnych tytułów w dorobku reżysera ten zdaje się skupiać najważniejsze elementy jego programu: hipnotyzujący, oparty na prostych środkach wyrazu obraz, dynamiczny, „muzyczny” montaż, a przede wszystkim tonację zawieszoną gdzieś pomiędzy żartem wprawnego hochsztaplera a poważną medytacją nad naszą podatnością na ulotne kłamstwa. To dwie strony zjawiska nazywanego magią: jedna związana z iluzją, jarmarczna, jak w przypadku sztuczki magicznej, za pomocą której kuglarz nabiera naiwnych, druga zaś ezoteryczna, związana z ideałem panowania nad sobą i nad własnym losem, czyli kolejną wersją „gnostyckiego” mitu powrotu do samego siebie¹⁷.



Inauguration of the Pleasure Dome (1954)

Władza nad fantazmatami

Sposób przedstawiania iluzji w tym filmie jest trudny do jednoznacznego uchwycenia – mieści się w nim zarówno areligijny, ezoteryczny moralizm, który przestrzega przed złudzeniami współczesnej kultury, jak i immoralizm, każący nam dostrzec w podatności na iluzję i słabości człowieka jego przeznaczenie, a zarazem ulotne piękno. Magia, w przeciwieństwie do religii, nie jest przeciwna złudzeniu, nie chce go wykorzezić. Złudzenie jest jej narzędziem, a „mag” używa go do własnych celów. Afirmuje w ten sposób siebie i swoją moc

płynącą z usytuowania pomiędzy dwoma światami – światem śmiertelnych i światem duchów – co z perspektywy religii jest przejawem pychy, a więc jednym z grzechów głównych. Dla Angera zaś jest to perspektywa podstawowa, bo spośród wszystkich „reżyserów” (w szerokim sensie) najbardziej szanował kogoś, kto nie był reżyserem filmowym – Aleistera Crowleya, brytyjskiego okultystę początkowo związanego z Zakonem Złotego Brzasku, później założyciela własnego zakonu Ordo Templi Orientis (wieloletnie członkostwo w tej organizacji było dla Angera źródłem dumy). Crowley jest reżyserem w tym sensie, w jakim zadaniem reżysera jest aranżowanie sytuacji między ludźmi – i w tym był na swój sposób mistrzem; nie tylko prowadził własny zakon inicjacyjny, lecz także narzucał mocne interpretacje różnych treści nowoczesnej ezoteryki, których wpływ do dziś jest wyraźnie widoczny w rozmaitych nurtach popkultury.

Jeśli powyższe słowa wywołują skojarzenia z zamierzczłą przeszłością wiktoriańskich sekretnych stowarzyszeń, to warto przypomnieć, że podobne motywy są żywo obecne w najpopularniejszych nurtach amerykańskiej kontrkultury i awangardy. Narkotyczne upojenie środkami wyrazu i quasi-paranoidalna obawa przed ich programującą siłą przenika znaczną część tego, co w tych nurtach wydaje się nadal radykalne i aktualne. Przypomnę choćby słynne słowa Williama S. Burroughsa: „język jest wirusem”¹⁸, wokół których Laurie Anderson zbudowała jeden ze swoich najważniejszych utworów¹⁹, zapowiadający w jej karierze późniejsze przejście z obszaru artystycznej awangardy do muzycznego mainstreamu. Koncept Burroughsa jest kapitalny i uderza trafnością – chętnie zgodzą się z nim choćby psychoanalitycy, dodając jedynie, że wirus ten daje również rozkosz; w kinie zilustrował to David Cronenberg w szeregu scen *Nagiego lunchu* (*Naked Lunch*, 1991, adaptacji bodaj najważniejszej powieści Burroughsa). Język jest wirusem, bo przenosi idee, które z niewinnych „poglądów” łatwo zamieniają

się w programujące obsesje²⁰. Anger miał równie wyrazisty pogląd na moc obrazu, co Burroughs na siłę języka, ale obraz dla niego nie był wirusem, a ikoną. Działa nie jako program odtwarzający się i namnażający w umyśle odbiorcy, lecz jako przedmiot zadziwienia i fascynacji („kultu”), który „urzeka” w różnych sensach tego słowa. Wirus uruchamia, ikona przyciąga i unieruchamia – przed ekranem. W filmach Angera owa ikona często staje się alegorią śmierci.

Obraz śmierci

Scorpio Rising (1964), najłynniejszy film Angera, który w latach sześćdziesiątych tak poruszył młode pokolenie amerykańskich reżyserów, eksploruje właśnie wątek powiązań między obrazem a śmiercią.



Scorpio Rising (1964)

Głównym wizualnym tematem filmu jest subkultura motocyklistów, z charakterystyczną dla niej mieszaniną fetyszystycznej fascynacji techniką, rozbuchanej seksualności i brawury zawsze na granicy życzenia śmierci. Angera interesują wszystkie wspomniane wyżej wymiary, a homoseksualne pragnienie jest istotnym motywem filmu; poświęcił mu zresztą również swój pierwszy obraz *Fireworks* z 1947 roku, nastrojem przypominający prozę Jeana Geneta.

Nie jest to jednak najważniejszy wątek – im dłużej rozwija się ciąg filmowych obrazów (nie tyle opowiadających fabułę, ile w formie „ruchomych fotografii” ukazujących różne wymiary subkultury motocyklistów), tym wyraźniejsze stają się motywy związane z religią i władzą. A dokładniej: z idolatrycznymi fascynacjami, jakie ludzie żywią wobec władzy i śmierci. Późniejsze sekwencje przedstawiają orgiastyczną imprezę, podczas której jeden z motocyklistów przeżywa rodzaj

delirycznego upojenia władzą: wskakuje na ołtarz opuszczonej kaplicy i zaczyna wykrzykiwać z ekspresją żywo przypominającą gesty faszystowskich przywódców. Do zbioru materiałów wizualnych Anger dodaje ujęcia z filmu religijnego, sugerując powiązanie pomiędzy kultem religijnym a formami kultu politycznego²¹. Film zaczyna się jak po warholowsku wystylizowana notatka z badań terenowych nad subkulturą, kończy się natomiast jako niepokojąca obserwacja związku pomiędzy głównym nurtem kultury a popędem śmierci. Ostatnie ujęcia przedstawiają chaotyczny motocyklowy rajd przypominający wyścig do samobójczego końca. Podobne tendencje współczesnej kultury zapowiadane są przez jeden z aspektów symboliki tytułowego skorpiona – wedle dawnych legend zwierzęcia „samobójczego”, zdolnego skierować własne żądło przeciwko sobie.

Nieporozumieniem byłoby przedstawiać Angera jako poczciwego wychowawcę, który w swoich filmach kiwa palcem i przestrzega przed niebezpieczeństwami współczesnego stylu życia. Choć znajdujemy w nim prekursora przedstawień homoerotyzmu w kinie, nie wydaje się on także bohaterem politycznej czy społecznej emancypacji – chyba że emancypacji istoty ze wspomnianego już gnostyckiego mitu. Nazywanie go „ikoną kina LGBT” – a po jego śmierci pisano tak o nim na znanym polskim portalu filmowym – jest więc raczej nieporozumieniem. I to szkodliwym, bo jest bardzo na rękę kulturowej prawicy, która próbuje wytworzyć manipulatorskie i niebezpieczne skojarzenia pomiędzy walką o prawa mniejszości a wszystkim tym, co w panikach moralnych rozumie się jako „zepsucie moralne” oraz „satanizm” (i czego niewątpliwym wcieleniem przez dekady był idol Angera – Aleister Crowley).



Scorpio Rising (1964)

W filmie *Lucifer Rising* pojawia się motyw płaszcza w tęczy kolorach, ale nie chodzi tu o symbol praw człowieka, lecz o rozszczepiony w pryzmacie promień światła stwarzanego przez Lucyfera – jego imię Anger miał wytatuowane na piersi.

Twórczość Kennetha Angera jest otwarciem mroczna, prowokacyjna i niebezpieczna – i bywa afirmacją tych stron człowieka, które emancypacyjna polityka nierzadko próbuje kontrolować lub zwalczać. Jest to mniej widoczne w filmach skoncentrowanych na tematyce iluzji i „lunarnych” (poświęconych mocy złudzenia i receptywności ludzkiego umysłu), takich jak opisywane tu już *Rabbit's Moon* i *Scorpio Rising* czy *Eaux d'Artifice* (1953), lepiej zaś w jego twórczości afirmacyjnej i solarnej, takiej właśnie jak wspomniany *Lucifer Rising* (1981) czy *Invocation of my Demon Brother* (1969); w tym ostatnim obrazie autor zajmuje skądinąd bardzo ambiwalentną pozycję wobec wojny w Wietnamie. Jego filmy opowiadają o przemocy i same są jej pełne. Na ile ten rodzaj praktyki artystycznej, opartej na prowokacji i flircie z tym, co w kulturze (samo)niszczyielskie, daje się wpisać w szeroką kategorię *queer cinema* (polityczną w sposób niewątpliwie szerszy, niż ma to miejsce w głównym nurcie polityki emancypacji), wydaje się nie tylko kwestią pojemności definicji samego queeru (i tego, w jakie polityczne sojusze chciałoby się wpisać queerowe praktyki), ale także pytaniem o to, które aspekty twórczości Angera zaakcentować.



Lucifer Rising (1981)

Homeopatia

Anger był wyraźnie dumny ze swojej marginalnej pozycji, przede wszystkim z tego, że poświęcił się tworzeniu sztuki w pełni niezależnej od głównego nurtu kultury – sztuki pogańskiej,

funkcjonującej „poza dobrem i złem”. Nie miał w sobie nic z tożsamości prześladowanej ofiary – przeciwnie, nosił się jak arystokrata, a o swojej pracy mówił bez cienia skromności. O malarstwie Crowleya nakręcił film *The Man We Want To Hang* (*Człowiek, którego chcielibyśmy powiesić*, 2002) i wydaje się, że w tytułowej formule nie ma nic ze skargi, a jedynie podziw. Inaczej niż w przypadku „świętych” postaci kina (jak Robert Bresson czy Krzysztof Kieślowski) nie mówimy o kimś, kto kreował w swoich filmach moralne wzorce. Cóż, w końcu artyści wcale nie muszą być ich dostarczycielami.

Anger postawił za to pytania niezwykle ważne dla miejsca, w którym znajduje się dzisiaj kultura. Poświęcił całe życie obrazom i ich uwodzicielskiemu pięknu, ale zarazem napominał swoich widzów, że obraz bywa narzędziem sił mogących doprowadzić człowieka do zguby. Wypowiadał się przeciwko telewizji, uważał ją za szkodliwą dla ludzkiego umysłu²², napętnia bowiem myśli obrazami, nad którymi nie sposób zapanować. A czymże jest poczciwa telewizja wobec orgii widzialności oferowanej nam dzisiaj na każdym kroku na szeregach ekranów?

Wystawiając się na działanie obrazów bez żadnej ochronnej warstwy, bez techniki selekcji i bez namysłu zdolnego powściągnąć ich moc, działamy jak „śmiertelni głupcy”; igramy z siłami, nad którymi nie mamy władzy. Moc obrazu widać poprzez izolujące i fascynujące spojrzenie ekranu – bo to ekrany również patrzą na nas, a nie tylko my na nie. Współcześnie na ekranie często ukazuje się alegoria śmierci, na przykład w postaci uśmiechniętej maski „bohatera” dokonującego masowych zbrodni, co kilka lat temu sugestywnie opisał Franco Berardi²³. Filmy Angera dobrze rozpoznają ten problem, ale nie próbują go egzorcyzmować środkami moralnymi. Zgodnie z regułami magicznej wyobraźni reżyser proponował kurację homeopatyczną: należy spojrzeć w oczy wizualnemu fetyszowi i mrocznej ikonie śmierci, rozpoznać ich moc i nauczyć się nad nimi

panować.

- 1 Takie tłumaczenie tytułu znalazłem w polskim wydaniu wyboru tekstów krytycznych Pauline Kael, zob. eadem, *Co dzień w kinie*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 210; wydaje mi się ono trafniejsze niż występująca także w polskiej literaturze wersja *Skorpion powstaje*. W przypadku innych tytułów tłumaczę je na potrzeby tego tekstu samodzielnie.
- 2 Nie jest to tylko domysł odwołujący się do „klimatu epoki” – sam Martin Scorsese precyzyjnie wskazywał ten film jako potwierdzenie jego młodszej intuicji, że muzyka z list przebojów powinna być kluczowym zasobem dramaturgicznym kina; jak wspominał, w filmie Angera zobaczył dokładnie to, przed czym przestrzegali nauczyciele ze szkoły filmowej. Zob. idem, *Pasja i bluźnierstwo*, przeł. B. Kosecka, Znak, Kraków 1997, s. 36.
- 3 Z wielu artykułów, które ukazały się po śmierci Angera, wyróżniłbym dwa: minimum niezbędnych informacji zawiera zwięzły nekrolog w „Art Review”, a ciekawy portret osobisty z ostatnich lat życia reżysera opublikował „Frieze”; zob. <https://artreview.com/kenneth-anger-taboo-busting-filmmaker-1927-2023/> oraz www.frieze.com/article/remembering-kenneth-anger-1927-2023, dostęp 21 lipca 2023. W tym drugim tekście znajdziemy też szereg sugestii dotyczących często komentowanej „mrocznej strony” Angera, którą pomijam jako materiał interesujący z punktu widzenia jego biografii, ale niekoniecznie samej twórczości.
- 4 David Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 315, 420.
- 5 Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe – słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 263.
- 6 Karol Radziszewski, *Queerowa ekspresja amerykańskiej awangardy filmowej. Twórczość Kennetha Angera, Jacka Smitha, Andy’ego Warhola i Davida Wojnarowicza*, w: *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda i G. Sitek, Fundacja Oko Na Kino – Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Korporacja Ha!Art, Warszawa 2020, s. 124–126.
- 7 Ibidem, s. 125–126.
- 8 Marcin Borchardt, *Anioły nie znają wstydu. Transgresja w kinie Nowego Jorku*, Części Proste, Gdańsk 2018, s. 185–205.

- 9 Znacznie lepiej pasuje ona do innych fenomenów kina awangardowego opisywanych w książce, jak choćby nowojorskiego ruchu no wave, filmów Nicka Zedda, Richarda Kerna czy Lydii Lunch.
- 10 Por. Michel Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, w: idem, *Powiedziane, napisane: Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 51–53.
- 11 Linoskoczek ginie pokonany przez błazna, co znajduje ciekawą analogię w opisywanym poniżej filmie Angera *Rabbit's Moon*. Zob. Friedrich Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Wydawnictwo OD DO, Łódź 2012, s. 16–18.
- 12 Pozwalam sobie podać własną wersję, ponieważ żadne ze znanych mi polskich tłumaczeń sztuki Szekspira (autorstwa Leona Ulricha, Stanisława Koźmiana, Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka) nie zachowuje kluczowych w tym przypadku słów „głupiec” i „śmiertelnik” (Barańczak używa określenia „śmiertelnik”, ale bez „głupca”, reszta nie używa słowa „śmiertelnik”).
- 13 Sam Anger w komentarzu do filmu nagrany na potrzeby edycji Blu Ray jego *Cykladarni Magicznej* (*Magick Lantern Cycle*, British Film Institute, 2011) opowiada ten fragment jako przekazanie Kolombinie daru w postaci promieni księżyca. Ta rekonstrukcja sensu, choć dokonana przez samego reżysera, nie wydaje mi się ostateczna – gesty aktorów są jednak zdecydowanie bardziej otwarte semiotycznie.
- 14 W dłuższej wersji filmu (1971) zakończenie jest inne: rozpaczający po utracie Kolombiny Pierrot wchodzi za zasłonę, gdzie znajduje więcej latarni magicznych. W jednej z nich widzi szczęście Arlekina i Kolombiny – to doprowadza go do rozpacz. W ostatnim ujęciu widzimy bezwładne ciało Pierrota opadające na ziemię; w komentarzu dodanym do płyty wydanej przez BFI Anger przedstawia tę scenę jako jego samobójstwo, „skok z księżyca”.
- 15 W wielu kulturach królik i księżyc to symbole odnowy życia; zob. zawierające kilka ciekawych zestawień hasło *Rabbit/Hare* w: *The Book of Symbols, Reflections on Archetypal Images*, red. A. Ronnberg, Taschen, Köln 2010, s. 288–289.
- 16 W przypadku *Inauguration...* precyzyjne rozpoznanie pojawiających się na ekranie postaci z rozmaitych systemów religijnych i mitologii bez reżyserskich komentarzy stanowiłoby nie lada wyzwanie dla widzów.
- 17 Chodzi o gnozę w najogólniejszym sensie, bliskim „definicji minimum” formułowanej przez dwudziestowiecznych badaczy. Zob. np. Gilles Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988; Jerzy Prokopiuk, *Gnoza i gnostycyzm*, Vis-

- à-vis Etiuda, Kraków 2021. Tylko przy takim szerokim ujęciu „gnozy” (bliskim rekonstrukcji tego pojęcia dokonywanej przez nowoczesny europejski okultyzm) filmy Angera dają się z nią skojarzyć.
- 18 Koncepcja języka i mowy jako programującego umysł wirusa jest jednym z głównych tematów powieści Williama Burroughsa *The Ticket that Exploded* z 1962 roku; zob. idem, *Wybuchowy bilet*, przeł. M. Janiszewski, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2014. Różne wersje teorii słowa (lub pisma) jako formy wirusa: zob. idem, *Operacja przepis*, w: *Wybuchowy bilet...*, oraz *Feedback from Watergate to the Garden of Eden*, w: idem, *The Electronic Revolution*, ubuclassics, 2005; www.ubu.com/historical/burroughs/index.html, dostęp 25 czerwca 2023.
- 19 Zob. *Home of the Brave* (1986) – filmowy zapis konceptualnego koncertu Anderson z tego okresu.
- 20 W jednej z wersji teorii języka jako wirusa Bourroughs twierdzi, że język staje się wirusem dzięki pismu: słowo dopiero dzięki pismu – a więc jako obraz czy raczej sekwencja ruchomych obrazów – jest w stanie opanować człowieka jako swojego „nosiciela”. Por.: „*My basis theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible*”; zob. idem, *Feedback from Watergate...*, s. 5.
- 21 Por. David Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa ...*, 420. Można to zestawienie odczytać także jako opozycję między „starą erą” (chrześcijaństwa), a nową, zob. Marcin Borchardt, *Anioły...*, s. 195–196.
- 22 „*It incepts your brain*”; zob. *Interview with Kenneth Anger (Paris 2012)*, rozm. Jean-Emmanuel Deluxe, „YouTube.com” z 16 września 2012; www.youtube.com/watch?v=z9Js3zUmEnY, dostęp 21 lipca 2023.
- 23 Franco „Bifo” Berardi, *Heroes. Mass Murder and Suicide*, Verso, New York–London 2015.

