

Aleksandra Drzał-Sierocka

Kiedy świat staje się błękitem : "Blue" Dereka Jarmana jako arytmetyczny i osobisty manifest twórczy

Kultura Popularna nr 1 (43), 54-59

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandra Drzał-
-Sierocka

**Kiedy
świat
staje się błękitem**
*„Blue” Dereka Jar-
mana jako arty-
styczny i osobisty
manifest twórcy*

Derek Jarman był reżyserem, malarzem, autorem scenariuszy, pisarzem, poetą i zapalonym ogrodnikiem; trudno stwierdzić, w jakiej kolejności wszystkie jego pasje i rodzaje działalności powinny być wymieniane. W swą twórczość wyraziście wpisywał wątki autobiograficzne, zwłaszcza te związane z szeroko rozumianą tożsamością. Trzeba zatem dodać, że Jarman był Brytyjczykiem, homoseksualistą i nosicielem wirusa HIV. Został zdiagnozowany pod koniec 1986 roku, zmarł niespełna osiem lat później. W książce *At Your Own Risk*, napisał: „22 grudnia 1986, gdy dowiedziałem się, że jestem nosicielem wirusa HIV, wyznaczyłem sobie cel: wyjawię mój sekret i przetrzymam Margaret Thatcher” (Jarman, 1993).

Po 1986 roku Derek Jarman, już wcześniej wojujący, stał się naczelnym brytyjskim aktywistą walczącym o prawa osób homoseksualnych oraz chorych na AIDS i nosicieli wirusa HIV. Choć sam nie lubił określenia „aktywista”; wołał, by go nazywano „świadkiem”. W swojej twórczości umieszczał własne obserwacje, ale też chciał, by stała się ona świadectwem określonych emocji i doświadczeń: jednostkowych, społecznych czy pokoleniowych; dotyczyło to także kwestii AIDS. W jednym z wywiadów tak to tłumaczył:

„Sądzę, że jeśli chcesz walczyć z AIDS, musisz zacząć od siebie. Ci z moich przyjaciół, którzy unikali podejmowania tej kwestii, już nie żyją. Ci, którzy byli bardziej otwarci i rozmawiali o AIDS, są tymi, którzy wciąż są wśród nas.” (Grundmann, 1991: 27)

Twórczość z ostatnich ośmiu lat życia Jarmana to wyjątkowe, osobiste wyznanie i komentarz artysty. Jak pisze Justin Wyatt, jego filmy nakręcone po 1986 roku „zawierają bezpośrednie, prywatne doświadczenie – filmowy pamiętnik – jako kluczowy element struktury” (Wyatt, 1997: 159).

Wyjątkowy status twórczości Jarmana z ostatnich ośmiu lat życia podkreśla także Tim Lawrence. Ówczesny stan wiedzy na temat AIDS nie pozwalał przewidzieć, jak długo twórca będzie żył. Każda zatem praca – film, obraz czy książka – była potencjalnie ostatnią (por. Lawrence, 1997: 242). Przed śmiercią Jarman nakręcił sześć „ostatnich” filmów, napisał dwie „ostatnie” książki i namalował wiele „ostatnich” obrazów, a jednak to właśnie w odniesieniu do *Blue* jednoznacznie oświadczył, że nie zamierza więcej tworzyć. „To dobre filmowe zakończenie” – powiedział w jednym z ostatnich (faktycznie ostatnich) wywiadów telewizyjnych.

Blue wszedł na ekrany kin zaledwie kilka miesięcy przed śmiercią reżysera i jest filmem wyjątkowym z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, to dojrzałe dzieło artysty, który szczególnie upodobał sobie grę filmową formą, eklektyzm, intertekstualność i intermedialność. Jarman w odniesieniu do swoich filmów używał określenia „nowa forma kina” (*a new form of cinema*). *Blue* jest tego dobitnym przykładem i jako wyjątkowy projekt artystyczny stanowi manifest wolności i niezależności twórczej. Po drugie, film jest niezwykle interesujący właśnie jako świadectwo – dojmujące wyznanie śmiertelnie chorego, umierającego człowieka. Jak to trafnie podsumował Steven Dillon: „[*Blue* to] bez wątpienia niesamowicie przejmujący ostatni film, ale też znakomity eksperyment w zakresie kinowej ekspresji” (Dillon, 2004: 203). *Blue* wymyka się jakimkolwiek klasyfikacjom, sytuuje się pomiędzy kinem dokumentalnym i eksperymentalnym, pomiędzy filmem i słuchowiskiem radiowym, wreszcie zaś – pomiędzy prywatnym wyznaniem a próbą zbudowania przekazu o wymowie uniwersalnej, wychodzącej daleko poza zagadnienie AIDS.

Aleksandra Drzał-Sierocka – filmoznawczyni, kulturoznawczyni. Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa SWPS w Warszawie. Prezes Fundacji Inicjatyw Filmowych TU SIĘ MOVIE. Naukowo zajmuje się przede wszystkim wyobrażeniami na temat HIV/AIDS oraz jedzeniem w kulturze (w tym food filmem).

Mimo tej złożoności, bardzo łatwo opowiedzieć o warstwie wizualnej filmu, bowiem jedyne, co widzimy przez mniej więcej siedemdziesiąt pięć minut projekcji, to niebieski ekran. Przekaz pozbawiony jest klasycznie rozumianej wizualności, czyli elementu – jak by się wydawało – niezbędnego w filmie; przecież kino to sztuka ruchomych obrazów. Tymczasem, oglądając *Blue* (o ile mówienie o oglądaniu w ogóle jest tu adekwatne), informacje o znaczeniach musimy czerpać z warstwy dźwiękowej. Dominuje w niej głos narratora, którym jest sam Jarman; pojawiają się także głosy innych osób oraz niewerbalne odgłosy (ulicy, urządzeń domowych itd.).

Doznanie owego wizualnego braku jest dla widza zaskakującym, szokującym, momentami także irytującym wyzwaniem percepcyjnym. A jednak film wciąga. Kiedy oglądałam *Blue* w kinie, poczułam, jak ogarnia mnie bezkresna niebieskość. Ponadto brak zróżnicowanych bodźców wizualnych sprawił, że – niczym u niewidomego – wyostrzył mi się zmysł słuchu¹. Gabrielle Griffin tak opisuje swoje doświadczenia z projekcji: „[...] nie ma tu nic do oglądania. Takie jest pierwsze wrażenie. [...] Efekt jest niezwykły. Wzrok wykorzystywany do odbioru materiału filmowego napotyka wizualną próżnię i to w kontekście, jakim jest kino, gdzie właśnie widzialność jest wszystkim” (Griffin, 2000: 14).

Ale czy rzeczywiście niczego nie widzimy? Czy niebieski ekran jest wyłącznie wizualnym brakiem, skoro sam kolor okazuje się nieprzypadkowy? Po pierwsze, istotne jest jego symboliczne znaczenie. Niebieski to kolor kojarzony ze smutkiem, przygnębieniem, zadumą.² Błękit to „melancholijność na ekranie filmowym” – pisze Patti Bellantoni w studium poświęconym znaczeniu kolorów w filmach (Bellantoni, 2010: 110). Po drugie zaś, co nawet ważniejsze, kolor niebieski ma niebagatelne znaczenie w biografii Jarmana. Pod koniec życia, na skutek rozwijającej się choroby, artysta stopniowo ślepił, aż wreszcie jedynym, co widział, był właśnie błękit. Niebieska nicość ekranu stanowi w gruncie rzeczy zaproszenie do świata ślepego artysty. Jak to ujmuje Griffin:

Jarman pozwala widzom *Blue* podzielać jego doświadczenie niezdolności widzenia – i wynikającej z tego bezsilności. Tym samym doświadczenie widza, oglądania «niczego» koresponduje z doświadczaną przez Jarmana ślepotą i stwarza możliwość identyfikacji. (Griffin, 2000: 17)

Film jest zatem wyjątkowo osobistym zapisem doświadczeń twórcy i dlatego działa na widza w zupełnie innych rejestrach niż tradycyjne kino. Odbieramy go głęboko emocjonalnie, choć pozornie w warstwie wizualnej tak niewiele nam oferuje.

Jarman zabiera nas do świata swojej terażniejszości, choć opowiadana historia zaczyna się w przeszłości, zanim oślepił. Trudno zresztą mówić o historii, czy tradycyjnie rozumianej fabule. To raczej epizody wspomnień i refleksji autora-narratora. Stajemy się świadkami jego wizyt lekarskich,

1 Trzeba koniecznie dodać, że lektura filmu w polskim kinie jest nieco „zaburzona” względem oryginału. Na niebieskim ekranie pojawiają się bowiem napisy z tłumaczeniem angielskiego tekstu. Zmysł wzroku – celowo przez Jarmana wykluczony – jest zatem na nowo „wkluczony” w proces odbioru, a niebieskość nie jest bezkresna. Wydaje się, że *Blue* może być jedynym filmem w historii kina, który w zagranicznych kinach powinien być wyświetlany nie z napisami, ale z lektorem.

2 Te skojarzenia są zdecydowanie wyraźniejsze w języku angielskim, w którym funkcjonują określenia takie, jak na przykład *feeling blue*, czy *blue mood*.

badania, przysłuchujemy się diagnozie i spodziewanym, choć niedającym się do końca przewidzieć, rokowaniom. Wracamy z Jarmanem do momentu, gdy zaczął tracić wzrok, a wreszcie zupełnie zapadł w niebieskość. Współuczestniczymy w procesie postępowania śmiertelnej choroby³, w której – jak się dowiadujemy – „najgorsza jest niepewność”, dotycząca nie finału, ale jego momentu i przebiegu. Śmierć jest pewna, niepewność dotyczy umierania. Jak żyć wobec tej niepewności, skoro nie wiadomo nawet, czy można cokolwiek planować? Czy kupować zimową kurtkę, skoro nie wiadomo, czy dożyje się zimy? „Przylapałem się na tym, że oglądam buty na wystawie. Pomyślałem, by wejść do sklepu i je sobie kupić, ale powstrzymałem się. Buty, które noszę teraz są wystarczająco dobre, bym w nich wyszedł z życia.”

Świat *Blue*, to świat pełen śmierci w różnych jej wymiarach. Po pierwsze dotyka ona samego reżysera oraz ludzi z najbliższego otoczenia narratora: „Wirus szaleje ze wściekłości. Nie mam przyjaciół, którzy nie byłiby martwi lub umierający. Jakby ich pokrył błękitny szron.” Kilukrotnie Jarman wylicza imiona zmarłych przyjaciół; fraza powraca niczym mantra: „David, Howard, Graham, Terry, Paul, David, Howard, Graham, Terry, Paul, David, Howard, Graham, Terry, Paul...” Poruszająca w swej prostocie litania umierania. Jednak nie tylko mikrokosmos narratora jest skażony śmiercią; ona otacza, obejmuje cały świat. W monologu powraca na przykład aktualny wówczas temat wojny domowej w Jugosławii.

Jarman nie pomija też fizjologicznego aspektu choroby. Wielokrotnie wspomina, często dość szczegółowo, o towarzyszących jej dolegliwościach i bólu. Mówi o paradoksie wpisanym w doświadczenie chorego, który z jednej strony chciałby błagać, by przestało go boleć, ale też wie, że koniec bólu oznacza kres życia. Musi zatem także pojawić się pełna rezygnacji refleksja nad bezsenssem trwania, które ogranicza się do czekania na śmierć. Tym bardziej, że Jarman nie ma wątpliwości, że kres będzie ostateczny. Nie lędzi się, że może liczyć na jakkolwiek rozumianą nieśmiertelność: „Nasze imię zostanie zapomniane. Nikt nie będzie pamiętał, co zrobiliśmy. Nasze życie przepłynie, jak chmury, rozproszy się, jak mgła w promieniach słońca”.

Jarman wypowiada się jako chory na AIDS, jako homoseksualista, ale też jako artysta, dla którego utrata wzroku jest wyjątkową tragedią. Czy ślepiec może być twórcą? „Jeśli utracę wzrok w połowie, to czy o połowę spadnie jakość moich wizji?” – pyta. W tym sensie *Blue* staje się dramatyczną próbą przekroczenia twórczej niemocy. I jest to próba zakończona sukcesem, bo Jarmanowi udało się dobitnie wyrazić opinię na temat niewyraźności choroby i doświadczeń z nią związanych. *Blue* to demonstracyjny sprzeciw twórcy wobec wszelkich artystycznych reprezentacji AIDS, które właściwie zawsze skażone są potrzebą obiektywizacji problemu. „*Blue* jest odmową reprezentacji” – pisze Tim Lawrence (Lawrence, 1997: 228). Przekaz wybrzmiewa tym dobitniej, że przecież współczesność jest zdominowana przez obrazy. Jarman oczywiście zdaje sobie z tego sprawę. Sam tak to ujmuje: „W czasach pandemonium obrazu, pokażę ci uniwersalność błękitu”.

Jest też *Blue* pointą twórczości Jarmana, ponieważ zawiera kwintesencję jego dotychczasowej działalności oraz artystycznych pasji. Można w nim na przykład dostrzec ciąg dalszy performansu, który Jarman przygotował kiedyś z Tildą Swinton i zatytułował *Symfoniczna monotonia* (*Symphonic Monotone*). Pomysł polegał na tym, że oboje, ubrani na niebiesko, siedzieli na stole

3 To sformułowanie zawiera oczywiście pewien skrót myślowy. Nie umiera się na AIDS, tylko na skutek chorób, których pozbawiony odporności organizm nie jest w stanie zwalczyć.

i recytowali fragmenty wierszy i monologów; na umieszczonym obok ekranie wyświetlona była jedna z prac Yves'a Kleina (1928–1962; w skrócie można powiedzieć, że był to niebieski ekran), a na jej tle pojawiały się fragmenty filmów oraz wersy z eseju Jarmana na temat koloru niebieskiego. Swoją fascynację twórczością Kleina Jarman podkreślał wielokrotnie. *Blue* staje się jej wyrazem, skoro wizualnie bazuje na ulubionym odcieniu artysty. Trzeba pamiętać, że Klein od końca lat 50. tworzył niemal wyłącznie prace w kolorze intensywnej ultramaryny (nad otrzymaniem jej idealnego odcienia pracował kilka lat, a gdy go już uzyskał – opatentował pod nazwą International Klein Blue).

Jest wreszcie *Blue* wyrazem upodobania Jarmana do intertekstualności, intermedialności i interdyscyplinarności. To „niezwykle niebieskie słucho-wisko radiowe” – jak napisał Steven Dillon (Dillon, 2004: 203) – sytuuje się nie tylko w kontekście filmu, malarstwa i sztuk performatywnych, lecz także literackich doświadczeń i pasji reżysera. Po pierwsze dlatego, że scenariusz *Blue* został opublikowany jako jeden z rozdziałów ostatniej książki Jarmana, zatytułowanej *Chrome: A Book of Color* (1994). Zawiera ona rozważania nad kolorami, które stają się punktem wyjścia dla refleksji na temat sztuki, artystów i życia, w tym życia osobistego Jarmana. Opublikowanie scenariusza jest istotne o tyle, że dopiero w wersji pisanej tekstu widać na przykład, że słowo „niebieski” jest zapisywane raz wielką, raz małą literą, co poszerza horyzonty interpretacji⁴. Po drugie, literackość jest też w samym tekście, w którym raz po raz podejmowana jest gra konwencjami, w tym formami poetyckimi. Dość wspomnieć, że na początku, niczym w klasycznej odzie, pojawia się apostrofa (do owego błękitu, pisanego tu wielką literą)⁵, kończy się zaś – jak elegia: „I place a delphinium, Blue, upon your grave” (por. Dillon, 2004: 234). Interpretatorzy koncentrujący się na literackości tekstu *Blue*, wskazują ponadto jego podobieństwa do stylu Samuela Becketta, czy Harolda Pintera (zwłaszcza w zakresie gry absurdu, pesymizmu, poczucia bezsensu i zawieszenia, por. np. Lawrence, 1997: 227).

Małgorzata Radkiewicz, pisząc o specyfice twórczości Dereka Jarmana, tak to ujmuje:

„Twórcze działania Jarmana były wyrazem poszukiwań alternatywy dla obowiązujących wzorców kulturowych, tożsamościowych i estetycznych. Swoje dzieła podporządkował on eksperymentom z narracją i formami obrazowania, wykorzystywanymi do queerowej rekonstrukcji tekstów literackich, malarskich i tradycji kulturowej.” (Radkiewicz, 2012: 66)

Ostatni film reżysera wydaje się najpełniejszym i ostatecznym wyrazem tych tendencji. *Blue* to utwór oparty na sprzecznościach i paradoksach: silny jako

4 Wśród najczęściej pojawiających się tropów interpretacyjnych wyróżnić można dwie grupy. Z jednej strony autorzy analiz wskazują możliwość odróżnienia „blue” jako przymiotnika od „Blue” stosowanego w odniesieniu do abstrakcyjnego pojęcia, związanego z absolutem. Po drugie zaś, pojawiają się odczytania, w których „Blue” traktowane jest wręcz jako imię bohatera filmu/tekstu, będącym widzącym *alter ego* artysty (por. m.in. Lawrence, 1997: 249–250).

5 „You say to the boy: open your eyes / When he opens his eyes and sees the light / You make him cry out. / Saying / O Blue come forth / O Blue arise / O Blue ascend / O Blue come in (Mówisz chłopcu: otwórz oczy / Kiedy otwiera oczy i widzi światło / Doprowadzasz go do krzyku / Mówiąc / O Niebieski przybądź / O Niebieski powstań / O Niebieski wznies się / O Niebieski wejdź)”.

wyraz twórczej bezsilności wobec potrzeby reprezentacji; angażujący odbiorcę, choć pozornie eliminujący z procesu odbioru zmysł wzroku; czyniący widza ślepcem, a jednocześnie tak wiele mu „pokazujący”. Po bezkresnym błękitcie pozostało już tylko bezkresne milczenie.

BIBLIOGRAFIA:

- Bellantoni P. (2010). *Jeśli to fiolet, ktoś umrze*. Warszawa 2010.
- Dillon S. (2004). *Derek Jarman and Lyric Film. The Mirror and the Sea*. Austin.
- Griffin G. (2000). *Representations of HIV and AIDS: Visibility blue/s*. Manchester.
- Grundmann R. (1991). History and the Gay Viewfinder. An Interview with Derek Jarman. „Cineaste”, vol. 18, nr 4.
- Jarman D. (1993). *At Your Own Risk: A Saint's Testament*. New York.
- Lawrence T. (1997). AIDS. The Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's *Blue*. „Social Text”, 52/53.
- Radkiewicz M. (2012). „Bezwstydne” filmy Dereka Jarmana. „Studia Kulturoznawcze” nr 1(2).
- Wyatt J. (1997). Autobiography, Home Movies and Derek Jarman's History Lesson, [w:] Holmlund Ch., Fuchs C. (red.), *Between the Sheets, In the Streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Minneapolis-Londyn.

FILMOGRAFIA

Blue, reż. Derek Jarman, 1993.