

O świecie pozbawionym równowagi

Nigdy nie zapomnę uczucia oświecającego zdumienia, jakie towarzyszyło mi po pierwszym seansie *Koyaanisqatsi* Godfreya Reggio. Była połowa lat 80. Polska, od kilku dekad zamknięta za zimnowojenną żelazną kurtyną i duszona sowieckim butem, pogrążała się w otchłani kryzysu, biedy i kompletnej beznadziei. Miałem naście lat, byłem uczniem szkoły średniej w niewielkim mieście, gdzie kino było jedną z kilku atrakcji. Podobnie jak większość moich rówieśników, nie widziałem dla siebie przyszłości. Niemożliwym do spełnienia marzeniem był wówczas wyjazd na Zachód. Oszołomiony filmem, zrozumiałem nagle, że nadzieja, jaką niosą ze sobą wymarzona globalizacja i konsumpcjonizm, wiara w postęp i technokrację, to niestety kolejna niebezpieczna iluzja.

Amerykanie zobaczyli *Koyaanisqatsi* w październiku 1983 roku. Dokumentalny opus czterdziestotrzyletniego debiutanta zwracał uwagę dziwnym tytułem, który w języku zamieszkującego Arizonę ludu Hopi oznacza „życie pozbawione równowagi” lub „życie w stanie chaosu”. Szalenie ekspresyjna forma wizualna i poważne społeczno-polityczne przesłanie filmu całkowicie zaskoczyły krytyków i publiczność. Wkrótce okazało się, że niezwykle film jest dziełem bardzo wyjątkowego człowieka.

Godfrey Reggio urodził się w Nowym Orleanie. Jako czternastolatek z własnej woli wstąpił do zakonu klauzurowego Braci Chrześcijan. Modlił się, milczał, pościł, przez kilkanaście lat żył w ascezie. W latach 60. był współtwórcą La Clinica de la Gente, ośrodka zapewniającego najuboższym pomoc medyczną i stomatologiczną, oraz organizacji Young Citizens for Action, w której jako wolontariusz pracował na ulicach Santa Fe. Pomagał ludziom wyrzuconym na społeczny margines – bezdomnym, uzależnionym, młodocianym przestępcom, nielegalnym emigrantom, nastoletnim matkom. Przed trzydziestką zrzucił habit. Zainteresował się naturą obrazu i filmem. W 1972 roku założył fundację non-profit Institute for Regional Education, dwa lata później, dzięki wsparciu American Civil Liberties Union, protestował przeciwko medialnym manipulacjom, socjotechnice, reklamie podprogowej, ingerencji w prywatność. Promował świadomość ekologiczną i powrót do utraconej duchowości. Twierdził, że „najbardziej praktyczną rzeczą w życiu jest idealizm”. W trakcie realizacji edukacyjnych krótkometrażówek poznał operatora Rona Fricke. Wówczas narodził się pomysł, któremu obaj mieli poświęcić siedem kolejnych lat życia.

Koyaanisqatsi jest wizualnym esejem zrealizowanym w dokumentalnej formie filmowej. Pozbawiony słownego komentarza i wszelkich innych konwencjonalnych elementów dzieła filmowego, jak scenariusz, fabuła czy klasyczna narracja, oddziałuje siłą sugestywnych obrazów i muzyki. Głównym i jedynym bohaterem jest Planeta Ziemia, miejsce starcia dwóch całkowicie odmiennych rzeczywistości: dziewiczej natury i cywilizacji człowieka. Pierwszą część filmu wypełniają zachwycające obrazy nieskazitelnej przyrody. Druga – na zasadzie kontrpunktu – to kolażowy portret zurbanizowanego świata technologii stworzonego przez ludzi. Zdjęcia kręcono w 22 starannie wybranych lokacjach w 10 stanach Ameryki. Zarejestrowane obrazy są estetycznie bardzo wyrafinowane, hiperrealistyczne. Filmowane z oddali, wysokości, przy użyciu obiektywów o różnej charakterystyce w długich ujęciach, stwarzają iluzję supremacji oka kamery, które widzi więcej i lepiej. Formuła realizacji zdjęć pozwala na podjęcie próby spojrzenia na świat z innej, być może bardziej obiektywnej perspektywy. Odmienną rolę pełnią inscenizowane, lub nie, portrety przypadkowych osób, które patrząc prosto w obiektyw, czyli wchodząc w mimowolną interakcję z widzem, stają się łącznikiem pomiędzy rzeczywistością filmową a światem realnym. Oba te wrażenia potęgują zabiegi montażowe. Impresyjne sekwencje są zwalniane lub przyspieszane, co zachwyca, fascynuje, hipnotyzuje jednocześnie. Integralną częścią filmu jest muzyka, która wiąże z obrazem dodatkowy, bardzo silny ładunek emocjonalny. Philip Glass pracował nad nią trzy lata. Do produkcji wszedł, kiedy zdjęcia ukończono mniej więcej w sześćdziesięciu procentach i został nimi oczarowany: „patrzyłem na świat, jakbym to robił pierwszy raz w życiu”. Rewolucyjnym posunięciem było podzielenie filmu na części o różnej długości, tematyce i charakterze; zgodnie z sugestią kompozytora obrazy miały współistnieć w pełnej symbiozie z muzyką. Powstała znakomita dźwiękowa ilustracja filmu, a jak się miało wkrótce okazać – jedna z najlepszych w historii kina.

Niedokończony film zainteresował uznanych reżyserów George’a Lucasa i Francisa Forda Coppolę. Twórca *Czasu apokalipsy* częściowo sfinansował produkcję, pomógł w promocji filmu i jego wejściu do kin. *Koyaanisqatsi* odniósł ogromny sukces na całym świecie, otrzymał nominację do Złotego Niedźwiedzia na Festiwalu Filmowym w Berlinie (1983) i szereg innych wyróżnień filmowych, m.in. nagrodę publiczności Warszawskiego Festiwalu Filmowego (1988). Pisano, że świat nie widział równie doskonałej fuzji obrazów i muzyki od czasu *Fantazji* Walta Disneya z 1940 roku. Muzyka Glassa będzie od tej pory towarzyszyć wszystkim kolejnym filmom reżysera.

Tuż po premierze *Reggio*, nazywany teraz filmowym guru, uzdrowicielem, a nawet prorokiem, przystąpił do realizacji drugiej części tzw. Trylogii Qatsi („Trylogii życia”). Mecenat George’a Lucasa sprawił, że *Powaqqatsi* – „życie w stanie transformacji” – zrealizowano z wielkim rozmachem. Przez wiele miesięcy ekipa filmowa podróżowała po świecie, odwiedzając 15 krajów na czterech kontynentach. Tematem filmu są ludzie, mieszkańcy półkuli południowej – rdzenne plemiona i mieszkańcy metropolii, ich życie codzienne i kultura. Czternaście lat później, w 2002 roku, odbyła się premiera części trzeciej i ostatniej. *Naqoyqatsi* – „życie w stanie wojny” – jest ponurą, wygenerowaną przy pomocy najbardziej ówczesnie zaawansowanych technik komputerowych wizją świata całkowicie zdominowanego przez technologię.

Trzydzieści lat po premierze *Koyaanisqatsi* Reggio powrócił z kolejnym nienarracyjnym, niezwykle formalnie wyrefinowanym filmem zilustrowanym muzyką Glassa, który podobnie jak debiutanckie arcydzieło zaskakuje i fascynuje, a przede wszystkim zmusza widzów do refleksji. Producentem *Gości* była wielka reżyserska sława: Steven Soderbergh. We wrześniu 2013 roku 1500 osób uczestniczyło w światowej premierze – z muzyką wykonywaną na żywo przez siedemdziesięcioosobową orkiestrę symfoniczną dowodzoną przez znakomitego Michaela Riesmana – która stała się najważniejszym wydarzeniem Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Toronto. Po projekcji pytany o intencje reżyser odpowiedział, że człowiek nie jest w stanie zrozumieć siebie, dopóki nie zobaczy się oczami przedstawicieli innych gatunków.

Film stanowi sekwencję 74 długich, około minutowych, czarno-białych ujęć, nakręconych z ogromną precyzją, a następnie mocno spowolnionych. Nie wiemy, kim są ludzie, których twarze oglądamy w dużych zbliżeniach, nie wiemy, gdzie znajdują się portretowane opustoszałe miejsca, nie wiemy, co tak naprawdę obsługuje dłoń, którą obserwujemy w abstrakcyjnej baletowej interakcji z niewidzialną klawiaturą, ani skąd się wziął posągowy goryl o ponurym spojrzeniu, od którego trudno oderwać wzrok. Wszystkie ujęcia mają charakter efektowy, nie są zapisem obiektywnie istniejącej rzeczywistości, lecz zmodyfikowaną technologicznie wysublimowaną kreacją estetyczną, która uzewnętrznia ogromną różnicę w postrzeganiu świata przez „nagie” ludzkie oko i to samo oko „uzbrojone” w obiektyw kamery. Komunikat zawarty w obrazie o nieprawdopodobnej jakości jest zredukowany do czystej esencji, pozbawiony koloru, ponieważ kolor rozprasza, zwolniony, gdyż dzięki temu widać więcej i dokładniej. Oglądanie *Visitors* jest formą kontemplacyjnego doświadczenia, bezpośredniego i intensywnego. Fascynujące są

emocje zapisane w twarzach anonimowych osób sfilmowanych bardzo blisko na czarnym tle, kiedy patrzą prosto w obiektyw kamery, kiedy patrzą na nas. W połowie lat 60 Andy Warhol na podobnej zasadzie przeprowadzał swoje słynne *screen testy*; nie mylił się, twierdząc, że kamera obnaża stan emocjonalny człowieka. Teraz okazuje się, że mechanizm działa w dwie strony, a to, co dzieje się z nami w trakcie oglądania zapisu eksperymentu, jest nie mniej interesujące. Warto zadać sobie trud odpowiedzi na proste pytania: co podczas tej konfrontacji widzimy, czujemy, rozumiemy?

Podobnie jak symboliczna, kończąca *Koyaanisqatsi* scena eksplozji rakiety nośnej Atlas Centaur LV-3C, po raz pierwszy w historii wystrzelonej 8 maja 1962 roku z kosmodromu na przylądku Canaveral na Florydzie, tradycje, prorocstwa, mity ludu Hopi oraz kolejne filmy Reggio są przede wszystkim przestrożą. Ostrzeżeniem przed konsekwencjami zachwiania delikatnej równowagi pomiędzy naturą i cywilizacją, przed globalizacją i konsumpcjonizmem, przed ślepą wiarą w postęp i globalną technokrację, która bogactwo i różnorodność świata przekształca w ujednolicony erzac. Film, którego estetyczny formalizm od kilkudziesięciu lat jest bez przerwy i bez opamiętania kopiowany na wszelkie możliwe sposoby na potrzeby kina, telewizji, reklamy, nadal znakomicie się ogląda. Tym wszystkim, którym jego przesłanie wydaje się dziś nopuszone i w sumie banalne, dedykuję słowa reżysera: „dla niektórych to film o środowisku, dla innych oda do technologii, dla jeszcze innych kupa gówna”. Filmy Godfreya Reggio nauczyły mnie wrażliwości i uwagi w przyglądaniu się rzeczywistości. Wielokrotnie pokazywałem je moim bliskim – rodzinie i przyjaciołom, ale także studentom uniwersytetów czy szkół filmowych, w których pracowałem. Zawsze były pretekstem do namysłu lub rozmowy „o świecie pozbawionym równowagi”, który teraz rozpada się na naszych oczach.

Marcin Borchardt