

Afirmatywny charakter parodii w La puppé Timothy'ego Greenberga

Prześmiewczy ton dyskursu podejmowanego przez parodię sprawia, że humor i autorefleksyjność są zawsze jej udziałem. Wypowiedzi parodystyczne mogą się różnić natężeniem pierwiastka komicznego oraz krytyczną funkcją zastosowanych nawiązań formalnych, jednak nie sposób zakwestionować równoczesności wspomnianych elementów. Niemniej przyjęło się uważać, iż cel parodii jest dwójaki: może ona pełnić rolę bezinteresownej zabawy bądź też wyrazistej polemiki z utartymi wzorcami i schematami wypowiedzi. Parodia filmowa nader często przynależy do typu pierwszego – twórczość Mela Brooksa lub serie rodzaju *Naga broń* i *Straszny film* stanowią doskonałe przykłady wspomnianej tendencji, gdyż w świadomości widzów funkcjonują jako komedie, a zatem – kino rozrywkowe[1]. Natomiast przedmiotem niniejszego artykułu stanie się film z przeciwległego bieguna dokonania artystycznych. Krótkometrażowy *La puppé* (2003) Timothy'ego Greenberga wykorzystuje parodię raczej w związku z jej możliwościami twórczymi i krytycznymi niż komicznymi. Analizowany obraz stanowi również – jak sądzę – przykład gry z konwencją parodystyczną, zakwestionowania jej dekonstrukcyjnych właściwości. Wpierw jednak należy rozpoznać *La puppé* jako film parodiujący *Pomost* (1962) Chrisa Markera.

Dla każdego, kto widział najsłynniejszy film francuskiego fotografa i dokumentalisty, źródło inspiracji Timothy'ego Greenberga jest aż nazbyt oczywiste. Naśladowanie stylu jest tak daleko posunięte, że z łatwością można wymienić przynajmniej kilka najbardziej wyrazistych odniesień. Skojarzenia budzi już samo ukształtowanie formalne obrazu. *La puppé*, podobnie jak pierwowzór, to filmowy esej złożony z czarno-białych zdjęć – wypowiedzi, którą Marker określił w napisach początkowych jako *photo roman*. Jednak o jednoznaczności relacji jeszcze nie decyduje sama konwencja fotofilmu. Równie istotne, a przy tym charakterystyczne, są elementy narracyjne przejęte z *Pomostu*. Krótka metraż Greenberga także rozpoczyna się analogiczną animacją fotografii przedstawiającej miejsce rozgrywania się kluczowych wydarzeń: u Markera jest to lotnisko Orly, w *La puppé* – przejście dla pieszych

[1] Według Ricka Altmana specyfika kategorii gatunku filmowego wynika ze „zdolności łączenia i tłumaczenia wszystkich aspektów drogi przemierzanej przez film”, w tym oczekiwań odbiorczych czy przyjętej strategii promocyjnej. Komedie, choć

mniej skodyfikowana niż western czy musical, może być również interpretowana w duchu teorii Altmana. R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 54.

nieopodal parku. Wspomnianym zdjęciom towarzyszą także dźwięki diegetyczne i niediegetyczne. Te pierwsze odpowiadają lokalizacji, drugie w obu przypadkach stanowią muzykę chóralną. Inne podobieństwa formalne między filmami to użycie plansz z opisem akcji w języku francuskim (treść napisów w *La puppé* to przede wszystkim peryfrazy) czy postać narratora komentującego wydarzenia spoza kadru.

Także i schemat fabularny został zaczerpnięty z filmu Chrisa Markera. *Pomost* opowiada historię z gatunku science fiction, której główny bohater przeżył Trzecią Wojnę Światową. Po nuklearnym kataklizmie ludzkość desperacko szuka dla siebie ratunku, odnajdując go wreszcie w podróżach w czasie. Bohater posiada wyjątkową zdolność do zapamiętywania szczegółów, dzięki czemu staje się idealnym, choć mimowolnym, kandydatem do przeprowadzania eksperymentów. Wyjątkowo wyraziste jest wspomnienie z dzieciństwa na lotnisku Orly, gdzie po raz pierwszy zobaczył piękną nieznajomą oraz gdzie zginął tajemniczy mężczyzna... W *La puppé* powtórzone zostały zasadnicze elementy budujące tę opowieść: podróż w czasie, tortury, wyjaśnienie zagadkowej śmierci, wątek romantyczny.

Powyższa analiza porównawcza daje pojęcie o rozmiarach naśladowania cudzego stylu, który stał się elementem estetyki *La puppé*. Prześmiewczy charakter, czyli drugi warunek konieczny do rozpoznania parodii, został osiągnięty przede wszystkim dzięki wprowadzeniu absurdalnego bohatera: pluszowego pieska. Ponieważ Greenberg nie porzucił refleksyjnej problematyki oryginału poruszającego kwestię pamięci oraz przeznaczenia, wyjaskrawiona została komiczność podobnego zestawienia. Ponadto widz już w tytule filmu może rozszyfrować jego humorystyczną konwencję (angielskie *puppy* zapisane jak wyraz francuski). Nie mniej czytelne, a zarazem przewrotne, są napisy wstępne. Greenberg informuje w nich o poprzednikach, źródłach inspiracji dla *La puppé* – zatem poza dziełem Markera zostaje jeszcze wymieniony film Terry'ego Gilliana *12 małp* (1995). Jednak porządek nawiązania jest nie tylko nielogiczny (pierwszy pojawia się obraz Brytyjczyka), ale i zaskakujący. Z komentarza odautorskiego w języku francuskim wynika bowiem, iż Marker ukradł pomysł na film niejakiemu Marty'emu.

Nie sposób podważyć związku pomiędzy omawianymi filmami, tak samo jak żywiołu parodystycznego *La puppé*. Pytania i wątpliwości pojawiają się przy próbie określenia intencji podobnego zestawienia.

Jak zostało wspomniane na początku artykułu, istota parodii opiera się na podwójnym związaniu elementu komicznego z intertekstualnym. Ową relację *Słownik terminów literackich* definiuje następująco: „wypowiedź naśladowująca cudzy styl w celu jego ośmieszenia” [2]. Stylizacja w *La puppé* jest tak daleko posunięta, że można się spodziewać, iż to w nią zostanie wymierzona satyra. Jednak czy w przypadku filmu Greenberga rzeczywiście można uznać, iż to właśnie poetyka

[2] J. Sławiński, *Parodia*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 374.

oraz estetyka *Pomostu* zostały wyolbrzymione, a następnie skrytykowane? W końcu bawi nas zarówno pretensjonalność francuskiego akcentu w głosie narratora, jak i burzenie dramaturgii nagłą groteskową sytuacją – chociażby wtedy, gdy scena tortur maskotki przerwana jest grą w karty. Mimo iż elementy komiczne zostały zainspirowane filmem Markera, to widz wcale nie musi być świadomy nawiązań do *Pomostu*, aby czerpać przyjemność z obrazu. Tym samym Greenberg znacznie zawęził wymóg kompetencji odbiorczych dla swojego obrazu, co w przypadku wypowiedzi parodystycznej jest zabiegiem dość zaskakującym. Czytelność parodii wynika bowiem między innymi z umiejętnego operowania konwencjami należącymi do tradycji danego filmu czy gatunku. Jednak ironiczny dystans wymaga okresu uśpienia odpowiednio długiego (aby schematy się utrwaliły i pozostały czytelne) oraz odpowiednio krótkiego (aby odbiorcy o nich nie zapomnieli)[3]. W tym momencie należy zauważyć, iż Greenberg nie tylko wykorzystał chwyt, którymi mógłby sparodiować dowolny film (komizm postaci-maskotki, komizm sytuacyjny i słowny), ale i sięgnął po obraz mało znany, po którym trudno oczekiwać powszechnej rozpoznawalności. Choć znajomość prototekstu *La puppé* stanowi najwyraźniej kwestię drugorzędną, to nie jest, nie może pozostać nieznacząca dla interpretacji – nie pozwala na to podwójne związanie pierwiastka komicznego i refleksyjnego. Dlaczego więc filmowiec, zajmujący się głównie produkowaniem reklam i programów rozrywkowych[4], zdecydował się zrealizować parodię właśnie *Pomostu* Chrisa Markera?

Dan Harries, analizując możliwości parodii filmowej, nie wątpi w jej twórczy potencjał, który bezpośrednio wynika z jej dwóch cech: „krytykowania systemów normatywnych oraz proponowania alternatywnych ideologii”[5]. Ów status „metakrytycznego narzędzia” pozwala parodii dokonywać przewartościowania w obowiązujących tradycjach wypowiedzi filmowej, choć nie zawsze musi być to wpływ destrukcyjny. Harries skupia się na gatunkach, ale można pójść o krok dalej i spojrzeć na parodię jako technikę dekonstruującą język filmu w ogóle – która by uzmysławiała widzowi, że kino jest jedynie odmianą iluzji. Wydaje się, iż takie przekonanie towarzyszyło realizacji *La puppé*, a parodia byłaby żartobliwą formą uznania dla *Pomostu*. Taką interpretację umożliwia nie tylko fakt, że Greenberg wykorzystał, wyolbrzymił chwyt przejęty z innej poetyki, ale ich nie wykipił. W gruncie rzeczy je usankcjonował, gdyż film Markera można odczytywać jako dzieło autotematyczne, które manifestowałoby kreacyjny potencjał sztuki kinematograficznej. Z jednej strony przemawia za tym konwencja fotofilmu, z drugiej – kontekst francuskiej Nowej Fali i jej wpływu na ówczesne myślenie o formie filmowej.

[3] D. Harries, *Konserwatywne transgresje i kanoniczne konkluzje*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” nr 59, 2006, s. 9.

[4] Z filmem *La puppé* oraz wybraną filmografią Greenberga można się zapoznać na stronie: <[http://](http://www.wsfilms.com/directors/tim-greenberg)

www.wsfilms.com/directors/tim-greenberg> [dostęp: 31 grudnia 2013].

[5] D. Harries, op. cit., s. 11.

Z powyższą teorią koresponduje pogląd Andrzeja Pitrusa na znaczenie niezwykłego projektu. Koncentrując się wokół problematyki pamięci i ruchu w „powieści fotograficznej”, formułuje istotną uwagę na temat tego formalnego zabiegu: „Odrzucenie ruchu, a może po prostu ujawnienie, że ruch w filmie nie tyle jest, ile jest skonstruowany, podobnie jak czas czy przestrzeń, prowadzi reżysera ku zatraconym korzeniom kina. Ku fotografii[”]6. Rzeczywiście, odwołanie się do rodowodu kinematografii pomaga uzmysłowić sobie, jak bardzo filmowy jest *Pomost* – mimo iż reżyser unika tego określenia wobec swojego dzieła. Nazwę *photo roman* można jednakże wytłumaczyć, kojarząc ją z terminem objaśniającym zjawisko literackie, to jest *nouveau roman*. Rozwijane symultanicznie względem filmowej nowej fali, dotyczyło przemian formy powieści. Literatura tworzona w duchu tego nurtu w dużej mierze była autotematyczna, zrywała z tradycyjnymi układami fabularnymi, a zdolność jednostki do pełnego poznania była kwestionowana[7]. Analogicznie można opisać *Pomost*, który porusza problem fatalności ludzkiej egzystencji i złudnego znaczenia przypisywanego obrazom pamięci. Przed wszystkim jednak eksponuje fikcjonalność opowiadanej historii, utkanej ze statycznych zdjęć oraz ożywiających ją komentarzy czy montażu. Ostatecznie, jak zauważa Pitrus, kino istnieje dzięki okłamywaniu ludzkiej percepcji, niedostrzegającej zdjęć, z których składa się taśma. Jest tylko jeden kilkusekundowy moment ciągłego filmu – gdy nieznajoma budzi się ze snu – który przerywa dotychczasową poetykę. Na zasadzie podobieństwa przyznałabym mu znaczenie stop-klatki: „chwyt narracyjny, ujawniający narracyjną obecność kamery i tekstową umowność świata przedstawionego, wykorzystywany zazwyczaj w celu wydobycia funkcji dramaturgicznej i podkreślenia ważności danego obrazu filmowego”[8].

Przywołanie znaczenia stop-klatki jest istotne również ze względu na naturę zdjęć w *Pomoście*. Tradycyjnie obrazowi fotograficznemu przypisuje się bliski związek z rzeczywistością. Z tego też względu filmowcy włączający fotografię do swoich dzieł najczęściej sięgają po zdjęcia dokumentalne – np. *Album Fleischera* (1962) Janusza Majewskiego – lub wykorzystują bezpośrednio i domniemaną prawdomówność medium jako formy narracji w kinie fikcji, jak w *Memento* (2000) Christophera Nolana. Tymczasem obrazy tworzące *photo roman* nie są archiwaliami (*Pomost* to także jedyny w dorobku Chrisa Markera film fabularny). Porównanie ich do stop-klatek lub nawet kadrów zaginionego filmu jest o tyle trafione, że są one w całości zainscenizowane. Ponadto, wraz z zastosowanymi technikami montażu, przejawiają cechy filmowości. Bardzo często w przestrzeni pozakadrowej umiejscowione

[6] A. Pitrus, *Fundament pamięci – o „fotograficznej powieści” Chrisa Markera*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006, s. 234.

[7] M. Głowiński, *Nouveau roman*, w: *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 344.

[8] *Stop-klatka*, w: M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 278.

zostało źródło akcji (w kierunku którego idą bądź spoglądają postaci), stosowano montaż oparty na punkcie widzenia (przestrzeganie zasady 180 stopni) czy też ujęcia/przeciwujęcia.

La puppé w swojej stylizacji na wielu poziomach powiela powyższe chwytły. Sądzę jednak, że Greenberg najpełniej komentuje intencjonalną fikcjonalność *Pomostu* przez wprowadzenie pluszowego pieska jako bohatera. W tym zabiegu odczytuję nawiązanie do animacji, która jest bliską siostrą filmu – takie urządzenia, jak fenakistiskop i latarnia magiczna, a już na pewno eksperyment Muybridge'a, doskonale potwierdzają ich wspólny rodowód[9]. Animację i *La puppé* łączy z pewnością absurdalność bohatera, którego prawdopodobieństwo funkcjonowania w świecie rzeczywistym jest osiągnięte formą filmu ze zdjęć – miejscami przechodzącego w technikę poklatkową. Z kolei film animowany i film tradycyjny dzieli stosunek do świata przedstawionego, gdyż świat animacji funkcjonuje poza prawami fizyki, a postaciom obce są ludzkie ograniczenia[10]. Postać „animowana” jest oczywiście źródłem komizmu *La puppé*, ale nie tylko: wprowadza niejednoznaczność co do charakteru oglądanego filmu. Choć cały czas otrzymujemy sygnały świadczące o celowości owej dwuznaczności (np. widzimy dłoń kierującą ruchami maskotki), to ostatecznego przekonania nabieramy dopiero z chwilą śmierci bohatera (jeśli *Pomost* nie był widzowi wcześniej znany).

Formą twórczej, a przy tym żartobliwej, polemiki z mitem kina nowofalowego jest w *La puppé* Marty. Jak możemy dowiedzieć się z napisów początkowych, jest on twórcą obrazu oraz jego pomysłodawcą – gdyż Chris Marker jedynie ukraść ideę oraz uprzedził realizację. Jeśli widz nie zna języka francuskiego, to prawda o mistyfikacji zostanie ujawniona dopiero w napisach końcowych. Kino autorskie, autotematyzm i eksperymenty formalne to klisze związane z formacją francuskiej Nowej Fali. Ich przywoływanie, choć naturalnie związane z *Pomostem*, jest pretekstem do żartów. Przede wszystkim jednak z naszych przyzwyczajęń odbiorczych, a nie z filmu Markera.

Jak zauważa Marek Hendrykowski, nazwa „parodia” wywodzi się od greckich słów „tuż obok” oraz „oda”[11]. W kontekście *La puppé* ta etymologia nabiera interesującej dwuznaczności: film Greenberga stanowiłby odę, hołd złożony Markerowi i jego wkładowi w rozwój kina. To, że robiliby to w sposób przewrotny, „obok”, wiązać by można ze zmianami, jakie zaszły w funkcjonowaniu parodii. Dan Harries twierdzi, iż owa odmiana stylizacji dziś już nie tyle krytykuje systemy językowe, ile zaczyna parodiować siebie samą: „stała się zatem formą, która jest zarazem kanoniczna, jak i antykanoniczna”[12]. Dzięki temu rozdzźwiękowi jest możliwe funkcjonowanie afirmatywnej dekonstrukcji.

[9] P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 21–30.

[10] Ibidem, s. 11.

[11] *Parodia*, w: M. Hendrykowski, op. cit., s. 216.

[12] D. Harries, op. cit., s. 22.



Fot. Maciej Łabudzki