

Transgresyjna wrażliwość François Ozona

EWA SZPONAR

Thomas Jefferson Kline, autor książki *Unraveling French Cinema: From „L'Atalante” to „Caché”*, zastanawiając się nad specyfiką kina francuskiego i próbując uchwycić istotę jego estetycznego *je ne sais quoi*, doszedł do wniosku, że *alfą i omegą galijskiej jakości jest intelektualizm i zerwanie ze stylem zerowym [discontinuity]* ¹. Redaktorzy tomu zbiorowego *A Companion to Contemporary French Cinema* w entuzjastycznym rozdziale wstępnym dodają, że w przeciwieństwie do produkcji hollywoodzkich, w których liczy się przede wszystkim tempo akcji, francuskie filmy rodzą się z ambicji artystycznych twórców i zaspokajają wyższe potrzeby publiczności, oddając głos swoim bohaterom i skupiając się na ich historiach w wymiarze psycho- oraz socjologicznym ². Kino znad Sekwany funkcjonuje jako wzór dobrych praktyk, cenny towar eksportowy i ambasador francuskiej kultury na świecie z powszechnie znanymi symbolami: od Cezarów, nagród przyznawanych przez Akademię Sztuki i Techniki Filmowej, przez festiwal w Cannes i popularne szkoły filmowe IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) oraz La Fémis po „Cahiers du Cinéma” czy „Positif” jako pisma-legendy kluczowe dla rozwoju krytyki filmowej. [Ponad] *120 lat od pierwszego publicznego pokazu sztuki ruchomych obrazów przez braci Lumière w Paryżu 28 grudnia 1895 roku Francja utrzymuje wyjątkową pozycję w kinie światowym. Nie tylko rozwinęła drugi pod względem wielkości przemysł kinowy zachodniego świata po Stanach Zjednoczonych (choć działa na znacznie mniejszą skalę, zarówno pod względem liczby kręconych filmów, jak i zakresu ich dystrybucji), ale stworzyła alternatywę dla Hollywood pod postacią nurtu Nowej Fali w latach 50. i 60. XX w., którego twórcy wylansowali politykę autorską* ³.

Francja pozostaje też największym producentem i dystrybutorem na rynku europejskim ⁴. W 2017 r. powtórzyła rekord liczby wyprodukowanych filmów – ustanowiony dwa lata wcześniej i wynoszący 300 pozycji fabularnych ⁵. 123 tytuły w tym gronie to koprodukcje międzynarodowe (ze średnią liczbą 106 koprodukcji rocznie w drugiej dekadzie XXI w.). Przeciętny budżet filmowy oscylował wokół 4,9 milionów euro (wartości zbliżonej do średniej dla lat 2010-2017). Najdroższą produkcją w historii francuskiego przemysłu filmowego okazał się nangiłojęzyczny antastycznonaukowy *Valerian i Miasto Tysiąca Planet (Valerian and the City of a Thousand Planets*, reż. Luc Besson, 2017) kosztujący ponad 197 milionów euro ⁶. Bogactwo francuskich propozycji przełożyło się również na liczbę widzów w kinach: było ich ponad 209 milionów, co czyni rok 2017 trzecim najlepszym w dziejach monitorowania francuskiego box office'u ⁷. Z kolei 5 lat wcześniej Francuzi triumfowali na rynkach zagranicznych, osiągając wynik 144 milionów sprzedanych

biletów⁸ i tym samym trafiając na drugie miejsce wśród największych eksporterów kinowych świata. Okazuje się, że film francuski ustępuje renomą i popularnością jedynie amerykańskiemu⁹.

W ciągu ostatnich dziesięciu lat udział hollywoodzkich filmów we francuskim box officie wyniósł średnio 48 proc., a procent najchętniej oglądanych rodzimych produkcji oscylował wokół 38¹⁰. To charakterystyczna cecha omawianego rynku filmowego. Francuzi nie tylko chętnie chodzą do kina, ale chętnie wybierają również własne filmy¹¹. Różnorodność oferty wynika z ideologii Wyjątkowości Kulturalnej (*l'Exception Culturelle*), często cytowanego przekonania o tym, że komercyjny obieg francuskiej kultury musi być uzupełniany przez działalność instytucjonalną, aby oprzeć się presji wolnego rynku, a zwłaszcza hegemonii USA¹². Regulacjom określającym liczbę zagranicznych filmów na ekranach francuskich kin towarzyszą państwowe i samorządowe subsydia dla filmowców, w tym początkujących (stąd wielość debiutów), ulgi podatkowe dla producentów itp.¹³ Filmowcy mogą liczyć również na wsparcie telewizji. Dodatkowo Francja ma długą tradycję absorpcji idei i talentów z innych części Europy, a do grona francuskich twórców zalicza się wielu obcokrajowców: od Romana Polańskiego przez Michała Hanekego po Gaspara Noého.

O ile marka kina znad Sekwany opiera się na tradycji autorskiej (*vide* twórczość Leosa Caraksa, Brunona Dumonta, Claire Denis, Oliviera Assayasa i in.) i art-house'owej – o czym świadczy międzynarodowa sława filmów takich jak: *Amelia* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, reż. Jean-Pierre Jeunet, 2001), *Artysta* (*The Artist*, reż. Michel Hazanavicius, 2011) roku czy *Życie Adeli – rozdział 1 i 2* (*La vie d'Adèle*, reż. Abdellatif Kechiche, 2013) – o tyle jego sukces finansowy wynika z dywersyfikacji produkcji i rosnącej liczby komercyjnych filmów gatunkowych (wspomniany *Valerian... czy anglojęzyczna trylogia Urowadzona, /Taken/, reż. Pierre Morel i Olivier Megaton, 2008-2014*). Za najpopularniejszą konwencję ekranową we Francji wypada uznać komedię, ze względu na jej wszechobecność wśród powstających filmów oraz dominację w box officie¹⁴. Raphaëlle Moine porównuje globalne przeboje pokroju *Nietykalnych* (*Intouchables*, reż. Olivier Nakache, Éric Toledano, 2011), *Jeszcze dalej niż północ* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, reż. Dany Boon, 2008) czy pentalogii *Taxi* (różni reżyserzy, 1998-2018) wyprodukowanej przez Luca Bessona. Na gruncie tego gatunku najlepiej widać ewolucję współczesnych form wyrazu w sensie estetycznym, inkorporowanie obcych schematów (anglosaski wzór komedii romantycznej) i wyłanianie nowych, typowo francuskich pokroju *comédie d'auteur*; a także w sensie społecznym, gdyż lepiej niż inne gatunki *unaocznia relacje władzy w obrębie płci, klasy i etniczności. Śmiech pomaga złagodzić zarówno reakcyjne stereotypy, jak i rewolucyjne transgresje, a komedia staje się najdoskonalszą ekspresją zmiany społecznej i oporu*¹⁵.

Rozpiętość tematyczna współczesnego kina francuskiego jest znaczna i do pewnego stopnia przypisana do poszczególnych konwencji, stanowiąc odzwierciedlenie bolączek, fascynacji i pytań nurtujących społeczeństwo¹⁶. Wśród często powracających wątków daje się zauważyć zwłaszcza kwestie związane z płcią kulturową i ludzką seksualnością. Z jednej strony pojawiają się one na fali nostalgii za tradycyjnym podziałem ról genderowych (sprzed postindustrialnej rewolucji), z drugiej – stanowią odbicie zachodzącej na szerszym gruncie debaty o nowych wymiarach kobiecości i męskości oraz ich wzajemnych relacjach. Przysłowiowa

wręcz otwartość obyczajowa francuskich twórców i ich odwaga w naruszaniu kulturowych tabu staje się z kolei punktem wyjścia rozmów o tożsamości seksualnej, także tej nieheteronormatywnej (eksplorowanej zwłaszcza przez przedstawicieli kina queerowego). Zwrot w stronę fizyczności i zmysłów, niejednokrotnie sprzężony z predylekcją do transgresji, jest związany z podejmowaniem wątków cielesnych w wymiarze osobowościowym i na poziomie metafory, w aspekcie przyjemności, ale również cierpienia, przemocy i śmierci (od *cinéma du corps* po nową francuską ekstremę).

François Ozon na mapie współczesnego kina francuskiego

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych francuskich reżyserów jest François Ozon, którego dzieło wpisuje się również w rejestr motywów nakreślonych powyżej. Twórca *Podwójnego kochanka* zyskał sławę jako stały bywalec międzynarodowych festiwali – regularnie nominowany (choć rzadziej nagradzany) do najważniejszych wyróżnień filmowych¹⁷. Jak zauważa Alistair Fox, uznanie to jest wypadkową kilku czynników¹⁸. Po pierwsze wiąże się z wynikami oglądalności jego filmów, zwłaszcza dwóch największych przebojów. Musical *8 kobiet* (*8 femmes*, 2002) zarobił na świecie ponad 42 mln. dolarów, a komedia *Żona doskonała* (*Potiche*, 2010) przyniosła zyski rzędu 23 mln.¹⁹ Po drugie – wynika z reputacji reżysera jako *enfant terrible* europejskiego kina, szokującego widzów dosłownymi obrazami seksualności i przemocy (szczególnie na początku drogi twórczej).

Zagraniczny odbiór filmów Ozona, zwłaszcza na gruncie krytyki anglosaskiej, której przedstawiciele zetknęli się od razu z do pewnego stopnia ukształtowanym dorobkiem artysty, różni się od recepcji jego rodaków, którzy śledzili rozwój reżysera od czasów jego prowokacyjnych krótkich metraży. Zdaniem Kate Ince ci pierwsi od razu przyłożyli do twórczości Francuza siatkę pojęć współczesnej humanistyki z teorią *queer* na czele. Ci drudzy byli (lub są) skłonni dzielić filmografię Ozona na młodzieńczą (wyrastającą ze złego smaku, pełną błędów i nadużyć) oraz dojrzałą (rezygnującą z „doktryny szoku” na rzecz bardziej klasycznych form wypowiedzi)²⁰. Wspólnym – choć nieoczywistym – mianownikiem dla obu stron pozostają kryteria *cinéma d’auteur*. François Ozon zalicza się do trzeciej generacji galijskich autorów po ojcach-założycielach Nowej Fali i średnim pokoleniu artystów urodzonych w latach 40. i 50. XX w., pokroju Philippe’a Garrela, Jacques’a Doillon’a czy André Téchiné. Rówieśnikami Ozona (m.in.: Arnauda Desplechina, Noémie Lvovsky, Cédrica Kahna i Mathieu Kassovitz), którzy przyszedli na świat w latach 60., a debiutowali około roku 1990 – zwykło się nazywać przedstawicielami młodego kina francuskiego (*le jeune cinéma français*)²¹, choć nigdy nie stworzyli oni spójnej formacji. To, co charakteryzowało reprezentantów nurtu (poza faktem, że trafili na okres wyjątkowo sprzyjający debiutantom, zarówno w wymiarze artystycznym, jak i ekonomicznym), to skłonność do traktowania kina w kategoriach subiektywnych, nieomal solipsystycznych i autoterapeutycznych oraz rezygnacja z narracyjnego determinizmu²². Fakt, że wielu z nich było absolwentami szkół filmowych (poza Ozonem paryską La Fémis skończyli również m.in. Desplechin i Lvovsky) sprawił, że wchodzili na plan ze znajomością warsztatu, szybko wypracowując własne idiomu filmowe²³.



8 kobiet, reż. François Ozon (2002)



Żona doskonała, reż. François Ozon (2010)



Młoda i piękna, reż. François Ozon (2013)

Gest wpisania twórczości reżysera *Nowej dziewczyny* w nurt autorski jest tyle instynktowny, ile problematyczny. *Czy filmowiec, którego utwory są utrzymane w tak różnym stylu i tonie, może być jeszcze nazywany autorem?* – pytał Mark Hain w tekście *Explicit Ambiguity: Sexual Identity, Hitchcockian Criticism, and the Films of François Ozon*²⁴. Thibaut Schilt, autor monografii reżysera, odpowiadał, że dzieło Ozona doskonale uosabia paradoksy współczesnej poetyki autorskiej²⁵. Jej przedstawiciele meandrują bowiem między kinem artystycznym a komercyjnym – obszarami, których rozłączność legitymizowała do tej pory praktyki teorii autorskiej. Odwracając pytanie Haina, posługiwanie się różnorodnością filmowych konwencji i tworzenie nowych hybrydycznych form, można jednak uznać za kardynalną cechę eklektycznego i postmodernistycznego stylu reżysera. Jest mistrzem gier gatunkowych, a definicja *Ozon touch* zasadza się na swobodnym, niekanonicznym podejściu do zasad filmowego *decorum*. U podstaw większości jego filmów leży wrażliwość melodramatyczna, przejawiająca się m.in. w upodobaniu do odrealniania zdarzeń – od *Sitcomu* (1998) po *Ricky'ego* (2009), w posługiwaniu się antytezami – *8 kobiet, Młoda i piękna* (*Jeune & jolie*, 2013), w przerysowywaniu postaci i ich reakcji – *Zbrodniczy kochankowie* (*Les Amants criminels*, 1999), *Frantz* (2016), uwypuklaniu emocjonalnej metody opowiadania²⁶ oraz zamiłowanie do przesady, nadmiaru i barokowości – *Żona doskonała*, *Podwójny kochanek* (*L'amant double*, 2017). O wiele łatwiej wskazać konwencje, których jeszcze nie wykorzystał (np. western), niż te, które znalazły się w orbicie eksperymentów François Ozona: od kryminału i filmu wojennego przez musical i komedię po thriller erotyczny i horror. Żonglowanie gatunkami służy mu również jako punkt wyjścia do zabiegów autotematycznych, odslaniania kulis własnego warsztatu – *Basen* (*Swimming Pool*, 2003), *U niej w domu* (*Dans la maison*, 2012).

O autorskim charakterze dzieła przedstawiciela młodego kina francuskiego świadczy także zestaw tropów czy obsesji (lub osobistych mitów – jak mówi Alis-tair Fox – tropiąc je na podstawie psychoanalitycznej teorii symptomów)²⁷, które w różnych formach i przejawach powracają w większości utworów Ozona w myśl stwierdzenia François Truffauta o tym, że każdy reżyser kręci tak naprawdę wciąż jeden i ten sam film. Co ważne dla całościowego potraktowania dorobku artysty, motywy te pojawiły się – i to w skondensowanej postaci – już na etapie jego krótkich metraży. Na ten zbiór charakterystycznych wątków składa się przede wszystkim temat rodziny – zazwyczaj ujmowany przewrotnie czy wręcz perwersyjnie: okaleczonej, opresyjnej, będącej źródłem kompleksów i poczucia winy. Kolejnym elementem jest kwestia labilności genderowej i seksualnej, sondowania, podważania i zacierania różnic oraz ról płciowych, a w szerszym ujęciu – traktowanie płci i ciała jako transgresyjnej drogi samopoznania. Fascynacje paryskiego artysty sprawiają, że jego twórczość mieści się na mapie najnowszych kinowych tendencji. Dla wielu krytyków Ozon pozostaje jednym z pierwszych przedstawicieli francuskiego kina *queer* (po André Téchiné), inni piszą o nim w kontekście *cinéma du corps*, a niektórzy (biorąc pod uwagę jego pierwsze filmy) zaliczają go nawet do grona nowej francuskiej ekstremy (w jej arthouse'owym wydaniu, obok Catherine Breillat czy Brunona Dumonta).

„Queerowanie” więzi

Kate Ince pisze, że François Ozon już w latach 90. został okrzyknięty „reżyserem gejowskim”²⁸. Chociaż wielu jego bohaterów charakteryzuje się tożsamością homoseksualną, właściwszym terminem do opisania jego twórczości jest kategoria *queer*. Według Alexandra Doty’ego pojęcie to nie tyle (a przynajmniej nie tylko) pełni funkcję zbiorczego określenia na przedstawicieli społeczności LGBT czy reprezentuje wszystkie zjawiska stojące w opozycji do heteronormatywności, ile w ogóle podważa zasadność tej ostatniej. *Queer oznacza kwestionowanie i zamazywanie jednoznacznych podziałów w obrębie płci i seksualności*²⁹. Według Teresy de Lauretis *zamiast kreślić granice przestrzeni społecznej, zajmując miejsce na jej marginesie, kultura (czy też subkultura) gejowska w jej konkretnych męskich i żeńskich odsłonach staje się motorem społecznego procesu, który jest oparty zarówno na współdziałaniu, jak i oporze, zaangażowany i zdystansowany, żądający równości i jednoczesnego uznania różnicy*³⁰.

Kino François Ozona, można by nazwać – zapożyczając termin od Claire Johnston – kinem buntu przeciwko wszelkim stałym formom, obowiązującemu porządkowi. Na poziomie fabuły ta rewolucja zaczyna się u samych podstaw, czyli w nuklearnej rodzinie opartej na patriarchalnych wzorcach. Najczęściej jest to dobrze sytuowana familia mieszczańska (choć reżyser nie szczędzi ironii także niższemu klasom społecznym, chociażby w *Ricky’ym* czy *U niej w domu*). Jonathan Romney, recenzując na łamach „Sight & Sound” *Sitcom*, zauważył, że fabularny debiut Ozona wpisuje się we francuską tradycję karykaturowania burżuazji, młody twórca odświeża zaś subwersywne strategie surrealistów za pomocą queerowej energii³¹. Najostrzejszą polemikę z konwencjonalną obyczajowością autor podejmuje właśnie we wspomnianym dziele oraz wcześniejszych krótkich metrażach, odsłaniając fasadowość i kruchość patriarchy oraz wymogu heteronormatywności podstawowej komórki społecznej także w późniejszych utworach: od *8 kobiet* przez *5x2 pięć razy we dwoje* (5x2, 2004) i *Czas, który pozostał* (*Le Temps qui reste*, 2005) po *Młodą i piękną* (2013) czy *Nową dziewczynę* (*Une nouvelle amie*, 2014).

Skłonność do erotycznego ekshibicjonizmu i seksualnych perwersji oraz użycie innych konwencji nie przekreślają melodramatycznego źródła pierwszych wprawek Ozona. Kate Ince zauważa to zwłaszcza na poziomie narracji, w której uwydatniony (aż do przesady) zostaje dramatyzm przedstawianych zdarzeń (np. wspinaczka kalekiej Sophie po schodach w punkcie kulminacyjnym *Sitcomu* lub morderstwo w filmie *Basen* popełnione przez zazdrosną Julie na kochanku, który odmówił jej współżycia)³². Wzorem wielu współczesnych reżyserów reprezentujących queerowe podejście do hollywoodzkich gatunków Ozon czyta klasykę przez pryzmat twórczości Douglasa Sirka. *I to wcale nie dramatyczne napięcie między impulsem a obowiązkami wobec społeczeństwa i rodziny [okazują się] dlań najważniejsze, lecz oparty na wizualnym ekscywie [który Ozon przepisuje niekiedy na ekscywie fabularny], pełen luk i niedopowiedzeń styl, koncentracja na powierzchni (i na tym, co pod nią) oraz nacisk położony na teatralność i sztuczność ról społecznych (heteroseksualność to tylko inscenizacja)*³³. Pod względem fabularnym filmem-matrycą dla reżysera *Sitcomu* wydaje się *Zwierciadło życia* (*Imitation of Life*, 1959). Nie tylko dlatego, że opowiada o nietypowej strukturze ogniska domowego złożonego z dwóch dorosłych kobiet – aspirującej aktorki oraz jej czar-

noskórej gospodyni – i ich dzieci, ale ze względu na zagmatwane relacje Lory Meredith i Annie Johnson z córkami. „Zwierciadło życia” okazało się ważne dla społeczności LGBT głównie ze względu na ukazany w nim alternatywny model rodziny oraz wątek obdarzonej zaskakująco jasną karnacją Sarah Jane (Johnson), która ukrywa swoją prawdziwą naturę, chce być kimś innym, niż jest w rzeczywistości, której normatywna powierzchnia (jasna cera) ukrywa „potworną” odmienność (przynależność do czarnej rasy)³⁴.

Poczucie bycia odmieńcem i lęk przed brakiem akceptacji rodziny (jako symbolu zewnętrznego świata w ogóle) napędza transgresyjne poczynania bohaterów François Ozona. Gdyby pokusić się o sporządzenie mapy jego obsesji, w punkcie wyjścia znalazłaby się *Mała śmierć* (*La petite mort*, 1995). Tytuł filmu jest znaczący i dwuznaczny – poza dosłownym sensem odwołuje się do metafory orgazmu. Śmierć spotyka ojca głównego bohatera, który przez całe życie czuje się przez niego odrzucony. Nie próbuje jednak zasłużyć sobie na miłość rodzica, tylko umacnia się na swojej pozycji outsidera, niejako pielęgnując to pierwotne odrzucenie, jako gej i artysta fotografujący swoich kochanków w momencie przeżywania seksualnych uniesień. W ramach odzyskiwania własnej wartości nie porzywa się wprawdzie na zamordowanie ojca, ale symbolicznie kastruje go, pozbawia władzy rodzicielskiej, wycinając ze zdjęcia jego twarzy oczy tak, jakby chciał się uwolnić od ojcowskiego spojrzenia – oceniającego, karzącego, wywołującego poczucie winy.

W chronologicznie wcześniejszym, ale stanowiącym swoiste rozwinięcie krwawej fantazji z *Małej śmierci*, *Victorze* (1993) reżyser posunął się dalej. Tytułowy protagonista filmu, delikatny i zahukany młodzieniec żyjący wraz z rodzicami i służbą w okazałej posiadłości na prowincji, nie czując się wart dalszej egzystencji, postanawia popełnić samobójstwo, ostatecznie jednak zabija matkę i ojca. Po uwolnieniu się od ich – w domyśle – przytłaczającej obecności (o czym może świadczyć krótkie ujęcie-retrospekcja, w którym demoniczni opiekunowie trzymają w ramionach dorosłego syna odzianego jedynie w pieluchę) zaczyna, niczym bohater Buñuela, łamać kolejne zakazy społeczne. Najpierw je zupę bez sztuczków prosto z talerza, a potem masturbuje się „w zasięgu wzroku” martwych rodziców. Victor długo zwleka bowiem z ich pochowaniem (robi to dopiero, gdy straci dziewictwo w miłosnym trójkącie ze służącą oraz jej kochankiem, a jak się domyślamy, zyskując finalną samoakceptację i gotowość do opuszczenia posępnego domostwa), traktując denatów jak usługujące manekiny – przebierając ich i przenosząc z miejsca na miejsce. To zresztą reminiscencja *Portretu rodzinnego* (*Photo de famille*), krótkiego debiutu Ozona z 1988 r. Film, którego biograficzną wymowę i psychoanalityczny charakter podsyca fakt umieszczenia bliskich reżysera w obsadzie, to prosta historia spokojnego rodzinnego wieczoru, który zostaje zakłócony śmiercią członków całej rodziny z rąk najstarszego syna. W finale, zgodnie z tytułem, upozowuje on denatów do wspólnego zdjęcia. W wywiadzie dla „The Guardian” twórca przyznawał, że pierwsze filmy były symbolicznym zapisem jego młodzieńczego buntu³⁵. Potem w innych rozmowach wielokrotnie wracał do mniej lub bardziej oczywistych identyfikacji ze swoimi bohaterami.

Jeśli na początku działał trochę na oślep, w *Victorze* i późniejszych utworach zaczął lokować źródło patriarchalnej opresji w postaci ojca. Głowa rodziny w *Sit-comie* to z pozoru najbardziej racjonalny i zrównoważony z bohaterów tej czarnej

komedii. Na wieść o homoseksualizmie syna reaguje spokojnie – w przeciwieństwie do pani domu, która popada w chwilową rozpacz. Wygłasza wykład na temat starożytnej Grecji, nie dając się sprowokować nawet późniejszym rewelacjom o kazirodczym romansie Nicolasa z własną matką. To jednak on przynosi do domu laboratoryjnego szczura, który – na przewrotny wzór niebieskookiego przybysza w *Teoremacie* (*Teorema*, 1968) Piera Paolo Pasoliniego – wyzwala w domownikach skrywane i skrajne namiętności. Ojciec jako jedyny pozostaje poza wpływem tego symbolu dekadentckiego libido. Jego stateczność i intelektualizm są bowiem jedynie zasłoną dymną dla dystansu i obojętności. Figura ojca-potwora i/lub ojca-demiurga, który niezaangażowany przygląda się dezintegracji swojego świata, powraca także w *Kropli wody na rozpalonych kamieniach* (*Gouttes d'eau sur pierres brulantes*, 2000), *8 kobietach*, *Żonie doskonałej* czy *Basenie*, a do pewnego stopnia także *U niej w domu*. Brak ojca (w sensie fizycznym i psychicznym) naznacza z kolei m.in. bohaterki *Młodej i pięknej* oraz *Podwójnego kochanka*.

Podczas gdy w *Sitcomie* rodzina ulega stopniowemu rozkładowi, naruszając kolejne tabu seksualne, ojciec pozostaje niewzruszonym obserwatorem tego chaosu, nie licząc fantazji o zamordowaniu żony i dzieci. Jego krwawe marzenie nie ma jednak szans się ziścić – pozostali członkowie rodziny dopadają go pierwsi, diagnozując w nim przyczynę toczącej familię zgnilizny moralnej, co na poziomie wizualnym znajduje wyraz w przemianie ojca w wielkiego szczura. Thibaut Schilt upatruje winy patriarchy jako reprezentanta oficjalnego porządku w jego negatywnym stosunku do kobiet³⁶. Michelle Chilcoat, cytując Gilles'a i Deleuze'a i postrzegając *Sitcom* jako polemikę z freudowskimi koncepcjami męskiego heteroseksualnego pożądania jako pierwowzoru wszystkich pragnień, utrzymuje, że *Edyp rodzi się w umyśle ojca*³⁷. Być może porażka zdroworozsądkowej postawy Jeana działa również jako swego rodzaju krytyka oświeceniowego umysłu z jego umiłowaniem porządku, przejrzystej binarności, wyraźnym podziałem na centrum i margines oraz odrzuceniem cielesności.

Finałowy rozpad filmowej wspólnoty można interpretować za Jaapem Kooijmanem jako dowód na iluzoryczność i nietrwałość konstruktów nuklearnej rodziny³⁸. Z drugiej strony, śmierć patriarchy staje się punktem wyjścia do jej redefinicji i refiguracji. Finał *Sitcomu* – choć jego optymistyczny wydźwięk zostaje zachwiany przez pojawienie się białego szczura na grobie Jeana – zdaje się realizacją pozytywnego programu zaradczego w odpowiedzi na kryzys wartości rodzinnych i kryzys oświeceniowej racjonalności: nowy układ ma się zasadzać na nieheteronormatywności i płynności ról, przyjemności zamiast obowiązku oraz więziach emocjonalnych i/lub erotycznych zamiast więzów krwi. Na pogrzebie ojca jego bliscy pojawiają się w trzech parach, które mają, jak można sądzić, charakter trwałe i romantyczny – matce towarzyszy była hiszpańska służąca, syn idzie za rękę z jej mężem i tylko córka kroczy u boku dotychczasowego narzeczonego. Ten gest dekonstrukcji zostaje powtórzony także w *8 kobietach*, kiedy to śmierć pana domu (zarówno pozorna, jaki i ta prawdziwa) prowokuje nieoczekiwane wyznania, zbliża i oddala od siebie poszczególne postaci, łącząc je w niespodziewanych konfiguracjach. Ta de- i re-konstrukcja tradycyjnej rodziny może przebiegać również poza strefą ekscesu i kampu, na obszarze bliskości i troski. W filmowym świecie Ozona w roli rodziców często bowiem lepiej sprawdzają się dalsi krewni lub obcy oraz osoby nieheteronormatywne. W *Schronieniu* (*Le Refuge*, 2009) sa-

motna matka i była narkomanka tuż po porodzie zostawia córkę bratu swojego zmarłego partnera, który jest gejem, przeczuwając, że zadba on o dziecko lepiej niż ona. W *Czasie, który pozostał* podobnym instynktem przetrwania kierowała się babcia głównego bohatera – śmiertelnie chorego homoseksualisty, który godzi się zostać ojcem dziecka bezpłodnej pary. Zaś protagoniście *Nowej dziewczyny*, transwestycie (finalnie: transseksualście) Davidowi, potrzeba crossdressingu nie przeszkadza w troskliwej opiece nad córką, a w pewnym sensie wynika nawet z chęci zaspokojenia jej potrzeb i ukojenia tęsknoty po śmierci matki.

Transgresja ról

Rodzicielstwo jako wybór czy pewna postawa psychologiczna, a nie biologiczna konieczność jest w twórczości Ozona znakiem dojrzałości bohaterów. Wspominałam już o tym, że wielu z jego ekranowych rodziców nie dorasta do swojej roli – albo pozostaje tylko figurami opresji (tu głównie ojcowie), albo ucieka od odpowiedzialności (tu przede wszystkim matki). Zatarcie funkcji macierzyńskich i ojcowskich oraz brak ich przypisania do konkretnej płci wprowadza pewne zamieszanie, przesuwa genderowe granice, podważa tradycyjne role społeczne, obnażając ich umowną naturę. Nawet (tym bardziej?) jeśli zaryzykuje się stwierdzenie, że to Ozonowscy mężczyźni, jakby w kontrze do swoich demonicznych inkarnacji, częściej bywają nośnikami cech mieszczących się w spektrum macierzyńskości: bezinteresownej miłości, czułości, wyrozumiałości, troski itp. Wystarczy wspomnieć finałową sekwencję *Schronienia* i zachwyt oraz błogość malujące się na twarzy Paula patrzącego na maleńką Louise lub scenę po kłótni w mieszkaniu rodziców Romaina w *Czasie, który pozostał*. Fotograf prosi ojca o odwiezienie do domu, a ten, choć nie ma pojęcia o chorobie syna, instynktownie wyczuwa smutek mężczyzny i tuli go w ramionach. Podobnie przejmujące wydają się tęsknota i głód wspomnień o zmarłym synu okazywane przez doktora Hoffmeistera we *Frantzu*.

Grze z tożsamością sprzyja szczególnie estetyka kampu. Gdyby nie kamp, rozumiany (w pierwotnym sensie, sprzed *Notatek o kampie* Susan Sontag) jako artykulacja homoseksualności i jej przejawy, w tym sceniczne praktyki crossdressingu, pewnie nie byłoby *Uwikłanych w pleć* Judith Butler ani jej radykalnie konstrukcjonistycznej teorii płci.

*Pleć kulturowa nie jest żadną stabilną tożsamością lub lokalizacją wolnej woli, z której biorą się rozmaite czynności; to raczej chwiejna tożsamość konstytuowana w czasie – tożsamość tworzona przez stylizowane powtarzanie czynności. Ponadto, pleć kulturowa jest tworzona przez stylizację ciała, a zatem musi być rozumiana jako przyziemny sposób, poprzez który cielesne gesty, ruchy i przedstawienia kreują iluzję Ja trwałego i wyznaczanego przez pleć kulturową*³⁹ – pisała amerykańska badaczka w eseju *Performative Acts and Gender Constitution*, dowodząc, że zarówno pleć biologiczna, jak i kulturowa istnieją wyłącznie w wykonaniu, ponieważ nie istnieje aspekt ludzkiej aktywności, który dałoby się umieścić w czystej relacji ludzkiej – w przestrzeni neutralizującej pleć⁴⁰. François Ozon, podobnie jak Pedro Almodóvar czy Xavier Dolan, sięga po „dragowanie” i maskaradę, by ukazać performatywność tożsamości. Najbardziej wyrazistym przykładem tej metody jest film *Nowa dziewczyna*, w którym David traktuje upragnioną kobiecość jako konfekcję i fetysz. Tę genderową płynność wzmacnia jeszcze fakt, że przewodniczka



Frantz, rež. François Ozon (2016)



Zbrodniczy kochankowie, reż. François Ozon (1999)



Podwójny kochanek, reż. François Ozon (2017)

bohatera po żeńskim świecie, Claire, najlepsza przyjaciółka jego zmarłej żony, ubiera się całkowicie po męsku, ograniczając ten maskulinizujący gest wyłącznie do poziomu mody. Podobne preferencje wykazuje Fanny, narzeczona protagonisty *Frantza*, jakby przeczuwając homoseksualizm ukochanego i pragnąc przynajmniej symbolicznie zaspokoić jego nigdy niewyartykułowane pragnienia. Z kolei w jednej ze scen erotycznych *Podwójnego kochanka* heteroseksualna para zamienia się rolami, wykorzystując w tym celu gadżet zakupiony w sex-shope. W odgrywanie ról „bawią się” również bohaterowie *Kropki wody na rozpalonych kamieniach*, gdy Franz coraz bardziej „wciela się” w zaniedbywaną żonę Leopolda. Zwielokrotniona maskarada osiąga zaś kampanowe i metatekstualne apogeum w *8 kobietach*. W przeciwieństwie do Almodóvara Ozon poza przerysowaniem i pastiszem w służbie dekonstrukcji sztywnego binaryzmu płciowego wykorzystuje również konwencję realizmu psychologicznego. Jak w wspomnianym finale *Schronienia*, kiedy Paul przejmuje funkcje macierzyńskie od Mousse rezygnującej z opieki nad dzieckiem.

Wspominałam już o tym, że choć jego bohaterowie bywają zdeklarowanymi homoseksualistami (np. Paul, Romain czy para przyjaciół Marion i Gilles’a w *5x2 pięć razy we dwoje*), twórcę bardziej niż tworzenie spójnej alternatywy wobec *heteroseksualnej matrycy*⁴¹ fascynuje całkowity brak norm i potencjalna labilność ludzkiej seksualności. Jak zauważa Przemysław Czapliński, w *plątaniu* [zależności przenikających całe życie społeczne] *mniejść powstaje tam, gdzie dochodzi do normatywizacji jakiegokolwiek postaci płci, wówczas nienormatywne jej warianty wypadają ze społecznego systemu dystrybucji uznania, czyli przydziału szacunku i reprezentacji*⁴². Po raz pierwszy francuski autor daje temu wyraz w krótkometrażowej *Letniej sukience* (*Une robe d’été*, 1996), w której tytułowy element damskiej garderoby działa jako gejowski afrodyzjak i staje się symbolem zmienności genderowych praktyk i pożądania seksualnego. Zresztą bohaterowie Ozona często angażują się w romanse zarówno z kobietami, jak i mężczyznami (lub fantazjują o nich), nawet jeśli ich oficjalna orientacja zdaje się jasno określona. Udowadniając, że pożądanie opiera się sztywnej kategoryjności.

Ten bunt przeciwko konieczności nadania ludzkiemu libido jednoznacznego i ostatecznego kierunku przejawia się także w motywie podwójności przewijającym się przez całe dzieło Ozona. Ulubioną metaforą wizualną reżysera stają się obrazy lustrzanego odbicia, często dodatkowo zwielokrotnione. Victor umieszcza przed zwierciadłem zamordowaną matkę i próbuje przygotować ją do wspólnej kolacji. Paul w *Małej śmierci* przegląda się w potrójnej tafli, przykładając do twarzy zdjęcie ojca z wyciętymi otworami na oczy. Ta symboliczna kastracja (o której wspominałam wcześniej) i następująca po niej śmierć niejako unieszkodliwionego, pokonanego patriarchy uwalniają zresztą w mężczyźnie zablokowaną dotąd energię seksualną. David w *Nowej dziewczynie* po powrocie z zakupów w centrum handlowym, gdzie po raz pierwszy pokazał się publicznie jako kobieta, siada przed podwójnym lustrem, zdejmując perukę i zmywa makijaż. Jego smutne oblicze wyraża świadomość, że subwersywny akt, którego właśnie dokonał i który sprawił mu taką rozkosz, był jedynie wyjątkiem, chwilowym ekscysem, przerwą w normalnym życiu i że trzeba go wymazać z pamięci wraz ze startą z ust szminką. Ujęcie to przywołuje na myśl sceny w garderobie Humy, aktorki na wiecznym skraju załamania nerwowego grającej w sztuce *Tramwaj zwanym pożądaniem we Wszystko o mojej matce*

(*Todo sobre mi madre*, 1999) Pedra Almodóvara. Nakłada się również na finalny moment demakijażu upokorzonej markizy de Merteuil w *Niebezpiecznych związkach* (*Dangerous Liaisons*, 1988) Stephena Frearsa. Nie tylko więc woda w *Basenie* okazuje się zwierciadłem zwodniczym, zniekształcającym i mącącym odbicie.

Ucieczka od jednoznaczności przyjmuje czasem postać sobowtórów, kalk i powtórzeń. Popadające w rutynę małżeństwo w *5x2 pięć razy we dwoje* zostaje skonfrontowane z parą szczęśliwych gejów, którzy żyją w wolnym związku. Ich pozornie lekka i niewinna rozmowa o wierności, zdradzie i otwartości seksualnej staje się zarzewiem kryzysu pomiędzy Marion i Gilles'em. Fakt, że opowieść o rozpadzie ich związku zostaje przedstawiona w odwrotnym porządku chronologicznym, wzmacnia poczucie niezgody reżysera na determinizm, nieuchronność końca namiętności i nieodwracalność pewnych decyzji. Parodystyczną wariację tej małżeńskiej podwójności Ozon przedstawia z kolei w *U niej w domu*. Bohater filmu, nauczyciel francuskiego i pasjonat beletrystyki, tak bardzo angażuje się w śledzenie literackich losów pewnej pary, że zaniedbuje własne małżeństwo. W *Podwójnym kochanku* omawiany motyw pojawia się w barokowo-parodystycznej odsłonie, zaznaczonej już w samym tytule, który doskonale streszcza zresztą fabułę dzieła – opowieści o neurotycznej kobiecie, która snuje fantazje o romansie z bliźniętami.

James Quandt w głośnym artykule *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema* zaproponował termin „nowy francuski ekstremizm” na określenie tendencji, którą zauważył w filmach autorów takich, jak: Bruno Dumont, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux czy Gaspar Noé na początku lat 90.⁴³ Nie stworzył definicji nurtu ani kompletnego katalogu dzieł, ale sprowokował refleksję na temat kina cielesnego czy wręcz wisceralnego, które *nie respektuje granic gatunkowych*, łącząc problematykę sztuki wysokiej z estetyką horroru *gore* czy pornografii⁴⁴. Uleganie tej rozpowszechniającej się *modzie na stosowanie taktyki szoku* przypisał także François Ozonowi, tym samym sytuując jego twórczość na tle francuskiej tradycji literatury (czy szerzej: sztuki) transgresji⁴⁵. Utwory Markiza de Sade'a czy Georges'a Bataille'a, choć bywają nazywane katalogami perwersji, są także zapisem niezbywalnej ludzkiej potrzeby przekraczania własnej kondycji oraz poszukiwania nowych form wyrazu dla doznań i myśli o charakterze granicznym. We wstępie do *Historii erotyzmu* Bataille przyznawał, że *nawet najskromniejsi, najmniej wykształceni ludzie posiadają doświadczenie (...) całości tego, co możliwe; bywa ono tak głębokie i intensywne, że zbliża się do przeżyć wielkich mistyków*⁴⁶, problem polega jednak na tym, że nieliczni potrafią je wyrazić. Reżyser Róży między nami tłumaczył w jednym z wywiadów, że najcenniejsze są dla niego sceny, w których: *bohaterowie rezygnują z dyskursu i odstaniają prawdę o sobie poprzez własne ciała. Jak wtedy, gdy na początku „5x2 pięć razy we dwoje” Stéphane Freiss przerywa swoją banalną rozmowę z Valerią Bruni Tedeschi i gwałci ją. W tym samym momencie poznajemy jego osobowość, on staje przed nami w swojej autentyczności... Zawsze, gdy ciała szykują się do miłości czy tańca, zyskują całkowitą wiarygodność*⁴⁷.

Michel Foucault w *Przedmowie do transgresji* dodawał zaś, że *od dnia, gdy nasza seksualność zaczęła mówić i być mówiona, język przestał być etapem rozwijania się w nieskończoność; w jego gęstości doświadczamy odtąd skończoności i bytu*⁴⁸.

O ile we wczesnej twórczości Ozona rzeczywiście znać skłonność do surowego seksu i brutalnej przemocy – pod tym względem wyróżniają się zwłaszcza: krótkie

Spójrz na morze (*Regarde la mer*, 1997) oraz *Zbrodniczy kochankowie* – o tyle z czasem zrezygnował on z estetyki *gore* na rzecz kampu, pastiszu i parodii. Choć seks pozostał jednym z jego ulubionych narzędzi sondowania ludzkiej natury, przemoc straciła na wyrazistości i znaczeniu. Nadal bywa jednak składnikiem erotyczno-miłosnych relacji, czego dowodzą sceny łóżkowe w *Czasie, który pozostał* czy *Podwójnym kochanku*. Foucault dawał do zrozumienia, że w *świecie, który nie dostrzega już pozytywnego sensu sacrum* jedynym ratunkiem pozostaje profanacja⁴⁹. U François Ozona ciało zawsze triumfuje nad rozumem, a jego pożądania i akty performatywne komplikują podział na to, co naturalne i narzucone przez kulturę, to, co mieszczące się w ramach normy i to, co ma status psychopatologii.

Można także odnieść wrażenie, że seks – często perwersyjny – staje się dla protagonistów narzędziem samopoznania. Jak w *Sitcomie*, gdy Héléne zaczyna akceptować homoseksualizm syna, dopiero gdy sama naruszy tabu kazirodztwa, uwodząc Nicolasa (*Wszystkim nam brakuje miłości* – wyzna później w rozmowie ze służącą. – *To uczucie jest zawsze cenne, niezależnie od tego, kogo się nim obdarza*) albo *Zbrodniczych kochankach*, gdy nastoletni Luc odkrywa prawdziwą naturę swoich erotycznych pragnień jako niewolnik bezimiennego porywacza. Eksperymenty cielesne poza pełnieniem roli katalizatora dojrzewania seksualnego, miewają także skutki etyczne. Józef Kozielecki, twórca koncepcji *homo transgressius*, utrzymywał, że *działania, które polegają na tym, że człowiek świadomie przekracza dotychczasowe granice materialne, społeczne i symboliczne, są działaniami transgresyjnymi. Wychodzenie poza granice i przekraczanie możliwości jest źródłem rozwoju nie tylko własnego „ja”, ale również otoczenia i świata*⁵⁰.

Arogancki i samolubny Romain postanawia bezinteresownie pomóc parze, która nie może mieć dzieci. Jego stosunek seksualny z Jany można uznać za akt poświęcenia i swoiste odkupienie wcześniejszego egoizmu. Na przekroczenie cielesnych granic w imię wyższego celu decyduje się również jej mąż, biorący udział w miłosnym trójkącie na prośbę fotografa.

Kłamstwo formy

W filmowym świecie François Ozona transgresje bywają popełniane również w imię sztuki, która sama także ma charakter transgresyjny. Dwie bohaterki *Basenu* – dojrzała i konserwatywna pisarka Sarah oraz młoda i seksualnie wyzwolona Julie – zmuszone do dzielenia przestrzeni jednego domu, w pewnym momencie zaczynają rywalizować o względy tego samego mężczyzny. Julie morduje niedoszłego kochanka z zazdrości o względy, jakimi obdarzał Sarah, ale robi to również dlatego, by zadowolić autorkę kryminałów, dostarczając jej sensacyjnego materiału do nowej powieści. Jest do tego zdolna, tym bardziej że koniec końców okazuje się wytworem wyobraźni Sarah. Brytyjka wierzy w komercyjny potencjał „seksu i przemocy” w literaturze i przez ten pryzmat postrzega rzeczywistość, naginając ją na potrzeby fikcji. To, co wymyślone bierze górę na tym, co realne także w *U niej w domu*. Germain, znudzony nauczyciel francuskiego, który budzi się do życia, odkrywając literacki talent jednego z uczniów, jest gotów popełnić przestępstwo (kradzież sprawdzianu), żeby umożliwić Claude’owi kontynuowanie wciągającego opowiadania. W finale filmu belfer traci wszystko: żonę, posadę w liceum, status członka wyższej klasy średniej, ale nie rezygnuje z pasji do narracji.

François Ozon, jak na autora sylleptycznego przystało, jest jednocześnie Sarah, Germainem i Claude'em. Odzwierciedlając pisarską filozofię autorki, wypełnia film kadrami ponętnego ciała Julie, nie cofa się również przed ukazaniem krwawego morderstwa, mało uzasadnionego psychologicznie, ale kluczowego w fabularnym sensie. Jako nauczyciel uczuła ucznia na to, by tworzył zawsze z myślą o publiczności, zaspokajając jej potrzeby. Przestrzega go również przed mało wyrafinowanymi rozwiązaniami – parodią, powierzchowną satyrą – jednocześnie samemu popełniając te grzechy, w rysunku postaci i zarysie sytuacji ⁵¹. *Basen* i *U niej w domu*, choć za przedmiot zainteresowania obierają literaturę, zdają się najbardziej wyrazistymi z autotematycznych dzieł Ozona ⁵². Reżyser odsłania tu tajniki funkcjonowania nie tyle maszyny filmowej, ile wehikułu narracji. Nieobca jest mu tendencja do komplikowania sposobów opowiadania, chociaż (podpisując się pod ostrzeżeniami Germaina) nigdy nie ma na celu prostego zwodzenia widza. We wspomnianych powyżej utworach trudność denotacyjna polega na niemożliwości odróżnienia porządków ekranowej rzeczywistości: w *Basenie* perspektywa obiektywnego narratora bez ostrzeżenia przenika się bowiem z subiektywnym punktem widzenia Sarah; w *U niej w domu* nauczyciel z głównego porządku diegetycznego pojawia się zaś niespodziewanie wewnątrz opowiadania swojego ucznia. Przejścia te dokonują się bez wyraźnych zmian na poziomie języka filmowego. Chwiejność struktur narracyjnych zostaje zaznaczona zaledwie symbolicznie. W pierwszym z filmów funkcję znaku ostrzegawczego pełni woda w tytułowym basenie – migotliwa, niby przezroczysta, ale zakłócająca widzenie. W jednej ze scen drugiego utworu – gdy Claude leży w łóżku wraz z bohaterami swojego wypracowania – na trójkę pada światło, którego drgania przypominają falowanie taflı wody.

Nawet w dziełach pozornie minimalistycznych pod względem formalnym nie brakuje odstępstw od linearności i prymatu przyczyny i skutku. Naczelną zasadą rządzącą dramatem *5x2 pięć razy we dwoje* jest odwrócona chronologia wydarzeń. W uporządkowany czasowo i logicznie zapis ostatnich dni życia bohatera *Czasu, który pozostał* zostają wplecione migawki z jego dzieciństwa. François Ozon nad retrospekcje przedkłada jednak eksperymenty z porządkiem ontologicznym, wplatając w główną oś narracyjną sny i fantazje postaci, zacierając między nimi granice (np. w *Nowej dziewczynie*, gdy transwestytyzm Davida prowokuje niejednoznaczne pragnienia erotyczne niemal wszystkich bohaterów). Zazwyczaj jedynym znakiem przejścia w tryb subiektywny jest zbliżenie na twarz postaci (nieoczywiste, gdyż dające się wpisać jednocześnie w porządek frazy ujęcia-przeciwujęcia).

Jednym z powracających wątków w dziele reżysera są sekrety i kłamstwa wychodzące na jaw w newralgicznych momentach fabuły. Zwłaszcza *8 kobiet* i *Zona doskonała* (2010) to filmy, których akcję napędzają liczne intymne wyznania protagonistek (oraz protagonistów), a komplikują – ich drobne lub większe oszustwa. Podważana nieustannie wiarygodność postaci nie służy ich moralnemu napiętnowaniu, jako że działają one (na poziomie meta) w służbie logiki melodramatu. Przewrotnym hołdem złożonym nieprawdzie okazuje się *Frantz*, pozornie najniewinniejszy z utworów Ozona. Tu kłamią (prawie) wszyscy: bohaterowie (przede wszystkim Adrien, zabójca tytułowej postaci, odwiedzający rodzinę Frantza jako jego przyjaciel) i sam autor. Kłamstwa te okazują się jednak pozytywną transgresją. Te fabularne są popełniane w imię odkupienia lub jako przejaw miłosierdzia, troski i/lub swoistej (auto)terapii. Te narracyjne (np. nie do końca wybrzmiałe sugestie

homoseksualnej miłości między wspomnianymi mężczyznami przeczące faktowi, że spotkali się tylko raz w życiu, w chwili śmierci Niemca) – są uprawiane dla przyjemności odbiorców przyzwyczajonych do podobnie piętrowych melodramatycznych wzorców opowiadania.

Bob Nowlan, tworząc charakterystykę kina queerowego, wyróżnił pięć konstytuujących je elementów: leżące u podstaw każdego dzieła *założenie o konstruktywnym i performatywnym charakterze tożsamości płciowej*⁵³ oraz misja „dekonstruktorska” w obrębie wszelkich binaryzmów kulturowych; próba wiernego odzwierciedlenia doświadczeń przedstawicieli środowisk LGBT i walka z ich dyskryminacją oraz – w aspekcie estetycznym – umiłowanie (nad)stylizacji z predylekcją do ekspresjonizmu, magicznego realizmu, intertekstualności i wszelkiego typu strategii uniezwyklenia⁵⁴. Twórczość François Ozona spełnia wszystkie z powyższych kryteriów – z naciskiem na ostatnie. Sygnalizowałam wcześniej, że po krótkim okresie zachłyśnięcia „tastyką szoku” François Ozon postanowił złagodzić transgresje treściowe na rzecz formalnych, korzystając z bogatej tradycji hollywoodzkiego melodramatu (i kina gatunkowego w ogóle) traktowanej subwersywnie i zapośredniczonej przez dzieła queerowych poprzedników – z Rainerem Wernerem Fassbinderem (*Kropki wody na rozpalonych kamieniach* to adaptacja jego dramatu), Piera Paola Pasoliniego (*Sitcom* jako świecki *Teoremat*) i Jacques’iem Demy (Ozon cytuje *Parasolki z Cherbourg* / *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, zarówno w *8 kobietach*, jak i *Żonie doskonałej*) – na czele. Ludwika Mastalerz przekonuje, że *filmowa subwersja (...) biorąc gatunek lub konwencję za dobrą monetę, uporczywie, choć ledwie zauważalnie, podkopuje jej fundamenty*⁵⁵. To cytowanie *języka wbrew jego pierwotnej wersji*⁵⁶ pełni funkcję poszerzenia pola świadomości: *załamując pakt między nadawcą a odbiorcą, ujawnia arbitralność przekonania o spójności i nienaruszalności jego zasad*⁵⁷. Narzędziem tej „partyzanckiej działalności” reżyser czyni kampf, czyli *wizję świata w kategoriach stylu*⁵⁸. Estetyka ta – z wpisaną w nią skłonnością do nadmiaru i przesady, do teatralizacji i sztuczności oraz detronizacji powagi – *przypomina trickstera – figlarskiego boga, który swoimi sztukami na przemian wpędza świat w chaos i przywraca szanse życia*⁵⁹. Ozon kampuje swoje ekranowe uniwersum, korzystając z szeregu „barokowych” środków filmowych⁶⁰: muzyki przesadnie ilustracyjnej (np. w postaci numerów, które wyśpiewują bohaterki *8 kobiet*), za bardzo nasyconych kolorów (widocznych w ich kostiumach oraz wystroju wnętrza), zbyt oczywistych symboli (np. jelonek odwiedzający bohaterki *8 kobiet* oraz *Żony doskonałej*)⁶¹ itp. Kampowe okazuje się samo zderzenie niektórych konwencji, chociażby kryminału, musicalu i melodramatu rodzinnego w *8 kobietach* czy baśni i dramatu społecznego w filmie *Ricky*. Paradoksalnie, wybierając pastisz, a nawet parodię, twórca utrudnia bezrefleksyjną recepcję swoich filmów, otwierając przestrzeń transgresji: *rozszerzenia dyskursy, demontuje hierarchie, denaturalizuje zachowania*⁶².

Porównując się do Rainera Wernera Fassbindera, François Ozon nazwał się kiedyś *reżyserem bulimicznym*⁶³. Tempo pracy i dorobek ma rzeczywiście zbliżone do dokonań niemieckiego twórcy. Liczba i różnorodność utworów paryskiego *enfant terrible* sprawiają, że łatwo dopasować go do trendów panujących w kinie francuskim i europejskim. Bogactwo i wszechstronność jego filmografii nie przekreślają jednak jej autorskiego charakteru. Paradoksalnie, Ozon pozostaje twórcą elastycznym i bardzo osobnym. Można go nazwać autorem *par excellence* nowo-

czesnym, ponieważ wpisuje się w zmieniające się oblicze kina artystycznego. Dorastając filmowych przebojów, porusza się w tematyce i estetyce zarezerwowanej dla arthouse'owej tradycji. Regularnie gości na najważniejszych festiwalach filmowych, ale okazuje się zbyt nieforemny na laureata ich nagród.

EWA SZPONAR

- ¹ T. Jefferson Kline, *Unraveling French Cinema: From „L'Atalante” to „Caché”*, John Wiley & Sons, Malden – Oxford 2009, s. 191.
- ² *A Companion to Contemporary French Cinema*, red. A. Fox, M. Marie, R. Moine, H. Radner, John Wiley & Sons, Malden – Oxford 2015, s. 1.
- ³ Tamże.
- ⁴ Por. [b. a.], *World domination by box office cinema admissions*: <http://greenash.net.au/throughs/2011/07/world-domination-by-box-office-cinema-admissions/> (dostęp: 13.05.2018).
- ⁵ F. Lemercier, *300 feature films produced by France in 2017*, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=350722> (dostęp: 13.05.2018).
- ⁶ F. Lemercier, „*Valerian and the City of a Thousand Planets*” breaks the record as France's most expensive film, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=326848> (dostęp: 13.05.2018).
- ⁷ B. van Hoeij, *French Box Office 2017: Local Titles Soar (Even „Valerian”)*, <https://www.hollywoodreporter.com/news/france-box-office-2017-us-films-lose-market-share-strong-year-local-fare-1071234> (dostęp: 13.05.2018).
- ⁸ [B. a.], *UniFrance releases its Summary of 2012 for French cinema abroad*, <https://en.unifrance.org/news/10392/unifrance-releases-its-summary-of-2012-for-french-cinema-abroad> (dostęp: 13.05.2018).
- ⁹ [B. a.], *Survey on the image of French cinema around the world*, <https://en.unifrance.org/news/11596/survey-on-the-image-of-french-cinema-around-the-world> (dostęp: 13.05.2018).
- ¹⁰ Por. [b. a.], *Theatre Admissions in France*, <http://www.cnc.fr/web/en/theater-admissions> (dostęp: 13.05.2018).
- ¹¹ Zwłaszcza w zestawieniu z innymi Europejczykami. Por. *World domination...* dz. cyt.
- ¹² T. Palmer, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, Middletown 2011, s. 1.
- ¹³ Informacje na temat francuskiego rynku filmowego można znaleźć na stronie Narodowego Centrum Kinematografii (*Centre National de la Cinématographie*), <http://www.cnc.fr/web/en> (dostęp: 13.05.2018).
- ¹⁴ R. Moine, *Contemporary French Comedy as Social Laboratory*, w: *A Companion to Contemporary French Cinema*, dz. cyt., s. 233.
- ¹⁵ Tamże, s. 235.
- ¹⁶ Np. *le cinéma beur*; czyli kino diasporyczne, zanurzone w poetyce postkolonializmu i eksplorujące problemy mniejszości arabskiej czy zaangażowane społecznie *le cinéma de banlieue* – opowieści z przedmieść poświęcone bohaterom z niższych warstw społecznych.
- ¹⁷ Ma na koncie trzy nominacje do Złotej Palmy, tyle samo kandydatur do Złotego Lwa i Złotego Niedźwiedzia, Złotą Muszlę z San Sebastián (oraz nagrodę za najlepszy scenariusz) za *U niej w domu* (2012), Nagrodę Teddy za *Kropki wody na rozpalonych kamieniach* (2000) itp. Najbardziej zaskakuje jednak fakt, że mimo sześcioletniej nominacji do Cezarów nigdy nie został nagrodzony tym francuskim Oscarem.
- ¹⁸ A. Fox, *Auteurism, Personal Cinema, and the Fémis Generation: The Case of François Ozon*, w: *A Companion to Contemporary French Cinema*, dz. cyt., s. 215.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ K. Ince, *François Ozon's cinema of desire*, w: *Five Directors: Auteurism from Assayas to Ozon*, red. K. Ince, Manchester University Press, Manchester 2008, s. 113 (112-134).
- ²¹ [B. a.], *Le jeune cinéma français des années 90.*, <http://cinescope2006.canalblog.com/archives/2006/07/18/2315849.html> (dostęp: 13.05.2018).
- ²² Niektórzy teoretycy zarzucali młodym filmowcom artystyczny narcyzm, inni widzieli w ich historiach jednostkową odpowiedź na uniwersalne problemy egzystencjalne i społeczne. Por. J. Nacache, *Was There a Young French Cinema?*, w: *A Companion to Contemporary...* dz. cyt., s. 192.
- ²³ A. Fox, dz. cyt., s. 208-209.
- ²⁴ M. Hain, *Explicit Ambiguity: Sexual Identity, Hitchcockian Criticism, and the Films of François Ozon*, „Quarterly Review of Film and Video” 2007, nr 24(3), s. 277.

- ²⁵ T. Schilt, *François Ozon*, University of Illinois Press, Urbana 2011, s. 30.
- ²⁶ Por. M. Janion, *Eros i psyche melodramatu*, w: tejże, *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 342.
- ²⁷ A. Fox, dz. cyt., s. 217.
- ²⁸ K. Ince, dz. cyt., s. 113.
- ²⁹ A. Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 1993, s. xvii.
- ³⁰ T. de Lauretis, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, „differences” 1991, nr 3.2, <https://pl.scribd.com/doc/196-261426/De-Lauretis-Teresa-Queer-Theory-Lesbian-and-Gay-Sexualities-Introduction> (dostęp: 13.05.2018).
- ³¹ J. Romney, *Sitcom*, „Sight&Sound” 1999, nr 56, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/18> (dostęp: 13.05.2018).
- ³² S. Jagielski, *Queerowanie melodramatu*, „EKRAŃY” 2017, nr 3-4, s. 20.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ R. Gilbey, *Angel delight*, „The Guardian” 2008, <https://www.theguardian.com/film/2008/aug/27/1> (dostęp: 13.05.2018).
- ³⁶ T. Schilt, dz. cyt. s. 49.
- ³⁷ M. Chilcoat, *Queering the Family in François Ozon’s „Sitcom”*, *Queer Cinema in Europe*, red. R. Griffiths, Intellect Books, Bristol 2008, s. 27.
- ³⁸ J. Kooijman, *Family. Portrait: Queering the Nuclear Family in François. Ozon’s „Sitcom”*, w: *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*, red. P. Pisters, W. Staat, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 78.
- ³⁹ J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, cyt. za: M. Meyer, *Dyskurs kampu. Rewindykacja*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 54.
- ⁴⁰ P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 27.
- ⁴¹ J. Butler, *Uwikłani w pleć*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 97.
- ⁴² P. Czapliński, dz. cyt., s. 28.
- ⁴³ J. Quandt, *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, „Artforum” 2004, <https://www.thefreelibrary.com/Flesh+%26+bl>ood%3A+sex+and+violence+in+recent+French+cinema.-a0113389507 (dostęp: 13.05.2018).
- ⁴⁴ Por. T. Horeck, T. Kendall, *The new extremism in cinema: from France to Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 3.
- ⁴⁵ Por. N. Rees-Roberts, *French Queer Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 9.
- ⁴⁶ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 7.
- ⁴⁷ P. Rouyer, C. Vassé, *Entretien François Ozon: La Vérité des corps*, „Positif” 2004, nr 521-522, s. 43-44, cyt. za: T. Palmer, dz. cyt., s. 62.
- ⁴⁸ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant, w: *Osoby. Transgresje 3*, red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 319.
- ⁴⁹ Tamże, s. 302.
- ⁵⁰ J. Koziół, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2002, s.43.
- ⁵¹ J. Grethlein, *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity: The Significance of Form in Narratives and Pictures*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, s. 140.
- ⁵² Motyw przenikania się prozy i życia jej autorki pojawia się również w jednym jak do tej pory (całkowicie) anglojęzycznym filmie Ozona, *Angel* (2007).
- ⁵³ M. Radkiewicz, *Oblicza kina queer*, Korporacja Ha!art, Kraków 2004, s. 48.
- ⁵⁴ B. Nowlan, *Queer Theory, Queer Cinema*, w: *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, red. J. C. Juett, D. M. Jones, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010, s. 17-18.
- ⁵⁵ L. Mastalerz, *O gatunkowej subwersji w kinie najnowszym*, „EKRAŃY” 2012, nr 5, s. 45.
- ⁵⁶ J. Butler, cyt. za: L. Mastalerz, dz. cyt., s. 45.
- ⁵⁷ L. Mastalerz, dz. cyt., s. 45.
- ⁵⁸ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9, s. 308.
- ⁵⁹ P. Czapliński, dz. cyt., s. 27.
- ⁶⁰ O melodramatycznej narracji i inscenizacji wspominałam wcześniej.
- ⁶¹ Nawet jeśli bywają cytatami (w tym wypadku z *Wszystko, na co niebo zezwala /All That Heaven Allows/*, reż. Douglas Sirk, 1955).
- ⁶² P. Czapliński, dz. cyt., s. 27.
- ⁶³ A. Fox, dz. cyt., s. 216.