

Podróże do kresu możliwości czyli o transgresji w metafilmowym dyskursie François Ozona

MARTA BARTKOWSKA

François Ozon, uznany za jedną z najciekawszych osobowości młodego pokolenia francuskich filmowców, jest jednocześnie jednym z najbardziej kontrowersyjnych, zarówno ze względu na treść, jak i formę swoich obrazów. Każdy, kto choć raz zetknął się z jego twórczością, na pewno napotkał podstawowe trudności przy próbie opisu tego kina. Okazuje się bowiem, że kategorie, za pomocą których zwykliśmy definiować różne teksty kultury, są tu niewystarczające i nie dają pełnej odpowiedzi na stawiane przez nas pytania. Starania zmierzające do tradycyjnej klasyfikacji tych utworów-hybryd wydają się krzywdzące i nie oddają istoty rzeczy. Pocieszeniem może być fakt, że widz nie jest w swej rozterce odosobniony. Nie mniejsze wątpliwości targają również wytrawnymi znawcami filmu, których wypowiedzi na łamach prasy łączą w sobie skrajne poglądy – począwszy od zachwytów nad nieprzewidywalnością schematów fabularnych, na oskarżeniach o błahość czy wręcz kiczowatość dzieła kończąc. Niezdecydowanie krytyki wydaje się symptomatyczne dla nieadekwatności klasycznych schematów poznawczych przy badaniu tego typu obrazów. Twórczość reżysera bytuje przeważnie w sferze analitycznej ciszy, pełnej niedookreśleń i niedopowiedzeń. Dlatego też większość obiegowych opinii sprowadza się do następującej charakterystyki: perwersyjny, „kampowy”, niekonwencjonalny, groteskowy, irracjonalny, czasem również – zmanierowany. Podejmowanej przez twórcę problematyki nie daje się zresztą określić inaczej niż za pomocą powyższych przymiotników. Te jednak w żadnym razie jej nie wyczerpują.

Rozbieżność sądów i niemożność jednoznacznego ustosunkowania się do tego dorobku artystycznego wynika z jego różnorodności stylistycznej. Pod względem poetyki każde nowe dzieło reżysera jest w zasadzie odrębnym bytem. Jeśliby zaś dokonać zestawienia wszystkich projektów, zbiór taki stanowiłby imponujący przegląd środków i form wyrazu. Ozon eksperymentuje z różnymi sposobami konstruowania opowiadania: począwszy od formuły paradokumentalnej (krótkie metraże: *Action vérité* czy *Scènes de lit*), przez werystyczne, naturalistyczne, ale już silnie fabularyzowane historie (*Regarde la Mer*, *Une Robe d'été*, po części też *Pod piaskiem*), na filmach afiszujących się swoją umownością (*Sitcom*, *Zbrodniczy kochanek*, *Krople wody na rozżarzonych kamieniach* czy *8 kobiet*) skończywszy. Poszukuje też wciąż nowych ram kompozycyjnych i strategii narracyjnych. Sięgając do rozmaitych gatunków, korzysta z nich jednak tylko częściowo. Przewrotność jego metody polega bowiem na zestawianiu

i zderzaniu konwencji odmiennych modeli wypowiedzi i mieszaniu ich ze sobą w obrębie jednego dzieła. Formalny synkretyzm pozwala artyście wyswobodzić się z uciążliwego i ograniczającego schematyzmu. Jest gestem przekroczenia. Stanowi o swobodzie twórczej.

Łączenie w jedno kilku często wręcz sprzecznych ze sobą poetyk pozwala z jednej strony badać wytrzymałość fundamentów kina, z drugiej zaś daje początek nowym jakościom przedstawienia. Przed naszymi oczami powstaje spektakl ostentacyjnie sztuczny, co więcej – owej sztuczności świadomy. Stąd też jego auto-komentująca formuła, wciąż siebie demistyfikująca i odsłaniająca swoje ramy.

Odtworzenie „kinowego światopoglądu” Ozona wydaje się kluczowe dla zrozumienia tak specyficznej praktyki artystycznej, która z niego wyrasta. Taka presupozycja umożliwi z kolei zdefiniowanie obrazów reżysera jako subwersyjnych i transgresyjnych. Pozwala także określić autokomentarz jako jedną z konstytutywnych cech tych projektów.

Skupię się na rekonstrukcji specyficznego, w znacznej mierze autotematycznego, dyskursu francuskiego reżysera¹. Postaram się prześledzić i usystematyzować te wątki jego twórczości, które stają się nośnikami treści metafilmowych i wydają się refleksją nad istotą samego medium.

Jako jednego ze swych ojców duchowych Ozon wielokrotnie wymieniał Hitchcocka. Fascynację twórczością angielskiego mistrza suspense’u można zresztą dostrzec w filmach francuskiego reżysera. Obaj posługują się bowiem klasycznymi i znanymi schematami fabularnymi tylko po to, by za chwilę je podważyć i obnażyć ich ideologię. Ujawnienie i rozsadzenie tradycyjnych mechanizmów kreowania fikcji filmowej pozwala nie tyle krytykować, ile raczej bawić się gotowymi już formułami gatunkowymi. Takie transgresyjne zabiegi przygotowują też miejsce osobistym, autorskim koncepcjom, stwarzają owo *napięcie między „przezroczystością” narracji klasycznej a „samoświadomością” narracji artystycznej*². A każdy z obrazów omawianych twórców zawiera rys charakterystyczny tylko dla ich kina, swoistą sygnaturę.

Wieloznaczność ich filmów pogłębia dodatkowo tendencja do łączenia sprzecznych ze sobą płaszczyzn: „realnego” i „wyobrażonego”, czyli *realistycznego sposobu przedstawiania zdarzeń z subiektywnym odczuciem rzeczywistości, powiązanie elementów dramatycznych i poetyckich*³. Swobodne przejścia od jednej poetyki dzieła ku innej sprawiają, że *widz odczuwa ów stan zawieszenia, w którym znajdują się bohaterowie filmu*⁴. Będąc swoistą konfrontacją z różnymi punktami widzenia, potęgują proces identyfikacji. Z drugiej jednak strony, zniekształcając perspektywę i podkreślając iluzoryczność opowieści filmowej, budują dystans do spektaklu. Specyficzna praca kamery zaburza też często kontekst obrazu, co prowadzi w efekcie do błędnych jego odczytań. „Roszadowa strategia” otwiera zaś artystów na możliwość wpływania zarówno na akt percepcji, jak i na swobodną grę z odbiorcą. Zdarza się bowiem, szczególnie w utworach Ozona, że granice między owym „rzeczywistym” i „pozornym” są ledwo wyczuwalne, a ich wyodrębnienie wymaga niezmiernie czujności⁵. Pojęcie ambiwalencji staje się zaś podstawowe dla zrozumienia świata przedstawionego oraz postawy widza.

Takie zróżnicowanie form wypowiedzi autorskiej stosowane w obrębie pojedynczego dzieła pozbawia z kolei pozornie klasyczną narrację jej „przezroczy-

stości” i czyni ją samoświadomą. Autotematyzm u obu artystów łączy się ponadto z niemal manifestacyjną ludycznością ich kina. Formalne zabawy, mruganie okiem do publiczności, pastisz, parodia (czy nawet autoparodia) stają się niezbywalnym elementem większości tych obrazów ⁶. Sama fabuła, ostentacyjnie podkreślająca swoją nienaturalność, wielokrotnie ujawnia obecność medium, przez które jest „wypowiadana”.

McGuffin, czyli wielkie nic

To coś, z czego zrobione są sny.

Sam Spade (Humphrey Bogart) ⁷

Wspólną kinematograficzną wrażliwość (czy raczej wizję kina) obu twórców najpełniej wyraża jednak pojęcie McGuffina. Jest to pewna rzecz lub intryga, która ma przykuć uwagę widza i która jest przedmiotem pożądania postaci filmowych. Będąc centrum konstrukcji nie ma jednocześnie prawdziwej wartości dla rozwijającej się historii. Stanowi dla autora wybieg celem wykorzystania *określonej konstrukcji dramatycznej schematu narracyjnego opowieści szpiegowskiej bądź sensacyjnej* ⁸. McGuffin jako narzędzie dezinformacji jest zatem kolejnym sposobem ingerowania w proces odbiorczy widza, częścią precyzyjnej techniki sterowania jego zainteresowaniem i zaangażowaniem. U Ozona figury tej możemy się dopatrzeć m.in. w *Zbrodniczych kochankach*, gdzie motyw ucieczki morderców-kochanków przekształca się w motyw uwięzienia bajkowych Jasia i Małgosi. Brutalność kata jest tu stopniowo wypierana bezradnością ofiary, co z kolei rozbija dotychczasową strukturę świata przedstawionego. Bardziej klasyczny przykład tej figury to *8 kobiet*. Tutaj przynętą jest rzekoma śmierć ojca Catherine (Ludivine Sagnier). Celem prowadzonego przez najmłodszą córkę dochodzenia nie jest odkrycie mordercy, a jedynie prawdziwej natury domowników i niszczących ich animozji. Reżyserowane przez bohaterkę przedstawienie wymyka się jednak spod kontroli. Obserwujący z ukrycia kłótnie rodzinne ojciec, zdruzgotany ujawniającym się obliczem najbliższych, popełnia w końcu samobójstwo. Pozór staje się więc rzeczywistością.

McGuffin kształtuje też atmosferę napięcia, w której kulminują wszelkie umiejętności przewidywania i wpływania na emocje odbiorców. Mechanizm suspense, czyli specyficznej struktury narracji, polega na przekazywaniu publiczności niepokojącej informacji (czasami tylko na wysyłaniu ukrytych sygnałów wskazujących na jej istnienie), *której nie znają jeszcze sami bohaterowie wydarzeń, dzięki temu widz wie więcej niż bohater historii i może sobie zadać pytanie: „W jaki sposób ta historia się rozwikła?”* ⁹ Pojęcie suspense, kategorii typowej dla Hitchcocka, stanowi kolejny punkt styczny obu reżyserów ¹⁰. Jednakże obok czysto formalnych podobieństw istnieją również tematyczne, jak chociażby upodobanie do różnego rodzaju zagadek (często kryminalnych) ¹¹. Wspólny jest im też pewien typ bohatera, *pozbawionego stabilnej tożsamości, który z łatwością wchodzi w nowe role, dostosowuje się do sytuacji, posiada talent improwizacji* ¹². Postaci „okaleczone”, dążące do autodefinicji, starające się zapanować nad swoją osobowością lub na nowo ją stworzyć, ujawniają też to, co w nich najgorsze i najmroczniejsze.

Samookreślenie możliwe jest jedynie „w relacji do”, tym razem jednak nie aktywnej i żywej, ale zapośredniczonej i biernej, spełniającej się we wspomnianym już akcie podglądactwa. Ten specyficzny, „wzrokowy” kontakt z Innym zmienia także charakter otaczającej bohatera rzeczywistości. To, co staje się przedmiotem tylko wzrokowego doświadczenia, funkcjonuje w wyobraźni poznającego przede wszystkim jako obraz. Przeobraża się w fetysz¹³.

Ze swoistej śmierci podmiotu (czy też zagrożenia podmiotowości ekranowych postaci) wynika również niemal stała obecność śmierci w filmach omawianych twórców. Przenika ona wszystko, stając się nierozzerwalną częścią świata przedstawionego.

Kinofilia i transgresja

I oto właśnie w momencie, w którym ta nieosiągalna dotąd wierność wobec rzeczywistości powinna była oddać kinematograf w ręce naukowców i skłonić go do wyrzeczenia się wszelkich pokus widowiskowych – aparat Lumière’a poczyną emitować swe obrazy dla samej przyjemności, jaką daje ich oglądanie, a zatem zamienia je w spektakl.

Edgar Morin¹⁴

Szukając źródeł fascynacji François Ozona kinematografią, należałoby zacząć od jego domu rodzinnego. Artysta często wspomina chwile z dzieciństwa, kiedy to pokój gościnny przemieniał się w salę kinową, w której oglądano filmy z rodzinnych uroczystości albo podróży ojca do Indii: (...) *miałem wrażenie, że to prawdziwe kino. Podczas projekcji ojciec opowiadał nam i tłumaczył z offu to, na co patrzyliśmy. Obrazy martwych krów i hipopotamów unoszących się na powierzchni Gangesu, w którym beztrosko kąpały się dzieci, na zawsze utkwiły w mojej wyobraźni do dzisiejszego dnia*¹⁵.

Dokumentalny zapis egzotycznego i odległego świata zespala ze sobą pierwiastki zarówno realistyczne, jak i magiczne. Takie połączenie – zbudowane na silnym kontraście i operujące opozycjami życia i śmierci, sielanki i makabreski – będzie charakteryzować twórczość przyszłego reżysera.

Kolejnym ważnym etapem edukacji filmowej twórcy był także kurs w Saint-Charles prowadzony przez Josepha Mordera. Warsztaty poświęcone kamerze Super-8 uwzględniały przede wszystkim jej walor nośnika określonej estetyki. W 1990 roku Ozon, ukończywszy wydział filmoznawstwa na Sorbonie, zostaje przyjęty do prestiżowej szkoły filmowej FEMIS¹⁶. Okres ten owocuje serią krótkich metraży, które czerpią motywy z „domowego kina” ojca artysty. Wiele z nich zbliża się do formuły paradokumentalnej¹⁷. Polegają one w dużej mierze na „obserwacji uczestniczącej”, czyli tu – na bardzo bliskim kontakcie z „przedmiotem badań”. *Action vérité*, pierwszy obraz zrealizowany tuż po ukończeniu FEMIS, jest pełen prostoty, niemalże ascetyczny. Mimo swej fikcyjności sprawia wrażenie mimowolnego, niewystudiowanego zapisu zabawy czwórki dzieci, rejestracji bez udziału świadomości bohaterów.

Co ciekawe, w swych już czysto fabularnych projektach Ozon odwołuje się do weryzmu jako metody opowiadania wymyślonej historii. Utwory takie, jak

Regarde la Mer, Une Robe d'été a w pewnej mierze też *Pod piaskiem*, opierają się na naturalistycznej dosłowności, niekiedy wręcz drastyczności przedstawienia. Serie zbliżeń ukazują filmową rzeczywistość w najdrobniejszych szczegółach. Taki zabieg daje podwójny efekt: z jednej strony otrzymujemy obraz pełen detali, z drugiej zaś – powiększone obiekty wydają się wynaturzone, złowrogie, demoniczne. Rejestracja pociąga więc za sobą interpretację, co powoduje, że granice między realizmem a kreacją zacierają się. Pierwsza kategoria przywołuje drugą, uprawomocniając ją. Obie zasady, przeplatając się, wzajemnie na siebie oddziałują i momentami ścierają się. Niekiedy jedna podporządkowuje sobie strukturę całego utworu, stając się jego dominantą kompozycyjną.

W dotychczasowych pełnometrażowych projektach rola ta przypada właśnie fikcji, która – posunięta do ekstremum – daje początek światom epatującym sztucznością. Filmy: *Sitcom, Zbrodniczy kochankowie, Krople wody na rozżarzonych kamieniach, 8 kobiet* czy nawet realistyczny *Basen* stają się polem nieograniczonej gry wyobraźni artysty. Przy czym ich programowy antynaturalizm umożliwia wszelkie praktyki autotematyczne i refleksje nad naturą samego medium. Samo odwoływanie się do takiej poetyki jest już zresztą metafilmowe, podkreśla bowiem zapośredniczenie świata przedstawionego.

Utwory Ozona, a przynajmniej konstytuujące je założenia artystyczne, odzwierciedlają buntownicze tendencje, które fundowały również awangardowe myślenie o filmie we Francji końca lat 50. Jednak pomimo swej buńczuczności i zamiłowania do prowokacji, ten *l'enfant terrible* współczesnego kina francuskiego, zdaje się, zachowuje znacznie większy dystans do swej kreacji. To kino oddala się od społecznej misji nowofalowych obrazów, podkreślając swój ludyczny charakter. Przekształca się w zabawę, w której jedyną zasadą jest ciągła zmienność, brak stałego i ostatecznego systemu reguł. Tylko to, co otwarte, niedookreślone umożliwia zachowanie świeżości spojrzenia, chroni przed redundancją i otwiera na wielość.

Mimo zróżnicowania stylistycznego wszystkie utwory mają w zasadzie tę samą problematykę. Już takie obrazy, jak *Victor, La Petite Mort, Une Robe d'été* czy *Regarde la Mer* zawierają tematy-obsesje, które powrócą w późniejszych projektach. Kino Ozona penetruje najciemniejszą, irracjonalną stronę egzystencji, wydobywając na powierzchnię maskowany i sublimowany świat popędów. Jest z założenia amoralne i antymoralizatorskie, przez co może też i bliższe materii, której dotyka. Brak klarownego porządku wartości wprowadza do tak opisywanego świata rozmycie granic. Przede wszystkim jednak pozbawia go centrum ustanawiającego dominujący punkt widzenia.

To nie etyczny wymiar wypowiedzi filmowej jest najważniejszy (jest on tu raczej „efektem wtórnym” interpretacji). Fabuła, jakkolwiek ważna (przedstawienie musi być interesujące, by skupić uwagę publiczności), jest tu tylko pretekstem dla metafilmowych treści. Jej często skomplikowana struktura ma zaś zakłócać automatyzm odbioru. Historia staje się przestrzenią, w której dokonywana jest analiza mechanizmów postrzegania, sprzeciwia się zwięzaniu horyzontów poznawczych do upraszczającego systemu binarnych opozycji.

Widz otrzymuje rzeczywistość w jej ekstremach, wciąż przekraczającą czy odrzucającą tabu kulturowe i normy społeczne; rzeczywistość zaburzoną, nieustannie przepoczwarczającą się, w najmniej oczekiwanych momentach przyjmującą postać odrażającego monstrum. Ta rewia barbarzyństwa wnosi jednak do



Basen, rež. F. Ozon (2003)

spektaklu dodatkowe wartości. „Wykolejona” treść wymaga nowej i odpowiednio „brutalnej formy”. Epatowanie makabrą nie jest tylko spektakularnym efektem wizualnym, ale dążeniem (przez ciągłe zaskakiwanie widza) do orgiastycznego *katharsis*. Magiczny seans staje się więc rytuałem oczyszczenia, momentem transgresji (prawdziwej komunikacji polegającej według Georges’a Bataille’a na ciągłym przekraczaniu zracjonalizowanych zasad fundujących świat i na „otwarciu się na przemoc”¹⁸).

Ozon podaje następującą definicję francuskiej kinematografii: *We Francji panuje powszechny strach przed obrazem. Wielka szkoda, że nikt nie podejmuje najmniejszego ryzyka. Za to znajdziemy tu całą masę różnych dyskursów i teorii. Należy chwycić rzeczywistość taką, jaka naprawdę jest, nie wolno nią w żadnym przypadku manipulować. Kiedy całe kino jest jedną wielką manipulacją! Wystarczy spojrzeć na filmy braci Lumière. Filmując robotników, już nimi manipulowali*¹⁹. Ta diagnoza stanowi jednocześnie rodzaj filmowej autodefinicji. To próba określenia ontologii kina oraz rzeczywistości przez to medium filtrowanej. Podważa ona poniekąd przedmiotowość fundamentalnej dla myśli filmoznawczej dyskusji o realizmie i kreacji w kinie. Daremny wysiłek teoretyków i praktyków, starających się wyznaczyć granicę między dwoma pierwiastkami, potwierdza tylko ową wątpliwość. Okazuje się, że taki próg nie istnieje. Kreacja, aby się uwierzytelnić, automatycznie przywołuje reprodukcję. Jedna bez drugiej, w przestrzeni filmowej, nie może istnieć.

Refleksja francuskiego reżysera nie jest zresztą nowa. Wystarczy przywołać tu teorię Rolanda Barthes’a (jego koncepcję retoryki obrazu czy „semantyzacji i kulturalizacji” każdego nadanego komunikatu²⁰) czy Alicji Helman (*Film faktów i film fikcji*²¹). Wypowiedź ta określa jednak osobistą koncepcję filmu, wyznacza grunt pod autorskie credo twórcze. Z niej wyłania się wizja kina jako „Światowida o dwóch twarzach”²², konglomeratu jawy i snu, gdzie to, co realne miesza się z tym, co nierealne; przedstawienia, w którym uczestniczy się jak w misterium. Film staje się spektaklem opartym na dialektyce fantastyki i autentyzmu. Łączy oba te pojęcia w nierozzerwalną całość, uwypuklając zarazem ich wzajemną dialogiczność i otwartość na siebie.

Oto kino, już u podstaw, opierające się na manipulacji, ukazujące rzeczywistość jako zapośredniczenie, ujmujące ją w arbitralne ramy i poddające ciągłej interpretacji. Oto rzeczywistość podporządkowana nowym zasadom, funkcjonująca jako obraz samej siebie i której „zwyczajna” obecność nic jeszcze nie przekazuje. Musi przeistoczyć się w coś wykoncypowanego, w dyskurs, spektakl. Zasadniczym celem filmu jest przecież przekazanie odbiorcy interesującej historii, która rozgrywa się w oddzielnej, fikcyjnej przestrzeni.

W *Regarde la Mer* dominujący w przekazie naturalizm co jakiś czas jest „zaburzany” obrazami niemal abstrakcyjnymi o ewidentnie symbolicznej wymowie. Znakomitym tego przykładem jest scena, w której Sasha beztrósko zostawia śpiące na plaży dziecko, by udać się w stronę pobliskiego lasu. Przestrzeń tę, będącą miejscem męskich, przeważnie homoerotycznych „seksualnych pielgrzymek”, można by określić mianem „granicznej”. Jest wyraźnie wydzielona z otoczenia i istnieje na zasadzie całkowitego przeciwieństwa wobec niego. Ta pogrążona w półmroku „strefa cienia” odcina się od oświetlonych słońcem wydm.

Ozon proponuje transgresję, eksperyment z różnymi technikami narracyjnymi w miejsce konserwatyzmu. Mówi: *Wielu filmowców wie, jakie są zasady dobrego smaku i nie przekracza tych granic. Ale ja uważam, że należy je naginać i próbować czegoś nowego, co może zagrać tak samo dobrze jak w klasycznej formule* ²³.

Mając w pamięci obowiązujące reguły konstruowania historii, Ozon dokonuje świadomej inwersji tych zasad i odziera je z konwencjonalności. To swoisty ikonoklazm. Stąd powszechnie stosowanym przez niego chwytem jest wypełnianie formy, przyporządkowanej konkretnemu gatunkowi, subwersywną treścią (*Zbrodniczy kochankowie, Sitcom, 8 kobiet*). Artysta nie podważa jednak i nie odżegnuje się od tego, co zostało już w kinie powiedziane. Wręcz przeciwnie, czerpie z jego dorobku pełnymi garściami. Specyfika kreacji Ozona polega zatem nie na wymyślaniu nieznanych dotąd środków filmowego wyrazu, lecz na nowatorskiej konfiguracji starych. Ów dialog między konwencją a inwencją rozpoczyna grę, gdzie stawką jest nie tyle oryginalność (osiągana zresztą często za cenę niekomunikatywności przekazu), ile *własny, niepowtarzalny wyraz osiągnięty dzięki umiejętnemu posłużeniu się konwencją lub konwencjami wytrącanymi z bezwładu i poddany indywidualnej, autorskiej korekcie* ²⁴. Transgresja bliższa jest bowiem nieuchwytnemu momentowi poza panowaniem porządku, poza konkretnymi stanami. Nie neguje fundującego i dopełniającego ją zakazu. Paradoksalnie, wskutek nieustannych odwołań przyczynia się wręcz do jego utrwalenia ²⁵. *Istotnie, transgresja dokonywana bez powrotu do ograniczeń (...) byłaby tylko nonsensem, inercją, stagnacją. Gdyż niewyobrażalna, absurdalna nawet jest wiara, że można pozostać (...) po drugiej stronie zakazu. Wówczas nie byłoby po prostu transgresji. I otwarcie, jakie ona nam daje, byłoby w rezultacie natychmiast utracone* ²⁶.

Taka, w istocie „decentralizująca”, postawa, buntująca się przeciw dominacji jednego ładu, dyskursu, będzie u Ozona przybierać postać formalnej gry. Jego twórczość to z jednej strony nieustanne zmaganie się z językiem kina, z drugiej niezwykle lekkość mieszania rozmaitych gatunków i sposobów narracji. Reżyser bawi się tradycyjnymi kodami przedstawienia, wynaturzając, nigdy jednak nie wyśmiewając zasad, według których ono powstało. Świadomie opisuje konkretne zjawiska za pomocą pojęć zupełnie do nich nieprzystających, przez co obnaża arbitralność struktury utworu. Buduje w ten sposób dystans między spektaklem a widzem. Zachęca do krytycznego odbioru.

Kino totalne

„Stylistyczna wielość” utworów Ozona, immanentna cecha kina, które nieustannie siebie przekracza, nie należy jednak, co trzeba raz jeszcze podkreślić, do tzw. nurtu krytycznego. Ozon nie podaje w wątpliwość stosowanych dotąd konwencji filmowych. Buntuje się jednak przeciwko brakowi wyobraźni, powtarzaniu zużytych schematów, które nikogo nie zaskakują. Odżegnuje się od takich projektów, które skupiając się na problemach społecznych i politycznych, a zaniedbując lub całkowicie pomijając metafilmową refleksję, zbliżają się do audio-wizualnej publicystyki. Ta autorska definicja kina nie pozwala mu zamykać się w powtarzalnych formach ani ich negować. Może za to żonglować i swobodnie

zestawiać różne koncepcje. Medium to, z natury manipulatywne, jest jednocześnie totalne i elastyczne; w zasadzie niczym nieograniczone.

Na strukturę takiego dzieła składać się może wiele odmiennych, przeplatających się konwencji, z których każda następna będzie zakłócać dyskurs ustanowiony przez wcześniejszą. Stworzone w ten sposób obrazy dadzą początek światom o płynnych granicach, a sam spektakl rozgrywający się przed naszymi oczami jest skonstruowany z myślą o kolejnych transformacjach. Nie chodzi tu o film rozumiany jako prestidigitatorska sztuczka, lecz o kategorię metamorfozy, fundamentalną dla konstytuującej go magicznej wizji (nie zawsze uwzględniającej ciąg przyczyny i skutku). Staje się ona centralną zasadą opisującą mechanizm funkcjonowania rzeczywistości filmowej: *Nie potrafimy do tej pory określić ściśle charakteru tej magicznej wizji świata, gdyż kino go ujawnia w tym samym stopniu, w jakim on ujawnia naturę kina. (...) Otóż świat magii jest nie tylko zaludniony przez cienie i zjawy; jest on z samej swej istoty podatny na wszystkie metamorfozy. (...) W wizji świata pierwotnego wszystkie metamorfozy są możliwe i dokonują się w łonie wielkiej, płynnej wspólnoty, w której rzeczy nie zamknięte w klatkach obiektywności i tożsamości pozostają ruchome i żywe. Metamorfoza pokonuje śmierć i staje się odrodzeniem*²⁷.

Morin, czyniąc z pojęcia przeobrażenia siłę kształtującą rzeczywistość filmową, opisuje tym samym specyfikę samego medium opierającego się na tej cesze. Ciąg przeistoczeń, stanowiący matrycę opowiadania, nie jest bowiem tylko efektownym zabiegiem wizualnym; oprócz wartości czysto estetycznych wnosi także charakterystyczną semantykę. Kolejne grupy obrazów sygnalizują zmianę jakościową, przejście od starego do nowego, od tego, co niewidoczne do tego, co odkryte. Aktualizując w nieskończoność coraz to inne warianty przedstawienia, odradza i rozwija jednocześnie potencjał samego spektaklu.

Nieodłączną częścią autorskiej strategii będzie też ujawnianie aktu komunikacji i ramy przekazu, a tym samym jego arbitralności. Widz ma pamiętać, że ów „oprawiony” wycinek rzeczywistości jest wydzieloną, zamkniętą przestrzenią, rządzącą się innymi prawami. Rama ma bowiem odkrywać i wskazywać obraz jako obraz właśnie. Ma też implikować zmianę punktu widzenia z zewnętrznego na wewnętrzny. Jako element obcy światu filmowemu, raz w niego wszczepiona, co chwila ujawnia umowność spektaklu kinematograficznego. Tomasz Kłys określa ramę jako „chwyt poetyki negatywnej”, który: *Działa w sposób retrospektywny, zamieniając przeświadczenie odbiorcy o modalności oglądanej narracji i tym samym statusie i znaczeniu zaprezentowanego wcześniej świata przedstawionego*²⁸.

Nie zaburza ona jednak całkowicie iluzoryczności świata przedstawionego. Twórczość Ozona, mimo tendencji „zwrotnych”, zmierzających do „nieprzezroczystości” filmu, wciąż jest nastawiona na fabułę (choć może nie zawsze odpowiadającą klasycznym wzorcom).

Takiej formule najbliższe byłoby zapewne pojęcie metafilmu będące częścią typologii filmów autotematycznych stworzonej przez Kiyoshi Takedę²⁹. Funkcjonowanie mechanizmu „zwrotności” bada się tam na poziomie tekstualnym. Z wyróżnionych zaś trzech grup: 1. metafilmu, 2. filmu o zwrotności wewnątrzfabularnej lub metafabularnej, 3. filmu samozwrotnego, ta pierwsza skupia obrazy, w których intencjonalnie rozbija się wrażenie realności oraz iluzjonizm przedstawienia. Zabiegi ku temu zmierzające nie zaburzają jednak istoty samej

fabuły. Przyczyniają się raczej do wytworzenia swoistych struktur zwierciadlanych, o których Kłys pisze w następujący sposób: *Kino (...) skazane jest – gdy mierzy w ujawnienie instancji nadawczej – (...) na sprowadzanie nadawcy oraz aktów i środków nadawczych do diegesis. Wytwarza się wówczas nad fikcją podrzędną – meta-diegesis (...). Toteż jedynie sensownym rozwiązaniem wydaje (...) się wyodrębnienie intencji zwrotnej jako jeszcze jednego rodzaju intencjonalnej dominanty diegetycznej i uznanie konstrukcji metadiegetycznych (oczywiście wraz z konfiguracją innych chwytów i środków wyrazu) za element decydujący dla jej ustanowienia. Obecność w dziele meta-diegesis (a tym samym pewnego uniwersum wobec niej podrzędnego) jest decydująca dla mechanizmu zwrotności z racji deziluzyjnej skuteczności konstrukcji piętrowej (...)*³⁰.

Dla Ozona akt wypowiedzania nie przesłania treści wypowiedzi. Przeciwnie, „samoświadomość narracji”, wprowadzając do filmu nowy temat, sankcjonuje również wykorzystywanie odpowiedniej, często autokomentującej formy, i – jako kolejny chwyt – uatrakcyjnia przedstawienie. Bardzo często wydarzenia skupiają się wokół wątku reżyserowania rzeczywistości przez jednego z bohaterów (stając się nawet osią fabularną takich filmów, jak: *Zbrodniczy kochankowie*, *8 kobiet* czy *Krople wody rozżarzonych kamieniach*). Manipulujące otoczeniem postaci stają się *alter ego* twórcy. Dodatkowo fakt zwężenia przestrzeni, w której rozgrywa się akcja, jak i wprowadzania do fabuły serii sztucznych, nierealistycznych sekwencji³¹ jest automatycznie rozpoznawany jako odwołanie do praktyki teatralnej (rewiowej). W kolejnych dziełach można prześledzić powtarzające się chwytów oraz figury stylistyczne, takie jak:

1. „Naturalne ramy” należące do świata diegetycznego (np. framugi drzwi, okienne ramy, zwierciadła) fragmentaryzujące obraz i tworzące „podkadry” (charakterystyczne w szczególności dla *Kropli wody...*); czyniące z wpisanych w nie bohaterów ikony lub tworzące zawile ciągi wewnętrznych tuneli (jak w scenie w *Regarde la Mer*, w której mąż Sashy, szukając żony, otwiera drzwi umieszczone w szeregu jedne za drugimi).

2. Wewnątrzekranowe ekrany (najczęściej w postaci luster lub – jak w przypadku *Basenu* – taflí wody w basenie) wprowadzające do obrazu „drugie/podwojone spojrzenie”. Ujęcie bohaterów przyglądających się sobie w zwierciadle staje się charakterystycznym rysem filmów Ozona. Według Krzysztofa Loski figura lustra *wskazuje nie tylko na potrzebę introspekcji, ale podkreśla dwoistą naturę świata, jego niesamowitość, zwraca uwagę na specyficzny charakter podmiotowości, która uległa podziałowi, rozpadowi*³².

3. Przedmioty sfetyszyzowane i wprowadzone w niemal symboliczny wymiar (za przykład może posłużyć tytułowa letnia sukienka z *Une Robe d'été*; efekt ten często jest osiąganý przez stosowanie zbliżeń hiperbolizujących przedmiot).

4. Postaci patrzące w obiektyw kamery, demaskujące jej obecność (*Action vérité*, Luc w *Zbrodniczych kochankach* rzucający oskarżycielskie spojrzenie w stronę „nieobecnego obserwatora” czy bohaterki *8 kobiet* zwracające się w ostatniej scenie ku publiczności).

5. Ostentacyjnie sztuczna scenografia (np. klaustrofobiczne przestrzenie w *Kroplach wody...* czy nakręcone w całości w atelier *8 kobiet*) albo odrealniona, zmityzowana, względnie steatralizowana fikcyjna przestrzeń filmowa (świat



Zbrodniczy kochankowie, reż. F. Ozon (1998)



Pod piaskiem, reż. F. Ozon (2000)



„operę mydlanej” w *Sitcomie* czy baśniowa makabreska w *Zbrodniczych kochankach*).

6. Wielokodowość przekazu, niespójność konwencji gatunkowych (żonglowanie schematami narracyjnymi i łączenie ich na obszarze pojedynczego dzieła).

Każdy z filmów operuje dodatkowo własnym repertuarem środków stylistycznych, kodów i metafor, nigdy jednak nieprzesłaniających fabuły. Kino zbudowane na dyskursie badającym swoje możliwości i ograniczenia nie musi być skazane na demonstrację owej samoświadomej dyskursywności kosztem prezentowanej historii ³³.

Podsumowując, Ozon postrzega kino przede wszystkim jako manipulację, zaś za jego konstytutywną cechę uważa zdolność do przekształcania rzeczywistości – metamorfozę. Ontologiczna „skłonność” do ciągłych przeistoczeń otwiera przed tym medium możliwość coraz to nowych formalnych wariacji przekraczania schematyczności. Dzieło filmowe w swym nastawieniu na Nowe staje się też często dialogiem z tym, co Stare, wplatając znane już konwencje w odmienne od tradycyjnych konteksty i tworząc zaskakujące konfiguracje. Jego eklektyczna struktura z łatwością internalizująca i łącząca nawet najbardziej odległe koncepcje, staje się przestrzenią gier intertekstualnych, zmuszając jednocześnie widza do aktywniejszego udziału w spektaklu.

Powyższe cechy, jak i zamiłowanie do stylizacji utworów, ich niebываła nostalgiczność „doprawiona” jednocześnie czarnym humorem i ironicznym potraktowaniem tematu, mogą skłaniać do rozstrzygania omawianej twórczości w ramach postmodernistycznego dyskursu. Faktycznie, zamierzony synkretyzm stylistyczny, czerpanie z rozmaitych poetyk, świadoma rezygnacja z jedności na rzecz wielości, wreszcie – tendencje do transgresji i subwersji pociągające za sobą metafilmowość wydają się charakterystyczne dla takiej formuły.

Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej dorobkowi twórcy, nie sposób nie zauważyć, iż klasyfikacja ta jest nieco powierzchowna i w efekcie krzywdząca. Nie trzeba wspominać o problematyczności zakresu samego pojęcia, które za sprawą swej nieostrości może obejmować *niemal wszystko, co na obszarze kultury wydaje się osobliwe, ekscentryczne, bluźniercze i prowokacyjne (...)* ³⁴.

W moim przekonaniu o wiele trafniejszym niż postmodernizm pojęciem określającym audiowizualną praktykę Ozona jest dezautomatyzacja odbioru. Percepcyjne przyzwyczajenia sprawiają bowiem, że *rzecz przechodzi koło nas jakby opakowana, zdajemy sobie sprawę z tego, że istnieje, uwzględniamy (...) przestrzeń, jaką zajmuje, ale widzimy tylko jej powierzchnię. Pod wpływem takiej percepcji rzecz usycha najpierw w odczuwaniu, potem zaś odbija się to również na jej tworzeniu. (...) Tak przepada, zmieniając się w nicosć życie* ³⁵.

Zofia Woźnicka podejmuje temat w następujących słowach: *Mimo głębokich różnic, wszelkie spory o sens kreacji toczą się w obrębie wspólnego paradygmatu założeń: że dzieło sztuki czy akty kreacji konstytuują pewien odrębny świat, który może pozostawać w różnych relacjach do rzeczywistości, a odnosi się do niej w sposób specyficzny i złożony poprzez zasady własnego systemu symbolicznego; że w różny, ale zawsze istotny sposób odciska się na nim indywidualność tworzą-*

*cego podmiotu, zachowującego względną niezależność wobec artystycznych wzorów oraz determinant kulturowych swojej epoki i świadomości zbiorowej (...)*³⁶.

Filmowe światy Ozona, będąc skrajnie kreacjonistyczne i w sposób oczywisty wydzielone z potocznego doświadczenia, pozostają jednak w wyraźnym wobec tegoż odniesieniu. Mimo niepodważalnej autonomii i zamknięcia, nie są abstrakcyjnym konstruktem całkowicie oderwanym od zdroworozsądkowej rzeczywistości. Nie funkcjonują jako jej zaprzeczenie, a raczej jako jej analogon, pozostający z nią w styczności, ale rządzący się własną logiką.

Właściwie w każdym filmie Ozona odnajdziemy projekty zawsze odmiennych i niepowtarzalnych czasoprzestrzeni³⁷. Te zaś rządzą się tylko im właściwą teleologią zdarzeń, często zawieszającą zasady klasycznego biegu akcji. Ze względu na autotematyzm fabuły nierzadko są też zdominowane przez narracyjne mechanizmy, które komplikują ich strukturę i niweczą przezroczystość przekazu. Wspomniane już założenia artystyczne – zmierzające do przekroczenia kanonów organizacji dzieła – prowadzą jednak nie tylko do przeformułowania wewnętrznej struktury dzieła, ale też do zachwiania kategorii mimesis, definiującej relacje utworu z zewnętrzną wobec niego rzeczywistością.

*I tak, twórczość tego rodzaju nie tyle naśladuje jakieś byty, nadając im pozór istnienia, co raczej pewną naturę bytu – właśnie jego potencję, możliwość przemiany. Odtąd fikcyjna kreacja „nie chce” już być raz na zawsze ustanowiona, zamknięta, bezwzględnie dopełniona. W zawłaszczeniu tego, co głęboko przynależne do rzeczywistości, przekreśla swą służebność, usamodzielnia się, uniezależnia, by wreszcie – w swym dążeniu do coraz większej samowystarczalności – zająć się sobą*³⁸.

Odpowiednio zestawione obrazy wizualnie odpowiadające swym pozafilmowym desygnatom materialnym tworzą eliptyczne konfiguracje (*Regarde la Mer* czy *Pod piaskiem*) bądź układy oparte na nadmiarze (*Sitcom*, *Zbrodniczy kochankowie*, *Krople wody...* czy *8 kobiet*). Te zaś poddają filmowe uniwersum znacznym przetworzeniom, czyniąc z niego każdorazowo sztuczny, steatralizowany, częściowo mityczny, autorski konstrukt. Sam proces metamorfozy staje się natomiast jego fundamentalnym „bytowym składnikiem”.

Dlatego też prezentowane światy będą niekiedy przekształcać się w ciągi hipotez, wciąż nowych sugestii i wątpliwości. Staną się wskutek tego *poznawczą zagadką, wyprawą w nieznane, gdzie granice pomiędzy tym, co pewne i niepewne, są całkowicie nieprzewidywalne. Brak tu bowiem jasno sformułowanych fabularnie odpowiedzi, niepodważalnych rozstrzygnięć*³⁹. Taki dyskurs, uciekający od arbitralności wypowiedzi, rezygnuje też w pewnym stopniu z tonu ustanawiającego ostateczną, koherentną rzeczywistość, co umożliwia jednocześnie jej transcendencję.

Fakt istnienia przestrzennych tropów gatunkowych i jednocześnie założenie ich świadomości (znajomości) u odbiorcy wydaje się niezbywalnym warunkiem intertekstualnych praktyk czy gier z konwencjami gatunkowymi. Poszczególne dzieła Ozona posługują się odrębnymi zestawami atrybutów kształtujących filmową rzeczywistość. W każdym znajdziemy jednak powtarzające się figury, motywy fabularne, anaforyczne obrazy, które składają się na niezbywalną dla tych metaświatów kategorię „graniczności”. Najbardziej charakterystyczne z nich to:

1. Zamknięte układy przestrzenne, które pogłębiają wrażenie umowności i ostentacyjnej sztuczności obrazu, potęgują atmosferę klaustrofobii i osaczenia.

Najpowszechniejsze przykłady to „domy-pułapki” (czy „domy-więzienia”), które zamiast chronić bohaterów przez niebezpieczeństwem, stają się miejscem ich opresji (*8 kobiet*, *Krople wody...*) czy wręcz kaźni (*Sitcom*).

2. Motyw lustrzanego odbicia, zwierciadła, w którym postaci przyglądają się sobie i którego pojawienie się zapowiada nadchodzący kryzys. Sytuacja ta jest znakiem poszukiwania tożsamości, próbą autodefinicji. Staje się metaforą przyjęcia postawy interpretacyjnej i określenia się wobec otoczenia, jak i samego siebie, znakiem doświadczenia poznawczego i egzystencjalnego. Taka figura automatycznie zwraca uwagę na sam akt patrzenia, ustanawiający postrzegany obraz (w tym przypadku podmiotem i obiektem obserwacji jest jedna i ta sama osoba, kierująca spojrzenie do wewnątrz). Przywołana zostaje też kategoria sobowtóra – podwojenia. Wprowadza dialektykę oryginału i kopii (cienia, imitacji), prawdy i fałszu oraz tego, co jawne i ukryte. Lustro jako ekran powtarzający „stykającą się z nim” rzeczywistość umiejscowione w przestrzeni filmowej wzbogaca ją o pierwiastek nierealności.

Stąd wyłania się kolejna cecha:

3. Ontologiczna ambiwalencja, dwujedność świata przedstawionego (opartego na ciągłych transgresjach) i wynikająca z niej koegzystencja dwóch zasad rządzących spektaklem: realizmu i magii. To niemalże wzorcowy przykład kina, które – jak pisze Morin – *wskrzesza pierwotną wizję świata, nakładając na siebie w sposób niemal idealny postrzeganie praktyczne i wizję magiczną, doprowadzając do ich synkretycznej jedności. Przywołuje, umożliwia, toleruje fantastykę, wpisując ją w realność*⁴⁰.

4. Fetyszyzacja wyglądu i przedmiotów (przetwarzająca je w rekwizyty), która jest w pewnym stopniu konsekwencją fetyszyzacji samego spojrzenia. Obsesja materii, akcentowanie fizycznego aspektu rzeczywistości doprowadzają w efekcie do jej hiperbolizacji i wynaturzenia, przemieniając momentami w groteskę.

5. Figura progu, czyli takiego miejsca w przestrzeni filmowej, które stwarzałoby dogodne warunki dla metamorfozy i sygnalizowałoby widzowi moment przejścia od Starego do Nowego. Ich pojawienie się związane jest najczęściej z rytuałem inicjacji bohatera (las w *Une Robe d'été*, ciemnia w *La Petite Mort* czy leśna kaskada w *Zbrodniczych kochankach*) bądź zmianę charakteru rzeczywistości („mityczny las” w *Regarde la Mer*, rzeka-Styks czy chata kanibala i piwnica w *Zbrodniczych kochankach*).

6. Kolorystyka podkreślająca i kształtująca specyfikę owych punktów granicznych i ściśle wydzielonych przestrzeni znajdujących się wewnątrz świata przedstawionego. Barwa nie jest tu tylko narzędziem estetyzacji i uatrakcyjnienia spektaklu. Przenosi treści istotne dla znaczenia utworu i wzmacnia jego wymowę. Obrazy nasycone bajecznymi kolorami sprawiają wrażenie surrealnych, prawie niemożliwych. Ponadto wykorzystane filtry (czerwony w scenach wywoływania zdjęć w *La petite Mort*; żółto-zielona tonacja w „części feerycznej” *Zbrodniczych kochanków*; brąz, czerwień, żółć jako dominanty w *Kroplach wody...*) pomagają zbudować pożądany nastrój przedstawienia.

Wymienione cechy składają się na tzw. chronotop progu, który Elżbieta Ostrowska (za M. V. Montgomerym, czerpiącym z kolei z Michaiła Bachtina) definiuje jako (...) *czasoprzestrzeń kryzysu i przełomu, w której zachodzi znacząca metamorfoza bohatera; (...) Ulega w niej zawieszeniu podstawowa cecha*

czasu, jaką jest trwanie; (...) Czas ów wymyka się z normalnego czasu biograficznego⁴¹. Formuła ta najtrafniej oddaje specyfikę konstrukcji omawianych metaświatów. Ozon, obsesyjnie powracający do tematu śmierci, seksu i fizyczności, wypełnia swoje, często mroczne, uniwersa ekstremalnymi sytuacjami, których zrozumienie wymaga odrzucenia norm kulturowych i społecznych. Dodatkowo nieustannie rekonfigurująca się rzeczywistość stawia bohaterów wobec konieczności podejmowania coraz to nowych wyborów. Ozon reżyseruje jednak „kryzysowe opowieści”, odwołując się do rozmaitych dyskursów, takich jak: mit, baśń, bajka czy teatr. Jednocześnie, już z definicji, zaburza ich spójną strukturę przez wprowadzanie do typowych dla nich światów elementów im obcych, rozsadzających od środka.

MARTA BARTKOWSKA

¹ Pojęciem autotematyzmu posługuję się w zakresie określonym przez Alicję Helman: określenie odnoszące się do tych postaci wypowiedzi filmowej, których przedmiotem jest samo medium. Funkcjonuje zamiennie z terminem autorefleksywność, refleksywność, autoteliczność. Celem filmu autotematycznego (...) jest wgląd w stosunek twórcy do medium i filmowanych wydarzeń, powodujący dystans odbiorcy wobec świata przedstawionego. Najprostszym przykładem autotematyczności jest przytoczenie fragmentu filmu w innym filmie, uświadamiające widzowi, z jakim fenomenem mamy tutaj do czynienia. Utwory tego rodzaju powstawały już we wczesnym kinie niemym. Z sytuacją bardziej złożoną mamy do czynienia w dziełach, których tematem jest twórczy proces i sama czynność realizacji filmu. Klasyczne przykłady tego rodzaju wypowiedzi to „Osiem i pół” (1962) F. Felliniego, „Wszystko na sprzedaż” (1968) A. Wajdy i „Noc amerykańska” F. Truffaut. W szerszym rozumieniu pojęcia można uznać, że charakter autotematyczny miały filmy francuskiej Nowej Fali z ich wysokim stopniem świadomości medium, jawnym eksplorowaniem możliwości warsztatu filmowego, orientacją na kino jako osobistą wypowiedź w określonym języku. W tym sensie głównym tematem reżyserów tej formacji było samo kino. W miarę rozwoju kina wzrasta stopień autotematyczności jego wypowiedzi, wynikający z faktu, że filmy coraz rzadziej odwołują się bezpośrednio do rzeczywistości, a coraz częściej do innych filmów, które są cytowane, parafrazowane, parodiowane, twórcy traktują zaś utwory zrealizowane wcześniej jako punkty odniesienia własnej

wypowiedzi. A. Helman, *Autotematyzm filmowy*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 57.

² K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 9. Próba odtworzenia autorskiego dyskursu F. Ozona zostanie przedstawiona w następnym rozdziale. Na tym etapie pracy pragnę jedynie zaznaczyć, że owo ściąganie się indywidualnej kreacji i komercyjnego schematyzmu, fundujące zarówno kino Ozona, jak i Hitchcocka, nie przekreśla możliwości powstania kina autorskiego. Rozpoznawalny styl obu reżyserów, podobnie jak styl Chabrola, Polańskiego, Kubricka czy braci Coen (by wymienić tylko kilku) wyraża właśnie na styku (dzięki napięciu) tych dwóch płaszczyzn.

³ Tamże, s. 37.

⁴ Tamże.

⁵ Na takim właśnie pomysle wzajemnego przenikania się czy wręcz nierozdzielności obu przestrzeni jest oparta fabuła *Basenu* François Ozona.

⁶ Takim chwytem, zaburzającym nawet najbardziej „przezroczysty” obraz, i jednocześnie swoistym znakiem firmowym, jest u Hitchcocka wplecenie w kadr jego własnej, charakterystycznej sylwetki.

⁷ Tak o czarnej figurce ptaka mówi główny bohater *Sokoła maltańskiego* w reż. Johna Hustona, Sam Spade (Humphrey Bogart).

⁸ K. Loska, dz. cyt., s. 54. Takie funkcje pełni np. wspomniana już „cenna” statuetka w *Sokole maltańskim* Hustona, zagadka różyczki w *Obywatelu Kane* Orsona Welleśa czy tajemnicza świecąca walizka w *Pulp Fiction* Quentina Tarantino.

⁹ Słowa samego Hitchcocka, które padają w jednym z wywiadów należących do słyn-

- nej serii rozmów reżysera z François Truffautem (F. Truffaut, *Kino według Hitchcocka*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1977, nr 7-8, s. 65).
- ¹⁰ Klasycznym przykładem wykorzystania przez Ozona techniki suspensu jest obraz *Regarde la Mer* (wyciszone życie młodej matki zakładca wizyta nieznamym kobiety wykazującej skłonności psychopatyczne. Nieświadoma niczego bohaterka zaprasza przybyłą do domu i powierza jej wkrótce opiekę nad swoim niemowlęciem). Film niemal w całości zbudowany jest z milczenia (milczą zarówno postaci, jak i przyroda). Na tym tle jeszcze bardziej złowrogi wydaje się powracający co pewien czas przenikliwy płacz dziecka.
- ¹¹ W zasadzie większość filmów Hitchcocka jest podporządkowana tej zasadzie. Ozon również często wprowadza do swoich obrazów motyw zagadki, tajemnicy. Jest on obecny, za każdym razem w nieco inny sposób, w *Pod piaskiem*, *8 kobietach*, jak również w *Basenie*.
- ¹² K. Loska, dz. cyt., s. 101.
- ¹³ W dziełach obu reżyserów pełno jest ujęć symbolizujących, fetyszyzujących filmowaną rzeczywistość.
- ¹⁴ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 26.
- ¹⁵ Fragment wypowiedzi F. Ozona znajdujący się na jego nieoficjalnej stronie: <http://francoisozon.free.fr/biographie.html>; przeł. z francuskiego M. Bartkowska. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia z prac obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.
- ¹⁶ Fakt przygotowania do zawodu zarówno od strony praktyki, jak i teorii wydaje się niezwykle istotny przy rozpatrywaniu tej twórczości. Wskazuje bowiem na wzmogłą świadomość istoty samego medium i wyjaśnienia niebywałą wrażliwość artysty na autotematyczne treści przedstawienia.
- ¹⁷ Mam tu na myśli m.in.: *Action vérité* (1993) i cykl siedmiu filmów-scen *Scènes de lit*, składający się z: *Le Trou noir*; *Monsieur propre*; *Madame*; *Tête bêche*; *L'Homme idéal*; *Love in the Dark*; *Les Puceaux*. Choć *Scènes de lit*, rozgrywające się nadal na obszarze intymnych rozmów i sprawiające wrażenie nieudramatyzowanych wycinków rzeczywistości, noszą momentami znamiona ingerencji autora (np. precyzyjna, plastyczna kompozycja kadru, śmiałe, przewrotne pomysły na rozwiązanie sceny, jak w *Le Trou noir* czy *Tête bêche*).
- ¹⁸ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne* (fragmenty), przeł. T. Komendant, w: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984. Por. również artykuł Tomasza Sieczkowskiego pt. *Georges Bataille – w stronę śmierci? – gdzie autor referuje myśl Bataille’a następująco: Okiełznanie w nas samych przemocy, w jaką wpisujemy się jako zwierzęta, jest momentem tryumfu świadomości – gwaranta człowieczeństwa, który poprzez prawo opierające się na zakazach dotyczących śmierci i seksualności, określił świat pracy, świat osobowego zróżnicowania jako domenę swoiście ludzką i jakoby bezpiecznie odgradzoną od antypodycznej wobec świadomości animalności. (...) Komunikacja ograniczona do racjonalnego dyskursu, który wprzęgnięty jest w ekonomiczny obrót wartości, uprzedmiotawia jednostkę separując ją tak od innych podmiotów, jak i (...) od samego świata jako pierwotnie tętniącego życia* (<http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/Archiwum/Artykuly/Sieczkowski.htm>).
- ¹⁹ Cały wywiad znajduje się (w wersji francuskojęzycznej) na stronie: <http://www.fluctuat.net/cinema/interview/ozon.htm>.
- ²⁰ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Krużyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3.
- ²¹ A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977. Fragmenty książki tworzą osobny rozdział (A. Helman, *Realizm i kreacja w filmie*) w zbiorze: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002. Tam, na stronie 216, czytamy: *Film współczesny, którego narodziny datuje się umownie na moment powstania „Obywatela Kane’a” Orsona Wellesa (...) próbuje przeskoczyć dostoynść reprodukcji fizycznych parametrów świata na rzecz przekazywania jego wymiarów duchowych. Próbuje zatem kreować przez reprodukcję, czy nawet dzięki niej. Ponieważ wszystko, co film powołuje do istnienia, musi ulec ucieleśnieniu, materialnej konkretyzacji, zatem świat duchowy, rzeczywistość psychologiczna i społeczna, przemawiają do nas językiem znaków i symboli „urzeczowionych” w swych fizycznie określonych wehikułach. Oko kamery nie jest nigdy tym „niewinnym, nieuprzedzonym okiem” – jak suponował Bazin – ani też rzeczywistość nigdy nie osiąga statusu „dziewiczej ziemi”. (...) Ekstremalne eksperymenty kina reprodukcji dowiodły tego, czemu chciały zaprzeczyć: obecności kreacji na najniższych piętrach powoływania do istnienia dzieła filmowego.*

- ²² E. Morin, dz. cyt., s. 206.
- ²³ Fragment wywiadu zamieszczonego na stronie: http://www2.indiewire.com/people/int_Ozon_Francois_000719.html.
- ²⁴ M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988. Zob. też J. Carrey, *Konwencja i znaczenia w filmie*, przeł. A. Helman, „Kino” 1985, nr 3.
- ²⁵ Zob. A. Arnaud, G. Excoffon-Lafarge, *Transgresja i doświadczenie granic*, przeł. T. Komendant, w: *Osoby*, dz. cyt., s. 324-326.
- ²⁶ J. Durançon, *Transgresja Bataille’a*, przeł. T. Komendant, w: *Osoby*, dz. cyt., s. 323.
- ²⁷ E. Morin, dz. cyt., s. 77-78.
- ²⁸ T. Kłys, *Poetyka negatywna w filmie. Zarys problematyki*, w: *Symbol i tożsamość*, red. J. Trzynałowski, „Studia Filmoznawcze” XIV, Wrocław 1992.
- ²⁹ K. Takeda, *Kino autorefleksyjne: Kilka problemów metodologicznych*, przeł. Ł. Demby, w: *Film: Język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa 1992, s. 190.
- ³⁰ T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 209.
- ³¹ Mam tu na myśli m.in. scenę tańca w *Kroplach wody...* albo ostatnie ujęcia w *8 kobietach*, w której bohaterki niczym aktorki kłaniają się widzowi.
- ³² K. Loska, dz. cyt., s. 238.
- ³³ Artur Sandauer pisze o „praktykach zwrotnych” w następujących słowach: *Cóż bo-
wiem powiedzieć o akcie świadomości, jeżeli
li pominąć to, czego jest świadomością? Co
– o akcie twórczym, jeżeli abstrahować od
tego, co tworzy?* (A. Sandauer, *Pisma zebrane*,
t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*,
Warszawa 1985, s. 503).
- ³⁴ T. Miczka, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992, s.15.
- ³⁵ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 3, Kraków 1986, s. 16.
- ³⁶ Tamże, s. 99.
- ³⁷ Pojęcie fikcyjnych światów filmowych, uwzględniając całą ich specyfikę, odnoszę do literackiej definicji świata przedstawionego wg Romana Ingardena, jako *ogółu fikcyjnych (fikcja literacka) zjawisk zaprezentowanych w dziele i zorganizowanych wedle określonych zasad kompozycji. Jego budulcem jest materiał tematyczny; elementarnymi jednostkami konstrukcyjnymi – motywy (...), postać literacka, fabuła, przestrzeń (...), temat*. (*Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1999, s. 311).
- ³⁸ W. Frąć, *Kino możliwe*, Kraków 2003, s. 17.
- ³⁹ Tamże, s. 36.
- ⁴⁰ E. Morin, dz. cyt., s. 203.
- ⁴¹ E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 193.



Sitcom, reż. F. Ozon (1998)