

Grażyna Świętochowska

(Uniwersytet Gdański)

***Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem*¹. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego**

Diamenty nocy Jana Němca (1964) to film dość powszechnie kwalifikowany jako obraz modernistyczny, zarówno w czeskiej literaturze przedmiotu², jak i w całościowych publikacjach zmierzających do ustalenia estetycznej, historycznej i temporalnej specyfiki tej formacji artystycznej. András Bálint Kovács w *Screening Modernism: European Art Cinema* wśród twórców kina artystycznego realizujących swoje filmy w przedziale lat 1950-1980 wymienia całkiem pokazną liczbę reżyserów z Europy Środkowej³, choć zazwyczaj w roli nieopisanych bliżej przypadków potwierdzających ideę egzystencji wspólnej międzynarodowej formacji estetycznej. Głównymi aktantami na tej mapie pozostają zachodnio-

¹ G. Deleuze, *Kino, 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 219.

² Por. Z. Škapová, *Cesty k moderní filmové poetice*, [w:] S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let: Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 11-147. Każdorazowo, gdy nie odnotowuję tłumacza, wprowadzam tłumaczenie własne. Wyprzedzając późniejsze odwołania metodologiczne warto odnotować, że w pierwszym przypisie do tekstu Škapovej *Narration in the Fiction Film* Davida Bordwella wskazane zostaje jako główna inspiracja do opisu czeskich i słowackich filmów z lat 60., potem zresztą w tekście głównym już ani razu nieprzywoływane.

³ Spośród czeskich reżyserów wymienieni zostają lub choćby tylko wspomniani: Miloš Forman, Ján Kadár i Elmar Klos, Evald Schorm, Věra Chytilová, Juraj Herz, Oldřich Lipský, Jiří Menzel, František Vlácil. Węgierski historyk i teoretyk kina, przeprowadzając szczegółową specyfikację formacji modernistycznej, lokuje tych twórców przede wszystkim w ramach stylu naturalistycznego. Por. A. B. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago and London 2007, s. 168-174.

europcy luminarze sztuki filmowej⁴. Konsekwentnie więc obecność Némca uzasadniona zostaje pewnym podobieństwem do filmów Ingmara Bergmana, podobieństwem opierającym się na narracyjnej formule tylko jednego z filmów reżysera czechosłowackiej nowej fali, właśnie *Diamentów nocy*, filmie zredukowanym do podróży mentalnej „inkrustowanej” elementami surrealistycznymi⁵. Do oczywistej konfrontacji zachęcałyby zwłaszcza dwa filmy szwedzkiego reżysera: *Tam gdzie rosną poziomki* (1957), w pewnym stopniu też *Siódma pieczęć* (1957). W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z modernistyczną negocjacją kina drogi: doktor Borg i dwóch chłopców z *Diamentów nocy*, poruszając się w przestrzeni fizycznej, poruszają się jednocześnie po różnych planach własnej przeszłości, każdy w nieco inny sposób. Rycerz, rozgrywając partię szachów ze Śmiercią, każdorazowo przechodzi w wymiar fantazmatu wygenerowanego przez średniowieczną wyobraźnię religijną.

Zaproponowana przez Kovácsa matryca podziału pozwala przypisać wymieniony film do stylistyki minimalistycznej uzupełniającej chronologicznie wcześniejszą, dobrze zdomowioną neoformalną perspektywę Bordwellowską w dwóch typach: narracji europejskiego filmu artystycznego i narracji parametrycznej, stanowiącej właściwie specjalistyczną odmianę pierwszej z nich. Rozpad, dezintegracja formuły *film bien fait* realizuje się dzięki wprowadzeniu wyszukanej relacji między sjużetem a fabułą, dającej się uchwycić poprzez osłabienie relacji przyczynowo-skutkowych, swobodne następstwo epizodów, luki narracyjne, dużą rolę przypadku oraz pozostałe techniki dezinformacyjne skutkujące wieloznacznością i niejasnym statusem poszczególnych scen, m.in. dzięki zastosowaniu pozornie nieumotywowanej narracji personalnej oraz kompozycją otwartą. Elementem nie zawsze działającym na rzecz scalenia i integracji byłby pozbawiony wyrazistych cech, motywacji i celów antybohater. Kompletny rejestr czynników odpowiedzialnych za destrukcję linearnie opowiadanej historii uwzględnia jeszcze obecność elementów samozwrotnych i intertekstualnych⁶. W narracji parametrycznej kluczowa jest poza wyżej wymienionymi „odchyleniami” serialowość, powracająca wariacja wybranych motywów.

Poza Bordwellem Kovács odnotowuje też istnienie w teorii i estetyce kina wielu ścieżek równoległych, z ewolucjonistyczną na czele. Refleksję Gillesa De-

⁴ Wyjątkiem od reguły jest tutaj kino węgierskie, co zrozumiałe ze względu na narodowość autora. Warto odnotować, że książka dedykowana jest ojcu czyli znanemu reżyserowi Andrásowi Kovácsowi, reżyserowi m.in. *Zimnych dni* (1966), obok filmów Miklósa Jancsó odpowiedzialnego za fundament węgierskiej filmowej formacji modernistycznej. Stosunkowo dużo miejsca poświęcone zostaje też Jerzemu Kawalerowiczowi, „pierwszemu polskiemu autorowi modernistycznemu”. Zob. op. cit., s. 290-294.

⁵ Por. Ibidem, s. 336. Drugi z filmów Némca wymieniony w monografii Kovácsa, *O uroczystości i gościach* porównany z kolei zostaje do formuły ustalonej przez Louisa Buñuela w *Aniele zagłady* (1962): absurdalny i surrealistyczny dramat zamkniętej sytuacji („closed-situation drama”). Ibidem, s. 113.

⁶ Por. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985, s. 206-211. Dwóm ostatnim czynnikom można przyznać status liminalny, ponieważ stanowią już pomost łączący film modernistyczny z eklektyczną formułą postmodernistyczną.

leuze'a zrodzoną poza teorią kina Kovács lokuje na pozycji osobnej i wyjątkowej⁷. Trudno jednak nie zauważyć w ujęciu francuskiego filozofa wyraźnej tendencji do opisu kina modernistycznego w kategoriach sukcesji, rozwinięcia i zwieńczenia kina klasycznego – na ostatniej stronie *Kino 1. Obraz-ruch* Deleuze pisze o mutacji⁸ – które „ubrane” zostaje jednak w odmienny słownik opisu dynamiki i zmiany medium. Niechęć do oceny procesu, jaki jest udziałem kina, przebija choćby z tego zdania: „W nowoczesnym kinie od jego pierwszych przejawów dzieje się coś innego: nie piękniejszego, głębszego czy prawdziwszego, ale właśnie innego (...): schemat sensoryczno-motoryczny już nie funkcjonuje, a jednocześnie nie zostaje opanowany czy przewyciężony. Zostaje roztrząskany od środka.”⁹ Reakcja nie podąża za akcją, akty percepcji nie kontynuują działania. Kino weszło w epokę medium, które posiadało zdolność wyrażania idei abstrakcyjnych. W tym ujęciu modernizm nie jest już stylem czy ruchem artystycznym, ale jest aktualizacją pewnej dyspozycji kina do bycia obrazem myśli¹⁰.

Bordwell jako zwolennik zaprzeczenia, gwałtownego zerwania przez kino modernistyczne z „unieobecnioną” formą kina klasycznego kładzie nacisk na konstrukcje fabularne oparte na dużej roli przypadku, dochodzące do głosu zwłaszcza w różnych modyfikacjach motywu wycieczki lub bezcelowo pokonywanej drogi: „sceny budowane są wokół przypadkowych spotkań, a cały film może składać się wyłącznie z serii takich spotkań, połączonych motywem wycieczki lub bezcelowej włóczędzy”¹¹. Deleuze w niemal bliźniaczy sposób odnotowuje, że coraz częściej eksponowana jest w kinie forma podróży (w tomie *Kino 2. Obraz-czas* wielokrotnie używa pojęcia „ballady-podróży” czy też „ballady-przechadzki”), kolejna cecha warunkująca powstanie nowego kina – wędrówka staje się dla bohatera celem samym w sobie, nieubłaganym błąkaniem się w tę i z powrotem¹². W wywiadzie przeprowadzonym dla „Cahiers du cinema” autor wspomina, podobnie jak Bordwell, wprost o włóczędze¹³. Mniej istotny staje się aspekt inicjacyjny tej podróży. Postaci w coraz mniejszym stopniu znajdują się w motywujących sytuacjach sensoryczno-motorycznych, a bardziej w stanie spaceru, przechadzki czy błędzenia. Kovács ocala jeszcze prawdziwą genezę gatunku kojarzonego przede wszystkim z amerykańskim *road movie*, pisząc, że kino drogi wyrosło z neorealistycznego kina wędrujących (często bez celu) samotników, bezrobotnych i wyobcowanych bohaterów¹⁴.

⁷ Pisząc o oryginalności Deleuze'a, Kovács odnotowuje jednak rozpoznawalność pewnych pojęć we wcześniejszych pracach Alexandra Astruca, Andre Bazina czy Noela Burcha, pomijając jednak kwestię deleuzjańskiego długu zaciągniętego w architekturze myśli Henriego Bergsona z *Materii i pamięci*. Nieobojętny z pewnością jest też fakt, że to Kovács właśnie przetłumaczył dwutomowe *Kino* Deleuze'a na język węgierski.

⁸ G. Deleuze, *Kino...*, s. 226.

⁹ Ibidem, s. 267.

¹⁰ Por. A. B. Kovács, op. cit., s. 34.

¹¹ D. Bordwell, op. cit., s. 207.

¹² G. Deleuze, *Kino...*, s. 219.

¹³ G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 63.

¹⁴ Por. też R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” nr 67-68 2009, s. 159.

Modernistyczna formuła „czaso-podróży”¹⁵ zrealizowana przez film „flagowy” dla tego typu obrazowania, jakim jest *Zeszłego w roku w Marienbadzie* (1961), tym różni się od tradycyjnych form reprezentujących wspomnienia, manifestacje przeszłości i elementy wyobrażone, że różne płaszczyzny czasowe częściowo się pokrywają i trudne są do odróżnienia od siebie nawzajem. Połączenia między poszczególnymi warstwami są nieostre, zamazane. Łączą je raczej tematy i motywy niż relacje czasoprzestrzenne. W obrazach kwalifikujących się do gatunku podróży mentalnej flashbacki i obrazy wyobrażone nie stanowią dla widza narzędzia/pomostu do rozumienia struktury narracyjnej. Kovács podsumowuje ten opis stwierdzeniem, że jeżeli celem filmu drogi jest zgłębianie, spenetrowanie fizycznego i społecznego środowiska jednej lub kilku postaci, to przeznaczeniem modernistycznego kina drogi jest eksploracja jej/ich świata psychicznego przy ciągle zmieniającym się otoczeniu fizycznym¹⁶. Podróż mentalna jest intensywna przestrzennie i rozległa w czasie¹⁷.

Diamenty nocy Jana Němca można widzieć w perspektywie destrukcji kina gatunkowego, aż po modelową demonstrację mechanizmów kina obraz-czas, ogniskujących się wokół narracji krystalicznej. Skoro mamy do czynienia z demontażem pewnych klisz, poręczna staje się też uproszczona definicja przejścia między dwiema epokami kina: „w kinie obrazu-ruchu ujęcie Arnolda z bronią w ręku wyprzedza Arnolda strzelającego do bandyty. W kinie obrazu-czasu ujęcie Arnolda trzymającego broń zestawione zostaje z powtórzeniem zahibernowanej stopklatki samego momentu strzału z trzymanej (przez kogoś) broni lub z ujęciem Arnolda pochwyconego w zadumie”¹⁸.

W dużym uproszczeniu rekonstruowana historia sprowadza się do ucieczki dwójki chłopców z transportu pociągiem, najprawdopodobniej do obozu koncentracyjnego¹⁹. Mozolne przedzieranie się przez las, w trakcie którego rywalizują ze sobą instynkt głodu i śmiertelne zmęczenie, przerwane jest kilkutorowo: bliżej nieoznaczonymi wspomnieniami, majaczeniami, wtargnięciem do przypadkowego wiejskiego domu w celu uzyskania czegoś do jedzenia oraz ponownym uwięzieniem, tym razem przez grupę starych Niemców, będącym, co wielce prawdopodobne, bezpośrednim skutkiem wcześniejszego działania. Starcy w lokalnej świetlicy świętują i objadają się niczym po udanym polowaniu, chłopców postawionych pod ścianą pozostawiają w niepewności co do ich dalszego losu. Zakończenie nie przynosi ostatecznej odpowiedzi, a jedynie wizualizację dwóch prawdopodobnych scenariuszy: uwolnienia i rozstrzelania.

¹⁵ Termin, którego używa Kovács.

¹⁶ Por. A. B. Kovács, op. cit., s. 102.

¹⁷ Ibidem, s. 111.

¹⁸ L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press 2000, s. 27.

¹⁹ Wskazać go jednak tym łatwiej, jeżeli zna się szkolną etiudę Němca: *Kęś! Dla chleba* (*Sousto*) (1960) w obozowym otoczeniu przedstawia detaliczny i heroiczny projekt wykradzenia bochenka chleba przez trójkę więźniów. Mężczyzna, któremu w wyniku losowania przypadła misja wykradzenia chleba zostaje pobity przez strażników. Ideą dominującą w tym jedenastominutowym obrazie jest zwycięstwo moralne nad nazistowskim oprawcą: Kradzież chleba urasta do gestu walki nie tylko o fizyczny aspekt ludzkiej egzystencji. Obydwa filmy są adaptacją opowiadań czeskiego pisarza żydowskiego pochodzenia, Arnošta Lustiga.

W strukturze diegetycznej *Diamentów nocy* łatwo wskazać na różnorakie zaburzenia w planie czasu, przestrzeni i logiki suspensji narracyjnej. Zamiast zdyscyplinowanych struktur przyczynowo-skutkowych, odtwarzających z góry zaprojektowany porządek analitycznej organizacji fabularnej, gdzie „(d)ziałania zazębiają się z percepcjami, percepcje znajdują przedłużenie w działaniach”²⁰, a „eksperymenty z nakładaniem, przyspieszaniem czy spowolnianiem obrazów dają jedynie obraz czasu, a nie obraz-czas, manifestuje się myśl wielowątkowa, zagarniająca to, co zewnętrzne i to, co wewnętrzne, to, co psychiczne i to, co fizyczne”.

W czołówce złożonej z czarnych plansz z napisami zajmującymi jedynie narożną część kadru słychać odległe bicie dzwonów. Ten mentalny rytm ciszy i dźwięku stanowić będzie o muzycznym continuum filmu Némca. Gwałtem, rozerwaniem, rozcięciem tego spokoju jest już początkowa jazda kamery, towarzysząca dwójce biegnących chłopców. Otoczenie zbudowane z krzyków „Halt!” i ostrzeliwania, które chwilami łudząco przypomina szczekanie psów, odgłosu wpierv jadącego, a potem hamującego pociągu wskrzesza jednoznaczny kontekst – kanoniczne parametry ucieczki. Onomatopieczne odgłosy pogoni, krzyki, szczekanie psów powrócą jeszcze w drugiej części filmu, odpowiadając za quasi-zwierciadlaną czy raczej binarną strukturę: mamy wszak do czynienia z dwiema pogoniami czy raczej przejściem jednej w drugą.

Pierwsze słowa (nie licząc wrzasków strażników) padają w 13 minucie filmu („Podejdź do mnie”). Retrospekcje i wszystkie inne formy wizyjnych, fantastycznych i onirycznych „przeszkód” na drodze linearnego traktu ucieczki wahają się między tymi trwającymi zaledwie jedną bądź kilka sekund a najdłuższą sekwencją sześciominutową, integrującą w znakomitej części wszystkie wcześniej porozrzucone ślady wspomnień i majaczeń. Tożsama dla wszystkich tych wcięć, przywidzeń manifestujących się w scenerii leśnego przemarszu jest ścieżka dźwiękowa, w której na prawach dysonansu dominują odgłosy uliczne i mieszkalne (jakieś kamienicy): niewyraźne głosy kobiece i dziecięce, pospieszne szuranie czyichś butów, ponowne bicie dzwonów, tylko chwilami ustępując miejsca odgłosom przynależącym do żmudnej czynności przedzierania się przez las. Deleuze na łamach *L'image Temps*, choć w odniesieniu do kina Antonioniego, u Kovácsa reprezentanta minimalizmu analitycznego powtarza jeszcze, że: „(o)bieg obejmuje nie tylko elementy dźwiękowe, w tym muzyczne, ale związek samego obrazu wizualnego z elementami muzycznymi *par excellence*, które wtrącają się wszędzie, dźwięków wewnątrz i zza kadru, hałasów, rozmów”²¹. Tak opisana sieć dźwięku staje się siecią przestrzenną.

Od 15 do 35 minuty filmu możemy mówić o zmasowanym ataku pamięci, zmienia się stosunek dominujących obrazów, teraz cichym przerywnikiem są migawki leśne chwytające leżącego, nie mogącego spać chłopca. Łatwość przechodzenia z otoczenia konsolidującego doświadczenie postaci – ściana lasu – w fantastyczno-

²⁰ G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 63.

²¹ G. Deleuze, *Kino...*, s. 452.

-wspomnieniowe pokazuje choćby ten przykład: kamera ulokowana gdzieś blisko leśnego podłoża płynnie przechodzi na ujęcie równo stukających po kamiennym bruku obutych nóg. Buty nadal należą do dwójki młodych uciekinierów, ale „przeniesionych” w zupełnie inną przestrzeń (ze względu na status ikonograficznej ramy przedstawienia toposu „czeskiego” Holocaustu mógłby to być Terezin²²). Chłopcy idą środkiem ulicy między dwoma, wysokimi murami, mogącymi stanowić granicę getta, idą równym, miarowym, ze względu na odgłos butów można powiedzieć żołnierskim krokiem i w przeciwieństwie do scen leśnych są kompletnie ubrani, tzn. nadal noszą płaszcze, które zrzucili w pierwszej scenie filmu, uciekając przed ścigającymi ich strażnikami.

W jednej ze scen retrospektywnych widać chłopca biegnącego przez wysoką trawę w stronę jakiegoś monumentu (w tle słychać za to zatraskujące się drzwi, być może jakiejś klatki schodowej, kościoła lub bramy?). Ale temu ujęciu chłopca biegnącego wzdłuż cmentarza, kiedy przeznaczenie muru i pomnika zostaje już rozpoznane, towarzyszy śmiech, niekontrolowany chichot drugiego z uciekinierów, siedzącego przecież wciąż w leśnej kryjówce. W geście fizjologicznej reakcji na absurdalny status własnego wycieńczonego ciała wyzwała się neurotyczny komunikat delimitujący granicę ludzkiej wytrzymałości. Co ważniejsze poprzez tożsamą ścieżkę dźwiękową złączone zostają dwie nieprzystające do siebie przestrzenie. Zasada, według której zestawiane są poszczególne ujęcia niekiedy bywa wzorem nie do odczytania, przywodząc w pierwszym rzędzie na myśl antylogikę snienia.

Gdyby chcieć lojalnie zreferować pierwszy z kluczowych zwrotów fabularnych – wtargnięcie do domu samotnej gospodyni – opis obejmowałby co następuje: wzrok intruza (spojrzenie kamery) czepia się nieistotnych detali otoczenia (frędzli obrusa, zdobienia ramy stojącego krzesła, posłanego łóżka) i każdy z tych oglądów trwa nieracjonalnie długo w stosunku do celowego przebiegu całego wydarzenia: niemej prośby o „coś do jedzenia”. Młoda gospodyni równie niespiesznie, znad gotującego się garnka podchodzi do stołu gdzie w spokoju kroji kilka kromek chleba. Chłopiec je chwyta i wybiega. Ale możliwych scenariuszy tego wydarzenia jest kilka i wszystkie, bez wyraźnego wskazania, mogą być tym oryginalnym i jednocześnie tylko możliwym wytworem spuszczonej z łańcucha wycieńczonej wyobraźni: kobieta pod wpływem uderzenia nożem upada martwa na ziemię (to rozwiązanie wraca trzykrotnie i taką leżącą z rozrzuconymi włosami chłopiec ostatecznie pozostawia), kobieta, zalotnie poprawiając włosy w pozycji biernego seksualnego oczekiwania, spogląda na chłopca, leżąc już w łóżku, kobieta niewzruszona stoi przy stole. Każdy, będąc wariantem „nagiego życia” w relacji do uporządkowanej przestrzeni wiejskiego gospodarstwa, zwieńczony zostaje widokiem zamykających się za chłopcem drzwi. Mimo domniemania morderstwa chłopiec wraca po chwili po „coś do picia” i przynosi kubek mleka. Gdy chłopcy konwulsyjnie zajadają się zdobyczą, kobieta patrzy na nich przez okno. I choć ci ostatecznie odchodzą gospodyni zakłada chustę i najprawdopo-

²² Por. m.in. *Daleka droga*, reż. Alfred Radok (1949), *Transport z rajy*, reż. Zbyněk Brynych (1962).

Kadr nr 1



Kadr nr 2



Kadr nr 3



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

dobniej idzie ostrzec pozostałych wieśniaków o niechcianej obecności dwójki zbiegów. Cała niema sekwencja trwa zaledwie pięć minut (kadr nr 1-3).

Do scen fantastycznych, bazujących jednak zawsze na zrębach wydarzeń rzeczywistych zaliczyć można jeszcze spadające drzewa, wizualizujące krajobraz psychicznego zagrożenia, lęku zagarniającego i animującego wewnętrzną imaginację za pomocą przechwyconych elementów autonomicznego otoczenia. Kilkukrotnie powracający obraz jednego z chłopców biegnącego przez kolejne platformy opustoszałego tramwaju czy mrówek wędrujących po jego ciele. Te ostatnie, gdy pojawiają się po raz pierwszy, łądzą prawdopodobieństwem, ale kiedy kilkanaście minut później pojawiają się w odcisniętym w błocie śladzie obuwia, są już wyłącznie uciążliwym fantazmatem, wędrując po nagiej stopie, wnętrzu dłoni, zagłębieniu w szyi i oczodołach, zyskują niemą funkcję prefiguracji śmierci (kadry nr 4-6). Ciało jako medium ma spełniać / powtarzać / multiplikować te same funkcje co obraz-czas – jego sublimacja – filozoficzna synekdocha.

Przejście z ustabilizowanej kamery na wózek na kamerę z ręki dynamizuje obraz, czyniąc go nierozpoznawalnym, unieważniającym pierwotny punkt odniesienia. Zamazane ujęcia pleców, kończyn należących do ciała znajdującego się w biegu, wahającego się między pozycją wertykalną a tą pozbawioną jakichkolwiek punktów oparcia dają efekt znany z niezależnych projektów kina artystycznego, ale też pospiesznie nakręconego materiału dokumentalnego czy telewizyjnej

Kadr nr 4



Kadr nr 5



Kadr nr 6



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

kroniki. Aspekt eksperymentu akcentuje jeszcze biel i czerń obrazu, ale i faktura chropowatości, ujęć tracących ostrość, bo „łapanych” w leśnym mroku, a niekiedy znowu celowo prześwietlanych. W efekcie zastosowanych środków przyległy staje się kolejny autonomiczny opis Deleuze’a: „(p)o pierwsze, widać tam Czas, warstwy czasu, sam obraz-czas. Nie żeby ruch się skończył – po prostu stosunek między ruchem i czasem zostaje odwrócony. Czasu nie wyprowadza się już z kompozycji obrazów należących do porządku obrazu-ruchu (montaż), przeciwnie, to ruch jest wyprowadzany z czasu. Montaż niekoniecznie przy tym znika, zmienia się jednak jego sens, staje się on „demonstracją”²³ (...) (2) Po drugie obraz wchodzi w nowe relacje ze swymi własnymi elementami optycznymi i dźwiękowymi – wspomniany aspekt wizyjny czyni go raczej „czytelny” niż widzialny. (3) Wreszcie obraz staje się również myślą; teraz kiedy kamera zyskuje różnorakie funkcje, odsyłające w istocie do funkcji propozycjonalnej, film może uchwycić mechanizm myślenia”²⁴. U Némca „kadrowanie i ruch kamery ujawniają relacje o charakterze mentalnym”²⁵.

Systematyczne pojawianie się kolejnych „przebitków” warunkowane jest fizjologicznie: umysł stępiony zmęczeniem wytwarza przestrzenie nieprzystawalne. Najdłuższa wstawka w całym filmie – pod koniec 35 minuty (trwa niespełna 6 minut) – następuje po zjedzeniu chleba i wypiciu mleka. Za jej spójność, poza warunkującym ją stanem fizjologicznej minimalistycznej błogości („nagiego życia”), odpowiadają dźwięki uliczne. W tle dominuje bicie dzwonów. Od pewnego momentu słychać też mechanizm windy osobowej oraz odgłos klucza przekręcanego w zamku. Męczące powtórzenia przebłysków innej rzeczywistości zaczynają łączyć się w pewne ciągi czy też cykle, stanowiąc wariację na temat linearności. Następowanie, współwystępowanie odprysków „tu i teraz” w miarę czasowego przebiegu filmu poza nie dającymi się bliżej sprecyzować w czasie „majaczeniami z architekturą miejską w tle” zaczyna obejmować też zupełnie nieodległe momenty minione. Cezurę stanowi tu schwywanie dwójki chłopców, które pozwala chyba mówić o pierwszej i drugiej części filmu, tym bardziej, że towarzyszy temu przejściu też zmiana optyki: wcześniejszą rozchwianą kamerę z części leśnej, którą wspierały/kontynuowały też wszystkie wstawki wizyjne, zastępuje znieruchomienie tożsame ze znieruchomieniem dwójki chłopców postawionych pod ścianą. W dźwiękowym otoczeniu mlaskania i innych odgłosów uczujących starców, świętujących udane polowanie na dwójkę uciekinierów, stanowiącego metonimię młodości, pojawia się też kolejna sekwencja obrazów prowadzących do schwymania: wymiana obuwia, do której doszło jeszcze na platformie pociągu, kawałek chleba jako ekwiwalent

²³ Rozszerzonego tłumaczenia tego pojęcia nie znajdziemy w polskim wydaniu *Negocjacji*. Pojęcie to pojawia się jednak też w tekście głównym *Kina* – (Ibidem, s. 268) – z adnotacją, że po raz pierwszy użył go Robert Lapoujade w zbiorowym tomie poświęconym twórczości Federico Felliniego. W przekładzie angielskim tego samego zbioru pomniejszych tekstów Deleuze’a *‘montrage’* uwarunkowane zostaje zależnością od czasownika *‘montrer’* – pokazywać. Podkreśla to specyficzną relację między elementami optycznymi i dźwiękowymi, które czynią obraz filmowy raczej czytelny niż widzialny. Por. G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 64.

²⁴ G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 63-64.

²⁵ Ibidem, s. 66.

podmionionego buta, kulejąca noga, która uniemożliwia ucieczkę przejeżdżającą obok chłopców furgonetką.

W czasie trwania filmu również wydarzenia aktualne stają się już częścią przeszłości. Moment wyskakiwania z pociągu pojawia się dopiero w 58 minucie trwania filmu, stanowiąc logiczną ekspozycję pierwszej sceny w filmie: pokazującą dwójkę chłopców „chwytanych” od razu w biegu, z pominięciem kluczowego dla tej czynności aktu przejścia z zamkniętej przestrzeni wagonu w stronę wolności (pozornej, bo wszystko, co spotyka chłopców na zewnątrz, można nazwać inną, metonimiczną formą powtarzania pierwotnego „uwięzienia” – to, co ich czeka na zewnątrz to też jedynie kolejne formy ograniczenia: wewnętrzne majaczenia i nieprzekraczalna ściana lasu). *Diamenty nocy* to pętla aktualizacji przeszłego, teraźniejszego i przyszłego. I nie wiadomo, gdzie biegnie granica. Jednak pytamy o nią tylko wtedy, gdy przyjmujemy punkt widzenia właściwy dla kina obrazu-ruchu, gdy koncentrujemy się na ruchu. A co gdyby założyć sytuację właściwą dla opisu filmu animowanego: „(p)ostaci nie ruszają się, ale – tak jak w filmie animowanym – kamera porusza się drogą, którą one się przemieszczają «bez ruchu w wielkim tempie». Świat przejmuje odpowiedzialność za ruch, którego podmiot już nie może wykonać. To ruch wirtualny, który jednak aktualizuje się za cenę poszerzenia całej przestrzeni i rozciągnięcia czasu”²⁶.

Niekompatybilność poszczególnych terenów akcji, niezdolność do odtworzenia relacji czasowych zachodzących pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami, niepewność co do upływu czasu diegetycznego czy nawet przebiegu poszczególnych epizodów fabularnych, niemożliwość odtworzenia logiki zdarzeniowej zdominowanej przez persewerację, cykliczność narracji, gdzie to, co wydarza się teraz, wypierane jest przez obrazy wspomnienia, nie wiadomo nawet przez kogo generowane. Być może przez instancję kinematograficzną wydaje się modelową realizacją narracji krystalicznej. Upadają umiejscowione czasoprzestrzennie schematy sensoryczno-motoryczne, w ich miejscu pojawiają się czyste sytuacje optyczne i dźwiękowe. Opis, a za nim narracja krystaliczna przeciwstawia się stosowaniu kategorii *mimesis*²⁷: na powierzchni obrazu filmowego dochodzi do spotkania tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, tego, co psychiczne, intelektualne i fizyczne. „Oba sposoby istnienia łączą się teraz w obiegu, gdzie to, co realne i to, co wyobraźniowe, to, co aktualne i to, co wirtualne ścigają się nawzajem, zamieniają się rolami, stają się nierozróżnialne”²⁸. Małgorzata Jakubowska, doprecyzowując myśl Deleuze’a o wierzchołkach teraźniejszości, pisze, że porządek krystaliczny nie koncentruje się już na aktualności: „to, co aktualne zostaje odcięte od swoich powiązań motorycznych i realności”²⁹. Ta zmiana konstruuje też taki typ bohatera, który zamiast działać, patrzy, zamiera, nieruchomieje: „narracja tego typu preferuje nakładanie się perspektyw, niepozwalających uchwycić obiektu, nie ma wymiarów, względem któ-

²⁶ G. Deleuze, *Kino...*, s. 285.

²⁷ Por. też M. Jakubowska, *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2013, s. 334-340.

²⁸ G. Deleuze, *Kino...*, s. 352.

²⁹ M. Jakubowska, *Kryształ czasu*, s. 335.

Kadr nr 7



Kadr nr 8



Kadr nr 9



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

rych można by jednoznacznie uporządkować jakiś zbiór sytuacji³⁰. Tak określona narracja zyskuje jeszcze nowy status, przestaje pretendować do prawdy, staje się narracją falsyfikującą: „Chodzi o potęgę nieprawdy, która detronizuje i zastępuje formę prawdy, ponieważ zakłada ona równoczesność teraźniejszości niewspółmożliwych czy współlistnienie przeszłości niekoniecznie prawdziwych”³¹.

Najdoskonalsze stadium obrazu-czasu stanowi kryształ, czyli taka forma obrazu, w której zamknięty obieg czystej sytuacji dźwiękowej i optycznej nie znajduje już przedłużenia w działaniu. To, co najbardziej charakterystyczne dla obrazu-kryształu to niemożność ocenienia go w kategoriach realizmu, wspomnienia czy snu: „W obrazie kryształe dochodzi do podwajania i nieustannej wzajemnej wymiany pomiędzy tym, co aktualne, a tym, co wirtualne, realne i wyobrażeniowe, przejrzyste i nieprzejrzyste.”³² Determinuje go więc jedynie kategoria nierozstrzygalności.

Dające się wyodrębnić profile konkretnych przestrzeni, mimo ciągłego nachodzenia na siebie w procesie mnożących się *flashbacków* i *flashforwardów* obejmowałyby: platformę pociągu (kadr nr 7), platformę miejskiego tramwaju (kadr nr 8), las (kadr nr 9) o ścieżkach rozwidlających się na strumieniu, polany, kamienną pustynię (kadr nr 10), przestrzeń (jakiejś) klatki schodowej (kadr nr 11), anonimowy cmentarz, a właściwie jego obrzeża (kadr nr 12), wycinki przemierzanych uliczek-tuneli (wrażenie ufundowane na ciasnej, klaustrofobicznej zabudowie) (kadr nr 13), wewnątrz wiejskiej chaty (kadr nr 14) oraz świetlicę, w której ostatecznie przetrzymywana jest dwójka chłopców (kadr nr 15). Męczący efekt zagubienia pomiędzy poszczególnymi przedstawieniami, instalowanie percepcji widza w labiryncie izolowanych od siebie logicznym prawdopodobieństwem miejsc każe zrekonstruować detaliczne składniki nadrzędnie realizowanej tu strategii dezorientacji raczej niż studium użycia jedynie pojedynczych technik. Świadomość wielokrotności przejść, powtórzeń, poruszania się we wszystkich kierunkach czasu, rozwijającego

³⁰ Ibidem, s. 337.

³¹ Ibidem, s. 356.

³² M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a: filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 78.

Kadr nr 10



Kadr nr 11



Kadr nr 12

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

i zwiijającego rzeczywiste i tylko prawdopodobne, możliwe wydarzenia musi zostać osadzona na rozpoznanych fundamentach, koniecznym elemencie wszystkich późniejszych możliwych deformacji.

Pierwszy z wymienionych „terenów gry” – pociąg – pojawia się czterokrotnie w odsuniętych od siebie partiach filmu, dokumentując czas miniony, na prawach niezmiennego „wiecznego teraz”, w którym zanurzona jest też bezpośrednia de-

Kadr nr 13



Kadr nr 14



Kadr nr 15

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

cyzja o ucieczce. Charakteryzuje go wysoka umowność choćby ze względu na opustoszenie wagonu, na którego podłodze siedzą skuleni, ale jednak pojedynczy, a nie stłoczeni więźniowie: starcy w pasiakach, a między nimi tylko dwaj młodzi chłopcy wyróżniający się fetyszem garderoby, jednocześnie włączającym i wyłączającym ich z tej przestrzeni (ich strój mimo dzielenia losu z pozostałymi więźniami jest bardziej kompletny: chłopcy ubrani są w płaszcze, oznaczone literami KL, stygmatyzujące ich nieodwołalną przynależność do Koncetracion Lager). Platforma tramwaju (i ulica widziana z perspektywy podróżującego nim pasażera) jest tylko kolejnym, równoprawnym wariantem doświadczenia przemieszczania się, stanowiąc zintensyfikowane powtórzenie wędrówki przez ciemny las i jednocześnie antycypację – w porządku chronologicznym, a nie diegetycznym – transportu

pociągiem. To nadrzędny sposób doświadczania przestrzeni identycznego z mijaniem, przechodzeniem obok tego, co na zewnątrz, bez względu na to czy mijane są drzewa czy też kolejne ulice. Las w tym samym stopniu, co schronienie, przynosi uciekinierom pułapkę fizjologicznego, „nagiego życia”³³. Choć przeplatany licznymi przebitkami o trudnym początkowo do ustalenia statusie ontologicznym (powiązanych z nerwowymi, pourywanymi retrospekcjami przebywania w odległym, zdominowanym architekturą miejską otoczeniu) jest nadrzędną scenerią pierwszej trzydziestopięciominutowej partii filmu. Jednostajność zaciemnionych partii leśnych poza retrospekcjami przełamywana jest jeszcze napotkanymi w tej uciążliwej wędrówce wyróżniającymi się miejscami: polany rozjaśnionej światłem słonecznym czy „kamiennej pustyni”. Przestrzeń klatki schodowej, do której chłopiec wchodzi z opustoszałej ulicy, pozostając częścią nawracającego wyobrażenia o dochodzeniu do czyichś drzwi, dzięki zstępującym partiom schodów konotuje strukturę labiryntu. Tym bardziej, że drzwi w żadnej z różniących się przecież między sobą wizualizacji nie ustępują, zawsze pozostają zamknięte... Z tym samym porządkiem przedstawień związany jest jeszcze cmentarz, do którego jeden z chłopców wchodzi/wyskakuje wprost z jadącego tramwaju/pociągu (istnieje wyraźna ciągłość między tymi dwoma środkami przemieszczania się, zacierająca indywidualną tożsamość, charakterystyczna przede wszystkim dla stanów zmęczenia, majaczeń, nerwowego pobudzenia czy urywających się zbyt szybko snów). Dezorientująca struktura zapętlenia, niezauważalnego przechodzenia z perspektywy kamery scalonej z punktem widzenia postaci w percepcję obiektywnie nie przynależącą do żadnego zsubiektywizowanego podmiotu oglądu manifestuje się wielokrotnie. Bywa powiązana też z notorycznym kwestionowaniem osi akcji, jak na poniższym przykładzie (kadr nr 10-12): chłopiec w półzblizeniu podchodzi do stojącej nieruchomo figury kobiety w ciąży, zatrzymuje się, a kamera wykonuje obrót o 180° i odchodzi razem z bohaterem, dynamicznie w półzblizeniu, a następnie w zbliżeniu filmując jego twarz i w dalekim planie pozostawioną w tle kobietę. Identyfikacja medium i oka okazuje się percepcyjnym złudzeniem. Chłopiec już po chwili podchodzi w to samo miejsce, do tej samej kobiety, ale z przeciwległej strony, tym razem nie zatrzymując się przy niej, wchodząc wprost przez otwartą kratę do nieoświetlonej klatki schodowej, co podważa przede wszystkim prawdopodobną zasadę kierunku ruchu.

Wreszcie przestrzeń świetlicy, w której chłopcy przetrzymywani są przez grupę starców, konotuje antylogikę fabularnych działań: są w niej, ale jednocześnie wychodzą z budynku – przynosząc typowy przykład niekonsekwencji w spodziewanej akcji linearnej. Całym filmem rządzi zasada symultaniczności, powtarzalności pewnych ujęć, perseweracji, braku miarodajnych przesłanek pozwalających na orientację co do upływu wewnątrzdiegetycznego czasu (determinuje go ciąg czynności fizjologicznych: postaci biegną, idą, śpią, łapczywie jedzą wymuszony

³³ Na użycie Agambenowskiej kategorii nagiego życia w kontekście filmu Jana Némca natknęłam się też w artykule J. Ladegaard, *On the Frontier of Politics: Ideology and the Western in Jerzy Skolimowski's "Essential Killing" and Jim Jarmusch's "Dead Man"*, *Studies in Eastern European Cinema* 2013, vol. 4 no 2, s. 181-197.

Kadr nr 16



Kadr nr 17



Kadr nr 18

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

chleb, nagle zamiast lasem wędrują ulicami jakiegoś miasta, jeden z nich wsiada i wysiada z kolejnych środków miejskiej komunikacji).

Sytuacja fizycznego wyczerpania wprowadza ustalony przez antropologiczną refleksję nad Holocaustem ikoniczny „skrót”: obraz pochylonego ciała, którego świat kończy i zaczyna się w nim samym, dla którego nie istnieje „zewnątrze” i „wnętrze”. Obraz implementowany jest niewytłumaczalnymi przebitkami, które stopniowo ze względu na liczbę powtórzeń wreszcie zaczynają się łączyć w oderwane „całości” – ale jest to nadal logika występowania, sąsiedowania ze sobą reprezentacji nieprzystających, dla których trudno ustalić porządek upływającego czasu. Tylko jeden z chłopców jest łącznikiem wszystkich czasoprzestrzeni, jaźnią najprawdopodobniej generującą obrazy. Ciekawe jest zresztą w tym kontekście powracające przedstawienie dwójki chłopców już „w potrzasku”, na tle białej ściany, najczęściej w trybie nakazu stania z podniesionymi rękoma z twarzami zwróconymi właśnie w jej stronę, gdzie ściana ta może być też jedną z figur płaszczyzny projekcyjnej (kadr nr 13). Kamera podobnie jak chłopcy pochwyteni przez grupę starych Niemców nieruchomieje pod ścianą.

Kadr nr 19

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

Ostatecznie cała sekwencja pościgu realizowanego przez uzbrojonych w karabiny starców ujawnia masę niekonsekwencji, które niejako wbrew sobie i tak prowadzą do pochycenia chłopców (brak choćby racjonalnego uzasadnienia dla prowadzonego przez jednego ze starców przez leśne nierówności roweru, kadr nr 20, który ostatecznie zostaje przez niego niefrasobliwie porzucony). Sytuacja ta bardziej jednak niż zasługą wywiadowczej kompetencji starców byłaby efektem fizycznego kalectwa jednego z uciekinierów. Wreszcie karykaturalne

śpiewy i tańce wieńczące pościg – świetlicowy „karnawał” – spychają na dalszy plan więźniów przebywających w tym samym pomieszczeniu i jednocześnie pozostawionych samym sobie.

Diamenty nocy charakteryzuje demonstracyjna niedbałość o kompozycję kadru: permanentny ruch w rzeczywistości powoduje jego zaniknięcie w kadrze. Wobec ruchu chaotycznego prymarne staje się trwanie w czasie. Horyzontalne pochYLENIE – zgarbione, biegnące ciała chłopców – przyciągają do tej samej pozycji otoczenie. Nie tylko plecy urastają do rangi bohatera – gdy postaci znikają za pnem drzewa, niespodziewanie właśnie ta optyczna przeszkoda staje się centrum kadru. Wchodzeniu w głąb lasu towarzyszy konsekwentne zanikanie źródła światła. Nieskoordynowane ruchy wykonywane przez chłopców to właściwie dwutorowy pochod nogi ciągniętej za nogą oraz stały ruch rąk wyciąganych przed siebie, w obliczu niewystarczającego oświetlenia, ale i w celu ochrony przed ostrymi gałęziami wizualizują wędrówkę po omacku dwóch postaci, które właśnie poprzez mechaniczność ruchów ciała podlegają procesowi odczłowieczenia, zbliżając się do filmowych przedstawień zombie, automatów, robotów. Tym większym gwałtem odciska się na obrazie filmowym pierwsze zmartwychwstanie przeszłości: jest nie tylko nieumotywowanym przejściem z przestrzeni lasu w architekturę miejską, ale przede wszystkim właśnie skokowym wtargnięciem mroku, poruszających się w nim nieostrych plam i kształtów na rozświetlone kadry, które pozwalają kontemplować detale ludzkiej fizjonomii, najdrobniejsze drgania.



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

Dynamika poszczególnych leśnych sekwencji obrazuje popłoch ucieczki, w czasie której „(n)ie tylko ciała wpadają na siebie, ale i kamera wpada na ciała”³⁴. W kontekście nowego kina jedyną wartością stałą jest czas, dbający o manifestację wszystkich warstw jednocześnie, gdzie już w opisie ciała, materialnym świadectwie upływu czasu „(c)iało nigdy nie jest w terażniejszości, zawiera w sobie to, co wcześniej i to, co potem, zmęczenie i oczekiwanie.”³⁵ Obraz-działanie zakłada przestrzeń, w której następuje rozdział celów, przeszkód, środków, podporządkowań, głównych i wtórnych, przewag i wstrętów: całą przestrzeń, jak się ją nazywa, hodologiczną³⁶. Być może właśnie tutaj (w *Diamentach nocy*) kino ciała przeciwstawia się zasadniczo kinu akcji: „wnętrze poprzez zachowanie; nie doświadczenie, lecz <<to, co zostaje z dawnych doświadczeń>>, <<co następuje potem, gdy wszystko zo-

³⁴ G. Deleuze, *Kino...*, s. 413.

³⁵ Ibidem, s. 409.

³⁶ Ibidem, s. 421. Hodologia jako termin filozoficzny określa spójne połączenia między samodzielnymi ideami.

stało powiedziane>>³⁷. Tę przestrzeń Deleuze kwalifikuje jako prehodologiczną³⁸. Film Némca jest przykładem „fiksowania” kamery na ciało powszednie³⁹.

Nieobojętna jest funkcja kamery, która raz za postaciami powolnie i cierpliwie sunie, to znów niespodziewanie wyprzedza, zdejmując ich obrazy od frontu. Bez uzasadnienia przechodzi z planu średniego na ogólny, nie dbając o utrzymanie złudzenia ciągłości czasowej. Pracuje na skokach, wynikających i z nierówności terenu i sekwencji ujęć montowanych na ruchu, z premedytacją demaskując szczeliny, szwy. Można chyba mówić o synergii ruchów postaci i kamery, kiedy spowalniają, zastygają, kamera powtarza ich motoryczność, jest z nią scalona. Niekiedy tylko zostaje w tyle, przygląda się zza kolejnego drzewa, choć przed chwilą wydawała się solidarnie kuleć z jednym z chłopców. Kontrastowa szarość/czerń/biel, plamy rozmyte, nieostre, gwałtowne przechodzenie z nieoświetlonych kadrów chwytyanych blisko leśnego podłoża, między pniami, gałęziami drzew, na granicy komunikowalności w prześwietlone ujęcia ulic. Te charakteryzują inne zachowanie kamery, poskromionej, nie wchodzącej w tak bliski kontakt z obserwowanym „przedmiotem”, wyzbywającej się drżeń, spazmatycznych prób nadążenia za biegnącymi postaciami, w jasnej przestrzeni miejskiej. Ale kamera – jak ma to miejsce wewnątrz tramwaju – „potrafi” zatrzymać się i odmówić pójścia dalej. Tym drastyczniejsze są przejścia, kolejne przestrzenie zdeintegrowane, rozłączne, niescalone w różnym kluczu światła i dwutorowej zasady pracy kamery⁴⁰. Z jednej strony przywodzi to na myśl kategorię obrazu mentalnego – relacyjnego, który Deleuze definiował na podstawie rozwiązań stosowanych w kinie Hitchcocka. Z drugiej, upomina się o wprowadzenie pojęcia irracjonalnego cięcia, związanego przede wszystkim z kinem Godarda. I choć cięcia czy rozdźwięk między dwoma ciągami obrazów, które zyskują znaczenie same dla siebie⁴¹, cięcia niewspółmierne⁴² w filmie Némca nie wynikają z wprowadzania nieumotywowanego białego czy czarnego ekranu, to zbliżony efekt przynosi celowo nie płynny, a skokowo różny stopień i kąt oświetlenia poszczególnych kadrów: „Nie jest to więc już luka, którą miały pokonać skojarzone obrazy; obrazy nie zostaną oczywiście oddane przypadkowi, ale cięciu zostają podporządkowane już tylko ponowne sprzężenia, nie zaś cięcia sprzężeniu. (...) Ostatecznie nie ma już żadnych racjonalnych cięć, są tylko irracjonalne. Nie ma więc już skojarzeń poprzez metaforę czy metonimię, tylko ponowne sprzężenia niezależnych obrazów. (...) To całkiem nowa rytmika, kino seryjne czy atonalne, nowa koncepcja montażu. Cięcie może więc rozciągać się i pojawiać samo w sobie w formie czarnego ekranu, białego ekranu i ich pochodnych⁴³. Deleuze wprowadza kategorię cięć irracjonalnych, ale już Maria Raczeva, porównując *nouvelle*

³⁷ Ibidem, s. 409.

³⁸ Zob. Ibidem, s. 422.

³⁹ Ibidem, s. 409.

⁴⁰ Za zdjęcia do *Diamantów nocy* odpowiadała dwójka operatorów operujących zupełnie odmiennymi predylekcjami estetycznymi: Jaroslav Kučera i Miroslav Ondříček.

⁴¹ Por. G. Deleuze, *Kino...*, s. 431.

⁴² Określenie Deleuze’a. Ibidem, s. 489.

⁴³ Ibidem, s. 433.

vague i nouveau roman, w zupełnie podobny sposób pisała o typowym dla Godarda montażu „przeskakiwania”, który polega na tym, że reżyser omija wszystkie te momenty, które by łączyły mechanicznie sprawy zasadnicze dwóch scen. To jednocześnie łamanie Bazinowskiej zasady o „zachowaniu ciągłości rzeczywistości”⁴⁴. „O ile zasady czasowo-przestrzenne bywają pomijane przez twórców „Nowej Fali”, to logika przyczynowo-skutkowa została po prostu przez nich wydrwiona.”⁴⁵ Właśnie irracjonalne cięcie staje się technicznym środkiem wyrazu nowego kina, ale poza tym „jest jeszcze (...) cały zalew fałszywych ruchów, lekkie zniekształcenia perspektywy, spowolnienie tempa, zmienność gestów”⁴⁶. Kino modernistyczne definiuje ten właśnie zwrot: „gdy obraz nie jest już sprzężony, a cięcie samo dla siebie nabiera znaczenia. Cięcie czy rozstęp pomiędzy dwoma ciągami obrazów nie stanowią już części, któregoś z dwóch ciągów: jest ekwiwalentem jakiegoś irracjonalnego cięcia, które określa niewspółmierne relacje między obrazami. Nie jest to więc już luka, którą miały pokonać skojarzone obrazy (...). Zamiast obrazu po obrazie jest obraz plus obraz, a każde ujęcie zostaje odkadrowane w stosunku do kadrowania kolejnego ujęcia.”⁴⁷ Obraz-czas charakteryzuje właśnie obecność cięć irracjonalnych, „niewspółmiernych” (to nie tylko nieumotywowane logiką progresji fabularnej „wcięcia” montażowe wprowadzają obce, zewnętrzne obrazy antycypujące późniejsze wątki fabularne). Na tych cięciach irracjonalnych rozumianych jako funkcja rozpoznania kondycji człowieka i rzeczywistości ufundowana jest właściwie zasada strukturalna *Diamentów nocy*.

Kadr nr 21

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

W odniesieniu do filmu Němca detaliczny rejestr dynamiki i logiki wydarzeń diegetycznych, ich rekonstrukcji w ramach fabuły pozostawia luki niepewności co do zasady ostatecznego łączenia. Relacja sjużet/fabuła w *Diamentach nocy* stanowi spośród materiału czechosłowackiego kina najciekawszy przykład nieoczywistego stosunku wynikania zdeterminowanego napięciem „niedorozumienia”, zerwanych połączeń, których wzór tworzy się nieustannie przez cały czas trwania filmu. Nieustanna labilność, wielokierunkowość działań, „wielość diegez”⁴⁸ tężeje, zamiera w drugiej połowie filmu, gdy za wiążącą cezurę podziału uznamy moment schwywania dwójki chłopców przez grupę starców.

⁴⁴ Por. M. Raczewa, *Nowa fala i nowa powieść. Formy narracji*, Kraków 1974, s. 120.

⁴⁵ Ibidem, s. 130.

⁴⁶ G. Deleuze, *Kino...*, s. 225.

⁴⁷ Ibidem, s. 431.

⁴⁸ Pojęcie autorstwa Petera Wollena charakteryzujące skomplikowanie estetyczne filmu eksperymentalnego. Zob. P. Wollen, *Godard and Counter-cinema: Vent d'est, „Afterimage”* 1972, nr 4, s. 7-14.

Film kończy (zanim to zakończenie znów nie rozmieni się na pomniejsze możliwe scenariusze) odgłos strzałów rozbrzmiewających na tle opustoszałych pomieszczeń, przed chwilą zajmowanych jeszcze przez starych Niemców i widok leżących na drodze martwych ciał chłopców (15-sekundowe ujęcie jest tak samo martwe: kadr nr 21): „ucieczka jest niemożliwa nie tylko na poziomie fabularnym, ale i na poziomie filmowej formy”⁴⁹. Obraz-czas: „daje nam możliwość (...) dotarcia do tajemnicy czasu, obrazu jednoczącego myśl i kamerę w jedynej „automatycznej subiektywności”⁵⁰. Ale potem wbrew możliwej logice wydarzeń chłopcy dopiero popędzani są do wyjścia, a na zewnątrz budynku dopiero czekają myśliwi z odbezpieczonymi strzelbami, celując w swoje ofiary. Zamiast strzałów rozlegają się oklaski (do czego widz zdołał już przywyknąć, wydają się kontynuować zupełnie inną czasoprzestrzeń), a chłopcy w asyście retrospektywnych rozświetlonych słonecznym światłem *flashbacków* przez nikogo nie zatrzymywani odchodzą znowu w ciemny las (jak gdyby ostatecznie była to jedyna przypisana im przestrzeń, z której nie ma już wyjścia). Bohater upada postrzelony i wydaje się, że jego znieruchomienie konotuje śmierć, ale po chwili jak gdyby nic nie zaszło porusza się i wstaje, co z kolei przywołuje kolejną konkretną obserwację Deleuze’a: status fałszerza jako konsekwencja obecności w strukturze nowego filmu licznych zakłóceń sensorycznych i motorycznych: „fałszywych ruchów, lekkie zniekształcenia perspektywy, spowolnienie tempa, zmienność gestów”⁵¹. „Oto paradoksalne cechy czasu niechronologicznego: preegzystencja przeszłości w ogóle, współistnienie wszystkich obszarów przeszłości, istnienie w najbardziej ściągniętym stopniu.”⁵²

Wspólne jest u Deleuze’a i u Bordwella, nieczęsto też odnotowywane, przekonanie o ścisłym połączeniu kina z dynamiką aktualnych procesów społeczno-kulturowych. U Bordwella parametry kondycji człowieka współczesnego, zmieniający się model egzystencji, w którym brak pewności i jednoznaczności życiowego celu odczytywane są z poziomu dominacji pewnych konkretnych rozwiązań filmowych. Kino w ten sposób widziane nadal jest przede wszystkim modelem sztuki realistycznej, choć na nowo negocjowanej. Spełnia funkcję referencyjną względem rzeczywistości, która przez współczesny podmiot zaczyna być inaczej przeżywana, która pod wpływem zmian cywilizacyjnych modyfikuje też nawyki ludzkiego postępowania. U Deleuze’a aspekt materialnej zmiany determinującej estetykę filmową powiązany jest dla odmiany z trzema konkretnymi miejscami wpisanymi na mapę powojennej Europy, za którymi stoją wyraźne, rozpoznawalne nurty filmowe: włoski neorealizm (ok. 1948), Francuska Nowa Fala (ok. 1958) oraz młode kino niemieckie (ok. 1968). Zarówno rejonizacja, jak i cezury czasowe wynikają

⁴⁹ Por. P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Kraków 2012, s. 221.

⁵⁰ G. Deleuze, *Kino...*, s. 282.

⁵¹ Ibidem, s. 225.

⁵² Ibidem, s. 324.

z refleksji historycznej Deleuze'a: ta swoista periodyzacja kina obrazu-czasu jest ściśle powiązana ze sposobem, trybem przeżywania i późniejszym opracowaniem traumy wojennej, doświadczeniem drugiej wojny światowej przez trzy społeczeństwa bezpośrednio zaangażowane w spiralę wydarzeń. W tym właśnie miejscu Deleuzjańskiej refleksji najwyraźniej daje o sobie znać przekonanie o ścisłym związku przemian politycznych, społecznych, kulturowych i kina, warunku wyłonienia się nowego typu obrazu (czy raczej większościową manifestacją tego, co wcześniej przewijało się tylko w funkcji prefiguracji). „Doświadczenie wojny stawia współczesnego człowieka, a wraz z nim nowego filmowego bohatera, w całkiem nowej relacji do rzeczywistości, w sytuacji, która wyklucza jakąkolwiek zorganizowaną, umocowaną przyczynowo-skutkowo reakcję zawieszającą racjonalną refleksję”⁵³. Schemat sensoryczno-motoryczny uległ rozbiciu, ma znaczenie jedynie dzięki zakłóceniom (dysonansom względem rzeczywistości pozbawionej logiki, sensu), jakie potrafi ujawnić. Zewnętrzne tryby przygotowują więc parametry konkretnej estetyki ufundowanej na cechach takich jak: rozmyślnie osłabione wiązania, zdeintegrowane przestrzenie, brak sytuacji scalającej, świadomość kliszowości, która ściśle łączy się z denuncjacją spisku (tak można rozumieć celowe akcentowanie upartych i ekspansywnych sloganów dźwiękowych i wizualnych⁵⁴). W kilku przynajmniej miejscach obserwacje te spotykają się z Bordwellowskimi.

W planie opracowywania traumy wojennej nie ma kina Czechów czy Węgrów. Z polskich reżyserów wymieniony zostaje tylko Krzysztof Zanussi. Stoi być może za tym „grzech” powtórzenia kwestionowanej gdzie indziej przez samego Deleuze'a, choćby na łamach tekstów publikowanych wspólnie z Félixem Guattarem, struktury palowej. Funduje ją domniemanie jedności i logika binarna. W *Kinie* Deleuze opatruje dynamikę medium również „komentarzem” obrazów nieprzywołanych, nieobecnych. Trafnie nazwali ten mechanizm Pascal Bonitzer i Jean Narboni, rozmówcy Deleuze'a z „Cahiers du cinema”: „Pańska klasyfikacja zawiera jednak również pewną ocenę. Implikuje określone sądy wartościujące o przywoływanych autorach, siłą rzeczy również o tych, o których ledwo Pan napomyka lub w ogóle nie wspomina”⁵⁵. Jedność zapewniałby „zachodniocentryczny” kanon europejskiej sztuki filmowej⁵⁶. Deleuze ulega w jakimś stopniu złudzeniu istnienia centrum. Postulując zasadę kłacza, zakładającą wielośrodkowość

⁵³ Ibidem, s. 23.

⁵⁴ Ibidem, s. 247.

⁵⁵ G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 61.

⁵⁶ Byłabym niesprawiedliwa, nie odnotowując jednak, że ta dysproporcja ulega pewnym przesunięciom w drugim tomie *Kina*, gdzie rozległy paragraf Deleuze poświęca współczesnemu kinu politycznemu, które nie wyczerpuje się przy takich nazwiskach, jak Straub czy Resnais, ale z dużym impetem wprowadza też nurt amerykańskiego kina czarnego, kino afrykańskie jako reprezentant pewnej szerszej właściwości sytuacji Trzeciego Świata czy kino brazylijskie spod znaku *cinema nuovo*. Por. też: G. Deleuze, *Kino...*, s. 433-440. Stałym komponentem jest jeszcze kilku autorów kina japońskiego: poza transgresyjnym i wybiegającym przed powojenną epokę kina modernistycznego Yasujiro Ozu pojawia się w taksonomii Deleuze'a jeszcze Akira Kurosawa i Kenji Mizoguchi.

bez początku i końca, równorzędność elementów, brak naczelnej zasady⁵⁷ analizuje logikę rozwoju kina od obrazu-ruchu do czystego, krystalicznego obrazu-czasu, wyzwolonego z powiązań sensoryczno-motorycznych przy użyciu kanonu sztuki filmowej, najbardziej reprezentatywnego plonu produkcji zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej. W kalendarzu dat 1948, 1958, 1968 jest miejsce na doświadczenie czechosłowackiej nowej fali w perspektywie ogołaczającego doświadczenia wojny, po którym niemożliwy do złożenia staje się także obraz filmowy. Ten kierunek myślenia stanowi też drogę dochodzenia do definicji modernizmu filmowego.

The Continual Return Journey.
**Revision of the Modernist Category with a Reference
 to the Czech Cinema.**

Diamonds of the night dir. Jan Němec is commonly classified as modernist in Czech literature on the subject and in comprehensive publications trying to determine aesthetic, historical and temporal specificity of this artistic movement. Despite the fact that András Bálint Kovács in *Screening Modernism: European Art Cinema* mentioned quite impressive number of Central European artists among directors of art cinema making their films during 1950-1980, most of them are not used as an example of this universally transnational aesthetics. The main actors on this scene are always West European luminaries of cinematic art. Němec's participation in this order is explained by some resemblance to Ingmar Bergman's films, especially to this type of mental journey incrustured by surrealist components.

Kovács notes many simultaneous paths in theory and aesthetics of cinema led by the evolutionist one. Gilles Deleuze's thought, born outside the theory of film, is in a separate and unique position. It is hard not to see Deluzian cinematic thinking on modernist cinema in terms of succession, development and a final achievement of classical cinema. "(...) from its first appearances something different happened in what is called modern cinema: not something more beautiful, more profound or more true but something different. What has happened is that the sensory-motor schema is no longer in operation, but at the same time it is not overtaken or overcome. It is shattered from inside". The cause does not follow the action. The acts of perception do not proceed an operation. Cinema has entered in the epoch of medium which possessed the capacity to express abstract ideas. From this perspective, modernism is no longer a style of artistic movement but it as an actualization of the cinema to be an image of thought.

We may interpret *Diamonds of the night* from the perspective of disintegration of genre cinema to the showcase of Time-Image mechanisms focused on the crystal narrative.

⁵⁷ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia”, nr 1-3/1988, s. 221-237.

Adam Cybulski

(Uniwersytet Łódzki)

Krystaliczne obrazy Leosa Caraxa. Uwagi o *Chłopak spotyka dziewczynę* i *Złej krwi* w optyce koncepcji obrazu-czasu Gilles'a Deleuze'a

W ramach swojej historyczno-filozoficznej refleksji nad filmem, uzupełniającej Bergsonowskie podejście do kinematografu, Gilles Deleuze wyróżnił dwa fundamentalne, jego zdaniem, paradygmaty kina: obraz-ruch oraz obraz-czas. Ten pierwszy model utożsamiał francuski filozof z filmem klasycznym wyposażonym w wykształconą strukturę narracyjną¹, z przekazem przezroczystym, z okresem, „kiedy filmowe obrazy były perfekcyjnie zorganizowane w swych geometrycznych formach, w swej przestrzenno-czasowej logice, w wypracowanych regułach montażowych, które posuwały naprzód i spajały akcję”². Drugi natomiast model wiąże się z językiem filmowego modernizmu oraz narodzinami francuskiej Nowej Fali, oferującymi nowy tryb opowiadania, w ramach którego klasyczne przyczynowo-skutkowość i sensoryczno-motoryczność zastąpione zostają sytuacjami optycznymi i dźwiękowymi; motywacje bohaterów stają się pozbawione logicznej struktury wynikania; rzeczywistość często bywa oniryczna i wątpliwa w swym ontologicznym statusie. Natura narracji jest dezorientująca, zakłada niewytłumaczalne różnice między teraźniejszością i przeszłością, a rozróżnienie między tym, co „obiektywne”, a tym, co „subiektywne”, zostaje niejako zatarte³. „Obraz-ruch to czysta materia, obraz-czas jawi się jako czysta świadomość”⁴ – zaznacza Małgorzata Jakubowska, interpretatorka myśli Deleuze'a.

¹ Należy zaznaczyć, że Deleuze nie utożsamia koncepcji obrazu-ruchu z kinem niemym w najwcześniejszych, najbardziej nieskomplikowanych wydaniach; za pierwszy film odzwierciedlający założenia jego teorii uznaje dopiero *Sherlocka juniora* (*Sherlock Jr.*, 1924) w reżyserii Bustera Keatona.

² M. Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2010, s. 333.

³ Zob. M. Jakubowska, *Kryształowy czas. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2013, s. 334-340.

⁴ M. Jakubowska, *Gilles Deleuze...*, s. 335.

Oba wyodrębnione przez Francuza modele z powodzeniem można utożsamiać z zaproponowanymi przezeń kompozycjami filmowego opowiadania: organiczną oraz krystaliczną. W przypadku tej pierwszej organiczność nie dotyczy, rzecz jasna, charakteru środowiska diegetycznego (np. plenerów czy krajobrazów), ale charakterystycznych dla kina klasycznego kategorii obiektywności i przezroczystości, akcentowanych ciągłością ujęć, regułami następstw lub regularnymi, przyczynowymi i logicznymi związkami w świecie przedstawionym⁵. Natomiast krystaliczność przekazu dotyczy, ujmując to najogólniej, zanegowania zasady *mimesis*. Owe organiczność i krystaliczność mogą manifestować się na trzech poziomach filmowego tekstu: historii, narracji i opisu – konstatuje Deleuze⁶, formułując typologię przypominającą tę, zaproponowaną kilka lat później przez Seymoura Chatmana⁷.

Definicję pierwszej instancji – historii – sprowadza autor *Różnicy i powtórzenia* do rozwoju relacji podmiot – przedmiot⁸. Historia organiczna zakłada „zgodność” przedmiotu i podmiotu: rozróżnienie pomiędzy obrazami obiektywnymi a subiektywnymi jest w niej wyraźnie zaakcentowane⁹. W przypadku krystalicznej odmiany tego poziomu filmowego dyskursu podział na „to, co widzi kamera”, i „to, co widzi postać”, zostaje niejako zanegowany¹⁰.

Narracja organiczna wyrasta z uwarunkowań przyjmowanych w klasycznym opowiadaniu, które – zgodnie z charakterystyczną dla niego koncepcją *mimesis* – „podlega regułom prawdopodobieństwa, zakłada logiczny porządek jako niezbywalny punkt odniesienia”¹¹. Kategoria organiczności w tym przypadku jest prawdziwościowa „w tym sensie, że rości sobie prawo do prawdy, nawet w fikcji”¹². Narracja krystaliczna jest natomiast falsyfikująca, prowadzi do wieloznaczności, „preferuje nakładanie się perspektyw, niepozwalających uchwycić obiektu, nie ma wymiarów, względem których można by jednoznacznie uporządkować jakiś zbiór sytuacji”¹³. W tym modelu działanie zastępuje widzenie, a organiczna formuła Ja = Ja zostaje wyparta przez formułę Ja = ktoś inny¹⁴.

⁵ M. Jakubowska, *Kryształowy czas...*, s. 334-335.

⁶ Ibidem, s. 334-340.

⁷ Seymour Chatman wyszczególnił trzy typy filmowych realizacji: opowiadanie (*narrative*) – typ charakterystyczny dla filmów z okresu kina klasycznego, których dominantą jest fabuła; opis (*description*) – przez Amerykanina utożsamiany z filmami nastawionymi np. na promocję danego regionu geograficznego; dyskurs (*argument*) – dotyczący realizacji służebnych wobec przekazów ideologicznych – zob. T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 65-199.

⁸ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 371.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ M. Jakubowska, *Kryształowy czasu...*, s. 337.

¹² G. Deleuze, op.cit., s. 352 – cyt. za: M. Jakubowska, *Kryształowy czasu...*

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 338-339.

Organicznym opisem nazywa Deleuze ten, który zakłada „niezależność swego przedmiotu”¹⁵. Model ten opiera się na zasadach obiektywności i prawdopodobieństwa, logicznych związkach i powiązaniach na poziomie diegezy oraz czytelnym porządku relacji przestrzennych¹⁶. Opis krystaliczny sprzeciwia się naśladowaniu i odtwarzaniu rzeczywistości, kładzie nacisk na procesualność, oferuje różne wersje opowiadania, ukazuje „stawanie się” przedmiotu¹⁷. Różnicę pomiędzy organicznością a krystalicznością w zakresie opisu – ale prawdopodobnie także dwóch pozostałych elementów filmowego tekstu: historii i narracji – celnie podsumowuje jedno z pierwszych zdań rozdziału *Potęga nieprawdy*:

W istocie, organiczne opisy zakładające niezależność określonej scenerii służą definiowaniu sytuacji sensoryczno-motorycznych, podczas gdy opisy krystaliczne, konstytuujące swój własny przedmiot, odsyłają do sytuacji czysto optycznych i dźwiękowych, oderwanych od swego przedłużenia motorycznego: jest to kino tego, który patrzy, a nie tego, który działa¹⁸.

W optyce Deleuzjańskiej dychotomii organiczność/krystaliczność interesująco przedstawiają się pierwsze filmy Leosa Caraxa. Choć twórczość francuskiego reżysera przyjęło się uznawać – obok utworów takich filmowców, jak David Lynch czy Peter Greenaway – za egzemplifikację szczególnie wyrafinowanego kodu kina postmodernistycznego, trudno oprzeć się wrażeniu, że jego wcześniejsze realizacje: *Chłopak spotyka dziewczynę* (*Boy Meets Girl*, 1984) oraz *Zła krew* (*Mauvais sang*, 1986), chętnie korzystają z rozwiązań – nieco starszego – języka filmowego modernizmu, a więc tego, na bazie którego Deleuze sformułował teorię obrazu-czasu.

1. *Chłopak spotyka dziewczynę*

Pełnometrażowy debiut Caraxa jawi się jako niedojrzały list miłosny skierowany do wymyślonej, nieistniejącej osoby; list nieustannie korygowany, powstający na oczach widza pod piórem sfrustrowanego, wchodzącego w dorosłość bohatera. Film wydaje się płynnie wpisywać w Deleuzjańską koncepcję obrazu-czasu. Już sam prolog – w którym z komentarla nadkadrowego dociera głos dziecka flegmatycznie recytującego fragment inaugurujący powieść Louis-Ferdinanda Céline’a *Śmierć na kredyt*: „I znowu jesteśmy sami. Wszystko to jest takie powolne, ociężałe, takie smutne. Wkrótce będę stary. I będzie wnet koniec”¹⁹ – podpowiada, że widz ma do czynienia z opowieścią nie o działaniu i ruchu, ale o czasie, patrzeniu i przeżywaniu.

¹⁵ G. Deleuze, op.cit., s. 351.

¹⁶ M. Jakubowska, *Kryształ czasu...*, s. 334-335.

¹⁷ Ibidem, s. 335.

¹⁸ G. Deleuze, op.cit., s. 351.

¹⁹ Wskazał już na to C.-J. Malmberg, *Miłość od ostatniego spojrzenia*, tłum. P. Kopański, „Film na Świecie” 1993, nr 2, s. 35. Fragment powieści pochodzi z przekładu Juliana Strykowskiego: L.-F. Céline, *Śmierć na kredyt*, Kraków 2004, s. 7.

W jednej z pierwszych scen widz poznaje głównego bohatera – Aleksa, młodego filmowca (*porte-parole* samego Caraxa), który właśnie utracił dziewczynę na rzecz nielojalnego przyjaciela. Następnie ma miejsce ekspozycja tytułowej dziewczyny – Mireille, rozstającej się właśnie z Bernardem. Ostatniej rozmowie tej dwójki, prowadzonej za pośrednictwem domofonu, przysłuchuje się Alex. W barze, podczas regulowania rachunku, Bernardowi z kieszeni wypada zaproszenie na przyjęcie organizowane przez zamożną Amerykankę – Helen. Alex korzysta z nieuwagi Bernarda i podnosi je z podłogi. Bohater pojawia się na bankiecie w nadziei spotkanie Mireille. Po niedługim czasie tytułowe postaci zostają sam na sam w kuchni, oddając się długiej (trwającej blisko dwadzieścia minut czasu ekranowego; czasu diegetycznego upływa zdecydowanie więcej, o czym świadczą wyraźnie zarysowane elipsy między ujęciami), egzystencjalnej dyskusji na temat miłości, sztuki, swoich planów, marzeń i obaw. W jednej z ostatnich scen Alex znajduje się w pociągu, mającym zabrać go do wojska. Młodzieniec musi jednak pilnie skorzystać z toalety, przez co opuszcza na chwilę wagon i udaje się do pobliskiego lokalu, gdzie jego uwagę od fizjologicznej potrzeby odwraca automat do gry w elektryczny bilard. Chłopak pochłonięty zabawą spóźnia się na pociąg. W ostatniej scenie protagonista, po tym jak nie udaje mu się dodzwonić do Mireille (dziewczyna będąc przekonaną, iż telefonuje do niej Bernard, nie podnosi słuchawki), w pośpiechu kieruje się do jej mieszkania. Przerażony widokiem umierającej dziewczyny, mdleje; po chwili na podłogę osuwa się również ciało samobójczyni. W krótkim epilogu zostaje zaprezentowany inny wariant śmierci Mireille: chłopak podbiega od tyłu do żywej jeszcze dziewczyny, a ta – biorąc go za byłego kochanka – popełnia samobójstwo.

Historia krystaliczna – oczyma Aleksa

Omawiając historię (w ujęciu Deleuze'a) *Chłopak spotyka dziewczynę* należy w pierwszej kolejności przyrzeć się problemowi subiektywizacji przekazu. Realizacja zawiera przynajmniej dwie sceny, w których sposób rejestracji rzeczywistości diegetycznej – przepuszczonej zapewne przez filtr psychiki głównego bohatera – przyczynia się do wyraźnego zatarcia rozróżnienia pomiędzy porządkiem obiektywnym a subiektywnym. Pierwszym przykładem takiego upodmiotowienia przekazu jest scena, w której Alex przysłuchuje się rozmowie Mireille z Bernardem. O zapośredniczeniu przez umysł protagonisty relacji z tego zajścia świadczy zarówno zorganizowanie kadru w taki sposób, aby jego kompozycja sugerowała swoisty punkt widzenia młodzieńca²⁰, jak i zauważalna rozbieżność między stroną wizualną a audialną (słowa wypowiediane przez Bernarda nie przystają do ruchu jego warg). Problematyczne wydaje się również następujące po chwili ujęcie z innego punktu widzenia, w którym Alex wyeksponowany jest już w półprofilu, w planie amerykańskim. Desynchronizacja warstwy dźwię-

²⁰ Nie jest to oczywiście przykład klasycznego punktu widzenia, czyli takiego, w ramach którego relacje przestrzenne są zorganizowane tak, aby sugerowały obraz widziany z pozycji postaci w świecie przedstawionym.

kowej i obrazu jednak nie ustępuje, a figura protagonisty jest ponownie bardzo sugestywnie osadzona w kadrze i wydaje się nadal kwestionować wiarygodność tej części opowiadanej historii. W omawianej scenie Alex rejestruje zajście najprawdopodobniej obiektywne, jednakże odbiorca filmu przyjmuje perspektywę jego „mentalnego słyszenia”. Kwestie „narzucone” ustom Bernarda przez umysł chłopaka można zinterpretować jako słowa Aleksa skierowane do Florence, byłej partnerki. Należy zaakcentować jednak, że głos dochodzący ze strony audialnej nie należy ani do Bernarda, ani prawdopodobnie do tytułowego bohatera.

Nieco bardziej wyrazistą egzemplifikacją zapośredniczenia historii jest sekwencja, w której protagonista, po dokonanej kradzieży albumów muzycznych, przemierza klatkę schodową budynku. Obraz relacjonuje odbiorcy drogę przebytą przez Aleksa, od parteru do mieszkania (zapewne Thomasa), natomiast z komentarza ponadkadrowego płynie urojona w jego głowie rozmowa byłej dziewczyny z jej obecnym partnerem na temat niepowodzeń w ich pożyciu:

– Teraz twoja kolej. Dotykaj mnie. Za chwilę się obrócimy i zaczniemy jeszcze raz.

– I co dalej?

– Nie rozumiem.

– Pogubiłem się.

– Nie było ci dobrze?

– W zasadzie nie – coś jest nie tak.

– Co?

– Nie wiem.

– Co jest nie tak?

– Nie lubię, gdy jest tak mokro. Zbyt mocno nawilżasz.

– Jesteś zupełnie jak Alex. Lubisz, gdy jest sucho; gdy prawie boli.

– Nie boli. Wolę dotykać cię, gdy nie jest tak mokro.

– Tak jest przyjemniej.

– Dla ciebie.

– Nie rozczaruj mnie. Nie tak szybko. Myślałam, że tak lubisz. Myliłam się. Powiedz mi, czego nie lubisz, to przestanę marnować czas.

Sekwencja wprowadza, podobnie jak ta omówiona wcześniej, pewną dwuznaczność na poziomie znaczeniowym – niejasny wydaje się stosunek Aleksa do rozstania z Florence. Jedna z pierwszych scen filmu, w której tytułowy bohater okłada nielojalnego przyjaciela pięściami w trakcie nocnego spotkania nad Sekwaną, zdecydowanie sugeruje jego zazdrość i niemożność pogodzenia się z odejściem partnerki. Jednakże w dalszej części opowiadania chłopak kradnie ze sklepu muzycznego płyty winylowe (wokalistki najprawdopodobniej cenionej przez Florence), narażając się tym samym na problemy z prawem. Kilka scen

później telefonuje również do Thomasa, aby zapytać o jego stan zdrowia. Tymczasem wymaginowany dialog dotyczący ich intymnych kłopotów wydaje się umotywowany chęcią podniesienia własnej samooceny przez Aleksa, jednocześnie konotując zawiść wobec nowej pary.

Uzasadnione w przypadku języka, jakim posługuje się Carax w *Chłopak spotyka dziewczynę*, jest przywołanie koncepcji „pozornie zależnej subiektywności” („mowy pozornie zależnej”) zaproponowanej przez Piera Paola Pasoliniego, o której Deleuze pisze:

Nastąpiła kontaminacja obu form obrazu, tak że dziwaczne ujęcia kamery [...] wyrażały jednostkowe postrzeżenia bohatera, i jedne były wyrażane w drugich, dźwigając jednak całą moc nieprawdy. Historia nie odnosi się już do jakiegoś prawdziwego ideału stanowiącego o jej prawdziwości, tylko staje się „pseudohistorią”, wierszem, historią symulującą raczej niż symulacją historii. Obrazy obiektywne i obrazy subiektywne tracą swoją odrębność, ale także identyfikację na rzecz nowego obiegu, w którym w całości się zastępują albo podlegają kontaminacji, albo dekomponują się i rekonstruują²¹.

Formę tę utożsamia włoski reżyser z „kinem poezji” – zdaniem Deleuze’a zapoczątkowanym przez prace wielkich mistrzów kina: Fritza Langa i Orsona Wellesa – które stawiał w opozycji do „kina prozy”. „Kino poezji”, a więc nieprzezroczyście formalnie kino modernistyczne lat 50. i 60., podtrzymuje „krytykę prawdziwości opowiadanej historii”²², prowadząc do zniesienia rozróżnienia pomiędzy subiektywnym postrzeganiem bohatera a obiektywną rejestracją kinematograficznego narzędzia. „Kamera przyjęła obecność subiektywną, zyskała wewnętrzne widzenie, które weszło w relację symulacyjną (*mimesis*) ze sposobem widzenia postaci.”²³ Kategorię „pozornie zależnej subiektywności”, przez Mirosława Przyłipiaka nazywaną za Stanisławem Brejdygantem również „subiektywnością swobodnie zależną”, należy zatem utożsamiać z tekstami wywołującymi w oczach odbiorcy nieodparte wrażenie subiektywizacji przekazu, bez wykorzystania agresywnych procedur formalnych. Chodzi w tym przypadku o filmy, w których obecność na ekranie jednej z postaci jest na tyle intensywna, że widz przyjmuje jej horyzont poinformowania i sposób percepcji świata²⁴. Szużet *Chłopak spotyka dziewczynę* obejmuje wyłącznie sceny z udziałem Aleksa. Nawet jeżeli nie jest on postacią centralną (w znaczeniu istotności względem powikłań fabuły) danego zdarzenia, jak na przykład podczas rozmowy Mireille z Bernardem, to wydaje się nadal na tyle wymowny, że niejako określa horyzont poinformowania dostępny widzowi. Ponadto warto w tym kontekście wyliczyć znaczącą liczbę wydarzeń, których biernym, a jednocześnie bardzo bacznym obserwatorem, jest protagonista: wspomniana już dwukrotnie rozmowa tytułowej dziewczyny z byłym kochankiem,

²¹ G. Deleuze, op.cit., s. 372.

²² Ibidem, s. 371-372.

²³ Ibidem, s. 372.

²⁴ M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, nr 7, s. 241-242.

pocałunek pary na Pont-Neuf, kuriozalne zachowania pasażerów metra, przyjęcie u Helen. W ostatnich partiach filmu wyraźnie akcentowane są również oczy Aleksa. W scenie podsumowującej długą rozmowę głównych bohaterów osobiwa kompozycja – w której twarz dziewczyny jest wyeksponowana od czoła po górną wargę, a brakującą część jej oblicza niejako uzupełnia dolny fragment twarzy chłopaka po drugiej stronie kadru – przechodzi do sugestywnego zbliżenia właśnie oczu Aleksa, podkreślonych dodatkowo cieniem rzuconym na resztę twarzy przez jego rozmówczynię. Debiut Caraxa staje się tym samym filmem o patrzeniu, w którym dany widzowi obraz świata otaczającego główną postać zostaje zaanektowany przez jej podmiotową percepcję.

Narracja krystaliczna – nierozstrzygalna puenta

Analizując nieprzezroczystości w opowiadaniu filmowego czasu, należy przede wszystkim przyrzeć się ostatniej fazie omawianego dzieła. Zakłócenie narracyjne w pierwszej kolejności wprowadza sekwencja gry w elektryczny bilard, w której głównemu bohaterowi towarzyszy obcy mężczyzna w średnim wieku (pojawiający się po raz pierwszy w sjużecie filmu). Istotny jest fakt, że scena ta rozgrywa się w finale utworu (na dziesięć minut przed jego zakończeniem; w przypadku realizacji posługującej się językiem skonwencjonalizowanym, charakterystycznym dla modelu obrazu-ruchu, byłby to punkt kulminacyjny) – widz jest świadom tego, że Alex musi pospieszyć się, aby zdążyć na pociąg. Odbiorca odnosi jednocześnie wrażenie, iż powolnie budowany wątek znajomości tytułowego bohatera z Mireille został w zasadzie unieważniony. Tymczasem scena trywialnej zabawy w dworcowym barze zajmuje aż pięć minut czasu ekranowego, zostaje również dodatkowo wydłużona, w psychologiczno-percepcyjnym sensie, poprzez wykorzystanie długiego, statycznego ujęcia. Mało istotny z punktu widzenia powikłań fabuły epizod zyskuje swoisty naddatek znaczeniowy za sprawą wykorzystania do jego przedstawienia radykalniejszej inscenizacji oraz, przede wszystkim, większej ilości ekranowego czasu, niż miałyby to miejsce w przypadku zaprezentowania analogicznej sceny (o podobnej „wartości” fabularnej) w wykonaniu kina stylu zerowego (przez Deleuze’a utożsamianego z filmowym ideałem prawdopodobieństwa i prawdziwości²⁵).

Egzemplifikacji krystaliczności narracyjnej w debiucie Caraxa należy upatrywać również w samym zakończeniu filmu, proponującym dwa warianty samobójstwa Mireille. W pierwszym główny bohater wchodzi do mieszkania dziewczyny, przechodzi przez pokój, na podłodze którego znajdują się plamy krwi, i ostatecznie dobiega do umierającej samobójczyni. W drugiej wersji, jak wspomniałem wcześniej, Mireille jeszcze żyje, gdy do jej domu wchodzi Alex. Zinterpretowanie relacji pomiędzy tymi dwiema krótkimi sekwencjami – jako zaprezentowanie tego samego wydarzenia z dwóch różnych punktów widzenia – skutecznie podważa jedno z ujęć pierwszego wariantu, w którym noga Aleksa znajduje się przez

²⁵ M. Jakubowska, *Kryształ czasu...*, s. 340.

chwilę w kałuży krwi, co sugeruje, że dramat rozegrał się przed wejściem chłopaka do mieszkania. Jednakże zaakceptowanie ewentualności dwóch zupełnie odmiennych wizji samobójczej śmierci Mireille wprowadza dodatkowe niejasności: jaki jest stosunek tych dwóch wersji epilogu wobec siebie i wobec opowiadanej historii, który z nich rozgrywa się w planie obiektywnym, a który jest jedynie imaginacją kogoś z bohaterów? Swoistą daremnością szukania odpowiedzi na te pytania może sugerować cytat, charakteryzujący naturę narracji krystalicznej, pochodzący z książki *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*:

Narracja przestaje pretendować do prawdy, staje się falsyfikująca: zakłada niewytłumaczalne różnice teraźniejszości i przeszłości, te same elementy stale zmieniają się wraz z relacjami temporalnymi, w które wchodzi, pojawiają się nierozstrzygalne alternatywy między prawdą i nieprawdą²⁶.

Opis krystaliczny – bohater w bezruchu

Omawiany utwór oferuje wiele niecodziennych zachowań postaci wypełniających świat przedstawiony. Wymowną ilustracją krystaliczności opisu są niecodzienne wydarzenia rozgrywające się w podziemiach metra, w środkowej partii filmu. Sekwencja rozpoczyna się od ujęcia plakatu (zapewne kampanii społecznej), przedstawiającego niezwykle hybrydę – istotę złożoną z ludzkiego korpusu i kończyn oraz łba ptaka i piór wystających spod ubrania – usiłującą nielegalnie ominąć płatne wejście na perony metra. Zachowanie bohatera z afisza stanowi paralelę do incydentów, które rozgrywają się po krótkiej chwili. W pierwszej kolejności młody (nieznany widzowi) mężczyzna, dokonując widowiskowego salta, przeskakuje nad bramką. Następnie podobną sztuczkę, jednak bez powodzenia, próbuje powtórzyć mużułmański chłopiec. Konsternację odbiorczą wywołują dodatkowo niezrozumiałe zachowania się pracownicy metra. Przymykają bowiem oko na nietypowe uniknięcie dokonania opłaty w wykonaniu tego pierwszego, zaś w stronę wyrostka rzucają pogardliwie: „Oszust!”. Najbardziej dezorientującym zajściem całej sekwencji jest krótka scena rozgrywająca się poza przestrzenią metra. Bernard, po gwałtownym wybiegnięciu z budynku, zatrzymuje się nagle przy witrynie sklepowej i, obsesyjnie wpatrując się w dmuchaną kukłę, zniekształca dłońmi swą twarz, tworząc grymas przerażenia – przypominający ten uwieczniony przez Edvarda Muncha w *Krzyku*.

Opis krystaliczny w *Chłopak spotyka dziewczynę* najpełniej odzwierciedla jednak emblematyczna scena filmu, w której Alex spaceruje ze słuchawkami na uszach (nietuzinkową, oniryczną sytuację puentuje docierający z warstwy audialnej utwór *When I Live My Dream* w wykonaniu Davida Bowie) wzdłuż Pont-Neuf, gdzie zatrzymuje się na chwilę obok całującej się na moście pary. Przygląda się przez kilka sekund zakochanym, po czym cynicznie rzuca monetą do ich

²⁶ Ibidem, s. 338 (podkreślenie – A.C.).

stóp. Następnie bohater imituje ślepcę, idąc z zamkniętymi oczyma i wyciągniętymi przed siebie rękoma. W pierwszej fazie sekwencji kamera znajduje się po lewej stronie postaci i podąża za nią równolegle, czytelnie rejestrując jej zmianę położenia względem mostu. „Od pewnego momentu kamera towarzyszy mu frontalnie, pokazując go z tyłu w średnim zbliżeniu, tak jednak, że głowa Aleksa i jego nieco rozchylone na boki ręce tworzą niemal płaszczyznową kompozycję.”²⁷ Męczyzna przemieszcza się, jednak specyficzna inscenizacja sugeruje, że pozostaje w tym samym miejscu. Ruch Aleksa jest paradoksalny i złudny. Posiada charakter jedynie aktualny. Na poziomie wirtualnym – a więc tym, który najbardziej interesuje autora *Logiki sensu* – chłopak pozostaje w symbolicznym, wymownym dla kina obrazu-czasu bezruchu.

2. Zła krew

Drugi pełnometrażowy film Caraxa otwiera scena zabójstwa anonimowego mężczyzny w metrze, po czym widz bardzo szybko zostaje przeniesiony do osobliwego, wystylizowanego na atelier mieszkania, gdzie zajście z prologu komentują dwaj dojrzały mężczyźni, Hans i Marc. Ten drugi podejrzewa, że za śmierć Jeana odpowiedzialna jest „Amerykanka”. Po chwili kobieta składa mężczyznom wizytę. Z rozmowy między bohaterami wynika, że Marc ma u „Amerykanki” dług, na spłatę którego ta daje mu tylko dwa tygodnie. Marc kontaktuje się z synem zamordowanego, Aleksem, i proponuje mu współpracę przy kradzieży wirusa, mającego funkcjonować jako szczepionka przeciwko śmiertelnej chorobie STBO, dotyczącej ludzi uprawiających seks bez miłości (nawiązanie do pojawiających się w oficjalnym dyskursie w połowie lat 80. kwestii związanych z AIDS). Protagonista początkowo nie przystaje na propozycję gangsterów, jednak szybko zmienia zdanie – porzuca Lise, dotychczasową dziewczynę, i pojawia się w mieszkaniu bandytów. Alex, nazywany przez nich „związany językiem” (chłopak, oprócz sztuki cyrkowej, uprawia brzuchomówstwo), poznaje tam partnerkę Marka, urodziwą Annę, w której się zakochuje. Następnie główny bohater, podczas wykonywania karcianych sztuczek, zostaje wprowadzony z ulicy przez „Amerykankę”, oferującą mu podwojenie wynagrodzenia obiecane przez obecnych współników w zamian za dostarczenie cennego wirusa. Chłopak wchodzi w układ z wierzycielami Marka. Protagonista udaje się dokonać kradzieży, a z miejsca rabunku niespodziewanie odbiera go Lise. Gdy następnego dnia chłopak zjawia się pod drzwiami mieszkania Marka, zostaje postrzelony przez pracującego dla „Amerykanki” Borysa. Rana Aleksa przechodzi niezauważona przez starszych gangsterów, którzy wraz z Anną zabierają go na lotnisko. Na miejscu główny bohater umiera na oczach współników i byłej kochanki.

²⁷ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 29.

Historia krystaliczna – Ja = ktoś inny

Krystaliczność historii *Złej krwi* najlepiej ilustrują, jak sądzę, dwie sceny. Pierwszą jest ta, przedstawiająca rozmowę telefoniczną Aleksa z porzuconą niedawno Lise, poprzedzająca w sjużecie jego przymusową przejażdżkę w samochodzie „Amerykanki”. Na poziomie treści niezrozumiałe wydaje się zachowanie chłopaka: to on postanowił opuścić swoją partnerkę, „powierając” ją Thomasowi – najlepszemu przyjacielowi. Jednocześnie romans, o który podejrzewa główny bohater tę dwójkę, jest w jego oczach równoznaczny z ich nielojalnością. Zastanawiające mogą być również zazdrość i pogarda Aleksa wobec dziewczyny: „Zrobiłaś coś nieodwracalnego. Już nigdy nie będę mógł cię dotknąć” – mówi rozczarowany bohater. W warstwie językowej niezwykle jest natomiast przedstawienie porządku, w którym znajduje się Lise, w kontekście przestrzennym wyraźnie wyabstrahowanym z wizualnej ciągłości opowiadania. Ujęcia przedstawiające młodą kobietę są czarno-białe, w tle nie znajduje się żaden element scenografii, a sama bohaterka wypowiada kwestie wprost do kamery, burząc symboliczną czwartą ścianę. Tymczasem ujęcia rejestrujące twarz chłopaka zachowują spójność estetyczną względem reszty filmu. Tak agresywnie zarysowany kontrast między dwoma porządkami konotuje imaginację protagonisty. Deformację czasową w omawianej sekwencji wprowadza zaś osobliwe scalenie dwóch rozmów – Aleksa z Lise oraz Lisy z Thomasem – w ramach jednego ujęcia (bez zaznaczenia elipsy między dialogami), w którym dziewczyna zwraca się zarówno do byłego partnera, jak i jego przyjaciela.

W kontekście omawiania krystaliczności historii wymowny jest również „autotematyczny” akcent *Złej krwi*, intensyfikujący wrażenie sztuczności świata przedstawionego, osłabiający referencyjność filmowego opowiadania. Wpisana w środkową część sjużetu, trwająca blisko trzydzieści minut czasu ekranowego, rozmowa głównego bohatera z Anną zostaje na krótką chwilę zakłócona pojawieniem się miejscowego podglądacza za przeszklonymi drzwiami mieszkania Marka. W postać enigmatycznego *voyeura* wciela się sam autor filmu, a przeciwujące przedstawiające Aleksa zostało zorganizowane tak, aby znaczeniem implicytnym sceny było swoiste odbicie lustrzane – podkreślające funkcjonowanie protagonisty jako *porte-parole* Caraxa.

Przywoływana w poprzedniej części artykułu „pozornie zależna subiektywność” wiąże się silnie – zdaniem Deleuze’a – z tożsamością bohatera w świecie fikcji²⁸. O ile w przypadku *Chłopak spotyka dziewczynę* podmiotowość Aleksa staje się problematyczna za sprawą wysublimowanych środków wyrazowych sugerujących subiektywizację przekazu i nieustanne rojenia protagonisty, o tyle w drugim filmie rozbitcie tożsamości głównej postaci opiera się na strategii raczej pozatekstowej. Dopiero znajomość oblicza reżysera i jego autorskiego kontekstu (pierwsze dwa filmy Francuza tworzą osobistą dylogię o Aleksie) pozwalają odbiorcy w pełni uchwycić istotę jego krótkiego występu w *Złej krwi*: formuła Ja = Ja zostaje tutaj zanegowana na rzecz formuły Ja = ktoś inny. O napięciach pomię-

²⁸ G. Deleuze, op.cit., s. 371-373.

dzy artystą – kreatorem prawdy²⁹ a jego postaciami interesująco pisze Deleuze: „To, co mówimy na temat postaci, dotyczy [...] zwłaszcza samego filmowca. On także staje się kimś innym, i to o tyle, o ile traktuje realne postacie jako mediatorów i zastępuje ich fikcje swoimi własnymi konfabulacjami”³⁰.

Narracja krystaliczna – bieganie w kółko

Przyglądając się procesom konstytuującym opowieść w drugim filmie Caraxa, należy powrócić do przywołanej wcześniej, niebywale długiej rozmowy głównego bohatera z Anną. Scena niewątpliwie stanowi narracyjną, ale i treściową paralelę do „powolnego trwania” dyskusji Aleksa i Mireille z poprzedniego filmu. W pierwszej części dyskusji młoda dziewczyna wynurza się na temat jej związku z dużo starszym Markiem: „Nie możesz sobie nawet wyobrazić, jak bardzo go kocham. Życie z nim jest wspaniałe, jest dla mnie dobre. [...] Miał oko wynalazcy, odkrywcy – niczym łowca skarbów. To tak, jakbym była odpowiedzią na coś tajemniczego. Na coś, co siedzi głęboko w nim. Na coś, do czego zbliżam się każdego dnia, a jednocześnie oddalam na odległość lat świetlnych. To wyczerpujące, nie mam czasu dla siebie”. Następnie rozmowa zostaje zawieszona na rzecz monologu pierwszoosobowego Aleksa, płynącego z warstwy ponadkadrowej. Bohater – siedząc tuż obok podziwianej przezeń kobiety – snuje fantazję seksualną z udziałem jej i byłej kochanki: „Zeszłej nocy byłem z Lise w dziwnym, obcym kraju. Nocowaliśmy w ciemnym schronisku. W środku były setki łóżek. Na każdym z nich leżało ciało. Przechadzaliśmy się między nimi powoli. Nasze kolana obijały się o ramy łóżek. Zobaczyłem, jak rozciągasz się na jednym z nich – położyłem się obok ciebie. Na początku wyglądałaś na zaskoczoną, lecz gdy zobaczyłaś przyglądającą się nam Lise, stałaś się bardzo czuła”.

Protagonista, wymownie nazywany przez współników „związanym językiem”, mówi w filmie często, zwykle jednak do samego siebie, a nie do realnego interlokutora. Jego słowa, podobnie jak sam bohater, wydają się zawieszane w osobistej próżni, wiecznej teraźniejszości i apatii. Chłopak obsesyjnie powraca do przeszłości, uosabianej w filmie przez Lise, nie jest skłonny do szczerzej auto-refleksji, nie potrafi podjąć konkretnego działania. Znamienne w tym miejscu brzmią słowa autorki *Kryształów czasu*, opisujące rolę monologu w kontekście podmiotu melancholijnego w *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha J. Hasa:

O ile monolog jest już tworzeniem narracyjnych struktur i z pozycji naratologa ta potencjalna gotowość i komunikatywność jest fundamentalna (bez niej niewątpliwie zwierzenie nie mogłoby nastąpić), to jednak z pozycji filozofa dialogu monolog pozostaje samotnością, pozbawioną współobecności i współodczuwania Innego³¹.

²⁹ M. Jakubowska, *Kryształowy czas*..., s. 339.

³⁰ G. Deleuze, op.cit. s. 375.

³¹ M. Jakubowska, *Kryształowy czas*..., s. 120.

W perspektywie teorii obrazu-czasu znacząca jest krótka, choć emblematiczna dla *Złej krwi* scena-antrakt, niejako rozdzielająca długą dyskusję bohaterów na dwie części. Alex opuszcza Annę na krótką chwilę, zostawiając ją z muzyką płynącą z radiowego głośnika, i opuszcza mieszkanie Marka³². Po zewnętrznej stronie przeszklonych drzwi zapala papierosa, powolnym tempem przemierza kadr od prawej do lewej strony, wykonuje kilka niezgrabnych ruchów, po czym zrywa się do szaleńczego biegu. Mężczyzna błyskawicznie przemierza kolejne przecznice, aby zatrzymać się gwałtownie, odwrócić się i wrócić do Anny. Alex nie może sobie pozwolić na wyrwanie się z odrętwienia – ucieka, aby za chwilę zawrócić. Jego ruch, a w zasadzie bezruch, jest niczym „błądzenie, dreptanie w miejscu [...] nerwowo pośpiech, krzątanie, bieganie lub chodzenie w kółko”³³.

Uzupełniając analizę drugiej instancji filmowego dyskursu, należy wspomnieć o aspekcie, który nie może zostać pominięty w kontekście omawiania struktur narracyjnych *Złej krwi*, ale i skonstruowanego na identycznych podstawach *Chtopak spotyka dziewczynę*. Oba filmy, w niezwykle dbałości o stronę formalną, akcentowaniu konkretnych obiektów w świecie diegezy, organizowaniu elementów formalnych i treściowych w osobliwe ciągi kompozycyjne, przywodzą na myśl tryb narracji parametrycznej zaproponowanej przez Davida Bordwella. Amerykański neoformalista przeciwstawia ten typ opowiadania narracji klasycznej, właściwej tekstom przezroczystym, posługującym się językiem kina stylu zerowego. Zwraca uwagę, że narracja parametryczna, wysuwająca na pierwszy plan pewne jakości techniczne i formalne, „przypomina raczej to, co zachodzi w sztukach »mieszanych«”³⁴. Ów tryb opowiadania odnosi się do konkretnych twórców i trudno uchwytnych filmów, w których rozwiązania stylistyczne nie są, jak w przypadku klasycznego opowiadania, służebne wobec fabuły, nie pozostają podporządkowane funkcjom określonym przez sjużet i zyskują wartość samodzielną. Do takich autonomicznych parametrów w *Złej krwi* należy zaliczyć przede wszystkim obsesyjnie fetyszyzowany kolor czerwony (ekwiwalent kraciastego wzoru w *Chtopak spotyka dziewczynę*), wypełniający znaczną część przestrzeni w świecie przedstawionym, oraz regularnie powracające czarne kadry, funkcjonujące jako nieszablonowe przejście montażowe, kwestionujące zasadę niewidzialnych „szwów” filmowego opowiadania.

Opis – podsumowanie

Główny bohater *Złej krwi* niewątpliwie nosi znamiona postaci właściwej modelowi obrazu-czasu. Dla jego opisu psychologicznego dużo większe znaczenie od

³² Sekwencja ta jest znamieną również w optyce postmodernistycznego łączenia sztuki wysokiej z popularną. Z radiowego głośnika w pierwszej kolejności płynie utwór „J'ai pas d'regrets” w wykonaniu Serge'a Reggianiego (wcielającego się zresztą w *Złej krwi* w postać Charliego, od którego Marc wypożycza samolot) – znanego z wykonania utworów poètes maudits (Arthura Rimbauda i Charles'a Baudelaire'a) oraz ze współpracy z Jeanem Cocteau czy Jean-Pierre'em Melville'em. Następnie zaś rozbrzmiewa David Bowie, ulubiony wokalista Caraxa, z popową piosenką *Modern Love*.

³³ Ibidem, s. 338.

³⁴ D. Bordwell, *Narracja parametryczna*, tłum. T. Kłys, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 2.

akcji zewnętrznej ma akcja wewnętrzna. Kluczową formą „aktywności” młodego mężczyzny są nie rzeczyste działania, ale słowa – wypowiedane w stronę zarówno fizycznie obecnego podczas rozmowy interlokutora, jak i elementów jego przeszłości w ramach monologów wewnętrznych. Na poziomie konstrukcji związków sensoryczno-motorycznych Alex jawi się wręcz jako antybohater – bierny, cierpiący, nieokreślony – będący całkowitą antytezą protagonisty kina klasycznego. Należy zaznaczyć jednak, że jest on postacią nie tylko dwuznaczną, ale także dwukodową³⁵.

W drugim filmie Caraxa można bowiem odnaleźć wiele intertekstualnych nawiązań do rodzimej kinematografii, głównie realizacji Jeana Cocteau (*Krew poety / Le sang d'un poète*, 1932), Jean-Luca Godarda (*Do utraty tchu / À bout de souffle*, 1960; *Życie własnym życiem / Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962) i François Truffauta. Jednakowoż odniesienia autora *Chłopak spotyka dziewczynę* do innych tekstów filmowych świadczą o jego zamiłowaniu nie tylko do dzieł modernistycznych czy nowofalowych („kina poezji” – prawdopodobnie dodałby Pasolini), ale **również** do klasycznych. Kilka scen w *Złej krwi*, że przytoczę chociażby **tę z matką podejmującą** z dzieckiem zabawę w chowanego, do której dołącza główny bohater (wydarzenie spina muzyczny motyw przewodni ze **Światła rampy / Limelight** Charlesa Chaplina, 1952), jest wystylizowanych na skonwencjonalizowany formalnie film niemy (wczesną realizację „kina prozy”).

Głównym nośnikiem aluzji do tego klasycznego i przezroczystego języka kina jest jednak sam Alex. Z jednej strony Denis Lavant, odgrywający jego postać, jest aktorem niebywale cielesnym, odznaczającym się wycieczkami kamery, zdolnym „do fenomenalnej mimiki i nieoczekiwanych zmian nastroju”³⁶. Z drugiej – sam bohater w poszczególnych partiach dzieła ucieleśnia, symptomatyczne dla klasycznego filmu niemego, emocjonalność i niewinność. Próbuje podjąć działanie, odpowiedzieć na zastaną sytuację – jednak jego czyny są oczywiście tylko pozorne. Podążając tym tropem, można pokusić się o stwierdzenie, że Alex to bohater obrazu-czasu wykreowany (na poziomie formalnych stylizacji) na bohatera obrazu-ruchu. Ostatecznie nie należy zapominać, że dzieło Caraxa – jak i wszystkie filmy Francuza zrealizowane w XX wieku – silnie manifestuje kody estetyki filmowego postmodernizmu, mającego **słabość do integrowania** elementów z różnych obszarów kina³⁷.

³⁵ Jednym z symptomów estetyki postmodernistycznej, zarówno na obszarze kina, jak i innych sztuk, jest koncepcja dwukodowości, czyli łączenia w ramach jednego tekstu przekazów charakterystycznych dla sztuki wysokiej z kodami kultury popularnej. W filmie postmodernistycznym podział na sztukę wysoką i popularną w zasadzie traci rację bytu, gdyż w utworze spotykają się komponenty obu tych obszarów.

³⁶ C.-J. Malmberg, op.cit., s. 35.

³⁷ Poszczególne wątki niniejszego artykułu (m.in. analizę zakończenia czy nieprzezroczystości treściowych filmu *Chłopak spotyka dziewczynę*) poruszam również w tekście poświęconym symptomom estetyki postmodernistycznej w filmach Caraxa: A. Cybulski, *Dezorientacja, nadmiar, cytat. O postmodernistycznym kodzie w twórczości Leosa Caraxa*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź.

**Crystal-Images of Leos Carax.
Remarks on *Boy Meets Girl* and *The Night Is Young*
in the Context of Gilles Deleuze's Time-Image Concept**

The author of the article analyses the first two feature films of Leos Carax – *Boy Meets Girl* (1984) and *The Night Is Young* (*Mauvais Sang*, 1986) – in the perspective of Gilles Deleuze's reflection on cinema. Undoubtedly, the works of both filmmaker and philosopher are linked to broadly-understood postmodern paradigm – the former's to postmodern cinema, the latter's to postmodern theory of cinema. Nevertheless, it is modernism (...) that formed both Carax's style and Deleuze's concept. The author explores the French director's films through the most sophisticated form of time-image cinema – crystalline regime, which includes three instances of film: description, narration and story.