

# 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 narracyjną<sup>1</sup>, 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”<sup>2</sup>. 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 zatarte<sup>3</sup>. „Obraz-ruch to czysta materia, obraz-czas jawi się jako czysta świadomość”<sup>4</sup> – zaznacza Małgorzata Jakubowska, interpretatorka myśli Deleuze'a.

<sup>1</sup> 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.

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

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

<sup>4</sup> M. Jakubowska, *Gilles Deleuze...*, s. 335.

Oba wyodrębnione przez Francuza modele z powodzeniem można utożsamić 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 przedstawionym<sup>5</sup>. 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 Deleuze<sup>6</sup>, formułując typologię przypominającą tę, zaproponowaną kilka lat później przez Seymoura Chatmana<sup>7</sup>.

Definicję pierwszej instancji – historii – sprowadza autor *Różnicy i powtórzenia* do rozwoju relacji podmiot – przedmiot<sup>8</sup>. Historia organiczna zakłada „zgodność” przedmiotu i podmiotu: rozróżnienie pomiędzy obrazami obiektywnymi a subiektywnymi jest w niej wyraźnie zaakcentowane<sup>9</sup>. W przypadku krystalicznej odmiany tego poziomu filmowego dyskursu podział na „to, co widzi kamera”, i „to, co widzi postać”, zostaje niejako zanegowany<sup>10</sup>.

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”<sup>11</sup>. Kategoria organiczności w tym przypadku jest prawdziwościowa „w tym sensie, że rości sobie prawo do prawdy, nawet w fikcji”<sup>12</sup>. 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”<sup>13</sup>. W tym modelu działanie zastępuje widzenie, a organiczna formuła Ja = Ja zostaje wyparta przez formułę Ja = ktoś inny<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> M. Jakubowska, *Kryształowy czas...*, s. 334-335.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 334-340.

<sup>7</sup> 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.

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

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> M. Jakubowska, *Kryształowy czasu...*, s. 337.

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

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 338-339.

Organicznym opisem nazywa Deleuze ten, który zakłada „niezależność swego przedmiotu”<sup>15</sup>. Model ten opiera się na zasadach obiektywności i prawdopodobieństwa, logicznych związkach i powiązaniach na poziomie diegezy oraz czytelnym porządku relacji przestrzennych<sup>16</sup>. Opis krystaliczny sprzeciwia się naśladowaniu i odtwarzaniu rzeczywistości, kładzie nacisk na procesualność, oferuje różne wersje opowiadania, ukazuje „stawanie się” przedmiotu<sup>17</sup>. 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 działa<sup>18</sup>.

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, ociążałe, takie smutne. Wkrótce będę stary. I będzie wnet koniec”<sup>19</sup> – podpowiada, że widz ma do czynienia z opowieścią nie o działaniu i ruchu, ale o czasie, patrzeniu i przeżywaniu.

<sup>15</sup> G. Deleuze, op.cit., s. 351.

<sup>16</sup> M. Jakubowska, *Kryształ czasu...*, s. 334-335.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 335.

<sup>18</sup> G. Deleuze, op.cit., s. 351.

<sup>19</sup> 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 przywrócić 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 młodzieńca<sup>20</sup>, 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-

<sup>20</sup> 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”. Kwesie „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 rekonstruują<sup>21</sup>.

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”<sup>22</sup>, 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.”<sup>23</sup> 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 świata<sup>24</sup>. 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,

<sup>21</sup> G. Deleuze, op.cit., s. 372.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 371-372.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 372.

<sup>24</sup> 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 osobliwa 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 przyjrzeć 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 prawdziwości<sup>25</sup>).

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

<sup>25</sup> 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 nieprawdą<sup>26</sup>.

### 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

<sup>26</sup> 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.”<sup>27</sup> 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.

<sup>27</sup> 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 fikcji<sup>28</sup>. 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-

<sup>28</sup> G. Deleuze, op.cit., s. 371-373.

dzy artystą – kreatorem prawdy<sup>29</sup> 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”<sup>30</sup>.

### 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 terażniejszości i apatii. Chłopak obsesyjnie powraca do przeszłości, uosabianej w filmie przez Lise, nie jest skłonny do szczerej 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 Innego<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> M. Jakubowska, *Kryształowy czas*..., s. 339.

<sup>30</sup> G. Deleuze, op.cit. s. 375.

<sup>31</sup> 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 Marka<sup>32</sup>. 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”<sup>33</sup>.

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 *Chłopak 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«”<sup>34</sup>. 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 *Chłopak spotyka dziewczynę*), wypełniający znaczną część przestrzeni w świecie przedstawionym, oraz regularnie powracające czarne kadry, funkcjonujące jako nieszablone 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

<sup>32</sup> 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*.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 338.

<sup>34</sup> 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 dwukodową<sup>35</sup>.

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”<sup>36</sup>. 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 kina<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> C.-J. Malmberg, op.cit., s. 35.

<sup>37</sup> 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.