

Absurdalne ślady istnienia.

O budowaniu uniwersalnych przesłań

w filmach Jeana-Pierre'a Jeuneta Bib. Jag.

Jean-Pierre Jeunet wyznał w wywiadzie dla „Unifrance”¹, że nie interesuje go robienie realistycznych filmów. Fascynuje go to, co jest pod powierzchnią rzeczywistości. To wyznanie zbliża go do wielkich wizjonerów kina europejskiego Murnaua, Buñuela, Felliniego, Tarkowskiego, Hasa i stanowi deklarację podtrzymywania tej tradycji. Ci właśnie twórcy programowo eksplorowali samą „materię” kina, obrazowy język zawsze zanurzony w tradycji, aby wśród tych poplątanych odniesień do znaków odnajdywać siebie jako Innego. Inny jest mną jednocześnie w czasie, który już się zapisał i który się jeszcze nie zapisał, więc dotarcie do niego wymaga drążenia pod powierzchnią rzeczywistości, drążenia bardzo głęboko, obsesyjnie... Dla Jeuneta, podobnie jak dla wymienionych uprzednio wizjonerów, czas może być magiczny przez to, że – w pewnych sytuacjach, w pewnych doświadczeniach, wewnątrz filmowego przekazu – łączy wypowiadającego się z najbardziej dziecięcymi sferami istnienia. Uczy (wymaga?) tym samym języka uniwersalnego, powszechnego i zrozumiałego dla wszystkich. To język dzieciństwa, albo raczej – obrazów dzieciństwa. Być może dlatego jego film *Amelia* – ostatni jak dotąd – został tak entuzjastycznie przyjęty, gdyż przemawia takim właśnie językiem.

¹ „Unifrance” 2001, nr 5. Zob. <http://www.graffiti.com.pl/presskity/amelia/index.htm>

II

Jean-Pierre Jeunet jest scenarzystą i reżyserem samoukiem. Zawodu reżysera uczył się, kręcąc reklamy, teledyski, filmy krótkometrażowe i animowane. Niektóre z nich realizował razem z przyjacielem Markiem Caro. Za film *Le Manège* z 1979 roku zdobył Cezara w kategorii najlepszy film animowany. Cezarem zostały nagrodzone także jego krótkometrażowe filmy: *Pas de repos pour Billy Brakko* („Nie ma spokoju dla Billy’ego Brakko”) z 1984 roku i *Foutaises* („Głupstwa”, „Rzeczy bez znaczenia”) z 1990 roku. Obraz *Delicatessen* („Delikatesy”) przyniósł mu rozgłos na całym świecie; był licznie nagradzany na festiwalach, między innymi na MFF w Tokio, zdobył też 4 Cezary w kategoriach: najlepszy debiut, najlepszy scenariusz, montaż i scenografia. Filmem, który umocnił pozycję Jeuneta, było *Miasto zagubionych dzieci*, które brało udział w konkursie festiwalu w Cannes w 1995 roku i zdobyło także Cezara za najlepszą scenografię.

Klucz do oryginalności, a jednocześnie uniwersalności języka Jeuneta tkwi w jego stosunku do rzeczy pozornie bez znaczenia, które dyskretnie modelują rzeczywistość. To są ślady trwania, które czynią życie niepowtarzalnym, a jednocześnie nieznośnie absurdalnym. Można je definiować antonimami: lubię – nie lubię. Owe błahostki tworzą delikatną siatkę napięć pomiędzy aktywnym i biernym byciem, pomiędzy rozwojem a regresją. Jeunet uświadamiał istnienie owej siatki już w filmie *Foutaises*, kiedy tropił swoje własne absurdalne ślady istnienia, katalogując je w zabawny i rozbrajająco szczerzy sposób. *Rzeczy bez znaczenia*, jako ślady, pozbawione są cech praktycznych, nie służą niczemu poza znakowaniem miejsc w czasie i wyobraźni, czyniąc tym samym z rzeczywistości sen. Można je całkowicie ignorować, ponieważ zdają się nie mieć bezpośredniego wpływu na życie materialne, a więc tego, co doświadczane w codzienności. Mają natomiast wpływ na jakość życia duchowego. Jeśli zostaną dostrzeżone, otwierają skomplikowaną sferę dziecięcych znaczeń, zapoznanych emocji o rozległej gamie odcieni, które stanowią niezbywalną pożywkę duchowości. To ta właśnie sfera czuwa w cieniu życia praktycznego, aby upomnieć się o swe prawa w obliczu zdarzeń nie w pełni racjonalnych i przewidywanych, a jednak wciąż następujących. Absurdalne zdarzenia przytrafiają się każdemu i trud-

no je zracjonalizować, bo są nieprzewidywalne, przygodne i tym samym nie posiadają znaczeń, które wymagają oparcia w porównywalnych doświadczeniach. Absurd jest jednak tylko innym spojrzeniem na zdarzenie, jest spojrzeniem Innego, który będąc mną, wykracza poza moją tożsamość. Gilles Deleuze tłumaczył zdarzenia absurdalne poprzez lekturę czasu wewnętrznego. Jeśli czas zewnętrzny (*Chronos*) wyrażałby akcję ciała i kreację cielesnych jakości, to czas wewnętrzny (*Aiôn*) byłby miejscem zdarzeń niematerialnych i atrybutów wyraźnych jakości. Cała linia *Aiôna* przebiega zatem przez chwilę, która jest chwilą paradoksalną lub przypadkowym punktem, nonsensem powierzchni obrazu oraz *quasi*-przyczyną abstrakcyjnego momentu, i której rolą jest dzielić, sekwencjonować terażniejszość. Ponieważ chwila wydobywa w ten sposób terażniejszości jako jednostkowe i osobowe, więc są to osobliwości, czyli osobliwe punkty dwa razy projektowane, raz w przyszłości, raz w przeszłości, kształtując w tym podwójnym równaniu elementy tworzące część składową „czystego” zdarzenia. Chwila, jako element paradoksalny, musi być reprezentowana sama w sobie. Terażniejszość *Aiôna*, reprezentująca chwilę, jest terażniejszością bez gęstości, terażniejszością aktora, tancerza lub mima. To moment przewrotny, terażniejszość czystego działania i niewcielania. To przeciwspelnienie². Taka właśnie przewrotna, absurdalna chwila jest domeną Innego. On patrzy jak dziecko uczące się nazywać świat materialny, nie działając w nim. Dla Innego istnieje jedynie *continuum* znaczone emocjami, lokowanymi w absurdalnych śladach pamięci. Jeunet dociera do tego świata i do tego zapoznanego języka, bo przecież kino ma możliwość stawania się nauką wrażeń wizualnych, zobowiązującą widza do zapominania naszej czystej logiki przyzwyczajień³. Najważniejszą sprawą jest, aby i postaci, i widz stawali się wizjonerami, tak jak stawał się nim reżyser. Podobnie bowiem jak nasze codzienne życie, tak samo sytuacje graniczne (niecodzienne, absurdalne) nie odznaczają się niczym nadzwyczajnym. Po prostu nie mamy na te ostatnie schematów sensomotorycznych, aby je rozpoznać i tolerować. Takie schematy, czyli kalki istnieją po to, aby nas odwieść od tego, co nieprzyjemne, zbyt potężne, zbyt piękne, zbyt straszne itp. Zwykle postrzegamy tylko kalki. Ale kiedy nasze schematy sensomotoryczne zacinają się lub osłabiają, wówczas

² Por. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris 1969, s. 190-197.

³ Por. Tenże, *Cinéma 2: l'image-temps*, Paris 1985, s. 27.

może ukazać się inny typ obrazu, który pokazuje rzecz w jej nadmiarze grozy, w jej radykalnym charakterze, lub jako niedającą się usprawiedliwić. Aby taki obraz się ukazał, trzeba obnażać wyraźne elementy i odniesienia, których unikamy. Trzeba odrywać kalki od rzeczywistego obrazu. I do tego właśnie nakłania nas Jeunet.

III

W *Delicatessen* makabra sąsiaduje z tkliwością, groteska z patosem. Obrazy kreowane przez Jeuneta i Caro stają się momentami tak nieznośne, iż wybijają widza z bezpiecznych powinności percepcji nawykowej, aby przenieść go w świat dziecięcych wyobrażeń. I jeśli to się udaje, to dopiero wówczas staje się zrozumiała obecność bohaterów dziecięcych. Dzieci, tkwiąc w koszmarze, jakim jest życie w kamienicy „kontrolowanej” przez rzeźnika-kanibala, zdają się zupełnie na ów koszmar uodpornione. Więcej nawet, znajdują przyjemność w płataniu figli mało sympatycznym mieszkańcom, hołdującym obyczajom panującym we wspólnocie.

Główny bohater, potencjalna ofiara wspólnoty, świetnie rozumie dzieci. Zyskuje też ich sympatię w chwili, gdy roztacza przed nimi czar zabawy w dmuchanie mydlanych baniek. W tym samym momencie zyskuje również sympatię córki rzeźnika, którą ojciec „fałszywie” chroni, a w rzeczywistości czyni współwinną procederów, jakim nie jest ona w stanie się przeciwstawić. Dzieci, Louison i Julie przetrwają koszmar, zachowując niewinność i „żywość” wyobraźni. To tę czwórkę oglądamy w zakończeniu filmu, muzykujących na dachu kamienicy, która przestała być więzieniem. Pozornie absurdalna chwila zabawy jednoczy bohaterów, gdyż to właśnie ta chwila okazuje się osobliwą.

Jeunet pokazuje też drogę do prawdziwego obrazu, każąc dostrzec Innego w kimś bliskim. Tak właśnie Julie dostrzega Louison, kiedy wchodzi w jego świat, kontemplując rzeczy dla niej bez znaczenia, lecz cenne jako pamiątki dla niego. Wtedy po raz pierwszy dotyka natury bytu samego w sobie. Sen, który niedługo potem jej się przyśni – sen oczyszczający – wyzwala ją z koszmaru, w jakim dotąd żyła.

Rzeczy bez znaczenia, prawdziwsze od wszystkiego, co dotąd znała, przywracają ją życiu. Ten sen jest projekcją „żywej” wyobraźni, która ostrzegała przed tym, co może się wydarzyć. Wyobraźnia nie jest bowiem nierealnością, ale raczej nierozzerwalnością rzeczywistości i nierzeczywistości. Zobaczyć w niej można trzy aspekty: zamianę pomiędzy obrazem aktualnym (rzeczywistym) i wirtualnym (wirtualność staje się aktualnością i odwrotnie); dalej – zamianę między przejrzystością i nieprzejrzystością, a wreszcie – zamianę między źródłem obrazu a jego środkiem. Wyobraźnia jest zbiorem tego typu zamian. To obraz-kryształ⁴ w różnych stadiach rozwoju. Krystaliczna struktura snu Julie wskazywała, że jeśli projektowane wydarzenia miałyby nastąpić, byłyby katastrofalne w skutkach. Utrwaliłyby koszmar, dla niej bez wyjścia. Jeneut zdaje się więc nam mówić, iż rzeczy bez znaczenia czasem okazują się fundamentalne dla zrozumienia skomplikowanych ludzkich losów.

IV

Poszukiwanie dróg wyjścia z kosmaru, który się utrwała, stał się tematem filmu *Miasto zaginionych dzieci*. Demoniczny Krank porywa dzieci, aby zmuszając je do sennych marzeń, wykraść ich ulubione przedmioty i dla ratowania siebie poddawać je destrukcji w całkowicie realny sposób. W prologu filmu jesteśmy świadkami projekcji kontrolowanego snu jednego z porwanych dzieci, który w miarę nasilającej się ingerencji przemienia się w koszmar. Dziecku udaje się z niego wyrwać dzięki swojej ulubionej zabawce – pluszowemu misiowi. Ten prosty zabieg wyjścia z kosmaru dzięki ulubionej dziecięcej zabawce, która wydaje się rzeczą bez znaczenia, zupełnie nie był przewidywany przez porywaczy. A miś w świecie rzeczywistym okazuje się marną namiastką tego ze snu. Bezsilny i rozsierdzony Krank nie jest w stanie ingerować w dziecięce marzenia, gdyż one budowane są właśnie z tych pozornie głupich rzeczy. Jakby dla podkreślenia niemocy Kranka mózg wypowiada słowa, które parafrazują styl dziecięcych wyliczanek. Absurdalne ślady istnienia chronią zatem indy-

⁴ Por. Tenże, *Pourparlers 1972-1990*, Paris 1990, s. 93.

widualne pamięci dzieci przed ingerencją z zewnątrz. Jedynie mając mapę takich śladów, można rzeczywiście skrzywdzić dziecko, jeśli zamieni się ulubione rzeczy na inne obiekty, pozornie tożsame.

I najczęściej to my sami siebie krzywdzimy, odcinając się od języka z dzieciństwa. Gdybyśmy posługiwali się tym językiem, rozwijali go, aktualizowali, pozwalalibyśmy naszej wyobraźni żyć w harmonii z innymi wymiarami bytu. Istnieje oczywiście niebezpieczeństwo, iż wyobraźnia przejmie kontrolę nad naszym życiem, jeśli pozwolimy jej na bezkarną ekspansję na tereny niepodlegające jej kontroli. O takim zagrożeniu mówi, między innymi, ostatni film Jeuneta.

V

Amelia, żyjąc w świecie fantazji, pozbawia się możliwości korygowania swoich życiowych doświadczeń w sposób rzeczywisty. Pozornie rozwiązuje własne problemy. Nie chce konfrontacji z rzeczywistością oraz jakości wynikających z natury rzeczy i zdarzeń. Woli kreować rzeczywistość, którą lubi. I dopiero spotkanie z wyobraźnią Nino, zainteresowanie jego albumem, pełnym pieczołowicie rekonstruowanych zdjęć nieznanymi ludźmi, zmienia życie Ameli. Zafascynowana rzeczywistością Nino, wchodząc w nią coraz odważniej, nie zauważa nawet, jak zmienia zapis swego własnego czasu. Konfrontacja dwóch tak ekstrawertycznych osobowości, które otwierają się wzajemnie na siebie, daje początek miłości stanowiącej obraz źródłowy. Jeunet wnikliwie opisuje ten fenomen.

Wahając się bardzo długo przed dokonaniem istotnej zmiany w swoim życiu, Amelia zostaje niemal niezauważalnie do niej nakłoniona, kiedy w rozmowie z sąsiadem pada kwestia dotycząca ulotności osobliwych, niepowtarzalnych chwil, które często decydują o całym życiu. Od momentu, gdy Amelia uświadamia sobie, że zakochała się w Nino i że mężczyzna, o jakim marzyła, zdarzył się naprawdę, jej wyobraźnia zgodnie współdziała w kierunku urzeczywistnienia tego marzenia. Pomimo lęku, jakiego doświadcza w świecie rzeczywistym, decyduje się wkroczyć na zupełnie nieznaną jej teren.

Obraz źródłowy jest zapisany w czasie realnym, więc konfrontuje nas z naszą własną wewnętrżnością. Pojawia się pytanie o jakość naszych marzeń i siłę kreacji, jaka jest potrzebna, aby je urzeczywistnić. To pytanie ponadczasowe i uniwersalne. Nadaje sens naszemu istnieniu. Jeśli świadomie go nie zadajemy, zadaje je nasza wyobraźnia, zagęszczając przestrzeń życiową głupstwami – rzeczami bez znaczenia, które urastają do rangi natręctw.

Jeunet upomniał się o marzenia w świecie, w którym boimy się marzyć, gdyż zastępuje się marzenia obrazami łatwymi i pozbawionymi genezy czasowej. W przywołanym już wywiadzie dla „Unifrance” reżyser wyznał:

„Zanim zacznę kręcić film, muszę się zakochać w historii, którą on opowiada. [...] Moje filmy są wyjątkowo czasochłonne. [...] Potrzebuję czasu. [...] Przerwy w pracy doprowadzają mnie do szalu, bo uwielbiam kręcić filmy, ale cóż, do każdego z nich muszę dojrzeć, inaczej po prostu nie potrafię. [...] *Amelia* pokazuje Paryż takim, jakim ludzie widzą go w marzeniach”.