

O *Subway* Luca Bessona

Aleksandra Drzał

## BETONOWA FLORA, LUDZKA FAUNA. PODZIEMIA I ICH MIESZKAŃCY

**S**ubway (1985) to drugi (po *Ostatniej walce*, 1983) pełnometrażowy film fabularny Luca Bessona. W tym przedziwnym projekcie z plejadą gwiazd w obsadzie reżyser przenosi widza do „przestrzeni równoległej”, którą zdają się być podziemia paryskiego metra. To tu właśnie rozgrywa się niemal cała akcja filmu. Niespójna i fragmentaryczna fabuła sprawia, że nasza uwaga (w pewnej mierze z konieczności) koncentruje się nie na przebiegu zdarzeń, ale raczej na pojedynczych sekwencjach – etiudach, które uwodzą odbiorcę własnym życiem albo osobną poetyką.

Kilka lat temu furorę zrobił węgierski film *Kontrolerzy* (2003) Antała Nimróda. Akcja filmu rozgrywa się w swoiście klaustrofobicznej przestrzeni budapeszteńskiego metra. Besson wyprzedził przestrzenny zamysł Węgra o blisko dwie dekady.

### Metro: podziemny świat i jego mieszkańcy

Film otwiera sekwencja samochodowego pościgu ulicami Paryża. Od razu więc mamy do czynienia z odwróceniem klasycznej konstrukcji – zazwyczaj pościg oglądamy jako scenę kulminacyjną, gdzieś w okolicach finału filmowej narracji. *Nota bene* w *Subway* rozmaitych gonitw będzie jeszcze kilka – żadna jednak z nich nie odegra roli sceny kulminacyjnej. W pierwszej sekwencji Fred (Christopher Lambert) ucieka przed bliżej nieokreślonymi osobnikami. Wjeżdża do podziemi metra i przesiada się z samochodu do kolejki. Następnie na czarnym tle pojawia się tytuł, a po przejściu przez rozjaśnienie otwiera się przed nami zupełnie inny świat: podziemia paryskiego metra.

W pierwszej scenie po tytule poznajemy dwie centralne – jak się okaże – postaci nowej przestrzeni: Wrotkarza i Palkarza. Na uwagę zasługuje sposób wprowadzenia bohaterów do akcji. Otóż najpierw widzimy ich obuwie i sposób poruszania się, a dopiero w następnych ujęciach poznajemy „przynależące” do tych butów twarze i torsy (w podobny sposób prowadził nas Alfred Hitchcock przez dworcowe perony w pierwszej sekwencji *Nieznajomych z pociągu* z 1951 roku). Jak się po chwili okazuje, postaci te zbliżają się do siebie z naprzeciwka i... mijają bez słowa przybijając „piątki”. Ta niezmiernie precyzyjnie rozegrana sekwencja ujęć, której rytm zsynchronizowany jest z motywem muzycznym i krokami postaci, pełni funkcję swoistego preludium, „przygrywki” przed powrotem do fabularnej intrygi związanej z postacią Freda.

Specyficzny pomysł wprowadzenia do akcji poszczególnych mieszkańców paryskich podziemi sprawia, że od pierwszych ujęć widz postrzega ich w szczególny sposób. Wszystkich bohaterów można opisać w kilkupunktowej zaledwie charakterystyce, w której nie będzie raczej miejsca na cechy charakteru. Wrotkarz – szybko się porusza, kradnie damskie torebki (czy raczej – jak sam twierdzi – po prostu zbiera wszystko, co wisi); Palkarz – ma poczucie rytmu, sypia na hamaku; Wielki Bill – bardzo silny, nie boi się ognia itd. Ich imiona mają charakter bardziej określenia gatunkowego niż zindywidualizowanego pseudonimu. Wszystko to sprawia, że postrzegamy bohaterów nie jako „zwykłych ludzi”, ale raczej – zwierzęce istoty zamieszkujące specyficzne środowisko.

„Przedstawiciele ludzkiej fauny” – pisze o nich Tadeusz Lubelski (Lubelski: 18). Bywa że funkcje przypisane są postaciom w bardzo przewrotny sposób. Tak jest choćby w przypadku Kwiciarza. Od czasu *Świata wielkiego miasta* Chaplina wiemy przecież, że kwiatki sprzedawać powinna śliczna dziewczyna, w której główny bohater mógłby się zakochać, a nie nieszczególnie sympatyczny mężczyzna w średnim wieku.

Osobne „stado” stanowią w filmie przedstawiciele prawa, często spacerujący parami: Batman i Robin, Tom i Jerry (a więc nazwani imionami słynnych par-bohaterów kreskówek). To najwięksi wrogowie mieszkańców podziemi. W toku akcji wyraźnie sygnalizowane jest, że nie przynależą oni całkowicie do świata metra: mieszkają gdzie indziej, a tu wkraczają o określonej godzinie, by – jak sami to określają – polować. Kłopot sprawia wpisanie tej grupy w ramy jakichkolwiek jednoznacznych odczuć i emocji odbiorczych. Z jednej strony są to groźni wrogowie mieszkańców świata podziemi; bezwzględni myśliwi, którzy chcą ich złapać, w razie konieczności nawet zabić. Z drugiej jednak stanowią oni grupę silnie naznaczoną komizmem: ich bajkowo-komiksowe imiona nie budzą szczególnego respektu, a ponadto rolę komisarza gra Michel Galabru, dobrze znany z cyklu komedii o żandarmie z Saint-Tropez z Louisem de Funesem.

Inność i osobność świata podziemi oraz jego mieszkańców w szczególny sposób uświadamia nam także scena spotkania Freda i Heleny (Isabelle Adjani) na stacji metra. To właśnie wówczas widzimy bohaterkę po raz pierwszy – wcześniej istniała ona dla nas tylko jako głos w czasie telefonicznej rozmowy z Fredem. Bohater czeka na ławce, a widz – wraz z nim śledzi wkroczenie Heleny w przestrzeń metra. Kobieta schodzi po stopniach, więc najpierw widzimy jej stopy (eleganckie buty), potem pończochy i rąbek balowej sukni, wreszcie całą wieczorową kreację, a w finale piękną twarz. Bohaterka nie tyle schodzi do świata podziemi, ile raczej objawia się widzowi jako postać z „zupełnie innej bajki”; „wygląda raczej jak niezemska istota przybyła z bajkowego królestwa, niż realna bohaterka sensacyjnej afery” – zauważa Andrzej Zalewski (1998: 144). Fred ubrany jest w tym fragmencie w elegancki smoking, stanowią więc oni szczególną parę, nieprzystającą do otoczenia, w którym się spotykają. Oboje są z innego świata i to ze świata wspólnego. Choć poznajemy ich jako antagonistów, od początku zdajemy sobie sprawę, że bardzo wiele ich łączy. Wyczuwamy jednocześnie, iż w toku akcji zostaną oni „wpisani” w świat podziemi. Już wówczas bowiem wiemy, że Fred postanowił tu właśnie ukryć się przed ścigającymi go wrogami; Helena zaś zostaje wprowadzona do akcji analogicznie, jak Wrotkarz i Pałkarz – od ujęcia butów.

Podziemia metra stanowią osobny świat. Nie tyle nierealny, ile raczej realny inaczej. Przywodzi to na myśl jeden z wymiarów przestrzeni bajki magicznej opisywany przez Władimira Proppa: „Kompozycja bajki w głównej mierze opiera się bowiem na współwystępowaniu dwóch światów: realnego, ziemskiego i magicznego, bajkowego, nierzeczywistego, w którym panują niezwykle, zupełnie inne prawa” (Propp, 2000: 115). By się do tego bajkowego świata dostać, bohater musi odbyć długą podróż, ponieważ przestrzeń magiczna leży zawsze bardzo daleko. Podziemia metra należą wprawdzie do przestrzeni Paryża i zejście do nich właściwie nie następuje jakichkolwiek problemów, ale zauważmy jednak, że Fred wkracza do świata metra po sekwencji pościgu, co wywołuje wrażenie, iż odbył długą podróż, by wreszcie sforsować wejście do podziemi.

## Akcja: wejście do metra jako rytuał przejścia

Przekroczenie granicy powierzchnia-podziemie oznacza dla Freda konieczność stopniowej przemiany. Pozostaje on wprawdzie przy swoim starym imieniu, ale musi zmienić sposób ubierania się. Ktoś daje mu odpowiednie ubranie z komentarzem: „Powinieneś się przebrać. Wyglądasz jak turysta”. Dopiero po zmianie garderoby Fred zaczyna naprawdę przynależeć do nowej „rodziny”. Wcześniej, w swoim wytwornym smokingu, wyraźnie był tu obcy. Owa obcość zostaje zniwelowana wraz ze zmianą ubrania.

Samo sformułowanie „wyglądasz jak turysta” wywołuje oczywiście skojarzenie z typami osobowości ponowoczesnej wyróżnionymi przez Zygmunta Baumana (turysta, włóczęga, gracz, spacerowicz), ale także odnosi się do słów Freda, który na pytanie Wrotkarza o to, co robi w metrze, odpowiada: „Jestem na wakacjach”. Turysta podróżuje na chwilę i dla przyjemności, ma dokąd wrócić; ma dom. Sytuacja Freda takiemu opisowi nieszczególnie odpowiada, dlatego jego stwierdzenie o „wakacjach” traktujemy jako swoisty żart. Szybko orientujemy się też, że wkroczenie do podziemi nie będzie dla bohatera kilkudniową wycieczką – przygodą, bo przestrzeń metra stanie się jego światem. Fred nie wspomina ponadto o swoim domu – albo go nie ma, albo nie jest on dla bohatera szczególnie ważny. Od początku wyczuwamy, że bliższa postaci jest postawa włóczęgi, dla którego wędrówka to sposób na życie – nie ma celu, który wyznaczałby jej kres; włóczęga w pewnym sensie jest „u siebie” wszędzie (a może właśnie nigdzie?), nie ma korzeni, domu, rodziny.

Z kolei postać Heleny ma w sobie coś baśniowego; tyle tylko, że nie bardzo wiemy, czy bliżej jej do Królowej czy raczej Złej Królowej. Zdaje się, że podobny kłopot z jej oceną mają także mieszkańcy paryskich podziemi:

Palkarz: *Co to za cizia?*

Fred: *Kopciuszek.*

Palkarz: *Twój Kopciuszek ma w torebce gnata.*

Fred: *To jej czarodziejska różdżka...*

Helena właściwie przynależy do świata „powierzchni”, choć sama przestrzeń metra niewątpliwie ją intryguje. Ma dom, męża, pieniądze, ale wydaje się być tym znudzona; przypomina rozpieszczoną dziewczynkę, choć jednocześnie jest przecież bardzo kobieca oraz „po dorostemu” wyrachowana i zepsuta. Tadeusz Lubelski przyrównuje Helenę do Alicji: „Jeśli coś temu filmowi patronuje, to *Alicja w krainie czarów*: po drugiej stronie lustra, czytaj „po zejściu do podziemi”, wszystko staje się możliwe” (Lubelski 1991: 19). I coś w tym jest, kraina czarów, według Lewisa Carrolla, leży przecież właśnie pod ziemią (dokładniej – w wielkiej króliczej norze): „Nora biegła kawałek prosto jak tunel, a potem nagle poszła w dół, tak nagle, że Alicja nie miała nawet chwili na pomyślenie, jak by się tu zatrzymać, a już poczuła, że spada jak gdyby w bardzo głęboką studnię. Albo ta studnia była bardzo głęboka, albo ona spadała bardzo powoli, bo lecąc w dół miała mnóstwo czasu, żeby się rozglądać i zastanawiać, co będzie dalej” (Carroll 1986: 11).

Świat paryskich podziemi stanowi osobną przestrzeń. Wprawdzie mają tu wstęp ludzie „z góry”, jednak w gruncie rzeczy nie zdają sobie oni sprawy, z czym mają do czynienia. Dla nich zejście do metra to jedynie konieczność; robią to, by wsiąść do kolejki i pojechać do innej dzielnicy. Schodzą tu, by za chwilę wejść po schodach na innej stacji i wrócić na powierzchnię. Owi „zwyczajni ludzie” zdają się nie dostrzegać mieszkańców podziemi, choć w gruncie rzeczy wyglądają oni bardzo ekscentrycznie. Nauczyli się ich nie widzieć, nie zwracać na nich uwagi. Chyba odrobinę się ich boją, podobnie jak obawialiby się przechodzącego obok nich dużego bezpiecznego psa. Istotą z pograni-

cza światów jest Helena, która mieszka na powierzchni, ale kocha Freda – obywatela podziemi. Jest nieszczęśliwa w swoim świecie, ale też nie może zdecydować się na pozostanie w podziemiach metra. Przebywa tam coraz częściej i coraz dłużej, ale jednak za każdym razem wraca do „normalnego świata”. Podobnie zresztą Fred prawdopodobnie nie zdecydowałby się tak spontanicznie na zamieszkanie w podziemiach metra, gdyby nie zmusiły go do tego okoliczności (ucieczka, potrzeba ukrycia się). Helena podejmie swoją decyzję stopniowo i z większą świadomością konsekwencji. Bohaterka wie, że najpierw musi definitywnie zerwać wszystkie więzi łączące ją ze „zwyčajnym światem”. W tym sensie przelomowa dla akcji jest scena uroczystej kolacji, na którą Helena przybywa w czarnym skórzanym płaszczu i z irokezem na głowie. Celowo zachowuje się ordynarnie, by zniechęcić do siebie eleganckie towarzystwo. Gospodynię doprowadza do tego swoim komentarzem: „Stop. Czy może pani opowiedzieć tę historię komu innemu, bo ja mam ją w dupie?”. W końcu mąż każe Helenie odejść od stołu, a ona wie, że właśnie przekroczyła granicę lęku przed światem podziemi, że od tej chwili przynależy już do tamtej przestrzeni.

## Mowa – mówienie – gadanina...

Świat *Subway* tętni rozmowami, tyle że w gruncie rzeczy wszystko to bezsensowna paplanina o niczym. Dialogi są zbiorami zdań, z których nic nie wynika; właściwie żadna z rozmów nie jest znacząca dla rozwoju akcji...

Takie specyficzne podejście do sfery języka i mowy sygnalizuje Besson już na samym początku – w motto:

*„To be is to do – Sokrates*

*To do is to be – Sartre*

*Do be do be do – Sinatra”.*

To zabawa słowami, w której przejście od głębokich myśli filozoficznych do beztróskiego nuncienia wydaje się jak najbardziej logiczne i uzasadnione. Po sokratejskim przesłaniu i myśli egzystencjalisty, płynnym tanecznym krokiem dochodzimy do, by tak rzec, sinatrańskiej melodyki. Warstwa dialogowa jest w tym filmie niezwykle istotna, ale w bardzo przewrotny sposób. Każda wypowiedź obnaża swój własny bezsens; uświadamia widzowi, jak często ludzie wyrzucają z siebie potok słów, który nic nie oznacza, nie przekazuje jakichkolwiek istotnych treści. W jednej ze scen Fred opowiada Helenie wypadek, który przeżył w dzieciństwie: dokładnie w szóste urodziny Freda jego ojciec spowodował wypadek, w wyniku którego chłopiec przez sześć godzin leżał w śpiączce i na sześć lat stracił głos. „Dziwne. Magia liczb. Same szóstki...” – podsumowuje swoją opowieść. Wyobraźnia widza zaczyna pracować: to nie tylko same szóstki, ale trzy szóstki – znak szatana. Całości towarzyszy nieznośnie sentymentalna muzyka, tym bardziej oczekujemy więc jakiegoś skrajnie romantycznego gestu. Klasyczne kino uraczyłoby nas prawdopodobnie pocałunkiem pary bohaterów. Besson wybiera inne rozwiązanie, czyniąc pointą tej sceny wypowiedź przysłuchującego się wszystkiemu Wrotkarza: „Wychodzę, twoja zaszana historia mnie wzruszyła”. Patetyczny monolog Freda poszedł więc „na marne”; wbrew oczekiwaniom widza nie okazał się istotny dla rozwoju akcji. Pojawii się tu tylko jako kpi-  
na z pewnej konwencji.

Rozmowy, które toczą bohaterowie, najczęściej nie układają się w logiczną całość lub kończą się w nieoczekiwany sposób, co jest źródłem specyficznego komizmu. Dialog Heleny ze Sprzedawcą w sklepie muzycznym:

Helena: *Jestem znajomą Freda.*

Sprzedawca: *Freda?*

Helena: *Tak, tego faceta, który zostawił u pana smoking.*

Sprzedawca: *Blond włosy?*

Helena: *Tak.*

Sprzedawca: *Chyba jednak nie wiem, o czym pani mówi...*

Albo:

Barman: *Życzy sobie pani rogalik?*

Helena: *Nie.*

Barman: *Ciastko?*

Helena: *Nie, dziękuję.*

Barman: *Takie wspaniałe desery, a nikt ich nie kupuje.*

Modelowym przykładem tego, w jaki sposób Besson operuje dialogami, by zdezorientować widza, jest rozmowa Freda i Heleny na stacji metra. Bohaterowie spotykają się, by dokonać transakcji: Fred odda skradzione dokumenty w zamian za uzgodnioną kwotę. Tego w każdym razie spodziewa się widz – rozwoju wątku sensacyjnego. Odbiorca oczekuje także odpowiedzi na kilka pytań. Chciałby na przykład dowiedzieć się czegoś więcej o samych dokumentach oraz o okolicznościach kradzieży. Jednak już po kilku chwilach rozmowa podąża w zupełnie innym kierunku:

Fred: *Mogłaby pani być miłsza.*

Helena: *Niby dlaczego?*

Fred: *Cieszę się, że możemy się spotkać w zacisznym miejscu, u pani było tyle ludzi... A pani myśli tylko o swoich dokumentach. Wszystko pani psuje.*

Helena: *Pan zepsuł to dużo wcześniej. Nikt pana nie zmuszał do podkładania dynamitu pod mój sejf.*

Fred: *Nie cierpię sejfów – jak taki zobaczę, od razu wysadzam.*

Zarzut Freda, że Helena myśli „tylko o swoich dokumentach” jest dla nas wyraźnym sygnałem, że złodziejowi nie chodzi jedynie o dokonanie transakcji. Sensacyjność wątku staje się coraz bardziej mglista i wątpliwa. Choć nie wiemy, co dokładnie Fred ma na myśli mówiąc „wszystko pani psuje”, ani też jak owo „to” rozumie Helena, zaczynamy podejrzewać, że w grę wchodzi raczej jakaś bardziej osobista relacja. Tym bardziej iż wyjawiony tu przez złodzieja powód wysadzenia sejfu jest – delikatnie mówiąc – nieprzekonujący, traktujemy go więc w kategoriach żartu, a nie prawdziwego uzasadnienia. Częściowo utwierdza nas w tym przekonaniu fragment dalszej części rozmowy:

Fred: *Po diabła zapraszała mnie pani na to przyjęcie?*

Helena: *Bo myślałam, że jest pan...*

Fred: *Zmieniła pani zdanie?*

Helena: *Cóż, czasami jest pan straszny, a najczęściej nie do zniesienia.*

Fred: *Ślicznie pani w czerni, z diamentami w uszach.*

Helena: *Naprawdę? A pana włosy jak zwykle w nieładzie.*

Fred: *Przyganiał kociol garnkowi. Kiedy się zobaczymy?*

Helena: *Nie tak szybko.*

Fred (sięga po dokumenty, które, jak się okazuje, ciągle ma i pokazuje je Helenie): *Ja jestem dobrej myśli...*

Stopniowo dialog przeradza się więc w coś na kształt (pseudo)flirtu, czy może raczej dziecinnego przekomarzania. Temat skradzionych dokumentów wydaje się z tej perspektywy jedynie pretekstem do nawiązania i kontynuacji rozmowy. Tym samym cała ta scena, początkowo wpisana przez widza w ramy wątku sensacyjnego, nabiera wyraźnie wydźwięku melodramatycznego. Wciąż jednak nie dysponujemy przesłankami, które byłyby wystarczająco jednoznaczne. Przede wszystkim Fred przerywając wypowiedź Heleny sprawił, że odbiorca nie dowiaduje się, co o złodzieju myślała kobieta i dlaczego tak naprawdę zaprosiła go na przyjęcie. Niejednoznaczny jest też finał rozmowy: czy Fred zatrzymał dokumenty, by mieć pretekst do kolejnego spotkania z kobietą, którą jest zauroczony, czy może po prostu dlatego, że wciąż nie otrzymał obiecanej zapłaty? Dochodzi więc do paradoksu: ta stosunkowo długa scena rozmowy, która – w myśl oczekiwań widza – miała wyjaśnić kontekst zdarzeń, raczej dodatkowo go zaciemnia. Finałem tego fragmentu jest kolejna pogoń za Fredem, a więc, przynajmniej pozorny, powrót do wątku sensacyjno-kryminalnego. Odbiorcy ponownie wydaje się, że jednak o transakcję tu chodziło i same dokumenty są dla rozwoju akcji istotne. Dopiero w finale filmu zorientuje się, że został oszukany.

Niejednoznacznością i nieprzewidywalnym rozumowaniem naznaczone są nie tylko dialogi, ale także pojedyncze wypowiedzi. Przykładem może być kierowana do Heleny wypowiedź Kwiciarza na temat Freda. Jej pierwsze zdanie brzmi: „Jest niesamowity”. Po takim wstępie spodziewamy się wyliczenia cech uznawanych za zalety: uczciwy, wrażliwy, dobry, serdeczny etc. Nic bardziej mylnego. Oto kontynuacja: „Nie ma uczuć, nie ma przyjaciół, jedynie odrobinę pasji. Jesteście dla siebie stworzeni! Bukiecik?”. Ta wypowiedź byłaby właściwie świetnym punktem wyjścia do rozmowy na temat Freda, taką możliwość niweczy jednak finałowe pytanie – jasny sygnał, że celem nie było tu bynajmniej zachwalanie Freda, ale nakłonienie do zakupu.

Marzeniem głównego bohatera jest założenie zespołu muzycznego. Przez sporą część akcji kompletuje jego skład, wyjaśniając, że marzy o tym od czasu, gdy jako dziecko na jakiś czas stracił głos. W końcu udaje mu się stworzyć zespół. Muzycy mają wystąpić w podziemiach metra. Sekwencja finałowego występu przypomina teledysk. Od tego typu klipów roi się w MTV: Ona i on; ewidentnie są dla siebie stworzeni, ale nie mogą się odnaleźć, a gdy się to w końcu udaje i tak nie mogą być razem, bo zostają rozdzieleni w jakichś dramatycznych okolicznościach. Nie inaczej przedstawia się finałowa sekwencja ujęć w *Subway*: kapela gra – Helena biegnie do Freda przedzierając się przez tłum – mężczyzna upada postrzelony przez policjanta i umiera – bohaterka kłęką przy ciele i zalewa się łzami, a zespół gra dalej. Choć to finał tego „teledysku”, to jednak nie filmu. Besson postanowił ostatni raz puścić do widza oko i ostatecznie zbić go z tropu. Po chwili Fred po prostu otwiera oczy i nuci graną melodię. „Pa ra pa pa” – oto ostatnia wypowiedź w *Subway*. Powracamy do „Do be do be do” z motto. Domknięty zostaje cudzysłów nakazujący brać film z przymrużeniem oka. Besson przekreśla tym samym możliwość wysnucia z *Subway* czegokolwiek na kształt przesłania, prawdy na temat kondycji człowieka we współczesnym świecie, w wielkomiejskiej dżungli. Przecież właściwie mogłoby się na to zanosić: podziemia metra jako osobna równoległa przestrzeń wielkiego miasta i ich mieszkańcy – osobny ludzki gatunek. Tego rodzaju interpretacyjne zapędy zostają udaremnione. Czy *Subway* to tragicomiczna opowieść o miłości, życiu i śmierci? Absolutnie nie – to po prostu beztroskie filmowe pa ra pa pa, na na na – czy jak tam kto woli. Melodyjka jako motto i jako morał? Dlaczego nie. Jak powiedziała Księżna do Alicji: „Ze wszystkiego wynika jakiś morał, byleś go potrafiła znaleźć” (Carroll 1986: 75). Zasadnicze pytanie stawiane tu przez Bessona brzmiałoby więc: czy naprawdę filmowi morał jest zawsze potrzebny? Nie każdemu – odpowiada reżyser. To tylko film – krzyczy do nas Besson, który w momencie realizacji *Subway* był zaledwie dwudziestopięcioletkiem, a już z ogromnym dystansem podchodził do siebie jako reżysera oraz tak zwanej sztuki filmowej i z pewnością nie miał potrzeby przekazywania widzowi prawdy o współczesnym świecie. W jednym z wy-

wiadów tak to posumował: „Chcę powiedzieć, że nie zrobiliśmy nic genialnego. Dobrze oceniono nasz film w mediach. Jak stwierdzono, jest w nim Isabelle Adjani, jest Christopher Lambert, jest metro. Jest młody reżyser. Lecz film jest pełen błędów. To mój drugi film. Mam dwadzieścia pięć lat i robię filmy na miarę mojego wieku. Są rzeczy, których nie mogę filmować, ponieważ ich jeszcze nie poznałem” (za: Halmann 2004: 34).



Luc Besson, *Subway* (1985).

*Subway* nie jest bynajmniej pierwszym w historii kina filmem naznaczonym specyficznym podejściem do warstwy językowej. Tego rodzaju gadanina jest też znakiem rozpoznawczym wielu filmów Godarda z *Do utraty tchu* (1959) na czele. Tamci bohaterowie – w podobnym wieku, podobnie zblazowani i równie chętnie kryjący twarz za ciemnymi okularami – także prowadzili rozmowy „o niczym”, zupełnie nieistotne z punktu widzenia rozwoju akcji, na przykład:

Ona: *Zastanawiam się...*

On: *Nad czym?*

Ona: *Dramat polega na tym, że sama nie wiem. (...) Nie myślę o niczym. Chciałabym myśleć o czymś, ale mi się nie udaje.*

Albo wypowiedź typu: „Kiedy dziewczyna mówi, że wszystko w porządku i nie może przypalić papierosa, to znaczy, że się czegoś boi”. Pseudomądrości, które wyrzucają z siebie bohaterowie Bessona, są w bardzo podobnym duchu: „Nie strzela się do kwiaciarzy, to przynosi pecha” (Kwiaciarz). Choćby z tej perspektywy *Subway* uznać można za świetny przykład postmodernistycznego postulatu *verwindung* – przekroczenia bez odrzucania i negacji<sup>1</sup>. Film Bessona nie stanowi jednoznacznie i nachalnie czytelnej nawiązania do nowofalowego kina. Czerpie z niego, ogrywając pewne konwencje i pomysły, być może nawet odrobinę się z nich naśmiewa, ale przecież można też go oglądać bez koncentrowania się na tego rodzaju skojarzeniach. *Subway* przekracza godardowską koncepcję filmowej „paplaniny” w tym sensie, że jeszcze ją pogłębia; czyni

z niej punkt wyjścia do tworzenia sytuacji i wypowiedzi specyficznie komicznych, ale bez zamiaru szydzenia z tamtej poetyki.

## Fragmentaryczność jako pomysł na konstrukcję fabularną

Odbiór *Subway* może przysporzyć pewnych kłopotów widzom, którzy oglądają filmy przede wszystkim, by wylouić z nich spójną opowieść. Obraz Bessona wprawdzie roi się od zdarzeń na miarę kina sensacyjnego (pościgi, zuchwały napad na stacji metra, kradzież jakichś bardzo ważnych dokumentów itd.), jednak poskładanie ich w ciąg przyczynowo-skutkowy jest delikatnie mówiąc kłopotliwe. Zbyt wiele tu niedopowiedzeń i nieścisłości. Nigdy na przykład nie dowiadujemy się, o jakie ważne dokumenty chodzi ani też, co ostatecznie się z nimi stanie. Ich funkcję można by przyrównać do hitchcockowskiego MacGuffina – to wielkie nic wprowadzone do świata przedstawionego, by mogła się zawiązać akcja (tu: spotkanie Freda i Heleny). Tyle że u Bessona owo zawiązanie się akcji jest tylko chwilowe, bowiem szereg następujących potem zdarzeń to raczej osobne epizody niż *stricte* fabularne wydarzenia funkcjonujące w ramach jakiejś całości. Śledzenie przebiegu akcji – jakkolwiek mimo rozmaitych nieścisłości możliwe – jest w przypadku *Subway* zdecydowanie sprawą drugorzędną. Za to widza, który przystanie na fragmentaryczny odbiór, czeka prawdziwa filmowa uczta złożona z kolejnych filmowych etiud. Niektóre z nich to istne majstersztyki. Wspominałam już o otwierającej film scenie pościgu oraz następującej po niej sekwencji, w której poznajemy Palkarza i Wrotkarza. To jednak dopiero początek...

Oto w jednym z kolejnych fragmentów po raz pierwszy widzimy inspektora policji i jego „świętę”. Grupa policjantów schodzi po schodach do podziemi metra – bez słowa, za to w rytm motywu muzycznego. Tanecznym krokiem korowód przemierza korytarz: inspektor, za nim Batman i Robin, a dalej jeszcze kilka par policjantów w niebieskich mundurach. W pewnym momencie grupa rozchodzi się kierowana gestami Batmana, który od czasu do czasu przyklaskuje w rytm muzyki. To świetna choreograficznie sekwencja, a jednocześnie niezwykle dowcipna jako całość: tańczący policjanci... Dziwności dopełnia kontekst fabularny. Fragment ten pojawia się bowiem bezpośrednio po scenie spotkania Heleny i Freda, która kończy się kolejnym pościgiem za złodziejem. Pojawienie się stróżów prawa widz automatycznie utożsamia z ową pogonią. Tym większe jest więc jego zdziwienie i dezorientacja wywołana owym nieśpiesznym „tańcem” grupy policjantów. Właściwie dopiero po zakończeniu tego fragmentu orientujemy się, że stanowił on osobny segment, a nie przyczynowo-czasowe następstwo poprzedzającej go sceny. W tym sensie sekwencja pojawienia się policjantów jest kwintesencją fragmentaryczności, o której wspominałam. To niejako osobna etiuda o szczególnych walorach estetycznych, która do samej akcji niczego nowego nie wnosi. Przeciwnie – rozrzedza sens i znaczenie, spowalnia rozwój zdarzeń, odwraca uwagę widza od fabularnego dziania się. Andrzej Załęwski pisze o takich segmentach, że są neutralnymi miejscami diegezy; nie da się o nich jednoznacznie powiedzieć, czy są jawą, snem czy fantazją; nie można ich na mocy jakichkolwiek obiektywnych przesłanek przypisać do któregośkolwiek z wątków. „W wyniku takich praktyk estetycznego windowania zwykłej konkretyzacji, naocznie niejako doświadczamy wyciekania uchwytnej treści segmentu, mimo że, skądinąd, jest on bardzo »czytelny«. Treść »policja na stacji« zostaje zneutralizowana i niepodatna na razie na zabiegi tetycznego ujmowania”<sup>2</sup> (Załęwski 1998: 153).

W następnej scenie Fred przemierza zaułki podziemi, oświetlając sobie drogę bezprzewodową jarzeniówką. Jej buczenie, dźwięki dochodzące z rur i odgłos kapiącej wody nadają tej wędrowce



swoisty rytm. Jest coś dziwnego i nienaturalnego w tych dźwiękach, mimo iż pochodzą przecież z istniejących realnie w diegezie obiektów. Tajemniczy „śpiew rur” (jak pisze o tym Zalewski) jest w tym sensie podobny do „tańca policjantów” z poprzedniej sekwencji. Ponownie mamy więc do czynienia z neutralnym segmentem diegezy. Wędrówka Freda wpisuje się wprawdzie w ciąg fabularny, jednak sposób jej ukazania przywodzi na myśl raczej senną wizję, wobec czego widz odczuwa dezorientację i niepewność co do poziomu zdarzeń (świat realny/sen/fantazja...). Odczucia te potęguje wrażenie szczególnej „dłużyzny” tego fragmentu. Bohater idzie zaułkami podziemia blisko dwie minuty i – mówiąc kolokwialnie – nic więcej się nie dzieje. Mamy więc do czynienia z techniką nazwaną przez Zalewskiego prolongatą. Istotą jest tu właśnie owo szczególne rozciągnięcie w czasie. Do opowiedzenia językiem filmu, że Fred idzie podziemnym korytarzem, wystarczyłoby kilka ujęć – kilka, może kilkanaście sekund. W omawianym fragmencie nie chodzi jednak o walory informacyjne, ale – estetyczne. Widz, wspólnie z wędrującym Fredem, poznaje specyficzną atmosferę podziemi; chłonie ją, zaczyna czuć gęstą i lepką mgłę. Do wywołania takiego wrażenia kilka ujęć nie wystarczy. Po chwili na drodze Freda pojawia się Wrotkarz i ciemność rozjaśniają teraz jego wrotki wyposażone w żarówki. Punktowe oświetlenie dodaje tej scenie specyficznej grozy; specyficznej, bo jednak nie do końca serio – przecież to świecące wrotki... Wraz z pojawieniem się Wrotkarza, klimat podziemi nieco się „ociepla” – Fred nie jest już sam, ma przewodnika i towarzysza wędrówki. Korytarz nagle staje się całkowicie realnym miejscem zdarzeń, milkną rury, a uwaga widza koncentruje się na dialogu.

Świetnie pomyślaną i rozegraną całością jest też scena wytwornej kolacji, trochę jak z *Dyskretnego uroku burżuazji* Buñuela: eleganckie towarzystwo nie może zjeść w spokoju z powodu zachowania Heleny. Wszyscy są dla siebie mili – sztucznie i na pokaz, a w gruncie rzeczy śmiertelnie znudzeni sobą i całym tym sztywnym ceremoniałem, do którego zmusza ich fakt jedzenia z porcelanowej zastawy. Wydźwięk tego fragmentu jest zupełnie inny niż w przypadku sekwencji tańczących policjantów czy podziemnej wędrówki Freda. Widz nie ma wątpliwości, że scena kolacji przynależy do świata realnego. Nie ma tu aury tajemniczości, intrygującego oświetlenia czy skomplikowanej choreografii. Trudno też powiedzieć, że przebieg przyjęcia nie jest zgodny z naszymi oczekiwaniami. W gruncie rzeczy spodziewamy się bowiem ordynarnego zachowania Heleny już od chwili, gdy widzimy ją w pierwszym ujęciu – przed drzwiami mieszkania, w którym ma odbyć się przyjęcie – w wydekolowanym skórzanym płaszczu, z irokezem na głowie i gdy słyszymy jej rozmowę z mężem:

Mąż: *Uśmiechnij się, dobrze?*

Helena: *Kiedy się uśmiecham, chce mi się rzygać. Co wolisz?*

Wymiana „uprzejmości” z panią domu tylko utwierdza nas w przekonaniu, że Helena nie przyszła tu po prostu na kolację:

Kobieta: *Zdejmij płaszcz.*

Helena: *Nie.*

Kobieta: *Jest ci zimno?*

Helena: *Nie, ale długo tu nie zabawię.*

Od początku nie mamy więc wątpliwości: bohaterka chce wywołać skandal i zrazić do siebie eleganckie towarzystwo, by móc rozpocząć nowe życie – zstąpić do podziemi metra. Taka racjonalna motywacja działania Heleny sprawia, że fragment ten wpisuje się w fabularną ciągłość zdarzeń. Dlaczego więc mamy poczucie jego osobności, jakiegoś dziwnego „zgrzytu” w momencie jego rozpoczęcia? Co sprawia, że jednak traktujemy tę scenę podobnie jak „taniec policjantów”

– jako oddzielną, intrygującą całość? Po pierwsze i przede wszystkim – osobna poetyka. Po raz pierwszy bodaj mamy w *Subway* do czynienia z taką „sterylnością” obrazu. Światło jest ostre, bardzo jasne – trochę szpitalne. Żadna wcześniejsza ani też żadna późniejsza scena nie jest filmowana w taki sposób. W *Subway* dominuje mglistość i mroczność uzyskiwana w rozmaity sposób. Dotyczy to zarówno fragmentów, których akcja toczy się w podziemiach metra, jak i tych nielicznych rozgrywających się „na powierzchni”. Tu zaś: czyściutkie pomieszczenie, stół misternie zastawiony wykwinutymi potrawami, z białą porcelaną i srebrnymi sztućcami na śnieżnobiałym obrusie. Wszystko to przywodzi na myśl sterylność szpitalnej sali operacyjnej. I oto do takiego sterylnego salonu wkracza ubrana na czarno Helena. Stwierdzenie, że nie pasuje ona do tego miejsca to stanowczo za mało. Po raz drugi bohaterka ukazana jest jako istota „z innej bajki”. Podczas spotkania z Fredem na stacji metra wydała nam się księżniczką z baśniowego królestwa. Teraz widzimy w niej raczej przebiegłą czarownicę, Złą Królową. Szkopuł w tym, że to jednak właśnie teraz wydaje się nam ona bardziej szczerą i sympatyczniejszą. Gdy mąż strofuje ją niczym małą dziewczynkę i każe jej odejść od stołu, w gruncie rzeczy czujemy ulgę, bo chcemy, by akcja znowu przeniosła się do zamglonych i mrocznych podziemi. Tu właśnie kryje się przewrotny pomysł Bessona na rozegranie tej sceny: widz chce, żeby ten fragment jak najszybciej się skończył. Upomniana przez męża Helena wstaje i zwraca się do gospodarza: „Pańska kolacja jest wielka, pański dom jest wielki i mam was wszystkich głęboko w dupie”. Rzecz w tym, że wypowiada te słowa wprost do kamery, a więc patrząc niejako na nas – widzów. Tym samym czujemy się utożsamieni z nadętym towarzystwem, a ponieważ nie chcemy postrzegać siebie jako takich, mamy ochotę się oburzyć. Tyle tylko, że zwyczajnie nie starcza nam na to czasu. Scena zostaje urwana i akcja przenosi się znowu do podziemi, a widzowie pozostają z odczuciem, iż trudniej byłoby wymyślić bardziej adekwatne zakończenie tej sceny.

Szczegółowo opisałam tu trzy zaledwie fragmenty. Przykłady można by mnożyć, ponieważ w gruncie rzeczy cały ten film daje się rozpisnąć na takie osobne segmenty – od otwierającego go pościgu ulicami Paryża, po finałowy „teledysk”. *Subway* to pochwała fragmentaryczności, a wrzenie to potęguje jeszcze sposób funkcjonowania w filmie warstwy słownej. Zdania niekoniecznie układają się w dialogi, a poszczególne sekwencje nie tworzą spójnej fabularnie całości. Poszczególne wątki zdają się przeczyć sobie nawzajem. Andrzej Zalewski przywołuje w tym kontekście słowa Freda, jakie padają w jego rozmowie z Heleną: „To nie ma nic do rzeczy”. Według autora *Strategicznej dezorientacji* można z nich uczynić motto ilustrujące (nie)porządek filmu. Jest to „zdanie przez które tekst podejmuje refleksję nad samym sobą, a poniekąd i całym kinem postmodernistycznym, pełnym wszak niespodzianek »nie mających nic do rzeczy«. Wyrażają one (tj. słowa Freda – przyp. A.D.) triumf fragmentu nad ciągłością, punktu wobec linii” (Zalewski 1998: 158–159).

Konsekwencja w stosowaniu gry fragmentem sprawia, że film ogląda się jednak jako spójną całość – choć oczywiście nie o spójności akcji tu mowa. Besson uświadamia nam, że odbiorcze przyzwyczajenia są zawsze wyuczone, nabyte wskutek częstego obcowania z danym gatunkiem czy konwencją. Są w *Subway* momenty, w których autor unaocznia to nam prowokacyjnie „zrywając” nieprzystające do siebie działania i motywacje. Przykładem może tu być fragment, gdy Fred wysadza jakiś sejf w podziemiach metra. Celowo piszę tu „jakiś” – nie wiemy bowiem, gdzie dokładnie ów sejf się znajduje, co w nim było ani też dlaczego właściwie bohater to robi. A może właśnie wiemy, tyle że uzasadnienie, jakim dysponujemy, wydaje się nam co najmniej dziwne i niewystarczające – cały czas dźwięczą nam w uszach słowa Freda z rozmowy z Heleną: „Nie cierpię sejfów. Jak taki zobaczę, od razu wysadzam”. Oto odpowiedź na pytanie o powód wysadzenia sejfów. Dziwna, porównując rzecz z motywacją działań bohaterów klasycznego kina akcji. Besson

puszcza do nas oko, uświadamiając nam, że o motywację, o ciąg przyczynowo-skutkowy w gruncie rzeczy nietrudno. Pytanie tylko, czy rzeczywiście o spójności filmu jako pewnej całości stanowi właśnie motywacja i racjonalne uzasadnienie działań bohaterów. *Subway* jest negatywną na to odpowiedzią.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Pojęcie zaproponowane przez Giannię Vattimo, a zaczerpnięte z pism Heideggera. Zdaniem autora taki właśnie stosunek ma postmodernizm do modernizmu: nie chodzi mu wcale o przewyższanie i negację tego, co już było, ale raczej o twórcze parcie naprzód. Postmodernistyczny przełom ma więc specyficznie płynny charakter (zob. Vattimo 1996: 183).
- <sup>2</sup> Tetyczne miejsca diegezy to według Zalewskiego te, które dla odbiorcy są obiektywnie zrozumiałe, tj. jasny jest ich kontekst. Widz wie, do którego z wątków i do jakiej przestrzeni (jawa, sen etc.) one należą.

## Bibliografia

- Carroll L. (1986). *Alicja w krainie czarów. Alicja po drugiej stronie lustra*. Warszawa.
- Halmann E. (2004). *Jean Reno*. Warszawa.
- Lubelski T. (1991). *Rausz Gainsbourga. Placz Bensona*, „Kino” nr 8, s. 16–21
- Propp W. (2000). *Nie tylko bajka*, wybór i tłumaczenie Danuta Ulłcka. Warszawa.
- Vattimo G. (1996). *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*, [w:] S. Czerniak, A. Szahaj (red.). *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Warszawa.
- Zalewski A. (1998). *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*. Warszawa.

---

**Aleksandra Drzał** jest absolwentką dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pod kierunkiem naukowym profesora Wiesława Godzica pisze pracę doktorską na temat twórczości Luca Bessona.