

go kino klasyczne. Generalnie chodzi tu o to, by uwydatnić oznaki formułowane w obrębie wypowiedzi, i to w taki sposób, by zwracało się to przeciw aparatowi produkującemu wrażenie rzeczywistości.

## ■ Podglądacz. Wystarczy zamknąć oczy



*Podglądacz* (*Peeping Tom*, Wielka Brytania 1960, reż. Michael Powell) to utwór w dorobku jego twórcy niezwyklej. Powell, znany wcześniej z filmów o zdecydowanie pogodniejszym charakterze, nakręcił ponurą opowieść o psychopatycznym zabójcy. Wykorzystał wprawdzie elementy kina gatunkowego, ale jednocześnie dalece wyszedł poza świat horroru, w którym strach jest bezpieczny, a monstra okazują się mniej groźne, niżby się wydawało.

Film został nakręcony równoległe z *Psychozą* (*Psycho*, USA 1960) Alfreda Hitchcocka i jest z nią często porównywany. Obydwa dzieła mają w istocie wiele wspólnego. Zarówno Powell, jak i Hitchcock postanowili porzucić klasyczne rozwiązania filmu grozy, w którym to, co monstrualne, jest zwykle zewnętrzne wobec świata przedstawionego filmu. *Podglądacz* i *Psychoza* nie straszą kreacjami szalonych naukowców czy transylwańskimi wampirami. Przerazenie sięją w nich zwykli ludzie, dodatkowo – dla pogłębienia efektu –

budzący sympatię widza. Zarówno brytyjski, jak i amerykański film są uznawane za punkty zwrotne rozwoju gatunku – nie tylko z uwagi na rezygnację z umowności horroru, ale także z powodu niezwykle samoświadomości obydwu filmów. Samoświadomość ta manifestuje się w filmach Hitchcocka i Powella w nieco inny sposób. O ile bowiem autor *Psychozy* koncentruje się przede wszystkim na wyrafinowanej grze z konwencją gatunkową, o tyle twórca *Podglądacza* kieruje swoją uwagę w stronę wątków autotematycznych.

*Podglądacz* to jeden z najlepszych przykładów kina autotematycznego. Nie tylko ze względu na jego walory artystyczne, ale także dlatego, że film ten – jak żaden inny – zawiera w sobie różne warianty autotematyzmu – od najprostszych po wyrafinowane, związane z rekonstrukcją mechanizmów spektaklu kinematograficznego.

Bohaterem filmu jest Mark – początkujący filmowiec, pracujący jako asystent operatora i – oczywiście – marzący o karierze reżysera. Poznajemy go jednak nie na planie filmu, ale w podejrzanej dzielnicy podczas spotkania z prostytutką. Scenę tę oglądamy z charakterystycznej perspektywy – przez wizjer amatorskiej kamery Marka, z którą nie rozstaje się on prawie nigdy. Mark nie oczekuje jednak od dziewczyny usług seksualnych. Będąc z nią sam na sam w pokoju, atakuje ją – jak się później okazuje – bagnetem ukrytym w statywie kamery, która rejestruje przerażenie kobiety i jej śmierć. Wydarzenia w hotelu oglądamy najpierw przez wizjer kamery, później zaś – już w wersji czarno-białej – podczas projekcji w mieszkaniu Marka.

Mark zajmuje się także fotografią. W drugiej scenie filmu oglądamy go w podziemnym studiu, ukrytym na zapleczu kiosku z gazetami, w którym bohater robi półpornograficzne zdjęcia, sprzedawane później przez sklepikarza bardziej zaufanym klientom. Reżyser ukazuje także prywatne życie Marka. Po powrocie do domu bohater spotyka mieszkającą na parterze Helen, z którą się zaprzyjaźnia. Związek z dziewczyną jest dla niego szansą na pozbycie się traumy z dzieciństwa. Helen – choć zna ją od zaledwie kilkunastu minut – budzi jego zaufanie. Bohater powierza jej swoje tajemnice i opowiada o przerażających praktykach, jakim poddawał go ojciec – psycholog, badający reakcje lękowe dzieci. Mark był obiektem okrutnych eksperymentów, rejestrowanych przez ojca za pomocą ośmiomilimetrowej kamery.

Spotkanie Helen nie zmienia jednak Marka. W kolejnej scenie oglądamy go w studiu filmowym. Po zakończeniu zdjęć zaprasza on jedną ze