

Życie i śmierć

Moderato cantabile. Film Petera Brooka po półwieczu

KRZYSZTOF LIPKA

*Wypielęgowana aż do elegancji reżyseria (...)
Brook malował z maestrią nie zdarzenia, ale
falowanie uczuć. Nie fakty, lecz nastroje.*

Jerzy Płażewski

Bardzo zwykła opowieść

Historia ta wydarzyła się w niewielkim mieście (*na miarę trzech fabryk zaledwie* ¹⁾) na południowym zachodzie Francji. Książka Marguerite Duras nie precyzuje miejsca, film nakręcono gdzieś w okolicach Bordeaux, w miasteczku u ujścia Gironde'y (Medoc). Port, baseny portowe, molo, nieduża stocznia, zakłady remontowe, odlewnia „Wybrzeże”, wszystko niemalże wygląda jak z XIX wieku. Robotnicy idący do pracy stanowią tu przewagę w pieszym ruchu, przynajmniej w dzielnicy, w której toczy się akcja. Pejzaż miejski smutny, ponury, zaniedbany, niedwuznacznie chciałoby się rzec: brzydki.

– *Tu nie ma nigdy lata. Zawsze wiatr* ²⁾.

Żeby z tego prowincjonalnego zakątka wykrzesać nieco piękna, poezji, romantyzmu, potrzeba arcymistrza. Znalazł się i potrafił w tej scenerii nakręcić jeden z najpiękniejszych, najdziwniejszych i najbardziej poetyckich filmów nowej fali, opowiadających o powszednich ludzkich losach.

Historia jest prosta, a w zasadzie – jak to najczęściej w nowej fali – nie ma żadnej historii. Żona dyrektora odlewni Anna Desbarèdes (Jeanne Moreau) co piątek chodzi z kilkuletnim synkiem Pierre'em na prywatne lekcje fortepianu do miejscowej nauczycielki, mademoiselle Giraud. Podczas jednej z lekcji, od której rozpoczyna się akcja, kiedy oporne dziecko niechętnie poddaje się wymogom pedagogicznym, dolatuje zza zamkniętego okna (mimo piątego piętra) rozdzierający krzyk kobiety (zdjęcie od strony okna: zbliżenie trzech twarzy, trzy pary zaskoczonych oczu patrzą na nas).

Lekcja trwa nadal, ale mąci ją narastający na dworze hałas. Wreszcie kobiety, przekonane, że wydarzyło się coś okropnego, przerywają nieco nieskładną grę chłopca i wcześniej kończą spotkanie. Na ulicy tłum zebrany przed Café de la Gironde (rzadkie w tym filmie ożywienie kamery) zapowiada dramat, który się rozegrał w niedostępnym teraz wnętrzu ni to kawiarni, ni to baru, a w zasadzie dość obskurnej knajpy.

W biały dzień robotnik zabił kochankę. *Wpakował jej kulę w serce.*

Ludzie przez otwarte okna patrzyli zafascynowani. W głębi kawiarni, w półmroku bocznej sali, leżała na podłodze kobieta. Jakiś mężczyzna przylgnął do niej i powtarzał łagodnie:

– Kochanie, kochanie.

Uniósł głowę, spojrzał na tłum i wtedy zobaczono jego oczy. Pozbawione wszelkiego wyrazu z wyjątkiem jednego – było w nich porażające, nieustępliwe, wyobcowane uczucie pożądania ³.

Po chwili nadjeżdża karetka, wynoszą ciało, policjanci wyprowadzają zabójcę.

I to w zasadzie koniec historii. Nic więcej nie wiemy. Tylko to realnie się wydarzyło. Ale dowiemy się jeszcze na temat tego wypadku bardzo wiele, choć reszta będzie już pochodzić z fantazji dwojga bohaterów.

Szefowa zamyka okiennice knajpy; (cięcie) uchylona brama do ogrodu przed pałacikiem – kontrasty poetyki.

– Mimo wszystko – powiedziała Anna Desbarèdes, idąc bulwarem Morskim – mógłbyś już wreszcie sobie zapamiętać. „Moderato” znaczy umiarkowanie, a „cantabile” – śpiewnie. To łatwe ⁴.

Opowieść jeszcze zwyklesza

Ale w filmie są dwie opowieści. Dopiero teraz, po powyższym wstępie, rozpoczyna się w zasadzie właściwy film. Właściwa historia, której nie zobaczymy. Która będzie się na ekranie rozgrywać tylko w słowach. Z punktu widzenia tej historii *Moderato cantabile* to film o narracji, film, który jest słowną narracją, który opowiada o tym, czego nie pokazuje (zabójstwo), pokazuje zaś to, co nie jest jego zasadniczą treścią fabularną (rozmowy). Historia ta, tocząca się pomiędzy warstwą wizualną i warstwą dialogu, jest zawieszona między jawą i marzeniem. W obrazie mamy jawę, dialogi przenika marzenie. Ale obie warstwy się spotykają w przenikającej dzieło poezji. Czy jednak poza tym faktograficznie się przenikają i w jakim stopniu, musi widz rozstrzygnąć sam. Mówi się o tym półsłówkami, aluzjami, zmyśleniem.

Anna Desbarèdes, piękna, znudzona prowincjonalnym życiem kobieta, należy tu do wyższej socjety, obraca się w kręgu kilkunastu osób zamknięta w tym gronie jak w klatce. Mąż, syn, dom, duży ogród, służba – to jej świat. Wielokrotnie filmowane ogrodzenie eleganckiego domu jest wymowne, wytycza Annie granice wolności. Spacer z synkiem, związany lub nie z lekcjami gry na fortepianie, jest jedyną możliwością wyrwania się z tego kręgu. Właściwie tylko dziecko pozwala jej wytrwać w tym świecie. No i – ewentualnie – (nadużywany) alkohol.

Kobieta jest jeszcze młoda, o romantycznej duszy, o bogatych, niespełnionych marzeniach. Jakże miałyby je ziszczyć w tym tak nieromantycznym otoczeniu? Wszystko dzieje się tu *moderato* (umiarkowanie), nic – *cantabile* (śpiewnie). Brzydkie miasto, nuda, prowincjonalne mieszczaństwo, zmierzająca w łatwym do przewidzenia kierunku koleina. I żadnej możliwości buntu. Wszystko to będzie doskonale symbolizował beznamiętny styl filmowej narracji. Namiętność, wprost niebywała, będzie niemal zawsze ukryta, a przynajmniej powściągana. Tak, jak – co ważne – w towarzyszącej obrazowi muzyce.

Annie pozostaje więc życie wewnętrzne, a w gruncie rzeczy apatia. Wyobraźnia czeka na pobudzenie, Anna zaś znajduje się w takim stanie nienasycenia, że uchwyci się byle pretekstu, by wznieść się na skrzydłach fantazji do złudnych re-

gionów nierealnego szczęścia. Tym droższego, im bardziej iluzorycznego. Zabójstwo w barze pobudza silnie jej zmysłowość, już podczas obiadu wypytuje męża o wypadek.

Obcy mężczyzna, Chauvin (Jean-Paul Belmondo), którego imienia nie poznamy, zetknął się przelotnie z Anną już dawniej, podczas jakiejś służbowej wizyty o niejasnej przyczynie (*były pracownik odlewni*); potem obserwował ją z daleka, może nawet obsesyjnie. Obecnie bowiem wie o niej więcej, niż zazwyczaj to bywa. Teraz, dzięki wypadkowi w kawiarni, został także przez nią zauważony i od pierwszego wejrzenia staje się obiektem coraz bardziej namiętnych marzeń Anny.

Będzie odąd jej upragnionym i niedostępnym partnerem – w snuciu opowieści o postaciach bliżej im nieznanego dramatu z kawiarni i zarazem adresatem jej burzliwych wewnętrznych przeżyć, które skupią się w ich wzajemnym odniesieniu. Oboje samotni, spragnieni namiętnego uczucia, odnajdą siebie i swoje pragnienia w odgadywanej namiętności dwojga bohaterów kawiarnianego prologu: zabójcy i jego ofiary.

– *Widzieliście, co z nią wyrabiał – powiedziała powoli – jakby mu było obojętne, czy jest żywa, czy martwa. Myśli pan, że może do tego doprowadzić coś innego niż... rozpacz?* ⁵

Opowieść bardzo niezwykła

Niezwykłość ta jest podwójnie zakorzeniona, w konstrukcji filmu i w psychologii postaci. Lecz to w zasadzie umiejętne wykorzystanie wewnętrznej sytuacji psychologicznej bohaterów pozwala na komplikacje formalne, na misterną budowę zakontrwiczającą akcję zewnętrzną w wewnętrznej.

Jak to w dziełach nowofalowych, nie ma tu wyraźnej intrygi, akcji, perypetii, wątków. Można by zapytać zatem, co jest. Jest to, co w kinie oczywiste – obraz. Istnieje on tutaj na specyficzny sposób, jak bodaj nigdzie indziej. W tym właśnie filmie obraz jest wszystkim, cała narracja, w której leży sedno historii, rozgrywa się wewnętrznie, w wyobraźni, w bezbarwnym dialogu, w podskórnym, namiętnym, lecz utajonym wrzeniu, którego nic niemal nie zdradza, ale którego możemy się domyślać od pierwszych chwil, głównie po drobnych gestach i ukrywających właściwy sens wypowiedziach, po nastrojach i atmosferze miejsca. Jednak żeby się ta narracja potoczyła, konieczny jest ów niejaki miejski krajobraz, szare tło, potoczne życie i brak wszelkich perspektyw. I oczywiście iskra, która wznieci namiętność.

Sugestie wydarzeń wewnętrznych zostały zawarte wyłącznie w obrazie; o tym wszystkim niemal się nie mówi, bezpośrednio nie pokazuje, nie demonstruje, obraz układa się i płynie przez ekran naturalnie jak samo życie, jak codzienna strużka sączącego się nijako, beznadziejnie bytu. Dopiero tak ustawiony obraz stanowi kanwę, na której tkana jest narracja tego, czego w samym obrazie nie ma. Dlatego obraz, pełen spokoju, dystansu, wyważenia, jest tu tak ważny dla podskórnej treści; staje się komentarzem do opowiadanej historii i zaczynem nowej. Następuje więc swoiste rozdwojenie dzieła, nieco na kształt rozdwojenia jaźni: pokazuje się to, o czym się nie mówi, a mówi się o tym, czego nie widzimy. Z tego właśnie powodu obraz otrzymuje w tym filmie rolę niepowtarzalnie wykoncypowaną i także narracja toczy się w nim na sposób niepowtarzalny. Jedno obok drugiego, ale jedno bez drugiego – niemożliwe.

Są chwile spięcia, kiedy obraz nagle głęboko wnika w narrację dzięki emocji, głównie okazywanej wobec dziecka i przez muzykę albo też jakby niechcący, jakby się coś wymknęło.

Można tę sytuację ująć jeszcze inaczej. Mamy do czynienia z przypadkiem szczególnym: zasadnicza narracja nie dzieje się tutaj poprzez obraz. Skutkiem tego powstaje narracja w narracji: sam film jest tylko obrazową narracją o sytuacji, w której dopiero rozgrywa się ukryta w dialogu narracja fabularna. Obraz podmalowuje tylko okoliczności, jest jakby płynącym niezależnie nastrojowym komentarzem.

Film jako sztuka wizualna zawsze jest obrazową narracją. W *Moderato cantabile* mamy jednak dwie narracje, jedną zanurzoną w drugiej, narrację werbalną w narracji wizualnej. A więc warstwa wizualna (*moderato*) stanowi narrację zewnętrzną: kobieta spotyka się z mężczyzną na tle miasta, zaś warstwa werbalna jest narracją wewnętrzną (*cantabile*): to historia zabójstwa ujęta w ich słownych fantazjach, w podsycanych wyobraźnią, nierzeczywistych relacjach obojga bohaterów.

To nieco tak, jak gdyby przestrzeń wzięła rozbrat z czasem. Narracja obrazowa reprezentuje przestrzeń, miejsce, w którym historia jest opowiadana, miasto, kawiarnię, pejzaż; narracja werbalna – czas: kontinuum domyślnych, niewidocznych wypadków ich opowieści.

A tymczasem otwiera się (około połowy filmu, w scenie w ruderze) wyższe piętro: ukryta za obrazem narracja fabularna eliptycznie nawraca do obrazu i mówi więcej o sytuacji zewnętrznej niż o wewnętrznej ukrytej historii. Anna i Chuavin szybko się utożsamili z bohaterami swojej opowieści, ale do końca nie przestaną prowadzić tej oczywistej dla nich gry, że niby przecież nie opowiadają o sobie.

– *Krew na ustach – powiedziała – a on ją całował, całował. (...)*

– *Myśle, że celował jej w serce, tak jak chciała.*

*Anna Desbarèdes jęknęła. Niemal bezwstydną, cicha skarga dobyła się z jej ust*⁶.

Wysłuchując historii zabójstwa, nie dowiadujemy się o samym tym akcie dosłownie nic, dowiadujemy się natomiast wszystkiego o parze rzekomo relacjonujących zabójstwo bohaterów, którzy na temat wypadku w kawiarni snują jedynie domysły i fantazje. Próbują odtworzyć zakończoną tragicznie miłość nieznanym, lecz naprawdę sami konstruują opowiadaną historię, która zbliża ich do świata szalonej namiętności i potwornego mordu. Faktycznie przez tę zmyślaną historię – nie wiadomo, w jakim stopniu w ogóle prawdopodobną, bo to nieważne – zbliżają się wzajem do siebie i zgadują nawzajem własne uczucia.

Opowiadając, identyfikują się z bohaterami wymyślonej historii i z ich jakąś potwornie – według nich – dziką namiętnością coraz bardziej utożsamiają własne, w rzeczywistości zupełnie obce i odległe relacje. Ona jest żoną dyrektora i właściciela odlewni, on może robotnikiem (film), może bezrobotnym, przebywającym tu czasowo (książka). Ich światy łączą się tylko na zasadzie podległości i hierarchii. Teraz, w zmyślanej opowieści, mogą się odnaleźć i w fantazji paść sobie w ramiona. Na początku jest to tylko instynktowne wzajemne pragnienie, które szybko uświadomione staje się podjętą i celowo prowadzoną grą. Nie ma w niej nic przewrotnego, wszystko rozwija się naturalnie i toczy swobodnie, kierowane intuicją, jakby bohaterowie poddali się niosącemu ich prądowi życia. Przewrotny jest tylko autor tej opowieści o opowieści, reżyser.

– *Proszę pana, chciałabym wiedzieć cokolwiek więcej. Nawet jeżeli miałby pan zmyślać* ⁷.

Aż następuje przełom i dochodzi od całkowitego odwrócenia sytuacji, do momentu (nocna scena w parku), w którym już nie ukrywają przed sobą, że odmalowując namiętność tamtych dwojga, mówią o własnym wzajemnym uczuciu. Teraz nie opowiadają już o obcych osobach, lecz o sobie, udając już tylko chwilami, że mówią o obcych. Następuje tu swoiste ciągle stopniowanie otwartości. Wiedzą doskonale o tym, że udają, podtrzymują tok opowieści jako milcząco przyjętą konwencję. Niczego już nie tają przed sobą, opowiadają tylko na wyższym piętrze, porozumiewają się ponad konstruowaną historią. Tak jak na początku metonimicznie zastępowali prawdę zmyśleniem, teraz zmyślenie zastępują prawdą: jawnie mówią o sobie, używając tylko podstawionej historii jako metanarracji.

– *Potem nadszedł czas, kiedy patrzył na nią i już nie widział jej tak jak dawniej. Nie taką ładną i młodą. Bardzo późno zrozumiał, że chciał, by umarła... Tylko on pojął, że była na samym dnie...*

– *Była suką.*

– *Może on zachciał ją zabić od pierwszego razu, gdy ją ujrzał...*

– *Może pomyliliśmy się...*

– *Od poznania pani dowiedziałem się, kim jestem... Chcę, by pani sobie poszła* ⁸.

Jest to formalnie sytuacja dość zawikłana, jednak prostota środków, dzięki którym została ona tak mistrzowsko uzyskana w filmie, wywołuje niepowtarzalną aurę nierzeczywistości, snu, niepewności lub raczej pewności, która nie została tylko wypowiedziana lub została wypowiedziana jedynie przenośnie, eliptycznie, czasem zaledwie sugestią.

Ich uczucie nie jest w tym środowisku możliwe. I tak całe miasto wie już o ich spotkaniach. Anna, mająca więcej do stracenia, jest też bardziej zaangażowana. Chauvin, może tylko mniej impulsywny, ale zakochany niezwykle (dowiadujemy się w filmie, że przestał pojawiać się w pracy), musi, wbrew sobie, przyjąć rolę rozsądniejszego. Oboje przecież, opowiadając o obcych, myślą o sobie i czują uczuciami swoimi, nie cudzymi. Celowo roztrząsają zmyślaną historię namiętnie i drobniawo, nawracając do tych samych kwestii. Dzięki temu ich uczucie wyżywa się w opowieści, a oni kochają się wzajemnie w wewnętrznym cudzym przebraniu, stopniowo smakując to iluzoryczne uczucie.

W sumie jest to w sztuce jeden z licznych przykładów rzeczywistej miłości w pełni wirtualnej, uchwyconej zanim cyberprzestrzeń upowszedniła nam podobną tematykę dzięki elektronice. To zadziwiające, jak poetyka niemal zupełnie już minionej epoki wpisuje się w nowy sposób myślenia.

Kiedy wreszcie wydaje się widzowi, że miłość Anny i Chauvina dojrzała, że musi się spełnić w jakimś akcie szalonego porywu, jest już za późno. Podczas przedostatniej rozmowy Anna wyznaje swe uczucie i dodaje na usprawiedliwienie:

– *Mnie nie jest pisane długie szczęście, tylko krótkie chwile wzlotów z różnymi mężczyznami.* Chauvin twardo odpowiada:

– *Niech pani idzie.*

I podobnie, kiedy Anna na odchodnym jeszcze proponuje mu spotkanie:

– *Po kolacji, jeżeli tylko pan zechce... gdziekolwiek pan zechce...*

– *Myślę, że to już niemożliwe* ⁹.

(Tego dialogu nie ma w książce.)

Anna wie dobrze, że już za późno; sama także pragnie już czegoś innego, czegoś więcej, co na dobre odmieni jej życie, co nie będzie chwilowym uniesieniem, ale ostatecznym rozwiązaniem. Lecz zbyt intensywnie przeżywali swoje opowieści, rojenia, marzenia, zbyt wiele się po nich spodziewali i włożyli w nie serca, by cokolwiek jeszcze wspólnie przeżyć.

Rzeczywistość wyładowała się, zrealizowała w nierzeczywistości. Fabuła dziejąca się w obrazie nie dostąpiła realnego rozwiązania, gdyż rozwiązała się w słownych fantazjach. Widz zamiast realnego obrazu na ekranie otrzymuje namiastkę wydarzeń rozegraną w wyobraźni i dialogu bohaterów. Ostatnia scena ukazuje Annę przybierającą pozę śmiertelnie ugodzonej kochanki, pozę, która obrazuje zarazem jej obecną sytuację wewnętrzną i naśladuje zachowanie wymaginowanej bohaterki prowadzonych z Chauvinem dialogów.

Skutkiem tego widz jest skazany na własną wyobraźnię co do faktycznego przebiegu... właściwie czego? Ich flirtu, uczucia, romansu, gry? O ile oczywiście odbiorca w ogóle potrzebuje spełnienia tej dwutorowej historii w nałożeniu się warstwy wizualnej i werbalnej. O ile nie wystarczają mu przelotne przebiecia pomiędzy obiema warstwami. Wydaje się jednak, że wszystko, co najistotniejsze, właśnie w owych spięciach zostało dotknięte. Rzecz w tym, że poezja kryje się w rozdzieleniu, cały sens artystyczny filmu jest w poezjotwórczej sytuacji podziału na statyczną rzeczywistość (*moderato*) i dynamiczną fantazję (*cantabile*), między którymi dochodzi do przenikania i zamiany miejsc oraz do ledwie zauważalnych dramatycznych chwil rozładowania.

Film i książka

Film jest odważniejszy niż nowela Duras, posuwa się dalej i dobitniej punktuje problemy zarysowane dość mgławicowo w książce. Czy to rozwiązanie jest dobre? Postaramy się ten problem naświetlić.

Napisane w roku 1958 „Moderato cantabile” – czytamy na czwartej stronie okładki książki – *uchodzi za jedno z najdoskonalszych osiągnięć pisarskich Marguerite Duras, a zarazem jedną z najlepszych powieści francuskich tamtego okresu. Ale jest to także opinia „z tamtego okresu”*. Nowela niebywale wprost zblakła i dzisiaj stanowi raczej ciekawostkę jako tekst, który posłużył Brookowi. Jako typowe dzieło *nouveau roman* nowela Duras jest dziś powierzchowna i manieryczna (nic tak się nie starzeje w literaturze jak maniera). Jednak autorka książki współpracowała przy tworzeniu scenariusza (z Gerardem Jarlot) i można by zaryzykować tezę, że kształt filmu oddaje drugą wersję opowieści, lepszą, pod którą autorka się podpisała.

W obrazie Brooka są liczne odstępstwa, przede wszystkim został on wzbogacony o punkt widzenia Chauvina, którego sylwetka zostaje wyraziście zarysowana, w książce w zasadzie Anna jest bohaterką. W tekście między Anną i Chauvinem nie dochodzi do najmniejszego zbliżenia, dopiero podczas ostatniego spotkania po raz pierwszy i jedyny stykają się zimnymi dłońmi i wymieniają jeden „nieudany” pocałunek.

*Przysunęła się do niego tak blisko, że ich wargi mogły się dotknąć. Pozostały tak jedne na drugich, aby to mogło się stać, zgodnie z tym samym żalobnym rytuałem jak ich ręce chwilę przedtem, zimne i drżące. Stało się*¹⁰.

Jest to w noweli punkt kulminacyjny namiętności bohaterów, w których ich pożądanie mogłoby (czy wręcz powinno) się wyładować. Nie dochodzi jednak do tego, gdyż jest to już zbyt wiele, już im niepotrzebne: wszystko wyładowało się w opowiadanej (wymyślonej) przez nich samej historii. Jest to niewątpliwa zaleta pierwotnego tekstu Duras, nawet podwójna, psychologiczna i konstrukcyjna. Po tym epizodzie bohaterowie się rozstają, opowieść się kończy.

Film musiał sprawę potraktować dramatyczniej, żeby całkiem nie ugrzęznął w absolutnym braku fabuły. Problem stagnacji został rozwiązany rewelacyjnie, rozszerzenie akcji nie zniszczyło finezji tekstu, przeciwnie, dało znakomity skutek artystyczny, pogłębiło założenia prozy, wniosło zróżnicowanie. Miejsca spotkań nie ograniczają się do kawiarni, lecz włączają także wyspę, rudę, nabrzeże, park, dając dużo możliwości do wprowadzenia brakującego pierwowzorowi liryizmu.

Najlepszym tego przykładem jest najbardziej w filmie dramatyczna (oprócz zakończenia) nocna scena w parku, niemal dokładnie idąca za tekstem, który jednak sytuuje wydarzenie we wnętrzu kawiarni. Zmiana miejsca akcji, mrok, brak świadków pozwalają postaciom na większą swobodę.

Chauvin łagodnie gładzi twarz Anny, brutalnie chwytając ją za włosy, nie puszcza, ona jakby chciała się oswobodzić, lecz nie wie jeszcze, czy ten uchwyt bardziej ją, czy zachwyca. Po chwili już siedzą na ławce, marzą.

– *Potem rzucił pracę – opowiada Chauvin – zamieszkali razem w domu nad morzem...*¹¹

Powyższa kwestia nie występuje w noweli Duras. Nie ma też w kawiarnianym wnętrzu okazji do zbliżeń.

W blasku neonu oświetlającego salę obserwowała z uwagą niehumanoidalny grymas na twarzy Chauvina, nie mogła wprost nasycić oczu. (...)

– *Później nadszedł czas, gdy wydawało mu się, że nie może jej inaczej dotknąć, tylko...*

Anna Desbaresdes podniosła ręce ku szyi odsłoniętej nad dekoltem letniej sukienki.

– *Tutaj, prawda?*

– *Tak.*

Jej ręce rozsądnie poddały się, oderwały od szyi.

– *Chciałbym, żeby pani odeszła – wyszeptał Chauvin.*

*Anna Desbaresdes wstała z krzesła, stanęła pośrodku sali bez ruchu. Chauvin przygnębiony siedział nadal, już jej nie znalazł*¹².

Chauvin w myślach już spełnił życzenie wyimaginowanej kochanki. Spełnił zarazem niemą prośbę Anny o wyrwanie jej z tej zapadłej dziury na prowincji. Choćby takim sposobem. W myślach już ją udusił. Dlatego chciał, żeby odeszła.

Tak przedstawia się najwyraźniejsza z przebitków pomiędzy dwiema historiami, opowiadaną i ogladaną; historia Anny i Chauvina nakłada się na imaginacyjną opowieść o tragicznych kochankach, ale także grzęźnięcie w fantazjach na temat ich wzajemnej relacji, jej przyszłości i ewentualnych rozwiązań. Trudno twierdzić bez wahania, że cała scena w parku nie jest iluzją. Tekst obfituje w marzenia, choć innego typu, tu jednak irrealna atmosfera nocnej, zastygłej w dramatycznym bezruchu przyrody zezwala na rozmaite interpretacje.

Zaś dodana w filmie ostatnia scena, z wzięciem przez Annę na siebie roli zamordowanej, stanowi tylko kodę dzieła Brooka, w niczym w zasadzie nie burząc

jego dotychczasowej zdystansowanej narracji. Mocny akord na zamknięcie dramatu, którego zdecydowanie brak książce.

Psychologia ludzi i rzeczy

Czy ten film, w którym mówi się wyłącznie o miłości, jest filmem o miłości? Wydaje się, że raczej nie. On opowiada o miłości (narracja werbalna), ale miłości nie pokazuje (narracja wizualna). Chauvin jest może nieco zakochany, zauroczony, ale nie ma jednak mowy o prawdziwej, romantycznej miłości. Udało mu się zbliżyć do efektownej, od dawna obserwowanej żony bogacza. Chętnie posunąłby się dalej, ale jest uczciwy, nie wykorzysta jej fascynacji. Anna z kolei raczej traci głowę, targają nią namiętność, pożądanie, marzenia. A przede wszystkim nie może już znieść nudy i jałowości tej iście balzakowskiej prowincji. Znużenie codziennością, wielkie smutki, emocje to częste nastroje nowej fali, które para bohaterów musi skrzętnie ukrywać. Przed wszystkimi wokół, a początkowo także przez sobą.

Powściągliwą grę obojga, która jest uzasadniona sytuacją (obcość, różnica pozycji społecznej, małomieszczańskie środowisko, stała obserwacja), rekompensuje komentarz psychologiczny zawarty w warstwie wizualnej. Od tej strony obraz, ubogi w wydarzenia, wiele mówi. Każdy drobiazg wydaje się wprowadzony celowo, bogactwo środków zastępuje i uzupełnia konwencjonalne, urywane dialogi, rzekomo relacjonujące obce wypadki.

Chauvin sam przy stoliku, Anna sama przed bramą – to nie ujęcia rodzajowe, lecz wskazówki psychologiczne na temat ich wzajemnej namiętności, które mówią, że zaraz się spotkają, choć oboje deklarowali już (lecz wyłącznie deklarowali) za-przestanie schadzek.

Kiedy Anna pieści synka, całuje go, głaszcze, wiadomo, że rozładowuje napięcie emocjonalne, pokrywa zmieszanie, kryje się za miłością do dziecka. Kiedy Pierre nagle do niej podbiega, patrzy bez słów, to intuicyjnie, nieświadomie, samą swą obecnością stara się przywołać matkę do porządku. Anna, która tłumaczy synkowi drobne codzienne sprawy, prowadzi zdawkową wymianę zdań z bufetową, odpowiada na pytania gości i wreszcie przestaje odpowiadać, żyje już tylko wewnętrznym życiem. Wreszcie, gdy wieczorem odwiedza knajpę pełną robotników lub kiedy nocą podczas przyjęcia wychodzi, depta trawnik przed domem i na oczach szoferów pieszo mija bramę, wiadomo, że już nie dba o nic.

Kiedy Chauvin spotyka podczas wizji lokalnej zabójcę i patrzy mu w oczy, pojmujemy, że się z nim identyfikuje i wieczorem opowie Annie to, co w nich wyczytał. Kiedy pakuje walizkę w swym ubogim pokoju, leży na łóżku, pali, wygląda przez okno, rozumiemy, że podejmuje trudne decyzje: porzuci pracę, wyjedzie, nie chce łamać Annie życia.

Najazdy kamery na puste ogrody, na wieczorną pierzeję domów, gdzie stopniowo rozświetlają się okna, na drzewa tak osowiałe, jakby opuszczone, mówią o samotności zakochanych, o ich marzeniach i tęsknocie. Niezwykle w całości ujęcie parkanu ogrodu Anny w nocy, kroki z offu (obraz sunie w tę i z powrotem wraz z nimi), dwa świecące okna sypialni na piętrze. Nie było potrzeby pokazywać, kto chodził pod parkanem.

I najdziwniejsza ze wszystkiego, kamienna, zbudowana z tralek balustrada ciągnąca się długo przez bulwar, anonimowa, niepotrzebna dla akcji, z ujęć miasta nie-



Diabelli
Sonatina in F Major
Op. 168, No. 1



znana, wzdłuż której w dwóch momentach przejeżdża kamera – pierwszy raz z lewej, to najczystsza psychologiczna esencja ucieczki, rozpacz, pragnienia. Najbardziej irracjonalne ujęcie – najtrafniejsze. Za drugim razem (przyjęcie), z prawej, kamera przyspiesza, obraz raptem zmienia kierunek, potem chwyta ziemię, nie ustając w biegu. Łącznie z muzyką – zadziwiający efekt, zapoznany chyba przez innych reżyserów, elektryzujący. Stanowi też czytelną aluzję do upojenia Anny – winem i namiętnością.

Muzyka

Mimo muzycznego tytułu film nie ma wiele wspólnego z muzyką ¹³. Gra ona w nim jednak rolę wspomagającą fabułę i zajmuje ważną pozycję psychologiczną. *Moderato cantabile* to określenie tempa pierwszej części jednej z najbardziej znanych dziecięcych sonatin Antona Diabellego, F-dur ¹⁴ op. 168 nr 1.

Pierre, syn Anny, przygotowuje ten utwór dla mademoiselle Giraud. Sonatina wiecie więc prym na pierwszej z dwu relacjonowanych lekcji, które odbywają się raz w tygodniu (akcja trwa „siedem dni, siedem nocy”). Z drugiej lekcji oglądamy tylko wstęp, gamy na rozgrzewkę.

Sonatina jednak nie pełni zasadniczej roli w filmie, jest jakby jednym z jego bohaterów, pojawia się, występując we własnym epizodzie, jakby w odrębnej muzycznej etiudzie, wyłącznie podczas owej pierwszej lekcji muzyki. Na drugim spotkaniu u mademoiselle Giraud już tylko się o niej mówi, a w innych sytuacjach wielokrotnie; Anna lubi o sonatinie wspominać podczas wymiany zdań z synkiem, z mężem, na przyjęciu, a nawet z Chauvinem.

Śluchała sonatiny. Niesiona z głębi wieków ¹⁵, docierała do niej za pośrednictwem jej dziecka. Chwilami, gdy go słuchała, miała wrażenie, że zemdleje. (...) Gra jeszcze raz podstępnie rozbrzmiała wokół, zawładnęła sercem nieznanego i rozbroiła je. Słysząc ją było w dole, na nabrzeżu. (...)

Chauvin, stojący przy końcu kontuaru, był dotąd jedynym klientem. Popatrzył na zegar, przeciągnął się swobodnie i nucił sonatinę, gdy dziecko ją grało. Szefowa przyjrzała mu się uważnie, wyjmując kieliszki spod lady.

– Jest pan młody – powiedziała ¹⁶.

Szczególnie podczas przyjęcia pytania gości o postępy Pierre’a w nauce gry ustawiają sonatinę na pozycji muzyki oznakowanej etycznie. Sonatina patronuje namiętności Anny i Chauvina, przyjmując na siebie rolę katalizatora „niepożądanych” uczuć. To wyraźny trop literacki, pobrzmiewa w tle Sonata Vinteuila z *Miłości Swanna* Prousta i muzykowanie w *Sonacie Kreutzerowskiej* Tolstoja.

Sonatina Diabellego nie spełnia tu więc typowej roli muzyki filmowej. Jest dziełem sztuki, bynajmniej nie imaginacyjnym, pojawiającym się w dziele sztuki; przypadek o tyle nietypowy, że to „wewnętrzne” dzieło sztuki brzmi nader niedoskonale, właściwie zaledwie dukane przez dziecko. Niekiedy jednak pojawia się też w formie w pełni artystycznej; mianowicie wówczas, gdy nie zwracamy na nie uwagi, może się przewinać w dobrym wykonaniu.

Melodia natomiast, która pełni w filmie rolę faktycznego podkładu, pozostaje nieznana, widz nie dowiaduje się, skąd pochodzi ¹⁷. Można się domyślać, że to jakaś inna melodia z klasycznego repertuaru fortepianowego, która została poddana ekranowej obróbce (może fragment innej z licznych sonatin Diabellego). Pojawia się w kilku różnych wersjach, podstawowej, wariacyjnej, kantylenowej, z akompaniamentem rozłożonych akordów. Czasem – najbardziej przejmujące chwile – pojawia się jako prosta improwizacja oparta na rozłożonych trójdźwiękach partii lewej ręki.

Najciekawszą sekwencją muzyczną jest jazda kamery wzdłuż balustrady (po nocnej scenie w parku). Muzyka biegnie coraz szybciej wraz z kamerą, ale to współmierne przyspieszenie jest oczywiście osiągnięte technicznie zupełnie innym sposobem. Przyspieszenie taśmy z dźwiękiem wywołuje zmianę jego wysokości, tutaj pianista musiał po prostu grać coraz szybciej, dostosowując się do tempa uciekającego obrazu.

W podobnej roli filmowego podkładu występują też zwykłe gamy grane na fortepianie, bardzo zresztą oszczędnie; to rzadki w kinie efekt, choć tutaj do wprowadzenia go upoważnia fabuła. Z gamą C-dur mamy do czynienia po raz pierwszy, gdy grana na rozklekotanym pianinie ¹⁸ rozpoczyna film (wprowadzające zdjęcia rąk dziecka na klawiaturze). Podczas drugiej lekcji gamy (C-dur, G-dur) okazują się ulubionym narzędziem tortur mademoiselle Giraud. Gama C-dur (już tym razem z offu) towarzyszy też rozmowie Anny z mężem podczas posiłku, można sądzić, że Pierre ćwiczy gdzieś obok. W scenie w ruderze pojawia się – bez innego wytłumaczenia poza nastrojowym – nostalgiczna gama gis-moll. Za każdym razem są to oczywiste, nieskładne ćwiczenia dziecka.

Film jest generalnie bardzo zmysłowy, pozamuzyczne dźwięki dźwigają w nim ważną rolę, także konstrukcyjną; krzyk mordowanej, na końcu powtarzany przez Annę, stanowi obok muzyki jakby dźwiękową kłamrę całości. Szum morza, hałasy stoczni, beztroskie radio w kawiarni i syrena portowa, która niezwykle harmonijnie spleta się z fortepianem w tej samej tonacji. Gwizdek policyjny zamyka pierwszą z lekcji muzyki, stanowiąc jakby dźwięk kończący grę. Mademoiselle Giraud otwiera okno; muzyka – szum stoczni reprezentują zbitkę: świat mieszczańskiego saloniku – plebejski świat ulicy. Jak życie Anny: salon – knajpa.

Bogactwo ascezy

Kiedy pragniemy rozpatrzyć stronę wizualną dzieła, pojawia się pytanie: czy czarno-biały film można określić jako malarski? I natychmiast nasuwa się odpowiedź pozytywna. *Moderato cantabile* to obraz niebywale wręcz malarski, nie on jeden zresztą z niekolorowych filmów. Wydaje się, że francuska nowa fala biła rekordy bezbarwnej, lecz zmysłowej malarskości (*Na los szczęścia*, *Baltazarze* Roberta Bressona, *Cléo od 5 do 7* Agnès Vardy). Malarskość czarno-białego ekranu to swego rodzaju fenomen: malownicze szarzystwo, subtelne odcienie, walory *chiaroscuro*.

Teza, że świat filmu czarno-białego jest kaleki, w gruncie rzeczy jest nie do zbicia; wszystko, co amputuje jakąś, w dodatku tak istotną, warstwę rzeczywistości jest kalekie. Otóż film, w znacznie większym stopniu niż fotografia artystyczna, przeczy tej oczywistej tezie. *Moderato cantabile* jest niewątpliwie arcydziełem od strony wizualnej także dzięki swej bezbarwnej aurze. Jest to jeden z niezwykłych przykładów czarno-białej różnorodności, bogactwa, paradoksalnie pełnej panoramy pokazywanego świata. Pomijając oczywiste kwestie: konkretnego etapu historycznego kina, oddania nastroju, paraleli bezbarwności do istotnego tu pejzażu czy do tematu, tezy o głębi, którą lepiej maluje niekolorowy język, *Moderato cantabile* wydaje się filmem, w którym walory zupełnie innego rodzaju doskonale zastępują barwy, do tego stopnia, że są one zbyteczne.

Przed wszystkim mistrzowskie kadrowanie. Badając ten film ujęcie po ujęciu i scenę po scenie, nie znajduje się bodaj jednej klatki, która nie mogłaby osobno świadczyć o kunszcie fotograficznym. Obraz zawsze sprawia wrażenie specyficznego zamkniętego, nawet wówczas, kiedy jest ucięty, jakby go od reszty świata wydzielały jakieś czarodziejskie ramy. Uchwycenie natury (nabrzeże, drzewa, wyspa na rzece) i miejskiego krajobrazu, wnętrza, fragmentaryzacja otoczenia, ujęcia perspektywiczne, w tym kilka efektownych z okien – wszystko to jest proste, powszednie i w swej zwyczajności niepowtarzalne. Zdjęcia brzydkiego miasta prezentują się jak malarskie weduty, ukazywanie postaci zawsze graniczy z artystycznym portretem. Pewne wysmakowane ujęcia (spojrzenie Chauvina na Annę mijające w ruderze dwie futryny) są tak dalece pozbawione pretensjonalności czy pompatyczności, jakby zostały uchwycone niechcący.

To świat, który jakby nie wiedział o swym własnym pięknie. Bo też jest to świat bynajmniej nie piękny. Niezwykłym potrafił go zobaczyć autor, który sugestywnie utrwalił na taśmie piękno niepięknego świata. Przykład idealizacji bez przekłamania.

Bardzo ważnym środkiem plastycznym dzieła są różnorakie kontrasty. Łatwo wynikają one z fabuły: kobieta i mężczyzna, świat elegancki i portowy, historia rzeczywista i zmyślona, obraz i dialog. Ta przeciwstawność motywów znajduje odbicie w obrazie: zbliżenia – perspektywy, twarze – krajobraz, dzień – noc, knajpa – salon, konwenans – spontaniczność, bezradność – decyzja.

Piękni niewątpliwie są bohaterowie i w swym pięknie bardzo zwyczajni. Moreau i Belmondo, oboje w swych najlepszych latach, dziecko o oczywistym pięknie dziecka, nawet barmanka, nawet nauczycielka muzyki mają w sobie jeśli nie urodę, to pewną ulotną stylizację w pospolitym wyglądzie. Niezwykły wdzięk pary głównych bohaterów wynika też z ich gry, w której jest zachwycająca prostota i powściągliwość, żadnego teatru, żadnego gwiazdorstwa, tylko czysta prawda kreowanej

postaci; do tego stopnia, że można by pomyśleć, iż grają siebie. Są naturalni; on – *moderato*, ona – *cantabile*. Kiedy wreszcie Anna decyduje się na całkowite odkrycie (ostatnia scena), wiemy, że teraz właśnie zaczęła grać. Lecz sens tej właśnie sceny jest kluczowy, a Anna zapewne gra tam także z braku pewności siebie.

Reżyser tak pokierował swym dziełem, że to przede wszystkim bohaterowie czynią pięknym ten pospolity świat. Ich przeżycia, właściwie banalne, ich namiętność łamiąca konwenans uzyskują pod okiem Brooka zaskakujący liryzm, stają się czyste i heroiczne. Dlatego oczywiście, że narracja w większości scen rezygnuje z opowiadania ich wzajemnego odniesienia obrazem. Ale jest też druga strona medalu: te banalne przeżycia i wykraczająca poza mieszczańskie ramy namiętność umieszczona na przykład w St. Tropez łatwo osunęłaby się w kicz. Tymczasem zwyczajność tego brzydkiego, a wspaniale sfotografowanego świata odkrywa poezję zaniedbania i gwarantuje dystans autora, bohaterów i w konsekwencji widza.

Zdjęcia, kamera

Moderato cantabile to film zdjęciowo bezbłędny. Musiało się to udać, bo wątpliwość i mało atrakcyjna fabuła nie gwarantowała powodzenia dzieła. Tymczasem zdjęcia (Armand Thirard), praca kamery, montaż są na tak niebywałym poziomie, że ta historia bez wydarzeń trzyma w napięciu nawet przy wielokrotnym oglądaniu.

Jest to film długich ujęć, często bez słów, w ciszy lub przy muzyce. Pejzaże miejskie i nadbrzeżne, drzewa, wielkie schody przed domem Anny, parkan pokazywane są statycznie, przeważnie bez żadnych najazdów, niemal bez najmniejszego ruchu. Podobnie rozmowy przy zatrzymanym obrazie (portretowe zbliżenie dwóch profilów w ruderze), momenty milczenia, migawkowe chwile samotności obojga, chwile, które jakby się same przyciągały na podobieństwo spragnionych wzajemnego widoku bohaterów; jest w nich jakieś napięte ciążenie.

Wspaniałe ujęcie w kawiarni przed poznaniem. Kamera filmuje pozornie absurdalne miejsce podłogi przed piecykiem. Po chwili dopiero ukazuje się twarz Chauvina, potem Anny, co uzmysławia widzowi, że szukając się wzrokiem, oboje wpatrywali się w to samo miejsce na podłodze, gdzie leżała zamordowana, a teraz pozostał nikły ślad krwi – to on połączył po raz pierwszy ich wzrok.

Reżyser chętnie pokazuje postacie – często, jak na film bez wymuszającej to akcji – tyłem, co zaskakuje i przez to wydatnie wpływa na podniesienie naturalności zachowania w nudnej mieścinie. Odnosimy wrażenie, że przejście kogoś, wyminięcie na ulicy staje się tutaj wydarzeniem.

Niebywałe zbliżenia. Twarze Anny i Chauvina są chwymane wielokrotnie i trwają na ekranie długo i statycznie, niezwykle naturalnie. Niepowtarzalna sekwencja portretowa po spotkaniu w ruderze, kiedy kamera chwyta profilem twarz obojga i Chauvin wygłasza najodważniejszą z kluczowych kwestii:

– *Poprosiła, żeby ją zabił. I nie mógł postąpić inaczej*¹⁹.

Teraz oglądamy na zmianę twarz Anny lewym półprofilem z prawej strony ekranu – twarz Chauvina antyetycznie – Anny – Chauvina i na zakończenie znów Anny, niezwykle długo, bez słów, bez muzyki, dwadzieścia trzy sekundy, a można odnieść wrażenie, że jeszcze zbyt krótko; nie ma w tym ujęciu monumentalności, raczej zamarcie, wreszcie Anna zamyka oczy, odwraca twarz pozornie niekontrolowanym ruchem, jakby omdlała już podczas cięcia. Ukazuje się drugi brzeg rzeki

z kurtyną smukłych drzew, obraz płynie w prawo, odzywa się muzyka. Po chwili spostrzegamy, że ten pejzaż jest już widziany z promu. Można by długo szukać podobnie wysmakowanej sceny w kinie.

Ale i inne zbliżenia są także bardzo istotne; twarz Pierre'a, jego ręce na klawiaturze, paluszek, które bezradnie grzebie po klawiszach. Wreszcie twarze zamordowanej i zabójcy. Wszystkie wymowne, szczególnie wymowne przez bezruch i milczenie.

Drugą oprócz długich, nieruchomych ujęć charakterystyczną metodą pracy kamery są spokojne przepływy krajobrazu miejskiego lub częściej nadbrzeżnego, czasem z czysto rodzajowymi scenami z udziałem bohaterów.

Najpiękniejsza z tych sekwencji została nakręcona na początku ich znajomości. Najpierw Anna z Pierre'em zbliżają się do widza niemal na wprost, kamera z wolna przesuwa się do ustawienia równoległego z ich ruchem, włącza się węń, sunąc z prawej ku lewej, zatrzymuje się, Anna z dzieckiem ją wyprzedza, oboje oddalają się, długo jeszcze obserwujemy ich – na tle muzyki – z tyłu. Po chwili ku kamerze nadchodzi Chauvin, dokładnie ta sama sytuacja, antytetycznie, z lewej do prawej. Dwa niezwiązane, niezależne ruchy, a już wiemy, że za chwilę się spotkają. Za chwilę, bo zostajemy mile zmyleni; jeszcze obserwujemy piękną scenkę prowincjonalną: Chauvin gra przez moment z dziećmiakami „w nogę” blaszaną puszką, niby nie wiedząc, że Anna go już z dala obserwuje.

Ten właśnie zabieg techniczny, zbliżanie się postaci do zatrzymanej w bezruchu kamery, później jej ruch wraz z postacią, wyminięcie, zatrzymanie, pokazanie od tyłu można uznać za swoisty idiom pracy kamery w filmie. Bardzo podobne ujęcia występują w obrazie wielokrotnie: Chauvin przy pierwszym spotkaniu; Anna wychodząca z baru (śledzona spojrzeniem Chauvina); Anna idąca za Chauvinem; oboje wychodzący z rudery; Anna opuszczająca swą posesję itp.

Cięcia są niezauważalne, oprócz nielicznych, które przenoszą miejsce akcji. Ale te, wprowadzone bardzo świadomie, zawsze dbają o wymowność i nastrój (Anna za bramą tuż przed wyjściem do knajpy). Czasem pojawiają się wycięte migawkowe zdjęcia: Chauvin na ławce w ujściu rzeki, widoczny z dala, tyłem, na tle mrocznej wodnej panoramy.

Szczególną rolę migawkowych retrospekcji pełnią cięcia i zbitki obrazów podczas końcowego przyjęcia. Układ trzech przebieg jest niezwykle symetryczny; najpierw odzywa się muzyka, (1) parkan „płynący” ku prawej stronie ekranu, cięcie, (2) statyczne „martwe” platany, (3) „płynąca” balustrada ku stronie lewej, przechodzi w ziemię, nagle zmiana kierunku, cięcie, muzyka cichnie. Ten trzeci raz, ze zwieńczeniem sekwencji, czyli ze zwrotem jak zawrót głowy, zaświadcza, że Anna jest już „wstawiona”.

Warto zaznaczyć, że wszystkie te posunięcia nie mają nic wspólnego z eksperymentatorstwem. Są to środki bardzo naturalne, niewymuszone, nienastawione na epatowanie widza ani nawet nieczekające na to, że będą zauważone. Są silnie i organicznie zrośnięte z sensem i zasadniczą myślą dzieła. Warsztat, technika, forma – wszystko jest ściśle nastawione na przekazanie treści. W filmie nowofalowym, gdzie niewiele się dzieje, wydawałoby się, metoda dość ryzykowna, choć zarazem typowa dla stylu. Tutaj bezbłędna, skoro się sprawdza. Prostota, jak zawsze, stanowi miarę doskonałości i niezniszczalności arcydzieł. Film jest wciąż młody, jak w latach swego powstania – to świat się zestarzał.

Śmierć

Moderato cantabile jest filmem o sprawach najważniejszych i najbardziej banalnych, o życiu, miłości i śmierci. Najważniejsza jest wśród tego miłość i właśnie o niej najmniej się mówi. Inaczej, o niej się mówi najczęściej, wyłącznie o niej, omijając tylko jej imię i dochodząc do niej okrężną drogą. Paralelnie do całej historii Anny i Chauvina, *moderato cantabile* – umiarkowanie i śpiewnie.

Wiadomo, że dramat dwojga anonimowych kochanków, od którego zaczyna się akcja filmu, wyniknął z miłości. Opisały to gazety. Ani Anna, ani Chauvin nie widzieli samego aktu, podobnie jak my. Bardziej jednak od samego momentu zadania śmierci ciekawi ich tło psychologiczne i obyczajowe. Nie są zwykłymi gapiami, szukają głębszych warstw uczuć i powodów wydarzeń. Fascynuje ich namiętność, która tamtych dwoje doprowadziła do tragedii. A może nawet fascynuje ich śmierć, szczególnie Annę. (Wszystko to zarazem stanowi pretekst...)

Jak tamta, zamordowana, umarła? Dlaczego? Jak wyglądało ich życie? Dlaczego doprowadziło do takiego końca? Czy ona chciała umrzeć? Czy on chciał ją zabić? Czy uczynił to na jej prośbę? Jeśli tak, to z jakiej przyczyny? Wszystko więc w tej opowieści bierze się z miłości i krąży wokół miłości, ale w zasadzie dotyczy życia i śmierci, a miłość tkwi tylko u korzeni tego wszystkiego jako podłoże, przyczyna, tło. I w zasadzie niczego się nie dowiadujemy. Śmierć, naocznie w filmie nieobecna, często bywa przywoływana, niby to nie taka istotna, niby to mimochodem. Ztroskany Pierre rozmawia z matką w parku o mordowanych jeleniach. Martwa ryba ostentacyjnie jest pokazywana na półmisku kelnera podczas przyjęcia (dwukrotne zbliżenia). W czasie tej uczty Anna jest myślami gdzie indziej, pojawia się obraz ogołoconych platanów, w bardzo dziwnym, niemalże trupim oświetleniu. Patrzyli na nie już kilkakrotnie wcześniej, ale nigdy dotąd nie zdawały się tak martwe.

W końcowej scenie Chauvin powiada do Anny:

– *Chciałbym, żeby pani umarła.*

Ale dlaczego? Nie wynika to tak po prostu z nagłego zrywu uczucia, bólu, tęsknoty, niemożności. Są nocą sami w pustej kawiarni; lokal pozostawiła Chauvinowi właścicielka na jego prośbę (– *Nie mamy się gdzie spotkać...*). W pustym, ciemnym barze dochodzi do ostatniej rozmowy.

– *Wyjeżdżam.*

– *Przeze mnie?*

– *Tak, przez ciebie* [Chauvin jedyny raz mówi do niej per ty].

– *Nie przypuszczałam, że to tak szybko...*

– *Jeżeli zostanę, nie będzie pani więcej mogła spacerować z synem.*

(...)

– *To nie mogło długo trwać. Minęło siedem dni, siedem nocy.*

– *Więcej z nikim już nie będę mogła rozmawiać.*

– *Ależ będzie pani mogła. Nadejdzie piękna pogoda i pani po prostu powie, że jest pięknie. Wszystko jeszcze zdarzy się od nowa.*

– *Nie!*

– *Zobaczy pani. To wszystko nieważne.*

Odchodzi, lecz ona go zatrzymuje. Zbliża się, przytula. On bierze w dłonie jej twarz. Spływają po niej łzy. Anna powtarza trzykrotnie:

– *Boję się.*

W tym momencie to trzykrotne powtórzenie, nieco bez związku z treścią rozmowy, daje nam sygnał: Anna już weszła w rolę zamordowanej, w jej oczach jest prośba, trzeci raz powtórzona kwestia staje się teatralna. Chauvin podejmuje grę.

– *Chciałbym, żeby pani umarła.*

Ona wydaje lekki okrzyk i osuwa się na podłogę. Siedzi na podłodze przytulona do drewnianej ścianki kontuaru.

– *Umarłam* ²⁰.

Umarła, więc łatwiej się rozstać, już tak nie boli. Mówi: umarłam, ale jeszcze ma nadzieję, że go zatrzyma, dlatego jej krzyk był płytki. On jednak wychodzi. Anna teraz dopiero czuje, że w niej umiera wszystko. Krzyczy rozzdzierająco dwukrotnie, kopiując krzyk kobiety zamordowanej na początku całej historii. Nic nie jest *moderato*, nic – *cantabile*.

W pierwszym krzyku Anny uczestniczymy, kamera pozostaje z nią w pustej knajpie. Drugi krzyk jest pokazany z ulicy, dobiega z wnętrza, tak jak Anna go usłyszała w pierwszej scenie. Krzyk pierwszy Anna wydaje dla siebie i Chauvina, drugi – dla świata.

Przed kawiarnią zajeżdża samochód Desbarèdesa. Reflektory oświetlają puste wnętrze z siedzącą na podłodze Anną. Ona powoli wstaje, daje niewidocznemu mężowi znak ręką, żeby zgasił światła. Nie chce być w tej chwili w blasku reflektorów, jej rola się skończyła. Podobnie jak miłość.

Wychodzi. Wsiada do samochodu. Odjeżdżają.

FIN

KRZYSZTOF LIPKA

¹ M. Duras, *Moderato cantabile*, tłum. Z. Cesul, Warszawa 1998.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Cyt. według listy dialogowej.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ M. Duras, *Moderato cantabile*, dz. cyt.

¹¹ Cyt. według listy dialogowej.

¹² M. Duras, *Moderato cantabile*, dz. cyt.

¹³ W wykazie realizatorów na kopii filmu w ogóle nie podaje się autora muzyki. Diabelli jest wymieniony w liście dialogowej z nazwiska, jak i w tekście noweli Duras.

¹⁴ Nie wiadomo, dlaczego w noweli Duras nauczycielka określa tonację sonatiny jako B-dur. Pierre gra ją zgodnie z oryginałem w F-dur. Na okładce polskiego wydania książki M. Duras

(wydawnictwo WAB) występuje oczywisty element graficzny, nuty; zamiast jednak wykorzystać fragment łatwo dostępnej sonatiny Diabelliego, nie wiadomo czemu zreproduковано incipit Mazurka As-dur op. 24 nr 3 Chopina.

¹⁵ Anachronizm M. Duras; Anton Diabelli zmarł w 1858 r.

¹⁶ M. Duras, *Moderato cantabile*, dz. cyt.

¹⁷ Warto przypomnieć, że Brook jest także kompozytorem, może to on napisał tę muzykę, skoro lista wykonawców nikogo nie wymienia (nie udało mi się wyśledzić pierwowzoru melodii).

¹⁸ Mademoiselle Giraud ma pianino firmy Capdevielle Paris. Ten instrument to najwybitniejszy członek tej muzycznej rodziny, Pierre C., zmarł w 1969 r. niedaleko miejsca akcji filmu, w Bordeaux.

¹⁹ Cyt. według listy dialogowej.

²⁰ Cyt. tu i wyżej z listy dialogowej.