

# Jean-Luc Godard: *Pogarda* – obecność bogów

ANDRZEJ MICHALSKI

## Trzy światy

Historia rozpadu związku dwojga ludzi zawarta w filmie *Pogarda* to pozornie tylko jedna linia akcji, w której bierze udział kilka postaci. Paul Javal, autor powieści kryminalnych i scenariusza filmu *Toto przeciw Herkulesowi*, zostaje zaangażowany przez amerykańskiego producenta Prokoshę do poprawienia scenariusza *Odysei*, którą na jego zlecenie realizuje Fritz Lang. Kandydat na scenarzystę ma piękną żonę Camille, która podoba się producentowi. Ta sytuacja, zarysowana już na początku filmu, organizuje dalszy przebieg zdarzeń. Ich wprowadzenie służy przede wszystkim opóźnieniu końcowego rozwiązania konfliktu między małżonkami – kobieta długo waha się, nim dokona wyboru, wreszcie odjedzie z producentem, mąż także zwleka z podjęciem decyzji (przyjmuje pracę, bo potrzebuje pieniędzy na spłatę mieszkania, ale nie chce utracić żony), w końcu, tuż przed jej wyjazdem, odmawia dopisania do filmu Langa dodatkowych scen. Wypadek samochodowy, w którym giną Prokosh i Camille, powoduje, że to rozstrzygnięcie okazuje się ostateczne.

Takie wyodrębnienie głównego wątku opowiadania nie wyjaśnia jednak powodu, dla którego wprowadzono w *Pogardzie* ścisłe powiązanie „świata współczesnego” ze światem epepei Homera, przywoływanym właśnie dzięki „wewnętrznemu” filmowi Langa. Obrazy bogów z filmowanej *Odysei* zostają włączone w ciąg przedstawień dotyczących Paula Javala. Postacie wrogiego Odyseuszowi Posejdoną czy sprzyjającej mu Ateny pojawiają się nagle poza własnym kontekstem, przenosząc swe działanie na bieg wypadków, w trakcie których scenarzysta oddala się od żony. Wewnętrzny „film w filmie” staje się komentarzem do części współczesnej.

To powiązanie dokonuje się dzięki wykreowaniu autonomicznego świata filmowego pośredniczącego między dwiema wymienionymi płaszczyznami prezentacji zdarzeń. Nie chodzi tu tylko o rejestrowany w trakcie przebiegu akcji proces realizacji *Odysei* filmowanej przez reżysera, który w przeciwieństwie do innych postaci występuje tu „w roli samego siebie”, ale o wyraźne sygnały, że cały świat przedstawiony istnieje dzięki możliwościom technicznym filmu i jest dany widzowi tylko w zestawieniu obrazów. Już wstępna (nieujęta w powyższym streszczeniu) scena, obejmująca tylko jedno ujęcie, wprowadza ten nadrzędny kontekst filmowy – na ekranie widzimy ekipę w trakcie pracy nad ujęciem. Filmują dziewczynę, która idzie, czytając książkę (może scenopis?). Gdy wychodzi poza kadr, kamera towarzysząca jej przejściu zwraca się w stronę drugiej, wcześniej niewidocznej kamery, która rejestrowała tę scenę.

Filmowy obraz wskazuje najpierw na przedstawienie „filmu w filmie”, później zaś na ujęcie jawnie „filmowe”, wprowadzające obraz kamery zamiast obrazu świata. W tym zestawieniu dwóch skierowanych na siebie „spojrzeń” kamer (widocznej i domyślnej) nasuwa się podobieństwo do obrazu w lustrze, które nagle ujawnia patrzącego. Budowana w ten sposób pętla narracyjna<sup>1</sup> dopełniana jest jeszcze głosem spoza kadru, wyliczającym kolejno nazwiska aktorów, autora powieści, autora zdjęć, reżysera. W końcowej części tego monologu zostaje dodany tekst, który wprowadza komentarz odnoszący się do całego filmu Godarda i wiąże prezentowaną właśnie scenę „filmową” z opowiadaniem, które dopiero będzie w tym filmie przedstawione: *Film – jak powiedział André Bazin – jest substytutem innego spojrzenia na świat, świat taki, jaki chcielibyśmy, aby był. „Pogarda” jest historią tego świata.*

Ta wstępna manifestacja „filmowości” przedstawianego świata, związana z jawnym użyciem środków filmowych do konstruowania opowiadania, obejmuje jeszcze kolejne elementy punktujące całą wypowiedź, która nie może być traktowana jako zwykle zobrazowanie świata podobne do tradycyjnego realistycznego przedstawienia. Należy tu wymienić przede wszystkim następujący fragment, wskazujący na pełnię uczuć, jaką darzą się wzajemnie scenarzysta i jego żona. Osobliwość tego sposobu przedstawienia polega na odrębnym potraktowaniu dialogu i obrazu w trakcie prezentacji dwóch osób w kadrze. Ciągłość rozmowy, oparta na płynnym przejściu od początkowej wymiany informacji (*Clyba pójdę do matki. I – Spotkaj się ze mną o czwartej w Cinecittà. Muszę zobaczyć się z tym Amerykaninem...*) do dialogu, który przekształca się w wyznanie uczuć oparte na opisie ciała kobiety (*A więc kochasz mnie całą. I – Całą. Czułe i tragicznie. I – I ja ciebie Paul.*), kontrastuje ze zmienną kolorystyką kadrów (czerwień, filmowe „światło dnia”, niebieski). W ten sposób ciąg obrazów (ujęcie Paula i Camille w łóżku, dopełniane pojedynczymi ujęciami nagiej Camille) dzieli się na trzy odrębne części. Pierwsza cezura następuje między wygaszeniem, a ponownym wprowadzeniem motywu muzycznego (zmiany w warstwie dźwiękowej mogłyby pełnić rolę dodatkowego sygnału sugerującego zmianę znaczenia), druga – już w samym środku rozmowy, między pytaniem a odpowiedzią. W rezultacie, manipulacja kolorystyką obrazów sprawia, że ten fragment staje się dzięki kolejnym podziałom i zestawieniom czymś pośrednim między sceną a sekwencją.

Udział środków filmowych w przedstawieniu staje się w pozostałych partiach filmu bardziej dyskretny:

- w scenę wizyty małżonków w willi Prokosha zostają wmontowane dwa zestawienia pojedynczych ujęć, jedno obrazujące życie Camilli i męża, drugie zaś zaloty producenta (mamy tu, podobne do opisywanego wyżej, odejście od przedstawienia „realistycznego” – zapytajmy: te wstawki to komentarz wizualny czy przedstawienie subiektywne, jeśli tak, to czyje, Paula czy Camilli?);

- podczas kłótni w ich mieszkaniu nagłemu zawieszeniu przedstawienia zdarzeń i wprowadzeniu pojedynczych ujęć, na przemian Camilli i Paula, towarzyszy w warstwie dźwiękowej, zmontowane jak dwie linie akcji w montażu równoległym, zestawienie dwóch monologów obrazujących tok ich myślenia, którego głośno nie ujawniają.

Zestawienie dwóch ujęć Camilli, po wyjściu z domu i w taksówce, wskazuje na zmianę pory dnia (był dzień, a zaraz potem jest wieczór). Wprowadzona w ten

sposób elipsa czasowa przesuwa granice zdarzenia, bo przecież jazda do kina nie mogła trwać tak długo – takie nagłe przejście jest zwykle budowane między sekwencjami czy scenami i sygnalizuje odległość czasową przedstawianych zdarzeń<sup>2</sup>.

– w kinie śpiew dziewczyny tańczącej na scenie jest wyciszany, gdy główne postacie podejmują rozmowę i wraca z całą siłą w przerwach między ich wypowiedziami;

– rozstanie małżonków oraz śmierć Camille i Prokoshy w wypadku drogowym są przedstawione w jednym układzie dzięki dwukrotnemu wprowadzeniu poźegnane listu. Najpierw głos Camille spoza kadru informuje o wyjeździe, w zestawieniu z obrazem budzącego się Paula, który czekał na żonę na tarasie. To umożliwia przejście do sceny z Camille i Prokoszem na stacji benzynowej, już w drodze do Rzymu, a następnie, po wypadku. Ostatnie słowa listu słychać ponownie, co zamyka całą sytuację, wprowadzając ten sam tekst jako „ostatnie pożegnanie”. To, co przydarza się postaciom, zostaje w ten sposób wprawdzie pokazane, ale widz ma do czynienia z pewną kompozycją narracyjną, która nie odzwierciedla wprost przebiegu zdarzeń, bo łamie ich porządek czasowy.

Wspomniane już wprowadzenie postaci bogów do perypetii Paula Javala również tworzy kompozycję, której znaczenie może być odczytywane dopiero w zestawieniu z innymi (bliższymi i dalszymi) jednostkami narracyjnymi. W rezultacie „świat antyczny”, konstruowany z obrazów przedstawiających pracę nad filmem, sam film i dopełniające jego interpretację komentarze mają w takim powiązaniu z historią „współczesną” status równie niejasny jak wprowadzane w celu uwidocznienia go odniesienia „filmowe” czy sama „współczesność”, która przecież jest formowana za pomocą tych dopełnień.

Brak tu przede wszystkim możliwości precyzyjnego oddzielenia poziomów czy też warstw narracji, które tworzą się dzięki wprowadzeniu takiego potrójnego układu. Świat „współczesny” przedstawiany w obrazach dzięki dodatkowym kontekstom ma status jawnie filmowy, z kolei oparty na antycznej epopei „film wewnętrzny”, dzięki podobnym odniesieniom kontekstowym, zyskuje status samodzielny. Jest jednocześnie złożony z obrazów należących do filmowanej właśnie *Odysei* Fritza Langa, ale także, dzięki przeniesieniu obrazów Neptuna i Ateny, wraz ze wskazaniem ich roli w życiu Odyseusza, uzupełnia część współczesną opowiadania, zmieniając sytuację, w jakiej znajdują się Paul i Camille (cały układ sytuacyjny części współczesnej zostaje w ten sposób rozszerzony o postacie bogów, których interwencja decyduje o tym, czy w danym momencie scenarzysta i jego żona oddalają się, czy zbliżają do siebie). Jest wreszcie jednym z zasadniczych wątków tegoż opowiadania (już poza sugerowaną obecnością bogów w tym świecie) – stanowi bowiem przedmiot sporu między Langiem a Prokoszem, sporu, który wyznacza główny konflikt i decyduje o przebiegu akcji. Paul jako dodatkowy scenarzysta kształtuje filmowy związek między Odyseuszem a Penelopą na podobieństwo własnych relacji z żoną. Broni najpierw interpretacji Prokoshy, by ostatecznie zrezygnować ze zmian i przyjąć koncepcję Langa. Można by pomyśleć, że takie podwójne uwikłanie współczesności i świata Homera, splatanie się i uzupełnianie wątków (Paul przekształca związek Odyseusza i Penelopy na podobieństwo własnego związku, postacie bogów dopełniają to zestawienie, tworząc świat podobny do antycznego) świadczy o wprowadzeniu metafory ujmującej historię Paula i Camilli jako współczesną wersję miłości

Penelopy i Odyseusza. Taka hipoteza byłaby jednak błędna, bowiem dokładniejsze zestawienie obu opowieści – współczesnej i antycznej, przedstawionej i „domyślanej” dzięki uzupełnieniom kontekstowym – wskazuje, że Paul Javal z całą pewnością nie jest Odyseuszem.

### Powrót Odyseusza i odejście antybohatera

Na czym polega spójność fabuły złożonej z dwu przeciwstawionych sobie linii zdarzeniowych? Wyznamy najpierw zdarzenia części współczesnej, zajmujące główną część przedstawienia. Jako linia akcji tworzą one układ opierający się na początkowym nieporozumieniu i jego konsekwencjach – braku możliwości (może także chęci) wyjaśnienia partnerowi własnych motywacji.

Paul Javal i jego żona Camille umawiają się na spotkanie o czwartej po południu w wytwórni filmowej, w której on musi spotkać się z amerykańskim producentem.

Podczas spotkania Paul otrzymuje od producenta Prokoshy propozycje poprawienia scenariusza realizowanej właśnie *Odysei*. W sali projekcyjnej, mimo że dostrzega, ujawniający się po przejrzeniu nakręconego materiału, konflikt między producentem a reżyserem filmu Fritzem Langiem, decyduje się na przyjęcie tej pracy.

Po przyjęciu czeku Paul wychodzi na spotkanie żonie i przedstawia ją producentowi. Ten zaprasza oboje do swojej willi i proponuje Camille podwiezienie, Paulowi zaś radzi, aby wziął taksówkę. Zaskoczony Paul wyraża zgodę.

Paul zjawia się w willi producenta z półgodzinnym opóźnieniem. Jego niezręczne tłumaczenia o wypadku i zmianie taksówki zostają źle przyjęte przez żonę, nieporozumienie pogłębia podjęta przez niego próba nawiązania kontaktu z asystentką Prokoshy, Franceską. Camille mówi, że czuje się zmęczona i prosi, by poszli do domu. Przed wyjściem otrzymują od producenta propozycje przyjazdu do jego willi na Capri.

Paul i Camille wracają do swojego mieszkania. Paul pragnie wyjaśnić powody zmian, jakie dostrzega w zachowaniu żony, lecz niczego nie może się dowiedzieć. Nie chce już pisać scenariusza, twierdząc, że zgodził się na tę pracę tylko dla niej. W odpowiedzi Camille twierdzi, że go kocha, a jej zachowanie w niczym się nie zmieniło. Po telefonie producenta, gdy Paul potwierdza ich przyjazd na Capri, w dalszej rozmowie przyznaje, że nie kocha już męża, gardzi nim i nie ma zamiaru się z tego tłumaczyć.

Skłócona para spotyka się z Langiem i Prokoszem w kinie, gdzie ten ostatni chce obejrzeć występ pewnej śpiewaczki. W rozmowie Paul rozwija, sugerowaną przez Prokoshę podczas pierwszego spotkania, zmianę interpretacji *Odysei*.

Na Capri Paul powtórnie zgadza się, by żona pojechała do willi z Prokoszem, sam wraca pieszo z Langiem. Czeka ją na tarasie Camille na ich widok prowokuje Prokoshę do pocałunku, tak by mąż mógł zobaczyć tę scenę. Paul w rozmowie z Prokoszem, w obecności żony i Langa, rezygnuje z pracy nad scenariuszem. Swej odmowy nie tłumaczy jednak powyższym zdarzeniem, a brakiem zainteresowania dla filmu i chęcią napisania sztuki teatralnej.

Paul rozmawia z żoną opalającą się na tarasie i proponuje jej powrót do Rzymu. Gdy Camille odmawia, podejmuje decyzję o pozostaniu w willi Proko-

sha, aby ten wyrzucił ich oboje. Camille zawiadamia go o rozstaniu i wyjeżdża z Prokoshem, jednak oboje giną w drodze do Rzymu w wypadku samochodowym. Paul opuszcza willę, żegnając się z Langiem, który kręci właśnie scenę powrotu Odyszeusza – jego pierwsze spojrzenie po przybyciu do Itaki.

Odnotujmy teraz pojawianie się, w pełnym układzie zdarzeń, elementów wskazujących na podobieństwo i odmienność świata „współczesnego” i „antycznego” oraz należących do nich opowieści. Zasadniczym elementem zbliżającym obie linie opowiadania jest redukcja opowieści o Odyszeuszu do jednego zdarzenia – powrotu do domu, rozprawy z zalotnikami i odzyskania Penelopy. Takie wyodrębnienie zakończenia jest zresztą zgodne z Arystotelesowskim streszczeniem – *...jakiś człowiek przebywa przez wiele lat daleko od swego domu, jest prześladowany przez Posejdona i traci wszystkich towarzyszy; tymczasem w domu zalotnicy żony trwonią jego majątek i przygotowują zamach na syna. Znekany burzami, przybywa wreszcie do domu, daje się poznać, osobiście atakuje wrogów, niszczy ich, a sam wychodzi z walki cało. Taka jest właśnie istotna część „Odyssei”, resztę stanowią epizody*<sup>3</sup>. Ustanawia to sytuację, w jakiej znajduje się Odyszeusz i wskazuje na jego reakcję, która pozwala mu odwrócić bieg zdarzeń i uniknąć utrwalenia się komplikacji, na jakie naraziły go przeciwności losu. Przedstawione podczas pierwszego spotkania Paula Javala z Prokoshem fragmenty filmu pokazują obrazy bogów: Posejdona i Ateny oraz zabicie Antinoosa, pierwszego z zalotników, któremu strzała Odysa przeszła gardło, pokazują też reakcję aprobującą takie rozwiązanie Penelopy. Budują one sytuację, którą można ująć jako analogiczną do sytuacji Paula Javala. Później pojawiają się dwukrotnie obrazy Posejdona: wtedy gdy Prokosh pozostawia Paula w wytwórni, zabierając Camille swoim samochodem, i na Capri, gdy Paul sam zezwala żonie na powrót z producentem, wraz z obrazem Ateny patronującej nieudanemu pojednaniu małżonków, gdy po pierwszym spotkaniu z Prokoszem oboje wracają do swego mieszkania. To wzmacnia tę analogię. Sytuacja Paula w chwili pojawienia się zalotnika jest podobna do sytuacji Odysa.

Ten sposób przedstawienia, choć ustanawia dodatkowe „lustro”, w którym odbija się opowieść o Paulu i Camille, łatwiej określić jako wzajemne przenikanie się elementów niż jako powiązanie oddzielnych historii czy użycie antycznej bądź filmowej metafory do zrozumienia przebiegu zdarzeń przedstawionych we „współczesności”. Dla Pogardy charakterystyczna jest właśnie swoboda w kojarzeniu elementów, które łącznie budują spójne opowiadanie. Jakiś fragment dialogu, mimochodem rzucone zdanie Langa tłumaczącego Prokoshowi w sali projekcyjnej, o czym mówi historia Odyszeusza: o walce jednostki z otaczającą rzeczywistością, walce przeciw bogom, i fragment wiersza o świecie w którym panuje ład moralny i w którym naturalne jest dążenie człowieka do doskonałości (*Nie żmudźcie duszę wydobyć z ciemnoty / Za słońcem idąc w niemieszkanie kraje / Zważcie plemienia waszego przymioty / Nie przeznaczono wam żyć jak zwierzęta, / Lecz poszukiwać i wiedzy i cnoty*)<sup>4</sup>, przeciwstawione domniemaniu Prokoshy o niewierności Penelopy, odsłaniają sens sporu między Prokoszem a Langiem, zarazem wskazują na aspekt świata antycznego, który podlega ocenie w zestawieniu ze współczesnością. Camille odczytuje z monografii Langa wypowiedź reżysera o tragedii klasycznej i o zabójstwie, które w świecie współczesnym niczego nie rozwiązuje, gdy utraciło się miłość kobiety. Potem następu-

je scena, w której widzimy Paula, jak po kłótni z żoną sięga po pistolet ukryty za książkami na półce. Tekst, mówiąc językiem klasycznej dramaturgii, wprowadza jednocześnie ten element akcji i wyjaśnia, dlaczego ostatecznie, niezależnie od słabości swego charakteru, Paul nie używa broni (gubi pistolet, który ponownie zostaje mu wręczony, podobnie jak łuk Odyseuszowi przed ostateczną rozprawą z zalotnikiem). Swobodnemu zestawieniu takich elementów akcji i eksplikacji towarzyszy łatwość przemieszczania się postaci między wykreowanymi w filmie światami. Bogowie z filmu zostają przeniesieni do współczesności; dziewczyna, którą filmowano w początkowej, pozostającej poza opowiadaną historią scenie, staje się później pełnoprawną postacią części współczesnej opowiadania jako Franceska – asystentka producenta Prokoshy; podobnie ekipa filmowa, przeniesiona ze wstępnej sekwencji, będzie później uczestniczyć w realizacji dalszych scen „wewnętrznego” filmu (nawet sam Godard pojawi się na ekranie w roli asystenta, który poinformuje parę bohaterów, że są *widocznymi w kadrze*). Fritz Lang, grający „samego siebie”, jest wzięty „wprost z rzeczywistości”, ale także przywoływany pośrednio, z książki, którą czyta w wannie żona scenarzysty. Najwyraźniej mamy tu całość znaczeniową, która nie podlega redukcji do elementów zdarzeniowych i praktycznie, ze względu na liczbę wprowadzanych informacji i różnorodność zestawień, nie poddaje się streszczeniu. Spójność opowiadania jest tu przede wszystkim powiązaniem drobnych elementów znaczeniowych, dostrzeganych wewnątrz tradycyjnych jednostek narracji. Zestawienia wizualne, takie jak opisywana powyżej początkowa „scena czy sekwencja” wprowadzająca widza w „czystą miłość” Paula i Camille albo ich ostateczne „rozstanie – pożegnanie” są tylko najłatwiej postrzeganymi, ale nie wyjątkowymi elementami stosowanego w filmie sposobu budowy opowiadania.

Jednocześnie zwróćmy uwagę, że wprowadzenie kontekstu „antycznego” czy „filmowego”, pojmowanego po prostu jako dopełnienie głównej opowieści, niczego właściwie nie wyjaśnia, gdy chcemy dzięki nim wytłumaczyć, co przydarzyło się Paulowi i Camille. Historia Odyseusza, tak pracowicie wprowadzona w część współczesną – Prokosh jako zalotnik, bogowie oddalający i zbliżający ku sobie skłóconą parę – nie dostarcza wyjaśnienia, dlaczego Camille zachowuje się tak, jakby przestała kochać Paula, jednocześnie twierdząc, że nic w jej zachowaniu się nie zmieniło, dlaczego zaczyna gardzić swoim mężem ani nawet dlaczego mu o tym mówi. Pewne światło na sprawę rzuca dopiero podjęta przez Paula próba interpretacji *Odysei* (wprowadzona na ekran dwukrotnie: w luźnej uwadze rzuconej w kinie tuż po rozmowie z Camille i w dłuższym tłumaczeniu podczas rozmowy z Langiem, w trakcie ich powrotu z planu filmowego do domu Prokoshy na Capri). Tłumaczy on, że to konflikt między Odyssem a Penelopą sprawił, iż opuścił on żonę i później przedłużał swą podróż, nie chcąc do niej wracać. Wskazuje na przyczynę tego konfliktu (Odys chciał, by była uprzejma dla zalotników, ponieważ nie pragnął bezpośredniego starcia i nie uważał ich za rywali, zaś Penelopa, źle zrozumiała jego intencje zaczęła nim gardzić). Gdy pominiemy całą sprawę scenariusza i próbę wprowadzenia w świat Homera motywacji obcych tamtym postaciom, mówi to nam coś o tym, jak Paul pojmuje konflikt z żoną. Jednak dla takiego rozwiązania niepotrzebne byłoby wprowadzanie obrazów świadczących o obecności bogów. Wystarczyłoby, że Paul przekształca postacie z epepei zgodnie z własnym nowo nabytym doświadczeniem,

bowiem wprowadzenie świata antycznego nieuchronnie prowadzi nas do wniosku, że nie jest on Ulisesem – nie chce otwartego konfliktu, nie potrafi przeciwstawić się zalotnikowi i nie odzyskuje żony. Odmienność charakteru postaci i prowadzonych przez nie działań uniemożliwia proste dopełnienie zdarzeniowe czy motywacyjne. Nie znajdujemy powodów, dla których wprowadzono w konstrukcję elementy wskazujące na zależność między antykiem a współczesnością, „filmem” a wykreowanymi w filmie światami, a wpływ „świata filmowego”, dostępnego widzom, uwidacznia się już tylko w obecności scen, w których zostaje zakwestionowana ciągłość opowiadania.

### Układ zdarzeń w zestawieniu obrazów

W *Pogardzie* wprowadzenie opowiadania jawnie „filmowego”, odwołanie się w inscenizacji, montażu czy przy wprowadzaniu dźwięku do rozwiązań arbitralnych, niezwiązanych z tradycyjnym, „realistycznym” przekazem, wynika z przyjęcia zasady porządkującej, zgodnej z przywołanym na początku filmu zdaniem Bazina, jako przeciwstawienie świata takiego, jaki jest – takiemu, jaki chcielibyśmy, aby był. Wykreowanie tej opozycji i jej wypełnienie przez wskazanie zarówno na podobieństwa jak i różnice sytuacji, postaci czy zdarzeń obu alternatywnych wizji świata dokonuje się stopniowo, dzięki narracji złożonej z drobnych jednostek znaczeniowych. Narracja buduje tu przekaz, którego odczytanie można sprowadzić do dwóch zaleceń:

– w „opowiadaniu w obrazach” mamy do czynienia z elementami, których znaczenie przekazywane jest widzowi w sposób pośredni, dzięki zestawieniom obrazów, działań, dialogów i monologów postaci oraz fragmentów tekstów przywoływanych i cytowanych, nieraz bardzo odległych – niezbędne jest zatem „przechowanie” takich elementów w pamięci w trakcie całego przedstawienia możliwie jak najdokładniej i zestawianie z ich pomocą większych konstrukcji znaczeniowych:

– zestawienie jest także podstawą rozpoznawania rekonstruowanych jednostek zdarzeniowych i ich związków, które również powinny być ujmowane w powiązaniach opartych na podobieństwie lub przeciwstawieniu. Zależności przyczynowo-skutkowe zdarzeń składających się na fabułę tradycyjnie ujmowaną jako uporządkowanie świata są tu mniej istotne.

Zgodnie z tymi regułami spróbujmy przykładowo wprowadzić zależność między przedstawieniem obrazowym a porządkiem fabularnym w trzech fragmentach opisywanych powyżej jako ściśle „filmowe” osobliwości przedstawienia. Zakładając, że reżyser operował jakimś materiałem tematycznym i zdarzeniowym, który przekształcał i poddawał wizualnemu formowaniu, przyjrzymy się wybranym jednostkom narracyjnym w zestawieniu z odpowiadającymi im fragmentami powieści Alberta Moravii będącej podstawą scenariusza. Takie zestawienie, w którym literacki materiał wyjściowy uzasadni rezultat zaobserwowany w obrazie, pozwoli na sprawdzenie przydatności wprowadzonych reguł i pomoże w określeniu poprawności odczytania pozostałych partii filmu, gdy zestawimy w całość elementy narracyjne i na ich podstawie skonstruujemy spójny układ fabularny.

Przedstawienia obrazowe mogą być ujęte jako jednostki w pełni podporządkowane opowiadaniu. Na dowód posłużymy się najpierw początkowym fragmen-

tem, prezentowanym po wprowadzającej scenie „filmu filmowanego”, w którym mamy do czynienia z przedstawieniem intymnego związku dwojga bohaterów. Przypomnijmy: dialog Paula i jego żony daje nam wprawdzie poczucie ciągłości trwania pojedynczego zdarzenia, ale obraz, dzięki zmianom tonacji, dzieli tę „scenę” na odrębne jednostki, sugerując dwukrotne wprowadzenie nieokreślonej elipsy czasowej. Takie ujęcie ma niewiele wspólnego z „zegarowym”, wspólnym postaciom i widzom, opartym na dialogu, czasem trwania zdarzenia. Przyjmujemy, że zasadniczy tekst dialogu, zaczerpnięty zresztą przez Godarda z jego pierwszego pełnometrażowego filmu *Do utraty tchu* (*A bout de souffle*, 1959) i zacytowany ponownie w późniejszym *Wszystko w porządku* (*Tout va bien*, 1972) zostaje w ten sposób podwójnie usytuowany. Powinien być rozpatrywany jako komponent zdarzenia, element inicjujący akcję (przynosi pierwszą informację o późniejszym spotkaniu w wytwórni filmowej). Jednocześnie funkcjonuje poza właściwym porządkiem opowiadania jako skrótowa forma przedstawienia dotychczasowego życia tej pary, coś w rodzaju *...i żyli długo i szczęśliwie, aż do pewnego dnia, gdy...* Otóż taka sugestia, powstała z nałożenia dwóch odmiennych sposobów przedstawienia: dźwiękowego i wizualnego, wskazujących zarazem na ciągłość i nieciągłość czasową tego fragmentu, jest dokładnym odzwierciedleniem początku powieści, nieomal „przekładem wizualnym” literackiego obrazu idealnego związku, w którym tekst pisarza znajduje swoje odbicie nie tylko w treści, ale i w ukształtowaniu przedstawienia.

*W okresie dwóch pierwszych lat małżeństwa – dzisiaj mogę to stwierdzić – moje stosunki z żoną były idealne. Chęć przez to powiedzieć, że pełny, wyjątkowy dobór fizyczny uzupełniało jeszcze owo zaślepienie, a raczej owa senność umysłu, która w podobnych okolicznościach nie dopuszcza żadnej krytyki i pozostawia wyłącznie miłości ocenę kochanej osoby*<sup>5</sup>.

Poszukiwane pełne podporządkowanie przedstawienia opowiadaniu wiąże się tu z jednym ekwiwalentem zdarzeniowym dla podsumowania dwóch lat małżeństwa, z jednoczesnym rozbięciem struktury narracyjnej przedstawianego fragmentu, aby „uchylić” jego przyporządkowanie pojedynczej jednostce fabularnej. Tak zrekonstruowany sposób przedstawiania możemy uznać za charakterystyczny dla postępowania z całą strukturą powieściową. Nietrudne jest też wskazanie podobnych prawidłowości w kolejnych fragmentach. W wersji literackiej Pogarda przypomina tematem i konstrukcją *Łagodną* Dostojewskiego: narratorem jest mężczyzna, odpowiednik filmowego Paula Javala, który po stracie żony zastanawia się, w jaki sposób utracił jej miłość. Przenosząc na grunt filmowy zdarzenia, sytuacje, nawet pojedyncze dialogi w możliwie wiernym kształcie, Godard zmienia ujęcie retrospektywne na naturalny porządek czasowy i w ten sposób odbiera mężowi zmarłej uprzywilejowaną pozycję narratora – człowieka, który opowiada nam o tych zdarzeniach i któremu, właśnie dzięki opowiadaniu, udaje się zrozumieć całą historię. Scenarzysta przestaje być postacią uprzywilejowaną, jest tylko jedną z osób, których postępowaniu się przyglądamy. Zmiana modelu narracyjnego (nie wiedząc co stanie się później, możemy pytać tylko – *co dalej?* a nie – *dlaczego?*) – pociąga za sobą, w porównaniu z powieścią, dodatkową kondensację przedstawianych zdarzeń, które pozbawione odniesienia „wspomnieniowego”, zakładającego ich selekcję z jakiegoś pełnego obszaru, teraz samodzielnie reprezentują kolejne fazy konfliktu. Przypomnijmy, przechodząc wprost z pełni



szczęścia i wzajemnego zachwytu, spotykają się w wytwórni o godzinie czwartej, Paul spóźnia się pół godziny na spotkanie w domu producenta, skąd oboje wychodzą, odrzucając zaproszenie na obiad, a po powrocie do domu i jednej rozmowie Camille mówi mężowi, że nim gardzi. Taka redukcja czasu sprawia, że zdarzenia prezentowane, nieosadzone wśród innych i pozbawione w ten sposób naturalnego „tła” codzienności, zostają właściwie wyrwane z uporządkowania czasowego i motywacyjnego zakładającego stopniowe przekształcanie się całego układu. Zaprezentowane w filmie, zostają ujęte w strukturę, która nie wiąże ich ze sobą (właśnie czasowo i motywacyjnie), lecz tylko pokazuje w wybranej kolejności przedstawienia.

Takie przekształcenie jest możliwe zarówno w przypadku drobnych elementów zdarzeniowych, pozostawionych w filmie, lecz pozbawionych własnego układu odniesienia, jak i większych, samodzielnych jednostek narracyjnych. Przykładem takiego wyodrębnienia pojedynczych elementów znaczeniowych może być legitymacja partii komunistycznej, która w trakcie rozmowy w domu wypada z kieszeni Paula. W powieści przynależność partyjna scenarzysty motywowana jest buntem przeciw układowi społecznemu, który narzuca mu pewną zależność: z trudem spłaca mieszkanie, dopiero następne scenariusze umożliwią zapłacenie kolejnych rat. W filmie ten materialny i czasowy związek zostaje właściwie pominięty – wystarczy jeden scenariusz, by mieszkanie stało się własnością małżonków, sytuacja nie ma też żadnego uzasadnienia ideologicznego, epizod z legitymacją staje się elementem nieumotywowanym, oddzielnym od innych, którego wprowadzenie ma zrównoważyć w rozmowie pewne zachowania żony. Oboje, deklarując miłość, nie wszystko o sobie wiedzą i nie o wszystkim mówią. W większych jednostkach narracyjnych pominięcie naturalnego układu czasowego i zestawienia zdarzeniowe mogą być związane dodatkowo z wprowadzeniem szczególnych rozwiązań narracyjnych. W sekwencji wizyty małżonków w willi producenta pojawiają się dwa zestawienia montażowe, z których jedno ukazuje tylko Camille i Paula, drugie zaś sytuację zaistniałą między Camille a Prokoszem, wskazujące na pojawienie się zalotnika i określające przyszły związek tych trzech postaci. Z sprawą tych środków układ staje się po prostu bardziej czytelny.

Rozpatrzmy w tym kontekście kolejny fragment, który zaliczyliśmy uprzednio do zaobserwowanych w filmie „osobliwości narracyjnych”. Zawieszenie przedstawienia „tego, co się dzieje” podczas rozmowy małżonków po powrocie do domu i wprowadzenie zestawień montażowych dopełnia zdarzenia przedstawione o niewypowiedzianą (bo obecną tylko w myślach bohaterów) przeszłość, obejmującą dla jednej z osób przecucie rozstania (Paul), dla drugiej zaś krytyczną ocenę partnera (Camille). Wprowadzenie w ten sposób dodatkowego „czasu trwania” konfliktu, dopełnienie go o jego utajony, wcześniejszy przebieg, okazuje się konieczne, gdyż właśnie w tym fragmencie Godard złożył w jedną całość odległe czasowo w powieści fazy oddalania się Camille od męża. Camille nie odpowiada na pytanie, czy chce jechać na Capri, twierdzi, że nie znosi Prokosha, ale nie chce powiedzieć dlaczego, grozi rozstaniem, gdy Paul sprawdza w rozmowie telefonicznej z jej matką, gdzie spędziła przedpołudnie, przenosi się ze wspólnej sypialni do pokoju dziennego, zapewnia, że jej postępowanie nie uległo żadnej zmianie, staje się ostentacyjnie wulgarna, proponuje, by przespał się z nią,



*Pogarda*, rež. Jean Luc Godard (1963)





*Pogarda*, rež. Jean Luc Godard (1963)



*byłe szybko*, zapewniając o swych uczuciach sprawia, że Paul decyduje się na wyjazd na Capri, wreszcie okazuje mu otwartą wrogość, mówiąc, że nim gardzi. Te sytuacje, przedstawione w filmie jako etapy jednego zdarzenia – prowokują pytania o wzajemne powiązanie przyczynowo-skutkowe tych elementów zdarzeniowych, powiązania, których nie sposób się dopatrzeć, rozpatrując kolejne zmiany nastawienia Camille do męża. Te właśnie dodatkowe zestawienia obrazowe i monologi wskazujące, że postacie, choć nie znajdują już porozumienia, nie myślą w taki sposób, jak sugerowałyby ich działania, pozwalają między innymi określić ten stan jako okres wahania przed podjęciem przez Camille decyzji o rozstaniu.

Kolejny wskazany uprzednio przypadek arbitralnego potraktowania reguł narracyjnych – zestawienie dwóch ujęć Camille w taksówce, obrazujące mijanie czasu i dziwaczną „długą podróż” do miejskiego kina – jest w tym kontekście tylko koniecznością „techniczną”, wynikającą z pominięcia pewnego fragmentu, pierwotnie zaplanowanego w przedstawieniu filmowym. Zgodnie z wypowiedzią samego Godarda przyczyną było właśnie zaangażowanie Brigitte Bardot. *Gdybym dysponował inną aktorką, która mogłaby zagrać rolę Kamili Javal – film miałby o wiele bardziej zdecydowany charakter psychologiczny. W takim ujęciu jednak film byłby trudniejszy do zniesienia. Anna Karina stworzyłaby postać o wiele bardziej wycieniowaną. Gdyby ona tam grała, mógłbym pokazać na ekranie epizod z taksówką, który figuruje w książce, mógłbym także zasugerować, że ona nie wierzy w to, co widzieliśmy. To nie wierzy można odnieść do opisywanej uprzednio sytuacji, zarejestrowanej w rozmowie po powrocie do domu, gdy oboje działają w taki sposób, by dotkliwie zranic partnera, zaś dopowiedziany ciąg ich myśli sugeruje odmienne nastawienie. Wspomniany epizod z taksówką jest właściwie kontynuacją rozmowy w domu – przed pójściem do kina na spotkanie z Langiem i Prokoszem małżonkowie jadą do restauracji, później znów wsiadają do taksówki, cały czas nie mogąc się porozumieć, wreszcie Camille ucieka z samochodu. Wymusza na Paulu, który uważa jej postępowanie za grę, obietnicę, że nie będzie o nic wypytywał, pozostawi wszystko tak, jak jest. W hipotetycznym, dopełnionym w taki sposób przedstawieniu filmowym dopiero łącznie obie rozmowy tworzyłyby jeden spójny fragment narracyjny. Bez dodatkowego epizodu mamy do czynienia z pewnym przestawieniem akcentów. Wahanie, pewien stan pośredni, świadczący, że Camille jeszcze nie dokonała wyboru, choć istnieje jakiś powód, który sprawił, że oddała się od męża, ustępuje miejsca kończącej rozmowę w domu „pogardzie”. Ograniczona do minimum scena w taksówce, gdzie Camille wypowiada słowa – *Zapomnij o tym, co powiedziałam, bądź taki jak dawniej* – jest już tylko łącznikiem między większymi fragmentami narracyjnymi, jej treść nie ma tak silnego ładunku emocjonalnego, by mogła zrównoważyć poprzednie reakcje postaci. Dopełnijmy jeszcze wypowiedź reżysera o możliwości budowania sceny pokazującej jednocześnie pewne działania postaci i ją samą odnoszącą się w jakiś sposób do tych działań. *Z Bardot – byłoby to wykluczone. Jej prawda jest innego rodzaju. (...) Dysponując taką aktorką jak Anna Karina czy Nathalie Wood można by zrozumieć dwa punkty widzenia równocześnie: byłby zatem punkt widzenia Kamili i punkt widzenia Pawła, wreszcie i punkt widzenia widza na całą sprawę. Zrozumielibyśmy od razu, że Kamila nie wierzy Pawłowi. Z Bardot wszystko wzięło inny obrót. Trzeba ją zaakceptować jako całość, jako blok*<sup>6</sup>.*

## Ludzie i bogowie

Teraz, biorąc pod uwagę wprowadzoną hipotetycznie konstrukcję fabularną, opartą na wywnioskowanym tu „trwaniu” konfliktu między małżonkami, przyjrzyjmy się ponownie opowieści o Paulu i Camille, aby dostrzec, jakimi środkami Godard buduje całą historię i w jaki sposób wprowadzone tu dodatkowe elementy skojarzeniowe uzupełniają całe przedstawienie. Ciąg zdarzeń dotyczących kobiety, jej męża i zalotnika, w znacznym stopniu oparty jest właśnie na dopełnieniach. Najpierw jest to historia zawarta między początkowym wyznaniem miłości a rozstaniem. Zestawienie obu jednostek (w przedstawieniu – dwóch figur narracyjnych wyodrębnionych dzięki środkom stylistycznym) i ich tonacja emocjonalna, obrazująca pełnię i koniec uczuć, usprawiedliwiają bierność Paula i powolne przesuwanie się Camille w stronę Prokosha. Część środkowa tego układu po prostu rozplywa się w niedopowiedzeniach: Camille być może wykorzystywała okazję, czeka, by to Paul podjął decyzję o dalszych kontaktach z producentem, on zaś z kolei uzależnia swoje postępowanie od wskazówek żony.

Zestawienie z historią Odyseusza, wskazujące na podobieństwo początkowej sytuacji i odmiennosc zakończenia, wiąże jednocześnie (w odróżnieniu od antycznego wzoru) wzajemne relacje obojga małżonków, tak trudne do precyzyjnego określenia, z ich działaniami (raczej brakiem działań, tak bardzo postaci scenarzysty i jego żony wydają się niezdecydowane w swoich dążeniach). Jest tu przede wszystkim, przynajmniej wobec tych dwojga (ale także można w ten sposób ująć pewne działania Prokosha), obecne w scenariuszu, inscenizacji czy wypowiedziach postaci, rozwiązanie dramaturgiczne polegające na przedłużeniu stanu oczekiwania na to, co jeszcze może się zdarzyć. Postacie, nawet będąc w konflikcie, unikają ostatecznej konfrontacji, nie opowiadają się za czymś lub przeciw czemuś, brak tu tego, do czego przyzwyczaił nas film hollywoodzki oparty na akcji – jasno zarysowanego problemu wynikającego z konfliktu, do rozwiązania którego dąży bohater. To przeznaczenie, a w określeniu samej Camille „życie”, narzuca jej rozwiązanie skłaniające do odejścia od męża, następnie zaś, zsyłając śmiertelny wypadek, decyduje o ostateczności rozstania. Brak dążenia do definitywnych rozstrzygnięć jest z pewnością celowo uwidoczniiony, a w zestawieniu z sugerowanym przez historię „antyczną” celowym działaniem Odyseusza wskazuje na opozycję obu części i dwoistość całego układu.

Takie „domyślane” podwojenie linii zdarzeń oparte na powszechnie znanym, głęboko osadzonym w naszej kulturze kontekście, ma jednak jeszcze inny wymiar, dotyczący podziału na wewnętrzną (z punktu widzenia postaci) i zewnętrzną (z punktu widzenia widza) możliwość rozpoznania sytuacji będącej podstawą opowiadania. System dopełnień wskazuje na historię, którą widz rozpoznaje jako prostą, podczas gdy postaci wciąż jeszcze gubią się w domysłach. Nie jest to problem narracji „szkatułkowej”, w której historia opowiadana mieści w sobie inną historię, ale problem związany z uporządkowaniem układu, którego elementy, wzajemnie powiązane, są ujmowane jednocześnie na różnych poziomach – cała zręczność reżysera polega właśnie na budowaniu opowiadania opartego jednocześnie na łatwej do rozpoznania, prostej sytuacji i na niedopowiedzeniu.

To „podwojenie widzenia” opiera się na wprowadzeniu w przedstawienie (i zestawieniu z innymi elementami) takich fragmentów (zdarzeń, dialogów, ko-

mentarzy), których znaczenia postacie najwyraźniej „nie widzą”, choć są one dostępne ich postrzeganiu, i takich, których nie mogą dostrzec, bowiem choć obecne w obrazie (i w założeniu – w przedstawianym świecie), są kierowane wprost do widowni. Są tu na poziomie narracyjnym elementy tak trudno zauważalne i mające wpływ tylko na ciągłość opowiadania, jak zestawienie wstępnego ujęcia „filmu w filmie” z Giorgią Moll, aktorką znaną z filmów historycznych. Poprzedza ono wypowiedź Prokosha o miejscu, gdzie jeszcze wczoraj byli królowie, księżniczki i rycerze. Zestawienie to buduje przejście między różnymi poziomami opowiadania – bogowie z filmu, ingerujący w świat współczesny, pojawiają się w obrazach po uwadze Langa, że to ludzie stworzyli bogów. Są też zestawienia tak oczywiste, całe osadzone w świecie fikcyjnym, że nie wyobrażamy sobie, jak postacie mogą „tego” nie zauważyć. Producent, zlecając dodatkową pracę Paulowi, zastrzega, że nie chodzi o sceny erotyczne, ale w chwilę później, podczas projekcji, nieomal ślini się na widok obrazu nagiej, kąpiącej się dziewczyny. Siedzący obok Paul nie dostrzega jednak tego, co zostaje przedstawione widzowi w zbliżeniu i co po kilku kolejnych scenach pozwala natychmiast określić jego podstawową sytuację. Następuje błąd rozpoznania. Paul nie został zaangażowany jako scenarzysta, lecz jako człowiek, którego obecność umożliwiła Prokoshowi kontakt z Camille. To wszystko, co w miarę przepływu zdarzeń staje się oczywiste dla widza i znajduje podsumowanie już podczas sceny w kinie, gdy Lang pyta Prokosha: *Chodzi ci o niego czy o dziewczynę?* – jest dla niego właściwie niedostępne. Postacie stają się w ten sposób częściami szerszej konstrukcji znaczeniowej. Skrywanemu i jednocześnie jawnie przedstawianemu erotyzmowi Prokosha odpowiada równie ostentacyjnie wprowadzany ograniczony zakres wrażliwości Paula, który do końca „nie rozumie” swojej sytuacji.

Ta pośrednia charakterystyka obejmuje także zdarzenia i działania związane z przedmiotem, zamiast relacji postaci czy ich dialogu. Album z erotycznym malarstwem rzymskim, najpierw przeglądany przez Camille w domu producenta, następnie pożyczony (właściwie narzucony) przez Prokosha Paulowi, staje się ponownie obiektem zainteresowania Camille po powrocie do mieszkania, będąc zastępczym przedstawieniem, jednocześnie przywołaniem nieobecnej w obrazach sceny uwodzenia i stopniowego poddawania się kobiety zabiegom, których jawnie jeszcze nie akceptuje. W tej samej scenie Paul, zirytowany ciągłymi zmianami nastawienia żony, stuka w piersi i podbrzusze stojącego w mieszkaniu posągu. To niejako aluzja do podstaw kobiecego myślenia. Tworzą się w ten sposób konteksty „niezobowiązujące”, wskazujące na możliwość interpretacji, ale niezespólone dostatecznie silnie, by można było uważać je za definitywne ustalenie znaczenia. Ten sposób wprowadzania informacji jest wykorzystywany zarówno w „zewnątrznym” komentarzu, który wpływa na konstrukcję dramaturgiczną i sposób przedstawienia opowiadania, jak i w wypowiedziach postaci. Gdy chodzi o ten pierwszy sposób, wystarczy wspomnieć o sekwencjach „przekładu”, w których nakładające się wypowiedzi Prokosha i tłumaczącej ten tekst Francezki wyznaczają, wskazany już w cytowanej wypowiedzi Godarda, odrębny punkt widzenia odbiorcy, pozwalający na odbiór tej samej sceny w różnych wariantach interpretacyjnych. Zastosowanie tego sposobu przez postacie, jak choćby podczas kłótni małżonków, gdy oboje chcą wypowiedzieć się o partnerze, szukają formuł zastępczych, ujawnia omawiane już niezdecydowanie obojga, przedłuże-

nie „trwania” konfliktu. Ona opowiada anegdotę o osiołku Martinie, który nie wiedział, że jest osłem, on wystukuje na maszynie fragment powieści: *...jej harmonijna twarz stawiała się brzydka. Rex znał ten wyraz. Pojawiał się zawsze, gdy miała podjąć decyzję*, a dla podkreślenia sztuczności całej sytuacji obrazu dopełnia znaczeniowo widoczna przez pewien czas, wisząca na ścianie reprodukcja wnętrza dawnego teatru.

W takim układzie narracyjnym wprowadzenie świata antycznego wraz z postacią Odyseusza i dotyczącymi go zdarzeniami, zasygnalizowane w początkowym przeniesieniu obrazów bogów, dokonuje się dalej wyłącznie dzięki zestawianym przez widzów, dopełniającym układ zdarzeń elementom kontekstowym. W uproszczonej strukturze mamy do czynienia z konstrukcją opartą na symetrii wprowadzanych rozwiązań – Paul Javal zatrudniony przez Prokoshę przenosi własne doświadczenie na postać Ulissego, wyjaśniając w ich świetle jego działania, z kolei przeniesienie pewnych elementów dawnego świata na przebiegający z udziałem Paula ciąg zdarzeń wpisuje te doświadczenia w kontekst pozwalający ocenić jego postępowanie. Dzięki takiemu rozwiązaniu może zaistnieć w filmie ów dodatkowy, zewnętrzny punkt widzenia, pozwalający widzom utrzymać dystans wobec perypetii Paula Javala i jego żony, jednocześnie wskazujący na inne możliwości rozwiązania całej sytuacji, które z racji słabości charakteru i poddania się okolicznościom i konwenansom nie są postaciom opowiadania współczesnego dostępne. Nie chodzi o możliwość zabójstwa zalotnika, na co demonstracyjnie wskazuje Paul, sięgając po pistolet, ale o pełne rozpoznanie własnej sytuacji i konsekwencję w działaniach, której tak bardzo brak obojgu małżonkom. Odys znękany burzami przybywa wreszcie do domu, osobiście atakuje wrogów, niszczy ich, a sam wychodzi z walki cało; w przeciwieństwie do niego Paul Javal waha się i w rezultacie nie podejmuje żadnych działań przeciw Prokoshowi. Różnice stanowisk w interpretacji praw świata i wyznaczonych przez nie zasad postępowania, reprezentowane z jednej strony przez Langa, z drugiej przez Prokoshę i Javala, można sprowadzić do formuły zapisanej w powieści Moravii – możemy przystosować swoją egzystencję do ideału albo zinterpretować ideał tak, by odzwierciedlał on egzystencję.

Jak wspominałem na początku tego omówienia, wskazując na motto wprowadzone do filmu przez Godarda, taka konstrukcja nie dzieli przedstawianego tu świata na „antyczny” i „współczesny”. Paul Javal jest człowiekiem, którego spotyka od losu to samo, co Odyseusza i który nie potrafi zmienić narzuconej mu sytuacji. Ale w *Pogardzie* opowiedziana jest jeszcze jedna historia, która znajduje odniesienie do wprowadzonej antycznej opowieści. Obraz Ulissego, który wchodzi na brzeg i towarzyszący tym ujęciom tekst pieśni Dantego – *...z krótkiej uciechy prędko łzy wynikły, bo przypadł wicher od nowego łądu i pękł po ciosem dziób okrętu nikły* – poprzedza konflikt w sali projekcyjnej między Prokoshem a Langiem. Przedstawiona tu historia realizacji *Odysei* jest pokazana jako walka z kolejnymi trudnościami – Lang scharakteryzowany początkowo jako człowiek, który nie radzi sobie z pracą (Prokosh – *Straciłem wytwórnię, nie chcę przez niego stracić filmu*. Tłumaczenie Franceski – *Nie idzie mu.*) broni prawa do realizacji zgodnie z ustalonym wcześniej scenariuszem, będąc człowiekiem o silnym charakterze (jak mówi o nim Paul Javal – *W 1933 roku Goebbels zaproponował Langowi, by kierował całą kinematografią Rzeszy. Tego samego dnia Lang*

spakował walizki), nie zgadza się na proponowane zmiany i realizuje kolejne ujęcia już po śmierci producenta, mówiąc odchodzącemu Paulowi: *Skończę film. Zawsze należy kończyć to co się zaczęło*. Opozycja między przywołanym w ten sposób światem takim, jaki jest i takim, jaki chcielibyśmy, aby był, budowana w oparciu o komentarze i kilka obrazów kręconego właśnie filmu, które podtrzymują poczucie realności świata Homera, znajduje dopełnienie w części współczesnej, dzięki historii człowieka, który realizuje swe zamiary tak samo jak Odyseusz, wbrew przeciwnościom losu.

Pozostaje jeszcze do omówienia nadrzędny kontekst „filmowy”, budowany dzięki takim dopełnieniom jak wstępna relacja z pracy ekipy zdjęciowej czy współczesne „wskrzeszenie” greckich bogów. Próba wyjaśnienia, wiążąca takie przedstawienia z pozostałymi elementami układu, będzie oparta na rezultatach analizy przedstawień teatralnych, dla których okazało się konieczne wprowadzenie rozróżnienia między „planem teatru” i „planem zdarzeń w świecie wymyślnym”<sup>7</sup>. Zgodnie z takim ujęciem ukształtowanie w *Pogardzie* dwoistego świata, współczesnego i antycznego, powstałego (i możliwego do zaobserwowania) dzięki właściwościom technicznym kina, możemy określić jako próbę ujednoczenia przestrzeni, dającą możliwość odwołania się, przy ciągłych zmianach wprowadzanych przez fragmentaryczny komentarz, słowny i obrazowy, do jednolitego układu zdarzeń. Świat filmowanej właśnie *Odysei* i świat w roku 1963 (świadomie zaakcentowany czas akcji, zbieżny z czasem powstania filmu, wskazuje na dążenie do ujęcia „współczesności”) mają w ten sposób wspólny, właściwy filmowi układ przestrzenny, dzięki któremu możliwe jest zestawienie i porównanie wykreowanych w obrazach i wprowadzonych dzięki dopełnieniom układów zdarzeń.

Paradoksalnie, w takim ujęciu, środki filmowe określone poprzednio jako zastosowane arbitralnie wobec przedstawienia „rzeczywistości” okazują się naturalne wobec wybranego sposobu „kreacji”; tego określenia nie traktuję tu jako równoznacznego ze słowem „fikcyjny” – opowiadanie o Paulu i Camille nie jest wyłącznie relacją o pewnych zdarzeniach przebiegających w świecie fikcyjnym, ale jest także wykreowaniem „filmowym” tych zdarzeń. Świat *Odysei* jest analogicznie kreacją „filmu w filmie” i przedstawieniem „filmu w świecie”, a przeniesienie obrazów bogów z „wewnętrznego” filmu do części „współczesnej” opowiadania jest jednocześnie wskazaniem na przedstawienie świata rozszerzonego o nowe elementy konstytuujące układ zdarzeń. Jest też zrealizowanym za pomocą środków filmowych dopełnieniem, umożliwiającym porównanie układu zdarzeń w części antycznej i współczesnej. Dodatkowe sprowadzenie wszystkich elementów do wspólnej „rzeczywistości filmowej” możemy wyjaśnić, podobnie jak w rozpoznaniu przedstawień scenicznych, wprowadzając podział przestrzeni na „świat filmowy” i „świat w filmie przedstawiony”. Dzięki temu pierwszemu możliwe jest (odwołajmy się do rezultatów rozpoznania odpowiedników teatralnych takiego sposobu przedstawiania) *swobodne zestawianie rozmaitych tradycyjnych motywów i chwytów scenicznych, rozbijanie rzeczywistości dramatycznej na kilka – często symultanicznych – planów; rezygnacja z przyczynowo-skutkowego uporządkowania zdarzeń i z imitowania empirycznych praw świata realnego*<sup>8</sup> (pomijając przymiotnik *sceniczny*, możemy to wyliczenie potraktować jako katalog zastosowanych przez Godarda środków kształtowania opowiadania. Filmowy „plan gry” okazuje się niezbędny dla uspołnienia całej



historii, zapobiegając rozdzieleniu narracji i fabuły dzięki odesłaniu do wspólnej przestrzeni różnych elementów opowiadania powiązanych w przedstawionych tu złożonych relacjach.

Wskazanie na konstrukcję, wykreowanie świata, który jednocześnie *jest tylko filmem* (zgodnie z przywoływanym już zdaniem Bazina *substytutem innego spojrzenia na świat*), prowadzi do ujawnienia reżysera – autora tej kreacji. Ma on jednak odpowiednik w układzie fabularnym w powołaniu *postaci uprzywilejowanej*<sup>9</sup>, swobodnie przekraczającej granice różnych światów i będącej dla widza przewodnikiem w tej złożonej i wciąż poddawanej ocenie rzeczywistości filmowej. W *Pogardzie* jest to Fritz Lang – „w roli samego siebie”, jako reżyser przeniesiony wprost z rzeczywistości i wykreowany jako twórca „filmu wewnętrznego”, komentator, którego uwagi wiążą świat Homera i świat współczesny, jednocześnie zaś jako pełnoprawny uczestnik zdarzeń. Fabuła tego filmu (odwołajmy się do typologii Crane’a<sup>10</sup>) jest oparta na charakterze, jednak nie obserwujemy tu „całkowitej przemiany” głównych postaci, raczej powolne odstawianie słabości charakterów Paula i Camille w zestawieniu z uporem Langa i jego całkowitą obojętnością na niesprzyjający bieg wydarzeń. Prócz wspólnego dla obu postaci konfliktu z Prokoszem mamy tu jeszcze konfrontację postaw Fritza Langa i Paula Javala, widoczną w zestawieniu ich reakcji na zagrożenie ze strony tego samego przeciwnika. W *Pogardzie* Lang jako postać uprzywilejowana dostrzega tę różnicę postaw, wykreowaną dla widza właśnie dzięki niemu, dzięki wprowadzeniu (początkowo filmowego) świata antycznego i jego dodatkowej interpretacji i komentarzom. Dzięki temu podwójnemu usytuowaniu przedstawianych zdarzeń – mamy akcję będącą jednocześnie przedmiotem oceny jednej z postaci – stworzony zostaje dystans wobec historii Javalów i Prokosha, ale osadzenie tej historii „w spojrzeniu” innej postaci ponownie sytuuje cały układ na poziomie fabularnym.

Dzięki temu „spojrzeniu”, porównującemu *świat taki, jaki jest z takim, jaki powinien być*, konfrontującemu ideał z egzystencją, widzowi dana jest możliwość usytuowania wypadków w pewnym świecie powinności i norm, które nie są już obecne w działaniach. Obecność bogów w tym świecie – istot ingerujących w bieg zdarzeń, sprawiających, że sytuacja jest pomyślna bądź niesprzyjająca człowiekowi – zostaje sprowadzona do samego ukształtowania wypadków, pojawienia się w ich układzie okoliczności, które człowiek powinien wziąć pod uwagę, planując i realizując dalsze działania. Pojawienie się bogów wskazuje tu na pewien wzór postępowania, reakcja człowieka na bieg zdarzeń ma związek z buntem przeciw zrządzeniom losu, wspomniane już *poszukiwanie i wiedzy, i cnoty* jest oparte na kształtowaniu właściwości umysłu i charakteru, doskonaleniu duszy podobnym do kształcenia ciała, dążeniu do doskonałości. Lang, który mówi Prokoshowi: *Nie zapominaj Jerry, że to człowiek wymyślił bogów* – przedstawia to działanie, posługując się słowami Holderlina: *Kiedy człowiek jest sam na sam z bogiem, nie boi się niczego. Chroni go jego cnota. Niepotrzebna mu broń ani przebiegłość, dopóki nieobecność boga mu pomaga.*

ANDRZEJ MICHALSKI

<sup>1</sup> Odniesień filmowych jest tu więcej, filmowana dziewczyna grająca w dalszych scenach Franceskę Vanini, asystantkę Prokosa, to Giorgia Moll znana z wcześniejszych ról we włoskich filmach historycznych „miecza i tuniki” odwołujących się do świata Grecji i Rzymu, z kolei postać producenta przywołuje rolę Kirka Douglasa w *The Bad and Beautiful* Minellego. Konteksty, w jakie wписыwana jest Pogarda, omawia J. Aumont w artykule *The fall of the gods: Jean-Luc Godard's „Le Mepris”* (S. Hayward, G. Vincendeau, *French Film. Texts and Contexts*, Routledge, London 1990.).

<sup>2</sup> Elipsa wprowadzana do przedstawienia pojedynczego zdarzenia podkreśla jego „trwanie”, jak choćby sygnalizowana w ten sposób długa jazda samochodem w *Cenie strachu* (*Le Salaire de la Peur*, 1953) H. G. Clouzota czy „najdłuższa w historii kina” walka na pięści w filmie W. Wylera *Biały kanion* (*The Big Country*, 1958).

<sup>3</sup> Arystoteles, *Poetyka*, XVII, tłum. H. Podbielski, wyd. II, Wrocław 1989, s. 64.

<sup>4</sup> Dante, *Boska komedia*, w polskiej liście dialogowej filmu wykorzystano właśnie przekład E. Porębowicza. Fragment *Piekieła, Pieśni dwudziestej szóstej*, skąd pochodzi cytowana wypowiedź Odysseusza, może służyć za przykład dookreślającego sens obu historii komentarza. Wyjęty z tej opowieści o ostatniej wędrownicy Odysseusza jego apel do towarzyszy, aby nie wahali się przed podjęciem podróży na „koniec świata”, poza słupy Heraklesa, cytowany przez Langa w sali projekcyjnej, staje się uniwersalnym wyznacznikiem ludzkich działań, a opis sztormu – *Z krótkiej uciechy prędko tży wynikły, / Bo przypadł wicher od nowego łądu, / Aż pękł pod ciosem dziób okrętu nikły* – z opisu śmierci Odysseusza (*Toń się nad nami wieczście zawarła*) – dzięki towarzyszącemu słowom obrazowi, pokazującemu jak wspina się on na brzeg, staje się opisem przeszkody, z której Odys wychodzi cało. Obraz zesta-

wiony z filmowanym przez Langa „pierwszym spojrzeniem Odysseusza po powrocie do Itaki” w ostatniej scenie *Pogardy*, w której widzimy też odejście Paula Javala, dopełnia zróżnicowania historii obu postaci.

<sup>5</sup> A. Moravia, *Pogarda*, tłum. Z. Ernst, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 4.

<sup>6</sup> K. Eberhardt, *Jean-Luc Godard*, WAiF, Warszawa 1970, s. 57. Wypowiedź reżysera jest zamieszczona w książce J. Colleta *Jean-Luc Godard*.

<sup>7</sup> M. Sugiera, *Poetyka Grzegorzewskiego (2): przestrzeń teatru*, „Dialog” 1990, nr 3.

<sup>8</sup> M. Sugiera, dz. cyt., s. 115. Autorka omawia tu typy konstrukcji przestrzeni wyróżnione przez Joachima Hintzego w książce *Das Raumproblem in modernen Deutschen Drama und Theater*, Marburg 1969.

<sup>9</sup> Patrz: określenie teatru percepcji w pracy M. Sugiera *Poetyka Grzegorzewskiego (1) Układy fabulame: Podstawowy chwyt kompozycyjny polega za każdym razem na obdarzeniu jednej z postaci funkcją obserwatora, pod którego spojrzeniem zwykłe działania innych postaci wyrodnieją w groteskowy teatr. (...) właściwym tematem inscenizacji staje się relacja między scenicznymi zdarzeniami a obserwowaną je postacią. (...) Zaś ten, który obserwuje, występuje nie tylko w roli „obiektywnego” widza, ale także „subiektywnego” współaktora*, („Dialog” 1990, nr 2, s. 151).

<sup>10</sup> Ronald S. Crane przedstawił rozwiązanie oparte na ujęciu Arystotelesowskim, zgodnie z którym fabuła jest syntezą akcji (a więc podejmowanych działań), charakteru i myśli postaci. Poszczególne warianty takiego uporządkowania różnią się w swej strukturze, w zależności od tego, który z głównych czynników pełni rolę syntetyzującą dla pozostałych elementów układu (patrz: R. S. Crane, *O pojęciu fabuły i o fabule „Toma Jonesa”*, w: H. Markiewicz (red.) *Sztuka interpretacji*, PWN, Warszawa 1971).