Monika Surma-Gawłowska

POGARDA: pisanie obrazami

POGARDA (*Le mépris*, 1963), uważana za najbardziej hollywoodzki obraz czołowego reżysera Nowej Fali, zajęła pierwsze miejsce na liście najdroższych francuskich filmów roku 1963. Producenci liczyli jednak, że milion dolarów zainwestowany w ekranizację głośnej powieści Moravii zwróci się z nawiązką dzięki udziałowi Brigitte Bardot. Godard żartował potem, że był to ten jedyny raz, kiedy poczuł, iż jest w stanie zrobić film wysokobudżetowy, jednak po odliczeniu honorariów dla Bardot, Piccolego i Langa środki finansowe, jakie miał do dyspozycji, skurczyły się o połowę¹. Dzieło wówczas 33-letniego Godarda łączy w sobie elementy filmu kasowego – takie jak wysoki budżet, międzynarodowa produkcja, gwiazdorska obsada – z cechami charakterystycznymi dla większości późniejszych obrazów reżysera. Dekonstrukcja klasycznego sposobu opowiadania, niestandardowe wykorzystanie gwiazd czy „stylistyczna impertynencja”², nie mówiąc już o charakterystycznym montażu czy licznych intertekstualnych odniesieniach, czynią z POGARDY film głęboko osadzony w poetyce bliskiego awangardzie twórcy.

Mimo że jest to „jedyna w dorobku Godarda adaptacja, w której „akcja, postacie, sytuacje, a nawet niektóre dialogi z oryginalnej powieści zostały zachowane”³, często można się spotkać z opinią,

¹ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris: Albatros 1980, s. 73.

² Jacques Aumont, *The fall of the gods: Jean-Luc Godard's „Le mepris” (1963)*, [w:] *French Film, Texts and Contexts*, red. Susan Hayward, Ginette Vincendeau, London: Routledge 1990, s. 217.

³ *Ibidem*, s. 227.

że reżyser potraktował literacki pierwowzór bardzo swobodnie, eksponując ponad miarę marginalne u Moravii wątki. Niewątpliwie POGARDĘ można uznać za filmowy esej poświęcony teorii i praktyce kina. Niemniej ważne miejsce zajmują jednak u Godarda problemy trudnej relacji między mężczyzną i kobietą, braku komunikacji między nimi, manifestowaną przez artystę alienacją oraz niezgodą na wartości rządzące konsumpcyjnym światem, stanowiące przecież dominantę tematyczną powieści Moravii⁴. Alberto Moravia, uważany za jednego z najwybitniejszych prozaików włoskich XX wieku, podobnie jak Godard, był twórcą niezwykle aktywnym zawodowo. Zadebiutował w wieku zaledwie 22 lat dojrzałą powieścią *Obojętni*, która przyniosła mu sławę odnowiciela włoskiej prozy. W swoich dziełach Moravia opisuje klasę, z której sam się wywodzi – zamężne rzymskie mieszczaństwo, demaskując miałość jej ideałów. Świat bohaterów włoskiego twórcy przypomina wieżę Babel, nie ma w nim miejsca na porozumienie. Rządzona przez seks i pieniądź rzeczywistość jest nie do zniesienia, wywołuje wstręt, pogardę, nudę. Bohaterowie powieści Moravii nie chcą się na nią zgodzić, podejmują nawet rozpaczliwe próby wyrwania się z pułapki marazmu, brakuje im jednak ostatecznie energii, gdyż tak naprawdę są duchowo martwi⁵, podobnie jak świat, w którym przyszło im żyć.

*Pogarda*⁶ (*Il disprezzo*) to druga po *Amore coniugale* (*Miłości małżeńskiej*) w dorobku Moravii powieść poświęconą problemowi

⁴ Analizie adaptacji dzieła Moravii poświęcona jest niezwykle ciekawa praca magisterska Tomasza Dudy napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 2005 pod kierunkiem dr hab. Jadwigi Miszańskiej, zatytułowana „*Il disprezzo*” di Alberto Moravia e „*Le Mépris*” di Jean-Luc Godard: strategie di traduzione intersemiotica tra il romanzo-saggio e il cinéma d’essai.

⁵ Por. Nicola Chiaromonte, *Moravia i kornik świadomości*, [w:] *Granice duszy*, tłum., wybór, oprac. Stanisław Kasprzysiak, Piotr Kłoczowski, Warszawa: Czytelnik 1996, s. 110–111.

⁶ Alberto Moravia, *Il disprezzo*, Milano: Bompiani 1954. Wersja polska powieści to *Pogarda*, tłum. Zofia Ernstowa, Warszawa: Czytelnik 2005. Wszystkie cytaty z powieści przytoczone w niniejszym tekście pochodzą z tego wydania.

związku kobiety i mężczyzny, stanowiącemu jeden z lejtmotywów twórczości włoskiego prozaika. Kryzys miłości Riccarda i Emilii jest tu jednak pretekstem do rozważań o ogólniejszym charakterze. Bohater *Pogardy*, Riccardo Molteni, łączy w sobie cechy większości postaci Moravii. To młody intelektualista, wywodzący się z zamożnego rzymskiego mieszczaństwa, który nie potrafi sobie znaleźć miejsca w świecie rządzonym przez bezwzględne prawa rynku. Struktura liczącej dwadzieścia trzy rozdziały powieści jest wyrazem dążenia Moravii do połączenia techniki teatralnej z narracyjną. Jak mówił o swoich tekstach sam pisarz, w rzeczywistości są one bowiem „przebranymi za powieści sztukami: nieliczne postaci, jedność czasu i miejsca, mało analizowania, dużo syntezy, to znaczy akcji”⁷. Narracja w *Pogardzie* prowadzona jest w pierwszej osobie przez Molteniego i ma retrospektywną formę „pamiętnika”. W chłodny i zaskakująco beznamiętny sposób bohater analizuje w nim ostatnie miesiące poprzedzające śmierć żony, szukając odpowiedzi na pytanie, jak to się stało, że Emilia przestała go kochać.

Już w pierwszych rozdziałach powieści czytelnikowi z całą ostrością jawi się obraz dramatu młodego pisarza z ambicjami, który, aby sprostać oczekiwaniom żony, wikła się w finansowe kłopoty. Molteni przedstawia siebie jako „intelektualistę, człowieka kulturalnego, pisarza i krytyka teatralnego (...), którego nerwowość, bladeść, krótki wzrok i niedbałość w ubraniu”⁸ mają być zapowiedzią z góry mu przeznaczonych sławy pisarskiej. W chwili, gdy decyduje się porzucić literackie ambicje na rzecz walki o dobra materialne, staje się „zapędzonym w kozi róg biedaczyną (...), uganiającym się za byle zarobkiem dziennikarzyną”, dla którego nie istnieje „nic poza pieniędzmi”⁹. Symbolem okrutnej, niszczycielskiej machiny konsumpcji staje się mieszkanie, przedmiot pożądania młodej

⁷ Alain Elkann, *Życie Alberta Moravii*, tłum. Halina Kralowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1996, s. 34.

⁸ Alberto Moravia, *op. cit.*, s. 19.

⁹ *Ibidem*.

małżonki narratora. Emilia przedstawiona jest w powieści jako piękna, ale prosta kobieta, wyznająca drobnomieszczańskie ideały, nierozumiejąca i niepodzielająca wartości męża. Już na pierwszych stronach „pamiętnika” Molteni pisze o niej:

(...) tak wyglądała rzeczywistość: nie ożeniłem się z kobietą, która rozumiała by i podzielała moje idee, ambicje i upodobania; ożeniłem się, urzeczony jej urodą, z maszynistką prostą i niewykształconą, pełną przesądów i ambicji klasy, z której pochodziła. Z tą pierwszą mógłbym klepać biedę w odnajętym pokoju, czekając na przyszłe sukcesy; tej drugiej natomiast musiałem dać ów wyśniony dom, kosztem – być może – wyrzeczenia się raz na zawsze tak drogich mi ambicji literackich¹⁰.

Kryzys między małżonkami zbiega się z dwoma istotnymi wydarzeniami: kupnem wymarzonego mieszkania i poznaniem producenta filmowego, Battisty. Można sądzić, że fakty te zniszczyły sielankę trwającą między małżonkami, w rzeczywistości ujawniły one jednak tylko ich obcość i niezrozumienie, skrywane pod powłoką mieszczańskich konwenansów. W kolejnych rozdziałach „pamiętnika” Riccardo Molteni opisuje istotne jego zdaniem wydarzenia, będące przyczyną wypalenia się miłości Emilii. Początku dramatu upatruje w epizodzie z taksówką i samochodem Battisty, zachowanym wiernie przez Godarda w ekranizacji powieści. Wszystko zaczęło się psuć między małżonkami od chwili, gdy Riccardo zmusił żonę, aby pozwoliła się podwieźć producentowi jego sportowym samochodem (rozdział I), podczas gdy sam pojechał taksówką. W tydzień po poznaniu Battisty młoda para wprowadziła się do mieszkania i tego samego dnia Emilia zażądała, aby mąż spał osobno (rozdziały II i III). Tym samym został przypieczętowany rozpad ich związku – bliskość fizyczna, jak się wkrótce okaże, była jedynym łączącym ich punktem. Riccardo zaczyna podejrzewać, że Emilia przestała go kochać, a tym samym jego niewolnicza praca – będąca darem i ofiarą dla żony, staje się bezcelowa. „Gdybym miał odwagę spojrzeć prawdzie w oczy i określić jasno swo-

¹⁰ *Ibidem.*

ją sytuację w owym okresie – pisze – na pewno zrezygnowałbym i z miłości, i z pracy, bo przekonałbym się od razu, tak jak przekonałem się potem, że i jedna, i druga były już od dawna obumarłe. Ale brakło mi tej odwagi”¹¹.

Rozdziały V i VI poświęcone są właśnie refleksjom na temat pracy scenarzysty i reżysera. Moravia dobrze znał świat filmu, gdyż podobnie jak Godard przez wiele lat pracował najpierw jako krytyk filmowy, a potem scenarzysta. W roku 1957 nawiązał współpracę z poczytnym tygodnikiem „L'Espresso”, dla którego redagował recenzje filmowe, zebrane potem w tomie *Al cinema*¹². W zbiorze tym, gdzie pośród recenzowanych filmów znalazło się sześć obrazów Godarda, można znaleźć wypowiedzi Moravii zbieżne z poglądem o dominującej roli reżysera w procesie tworzenia filmu, wyrażonym w *Pogardzie*. Molteni-Moravia z goryczą zauważa, że dzieło filmowe firmowane jest wyłącznie przez reżysera, scenarzysta natomiast to człowiek, który pozostaje zawsze cieniu, nie pozostaje mu więc nic, jak tylko zadowolić się pieniędzmi – jedynym rezultatem jego trudu. Scenarzysta zostaje porównany do guwernantki, niemającej żadnych praw do otaczanego opieką dziecka¹³. Pretekstem do wyrażenia gorzkich opinii na temat niewdzięcznej pracy scenarzysty jest wizyta Molteniego u reżysera, dla którego napisał on swój pierwszy scenariusz. Widok rodzinnej sielanki panującej w domu reżysera, pełne miłości spojrzenia jego zakochanej żony, sprawiają, że Molteni postanawia przekonać się wreszcie, jaka jest prawda o jego związku z Emilią. W chwili szczerości zdobywa się na rozmowę z żoną, usiłuje bezskutecznie nawiązać z nią kontakt. Emilia nie chce jednak dialogu, kłamie, jej głos brzmi fałszywie, kiedy mówi, że nadal kocha męża i kiedy namawia go, aby przyjął propozycję Battisty. Wizyta w biurze Battisty (kluczowy, bardzo długi rozdział

¹¹ *Ibidem*, s. 39 i 40.

¹² Alberto Moravia, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Milano: Bompiani 1975.

¹³ Alberto Moravia, *Il disprezzo...*, s. 35.

VIII) daje Molteniemu okazję do opisanego producenta i wyrażenia kilku uwag na temat przemysłu kinowego. Battista przedstawiony jest jako jeden z tych, „których współpracownicy i podwładni obdarzają za plecami wdzięcznymi epitetami w rodzaju: brutal, małpishon, bestia, goryl”¹⁴, w pełni zasłużonymi jeśli chodzi o powierchchowność. Molteni opisuje go jako wielkiego zwierza obdarzonego ogromną, kipiącą witalnością, który pod maską brutalności „ukrywał zręcznie spryt i finezję”, oraz „służące zaspokojeniu apetytów (...) wyszukane maniery”¹⁵. Bezmiar fałszu Battisty polegał na tym, że choć najważniejszy dla niego był zysk, a nie względy natury artystycznej, pozostawał on zawsze w dyskretnym cieniu, a jeśli odmawiał reżyserowi lub scenarzyście, motywy były „zawsze z dziedziny estetyki lub moralności”¹⁶. W opozycji do niego przedstawiony jest niemiecki reżyser Rheingold, który także u Moravii jest wyraźnie wzorowany na Fritzu Langu. To właśnie dla niego Molteni ma napisać oparty na *Odysei* scenariusz. Rheingold zostaje wprowadzie porównany do Goethego, a narratora uderza jego szlachetna, olimpijska twarz, jednak przy bliższych oględzinach okazuje się, że „temu majestatowi i szlachetności brakowało konsystencji: rysy były dość grube, a zarazem kruche i gąbczaste, podobnie jak na olbrzymich maskach, obnoszonych po ulicach w karnawałowym pochodzie”¹⁷. Już podczas pierwszego spotkania Rheingold jasno wyklada Molteniemu swoją wizję *Odysei*: zamierza zrobić film o mężczyźnie, który kocha swoją żonę i nie jest przez nią kochany (wizja ta zostanie rozwinięta dwukrotnie: w zarysie podczas drogi na Capri, potem dokładnie w rozdziale XVII). Choć stoi ona w całkowitej sprzeczności z „klasycyzującą” interpretacją Molteniego, godzi się on jednak podjąć pracy, skuszony niebotycznie wysokim honorarium zaproponowanym mu przez producenta. Przyjmuje także jego zaprosze-

¹⁴ *Ibidem*, s. 69.

¹⁵ *Ibidem*, s. 70.

¹⁶ *Ibidem*, s. 74.

¹⁷ *Ibidem*, s. 71.

nie do willi na Capri, gdzie ma w spokoju omówić z Rheingoldem szczegóły scenariusza. Po powrocie do domu Riccardo po raz kolejny usiłuje zbadać prawdziwe uczucia żony, chce się upewnić, czy warto było sprzedawać swój talent wulgarnemu Battiscie. Podczas długiej, męczącej rozmowy z Emilią (rozdział IX) ku swej rozpaczowi dowiadyuje się, że żona już go nie kocha. Ale to nie wystarcza Riccardo, chce wiedzieć dlaczego. Dochodzi do szamotaniny, podczas której Emilia wypowiada znamienne słowa: „Pogardzam tobą! (...) oto dlaczego przestałam cię kochać. Czuję wstręt, kiedy mnie dotykasz. Wiesz teraz całą prawdę”¹⁸.

Napięcie między bohaterami rośnie jak w antycznej tragedii, a sytuacja coraz bardziej się komplikuje. Uparte poszukiwanie przez Riccarda prawdy donikąd go nie doprowadziło, czuje się „jak w pętach”, bezwolny, sparaliżowany. Między bohaterami zapada milczenie, które będzie im towarzyszyć właściwie do końca. Emilia nie chce jechać na Capri, podejmuje nawet próbę odejścia od męża. Na widok żony pakującej walizki Riccardo traci panowanie nad sobą, płacze, błaga ją, żeby została. Ostatecznie bohaterce nigdy nie uda się odejść od męża – kiedy na końcu powieści zdecyduje się na to po raz kolejny, zginie w wypadku samochodowym, u boku Battisty.

Dalsza część powieści opisuje pobyt małżonków na Capri, który miał być lekarstwem dla zadanych sobie nawzajem ran, a stał się drogą do piekła. To na wyspie zapadają ostateczne decyzje: Riccardo o zerwaniu z Battistą, Emilii o odejściu od męża. Epizod na Capri podkreśla zaznaczoną już wcześniej w rozmowie z reżyserem paralelę pomiędzy losami Riccarda i Emilii a bohaterami *Odysei* i wprowadza do powieści wątek mitycznego, idealnego świata, którego próżno szukać tu i teraz. W drodze na wyspę Riccardo po raz kolejny pozwala jechać Emilii z producentem, choć ona wyraźnie stara się tego uniknąć.

W drugiej części „pamiętnika” Molteni poświęca dużo uwagi interpretacji *Odysei*. U Moravii – inaczej niż u Godarda – to Rheingold

¹⁸ *Ibidem*, s. 100.

poddaje *Odyseję* psychoanalitycznej dekonstrukcji, robi z niej – jak powie oburzony Riccardo – „dramat buduarowy”, chce zamknąć „ten świat, bajecznie kolorowy i świetlany, ożywiony wiatrem, przesycony słońcem, zamieszkaný przez istoty pełne żywotności i krzepy, w ciemną, pozbawioną kształtu, powietrza i słońca orbitę podświadomości Ulissesa”¹⁹. Natomiast, jak mówi Molteni, świat Homera jest światem realnym, powinniśmy go brać dosłownie, takim, jaki jest, nie doszukując się w nim ukrytych znaczeń, których nie ma. Mimo wewnętrznego sprzeciwu Molteni zaczyna jednak stopniowo dostrzegać podobieństwa łączące go z Ulissem. Podejmuje kolejne rozpaczliwe próby walki o prawdę. Podczas kolacji z Battistą, kiedy widzi z ogrodu, jak producent całuje jego żonę, wyznaje mu, że pracuje wyłącznie dla pieniędzy, że jego prawdziwym powołaniem jest teatr. Padają wtedy znamienne słowa producenta: „I ja także (...) miałem ideały... Jakie były te ideały? Nie umiałbym sprecyzować, a może i wtedy dokładnie nie wiedziałem... ale miałem je”²⁰. Battista wyjawia mu swoją tajemnicę sukcesu, życiowego powodzenia, posługując się ordynarną, wyświechtaną metaforą cierpliwego czekania na swoją kolej przed dworcową kasą²¹. Riccardo czuje, że stacza się po równi pochyłej, odczuwa jednak tylko zmęczenie i bierną melancholię. Pod wpływem kolejnych rozmów z Rheingoldem postanawia wreszcie podjąć ostatnią próbę odzyskania utraconej miłości żony, a wraz z nią szacunku do siebie. Zamierza jak Ulisses „zabić zalotników” – odmówić napisania scenariusza dla Battisty, broniąc tym samym swojej wizji *Odysei*. Emilia-Penelopa nie rozumie jednak jego decyzji, jej pogarda dla męża nie słabnie, zostawia mu list i wyjeżdża, tym razem z własnej woli wybierając towarzystwo Battisty. Jej śmierć – jak napisał Riccardo

¹⁹ *Ibidem*, s. 131.

²⁰ *Ibidem*, s. 155 i 156.

²¹ *Ibidem*, s. 157. W filmie odpowiednikiem nieznosnych frazesów Battisty będzie „czerwona książeczka” z sentencjami na każdą okazję, trzymana przez Prokoscha w kieszeni.

– była dziwna. Emilia zasnęła, siedząc obok kierowcy z opuszczoną na piersi głową, kiedy samochód gwałtownie zahamował. Siła wstrząsu odrzuciła bezwładną głowę do tyłu, łamiąc stos pacierzowy. Po śmierci żony Molteni staje na plaży niczym Ulisses, który wrócił do Itaki, patrzy na bezkres oceanu i myśli o czekającym na niego nowym życiu.

Porównując przedstawioną pokrótce treść literackiego pierwowzoru z filmem, nietrudno dostrzec, że Godard zachował w adaptacji większość tematów obecnych w powieści²². Jak już wspomniano, są to problemy bliskie francuskiemu reżyserowi i – podobnie jak u Moravii – powracające w większości jego dzieł. Opowiadając o swojej pracy nad *Pogardą*, Godard powiedział zresztą: „Zachowałem główne wątki i zmieniłem jedynie kilka szczegółów, wychodząc z założenia, że to, co zostało sfilmowane, staje się automatycznie czymś różnym od zapisanego tekstu, czyli oryginału. Nie ma potrzeby, aby starać się je zmienić, adaptować do ekranu, wystarczy je po prostu sfilmować”²³.

²² Pisząc o adaptacji powieści Moravii, trudno nie wspomnieć choć w kilku słowach o włoskiej wersji filmu Godarda. Włoski krytyk Adriano Aprà napisał, iż to, co z LE MÉPRIS zrobił Carlo Ponti, jest „prawdopodobnie najbardziej spektakularnym przykładem odejścia od intencji reżysera w historii filmu” (por. *The Films of J.L. Godard*, red. Wheeler W. Dixon, New York: State University of New York 1997, s. 45). Ponti przede wszystkim zlikwidował wielojęzyczność bohaterów i wprowadził dubbing, przez co postać sekretarki-tłumaczki i większość dialogów między bohaterami stała się zupełnie niezrozumiała. Decyzja ta spowodowała, że duża część dialogów między postaciami musiała zostać zmieniona. We włoskiej wersji POGARDY wycięto także niektóre sceny, m.in. otwierającą film z nagą Bardot oraz scenę z wypadającą Paulowi z kieszeni legitymacją partii komunistycznej. Na wymowę filmu wpłynęło także w znaczącym stopniu zastąpienie oryginalnej ścieżki filmowej Delarue lekką muzyką skomponowaną przez Piera Piccioniego. Po obejrzeniu wersji włoskiej Godard odmówił uznania jej za swoje dzieło, tłumacząc swoją decyzję tym, że zupełnie wypacza ona sens filmu.

²³ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. I, s. 249–249, [w:] Paweł Mościcki, *Godard. Pasaże*, Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art-Era Nowe Horyzonty 2010, s. 121.

POGARDE otwierają słowa czołowego krytyka „Cahiers du Cinéma”, przyjaciela i mentora Godarda, André Bazina. *Film – jak powiedział André Bazin – jest substytutem innego spojrzenia na świat, świat taki, jaki chcielibyśmy, aby był. POGARDA jest historią tego świata*. Słowa Bazina można interpretować wielorako, choć najczęściej są one odczytywane jako „wstępna manifestacja »filmowości« przedstawianego świata”²⁴, poparta słynnym ujęciem z kamerą jadącą wprost na widza. Przywołując słowa Bazina na początku filmu, Godard nie tylko kieruje uwagę widza w stronę problemów teorii i praktyki filmu, ale jednocześnie antycypuje niejako najgłębszy sens *Pogardy*. Zarówno w filmie, jak i w powieści pretekstem do poszukiwania prawdy o życiu jest „egzegeza” *Odysei*. U Moravii rozzarowany naiwnością młodego scenarzysty Rheigold w pewnym momencie mówi: „pan marzy o świecie podobnym do świata Homera... pragnąłby pan żeby istniał... ale nie istnieje, niestety”²⁵. Kiedy Molteni recytuje Rheingoldowi ustęp z *Boskiej komedii*, wzrusza się. Tak tłumaczy swoje emocje: „Pomyślałem sobie, że w tych kilku liniijkach zawarte jest nie tylko moje pojęcie o Ulissesie, ale także pojęcie, jakie miałem o sobie i o swoim życiu, które powinno być właśnie takie, a niestety, takie nie było; i zrozumiałem, że owo wzruszenie wypływa z porównania piękna i prostoty tej idei z moją bezsilnością”²⁶. Kiedy bohater wreszcie zdobywa się na działanie, uświadamia sobie fundamentalną prawdę: „Powinienem być przystosować swoją egzystencję do tego ideału, (...) nawet jeśli było mało prawdopodobne, żeby zatryumfował w życiu”²⁷.

U Godarda wiarę w jasne, proste ideały wyznaje nie Javal-Molteni, ale Lang-Rheingold. Jest to być może jedno z istotniejszych przesunięć obecnych w adaptacji, choć – jak wspomniano – nie osłabia

²⁴ Andrzej Michalski, *Jean-Luc Godard: Pogarda – obecność bogów*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 22.

²⁵ Alberto Moravia, *Il disprezzo...*, s. 189. W filmie słowa te wypowiada Prokosch i jego sekretarka-tłumaczka.

²⁶ *Ibidem*, s. 191.

²⁷ *Ibidem*, s. 211.

ono ostatecznie wymowy literackiego pierwowzoru. Jak mogliśmy się przekonać, właściwie wszyscy bohaterowie *Pogardy* związani z przemysłem filmowym stają się – w mniejszym lub większym stopniu – przedmiotem krytyki Riccarda, którego ustami wypowiada się sam Moravia. W powieści nawet Rheingold-Lang jawi się jako człowiek fałszywy i zdolny do kłamstw. Godard jako człowiek kina nie mógł zaakceptować takiej wizji filmowego świata. Fritz Lang, który w filmie gra samego siebie, był przecież obok Hitchcocka drugim ulubieńcem „Cahiers du Cinéma” i to właśnie Godard cenił go najbardziej spośród współpracowników pisma²⁸. W filmie Lang jest główną ofiarą brutalnej siły pieniądza Prokoscha-Battisty. Stosunek Langa do pracy reżysera jest bardzo skromny: cytuje on balladę Brechta, w której „niemiecki poeta opisuje swą pracę scenarzysty w Hollywood: Każdego ranka, aby zarobić na chleb, udaję się na rynek, gdzie kupuję kłamstwa. Pełen nadziei wdaję się w interesy z handlarzami”²⁹. Lang ma świadomość tego, że reżyser jest człowiekiem do wynajęcia, że oddaje się na usługi tym, którzy mu zapłacą. „Ta świadomość pozwala mu na dystans do ludzi w rodzaju Prokoscha”³⁰.

Lang jest także strażnikiem prawdziwych wartości i tradycji – u Godarda to on, a nie Paul-Riccardo, cytuje klasyków: Dantego i Hölderlina. Za pomocą filmowych obrazów Godard jeszcze wyrażniej niż Moravia za pomocą słów kreśli paralelę dwóch, nieprzystających do siebie światów: opartego na ideałach przeszłości świata takiego, jaki być powinien, i takiego, jaki faktycznie jest. U Moravii niezwykle zwięzła definicja nowoczesności pojawia się przy okazji porównania interpretacji Rheingolda do *Ulissesa* Joyce’a. Molteni mówi wówczas: „nowoczesne, to znaczy zbrukane, zbezczeszczone, dostosowane do naszych mizernych wymiarów...”³¹. Godard stawia podobną diagnozę współczesnego świata bez ucie-

²⁸ Ewa Mazierska, *Między upokorzeniem, nudą a męczeństwem – Jeana-Luca Godarda portrety filmowców*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33, s. 113.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 113–114.

³¹ Alberto Moravia, *Il disprezzo...*, s. 187.

kania się do definicji. Niemal bez przerwy zestawia ze sobą dwie rzeczywistości, nie unikając odwołań do historii filmu. Odtwórcą roli producenta Prokoscha-Battisty jest ikona amerykańskich filmów akcji i westernów, Jack Palance. Z kolei Georgia Moll, grająca u Godarda sekretarkę-tłumaczkę Prokoscha, zawdzięcza sławę rolam we włoskich filmach „płaszcz i szpady” zwanych *peplum*. Do tego właśnie gatunku nawiązuje Godard, czyniąc z Paula Javala autora scenariusza do TOTÒ CONTRO MACISTE (1962, reż. Fernando Cerchio)³², podczas gdy u Moravii nie ma żadnych informacji na temat pierwszego filmowego dzieła Molteniego. Zestawienie bezmyślnej komedii z ekranizacją *Odysei*, zwłaszcza kiedy za kamerą stoi sam Lang, mówi samo za siebie. Jednocześnie w POGARDZIE obecne są liczne odwołania do filmów, które Godard osobiście bardzo cenił, choćby do HATARI! (1962, reż. Howard Hawks) czy PODRÓŻY DO WŁOCH (*Viaggio in Italia*, 1955, reż. Roberto Rossellini), zacytowanych za pośrednictwem plakatów, wiszących na ścianach budynków w Cinecittà. Rozdźwięk pomiędzy kinem autorskim i żałosną, nowoczesną wizją filmu, reprezentowaną przez Prokoscha, ilustrują obszerne fragmenty *Odysei* Langa zawarte w POGARDZIE. Jak wspomniano, u Moravii scenariusz do *Odysei* ma dopiero powstać. Rozważania na temat współczesnego odczytania poematu odbywają się tam na płaszczyźnie dywagacji, werbalnych potyczek pomiędzy Battistą, Rheingoldem i Moltenim. W zastępstwie słów Godard posłużył się obrazami gotowego filmu. Klasyczną interpretację Langa podkreśla majestatyczna prostota i teatralność jego *Odysei*, wzmocniona zastosowaniem kolorów z palety barw podstawowych – bieli, błękitu, czerwieni i żółci – oraz dramatyczną muzyką autorstwa Georges’a Delarue’a. W żaden sposób nie przystaje ona do wizji *Odysei* Prokoscha. Najbardziej wyrazistym przykładem przepaści dzielącej reżysera i producenta jest chyba scena z nagimi

³² TOTÒ CONTRO MACISTE należy do serii komedii parodiujących słynną serię komercyjnych produkcji o Maciste – włoskim odpowiedniku Herkulesa, bohaterze niezliczonej ilości kostiumowych filmów włoskich lat pięćdziesiątych.

syrenami pływającymi w basenie. Nie ma wątpliwości, że wymusił ją na reżyserze Prokosch, który wskazując palcem na nagie dziewczęta, chichocze jak mały chłopiec³³. Równie wyraźnie jak wzajemna nieprzystawalność światów klasyki i nowoczesności, została przedstawiona w Godardowskiej interpretacji Moravii kwestia braku porozumienia, alienacji i obcości. U Godarda bohaterowie opowieści mówią różnymi językami: Paul i Camille Javal po francusku, Prokosch po angielsku, Lang po niemiecku, pracownicy Cinecittà i ekipy filmowej Langa po włosku. Przewodnikiem po tej wieży Babel jest tłumaczka, niemająca odpowiednika w powieści. Wprowadzenie dodatkowych języków i postaci tłumaczki pozwoliło Godardowi na zaakcentowanie nie tylko problemu braku komunikacji, ale również interpretacji. Warto przy tej okazji raz jeszcze zaznaczyć, że jednym z tematów zarówno filmu, jak i jego literackiego pierwowzoru jest współczesna adaptacja-interpretacja homeryckiego poematu, co w kontekście dokonywanej przez Godarda adaptacji-interpretacji powieści Moravii stanowiło okazję do dodatkowych intertekstualnych gier. Problem adaptacji, będącej każdorazowo także interpretacją, zostaje podjęty wprost przy okazji rozmowy Langa z Javalem na temat Hölderlina.

W sposób najbardziej oczywisty Godard nawiązuje do problemu braku porozumienia w słynnej sekwencji rozmowy Paula i Camille w nowym mieszkaniu. Reżyser zamknął tygodnie narastającego napięcia między małżonkami w jednej, długiej scenie, zajmującej centralną część filmu. Kamera śledzi bohaterów, którzy chodzą po niewykończonym mieszkaniu niczym po scenie wypełnionej teatralnymi rekwizytami³⁴. Wrażenie teatralności potęgują

³³ Podobna sytuacja miała miejsce przy kręceniu POGARDY. Producent – Joseph E. Levine – zmusił Godarda do dokręcenia otwierającego film epizodu z nagą Bardot. Dzięki mistrzostwu reżysera scena ta nie zaburzyła jednak stylistycznej spójności obrazu.

³⁴ Wrażenie widza, że życie bohaterów to teatralny spektakl, zdaje się potwierdzać końcowa scena filmu, kiedy ogląda martwe ciała Prokoscha i Camille, upozowane idealnie symetrycznie, plecami do siebie, w ostatecznym geście niezrozumienia i obcości.

wystudiowane pozy Camille, jej peruka i „kostium” Paula – kape-lusz i cygaro, z którymi nie rozstaje się ani na chwilę, nawet w ką-pieli³⁵, przechodzenie bohaterów przez niezamontowane jeszcze drzwi, czy gest układania przez Camille nieistniejących talerzy na nieistniejącym stole. Kiedy Paul pisze na maszynie słowa dosłown-ie wyjęte z powieści Moravii³⁶, kamera pokazuje wiszącą nad jego biurkiem rycinę przedstawiającą teatralną salę. Paul i Camille niemal cały czas przebywają w osobnych pomieszczeniach, aby się usłyszeć muszą do siebie krzyczeć. Ich zachowanie jest sztuczne, beznamienne; nawet kiedy Paul uderza w twarz Camille, robi to bez emocji. Pozbawione życia dialogi bohaterów wydają się ilustrować chłodny dystans, charakteryzujący narrację prowadzoną w powie-ści przez Molteniego³⁷. Kiedy Paul i Camille wreszcie siadają na-przeciw sobie przy stole i próbują rozmawiać, dzieli ich – niczym mur – ogromna lampa. Paul zapala ją i gasi, jednocześnie mówiąc do Camille, jakby próbował nadać do niej sygnał w jakimś niezro-zumiałym języku.

Niemówność porozumienia łączy się w POGARDZIE z relatywi-zmem i wieloznacznością. Zarówno w literackim pierwowzorze, jak i w filmie nie wiemy do końca, jaka była naprawdę przyczyna pogardy Emilii-Camille. Nigdy nie poznamy prawdy, której szuka Riccardo-Paul. Niejednoznaczność uczuć, motywów i zachowań bohaterów jeszcze bardziej niż u Moravii uderza w filmowej wer-sji powieści. Skrócenie czasu wydarzeń z kilku miesięcy do dwóch dni czyni konflikt między małżonkami jeszcze bardziej teatralnym i niezrozumiałym. Ich rozmowy toczą się beznamienne do chwili, gdy Paul zadaje *niepotrzebnie* – jak mówi Camille – pytania o praw-

³⁵ Niektórzy krytycy widzą w tej stylizacji wyraźną aluzję do postaci Godar-da, podczas gdy czarna peruka noszona w tej samej scenie przez Brigitte Bardot miałyby przywołać na myśl ówczesną żonę reżysera, Annę Karinę.

³⁶ Cytat pochodzi z rozdziału VII, s. 61–62, Molteni opisuje w nim grymas, który zmieniał twarz Emilii, kiedy zamierzała skłamać.

³⁷ Ekwivalentem narracji w pierwszej osobie jest u Godarda zastosowanie prostego zabiegu z kamerą, która cały czas śledzi postać Paula.

dziwe uczucia żony w stosunku do niego. Jedno jej słowo zmienia ich relacje, nic już nie będzie tak jak przedtem, chociaż Camille prosi – *zapomnijmy o tym*. Paul podejmuje z Camille podobną grę, od jednej jego decyzji zależy to, jak potoczy się ich życie: podpisze kontrakt albo nie, będą bogaci albo biedni, zachowają mieszkanie albo będą musieli znów zamieszkać w hotelu. Obecność bogów z *Odysei* Langa, którzy co jakiś czas pojawiają się na ekranie, przypomina o roli fatum, upodabnia bohaterów POGARDY do Ulissesa i Penelopy. Jednocześnie ludzie, bawiąc się swoim życiem, także stają się tu bogami. Prokosch stawia się nawet wprost w ich roli, mówi – *Lubię bogów, doskonale wiem co czują, doskonale*³⁸.

Relatywizm prawdy sygnalizowany jest w POGARDZIE także za pomocą środków typowo filmowych. W słynnej scenie z nagą Bardot, w której ciało Camille zostaje poddane werbalnej „sekcji”, Godard zastosował trzy rodzaje światła, symbolicznie podkreślające niejednoznaczność naszej interpretacji rzeczywistości³⁹. Światło, podobnie jak muzyka Delarue’a, nadaje codziennym gestom status uniwersalnych symboli, przesuwając je w sferę tajemnicy, otwierając drogę dla nowych skojarzeń i znaczeń. Przede wszystkim jednak narzędziem, za pomocą którego Godard wyznacza w POGARDZIE, tak jak we wszystkich swoich filmach, „różne płaszczyzny sensów”, jest „wielopoziomowy montaż”⁴⁰. Rozbijając fabułę na fragmenty, które następnie „miksuje” z dźwiękami i obrazami niczym naukowiec w laboratorium⁴¹, Godard po raz kolejny udowadnia, że filmowa narracja rządzi się własnymi prawami, a jego kino nie jest niewolnikiem literackiego tekstu. Analizując Godardowską adaptację *Pogardy*, Alain Bergala napisał, że podczas zdjęć reżyser kojarzył ze sobą „na żywo elementy powieści Moravii ze scenariuszem

³⁸ „Oh, the gods. I like them very much. I know exactly how they feel”.

³⁹ Por. Ewa Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art-Era Nowe Horyzonty 2010, s. 56.

⁴⁰ Paweł Mościcki, *op. cit.*, s. 62.

⁴¹ *Jean-Luc Godard, Interviews*, red. David Sterritt, Jackson : University Press of Mississippi 1998, s. 40, [w:] Paweł Mościcki, *op. cit.*, s. 24.

i własnymi pomysłami zrodzonymi na miejscu”, a na etapie „właściwego montażu” nie starał się „złożyć w narracyjną całość rozproszonych zdjęć”, ale wymyślił film na nowo, pisząc „jego ostateczny scenariusz w obrazach”⁴².

Godard potrafił w pełni wykorzystać potencjał nowego medium, jakim jest kino. Posługując się materiałą obrazów, stworzył język filmowy, który mógł stać się narzędziem teoretycznej refleksji. „Myślę o sobie jako o eseiście – mówił – tworzącym eseje w formie powieści bądź powieści w formie eseju: tyle że zamiast pisanie esejów, filmuję je (...), ponieważ istnieje ciągłość między tymi formami ekspresji. Wszystkie są jednym”⁴³. Godard zawsze wierzył, że kino – za pomocą właściwych mu środków – jest w stanie artykułować myśli na równi z literaturą. Wiara w takie kino, sprawiła, że – jak pisze Susan Sontag – „Godard, jak żaden inny filmowiec przed nim, pojął wprost wysiłek przedstawienia i ucieleśnienia abstrakcyjnych idei”⁴⁴. Kino to stawia widzowi wysokie wymagania, nie daje gotowych odpowiedzi, nie proponuje uogólnień. Gęste, wymykające się jednoznacznej interpretacji filmy Godarda są niejako z założenia skazane na niedopowiedzenie. Margines niejednoznaczności daje jednak widzowi swobodę odkrywania wielopoziomowych sensów, zachęca do odejścia od interpretacyjnych stereotypów. „Dla mnie kino jest narzędziem oryginalnego myślenia – mówił reżyser – które mieści się gdzieś w pół drogi między filozofią, nauką i literaturą i które zakłada, że używamy oczu, a nie gotowego wcześniej dyskursu”⁴⁵. POGARDA to właśnie takie kino.

⁴² *Ibidem*, s. 62.

⁴³ Fragment wywiadu z Godardem [w:] Ewa Mazierska, *Pasja...*, s. 24.

⁴⁴ Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, New York: PICADOR USA, s. 152, [w:] Paweł Mościcki, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁵ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard...*, t. II, s. 337, [w:] *Ibidem*, s. 57.