



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Tadeusz Lubelski

Uniwersytet Jagielloński

„NOTHING IS WRITTEN”. OPATRZNOŚĆ JAKO FILM O PISARZU

Tak jak *Osiem i pół* (*Otto e mezzo*, 1963) Federica Felliniego to najwspanialszy film o reżyserze, tak *Opatrzność*¹ (*Providence*, 1977) Alaina Resnais jest najwybitniejszym filmem o pisarzu — wie to każdy szanujący się kinofil. Niezależnie od powinowactw hierarchii można snuć dalsze analogie. Jak *Osiem i pół* jest filmem o tym właśnie filmie, który powstaje na oczach widza, tak *Opatrzność* jest filmem o tworzeniu powieści, która rodzi się przed nami, ale zapewne nie powstanie, bo pisarz Clive Langham (choć na równi z Grahamem Greene’em wymieniany wśród kandydatów do Nagrody Nobla) jest fikcyjny, a prawdziwy autor to reżyser, nie pisarz. Jest to więc raczej taki film, „jaki zrobiłby pisarz, gdyby był filmowcem”; albo inaczej, za Gérardem Genette’em — „hipertekst powieści, która staje się tym samym jego hipotekstem”². (Od razu jednak powiedzmy, że jest tu pewna komplikacja: równocześnie z wejściem na ekrany filmu opublikowany został scenariusz

¹ Posługuję się tytułem, pod którym film znany jest w Polsce, choć na całym świecie (z krajem jego produkcji — Francją na czele) obowiązuje tytuł oryginalny, ze względu na swoją dwuznaczność — nie do zastąpienia. Providence (skądinąd miejsce urodzenia Howarda Philipa Lovecrafta, jednego z ulubionych pisarzy Resnais) to przecież także nazwa posiadłości, w której mieszka główny bohater, o czym informuje otwierająca film tablica.

² Dwa zacytowane w tym zdaniu sformułowania zapożyczam ze znakomitej książki Jeana Regazziego *Le roman dans le cinéma d’Alain Resnais: Retour à Providence*, Paryż 2010, będącej w całości (360 stron bardzo gęstego druku!) analizą tego jednego filmu. Pracy tej (doktorat nauczyciela licealnego) zawdzięczam wiele spostrzeżeń zawartych w niniejszym artykule. Jej autor, traktujący *Opatrzność* jako światowe *opus magnum*, przeprowadził analizy porównawcze powstającej w niej „powieści w filmie” z wieloma dziełami dwudziestowiecznej literatury — między innymi z *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, *Uliksesem* Joyce’a, *Procesem* i *Wyrokiem* Kafki, *Falami* Virginii Woolf.

David Mercera, w Anglii — w oryginale, we Francji — w przekładzie³, jako literacka wersja filmu w wielu miejscach się odeń różniący). Jak *Osiem i pół* opowiada o fazie przygotowawczej (preprodukcji) filmu, poprzedzającej okres zdjęciowy (w który wprowadza dopiero finał), tak *Opatrzność* przedstawia fazę kształtowania się pomysłu (swoisty powieściowy odpowiednik preprodukcji), poprzedzającą sam proces pisania. Jedną z najbardziej ujmujących cech obrazowania filmu Resnais jest nieobecność choćby jednej sceny, pokazującej Clive’a Langhama piszącego (w finale przegląda tylko notatki z nocy, by je natychmiast z odrazą odrzucić); jak wiadomo, stereotypowość obrazów pisarza męczącego się nad kolejnymi kartkami, mnącego je i wyrzucającego do kosza (dziesiątki przykładów, niestety), jest jedną z przyczyn obiegowego sądu o filmowej nieatrakcyjności postaci artystów pióra.

A jeśli tak, to — by na koniec wstępu objaśnić powyższy tytuł — warto od razu zwrócić uwagę na zastanawiającą wieloznaczność zdania kończącego finałowy toast, wygłaszany przez Clive’a na cześć dzieci. „For your future... Nothing is written, you all believe that, don’t you?”⁴. W polskim przekładzie ekranowym oddane to zostało nazbyt jednoznacznie jako „nic nie jest zapisane z góry”, co wiąże się, owszem, z obiegowym znaczeniem, do którego być może ojciec erudyta odwołuje się w tym toaście, kierowanym w stronę wykształconych dzieci: „Nothing is written” to sławny cytat z *Siedmiu filarów mądrości* Davida H. Lawrence’a, spopularyzowany przez ich adaptację, czyli *Lawrence’a z Arabii* (*Lawrence of Arabia*, 1962) Davida Leana oraz wiele późniejszych nawiązań (choćby przebój pod tym tytułem, śpiewany przez grupę Mumford and Stones)⁵. Niemniej jednak zdanie to można przetłumaczyć nie tylko jako „Nic nie jest zapisane”, znaczące tyle mniej więcej, co „Przyszłość jest otwarta”. Ono oznacza także wyznanie (prawdziwe, jeśli pamiętać o odrzuconych przez pisarza notatkach) „Nic nie zostało napisane”, sugerujące (kierowane także do widza) zapewnienie, że nie zostanie upowszechniona — niezbyt dla prototypów przyjemna — fabularna wersja powieści, której ekranowy odpowiednik obejmuje pierwsze cztery piąte filmu⁶. Odbiorcy poznają ją wyłącznie z filmu, zatem w konfrontacji z finałową sceną uroczystych urodzin.

³ Korzystam z francuskiej wersji: David Mercer, *Providence. Un film pour Alain Resnais*, trad. de l’anglais par C. Roy, Paryż 1977.

⁴ Tekst spisany z ekranu, jak i wszystkie dalsze cytaty z filmu. We francuskim przekładzie brzmi to: „A votre avenir... Car rien n’est écrit, nous le croyons tous, n’est-ce pas?”; *ibidem*, s. 106.

⁵ www.imdb.com/title/tt005672/quotes; (dostęp: 5 października 2014).

⁶ Tak niemal dokładnie: na moim prywatnym nagraniu z telewizora (w obiegu DVD film pojawił się — w świetle edycji Jupiter-Films — dopiero niedawno, kiedy artykuł był już złożony do druku) część nocna, obejmująca pracę wyobraźni pisarza (dwa pierwsze akty według scenariusza), trwa równe 80 minut — wobec 20 minut części dziennej, czyli aktu trzeciego, przedstawiającego uroczystość 78 urodzin Clive’a.

OPATRZNOŚĆ JAKO FILM ALAINA RESNAIS

W tym miejscu wypada jeszcze ustalić miejsce *Providence* w obrębie twórczości Alaina Resnais (skądinąd nigdy niepodważane, jak niekwestionowane było także autorstwo *Osiem i pół* Felliniego, choć scenariusz podpisało przecież jeszcze trzech innych autorów). Przedstawię je tutaj w trzech różnych porządkach, za każdym razem — definitywnych, zważywszy na fakt, że od śmierci artysty 1 marca 2014 roku mamy do czynienia z twórczością zamkniętą (choć nie na nowe odczytania, oczywiście).

W porządku historycznofilmowej chronologii mamy do czynienia z siódmym z kolei (dopiero siódmym, 18 lat po debiucie) pełnometrażowym filmem reżysera, pokazywanym widzom kinowym. *Opatrzność* zamyka trudną, postnowofalową dekadę twórczości Resnais, znaczoną przez porażki (co stanowiło kontrast z wcześniejszą, triumfalną): jego filmy (*Je t'aime, je t'aime*, 1968; *Stavisky...*, 1974) przestały odnosić sukcesy, a żadna z podejmowanych w latach 1969–1973 prób realizacji filmu w Stanach Zjednoczonych nie przyniosła rezultatu⁷. Patrząc z tej perspektywy — *Opatrzność* stanowiła prawdziwy *comeback* artysty: została znakomicie przyjęta (w kraju 7 Cezarów, w tym dla najlepszego filmu i dla najlepszego reżysera), tak że powszechnie pisano o odrodzeniu autora; uwieńczyła wieloletnie próby stworzenia opowieści o skrachowanym człowieku lewicy; wreszcie stała się pierwszym filmem Resnais mówionym po angielsku (drugim będzie 12 lat później *I Want to Go Home*), o czym ten (rzadkość wśród Francuzów!) radykalny anglofil, posługujący się biegle angielszczyzną i świetnie zorientowany w kulturze brytyjskiej, od dawna marzył.

Drugi porządek dotyczy specyficznego typu współpracy ze scenarzystami, który Alain Resnais rozwijał konsekwentnie od swego debiutu, czyli od współdziałania z Marguerite Duras przy komponowaniu *Hiroshima mojej miłości* (*Hiroshima mon amour*, 1959). Zawsze starał się współpracować ze scenarzystą przez cały okres przygotowywania filmu, od tytułu i pomysłu, które z reguły wychodziły od niego, przez wszystkie stadia pisania, aż po wersję ostateczną. Toteż szukał zwykle pisarzy wytrenowanych w sztuce spektaklu i wielu swoich współpracowników udało mu się skłonić do samodzielnego reżyserowania; oprócz Duras tak było z Alainem Robbe-Grillet, Jeanem Cayrolem, Jorge Semprunem...

Praca nad scenariuszem *Opatrzności* była pod tym względem modelowa. Wprawdzie sam tytuł *Providence* zaproponował niemiecki współproducent Klaus Hellwig, który doprowadził też jesienią 1974 roku do londyńskiego spotkania Resnais z Davidem Mercerem⁸, ale to sam reżyser hołubił wtedy od pewnego czasu

⁷ Szerzej pisałem o tym w artykule *Alain Resnais: co zrobić ze swoją przeszłością*, [w:] *Autorzy kina europejskiego VI*, red. A. Helman, A. Pitrus, Warszawa 2011, s. 388–435.

⁸ R. Benayoun, *Un divertissement macabre. Entretien avec Alain Resnais*, [w:] *Alain Resnais. Antnologie*, red. S. Goudet, Paryż 2002, s. 238.

pomysł filmu o starym pisarzu. Według relacji Mercera praca nad scenariuszem trwała przez cały rok 1975 i w jej toku wyłaniały się cztery kolejne wersje skryptu. Tylko pierwsza, wstępna, była autorstwa samego scenarzysty, który cieszył się wtedy opinią dramaturga zaangażowanego, głównie jako autor ponad dwudziestu sztuk teatralnych i telewizyjnych, ale też — podstawy literackiej tak głośnych filmów współczesnych, jak *Morgan, przypadek do leczenia* (*Morgan, a Suitable Case for Treatment*, 1966) Karela Rejsza czy *Życie w rodzinie* (*Family Life*, 1972) Kena Loacha. W tej pierwszej wersji sytuacja narracyjna umieszczona była w kręgu więźniów politycznych, zamkniętych przez reżim Pinocheta na stadionie w stolicy Chile, co skądinąd było tematem bliskim reżyserowi. Dalsza praca nad tekstem przebiegała zgodnie z trybem wypracowanym przez Resnais: reżyser trzykrotnie przyjeżdżał na kilka dni do Londynu, omawiali z pisarzem wszystkie szczegóły, po czym Mercer pisał kolejne wersje tekstu, uwzględniające wciąż nowe pomysły filmowca: wprowadził członków rodziny pisarza, wyobrażone miasto rozsadzane przez zachłanną roślinność i wybuchy bomb⁹. W rezultacie powstał film całkowicie w duchu twórczości Resnais: eksperyment autotematyczny, nawiązujący w pewnym stopniu do najoryginalniejszego z wcześniejszych dzieł reżysera, *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Według sformułowania René Prédala, *Opatrzność* pokazuje wizyjną fabułę *Marienbadu* wraz z tymi, którzy ją wymyślają, poddając się stopniowo regułom nowej, pisarskiej kreacji. Inaczej też niż w przypadku tamtego filmu (kiedy udział w dowolnej ilości seansów nie zmniejszał pierwotnej dezorientacji widza), powtórne obejrzenie pozwala dość dokładnie określić status świata przedstawionego i relacje między postaciami¹⁰.

Trzeci porządek to ewolucja stosunku Alaina Resnais do sztuki powieści, nie zmierzająca jednak w jednym kierunku, lecz raczej poddająca się zasadzie przybliżeń i oddaleń. Sam reżyser gotów był manifestować swoją fascynację sztuką teatru; wyznawał, że „zawsze domagał się od scenarzystów języka *jak w teatrze*, brzmienia, które nie ma nic wspólnego z życiem codziennym”¹¹. Powieści jakby się obawiał; przez wiele lat żaden z jego projektów adaptacji prozy nie dochodził do skutku (na czele z przeniesieniem na ekran dzieła Prousta). Już w 1968 roku stworzył jednak film o pisarzu: *Kocham cię, kocham cię. Opatrzność* — najgłębsze w całej jego twórczości podjęcie problemu twórczości artystycznej — znów czyni to na przykładzie postaci powieściopisarza. Swoją pierwszą i jedyną adaptację powieści Resnais zrealizował w wieku 87 lat; mowa o jego późnym arcydziele *Dzikię trawy* (*Les Herbes folles*, 2009) według powieści mało znanego pisarza Christiana

⁹ R. Benayoun, *Atteindre les nerfs*. Entretien avec David Mercer, [w:] *Alain Resnais, ibidem*, s. 253–258.

¹⁰ R. Prédal, *L'itinéraire d'Alain Resnais*, Paryż 1996, s. 44.

¹¹ A. Resnais, *Le point de vue de la mouette*. Entretien par François Thomas, „Positif” 1993, nr 12, s. 20. Szerzej omawiam ten temat w artykule *Teatralne kino Alaina Resnais*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 87/88, jesień–zima 2014, s. 70–82.

Gailly’ego (zawsze wołał kontakt z mało znanymi pisarzami) *L’Incident* (Zajście, 1996). Jean Regazzi dowodzi zresztą przekonująco, że Georges’a Palet — tajemniczo melancholijnego, ale i szalonego bohatera tego filmu (granego przez André Dussolliera) — można traktować jak kolejną w dziele reżysera figurę pisarza. (Sam Resnais, który był współscenarzystą swoich ostatnich filmów, ukrywającym się pod pseudonimem Alex Réval, określał bohatera *Dzikich traw* — w ramach stałej praktyki pisania „ukrytej biografii” każdej postaci — jako profesora uniwersytetu, który w wyniku fałszywego donosu studentki został na dwa lata odsunięty od dydaktyki)¹². Georges Palet, choć mniej jawnie niż Clive Langham, także kreuje spektakl, którego sam jest bohaterem. Jak *Opatrzność* można traktować jako rozwinięcie pomysłu konstrukcyjnego *Zeszłego roku w Marienbadzie*, tak *Dzikie trawy* dają się odczytać jak nawiązanie po latach do zasady kompozycyjnej *Opatrzności*.

OBMYŚLANIE POWIEŚCI JAKO ZASADA KONSTRUKCYJNA FILMU

Za bardzo instruktywną uważam przywołaną uwagę René Prédala, że ponowne obejrzenie *Opatrzności* pomaga — inaczej niż było z *Marienbadem* — ogarnąć porządek konstrukcyjny filmu. Opinię tę można nawet wzmocnić: utwór Alaina Resnais projektuje dwa różne typy lektury, nazwijmy je — ludycznym i analitycznym. Ten pierwszy spełnia się w jednorazowości, w atakowaniu widza niespodziankami, w częstym wywoływaniu śmiechu. „Mam nadzieję, że film jest zabawny — mówił reżyser w cytowanym wywiadzie — i w ogóle postrzegam go jako rozrywkę, makabryczną zapewne i czarną, ale mimo wszystko rozrywkę”¹³. Taka jednorazowa lektura wychwytuje brulionowość, niegotowość, fundamentalną hipotetyczność filmu, który może sprawiać wrażenie, że autor próbuje i skreśla, by wybrać dość przypadkowo jeden z wielu rysujących się konstrukcyjnych wariantów¹⁴. W ramach takiej lektury obmyślanie powieści (bo nie — pisanie, jak już wiemy) staje się zasadą konstrukcyjną filmu, a naśladowanie gry wyobraźni pisarza komponującego swój utwór — jego modelem narracyjnym.

¹² Por. J. Regazzi, *Le roman dans le cinéma...*, s. 343–344.

¹³ R. Benayoun, *Un divertissement macabre...*, s. 246.

¹⁴ „Taśma staje się palimpsestem — formułował to Jean Regazzi — w którym poszczególne elementy nakładają się na siebie, czasem wykluczają się albo koegzystują w zaskakującym nieporządku: film-brulion pisarza, który wymyśla dla kina tryby reprezentacji procesu myślowego powieści”; J. Regazzi, *Le roman...*, s. 65. Wcześniej brulionowość filmu Resnais charakteryzowała też Iwona Sowińska, zwracając uwagę na podobieństwo takiej konstrukcji do *Obywatela Kane’a* Wellesa; Iwona Rammel [Sowińska], *Porażki poznania. Widzenie i słyszenie w Obywatelu Kane’a i Opatrzności*, „Kwartalnik Filmowy” nr 14, lato 1996, s. 205–206.

Jest jednak i drugi, analityczny model lektury, do którego film zachęca, podpowiadając widzowi, że jeśli dowie się więcej — więcej też zobaczy podczas ponownego oglądania; ponownego, jeszcze kolejnego i następnych. „Dobrze patrzeć — tego można się nauczyć” — słusznie zauważył Jean Regazzi, że zdanie francuskiej bohaterki, kończące pierwszą sekwencję *Hiroszimy* można potraktować jak wskazówkę dla odbiorcy *Opatrzności*¹⁵. W toku takiej uważnej, wielokrotnej lektury utwór Resnais odsłania swoją całkowitą konsekwencję; brulionowość okazuje się elementem złożonej gry z odbiorcą, pozorna komediowość odkrywa tragizm, rzekomo otwarta konstrukcja objawia swoje rzeczywiste zamknięcie. Nie oznacza to jednak prostolinijnego wartościowania: że ten pierwszy typ lektury jest powierzchowny, więc gorszy, a drugi dopiero — właściwy. Jest inaczej: ten pierwszy typ lektury jest niezbędną fazą drugiego, tak jak naśladowanie procesu pisania staje się wstępem do rzeczywistego wyzwania, jakie stawia przed odbiorcą utwór: do zgłębiania tajemnicy twórczości. Na szczęście domknięcie konstrukcji nie okazuje się aż tak definitywne, by wykluczać pozostawienie na dnie tajemnicy.

W ramach pierwszej, jednorazowej lektury podstawową przyjemnością zapewnianą widzowi, jest stopniowe przekonywanie go, że prawie wszystko, co widzi (bo jednak nie wszystko: choćby wstępne ujęcie orientujące — dzienny najazd kamery na tablicę z tytułową nazwą posiadłości, nocny do wnętrza domostwa Clive’a — pochodzą jednak od instancji autorskiej), należy do mowy wewnętrznej pisarza. Samo sukcesywne wprowadzanie jego postaci — metodą przybliżeń-sugestii — obejmuje pierwszych 19 minut filmu. Najpierw, w ramach „wchodzenia do wnętrza” *Providence*, parosekundowe ujęcie dłoni pisarza, nieostroźnie strącającej z nocnego stolika kieliszek z białym winem; towarzyszy temu z offu trzykrotnie powtórzone „damn!” — cholera!, a odbiorca ma okazję zobaczyć pierwszą w filmie twarz — kobiety na zdjęciu w ramce. Na razie to bardzo trudna zagadka, ale już tu (początek trzeciej minuty) najbystrzejszy widz może zacząć się orientować, że wcześniejsze ujęcia panoszącej się drzewiastej roślinności i następujące zaraz potem — helikopter przelatujący nad monumentalnym sądem, leśne sceny z żołnierzami spotykającymi wyłaniającego się z pieczary starca w łachmanach, które okazują się wyobraźniowym aneksem do procesu, mowa oskarżycielska Clauda (Dirk Bogarde) w toku procesu — że wszystko to są obrazy pojawiające się w wyobraźni starego pisarza zaczynającego obmyślanie powieści. Kolejny sygnał dla uważnego widza: kiedy na początku szóstej minuty Bogarde szuka słowa do szyderczej repliki skierowanej do podsądnego Kevina Woodforda (David Warner), który tłumaczy, że jego ofiara stawała się nagle zwierzęciem, szepc Clive’a z offu podpowiada Claudowi: *a werewolf* — wilkołak, więc Claud-Bogarde powtarza głośno: *a werewolf*.

W toku dziesiątej minuty, w scenie schodzenia niedawnych widzów procesu po schodach sądu, interwencja starego pisarza z offu staje się obszerniejsza; naj-

¹⁵ Por. J. Regazzi, *Le roman...*, s. 225.

pierw Clive, dostrzegając wśród schodzących Sonię — żonę Clauda (Ellen Burstyn), zwraca się do niej: „— Ach, Soniu, czemu wyszłaś za mojego syna, tego bezdusznego prawnika? Przecież próbowałem cię ostrzec”. Sonia zatrzymuje się na chwilę, jakby ten głos do niej dotarł, ale następne zdanie Clive kieruje już do siebie: „— Trzeba to będzie przepisać od nowa, tak niewiele czasu mi zostało!”. W toku całej sekwencji podobne interwencje Clive’a z offu stają się coraz częstsze, utwierdzając odbiorcę w przekonaniu, że następujące po sobie sceny są obmyślane przez pisarza, ukrytego w swej posiadłości — w sytuacji narracyjnej. Zaraz pojawia się też nowa sugestia: że postaci zaczynają żyć własnym życiem, wymykając się spod kontroli układającego ich kwestie Clive’a, który musi podążać za nimi, by zrozumieć ich spontaniczne zachowania i reakcje. Początkowo brzmi to jeszcze niewinnie: kiedy Sonia zaprasza na obiad wychodzącego z sądu wraz z nią przyjaciela rodziny, doktora Eddingtona i wsadza go do taksówki, pisarz z offu złości się: „Ale co robi w mojej historii Eddington, ten cholerny stary doktor? Znowu tu jest!”. Lecz po chwili sprawy przybierają obrót przerażający: widzimy, jak ów Eddington, w jakimś nieznanym szpitalnym pomieszczeniu, przystępuje do sekcji zwłok, a pisarz podejrzewa, że to jego zwłoki: „— Już wiem, on chce mnie pociąć! Czy pozwoli mi na to? Wynos się z moich myśli!” Clive próbuje więc przerwać sekcję i na krótko mu się to udaje: kolejne obrazy podążają za ciągiem jego wspomnień, Claud pijący wino na tarasie nad morzem wydaje się przez chwilę nim, Clive’em, ale logika procesu twórczego jest silniejsza, więc wizerunek sekcji zwłok powraca, doktor wydobywa kolejne organy z rozcinanego trupa, a komentarz z offu: „— Czyż nie rozumiesz? Przecież mówiłem, żebyś zniknęła! Myślisz, że się boję?” — staje się coraz bardziej bezradny.

Ta coraz trudniej poddająca się kontroli seria obrazów znajduje pierwszy punkt kulminacyjny w toku piętnastej minuty. Wtedy ze sceny w restauracji, podążając za wdzierającą się do niej roślinnością, przenosimy się nieoczekiwanie na stadion, gdzie — jak na znanych wówczas zdjęciach reżimu Pinocheta w Chile — żołnierze z bronią wyprowadzają przywiezionych w samochodach starych ludzi. „— Dość tego! — komentuje Clive. — Te miejsca stają się obowiązkowo symbolem upodlenia. Cholernie obowiązkowo, co? No tak, kto miał durne życie, tego trapią też i durne zmary. Ale ja się naprawdę boję!” Tym razem jednak pisarz kończy kwestię zdaniem: „— Nie dostaniecie mnie, pieprzone łajdaki!” i przestrzeń stadionu znika. Clive podąża w wyobraźni za swoją synową, przywołując Kevina (niedawno uwolnionego przez ławę przysięgłych) do domu (w którym mieszka z Claudem), najwyraźniej chcąc zdradzić męża. Kiedy Sonia zaczyna rozpinąć bluzkę, zainteresowanie pisarza wzrasta („— Tak, róbcie tak dalej dzieci, to się robi fascynujące!”), słabnie jednak, kiedy Kevin nie podejmuje gry („— Nie wygląda na to, żeby się śpieszył!”); wtedy akcja przenosi się do znajdującego się w innym miejscu Clauda. Claud w swoim biurze dyktuje sekretarce (ona pisze ołówkiem i to jedyny w całym filmie wizerunek aktu pisania) list do ojca, wywołany złością, że przed śmiercią

nie chce się przenieść do domu starców. Kiedy syn zaczyna mnożyć inwektywy, Clive wtrąca się do tekstu („— Chcę powiedzieć, że jeśli nawet nie wiedziałem, jak umrzeć, przynajmniej wiedziałem, jak żyć”), po czym realizuje nowy pomysł — znalezienia synowi kochanki. Znajdujemy się nagle przy samolocie, który właśnie wylądował. W gronie schodzących po trapie uwagę kamery przyciąga na chwilę młoda, efektowna blondynka, ale pisarz zmienia zdanie („— Niech mnie diabli, jeśli cię oddam temu straszemu Claudowi! Sam bym sobie z tobą poradził, gdybym tylko mógł wstać z łóżka”) i przenosi się w wyobraźni do wnętrza samolotu, gdzie podnosi się z fotela kobieta znacznie starsza i mniej efektowna: „— Tak, ty będziesz w sam raz! Możesz zostać kochanką Clauda. Tylko znajdźmy ci szybko nazwisko... Helen Wiener. Dziennikarka, intelektualistka”.

Wraz z bliskim planem Helen (Elaine Stritch) odbiorca dostaje kolejne zadanie: powinien w niej rozpoznać kobietę ze zdjęcia przy łóżku pisarza. Zarazem, ponieważ — wraz z wprowadzeniem kochanki Clauda — w obmyślanej fabule domyka się kwartet czołowych postaci, nadchodzi czas na ujawnienie jej kreatora. W tym momencie zatem (19’ filmu) pojawia się wreszcie w obrazie Clive (John Gielgud), pisarz w amarantowej piżamie, nalewający sobie następny kieliszek chablis.

Od tego momentu zaczyna przybywać nocnych scen z udziałem starego pisarza, obecnego już nie tylko w warstwie dźwiękowej, ale i w obrazie. Tym samym około dwudziestej minuty, w ramach „ludycznej” lektury, ustalone zostają proponowane odbiorcy reguły dramaturgicznej gry. Po jednej piątej filmu stają się one zgodne z eksplikacją sformułowaną przez scenarzystę: „zestawiliśmy z sobą trzy poziomy rzeczywistości: koszmar reprezentowany przez stadion, poziom pracy literackiej pisarza komponującego powieść, wreszcie codzienność materialnej egzystencji starego mężczyzny”¹⁶. W toku kolejnych trzech piątych filmu, czyli do osiemdziesiątej minuty, każdy z tych trzech poziomów rzeczywistości komplikuje się coraz bardziej, a zarazem rośnie wzajemna zależność między nimi. Odbiorca szybko się orientuje, że z tych trzech poziomów decydujący jest trzeci — „materialna egzystencja pisarza” — jako najbardziej wiarygodny, więc ustanawiający horyzont realności. Im dłużej trwa noc, tym mocniej Clive się upija, po opróżnieniu kolejnych butelek chablis przechodząc do whisky. Im mocniej się upija, tym mniej jest w stanie kontrolować poziom drugi — komponowania powieści, który tym samym coraz bardziej wymyka się prawom racjonalnego rozumowania. Równocześnie tym bardziej pogłębia się ból, coraz dosadniej przez Clive’a charakteryzowany; jego objawy wskazują na raka odbytu¹⁷. A wraz z bólem — strach, co sprawia, że coraz trudniej umknąć przez obrazami z pierwszego poziomu — kosmaru stadionu.

¹⁶ R. Benayoun, *Atteindre les nerfs. Entretien avec David Mercer...*, s. 254.

¹⁷ Tak określa chorobę pisarza Regazzi, przypominając zarazem (*Le roman dans le cinéma...*, s. 324) fragment znanej i u nas książki Susan Sontag: „W filmie Krzysztofa Zanussiego *Spirala* (1978), najbardziej prawdziwym ze znanych mi opisów gniewu umierania, choroba bohatera nigdy nie zostaje nazwana, a zatem musi być rakiem. Przez kilka pokoleń potoczny uogólnieniem śmierci była

Mnożenie motywów dramatycznych zmniejsza naturalnie ludyczny charakter tego pierwszego poziomu lektury, równowaga ludyczności przywracana jest jednak co chwilę przez żartobliwość stale podkreślanej niegotowości linii fabularnej, zakłócaną przez odloty wyobraźni, jak nagle wtargnięcie, ni stąd, ni zowąd, Kevina Woodforda do pokoju hotelowego — miejsca schadzki Clauda z kochanką: „— Nie ty Woodford! Rany boskie, z nim nie można sobie poradzić, nigdy się go nie pozbędę!”. Albo słynne zjawienia się młodszego brata Kevina, piłkarza, który — nie mając do odegrania żadnej roli w fabule¹⁸ — służy właśnie jedynie ludyczności. Podobnie narastające z biegiem filmu poczucie nierealności miejsc, w których toczy się akcja, na wyższym poziomie lektury powiększające poczucie rozkładu i śmierci, na poziomie lektury jednorazowej wzmacniają efekt zaskoczenia. Nierealne wydaje się coraz śmielsze wciskanie się roślinności do zamkniętych pomieszczeń, podobnie jak większość miejsc akcji — gargantuiczne mieszkanie Clauda i Soni, albo celowo odrealniany pokój hotelowy Helen, która najpierw długo schodzi po stromych schodach, żeby wpuścić Clauda, po czym po chwili oboje wchodzi do środka wprost, nie pokonując ani jednego schodka¹⁹.

Napisałem we wcześniejszym akapicie, że w końcowej fazie nocnej części filmu komponowanie powieści wymyka się prawom racjonalnego rozumowania. Warto dodać: dzieje się tak za przyzwoleniem pisarza, który zaczyna się orientować, że poddawanie się kaprysom wyobraźni może pomóc jego utworowi w wydobyciu na wierzch istoty przekazu. Dzieje się tak w najbardziej tajemniczej części filmu, między 60. a 80. minutą, w porze świtu. W tej fazie postaci obmyślanej powieści zaczynają tracić tożsamość. Pierwszym wyraźnym symptomem tego jest scena rozmowy Kevina z Helen, kochanką Clauda, która przeobraża się w Molly, nieżyjącą żonę starego pisarza, matkę Clauda. W toku rozmowy zaczyna ona z wściekłością opowiadać, jak źle traktował ją mąż, czyli Clive. Po tej scenie Clive próbuje jeszcze interweniować: „— Molly, bądź tak dobra, opuść moje myśli! Przestań mi przeszkadzać w moich ostatnich słabych podrygach...” Potem już daje za wygraną. W scenie na strzelnicy (68’) Kevin — wyciągając konsekwencje ze wspomnianej rozmowy z Helen, a właściwie z Molly — zwraca się do Clauda jak do ojca, mówiąc w istocie w imieniu Clauda, czyli swego rozmówcy: „— Nawet jeśli nie kochałeś mojej matki, nie musiałeś jej niszczyć”. Po chwili jednak role odwracają się. Claud,

śmierć na raka, a śmierć na raka odbierana była jako totalna porażka”. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 111.

¹⁸ Jean Regazzi wskazuje co prawda na dodatkową funkcję postaci piłkarza — ujawnienie homoseksualnej skłonności Clauda (*op. cit.*, s. 113, 141); istotnie, osobliwe zainteresowanie Clauda tą postacią (w czasie pierwszego spotkania z kochanką w ogóle nie słucha zwierzeń Helen o jej śmiertelnej chorobie, ale wypytuje ją o piłkarza, wypatrując przez okno jego pojawienia się), a potem gestykulacja Bogarde’a w scenie rozmowy ich obu, uzasadniają takie odczytanie.

¹⁹ Szczegółową analizę scenograficznych rozwiązań filmu (ich bezpośrednim wykonawcą był Jacques Saulnier, stały scenograf Alaina Resnais) przedstawił Jean-Pierre Berthomé, *Une métaphore funèbre. Les décors de „Providence”*, „Positif” 2003, nr 12 (514), s. 98–102.

biegający z pistoletem za Kevinem, naprawdę podąża za ojcem, żeby wykonać na nim wyrok. I kiedy w zakończeniu powieściowej partii filmu — dopełniając „drugi poziom rzeczywistości” — zabija Kevina, zabija w istocie ojca.

Warto podkreślić, że filmowa aranżacja tej sceny sugeruje domknięcie powieściowego projektu, który — osiągnąwszy elegancką ramową konstrukcję — ułożył się w całość. Ramę zapewnia niebudzące wątpliwości nawiązanie w końcowej scenie zabicia Kevina (a w istocie — ojca) do otwierającej obmyślaną fabułę sceny zastrzelenia przez Kevina obdartego starca. Obie rozgrywają się dokładnie w tym samym miejscu, przy kamiennej grocie; towarzyszy im ten sam mroczny motyw muzyczny (kompozycja Mikłosa Rozsy to skądinąd osobny temat); twarze obu zabijanych mężczyzn identycznie pokrywają się sierścią. Z perspektywy całości ramę wypada interpretować tak oto: otwarcie fabuły było nieudaną przymiarką do prawdziwej sceny końcowego ojcobójstwa. Kiedy obmyślał rozwiązanie intrygi, pisarz nie wiedział jeszcze, co ona w istocie znaczy, przydzielał więc powieściowe role kierując się odruchem; a odruchy podpowiadane są zwykle przez stereotypowe osądy, do których jesteśmy przyzwyczajeni. Skoro w pierwszej scenie powieści Clive uczynił Kevina zabójcą z litości, a Clauda — jego bezdusznym oskarżycielem, przywykł widocznie do traktowania z litością pierwowzoru Kevina, a z lękiem — prototypu Clauda. Potrzeba było całonocnej pracy wyobraźni, by nadać tej scenie właściwy, finałowy kształt. Co przy tym ciekawe, konstrukcja filmu podpowiada, że dla osiągnięcia tego właściwego kształtu potrzebne było utrwalenie snu. Finałowa zbrodnia jest przecież jedyną w filmie sceną, mającą charakter marzenia sennego. Widzimy wszak, na początku ostatniej, dziennej części filmu (od osiemdziesiątej do setnej minuty), jak pisarz budzi się ze snu; jak radzili surrealiści, pisarz musiał w końcu zasnąć, żeby znaleźć rozwiązanie intrygi.

Finałowa dzienna sekwencja — uroczystych urodzin — umieszcza całą opowieść w nowym świetle. Regazzi zauważa, że wraz z nią *Opatrzność* wchodzi do grona filmów o kompozycji dwuczęściowej — ich najwspanialszymi reprezentantami są *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958) Alfreda Hitchcocka i *Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha — gdzie kontrast między dwiema częściami, jedną na pozór urojoną i drugą z pozoru realną, stanowi konieczny punkt wyjścia wszelkiej interpretacji²⁰. W ramach odbioru ludycznego przyjemność widza polega na smakowaniu kontrastu między obiema częściami i rozpoznawaniu autentycznych pierwowzorów postaci z obmyślanej powieści. Nawet jednak na tym poziomie widz wyczuwa, że kontrast ten nie przekłada się na prostą opozycję między „fikcją” wersji nocnej (mrocznej) a „prawdą” wersji dziennej (tym jaśniejszej, że urodzinowej). Dopiero w ramach

²⁰ Regazzi przypomina, że Alain Resnais był zafascynowany filmem Lyncha; wyznał w jednym z późnych wywiadów, że oglądał *Mulholland Drive* trzy razy; Jean Regazzi, *Le roman dans le cinéma*, s. 42.

analitycznego typu lektury, od ponownego obejrzenia filmu począwszy, rozpoznać można całą komplikację, jaka rodzi się ze zderzenia obu wersji.

OBMYŚLANIE POWIEŚCI JAKO AUTOTERAPIA

Na pierwszy rzut oka konfrontacja „wersji daytimej” z „wersją nocną” zbieżna jest z potocznym wyobrażeniem o autobiograficznym charakterze każdej twórczości, prowadzącym do skłonności odbiorców do „lektury z kluczem”, szukania pierwowzorów ukrytych za postaciami fikcyjnymi. Tak i tutaj: scena urodzinowego przyjęcia ujawnia, że „w rzeczywistości” z dwóch synów starego pisarza to jego „ulubiony bękart” Kevin, robiący karierę astrofizyk, jest — odwrotnie niż w układanej powieści — bardziej dynamiczny i pewny siebie. Wrażliwszy i delikatniejszy jest prawnik Claud, w powieści charakteryzowany jak nieczułe monstrum (przemianę tę uwiarygodnia aktorstwo Dirka Bogarde’a, w sennie części filmu tworzącego kreację ekspresjonistyczną, a w daytimej — impresjonistyczną). Sonia — w wersji powieściowej jego wściekła, rozczerowana żona — okazuje się wzorową strażniczką ich ogniska. Zatem szczęśliwe dzieci punktualnie przybywające z prezentami? Oczywiście Clive nie byłby prawdziwym pisarzem (więc wampirem), gdyby brał te pozory za dobrą monetę! Skoro Claud i Sonia pokazują się jako szczęśliwa para, zapewne tak naprawdę coś zagraża ich związkowi; jeśli Kevin przedstawia się tak zdobywczo — widocznie w środku czuje się ofiarą. Rzeczą pisarza jest docieranie do prawdy; efekty tego widz obserwował przez wcześniejsze cztery piąte filmu.

W istocie jednak kontrast między dwiema częściami filmu ma podłoże daleko bardziej dramatyczne. Wiąże się to z pozorną nieobecnością (stałą obecnością w istocie) czwartej postaci kwartetu z nocnej fabuły: Helen, kochanki Clauda. Prawdziwy Claud, przykładowy mąż Soni, nie ma kochanki — byłaby więc Helen jedyną postacią całkowicie fikcyjną? Ale jej ekranowe ciało jest realne: to jest ciało Molly, żony Clive’a, matki Clauda, teściowej Soni, macochy Kevina. Molly pierwsza zjawia się na urodzinach męża, bezpośrednio przed dziećmi! Nie w rzeczywistości, bo przecież nie żyje, ale w retrospekcji. Tak jak kończąca część nocną wyobrażenie pisarza o własnej śmierci jest jedyną w *Opatrzności* sceną marzenia sennego, tak (prawie) otwierająca część daytimej scena odkrycia śmierci żony jest jedyną w filmie retrospekcją. Poprzedza ją scena rzeczywista: słysząc dźwięk samochodu nadjeżdżającego Clauda, Clive Langham przegląda się w lusterku, po czym ustawia obok swojego odbicia fotografię Molly (tę z sekwencji wstępnej), którą zawsze ma przy sobie (Regazzi umieścił ten kadr na okładce swojej książki, jako *punctum* filmu). Bezpośrednio po tym obrazie — 83’ minuta filmu — następuje owa retrospekcja: Clive/Gielgud — młodszy niż teraz, w smokingu, z muszką, jakby po

powrocie z wystawnego party — wbiega do łazienki i spostrzega w wannie martwe ciało Molly; w pierwszym odruchu przegląda się w lustrze.

Jean Regazzi porównuje ten flashback z najsłynniejszą z wcześniejszych retrospekcji w twórczości Alaina Resnais: z obrazem ciała zabitego niemieckiego kochanka, wylaniającym się — w *Hiroszynie mojej miłości* — w pamięci Francuzki, patrzącej na zgięte ramię śpiącego Japończyka. Oba flashbacki są tak samo skonstruowane — szybki najazd kamery od lewej strony, oba jednakowej długości — ten z *Hiroszimy* trwa 35 sekund, ten z *Opatrzności* 36; oba pełnią też podobną funkcję²¹. Tyle tylko, że każdy umieszczony jest w zupełnie innym miejscu filmu. W *Hiroszynie* wspomnienie śmierci kochanka było zepchnięte w niebyt; dopiero nowa miłość ożywiła je, uruchomiła pracę wyobraźni — stąd miejsce retrospekcji we wstępnej części filmu, jako otwierającej właściwy temat. Clive żyje bezustannie z pamięcią samobójstwa żony, któremu nie zapobiegł, do powieści nie chce jednak wstawiać tego obrazu; powieść to fikcja. Przywołuje go na początku części dziennej, w ramach rzeczywistej pracy pamięci, weryfikującej fakty. Tak, to było, to się zdarzyło naprawdę; scenę tę udostępnia nam autor filmu, w finałowej sekwencji nadal przyjmujący punkt widzenia pisarza.

Miejsce tej retrospekcji na początku sekwencji finałowej jest oczywiście celowo dobrane. Pisarz dobrze wie, że to jest scena decydująca. Jego dzieło komponowane jest ze względu na nią. Natura twórczości jest przecież kompensacyjna. Clive obmyśla swą ostatnią powieść, żeby odegnać (wynagrodzić?, przebłagać?) poczucie winy za śmierć żony. To Molly — przywołana w ostatniej chwili z wnętrza samolotu, na pozór z kaprysu — jest więc ukrytą bohaterką jego fabuły. To ją — on, stary Orfeusz — wydobył z krainy zmarłych. Toteż jej właściwą funkcją jest przygotowywanie żywych do śmierci — to dlatego stale opowiada o śmierci Claudowi (swojemu synowi przecież), to stąd ona jedna reaguje na odgłosy bomb terrorystów.

Nie przypadkiem też pisarz przydziela w wyobraźni swemu synowi rolę kochanka własnej matki. To decyzja częściowo świadoma, przed którą się do końca wzbrania. Kiedy już Claud i Helen mają spotkać się w pokoju hotelowym, do tego pomieszczenia wbiega nagle Kevin; „— Nie ty, Woodford!” — woła pisarz. To, co w odbiorze ludycznym wygląda na zabawę w naśladowanie procesu twórczego, na analitycznym poziomie odbioru okazuje się zmaganiem pisarza z własnym sumieniem, z poczuciem winy wobec starszego syna. Jeśli bowiem Clive każe w końcu Claudowi odegrać rolę Edypa, czyni tak, żeby zemścić się na synu obarczającym go winą za śmierć Molly. A przecież Molly była śmiertelnie chora i ta choroba (wiemy już od Susan Sontag, co ona oznacza) była przyczyną jej decyzji. Clive wie jednak, że syn ma rację; wie, że nie zapobiegł śmierci żony z powodu niedostatku miłości (wynikającego zapewne z zamknięcia się w egoistycznym kokonie „wielkiego pi-

²¹ *Ibidem*, s. 231–232.

sarza”)²². Dodatkowym argumentem, który syn wysuwa przeciw ojcu (motyw ten powraca w trakcie urodzinowego przyjęcia), jest krach jego lewicowego światopoglądu; to zapewne na przekór ojcu Claud przyjął postawę zasadniczego człowieka prawicy („wersja nocna” i „wersja dzienna” stanowią jedynie jej dwa warianty). Clive ceduje też na syna swoje najbardziej osobiste lęki. To dlatego bezwzględny Claud „najwięcej widzi”; to on, w toku fantasmagorycznej podróży przez miasto²³ na miłosną schadzke z sobowtórem matki, dostrzega wokół symptomy rozpadu i śmierci: burzenie domów, postać upadającego na ulicy starca, któremu nikt nie udziela pomocy.

W tej sytuacji pisarzowi nie pozostaje nic innego, jak kazać synowi odegrać edypalny scenariusz do końca; jak pamiętamy, domykający fabułę obraz ojcobójstwa wyłonił się z jego marzenia sennego. Jest to jednak ojcobójstwo szczególne; nie tylko dlatego, że — na zasadzie sennego przesunięcia — Claud zabija w tej scenie brata, zamieniającego się w wilkołaka. Także i ten motyw znajduje komentarz na początku sekwencji finałowej. Opisana już retrospekcja — odkrycie samobójstwa żony — jest bezpośrednio poprzedzona przez znacznie krótsze, trzysekundowe ujęcie, pochodzące ze sceny sekcji jego własnych zwłok: jedyne trzy sekundy przeniesione do finałowej sekwencji z nocnej pracy wyobraźni. Pisarz zaczyna rozumieć, że autoterapeutyczny wymiar nocnego wzlotu nie tylko bilansowi relacji rodzinnych służył; przede wszystkim był przygotowaniem do śmierci. Jeszcze w nocy pijany Clive wołał: „— Molly, jeśli gdzieś tam jesteś, w czerni kosmosu, nie czekaj na mnie, nie przyjdę!”. Trzeźwy poranny bilans nocnej pracy wyobraźni podpowiada wniosek odwrotny: przyjdzie, już się wybiera. Prawdziwy finał obmyślanej fabuły to — Regazzi formułuje to wprost — „śmierć, którą autor-ojciec zadaje sam sobie ręką swego syna-postaci powieściowej”²⁴. Jako zapowiedź samobójstwa można traktować scenę bezsłownego pożegnania z dziećmi²⁵. Przejście z nocnej „preprodukcji” do fazy pisania byłoby opowiedzeniem się po stronie życia. Konsekwencją projektu samobójczego jest niepisanie jej; wystarczy myślowy plan, przedstawiony widzowi filmu. W tym świetle obietnica z toastu „nothing is written” jest w istocie odpowiedzią na wcześniejsze pytanie Clauda: „— Jak idzie nowa książka, ojcze? Z kogo wypruwasz flaki tym razem?”.

²² Warto zwrócić uwagę, że podobnie interpretuje *Opatrzność* jeden z monografistów Resnais, Marcel Oms. W jego ujęciu Clive z szekspirowską twarzą Gielguda to wydziedziczony król Lear, którego grzechem jest brak miłości; por. M. Oms, *Alain Resnais*, Paryż 1988, s. 127–134.

²³ Była to starannie przygotowana fantasmagoryczność: Alain Resnais wyliczał miejsca, w których ta krótka sekwencja została nakręcona: trzy miasta belgijskie — Antwerpia, Bruksela, Leuven, do tego jeszcze ujęcie z amerykańskiego Albany; por. R. Benayoun, *Un divertissement macabre...*, s. 249.

²⁴ J. Regazzi, *Le roman dans le cinéma...*, s. 186.

²⁵ Już bohaterem o dziewięć lat wcześniejszego filmu Alaina Resnais, *Kocham cię kocham cię* (*Je t'aime je t'aime*), był pisarz, popełniający samobójstwo z poczucia winy, wywołanego niezapobieżeniem śmierci ukochanej kobiety.

CLIVE LANGHAM JAKO BOHATER ŁAZARZOWY

Jest jednak jeszcze jedna warstwa obrazów filmu, domagająca się uwzględnienia: stadion. To na nim, jak pamiętamy, David Mercer zamierzał pierwotnie umieścić sytuację narracyjną. Ale i w wersji, która ostatecznie powstała, „koszmar reprezentowany przez stadion” uważał scenarzystą za pierwszy z trzech „poziomów rzeczywistości” zestawionych z sobą w filmie²⁶. Zatem w intencji autorów obrazy stadionu nie należały do planu komponowania powieści; były elementem obcym, narzucającym się wyobraźni pisarza jakby wbrew niemu. Taki też charakter miała — opisana już wyżej — pierwsza ze scen stadionowych w piętnastej minucie filmu, kiedy Clive nie pojawiał się w obrazie. Wtedy jeszcze („Nie dostaniecie mnie, pieprzone łajdaki!”) udało mu się ten obraz odegnąć.

Niedefinitywnie jednak, jak miało się okazać. Drugiemu, zaledwie ośmiosekundowemu, wcięciu stadionu (36’50) nie potrafił już się przeciwstawić; słysząc tylko jego bezradny płacz z offu. Uzbrojony żołnierz ciągnie po murawie bezwładne ciało starca; drugi trzyma na muszce pięciu innych starych mężczyzn klęczących w bramce z rękami założonymi z tyłu głowy. Znamienne, że ta scena pojawia się bezpośrednio po scenie powieściowej rozmowy małżonków, Clauda i Soni, którą ten ostatni kończy bezdusznie: „— Słuchaj, to konieczne, musimy coś postanowić w sprawie ojca”. Już tu widoczne jest, że obraz udręki wywiedziony z wyobraźni zbiorowej styka się z wyobraźnią indywidualną pisarza, podpowiadającą mu, że nie znajdzie sposobu na wymknięcie się prawom starości. Z podobnych przyczyn wyłania się trzecie wcięcie stadionu (42’), któremu towarzyszy jęk bólu; tym razem żołnierze, w ciemności, dopędzają uciekającego starca, co wywołuje przerażenie na twarzy Ellaine Stritch, grającej Helen i Molly. „— Ale nie Molly! Nie możecie jej zabrać!” — woła Clive, co poświadcza, że ta seria obrazów jest uniezależniona od planu powieści. Pisarz nie mówi o Helen i nie ma wpływu na to, co widzi; stadion jest jego osobistą, pozaliteracką traumą.

Dwie kolejne sceny stadionowe, coraz dłuższe, potwierdzają wrażenie bezradności. Czwarta (49’50), zaczynająca się od słów „— Łapie mnie ból. W końcu zażądam morfiny”, łączy się jeszcze ze złudzeniem, że Molly uda się uratować. Piąta (1 h 11’) dowodzi już rezygnacji; panoramie ciał rozłożonych na płycie stadionu towarzyszy komentarz: „— W końcu człowiek traci kontrolę nad sobą, nad ciałem, nad pamięcią. Trzymają mnie tutaj w tym przerażającym miejscu. Czekam. Przyglądam się tragicznemu losowi innych. Czy i ciebie dostaną, Molly?” Wreszcie w scenie szóstej (1 h 19’), następującej bezpośrednio po zamykającej fabułę scenie ojcobójstwa, dwa osobne dotąd plany, stadionu i układania powieści, w końcu się schodzą: nie ma już ojca ani Molly, nie słychać głosu, tylko złowróżbne dźwięki kompozycji Rozsy; w obrazie Claud i Sonia przyglądają się zza drucianego ogro-

²⁶ Por. przypis 16.

dzenia, jak żołnierze wrzucają do pojemnika na śmieci zwłoki ojca przemienionego w Kevina-wilkołaka.

W opracowaniach twórczości Alaina Resnais od dłuższego czasu na pierwszy plan wysunął się koncept René Prédala, który element spajający wszystkie ważne filmy reżysera dostrzegł w postaci „bohatera łazarzowego”. Termin ten, nawiązujący do biblijnego Łazarza, przyjaciela Chrystusa, wskrzeszonego przezeń cztery dni po śmierci, wprowadził do literaturoznawstwa Jean Cayrol, niedawny więzień obozu koncentracyjnego, w eseju *Powieściowość łazarzowa*, próbując uzgodnić refleksję literacką z rzeczywistością po Auschwitz²⁷. Alain Resnais znał ten tekst i dlatego zaproponował Cayrolowi autorstwo komentarza do — przełomowego w swojej twórczości — krótkometrażowego dokumentu o świecie koncentracyjnym *Noc i Mgła* (*Nuit et Brouillard*, 1955). Od tego filmu począwszy, Resnais starał się w porozumieniu z wszystkimi ważnymi dla siebie scenarzystami (jak Marguerite Duras przy *Hiroszimie*, Alain Robbe-Grillet przy *Zeszłego roku w Marienbadzie*, sam Cayrol przy *Muriel* (1963), Jorge Semprun przy *Wojna się skończyła* (*La Guerre est finie*, 1966), Jacques Sternberg przy *Kocham cię kocham cię*) umieszczać w centrum swoich filmów postać bohatera łazarzowego.

Łazarz — pisał Prédal — jest kimś wskrzeszonym, człowiekiem, który poznał śmierć i nie może odnaleźć się w świecie po tym doświadczeniu. Podobnie człowiek współczesny, który zna straszliwą śmierć w obozach. On też nie jest już tym samym co niegdyś, sprzed epoki wojennego bestialstwa. On sam nie musiał być internowany; sama świadomość istnienia obozowej śmierci totalnie odmieniła ludzkość. Bohater łazarzowy jest więc typowym człowiekiem naszej epoki, samotnym, anonimowym, przerażonym, unieruchomionym w wiecznej traumie²⁸.

W pewnym miejscu *Nocy i Mgły* Resnais pokazywał przykłady różnych stylów architektonicznych obozów koncentracyjnych, określane przez Cayrola w komentarzu: „styl alpejski, styl garażowy, styl japoński, bezstylowość”. Jean Regazzi odnajduje nawiązania do tych stylów w różnych dziwacznych budynkach, w których toczy się akcja *Opatrzności*²⁹. Nawet jednak jeśli uznać takie podobieństwa jedynie za szydercze mrugnięcia albo za przypadek, trudno zaprzeczyć przynależności Clive’a Langhama do specyficznej rodziny bohaterów filmów Alaina Resnais. Nie ma wprawdzie śladów świadczących o tym, żeby on sam był więźniem obozu czy choćby korespondentem w Chile. Wystarczy, że żył życiem swojej epoki, że swoim pisarstwem starał się ją poprawić, bez powodzenia (tak też zapewne myślał sam reżyser o swojej twórczości). On w dodatku dożył wieku, który pozwolił mu się zorientować, że sama starość jest wyrokiem skazującym człowieka na samotność i upokorzenie. Jedynie twórczość może zapobiec nieuchronności tego wyroku.

²⁷ Por. J. Cayrol, *Pour un romanque lazaréen* (1950), [w:] *idem*, *Corps étrangers*, Paryż 1964.

²⁸ R. Prédal, *Alain Resnais*, Paryż 1968, s. 104.

²⁹ J. Regazzi, *Le roman dans le cinéma...*, s. 120–121.

„NOTHING IS WRITTEN.” PROVIDENCE AS A FILM ABOUT A WRITER

Summary

The article is an analysis of the Alain Resnais' film *Providence* (1977), treated as a work of fiction telling the story about a writer. The starting point of the analysis is the observation that in the Resnais' film there is not a single scene showing the protagonist actually writing, the center of the plot is therefore the process of composing a novel, as in Fellini's *Otto e mezzo*, where the story was limited to the pre-production phase of the film release.

After the initial determination of the place *Providence* takes within Alain Resnais' filmmaking, the author makes an analysis in three successive stages. First, he analyses the process of devising the novel as a narrative situation, predicting ludic reception of the film. Second, at a higher level of analytical receipt, the same situation of devising novel becomes an excuse to explore the mystery of creation seen as a self-therapy, in this case needed to work over the guilt after not preventing his wife's suicide. Thirdly, at the deepest level of meaning, devising novel is a preparation for death; at this level the act of not writing is the equivalent of a spiritual suicide. Beheld in this perspective *Providence* hero becomes another variant of the central theme of the Resnais' work: lazarian figure (from the biblical Lazarus), who met death and could not find himself in the world after this experience.

Translated by Małgorzata Hadwiczak