



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Diana Dąbrowska

Uniwersytet Łódzki

FILMOWY NOIR SPOD ZNAKU GEORGES'A SIMENONA, CZYLI KONSEKWENCJE MIŁOŚCI PAOLA SORRENTINA

Paolo Sorrentino to bez wątpienia filmowy erudyta¹, chociaż nigdy nie należał do grupy twórców-kinofilów, którzy od najmłodszych lat marzyli o tym, aby zająć się zawodowo kinem. Nie należał również do elitarnego kręgu absolwentów szkół czy kursów filmowych (osławione Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie), wręcz przeciwnie — droga do realizacji debiutu była długa i kręta, odbyła się bez wsparcia instytucjonalnego, wynikała z przypadku i po części szczęścia. Urodzony w Neapolu (31 maja 1970 roku), Sorrentino od zawsze lubił pisać. Jak sam stwierdza — robił to nieustannie, w niemalże każdej wolnej chwili, tworząc anegdoty,

¹ Reżyserska skłonność do „zastępczego podpowiadania” kontekstów kulturoznawczych (jak i przypuszczalnych kontekstów interpretacyjnych w wywiadach i eksplikacjach) bywa w jego przypadku niezwykle frustrująca, gdyż bardzo często pozbawia potencjalnego badacza poczucia oryginalności jego pomysłów. Oczywiście świadczy to o wysokiej kulturze intelektualnej Sorrentina i jego chęci nieustannego poszerzania granic własnej wiedzy — godnym podziwu przykładem jest dwuletnia praca przygotowawcza do nagrodzonego w Cannes *Boskiego (Il Divo, 2007)*, spektakularnej i kontrowersyjnej biografii Giulia Andreottiego. Klóci się to również z wyobrażeniem o autorskim geniuszu, który po prostu „siada i pisze”, natchniony bezustannym przyływem weny. Włoski reżyser zbliża się pod tym względem do Georges'a Simenona, bohatera niniejszego tekstu. Belgijski pisarz wielokrotnie podkreślał, że: „pisanie to powołanie do nieszczęścia” — sam bardzo skrupulatnie organizował zarówno swój czas pracy, jak i tempo poszukiwań materiałów pomocniczych do swoich powieści, których liczba jest doprawdy imponująca.

wiersze i opowiadania². Jednakże humanistyczny rozwój kariery życiowej nie szedł bynajmniej w parze z obranym kierunkiem studiów, jakim były ekonomia i handel. Nie pomagał w tym też rodzinny *background*, gdyż rodzina reżysera wywodziła się z drobnomieszczaństwa³. Kino odkrył późno, w wieku dziewiętnastu lat, zafascynowany dziełami Wernera Herzoga i Wima Wendersa (w szczególności jego filmem *Niebo nad Berlinem*, 1987). Młodzieńcze fascynacje przemieniły się w pasję i trwale zainteresowanie kinem zarówno amerykańskim (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Sydney Lumet), jak i rodzimym (Federico Fellini i Michelangelo Antonioni). Na obszarze literatury Sorrentino pozostał wierny pisarzom francuskim skupionym wokół filozofii egzystencjalnej. Za swoich mistrzów uznaje Jean-Paula Sartre’a, Alberta Camusa, a przede wszystkim Louisa-Ferdinanda Céline’a⁴. Kino nie stanowi poza tym jedyne pola eksploatacji dla jego twórczego potencjału — reżyser może pochwalić się również skromnym, aczkolwiek docenionym przez krytykę, dorobkiem literackim w postaci powieści i zbioru opowiadań⁵.

Przełomowym dziełem w karierze nagrodzonego Oscarem reżysera *Wielkiego piękna* (*La grande bellezza*, 2013) są niewątpliwie *Konsekwencje miłości* (*Le conseguenze dell' amore*, 2004). Film miał swoją premierę na 57. edycji festiwalu w Cannes, co samo w sobie można uznać za spore wyróżnienie dla trzydziestoczteroletniego wówczas neapolitańczyka (warto zaznaczyć, że był to wtedy jedyny film reprezentujący Włochy w konkursie głównym i drugi film w dorobku Włocha). Co ciekawe, obecność na prestiżowej imprezie, określanej przez filmowców mianem „olimpiady kina”, stanie się od tego momentu swoistym znakiem rozpoznawczym Sorrentina — każdy jego projekt próbuje swoich sił w walce o Złotą Palmę, jak na razie jednak bezskutecznie. Główną rolę po raz kolejny zagrał znany teatralny aktor Toni Servillo, natomiast w roli protagonistki obsadzono rozpoczynającą wówczas karierę aktorską Olivię Magnani, wnuczkę gwiazdy włoskiego neorealizmu — Anny Magnani. Nie ulega również wątpliwości, że w przypadku tego filmu

² Zob. D. Zonta, *La scena del potere. Intervista con Paolo Sorrentino*, [w:] *Cinema Vivo. Quindici registi a confronto*, red. E. Morreale, D. Zonta, Roma 2009, s. 212.

³ Ojciec Sorrentina był bankierem, natomiast matka zajmowała się domem jako *casalinga* (pani domu). Jak wspomina reżyser: „Pochodzę z domu pozbawionego książek. Na jednej półce znajdowało się dwanaście bestsellerów — to wszystko”. *Ibidem*, s. 220. Uwaga ta staje się tym bardziej zaskakująca w odniesieniu do późniejszej już, intelektualnej formacji reżysera, który sam powołuje się w rozlicznych wywiadach na różnorodne filozoficzno-literackie konteksty, obecne w jego filmach.

⁴ Sorrentino wielokrotnie podkreślał, że książką jego życia, która w dużej mierze uformowała jego sposób postrzegania formy i stylu — stale i niezmiennie fascynującą go — jest właśnie *Podróż do kresu nocy* autorstwa Céline’a: „To, co wyczuwam w jego twórczości jako niemalże swoje, to spojrzenie na postaci, spojrzenie ironiczne, cyniczne, deziluzyjne, rozczarowane. To jest coś, od czego nie potrafię się oderwać”. *Ibidem*, s. 216.

⁵ Mowa o *Wszyscy mają rację* (*Tutti hanno ragione*), książce nominowanej do prestiżowego w Italii Premio Strega oraz *Tony Pagoda i przyjaciele* (*Tony Pagoda e i suoi amici*).

krystalizują się charakterystyczne autorskie rozwiązania formalne, które od tej pory będą określane przez włoskich badaczy mianem *presa sorrentiniana*⁶.

W *Konsekwencjach miłości* można odnaleźć kontynuację myśli przewodniej zawartej w debiutanckim *Dodatkowym człowieku* (*L'uomo in piu'*, 2001) — poszukiwania prawdy na temat istoty swojego jestestwa, związanej przede wszystkim z potrzebą obecności w życiu drugiego człowieka. O ile jednak Antonio Pisapia jawił się jako bohater samotny (choć podwójny), o tyle Titta di Girolamo jest postacią pod tym względem szczególną, łączącą zarówno samotność, jak i osamotnienie. Różnica pomiędzy tymi pojęciami zasadza się na semantycznym przesunięciu — z perspektywy wewnętrznej (subiektywnej), w kierunku tej zewnętrznej (obiektywnej). Osamotnienie jest rodzajem widzialnej izolacji, „stanem zachodzącym w relacji z innymi ludźmi”⁷, natomiast samotność „to przebywanie w odosobnieniu, brak bliższych miłosnych, przyjacielskich, towarzyskich więzi z ludźmi; dotkliwe odczuwanie pustki wywołanej przez ten brak. [...] Charakteryzuje się niezależnością od zewnętrznej izolacji (co wyraża się często słowami, iż »jest się samotnym w tłumie«)”⁸. Reżyser portretuje na ekranie historię człowieka, który z jednej strony, został karnie i przymusowo odgradzony „szklaną szybą” od świata zewnętrznego, a z drugiej, świadomie ugruntował swoje jestestwo na permanentnej chęci odcięcia się od kontaktów z innymi (włącznie z najbliższą rodziną). Do tej smutnej, pozbawionej emocjonalnej głębi egzystencji wkrada się jednak kobieta, a wraz z nią potrzeba miłości i zmiany. Bohater filmu Sorrentina doświadcza stałego osadzenia w nie-miejscu, jakim jest hotel, wiecznej strefy teraźniejszości, z której trudno obejrzeć się wstecz, jak też spojrzeć w przyszłość, a w której trzeba się nieustannie mierzyć z naddatkiem przestrzeni, czasu i rozgoryczonego ego.

Z *Konsekwencjami miłości* można zmierzyć się na różne (interpretacyjne) sposoby — od klucza antropologicznego (koncepcja nie-miejsc Marca Augé), po społeczny (włoskiej mafii i decentralizacji jej struktur władzy). Mnie interesować będzie kod stylistyczny, który Sorrentino mocno osadza w tradycji francuskiego kryminału autorstwa Georges'a Simenona, prowadząc intrygującą, intertekstualną grę z jego powieściami.

⁶ Tworzenie przymiotnika na bazie nazwiska reżysera, aby opisać chwytły znamienne dla jego twórczości, we włoskim piśmiennictwie filmoznawczym kojarzone jest głównie z praktyką twórczą starych mistrzów, których status autorski jest bezapelacyjny — m.in. „felliniano”, „pasoliniano” czy też „rosselliniano”. Bez wątpienia zastosowanie podobnego zabiegu w przypadku Sorrentina można uznać za szczególnie wyróżnienie.

⁷ K. Toeplitz, *Samotność Abrahama*, [w:] *Miłość i samotność. Wokół myśli Sorena Kierkegaarda*, red. P. Bursztyka et al., Warszawa 2007, s. 11.

⁸ *Ibidem*, s. 11–12.

TOPOGRAFIA ZBRODNI NA POGRANICZU LITERATURY I FILMU

Klasyfikacja gatunkowa *Konsekwencji miłości* stanowi zadanie dość problematyczne — trudno w pełni stwierdzić, czy jest to przykład filmowego *noir*⁹, czy może inspirowanego literaturą kryminalną *giallo*¹⁰. Interesująca wydaje się w tym kontekście zaproponowana przez pisarza Franza Krauspehaara interpretacja (zawarta w jego manifestie *La vie en noir*), na którą powołuje się w swoim artykule Barbara Meazzi:

Giallo jest rebusem, który można rozwiązać. [...] Tymczasem *noir*, według Krauspehaara, jest „naszą ciemniejszą stroną, obrzydliwością życia”. Nie jest powiedziane, że w *noir* musi być winowajca czy zbrodniarz, którego należy dostarczyć w ręce policji, a jeśli nawet ktoś taki jest, to nie ma to właściwie większego znaczenia. *Noir* opowiada przede wszystkim koszmary, poza powszechnym podziałem „zła bez dobra”¹¹.

Zilustrowany na ekranie żywot Titty Di Girolamo jest bez wątpienia koszmarem — monotonii życia i „martwego czasu”, w którym z dnia na dzień (czy też ze sceny na kolejną scenę) coraz bardziej się pogłębia. W *Konsekwencjach miłości*, a także w innych filmach Sorrentina ważniejszy od ikonografii, wyznaczników ga-

⁹ Nie ulega wątpliwości, że *noir* był, jest i zapewne dalej będzie pojęciem niezręcznym i kłopotliwym. Jak zauważył Paul Schrader: „Film *noir* nie jest gatunkiem, jak to użytecznie wskazał Raymond Durnat [...]. Nie jest zdefiniowany, jak western czy film gangsterski, przez konwencję scenerii czy konfliktu, a raczej przez bardziej subtelne jakości tonacji i nastroju. Film *noir* to także specyficzny okres historii filmu, jak niemiecki ekspresjonizm czy francuska Nowa Fala. [...] Prawie każdy krytyk ma swoją własną definicję filmu *noir* [...]. Jednakże takie osobiste i opisowe definicje mogą być dość nieprecyzyjne. Film o miejskim nocnym życiu nie musi być koniecznym filmem *noir*, a z kolei film *noir* nie musi koniecznym dotyczyć zbrodni i korupcji. Ponieważ film czarny definiuje się raczej przez tonację niż gatunek, jest prawie niemożliwe dowodzić słuszności jednej definicji, a niesłuszności innej. Jak wiele czarnych elementów musi zawierać film, by był *noir*?” P. Schrader, *Uwagi o filmie noir*, „Studia Filmoznawcze” 31, 2010, s. 69–70. Moim zamiarem nie jest określenie, ile pierwiastków *noir* mieści się w *Konsekwencjach miłości*. Pragnę jednak zauważyć, że badacze zajmujący się dziełem Sorrentina zaliczają go właśnie do tej kategorii — dowodem niech będzie wliczenie filmu włoskiego reżysera (a także dwóch innych jego obrazów — *Przyjaciela rodziny* i *Boskiego*) do *Historical Dictionary of Film Noir* (sekcja *italian neo-noir*). Zob. A. Spicer, *Historical Dictionary of Film Noir*, Lanham-Toronto-Plymouth 2010, s. 464.

¹⁰ Idąc za Anną Miller-Klejsą: „W najszerszym rozumieniu, do gatunku tego zalicza się wszystkie fabuły zawierające element tajemnicy, wyjaśnianej drogą detektywistycznego dochodzenia. [...] Dla Włochów [...] *giallo* jest tożsame z francuskim określeniem *policier*”. A. Miller-Klejsa, *Szacowni nieboszczycy: polityczna gra w „wyborne trupy”*, [w:] *Od Manzoni do Maraini*, red. A. Miller-Klejsa, A. Gałkowski, Łódź 2012, s. 125.

¹¹ B. Meazzi, *Giallo vs Noir, ovvero quando a uccidere non e piu una 850 bianca ma un Suv nero*, [w:] *Noir de Noir: Un'indagine pluridisciplinare*, red. D. Vermandere, M. Jansen, I. Lanslots, Bruxelles 2010, s. 156. Całość manifestu Franza Krauspehaara dostępna jest na stronie: www.nazi-oneindiana.com/2005/11/18/la-vie-en-noir/ (dostęp: 26 września 2014).

tunku okazuje się klimat, przejawiający się przede wszystkim za pomocą niezwykle charakterystycznego (w panoramie współczesnych włoskich autorów) stylu wizualnego oraz sposobu prowadzenia narracji.

Trudno jednak powiedzieć, aby *Konsekwencje miłości* były pełnoprawnym kryminałem. Mimo że w ramach historii pojawiają się śmiertelne ofiary zbrodni, w żadnym momencie nie odbywa się dochodzenie w tej sprawie¹² — zbrodnie te pozostają właściwie nieosądzone, zawieszane w próżni, jakby nikomu nie robiło różnicy, czy one się wydarzyły, czy też nie. Nie mamy więc do czynienia z zagadką kryminalną, w której chodziłoby o to, aby ostatecznie ujawnić i uchwycić sprawcę. Nie chodzi zatem o klasyczne „kto zabił?”, lecz raczej — co wpłynęło na to, że Titta di Girolamo zdecydował się ostatecznie na dokonanie podwójnego zabójstwa i na kradzież walizki z dziewięcioma milionami dolarów.

Próbując wyjść obronną ręką z teoretycznej potyczki związanej z gatunkowym przyporządkowaniem, pragnę zauważyć, że Sorrentino czerpie wyraźne inspiracje z literatury. O ile twórca ten wielokrotnie podkreślał, jak duży wpływ na jego osobę wywarli wspomniani już francuscy egzystencjaliści, o tyle w przypadku *Konsekwencji miłości* można mówić przede wszystkim o klimacie z ducha powieści psychologiczno-obyczajowej Georges'a Simenona. Istotą „twardych powieści”¹³ (*romans durs*) tegoż autora jest według Bogusława Panka „wprawdzie zbrodnia, ale nie ma w nich kryminalnej zagadki. Są to głębokie dramaty psychologiczne, ukazujące człowieka ukształtowanego przez nieprzyjazne otoczenie, człowieka, w którym kumulują się urazy i tajemnice popychające go w końcu do przestępstwa”¹⁴. Nie wydaje mi się jednak, aby film Sorrentina był adaptacją konkretnej powieści autora przygód komisarza Jules'a Maigreta. Z niezwykle bogatego dorobku artystycznego płodnego twórczo Simenona Sorrentino zdaje się czerpać przede wszystkim z *Paryskiego ekspresu* (1938) i *Narzeczonej pana Hire* (1933), a do pewnego stopnia także z *Wdowy*

¹² Zważywszy na procesualne, niemalże linearne krystalizowanie się znaczeń w ramach odsłony kolejnej części filmowego sjużetu, można by przyjąć hipotezę, stawiającą widza w roli detektywa, dokonującego swoistego dochodzenia, poprzez zwartą elaborację znaczeń przedstawianych mu wydarzeń i sytuacji — całą strukturę można by zaś określić mianem metakryminału. W tej mierze ważna jest też narracja pierwszoosobowa, która zdaje się angażować widza do uważniejszego przyglądania się temu, co robi bohater, do skupienia się nad wartością wyrażanych przez niego sądów o świecie przedstawionym i egzystujących w nim postaciach. Słuszność przedstawionej hipotezy można jednak z łatwością obalić, chociażby stwierdzeniem, iż w ujęciu teorii kognitywistycznej widz za każdym razem staje się detektywem, który musi układać w swojej wyobraźni sjużet w fabułę — w takim przypadku zupełnie nieistotna wydaje się kwestia materii gatunkowej, chociaż bez wątpienia tkanka części z filmów gatunkowych będzie bardziej predestynowana do tego, aby tę uwagę przyciągać.

¹³ Jak zauważa Paul Theroux: „Z powodu ponurości i poważnego nastroju wszystkie nie-Maigrety doczekały się miana *romans durs*, bo *dur* oznacza nie tylko twardość, ale też ciężar, powagę; nie tylko podobieństwo do kamienia, ale też gęstość i złożoność, wyzwanie, a nawet monotonię (*dur* w pewnych kontekstach oznacza również nudę)”. P. Theroux, *Przedmowa do Wdowy Couderc*, przeł. H. Igalsen-Tygielska, Warszawa 2010, s. 14.

¹⁴ B. Panek, *Przedmowa do Paryskiego ekspresu*, przeł. K. Teodorowicz, Warszawa 2011, s. 7.

Couderc (1942). Wydaje się więc, że powieści Simenona są podobnie niedookreślone gatunkowo jak filmy Sorrentina — choć mogą jawić się jako kryminały, w istocie są stadiami charakterów i tragicznych losów ludzi skazanych na porażkę.

Podobnie jak Simenon w *Paryskim ekspresie*, tak też Sorrentino w *Konsekwencjach miłości* rozpoczyna swoją opowieść od nakreślenia przestrzeni uniwersum zamkniętego, w którym poznajemy bohatera i w którym kontekst świata zewnętrznego zdaje się (jeszcze na etapie introdukcji postaci) nieistotny. Uporządkowane, wyjściowe *status quo* zostaje zachwiane przez zmianę polegającą zazwyczaj na złamaniu panujących odgórnie i permanentnie zasad (postępowania i myślenia) narzuconych na postać głównego bohatera, kiedy „to, co niemożliwe, wdziera się nagle w ramy życia codziennego”¹⁵, w którym „wszystko toczyło się swoim trybem”¹⁶. Zmiana ta, chociaż często sugerowana i antycypowana przez narratora, przychodzi dopiero później pod wpływem wielkiego wydarzenia, które budzi we wnętrzu danej postaci skrywane od zawsze niespełnione potrzeby i tłumione fascynacje — „czy mógł zrobić coś innego niż to, co wkrótce zrobił, przekonany zresztą, że jego czyny mają teraz nie większe znaczenie niż w ciągu tysięcy poprzednich dni?”¹⁷. Niewdzięczna przypadłość protagonistów belgijskiego pisarza powoduje, że ich emancypacja jednak nigdy nie jest kompletna — wracają oni do pierwotnego *status quo*, ponownie „zastygając w pozach”, regulowanych często niespisanym kodeksem społecznego konwenansu. Bohater Simenona nie ucieknie od typizacji czy też schematyzacji — jest na nią odgórnie skazany, nieważne jak bardzo by się starał.

Z powodzeniem można by wyznaczyć liczne podobieństwa również pomiędzy bohaterami obydwu autorów — Tittą a Keesem Popingą, który „nie miał żadnego upodobania do mistyfikacji i kierował się własną opinią o ludziach i rzeczach”¹⁸. Tak jak bohater *Paryskiego ekspresu* Titta „rozpaczliwie dąży do jakiejś zmiany. W tym tkwi prawdziwy sukces autora: udaje mu się pokazać zwykłego człowieka, którego okoliczności zmuszają do przekroczenia samego siebie”¹⁹. Ograniczenie bohatera jedynie do egzystowania w przestrzeni hotelu można zatem interpretować jako zobrazowanie jego stanu wewnętrznego. Bohater pozbawiony jest mocy sprawczej, zdaje się o niczym nie decydować, nie mieć dylematów. Wszystko jest mu podawane albo za niego robione. W przestrzeni hotelu egzystuje jak w koszmarze — nieskazatelnie czystym, sterylnym i komfortowym. Bohater wyprany z popędów i pragnień (czego symbolem jest zabieg oczyszczania krwi), zostaje zredukowany do schematycznego wypełniania rytuałów (cotygodniowa dawka heroiny, wieczorna gra w karty, przesiadywanie w barze — zawsze przy tym samym stoliku — czy też przewożenie mafijnych pieniędzy do szwajcarskiego banku, kiedy w jego pokoju

¹⁵ G. Simenon, *Paryski ekspres*, przeł. K. Teodorowicz, Warszawa 2011, s. 19.

¹⁶ *Ibidem*, s. 21.

¹⁷ *Ibidem*, s. 19.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ B. Panek, *op. cit.*, s. 9–10.

pojawia się walizka). Tylko na pozór jego życie pozbawione jest lęku i zmartwień. W kontekście wyboru właściwego *mise-en-scène* warto zauważyć, iż hotel stanowi bez wątpienia doskonale *locus scelus* — „wzorcową scenografię zbrodni”²⁰. Jak zauważa Michał Pabiś:

[Hotel — przyp. D.D.] stanowi centrum tożsamościowej odnowy. Nikt nikogo o nic nie pyta, a zarazem każdy każdego obserwuje. W filmowym kryminale do stałego repertuaru należy już scena, gdy bohater podaje recepcjonście nieprawdziwe dane osobiste, ten zaś nie wymaga ich udowodnienia. Hotelowy bar to natomiast miejsce, gdzie nawiązuje się najbardziej ekscytujące i zarazem ryzykowne znajomości. Wszystko opatrzone milejącym porozumieniem między osobami, których nie łączy nic oprócz pragnienia anonimowości. Tymczasowi mieszkańcy hotelu to bowiem nikt inny, jak „ci, którzy czekają”²¹.

Jako otwarta sfera nieustannych przyptyków i odpływów, anonimowości i ciągłego odgrywania ról, stałego napięcia pomiędzy publicznym a prywatnym, przestrzeń hotelowa z powodzeniem wpisuje się w scenograficzny krajobraz historii kryminalnych. Morderca może zarówno się w niej ukryć przed wymiarem sprawiedliwości, jak i z łatwością zaplanować i popełnić zbrodnię, zamknięty najczęściej w dusznym, zadymionym pokoju. Będąc osobnikiem „poza wszelkim podejrzeniem”, pozostaje właściwie niezauważony.

Tak jak w przypadku Popingi, tak też wokół Titty pojawiają się podobne rekwizyty i motywy — szachy, notesik (w którym zapisuje ważne, dla całości zdarzeń, myśli), papierosy (reżyser prześmiewczo zdaje się podchodzić do czynności palenia, jakże znamiennej dla *noir* — bohater zapala papierosa, ale nie wypala go nigdy w całości), spacerowanie, zanurzanie się w tłumie ludzi, przypatrywanie się im z bezpiecznej odległości, zza szyby (bo przecież „miał ochotę popatrzeć na ludzi”²²), problem bezsenności, w ramionach jakże smutnej i (dla obojga) nieczulej kochanki — nocy. Elementem pojawiającym się wielokrotnie w obydwu dziełach jest lustro, emblemat podmiotowej autokreacji:

Przejrzał się w lustrze, by się upewnić, iż jego twarz pozostaje absolutnie niewzruszona. Bawiło go to! Zawsze przeglądał się w lustrze, jeszcze gdy był chłopcem. Przybierał taką czy

²⁰ W teorii powieści detektywistycznej Siegfrieda Kracauera przestrzeń hotelu została określona mianem „herbarium czystych zewnętrzności», [w którym — przyp. D.D.] popełnione zostaje przestępstwo, aby później mógł zjawić się detektyw”. Michał Pabiś, *Cenna sztuka układania puzzli. Siegfried Kracauer i nowoczesna powieść detektywistyczna*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 221.

²¹ *Ibidem*, s. 226.

²² G. Simenon, *op. cit.*, s. 64. Wiele z opisów narratora koresponduje z tym, na co Titta patrzy się (za dnia, jak i w nocy), dobrze interpretując jego domniemany stan wewnętrzny: „Nie mógł wciąć chodź do trzeciej nad ranem, więc urozmaicał sobie spacer postojami w barach. Tam, przy kontuarach w kształcie podkowy, spotykał osoby, których życie było jakby chwilowo zawieszone. Niektórzy popijając kawę, wyglądali na pogrążonych w marzeniach. Inni, wsparci łokciami o kontuar po zakończeniu konsumpcji, mieli oczy tak puste, że nasuwało się pytanie, w jakim momencie i jakim cudem mogliby odzyskać świadomość własnego istnienia”. *Ibidem*, s. 116.

nie inną pozę, korygował szczegóły. Możliwe, że w głębi duszy zawsze był aktorem i delektował się tym, że przez 15 lat dostrzegał w lustrze obraz pełen godności i spokoju, obraz dobrego Holendra, pewnego siebie, swojej zacności i swoich zalet, i pierwszej jakości wszystkiego, co posiada. [...] W dalszym ciągu próbował siebie zrozumieć, zabawiać samego siebie, delektować się własnymi słowami, swoimi gestami, twarzą, którą widział obitą w lustrze²³.

W *Konsekwencjach miłości* lustra nie tylko uatrakcyjniają przestrzeń *mise-en-scène*, ale wzbogacają również wymiar symboliczny dzieła — konstruowania tożsamości, eksponowania przede wszystkim powierzchni, swoistego „naskórka”. Sorrentino kwestionuje w ten sposób napięcie wizualnej kompozycji (szerzej — reprezentacji), do której głębi nie sposób dotrzeć w sieci odbitych spojrzeń i fałszywych przesłanek. Jak pisał Michaił Bachtin w swoich zapiskach o *Człowieku przed lustrem*:

W odniesieniu człowieka do siebie samego fałsz i kłamstwo nieuchronnie lustrują się nawzajem. [...] To nie ja patrzę na świat od wewnątrz, swoimi oczami — to ja patrzę na siebie oczami świata, cudzymi oczami, ovladnięty przez innego. [...] Podejrzeć swój zaoczny obraz. Naiwna identyfikacja z innym w lustrzanym odbiciu. Przewaga innego. Nie mam punktu spojrzenia na siebie z zewnątrz, nie mam dojścia do własnego wewnętrznego obrazu. Z moich oczu wyzierają cudze oczy²⁴.

Z *Narzeczonej Pana Hire* reżyser zaczerpnął pomysł na specyficzną relację pomiędzy bohaterem a obiektem jego miłosnej fascynacji, opartą na voyeuryzmie — grze ukrytych, zagadkowych spojrzeń. Pan Hire — ograniczony do egzystowania w przestrzeni małego pokoju — podgląda dużo młodszą od siebie, atrakcyjną dziewczynę. Tak jak bohater przytaczanej powieści, również Titta pogrążony jest w swoistej rytualizacji działań, w wypełnianiu stałego schematu zasad, powtarzalnej sztampy. Co ciekawie, jest też od samego początku o coś podejrzewany przez ewidentnie przerażoną, rudowłosą dozorczynię budynku (tę figurę Sorrentino bezpośrednio przeniósł do swojego obrazu w postaci hotelowej sprzątaczk).

Kobieta w *noir* jest zwodniczym fetyszem, ale też ekscytującym niebezpieczeństwem, które usidlając w swoich szponach bohatera, jest przyczyną jego egzystencjalnej degradacji czy też upadku. Jako *femme fatale* staje się katalizatorem chęci samozniszczenia: „Kees pójdzie do Jeanne Rozier właśnie dlatego, że to niebezpieczne, właśnie dlatego, że to jedyna rzecz, której nie powinien robić!”²⁵ Jednakże Sofia nie jest klasycznie pojętą *femme fatale*. Jeśli w *noir* najważniejszy jest styl, determinujący mroczny klimat beznadziejności²⁶, bohaterka *Konsekwen-*

²³ *Ibidem*, s. 48, 67.

²⁴ M. Bachtin, *Człowiek przed lustrem*, przeł. P. Pietrzak, [w:] *Ja — Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 399.

²⁵ *Ibidem*, s. 114. Sorrentino zdaje się parafrazować te słowa w wypowiedzi Titty do Sofii przy stole barowym: „Prawdopodobnie siadając przy tym barze, robię najbardziej ryzykowną rzecz w swoim życiu”.

²⁶ Zob. P. Schrader, *op. cit.*, s. 74–81.

cji miłości nadaje całości świeżość, lekkość, witalność, które z trudem wpisują się w opisywany już pejzaż sceniczny koszmaru protagonisty²⁷. Przykładem niech będzie scena, w której Titta przysłuchuje się rozmowie dwóch dziewczyn, które zajęły jego stałe miejsce w barze. Jedna z nich czyta na głos fragment z *Podróży do kresu nocy* Céline'a — przytaczany opis bohaterki Sofii współgra z ujęciami portretującymi piękną barmankę, na którą tajemniczo spogląda Titta: „Staliśmy się poetyccy, podziwiając jej osobę piękną i lekkomyślną. Rytm jej życia płynął z innego źródła niż nasze. Nasze potrafi tylko zazdrośnie pełzać. Ta siła to szczęście, podniecające i słodkie... Ona, animowana od głowy aż po palce, zaniepokoiła nas. To zaniepokoiło nas w urokliwy sposób — mimo wszystko jednak zaniepokoiło”.

Potrzeba nawiązania bliższych stosunków z młodą bohaterką jest katalizatorem przemiany, jaka zachodzi w Titcie — nagłego przypływu odwagi, który objawia się w rozwoju wydarzeń fabularnych między innymi tym, że nie chce on dłużej być ogrywany w karty przez Carla, przede wszystkim decyduje się na mistrzowski blef i zabiera z walizki sto tysięcy dolarów. Tego typu metamorfozę można również odnaleźć u bohaterów Simenona, którzy doświadczając dziwnej potrzeby szaleństwa, zrywając ze starym porządkiem, uświadamiają sobie (choćaby na chwilę) mechanizmy rządzące i konstruujące rzeczywistość społeczną, w której przyszło im żyć.

Simenonowski jest bez wątpienia motyw ucieczki — podróży przepelnionej nadzieją na zmianę swojego losu. W *Paryskim ekspresie* objawia się on już pod postacią niezdrowej fascynacji Keesa Poppingi pociągami, sugerującej silną chęć uwolnienia się z ram życia codziennego, zmiany tożsamości:

A zatem Kees marzył, by być kimś innym niż Keesem Poppingą. I to właśnie dlatego, że był tak bardzo Poppingą, że był nim aż za bardzo, do przesady, bo wiedział, że gdyby ustąpił tylko w jednym punkcie, nic by go już nie powstrzymało²⁸.

Natomiast planowana przez bohatera *Konsekwencji miłości* podróż z ukochaną przywołuje na myśl fragmenty z *Narzeczonej Pana Hire*:

Zaledwie za osiem godzin [Pan Hire — D.D.] będzie przemierzać peron dworca lionńskiego przed wagonem, gdzie wyznaczę swe miejsca. Dwa miejsca! Alice przybiegnie w ostatniej

²⁷ Podobne opozycyjne zestawienie można rozrysować pomiędzy Tittą a jego młodszym bratem. Sorrentino przeciwstawia dwie odmienne postawy życiowe — frywolnej ekstrawertyczności z posępną introwertycznością — co odbija się na ich zewnętrznej aparycji, sposobie mówienia, odbierania bodźców. Odnosi się to również do percepcji Sofii — o ile Titta całkowicie nie zwraca na nią uwagi, o tyle brat od razu ją podrywa, proponując wspólny wyjazd na Malediwy.

²⁸ G. Simenon, *op. cit.*, s. 42. Znowu można odnieść to do postaci Titty, który czuje się ograniczony już z powodu swojego charakterystycznie brzmiącego imienia. Tym chwytem Sorrentino zdradza bezpośrednią inspirację Fellinim — zarówno bohater *Amarcordu* (*Amarcord*, 1973), Titta Biondi, jak i prywatnie przyjaciel reżysera *Walkoni* (*I vitelloni*, 1953), Titta Benzi, nazywają się podobnie.

chwili, bo kobiety zawsze się spóźniają. [...] Wtedy popatrzą na siebie, podczas gdy pociąg pod ich stopami zacznie sunąć, mijając ostatnie ulice Paryża [...]”²⁹.

Interesujące, że rozwiązanie wątku miłosnego zdaje się związane z twórczością innego pisarza — Friedricha Dürrenmatta, którego literacki dorobek oscylował w znaczącej mierze wokół kwestii przewrotności i nieprzewidywalności losu, niepozostawiającego żadnej swobody na stałość, a co za tym idzie — planowanie. Warto w tym kontekście przeanalizować powracający w filmie Włocha motyw jazdy samochodem. Titta przypatruje się bohaterce, gdy ta wsiada z różnymi mężczyznami do samochodu — okazuje się jednak, że są oni jedynie instruktorami, a bohaterka uczy się prowadzenia pojazdu. Titta zabiera sto tysięcy dolarów z walizki (co nie umyka uwagi mafii), aby kupić jej prezent w postaci nowego luksusowego samochodu. Sofia waha się początkowo, czy przyjąć ten podarunek, stwierdza, że zmieni to całkowicie ich stosunki (co Titcie oczywiście odpowiada). W momencie akceptacji bohaterka proponuje wspólny wyjazd — ich spotkanie o umówionej porze zniweczy zarówno pojawienie się dwóch gangsterów (których Titta z zimną krwią morduje, strzelając z ukrycia ze swojego samochodu i chowając ich ciała, właśnie do niego), jak i wypadek śpieszącej się w niemalże pustynnym plenerze ukochanej. Gorzka ironia losu zostaje wielopoziomowo zaakcentowana poprzez powracający motyw maszyn i pojazdów, które miały — w wydaniu koncepcji Marca Augé — usprawniać i ograniczać wszelkie ryzyko. Tą scenariuszową rozgrywką Sorrentino (będący przecież scenarzystą filmu) wpisuje się w zbiór chwytów zarezerwowanych z reguły dla historii melodramatycznych. Jednakże, osadzając rozwiązanie miłosnej intrygi w sferze tak wysokiego stopnia nieprawdopodobieństwa, przybliża paradoksalnie całość w kierunku symulacji doświadczenia „prawdziwego życia”, w którym jakże trudno odnaleźć stałość.

Interesujące, że włoski reżyser próbuje zastosować w warstwie formalnej swojego dzieła chwyt stylistyczne takie jak belgijski pisarz. Jednym z nich jest obecna od samego początku teatralizacja gestów, charakterystyczne unieruchomienie postaci w swoich pozach, które zauważalne jest już w otwierającej sekwencji, kiedy to poznajemy siedzącego tyłem do kamery, palącego papierosa Tittę di Girolamo. Jak pisze Simenon w *Paryskim ekspresie*:

Powietrze było tak ciężkie, że dym z cygara nie unosił się nawet ku sufitowi, lecz zastygał nieruchomo wokół twarzy Poppingi, który rozgarniał go od czasu do czasu dłonią, niczym w geście błogosławieństwa. Czy to już nie piętnaście lat, jak siedzą tak co wieczór, niemal zastygli w swych pozach?³⁰.

²⁹ G. Simenon, *Naręczona Pana Hire*, przeł. W. Kobylińska, Toruń 2006, s. 87. Warto zauważyć, że Alice nie pojawiła się na peronie z wyrachowania i chęci wmanipulowania w morderstwo niewinnego Pana Hire. Sofia nie dojechała na miejsce z powodu samochodowego wypadku.

³⁰ G. Simenon, *Paryski ekspres...*, s. 22.

Zastyganie w bezruchu, na wzór teatralnego *tableau-vivant*, widoczne jest szczególnie w scenie, kiedy skupieni w barze aktorzy wpatrują się w przejeżdżającą żalobną furmankę. Titta odnosi wrażenie, że to na nim koncentruje się wszelkie spojrzenie — odwraca się jednak i zauważa przystrojony białymi kwiatami czarny powóz.

Wizualna reprezentacja *tableau-vivant* zawiera immanentnie wpisana sprzeczność — łączy w sobie (z dużą harmonią) zarówno pierwiastek śmierci, jak i życia. Na oczach widzów aktorzy „z krwi i kości”, przechodząc w stan przymusowego znieruchomienia, stają się niemalże nieboszczykami. W ten sposób ulega przeobrażeniu filmowa anatomia: kategoria ujęcia — znamionującego ruch teraźniejszości *in statu nascendi* — zamienia się w fotografię (obraz), ewokującą to, co bezpowrotnie przeminęło — przeszłość. Człowiek nie może ujrzeć momentu własnej śmierci — nie może spojrzeć na ten stan z perspektywy zewnętrznej — nigdy nie będzie dysponentem tego obrazu. Fakt, że Titta jako jedyny uwalnia się ze swojej pozy, pozwala mu przyrzeć się prefiguracji własnej śmierci. Bohater jest od samego początku naznaczony jej piętnem, tak jak Jean, protagonista *Wdowy Couderc* autorstwa Simenona:

Podobnie jak Mersault [bohater *Obcego* Alberta Camusa — D.D.], Jean zmierza ku pewnej egzekucji [...] i sam jest kowalem swojego losu. [...] Kiedy czytamy powieść Simenona po raz drugi, zdajemy sobie sprawę, że (jak to często bywa u Simenona) Jean był skazany już od pierwszego akapitu, gdy szedł drogą przekreśloną cieniem³¹.

Specyficzna struktura narracyjna *Konsekwencji miłości* zostaje zaakcentowana również poprzez stale obecne napięcie pomiędzy minimalistycznym, chłodnym *mise-en-scène* a ruchliwym, niemalże barokowym *mise-en-page*. Swoisty brak, dystans, nieobecność, objawiające się w kadrach, zestawione zostają z nadmiarem i nadekspresją, po stronie tego, jak patrzymy (a więc z usytuowaniem i ruchami samej kamery). Czy zderzenie tych dwóch wypadkowych wpływa na kształt narracji? Bez wątpienia działa to na zasadzie wizualnego kontrapunktu. O ile w pierwszej części filmu (do momentu pojawienia się sycylijskich gangsterów w pokoju Titty) chłodna tonacja zdjęć, symetryczne ułożenie obiektów koresponduje z pewnym wycofaniem, sztucznością w postępowaniu głównego bohatera, o tyle niedopasowane do tego stanu rzeczy wydają się ruchy kamery, niejako odstającej od postaci. Trudno zespolic perspektywę widzenia kamery z tym, w jaki sposób zdaje się spoglądać sam Titta. Poprzez zastosowane środki wyrazu budowane jest wrażenie silnej obecności

³¹ P. Theroux, *op. cit.*, s. 16. Jak zauważa dalej komentator twórczości Belga: „W pierwszym akapicie powieści znajduje się dziwna pomyłka. Mężczyzna idzie drogą »ukośnie przecinaną co dzie się metrów cieniami rzucanymi przez pnie drzew« — oto typowa dla Simenona zwięzłość i dokładność opisu. [...] Mężczyzna idzie od cienia do cienia. A potem pojawia się kolejny opis »krótki, dziwne skurczony cień, tym razem jego własny, ślizgał się przed nim«. Słońce jakby świeciło z różnych kierunków na przestrzeni kilku zdań, tworząc dwa rodzaje cienia. To nie musi być zagadka — Simenon nie cierpiał poprawiać i redagować swoich tekstów”. *Ibidem*, s. 17.

narratora, kogoś, kto tę historię opowiada, a nie jest nim jednak główny bohater (pomimo użycia figury *voice-over*). Kamera jest stale przy Tittcie, prawie wszystkie sceny odbywają się z jego udziałem (wyjątkiem jest scena zabójstwa w Szwajcarii, której Titta nie mógł być świadkiem, gdyż był wtedy przetrzymywany w łazience, scena wypadku Sofii śpieszącej się na umówione spotkanie, a także ujęcia tuż przed śmiercią bohatera, w których zostaje ukazane m.in. starsze małżeństwo z walizką — te ostatnie można interpretować również jako wyobrażenia wchodzące w skład jego przedśmiertnego strumienia świadomości).

Bogactwo zastosowanych środków formalnych byłoby zatem sprzeczne z metodą Simenona — jak stwierdza Paul Theroux: „Jego pisanie jest rzeczywiście tak pozbawione faktury, że wydaje się przezroczyste i nigdy samo w sobie nie zatrzymuje uwagi czytającego [...]. Nie widać żadnej fascynacji językiem, żadnego upodobania do cyzelowania słów”³². W porównaniu z *Przyjacielem rodziny* (2006) czy *Boskim* (2008) zastosowany w tym filmie styl może wydawać się wręcz minimalistyczny, co nie znaczy, że przezroczysty. Nie zmienia to jednak faktu, że — w moim przekonaniu — Paolo Sorrentino oddał się wnikliwej lekturze „twardych powieści”, jak i analizie bohaterów pióra Simenona, którym „wystarczy sił zabić, ale nie wystarcza umiejętności, by przeżyć”³³, czego dowodem powyższe — niejako detektywistyczne — zestawienie podobieństw i różnic, odniesień i akcentów. Za sprawą analizy typu *close reading* można dojść do wniosku, iż wiele elementów już na początku dzieła świadczy o przesądzonym losie protagonisty (przejeżdżająca po-grzebowa furmanka w scenie stylizowanej na teatralne *tableau-vivant*). Wielokrotna lektura obrazu umożliwia również uchwycenie linii powinowactwa pomiędzy filmem Sorrentina a twórczością Simenona i Dürenmatta. *Konsekwencje miłości* pozostają bez wątpienia jedną z najciekawszych i najbardziej udanych pozycji w artystycznym dorobku Sorrentina za sprawą tematycznej złożoności, która konsekwentnie współgra z warstwą formalną dzieła. Sprawnie i interesująco sportretowany na ekranie tragiczny los mafijnej marionetki przyniósł ponadto reżyserowi pierwszą w karierze prestiżową nagrodę *David di Donatello* (za scenariusz i reżyserię).

FILM NOIR UNDER THE BANNER OF GEORGES SIMENON, OR PAOLO SORRENTINO'S THE CONSEQUENCES OF LOVE

Summary

In her article Diana Dąbrowska analyzes Paolo Sorrentino's *The Consequences of Love* from the perspective of Georges Simenon's works. Using close reading method the author analyzes similarities

³² *Ibidem*, s. 13.

³³ *Ibidem*, s. 16.

between the film of the Italian director and the narrative structure and typology of the main characters of several works of the Belgian writer, such as *The Man Who Watched the Trains Go By*, *The Widow Couderc*, *The Engagement*. Titta di Girolamo, brilliantly played by Toni Servillo, seems an ungrateful heir of Kees Poppinga or Jean Lavigne. One could even say that Sorrentino's fascination with Simenon also involves the same creative method, a meticulous work on the screenplay material. *The Consequences of Love* remains to this day one of the most complex films of the Oscar-winning director.

Translated by Diana Dąbrowska