

## *Film i dramat. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego*

*Most film directors don't understand the essentials  
of adapting a stage play. They try to render  
it more like a movie simply by opening things up.  
It appears like a sneeze, you know? [1]*

Określenie *Śmierci i dziewczyny* mianem adaptacji byłoby nieuzasadnionym zignorowaniem wpisanej w ten film wyjątkowej formy artystycznej. Forma ta jest w istocie pochodną przekładu sztuki dramatycznej na język filmu poprzez konsekwentnie przeprowadzoną wizualizację słowa. Wskazuje na to świadome ograniczanie filmowych środków wyrazu na rzecz ich ścisłego powiązania z dialogiem, będącym swego rodzaju „zasadą”, której rolą jest organizacja poszczególnych składników filmowej ekspresji, takich jak ruchy kamery lub kompozycje kadrów.

Przenikanie się obrazów z dialogami pozwala na ujęcie *Śmierci...* w ramy obowiązującej w niemieckim filmoznawstwie kategorii „Filmdrama” („dramat filmowy” lub „film dramatyczny”), w której zaczerpnięty ze sztuk teatralnych dialog warunkuje przeprowadzenie procesu „dramatyzacji” filmowego opowiadania. Zdaniem Joachima Paecha [2], „dramat filmowy” jest jedną z form „literaturyzacji” filmu, która – obok zapożyczania schematów narracyjnych z XIX-wiecznych powieści – obejmowała również popularne na początku XX wieku pisemne „scenariusze teatralne”. Były to opatentowane „numery”, zawierające niezastąpione dla ówczesnych scen amerykańskich schematy gry [3]. Wykorzystywano je na szeroką skalę w filmach fabularnych o długości przekraczającej 10 minut [4].

[1] Zob. R. Polanski, *Death and the Maiden Interview*, <http://minadream.com/romanpolanski/DeathAndTheMaiden.htm> (download 21.11.2008).

[2] J. Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart – Weimar 1997<sup>2</sup>, s. 104.

[3] Jak pisał Loughney w *In the Beginning was the Word. Six Pre-Griffith Motion Pictures Scénarios*, „Więcej niż 60 000 takich scenariuszy, które nie zostały jeszcze napisane dla filmu, zgłoszono do copyright między rokiem 1870 a 1916, a wiele z nich, legalnie albo i nie, sfilmowano po roku 1900”. Cyt. za: J. Paech, op. cit., s. 105.

[4] Na zjawisko „dramatyzacji” filmu można spojrzeć z jeszcze szerszej perspektywy. Niezmiernie interesu-

jąca wydaje się tu propozycja Sönke Roterberg, która w *Philosophische Filmtheorie* stara się wykazać, że „dramat filmowy” [„Filmdrama”] jest bardziej obiektywny i epicki niż dramat na deskach sceny (S. Roterberg, *Philosophische Filmtheorie*, Würzburg 2008, s. 21) i że każdy film fabularny jest w istocie „malariskim dramatem” [„malerisches Drama”], oscylującym między sztuką dramatyczną a malarstwem. Jako sztuka możliwy jest on głównie dzięki pośrednictwu fotografii. Jak zauważa Roterberg, fotografia nie służy w tym wypadku „ukazywaniu rzeczywistości w sposób bezpośredni, lecz temu, by pośredniczyć między teatrem a malarstwem” (ibidem, s. 8).

Przykład *Śmierci...* dowodzi, iż „dramatyzacja” narracyjnych form filmowych nie zakończyła się wraz z początkami kina. Trwa ona do dnia dzisiejszego i wiąże się z nieuniknionymi problemami transpozycji struktury dramatu na język filmu. Największą przeszkodą, z którą musi zmierzyć się każdy reżyser adaptujący sztukę teatralną, jest ograniczenie akcji i charakterów postaci właściwościami sceny. Uniemożliwia to odtwarzanie rzeczywistości z właściwą filmowi fotograficzną dokładnością. Fabuła rozwija się w planach ogólnych, neutralizując przestrzeń, przedmioty i pejzaże[5], które tracą w ten sposób podstawową funkcję filmowej gry na korzyść dialogów jako głównego środka wyrazu dramatycznego. Jednocześnie performatywny charakter dialogu organizuje działania postaci zarówno w przestrzeni zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Informacje zawarte w wypowiedziach bohaterów przenikają poszczególne plany obrazu filmowego. Zjawisko to jest analogiczne do „dialogizacji” Bachtina, rozszerzającej się w jego opinii na wszystkie warstwy europejskiej powieści, a zwłaszcza na twórczość Dostojewskiego: „Coraz mniej pozostaje elementów neutralnych, stałych [...], niewciągniętych do dialogu. Dialog przenika do molekuł, a potem w głąb atomów prozy”[6]. Jednak w przypadku *Śmierci...* zjawisko to ulega wyraźnemu poszerzeniu o płaszczyznę filmowego kadru, i to do tego stopnia, że „najistotniejsze treści reżyser przekazuje nam na poziomie wizualnym, zwykle na długo przed tym, zanim zdążymy domyślić się, co oznaczają poszczególne działania i jakie motywy kierują bohaterami”[7]. W związku z tym trudno uznać widoczną w filmie Polańskiego prostotę rozwiązań warsztatowych za błąd lub zwyczajne niedopatrzenie. Przeciwnie, ograniczenie akcji z trzech dni do kilku godzin wymagało maksymalnego wykorzystania dostępnych możliwości wizualnych. Warto podkreślić, że Polański otwarcie opowiadał się za rezygnacją z retrospekcji jako rozwiązania nieprzystającego do wybranej przez siebie formy[8]. Zamierzał w ten sposób uniknąć wrażenia „kichania”, czyli sytuacji, w której „[...] akcja rwie się, jak gdyby przeskakiwała od jednostki do jednostki, zostawiając po drodze niewypełnione luki. Każdy kolejny przeskok fabuły sprawia [...] wrażenie arbitralnej zmiany kierunku”[9]. „Rwanie” zastąpił on słowno-wizualnym kontinuum, powierzchowne typy ludzkie – charakterami wymykającymi się jednoznacznym ocenom, a bierne tło – skomplikowaną siecią znaczących detali i elementów krajobrazu, które poszczególnym wypowiedziom postaci dostarczają nowych, nawarstwiających się w miarę rozwoju akcji kontekstów.

[5] S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, Warszawa 1975, s. 241.

[6] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Gajewski, Warszawa 1982, s. 131.

[7] F.X. Feeney, *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, Warszawa 2006, s. 151.

[8] „Here, the obvious thing would be to introduce

flashbacks. Scenes of Paulina’s torture, of the days when a student activist. But I didn’t do that. It would conflict with the style of the picture, which is about three unities and the gradual set as well as in front of the cameras”. R. Polanski, *Death and the Maiden Interview*, <http://minadream.com/romanpolanski/DeathAndTheMaiden.htm> (download 21.11.2008).

[9] S. Kracauer, op. cit., s. 241.

Paulina Escobar (Sigourney Weaver) jest przekonana, że w lekarzu, który podwiózł jej męża (Stuart Wilson) do domu, rozpoznała uczestnika więziennych przesłuchań, podczas których poddano ją torturom z zamiarem ujawnienia nazwiska ówczesnego wydawcy opozycyjnej gazety, a po obaleniu dyktatury – jej męża. Zaskoczona tym zbiegiem okoliczności natychmiast planuje zemstę. Obezwładnia nieoczekiwanego „gościa” (Ben Kingsley) i postanawia wytoczyć mu prywatny proces. W rzeczywistości jednak nie zależy jej na udowodnieniu winy oskarżonemu, lecz na ostatecznym uwolnieniu się od traumatycznych wspomnień. Obrońcą tajemniczego doktora w tym rozpętanym przez nią quasi-procesie zostaje jej mąż – szanowany mecenas, doradca nowego prezydenta i przewodniczący komisji do spraw zbrodni dokonanych w czasach panowania upadłego reżimu. Paulina staje się jednocześnie oskarżycielem i jedynym świadkiem zdarzenia sprzed lat. Tym samym niefortunne pojawienie się doktora Mirandy w jej domu wywołuje lawinę wzajemnych oskarżeń, perswazji i nieoczekiwanych wyznań, układających się w przedziwną, lecz zaskakująco spójną całość. Można dostrzec w tej całości kilka ściśle ze sobą powiązanych części, wyróżniających się ze względu na rozwój dramaturgii i stopień nasilenia dialogu. Powstają w efekcie dwie wersje tego samego kwartetu smyczkowego Schuberta jako swego rodzaju rama dla ekspozycji, rozwinięcia i zakończenia<sup>[10]</sup>. W takim ujęciu kompozycyjnym koncert ten jest raczej parenetycznym konturem<sup>[11]</sup> niż pretekstem dla retrospekcyjnie przedstawionego zdarzenia nad klifem. Otwiera ekspozycję, na którą składają się sceny w domu Escobarów aż do momentu ucieczki Pauliny. Wiązanie Mirandy, oskarżenie go, a także poszczególne rozmowy między uczestnikami dramatu stanowią rozwinięcie filmu. Wyznania i wzajemne przesłuchania są podstawowym źródłem „dialogizacji” tego pełnego napięć i podtekstów trójkąta dramaturgicznego. Wywołany przez Paulinę proces kończy się w momencie odebrania jej przez Mirandę broni. Od tej chwili wszelkie argumenty tracą na sile. Próby skontaktowania się ze szpitalem w Barcelonie i przyznanie się Mirandy do winy na skraju klifu stanowią zakończenie całej historii.

Ekspozycja może wydać się bardziej „filmowa niż dialogowa”, przede wszystkim w porównaniu z samym rozwinięciem. Jednak „filmowość” ta jest zupełnie pozorna. Działanie słowa można zaobserwować już w pierwszych minutach tej fazy filmu. Paulina, przygotowując kolację dla męża, słucha radiowego programu informacyjnego. Zastanawiające jest, że nie ogląda wieczornych serwisów, jakkolwiek odbiornik telewizyjny znajduje się przecież w jej domu. Fragment wiadomości informuje widza o domniemanym przyjęciu przez Gerarda

[10] Zob. J. Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008, s. 731.

[11] Pomimo że koncert grany jest dwukrotnie, jako wstęp i podsumowanie dla wydarzeń zrelacjonowa-

nych przez reżysera w środkowej części filmu, nie ulega wątpliwości, iż chodzi tu o ten sam wieczór oraz spotkanie wszystkich uczestników dramatu.

funkcji przewodniczącego komisji do spraw zbrodni. Widz mógłby zignorować tę informację, uniemożliwia to jednak ruch kamery. Najazd przez okno stwarza wrażenie naruszenia intymnej przestrzeni domowej, lecz także dosłownego „przybliżania się” złowieszczej dla bohaterki informacji. Z chwilą jej wybrzmienia kamera kończy najazd na zbliżeniu twarzy kobiety, co tylko podkreśla jej zaniepokojenie<sup>[12]</sup>. Paulina podchodzi do odtwarzacza i reguluje poziom głośności. W następnym ujęciu widać kolejne zbliżenie jej twarzy, równie zaniepokojonej jak poprzednio.

Ten krótki fragment filmu zapowiada już właściwy konflikt dramatyczny i jest przykładem konsekwentnie przeprowadzonej dialogizacji obrazu. Treść słowa wymusza wprowadzenie zastosowanie odpowiedniej formy wizualnej, ale to właśnie obraz uruchamia poszczególne konteksty jako podstawowe źródła informacji dla widza. Dokładne obejrzenie tej sekwencji pozwala odbiorcy poznać główną bohaterkę jako zaradną żonę, pełną bliżej nieokreślonych lęków. Kompozycja i montaż ujęć wywołują napięcie między nią a nieobecnym jeszcze w domu mężem. W reakcji na przykrą wiadomość Paulina natychmiast otwiera drzwi i wychodzi na ganek.

Ukazuje się fragment wybrzeża ze stojącą niedaleko latarnią morską. Zbliżeniu zamysłonej twarzy bohaterki towarzyszy motyw muzyczny, skonstruowany z hukiem wzburzonego morza (temat Pauliny). Radiowa relacja podzielona jest na dwie części; z jednej strony ujawnia fakt zignorowania przez Gerarda decyzji żony i przyjęcia funkcji przewodniczącego, z drugiej zaś wywołuje w Paulinie silne emocje, które zostaną wyrażone dopiero po powrocie męża. Podczas rozmowy przy kolacji pragnie ona zadać pytanie o rezultat spotkania z prezydentem, choć tak naprawdę chce się jedynie dowiedzieć, dlaczego Gerardo zgodził się na przewodniczenie komisji, nie konsultując z nią swej decyzji. Tymczasem on sam usiłuje przemilczeć nieprzyjemny dla siebie temat tak długo, jak będzie to możliwe. Troszczy się o pozostawiony na pustkowiu samochód, chwali zdolności kulinarne żony, po czym – otwierając okno – stwierdza nagle, że w domu jest strasznie gorąco...

„Atakom” Pauliny towarzyszą pojedyncze ujęcia. Gdy padają kluczowe dla obojga bohaterów pytania – nie siedzą już oni razem przy stole, co dodatkowo potęguje wzrastające napięcie<sup>[13]</sup>.

W przeciwieństwie do Dorfmana wprowadzenie przez Polańskiego postaci doktora Mirandy wiąże się już z pełną wizualizacją<sup>[14]</sup>. Ma to znaczenie nie tyle dla rozwoju postaci, ile dla samego odbiorcy.

[12] Mechanizm ten zostanie jeszcze dwukrotnie powtórzony w scenach wyrażających osobiste doświadczenia Pauliny (opis przesłuchań) i Mirandy (jego opinia na temat kobiet).

[13] Zabieg ten zostanie rozwinięty w scenach ich późniejszych rozmów – po początkowej konfrontacji

odmiennych zdań następuje wizualne „pogodzenie” obu rozmówców poprzez zestawienie ich w jednym kadrze w chwili, gdy zastanawiają się, jak zakończyć ten prowizoryczny proces.

[14] A. Dorfman, *Śmierć i dziewczyna*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1992, nr 10, s. 41–67.

Pierwsze spotkanie z lekarzem tworzy dość dwuznaczny obraz jego charakteru. Miranda zdaje się być zaskoczony faktem, kogo podwiózł. Podkreśla to bliski plan – spojrzenie lekarza ujawnia kolejne podteksty tej rozmowy, nie wiadomo bowiem, czy chodzi tu o zwyczajne zaciekawienie, czy o zapobiegliwie skrywane przerażenie. Kiedy Miranda przywozi Gerardowi zapasowe koło i tłumaczy prawdziwy powód swego przyjazdu, scenie ich dialogu towarzyszą bliskie plany Pauliny, ukazujące jej reakcje na poszczególne fazy rozmowy. Kiedy usłyszy ona po raz trzeci głos tajemniczego gościa: „Obudziłem pana” – na jej twarzy pojawi się zamyślenie. Podczas kolejnej wymiany zdań:

Gerardo: Nie musiał pan tego robić. Przyjechałbym po nie.

Miranda: Na rowerze? (*śmiech*)

– charakterystyczny śmiech Mirandy budzi w niej niepokojące skojarzenia. Ona sama również się uśmiecha, jest to jednak reakcja zdradzająca rozpaczliwą próbę poskromienia wewnętrznego wzburzenia.

Dalszy ciąg rozmowy obu mężczyzn dotyczy już spraw związanych z komisją. Gerardo zerka jeszcze w stronę sypialni, tłumacząc się, że „żona nie lubi tego tematu”. Od tej chwili obaj rozmówcy są razem w jednym kadrze. Tworzy to wrażenie zawiązania się między nimi nici porozumienia, ale ujawnia poza tym nową warstwę podtekstów odnoszących się do osamotnionej w tej chwili Pauliny. Kiedy jej mąż zwraca się do gościa: „Musi pan wejść na drinka”, Paulina skrada się na czworakach do łóżka. W odpowiedzi na pytanie: „Obudziłem ją?” – zwraca gwałtownie głowę w stronę rozmawiających, jakby w geście pretensji albo raczej przerażenia. Gdy Miranda przekracza próg ich domu i zatrzymuje się za drzwiami, kamera ukazuje tylko fragment jego postaci – w wyraźnym kontraście do perspektywicznie pomniejszonego Gerarda w głębi planu. Wkroczenie doktora nie jest przez to zwykłym wejściem do pomieszczenia. Zakomponowanie postaci na skraju kadru wzmacnia dramatyzm zawarty w podtekście tej sympatycznej poniekąd rozmowy. W podtekście, który odnosi się do tajemniczego zachowania Pauliny. Kolejne napomknienia o niej samej czy powstającej właśnie komisji pogłębiają jedynie jej zaniepokojenie. Paulina zaczyna się pakować.

Rozmowa nabiera coraz bardziej intymnego charakteru. Gerardo i Miranda filmowani są w coraz ciaśniejszych planach, szczególnie podczas wypowiadania słów ważnych dla nich samych, jak choćby wspomnienie Mirandy o ujawnieniu nazwisk: „[...] wszyscy się dowiedzą. Ich dzieci popatrzą im w oczy i zapytają [...]”. Słowa te odnoszą się do osobistej sytuacji doktora, kiedy to wytaczająca mu oskarżenie o wielokrotny gwałt Paulina przeszuka jego portfel i znajdzie w nim zdjęcie szczęśliwej rodziny.

Ucieczka Pauliny otwiera drugą część rozmowy, w której dochodzi do konfrontacji obrazów i znaczenia słów. Obaj mężczyźni siadają zrezygnowani na ganku. Odpowiedzią na pytanie o to, kiedy żona ma zamiar wrócić, jest przyznanie się Gerarda do winy: „Tym



razem mam za co przepraszać. To była moja żona”. Wybrzmieniu tych słów towarzyszy ujęcie pędzącego samochodu. Repliką na domniemane wyjaśnienie: „Myślałem, że coś zrozumiała. Odeszła ode mnie”, jest hamujący powoli samochód. – Paulina wyłącza silnik. Widziana w krótkich ujęciach przeszukuje wnętrze wozu i znajduje kasetę z nagraniem *Śmierci i dziewczyny* Franza Schuberta. Kolejne, tym razem długie ujęcie ukazuje już „przyjacielską” rozmowę obu mężczyzn o kobietach. Kamera zbliża się do rozmawiających, aż wreszcie zamyka ich w bliskim planie, z chwilą gdy Gerardo, bliższy freudowskiej wizji kobiety, musi zmierzyć się z nietzscheańskim sposobem myślenia Mirandy: „Nigdy w całości nie posiadasz duszy kobiety. [...] Pożąda ich Pan do szaleństwa, płaci każdą cenę, ale nie dostaje, czego oczekuje”. Jego intymne wyznanie podkreśla powolny najazd kamery.

Zakończenie dialogu stanowi ostateczne zamknięcie ekspozycji i wprowadzenie do właściwego konfliktu między postaciami. Domyślamy się już, że będzie on dotyczył tortur i doświadczeń Pauliny. Poza tym użyte w ekspozycji środki wyrazu zostaną wykorzystane w różnych kombinacjach wizualizacji konfliktu. Poszczególne ruchy kamery i plany filmowe tworzą dramatycznie rozwijany trójkąt wzajemnych odniesień. Miranda i Gerardo najczęściej przedstawiani są w jednym planie, zazwyczaj w relacji do „samotnej” Pauliny. Schemat ten przerywają poszczególne epizody wzajemnych uwag i rosnąca nieufność prawnika wobec doktora. Kiedy dowiaduje się po raz pierwszy o tym, co tak naprawdę przeżyła jego żona – siada w wyraźnym oddaleniu od Mirandy. Następujące po tym kwestie ukazywane są w dalszych planach. Dopiero skierowane do prawnika oskarżenie: „Jesteś jej współnikiem” – zmusi go do zajęcia miejsca bliżej związanego. Ale tylko pozornie. Ich druga rozmowa nie jest już pogawędką starych znajomych, lecz formalnym przesłuchaniem. Próba zajęcia obiektywnego stanowiska przez Gerarda ujawnia się w neutralnych planach średnich. Ulegają one skonfrontowaniu z dramatycznymi zbliżeniami szamocącego się pod wpływem oskarżeń Mirandy, którego poczucie osaczenia podkreśla obecność stojącej za nim Pauliny, milcząco obserwującej rozmawiających mężczyzn.

Do równie dramatycznej konfrontacji między nimi dojdzie w toalecie podczas próby przekonania Mirandy do złożenia zeznań. Po chwili wzajemnej nieufności następuje moment zbliżenia, ukazanego poprzez zestawienie obu postaci w jednym planie i skonfrontowanie ich z postawą osamotnionej wówczas Pauliny. Zbliżenia ich twarzy wynikają z wcześniejszego zamysłu reżyserskiego, ale są również rezultatem szlachetności charakteryzującej samego Gerarda. Jako reprezentant prawa czuje się on zobowiązany do przeprowadzenia śledztwa w sposób możliwie najbardziej rzetelny. Nie przestając być prawnikiem, przed którym otwierają się perspektywy kariery zawodowej, jest on zarazem człowiekiem ceniącym spokojne, ustabilizowane życie. Konformizm usprawiedliwia w nim nawet odruch wyjadania resztek

z kosza na śmieci, byleby tylko nie drażnić rozgniewanej żony. Czuje się odpowiedzialny za jej przeszłość i wynikające z niej konsekwencje. Jest troskliwy i próżny. Nieoczekiwany wybuch i wyznanie przez Paulinę wcześniej skrywanych okoliczności przesłuchań wprowadza chaos w jego uporządkowany świat wartości. Jako adwokat i mąż poczuwa się do obowiązku rozwiązania kłopotliwego problemu. Jednocześnie respektowane zasady moralne i prawne nie pozwalają mu na opuszczenie Mirandy, który w żaden sposób nie ułatwia Gerardowi powierzonego mu przez Paulinę zadania. Doktor, oskarżony o wielokrotny gwałt podczas przesłuchań w czasach reżimu, jest nowym znajomym i gościem, którego sam Gerardo zaprosił przecież do swojego domu. Jawi się jako południowoamerykański macho i gentelman, niestroniący od dosadnych komentarzy na temat płci pięknej. Sympatyczny sąsiad, który pozbiera porozrzucane płyty i pocieszy w chwili zwątpienia, zamiast oburzać się na to, że ktoś ukradł mu samochód... Zbulwersowany związaniem i oskarżeniem Miranda rozpaczliwie szuka wyjścia z tej nie tyle kłopotliwej, ile coraz bardziej przerażającej sytuacji. Proponuje nawet zaplanowane zeznanie, zastrzegając jednocześnie: „Jestem niewinny”. Pełni niejako funkcję osi konfliktu, i to w najbardziej dosłownym tego słowa znaczeniu. Jest odpowiedzią na pytania Pauliny, remedium na dręczące ją wspomnienia. Ich wzajemna relacja ma podtekst *stricte* erotyczny, widoczny szczególnie w scenie wiązania doktora czy wymuszania na nim uległości. „Gro-zisz?” – mówi oburzona kobieta, przykładając mu do brody pistolet w momencie, kiedy „ostrzega” on mecenasa przed konsekwencjami prawnymi działań jego żony. Paulina manifestuje swą dominację, pogłębia jego upokorzenie. Jej przewagę w tej sytuacji podkreśla kąt widzenia kamery. Warty zasygnalizowania jest również fakt, iż po przebudzeniu się męża i opuszczeniu przezeń sypialni Polański nie pokazuje całej trójki w jednym kadrze. Przeciwnie, dzieli pokój na dwa oddzielne obszary: na przestrzeń Gerarda i Mirandy oraz Gerarda i Pauliny. Następujące teraz ujęcia to kolejne zbliżenia poszczególnych twarzy, dzięki czemu już sama atmosfera tej rozmowy przypomina proces sądowy. Zawarta wcześniej „przyjaźń” między mężczyznami nie zostanie jednak unieważniona. Podkreśli to zwłaszcza umieszczenie obu postaci w jednym kadrze zaraz po podjętej przez Gerarda do-broduszej próbie uwolnienia Mirandy z pęt.

Tymczasem bezpośrednie konfrontacje małżonków, pomijające obecność doktora, następują tylko w chwilach intymnych rozmów, kiedy to w całkowitym odosobnieniu próbują oni zmierzyć się z własną przeszłością. Do pierwszego wyznania dochodzi na ganku. Za plecami Pauliny widać zarys związanego Mirandy, włączanego w kadr wtedy, gdy jest o nim mowa. Dramatycznym relacjom z przesłuchań nie towarzyszą retrospektywne wizualizacje, lecz płynny najazd kamery. Zbliżenie następuje w kulminacyjnym momencie całej opowieści: „Krzyczałam, jakby mnie znowu podłączyli do prądu”. Po niedługiej pauzie następuje powolny odjazd, trwający aż do słów:

Gerardo: Chodź, przytulę cię.

Paulina: Nie mogę ci ufać.

Gerardo: Przepraszam, wiem, że nie lubisz, gdy to mówię.

Paulina: Gdy skończył, wyłączył muzykę i pożegnał się...

Po tym jakże ważnym dla obojga wyznaniu następuje powrót do poprzedniego układu – Miranda pojawia się w tle. Jednak jego chwilowe zniknięcie pozwoliło na dokonanie widocznej zmiany perspektywy. Oprócz sprawy domniemanego oprawcy nieoczekiwanie pojawił się problem prawa do życia wolnego od koszmaru wspomnień. Podczas ich drugiej rozmowy, w oszklonym wnętrzu pełnym poduszek i drobniaków, dochodzi do bolesnego przesłuchania – tym razem samego Gerarda. Ukazywani naprzemiennie w średnim i bliskim planie, małżonkowie wydobywają z siebie najintymniejsze szczegóły swego życia. Po własnych zwierzeniach Paulina oczekuje wyjaśnień ze strony męża. Gerardo, niejako przyparty do muru, przyznaje się do związku z inną kobietą – i to w czasie, gdy Paulina była przesłuchiwana i poddawana torturom w więzieniu. Wyznanie wytwarza wrażenie intymności między nimi, zakłócającej jednak obecnością przechadzającego się za jej plecami Mirandy. W obydwu rozmowach można dostrzec pewien stały schemat planów, odpowiadający emocjonalnemu zaangażowaniu bohaterów. Ale to nie wszystko. Niektóre ujęcia są konsekwentnie zestawiane ze światłem latarni morskiej. Jej pojawienie się towarzyszy tylko wybranym kwestiom Gerarda. Trudno uznać to za przypadek, tym bardziej że w całym filmie pojawiają się inne elementy współbrzmujące z symboliką światła i morza. Tajemniczy błysk za plecami Gerarda pojawia się tuż przed kulminacją toczącej się właśnie rozmowy o szczegółach przesłuchań. Wskazuje na to ściśle powiązanie obrazu z treścią wygłaszanych w tym momencie słów:

Paulina: Mówił o nauce i filozofii. Cytował Nietzschego.

Gerardo: (*podnosi wzrok*) Nietzschego?

Paulina: Chyba tak...

Kolejnym ujęciom z latarnią w tle towarzyszą wymiany zdań dotyczące Mirandy, kiedy to małżonkowie zastanawiają się nad wyjściem z tej dość nietypowej sytuacji. Przywołanie Nietzschego ma dla Pauliny znaczenie drugorzędne. To tylko kolejny fragment jej przeszłości, dodatkowa cecha charakteryzująca oprawcę. Dla Gerarda jest to dowód o wiele bardziej przekonujący niż zapach lub tembr głosu. Światło latarni wprowadza dodatkową płaszczyznę znaczeń, ściśle złączoną z warstwą werbalną. Nie jest to jednak jej pierwsze pojawienie się w pejzażu, podobnie jak obecność wielu innych szczegółów trzeciego i czwartego planu tego filmu.

Można wymienić wiele innych przedmiotów, których głównym zadaniem jest budowanie napięcia i kolejnych konotacji. Nóż, którym Paulina kroi kurczaka przygotowanego na kolację, przyda się Gerardowi w próbie uwolnienia doktora. Magnetowid, który jako radioodbiornik jest źródłem informacji o nowej funkcji męża w rzą-



dzie, stanie się w końcu dyktafonem rejestrującym zeznania oskarżonego Mirandy. Podobną funkcję pełni powtarzanie ujęć niektórych detali, takich jak telefon, pistolet czy kamera. Spośród wszystkich przedmiotów zgromadzonych w domu właśnie te zyskują decydujące znaczenie ze względu na ich bezpośrednie użycie i odniesienie do warstwy słownej. Każde sięgnięcie po pistolet, włączenie magnetowidu albo uruchomienie kamery zostaje dodatkowo zaakcentowane. Dzieje się tak nie bez powodu. Gest sięgnięcia po słuchawkę telefonu służy zapewne czemuś więcej niż chęci sprawdzenia, czy linia została już naprawiona. Podkreśla on również odizolowanie postaci od świata zewnętrznego, jak i panowanie danej osoby nad konkretną przestrzenią – w tym wypadku przestrzenią domu. Ten, kto ma dostęp do źródeł światła czy broni, zyskuje przewagę nad swym przeciwnikiem. Pistolet jest dla Pauliny gwarancją, że jej argumenty będą wysłuchane, a magnetofon i kamera stają się sposobami trwałego zapisania cennych informacji na taśmie. Ważny jest nie tylko dostęp do przedmiotów, lecz także wiedza o tym, gdzie się znajdują. Rewolwer leży w szufladzie po stronie Pauliny, podczas gdy latarka – po stronie Gerarda, tam, gdzie sam ją odłożył. Wytlumaczenie takiego nagromadzenia przedmiotów w całym domu ujawniają słowa samego Escobara: „Nie cierpię tego domu. Jest taki jak ona”. Przestrzeń domu ukazuje obraz kobiety zamkniętej w świetle swych lęków i skrywanych pragnień. To świat targany sprzecznymi siłami otwierania i zamykania, gaszenia i zapalania świateł. Działania Pauliny wskazują jednocześnie na pewne próby utrzymania łączności ze światem zewnętrznym, co potwierdzają jej słowa: „Czekałam na powrót z rejsu mojego kapitana”.

Daremnie szukać tych słów w sztuce Dorfmana. Ich obecność podczas rozmowy po przybyciu Gerarda wydaje się tylko uszczypliwym komentarzem rozgniewanej żony. Towarzyszące im zapalenie lampy jest przecież tylko typowym ćwiczeniem aktorskim. Skomplikowane układy linii i świateł, postaci i detali są już jednak zamierzonym działaniem charakterystycznym dla stylu Polańskiego:

Nie jest się w stanie wszystkiego dopilnować, ale trzeba się starać. Moim zdaniem szczegóły są bardzo ważne. Łatwo opowiadać historię, nie przykładając wagi do detali. Ale to właśnie one nadają scenie autentyczności. Trzeba o tym pamiętać. [...] Ci, którzy patrzą z boku, powiedzą, że jestem drobiazgowy, gdy podchodzę do aktora i poprawiam mu okulary. To był oczywiście skrajny przykład, ale czasem chodzi o plamę na marynarce<sup>[15]</sup>.

Przytulnie zagracone wnętrze domu aż kipi od nagromadzonych odniesień do motywu światła i morza. Rozgwiazdy i muszelki zgromadzone na półkach z książkami, obrazy okrętów i wzburzonego morza nad łóżkiem w sypialni, napis *Marine* na szlafroku Gerarda – wszyst-

[15] *Polanski*, reż. A. Chevallay i P.A. Boutang. Prod. Arte GE.I.E. / Films du Bouloi (2006).

ko to nieprzypadkowo pojawia się w kadrze w momencie, kiedy Paulina – po swoim wyznaniu – uzgadnia z Gerardo dalsze kroki postępowania wobec Mirandy:

Paulina: Postaraj się go przekonać. Nie ma innego wyjścia.

Gerardo: A jeśli to jakiś niezwykle zbieg okoliczności? Jeśli jest niewinny?

Symbolika morza jest więc powiązana z poszczególnymi relacjami, które istnieją między postaciami; łączy świat zewnętrzny z tym, co wewnętrzne. Burza szaleje zarówno na morzu, jak i w domu Escobarów. Odgłosy morza przenikają przez okna, pośród ciemności rozlegają się krzyki mew, towarzysząc głównie przeżyciom Pauliny, jak chociażby w scenie, w której obserwuje ona spisywanie zeznań przez Mirandę. Widok fali rozbijającej się o skały jest ujęciem zamykającym i otwierającym całą historię. Rozszalały żywioł jest tutaj jednocześnie znakiem pierwotnego zła oraz oczyszczenia. Fale pochłaniają samochód Mirandy i stanowią tło dla jego ostatecznego przyznania się do winy na klifie. Łącznikiem spajającym wszystkie motywy i tropy staje się latarnia morska, jako nieruchomy punkt związany z postacią Gerarda (jej światło towarzyszy niektórym jego wypowiedziom na werandzie). Powstała sieć powiązań różnych motywów jest konsekwentnie rozwijana od pierwszego do ostatniego ujęcia. Jawi się jako rezultat rozszerzenia kontekstów poprzez oddziaływanie słowa nie tylko na warstwę narracyjną, lecz także wizualną. Wytwarzane są w ten sposób nowe powiązania. Zarówno w odniesieniu do działań postaci, jak i w odniesieniu do przypisanych tym działaniom przestrzeni.

Wobec tak rozbudowanych rozwiązań słownych i filmowych *Śmierci i dziewczyny* nie można odczytać jedynie jako ukazania moralnego problemu zemsty lub poszukiwania zadośćuczynienia. To tylko pierwszy poziom wywołanego przez przypadek dyskursu, który w istocie jest próbą uwolnienia się od upiorów przeszłości i dążeniem do „narodzenia się na nowo”. Odniesienia do morza / wody wiążą się bowiem z pierwotną siłą odnowionego życia. Źródło światła staje się żywiołem oczyszczenia i pokuty. Paulina, krążąca w zamkniętym świecie „zagraconego” domu, musi się wprawdzie zmierzyć z przybysem z zewnątrz, ale otwiera się przed nią – paradoksalnie – perspektywa wewnętrznej wolności. Odniesienie do jakże złożonej sieci poszczególnych podtekstów i motywów sprawia, że problematyki *Śmierci...* nie da się już utożsamić wyłącznie z tym, „czy Miranda jest winny”. Film Polańskiego to wielopłaszczyznowy dyskurs moralny, filozoficzny, a nawet mityczny. Schemat fabuły i charakterystyki postaci przypominają inne jego filmy, takie jak *Nóż w wodzie* czy *Matnia*, filmy, w których dochodzi do konfrontacji trzech osób w całkowitym ich odizolowaniu od świata zewnętrznego.

„Dramatyzacja” *Śmierci...* wynika nie tylko z faktu, iż film ten nie jest zwykłą próbą przeniesienia na ekran sztuki teatralnej. Rozwój akcji zdominowany jest tu bez reszty warstwą słowną. Nie bez przyczyny podczas początkowej kłótni w kuchni Paulina komentuje

zachowanie męża, porównując je do „przesłuchania” – jest to przecież zapowiedź mającego rozpocząć się za chwilę rzeczywistego procesu.

Dialog przenika do wszystkich poziomów relacji. Warunkuje charaktery postaci, występujące między nimi zależności, ujawnia ich powiązania ze światem zewnętrznym. Staje się niezastąpiony. Wynika to z faktu, iż wyznania nie można odczytać z samego wyrazu twarzy, uobecnia się ono wyłącznie w słowach.

Postępowanie twórcze Polańskiego zdaje się jednak przekraczać tę zasadę. Zestawianie poszczególnych partii dialogowych i ujęć na zasadzie kontrastu sprzyja przekroczeniu zakresu działania samego słowa. Polański dokonuje harmonijnego zestawienia żywiołu obrazowego i werbalnego. Rezygnacja z retrospekcji pozwoliła mu na zachowanie struktury narracyjnej oryginału, którego konstrukcja słowno-dialogowa stała się automatycznie podstawą wizualizacji zdarzeń – podstawą, której zwartość i celowość pozwoliły na poddanie dyscyplinującemu ograniczeniu niewyczerpanych możliwości filmowego wyrazu. Tłumaczy to koncentrację twórcy na najmniejszych ruchach kamery, kompozycji poszczególnych kadrów i na ich ostatecznym zestawieniu. Tak jak dialogowość oddziałuje na formy wizualizacji, tak też same obrazy rozszerzają zawarte w dialogach znaczenia, wytwarzając zupełnie nowe, oryginalne konteksty.