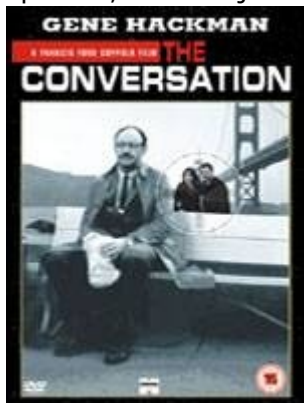


Rozmowa, której nie było. O filmie Francisa Forda Coppoli

Autor tekstu: Claudio A. Mukru

Film *Rozmowa* Francisa Forda Coppoli podejmuje temat obsesyjnego lęku przed obcą ingerencją w prywatność. Reżyser stara się nam pokazać, że żyjemy w czasach wszechobecnej inwigilacji. Świadczą o tym targi sprzętu do podsłuchu, który może kupić każdy. Daje on możliwość nieograniczonego partycypowania w życiu innych. Tworzy się w ten sposób nastrój psychozy. Na tym motywie zbudowany został schemat zdarzeń oraz konstrukcja psychologiczna bohatera — Harry'ego Caula (Gene Hackman). Strach przed odsłanianiem własnych uczuć pchnął go ku branży związanej ze szpiegowaniem na zlecenie. Dzięki temu ma poczucie kontrolowania sytuacji. Zajmując się cudzym życiem pod maską rzeczowości i profesjonalizmu, ucieka przed ludźmi. Nie potrafi utrzymywać kontaktów ani ze swym współpracownikiem Stanley'em (John Cazale), ani z Amy (Teri Garr) — kobietą, z którą łączą go jedynie seksualne stosunki. Niemoc otwierania się przed innymi sprawia, że zostaje sam w momencie, gdy spadają na niego traumatyczne przeżycia.



Pierwsza scena filmu nie zapowiada takiego rozwoju zdarzeń. Obserwując tętniący życiem skwer, gdzie spacerują ludzie, młodzież gra na bębnach, wyławiamy z tłumu, owszem, mężczyzn z aparaturą do podsłuchu, ale też parę, której sympatyczny wygląd dobrze koresponduje z fotogenią słonecznego, jesiennego południa. Przyjazne odczucia widza wzmagają wzmianka o świętach oraz słowa, stwarzające wrażenie, że ktoś próbuje zniszczyć ich niewinną miłość. Uwagę kierujemy właśnie ku nim. Pomaga nam w tym celownik karabinu, którym snajper zdejmuje z dachu obraz Ann (Cindy Williams) i Marka (Frederic Forrest). W tym momencie mamy prawo uważać ich za głównych bohaterów filmu. Występuje tu pewne zaburzenie linii fabularnej. Po pierwsze dlatego, że nie zostajemy dopuszczeni do dalszego podglądania młodej pary, a jedynie uczestniczymy w powtórkach tej samej rozmowy. Po drugie — z powodu dalszego rozwoju wypadków, gdy ci bohaterowie zmieniają swoje oblicze. Takie spojrzenie na sytuację i niejako uwikłanie w nią dzielimy z Harry'm Caulm. Właśnie budowa pierwszej sceny tworzy osobliwą więź między nim a widzem, bo trudno tutaj mówić o identyfikacji. Charakter Caula nie pozwala nałożyć na niego roli „everymana”. Niemniej jednak widz poprzez nieodłączny *voyeryzm* ma możliwość doświadczenia przeżyć takich jak bohater. Powinien z nich skorzystać, zwłaszcza po dość dosadnej sugestii reżysera. Mam na myśli ów celownik. Jakby Coppola chciał nam powiedzieć, kogo mamy mieć na oku w tym filmie, bo za moment akcent padnie na coś innego.

Po raz pierwszy dostrzegamy Caula w towarzystwie mima (Robert Shields), który idzie obok niego, być może próbuje go zaczepić. Dostrzegam tutaj aluzję do wcześniejszego o kilka lat filmu Antonioniego *Powiększenie*, gdzie grupka studentów wciąga głównego bohatera w pantomimiczną zabawę. Fotograf przyjmuje propozycję. Podnosi z ziemi udawaną piłkę i odrzuca ją do grających w udawanego tenisa zawodników. Jak wynika z całego filmu, a jest to jedna z ostatnich scen, fotograf w ten sposób godzi się na pewną umowność zdarzeń: nie wszystko jest takie, jakim się wydaje a to, co nieprawdopodobne może mieć znaczenie. Harry nie pozwala mimowi wciągnąć się w zabawę. Co oczywiście jest tutaj zrozumiałe, bo niby czemu miałby to robić, przecież jest w pracy i zajmuje się w tym momencie czymś innym. Ale dla widza ten fakt ma znaczenie. Choćby dlatego, że to spotkanie odbywa się w pierwszej scenie, gdy jeszcze nie wiadomo, co będzie istotne dla dalszego rozwoju wypadków. Choć ten mim już więcej nie powróci w filmie, znaczenie, którym obciążył bohatera, nie pozostanie bez echa.

Harry Caul, ten chłodny, wyrachowany fachowiec, który z zimną krwią kradnie ludziom ich intymność, zmienia się nagle nie do poznania. Pokazuje go takim scena w mieszkaniu, a obnaża zupełnie wizyta u kochanki. Konfrontacja tych dwóch sytuacji: miejsca pracy, gdzie jest zajęty, pochłonięty bez reszty tym, co robi oraz życia osobistego, ukazują bohatera w zupełnie

innym światle. Gdy wraca z pracy, po otwarciu kilku zamków, znajduje na podłodze butelkę wina - jak się okazuje, prezent urodzinowy od swej gospodyni. Ta butelka jest unaocznieniem czyjejs obecności w mieszkaniu bohatera, w momencie, gdy jego tam nie było, a więc tym dla bohatera boleśniej. Teraz wie, że mimo tych kilku zamków, ktoś jednak do niego zagląda. Mamy tutaj do czynienia z odwróceniem względem sceny pierwszej. Teraz to Caul ma poczucie bycia śledzonym, a z tonu rozmowy, którą przeprowadza z właścicielką, wynika, że nie bardzo mu się to podoba. Ale to nie wszystko, bo podglądamy go również my. Poprzez nieruchomą kamerę obserwujemy samotnego mężczyznę i jego samotne popołudnie. Gra na saksofonie przy akompaniamencie płyty gramofonowej, dla siebie, a może dla nikogo. Smutek samotności rozbrzmiewa wraz z brawami dla nie istniejącej orkiestry jazzowej, bo Caul nie ma takiej orkiestry. Podkreśla to randka z Amy. Ta scena, będąca odzwierciedleniem życia prywatnego bohatera, pokazuje jego bezradność i nieumiejętność ułożenia sobie życia. Między nim a kochanką nie ma prawdziwego uczucia. Co gorsza Harry wygląda na kogoś, kto jest do tego zupełnie niezdolny. Nie ściąga nawet płaszcza przeciwdeszczowego, gdy kładzie się koło niej na łóżku. Z pytań Amy dowiadujemy się, że ona nie ma pojęcia, kim jest ten mężczyzna, obok którego leży, ile ma lat, gdzie mieszka, gdzie pracuje.

Samotność Caula wynika ze strachu przed nawiązywaniem bliższych kontaktów z ludźmi. Traktuje ich przedmiotowo. Kontaktuje się z nimi, gdy są mu potrzebni. Paradoksem jest, że najmocniej żyje się z tymi, których nie zna, na których zarabia pieniądze. Brak rzeczywistego kontaktu z otoczeniem sprawia, że emocjonalnie angażuje się w pracę. Zaczyna traktować Ann i Marka jak postacie z własnego świata i nie chce się nimi dzielić. Ich rozmowa, którą podsłuchuje, jest dla niego wrażeniem, z którego, odsłuchując na nowo taśmy, buduje sobie obraz idylli zakochanych. Są dla niego symbolem szczęścia i miłości. Zaczyna się zastanawiać nad aspektem moralnym swej pracy, uświadamiając sobie, że jego nagranie może zostać użyte przeciw młodej parze. Choć zdają się temu przeczyć słowa, jakie wypowiada w rozmowie ze Stanley'em, gdy mówi o swym rzeczowym podejściu do wykonywanego zajęcia, prawdy dowiadujemy się ze snu, w którym nie tylko ostrzega Ann o grożącym jej niebezpieczeństwie, ale przede wszystkim zwierza się, opowiadając o trudnym dzieciństwie. Możemy przyjąć te zwierzenia za prawdę, ale możemy też potraktować je metaforycznie i zinterpretować przez pryzmat symboliki onirycznej. To, że opowiada o dzieciństwie, odpowiada w pewnym sensie stanowi umysłu, niedojrzałości emocjonalnej, co potwierdza jego życie na jawie. Motyw paraliżu, choć także podkreśla jego bezradność, jest ciekawszy z tego powodu, że antycypuje wydarzenia, które nastąpią w hotelu, gdzie Caul dozna paraliżu psychicznego od nadmiaru emocji.



Precyzja konstrukcji portretu psychologicznego bohatera wyłania się ze sceny przyjęcia u Harry'ego. Jest to jedna z bardziej dramaturgicznie napiętych scen, będąca jednocześnie momentem zwrotnym. Tutaj dowiadujemy się od kolegów po fachu Caula, że jest najlepszy w branży, ale zarazem obserwujemy jego upadek. Trudności z życia osobistego wkraczają do spraw zawodowych. Bohater doznaje upokorzenia, gdy daje się podsłuchać w intymnej sytuacji. Ekspert od podsłuchu nagle sam pada ofiarą, najpierw żartu kolegi, potem intrygi kobiety, która tego samego wieczora kradnie mu taśmy. Caul nie spodziewa się, że Bernie (Allen Garfield), chwając jego umiejętności, usypia jedynie jego czujność, żerując na próżności. Na usprawiedliwienie bohatera można powiedzieć, że zostaje zaatakowany z dwóch czułych dla siebie stron. Z drugiej atakuje go Meredith (Elizabeth MacRea) - asystentka Bernie'ego, choć wystarczy powiedzieć po prostu: kobieta. Coppola pokazuje ją w dość ryzykowny sposób, bo wyjęty ze stylizyki, która bardziej kojarzy się z Melem Brookesem, gdy uderza głową o wiszący mikrofon. Ale to właśnie dzięki temu nabieramy się na jej naiwność i nieporadność. Gdy podczas rozmowy na temat ostatniego zlecenia pyta: „Co robiła ta para?”, Caul nie orientuje się, że nie powinna wiedzieć, iż chodzi o mężczyznę i kobietę, bo nie mówił tego.

Gdy zostają sami Harry włącza taśmę. Jest już pijany. Głosy z nagrania mieszają się z sytuacją w pracowni. Mówi, że powinien zniszczyć taśmy, ale Meredith, zdając się go nie słuchać, kładzie go na łóżku, całuje i rozbiera. Nakładają się na to słowa Ann, mówiącej:

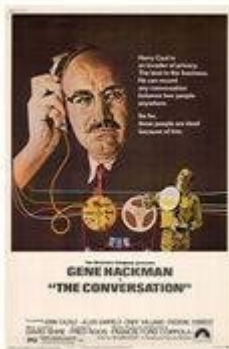
„Przebaczam ci”. W tym momencie obie kobiety stapiają się w jedną: dobrą, wyrozumiałą i przebaczącą wszystko. Teraz można spokojnie zasnąć.

Caul, nie umiejąc nawiązywać kontaktów z ludźmi, potrzebuje jednak ich bliskości. Życiową samotność rekompensuje mu w pewnym sensie wykonywana praca, intymny kontakt ze swymi ofiarami. Rozmawia z nimi w wyobraźni i rekonstruuje wydarzenia z ich udziałem. Jest emocjonalnym wampirem żerującym na cudzym życiu. Jego bierność ociera się o chorobę. Mimo ogromnego napięcia związanego z poczuciem winy i lękiem o przyszłość ludzi, na temat których zbiera informacje, potrafi ostrzec ich tylko we śnie. Czy jest to związane z zachowaniem profesjonalizmu zawodowego, czy może to zwyczajny wstyd? Do końca ma przecież możliwość ocalenia czyjegoś życia. Ale w kluczowym momencie chowa się pod kołdrę i włącza kreskówki w telewizji. Przerażają go konsekwencje jego własnych czynów. Nie jest w stanie wziąć za nie odpowiedzialności. Dowodem tego jest również niedokończona spowiedź. Caul odchodzi od konfesjonału, zanim spowiednik wyznaczy mu pokutę.

Ale sprawiedliwość w końcu go osiąga. Na wzór średniowiecznej adekwatności winy i kary bohater, roszcący sobie prawo do ingerencji w cudze życie, zostaje oszukany. Uwierzył w coś, co mu zasugerowano i tym samym dał się wykorzystać. Następuje odwrócenie ról. Ludzie których inwigilował, i których na swój sposób żałował, okazali się mordercami. Teraz oni kontrolują jego.

Ostatnia scena stanowi idealną przeciwwagę dla pierwszej. Obserwujemy Harry'ego Caula, gdy, demolując mieszkanie, obnaża przed nami swój obsesyjny lęk. Mieszkanie przestaje być dla niego bezpiecznym schronieniem. Staje się więzieniem. W tym momencie tych kilka zamków w drzwiach staje się symboliczną oznaką jego zniewolenia. Przecież ma możliwość wyjścia z mieszkania. Stać go na wynajęcie nowego lokum. Ale nie robi tego. Nie ma siły. Jest w głębokiej depresji. Nie tylko dlatego, że poniósł zawodową porażkę. Chyba jeszcze bardziej bolesna była dla niego zdrada kobiety, która wykradła mu taśmy. Zrobiła z nim to, czego obawiał się w związku z Amy i innymi kobietami pewnie też — ośmieszyła go i oszukała.

To nie jest klasyczny upadek bohatera, będącego bezradnym wobec splotów okoliczności, którego postępowanie moglibyśmy usprawiedliwić wyższą siłą, fatum. Katolicyzm Caula każe wymagać od niego uznania swoich błędów. Gdyby zrobił to, w pewnym momencie zapobiegłby tragedii cudzej i własnej. Za chorą dumę, która okazała się silniejsza, zapłacił bolesnym upokorzeniem.



Paradoksalnie jednak te wydarzenia mogą być dla niego punktem wyjścia. Poniósł klęskę, ale pierwszy raz zaczął się zastanawiać nad moralnymi i rzeczywistymi konsekwencjami swojego zawodu. To, co się stało, pomogło mu uświadomić sobie jego przedmiotowość w całej tej sytuacji. Dociekanie prawdy sprawiło, że wymknął się z przypisanej mu roli, sprawiając problemy ludziom, którzy go wykorzystali. Pamiętać należy, że oni również nie mogą spać teraz spokojnie. Harry przecież wie.

Mordercy powiedzieli mu, że go podsłuchują. Nie udaje mu się jednak znaleźć mikrofonu. Skoro na pewno gdzieś jest, a Caul przeszukał całe mieszkanie za wyjątkiem jednej rzeczy, pozostaje nam przypuszczać, że znajduje się w saksofonie. Jakkolwiek to tylko ciekawostka, ma niebagatelne znaczenie dla idei filmu. Wystarczy proste zestawienie sytuacji: gdy Caul w akcie desperacji demoluje mieszkanie, niszcząc nawet figurkę Matki Boskiej, z momentem gdy siada i zaczyna grać. Gdy gra, jest niezależny. Nie mogą go podsłuchać. Saksofon, jako emblemat muzyki w ogóle, nabiera symbolicznego znaczenia wyższej rzeczywistości, a tym samym absolutnej wolności. Ale jeżeli gra, to nie mówi. Nie ma rozmowy. Czemu taki tytuł, skoro stanem idealnym okazuje się muzyka? Na dodatek wszystkie rozmowy prowadzone w filmie są upośledzone. Rozmowa na skwerze jest spreparowana. Wszystkie rozmowy Caula są nieudane: rozmowa z księdzem jest niedokończona, z Ann, we śnie, to tylko monolog, Meredith go oszukuje, a Bernie podsłuchuje. Tyle przykładów wystarczy. Może rację miał mim z pierwszej sceny, próbując „zarazić” Harry'ego milczeniem. Może chciał „powiedzieć” mu: „Lepiej, żebyś nic nie mówił, bo to obróci się przeciw tobie”. Albo: „Ci ludzie, których podsłuchujesz, mówią tyle, co ja”. Może to jest najważniejsza rozmowa filmu...

Student filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wcześniej studiował polonistykę.
Mieszka w Krakowie.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 11-06-2006)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4830) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4830>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz
Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.
Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl