

KAMILA ŻYTO

Uniwersytet Łódzki

„Prawda, półprawda, nie całkiem prawda”.
Carol Reed i Graham Greene: psychologia kłamstwa

„The Truth, the Half-Truth, Not Entirely Truth”. Carol Reed and Graham Greene:
the Psychology of the Lie

Reżyser filmowy Carol Reed i powieściopisarz, autor niezliczonych scenariuszy Graham Greene spotkali się za sprawą producenta Aleksandra Kordey. Znajomość zaowocowała powstaniem trzech filmów oraz wieloletnią przyjaźnią. Greene – autor recenzji dla „Spectatora” – od początku był admiratorem talentu Reeda. Pod auspicjami London Films, wytwórni stworzonej przez Kordeę, duet ten stworzył *Stracone złudzenia* (*The Fallen Idol*, 1948) oraz *Trzeciego człowieka* (*The Third Man*, 1949). Wiele lat później Columbia Pictures, wrażając zgodę na realizację *Naszego człowieka w Hawanie* (*Our Man In Havana*, 1959) połączyła obu twórców raz jeszcze. U schyłku życia – jak podaje Robert Moss – zdesperowany brakiem artystycznych sukcesów i pogrążony w depresji Reed ponownie spotkał Greene’a, a plan nakręcenia kolejnego filmu na moment wyrwał reżysera z twórczej stagnacji. Akcja miała rozgrywać się w Hiszpanii w czasach wojen napoleońskich, a jej centralną figurą Greene uczynił Żyda Wiecznego Tułacza. Niestety, żadna wytwórnia nie była zainteresowana realizacją pomysłu¹.

Jednak filmowe obrazy Reeda, które zostały nakręcone według scenariuszy Greene’a, świadczą o pokrewieństwie duchowym oraz podobnej wrażliwości artystycznej obu twórców. Peter Evans podkreśla: „Wszystkie trzy filmy powstałe w wyniku współpracy Reed – Greene są po części thrillerami, a po części historiami opowiadającymi o śledztwie. Greene’owskie powieści, tak jak i filmy Reeda, koncentrują się na jednostkach poszukujących autentyczności lub odkupienia; takich, które często w obcym sobie otoczeniu przeciwstawiają swoją tożsamość normom i ideałom wynikającym z ich przynależności klasowej czy narodowościowej. Eg-

¹ R.F. Moss, *The Films of Carol Reed*, Columbia University Press: New York 1987, s. 86.

zotyczne miejsca akcji stają się zaś przestrzenią idealną, aby opowiadać o procesie destabilizacji *ego*, gdyż stają się areną zdarzeń thrillera – gatunku, w obrębie którego tożsamość zagrożona jest przez niedające się kontrolować prawa pożądania czy zbrodnię². We wszystkich obrazach tej pary twórców powraca jednak przede wszystkim, na co Evans nie wskazuje, kluczowa kwestia kłamstwa, które choć często jest jedynym dostępnym środkiem umożliwiającym bohaterom osiągnięcie ważnego celu, to jednak prowadzi do nieprzewidzianych skutków. Za sprawą ironii losu ukazana zostaje moralna wątpliwość i niejednoznaczność działań, jakie podejmują kłamcy w dobrej wierze.

STRACONE ŻŁUDZENIA – KŁAMSTWO IDEALISTY

Stracone złudzenia to adaptacja napisanego w 1935 roku przez autora *Ministerstwa strachu* opowiadania, które w oryginale nosiło znaczący tytuł *Basement Room*. W toku pracy nad scenariuszem historia przyjaźni małego Philippe'a i służącego Bainesa została w sposób istotny zmodyfikowana, ale wszelkie wprowadzone zmiany były konsultowane z autorem pierwowzoru literackiego. Jedynie tytuł został narzucony obu artystom przez wytwórnię. Zarówno jego angielska (*The Fallen Idol*), jak i amerykańska (*Lost Illusion*) wersja dystrybucyjna³ nie odsyła do treści dzieła, lecz znacząco się z nią rozmija. W filmie ani na moment Baines nie przestaje być idolem Phila, chłopiec nie traci złudzeń związanych z przyjacielem, a wręcz przeciwnie – z każdą chwilą jeszcze bardziej chce w nie wierzyć, nawet wbrew przemawiającym na niekorzyść lokaja okolicznościom.

Basement Room Grahama Greene'a to opowiadanie z nieszczęśliwym zakończeniem i tragicznym przebiegiem wydarzeń, co wpłynęło na przekonanie pisarza, iż rzecz nie nadaje się do sfilmowania. Autor tekstu obawiał się, że morderstwo dokonane przez wzbudzającego współczucie i sympatię bohatera może nie przypaść widzom do gustu⁴. W pierwotnej, literackiej wersji historii pani Baines ginie w czasie kłótni, podczas której zostaje zepchnięta ze schodów przez męża. Świadkiem zdarzenia jest Philippe; lokaj prosi chłopca, aby ten kłamiąc, chronił go przed wymiarem sprawiedliwości. Jednak dziecko jest tak przerażone intrygami i machinacjami świata dorosłych, że pozostaje głuche na błagania przyjaciela i wydaje lokaja policji. Traumatyczne przeżycia sprawiają, iż do końca swoich dni pozostaje – czego dowiadujemy się dzięki antycypacjom – osobą zamkniętą w sobie i pogrążoną w samotności. Film Reeda niweluje tragizm oraz okrucieństwo opowiadania. Moss uważa, że zaproponowana przez reżysera wersja tej hi-

² P.W. Evans, *Carol Reed*, Manchester – New York: Manchester University Press 2005, s. 105.

³ Polski tytuł filmu jest wiernym tłumaczeniem amerykańskiej tytułu.

⁴ G. Greene, *The Third Man and The Fallen Idol*, Heinemann: London 1974, s. 151.

storii jest pogodniejsza, pozbawiona surowego moralizmu charakterystycznego dla Greene’a jako pisarza, a przez to bardziej komercyjna⁵. Istotniejsze wydaje się jednak, że okrucieństwo zakończenia opowiadania zostaje zastąpione ironią. Ciekawej, choć niepozbawionej znaczenia kosmetyce poddanych zostaje także kilka innych szczegółów. Akcja filmu rozgrywa się w zlokalizowanej przy Belgravia Square ambasadzie bliżej nieokreślonego francuskojęzycznego państwa, a nie w prywatnym domu umieszczonym w starej kamienicy, Phil jest właścicielem niewielkiego węża, a jego relacje z Bainesem pokazywane są w ciepły, pozbawiony ironii sposób.

Akcja *Straconych złudzeniach*, jak i pozostałych dwóch filmów będących przedmiotem analizy, skupia się na trójce bohaterów i relacjach, jakie ich łączą. Architektura i charakter owych relacji każdorazowo są zbliżone. W *Straconych złudzeniach* kluczowymi postaciami są Phillipe, służący Baines oraz jego histeryczna żona. Pozbawiony uwagi i opieki rodzicielskiej, a także możliwości kontaktu z rówieśnikami dorastający chłopiec poszukuje w swoim życiu autorytetu, kogoś, kogo mógłby podziwiać i na kim mógłby się wzorować. Często w życiu dziecka taką osobą jest ojciec, w filmie praktycznie nieobecny. Phil nie ma także przyjaciół, jest obcokrajowcem, synem ambasadora z konieczności przebywającym daleko od domu. Swoje emocjonalne pragnienia zaspakaja w sposób zastępczy, próbując odnaleźć w wiernym lokaju zarówno ojcowski autorytet, jak i kompana do zabawy. Taka przyjaźń ma zastąpić Philowi relacje, które zapewne stałyby się jego udziałem w normalnych okolicznościach. Jednak na przeszkodzie szczęściu chłopca staje pani Baines. Apodyktyczna i chłodna żona służącego jest największym wrogiem głównego bohatera, to z nią chłopiec rywalizuje o względy swego idola, walczy o jego uczucia. Kobieta żąda bowiem od męża nie tylko wierności (a więc szczerości i prawdy w relacjach partnerskich), ale uwagi, jest zaborcza, w związku z czym nie potrafi i nie chce się dzielić niczym, co uznaje za swoją własność. Mamy zatem do czynienia z podmiotem pragnącym, przedmiotem pragnień oraz przeszkodą na drodze do jego osiągnięcia.

Chłopiec nie po raz pierwszy w swoim krótkim życiu czuje się uczuciowo niezaspokojony. W przeszłości znajdował się w podobnej sytuacji, choć nie do końca zdawał sobie z tego sprawę. Pierwotnie przedmiotem jego pragnień była ojcowska miłość, przeszkodą na drodze do jej zaspokojenia chora i wymagająca stałej opieki matka, której prawie nie pamięta. Jej powrót ze szpitala jest przyczyną wyjazdu ojca i osamotnienia dziecka. Philippe, nie pierwszy raz porzucony i odsunięty na drugi plan, przekonany jest, iż przegrał bitwę o uwagę ojca. Właśnie dlatego projektuje swoje potrzeby na Bainesa i rozpoczyna krucjatę o jego względy oraz zainteresowanie. W filmie odnajdziemy kilka sygnałów wskazujących na istnienie analogii między ojcem i Bainesem oraz matką i panią Baines,

⁵ R.F. Moss, *op. cit.*, s. 168 i 177.

a co za tym idzie, argumentów uprawomocniających tezę o podobieństwie stosunków zachodzących w obrębie tych dwóch alternatywnych układów relacji.

Ojciec i Baines są osobami pobłażliwymi w stosunku do zachcianek chłopca, są skłonni ulegać jego fantazjom i fanaberiom, pozwalają mu być przede wszystkim dzieckiem. Ich wychowawcze polecenia wymuszone zostają przez okoliczności. Ambasador pozwala synowi nosić bujną czuprynę i dopiero perspektywa rychłego powrotu żony skłania go do zaordynowania zmiany fryzury. Baines zgadza się, aby chłopiec podjadał słodczyce między posiłkami (sam nawet kupuje mu ciastko), nie ma też nic przeciwko niewielkiemu wężowi o imieniu McGregor, którego Phil hoduje na balkonie. Ojciec głównego bohatera z racji wykonywanego zawodu zapewne dużo podróżował, lokaj wciąż opowiada swojemu podopiecznemu o wymyślonej wyprawie do Afryki. Obaj mężczyźni uwikłani są także w związki pozamałżeńskie. Historia romansu Bainesa z sekretarką Julie jest jednym z wątków filmu, niewierność ojca zostaje zaledwie zasugerowana. Spotkana przez Phila w trakcie nocnej ucieczki na komisariacie prostytutka utrzymuje, iż zna jego tatę. Chłopiec wyraźnie darzy sympatią Bainesa, który zastępuje mu nieobecnego rodzica. Podkreślają to dwa analogiczne ujęcia. W obu znajdujące się na balkonie dziecko odprowadza tęsknym wzrokiem: za pierwszym razem odjeżdżającego ambasadora, za drugim – służącego udającego się do kawiarni na spotkanie z kochanką. Mężczyźni w filmie powiązani są także poprzez konotacje przestrzenne, ze strefą wolności, swobody, braku ograniczeń (chłopiec na spacerach wychodzi z lokajem, ojciec podróżuje), w ramach której jest miejsce na fantazjowanie, fikcję, a więc kategorie bliskie kłamstwu.

W przeciwieństwie do obecnych w życiu Philippe'a i przez niego idealizowanych mężczyzn, kobiety – matka i pani Baines – są wcieleniem ładu, porządku i zasad, stoją więc po stronie bezwzględnej prawdy, jednoznaczności, klarowności. Przyjazd ambasadorowej powoduje mobilizację całego domu. Nie tylko Phil musi zostać ostrzyżony, ale i wszystko wysprzątane. Jak utrzymuje pani Baines, jej zajęty porządkami mąż nie będzie mógł zabrać chłopca na spacer. Rygor i kontrola zostają zaostrzone. Odpowiedzialna za gospodarstwo żona lokaja cały czas powołuje się na autorytet swojej pracodawczyni. Pod nieobecność matki Philippe przejmuje jej funkcję i reprezentuje jej wolę. Zakazując chłopcu jakiegokolwiek przyjemności, wciąż podkreśla, iż nie spodobałoby się to jego matce. Można ją postrzegać jako cień swojej pracodawczyni w sensie przenośnym i dosłownym. Kiedy po raz pierwszy pojawia się w filmie, słyszymy jej apodyktyczny głos przywołujący męża, lecz widzimy tylko kształt sylwetki kobiety zarysowany na ścianie. Gdy wraca niespodziewanie do domu, aby nakryć Bainesa na zdradzie, także najpierw widzimy cień, a potem dopiero realną osobę. Obie kobiety łączy także choroba. Choć nie wiemy, na co cierpi ambasadorowa, to jej długi pobyt w szpitalu może sugerować, iż nie chodzi o problemy natury fizjologicznej, lecz o zaburzenia psy-

chiczne. Za to Pani Baines, jak zauważa Evans, to typ kompulsywno-obsesyjnej histeryczki „prowadzącej życie zgodne ze sztywnym planem, w którym nie ma miejsca na jakiegokolwiek wyzwania” ani na fantazję⁶. Wydawane przez nią nakazy i zakazy, których trzeba przestrzegać, sprawiają, iż zarówno Baines, jak i Philippe czują się osaczeni. Ambasada, królestwo pani Bains, pod nieobecność matki chłopca szybko staje się więzieniem dla bohaterów, dlatego wolności poszukiwać będą poza jej murami.

W filmie Reeda, jak to zostało już powiedziane, kluczowe miejsce zajmują kłamstwa i sekrety. To one właśnie powodują, iż zamiast ocalić przyjaciela i powiernika, Philippe niemal doprowadza do jego aresztowania. Poświadczenie nieprawdy jest jedynym dostępnym chłopcu środkiem służącym ochronie przedmiotów własnych pragnień, a więc Bainesa. Dziecko wierzy, iż – jak pisze Steffen Dietzsch – „Kłamstwo (i czasem tylko kłamstwo) może uchronić życie. Kłamiąc, można skutecznie realizować własny interes. Żyć, ewentualnie skutecznie działać, oznacza też bowiem przejawiać zdolność zwodzenia, choćby po to, aby kontrolować cudze jego próby”⁷.

Kręactwa i matactwa głównego bohatera, choć wykorzystywane w słusznym i zacnym, jak się zdaje, celu, przynoszą rezultat odwrotny do zamierzonego. Phil kłamie w dobrej wierze, kłamie by chronić „dobro”, dobrym człowiekiem jest zaś dla niego lokaj. Niebezpieczeństwo utraty jedynego przyjaciela paradoksalnie staje się coraz bardziej realne zamiast się oddalać. Swymi wyjaśnieniami chłopiec pograża Bainesa i kieruje na niego podejrzenia. Za sprawą dziwnej ironii kłamstwa, które miały ocalać, niemalże doprowadzają do tragedii. Phil, choć w sensie obiektywnym kłamie, nie przedstawia faktów zgodnych z rzeczywistością, jest prawdomówny, gdyż fałszywym słowem poświadcza „dobrą” naturę lokaja. Jego kłamstwa służą więc ochronie wartości pozytywnych.

Trudno moralnie potępić postępek chłopca, wręcz przeciwnie – widz sympatyzuje z jego poczynaniami. Jest po temu przynajmniej kilka powodów. Odbiorca bierze pod uwagę fakt, iż „kłamstwo nie jest ani pryncypialnie złe, ani pryncypialnie dobre. Jest po prostu formą społecznego działania. Nie można więc go oceniać «samego w sobie». Jako społeczne działanie wymaga ono oceny w tym kontekście społecznym, w jakim do niego dochodzi”⁸. Okoliczności zaś przemawiają na korzyść Philippe’a – jego intencje są czyste i moralnie szczytne. Ponadto jako osoba dorastająca, nie w pełni jeszcze ukształtowana, chłopiec w sposób naturalny imituje zachowania dorosłych, ci zaś od początku okłamują jego i siebie nawzajem. Baines zmyśla historię swoich wyczynów w Afryce, aby zaspokoić emocjonalne potrzeby małego przyjaciela, ale także po to, aby własne

⁶ P.W. Evans, *op. cit.*, s. 88.

⁷ S. Dietzsch, *Krótką historia kłamstwa: przekorne eseje filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2000, s. 6.

⁸ *Ibidem*, s. 9.

życie uczynić ciekawszym (skłonność do autoiluzji). Jedna część jego tożsamości wykazuje cechy osoby dorosłej (jest dobrym sługą; potrafi kontrolować sytuację i manipulować policją, aby chronić Julie; stara się uniknąć zranienia pani Baines), druga zaś przynależy raczej do dziecka (skłonność do konfabulowania; nieumiejętność opanowania namiętności; ochota, z jaką przebywa i bawi się z Philem). W swoim fantazjowaniu posuwa się jednak o krok za daleko, infantylna część natury Bainesa przez moment zaczyna dominować. Ponieważ lokaj przyznał, iż na Czarnym Kontynencie zabił człowieka w obronie własnej, Phil skłonny jest wierzyć w jego mordercze predyspozycje, w rezultacie nie ma wątpliwości co do tego, jak zginęła pani Baines. Chłopiec łączy fakty i wyciąga wnioski. Ponadto służący ukrywa swą relację z Julie. Nakryty z kochanką w kawiarni przedstawia ją jako swoją kuzynkę. Oboje odgrywają komedię, udając, iż tocząca się rozmowa dotyczy kogoś innego, nieistniejącej przyjaciółki, osoby postronnej. To jednak można by było Bainesowi wybaczyć, gdyby nie fakt, że za jego sprawą chłopiec zostaje wciągnięty w intrygi świata dorosłych. Lokaj dwukrotnie nadużywa zaufania swego podopiecznego. Prośba o zachowanie w tajemnicy przed panią Baines prawdziwego przebiegu spotkania w kawiarni oraz zatajenia przed policją faktu obecności Julie w ambasadzie w trakcie feralnego wieczora powoduje, iż Phil przestaje być jedynie świadkiem zdarzeń, a staje się – wbrew własnej woli i bez świadomości konsekwencji podjętych zobowiązań – ich aktywnym uczestnikiem, jest więc kłamcą zmanipulowanym. Jego lojalność oraz dziecięca naiwność zostają wykorzystane. Raz wpłątany w prowadzoną przez Bainesa grę – jej ekwiwalentem w obrębie fabuły jest zabawa w chowanego – chłopiec nie potrafi się z niej wycofać. Nie do końca zresztą rozumie, czego tak naprawdę oczekuje od niego przyjaciel, prosząc o dochowanie „sekretu”. Trudno się dziwić, że dziecko okłamuje detektywów, skoro jego idol wcześniej wyraził opinię, iż „różne są rodzaje kłamstwa”. Oszustwa Bainesa nie są jednak bezpośrednio wymierzone przeciwko konkretnej osobie, co go rehabilituje w oczach widza. Mają one na celu najpierw nie doprowadzić do zranienia uczuć pani Baines, a potem chronić Julie. Ich skutek jest jednak odwrotny do zamierzonego. Nie do końca dojrzałemu emocjonalnie służącemu sytuacja wymyka się spod kontroli, sam gubi się we własnych matactwach i czyni ze swego podopiecznego łgarza. Jednak kłamstwa i Bainesa, i Phila nie mają na celu wyrządzenia zła, to kłamstwa w imię dobra, a te wartości pozornie uważa się za wzajemnie się wykluczające. Reed pokazuje, że kłamstwo może służyć słusznej sprawie, ale jego użycie nie zapewnia sukcesu. Ani prawda, ani kłamstwo nie są gwarantem dobra.

Bardziej razi zachowanie żony lokaja. Ta pozornie nieugięta moralnie i rygorystycznie przestrzegająca zasad kobieta, strażniczka wierności i prawdomówności, choć potrafi ganić innych za błędy, sama postępuje w sposób perfidny. Podstępem (który nie jest kłamstwem, ale zachowaniem moralnie równie wątpliwym) nakłania Phillippe’a do zdradzenia tajemnic Bainesa, a powołując się na przyjaźń,

która jest fikcją, obliuguje go do bycia lojalnym wobec niej. Tej surowej w swej moralności kobiecie nie wydaje się niestosowne manipulowanie dla własnych celów niewinnym dzieckiem, za które jest odpowiedzialna. Świadomie intryguje i zwodzi męża. Kłamie, utrzymując, że wyjeżdża do chorej krewnej, z premedytacją wraca wcześniej, niż to zapowiedziała. Zamiast zdobyć się na szczerą rozmowę inicjowaną przez partnera, woli użyć fortelu. Dążąc do konfrontacji, w obliczu faktów odmawia drugiej stronie prawa do obrony, uniemożliwia przedstawienie własnych argumentów. Tym samym jej działania, inaczej niż działania Bainesa, nie mają na celu ocalenia czegoś żywego i cennego (miłość do Julie), lecz dążą do zniszczenia wszelkich pozytywnych uczuć. Pani Baines posiada pewne cechy Weberowskiego typu kłamcy o kłamliwym charakterze, ekstrawertyka, który „[o]brotny w języku, natarczywym głosem rzuca oskarżenia, rozlicza ryczałtem, dzieli wszystko schematycznie na dobre i złe, sortuje ludzi na uczciwych i czystych (którzy tę uczciwość i czystość odnoszą do siebie) oraz innych (którzy powinni w to wierzyć)”⁹. Phil dorasta więc wśród dorosłych, których relacje opierają się na wzajemnym oszukiwaniu się, zdradach, zemstach i niedomówieniach. Ma prawo czuć się zagubiony, osamotniony i osaczony w tym mrocznym, pogrążonym w moralnym chaosie świecie, gdzie tylko przypadek sprawia, że Baines nie trafia do więzienia, a wypadek jego żony nie zostaje uznany za morderstwo.

Jego sytuację najlepiej oddaje formalna strona dzieła w znacznym stopniu oparta na semantyce przestrzeni. Ambasada jest terytorium wyjętym spod prawa państwa, na terenie którego się znajduje, przestrzenią obcą, zamkniętą i niedostępną. Wypełniona licznymi ornamentami, antycznymi meblami, marmurowymi posągami i obrazami, a do tego zaopatrzona w ogromne kręte schody i pogrążona w mroku przypomina – jak zauważa Evans – gotyckie domostwo, rodzaj wiktozańskiej mansardy, która dla swoich mieszkańców staje się więzieniem, rodzajem pułapki bez wyjścia¹⁰. Ponadto „[k]ompozycja kadru często oddaje uwięzienie bohaterów, gdyż pokazywani są oni poprzez antywłamaniowe kraty okienne czy też słupki poręczy od schodów, czasami otaczają ich futryny drzwi lub widzimy ich lustrzane odbicia, innym razem twarze postaci naznaczone zostają cieniami rzucanymi przez okiennice”¹¹. Niski klucz oświetleniowy wyostreza kontrasty między światłem i cieniem, sugerując dualność świata i klarowność granicy między prawdą a fałszem. Jednak przebieg wydarzeń pokazuje, że linie demarkacyjne są niewyraźne. Znaczący jest także wertykalny podział wnętrza ambasady. Na dorosłych i ich poczynania Philippe często patrzy z góry: z okna, balkonu bądź też szczytu schodów. Zajmuje więc uprzywilejowaną pozycję, przebywa w tej części przestrzeni, która zazwyczaj jest waloryzowana pozytywnie. Reed wyraż-

⁹ *Ibidem*, s. 14.

¹⁰ P.W. Evans, *op. cit.*, s. 87.

¹¹ *Ibidem*.

nie sugeruje, że świat dziecka nie jest skażony moralnym złem świata dorosłych, pozostaje jednak przestrzenią samotności i wyalienowania, ponieważ w pokoju na piętrze chłopiec odbywa karę, a z balkonu widzi odchodzącego ojca i Bainesa. Na dole w holu bądź w kuchni rozgrywają się z kolei intrygi i kłótnie. To jednak także miejsca, gdzie można spotkać ukochanego lokaja i Julie, bawić się w chowanego i urządzać piknik. Aby nie pozostać samotnym, Philippe musi więc zejść na dół i nauczyć się funkcjonować wśród innych, musi także odrobić trudną lekcję życia i poznać różnicę między fałszem a prawdą, dowiedzieć się, do czego mogą doprowadzić szczerze chęci i jak bardzo względne bywają fakty.

NASZ CZŁOWIEK W HAWANIE – KŁAMSTWO PRAGMATYKA

Ostatni z trzech filmów duetu Reed – Greene, inaczej niż ich pierwszy wspólny projekt, opowiada perypetie człowieka, który decyduje się na budowanie swojego życia na kłamstwie z pobudek czysto pragmatycznych, a nie w imię szczytnych idei, takich jak przyjaźń. Jak podaje Nicholas Wapshott, pomysł historii losów nietypowego szpiega Secret Service inspirowany był doświadczeniami samego Greene'a, ongiś agenta tych właśnie służb. Pisarz był świadkiem, jak niemieccy szpiedzy wysyłali swoim przełożonym fałszywe informacje¹² i z myślą o Alberto Cavalcanti napisał szkic do filmu. Pomysł jednak nie spodobał się angielsko-brazylijskiemu reżyserowi, gdyż akcja wydarzeń miała rozgrywać się w Estonii w czasie drugiej wojny światowej i Cavalcanti obawiał się, że bohatera, który oszukuje swój kraj w tak istotnym dla niego momencie historycznym, publiczność nie polubi¹³. Greene odłożył projekt na półkę i po pewnym czasie do niego powrócił. Powstała powieść rozgrywająca się jednak nie w Europie Wschodniej, lecz w czasach zimnej wojny na Kubie. Nowe miejsce i czas akcji doskonale wydobły absurd sytuacji. Obraz egotycznej wyspy został oddany w sposób wiarygodny, gdyż Greene doskonale znał opisywane realia. Tuż po publikacji prawa do książki próbował kupić Alfred Hitchcock, ubiegł go jednak Carol Reed, co ucieszyło pisarza nisko oceniającego walory twórczości mistrza suspense. Do filmu nie wprowadzono istotnych zmian, dokonano jedynie kilku koniecznych skrótów. O sile obrazu zadecydowało doskonałe aktorstwo odtwórców większości głównych ról.

Trójka bohaterów, wokół których skupia się akcja filmu, to angielski sprzedawca odkurzaczy Wormold, jego siedemnastoletnia córka Milly oraz ubiegający się o jej względy kapitan Segura. Relacje łączące te postaci przypominają zależności pomiędzy Philem, służącym i jego żoną. Wormold, choć jest dorosłym

¹² N. Wapshott, *The Man Between. A Biography of Carol Reed*, Chatto&Windus: London 1990, s. 293.

¹³ R.F. Moss, *op. cit.*, s. 227.

mężczyzną, pod wieloma względami przypomina dziecko. Po pierwsze, wiedzie dość beztroski, pozbawiony trosk żywot w odległym i ciepłym kraju, którego problemów, jak większość obcokrajowców, nie dostrzega. Wszystko, co go otacza, stanowi dlań element lokalnego kolorytu, turystyczną atrakcję. Życie Wormolda to rodzaj długich wakacji od zmartwień i spraw przyziemnych, dlatego właśnie cechuje go pewien rodzaj niewinności. Oddalony od prawdziwego, kapitalistycznego świata, bohater zdołał zachować czystość dziecka. Po drugie, sprzedawca odkurzaczy wykazuje skłonności do błazenad. W jednej ze scen widzimy, jak przed lustrem udaje klauna i naśladując nadmiernie brytyjski akcent, parodiuje zachowanie próbującego go zwerbować do tajnych służb Hawthorne'a. W niewielkim stopniu jest też ojcem. Z Milly łączą go raczej relacje partnerskie. Wormold ulega zachciankom dorastającej panny, a epizod ze szkolnej przeszłości córki budzi w nim raczej rozbawienie niż prawdziwe oburzenie czy złość. Jedyną rzeczą, którą traktuje ze śmiertelną powagą i która burzy spokój jego duszy, jest szczęście i bezpieczeństwo ukochanego dziecka. To jego dobro stanowi przedmiot pragnień Wormolda, ale i staje się powodem troski. Milly – oczko w głowie tatusia – pozostawała na Kubie bezpieczna, a jej szczęście w przyszłości było problemem odległym, dopóki nie zaczęła dorastać i z dziewczynki przekształcać się w kobietę. Wtedy właśnie w życiu obojga bohaterów pojawia się kapitan Segura, to on staje się przeciwnikiem oraz rywalem Wormolda. Jego pojawienie się zagraża nie tylko szczegółowo już zaplanowanej przyszłości Milly (dziewczyna ma podjąć naukę w szwajcarskiej szkole), ale może także zmienić stosunki łączące ojca z córką. Dotychczas to główny bohater był jedynym mężczyzną w jej życiu i strata tej pozycji na korzyść obcego człowieka, Latynosa o wątpliwej reputacji, wydaje mu się rzeczą niedopuszczalną i bolesną. Milly jest dla Wormolda kimś więcej niż córką, nie tylko rodzicielska troska kieruje działaniami bohatera. Podjęcie decyzji o zostaniu agentem służb specjalnych nie wynika tylko z chęci zaspokojenia zachcianek ukochanego dziecka. Rywalizacja z Segurą w tym względzie jest tylko zewnętrznym przejawem głębiej ukrytych pobudek.

Prawdziwe motywy działań bohatera odnajdziemy, analizując jego przeszłość, w tym celu zaś należy uwzględnić także informacje zawarte w pierwotnym wzorze literackim. To, co minione i w *Naszym człowieku w Hawanie* – podobnie zresztą jak w *Straconych złudzeniach* – jedynie sygnalizowane, ma niebanalne znaczenie. Wormold w bliżej nieokreślonej przeszłości znalazł się już w podobnej sytuacji. Wtedy jednak albo nie potrafił odpowiednio zareagować, albo jego działania okazały się nieskuteczne. W wyjściowym pomysle Greene'a postaci Milly nie ma, jej miejsce zajmuje żona Wormolda, to jej wymaganiom pragnie sprostać bohater¹⁴. W powieści i filmie akcenty zostają rozłożone już inaczej.

¹⁴ G. Greene, *Nikogo nie można winić*, [w:] *Dziesiąty człowiek*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, Warszawa 1987, s. 11–20.

Z dzieła Reeda dowiadujemy się niewiele, jasne jest jedynie tyle, że matka Milly wiele lat temu zniknęła bez wieści z życia córki oraz męża. Była katoliczką i dlatego właśnie dziewczyna uczęszcza do szkoły prowadzonej przez siostry zakonne. Z powieści wynika, iż kobieta była Latynoską i prawdopodobnie odeszła z innym mężczyzną, Amerykaninem¹⁵. Ongiś przedmiotem jego pragnień była piękna żona, obywatelka egzotycznego kraju. Jej oczekiwaniom jednak nie sprostał, konkurent okazał się skuteczniejszy, a walka została przegrana.

I w tym wypadku wyraźnie zostają zarysowane analogie między postaciami z przeszłości i teraźniejszości. Każdorazowo rywal Wormolda jest obcokrajowcem, kimś odległym mentalnie i kulturowo. Podobieństwa odnajdziemy także między matką i Milly. Obie są katoliczkami, jednak ich moralność stoi pod znakiem zapytania. Pierwsza z kobiet dopuszcza się zdrady, druga ma cechy Lolity. Piękna Milly o blond włosach przypomina anioła. Z jednej strony dziewczyna kojarzona jest ze szkołą klasztorną. Jej patronką jest święta Serafina, a katolicka gorliwość w zdobywaniu wiedzy tej przodującej uczennicy nie ulega wątpliwości. Z drugiej jednak strony Milly swoje osiągnięcia traktuje jako kartę przetargową, środek służący do zmiękczenia serca ojca. Nowym hobby nastolatki jest kosztowne jeździectwo, jej obsesją biała klacz, której – *nomen omen* – nadaje imię Serafina.

Podobnie jak Phil, kryjący Bainesa i podejmujący próbę ochrony własnych zastępczo ulokowanych emocjonalnych potrzeb, tak i Wormold, zgadzając się na współpracę z wywiadem, dąży do zachowania swojej pozycji w relacjach z Milly, która stała się dla niego surogatem utraconej żony. W finale *Straconych złudzeń* chłopcu udaje się ocalić służącego, jego przeciwnik, pani Baines, nie żyje. Przyjaźń pozostaje jednak zagrożona, gdyż do domu wraca matka. Świadectwem obaw dziecka, co do dalszego przebiegu zdarzeń, jest wypowiedziane przez niego następujące zdanie: „W niedzielę wraca mama, ale między nami nic się nie zmieni”¹⁶. *Nasz człowiek w Hawanie* przynosi bardziej optymistyczne zakończenie. Wormold wraca do Londynu, towarzyszy mu córka, ale i przysłana przez Secret Service sekretarka Beatrice. Rodząca się pomiędzy dorosłymi miłość daje nadzieję, iż sprzedawca odkurzaczy zrealizuje swoje uczuciowe potrzeby i budując nowy związek, zdoła się uwolnić od toksycznych emocji, jakimi darzy własne dziecko.

Wormold, aby chronić łączące go z córką relacje oraz skutecznie rywalizować z kapitanem Segurą o jej względy, ucieka się do kłamstwa. Charakter jego oszustw i typ podejmowanych działań jest jednak odmienny od tych, jakich dopuścił się Philippe. Przede wszystkim sprzedawca odkurzaczy podejmuje próbę

¹⁵ G. Greene, *Nasz człowiek w Hawanie*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1975.

¹⁶ Fragment listy dialogowej filmu.

opanowania sytuacji, zanim ta stanie się dramatyczna, kieruje nim pragmatyzm, a nie wiara w ideały. Dla pragmatyka – jak pisze Tomasz Witkowski – „[c]el doraźny jest o wiele bardziej istotny od wyznawanych przez niego zasad. Zdaje sobie sprawę z tego, że ludzie zmieniają swoje poglądy. Dlaczego zatem nie robić tego w celu uzyskania jakichś określonych korzyści?”¹⁷. Te zaś są nazbyt wyraźne i konkretne. Dopływ gotówki, wynikający ze sprawnego funkcjonowania wymyślonej siatki współpracowników, oznacza szczęście, dobrobyt i bezpieczeństwo Milly oraz możliwość skutecznego konkutowania z Segurą. Wormold rzuca się więc w wir kłamstw w imię wymiernych korzyści, rezygnuje z zasad moralnych, gdyż doczesne cele wydają mu się ważniejsze. Ponadto bohater nie fałszuje istniejących obiektywnie faktów, lecz je wymyśla. Jego kłamstwa polegają na tworzeniu fikcyjnych światów i sytuacji, co szybko zaczyna mu sprawiać sporo przyjemności. Wyobraźnia bohatera staje się coraz bardziej kreatywna, a jego początkowo zdawkowe raporty nabierają kolorów. Wormold z prostego, żyjącego na uboczu człowieka, czującego się nieco niepewnie w nowej roli i przerażonego odpowiedzialnością, przeobraża się we wprawnego mistyfikatora, coraz swobodniej i z większą pewnością siebie wypełniającego zadanie, którego się podjął. Odzyskuje pewność i wiarę w siebie jako człowieka. Uzurpowanie, iż rysunek odkurzacza przedstawia powstającą w górach Oriente nową broń (pobrzmiwają tu echa wyścigu zbrojeń), to nie lada odwaga. Tak więc kłamstwa, jakich się dopuszcza, pełnią w jego życiu funkcję terapeutyczną, gdyż „[d]la lepszej skuteczności zręczny kłamca powołuje tymczasowe nowe światy życia – dla innych, ale także dla siebie [podkr. – K. Ż.]! Kto nie potrafi zwodzić (okłamywać), ten będzie miał w życiu mniej szans na samookreślenie. W konsekwencji ten *handicap* – niemożność zwodzenia – sprawia, że człowiek przestaje być istotą samookreśloną, nie potrafi być samodzielny, stracił bowiem nieodzowny dystans wobec cudzej woli”¹⁸. W tym wypadku woli Hawthorne’a, także oszusta, choć nie tak sprawnego i wyrafinowanego jak Wormold. Paradoksalnie w filmie kłamstwo staje się także okrężną drogą do prawdy i pokazuje ją jako rodzaj wpojonego nam złudzenia. W filmie ośmieszona zostaje funkcjonowanie brytyjskich służ specjalnych jako instytucji niewydolnej i hierarchicznej, a poprzez to ukazane zostało prawdziwe jej oblicze i mechanizm działania. Gdyby nie gra w kotka i myszkę, jaką prowadzi główny bohater ze swymi wysoko postawionymi przełożonymi, w świadomości widzów istniałby inny, bardziej apologetyczny obraz Secret Service, ten znany choćby z filmów Alfreda Hitchcocka. Powołanie do życia przez bohatera wymyślonego świata pomaga uświadomić i obnażyć wyobrażenia nabudowane i zrosnięte z działalnością tajnych służb. W *Naszym człowieku w Ha-*

¹⁷ T. Witkowski, *Psychologia kłamstwa. Motywy – strategie – narzędzia*, b.m.w., 2002, s. 141.

¹⁸ S. Dietzsch, *op. cit.*, s. 6.

wanie pokazane zostaje, jak buduje się prawdę ze złudzeń i fałszu. Skoro fantazje Wormolda zostają przyjęte za prawdziwe, bo wpisują się w oczekiwane rezultaty, kłamstwo może stać się prawdą, a prawda jest złudzeniem. Reed, w duchu myśli Fryderyka Nietzschego, pokazuje także, że fałszywe sądy są wręcz konieczne w życiu jednostki. Nie jest istotne, czy sąd jest prawdziwy, czy fałszywy z jakiegoś obiektywnego punktu widzenia. Kłamstwo, które będzie miało pozytywny wpływ na rozwój egzystencji, jest dla Nietzschego bardziej wartościowe niżeli prawda działająca na życie w sposób destrukcyjny. Wormold poprzez kłamstwa dąży do polepszenia swojego bytu. U Nietzschego nie ma zaś nic ważniejszego od życia, jedynej wartości bezwzględnej, prawda i fałsz nie stoją ponad nim. Uciekanie się do fałszu w imię życia jest więc jak najbardziej usprawiedliwione i rozsądne, a kłamstwo, oszustwo, obłuda, pochlebstwo to naturalne narzędzia wykształcone przez człowieka w celu unikania niebezpieczeństw egzystencji¹⁹.

Na podstawie pierwszej części filmu można by wnioskować, iż w *Naszym człowieku w Hawanie* kłamstwa Wormolda, przedstawione jako skuteczny środek przetrwania, nieszkodliwy manewr, służą jedynie do uzyskania efektu komicznego i zostały sfunkcjonalizowane względem wymogów gatunkowej formuły. Bohater szybko gubi się we własnych mistyfikacjach i próbując zachować twarz, decyduje się na coraz zabawniejsze nowe oszustwa. Reed jednak i tym razem nie ogranicza się do konwencjonalnego wykorzystania kłamstwa. Tworząc psychologiczny portret kłamcy, posuwa się dalej. Podobnie jak w *Straconych złudzeniach*, atmosfera wraz z rozwojem sytuacji zagęszcza się, a lekka, komediowa tonacja zaczyna ustępować miejsca grozie. Słoneczna Hawana znika z ekranu. Choć kluczowe dla akcji sekwencje rozgrywają się na jej ulicach, to jednak te pogrążone są w mroku nocy, wydają się tworzyć labirynt, niebezpieczną pułapkę. Prawdziwość rady doktora Hasselbachera („Dopóki Pan zmyśla, nikomu to nie szkodzi”²⁰) zostaje zakwestionowana. Działania bohatera prowadzą do skutków o wiele bardziej tragicznych, niż można by się tego spodziewać. Z rąk konkurencyjnego wywiadu ginie niczego nie świadomy i niewinny człowiek, kapitan Montes, którego Wormold uczynił swoim fikcyjnym współpracownikiem. Życie innych rzekomych agentów jest zagrożone. W wyniku zamieszania w szpiegowską aferę śmierć ponosi także doktor Hasselbacher, a główny bohater z trudem unika otrucia. Nieświadomy ewentualnych rezultatów własnych poczynań Wormold uruchamia łańcuch przyczyn i skutków, których nie sposób zatrzymać. Pozornie niewinne kłamstwa, które nie zafalszowują rzeczywistości, a jedynie tworzą nową, sprawiają, iż los objawia swoją ironię. Fantazje Wormolda, choć dla niego

¹⁹ Por. F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

²⁰ Fragment listy dialogowej filmu.

samemu stanowią formę przetrwania, doprowadzają do destrukcji życia innych i w tym wymiarze są niebezpieczne. Kłamstwa bohatera w wymiarze jednostkowym przynoszą rezultat pozytywny, lecz negatywnie wpływają na innych i są społecznie szkodliwe.

TRZECI CZŁOWIEK – SAMOZŁUDZENIE

W *Trzecim człowieku* Reed tworzy wizualnie najbardziej niepokojący obraz świata pogrążonego w kłamstwie i chylącego się ku moralnemu upadkowi, a Greene dostarcza mu najciekawszy, najgłębszy psychologicznie materiał scenariuszowy, pełen niejednoznaczności i pozbawiony wszelkiego gatunkowego schematyzmu. Pomysł nakręcenia thrillera rozgrywającego się w powojennym Wiedniu zrodził się w głowie Aleksandra Kordy. To na jego prośbę Greene podjął się realizacji zadania. Początkowo miał zamiar napisać powieść, której pierwsze zdanie rok wcześniej zapisał na skrawku papieru²¹. W rezultacie jednak – zachęcony sukcesem *Straconych złudzeń* oraz powodzeniem wyreżyserowanego przez Johna Boultinga na podstawie jego tekstu thrillera *Brighton Rock* (*Brighton Rock*, 1947) – zdecydował się na stworzenie krótkiego opowiadania, a później scenariusza filmowego. Rozumiejąc upodobania Reeda, tekst pisał z myślą o jego talencie i temperamencie. Rozbieżności pomiędzy scenariuszem a filmem ograniczają się do kilku kwestii dialogowych, które już na planie zaimprovizował i wprowadził Orson Welles.

Dość nietypowo *Trzeci człowiek* skupia się wokół dwóch, a nie trzech postaci. Nie oznacza to jednak, że nie da się w filmie wskazać podobnych co w *Straconych złudzeniach* i *Naszym człowieku w Hawanie* relacji między bohaterami. Są one jedynie nieco bardziej skomplikowane. Holly Martins – tak jak Philippe czy Wormold – jest figurą kluczową, podmiotem, którego działania nakierowane są na zaspokojenie własnych pragnień. Imię tego bohatera, które ze względu na brzmienie można tłumaczyć jako „święty”²², sugeruje jego pokrewieństwo z typowymi dla Reeda postaciami cechującymi się niewinnością, czystością moralną, ale i naiwnością. Martins jest obcokrajowcem, przybywa do Wiednia ze Stanów Zjednoczonych – kraju, który nie doświadczył okrucieństw drugiej wojny światowej. Jego osobowość w pewnej mierze została ukształtowana przez amerykańskie realia względnego bezpieczeństwa i stabilizacji. Ponadto skłonności bohatera do

21 Zdanie to brzmiało: „Po raz ostatni pożegnałem Harry’ego tydzień temu, kiedy trumna z jego zwłokami została spuszczone w głąb zamarznętej lutowej ziemi, dlatego fakt, iż widziałem go przechodzącego niezauważenie pomiędzy tłumem nieznanym na Strandzie, przyjąłem z niedowierzaniem”. G. Greene, *The Third Man and The Fallen Idol*, Heinemann: London 1974, s. 3.

22 W języku angielskim „holly” to „ostrokrzew”. Jednak ten sam wyraz pisany przez jedno „l”, lecz wymawiany identycznie, oznacza „święty”.

postrzegania i rozumienia świata przez pryzmat uproszczonych oraz fikcyjnych schematów są wynikiem wykonywanego przez niego zawodu. Holly – pisarz, autor kilku drugorzędnych powieści pozbawionych artystycznych ambicji – zdaje się wierzyć w przystawalność tworzonej przez siebie fikcji do rzeczywistości. Kiedy go poznajemy, jest bez grosza i odwiedza właśnie dawno niewidzianego kompana z dzieciństwa, który obiecał załatwić mu pracę. Niestety, tuż po jego przybyciu do Wiednia okazuje się, że ów kompan, Harry Lime²³, zginął potrącony przez samochód. Nagłe odejście Lime’a oraz skierowane przeciwko niemu oskarżenia Callowaya doprowadzają do tego, iż Holly zaczyna idealizować przyjaciela. Pragnąc bronić jego honoru, czyni zeń postać nietuzinkową, lecz w rzeczywistości nigdy nieistniejącą. Odmawia przyjęcia do wiadomości jakichkolwiek faktów niezgodnych z własnymi wyobrażeniami. Przywołując wspomnienia ze wspólnego dzieciństwa, tworzy obraz człowieka, jakiego rzekomo znał i wyraźnie zdradza swoje nim zafascynowanie. Tym samym kreuje własny przedmiot pożądania. Harry, widziany oczyma Martinsa, to osobnik zaradny, inteligentny, typ wrażliwego indywidualisty, na którego zawsze można liczyć. Jego osamotnienie i wyalienowanie jest wynikiem wyjątkowości. Żadnej z przypisywanych mu zalet Harry nie posiada, ale nie może się nimi także poszczycić sam Holly, dlatego podziwia przyjaciela i marzy, aby być do niego podobnym. Na drodze staje jednak przeciwnik trudny do pokonania, a jest nim nikt inny jak prawdziwy Harry. Rywalem Martinsa staje się więc nie wyimaginowany, lecz rzeczywisty człowiek, cyniczny oszust, morderca i drań. Tym samym do filmu zostaje wprowadzony charakterystyczny dla Reeda i Greene’a układ relacji między bohaterami, choć jego istnienie nie jest już tak oczywiste i wymaga zabiegów interpretacyjnych.

W *Trzecim człowieku* odnajdziemy także bardziej oczywisty – choć odgrywający jedynie drugorzędną w przebiegu zdarzeń rolę – układ relacji między bohaterami. W jego obrębie zachowany zostaje opisywany wcześniej schemat, skupiający się wokół pragnącego podmiotu, przedmiotu pragnień i rywala stojącego na drodze do ich realizacji. Wyłania się on stopniowo w trakcie rozwoju akcji. Kluczową figurą, postacią dążącą do zrealizowania własnych emocjonalnych potrzeb, pozostaje Holly, przedmiotem swoich pragnień zastępczo czyni Annę, kochankę Lime’a. Martins w obliczu śmierci przyjaciela przelewa swoje uczucia na piękna

²³ Badacze wskazują na istnienie kilku pierwowzorów postaci Harry’ego Lime’a. Po pierwsze, istnieje prawdopodobieństwo, iż grany przez Orsona Welleśa bohater filmu był wzorowany na zwanym „trzecim człowiekiem” uczestniku skandalu szpiegowskiego Burgessa i Mcleana Kimie Philby’ego lub znanym gangsterze z lat czterdziestych Maxie Intratorze. Po drugie, Greene prawdopodobnie znał – opublikowane przez „The Times”, a napisane przez ich korespondenta ze Wschodniej Europy oraz podwójnego agenta – opowiadanie o czarnym rynku penicyliny w Wiedniu. Zob. P.W. Evans, *op. cit.*, s. 94.

aktorę. Ponieważ nie może już adorować Harry’ego, pragnie zdobyć względy kobiety, która go kochała. Zajęcie miejsca u jej boku przyniosłoby bohaterowi dwojaki zysk. Z jednej strony zaspokoiłby potrzebę miłości, z drugiej – zrealizowałby pragnienie „bycia jak Lime”. Po raz kolejny na drodze do szczęścia staje prawdziwy Harry. Choć dziewczyna zaczyna zdawać sobie sprawę z nikczemności, jakich dopuścił się jej kochanek, jednak pozostaje pod urokiem jego osobowości. Postać grana przez Orsona Wellesa uwodzi i fascynuje zarówno widza, jak i innych bohaterów przede wszystkim swoim demonizmem. Jak pisze Evans: „W wyglądzie [a także w sposobie bycia – K. Ż.] przypomina on [Harry Lime – K. Ż.] outsidera w najbardziej przerażającym wcieleniu, czyli Szatana we własnej osobie”²⁴. Jego niewątpliwym atutem jest konsekwencja działań, zdecydowanie. Harry nie wypiera się niczego, przyznaje otwarcie, że kieruje nim pragmatyzm, chęć zapewnienia sobie jak najlepszego życia. Nie obiecuje poprawy ani zmiany. Za to działania Holly’ego, początkowo tylko naiwne i niewinne, z czasem wydają się moralnie wątpliwe. Martins w momencie, kiedy rzeczywistość okazuje się bardziej skomplikowana niż ta opisywana w jego powieściach, traci grunt pod nogami. Nie wie, co robić, komu wierzyć, kilkakrotnie zmienia własne decyzje, miota się i szarpie. Jest chwiejny i zagubiony, daje się wodzić za nos Kurzowi i Harry’emu. Anna nie jest w stanie zaakceptować, iż próbuje wkupić się w jej względy, współpracując z policją, nie może zrozumieć jego decyzji o wydaniu przyjaciela, dlatego właśnie w finałowej scenie mija go bez słowa. Jej zachowanie nie pozostawia wątpliwości – Holly przegrał wszystko.

W filmie Reeda mamy także do czynienia z dwoma typami kłamstwa i dwoma kłamcami. Jawnym oszustem, kłamcą pragmatycznym jest Harry, który najpierw handlował nielegalnie zdobywaną i rozwodnioną penicyliną, a potem sfinnował własną śmierć, aby uniknąć aresztowania. Machlojki i manipulacje Lime’a w sposób oczywisty noszą znamiona pospolitego przestępstwa służącego osiągnięciu własnych korzyści i nie wymagają komentarza. Bohater ten świadomie dokonuje wyborów, zna domniemane skutki swoich czynów, a mimo to decyduje się ponieść ich konsekwencje. Deklaracją jego życiowej filozofii jest zdanie, które wypowiada do Holly’ego w scenie rozgrywającej się na diabelskim kole: „We Włoszech przez trzydzieści lat rządów Borgiów toczyły się wojny, panował terror, lała się krew, lecz zrodził się Michał Anioł, Leonardo i renesans. W Szwajcarii mieli miłość braterską, pięćset lat demokracji oraz pokoju i co stworzyli? Zegar z kukułką”²⁵. Harry jest więc kłamcą świadomym, kłamcą i oszustem z wyboru, nieukrywającym swoich motywacji przed sobą i światem.

Kłamca, którego psychologia zostaje poddana przez Reeda wnikliwej wnikliwości i warta jest analizy, to „święty” Holly, oszust o tyle wyjątkowy, iż jego

²⁴ *Ibidem*, s. 98.

²⁵ Fragment listy dialogowej filmu.

machlojki nikomu nie szkodzą poza nim samym. Martins oddaje się i zatracą w samozłudzeniu, a więc okłamuje samego siebie. Ten typ wprowadzania w błąd – jak zauważa Dietzsch – jest wynikiem dwóch procesów mentalnych²⁶. Po pierwsze, mamy do czynienia z ocenianiem dowodów zewnętrznych jako fałszywych. Holly nie przyjmuje do wiadomości tego, że Lime prowadził życie aferzysty, Calloway musi zaprowadzić go do szpitala, aby ten zaakceptował bolesną prawdę. Po drugie, żyjący stworzonymi przez siebie złudzeniami podmiot, wewnętrznie zachowuje pragnienie, by jego pierwotne przekonania okazały się prawdziwe. Dlatego właśnie Martins wszczyna prywatne śledztwo w sprawie wypadku Lime'a i za wszelką cenę pragnie udowodnić, że ten został zamordowany. Domniemana tragiczna śmierć Harry'ego z ręki kogoś innego, jakiegoś „trzeciego człowieka”, potwierdziłaby niewinność przyjaciela i utwierdziłaby Holly'ego we własnych sądach, które cechuje naiwność. Świat złudzeń, w jakim żyje Martins, to rzeczywistość jednowymiarowa. Ludzie dzielą się w jego mniemaniu na dobrych i złych, skala szarości nie istnieje, a wszystko jest tak proste i klarowne, jak w świecie pisanych przez niego westernów. Bohater nie rozumie niczego, co sytuuje się poza przyjętym przez niego fikcyjnym schematem funkcjonowania rzeczywistości. Zaskakuje go szczere wyznanie Harry'ego, który stwierdza: „Nie jestem żadnym szlachetnym bohaterem, oni nie są nikomu potrzebni”²⁷. Taki sposób myślenia nie odpowiada z góry założonemu scenariuszowi wydarzeń Holly'ego. Do ostatniej chwili namawia więc przyjaciela, aby ten zrehabilitował się, ratując z opresji zagrożoną deportacją Annę. Ulegając prośbom Martinsa, Lime zgodziłby się nie tylko na wcielenie się w rolę kogoś, kim nie jest, ale i sprawiłby, iż iluzje Holly'ego znalazłyby nową pożywkę. Główny bohater *Trzeciego człowieka* cierpi na samozatrucie duszy. Nie umiejąc pozbyć się własnych sentymentów, Holly Martins pozostaje nieautentyczny. Zamiast kierować się prawdziwymi uczuciami i emocjami, co robi Anna, działa w zgodzie z własnymi wyobrażeniami. W obliczu kompromitacji Lime'a jako człowieka prawego, sam zajmuje jego miejsce i postanawia niczym dobry szeryf walczyć z otaczającym go złem. Jest w stanie wydać człowieka mu bliskiego, aby ocalić własną wizję świata, bliski jest stania się apostatą, a więc osobą, która „nie tyle interesuje i cieszy się swoimi nowymi poglądami, ile raczej jednowymiarowo «żyje walcząc z dawnymi i po to, by je negować»”²⁸. Dla Martinsa wydaje się nie być ratunku, jedne złudzenia zastępuje innymi, pozostając tym, kim jest – więźniem własnych iluzji. Jego działania, poszukiwanie tajemniczego „trzeciego człowieka”, początkowo wydają się mieć charakter reakcji obronnej w obliczu obecności zewnętrznego czynnika patogenego (oskarżeń rzucanych przez innych). Szybko jednak okazuje się, że

²⁶ S. Dietzsch, *op. cit.*, s. 12.

²⁷ Fragment listy dialogowej filmu.

²⁸ S. Dietzsch, *op. cit.*, s. 10–11.

tak naprawdę Holly cierpi na chorobę autoimmunologiczną i jego życie niszczone jest przez niego samego. Żłudna, subiektywna prawda o Harrym, jaką wytworzył, powoduje samozatrucie jego duszy.

Prawdziwe oblicze rzeczywistości, którego istnienia nie dopuszcza do swojej świadomości Holly Martins, ujawnia charakterystyczna dla Reeda stylistyka wizualna filmu oraz nieprzypadkowo dobrane miejsce akcji. Wiedeń, ongiś kulturowe serce Europy, ukazany zostaje jako miasto ogarnięte chaosem. Pogrążone w powojennej zawierusze, podzielone na cztery strefy okupacyjne, staje się idealną areną zdarzeń i oddaje kondycję psychiczną społeczeństwa zagubionego i pozbawionego złudzeń co do istnienia jakichkolwiek wartości moralnych. Większość scen rozgrywa się nocą, na okrytych mrokiem i tworzących labirynt bez wyjścia ulicach miasta. Stylistyka zdjęć, rodem z amerykańskich filmów *noir* i niemieckiego kina ekspresjonistycznego lat dwudziestych, czyni to miejsce jeszcze bardziej przerażającym i zdehumanizowanym. Jego prawdziwe oblicze Reed stara się oddać nie poprzez ukazywanie architektury, lecz kompozycję kadrów, podobnie jak w *Straconych złudzeniach* i niektórych sekwencjach *Naszego człowieka w Hawanie*, asymetryczną, niepokojącą. W większości ujęć kamera Roberta Kraskera umieszczona zostaje bardzo nisko, a horyzont jest odchylony od pionu. Grozę buduje także dramaturgiczne wykorzystanie światłocienia. Podnoszący się z ruin Wiedeń to dla jego mieszkańców, każdego dnia walczących o przetrwanie, rodzaj pułapki czy więzienia. Nie ma tu miejsca na wzajemne sentymenty, gesty miłosierdzia czy bohaterstwo, nie ma więc także miejsca na idealizm Holly’ego Martinsa i jego mrzonki dotyczące porządku rzeczy.

Trzy poddane analizie dzieła filmowe Carola Reeda według tekstów literackich Grahama Greene’a stanowią próbę wskazania psychologicznych uwarunkowań kłamstwa, opisanie okoliczności, w jakich w człowieku rodzi się potrzeba oszukiwania innych i siebie. Reed nie stara się jednak być moralistą, nie odżegnuje od czci i wiary tych bohaterów, którzy przekraczają granicę prawdy, nie potępia ich, lecz dokonuje rzetelnej i pogłębionej wiwisekcji kierujących nimi pobudek oraz sygnalizuje potencjalne konsekwencje działań kłamców, ukazując widzowi takie ich aspekty, które niejednokrotnie nie są oczywiste. We omówionych filmach postawione zostaje kluczowe, przynajmniej od czasów Kanta, pytanie o to, czy kłamstwo nie jest niekiedy konieczne, a mówienie prawdy zawsze niezbędne. Jakie skutki może mieć oszustwo i trwanie przy prawdzie? Kiedy mamy z nimi do czynienia? Czy fałsz i prawda nie są relatywne? Reed i Greene wydają się rozumieć złożoną naturę relacji między tymi pojęciami i dalecy są od arbitralnego łączenia ich z kategoriami dobra i zła.

SUMMARY

The article discusses three films directed by Carol Reed and based on the screenplays written by the famous English author Graham Greene. The films (*The Fallen Idol*, *The Third Man* and *Our Man in Havana*) are considered their most significant common achievements, and *The Third Man* indisputably has reached the status of a classic, admired all over the world. All of them cope with the problem of a lie and its ambiguous role in the human life. They present intriguing portraits of liars, whose motifs and intentions are not necessarily negative. Reed and Greene penetratingly analyze the ambivalent mechanisms of their protagonists' actions. Each of the films depicts a liar of a different kind: the idealist one (*The Fallen Idol*), the pragmatic one (*Our man in Havana*), and the one feeded by self-delusion (*The Third Man*).

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest trzem filmom wyreżyserowanym przez Carola Reeda, które powstały na podstawie scenariuszy pisarza Grahama Greene'a. Wszystkie omawiane obrazy (*Stracone złudzenia*, *Trzeci człowiek* i *Nasz człowiek w Hawanie*) są dziełami znaczącymi w dorobku obu artystów, a *Trzeci człowiek* należy do klasyki kina światowego. Istotniejsze jednak wydaje się to, że wskazane filmy podejmują problem kłamstwa i jego roli w życiu człowieka, a także ukazują wnikliwe portrety psychologiczne kłamców, których pobudki działania nie zawsze wydają się jednoznacznie negatywne. Reeda i Greene'a nie interesuje stawianie moralnych ocen i ferowanie wyroków, skupiają się raczej na wiwisekcji samych mechanizmów działań podejmowanych przez bohaterów, ich ambiwalentnym charakterze wynikającym z kontekstu, sytuacji, własnych kompleksów i pragnień. Mamy więc do czynienia z kłamstwem idealisty (*Stracone złudzenia*), pragmatyka (*Nasz człowiek w Hawanie*) oraz człowieka żyjącego samozłudzeniem (*Trzeci człowiek*).