

Bartosz Kazana

Amerykańskie debiuty Carola Reeda i Davida Leana – "Trapez" i "Most na rzece Kwai"

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/2, 22-37

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bartosz Kazana

Amerykańskie debiuty Carola Reeda i Davida Leana – *Trapez* i *Most na rzece Kwai*

Słowa kluczowe: film angielski, kino narodowe, Carol Reed, David Lean, Hollywood

Key words: British cinema, national cinema, Carol Reed, David Lean, Hollywood

Kiedy w 1997 roku na liście National Film Registry (NFR) Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych wśród najważniejszych filmów amerykańskich znalazły się *Most na rzece Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) i *Lawrence z Arabii* (*Lawrence of Arabia*, 1962) Davida Leana, ożyły na nowo dylematy związane z próbą określenia istoty kina narodowego i wyłuskania reprezentatywnych dla każdej kinematografii przykładów świadczących o jej oryginalności i, przede wszystkim, odrębności w stosunku do dominującego modelu kina hollywoodzkiego. Oto bowiem wśród największych osiągnięć amerykańskiego kina znalazły się filmy Brytyjczyka, i to jednego z twórców najsilniej utożsamianych z angielską kinematografią, a w szczególności z okresem jej odnowy po II wojnie światowej – autora *Spotkania* (*Brief Encounter*, 1945) i klasycznych adaptacji prozy Karola Dickensa: *Wielkich nadziei* (*Great Expectations*, 1946) i *Oliwera Twista* (*Oliver Twist*, 1948). Ponadto oba zamieszczone na liście filmy miały silne konotacje narodowościowe, odwołując się do tradycji kolonialnej Korony i charakterystyki bohaterów opartej na stereotypowym modelu angielskości. Ich fabuły były głęboko zakorzenione w historii Wielkiej Brytanii, a narracja przyjmowała angielski punkt widzenia. Wreszcie, bohaterowie obu dzieł – powściągliwy i zasadniczy pułkownik Nicholson w *Moście na rzece Kwai* oraz obieżyświat-marzyciel Thomas Edward Lawrence w filmie *Lawrence z Arabii* – to postaci niekonwencjonalne w sposób charakterystyczny dla protagonistów angielskiego kina tamtego okresu. Postrzegani z dystansu, czyli nie przez angielskiego widza, mogą sprawiać wrażenie dziwaków, skrywających pod maską ekstrawagancji niechęć do ukazywania uczuć, utożsamianą schematycznie z mieszkańcami Albionu. Mimo to zostali oni w pewnym sensie „zawłaszczeni” na rzecz grupy postaci reprezentatywnych dla spuścizny kulturowej Stanów Zjednoczonych. I choć nie ma przeszkody po temu, aby za film amerykański uznać utwór, którego bohaterowie mają inny rodowód, to jednak w wypadku wspomnianych filmów Leana przyporządkowanie ich jednoznacznie do kina amerykańskiego może wzbudzać uzasadnione wątpliwości.

Kontrowersje związane z wpisaniem na listę NFR przywołanych filmów Leana nie były jednak niczym nowym. Stanowiły bowiem w pewnym sensie echo wydarzeń sprzed pięćdziesięciu lat, kiedy *Most na rzece Kwai* jako

pierwszy angielski film wspiął się na szczyt zestawień najbardziej kasowych filmów w Stanach Zjednoczonych (dzieło Leana zarobiło 22 miliony dolarów przy budżecie wynoszącym niecałe 3 miliony dolarów). Amerykańscy komentatorzy podkreślali wówczas, że fakt, iż *Most na rzecę Kwai* zrealizowała angielska ekipa i z większościowym udziałem Anglików w obsadzie¹, nie jest w tym wypadku czynnikiem decydującym w określeniu jego przynależności narodowej. Film powstał bowiem z inicjatywy amerykańskiego producenta (Sam Spiegel) i za pieniądze hollywoodzkiej wytwórni (Columbia), która zapewniła mu ponadto szeroką dystrybucję².

Wszelkie próby rygorystycznej atrybucji filmów pod względem ich przynależności narodowej kończą się, prędzej czy później, fiaskiem, choć badania historycznofilmowe poświęcone temu problemowi są wciąż żywe³. Mechanizm filmowej koprodukcji, współcześnie motywowany przede wszystkim zjawiskiem globalizacji, ma bowiem w kinie światowym długą historię i uprawomocnia funkcjonowanie twórców filmowych kojarzonych z daną kinematografią poza jej lokalnymi strukturami. Dopuszcza on także łączenie sił twórczych i źródeł finansowych różnego pochodzenia w celu osiągnięcia najdogodniejszych warunków realizacyjnych. O współpracy Davida Leana (1908–1991) i Carola Reeda (1906–1976) z amerykańskimi producentami zdecydowała specyfika biznesowa angielskiej kinematografii, niemal od początku swego istnienia związanej ściśle z Hollywood, zarówno jako beneficjentem tamtejszego przemysłu filmowego, jak i – ze względu na wspólny język – partnerem na amerykańskim rynku dystrybucyjnym. Zależności te znalazły odbicie między innymi w dużym ruchu migracyjnym pomiędzy oboma kinematografiami. W okresie embrionalnym angielskiego kina, a więc do przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, ruch ten odbywał się głównie w jedną stronę. Amerykańskie wytwórnie tworzyły w Wielkiej Brytanii lokalne oddziały, realizując tam tańsze filmy z przeznaczeniem na rynek europejski. Od czasu sukcesu na amerykańskim rynku *Prywatnego życia Henryka VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933, reż. Alexander Korda) rozpoczęła się również migracja w drugą stronę. Do lat pięćdziesiątych oba kraje łączyły silne więzi i zależności handlowe, decydujące o charakterze relacji obu kinematografii względem siebie⁴. Wiodącą pozycję posiadała niezmiennie hollywoodzka machina filmowa – stabilna finansowo i doskonale rozwinięta pod względem technologicznym. Dla pokolenia angielskich reżyserów urodzonych w pierwszej dekadzie XX wieku, takich jak David Lean, Carol Reed, Thorold

¹ Gwiazdą filmu był hollywoodzki aktor William Holden, grający jednak drugoplanową rolę amerykańskiego jeńca, który ucieka z obozu w Kanchanburi, a następnie powraca tam z alianckim wojskiem. Centralną postacią fabuły jest postać Anglika, pułkownika Nicholsona, w którą wcielił się Alec Guinness.

² G.D. Phillips, *Beyond the Epic. The Life & Films of David Lean*, Kentucky 2006, s. 251.

³ Zob. np. *Theorising National Cinema*, red. V. Vitali, P. Willemsen, London 2008, w tym rozdział *British Cinema as National Cinema* autorstwa Johna Hilla.

⁴ O relacjach biznesowych brytyjskiego i amerykańskiego przemysłu filmowego oraz ich wpływie na angielską kinematografię pisałem szerzej w książce *Nurt autorski w kinie brytyjskim w latach 1945–1951* (Kraków 2013).

Dickinson, Anthony Asquith czy Michael Powell, którzy w latach czterdziestych osiągnęli sukces artystyczny i komercyjny, zwrot w stronę Hollywood w połowie następnego dziesięciolecia był naturalnym krokiem w dalszej karierze.

O próbach zaistnienia wspomnianych powyżej reżyserów w Hollywood zdecydowała przede wszystkim pogarszająca się od końca lat czterdziestych sytuacja angielskiego przemysłu filmowego, borykającego się z zadłużeniem i złym ustawodawstwem. Po zamknięciu w 1954 roku National Finance Company, instytucji utworzonej zaledwie sześć lat wcześniej w celu pośrednictwa państwa w finansowaniu produkcji filmowej⁵, symbolicznym końcem kinematografii angielskiej – w kształcie, w jakim funkcjonowała ona od co najmniej ćwierćwiecza – była śmierć Alexandra Korda w styczniu 1956 roku. Korda, wpływowi biznesmen, mentor i opiekun angielskich twórców, od początku lat trzydziestych był gwarantem prosperity brytyjskiej kinematografii. Dla niego swoje ostatnie angielskie filmy nakręcili w połowie lat pięćdziesiątych Reed i Lean. W obliczu kolejnego załamania w angielskim przemyśle filmowym, a także dokonującej się w tym okresie zmiany pokoleniowej w świecie sztuki, obaj reżyserzy podjęli próbę przejścia do Hollywood⁶, tym bardziej, że od czasu wojny cieszyli się tam bardzo dobrą opinią. Obu wyróżniono nagrodami Amerykańskiej Akademii Filmowej: Leana jako współautora, wraz z Nöelem Cowardem, filmu *Nasz okręt (In Which We Serve..., 1942)*, modelowego przykładu angielskiego kina propagandowego, zaś Reeda – jako współreżysera, razem z Garsonem Kaninem, filmu dokumentalnego *Prawdziwa chwala (True Glory, 1945)*, efektownego podsumowania zwycięstwa Aliantów w Europie. Amerykańska publiczność знаła również późniejsze filmy obu reżyserów: przede wszystkim dobrze przyjęte za oceanem *Spotkanie i – wówczas nowy – Urlop w Wenecji (Summertime, 1955)* Leana, oraz zrealizowany przy współudziale Davida O. Selznicka obraz *Trzeci człowiek (The Third Man, 1949)* Carola Reeda, z Orsonem Wellesem, ikoną amerykańskiego kina, w roli głównej.

W połowie lat pięćdziesiątych Hollywood przeżywało jednak własny kryzys. Przemiany w społeczeństwie amerykańskim w okresie powojennym przyczyniły się do wzrostu popularności telewizji i, co za tym idzie, odebrania kinu dużej części publiczności⁷. Pomiędzy 1946 a 1957 rokiem łączna obecność widzów w amerykańskich kinach w jednym tygodniu spadła z 98 do 47 milionów. Zamknięto w tym czasie około czterech tysięcy kin⁸. Pozytywnym aspektem destabilizacji w przemyśle filmowym było uniezależnienie się wielu twórców. Podjęli się oni samodzielnej produkcji własnych utworów, choć nadal za pokrycie kosztów powstania i dystrybucję ich filmów były odpowiedzialne w dużym stopniu wytwórnie molochy. W ten sposób działali od

⁵ *UK Media Laws: Cinema and Films*, [online] <http://www.terramedia.co.uk/reference/law/UK_media_law/cinema_and_film_laws.htm>, dostęp: 25.08.2013.

⁶ R.F. Moss, *The Films of Carol Reed*, New York 1987, s. 215.

⁷ P. Lev, *History of the American Cinema*, t. 7: *Transforming the Screen 1950–1959*, Berkeley 2003, s. 216.

⁸ K. Thompson, D. Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York 2003, s. 328.

jakiegoś czasu nowi partnerzy biznesowi Leana i Reeda. Firma Hechler Productions Bena Hechta i Burta Lancastera współpracowała z United Artists, Horizon Pictures Sama Spiegła – z Columbia. Taka forma współpracy dawała niezależnym firmom producenckim przede wszystkim dużą swobodę działania w kwestiach artystycznych. Pozwalała na samodzielny wybór tematów filmowych, dobór obsady i ekipy realizatorskiej. W szerszej perspektywie był to skuteczny sposób na ożywienie skostniałej produkcji hollywoodzkiej, technicznie w nią nowego ducha spod znaku kina autorskiego.

Elementem szeroko zakrojonego procesu reorganizacji struktury Hollywoodu był zastrzyk nowych talentów zza granicy. Lean i Reed, przywykli do swobody artystycznej i niezależności w podejmowaniu najważniejszych decyzji związanych z realizacją filmów, dostrzegli we współpracy z niezależnymi producentami szansę na jak najmniej kompromisowy transfer do Hollywood. Nowe zwyczaje panujące w mekce amerykańskiego kina, dzięki którym reżyser filmowy odpowiadał przed bezpośrednim zleceniodawcą, a nie zarządem wytwórni, zachęciły Reeda do przyjęcia oferty wyreżyserowania *Trapezu* (*Trapeze*, 1956) od Hechta i Lancastera. Podobne względy zadecydowały o zaangażowaniu się Leana w realizację *Mostu na rzecę Kwai*, projektu Spiegła. Oba reżyserom sprzyjał również inny czynnik związany ze zmianami w Hollywood. Przeobrażenia z połowy lat pięćdziesiątych przyniosły wyraźną dywersyfikację tematyki filmów i rozluźnienie ich gatunkowego gorsetu. Zanik tradycyjnego podziału w obrębie kina gatunku umożliwił bardziej ambitnym twórcom sięgnięcie na większą niż do tej pory skalę po tematykę społeczną, polityczną bądź obyczajową, ukazaną ponadto w sposób mniej szablonowy niż dotychczas⁹. Ambitny charakter *Trapezu* i *Mostu na rzecę Kwai* dowodzi rzeczywistego wymiaru tych zmian.

Zarówno Lean, jak i Reed wiedzieli doskonale, że kredyt zaufania, jakim obdarzyli ich amerykańscy producenci, nie wynikał w gruncie rzeczy z walorów artystycznych ich filmów ani z silnej pozycji na rynku europejskim. Ponadto, w sensie komercyjnym, wartość rynkowa ich nazwisk – jakkolwiek to nie brzmiałoby – była stosunkowo niska w porównaniu z wielkimi nazwiskami Hollywoodu. Ogromną zaletą obu reżyserów były za to ich umiejętności adaptacyjne, bowiem w swojej dotychczasowej twórczości odwoływali się oni wielokrotnie do bieżących rozwiązań stylistyczno-kompozycyjnych znanych z filmów hollywoodzkich. Pokolenie reżyserów, do którego należeli Lean i Reed, nie tylko wychowało się na filmach hollywoodzkich, ale i nigdy nie kryło fascynacji tamtejszą kinematografią. Gwarantowali oni zatem utrzymanie standardów korespondujących z oczekiwaniami amerykańskiej widowni. Jednocześnie, jako twórcy o ukształtowanych i autonomicznych osobowościach artystycznych, wnosili do filmów autorskie „ja”, co także zapewniało filmowi autorski szlif, jak i było wykorzystywane jako atut na etapie sprzedaży filmu – zapowiadanego jako dzieło twórcy o szczególnym artystycznym prestiżu.

⁹ P. Lev, dz. cyt., s. 63.

Z oczekiwaniami Hollywoodu korespondowała również postawa Leana i Reeda jako twórców filmowych. Obaj dalecy byli od intelektualnego podejścia do kina, postulowanego w tym okresie przez środowiska skupione wokół najbardziej wpływowych europejskich czasopism filmowych: „Cahiers du Cinéma” – we Francji i „Sequence” – w Wielkiej Brytanii. Lean i Reed nie idealizowali pojęcia autora filmowego, nie popadali również w radykalizm w kwestiach estetycznych. Rozumieli wagę społecznej roli kina i jego wartość edukacyjną, w czym utwierdziły ich doświadczenia z okresu wojny. Twórczość filmową utożsamiali z podziałem na kino fabularne i dokumentalne, spełniające przeznaczoną dla nich rolę: pierwsze – rozrywkową, drugie – informacyjną. Podział taki obowiązywał w kinie angielskim szczególnie silnie w latach trzydziestych, a więc w okresie artystycznego dojrzewania obu reżyserów. Sytuując się jednoznacznie po stronie kina fabularnego, obaj wiedzieli, że główną wartością ich filmów są opowiadane historie, realizowane z myślą o szerokiej publiczności. Nie oznacza to jednak, że ich postawa artystyczna była wyłącznie pragmatyczna. Trafnie przedstawił ją Reed, mówiąc: „Robię filmy dla publiczności, ale w taki sposób, jaki mnie odpowiada”¹⁰. Słowa te nie były wyrazem kokieterii, lecz rzeczywistych ambicji artystycznych – realizowanych przez tego twórcę na gruncie kina popularnego i cechujących się powściągliwością w ujawnianiu jego osobowości w filmowym tworzywie.

Kręcąc filmy *Trapez* i *Most na rzecę Kwai*, Reed i Lean mieli ponadtrzydziestoletnie doświadczenie w branży filmowej, a w wieku pięćdziesięciu lat nie nosili się z zamiarem podbicia amerykańskiego rynku. Przyglądając się ich hollywoodzkim debiutom, najbardziej zasadne wydaje się więc, po pierwsze, pytanie o to, jak próba wpasowania się dojrzałych twórców filmowych w odmienne warunki i nowe środowisko filmowe wpłynęła na charakter i styl ich obrazów, oraz – po drugie – czy i w jakim stopniu obu reżyserom udało się utrzymać niezależność artystyczną. Efekty ich wysiłków dowiodły, że nowa, pozornie bardziej przyjazna sytuacja realizatorska (duży budżet, korzystne warunki pracy, duża samodzielność w podejmowaniu decyzji) może być równie zbawienna, co zwodnicza, zaś najlepszym orężem jest zdecydowana i bezkompromisowa postawa.

Carol Reed: na filmowym pograniczu

Ostatnim znaczącym filmem wytwórni London Films Alexandra Kordy był *Trzeci człowiek* Reeda. Trzy kolejne utwory zrealizowane dla Kordy przez tego reżysera nie cieszyły się już jednak tak dużym powodzeniem. Ostatni z nich, *Maskotka* (*A Kid for Two Farthings*, 1955), obraz życiowych trudów widziany z perspektywy dziecka, uchodzi wręcz za jedno z najmniej udanych dzieł w karierze Reeda. Propozycja wyreżyserowania *Trapezu*, czwartego filmu w dorobku odnoszącego coraz większe sukcesy tandemu Hecht – Lancaster,

¹⁰ N. Wapshott, *Carol Reed – A Biography*, New York 1994, s. 264.

nadeszła dla angielskiego reżysera we właściwym momencie. Tym bardziej, że w tym czasie Reed planował uniezależnić się od London Films i zacząć samodzielnie produkować własne filmy. Ponadto już wcześniej zainteresowała go powieść Maxa Catto o miłosnym trójkącie cyrkowych akrobatów, na podstawie której powstał scenariusz *Trapezu*. Reed od jakiegoś czasu nosił się bowiem z pomysłem filmu, którego akcja rozgrywałaby się w środowisku cyrkowców. Kiedy jednak okazało się, że realizacja filmu osadzonego w tych realiach jest zbyt kosztowna jak na angielskie warunki, był zmuszony z niego zrezygnować. Oferta nakręcenia *Trapezu*, z budżetem 4 milionów dolarów oraz zdjęciami w Paryżu i z udziałem prawdziwych cyrkowców, była dla Reeda w pewnym sensie spełnieniem artystycznych marzeń. Jednocześnie twórca *Trzeciego człowieka* wyrażał od pewnego czasu chęć współpracy z Hollywood. Jednak, ponieważ cenił niezależność, jaką udało mu się wypracować na gruncie angielskiej kinematografii, podchodził z rozważą do propozycji współpracy napływających zza oceanu.

Na swoją pozycję Reed pracował od końca lat dwudziestych, najpierw w teatrze, a potem zdobywając szlify w świecie filmu przez całą następną dekadę. W drugiej połowie lat czterdziestych zabłysnął serią filmowych arcydzieł. Złożyły się na nią: poruszający dramat odrzucenia *Niepotrzebni mogą odejść* (*Odd Man Out*, 1947), studium dziecka odzieranego z iluzji – *Stracone złudzenia* (*The Fallen Idol*, 1948) oraz film *Trzeci człowiek*, czyli współczesny moralitet z wielką alegorią powojennej Europy jako polem bitwy Dobra ze Złem. O przyjęciu oferty Hechta i Lancastera zadecydował ostatecznie fakt, że zdjęcia do filmu planowano kręcić we Francji. Reed obawiał się bowiem początkowo – co zaskakujące, zważywszy na kosmopolityczny charakter niektórych jego filmów – że gdyby akcja *Trapezu* została przeniesiona do Stanów Zjednoczonych, nie potrafiłby, jako osoba ukształtowana przez kulturę europejską, wiarygodnie sportretować amerykańskiej rzeczywistości.

Amerykańska premiera *Trapezu* w maju 1956 roku była oczekiwana z dużą niecierpliwością. W filmie pokładano ogromne nadzieje, między innymi ze względu na osobę reżysera – w obrazie widziano szansę na jego powrót do wysokiej formy sprzed kilku lat. O *Trapezie* było głośno również z powodu grającego główną rolę Burta Lancastera, ponieważ dla niego filmowa historia stanowiła swoiste rozliczenie z cyrkową przeszłością. Głównym zamiarem aktora było zrehabilitowanie sztuki cyrkowej i przedstawienie środowiska cyrkowców jako wybitnych i niesłusznie lekceważonych artystów. *Trapez* miał więc być dla środowiska cyrkowego tym, czym były *Czerwone pantofelki* (*The Red Shoes*, 1948, reż. Michael Powell i Emeric Pressburger) dla środowiska baletu¹¹.

Nieprzypadkowo uwaga badaczy *Trapezu* zazwyczaj koncentruje się na roli Lancastera. Grana przez aktora postać Ribble'a jest podstawowym nośnikiem znaczeń, reprezentantem alegorii i źródłem symboliki pozwalającej rozpatrywać *Trapez* w szerszym kontekście, jako swego rodzaju hymn na cześć

¹¹ P.W. Evans, *Carol Reed*, Manchester 2005, s. 150.

sztuki cyrkowej. Ribble, były akrobata, kulejący od czasu obrażeń doznanych po upadku podczas wykonywania arcytrudnego potrójnego salta, przychodzi na myśl – jak trafnie zauważa Robert Moss¹² – postać Hefajstosa, syna Zeusa i Hery, chromego greckiego boga, opiekuna rzemiosł, twórcę arcydzieł kunsztu i magii. Nadanie postaci Ribble’a alegorycznego wymiaru uwzniośla środowisko cyrkowców i pozwala spojrzeć nań przez pryzmat niemalże religijnego rytuału. W istocie, w jednej ze scen Ribble żali się, że dawniej, „kiedy cyrk był prawdziwy, latanie było religią”. Dla Ribble’a akrobacje na trapezie są sztuką, której trzeba poświęcić całego siebie, aby osiągnąć pełnię doskonałości. Dlatego też początkowo szorstko zbywa Tina, ambitnego adepta sztuki cyrkowej, który chce wykonać potrójne salto. W końcu Ribble przystaje na prośbę Tina, lecz nie tyle ze względu na jego talent, ile na pasję i namaszczenie, z jakim młody chłopak traktuje swoje artystyczne powołanie. Ribble podejmuje się tej roli, by powtórnie podnieść cyrkowe akrobacje do rangi sztuki. Na przeszkodzie staje mu jednak Lola, cyrkowa *femme fatale*, zwodząca i kusząca obu mężczyzn; kobieta, której – pomimo znajomości jej charakteru – ulegnie nawet „kulejący bóg”.

Tropy antyczne dostrzega w *Trapezie* również Peter William Evans. W opowieści z filmu Reeda upatruje on przede wszystkim alegorię greckiej historii Ganimedesa, pięknego młodzieńca utożsamianego w *Trapezie* z postacią Tina. Zeus (Ribble) uniósł Ganimedesa (Tina) pod postacią orła na Olimp, aby tam usługiwał bogom przy ucztach¹³. Evans dostrzega w filmie także motyw edypiczny, obecny w relacjach trójki bohaterów: Ribble symbolizuje postać ojca, którego podświadomie poszukuje Tino, zaś Lola spełnia rolę matki¹⁴. Jednakże nie sposób ocenić, na ile owe skojarzenia były rezultatem świadomej decyzji twórców, a na ile wynikają one z powszechności pewnych wzorców naracyjnych. Silnie zakorzenione w świadomości kulturowej, wzorce te znajdują odbicie w twórczości artystycznej na zasadzie referencji, która zostaje z łatwością wychwycona w procesie interpretacji dzieła przez erudyty.

Zamysł Lancastera, by nakręcić nietuzinkowy film o cyrku, udało się zrealizować. Entuzjastycznie odniosła się doń amerykańska publiczność, dzięki której w pierwszym tygodniu po premierze *Trapez* pobił ówczesny rekord kasowy, przynosząc finansowe zyski. Lancaster z pewnością osiągnął swój cel jako inicjator projektu i odtwórca głównej roli. Przypieczętowaniem jego osobistego sukcesu, również w wymiarze artystycznym, było wyróżnienie publiczności dla filmu oraz nagroda Srebrnego Niedźwiedzia za rolę Ribble’a na festiwalu w Berlinie. Wielkim przegrany okazał się za to Reed, któremu ówczesna krytyka natychmiast zarzuciła, że nie odcisnął on na filmie własnego piętna. Z dzisiejszej perspektywy w ówczesnej krytyce reżysera można dostrzec sporo złośliwości przysyłającej walory filmu. Zupełnie pominięto, na przykład, fakt, że *Trapez* był pierwszym filmem Reeda zrealizowanym

¹² R.F. Moss, dz. cyt., s. 218.

¹³ P.W. Evans, dz. cyt., s. 153.

¹⁴ Tamże, s. 154–155.

w trudnej technice CinemaScope, wymuszającej ogromną dbałość o kreatywne wypełnianie kadru – czemu Reed znakomicie sprostał. Plastyka obrazu była dla niego zawsze bardzo ważnym elementem stylistyczno-kompozycyjnym filmu, dlatego do współpracy przy *Trapezie* zaprosił Roberta Kraskera, jednego z czołowych operatorów ówczesnego kina. To z nim zrealizował filmy *Niepotrzebni mogą odejść* i *Trzeci człowiek* – i już wtedy obaj opracowali szereg nowatorskich rozwiązań realizatorskich, które zadecydowały o ogromnej intensywności przekazu wizualnego obu filmów. Współpracę tego rodzaju podjęli również przy okazji *Trapezu*, przygotowując wiele nietypowych ujęć przedstawiających akrobatyczne wyczyny.

Ówczesne skrytykowanie reżysera *Trapezu* wydaje się jednak zrozumiałe i uzasadnione, bowiem Reed, pomimo kilku mniej udanych filmów z początku dekady, był w tym okresie wciąż uznawany za jednego z wielkich artystów europejskiego kina – oczekiwania wobec jego kolejnych filmów były więc siłą rzeczy wygórowane. W porównaniu z najsłynniejszymi filmami Reeda *Trapezowi* można bez wątpienia zarzucić liczne niedoskonałości, przede wszystkim w warstwie psychologicznej. Dotyczy to nie tylko konwencjonalnego charakteru relacji trójki bohaterów, lecz przede wszystkim ich konstrukcji psychologicznej ujawniającej schematyzm i jednowymiarowość (szczególnie dotyczy to Tina i Loli). W *Trapezie* zabrakło również owej dyskretnej ironii, która nadawała wcześniejszym filmom Reeda niezbędnej lekkości pozwalającej oswoić dramaty ekranowych postaci. Współcześnie widać ponadto, że *Trapez* ujawnił bardzo wyraźnie zasadniczą słabość Reeda jako twórcy filmowego: jego intuicja artystyczna aktywizowała się wyłącznie w kontakcie z wybitnym materiałem literackim. Tak było w wypadku powieści Fredericka Laurence'a Greena *Niepotrzebni mogą odejść*, książki silnie psychologizującej, łączącej podteksty społeczne, filozoficzne i teologiczne, a także ekranizacji utworów Grahama Greene'a – *Straconych złudzeń* i *Trzeciego człowieka* – doskonałych pod względem charakterystyki postaci i budowania napięć dramaturgicznych. To samo dotyczy niesłusznie zapomnianego *Wyrzutka* (*Outcast of the Islands*, 1951) – adaptacji opowiadania Josepha Conrada, w której Reed z powodzeniem oddał literacki klimat postępującej alienacji głównego protagonisty, uginającego się pod ciężarem fatum. Motyw bohatera tragicznego zmagającego się z własnym losem był zresztą w tym okresie bardzo silnie utożsamiany z twórczością angielskiego reżysera, przede wszystkim za sprawą filmu *Niepotrzebni mogą odejść*, ale także z powodu kolejnych filmów Reeda, w których celowo powracał on do podobnych tematów – jak choćby *The Man Between* (1953); w warstwie fabularnej tego filmu łączą się wątki z *Niepotrzebni mogą odejść* i *Trzeciego człowieka*. Kwestia ta jest istotna, ponieważ potwierdza, że twórczość Reeda miała już wówczas charakter idiolektyczny, a więc stanowiła pewien zamknięty wzorzec artystyczny, z którym utożsamiano reżysera i którego częścią była twórczość literacka wybitnych pisarzy. Tymczasem Max Catto, znany głównie jako twórca powieści przygodowych, autor książki *The Killing Frost*, która posłużyła za podstawę *Trapezu*, nie był z pewnością pisarzem tej miary co Greene czy Conrad. Centralnym motywem jego książki był

wątek miłosny. Scenariusz filmu, nad którym pracowało łącznie pięć osób, tonował nieco wątek melodramatyczny, jednak twórcom – w tym Reedowi – nie udało się nadać opowiadanej historii głębi, która dawałaby możliwość niejednoznacznej interpretacji filmu.

Także przy okazji *Trapezu* silniej niż dotychczas uwidocznił się specyficzny stosunek Reeda do funkcji reżysera, nigdy przez tego artystę nie utożsamianego z twórcą totalnym. Już podczas współpracy z Greene'em Reed zadowolił się rolą pośrednika, człowieka środka – pomiędzy dwiema dziedzinami sztuki: literaturą a filmem. Przy adaptacjach powieści Greene'a postawa ta wynikała częściowo z założeń pisarza, dążącego do zredukowania roli reżysera jako interpretatora w procesie przenoszenia na ekran jego własnych utworów¹⁵. Mimo to, porównawszy adaptacje powieści Greene'a dokonane przez innych reżyserów z tymi, które zrealizował Reed, widać doskonale, jak duży był jego autorski wkład w proces filmowej transpozycji materiału literackiego. Warto zauważyć, że „neutralnej” postawie Reeda jako reżysera sprzyjał bez wątpienia partnerski charakter jego relacji z Lancasterem i Hechtem. W świetle współczesnych badań nad problemem autora filmowego, promujących koncepcję autora wielopostaciowego, gdzie reżyser, choć jest jednym z ogniw łączących proces twórczy, pełni główną funkcję scalającą ów proces¹⁶, łatwiej przyjąć przekonanie, że hollywoodzka machina realizacyjna – mimo iż *Trapez* powstawał w wyjątkowo niehollywoodzkich warunkach – pozbawiła Reeda instynktu, który wcześniej zaważył na sukcesie jego angielskich filmów z lat czterdziestych.

Potwierdzeniem powyższej tezy wydaje się być dalsza kariera twórcy *Trzeciego człowieka*, który po frekwencyjnym sukcesie *Trapezu* nie zdołał utrzymać mocnej pozycji w Hollywood. Zmotywowany do działania nową sytuacją, w której się znalazł, i niezniechęcony złymi recenzjami, był przygotowany do realizacji nawet dwóch filmów jednocześnie. Tymczasem po zdjęciach do *Trapezu* na planie stanął po raz kolejny dopiero po dwóch latach, z różnych względów musiał bowiem zrezygnować z realizacji blisko dziesięciu innych projektów¹⁷. Jego następny film, dramat wojenny *Klucz* (*The Key*, 1958), pod względem realizatorskim nie był przedsięwzięciem tej miary co *Trapez*. Nie pomogła ani gwiazdorska obsada z Williamem Holdenem i Sophią Loren w rolach głównych, ani osadzenie akcji w Anglii. Podobnie jak w wypadku *Trapezu*, z dużą rezerwą film przyjęli angielscy widzowie. Z ich punktu widzenia, ukształtowanego głównie przez fakt obsadzenia w rolach głównych obcokrajowców, nie był to film brytyjski, mimo że formalnie miał taki status. Reed znalazł się nieoczekiwanie na niełatwym do zdefiniowania filmowym pograniczu. Jego angielskie filmy nie spełniały oczekiwań artystycznych widzowni, zaś filmom realizowanym w Hollywood brakowało temperamentu tamtejszych produkcji.

¹⁵ N. Wapshott, dz. cyt., s. 263.

¹⁶ Zob. np. A. Bennett, *The Author*, London 2004.

¹⁷ N. Wapshott, dz. cyt., s. 272–276.

Do śmierci Reed wyreżyserował jeszcze zaledwie sześć filmów. Dobrze przyjętym *Naszym człowiekiem w Hawanie* (*Our Man in Havana*, 1959), po-
nownie adaptacji prozy Grahama Greena'a, na chwilę udało mu się popra-
wić notowania wśród widzów i krytyki – nawet angielskiej, mimo że film po-
wstał przy wsparciu amerykańskiego kapitału i różnił się skrajnie w tonacji
od wcześniejszych ekranizacji prozy Greena'a. Kolejne lata przyniosły jednak
pasma artystycznych niepowodzeń i nieumiejętnych prób wpisania się w hol-
lywoodzki pejzaż. W 1962 roku, nie mogąc porozumieć się na planie z Marlo-
nem Brando, Reed wycofał się nieoczekiwanie z realizacji *Buntu na Bounty*
(*Mutiny on the Bounty* – film ukończył Lewis Milestone), monumentalnej
produkcji MGM. Fiaskiem zakończyła się także próba powrotu na łono an-
gielskiej kinematografii. Thriller *Człowiek ucieka* (*The Running Man*, 1963)
oceniono jako rutyniarski i bezbarwny¹⁸. Największym niepowodzeniem oka-
zał się jednak zrealizowany dla 20th Century-Fox film *Udręka i ekstaza* (*The
Agony and Ecstasy*, 1965), epicka, lecz pozbawiona polotu biografia Michała
Anioła z Charltonem Hestonem w roli głównej.

Amerykańska publiczność i krytyka nie interesowały się twórczością Ree-
da po 1956 roku. Pod koniec życia reżyser działał na peryferiach Hollywoodu,
czego przypieczętowaniem były jego dwa ostatnie filmy: western *Ostatni wo-
jownik* (*Flap*, 1970 – Warner Bros.) i komedia według sztuki Petera Schaffera
Śledź mnie! (*Follow Me!*, 1972 – Universal). Oba przeszły bez echa, nie mając
zapewnionej szerokiej dystrybucji. Zarówno Warner Bros., jak i Universal nie
pokładały zbyt dużych nadziei w filmach Reeda już w momencie przystąpienia
do ich realizacji. Wyjątkiem był nakręcony w 1968 roku musical *Oliver!*, oparty
na motywach powieści Karola Dickensa. Zrealizowany w Anglii i z angielską
obsadą, zachwyił Amerykańską Akademię Filmową. Jej członkowie wyróżnili
Reeda Oscarem za reżyserię. Co znamienne, Hollywood zaakceptowało Reeda
dopiero jako reżysera filmu o jednoznacznie angielskim charakterze.

David Lean: na drodze do niezależności

Lepsze doświadczenia ze współpracy z Hollywood wyniósł David Lean.
Zanim Sam Spiegel, amerykański producent polskiego pochodzenia, przesłał
mu scenariusz Carla Foremana z propozycją wyreżyserowania *Mostu na rzece
Kwai*, ofertę tę odrzucili między innymi Howard Hawks, Orson Welles, Wil-
liam Wyler i John Ford. Oprócz tego, że w połowie lat pięćdziesiątych rola
Leana jako jednego z innowatorów angielskiego kina dobiegła w naturalny
sposób końca, jego zwrot w stronę Hollywood wynikał również z faktu, iż dą-
żył on do zwiększenia uniwersalności przekazu swoich filmów, chcąc zerwać
z kinem w duchu lokalnym, odwołującym się do doświadczeń i wrażliwości

¹⁸ P. Kemp, hasło: *Reed, Carol*, za: *Reference Guide to British and Irish Film Directors*,
w: BFI Screenonline, [online] <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/459891/>>, dostęp:
25.08.2013.

wyłącznie angielskiej publiczności. *Most na rzecę Kwai* miał być pierwszym z serii filmów, w których centralnym motywem reżyser uczynił proces ludzkiego samopoznania. Abstrahując od artystycznych ambicji Leana, dla Spiegła angielski twórca był przede wszystkim sprawdzonym fachowcem, który z powodzeniem zmierzył się kilkanaście lat wcześniej z tematyką wojenną na planie *Naszego okrętu*. Poza tym niedawno otrzymał nagrodę z rąk nowojorskich krytyków i nominację do Oscara za film *Urlop w Wenecji*. Fakt ten działał na korzyść reżysera, zwłaszcza w świetle ogromnego przedsięwzięcia, jakim miała być realizacja *Mostu na rzecę Kwai*, zarówno pod względem artystycznym, jak i organizacyjnym.

Film *Most na rzecę Kwai*, adaptacja powieści Pierre'a Boulle'a o budowie w latach 1942–1943 jednego z odcinków tak zwanej kolei śmierci – mostu z traktem kolejowym w pobliżu miasta Kanchanaburi w Birmie¹⁹ – przez jeńców obozu japońskiego (głównie Brytyjczyków, Australijczyków, Holendrów, ale także Azjatów), w wydaniu hollywoodzkim miał być pierwotnie konwencjonalnym filmem obozowym. Lean odrzucił wczesną wersję scenariusza napisaną przez Foremana, uznając, że zbyt dalece odchodzi ona od powieści francuskiego pisarza. Nie zgodził się również na uczynienie głównym bohaterem Amerykanina kosztem zredukowania roli Brytyjczyka, pułkownika Nicholsona – w książce Boulle'a będącego najważniejszą postacią. Impasowi nie zapobiegła decyzja o wspólnej pracy nad scenariuszem Leana z Foremanem, a potem jego następcą – Calderem Willinghamem. Spiegel, nie ulegając łatwo reżyserowi, wyznaczył trzeciego pisarza – Michaela Wilsona, z którym Lean przygotował ostateczną wersję scenariusza²⁰. Pułkownik Nicholson był w niej już postacią centralną. Zgodnie z zamysłem reżysera, afirmując postać angielskiego oficera, Lean uczynił go nosicielem ideologicznego przesłania opowiadanej historii.

Most na rzecę Kwai był pierwszym spośród kilku filmów Leana, w których głównymi bohaterami reżyser uczynił niemal wyłącznie mężczyzn; dwa pozostałe to *Lawrence z Arabii* i *Doktor Żywago* (*Doctor Zhivago*, 1965). Nicholson, podobnie jak T.E. Lawrence i Żywago, to postać niejednoznaczna i pełna sprzeczności. Dowodząc brytyjską jednostką wojskową, która trafiła do japońskiego obozu jenieckiego, wymusza na psychopatycznym komendancie Saito traktowanie jego kadry oficerskiej zgodnie z postanowieniami Konwencji genewskiej. Działa w imię ściśle określonych zasad, pokrywających się z paradygmatycznym wzorcem brytyjskości obejmującym między innymi takie

¹⁹ Most ten zbudowano w celu umożliwienia przemieszczania się wojsk japońskich. Do jego budowy, oprócz 180 tysięcy jeńców azjatyckich, skierowano także około 60 tysięcy jeńców alianckich, w tym brytyjskich. Podczas budowy zmarło łącznie blisko 110 tysięcy jeńców, w tym 16 tysięcy żołnierzy alianckich. Według osób, które przeżyły budowę mostu, historia przedstawiona w filmie odbiega znacząco od rzeczywistych wydarzeń i pokazuje złagodzony obraz życia obozowego.

²⁰ Formalnie autorem scenariusza pozostał Carl Foreman. Ponieważ jednak znajdował się on na czarnej liście McCarthy'ego, nie mógł być oficjalnie zatrudniony przez Columbię. W oryginalnej wersji filmu w napisach jako scenarzysta widnieje Pierre Boulle.

cechy, jak rzeczowość, powściągliwość uczuciowa i stoicyzm²¹. Jego osobowość ukształtował etos oficera imperialnej Brytanii. Dzięki temu jest człowiekiem niezłomnym, ryzykującym bez wahania życiem, aby odnieść choćby moralne zwycięstwo nad wrogiem. Wywalczywszy odpowiednie traktowanie dla swoich żołnierzy, akceptuje zwierzchnictwo japońskiego oficera i podejmuje się budowy mostu, którego postawienie – pomimo niezwykle trudnych warunków i krótkiego terminu przeznaczonego na realizację – przyjmuje za swój obowiązek. Z czasem dla Nicholsona budowla staje się symbolem brytyjskich cnót, tym bardziej że zamysł utworzenia tajsko-burmańskiej linii kolejowej, której częścią jest most nad rzeką Kwai, choć ostatecznie porzucony, pierwotnie był wysunięty przez Wielką Brytanię.

Postawa Nicholsona nie jest jednak motywowana wyłącznie przez silne poczucie tożsamości narodowej. Podejmując się karkołomnego zadania, Nicholson wznosi się ponad polityczne okoliczności, dopatrując się w zaistniałej sytuacji osobistej misji. Zagrzewając do pracy podwładnych, posługuje się populistyczną retoryką podkreślającą potrzebę udowodnienia supremacji Zachodu. Budowa mostu od samego początku jest dla niego sprawą honoru i osobistym pojedynkiem z japońskim komendantem. Nicholson rzuca się z pasją w wir pracy i nie przyjmuje do wiadomości, że jego poświęcenie wzbudza wątpliwości wśród towarzyszy broni. We współzawodnictwie, którego stawką jest przez jakiś czas jego życie, odnajduje jednak sens swojego uczestnictwa w szaleństwie wojny. Nicholson identyfikuje się ze swoim zadaniem do tego stopnia, że w finale próbuje uniemożliwić wysadzenie mostu przez aliantów.

W postawie Nicholsona można jednak dopatrywać się także czegoś więcej. Charakterystyka jego postaci jest zbudowana na silnym kontraście wobec pozostałych bohaterów. Saito reprezentuje obcą kulturę, z całym bagażem jej tradycji i obyczajów (stawką w „wojennej grze” japońskiego oficera jest życie – jeśli nie ukończy w terminie mostu, będzie musiał popełnić seppuku), zaś Amerykanin Shears stanowi zaprzeczenie idealistycznej postawy Anglika. Nicholson jako Inny – zarówno w odniesieniu do kultury Wschodu (Saito), jak i cywilizacji Zachodu w jej dominującym modelu (Shears) – dąży do osiągnięcia stanu ducha, w którym mentalne niedopasowanie do narzuconego szablonu kulturowego zastąpi swoiste uczucie *katharsis* osiągnięte dokonaniem niemożliwego. Paradoksalnie, mimo że Nicholson, bohater wzorowany na autentycznej postaci, jest osadzony silnie w kontekście historycznym, w planie interpretacyjnym może być postrzegany jako figura całkowicie samodzielna i uniwersalna. Kontekst historyczny ma dla Leana znaczenie drugorzędne, stanowiąc przede wszystkim doskonałe tło dla ukazania specyficznego typu protagonisty, przedkładającego własną godność – a więc także własne człowieczeństwo – ponad przypisany społecznie obowiązek.

Film zawdzięczał sukces przede wszystkim łatwości, z jaką widz mógł się identyfikować z głównym bohaterem. Pułkownik Nicholson był postacią

²¹ Zob. J. Chapman, *Film historyczny – kino narodowe*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 27.

niedoskonałą, wielowymiarową w sposobie przedstawienia. Stanowił antytezę Shearsa – muskularnego zawadiaki i spryciarza. Jednocześnie to nie jego angielskość decydowała o popularności wśród widzów – choć fakt ten odgrywał oczywiście pewną rolę w odbiorze filmu przez amerykańską widownię. Szczupły, sprawiający wręcz wrażenie człowieka kruchego, Nicholson skrywał w sobie przede wszystkim wprost niespotykany w filmie hart ducha. Podobnie jak Shears był outsiderem, ale w przeciwieństwie do Amerykanina jego „odmienność” nie wynikała z banalnych pobudek – chęci przetrwania wojny przy minimalnym poświęceniu. Występując przeciwko wszystkim w imię własnych racji, Nicholson był śmiertelnie poważny. Imponował widzom, wykazując się odwagą i nieprzekupnością. Był bohaterem *à rebours*, który zdecydował się kierować własnymi wartościami i przekonaniem, a nie enigmatycznym dobrem ogółu. Widzowie zgodnie kibicowali jego kontrowersyjnej, nielogicznej z wojskowego punktu widzenia, decyzji o dokończeniu budowy mostu. Bliższy był im bowiem bohater pokonujący przeciwności niż postać Shearsa – postać, w której charakterystykę wpisany był od samego początku sukces.

Widzów zaintrygowało nowatorskie podejście Leana do filmu wojennego. Przełamując jego konwencje, zachował jednocześnie komercyjny charakter gatunku. Spełnił tym samym oczekiwania Spiegla i finansującej produkcję Columbii. Za największe osiągnięcie angielskiego reżysera krytycy uznali jednak fakt, że udało mu się znacząco poszerzyć formułę kina wojennego, wysuwając na pierwszy plan postać antybohatera. Ponadto Lean na nowo zdefiniował własny styl, realizując po raz pierwszy film w technice CinemaScope, a także mając możliwość kręcenia większości zdjęć w plenerach – i to nietypowych, bo na Cejlonie (obecnie Sri Lanka). Wysublimowana plastyka obrazu w *Moście na rzece Kwai*, sugestywnie oddająca panujący w miejscu akcji parny klimat i malaryczną atmosferę, pozwoliła połączyć w warstwie psychologicznej filmowe postaci z otaczającym je pejzażem. Zależność ta będzie odąd odgrywała w filmach Leana bardzo ważną rolę, zaś apogeum osiągnie w jego kolejnym dziele – w filmie *Lawrence z Arabii*. W tym obrazie pustynna kraina stanie się synonimem dążeń bohatera do osiągnięcia wolności umysłu.

Pozycja Leana w połowie lat pięćdziesiątych różniła się całkowicie od tej, w jakiej znajdował się wówczas Reed. Kolejne filmy twórcy *Spotkania* cieszyły się rosnącym uznaniem publiczności i krytyki. Wybór *Hobsona* (*Hobson's Choice*, 1954), ostatni angielski obraz Leana z tego okresu, adaptację popularnej sztuki Harolda Brighouse'a, Brytyjska Akademia Filmowa i Telewizyjna uznała za najlepszy film roku. Reżyser odebrał również za niego Złotego Niedźwiedzia na festiwalu filmowym w Berlinie. Za oceanem triumfy święcił *Urlop w Wenecji*. Film ten stanowił zresztą swoiste preludium do dalszej kariery Leana, zarówno pod względem organizacyjnym, jak i artystycznym. Podejmując współpracę z niezależnym producentem Ilyą Lopertem przy realizacji *Urlopu w Wenecji*, Lean po raz pierwszy od dziesięciu lat realizował film w kolorze i poza Wielką Brytanią. Nakręcony w całości w Wenecji, niekonwencjonalny romans z Katherine Hepburn i Rossano Brazzim w rolach głównych przyniósł mu najwięcej satysfakcji w dotychczasowej karierze. Mimo to

podczas pracy nad *Mostem na rzecę Kwai* Lean nie miał zapewnionej pełnej swobody artystycznej, ponieważ był zmuszony do konfrontowania własnych pomysłów z opinią Harry'ego Cohna, szefa Columbii oraz wysłannika Spiegła nieopuszczającego reżysera ani na krok podczas zdjęć na Cejlonie. Najbardziej jaskrawym przykładem ingerencji Cohna w film było wymuszenie na Leanie, pod groźbą wstrzymania zdjęć, poszerzenia fabuły o motyw *love interest* – białej kobiety, obiektu męskiego pożądania. Wprowadzenie do filmu nowej postaci wiązało się z koniecznością uzupełnienia scenariusza o wątek romansowy. Dodana scena, zupełnie nieistotna z dramaturgicznego punktu widzenia, przedstawia amerykańskiego protagonistę, Shearsa, flirtującego na plaży z pielęgniarką.

To jednak jeden z niewielu przykładów, kiedy Lean ugiął się pod naciskami Cohna i Spiegła. Już w trakcie przygotowań do filmu wywalczył na przykład prawo do samodzielnego wyboru obsady i ekipy realizatorskiej. Wygraną Leana kończyły się zwykle spory dotyczące metod pracy reżysera – przede wszystkim przedłużania zdjęć w oczekiwaniu na odpowiednie warunki meteorologiczne i nieliczenia się z budżetem. Główną kością niezgody w trakcie realizacji filmu była kwestia bieżącego dostępu reżysera do zmontowanych scen (zdjęcia nakręcone na Cejlonie przewożono od razu do Hollywood, gdzie Spiegel nadzorował ich montaż). Lean, doświadczony montażysta, myślał o filmie przede wszystkim w kategorii obrazów i nie wyobrażał sobie realizacji kolejnych scen bez wglądu w gotowy materiał²². Chciał ponadto ocenić efekty pracy w technice CinemaScope, którą dopiero poznawał.

Bezkompromisowość Leana wynikała nie tylko z niemal chorobliwego perfekcjonizmu reżysera, lecz także z ogromnego poczucia odpowiedzialności za przedsięwzięcie firmowane własnym nazwiskiem. Lean doskonale zdawał sobie sprawę z hierarchicznej struktury hollywoodzkiego systemu produkcji, opartego na licznych zależnościach i zobowiązaniach. Swoją nieugiętą postawą zapobiegał próbom siłowego wtłoczenia go w obowiązujący model hollywoodzkiej stratyfikacji. W jednej z wypowiedzi wyraził zresztą uznanie dla amerykańskich reżyserów, podkreślając, że znacznie łatwiej być autorem filmowym w obrębie niewielkiej kinematografii o przejrzystej strukturze organizacyjnej – tak jak to było choćby w powojennej Anglii – a trudniej w Hollywood, gdzie twórcy stanowią jedynie element ogromnej maszyny produkcyjnej, w sposób naturalny sterowanej przez producentów finansujących filmy i szefów dużych wytwórni filmowych²³. Z jednej strony, sprzeciwiając się niektórym decyzjom producenta, Lean z pewnością ryzykował – chociażby swoje relacje z jedną z wielkich hollywoodzkich wytwórni. Z drugiej strony, wykazując się stanowczością i pewnością siebie, zyskał większy wpływ na realizowany film, co w kolejnych latach pozwoliło mu utrzymać niezależność.

Nie wszystko układało się jednak po myśli reżysera. Największą lekcją pokory wobec hollywoodzkiej etyki była dla Leana uzgodniona w rozmowie,

²² G.D. Phillips, dz. cyt., s. 240.

²³ Tamże, s. 5–6.

lecz nieujęta odpowiednim zapisem w umowie, kwestia napisu otwierającego film. Według wcześniejszych ustaleń *Most na rzecę Kwai* miał otwierać napis: „A Sam Spiegel – David Lean Production”, podkreślający równorzędną pozycję producenta i reżysera. Tymczasem zarówno w filmie, jak i na promocyjnych akcydensach widniał napis: „A Sam Spiegel Production”. Przy okazji *Lawrence’a z Arabii* Lean wymusił na Spieglu dodanie odpowiedniego zapisu w umowie, który regulował tę kwestię²⁴.

Pomimo licznych tarć podczas realizacji filmu, sukces *Mostu na rzecę Kwai* – wyróżnionego siedmioma statuetkami Amerykańskiej Akademii Filmowej, w tym za reżyserię i najlepszy film roku – sprawił, że Spiegel był otwarty na dalszą współpracę z angielskim reżyserem. I choć w kierunku Leana popyły się z Hollywood liczne propozycje, głównie kręcenia monumentalnych fresków historycznych, reżyser pozostał wierny Spieglowi. Awans Leana w strukturze Hollywood umożliwił mu nakręcenie filmu o Lawrencie już niemal całkowicie na własnych warunkach. Jego realizacja trwała równie dwa lata, z czego osiemnaście miesięcy przeznaczono na zdjęcia – warunki, które mogło wynegocjować niewielu reżyserów. Columbia oczekiwała, rzecz jasna, co najmniej podobnych wyników finansowych, jakie osiągnął *Most na rzecę Kwai*. *Lawrence z Arabii* powtórzył sukces poprzednika z nawiązką. Reżyser zatriumfował również przy okazji swojego kolejnego, najbardziej hollywoodzkiego z ducha filmu – adaptacji *Doktora Żywago* Borysa Pasternaka, jednego z największych filmowych przedsięwzięć tego okresu.

Po nakręceniu *Córki Ryana* (*Ryan’s Daughter*, 1970), zmęczony pracą i zniechęcony krytyką za rzekomą niepoprawność polityczną w sposobie przedstawienia społeczności irlandzkiej w tym filmie, Lean na czternaście lat usunął się w cień. Mimo to jego status w Stanach Zjednoczonych jako jednego z najwybitniejszych współczesnych reżyserów nie zmienił się. W 1970 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku zorganizowało retrospektywę jego twórczości, a trzy lata później wyróżniono go prestiżową nagrodą Gildii Reżyserów Amerykańskich za całokształt twórczości. Amerykańska publiczność i tamtejszy przemysł filmowy na trwałe zawłaszczyły brytyjskiego twórcę. Było to jednak możliwe wyłącznie dzięki sukcesom zrealizowanych przez niego dla hollywoodzkich producentów filmów – *Mostu na rzecę Kwai*, *Lawrence’a z Arabii* i *Doktora Żywago*, choć żaden z nich nie został nakręcony w Stanach Zjednoczonych ani nie poruszał tematów związanych z tym krajem, a główne role zagrali w nich w większości obcokrajowcy, przede wszystkim wybitni angielscy aktorzy, których styl ukształtowała tradycja teatralna. Zwieńczeniem amerykańskiej kariery Leana było wyróżnienie go w 1990 roku nagrodą Amerykańskiego Instytutu Filmowego (AFI) za całokształt twórczości, ostatnią odebraną przez reżysera za życia. David Lean, jako jedyny angielski reżyser obok Alfreda Hitchcocka, pozostając twórcą iście brytyjskim, przełamał bariery kina narodowego i zdobył renomę wśród amerykańskiej publiczności.

²⁴ Tamże, s. 253.

Bibliografia

- Bennett A., *The Author*, London 2004.
 Chapman J., *Film historyczny – kino narodowe*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.
 Evans P.W., *Carol Reed*, Manchester 2005.
 Kazana B., *Nurt autorski w kinie brytyjskim w latach 1945–1951*, Kraków 2013.
 Kemp P., hasło: *Reed, Carol*, za: *Reference Guide to British and Irish Film Directors*, w: BFI Screenonline, [online] <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/459891/>>, dostęp: 25.08.2013.
 Lev P., *History of the American Cinema*, t. 7: *Transforming the Screen 1950–1959*, Berkeley 2003.
 Moss R.F., *The Films of Carol Reed*, New York 1987.
 Phillips G.D., *Beyond the Epic. The Life & Films of David Lean*, Kentucky 2006.
Theorising National Cinema, red. V. Vitali, P. Willemen, London 2008.
 Thompson K., Bordwell D., *Film History. An Introduction*, New York 2003.
UK Media Laws: Cinema and Films, [online] <http://www.terramedia.co.uk/reference/law/UK_media_law/cinema_and_film_laws.htm>, dostęp: 25.08.2013.
 Wapshott N., *Carol Reed – A Biography*, New York 1994.

Streszczenie

W połowie lat pięćdziesiątych XX wieku Carol Reed i David Lean, dwaj czołowi reżyserzy angielscy tego okresu, podjęli próbę zaistnienia w Hollywood. W rezultacie powstały filmy stanowiące punkty zwrotne w karierach obu twórców – *Trapez* (1956) Reeda i *Most na rzece Kwai* (1957) Leana. Celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób nowe uwarunkowania wpłynęły na autorski profil twórczości obu reżyserów, czy i w jakim stopniu ulegli oni konieczności artystycznego kompromisu oraz jaki wpływ miały oba filmy na rozwój ich dalszej kariery. Autor analizuje wspomniane utwory zarówno w kontekście historycznofilmowym, jak i tekstualnym.

Summary

**Hollywood Debuts of Carol Reed and David Lean:
Trapeze and *The Bridge on the River Kwai***

In the mid-1950s, Carol Reed and David Lean, two leading auteur directors in British cinema, debuted in Hollywood. The resulting films – Reed’s *Trapeze* (1956) and Lean’s *The Bridge on the River Kwai* (1957) – turned out to be the turning points in the careers of both directors. The article’s goal is to show how a new background of filmmaking influenced the individual profile of the work of both directors and whether, and to what extent, they had to compromise their artistic approach and what impact both films had on their further careers. The article focuses on both a historical and topical analysis of *Trapeze* and *The Bridge on the River Kwai*.