

Bruce Morrissette

Powieść i kino : przypadek Robbe-Grilleta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 66/2, 211-229

1975

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

BRUCE MORRISSETTE

POWIEŚĆ I KINO: PRZYPADEK ROBBE-GRILLETA

Badanie stosunków między kinem a powieścią przyniosło w ciągu ostatnich piętnastu lat falę artykułów i książek, pisanych przez krytyków zarówno „filmowych”, jak i „literackich”. Siódma sztuka — film — narodzona wraz z XX wiekiem, wytworzyła pewne techniczne i artystyczne chwyt, które — według jednych — opanowują wszystkie uświęcone dziedziny tradycyjnej powieści, bądź też — wedle innych — stale ulegają wpływowi sztuki literackiej. Wpływ czy też zbieżność, transpozycje czy odpowiedniości — zagmatwane, wzajemne stosunki między kinem a literaturą (poezją, teatrem, powieścią) bada się w sposób coraz bardziej mglisty, a nawet logicznie błędny.

Nie idzie nam tutaj o wyłożenie historii tych wzajemnych odniesień kina i powieści. Czytelnik pragnący poznać szczegóły problemu znajdzie je świetnie wyłożone (dla lat dwudziestych do czterdziestych) w dwóch rozdziałach poświęconych temu tematowi w *Présences contemporaines III* Pierre Brodina (s. 93—97, 195—199). Podkreślmy jednak, że to najpierw „poezja wizualna” (wyrażenie Yvana Golla) i (zasygnalizowana przez Pierre Mac Orlana) zdolność kina do wyrażenia tego co n i e ś w i a d o m e zainteresowały literatów. Różne triki, zmiękczenia, nakładanie obrazów, jazdy kamer, *crossing-up*, luźne, nie wynikające z siebie sekwencje, zmiany planów, niespodziewane, dziwne oświetlenia, zmiany punktów widzenia i nowe sposoby narracji filmowej — wszystkie te elementy czynią z kina — w epoce filmów ekspresjonistycznych, dadaistycznych i surrealistycznych — p o e z j ę o b r a z ó w. Jeśli w odniesieniu do tego rodzaju

[Bruce Morrisette (ur. w r. 1911 w Richmond <USA>) jest profesorem literatury francuskiej w uniwersytetach amerykańskich. Główne publikacje książkowe: *Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste* (1933); *La bataille Rimbaud* (1959); *Les romans de Robbe-Grillet* (1963). Ta ostatnia książka spowodowała szeroką dyskusję i przyniosła rozgłos autorowi.

Przekład według wyd.: B. Morrisette, *Roman et cinéma: le cas de Robbe-Grillet*, „Symposium” XV, nr 2, 1961, s. 85—103.]

filmów mówi się o ich literackości, to tylko w sensie porównania z powieściowym monologiem wewnętrznym, tej „filmowości myśli”, która pozwala mówić o filmach wewnętrznych.

Nowa sztuka kina nie jest jednak tylko poezją — jest teatrem. Od chwili narodzin usiłuje uwolnić się od statyczności sfilmowanej sceny, która łączy ją z teatralną tradycją „czwartej ściany”. Nawet jeżeli André Malraux ma rację, mówiąc, iż kino staje się sztuką w chwili, w której kamera odkrywa swoje możliwości ruchu, to trzeba zauważyć, że ostatnie badania pierwszych filmów niemych wykazują, że wszystkie wyżej wspomniane chwytły techniczne rozwinęły się tak szybko, iż znane były już około 1905 r. Nawet *process shot* (akcja rozgrywająca się na tle już wcześniej sfilmowanej sceny) pochodzi z tego pierwszego okresu kina. W tym samym czasie teatr konwencjonalny pomnaża odsłony, rezygnuje z podziału na akty, stosując scenę obrotową i inne skróty, odnajduje swobodę szybkich przejść kina. Claudel w *Krzysztofie Kolumbie* prezentuje publiczności *process shot* na ekranie. Jules Romains pisze pierwszy scenariusz literacki *Donogoo-Tonka*; dramaturdzy, jak Pagnol, stają się scenarzystami filmowymi. Narodził się teatr filmowy i — obok filmów poetyckich czy filmów wolnych skojarzeń (*Krew poety Cocteau*, *Pies andaluzyjski* Buñuela itd.) — rozpowszechniają się „sztuki dla kina” napisane np. przez Salacrou, Anouilha, Préverta, Jeana Renoira, Marca Allegreta, Marcela Carné, Tuffauta i innych.

Film jest poezją i teatrem, lecz nade wszystko jest powieścią. Problem filmowej adaptacji narodził się w chwili, w której zaczęto przenosić na ekran opowiadania i powieści. Zagadnienie to, o ile zanalizuje się je dostatecznie głęboko, zawiera wszystkie aspekty problematyki relacji między powieścią i kinem, lecz w sformułowaniach niezbyt odpowiadających potrzebom niniejszego studium. Ostatnia praca George'a Bluestone'a *Novels into Film* podkreśla wagę, a także złożoność estetyki adaptacji oraz proponuje obiecujące metody badania syntaksy porównawczej powieści i kina. Jednakże Bluestone zajmuje się głównie problemem przekładu na obrazy dzieł pisanych, interesując się w swym dziele obszernie zagadnieniami dla nas ubocznymi: sprowadzaniem powieści do czasu możliwego do realizacji na ekranie, wymyślaniem odpowiedniej dekoracji itd., aby odtworzyć „styl” powieści, ponownym strukturalizowaniem intrygi, aby wyjaśnić i udramatyzować fabułę itd.¹

¹ Do niedawna „pierwszeństwo” powieści nad kinem uchodziło za fakt niezbity: czyż adaptacje nie są zawsze przekładem z powieści na film? To rzekome pierwszeństwo dzisiaj już jest mniej uznawane i rodzi się tendencja przeciwna. Sukces takiego filmu, jak *Oszuści* Marcela Carné skusił Françoise d'Eaubonne do napisania powieści na podstawie tego filmu, co z kolei posłużyło krytykom do interesujących obserwacji. Autorka powieściowej adaptacji [filmu] poczuwa się np.

Od kiedy odnajdujemy w powieści techniczne chwytów zapożyczone z kina czy porównywalne z filmowymi? Tak postawione pytanie przesądza już kwestię pierwotności i wpływu. Czy większość chwytów, o których mowa, można uważać za filmowe w swej istocie? Czyż filmowe *flashbacks* nie mają źródła literackiego? (Znany jest przykład opowiadań Ulissesa u Homera). Swobodne przejścia, zmiany planów, dziwaczne oświetlenia, zmiany punktu widzenia — czyż całej tej „wizualnej poezji” nie ma już w *Iluminacjach* Rimbauda czy w *Pieśniach Maldorora* Lautréamonta? Czy Crémieux miał rację, twierdząc w 1927 r. (w *XX Siècle*), że Gide zastosował zbliżenia [*close-up*] w zdaniu z *Fatszerzy*: „twarz Laury znajduje się blisko jego twarzy; widział, jak się rumieni”? Czy można, za Pierre Brodinem, ustalić równoważność bądź transpozycję stylów między opisanym przez Paula Moranda ciągiem oglądanych przez szyby ekspresu widoków a łańcuchem obrazów (często o nieznośnej banalności i połączonych ze śmiesznym komentarzem) filmowanych w technice jazdy kamery? Wróćmy jeszcze do tych kuszących, lecz niebezpiecznych analogii.

Dobrze znany jest przykład André Malraux. Claude-Edmonde Magny stwierdziła (w *L'Age du roman américain*), że konstrukcja *Doli człowieka* opiera się na filmowym następstwie planów, w którym każda scena opisana jest z punktu widzenia jakiejś osoby, jak Tchen, zdolnej do kamerowego widzenia. Otóż, o ile prawdą jest, że pewne sceny (jak ta pierwszego spotkania w sklepiku Hemmerlicha) sprawiają wrażenie mniej czy bardziej konwencjonalnie sfilmowanej scenografii (ruch przy wejściu, oświetlenie oraz *chiaroscuro* [światłocień] lamp i twarzy, didaskalia z lewa, z tyłu itd.), to jednak nie można powiedzieć, że te chwytów znajdujemy wszędzie w powieści, ani sprowadzać do nich samej istoty sztuki Malraux. Nawet jeżeli przyjmie się, z zastrzeżeniami, opinię pani Magny, że w książce nic nie istnieje niezależnie od obserwacji jakiejś

do obowiązku zrekonstruowania w opowiadaniu wszystkich konwencjonalnych chwytów powieściowych (wewnętrzne monologi, wspomnienia i myśli postaci, swobodna mowa niezależna itd.). Lecz, podkreślimy to dalej, właśnie niestosowanie tych elementów w filmie uważało się za czynnik decydujący o współczesności, a nawet o wyższości kina i, wedle większości krytyków, to ono właśnie przyczyniło się do „oczyszczenia” nowej powieści od przestarzałych chwytów. Zresztą, powieściowe adaptacje filmów na nowo łączą różne mieszane gatunki artystyczne, co komparatyści powinni kiedyś zbadać: powieść napisaną na podstawie filmu niemal całkowicie wzrokowego (*Mój wujaszek* Jacques'a Tatiego, „przełożony na powieść” przez Jean Claude Carrière'a; „powieści” rysunkowe i komiksy, kryminały „z materiałem dowodowym” z załączonymi poszlakami (przedmioty, jak resztki zapalek, niedopałki papierosów, włosy, odciski palców itd.), powstałe najpierw we Włoszech fotograficzne komiksy taśmowe, które — przez swoje wielkie ujęcia, nakładanie się obrazów i „psychologiczne” perspektywy — stanowią rdzają zastygłego i przenośnego filmu.

osoby, to i tak nie można by tej zasady strukturywania powieści uznać za kryterium dowodzące odniesień do kina. P. Magny, w tym miejscu jak i w innych, posuwa się za daleko w ustalaniu odpowiedniości między dwiema sztukami, zwłaszcza wówczas, kiedy nadmiernie podkreśla związek kina z tzw. regułami punktu widzenia.

Kino bowiem stale używa kątów i punktów widzenia oderwanych od jakiegokolwiek osoby i poza pewnymi wyjątkowymi przypadkami (zob. dalej) kamera nigdy nie śledzi świadomości bohaterów w sposób, jakiego żąda od pisarza Sartre w swoim słynnym artykule *François Mauriac i wolność (Situations, I)*. Sam Sartre usiłuje, zwłaszcza w *Zwłóce*, wypracować filmowe przejścia i przeskoki; aby oddać wrażenia jednoczesności, które często bardziej przypominają unanizm niż filmowość, Sartre umieszcza w jednym zdaniu akcję, dziejącą się w Czechosłowacji, w Niemczech, we Francji, w Afryce; podobne czy identyczne czynności (np. ludzie śpią lub jedzą) bądź pokawałkowane zdania tworzą powiązania, czy właściwiej mówiąc, przejścia między scenami, albowiem sceny wydają się nie tylko z sobą związane, co następujące po sobie bądź jednocześnie. O ile prawdą jest, że dłuższe sceny mają za podstawę świadomość jednej osoby, to istnieje też — w szybkich przejściach między oddalonymi od siebie miejscami — wiele punktów widzenia nieosobowych, zupełnie jak u Dos Passosa we fragmentach *Oka kamery z USA*. Zarówno pisarz, jak i filmowiec, mają do wyboru między punktem widzenia osobowym a zewnętrznym czy zgoła obiektywnym. Zresztą, szczegółowe zbadanie rzekomo systematycznego stosowania w literaturze technik filmowych, pozostaje jeszcze do wykonania. Byłoby dziwne, gdyby nie odkryto, że większość tych domniemyanych paralelizmów opiera się na nieporozumieniu.

Waga, jaką przykłada się do relacji między powieścią a kinem, odbija się w stałej trosce krytyków, by zidentyfikować i zanalizować wszystkie możliwe odpowiedniości między tymi dwiema sztukami, a także objawia się w coraz większym potoku książek i artykułów na ten temat. W specjalnym numerze „Revue des lettres modernes” z 1958 r., zatytułowanym *Cinéma et Roman*, próbowano przeprowadzić sondaż ustalający aktualny stan problemu. Zbiór ten, mimo że nie daje obrazu całości i nie ukierunkowuje badań porównawczych, stanowi jednak ważny punkt wyjścia dla dalszych systematycznych studiów. Myśli, które znajdujemy w artykułach *Cinéma et Roman*, są często niespójne a nawet sprzeczne, i gruntowne ich uporządkowanie znacznie przekracza granice tego eseju, mimo to tom ten może znakomicie posłużyć przy rozważaniu szczególnego przypadku powieściopisarstwa Robbe-Grilleta, ponieważ doświadczenia tego autora wzbudzają u krytyków — jak wyznaje w przedmowie G.-A. Astre — „nadzwyczajne zainteresowanie”. Krytycy *Cinéma et Roman* istotę pro-

blematyki relacji między tymi dwoma gatunkami sztuk (a także najciekawszy, wśród współczesnych pisarzy, przykład istnienia tych relacji) odkrywają u autora *Gum, Le Voyeur* [Podglądacza] i *La Jalousie* [Zazdrości].

Wymieńmy najpierw i przeanalizujmy najczęściej powtarzane i najbardziej rozpowszechnione wśród literackich i filmowych krytyków idee, które odnajdujemy w różnych artykułach *Cinéma et Roman*. Zestawiając razem punkty wspólne (czy zbieżne idee) według ich specjalnych tematów, można bardziej racjonalnie porozmieszczać argumenty poszczególnych krytyków w obrębie całości wyrażonych w tym tomie opinii, z których żadna, jak się wydaje, nie dotyka istoty problemu. Zresztą, bez takiego ogólnego spojrzenia nie utrzymają się żadne spośród uwag o szczególnej sytuacji Robbe-Grilleta.

Większość obserwacji i rozumowań zawartych w *Cinéma et Roman* można zgrupować w trzy kategorie, albowiem niemal wszystkie argumenty krytyków wiążą się z tymi trzema punktami, albo dążą do ich zsyntetyzowania; są to: punkt widzenia, priorytet obrazu w z r o k o w e g o i rozwój u z e w n ę t r z n i o n e j p s y c h o l o g i i.

Metoda analizy tej problematyki polega — u większości krytyków literackich i filmowych — na jednym z dwóch postępowania: albo jakiś krytyk oddziela (według własnego uznania) to, co „może zrobić” kino, od tego, co „może zrobić” powieść, albo — w chwytach i technikach obydwu rodzajów sztuki — krytyk odnajduje tożsamości, podobieństwa czy zbliżenia struktury bądź funkcji, które odpowiadają (wciąż wedle jego mniemania) analogicznym czy równoważnym aspektem tej samej ekspresji artystycznej.

Czasami ten sam krytyk, prawdopodobnie nie zdając sobie sprawy ze sprzeczności w swoim postępowaniu, używa jednocześnie metody odróżnień i analogii (ma to miejsce, jak zobaczymy, u Colette Audry). Sprzeczności ujawniają się również w kategoriycznych deklaracjach, kiedy to dwóch krytyków traktujących o tym samym przedmiocie beztrąsko dochodzi do przeciwstawnych wniosków: np. dla Colette Audry (zob. s. 133) „pewne jest (...), że świat Prousta (...) nie ma nic wspólnego z kinem i nie może być nawet wykorzystany” w kinie, albowiem opis przedmiotów u Prousta „nasycony jest analogiami i odpowiedniościami”; natomiast Jacques Nantet (s. 179—184), twierdzi, że dzieło Prousta, p e ł n e p o w i ą z a ń a n a l o g i c z n y c h, występujących w wypadku „magdalenki” odsłaniającej przeszłość, jak i w jazdach kamery przy ujęciach dzwonnicy w Martinville, głogowego żywopłotu itd., powstaje z „filmowej wizji” świata. Wobec takich sprzeczności czytelnik *Cinéma et Roman* nie zaufa od razu wygłoszonej tezie, którą — być może — gdzie indziej uzna za odpartą czy zanegowaną. Przezorny czytelnik ustosunkuje się raczej sceptycznie do licznych opinii tego zbioru.

Jeśli idzie o problem punktu widzenia, to sam Robbe-Grillet (w „Uwagach o lokalizacji i zmianach punktu widzenia w opisie powieściowym”, s. 128—130) daje najprecyzyjniejszy opis kwestii (uprzednio omawianej przez Sartre'a w cytowanym wyżej artykule o Mauriacu). Robbe-Grillet zauważa, że u większości pisarzy sprzed epoki współczesnej pozycja obserwatora we fragmentach opisowych była chwiejna, dwuznaczna, płynna, często wszechwiedząca i wszechczasowa, a wszystko to bez logicznego czy strukturalnego uzasadnienia. Oko pisarza było „wszędzie jednocześnie”. Robbe-Grillet twierdzi, że „pod wpływem bądź niezależnie od wpływu” opowiadania filmowego, współczesny powieściopisarz usiłuje coraz dokładniej precyzować miejsce, z którego widziane są przedmioty, pod jakim kątem, w jakim oświetleniu itd. Interesujący jest — zauważmy — fakt, że wówczas, gdy Sartre broni podobnej opinii w myśl idei egzystencjalistycznych (scena nie istnieje poza świadomością jakiejś postaci, wszechwiedzący autor musi zniknąć wraz ze „śmiercią Boga” itd.), Robbe-Grillet stosuje przede wszystkim argumenty natury estetycznej: „fotografia — jego zdaniem — musi być zrobiona z danego miejsca (...), kamera musi się gdzieś znajdować”. W powieści obserwacja powinna dokonywać się okiem człowieka, „nawet jeżeli nie jest to jakaś postać”. A zatem, dla Robbe-Grilleta, nie tyle świadomość (bohatera, obserwatora) powinna wyznaczać punkt widzenia (jak w systemie Sartre'owskim), co geometryczna, wzrokowa perspektywa, „absolutny obowiązek” kamery i oka powieściopisarza, by zawsze dokładnie określać swój punkt widzenia, swój kąt, swoje oświetlenie itd.

Myśl ta, pozornie tak czysta czy zgoła przekonywająca niemal natychmiast natyka się na trudności. Czyż można oddzielić sam w sobie punkt widzenia — jako lokalizację obiektywu kamery czy oka autora — od r a c j i, czyli konsekwentnego uzasadnienia tegoż punktu widzenia? Czy ten „obserwator”, który dla Robbe-Grilleta (lecz nie dla Sartre'a) może nie być „postacią” z opowiadania, ma przywilej umieszczania się przypadkowo, po trochu wszędzie, uzasadniając to tylko precyzją swojego widzenia? Czyż może przemieszczać się dowolnie? Co może przeszkodzić oku kamery czy powieściopisarza stać się znowu okiem będącym „wszędzie jednocześnie”, a nawet stale wszechwiedzącym i wszechobecnym, jak oko Boga? Rezygnując z Sartre'owskiej tezy, że świadomość bohatera uzasadnia punkt widzenia opowiadania, Robbe-Grillet osłabia swoją doktrynę, jawnie zbliżając ją do prawdziwych technik kina.

Albowiem w większości filmów kamera w rzeczywistości przechadza się z taką swobodą, jak oko tradycyjnego autora, i również bez określonych racji porusza się wśród filmowanych scen. Obiektów raptownie zmienia miejsce, przyjmuje nieprzewidziane (a nawet arbitralne) pozycje, podziela kolejno punkt widzenia wielu postaci. W żaden sposób nie związany ze świadomością, obiektyw kamery umieszcza się w górze, na dole,

z boku, jak teatralna „czwarta ściana”, naprzeciw bohaterów, za nimi, przy oknie itd. A potem niespodzianie ta sama kamera zajmuje się bohaterem, obserwatorem, świadomością. I to dokonuje tego dwojako: albo śledzi z bliska twarz, aby wyrazić fizjonomiczną „reakcję”, albo uczestniczy w „spojrzeniu” oka obserwatora i chwyta scenę z jego punktu widzenia.

Wynika z tego, że w kwestii punktu widzenia samo kino nie zobowiązuje do niczego; być może tylko do odtwarzania sceny podług danej optyki. Wydaje się, że w tym Robbe-Grillet ma rację. Lecz jeżeli ta wzrokowa perspektywa zaczyna się szybko i arbitralnie zmieniać, nic nie przeszkodzi temu, by powrócił opis dokonany przez wyobrazonego narratora, który umieszcza się „wszędzie jednocześnie”, a chwalony przez Robbe-Grilleta system traci wartość. Robbe-Grillet zarzuca Balzakowskiemu opisom, że nie dość precyzyjnie wyznaczają pozycję obserwatora, zwłaszcza kiedy ten ostatni mówi nam np., co znajduje się wewnątrz szaf itd. „Logiczny” porządek takiego postępowania implikuje wszechwiedzę, a ponieważ współczesna powieść odrzuca właśnie tę wszechwiedzę, autor powieści wybierze perspektywę wzrokową, „niezależnie od tego, czy istnieje czy nie, ktoś, czyj punkt widzenia się przyjmuje”.

Jednakże, jeżeli przyzna się kamerze całkowitą swobodę ruchu, jeżeli posuwamy się do tego, by powiedzieć (za Panofskim np.) że magia kina tkwi w psychice widzów, którzy oglądają różnorakie sceny przez swego rodzaju ruchomą dziurkę od klucza, to oczywiście tworzy się porządek wszechwidzenia, którego uzasadnienie wydaje się równie trudne czy arbitralne, jak w przypadku wszechwidzącego autora.

Zatem kamera w ogóle nie filmuje wedle jakiegoś spójnego systemu punktów widzenia. Nie tylko „obiektywnie” umieszcza się po trochu wszędzie, lecz także napotyka olbrzymie trudności, kiedy usiłuje związać się — jak chciałoby wielu krytyków filmowych — ze świadomością bohatera. Zobaczmy dalej, że najambitniejsza próba w tym kierunku (*Lady in the Lake*) nie tylko ponosi klęskę jako kino, lecz także wydobywa na jaw podstawowe różnice między dwoma gatunkami.

Dużo mówiło się i pisało, jakoby stawiane Mauriacowi przez Sartre’a zarzuty na temat narracyjnej wszechwiedzy odnosiły się niemal wyłącznie do „filmowego uprzedmiotowienia” powieściowych technik. Wielu krytyków uważa, że to amerykańska powieść „behawiorystyczna” i „obiektywne” kino wyгнаły ze współczesnej powieści analizę psychologiczną i ukazały powieściopisarzom konieczność umieszczenia się w świecie opowiadania oraz podania czytelnikowi współrzędnych punktu widzenia. Lecz już na długo przed powieścią behawiorystyczną i przed wynalezieniem kina powieściopisarze stosowali techniki punktu widzenia, często z całkiem „współczesną” subtelnością. Oto co mówią na ten temat zaawansowane badania Auerbacha czy Georges’a Pouleta: obydwaj zana-

lizowali — wśród wielu innych klasycznych i współczesnych dzieł — *Panią Bovary* Flauberta, w której punkt widzenia jest często obmyślony tak zręcznie, że traktuje się Emmę (np. siedzącą naprzeciw Karola przy stole w kuchni) niby „oko kamery”, zaś oświetlenie sceny emanuje, by tak powiedzieć, właśnie z postaci Emmy. Jest to czysto „Sartre’owskie” postępowanie, realistyczny opis przesiąknięty subiektywną tonacją świadomości bohatera. Amerykanin Allan Tate, w studium poświęconym tej samej powieści, określa dokładnie punkt widzenia w scenie, w której Emma chce się rzucić przez okno; ów punkt znajduje się nieco obok Emmy i troszkę powyżej niej, za jej ramionami, a całość scenie towarzyszy dochodzące z dołu warczenie tokarki jako obiektywny korelat wewnętrznego wzburzenia bohaterki. Czyli problem punktu widzenia żadną miarą nie zrodził się wraz z kinem; jest niewątpliwie równie stary, jak literatura. Jednakże istnieje — analogicznie jak w perspektywie malarskiej — ewolucja: perspektywy płaskie, linearne, „renesansowe”, barokowe, romantyczne, kubistyczne, zdeformowane, abstrakcyjne itd.²

Przejdźmy do zagadnienia obrazu wzrokowego. Krytycy literaccy i filmowi chętnie mówią, że współczesna powieść odczuwa, wcześniej nie znana, potrzebę, by u n a o c z n i ć swoje historie, odnaleźć obraz, i że pod wpływem tej potrzeby — stworzonej, jak twierdzą, przez kino — autorzy powieści coraz bardziej zajmują się p r z e d m i o t e m, geometrycznym opisem, obecnością „przedmiotów” i powierzchnią rzeczy. Większość komentatorów z *Cinéma et Roman* stwierdza nawet, że kino pod tym względem ma zawsze przewagę nad powieścią. G.-A. Astre powiada, że „powieści nigdy nie udaje się przekazać wrażenia rzeczywistości wszechstronnie znaczącej”, które odbieramy w filmach. Michel Mourlet twierdzi, że „za każdym razem, kiedy kino i powieść opisują ten sam przedmiot, kino przewyższa powieść”. A. S. Labarthe uważa, że zamysł współczesnego pisarza, który (współzawodnicząc z kinem) chciałby zastąpić postacie przedmiotami, doprowadził do „upadku” współczesnej powieści.

Niektórzy krytycy dostrzegają — choć bardzo rzadko — że mimo wszystko opis słowny jest czymś całkiem innym niż obraz na błonie fotograficznej czy na ekranie, lecz jak się wydaje, nie doceniają nośności tego spostrzeżenia, szybko bowiem powracają do twierdzeń (np. Mourlet i Colette Audry), że „słowa są tylko znakami” obrazu, albo że „słowa służą jedynie do skrupulatnego opisu gestów i przedmiotów”, a „żaden komentarz nie wykracza poza ten opis”. Krytycy uważają — acz nie-

² Do prac cytowanych należy dodać artykuł, który ukazał się w czasie drukowania niniejszego; jest to pełen argumentów esej J. Rousseta o *Madame Bovary* ou „le livre sur rien”, *un aspect de l'art du roman chez Flaubert: le point de vue*, który ukazał się w *Saggi e ricerche di letteratura francese*, t. I, Piza 1960, s. 185—208.

zbyt często — że wizualność filmu nie jest abstrakcyjnym czy absolutnym realizmem. Wydaje się, że wielu krytyków z *Cinéma et Roman* — stwierdzamy to z przyjemnością — porzuciło stary pogląd, że fotografia odtworza rzeczywistość. Pogląd ten zanika, lecz nie zanikł jeszcze całkowicie. Michel Mourlet np. powtarza chętnie, że fotografia „częściowo wyzwoliła malarstwo z troski o podobieństwo” i — co jeszcze niebezpieczniejsze — w tym przemieszaniu gatunków krytyk szuka analogii między kinem a powieścią³.

Lecz najczęściej krytycy zgadzają się — podkreśla to G.-A. Astre — że „kamera nie jest naturalnym okiem”. Nie tylko jest bardziej sensoryczna niż perceptywna, jest, przede wszystkim, okiem psychologicznym. Obrazy, które kamera przynosi na ekran, pokazują, że „między uczuciami i ich objawami istnieje stosunek koniecznej i niedwuznacznej przyczynowości”. Problem wizualności kina wiedzie nas bezpośrednio do — być może najważniejszego ze wszystkich — zagadnienia psychologii filmowej. Z kolei zewnętrzna, „obiektywna” psychologia filmu — w zestawieniu z konwencjonalnymi chwytami powieściowymi analizy psychologicznej i monologu wewnętrznego bohaterów — nasuwa natychmiast problem symboliki przedmiotów, a nawet odniesień mistycznych.

Krytycy filmowi chętnie upatrują swego rodzaju zdradę filmowego gatunku, kiedy kino zbliża się do powieści bądź dramatu (dzięki uwagom głosu spoza kadru [off] czy nawet przez dialogi). Odsyłają owe „techniki” do powieści bądź dramatu, dla filmowców zachowując jedynie „całkiem czyste” obrazy; ewentualnie, pozornie [quasi] czyste, przyjmuje się bowiem, za Astre, że „w olbrzymiej większości ekranowe obrazy są z natury rzeczy zgodne z psychologią teatru czy klasycznej powieści”.

Niemniej jednak kino, wierne swojej „naturze”, próbuje uniknąć dialogów. Nie posługuje się chętnie monologami wewnętrznymi; usiłuje zawsze „mówić przez rzeczy same” (sformułowanie Michela Mourleta). Dzięki temu, według Astre, kino jest „równocześnie bezpośrednio i pośrednio”. Natomiast powieść winna kontynuować drogę przewidzianą przez Nathalie Sarraute, tzn. docierać do „wnętrza” lub przenikać magię słowa (są to, zdaniem Mourleta, „dwa wyrazy-klucze powieści jutra”). Kino zaś powinno zajmować się stroną zewnętrzną, powierzchnią przedmiotów, których słowny opis będzie zawsze mniej udany niż obraz filmowy.

³ Nawet André Gide pozwolił sobie niedawno na tego rodzaju kategoryczne wypowiedzi. „Zewnętrzne wydarzenia są sprawą kina, wypada, żeby powieść odstąpiła je kinu” — napisał, i dalej, „Tak jak fotografia (...) uwolniła malarstwo od pewnych szczegółów, tak niewątpliwie fonograf oczyści jutro powieść z przytaczanych dialogów” (cytowane według *Dictionnaire des synonymes*, s. 212 i 375). Wedle Gide'a zatem film dźwiękowy, zamiast być dla powieści przykładem, oczyszcza ją i ogranicza.

Oczywiście, krytycy ci myślą nie tyle o większości obecnych filmów — z ich przerostami dialogu i intrygami, rozwijanymi i wyjaśnianymi za pomocą słów — co o kinie idealnym, albo o tych kilku przykładach kina wizualnego, które odnajdujemy u niektórych filmowców, bardziej zajętych obrazami niż dramatem filmowym. Marzą o kinie abstrakcyjnym, niemal nierzeczywistym (jak filmy dawnego Chaplina), o technikach filmowych, które operują „tylko wydarzeniami”, które byłyby oparte tylko na analogii i symbolu, na syntaksie niemego obrazu: syntaksie, która łączyłaby następstwa planów, jazdy kamery, zmiany punktu widzenia, rodzaje oświetlenia itd. Byłoby to właśnie kino (np. według Labarthe'a), którego miarą nie byłby człowiek jak zawsze w powieści, nawet u Robbe-Grilleta (choć niektórzy uważają, że chciałby on anulować tę miarę). Wedle owych krytyków, właśnie kino, a nie powieść, może stać się sztuką prawdziwie obiektywną.

Krytycy z *Cinéma et Roman* uważają, że podstawową domeną kina jest właśnie psychologia obiektywna. Niektórzy z nich dostrzegają, że przyczynił się do tego „amerykański behawioryzm” powieści z lat dwudziestych i trzydziestych. Równocześnie jednak twierdzą, że behawioryzm ten narodził się pod wpływem kina, albo że obydwie sprawy — literacki behawioryzm i obiektywne kino — narodziły się „z pewnej wizji świata”, powstałej ze wzajemnych relacji współczesnego człowieka i cywilizacji technicznej. Nawet jeżeli nie można tutaj ustalić pierwszeństwa w czasie, nawet jeżeli trzeba przyjąć, że behawioryzm literacki jest, być może, wcześniejszy od obiektywnej psychologii kina i nawet jeżeli istnieje raczej zbieżność między nimi niż wpływ jednego zjawiska na drugie, to — wedle krytyków filmowych — nie można zaprzeczyć, że kino ma przewagę nad słowem pisanim, albowiem tylko kino posiada zdolność wywoływania „sensu jednocześnie z rzeczą” (wyrażenie G.-A. Astre). Tego właśnie „nie potrafi osiągnąć” żadna technika powieściowa — kontynuuje Astre — „nawet tak zręczna jak u Faulknera czy Dos Passosa”.

Krytycy literaccy zdziwią się zapewne, czytając te artykuły, których autorzy zdają się ignorować czy pomijać milczeniem ostatnie badania, wykazujące, że w powieściach współczesnych (a także dawnych) używa się szeroko rozbudowanych korelatywów obiektywnych (nie mówiąc już o symbolach), które funkcjonują czy zdają się funkcjonować u powieściopisarzy w mniej więcej taki sam sposób, jak przedmiot — podpora obrazów filmowych. W najlepszym razie krytycy ci zauważają tu i ówdzie podobieństwo między przedmiotem u Robbe-Grilleta (np. paczka niebieskich papierosów w *Le Voyageur*) i, zawsze „obiektywnym”, przedmiotem w filmie (dziecięca piłka w *Le Maudit* albo w *M*). Przeciwnie, autorzy z *Cinéma et Roman* rozwijają, jak się zdaje, z upodobaniem

szeregi „przeciwieństw” między tym, co film „może zrobić”, a tym, co „powinna zrobić” powieść. W tym punkcie właśnie, ich wysiłek, by dogłębnie zanalizować obydwa gatunki i odnaleźć odpowiedniki pisania [d'écriture] czy też — jak mówi Philippe Durand — „zbieżności w twórczym procesie”, skończył się całkowitym fiaskiem. Czy to z powodu ich uprzedzeń, czy z powodu niedostatecznej znajomości spraw literatury powieściowej, krytycy z *Cinéma et Roman* rozzaczarowują nas. O ile dobrze znają się na kinie, o tyle, jak się zdaje, nie znają się na powieści.

Autor wstępu do *Cinéma et Roman* zaznacza, że przypadek Robbe-Grilleta najbardziej nadaje się do badania relacji między powieścią i kinem; można zatem spodziewać się, że w uwagach o dziele tego autora odnajdziemy — wyrażone w szczegółach — wszystkie nieporozumienia, opaczne tłumaczenia i zniekształcenia pojęć, które zostały już ujawnione w argumentach natury ogólnej.

Przede wszystkim nie ma wśród krytyków jednomyślności w kwestii, czy Robbe-Grillet tworzył pod wpływem kina. Michel Mourlet uważa, że Robbe-Grillet to autor, który przede wszystkim naśladuje kino, tak że powieść, o jakiej marzy, jest niczym innym, jak „parafrazą filmu”. Jean Duvignaud (w „Arguments”, luty 1958) twierdzi, przeciwnie, że Robbe-Grillet nie poddaje się żadnemu wpływowi kinematografii, szuka bowiem „absolutnie czystego sposobu ekspresji literackiej, całkowicie uwolnionej od wszystkiego, co może z bliska lub z daleka przypominać kino”.

Streśćmy pobieżnie opinie krytyków o Robbe-Grillecie i kinie oraz prześledźmy ich metody porównań między dziełem Robbe-Grilleta a tzw. światem filmu.

W 1954 r. Roland Barthes zwrócił *à propos Gum* uwagę na zbliżenie, które dokonało się między techniką kina a techniką Robbe-Grilleta:

Opisy Robbe-Grilleta (...) rozwijają się przestrzennie, przedmiot wędruje, nie tracąc jednak śladu swojej pierwotnej pozycji, zyskuje na głębi, chociaż w dalszym ciągu jest płaski. Rozpoznajemy w tym taką samą rewolucję, jakiej dokonało kino w naszym sposobie patrzenia.

(*Littérature objective*, „Critique”, lipiec—sierpień 1954)

Następnie krytyk znajduje poszukiwaną analogię między kinem a sceną z *Gum*, w której szef bandy Bcna patrzy w pustym pokoju przez szybę. Wedle Barthes'a „pokój w kształcie sześcianu, to sala (...), a szyba — to ekran, płaski i zarazem otwarty na wszystkie wymiary ruchu, a nawet czasu”. Jednakże te pomysły Barthes'a nie odbiły się żadnym echem u innych krytyków pierwszej powieści Robbe-Grilleta; co najwyżej od czasu do czasu trafiają się uwagi łączące fabułę czy atmosferę *Gum* z „czarnym” filmem, z Hitchcockiem itd.

Dopiero *Le Voyeur* z 1955 r. (uzupełniony artykułem Robbe-Grilleta

Une Voie pour le Roman futur [*Droga do przyszłej Powieści*], w którym zawarł swoje uwagi o kinie) wywołał — u niemal wszystkich krytyków — potok porównań między powieścią a kinem. Sam tytuł (tak dwuznaczny, tak różnorako interpretowany, że wymagałby oddzielnego studium) wydawał się zapożyczony z idei kina. W zbiorze *Cinéma et Roman* słowo *voyeur* [podglądacz] wszędzie, nawet kiedy nie wiąże się go z nazwiskiem Robbe-Grilleta, sugeruje bądź pozwala domniemywać, że myśli się o Robbe-Grillecie i jego — rzekomej — teorii powieści. Tak więc G.-A. Astre może napisać:

Największym błędem pisarza „inspirującego się” filmowymi technikami jest próba przekształcenia czytelnika w prostego podglądacza [*voyeur*].

Krytyk — zakładając u Robbe-Grilleta technikę opartą na kinie (co nie jest bynajmniej udowodnione, a w każdym razie nie w opiniach najbardziej kompetentnego samego Astre) — wmawia tutaj Robbe-Grilletowi (oczywiście pośrednio), że opiera się on na teorii nieuczestnictwa czytelnika. Jest to zarzut całkowicie chybiony. Jeszcze dalej posuwa się Michel Mourlet, który uważa za „śmiechu warty” przypisywany Robbe-Grilletowi wysiłek, by „spróbować środkami języka odtworzyć” obrazy filmu (oczywiście filmu nie istniejącego!):

Rezultat byłby śmieszny. A jednak widzimy, jak Robbe-Grillet opisuje ruch fali czy szereg gestów potrzebnych do otwarcia kuferka (...). Film (...) zarejestrowałby wspomniany ruch fali, wspomnianą serię gestów. Powieść, o jakiej marzy Robbe-Grillet, jest (...) parafrazą filmu.

Niemal wszyscy krytycy z *Cinéma et Roman* uważają, że *Le Voyeur* jest — jak mówi Jean-Louis Bory — „książką, którą raczej się widzi, niż czyta”. Wedle Bory’ego, styl Robbe-Grilleta „fotografuje”. A więc:

Jedyną rzeczą, którą mógłby stworzyć Robbe-Grillet, rzeczą, która byłaby bardziej obiektywna, bardziej „powierzchniowa” niż jego powieść, byłaby powieść, która właściwie stanowiłaby już tylko album zdjęć. Albo film. Sprawa jest z góry przegrana.

Najwięcej do powiedzenia o „kamerze Alain Robbe-Grilleta” ma Colette Audry. Twierdzi ona, że powieści Robbe-Grilleta są — paradoksalnie — zarazem filmowe i niefilmowe. Sprzeczność tę rozwiązuje, utrzymując, że technika Robbe-Grilleta polega na szczególnym sposobie oddawania „typowo filmową” metodą całkiem „niefilmowych historii”. Pani Audry uważa, że widoki, ujęcia, sceny z *Le Voyeur* mogłyby dać tylko film „śmiertelnie nudny i jednocześnie niezrozumiały”, a to dlatego, że autor — jak twierdzi — wyeliminował ze swojej powieści niepokój konieczny w dobrym filmie, skoro nawet zbrodnia, która mogłaby wprowadzić „zainteresowanie właściwe powieściom kryminalnym”, jest tu jedynie „wydedukowana z pewnej ilości poszlak”. Ten błędny sąd,

że zbrodnia w *Le Voyeur* nie jest opisana, rozważyliśmy w innym miejscu (zob. opis tej zbrodni w samym *Le Voyeur*, s. 245—246)⁴. Powiedzmy szczerze, że również fałszywe jest mniemanie, jakoby nie został nam przekazany niepokój Mateusza; przeciwnie, czytelnik ulegający mechanizmowi obiektywnej struktury tego niepokoju sam zaczyna go przeżywać.

Również metodologicznie niepoprawne wydaje się postępowanie Collette Audry dowodzące, że w *Le Voyeur* stosowane są chwytów filmowe, metodą tą bowiem łatwo można to samo wykazać w niemal większości scen dowolnej powieści. Wystarczy opisać sceny powieści, posługując się słownikiem scenariusza filmowego i mając na uwadze założenia techniczne owego scenariusza. Oto jak pani Audry usiłuje przekonać nas, że *Le Voyeur* prezentuje się całkiem jak film:

Wystarczy (...) otworzyć *Le Voyeur*. Kamery, umieszczoną gdzieś na moście, nastawia się najpierw na tłum podróżnych, których spojrzenia zwrócone ku molu wyrażają niecierpliwość oczekiwania na przybicie (...). <Mateusz> spostrzega, że jakaś dziewczynka przygląda mu się uważnie. Od tego momentu rozpoczyna się powolna jazda kamery do przodu i kamera coraz bardziej oddalania przed nami przechylony kadłub okrętu (...), nadbrzeże prostopadłe do statku, cały pejzaż geometryczny (...) itd.

Oto postępowanie, które stać się może, oczywiście, zupełnie łatwe. Rzeczywiście bowiem nie inaczej postępują scenarzyści z Hollywood, kiedy „adaptują” na ekran ostatni bestseller.

Największy kłopot sprawia pani Audry pytanie, dlaczego Robbe-Grillet usiłuje „z trudem (...) zarysować (...) tę całość filmowych ujęć obrazów, którą kino, posługując się rzeczywistą jazdą kamery (...), oddałoby w kilka minut nieskończenie bardziej dokładnie i całkowicie”. Jako całą odpowiedź pani Audry znajduje niezbyt jasną myśl: autor — pisze — nie usiłuje naprawdę „rywalizować” z kinem, lecz nie może inaczej „dołączyć literackiego istnienia”.

Co to może znaczyć? Czy mamy sądzić, że krytyk zaczyna dostrzegać różnicę między słownym opisem a obrazem filmowym, że zauważa „specyfikę” dwóch rodzajów twórczości artystycznej? Pani Audry niczego bliżej nie wyjaśnia. Z miejsca nasuwa się pytanie: jakie byłyby efekty wysiłku wielu różnych autorów, gdyby spróbowali oni słownie „przedstawić” obrazy z tego samego filmu? Czy nie byłoby tytu „metod filmowych” (a przynajmniej uważanych za takie) opisu co autorów? Czy można wyobrazić sobie, że ci wszyscy autorzy — przez sam fakt, że opi-

⁴ Zob. mój artykuł *Vers une écriture objective: „Le Voyeur” de Robbe-Grillet in Saggi e ricerche di letteratura francese*, w którym omawiane są również różne znaczenia w tej powieści słowa *voyeur* [podglądacz]. Prawdziwym „podglądaczem” nie jest bohater Mateusz, lecz mały Julian, który „widzi” zbrodnię Mateusza.

sują filmowy obraz — staną się Robbe-Grillem? Nic bardziej absurdalnego. Nawet gdyby chcieli napisać pastisz z tego autora, to jedynie ci, którzy ulegli wpływowi jego języka, mogliby zbliżyć się do jego stylu. Sztuka Robbe-Grilleta (jak każdego artysty) nie zależy od rzeczy widzianej, składa się na nią całość wewnętrznych procesów — sposób widzenia, język, nawyki myślowe itd. — które tworzą jego manierę, jego styl. Opis ruchu fali, który uważa się za całkowicie filmowy czy fotograficzny, nie jest takim w najmniejszym stopniu; jest to struktura całkowicie literacka; „realność” Robbe-Grilletowskiej wərbalne fali czy bałwana morskiego bynajmniej nie polega na jakiejś rzekomo zamierzonej realistyczno-naukowej ścisłości; wynika ona wyłącznie z wrażenia całościowo-literackiego: ze słów, zdań, z kompozycji strukturalnych części. Obraz jest co najwyżej epifenomenem, który towarzyszy opisowi, ubocznie go wartościuje, jest zjawiskiem, które — przede wszystkim i zawsze — jest domeną języka. Jeżeli komuś innemu (np. Claude Ollierowi) udaje się tworzyć opis gwałtu w sposób bardzo zbliżony do sposobu Robbe-Grilleta, to nie naśladuje on ani kina, ani fotografii, lecz — w sposób trochę odmienny — Robbe-Grilleta. Dlaczego by nie? Czyż nie ma obrazów Braque'a z pewnego okresu, które mogą (nie szkodząc sobie wzajem) uchodzić za dzieła Picassa?

Wraz z pojawieniem się *La Jalousie* Robbe-Grilleta, której narracja prowadzona jest w pierwszej osobie, ale jakby nieobecnej (co można by określić jako unicestwienie ja), krytycy nie omieszkali porównać „punktu widzenia” narratora tej powieści z punktem widzenia bohatera słynnego powojennego filmu Roberta Montgomery *Lady in the Lake*. Już w *L'Age du roman américain* Claude-Edmonde Magny chwaliła ten film, jako

najwybitniejszy, ten, który w sposób hiperboliczny wykorzystuje narrację w pierwszej osobie (<...>), gdzie kamera jest nieustannie na miejscu bohatera i pokazuje nam rzeczy tak, jak jemu się jawią, natomiast nigdy nie pokazuje nam bohatera, chyba że on sam ogląda się w lustrze.

Krytykom czytającym *La Jalousie* stają w pamięci filmy. Jacques Howlett, znajdujący się na niuansach powieści fenomenologicznej, natychmiast rozróżnia:

<w> *Lady in the Lake* kamera zajmowała miejsce bohatera, ale w *La Jalousie* bohater nie istnieje, spojrzenie narratora jest spojrzeniem pozbawionym samowiedzy.

(„France-Observateur”, 30 V 1957)

Colette Audry niejako podejmuje myśl Howletta i jeszcze mocniej podkreśla kontrasty:

Gdy Robert Montgomery czyni bohatera z kamery, Robbe-Grillet czyni swoim bohaterem kamerę. Pierwszy uczłowiecza przedmiot, drugi uprzedmiotowia człowieka.

Ten logicznie niezbyt poprawny pogląd ma tę zaletę, że podkreśla gadulstwo narratora w filmie [Montgomery'ego — przyp. tłum.]. Narrator ów (Claude-Edmonde Magny pomija ten aspekt milczeniem) bynajmniej nie zajmuje się tylko tym, co widzi, czy tym, co robi (jak chciał tego behawioryzm, z którego jakoby zrodziły się podobne próby), lecz nie przestaje komentować nam swoich działań, myśli, analizować i monologizować (stylem werbalnie bardzo banalnym) i co chwila przypominać nam, że to właśnie on „widzi” to, co my widzimy. Nadmierną część czasu spędza, przechadzając się i rozmawiając z innymi przed licznymi lustrami (w których widzimy go nawet zbyt „normalnie”), nieustannie macha nam przed oczyma papierosami, trzymanymi w palcach, które widzimy w zniekształconych proporcjach. Pojawia się przed nami, konwencjonalnie siedząc przy biurku, i wyjaśnia nam, że będziemy „przeżywać to, co on przeżył” itd. Inaczej mówiąc, cały mechanizm tej pierwszej osoby — kamery wydaje się źle pomyślany, a także niezbyt zgrabnie zrealizowany.

Co więcej, szybko zauważamy, że różnica między widzeniem pod dużym kątem (oka ludzkiego) a bardzo ograniczonym polem widzenia kamery technicznie prawie uniemożliwia nawet iluzoryczne zastąpienie bohatera przez kamerę. Ta wzrokowa trudność nie odnosi się bezpośrednio do podstawowego zagadnienia kina wobec powieści, jednakże zasługuje na uwagę, ponieważ z klęski tego filmu w dziedzinie przesunięć [transferts] psychologicznych płynie ogólna nauka dla analizy punktów widzenia. *Lady in the Lake*, nie uzyskując zamierzonego utożsamienia oka ludzkiego z soczewką kamery, wykazała niemożliwość owego utożsamienia.

Lekcja *Lady in the Lake* pozwala nam przede wszystkim wnioskować, że — oderwane od bohaterów i zmieniające się — „konwencjonalne” punkty widzenia zwyczajnego kina (włączywszy w to spojrzenia ponad ramionami, jazdy kamery i wszystkie inne chwytły) łatwiej wywołują wrażenie utożsamienia widza z bohaterem niż spoglądanie na świat przez obiektyw kamery podążającej za okiem narratora. Zresztą, najbardziej podziwiający *Lady in the Lake* krytycy zauważają, że film poniósł porażkę, i to, co mogłoby czy powinno uchodzić za samą istotę rozwoju filmowego „punktu widzenia”, wcale tym nie było⁵.

Czy stałoby się tak również wówczas, gdyby Montgomery skasował

⁵ Film *Lady in the Lake* odegrał we Francji ważną rolę katalizatora w badaniach nad problemem punktu widzenia w kinie i w powieści. Poza wymienionymi tekstami można jeszcze zacytować *Le Cinéma „subjectif”* Alberta Laffaya („Les Temps Modernes”, lipiec 1948), *L'Imparfait du subjectif* podpisany inicjałami C. M. („Esprit”, wrzesień 1948), i godną uwagi książkę Georges'a Blina *Stendhal et les problèmes du roman*, 1954, s. 118—119.

ten niestrudzony komentarz narratora dochodzący zza ekranu, gdyby był bardziej obiektywny, gdyby z werbalno-mentalnych zachowań bohatera zachował tylko jego rozmowy z innymi postaciami itd.? W każdym razie, film byłby bardziej porównywalny z *La Jalousie* Robbe-Grilleta. W obecnej bowiem formie *Lady in the Lake* nie ma prawie nic wspólnego z tą powieścią. Zaznaczmy jeszcze, że jeśli idzie o użycie czasu czy chronologii, między filmem a książką brak jakichkolwiek analogii: w filmie istnieje tylko czasowość linearna czy dosłowna, brak wysiłku, by dać odczuć psychiczną wewnętrzną światu bohatera, określając zarazem przestrzenno-czasowe wymiary właściwe narratorowi umieszczonemu w centrum opowiadania.

Film Montgomery'ego i powieść Robbe-Grilleta nadają nowy kierunek — każde w swoim rodzaju — technice pierwszej osoby; i tu kończy się podobieństwo *Lady in the Lake* i *La Jalousie*. Przyjrząwszy się uważniej, spostrzegamy, że te dwa kierunki są w rzeczywistości przeciwstawne. Montgomery raczy nas (i na ogół dość źle) monologami, przytoczeniami samych słów, komentarzami na pozór „czysto rzeczowymi” — w stylu amerykańskim, które zamiast doprowadzić do utożsamienia widza z narratorem, przeszkadzają temu; filmowiec więc coraz bardziej zamyka się w ograniczającym w sposób mechaniczny albo zgoła niemożliwym do przyjęcia systemie optycznym. Robbe-Grillet podaje nam (i czyni to wyśmienie) to, i tylko to, co narrator widzi, robi, wyobraża sobie; posługuje się przy tym systemem *s e n s o r y c z n o - w e r b a l n y m*, który nie ma ograniczonego kąta widzenia i pozwala swobodnie poruszać się w przestrzeni i czasie psychicznego świata bohatera.

Najbardziej zdumiewa, że krytycy filmowi — jak np. Colette Audry — chętnie powtarzają przeciwko *La Jalousie* ten sam zarzut (prawdopodobnie nie zdając sobie z tego sprawy), który znajdujemy u niektórych krytyków czysto literackich (np. Bernard Pingaud), a mianowicie, że Robbe-Grillet (jak mówi Audry) „chce zabronić czytelnikowi jakiegokolwiek uczuciowego współuczestnictwa”. Gdzie indziej usiłowałem wykazać, jak nieuzasadnione jest to twierdzenie i jak przeciwne intencjom i rzeczywistym strukturom dzieła Robbe-Grilleta⁶. Jednakże trudno jest zrozumieć, jak i dlaczego ci, którzy skwapliwie chwają chwyty „filmowo obiektywne”, ale wyrażające uczucia w filmach Eisensteina czy Astruca, u Robbe-Grilleta widzą tylko „spojrzenie.. odczłowieczone, uniewrażliwione, słowem uprzedmiotowione spojrzenie soczewki, szkieleka, czystego o b i e k t y w u” (Audry). Oskarżając go (oczywiście błędnie), że uprawia kino na terenie powieści, krytycy ci zdają się żądać, by uprawiał również powieść konwencjonalną: analizę psychologiczną, monolog we-

⁶ Zob. *Lecture de „La Jalousie”, „Critique”* (lipiec 1959), s. 579—608.

wewnętrzny itd. Jeszcze jeden dowód, że czytelnicy *La Jalousie* dzielą się na dwa obozy: tych, którzy — jak Colette Audry i Jacques Brenner — twierdzą, że „czytelnik, postawiony na miejscu zazdrośnika, nie doświadcza żadnych uczuć” (Brenner w „Paris-Normandie” z 19 IV 1957), czyli tych, którzy — w sumie — nie rozumieją bądź negują to, co robi Robbe-Grillet, i tych — jak np. Jacques Howlett — którzy świetnie dostrzegają, że czytelnik nie tylko „wartościuje” opowiadanie zazdrośnika, lecz także, dzięki „estetycznej redukcji”, poznaje nowy świat literacki.

Ostatnia powieść Robbe-Grilleta, *Dans le Labyrinthe*, niewątpliwie dostarczy krytykom filmowym materiału do odnalezienia wielu, rzekomo „filmowych” chwytów. Zmiany kształtu przedmiotów w zamkniętym pokoju narratora, „zamglenia” w chwili, gdy dokonuje się ożywienie sceny obrazu na ścianie lub przeniknięcie w jej treść, zwłaszcza zaś oglądane jakby w zwierciadle widoki skrzyżowań ulic, zmniejszająca się ilość ulicznych latarni, przemienność gra ciemności i światła w korytarzach domów, faktura padającego czy deptanego śniegu i „filmowy” koniec opowiadania, kiedy narrator oddala się od labiryntu miasta z szybkością podobną do tej, jaką uzyskujemy dzięki dynamicznej transfokacji: wszystko to nasuwa kuszące analogie. Jest to przerażający paradoks, że takie dzieło jak *Dans le Labyrinthe*, w rzeczywistości niepodobne do żadnego istniejącego filmu, może uchodzić za powstałe pod wpływem kina czy imitujące kino. Byłoby rzeczą niezwykle ciekawą, gdybyśmy mogli obejrzeć przeniesione na ekran powieści (czy „techniki”) Robbe-Grilleta. Jeżeli Robbe-Grillet zrealizuje kilka swoich obecnych projektów napisania scenariuszy, będziemy mieli wkrótce okazję przekonać się, jakie rodzaje transpozycji okażą się konieczne przy tego typu adaptacji czy pisarstwie filmowym. Byłoby dziwne, gdyby adaptacje takie (czy nawet oryginalny scenariusz Robbe-Grilleta) nie zaakcentowały na nowo głębokich różnic, dzielących łańcuch wzrokowych obrazów w filmie od literackiego porządku powieści pisanej⁷.

Z tego wynika, że cała dyskusja o relacjach między powieścią a kinem, a zwłaszcza o odniesieniach powieści Robbe-Grilleta do filmów, gubi się w tych samych nieporozumieniach, które utrudniają skądinąd badanie gatunku prozy w ogóle, a także własnych dzieł autora *La Jalousie* i *La-*

⁷ Alain Resnais, twórca filmu *Hiroszima, moja miłość*, zapowiada w lipcowym numerze „Esprit” z 1960 r., że Robbe-Grillet przygotowuje dla niego szkic scenariusza, który będzie wkrótce kręcony. Trzeba będzie zatem przestudiować problem na nowo, pod nowym kątem Robbe-Grilleta jako filmowca. Podczas rozmowy ze mną o swojej pracy filmowej (w lecie 1960), Robbe-Grillet mocno podkreślał, że istnieje podstawowa różnica między sceną powieści napisanej a sceną w scenariuszu, zobrazowaną i zanotowaną, lecz stylem całkiem innym, niemalże „bez pisma”.

byrinthe. Większość dyskusji o „punkcie widzenia”, obrazie wzrokowym i tzw. obiektywnej psychologii filmów to tylko mniej bądź bardziej pomysłowe odmiany kłopotów dobrze znanych krytyce literackiej.

Na podstawie tego wszystkiego można sądzić, że trudności rozpoczynają się rzeczywiście wówczas, kiedy usuwa się z powieści choćby najmniejszy komentarz (balzakowski, stendhalowski, proustowski czy inny) oraz wewnętrzne monologi konwencjonalnej powieści, nie zastępując ich inną „osobowością”, która się do nas zwraca (jak np. rzeczowy narrator w powieściach Caina i Hammeta, a także Hemingwaya) i nie przeprowadzając uchwytnej nici utożsamienia między bohaterem a czytelnikiem. Czytelnik (bądź krytyk, który dla niego czyta) zaczyna wówczas zbyt szybko wierzyć (o ile nie dostrzeże tu zdecydowanie absurdalności — jak Sartre w *Obcym*), że ma do czynienia z wydarzeniami czysto „wzrokowymi” albo „obiektywnymi”, czy nawet z obrazami filmowymi. Nie słysząc już znanego sobie głosu autora, czuje się przeniesiony do kina.

Ta powierzchowna teza nie wytrzymuje analizy. W artykułach o estetyce filmowej od dawna mówi się o konieczności zastąpienia odautorskich komentarzy prostymi scenami wzrokowymi, a mimo to w rzeczywistości wymyślono cały repertuar chwytów zastępujących ów brakujący aparat. Są to sceny uczuciowej „reakcji” (płacz kogoś, kto z boku obserwuje główną akcję), kojarzące się z akcją, tematem, bohaterami przedmioty-klucze (sanki Orsona Wellesa w *Obywatelu Kane*, piłka w *M*), głosy spoza kadru [off], montaż, zmiękczenie i wszystkie nie kończące się zmiany punktów widzenia kamery, które kojarzą się z czymkolwiek polem widzenia (np. chorego patrzącego na nachylonego nad nim chirurga, który wysuwa w kierunku kamery swój chirurgiczny nóż; bohaterki, która patrząc w dół bądź pochylając się z nadmorskiej skały, odczuwa zawrót głowy), bądź zajmuje nawet jakby niczyj punkt widzenia (umieszczając się na karoserii samochodu, by filmować parę na przednim siedzeniu; pod stołem, aby ukazać spotkanie dwóch osób pod „interesującym” kątem). Nowa powieść, przeciwnie, okazała się daleko bardziej oryginalna i śmiała w rozszerzaniu domeny punktów widzenia.

Niewątpliwie, aby odpowiednio naświetlić ewentualny wpływ kina na powieść (i odwrotnie), trzeba najpierw rozwiązać, choćby prowizorycznie, problem stylistycznych równoważności między dwiema sztukami. Jest to kwestia analogiczna do opracowanego przez Wölfflina zagadnienia odpowiedników literackich w malarstwie barokowym. Kiedy Jean Rousset (w *La Littérature de l'âge baroque en France*) rozwinął wreszcie system pojęciowy przydatny do badań nad literaturą baroku, nie było to zapożyczenie czy przekształcenie terminologiczne wölfflinowskich kategorii, lecz odkrycie, w materiale literackim, nowych kategorii baroku, zdolnych zgrupować literackie struktury według nowych kątów widzenia.

Powiedzie się to tylko wówczas, kiedy z góry przyjmie się, że powieść jest przede wszystkim fenomenem lingwistycznym (opowiadaniem o pewnej długości, opowiedzianym w pewien sposób), a nie filmem, ani nawet ciągiem obrazów wzrokowych; kiedy uniknie się fałszywych analogii i paralel, a nawet sprzeczności i ślepych zaułków, i kiedy można będzie poważnie badać — razem bądź oddzielnie — techniki i problemy, jakie niosą obecnie te dwa wielkie systemy ekspresji.

Przełożyła *Wiktoria Krzemień*