

# George Bluestone

---

## Granice powieści i granice filmu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/2, 231-257

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GEORGE BLUESTONE

## GRANICE POWIEŚCI I GRANICE FILMU

### Kontrasty w środkach przekazu

#### Film: tworzywo

Różnice między dwoma środkami przekazu [...] stają się bardziej oczywiste, gdy przyjrzymy się dokładniej specyficznym właściwościom każdego z nich. Film oparty jest na optycznej zasadzie znanej jako trwałość obrazu. Po ekspozycji obrazu siatkówka oka zatrzymuje jego odbicie o około  $\frac{1}{10}$  sekundy dłużej od rzeczywistego czasu trwania wzrokowego kontaktu z obrazem. Zasadę tę wykorzystano np. w starym „zootropie”, gdzie na obracającej się tarczy zostały wycięte szczeliny. Gdy tarcza obracała się z określoną szybkością, światło padające przez szczeliny wydawało się ciągłe. Seria poszczególnych obrazów przesuwanych za szczelinami stwarzała wrażenie ciągłego ruchu. Zasada ta nie zmieniła się, począwszy od pierwszych projektorów, a skończywszy na wspaniałości projektorów do wyświetlania filmów panoramicznych. W kinie przez większość czasu siedzi się w ciemności, oko nasze samo wypełnia przerwy między obrazami.

Film niemy składał się z oddzielnych klatek połączonych na celuloidowej szpuli o standardowym wymiarze 16 ramek na 1 stopę. W filmach dźwiękowych 24 klatki lub niecałe  $1\frac{1}{2}$  stopy na sekundę przesuwa się przed obiektywem standardowego projektora. Przy tej szybkości widz odnosi wrażenie normalnego ruchu. Przeciętny film trwa około 80 min. przy długości taśmy 7200 stóp, choć w ciągu dziejów filmu długość ta wahała się od 50 (a nawet mniej) stóp aż do 48 000 i więcej stóp. Filmy

---

[George Bluestone — amerykański krytyk zajmujący się przede wszystkim filmowymi i teatralnymi parafrazami dzieł literackich.

Przekład według wyd.: G. Bluestone, *The Limits of the Novel and the Limits of the Film*. W: *Novels into Film*. Berkeley and Los Angeles 1961, s. 14—45.]

pełnometrażowe robione są na szpulach o długości 1000 lub 2000 stóp; w tym drugim przypadku więc na przeciętny film długometrażowy przypadają 4 szpule. Typowa szerokość taśmy wynosi 35 mm, taśmy zaś stosowane głównie w filmach przeznaczonych do publicznego rozpowszechniania mają szerokość 16 mm. Innowacje wprowadzone w filmach stereoskopowych rozpoczęły dalsze eksperymenty z taśmą o szerokości 55 i 65 mm; taśmy te z powodzeniem wypierają taśmy przestarzałe (zob. pracę J. L. Limbachera, *Widescreen Chronology [Chronologia ekranu]*, „Films in Review”, październik 1955, s. 403 i n.). Niezależnie od tego, jak ukształtuje się sytuacja w przyszłości, jest bardzo prawdopodobne, że podstawowe materiały filmu pozostaną bardziej mechanicznie ustalone niż materiały większości tradycyjnych sztuk.

Poza wspomnianymi ograniczeniami kamera posiada jednak prawie absolutną swobodę dokonywania różnego rodzaju ujęć. Obecnie kamera z czułą taśmą filmową na zębatym kole stała się instrumentem artystycznym. Kamera może dotrzeć wszędzie, zobaczyć wszystko w realnym świecie. Umieszczona naprzeciw kościoła może dokonać wielu zniekształconych zdjęć, nawet nie poruszając się. Stosując obiektyw o średnicy 2 cali, kamerzysta może objąć cały kościół, obiektywem 40-calowym obejmuje tylko ogłoszenie przypięte na bramie. Dwucalowy obiektyw jest najbardziej zbliżony do soczewki oka ludzkiego, dlatego też może być normalnie używany. Obiektywy o średnicy mniejszej niż 2 cale zniekształcają przestrzeń przez rozciąganie i przesadne zwiększanie odległości, tak jak byśmy spoglądali przez odwrotną stronę lornetki; obiektywy o średnicy ponad 2 cale zniekształcają przestrzeń, skracając i ścieśniając odległości jak lornetka od strony powiększającej. Szkiełka matowe używane są do łagodzenia konturów obrazów; osłony stosuje się dla wywołania złudzenia, że się patrzy przez dziurkę od klucza lub przez łuk katedry. Czasami zasmarowuje się obiektyw, aby uzyskać efekt zamazania lub rozwodnienia obrazu. Nawet przed unieruchomioną kamerą przestrzeń jest giętka.

Ważniejsze jednak jest to, że kamera może poruszać się, a jej ruchomość umożliwia uzyskiwanie efektów wzrokowych, jakich dotychczas nie znano. Pod tym względem film wykazuje swą historyczną niezależność od teatru. Ruchoma kamera może objąć setki mil prerii lub policzyć rzęsy na powiekach aktora. Może wirować nad salami balowymi, wznosić się na dźwigach, zaglądając do okien domów, może, zamontowana na ciężarówce, towarzyszyć galopującym jeźdźcom; pikować na kadłubie samolotu lub — umieszczona pionowo na statywie — wspinać się po stromych ścianach wieżowców, a poziomo — penetrować opustoszałe pole bitwy.

Podobnie może zmieniać światło, aby uzyskać odpowiedni nastrój — pogłębiać cienie, rozjaśniać twarze, uwypuklać kontrasty, zmieniać noc

ziste punkty oglądanej sceny. Można spoglądać na tłum i nie widzieć nic prócz jednego parasola lub też patrzeć na puste pole i widzieć miliony poszczególnych źdźbeł trawy (...). Inaczej kamera. Obiektyw bezdusznie utrwała na czułej taśmie celuloidowej pewną ilość przechodzącego przezeń światła o różnym natężeniu. Żadne myślenie ze strony operatora nie uzyska innej wyrazistości. Spośród przestronnego krajobrazu kamera nie wyłapie tego właśnie poszczególnego drzewa. Tu musi wkroczyć człowiek i ustawić kamerę w taki sposób, aby filmowany obraz miał pożądaną wyrazistość<sup>5</sup>.

Obserwacja Pudowkina, że wyraźna różnica między autentycznym zdarzeniem a jego ujęciem na ekranie jest właśnie tym, „co tworzy z filmu sztukę”, prowadzi nas do sedna twórczego procesu produkcji filmów. Obiektyw, respektujący fizyczne realia, nieskrępowany sposobem patrzenia widza, staje się idealnym nierzeczywistym okiem; oko widza nieskrępowane bezpośrednią obserwacją staje się okiem wszechwiedzącym. Parę lat minęło, nim twórcy filmowi zrozumieli, że filmowy sposób patrzenia nie był naturalistyczny, a jednak ograniczony prawami optyki i mechaniki film znalazł swoją siłę twórczą. W wielu wczesnych filmach nieruchoma kamera ustawiona w pewnej odległości utrzymywała akcję w sekwencjach, z grubsza odpowiadających aktom w sztukach teatralnych. Pomimo wspinających efektów u Mélièsa, który posługiwał się właśnie tą techniką, rezultaty były tylko trochę lepsze niż na animowanych pocztówkach.

Później w historii techniki nastąpiły dwa zwrotne momenty. W *Enoch Arden* D. W. Griffith naraził się swym zwierzchnikom, zmieniając dotychczasowy sposób nakręcania sceny na krótkie ujęcia ze zbliżeniami. Griffith, uruchamiając kamerę, odkrył zasadę produkcji filmowej. Uchwyciwszy prawdziwą naturę filmu, Griffith odnalazł za pomocą kamery wiele sposobów przedstawienia ruchu w przestrzeni przez działającą na wyobraźnię rytmiczność wizualną. W krótkim czasie długotrwałe ujęcia, półzbliżenia, równoległość, bardzo dalekie ujęcia, zaciemnianie i rozjaśnianie obrazu, cofanie i zanikanie obrazu, dygresje stały się obiegową techniką w produkcji filmowej.

Gdy technicy filmowi przekonali się, że celuloidowa taśma jest ich podstawowym materiałem twórczym, i kiedy reżyserzy zaniechali posługiwania się kamerą jak naturalistycznym okiem, by zacząć tworzyć filmy wbrew podstawowym prawom natury, wtedy właśnie sposób przejścia z jednego ujęcia do drugiego stał się zasadniczy. Przejścia przestrzenne, podstawa tworzenia filmu, stają się zdaniem Reymonda Spottiswoode'a „gramatyką filmu”. Zasada ta jest obecnie równie ważna jak za czasów jej powstania. Lindgren charakteryzuje ją w ten sposób:

Normalna metoda przechodzenia z ujęcia do ujęcia w trakcie jednej sceny polega na cięciu, które wywołuje efekt natychmiastowego zastępowania jednych

<sup>5</sup> Wright, *op. cit.*, s. 38—39.

w dzień lub małe obłoczki w duże chmury. John Howard Lawson podkreśla te możliwości, sugerując, że

układ światła jest kluczem do kompozycji, która nigdy nie jest statyczna. Kompozycja to nie tylko komentarz do akcji. Istnieje pewna zmienna dynamiczna współzależność między każdą osobą lub przedmiotem na planie a kamerą<sup>1</sup>.

Tak więc, gdy kamera wślizguje się przez okno do domu, by sfilmować śpiącego mężczyznę w pierwszych ujęciach filmu *Body and Soul*, „wtedy gra sama kamera”.

Tak jak przemądrzałe dziecko, kamera może jednak stać się przykra przez samo swoje wirtuozostwo. Basil Wright ma rację, twierdząc, że „dobry operator bardzo oszczędnie posługuje się wyszukаныmi ujęciami”<sup>2</sup>. Technika kamery została przecież wykształcona dla określonych celów, zgodnie z potrzebami ludzi robiących filmy. Dlatego też „urządzenie musi być podporządkowane idei”.

Niebezpieczeństwo wymknięcia się kamery spod kontroli praktycznie nie istnieje, sama bowiem przecież nie dokona żadnego zwrotu. Za obiektywem znajduje się twórczy umysł operatora, kierujący jego spokojnym i często bezlitosnym widzeniem. Dlatego ośrodką jedynie twórczego procesu w filmie musimy upatrywać w stosunku filmowca do kamery.

Kamera przybliży naszą zwykłą zdolność przyswajania. „Jest to normalny sposób naszego zachowania” — mówi Ernest Lindgren — „że w jednej chwili spoglądamy na jedną rzecz, w następnej na inną, zgodnie z kierunkiem, który przyciąga naszą uwagę”<sup>3</sup>. Aby zmienić nasz punkt widzenia, wystarczy nieznaczny ruch oczu. Ale czasami odwracamy głowę, podnosimy ją lub opuszczamy. Czasami bodziec ruchowy przechodzi na całe ciało i ażeby uzyskać odpowiedni kąt widzenia, odwracamy się lub idziemy. Rzeczywiście ten selektywny i wędrujący sposób patrzenia, dowodzi Lindgren, „jest kluczem nie tylko do całej teorii produkcji filmu, lecz do całej techniki jego przedstawienia”.

W. I. Pudowkin twierdzi to samo w swojej zasadzie, że „obiektyw aparatu zastępuje wzrok obserwatora”<sup>4</sup>. Jednakże Basil Wright, brytyjski fotograf, wykazuje — podobnie jak Pudowkin i Lindgren — zasadniczą różnicę między okiem a kamerą:

Przed wszystkim musimy zdawać sobie sprawę, że kamera nie widzi rzeczy tak, jak je widzi ludzkie oko. Mózg sterujący okiem wybiera wyra-

<sup>1</sup> J. H. Lawson, *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. New York 1949, s. 382—383.

<sup>2</sup> B. Wright, *Handling the Camera*. W: *Footnotes to the Film*, ed. C. Davy and L. Dickson. London 1937, s. 44.

<sup>3</sup> E. Lindgren, *The Art of the Film*. London 1948, s. 53.

<sup>4</sup> W. I. Pudowkin, *Wybór pism*. Warszawa 1956, s. 40.

ujęć następnymi. Przechodzenie jednej sceny w drugą uzyskuje się metodą łączenia lub zanikania obrazów, co zawsze wywołuje wrażenie upływu czasu lub przerw w czasie. Sekwencja jest zazwyczaj akcentowana rozjaśnianiem obrazu na początku oraz przyciemnieniem na końcu. Zmiana natężenia światła może być szybka lub wolna, odpowiednio do nastroju emocjonalnego filmu w momencie, gdy ona następuje, oraz odpowiednio do znaczenia, jakie reżyser chce przypisać przerwie w danym momencie<sup>6</sup>.

O ile stanowisko Lindgrena ma za sobą doświadczenia przyswojonych tradycji, to zarys Pudowkina zbliża się charakterem do manifestu:

Moim zdaniem każdy przedmiot, sfilmowany z dowolnego ustawienia kamery i pokazany widzowi na ekranie, pozostaje przedmiotem martwym, choćby nawet poruszał się przed obiektywem [...] Każdy obiekt zdjęciowy, zanim zostanie pokazany na ekranie, musi być tak opracowany przez montaż, aby odtwarzał rzeczywistość nie fotograficznie, lecz kinematograficznie<sup>7</sup>.

Jeżeli za „przedmiot martwy” w tym kontekście uważamy przedmiot, który nie ma znaczenia dla całej struktury, tak jak zdanie wyjęte z wiersza jest również martwe, to wydaje się, że Pudowkin nie przesadza w tym wypadku. Jeżeli będziemy pamiętać, że analogia do poezji nie jest dosłowna, lecz tylko przenośna, to domena filmu pozostanie samodzielna. Vachel Lindsay w swej doskonale pionierskiej pracy o estetyce filmu wyraźnie uchwycił różnicę między poezją a filmem:

Pewna ilość słów składających się na wiersz oraz zestaw równoważnych obrazów tworzących film mogą dać krańcowo różne wyniki. To tak, jak gdyby ktoś starał się zobaczyć zapach lub usłyszeć smak<sup>8</sup>.

Kiedy jednak Pudowkin uparcie twierdzi, że materiał reżysera filmowego składa się nie z rzeczywistych zdarzeń, toczących się w rzeczywistej przestrzeni i rzeczywistym czasie, lecz jedynie z kawałków taśmy celuloidowej, na których owe zdarzenia zostały utrwalone, wtedy cały efekt estetyczny zostaje chybiony. Tak dziwne wydawało się odkrycie zasad, na jakich tworzone były filmy, że montaż filmu zmierzał do przytłumienia wymagań fotograficznych poszczególnych ujęć. Stawało się stopniowo oczywiste, że ujęciu, oprócz miejsca w sekwencji, fotograf musi zapewnić własną niezależność. Aby ujęcie mogło być połączone w większą całość, samo ono powinno być rozpoznawalne jako kopia fizycznej rzeczywistości. Sanie w *Obywatelu Kane* muszą być najpierw rozpoznane jako sanie, zanim zostaną przeciwstawione fantastycznemu zespołowi dzieł sztuki na trawniku. Jeżeli oko kamery jest w stanie połączyć rozmaite przestrzenne obrazy, to same obrazy muszą być drobiazgowo uporządkowane. Tak jak nuty, każdy obraz musi mieć własną

<sup>6</sup> Lindgren, *op. cit.*, s. 67.

<sup>7</sup> Pudowkin, *op. cit.*, s. 18.

<sup>8</sup> V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York 1915, s. 272.

barwę tonu, aby całość była wyrazista. Mimo że jakość obrazu fotograficznego różni się od przedmiotu przezeń przedstawianego, stwierdzenie Panofskiego, że tworzywem filmu jest fizyczna rzeczywistość, wydaje się bardzo istotne. Bo choć prawdą jest, że wszystkie przedmioty i osoby występujące w filmie mogą być przedstawione w najrozmaitszy sposób, „to jednak nie ma od nich uciezki”.

Arnheim w swoim omówieniu metaforyki filmu sugeruje to samo, zwracając uwagę, że film dźwiękowy jest środkiem tak sensorycznym, że rzeczy należące do siebie abstrakcyjnie, a nie materialnie, nie mogą być ukazane razem; Arnheim kontynuuje:

tak jak trupia czaszka z wyszczerzonymi zębami nie występuje w filmie jako symbol, lecz jako część szkieletu ludzkiego, tak związek pomiędzy dwiema rzeczami pokazanymi w filmie jednocześnie nigdy nie wydaje się metaforyczny, lecz zawsze realny zarazem i ontologiczny<sup>9</sup>.

Arnheim, tak jak Panofsky, sugeruje, że istnieje w filmie fotograficzna dosłowność, która jest nie do uniknięcia i która albo wyklucza użycie w nim metafory, albo umożliwia ją w ograniczonym tylko sensie. Nawet Tomasz Mann, który bardzo źle oceniał film pod innymi względami, jest zdania, że każda akcja będzie zaakceptowana tak długo, jak długo „mieści się w takich ramach scenicznego i mimicznego szczegółu, które zgodne są z życiem i rzeczywistością”<sup>10</sup>. Każda zatem dyskusja nad tworzeniem filmu musi przynajmniej marginesowo brać pod uwagę wierność ujęć z rzeczywistością. Przestrzenna swoboda filmu jest zawsze podporządkowana realistycznym wymaganiom.

#### Metafora w języku

Film zatem, przemawiając do percypujących zmysłów, może posługiwać się nieskończoną ilością odmian fizycznej rzeczywistości. „Natomiast literatura, jak twierdzi Mendilow, zależna jest całkowicie od symbolicznego pośrednika znajdującego się między odbiorcą a przedmiotem symbolizowanym”. Chyba nic tak dobrze nie ilustruje tej podstawowej różnicy pomiędzy językiem a fotografowanym obrazem, jak ocena możliwości oddania literackiej metafory przez każdy z tych środków.

Poszerzając nieco twierdzenie Mendilowa, zauważamy, że słowa-symbole muszą być przemienione w obrazy rzeczy, uczuć i koncepcji poprzez proces myślenia. Gdy film dociera do nas bezpośrednio przez percepcję, język musi być przefiltrowany przez pojmowanie rozumowe. I proces rozumienia, choć pokrewny i często wywodzący się od przedmiotu per-

<sup>9</sup> R. Arnheim, *Film*. Przekład: L. M. Siereking i I. F. D. Morrow. New York 1933, s. 11.

<sup>10</sup> T. Mann, *On the Film*. W: *Past Masters and Other Papers*. Przekład: H. T. Lowe-Porter. New York 1933, s. 263.

cepcji, reprezentuje inny rodzaj doświadczenia, inny sposób ujmowania świata.

Ten podział ma istotne znaczenie, rodzi bowiem różnice, które towarzyszą stale, począwszy od zdolności środka przekazu do posługiwania się metaforą, poruszania widowni, pobudzania wyobraźni (łącznie z marzeniami, wspomnieniami, uczuciami i wyobrażeniami), skończywszy na odpowiednich metodach posługiwania się konwencjami, czasem i przestrzenią.

Metafora językowa w powieści jest szczególnym sposobem zaskakiwania podobieństwem. Poprzez zestawienie podobnych jakości w krańcowo różnych rzeczach język bierze rewanż na oczywistym nieporządku życia. Wiąże w całość świat, który wydaje się rozbity na cząsteczki, a tym samym chaotyczny, dla prostego umysłu. Współczesne teorie symbolicznego myślenia dowodzą, że nawet w najprostszych percepcjach dopatrujemy się podobieństw. Arnheim twierdzi, że złudzenie nie musi być zupełne w każdym szczególe, aby było rzeczywiście silne:

każdy wie, że niezadarny dziecięcy bohomasz ludzkiej twarzy złożony z dwóch kropek, przecinka i kreski może być pełen wyrazu i doskonale oddawać gniew, radość lub strach <sup>10a</sup>.

W procesie tym ujawnia się cecha istotna metaforyczności: umysł dostrzega podobieństwo w różnych szczegółach niezadarnego rysunku i zagniewanej twarzy.

Procesy poznawcze i językowe są tak zbieżne w wynajdywaniu podobieństw, że tacy krytycy, jak Cleanth Brooks, zbudowali swój system analityczny wokół metafory. Różnica między artystą, który tworzy metafory, a zwykłym umysłem klasyfikującym przedmioty wywodzi się z faktu, że artysta znacznie głębiej zapuszcza swoją sieć. Gdy umysł poznawczy widzi wspólne cechy u owczarków szkockich i bokserów i nazywa je psami, twórca przenośni znajduje wspólne wartości w procach, strzałach i niełaskawym losie. Literackie metafory różnią się jednak od poznawczej klasyfikacji, po pierwsze tym, że wywodzą się z języka, a po drugie — skojarzeniową bujnością. Siła metafory tkwi nie tylko w jej własnościach przedstawieniowych, lecz również w zdolności składania się w całość bez uszczerbku dla zamierzonego znaczenia. Virginia Woolf, przeciwstawiając powieść i film, jest szczególnie wrażliwa na wyjątkową rolę figur mowy. Na wyobrażenia poety, stwierdza ona, składają się tysiące sugestii, z których sugestie wzrokowe są tylko najbardziej wyraziste.

Nawet najprostszy obraz: „moja miłość jest jak czerwona, czerwona róża, która dopiero co rozkwitła w czerwcu”, daje nam wrażenie wilgoci i ciepła,

<sup>10a</sup> R. Arnheim, *Film jako sztuka*. Tłumaczyła z angielskiego W. Wertenstein. Warszawa 1961, s. 26.



strumień karmazynu, miękkość bezładnie splątanych płatków, rytmiczne kołysanie, które jest zarazem głosem namiętności i wahaniem miłości. Tego wszystkiego, co jest dostępne dla słów, i tylko dla słów, film musi się wystrzegać<sup>11</sup>.

Przekonaliśmy się, że specjalny rodzaj filmowej metafory jest możliwy, ale tylko wtedy, gdy spełnia ona warunki filmowe; musi ona w naturalny sposób wypływać z otoczenia (tak jak Lilian Gish robiąca na drutach w filmie *Way Down East* lub koń Marlona Brando w filmie *Viva Zapata*). Jeżeli porównuje się krańcowo różne przedmioty, metafora filmowa musi być oparta na wyraźnej rezygnacji z realistycznych wymagań (jak sceny najazdu w filmie braci Marx *Kacza zupa*). Ponieważ efekt ten rzadko daje się osiągnąć (nieudana scena z wiszącym rusztowaniem w *Nietolerancji*), ciężar metafor musi ponosić poprzednio stosowana technika. James Agee, mówiąc o nieustannie zmiennych ruchach komika w niemym filmie, o jego zdolnościach wyrażania swą postacią przedmiotów lub uczuć, stwierdza, że

jego zadaniem było być tak śmiesznym, jak to było tylko fizycznie możliwe, bez pomocy lub przeszkody słów. Raczej więc ukazywał nam figurę retoryczną, a nawet wizję<sup>12</sup>.

Lecz jeżeli takie figury osiągają zamierzony efekt, dzieje się tak dlatego, że są one przystosowane do szczególnych praw filmu, a nie tylko przez zwykłe przekształcenie. Ostatecznej i zasadniczej analogii filmu do metafory można doszukać się w specjalnym rodzaju tworzenia (o czym mowa poniżej), gdy dwa różne elementy, podobnie jak w metaforze, są połączone, by utworzyć *tertium quid*.

To, że filmowe metafory są bardzo ograniczone w porównaniu z literackimi, widoczne jest poprzez zwartą obrazowość opisu w niemal każdym fragmencie twórczości Marcela Prousta. Obserwując sędziwego księcia de Guermantes'a, Marcel jest zachwycony, że tak mało widać po nim podeszły wiek, i rozumie, dlaczego:

skoro tylko podniósł się z miejsca i chciał wstać, zachwiał się na dygocących nogach, jak sędziwy arcybiskup mający na sobie jedyny przedmiot materialny — metalowy krzyż [...] i jął podążać, drżąc jak liść, na trudny do zdobycia szczyt osiemdziesięciu trzech lat, jak gdyby ludzie chodzili na żywych szczudłach wciąż rosnących, wyższych nieraz aniżeli dzwonnice, szczudłach, które na koniec czynią ich krok trudnym i niebezpiecznym, szczudłach, skąd raptem spadają<sup>13</sup>.

Obrazy metalowego krzyża, ludzi na szczudłach wyższych od dzwonnice i wciąż rosnących wywołują efekt właśnie dlatego, że nie należą ich

<sup>11</sup> V. Woolf, *The Movies and Reality*. "New Republic" 47, 4 VIII 1926, s. 309.

<sup>12</sup> J. Agee, *Comedy's Greatest Era*. "Life" 27, 5 IX 1949, s. 70.

<sup>13</sup> M. Proust, *Czas odnaleziony*. Przekład J. Rogozińskiego. Warszawa 1960, s. 453.

brać dosłownie. Niebezpieczeństwo wysokości, wspólnej szczudłom i latom, to podobieństwo, które te rzeczy łączy. W procesie tym rodzi się rzecz nowa, której nie ma ani u osiemdziesięcioletnich starców, ani w szczudłach. Z chwilą, kiedy te zależności tracą swoją świeżość i wchodzi w powszechny obieg, stają się *cliché*. Tak więc prócz pojęciowej wymowy i obrazowego charakteru ostateczną cechą metafory jest konieczność jej ciągłej odnowy. Jest to więc metoda symbolicznego myślenia, które działa raczej na wyobraźnię niż na czynności wzrokowe. Metafora zamieniona w dosłowny obraz wydawałaby się absurdalna. W takich próbach, jak mówi Virginia Woolf, „oko i mózg bezlitośnie są rozdzielane na kawałki, kiedy usiłują na próżno pracować wspólnie”. Ma ona rację, twierdząc, że efekt zamiany obrazu językowego na wzrokowy jest katastrofalny dla obu. Różnica między nimi jest zbyt duża, by można ją było pokonać.

Tak jak kino uparcie manifestuje swą antypatię dla powieści, tak powieść ukazuje się jako środek przekazu przeciwstawny filmowi. Ponieważ język ma własne prawa, a postacie literackie są nierozzerwalnie związane z językiem, który je stworzył, przedstawienie ich na ekranie często rozczarowuje. Różnica między postacią, którą poznajemy, czytając książkę, a postacią, która przedstawia się nam w sposób wizualny, może tłumaczyć upartych przeciwników adaptacji filmowych, jak Michael Orme<sup>14</sup> i Thomas Craven<sup>15</sup>. Ostro krytykując ekranizację *Four Frightened People* E. Arnota Robinsona, Orme mówi:

nie można przetransponować żadnej postaci z książki na ekran w sposób, w jaki przedstawił ją pisarz, lub tak, jak wyobraził ją sobie jako czytelnik (...). Kto naprawdę widział film, gdzie jego ulubiony bohater był przedstawiony w sposób, w jaki on go sobie wyobrażał?

#### Montaż: metafora w filmie

Film zatem, tak mocno ograniczony w stosowaniu metafor językowych (pomijając dialog, o którym dalej), odkrył w procesie tworzenia pewien rodzaj własnej metafory. Wspominaliśmy już, że swoboda przestrzenna filmu była jego jedynym osiągnięciem. Jednakże proces tworzenia filmu, łącząc poszczególne ujęcia w wizualny rytm sekwencji, daje reżyserowi nowe możliwości.

<sup>14</sup> M. Orme, *The Bookshelf and the Screen*. „Illustrated London News”, 10 III 1934, s. 368.

<sup>15</sup> T. Craven, *The Great American Art*. „Dial” 131, grudzień 1926, s. 489—490. Craven twierdzi tam: „Wątpię, czy najbardziej nawet bystry i życzliwy czytelnik widzi daną postać; on wczuwa się w tę stronę postaci, która jest w nim samym, ale tak naprawdę nie widzi wcale swego bohatera. (...) Dlatego wszystkie ilustracje rozczarowują”.

„Pierwsza rzecz, którą trzeba powiedzieć o technice tworzenia filmu”, jak zauważa Lindgren, „to to, że otwiera ona przed realizatorem nowe możliwości wyboru”. Jako że całość akcji każdej sceny składa się z dużej ilości ruchomych elementów, reżyser musi wciąż decydować, na który z tych elementów położyć w danej chwili największy nacisk. Wybór może jednak sięgać dalej. W procesie tworzenia realizator filmu może eliminować nie znaczące przerwy, skoncentrować się na ważnych szczegółach, porządkując swoje koncepcje zgodnie z główną linią narracji filmowej.

Pudowkin np. rozpatruje kwestię pokazania człowieka spadającego z okna piątego piętra. W tym wypadku reżyser zrobiłby jedno ujęcie człowieka wypadającego z okna w ten sposób, aby siatki (w którą człowiek bezpiecznie spada) nie było widać na ekranie; następnie — ujęcie tego samego człowieka spadającego na ziemię z niewielkiej wysokości. Obydwa ujęcia połączone dadzą oczekiwany efekt ciągłości spadania. Jest to dokładnie ta sama technika, której użył Griffith w babilońskim epizodzie filmu *Nietolerancja*, który tak bardzo zachwyił Pudowkina. Należy zaznaczyć, że kamera nie kopiowała rzeczywistości. Zamiast tego reżyser wybrał tylko dwa momenty spadania, pozostawiając resztę wyobraźni widzów. Ta nadzwyczajna siła sugestii jest zjawiskiem prawdziwie niepowtarzalnym w sztukach dramatycznych. Pudowkin ostrzega:

Nie można uznać tego za trik filmowy; jest to prosta filmowa metoda przedstawiania faktów, odpowiadająca całkowicie owej kilkuletniej przerwie pomiędzy akcją pierwszego i drugiego aktu w teatrze.

Metoda ta odpowiada mniej więcej czasowym przerwom pomiędzy jedną a drugą sceną z renesansowych fresków, przedstawiających życie świętych, z tym jednak wyjątkiem, że w filmie akcja wydaje się ciągła.

Tak więc w kinematografii metoda łączenia kawałków taśmy filmowej staje się podstawowym czynnikiem formującym dzieło. Dwa połączone kawałki stają się czymś zupełnie nowym, czym żaden z nich nie był przed złączeniem. Jest to właśnie istotna treść mocno nadużywanej Eisensteinowskiej koncepcji montażu.

Gdy zna się przejścia, współzależność między ujęciami jako podstawę twórczego procesu, należy utrzymać daleko posuniętą dyscyplinę w procesie montowania. Długie ujęcia powinny iść w parze z krótkimi; powinny logicznie łączyć się w całość, narastać i zmieniać się. Widzimy człowieka, który ma zamiar przejść przez jezdnię. Na zbliżeniu dostrzegamy jego twarz wykrzywioną przerażeniem. Natychmiast nowe ujęcie ukazuje scenę rozgrywającą się przed nim: samochód wpada na małe dziecko. Akceptujemy tę natychmiastową zmianę, gdyż ciekawi nas przyczyna przerażenia człowieka; wzrok skierowujemy na następny ważny szczegół. Wiele ujęć musi nastąpić po sobie, aby powstała ciągłość akcji.

Tworząc kształt filmu z oddzielnych fragmentów, myśląc stale plastycznie, twórca może zastosować nieskończoną ilość kombinacji przestrzennych. Może np. użyć kontrastu w sposób ironiczny. Gdy Alec Guinness święci ogólny triumf w filmie *The Promoter*, tańcząc z hrabiną Chell, obraz zmienia się nagle, ukazując tłustą kielbasę, smażącą się na patelni. Jest już następny dzień i matka w małej kuchni przygotowuje mu posiłek. Reżyser może zastosować również to, co bracia Feldmanowie nazywają ujęciem równoległym<sup>16</sup>. Widzimy żonę flirtującą z ochoczym kochankiem, aby wzbudzić zazdrość męża. Akcja przenosi się do biura, gdzie widzimy męża zalecającego się do swej sekretarki. Reżyser może posłużyć się symboliką. W filmie *Strajk* scena rozstrzeliwania robotników została zaakcentowana przez ujęcie zagrody, gdzie zarzynają wołu. W *Błękitnym aniele* ptaki zostały mistrzowsko wykorzystane jako motyw przewodni. W scenie początkowej profesor Unrat czule przemawia do zamkniętego w klatce kanarka. Później, zwiąawszy się z Lolą, piosenkarką z *music hall'u*, obserwuje gołębie unoszące się na tle zegara z figurami z brązu, znaczącymi upływ czasu. Będąc już u dna upadku, profesor pieje jak kogut. Możliwość podobnych plastycznych komentarzy, tak różnych od ujęć słownych o podobnym oddziaływaniu, jest w sztuce bezprecedensowa.

Tak więc powstał nowy rodzaj stosunków między przedmiotami żywymi i martwymi, stosunków, które stają się kluczem do myślenia plastycznego. Pudowkin przekonująco ukazuje, że stosunki między ludźmi dają się najczęściej zrozumieć poprzez rozmowę, przez słowa. Nikt nie prowadzi rozmowy z rzeczami i to właśnie sprawia, że stosunek aktora do rzeczy jest obiektem specjalnego zainteresowania techników filmu.

W kompozycji ujęcia zestawienie człowieka i przedmiotu staje się problemem podstawowym. „Gra aktora powiązana z przedmiotem i wokół niego rozbudowana zawsze pozostaje jedną z najskuteczniejszych metod konstrukcji filmów”<sup>17</sup>. Aby zobaczyć, jak zasada ta działa, wystarczy wspomnieć tylko Chaplina. Wirujące krążki w *Gorączce złota*, gietka laska, taniec globu w filmie *Dyktator*, karmiąca maszyna w filmie *Nasze czasy*, kwiaty i napoje w *Panu Verdoux*, żart z pchłą w *Światłach rampy* to tylko nieliczne przykłady pomysłowości Chaplina w wymyślaniu nowych gagów z przedmiotami. Opiera się on o portiera jak o latarnię i przedmiot żywy staje się martwym. Sprężyna zegarka w filmie *Lombard* zaczyna poruszać się i przedmiot martwy staje się żywym. Zamiana umacnia jedynie ten stosunek i różnica między rzeczą a człowiekiem zaciera się. Człowiek i rzecz dają się zamieniać, przedmiot martwy wy-

<sup>16</sup> J. & H. Feldman, *Dynamics of the Film*, New York 1952, s. 86.

<sup>17</sup> Pudowkin, *op. cit.*

stępuje podobnie jak podmiot żywy w roli aktora. Osiągnięcie to należy oczywiście zaliczyć na konto geniuszu filmowego Chaplina.

Film nie tylko wynalazł nowe sposoby przekazywania znaczenia, odnajdując stosunki między przedmiotami żywymi i nieożywionymi, lecz odkrył również ludzką fizjonomię. Siła zbliżeń była tak narzucająca się w przekazywaniu emocji, że w *Człowieku widzialnym* Balázs stawia film na równi z wynalazkiem prasy drukarskiej. Metoda przekazywania znaczenia przez wyraz twarzy, metoda, która zdaniem Balázsa poszła w zapomnienie z nastaniem druku, została ponownie ożywiona przez „mikro-fizjonomię” obrazu na ekranie. Twarz staje się nowym rodzajem rzeczy w przestrzeni, terenem, na którym mogą rozgrywać się dramaty, wielkie jak batalie, a czasem i większe. Fizjonomia przywłaszcza sobie domęną pozasłownego przeżycia:

Gesty człowieka nie oznaczają pojęć, które by wyrazić się dały za pomocą słów, lecz takie uczucia, które by pozostały niewyrażone nawet wtedy, gdyby człowiek przy użyciu słów wypowiedział wszystko dla określenia swych przeżyć<sup>18</sup>.

Tak jak słowa są nie tylko obrazami naszych myśli i uczuć, lecz w wielu wypadkach są formami *a priori* zawężającymi ich znaczenie, tak subtelna mimika twarzy nie tylko oddaje nie wyrażone dotychczas przeżycia, lecz również stwarza możliwości ukazywania nowych doznań. Jeżeli więc „film zwiększa możliwości ekspresji, to poszerza również sferę zjawisk duchowych, które może wyrazić”. Jeśli nawet Balázs posuwa się zbyt daleko, nawołując do opracowania „encyklopedii gestyki porównawczej”, to przynajmniej zwraca uwagę na nieprzeciętne możliwości ludzkiej twarzy. Te możliwości doprowadziły do całkowicie odmiennego sposobu gry. Mikro-dramat rozgrywający się na ludzkiej twarzy pozwala widzowi na odczytanie największych konfliktów w zwykłym zmrużeniu oka. Niedomówienie staje się kluczem do charakteryzacji filmowej. Subtelna mimika twarzy p. Falconetti w *Męczeństwie Joanny D’Arc* Dreyera lub Giulietty Masiny w filmie Felliniego *La strada* byłyby niezrozumiałe dla kogokolwiek znającego tylko sztukę teatru sprzed 1900 r.

Pudowkin miał więc rację, mówiąc, że „w odnalezieniu głęboko ukrytego szczegółu kryje się moment odkrywczy, moment twórczy, charakterystyczny dla pracy artysty, moment, który stanowi najgłębszą wartość montażu”. Poprzez selekcyjonowanie i łączenie, porównywanie i przeciwstawianie, poprzez łączenie rozproszonych w przestrzeni całości, fotografowane obrazy „głęboko ukrytych szczegółów” pozwalają twórcy, po-

<sup>18</sup> B. Balázs, *Wybór pism*. Wyboru dokonał oraz studium wstępne napisał A. Jackiewicz. Warszawa 1957, s. 54.

przez montaż, na osiągnięcie wyłącznie filmowego równoważnika literackiej metafory.

Jeżeli dotychczas główny nacisk kładliśmy na ruch w przestrzeni, nie znaczy to wcale, że zamierzam pominąć funkcję, jaką pełni dźwięk w montażu. Chcę tylko podkreślić, że dźwięk jest uzupełnieniem obrazu ruchomego, że dialog, muzyka i efekty dźwiękowe zajmują osobne miejsce w całości powstałej dzięki montażowi. Tak jak pierwsze filmy narracyjne popełniały błąd, naśladowując stałe ramy sceniczne, podobnie pierwsze filmy dźwiękowe popełniły błąd, imitując dialog teatralny. Filmy dźwiękowe, tak jak pierwsze nieme, wzbudziły ogromną ciekawość jak zabawka — i były zagadane na śmierć. Bystrzy krytycy szybko wychwycili ten błąd, niektórzy nawet występowali przeciwko dźwiękowi w filmie w ogóle. Sztuka, jak twierdzili, wykwita dzięki ograniczonemu użyciu środków, a każdemu przesadnemu zastosowaniu elementów realistycznych (jak pomalowanie na kolorowo rzeźb gipsowych w Paryżu) musi towarzyszyć utrata wartości estetycznych. Ale te niedostatki estetyczne były chwilowe i film nauczył się właściwie wykorzystywać nowe możliwości.

Można sobie wyobrazić — pisze Panofsky — że kiedy jaskiniowcy z Altamiry zaczęli malować swoje bawoły naturalnymi barwami, zamiast ryć tylko ich kontury, bardziej konserwatywni jaskiniowcy przepowiadali koniec sztuki paleolitu. Lecz sztuka paleolitu rozwijała się dalej; i to samo działo się z filmem<sup>19</sup>.

Dobrym przykładem jest początkowy sprzeciw René Claira wobec zastosowania dźwięku w filmie. Tak zniechęciły go początkowe dysonanse, że przez pewien czas poważnie zamierzał odejść od filmu i zająć się powieściopisarstwem. Nawet gdy pogodził się już z nieuchronnością istnienia pasma dźwiękowego, jak wspomina Georges Sadoul, w dalszym ciągu ostro krytykował film. W filmie *Pod dachami Paryża* „szklane drzwi, które zatrzaszczują się z hukiem, gdy pewne osoby zamierzają przemówić, mają wymowę symboliczną”. Dopiero w niedawnym filmie *Piękności nocy* Clair wydaje się pogodzony z faktem, że era filmu nieme go minęła bezpowrotnie. Jego ubogi kompozytor na powódź bezładnych dźwięków, reprezentujących otaczający go chaos, reaguje ucieczką w świat marzeń. W jego świecie marzeń dźwięki — głos trąbki, tenor dyrektora opery chwającego młodego bohatera, śpiew uwodzicielskiej kusicielki w egzotycznej scenerii — łagodniej wpadają w ucho. Lecz z czasem sny jego stają się szalone i nieprzyjemne, dźwięki bardziej szorstkie niż te, które słyszy po przebudzeniu. I gdy z ulgą budzi się, by wyzwolić

<sup>19</sup> [E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył postłowie J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 372.]

się z szaleństwa swego świata marzeń, akceptuje świat ostrych i chropawych, dźwięków, od których poprzednio uciekł. Wraz z odkryciem, że dźwięk może więc tworzyć z filmem integralną całość, Clair pogodził się — jak się wydaje — z dźwiękowym wymiarem filmu.

Pod jednym wszakże względem konserwatyści oponujący przeciw dźwiękowi w filmie mieli rację. Każdej innowacji w filmie, począwszy od wprowadzenia dźwięku aż do zastosowania trójwymiarowego obrazu i szerokiego ekranu, towarzyszyło cofanie się do fałszywych konwencji teatru. Lecz owe cofania się wpływały nie tyle z wprowadzenia innowacji, co z niezrozumienia ich właściwej roli w filmie.

Wraz z zastosowaniem dźwięku na ekranie, a później koloru i stereoskopii, pojawiły się nowe możliwości wyboru. Właściwa rola dźwięku stała się jednak oczywista dopiero wtedy, gdy film, jak w twórczości René Claira, raz jeszcze potwierdził swoje podstawowe zasady montażu. Aczkolwiek wczesne uwagi Pudowkina mają charakter raczej spekulatywny niż definitywny, od początku przejawia się przez nie, uzupełniając równoległe użycie dźwięku w dialogu i muzyki, przewodnią zasadą kontrapunktu, jako logiczne rozwinięcie techniki montażu. Pudowkin wyobraża sobie „film, w którym dźwięki i mowa ludzka połączone są z obrazem na ekranie w taki sam sposób, w jaki orkiestra może połączyć dwie lub więcej melodii w jedną całość”. Aby przyspieszyć kontrapunktowe użycie dźwięku i ekranu, próbowano wskazać szereg ukrytych źródeł, które filmowcy mogli łatwo przeoczyć. Pudowkin jednak posuwa się zbyt daleko, twierdząc, że nie należy pokazywać na ekranie człowieka, którego wypowiedź jest dokładnie zsynchronizowana z ruchem jego ust. Pogwałcenie prawa synchronizacji oznacza pogwałcenie innej cennej zasady właściwej kontrapunktowi, mianowicie kontrastu między linią dialogu i twarzą mówiącego.

Klasyczne twierdzenie o estetycznych walorach dźwięku sformułowane zostało przez Rosjan po zaprezentowaniu szerokiej publiczności przez Amerykanów pierwszego przykładu. Premiera filmu *Śpiewający błazen* odbyła się w październiku 1927 r. W sierpniu następnego roku pojawiło się w leningradzkim czasopiśmie oświadczenie Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa zawierające argumenty za ścisłym przestrzeganiem zasady połączeń „niesynchronizowanych”. Zasada ta pomija oczywiście naturalną tendencję występowania słowa i dźwięku w zsynchronizowanej wypowiedzi, tak jak położenie akcentu na montaż powoduje niedostrzeżenie fotograficznych wymagań pojedynczego ujęcia. Jeżeli jednak dialog zostanie zwolniony od obowiązku niesynchronizacji (Eisenstein naruszył swoje własne *credo*, synchronizując mowę z obrazem w swym pierwszym filmie dźwiękowym *Aleksander Newski*), to wypowiedź ta może stanowić wskazówkę dla najpoważniejszych filmowców.

W *Aleksandrze Newskim* kamera przesuwana się wzdłuż poplepszonej pustyni lodowej. Ale partytura Prokofiewa, sugerując ciche i złowieszcze przygotowania, zwiastuje nadchodzącą Bitwę Lodową. W filmie *W samo południe* refren ballady, który przewija się podczas czołówki filmowej, brzmi również w trakcie ceremonii ślubnej, podsuwa myśl o zbliżającej się ucieczce, o konflikcie na odludziu. Dźwięku używa się zatem by wzmocnić, komentować i antycypować filmowe obrazy wizualne.

To, że nie powiedziano jeszcze ostatniego słowa na temat roli dźwięku w filmie, widać, gdy porówna się pracę nad dźwiękiem poszczególnych reżyserów. Omawiając scenariusz *Amerykańskiej tragedii* (za który wytwórnia Paramount zapłaciła mu, lecz nigdy go nie nakręciła, zastępując go w 1931 r. melodramatyczną wersją w reżyserii Josefa von Sternberga), Eisenstein stwierdza stanowczo, że „prawdziwym twórcą filmu dźwiękowego jest oczywiście monolog”. Lecz ostatni przykład filmu *Złodziej*, gdzie zupełnie zaniechano dialogu, wydaje się przywracać znaczenie ruchu, muzyki i bezsłownych efektów dźwiękowych do oddawania subiektywnych nastrojów. Pomiedzy tymi skrajnościami znajduje się dźwiękowy podkład zastosowany w *Hamlecie* przez Lawrence’a Oliviera. Czasem głos Hamleta daje się słyszeć jako monolog wewnętrzny, czasem, kiedy uczucia jego spontanicznie wybuchają — jako wypowiedziane *soliloquium*. Czasami słowa jego zsynchronizowane są z ruchem ust, w innych momentach słyszymy je na tle twarzy osoby słuchającej. Wystarczy powiedzieć, że dialog, monolog wewnętrzny, efekty dźwiękowe, muzyka są zdeterminowane przez wymogi obrazu wizualnego, a tym samym jemu podporządkowane.

Tak jak kolor czy film stereoskopowy, film dźwiękowy otworzył nowe możliwości przed kinematografią. Jednak każda innowacja została ostatecznie podporządkowana wymogom obrazu. Czasami hamowano świadomie innowacje. W filmie *Nasze czasy* Chaplin nie pozwalał mówić swemu włóczędze, gdy nie odpowiadało to jego zamierzeniom. Po sfilowaniu *Henryka V* w kolorze Olivier nakręcił *Hamleta* w wersji czarno-białej.

Jak duże znaczenie dla zdolności oddawania przez film przeżywanego czasu ma zastosowanie dźwięku, wykaże omówienie czasu i przestrzeni w powieści i filmie.

## Publiczność i mity

### Powieść

Różnice w tworzywieniu powieści i filmu nie mogą w pełni wytłumaczyć różnic w treści, ponieważ każde z nich zakłada z góry specjalną, chociaż często różnorodną, a często pokrywającą się częściowo publiczność, która



warunkuje i kształtuje artystyczną treść. Ponieważ kształtująca siła czytelnika i widza kinowego jest, być może, zbyt często lekceważona w ocenie filmowej powieści, wymaga to w tym miejscu specjalnego podkreślenia.

Gdy Sartre pisze, że

dzięki odwróceniu, właściwemu przedmiotowi urojonemu, nie jego Raskolnikowa postępowanie wywołuje moje oburzenie lub szacunek, lecz moje oburzenie i szacunek nadają jego postępowaniu zwartość i obiektywność<sup>20</sup>,

posuwa on do granic możliwości dążenie czytelnika do aktywnego uczestnictwa we wzruszeniach pisarza. Lecz jeżeli historia estetyki cokolwiek uzasadnia, znaczy to, że dany zestaw mitów, symboli i konwencji nie jest w stanie zadowolić zawsze i wszędzie wszystkich odbiorców. Z drugiej zaś strony według Sartre'a

nie można pisać bez publiczności i bez mitu — bez pewnej publiczności, stworzonej przez okoliczności historyczne i bez pewnego mitu literatury, w dużej mierze zależnego od wymagań owej publiczności<sup>21</sup>.

Z tego więc wynika, że w społeczeństwie takim jak nasze,

gdzie świadomi jesteśmy rozdziału czasowego (dzięki naszemu poczuciu historii), jak i przestrzennego, zadaniem literatury jest stworzenie i utrzymanie wspólnych jakości symbolicznych, które muszą stać się częścią doświadczeń każdego, kto należy do tego społeczeństwa<sup>22</sup>.

Jeżeli poważnie potraktujemy definicję Toblera, głoszącą, że filologia jest to

ta gałąź nauk humanistycznych, która stara się pojąć przejawy intelektualnego życia narodu, okresu i osoby, o ile to życie przejawia się w języku,

wynika wówczas, że analiza językoznawcza niszczy literaturę, zaniedbując jej symboliczne warstwy, które jedynie poprzez wejście w domenę publiczną stają się zrozumiałe dla danej publiczności.

Nie będziemy się tutaj zajmować ścisłym wyznaczaniem konturów przyjętych powszechnie mitów funkcjonujących w literaturze, lecz tylko zaznaczymy to, co pewna liczba historyków literatury już sygnalizowała, mianowicie że rozwój powieści „zbiega się z rozwojem oświaty, technicznego doskonalenia druku oraz z ekonomiczną przewagą klas średnich”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Wybór A. Tatariewicz, przełożył J. Lalewicz, wstępem opatrzył T. M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 196.

<sup>21</sup> [*Ibidem*, s. 279.]

<sup>22</sup> H. D. Duncan, *Language and Literature in Society*. Chicago 1953, s. 5.

<sup>23</sup> H. Levin, *The Novel*. W: *Dictionary of World Literature*, ed. J. T. Shipley. New York 1943, s. 405.

Zbieżność doprowadziła do powrotu, w powieści Zachodu, podstawowych problemów wywodzących się z konfliktów i przystosowań, jakie miały miejsce pomiędzy etyką protestancką opartą na religii judeo-chrześcijańskiej a ukształtowaniem społeczeństwa bazującego na klasach średnich, powstałych na gruncie przemysłowej organizacji produkcji. Czy stosuje się metodę Kennetha Burke'a w wyszukiwaniu asocjacyjnych wiązek obrazów w ekspresji literackiej, czy Perry Millera w wyjaśnianiu historii pojęć w stosunkowo jednorodnej kulturze Nowej Anglii, czy F. O. Matthiessena ukazującego bogactwa historii, języka i psychologii w odniesieniu do tekstów danych powieści — wszędzie można znaleźć powtarzający się konflikt między dobrem i złem, silne starcia jednostki ze społeczeństwem, grzechu i moralności, umysłu i serca, ciała i ducha. Należy jedynie śledzić powtarzający się stosunek do typowych postaci powieści — lichwiarz, dziewica, egoista, mieszkaniowiec pogranicza, artysta, kryminalista, przedsiębiorca, arystokratyczny właściciel ziemski, przestępca, przedstawiciel prawa — aby znaleźć wspólny dla nich wzór dobra i zła. Pomimo nieuniknionych „dwuznaczności, różnic oraz różnego rodzaju podziałów”<sup>24</sup> we wzajemnym podejściu językowym powieść zachowała złożoną, lecz jednolitą tkankę tematów, scenerii i postaw, które są typowe dla klasy średniej. Jeżeli, jak powiada Mendilow, nawet najbardziej niezależny pisarz „jest przykuty stalową obręczą do ducha swych czasów”, to słusznie należy oczekiwać, że powieściopisarz będzie używał znaków zrozumiałych dla swych czytelników i dzisiaj zwłaszcza będzie przeciwstawiał się niepokojącym doświadczeniom, które wkraczają w dziedzinę życia publicznego. Jednym z jego najważniejszych odkryć jest np. to, że zarówno pozycja, jak i tłumienie pociągu seksualnego może wzbudzać niepokój.

To wzajemne poszerzanie się granic między społecznym a wyobrażonym działaniem udziela poparcia podejściu do literatury jako do „instytucji”. Założenia Davida Daiches'a, że najwybitniejsze powieści współczesne „stanowią próbę przystosowania literatury do pewnych ogólnych zmian w cywilizacji i kulturze”<sup>25</sup>, popiera definicję realizmu Levina, który określa go jako „ciągły wysiłek przechodzący z pokolenia na pokolenie, wysiłek przystosowania technik literackich do zmieniających się warunków życia”. W ujęciu instytucjonalnym krytyk zakłada niezbędną różnicę między sztuką a życiem i traktuje konwencję literacką jako zawarty między nimi *gentlemen's agreement*<sup>26</sup>. Zakłada on, że nawet gdy

<sup>24</sup> Duncan, *op. cit.*, s. 140 i n.

<sup>25</sup> D. Daiches, *The Novel and the Modern World*. Chicago 1939, s. 2.

<sup>26</sup> H. Levin, *Literature as an Institution*. W: *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, ed. M. Schorer, J. Miles and G. McKenzie. New York 1948, s. 550: „Konwencję można określić jako niezbędną różnicę między sztuką a życiem”.

literatura „zamiast odzwierciedlać życie — wypacza je”, pozostaje wciąż „wewnętrzzną częścią życia”. Zakłada on, że w stopniowym przystosowywaniu literatury do życia konwencje literackie zmieniają się wraz ze zdobywaniem doświadczenia i dlatego zazwyczaj błędna jest ocena, jeżeli zastosujemy obiegowe standardy do starych dzieł, np. wtedy gdy oceniamy wiersz średniowiecznej poezji heroicznej z punktu widzenia manifestu imagistów lub *Cyda* z punktu widzenia psychologii Strindberga [...].

### Film

Jaką drogą instytucjonalne podejście, uwzględniające zarówno oddziaływanie publiczności, jak i środka przekazu, może być zastosowane do porównawczej krytyki filmu, wskazywane jest poprzez sposób, w jaki reżyser filmu musi stosować się do wymogów produkcji przemysłowej (motywy zysku dzielący artystę burżuazyjnego od masowej publiczności), oficjalnej i nieoficjalnej cenzury (Kodeks Produkcji Filmowej), współczesnych mitów ludowych (wieczność bohaterów symbolicznych — aktor, włóczęga, kowboj, gangster, bajki Disneya — oraz popularność melodramatu, komedii i efektownych widowisk rozrywkowych). Każdy przyczynia się do złożonego, lecz powszechnego zbioru konwencji, które tak jak w powieści są stale łamane.

Produkt skomercjalizowanego społeczeństwa, towar Hollywoodu, musi przynosić zyski; ażeby przynieść zysk, musi zadowolić odbiorców. Jeżeli powieść wystarczy wydać w 20 000 egzemplarzy, aby okazała się rentowna, to film musi trafić do milionów. To może wyjaśnia, dlaczego pisarzom przyzwyczajonym do samotnej pracy odbierają odwagę wymagania pracy zespołowej, koniecznej przy produkcji filmu. Bardziej niż ktokolwiek inny, pisarze tworzący scenariusze dla filmu byli autorami surowych oskarżeń przemysłu filmowego<sup>27</sup>. Dramatopisarze znacznie łagodniej i rzadziej zajmowali krytyczną postawę wobec filmu<sup>28</sup>. Reżyserzy zbyt pochłonięci tworzeniem filmów narzekali stosunkowo mało albo

<sup>27</sup> Do powieści o Hollywood, sardonicznych i krytycznych zarazem, należą: B. Schulberg, *What Makes Sammy Run* oraz *The Disenchanted*; F. S. Fitzgerald, *The Last Tycoon*; J. R. Kennedy, *Prince Bart*; N. West, *Day of the Locust*; R. Carson, *The Magic Lantern*; H. McCoy, *I Should Have Stayed Home*; J. Cain, *Serenade*; A. Huxley, *After Many a Summer Dies the Swan*; P. Viertel, *White Hunter, Black Heart*; N. Mailer, *The Deer Park*. M. A. Wuerslin (University of Wisconsin) pracuje nad dysertacją na temat: „Obraz Hollywood w literaturze amerykańskiej 1920—1950”.

<sup>28</sup> *The Big Knife* C. Odetsa jest rzadkim i gniewnym teatralnym oskarżeniem Hollywoodu. W adaptacji filmowej sztuki R. Aldricha świadomie starano się odseparować całkowicie prostackiego producenta Stanleya Hoffa od przemysłu filmowego jako całości.

wcale. Niezadowolenie było wprost proporcjonalne do nieprzystosowania do zespołowej produkcji. Ma to znaczenie zarówno w niechęci, jaką żywili poszczególni naukowcy w stosunku do badań filmowych, jak też w nieuznawaniu scenariuszy za niezależną formę sztuki. Jeżeli prawdą jest, jak wskazuje Margaret Kennedy, że pisanie scenariuszy „nie jest bardziej twórczością literacką niż sporządzenie przepisu na budyń”<sup>29</sup>, wtedy zarówno niepomysłna sytuacja scenarzystów, jak i ich opory stają się bardziej zrozumiałe. Ale sprzeczności wynikające z wymogów rynku i tendencje rozwoju kina czynią problem bardziej złożony.

Z jednej strony dysponujemy wysokiej klasy aparaturą studyjną i wyspecjalizowanym zespołem twórców filmowych, stajemy przed koniecznością zaspokajania potrzeb masowego odbiorcy, nastawienia produkcji na osiągnięcie korzyści oraz sprostanie wymogom oficjalnej i nieoficjalnej cenzury ze strony państwa i przemysłu. Z drugiej zaś mamy indywidualność warsztatu twórcy, jego plastyczną wyobraźnię, prawo kina do pewnej swobody i tendencję do niepoddawania się sztywnym regułom, bogate i złożone tematy oferowane przez bardzo różnych odbiorców filmu, ich zdolności adaptacyjnych do innowacji zarówno tematycznych, jak i formalnych. Z jednej strony akceptacja niewiarygodnych bohaterów, z drugiej nacisk na absolutną zgodność z realiami. Zwyczajne, wygodne stosowanie pewnych konwencji staje się zupełnie niemożliwe, gdy same te konwencje ścierają się ze sobą. Zwalczanie się tych przeciwieństw, ścieranie się przeciwstawnych tendencji prowadziło od momentu jego narodzin tak do wzmocnienia, jak i do osłabienia filmu. Podobnie ukształtowały oblicze reżysera sprzeczne wymogi cenzury i odbiorcy. W filmie bowiem, bardziej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuki, piętno sił społecznych jest widoczne w końcowym wytworze.

Pośrednio lub bezpośrednio, kształt filmu jest uwarunkowany przez dokładną kontrolę jego treści. Kontrola ta nie dziwi, skoro wielki przemysł traktował zawsze film jako towar. Już w latach 1915—1916 Francuz Pathé, prekursor kroniki filmowej, przystąpił do spółki z Dupontem: spółka ta w 1915 r. na skutek zawartych z Anglią porozumień o produkcji sprzętu wojennego, rozrosła się do rozmiarów potężnego przedsiębiorstwa<sup>30</sup>.

W roku 1915 usiłowano doprowadzić do połączenia wytwórni Paramount z przodującymi samodzielnymi wytwórniami, jednakże porozumienie to nie doszło do skutku, gdyż Adolph Zuckor pragnął utrzymać monopol na rynku filmowym. Następnie do grona zainteresowanych rozwojem nowej gałęzi przemysłu dołączyła firma Kuhn i Loeb, Jeremia

<sup>29</sup> M. Kennedy, *The Mechanized Muse*. London 1952, s. 13.

<sup>30</sup> Lawson, *op. cit.*, s. 327.

Milbank z Chase National Bank i inni. Z rozmaitymi modyfikacjami typ ścisłej współzależności pomiędzy produkcją a inwestycjami wielkiego kapitału przetrwał do dnia dzisiejszego <sup>31</sup>.

Wraz ze wzrostem znaczenia Hollywoodu, centrum handlowego, gdzie sztuka stała się przedmiotem przetargów, powstał problem samozwańczych moralnych cenzorów. Poszczególne stany ustanowiły własne kodeksy cenzorskie, zgodne z miejscowymi upodobaniami. Podczas projekcji *Volpone* w Bostonie na ekranie musiała się pojawić uwaga, że Mosca został oczywiście schwytany i ukarany, jak na to zasługiwał. W taki sposób cenzura stale psuła treść filmu, a religijni, społeczni i kulturalni obrońcy moralności publicznej nadal atakują sumienie Hollywoodu za pomocą różnych argumentów etycznych. Najskuteczniejsze okazały się argumenty Catholic Legion of Decency, której zaszerogowania A, B i C stały się wzorami dla wszystkich hollywoodskich producentów. Naciskane w ten czy inny sposób w latach dwudziestych, zanim jeszcze powstała Legion of Decency, niejako w samoobronie, Hollywood przyjęło w 1934 r. szeroko znany kodeks produkcyjny <sup>32</sup>. Od tego czasu, w zmienionej nieco wersji, kodeks stał się — bądź starał się zostać — wzorcem postępowania. Cenzura ze swoimi wyraźnymi restrykcjami przeciw werbalnemu i wizualnemu ukazywaniu grzechu nie ukrywa chęci ograniczenia tematów filmowych. Z drugiej zaś strony kodeks nic nie mówi o technikach artystycznych. Konflikt między wolnością artystyczną a zakazami cenzury wydatnie ograniczył możliwości twórcze reżyserów, pisarzy, operatorów, którzy usiłują obejść obowiązujące restrykcje kodeksu. Hortense Powdermaker zwróciła uwagę na podstawowy brak logiki w kodeksie <sup>33</sup>. „Ponieważ norm moralnych nie da się oddzielić od faktów”, kodeks „po prostu nie należy do tego świata”. Jakkolwiek obowiązujące zakazy zgadzają się z ogólną panującą w studiu atmosferą przywiązywania znacznej wagi do drobnych szczegółów, a bardzo mało do znaczenia, „nikt z grona związanych z produkcją filmową nie wierzy w system zasad moralnych tam obowiązujących”. Każdy wie, że w mieszkaniach znajdują się ubikacje, że miłość spełnia się w akcie fizycznym, że poród jest funkcją biologiczną, że małżeństwa często kończą się rozwodem. Takie sprawy jednak nie mogą być wyraźnie przedstawione na ekranie.

<sup>31</sup> O szczegółowej analizie finansowania filmu oraz jego wpływu na produkcję filmową zob. M. D. Huettling, *Economic Control of the Motion Picture Industry*. Philadelphia 1944; E. Borneman, *Rebellion in Hollywood*. „Harper's Magazine” 193, październik 1946, s. 337—343; *Movies: End of an Era?* „Fortune” 39, kwiecień 1949, s. 99—102 i 135—150; H. B. Shaffer, *Changing Fortunes of the Movie Business*. „Editorial Research Report” 2, wrzesień 1953.

<sup>32</sup> Zob. R. Inglis, *Freedom of the Movies*. Chicago 1947.

<sup>33</sup> H. Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory*. Boston 1950, s. 77 i n.

Sztuczność kodeksu, który nie potrafi odróżnić nieprzyzwoitości od prawości, prowadzi do marnowania czasu i doświadczeń. Jeżeli film, jak stwierdził kiedyś G. B. Shaw, „śmierdzi moralnością, a nie tyka cnoty”<sup>34</sup>, to cnota znajdzie inne sposoby do potwierdzenia samej siebie. To prawda, że brak cenzury nie jest żadnym zabezpieczeniem przed złym gustem i pornografią czy sensacyjnością (czego dowodem jest szereg filmów sprzed wprowadzenia kodeksu), liberalna cenzura stwarza jednak przy najmniej sprzyjające warunki dla dobrego smaku i prawości. Nieuchronnie, potrzeby komercyjne, które uznają seks za artykuł handlowy i integralnie związany ze sztuką, dążą do modyfikacji ograniczeń. Dlatego też ostatnie zarzuty przeciwko kodeksowi pochodzą od skrajności w filmie, jego przeciętności i celujących wyników. W przemyśle [filmowym] wyzwanie to zostało rzucone tak przez Howarda Hughes’a w realizacji *The French Line*, jak też przez Otto Premingera z United Artists w realizacji *The Moon is Blue* i *The Man with the Golden Arm*, wszystkie trzy bez zgody Breen Office. Inaczej, znacznie łagodniej, pewien rodzaj zmian wprowadzony został przez filmy, które uzyskały zgodę, lecz zawierały także sceny, które kiedyś mogły być usunięte przez cenzurę Hollywoodu. Na przykład sceny z domu publicznego w filmie *Egipcjanin* lub zwykły gwałt w filmie *On the Waterfront*, para małżeńska w łóżku w filmie *Anna*, oraz cudzołóżnicy, których nie spotyka kara śmierci w filmie *Tea and Sympathy*<sup>35</sup>. Każdy z tych filmów zmieniał na swój sposób dogmaty kodeksu. Wyzwanie spoza przemysłu [filmowego] rzucone zostało przez dra Hugona Flicka, szefa nowojorskiej cenzury, który zezwolił na zachowanie sceny narodzin byczka w filmie Walta Disneya *Ginąca preria*; Sąd Najwyższy odmówił uznania zarzutów lokalnych władz cenzury skierowanych przeciw hollywoodskiemu filmowi *M*, francuskiemu *La Ronde* i włoskiemu *Cud w Mediolanie*. Sądy stanowe w Maryland, Kansas i Ohio odrzuciły ograniczenia cenzury wobec filmu *The Moon is Blue*.

Pomimo tych walk Hollywood stara się wciąż o uwolnienie spod kontroli cenzury, wskazując na konieczność uwzględniania gustów publiczności. Każda innowacja spotyka się ze zdaniem: „Cenzura tego nie przepuści”, nawet jeżeli innowacje wykażą, że zdanie takie było błędne. Perspektywy te zdają się mniej przerażające, jeżeli przypomnimy sobie, że działalność producenta Hollywood jest podporządkowana nie tyle prawom estetyki, co potrzebom rynku. Nie bez wymowy jest fakt, że film *Śpiewający błazen* po odrzuceniu jego wersji dźwiękowej przez główne

<sup>34</sup> G. B. Shaw, *The Drama, the Theater, and the Films*. „Harper’s Magazine” 149, wrzesień 1924, s. 426.

<sup>35</sup> C. S a m u e l s, *The Great Censorship Rebellion*. „True” 35, luty 1955, s. 39—40 i 65—68.

studia filmowe został zrealizowany przez Warner Brothers, jako ostatnia deska ratunku przed bankructwem. Wprowadzenie szerokiego ekranu oraz stereoskopii nastąpiło dopiero w momencie, gdy telewizja stała się poważnym konkurentem ekonomicznym kina.

Wobec zarzutu przeciętności pod adresem produkcji filmowej Hollywood wysuwa argument różnorodnego odbiorcy, wskazując na różnice w gustach poszczególnych regionów, ras i religii, wsi i miasta, mężczyzn i kobiet, dorosłych i dzieci, wykształconych i prostych. I choć zawsze znajdzie się jakiś Shaw, który wyrazi pogląd, że produkcja pod odbiorcę „choć przynosi duże dochody, jest katastrofalna w skutkach moralnych”<sup>36</sup>, przemysł filmowy za ten stan rzeczy obwinia szeroką i tyraniżującą publiczność. To, że kilku odważnym i niezależnym producentom, jak Stanley Kramer i Robert Aldrich, udało się nakręcić filmy wysokiej klasy, które cieszyły się wielkim wzięciem, jest wyjątkiem, który potwierdza jedynie regułę.

Margaret Farrand Thorp przypomina, że u podstaw niskich walorów filmu Lyndsa *Middletown* leży chęć zainteresowania obrazem żony przeciętnego obywatela: „Dojrzała kobieta oczekuje, że film da jej okazję ucieczki w świat marzeń od niezbyt ciekawej egzystencji”<sup>37</sup>. Dlatego też, według pani Thorp, 70% listów do Gary Coopera pochodzi od kobiet, które piszą, że mężowie ich nie doceniają.

Kiedy powieściopisarka tej klasy co Elizabeth Bowen daje poparcie powyższym wywodom —

co się tyczy mojego ulubionego aktora, lubię siadywać naprzeciw niego/niej, napawać się jego/jej bliskością bez żadnego skrępowania, mając świadomość posiadania go/jej bez specjalnych starań<sup>38</sup>

— odkrywa to rzeczywiste wymagania, które twórca musi spełnić. Pomaga to w pewnym stopniu ukształtować konwencje oddziaływania, jak i systemu gwiazd. Panie Thorp i Bowen są wszak kobietami, nie powinniśmy się więc dziwić, że ich impresjonistyczne spostrzeżenia znajdują potwierdzenie w szeregu ankiet wśród odbiorców kina. Badania Leo Hendela w pracy *Hollywood Looks at its Audience* [*Hollywood patrzy na swą publiczność*] wskazują, że upodobania kobiet różnią się od upodobań mężczyzn. Badania te, jeśli są dokładne, potwierdzają opinię pani Thorp, że cały urok zależy od utożsamienia gwiazdy z rolą:

Dla większości widzów gwiazdy są nie tyle aktorami, ile ich [widzów] *alter ego* albo co najmniej bliskimi przyjaciółmi, i widzieć ich, jak się zachowują

<sup>36</sup> G. B. Shaw, *The Cinema as a Moral Leveller*. „New Statesman: Special Supplement on the Modern Theater” 3, 27 VI 1914, s. 2.

<sup>37</sup> M. F. Thorp, *America at the Movies*. New Haven 1939, s. 5.

<sup>38</sup> E. Bowen, *Why I Go to the Movies*. W: *Footnotes to the Film*, s. 213.

niezgodnie ze swym charakterem, oznacza widzieć, jak się zapada własny świat, odczuwać, jak się zaciemnia własna osobowość — uczucie, jakby się dostawało obłędu.

Pani Bowen dodaje: „urok jest zmysłowym blichtrzem; wiem, że jest sztuczny, ale wzrusza mnie ogromnie”.

Krótko, film hollywoodzki stanął wobec konieczności szukania formuły, której nie można znaleźć, zaspokojenia potrzeb, które nie mogą być zaspokojone. Napięcie zrodziło wymagania, rzeczywiste i urojone, bądź stworzone, bądź narzucone przez zróżnicowaną widownię, luźne ale ściśle określone konwencje, które nieoficjalnym kodeksem uzupełniły kodeks pisany. Zastrzeżenia kodeksu i cenzura mogą ograniczyć uznanie „rzeczywistości biologicznej”, ale nikt nie zmusza do ucieczki od rzeczywistości społecznej. Oficjalny kodeks nie pozwala na satyrę religijną, lecz nieoficjalny kodeks nie zezwala na sympatię dla pracy. Istnienie niepisanego kodeksu filmowego sugeruje, że film jest równie zainteresowany narzucaniem pewnych idei, jak też ich odbijaniem. Współdziałając, oba kodeksy są odpowiedzialne za stworzenie pewnej ilości mitów, które nawet w uznanych filmach Hollywoodu są rzadko kwestionowane. Ben Hecht, który poznał tyranię formuły, wzbogacając się na niej, ostro zaatakował „zorganizowane kłamstwo” w przemyśle [...].

Ażeby wyjątkowość cnót filmu mogła się rozciągnąć na jego wady, należy pamiętać, że podobne konwencje istniały w większości naszych sztuk masowych. Gdy Merle Curti odkrywa np., że dziewiętnastowieczna powieść groszowa, lansowana przez braci Beaddle, George'a Lipparda i innych, stale znajdowała sposoby potępienia zła społecznego nie „w społecznym podejściu do problemu, lecz raczej w jego indywidualnym zwalczaniu”<sup>39</sup>, po prostu odnotowuje precedensy dla stosowanych w filmie sposobów indywidualnego rozwiązywania problemów o charakterze ogólnym<sup>40</sup>. Każda trwała konwencja, którą Curti znajduje w dawniejszych rodzajach, ma swój odpowiednik w Hollywoodzie: zwycięstwo dobra nad złem, szczęśliwe zakończenia, szczególny nacisk na przygodowość, napięcie, melodramat, wynoszenie społecznych wartości ponad arystokratyczny snobizm, hołd dla Boga, ojczyzny i mocnych indywidualności, zasady anglosaskiego chrześcijaństwa. Krótko mówiąc, jest to przyjęcie przez lud zasad etyki protestanckiej, gdzie niezależna postawa, upór, odwaga i męstwo w działaniu są kluczem do własnego szczęścia — ale nie pełną gwarancją — w którym przypadkową łaskę ofiarowuje los, na który człowiek ostatecznie nie ma żadnego wpływu. Wszyscy wielcy

<sup>39</sup> M. Curti, *Dime Novels and the American Tradition*. W: *Probing Our Past*. New York 1955, s. 175.

<sup>40</sup> Zob. L. Ashheim, *Mass Appeals*. W: *From Book to Film*. Ph. D. dissertation, University of Chicago 1949, s. 138 i n.



amerykańscy powieściopisarze, od Hermana Melville'a po Williama Faulknera, zmuszeni byli poruszać się wśród tych ludowych mitów. Obecnie zaś w zmienionej formie film umocnił te konwencje, które stały się obowiązującą tradycją.

Jeżeli uznanie tej ciągłości sprzyja umieszczeniu sztuki filmowej w perspektywie sztuki masowej w naszej kulturze, to nie wymaga to wcale umniejszania precedensów wspomnianych przez Curtiego. Mniej lub bardziej świadome stosowanie się do reguł wywiera trwały wpływ na treść filmu. W niemałym stopniu zawziętość autora scenariusza wynika ze świadomości, że gdy czytelnik dziewiętnastowieczny mógł wybierać między Melville'em, Hawthorne'em czy wreszcie zwykłym „brukowcem”, widz wieku XX rzadko ma okazję do wybrania Chaplina i Griffitha. Filmy są po prostu za drogie, aby dać taką różnorodność, jaką daje powieść.

Właśnie Chaplin na własne ryzyko narusza obowiązujące totemy. Albowiem twórcy w rodzaju Chaplina, Griffitha czy Capry, o ile w ogóle przetrwali, to jedynie dlatego, że tak a nie inaczej działali w obrębie tradycyjnych sankcji. Właściwie żadna treść podsunęta filmowi nie umknie bliźniaczym konwencjom tematu i środka przekazu. Z próbki dwudziestu czterech adaptacji filmowych Lestera i Asheima w siedemnastu został rozbudowany wątek miłosny, 63% filmów miało romantyczny *happy end*, lecz aby to osiągnąć, 40% (jedna czwarta całej próbki) wymagało pewnych zmian w treści, i w żadnym wypadku „negatywne” zakończenie nie zostało zachowane.

Jeżeli filmowe odchylenia od powieści mogą być w ten sposób mierzone ilościowo, to istnieje jeszcze inna płaszczyzna bardziej nieuchwytnych założeń. Polityczne i społeczne postawy, choć mniej wyraziste, są bardziej skuteczne. Uzupełniając listę tabu, które niepokoiły Bena Hechta, założenia te występują nawet wówczas, gdy Hollywood skłania się do podejmowania kontrowersyjnych rozwiązań. Użycie sfalszowanych kronik filmowych dla pokonania Uptona Sinclaira podczas jego kampanii wyborczej na gubernatora w 1934 r. było tylko jednym oczywistym ujawnieniem konsekwentnej ochrony moralności biznesu. Obserwacje Rose Terlin, dotyczące typowych filmów o tematyce robotniczej, jak *Black Fury* i *Riff-Raff*, zakładające, że „nie ma strajków, których przyczyny byłyby wolne od osobistych animozji lub indywidualnych ambicji”<sup>41</sup>, pozostają, z niewielkimi wyjątkami, jak współczesna opowieść w *Nietolerancji* i *Gronach gniewu*, dokładnym opisem protokołu filmo-

<sup>41</sup> R. Terlin, *You and I and the Movies*. „The Woman's Press” 1936, s. 28. Zob. także U. Sinclair, *The Movies and Political Propaganda*. W: *The Movies on Trial*. Ed. W. J. Perlman. New York 1936, s. 189.

wego, aż nawet do najnowszych wysiłków w rodzaju filmu *On the Waterfront*.

Nad kinem panuje więc siła biznesmena i widza. Z jednej strony — produkt handlowy, z drugiej — masowa konsumpcja, z kodeksem w roli pośrednika. Wynikające stąd spięcia są ogromne. A jednak prócz niewidocznej ręki, unoszącej się nad filmowcem, kierującej nim, naciskającej nań, schlebiającej mu, istnieje jeszcze środek drażniący. Kodeksowi udaje się bowiem wprowadzenie pewnego rodzaju odwróconego świata, który ostatecznie pracuje przeciwko samemu sobie. Marzenia filmowe żywią i przyśpieszają zwykle pragnienie. Pragnienie niezdolne spełnić marzenia zamienia się w rozgoryczenie, a większe rozgoryczenie wzmagą potrzebę marzeń. W taki oto sposób film pomaga utworzyć błędne koło rosnącego napięcia. Wciąż kusząc, magiczny świat filmu wzmagą buntowniczość, którą jej twórcy usiłują zaspokoić. I oto nie ma wyjścia z tego błędnego koła, gdyż zawsze po blaskach i oczarowaniu następuje powrót do ponurych domów, nieprzyjaznych ulic i nudnej pracy.

To, co nam się wydaje zatem odpychające, to najgorsze strony wiktoriaizmu we współczesnej szacie. Odrzę budzi raczej zakłamanie niż sentymentalizm. Zgubne jest nie to, że publiczność akceptuje, a nawet wierzy w filmowe mity, ale to, że przemysł filmowy usiłuje te wierzenia organizować, wykluczając inne. Restrykcje są bezbłędne; przestępcę czeka zasłużona kara. *Pan Verdoux* Chaplina i zbiorowo realizowany film *Sól ziemi*, dwa ostatnie wyzwania przeciw konwencjom Hollywoodu, z trudem musiały być realizowane poza wytwórniami, a nawet oba popadły w kolizję z rynkiem zbytu. Film pociąga bowiem większe następstwa niż wiktoriańska powieść. Film wpływa nie tylko na zmianę mody czy moralności, lecz grozi także zastąpieniem rzeczywistości złudzeniami z ekranu. Do czego może dojść, okazało się, gdy klub miłośników Gary Coopera w San Antonio podjął poważną i zdecydowaną kampanię na rzecz nominacji ich bohatera na wiceprezydenta Stanów Zjednoczonych. Utrzymywali oni, że [Gary Cooper] nadaje się na to stanowisko: „jest małowówny — mówili — doskonale orientuje się w sytuacji; zawsze osiąga zamierzony cel. Byli w stanie zacytować dowolną liczbę przykładów, z prerii albo z Himalajów”<sup>42</sup>. Kiedy starsze panie używają parasolek, aby karcić aktorów grających role czarnych charakterów, a młodzi odwracają się od prawdziwego Borisa Karloffa, to, co Jung określa jako „mystykę uczestnictwa”, przeradza się w narodową psychozę.

Oto przeciw takiemu rodzajowi nierzeczywistości ukradkowo działa środek drażniący. Mimo całej obłudy, filmy Hollywoodu zawierają wyjątkowy ładunek rubasznej energii. Siegfried Kracauer, Wolfenstein

<sup>42</sup> Thorp, *op. cit.*, s. 93.

i Leites przekonująco wykazali, że psychologiczna historia narodu może być odczytana z ruchomych obrazów<sup>43</sup>. Jeżeli to prawda, to szczególny wypadek Hollywoodu ujawnia pewne zbawienne cechy. Wydaje się bowiem, że takie podstawowe cnoty jak odwaga, energia, ciężka praca, umiejętność stawiania czoła trudnościom, osiągnąwszy swój ostatni posterunek na brzegach Pacyfiku, zostały przejęte przez film. Możemy więc przyjąć za panią Thorp, że „są to wartości, które Ameryka jeszcze ceni i pragnie odnaleźć je u swoich idealnych mężczyzn i kobiet”. Tak mocny jest ten środek drażniący, że film wspólnie z radiem, telewizją i komiksami tworzą nowy folklor amerykański. Pani Thorp pisze, że „nasze dzieci chcą słuchać przynoszonych przez swych bohaterów historii, ich zdjęcia umieszczają na swoich pulpitych, ich wizerunki pragną nosić przy sobie, brać je ze sobą do łóżka”. Jedynymi prawdziwymi postaciami budzącymi w nich podobne uczucia są bohaterowie westernów, którzy dzielą liczne cechy z postaciami filmów rysunkowych, mianowicie silną osobowość, energię, umiejętność pokonywania przeciwności. Pogo i L'il Abner dzielą te cechy z Chaplinem i braćmi Marx, a my oczywiście zamierzamy traktować je wszystkie mniej lub bardziej serio. Że Hollywood celuje w filmach gangsterskich, romansach, filmach przygodowych i komediach muzycznych, to dlatego, że gatunki te reprezentują specyficzny rodzaj energii. Tutaj wartości moralne i wartości kina mieszają się jak złoto z produktami ubocznymi. Najlepsze dzieła Griffitha, von Stroheima, Chaplina, Forda, Capry, Hustona, będąc niewątpliwie dużym osiągnięciem nowej sztuki, były mniej daniną dla liberalności cenzorów niż — posługując się powiedzeniem Listaira Cooke'a — dla „wrodzonej i pewnej siebie demokracji” filmu. Gdy już wszystko zostało powiedziane i zrobione, poważny filmowiec wykazał znaczną przebiegłość w przemyśleniu rzeczywistości przez szczelnie zamknięte drzwi. Gdy pokój stawał się duszny, z nieświeżym urządzeniem lub z ciasną konwencją, zawsze znajdował się jakiś Charlie, który przybywał, by trzasnąć drzwiami.

Złożoność modelującej siły społeczeństwa jest więc ogromna. Dlatego właśnie, stwierdza pani Thorp,

film jest zdolny działać na dwu poziomach, jak tragedia elżbietańska: poezja i psychologia dla wytwornych widzów z łoża, krew i przemoc dla publiczności z parteru. W obrazach operujących dwoma poziomami leży — być może — tajemnica filmu dla milionów.

Tak czy owak perspektywa jest interesująca. Z nieustającej przecież walki między duchem świętoszka a śmiałością pioniera, między etyką

<sup>43</sup> Zob. S. K r a c a u e r, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Warszawa 1958. — M. W o l f e n s t e i n, N. L e i t e s, *Movies: A Psychological Study*. Glencoe Ill. 1950.

poszukiwacza a wdziękami buduaru wyrosła faktyczna tradycja artystyczna.

Co z tą tradycją może zrobić twórca filmowy, który próbuje adaptować powieść na ekran? Dwupoziomowość filmu stwierdzona przez panią Thorp stwarza doskonale warunki, scenarzysta jednak musi opracować to, czym dysponuje. Lena Bauer i Nelson Algren<sup>44</sup> piszą zabawne historyjki o tym, co się dzieje, gdy film bierze kolejno w posiadanie powieść i powieściopisarza. Autor przeróbki filmowej poza rozumieniem granic i możliwości ekranu musi przystosować [powieść] do rozmaitych, często sprzecznych, konwencji, które historycznie odróżniły literaturę od filmu i uczyniły z nich odrębne instytucje.

Przełożyli *Bogdan Gumkowski i Jadwiga Flasińska*

---

<sup>44</sup> Zob. L. V. Bauer, *The Movies Tackle Literature*. „American Mercury” 14, lipiec 1928, s. 288—294. — N. Algren, *Hollywood Djinn*. „The Nation”, 25 VII 1953, s. 68—70.