

Marek Hendrykowski

Lew Tołstoj o filmie

Studia Rossica Posnaniensia 15, 99-111

1980

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.

MAREK HENDRYKOWSKI

Poznań

LEW TOŁSTOJ O FILMIE

„Nie dziwimy się i nie wątpimy, że jeżeli do dobrze spulchnionej ziemi dostały się ziarna, a w tym czasie będzie ciepło, wilgoć i nikt nie podepcze zasiewów, to wyrosną pewne rośliny. Można również określić dokładnie, jakie będą następstwa duchowe określonych działań umysłowych, artystycznych czy naukowych”¹.

Lew Tołstoj

Z niezmiernie bogatego i rozległego zbioru faktów historyczno-kulturowych, które współtworzą temat „Lew Tołstoj a kino”, wybrany został dla potrzeb niniejszego studium zaledwie drobny wycinek dotyczący zespołu poglądów pisarza na film i możliwości dalszego rozwoju tej dziedziny. Poznanie przekonań Tołstoja na temat filmu możliwe jest aktualnie wyłącznie w oparciu o ich hipotetyczną rekonstrukcję. Materiałem do takiej rekonstrukcji są w przeważającej części fragmentaryczne i rozproszone zapiski oraz relacje wielu osób, w obecności których pisarz poruszał w rozmowie krąg zagadnień filmowych. Notatki owe, opublikowane następnie drukiem, stanowią dzisiaj niezastąpione i bezcenne świadectwo intuicji teoretycznych, jakie żywił Lew Tołstoj w odniesieniu do filmu. Z perspektywy wielu dziesiątków lat, które upłynęły od tamtych rozmów, uderza prekursorski charakter znacznej części uwag oraz przepowiedni pisarza na temat kina. Ich zaskakująca niekiedy przenikliwość budzić musi po latach szczere zdumienie i podziw. Rodzi też najzupełniej naturalne w tym kontekście pytanie o szerszą, bardziej systemową wykładnię całości tołstojowskich rozmyślań o nowej muzyce.

¹ Cyt. wg L. Tołstoj, *Dzienniki*. Przeł. M. Leśniewska, t. 2. (1895 - 1910), Kraków 1973, s. 173.

Zainteresowanie filmem przejawiane przez Tolstoja nie jest czymś nadzwyczajnym i wyjątkowym w kręgu rosyjskiej elity kulturalnej początków XX wieku. Wśród pisarzy rosyjskich zagorzałymi sympatykami kina byli w latach dziesiątych między innymi: Korniej Czukowski i Leonid Andriejew. Pierwszy z nich jeszcze w roku 1908 występował w kilku miastach z wykładem zatytułowanym „Nat Pinkerton a literatura współczesna”, w którym wiele uwagi poświęcił zagadnieniom filmowym, akcentując szczególnie funkcje pełnione przez kino w systemie kultury popularnej. Drugi natomiast — entuzjazmując się przez dłuższy okres czasu możliwościami nowej sztuki, próbował w kwietniu 1910 roku namówić Lwa Tolstoja do napisania utworu specjalnie z myślą o filmie.

Pisarz był już podówczas bodaj najpopularniejszym „cywilem” na świecie, filmowanym i prezentowanym w aktualnościach filmowych częściej nawet niż koronowane głowy i najbardziej znani mężowie stanu. O prawo filmowania go rywalizowały trzy konkurujące ze sobą na terenie Rosji ekipy operatorów (firmy Drankowa, Chanżonkowa i braci Pathé). Właśnie przedsiębiorczemu operatorowi, Aleksandrowi Drankowowi udało się pozyskać zaufanie gospodarzy Jasnej Polany — i 27 sierpnia 1908 roku, a także w ciągu kilku następujących dni nakręcił z udziałem małżeństwa Tolstojów szereg scen, które po zmontowaniu weszły w skład dokumentalnego filmu *Dzień 80-lecia hrabiego L. N. Tolstoja*. Począwszy od tego momentu operatorzy filmowi rejestrować będą niemal wszystkie ważne wydarzenia z życia sędziwego pisarza, nie wyłączając nawet dramatycznych ostatnich dni astapowskiego epilogu. Całość zachowanych materiałów filmowych z lat 1908 - 1910, w skład których wchodzi zdjęcia ukazujące Lwa Tolstoja, osiągnęła imponującą (jeśli wziąć pod uwagę migawkowy charakter ówczesnych scenek dokumentalnych) łączną długość około 45 minut projekcji.

Dociekliwości biografów słynnego pisarza zawdzięczamy drobniagowe ustalenia dotyczące drugiego ważnego faktu związanego bezpośrednio z osobą Aleksandra Drankowa, a potwierdzonego notatką znajdującą się pod datą 6 - 7 stycznia 1910 roku w dziennikach Tolstoja². Podczas kolejnej wizyty, złożonej w tych właśnie dniach w Jasnej Polanie, Drankow prezentował na specjalnym prywatnym pokazie sfilmowane uprzednio sceny z udziałem rodziny Tolstojów, a także dokonał szeregu nowych zdjęć. Według relacji sekretarza pisarza, Nikołaja Gusiewa: ujrawszy zbliżenie swojej twarzy na ekranie, Tolstoj mocno poruszony wykrzyknął — „Ach, gdybym mógł zobaczyć tak ojca i matkę, jak widzę siebie!” Demonstracja kolejnych filmów przebiegała następnie spokojnie aż do chwili, gdy na ekranie pojawiły się pierwsze kadry filmowej adaptacji tolstojowskiej sztuki *Ciemna potęga*, zrealizowanej w 1909

² Ibid., s. 306 - 361. Zob. ponadto Z. Tolstojowa, *Pamiętniki*. Przeł. M. Leśniewska. Oprac. W. Jakubowski, Kraków 1968, s. 387, 388 i 413.

roku w wytwórni Chanżonkowa przez Piotra Czardynina. Oburzony pisarz natychmiast wyszedł z sali. Mimo tłumaczeń, iż zaszła przykra pomyłka, Drankow został wyproszony. Naruszył bowiem wstępną umowę, w myśl której z pokazu zostają wykluczone wszelkie obrazy fabularne.

Nawiasem mówiąc, czardyninowska ekranizacja *Ciemnej potęgi* zrealizowana w 1909 roku inauguruje niezwykle długi łańcuch filmowych adaptacji dzieł Lwa Tolstoja, liczący dzisiaj łącznie ponad 120 pozycji zrealizowanych przez najrozmaitsze kinematografie całego świata. Filmy owe stanowią w sumie niemal fragment historii kina światowego. W samej tylko Rosji przedrewolucyjnej adaptowano utwory Tolstoja — zarówno w formie krótkich epizodów, jak i większych całości — dwadzieścia razy³. Powieść *Anna Karenina* przenoszona była na ekran do chwili obecnej szesnaście razy, a w tytułowej roli wybitne kreacje aktorskie stworzyły między innymi: Theda Bara, Lya Mara, Greta Garbo (dwukrotnie, 1927 i 1935), Vivien Leigh, Tatiana Samojłowa i primabalerina Maja Plisiecka. Obok *Robinsona Cruzoe* Daniela Defoe oraz *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa jest obecnie *Anna Karenina* najczęściej filmowanym utworem literackim świata. To samo można powiedzieć o Tolstoju jako najpopularniejszym obok Balzaca i Verne'a pisarzu w dziejach kina. Zagadnienia dotyczące tego faktu winny stać się jednak tematem oddzielnego studium.

Reagując tak ostro na ekranizację *Ciemnej potęgi* dokonaną przez Czardynina Tolstoj dał wyraz niepokojom związanym z negatywną stroną kontaktów ówczesnego kina z literaturą. Niefortunnie zakończony seans w Jasnej Polanie nie był z całą pewnością jego pierwszym zetknięciem ze sztuką kinematograficzną tamtych lat. Jak pisze w swoich wspomnieniach poświęconych wielkiemu pisarzowi, zatytułowanych *W pobliżu Tolstoja*, jego długoletni przyjaciel, pianista i kompozytor, Aleksander Goldenweiser: podczas pobytu w Moskwie, 18 września 1909 roku, Tolstoj wybrał się wraz z grupą przyjaciół do kina na Arbacie. Jego pojawienie się na sali kinowej natychmiast wywołało sensację wśród publiczności. Grany tego dnia płaski melodramat sprowokował jednak rychło żywe niezadowolenie sędziwego pisarza, który ostentacyjnie opuścił kino już po pierwszym akcie, długo nie mogąc się nadziwić, jakim sposobem widzowie znajdują mimo wszystko zadowolenie w kontakcie z tak tandetnym gatunkiem rozrywki⁴.

Wszelkie bardziej generalne wnioski wyciągnięte na podstawie jedynie tych dwóch, opisanych wyżej, zdarzeń z myślą o ustaleniu jakiegoś ogólniejszego systemu zapatrywań Tolstoja na film byłyby z pewnością przedwczesne

³ R. Jureniew, *Historia filmu radzieckiego*. Przeł. I. Nomańczuk, Warszawa 1977, s. 18.

⁴ Гольденвайзер, *Вблизи Толстого*, Москва 1969, s. 344 - 345. Polski przekład tego wydania: *Tolstoj wśród bliskich*. Przeł. H. Winawerowa, Warszawa 1961, s. 335.

i z natury rzeczy jednostronne. Jedno przecież zdaje się nie ulegać wątpliwości nawet w momencie tak wstępnego zaledwie rozpoznania: to mianowicie, że pisarz na pewno nie należał do grona bezkrytycznych obserwatorów nowej sztuki. Przeciwnie, ówczesne zjawiska kulturowe i artystyczne towarzyszące rozwojowi filmu w Rosji⁵ znalazły w osobie Lwa Tołstoja surowego, lecz — jak się za chwilę okaże — również sprawiedliwego i wnikliwego arbitra. Jako krytyk kina pisarz znakomicie potrafił bowiem rozstrzygnąć cały szereg złożonych kwestii, które w latach 1908 - 1910 rysowały się dopiero na horyzoncie przemian sztuki filmowej.

Grono ludzi, w obecności których Tołstoj poruszał tematy filmowe, jest w sumie dość liczne, co stanowić może kolejny argument na rzecz tezy, iż film jako nowa dziedzina kultury i obiekt refleksji krytycznej niejednokrotnie powracał w rozmyślaniach pisarza. Ślady rozmów toczonych na ten właśnie temat zachowały się między innymi w zapiskach wspomnianych wcześniej przyjaciół Tołstoja — pianisty i kompozytora Aleksandra Goldenweisera, pisarza Leonida Andriejewa i sekretarza Nikołaja Gusiewa. Dwie najdłuższe relacje zawdzięczają jednak badacze tej kwestii dziennikom lekarza Lwa Tołstoja Duszana Makowickiego oraz artykułowi publicysty Izaaka Teneromo, opublikowanemu w czasopiśmie „Kino” w 1922 roku⁶.

Wiadomo ponadto, że podczas kilkakrotnych pobytów operatora filmowego Aleksandra Drankowa w Koczetach i Jasnej Polanie żywo interesowały Tołstoja niektóre zagadnienia wiążące się ze stroną techniczną i realizacyjną filmu, a także aktualny repertuar kinowy. Istnieją wreszcie daleko wcześniejsze niż wskazana poprzednio cezura czasowa roku 1908, w którym Tołstoj z całą pewnością zetknął się bezpośrednio z filmem, dość ogólnikowe niestety wzmianki o rozmowach na ten temat prowadzonych między innymi z Michałem Czechowem (podczas wypoczynkowego pobytu w Jalcie w listopadzie 1900 roku) oraz wybitnym krytykiem artystycznym tamtego okresu Włodzimierzem Stasowem. Nawiasem mówiąc, sceptycyzm ówczesnych sądów pisarza o nowej dziedzinie, która przecierała sobie dopiero na terenie Rosji drogę do popularności, był wtedy — jak wynika z owych relacji — nieporównanie silniejszy.

Nie rozstrzygając a priori kwestii: czy Lew Tołstoj pozostawał generalnie w swych poglądach sympatykiem, czy też raczej przeciwnikiem filmu i jego dążeń kulturowych w owych latach, warto wstępnie zauważyć, iż cechą ude-

⁵ Wnikliwą analizę systemowego charakteru tych zjawisk przeprowadza H. Зоркая w pracy: *На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900 - 1910 годов*, Moskwa 1978.

⁶ И. Тенеромо, *Толстой о кинематографе*. „Кино” 1922, nr 2. Wypowiedzi pisarza na temat filmu cytowane w niniejszym studium zaczerpnięte zostały z relacji opublikowanej przez Teneromo. Polski przekład niektórych fragmentów zamieszczony był uprzednio w artykule K. Nemesza, *O prawach i środkach wyrazowych sztuki filmowej*. Przeł. K. Grabiń i J. Resz. „Film na Świecie” 1957, nr 1.

rzajaco częstą w tych opiniach jest ich problematyczność, z założenia niechętna ostrej i zdecydowanej ocenie. Kino nie wydaje się w opiniach Tolstoja ani dobre, ani złe. Poszczególne sądy uchylają się od ostrych, zdecydowanych rozstrzygnięć. Jednostronne negacje, czy też akceptacje zostają tutaj niejako z góry wykluczone. Nie znaczy to wcale, że sam przedmiot obserwacji nie podlega jakiegokolwiek ocenie. Tolstojowski arbitraż w sprawach filmu i kultury filmowej unika tylko kategorycznej pewności.

Zadanie, jakie postawił sobie pisarz w tym względzie, było — uwzględniając współzależne historyczne refleksji nad kinem podejmowanej w tak wczesnym stadium ewolucyjnym nowej dziedziny — wyjątkowo trudne. Z podwójnej zresztą przyczyny. Po pierwsze, w latach 1908 - 1910, kiedy krystalizuje się zespół poglądów Tolstoja na film i perspektywy przed nim stojące, sztuka filmowa zamyka dopiero tzw. erę archaiczną swego rozwoju, skądinąd bardzo istotną jako projekt dalszych poczynąń artystycznych kinematografii. Oceniający zna jednak aktualny dorobek kina z konieczności fragmentarycznie, a osąd swój musi opierać na dość przypadkowym jego wyimku. Ponadto sama kultura filmowa przeżywa w tym właśnie okresie fazę skomplikowanych mutacji polegających na ryzykownym, bezplanowym zbliżeniu z innymi dziedzinami sztuki: głównie literaturą i teatrem. Owa karykaturalna niekiedy zależność skłania naturalnie pisarza do podjęcia tego wątku rozmyślań, który wiąże się bezpośrednio z problematyką relacji „film — literatura”.

Po drugie, Tolstoj podejmuje swoje rozważania o filmie w momencie, gdy świadoma i problemowa refleksja typu teoretycznego nad tą dziedziną w istocie rzeczy jeszcze się nie pojawiła. Przed rokiem 1908 pośród liczących się studiów teoretycznych nad filmem znane są szerzej w świecie zaledwie dwa: dywagacje filozoficzne Henri Bergsona z tomu *Evolution créatrice* (1907) oraz ostentacyjnie niechętnie wobec kina, przewyciężone później przez następców, poglądy estetyczne Konrada Langego wyłożone w tomie *Das Wesen der Kunst* (1901). Brak jakiegokolwiek dowodów na to, że pisarz miał sposobność zapoznać się z tymi wywodami. Jego własne rozważania wyprzedzają też o cały rok głośny *Manifeste des Sept Arts* Riciotto Canudo (1911), a o kilka lat studia: Hermanna Häfquera (1913), Nicolasa Vachela Lindsaya (1915) oraz Hugona Münsterberga (1916), które stanowią swego rodzaju apogeum osiągnięć pionierskiego stadium refleksji nad filmem. Prekursorski charakter wielu sądów Tolstoja jest więc w powyższym kontekście niewątpliwy.

Szeroki rozgłos Tolstojowskich poglądów na film wśród badaczy dziejów kina i historyków myśli filmowej wiąże się przede wszystkim z faktem bardzo wczesnego podjęcia przez pisarza o najwyższej światowej renomie kilkakrotnej problemowej refleksji nad zjawiskiem kulturowym, którego status budził jeszcze wówczas wiele fundamentalnych nieporozumień. Owo „nawiązanie kontaktu” z tematem dokonało się u Tolstoja, jak to staraliśmy się wcześniej udokumentować, na długo zanim w literaturze przedmiotu pojawiły się pierw-

sze rozprawy teoretyczne, usiłujące wyznaczyć i opisać systemową specyfikę kina jako dziedziny kultury, a także sztuki.

Prekursorstwo Tolstoja natrafia w tym względzie nie tylko na stan pewnego zawieszenia ówczesnej świadomości filmowej, która zaczyna się dopiero skłaniać ku oczywistej już w latach dwudziestych myśli, że film może być z powodzeniem uznany za nową, pełnoprawną dziedzinę sztuki. Zagadnienie autonomiczności kina interesuje zresztą pisarza nie na tyle silnie, by wywołać konieczność zajęcia w tej kwestii wyraźnego i jednoznacznego stanowiska. Chodzi tu raczej o zasadniczą trudność, na jaką musiał natrafić Tolstoj w chwili podjęcia problemowej refleksji nad filmem, a mianowicie — znalezienie możliwie najbardziej adekwatnego systemu pojęć, dzięki któremu możliwe będzie opisanie funkcji kulturowych pełnionych aktualnie przez kino i otwierających się przed nim perspektyw dalszej ewolucji.

Sposób, w jaki poradził sobie pisarz z tym zadaniem, wykracza daleko poza kwestie stricte literackie. Intuicje teoretyczne żywione przez Lwa Tolstoja w odniesieniu do filmu mają — jak dowodzi niesłabnące zainteresowanie jego poglądami na ten temat — szczególny walor syntetyczności, zdolnej ująć najbardziej skomplikowane kwestie zaskakująco prosto i przejrzysto. Pisarski punkt widzenia dominujący w tych wypowiedziach bynajmniej nie zawęża obszaru autorskiej refleksji, pozwalając również uwzględnić cele i świeże doświadczenia innego, filmowego, porządku. Rzecz charakterystyczna: relacja „film — literatura”, której Tolstoj poświęca w swoich rozważaniach niemało uwagi, odznacza się w jego ujęciu zarówno — niespotykaną w ówczesnych wystąpieniach na temat kina — świadomie akcentowaną dwustronnością, jak i napięciem, wynikającym z dostrzeżonej wzajemności oddziaływania. Sztuka filmowa zaś, mimo że tak daleka jeszcze od wewnętrznego okrzepnięcia, zdolna jest dzięki świeżości własnych rozwiązań inspirować na swój sposób sztukę literacką.

Zobaczycie — przepowiada sędziwy pisarz (w relacji opublikowanej przez Izaaka Teneromo) — jak ta trzeszcząca maszynka z kręcącą się korbką przewróci coś w naszym życiu literackim. Jest to wyprawa przeciwko starym chwytom sztuki literackiej. Atak. Szturm. Będziemy musieli dostosować się do białego płótna ekranu i zimnego szkła obiektywu. Potrzebny będzie nowy sposób pisania. Myślałem już o tym i przeczuwam przyszłość.

Nawet podoba mi się to. Owa szybka zmiana scen, kontrasty nastroju, kaskady przeżyć — doprawdy, to jest lepsze niż męczące wygładzanie fabuły. Jeśli chcecie, jest to bliższe życia. Tam sceny i zmiany migają i lecą, a przeżycia duchowe podobne są wprost do huraganu. Kino odgadło tajemnicę ruchu. I to jest wielkie”⁷.

Warto postawić sobie w tym miejscu istotne pytanie: co zafascynowało najsilniej Tolstoja w nowej sztuce, jakie właściwości przekazu filmowego uznane

⁷ Tamże.

zostały przez niego za najbardziej charakterystyczne i godne wnikliwszego rozpatrzenia ze względu na swoją kulturotwórczą misję?

W zacytowanym wyżej fragmencie Tolstojowskich rozważań o filmie szczególnie mocno uderza ogólniejszy akcent myślowy położony na zagadnienie ruchu i zmienności. Specyficzny charakter tego właśnie czynnika przyciąga uwagę pisarza w stopniu tak znacznym, że śmiało można tu mówić o swego rodzaju motywie przewodnim jego refleksji nad właściwościami filmu. Szeroko pojęta dynamika przekazu kinematograficznego jest zjawiskiem, które zyskuje pełną aprobatę Tolstoja ze względu na swoją funkcjonalną bliskość życiu — znacznie trudniejszą do osiągnięcia w przypadku tradycyjnego modelu sztuki literackiej. Realną możliwość zainspirowania od tej strony twórczości literackiej przez kino dostrzegał i przewidywał autor *Anny Kareniny* o wiele wcześniej niż proces ów zdołał się rzeczywiście dokonać. Wyraźnie widoczną fascynację filmem, dającą się egzemplifikować na różne sposoby, przeżywa bowiem awangardowa literatura (szczególnie zaś poezja) europejska nie w pierwszym, lecz w drugim i trzecim dziesięcioleciu historii kultury XX wieku.

Filmowa „zmienność” i „ruch”, żywo interesujące Tolstoja-dramaturga, należą jeszcze w latach 1908 - 1910 do zjawisk mało rozpoznanych: zarówno w sensie praktycznym, jak i teoretycznym. Wielkie odkrycia w dziedzinie narracji filmowej, które badacze dziejów kina zwykli kojarzyć przede wszystkim z dokonaniem wybitnego rewelatora sztuki filmowej, amerykańskiego reżysera Davida Warka Griffitha, nastąpią dopiero w jakiś czas później, wraz z pojawieniem się *Narodzin narodu* oraz *Nietolerancji* (1915 - 1916). W chwili gdy krystalizują się poglądy Lwa Tolstoja na film, ewolucja środków montażu filmowego nabiera dopiero rozmachu. Wyraz „montaż” w wypowiedziach pisarza naturalnie jeszcze nie gości. Jego pojawienie się w systemie świadomości filmowej nastąpi znacznie później i będzie związane z niezmiernie ważnym dla dalszych procesów ewolucyjnych kina etapem konstruktywistycznego podejścia do tajników sztuki filmowej.

Doświadczenia dramaturgiczne Tolstoja pozwalają mu natychmiast dostrzec sedno niebywałych możliwości kreacyjnych otwierających się przed filmem:

„Kiedy pisałem *Żywego trupa*”⁸ — powiada pisarz — wyrwałem sobie włosy z głowy i gryzłem palce z niemocy i złości, ponieważ nie wolno mi było podać większej ilości scen i obrazów, ani przenosić akcji błyskawicznie z jednego wydarzenia na drugie. Przekleństwo teatru, które trzymają dramaturga za gardło — i zmuszają go do nieustannych cięć i ograniczeń w żywym rozmachu pisania. Pamiętam, opowiedziano mi kiedyś jako nowość, że pewien spryciarz wymyślił chytry sposób — i opanowawszy umiejętność wprawiania w ruch sceny obrotowej — prezentował widowni kolejne sceny, używając do tego celu z góry przygotowanych odsłon. Uradowałem się tym jak dziecko i natychmiast pozwoliłem sobie umieścić w swojej sztuce około dziesięciu podobnych obrazów. Mimo to obawiałem się, żeby owe wstawki nie przeobraziły mi sztuki”.[...]

⁸ Dramat ukończony w 1900 roku.

Za to kinematograf! Nic piękniejszego!... Drrr!... — i scena gotowa! Już! — i nowy obraz! Morze i brzeg, miasto i pałac; a w nim dramat, tragedia (w pałacach, jak uczy Szekspir, zdarzają się zawsze nie dramaty, lecz tragedie). Zastanawiałem się poważnie nad sztuką dla kina. I mam już temat... Straszny, krwawy temat. Nie obawiam się takich krwawych tematów. Sięgnijmy na przykład do Homera czy Biblii — ileż tam krwawych, pięknych miejsc: zabójstwa, wojny... A przecież są to święte księgi narodów — i właśnie one czynią ludzi wznioślejszymi, uszlachetniają ich”⁹.

Wypowiedź powyższa nie jest jedynym istniejącym śladem tego, że L. N. Tolstoj rzeczywiście zamierzał napisać utwór, który byłby w założeniu przeznaczony do realizacji w wersji filmowej. W tym samym numerze radzieckiego czasopisma „Kino”, w którym opublikowana została relacja Izaaka Teneromo, ukazał się ponadto krótki artykuł, sygnowany inicjałami W. T., (Walentin Turkin) poświęcony intrygującej ewentualności istnienia takiego utworu w dorobku literackim Tolstoja.

Autor tej lapidarnej notatki podaje mianowicie do wiadomości, że moskiewskiej wytwórni filmowej Aleksandra Chanżonkowa dzięki staraniom aktora Pawła Nikołajewicza Orlenowa udało się (prawdopodobnie w czerwcu 1910 roku) uzyskać za pośrednictwem przyjaciela i wydawcy pism Tolstoja, Włodzimierza Grigorjewicza Czertkowa, zgodę pisarza na rozpowszechnianie drukiem oraz w formie ekranowej jednego z jego utworów. Chodziło — jak pisze autor artykułu — o napisaną w 1905 roku legendę dramatyczną noszącą w oryginale tytuł *Aggiej*, której tekst nie był jeszcze dotychczas opublikowany. W końcowej partii wzmiankowanej notatki czytamy: „Forma literacka legendy dramatycznej Lwa Tolstoja *Aggiej* daje wszelkie podstawy do przypuszczeń, że właśnie ten utwór został osobiście przeznaczony przez pisarza do realizacji filmowej”¹⁰. Film osnuty na kanwie wspomnianego utworu ostatecznie nie powstał. Samo jednak domniemanie badawcze bezpośrednio łączące twórczość Tolstoja z projektami filmowymi kieruje naszą uwagę na splot kwestii, które wynikają z Tolstojowskiej oceny możliwości kinematografu. W tym również — co niewątpliwie warto rozpatrzeć z osobna — oceny filmu jako potencjalnego sprzymierzeńca i rzecznika literatury, mogącego przynieść pożytek jej dążeniom.

W cytowanej już relacji Teneromo swój pogląd na ten właśnie temat ujął pisarz po części w bliską jego literackim upodobaniom formę „opowiadania-prymitywu” (określenie użyte przez Leonida Pażytnowa), usiłując zawrzeć w nim pewną ogólniejszą wykładnię własnych spostrzeżeń dotyczących społecznego aspektu funkcjonowania literatury. W ten sposób nowe i nie przez wszystkich akceptowane zjawisko współwzrostu łączących coraz rozleglejszą kulturę filmową i kulturę literacką zyskało swoje bardzo oryginalne oświetlenie w konfrontacji z dobrze znanymi Tolstojowi mechanizmami wydawniczymi, jakie decydowały

⁹ Cyt. za I. Генеромо, op. cit.

¹⁰ В. Т., По случаю статьи „Толстой о кинематографе”, „Кино” 1922, nr 2.

wówczas w Rosji o dotarciu pisarskiego produktu do rąk czytelników. Oto jak Tolstoj formułował swój punkt widzenia na, rzecz by można, naturalną konieczność współpracy pomiędzy literaturą i filmem, nie żywiąc zresztą żadnych złudzeń co do aktualnego poziomu strony artystycznej tego ostatniego:

Kinematograf popadł w ręce kramarzy — powiada Tolstoj — i literatura płacze. Lecz gdzie nie ma kramarzy? Sytinowie, Gubanowowie, Trandafirłowowie leżą jak kłody na drodze ku narodowi, i żadna książka nie przedostanie się tędy bez nich. Kiedy zamysłiliśmy wydawanie „Pośrednika” i dotarcie ze słowem drukowanym do ludzi, przyszło pokłonić się Sytinowi. Pokłoniliśmy się — i rzecz została wydana. I ludzie czytali nas tak, jak nigdy nie czytali by nas bez Sytina. To megalians, ale i szczególnie sposób rozprzestrzenienia literatury, jej rozmnożenia. W przyrodzie też jest to praktykowane.

Barwna przypowieść pisarza, posługując się obserwacją zjawisk natury, wydobywa następnie alegoryczny rys związków łączących literaturę i film w perspektywie ich dążeń rozwojowych. Dla literatury przeznaczają Tolstoj w swoim wykładzie rolę „różnokształtnego, kolorowego motyla”; dla filmu — rezerwuje znacznie mniej pociągającą rolę „wielkiej, żarłocznej żaby”. Moment pożarcia motyla przez żabę inicjuje równocześnie proces motylej metamorfozy...

Było mi tak żal motyla, tak bardzo żal — powiada Tolstoj — gdybym przestraszył żabę i odpędził ją, uratowałbym motyla. Uratował? Przecież on sam wleciał prosto w żabią paszczę, sam kręcił się nad nią i domagał się natrętnie, żeby tam właśnie wpaść ... Dziwny, przedziwny widok, prawda? Okazuje się, że to po prostu szczególnie sposób rozmnożenia. Przyszłość połknięta przez żabę. [...]

Tak samo z kinem. Siedzi między kamieniami kinematografii żaba-kramarz, a nad nią krąży motyl-literatura. Mgnienie — i paszcza kramarza połknęła literaturę. Ale to nie jej żuba, nie. To droga przedłużenia jej życia, zachowania gatunku. [...]

Literatura nie przepadnie w kinie, wykorzysta tylko kramarską chciwość — i na powrót ożywi się w jaskrawych promieniach ekranu. Oczywiście, to jedna z możliwości zachowania życia, można by obyć się również i bez tej żabiej kłeski; ale widzicie, także i ten straszny sposób, nie taki znów straszny”¹¹.

Sugestia megaliansu kulturowego, do którego dochodzi ilekroć sztuka literacka nawiązuje bliższy kontakt z filmem, potraktowana zostaje przez pisarza w kategoriach zjawiska naturalnego. Racjonalną wykładnię owej — coraz powszechniej występującej i wyraźniej widocznej — linii styku między literaturą a filmem upatruje Tolstoj po prostu w sferze naturalnych konieczności rządzących rozwojem obu dziedzin. O tym, że literatura jest potrzebna filmowi w jego dalszym rozwoju, decyduje jej tradycja kulturowa i wielkość dokonań artystycznych. Walory nie wymagające tutaj osobnego komentarza. Ale, pomimo tak wczesnego stadium ewolucji i nikłości dotychczasowych osiągnięć kinematografii, jednostronne jeszcze przejawy więzi łączących film z literaturą pozwalają przecież zapytać o ewentualność istnienia profitów

¹¹ И. Генеромо, op. cit.

obustronnych — przynoszących pożytek zarówno filmowi, jak i sztuce literackiej. Pytanie owo pozostaje w mocy, nawet jeśli aktualna różnica skali dokonań artystycznych przesądza w sposób oczywisty o wyższości literatury nad filmem.

Obejmująca coraz rozleglejszy zakres zjawisk interakcja dwóch odmiennych porządków kultury — literackiego i filmowego — budziła w tamtych latach wiele fundamentalnych nieporozumień, spotykając się niejednokrotnie z głosami zdecydowanej dezaprobaty. W ujęciu Tolstojowskim jest ona procesem głęboko motywowanym względami ewolucyjnymi. Stan terażniejszy w gruncie rzeczy niczego tu nie rozstrzyga. Akcentowany dość powszechnie przez ówczesnych krytyków kina brak partnerstwa występujący w kontaktach między filmem a literaturą schodzi w rozważaniach pisarza jak gdyby na plan drugi, stając się kwestią mało istotną.

Przestrogi kierowane pod adresem literatury i jej coraz bardziej zażyłych związków z filmem mijają się przy takim założeniu z celem. Etykieta tradycyjnych konwenansów estetycznych, w świetle której zetknięcie obu kultur wydaje się faktem nagannym, z wolna ustępuje. Pod wpływem dalszego rozwoju obu dziedzin zanika — łatwo zauważalny w początkowym stadium — dysonans estetyczny towarzyszący kinowym perypetiom wielkiej literatury. Suma ówczesnych obserwacji empirycznych przemawiała zdecydowanie przeciwko ekranizowaniu utworów literackich i Tolstoj zdawał sobie w pełni sprawę z ułomności tych nowych przedsięwzięć. Jeśli więc, przy całym krytycyzmie sądu, kino nie jawi się w jego rozważaniach jako przysłowiowa *bête noire*, to dzieje się tak za sprawą wykładni daleko ogólniejszej i bardziej od innych wnikliwej.

Uwagi poczynione przez pisarza na ten temat oddalają powtarzający się w ocenach z pierwszego ćwierćwiecza po wynalezieniu kina motyw krytyczny związany z jednostronnym przepływem wartości w kontaktach literatury i filmu. Tolstoj nie tylko nie traktuje owych bieżących więzi jako zjawiska krótkotrwałego i pozbawionego cech układających się w pewien ogólniejszy system wzajemnych uwarunkowań, lecz podkreśla historyczną doniosłość stałych (w znaczeniu, które wydobywa dynamiczną ciągłość) związków mogących łączyć bardziej generalnie kulturę literacką i filmową. Nie wyklucza też bynajmniej, o czym świadczą przywołane wcześniej fragmenty jego wypowiedzi na ten temat, momentu partnerskiej wzajemności, stymulującej w naturalny sposób kolejne konfrontacje filmu i literatury.

Formy owego kontaktu, jeśli mierzyć rzecz skalą nośności artystycznej dokonywanych ekranizacji, miały ówczasnie charakter mało wartościowy. Ironiczny, nacechowany wyraźnym dystansem stosunek Tolstoj do bieżących efektów adaptowania dzieł literackich przez filmowców nie przekreśla jednak w niczym projektu dwustronnych powiązań między filmem a literaturą. Chodzi tu, podkreślmy, o projekt, którego szansa na urzeczywistnienie

dopiero się zarysowuje. Myśl, że kino — jako dziedzina „niższa”, funkcjonalnie biorąc, wyrosła na gruncie kultury masowej przełomu wieków — powinno u początków swego rozwoju czerpać z sumy osiągnięć dyscyplin starszych, posiadających dojrzałą tradycję estetyczną, była już wtedy poglądem dość powszechnym. Na tle skromnych jeszcze dokonań artystycznych kina tego okresu „wyższość” sztuki literackiej uchodzić musiała za fakt bezsporny i oczywisty. Nie ona jednak wyznacza główny kierunek pisarskiego stylu myślenia o filmie.

Nowatorstwo Tolstojowskiej perspektywy spojrzenia na film jako nowe zjawisko kulturowe ujawnia się ze szczególną wyrazistością wszędzie tam, gdzie — z pominięciem rysu jakiegokolwiek kategoriycznej pewności — pisarz kreśli horyzont przemian przedmiotu swojej obserwacji. Kinematograf zdolny jest w tym ujęciu nie tylko asymilować wartości już istniejące, związane z tradycją artystyczną innych sztuk, lecz także tworzyć nowe i własne. W miarę dalszego rozwoju kino z nieudolnego imitatora przeobrazi się stopniowo w równorzędnego partnera dziedzin, pod wpływem których dorastało, odnajdując własny kształt i charakter. Status wczorajszego „biorecy” zmieni w niedalekiej przyszłości na status „dawcy”, mogącego inspirować również poczynania twórcze i procesy ewolucyjne sztuk starszych.

Zapamiętajmy tę śmiałą myśl. Filmowa „racja stanu”, której szerszych uzasadnień poszukiwał Tolstoj, dopiero się wówczas krystalizowała. Wszelkie ogólniejsze wnioski krytyczne wyciągane na podstawie bieżących ułomności kinematografii ulegały błyskawicznej dezaktualizacji. Film, ilekroć oceniany był w ujęciu stacjonarnym, pozostawał obiektem niemal nieuchwytnym. Jego zmienność i ekspansywny charakter kolejnych przeobrażeń z łatwością wymykały się kategoriycznym stwierdzeniom, skłaniając obserwatorów w tym okresie raczej do ogólnych i ostrożnych prognoz. Stan aktualny miał znaczenie o tyle, o ile pozwalał na przybliżoną choćby rekonstrukcję przyszłości.

Zasada „a posse ad esse” wydaje się w podejmowanych przez Lwa Tolstoja rozmyślaniach nad filmem i jego specyfiką kulturową szczególnie istotna, wyznacza bowiem pewien generalny kierunek refleksji na ten temat. Aktualne, częstokroć bardzo dokuczliwe niedostatki życia filmowego niczego tu jeszcze ostatecznie nie przesądzają: skala możliwości otwierających się przed kinem nie zostaje przez to pomniejszona. Film jutra może się okazać dziedziną o nieporównanie szerszych aspiracjach kulturotwórczych. Prognoza jego dalszego rozwoju — nawet gdyby miała poprzestać na najbardziej ogólnych zarysach — powinna tę kwestię potraktować w pełni realnie. System Tolstojowskich refleksji nad przyszłością filmu osądza zagadnienie jego ewolucji kulturowej w sposób, jak na owe czasy, wyjątkowo przenikliwy.

Nie została też zagubiona nowatorska linia rozumowania, którą przyjął Tolstoj w odniesieniu do zjawiska współwzrostu łączących wtedy coraz wyraźniej kulturę filmową i literacką. W kilkanaście lat później, u schyłku epoki kina

niemego znakomity radziecki teoretyk literatury i filmu Borys Eichenbaum w studium zatytułowanym *Literatura i kino* pisze o tej samej kwestii następująco:

Kultura kina jako znak epoki przeciwstawia się kulturze słowa, kulturze książki, teatru, która panowała w ubiegłym wieku. Ale też właśnie tu realizuje się jedyny styk filmu z literaturą. [...] Wykorzystanie literatury z punktu widzenia kina jest naturalne i nie zasługuje na potępienie, o ile tylko zachowana przy tym zostaje specyfika sztuki filmowej¹².

Perspektywa poznawcza eksponująca dialektyczny charakter napięć między dwoma odmiennymi porządkami kultury — literackim i filmowym — stanowi jedno z trwałych osiągnięć w tradycji radzieckiej myśli filozoficznej. Tolstoj czytany poprzez Eichenbauma okazuje się prekursorem nowoczesnego etapu świadomości tego zjawiska, dającym na długo przed teoretykami filmu trafny zarys jego późniejszej ewolucji.

МАРЕК ХЕНДРЫКОВСКИ

ЛЕВ ТОЛСТОЙ О КИНЕМАТОГРАФЕ

Резюме

В статье автор рассматривает отношение Льва Толстого к кинематографу. Ознакомление с его взглядами в этом отношении, возможности дальнейшего прогресса в области их изучения в настоящее время основываются лишь на их гипотетической реконструкции. Материалом для такой реконструкции будут, главным образом, фрагментарные и разрозненные записки, а также сведения многих людей, с которыми писатель беседовал о кинематографе. Эти позднее опубликованные заметки представляют собой незаменимое и ценное свидетельство теоретической интуиции, которую проявил Лев Толстой по отношению к кинематографу. Окончательно взгляды писателя на кинематограф складываются в 1908 - 1910 гг., т.е. тогда, когда киноискусство кончает архаический этап своего развития, а кинокультура начинает период сложных изменений, связанных с соприкосновением с другими отраслями искусства и прежде всего с литературой и театром. Эта тенденция принуждает Толстого заняться проблематикой взаимосвязи кинематографа и литературы именно тогда, когда систематические рассуждения теоретического характера об этих явлениях еще не появились. Новаторский характер многих интуитивных замечаний писателя в этой области и правильность многих его наблюдений, доказанных на более поздних этапах развития киноискусства, являются неоспоримыми.

¹² B. Eichenbaum, *Literatura i kino*. Przeł. R. Zimand. W: Szkice o poezji i prozie, Warszawa 1973, s. 408 - 409. (Pierwodruk tego studium ukazał się w zbiorze: Эстетика кино, Ленинград 1927).

LEO TOLSTOY ON FILM

by

MAREK HENDRYKOWSKI

Summary

The subject of the present study is a set of Tolstoy's opinions on film. Recognition of Leo Tolstoy's views on film and possibilities of the further development of this field is possible today exclusively on the basis of their hypothetical reconstruction. The material for such a reconstruction are mainly fragmentary and scattered notes and relations of a number of people in the presence of whom the writer talked on the subject of cinema. These notes, published next in printing, constitute today an indispensable and invaluable evidence of theoretical intuitions which Leo Tolstoy felt in relation to the cinema. The set of the writer's views on cinema was crystallized in the years 1908 - 1910, at the time when film art closed the so called its archaic era of its development, and film culture enters into a phase of complex mutations resulting from the coming closer to other fields of art, mainly to literature and the theatre. This relationship makes Tolstoy undertake the problems of relations which join the cinema with literature, at the moment when the systematic reflection of the theoretical type on this phenomena has not yet appeared. The precursory character of many intuitions expressed by the writer on this subject and the pertinence of many of his remarks, confirmed in the later stages of development of the art of cinema, are and indisuptable question.