

ARTUR MIĘDZYRZECKI

Film i powieść (4)

Od paru tygodni młócimy tu i młócimy nową powieść, nowy film oraz nowy „wymiar publiczność” — osobiście wolę mówić i pisać „publiczność”, brzmi to mniej uczenie, ale jest w końcu tym samym — czas najwyższy przejść do czego innego, za tydzień o mowie więc monografię poświęconą Marii Konopnickiej, księgarski sukces tej monografii przywraca bowiem sprawom literatury dzisiejszej jej malowniczą różnorodność. Wcześniej pragnąłbym jednak odnotować książkę odnoszącą się do treści poprzednich felietonów, pracę Jerzego Toeplitza, pt. „Film i telewizja w USA”. Są w tej pracy rozdziały o ewolucji Hollywood, przedstawiono dalej dzieje i zasady działania telewizji amerykańskiej, opisano wreszcie starcie pomiędzy filmem a telewizją, w którym — po ofensywie telewizyjnej — nastąpiła kontrofensywa nowych technik kina, cineramy, 3D i cinemaskopu, wielkich widowisk monumentalnych, uzupełniających dziś gatunki najbardziej odporne na konkurencję: western, film psychologiczno-kryminalny w stylu Hitchcocka (klasyczny film detektywistyczny stał się domeną telewizji), komedię filmową i cykl tzw. filmów rodzinnych, w jakich celuje Disney. Odsyłając jednak zainteresowanych Czytelników do samej książki, wyjmuję z niej te tylko dane, które dotyczą stosunków pomiędzy filmem a współczesną literaturą.

Znajdujemy je np. w rozdziale „Świat Tennessee Williamsa”. Wpływ tego dramaturga „nie tylko na teatr, ale i na film, jest ogromny”, przez wiele lat „idealnym współpracownikiem Tennessee Williamsa był Elie Kazan” (filmy „Tramwaj zwanym pożądaniem” i „Baby Doll”), innym współpracownikiem filmowym pisarza był Daniel Mann, reżyser „Tatuowanej róży”. Co zostało jednak z Williamsa na ekranie? Odpowiedź historyka i krytyka filmu brzmi:

„Z jego poezji i walorów literackich zostało niezbyt wiele. Z atmosfery, ducha utworu i ich filozoficznych wniosków — już więcej. Z postaci ludzkich, charakterów stworzonych przez dramaturga — najwięcej. We wszystkich prawie przeróbkach dokonano dużych uproszczeń, a często dość daleko idących zmian. Ciągłe jeszcze producenci filmowi są zdania, że *happy end* przyciąga widzów, a tragiczne zakończenie jest niepopularne. Szkoda tylko, że ofiarą tych poglądów pada świetny autor...”

Happy end kończy więc wersję filmową „Słodkiego ptaka miłości”, bohaterka „Rzymskiej wiosny pani Stone” staje się w filmie postacią tradycyjnie romantyczną i daleką od literackiego pierwowzoru, utworem dużo werniejszym jest „Lato i dym”, ale na ogół „sfilmowane sztuki Williamsa przeobrażają się w sensoryjne, czasem nawet krzykliwe melodramaty.” Z filmów Williamsa „pozostają — jako ślad talentu i wyobraźni pisarza — ludzie, postacie bohaterów... Często są to ci sami aktorzy, którzy grali w teatrze (Brando), albo ci, dla których autor przygotowywał role” (Anna Magnani). Tak to rzeczywistość skrzeczy i tak podważane bywają ufnie teorie. Ale te ostatnie są uparte i potrafią się bronić. To prawda, adaptacje filmowe są na ogół zjawiskiem drugorzędym. Lecz wpływ Tennessee Williamsa na rozwój sztuki filmowej w jego kraju „jest niewspółmiernie większy od wartości artystycznych adaptacji filmowych jego dzieł”. Nauczył on reżyserów, aktorów i operatorów „tworzyć klimat głębokich, wewnętrznych przeżyć bohaterów”. Krytyk filmu stwierdza też, że właśnie dzięki pisarzowi „człowiek zaczął żyć w filmie pełnym życiem” — i nie ma powodu, by sąd ten podawać w wątpliwość, przeciwnie, wszystko za nim świadczy. Podobnie jak za przypuszczeniem, że „w atmosferze intelektualnego ożywienia — i współpracy z

filmem wybitnych pisarzy i ludzi teatru — narodzą się nowe idee.”

Tennessee Williams jest tu jedynie przykładem. Istnieją też przykłady inne, choć mniej widowiskowe. Stanley Kramer, zanim został niezależnym producentem filmów, był pisarzem i scenarzystą. Pracując reżyserzy o autentycznych aspiracjach artystycznych, choćby Fred Zinnemann: ich rola integracyjna, w sensie humanistycznego scalania wartości, zdaje się poważna. Również to, co autor „Filmu i telewizji w USA” pisze o Billy Wilderze, przenosi nas w strefę najbliższej współpracy z literaturą. „Pracuje z pisarzem, wykluczając aktora z grona współtwórców” — mówił Humphrey Bogart, który występował w filmach twórcy „Garsonieri”. Osobistą satysfakcją sprawili mi wreszcie stronic poświęcone Hustonowi, uważam bowiem tego intelektualistę filmu za jedyne w swoim rodzaju zjawisko. Podobnie jak Fellini, Huston pisze swoje filmy, tak jak autor książki pisze powieść. Jest też Huston jednym z najwybitniejszych artystów kontynuujących dziś wątki conradowskie: nie idzie tu o adaptację, lecz o najgłębsze treści i rodzaj moralistyki. Także jego niepowodzenia biorą się niekiedy z autentyzmu jego sztuki i artystycznej solidarności: myślę, że dlatego nie skracał np. scenariusza Millera — w „Skłóconych z życiem” — że przenieść chciał na ekran nieuszczipioną wizję pisarską. Efekt o jakim czytamy w książce: „aktorzy są dobrzy, to co mówią, jest interesujące, ale filmu nie ma”, film zaczyna się dopiero pod koniec, gdy „John Huston budzi się, by przypomnieć, że jest jeszcze ciągle i niezmiennie wielkim reżyserem”. W pełni uczestniczę w tej opinii o twórcy „Maltańskiego sokoła”, „Skarbu z Sierra Madre” i „Asfaltowej dżungli”. Oczekiwanie na wielkiego Johna Hustona trwa nadal — pisze Jerzy Toeplitz. To prawda; i gdyby Huston był mniej pisarzem, a więcej człowiekiem filmu, oczekiwanie to byłoby może mniej podszyte niepewnością. Gdyż — po tym wszystkim co powiedzieliśmy tutaj o związkach filmu z literaturą — przypomnieć trzeba, że są to przede wszystkim sztuki udzielne i różne. A pisarze, którzy sami kręcą swoje filmy? Oczywiście, zjawisko to istnieje, ale — jak na razie — nie wszędzie. U nas istnieje. Wydaje mi się też, że — teoretycznie rzecz ujmując — może z tego powstać albo film idealny, albo też film-zakalec. Być może, iż będzie to ten sam film. Ale w każdym wypadku film pisarza będzie prawdopodobnie pogłębiał język kina, przykład „Ostatniego dnia lata” jest wymowny, coraz bardziej podoba mi się ten film Konwickiego z ducha autentycznejawangardy i surowej poezji.

Zauważmy też, na marginesie esejów Jerzego Toeplitza, że — jak można było przypuszczać — efektywne przeciwstawienia felietonistów (film-literatura i film-telewizja) nie nadają się jednak do pochopnych uogólnień. Zapewne, stosunki filmu z literaturą doznają niejednego jeszcze przekształcenia: w czterech kolejnych felietonach miałem okazję przedstawić opinie i diagnozy wiążące się z tym tematem. Jeśli jednak mowa o stosunku wzajemnym Muz z aparaturą, to jedno przynajmniej można dziś stwierdzić:

„Telewizja nie może żyć bez filmu, a film bez telewizji... Spodziewać się należy, że do roku 1970 (mowa o Stanach Zjednoczonych) telewizja i kinematografia będą żyć obok siebie na zasadzie permanentnego zawieszania broni...”

Niezależnie też od dalszych perspektyw współzycia, przewidzieć można, że związki literatury i telewizji nie pozwolą włączyć się — z natury rzeczy — do ogólnych rozważań: pod hasłem „film i literatura”. Telewizja jest inną techniką, w której zarówno aktor samotny jak opowiadanie odzyskuje część swoich praw. I gdzie może powstać — choć, jak wiemy, nie musi powstać sam przez się — zarówno bliższy literaturze typ adaptacji nowelistycznej jak autentyczny teatr poetycki. Ale to już inna sprawa, pisałem o tym przed kilkunastu laty w stu felietonach, niestety, także i one trawą porosły.

wy i wspaniały. Truizm, ale... ścichłem w sobie.

Wygłosiwszy ów truizm głosem mało pewnym siebie, mecenas Wahl usiadł i z miejsca urósł. Wtedy szybko podniósł się A. H., by od podobnie zwulgaryzowanego Raskolnikowa „odciąć się”. Nie mogło być jego zamiarem odwieść kogokolwiek od wojny nuklearnej, był jak najdalej od politycznej propagandy.

Tak, do tego doprowadziliśmy, iż w świecie artystycznym jak ognia boją się, iż ich wysiłek może być rozumiany jako potępienie tych, którzy upiekli nam nasze dzieci oraz tych, którzy nadal głoszą, iż ludzie płodzą się jak królik, więc żadna wojna nie jest groźna. Tak, do tego doszło, ale dlaczego? Ścichłem w sobie, gdyż w truizmie mecenas Wahla nagle zobaczyłem... odkrycie. Przecież tak i tylko tak należałoby dzisiaj grać Raskolnikowa: ucharakteryzować go na jednego z tyranów, którzy dla sprawdzenia swojej teorii nie cofną się przed niczym, uczynią użytek z bomby wodorowej, teraz nie chodzi już o dwie staruchy, lecz o setki milionów ludzi, chodzi o nas, o nasze matki i dzieci, o nasze miasta. Sam filozoficzny i psychologiczny wywód tyrańca nadal doskonale mieści się w wywodach Raskolnikowa. Jeśli już dokonać zabiegu na Dostojewskim, jeśli go przemieścić do teatru, niechże profit będzie większy. Przy podobnej interpretacji Teatr Powszechny miałby kolejkę po Nowy Świat. Skompromitowano wszystkie wielkie słowa, doprowadzono do tego, iż światła na tyranów wydaje się czymś „artystycznie” niższym od wypchnięcia biodra czy wypchnięcia piersi. Wmawiają nam, że żyjemy w wielkim wspaniałym świecie; żyjemy w myślim świecie!

A. H. miał jednak prawo, miał pełne prawo zachnąć się. Powtórzył właściwie to, co robią wszędzie około nas, wszędzie na świecie. Cała literatura dzisiejsza poszła za tym wypchniętym biodrem czy wypchniętą pierśią, odeszła właściwie od Raskolnikowa, porzuciła jego problemy, jego roztrząsania, które w prostej linii prowadziłyby do portretu tyrańca, do literatury o tyranizowaniu człowieka przez człowieka, do literatury moralno-filozoficznej, a więc i politycznej, jako literatury głównej. Bez Dostojewskiego nie byłoby rewolucji, Rosjanie o tym doskonale wiedzą, ale dzisiaj literatura zarzuciła linię neglectującą prawa rozwoju społecznego i zsunęła się gdzieś na samo dno, aż na pozycję myszy, zmieniła człowieka w mysz. Człowiek na dnie. Człowiek samotny. Człowiek bez możliwości kontaktu z drugim. Człowiek rozłożony przez samotność, bezradność i rozpacz. Nie tylko A. H., wszyscy zachnęliby się na truizm mecenas Wahla. Być ślepy i wiedzieć o tym, to pół biedy, ale być ślepy i zarazem przekonany, iż się widzi wszystko, oto nieszczęście roku 1964!

Obniżenie się linii Raskolnikowa do robaka, do Grzegorza Samsy Kafki i wszystkich postaci pochodnych, które nas w tej chwili zachwycają, mogłoby być przedmiotem oddzielnej, ważnej książki, jednakże książki o sprawach głównych trafiają się nieczęsto, sprawy główne są mało dostrzegalne, dlatego iż są główne. Zresztą literatura, choć ma swoją autonomię, jest równocześnie zsympiskiem wszyst-

kich śmieci życia. Nie bez winy jest tutaj sama osoba piszącego ze skłonnościami i to bardzo silnymi do izolacji, do życia w norze w charakterze myszy właśnie, izolacja ta stanowi cenę za twórczość, ze skłonnościami do sceptycyzmu, który jest może bardziej właściwością myśli, aniżeli „życia”, na jej dnie nie ma bowiem nic, jest próżnia; ze skłonnościami do lęku i rozpacz, a te jeszcze bardziej pogłębiły ostatnie dwie wojny. Tę „potrzebę rozpacz i myszy” pogłębiły może także olbrzymie milionowe wspaniałe miasta, wspaniałe jasne ulice, na których cywilizacja zgromadziła wszystko, co posiada. Ulicom tym może potrzeba własnej odwrotności jako ostrej przyprawy, beznadziejność zawsze bowiem czai się na dnie przesyty. Tak, zachnęcie się A. H. miało swoje zaplecze.

Skończyło się ono, i oto znów udało się wskoczyć komuś z boku, tym razem był to wreszcie ktoś z sali. Stół prezydialny było to zwierzę, którego psychologię znałem czy też mogłem znać mniej więcej, żadnych większych niespodzianek tutaj nie oczekiwałem. Raskolnikow dla stołu prezydiального był postacią z ich młodości, częścią świata, którego już nie było, echem świata umarłego. Pytanie, które zadawałem sobie jadąc na Kopińską, było inne: jak dzisiaj „oni” widzą Raskolnikowa, czy pozostał ich bohaterem? We wszystkim, co padało zza stołu prezydiального, unosił się lekki zapach muzeum, ale co myślała sala? Przeważały dziewczęta, ale jeśli znajdowali się chłopcy, może przyszli dlatego, iż Raskolnikow jednak leżał im na wątrobie? Czekałem na światło.

Wreszcie padło ono, wreszcie przemówił ktoś z widowni. Mój Boże, zupełnie nie czuję się na siłach powtórzyć, co usłyszałem. Wybierając się na wszelkie tego rodzaju imprezy trzeba jednak zabierać ze sobą magnetofon, najwyższy czas przestać pracować chałupniczymi przestarzałymi środkami. Wszystko co ów „młody człowiek”, (nie miał chyba więcej niż dwadzieścia lat), powiedział, było, używając słownictwa nieodżałowanej pamięci Zofii Nałkowskiej, przedziwne. Jego język był jakimś slangiem, jakąś kombinacją Wiecha z Hłaską, chwilami język ten brzmiał jak humor z zeszytów szkolnych ogłaszanym co jakiś czas w tygodnikach. Z jednej strony język ten był maską, poza którą mówiący chciał się ukryć, ale z drugiej strony był to język autentyczny, tak mówią! Ta sztuczność jest autentycznością. Znam pewnego młodego dziennikarza, którego redaktor wylał na łeb dlatego, że w rozmowach z nim jego współpracownik nigdy nie używał innego języka. Był przekonany, iż drwił sobie z niego, gdy tymczasem ten język był wyrazem jakiegoś szacunku dla... wartości. To i tak szczęście, że przy „ich” ilości, żywotności, bezwzględności ten język nie wyparł wszystkich innych i że jeszcze jakiś inny znajduje się w obiegu. Od czasu do czasu z powodu tego języka sedentarne istoty podnoszą gwałt, rozdzierają szaty, ale w tym slangu tkwi naprawdę jakiś szacunek wartości i wstyd przed szacunkiem także. W tym slangu chłopak polemizował z A. H. Nie podobało mu się również to, iż Raskolnikow przyznał się do winy, w żadnym wypadku

nie mógł tego zrozumieć, zbrodnię przyjął jako coś zrozumiałego, ale dążęcego ekspiacja? Zbrodnia nie istniała dlań jako problem moralny, nie widział w niej ani „próby duszy”, ani teoretycznej podbudowy dla wspólnego tyrańca, Raskolnikow był dlań kimś, kto „zabił dwie staruchy”, bo były mu potrzebne pieniądze, problem jednak zaczynał się dla dzisiejszego chłopca potem: dlaczego się Raskolnikow ugiął, dlaczego okazał się tak mało „dzielny”? W zbrodni widział więc dzisiejszy chłopiec okazję do wypróbowania sił przeciw światu, zaś pod koniec sam sobie odpowiedział na swoje zasadnicze pytanie: Raskolnikow ugiął się, bo „poznał babkę, ta babka od niego wymagała, żeby się przyznał”. Żaden świat idei, żadnej próby duszy, babka. „Raskolnikow poznał babkę!” Po raz drugi ścichłem w sobie tego wieczoru. Po raz drugi wręczono mi klucz.

Przydał mi się on już następnego wieczoru. Następnego wieczoru siedziałem w „Warsie” na „Ofelii” Chabrola, reżysera z francuskiej nowej fali. Na sali było niewiele osób, choć obraz szedł od kilku dni zaledwie i choć publiczność w Warsie nie jest typowa dla warszawskich kin, bywa tu publiczność przeważnie inteligentka z niemającym odsetkiem tak zwanej inteligencji twórczej osiadłej na Starym Mieście, na które po wojnie robotnicy nie chcieli powrócić, woleli inne dzielnice. Ofelia to film zimny, zimny aż do końca, aż po scenę śmierci ojczyzna Hamleta, króla Klaudiusza, przepraszam, ojczyzna Iwana, właściciela fabryki. „Niepotrzebny film”, orzekła moja towarzysza, „niepotrzebny, zrobiony nie wiadomo dla kogo i po co?” I mnie film ten bardzo zczepił, pozostawił nieporuszonym, niechętnym, nawet wrogim, a jednak nie mogłem przestać myśleć o nim.

Nie mogłem zaś dlatego, iż zlał mi się właśnie z owym sformulowaniem usłyszanym na Kopińskiej i widziałem go stale podkolorowany słowami: „Raskolnikow poznał babkę”. Zimny, niepotrzebny, ale zrobiony właśnie przez jednego „z nich”, zawiązał przecież coś z „nich”. Zimny, acchy, przestyliżowany, był jakimś świadectwem „ich” psychologii.

Zresztą podobny film może mniej zaciekle w wyrazie stylistycznym, mógł powstać i u nas w Łodzi na Łąkowej, nakreślony przez jednego z uczniów Łódzkiej Szkoły Filmowej. Wydzieleni, odsunięci od „prawdziwego” życia wychowankowie Szkoły Filmowej żyją w takiej samej wacie, w jakiej rozgrywa się cała ta Ofelia, która jest czystą stylizacją bez najmniejszego związku z życiem, są tu jedynie nastroje. Jest fabryka, ale zagrożona strajkiem. Jest fabrykant, ale otacza się bojówką przed robotnikami. Są robotnicy śmiały i zaczepni, znający swą siłę, ale i oni nie wychodzą poza stylizację. Podobna stylizacja mogła narodzić się wszędzie tam, gdzie życie i wartości straciły wszelki sens i pod tym względem jest to właśnie „ich” film. Nieautentyczność wynika tutaj z nicości wewnętrznej, z niej powstał cały ten sztuczny świat, cały ten sztuczny problem podobieństwa z Hamletem. Ale w tejże nieautentyczności i nicości tkwi przecież jakaś prawda, jakaś „ich” miara i być może, iż ta właśnie

nieprawda nie pozwalała im odejść od tego obrazu, wołała o zmierzenie się z nim. Iwana, postać główną obrazu odczytałem jako wyraz „ich” filozofii. Autentyczne jest w niej poczucie osamotnienia, brak wiary w cokolwiek, pustynia. Ta pustynia sprawia, iż pewnego dnia przyczepiają się do byle czego, aby odzyskać rację bytu. Pewnego dnia „ktos z nich” odkrył jakieś podobieństwo własnej sytuacji do sytuacji Hamleta i uchwycił się jej. Ojciec umarł niedawno, matka w pospiesznym terminie wydała się za stryja, przypomniany film z Oliwierem jako Hamletem uprzytomnił mu, iż znalazł się w sytuacji Hamleta, odtąd znalazł jakiś punkt oparcia, do tej pory nie miał żadnego. Ponieważ żyjemy w świecie filmu, robi on nawet filmik, w którym kobieta-śmieszka wyprawi na świat męża po to, aby wydać się za drugiego, filmem tym podobnie jak Hamlet swoją sztuką teatralną zechce zdemaskować zbrodniczą parę. Ta zbrodnica para nie była nawet zbrodniczą parą, ich zbrodnią była jedynie miłość ojczyzna do jego matki. Tylko ojczym zginie, otruje się, a na lożu śmierci wyjawia karykaturze Hamleta, iż jest jego ojcem.

Nicość. Robak ludzki chcąc się wznieść na pierwszy bodaj szczebel ludzki, uczepli się podobieństwa, ale to podobieństwo jest sprawą drugorzędną, Iwanowi chodzi o ślad racji bytu, której nie ma. To podobieństwo na jakiś czas staje się jego ziemią. Dotąd wypełniała go pustka. Tę pustkę próbował zabijać zgrywaniem się. Jest to zgrywas, nie aktor, aktor to ktoś wielki, aktor to wielka forma, aktor jest jedną z najstarszych postaci ludzkich, aktor jest kimś nieporównanie większym od swego profesjonalnego brata, aktor to ktoś, kto ma świadomość równocześnie kilku istot w nas, które pomimo wyboru nadal żyją i buntują się, a nawet biorą zemstę za dokonanie wyboru z pominięciem racji pozostałych, to aktor wpęda nas w piekło, ale u Chabrola to nie aktor, to mały, marny zgrywas, wyposażony w potężną siłę młodości. Ta kombinacja zgrywas, pustki młodości przy całkowitej śmierci wartości daje właśnie ów łód w filmie.

Ofelia... tak się nazywa ten film, ale nie ma w niej żadnej Ofelii, ta Ofelia niczym się nie odznacza, nawet nie jest ładna, ma jedną jedyną zaletę, jest. Raskolnikow może by zaraz po zabójstwie popełnił samobójstwo, albo przyznał się do zbrodni, gdyby nie Sonia. „Raskolnikow poznał babkę!” To głupie zdanie jest znacznie głębsze niż się na pozór wydaje. Ten robak-tutaj, ten zgrywas zadreżający ludzi, udający kogoś, kim nie jest, posiadający świadomość swojej nicości, bez przerwy krąży wokół Ofelii. Jest ona jedyną racją jego życia, jedyną wartością, jedyną jego filozofią, jedyną jego ziemią. Chabrol przyczepił ją do owego Hamleta, który także jest niczym. Chabrol nie ma dla niego żadnego programu, żadnej idei, ma tylko... babkę. W ostatniej scenie kładzie go na łonie Ofelii, która już będzie wiedziała, co z nim zrobić. Kobiety nie cierpią na urojenia, kobiety nie są „dziećmi”, kobiety same w sobie są „filozofią”, jedną z najgłębszych, jaką świat posiada. „Raskolnikow poznał babkę”...