Albert Laffay

Opowiadanie, świat i kino

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/2, 175-209

1975

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

III. PRZEKŁADY

MIĘDZY POWIEŚCIĄ A FILMEM

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

ALBERT LAFFAY

OPOWIADANIE, ŚWIAT I KINO

Pierwszą radością, jakiej dostarczyło kino, było oczarowanie tym, że maszyna, rodzaj zabawki naukowej, była w stanie wydobyć z najpowszedniejszych rzeczy — z płynącej wody, poruszających się liści, z gry świateł i cieni na ludzkiej twarzy — coś nowego, coś, czego widzenie bezpośrednie nie chwytało, a nawet nie podejrzewało: fotogeniczność przedmiotów w ruchu. Dzięki splotowi skomplikowanych operacji, łączących możliwości optyki i chemii, otrzymano zadziwiający rezultat: rzeczom codziennym przywrócona została dziewiczość czerni i bieli. Naturalną rzeczy koleją nasuwa się tedy pytanie, czy wykorzystywanie kina do opowiadania historyjek nie odwróciło go od jego prawdziwego powołania. Czy kino czyste, nie skażone literaturą, nie wyzwoliło się stopniowo, aby po prostu, ciesząc oczy, wybierać wśród różnorakich widowisk, którym film przywrócił świeżość? Samochód, który w 1900 r. podobny był do zabawnie pozbawionej zaprzęgu „wiktorii", dziś w niczym nie przypomina wozów naszych prababek. Samochód z wolna odnalazł sam siebie. I kino odnalazłoby pewno własne prawa, gdyby komercjalność nie oddała tej latarni magicznej na usługi melodramatowi i powieści odcinkowej. *Notabene* pytanie to zadawali często ci sami ludzie, których zawodem było przenoszenie na ekran scenariuszy (np. René Clair). Mają oni wyrzuty sumienia, że nad czystość sztuki przenieśli zysk przedsiębiorcy.

[Albert Laffay — krytyk francuski związany z filozofią egzystencjalistyczną. Książka, z której rozdział tu zamieszczamy, jest jego główną pracą. Jej fragmenty publikował w prasie francuskiej na długo przed ogłoszeniem całości.

Przekład według wyd.: A. Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*. Paris 1964, s. 51—90.]

Czas teraźniejszy i obecność [1]

Nie sposób nie zauważyć, że najprawdziwszą istotą kina jest posłuszeństwo względem wymogów świata. ⟨...⟩ Potrzeba prawdy jest i będzie naszym refrenem. Nie znaczy to, że fantastyka czy ożywianie symboli powinny być dla kina zabronione. Wręcz przeciwnie, znaczy to, iż zarówno symbole, jak i fantastyczne wizje powinny być wzajemnie uzależnionymi *quasi*-przedmiotami, których miejsce jest ściśle wyznaczone i które zawsze są solidarne ze ś w i a t e m. Otóż opowiadanie jest d o k ł a d n y m z a p r z e c z e n i e m ś w i a t a. Filmowcy w studiach muszą mieć niejasną świadomość tego stanu rzeczy. Odczuwa się tam zapewne owo wymaganie prawdy, nacisk tego co rzeczywiste oraz pewien rodzaj oporu, jaki fotografia stawia narracji. Mówiliśmy zresztą, że kino jest sztuką czasu teraźniejszego, i przeciwstawialiśmy filmowi opowiadanie, którego istotą jest bycie przeszłością. Przyjrzyjmy się bliżej tej kwestii.

Załóżmy, że przed oczami mam pejzaż. Nic z tego, co jest przedmiotem tej kontemplacji, nie podlega żadnym przemianom. Jeśli dostrzegam na jednym z drzew ślad uderzenia topora, którą to czynność w y k o n a ł drwal wczoraj, to po uderzeniu tym pozostało jedynie dotykalne nacięcie na korze. Jeśli jednak ktoś chciałby powiedzieć, że ta oto gałąź, którą odginały przechodzące wielekroć krowy, zachowała coś z przeszłości, ponieważ jest bardziej giętka niż inne — byłaby to jedynie gra słów, *de facto* bowiem to jedynie o b e c n a konsystencja gałęzi pozwala uginać ją łatwiej. Podobnie nic w pejzażu nie jest przyszłością. Pejzaż niczego się nie domaga. Jeśli uważam, że brak w nim czegoś — są to jedynie moje myśli. Sam w sobie pejzaż jest całkowity, skoro istnieje. Nie można jednak powiedzieć o nim więcej: że sam w sobie istnieje w czasie teraźniejszym, ponieważ teraźniejszość w sposób oczywisty daje się zrozumieć tylko przez odniesienie do przeszłości i przyszłości. Powiedzmy, że pejzaż po prostu j e s t, a raczej, że i s t n i e j e.

Jeśli jednak i s t n i e j e on sam w sobie [*en soi*], bez luk, nieprzerwanie, bez oddziaływania pamięci, wypełniony w bezmyślnym i nieświadomym dokonywaniu się bytu zaspokojonego przez byt, skoro dla mnie jest on widowiskiem, to dlatego, że wprowadzam tu pewien rodzaj niespełnienia. W przeciwnym wypadku zatraciłbym się w tym pejzażu, który nie mógłby mi się ukazać. Utrzymuje się on na odległość wzroku tylko dlatego, że to ja wślizguję się tu, ujawniając niezrealizowanie różnego rodzaju „możliwości", które nie są dane, lecz pochodzą ode mnie, mogę np. obejść dookoła to drzewo, dotknąć ręką krągłości tej gałęzi

---

[1] [Autor posługuje się tu nieprzetłumaczalną na polski grą podobieństw dźwiękowych i znaczeniowych: *présent et présence* (przyp. tłum.)]

lub wejść do doliny. Tak więc drzewo i gałąź stają się wypukłe, dolina zaś wklęsła wskutek tego, że odmawiam przyjęcia ich takimi, jakimi są. To ja jestem „skazą na tym wielkim diamencie". Dzięki tym projekcjom, tej niecierpliwości, która tworzy mnie samego, świat zostaje otoczony marginesem niebytu, odgradzającym go od postrzeganego pejzażu. Jest on więc obecny teraz tylko dzięki mojemu cofnięciu się, mojej odmowie utożsamienia się z nim i poszukiwaniu tego co dalekie, co każe mi dopatrywać się bytu poza wszytkim co chwilowe. Zarazem moje możliwości drążą w pejzażu czas przyszły, rodzaj przestrzeni, w której dokonuję projekcji połączenia się w sposób doskonały z istnieniem. Przyszłość jest miejscem mojego całkowitego dokonania się. Projekcja moja ponawiana jest bez końca, ponieważ nigdy nie doścignę bytu zakończonego, bytu w sobie, nigdy nie będę w stanie być tym lub owym. Zawsze przede mną rozwierać się będzie przyszłość, gdy tymczasem wszystko, czego doświadczam, drogą automatycznego przemieszczenia usuwać się będzie w przeszłość. Ponieważ nie mogę się zredukować do niczego określonego, pejzaż, który widzę, staje się natychmiast pejzażem, który widziałem. To nie wieczne stawanie się unosi i pejzaż, i mnie. Przeciwnie, to moja niezdolność do bycia tym pejzażem nadaje sens memu stawaniu się. Jedyny sposób, w jaki mogę być czymś, to być w przeszłości, tzn. nie być już więcej. Przeszłość, powiada Sartre, jest tą „strukturą ontologiczną, która zmusza mnie do bycia tym, czym jestem *ex post* [*par derrière*]. Tak więc czas decyduje o nie dającej się pokonać różnicy dzielącej mój umysł od rzeczy, które są, jakie są. Wychodząc od chwili obecnej, czas jednym ruchem skrzydła rozpościera swój wachlarz przeszłości, teraźniejszości i przyszłości [2].

Zawsze jednak zaczynać należy od rzeczy. Moja niezgoda jest niezgodą na świat taki, jakim jest. Kiedy mówiłem, że czas teraźniejszy jest jedynie czasem egzystencji, był to tylko sposób wyrażania się, albowiem widzimy, że świat sam przez siebie nie może przynosić żadnych

[2] Można tu rozpoznać niektóre tezy *L'Etre et le Néant*. Taka czy inna teoria czasu nie jest mi jednak potrzebna. Trudności wszystkich rozważań nad czasem zaczynają się wówczas, gdy chodzi o wyjaśnienie czasu rzeczy, dlaczego trzeba czekać aż „rozpuści się cukier". Nie sądzę, by Sartre'owi to się udało naprawdę. Po co owe dziewięć miesięcy oczekiwania poprzedzającego urodzenie się dziecka? Sartre nic o tym nie mówi. Z naszego punktu widzenia wielkim postępem jest porzucenie obrazu czasu, który płynie niczym rzeka. Na poziomie, na którym się zatrzymujemy, wystarczy opisywać. Idea rzeki czasu leży u podstaw wszystkich błędów w kwestii istoty opowiadania. Jeśli w rzeczywistości świat jest postrzegany w trwaniu na wzór rzeki, można by uznać przepływ opowiadania za obraz w pełni zadowalający. Nie byłoby tu żadnej sprzeczności. Natomiast nawrót do prawdziwych „danych bezpośrednich" podkreśla istnienie fundamentalnej opozycji: zdarzenia świata żadną miarą nie rozwijają się na wzór narracji.

relacji czasowych; chciałem więc jedynie podkreślić owo pierwszeństwo rzeczy. Powiedzieć zaś — jak to uczyniłem — że kino jest sztuką czasu teraźniejszego, ponieważ jest sztuką fotograficzną, to tyle co wskazać, że musi ono stale ewokować obecność [*présence*] przedmiotów, ich, by tak rzec, ciężar. Rysując lub malując pejzaż, można — nie przestając zarazem być wiernym modelowi — wedle uznania eksponować lub tuszować wyrazistość reprezentacji. Można malować wielkimi plamami, można też zejść na taki lub inny poziom szczegółowości przedstawiania. Natomiast władza, jaką sprawuję nad kliszą fotograficzną, jest ograniczona. Mogę oczywiście, posługując się przesłoną, nastawieniem ostrości itd., uzyskać zdjęcia nieostre, tak więc do pewnego stopnia panuję nad przedstawianiem rzeczy, zawsze jednak ich uporczywe bycie tym lub tamtym jest niezależne od mojej woli. Nawet wówczas, gdy nie fotografuję tego, co znalazło się przed obiektywem, lecz przedmioty, które sam wybrałem i rozmieściłem, ich ukryta natura przerasta moje zamiary. To czy inne ziarno materii, odblask, niechciany szczegół, ten lub inny nieprzewidziany kształt, wdzierają się w pole widzenia i manifestują czyste bycie-tu [*être-là*] rzeczy. Kino będzie zatem sztuką, która wyrazi nadmiar natury, przewagę świata nad moim umysłem, spoistość świata, jego opór względem moich poczynań.

Fotografia tedy — nie z uwagi na swoje piękno, lecz ze względu na chcianą lub nie chcianą dokładność — manifestuje precyzyjną szufladkowość rzeczy zawartych w innych rzeczach, obecność, która, jak mówi Alain, nie pyta o pozwolenie. W tym sensie fotografia wykłada czas teraźniejszy.

Czas i opowiadanie

Opowiadanie natomiast sytuuje nas natychmiast w tym, co minęło bezpowrotnie. Jest to oczywiste w przypadku opowiadania historycznego. To, co się raz zdarzyło, nie może się zdarzyć obecnie, nie może również być odwołane. Historyk opisujący życie Napoleona od początku daje jasno do zrozumienia, że zakończenie przygody ustalone jest raz na zawsze. Na każdym kroku czuję, że narrator jest człowiekiem, który zna ciąg dalszy. Niedojadający podporucznik kontrastuje ze wszechpotężnym Cesarzem, a sprawność młodego kapitana artylerii w czasie oblężenia Toulonu to daleka zapowiedź kampanii włoskich. Gdyby nie zakładać z góry wspaniałej przyszłości, historyk nie wzmiankowałby na pewno zdymisjonowanego generała, którego *thermidor* podejrzewał o robespierryzm. Dzieło historyczne wspomina o początkach kariery Bonapartego tylko dlatego, że odbija się w nich blask jego nadchodzącego powodzenia. To południe Austerlitz i zmierzch Św. Heleny sprawiają, że

owe początki są zorzą. Nigdy nie odtwarza się skromnego oficera sprzed stłumienia rojalistycznego spisku z 15 *vendemiaire*'a w jego ówczesnej nieważności, nigdy nie prezentuje się na serio różnorodnych możliwości, które w jego losach w każdej chwili mogły wszystko zmienić, wliczając w to stałe prawdopodobieństwo śmierci spowodowanej przeziębieniem lub uderzeniem spadającej dachówki. Gdy w książce historycznej Letycja w pośpiechu wydaje na świat małego Napoleona, noworodek z Ajaccio o kruchym ciemiączku jest już dostojnym zmarłym na skalistej wyspie. Przeszłość nie podlega zmianie i nie sposób tu wykroczyć poza nią. O czym orzeka — pyta Sartre — czas przeszły niedokonany, np. „cierpiałem"? O tym — odpowiada — iż stałem się cierpiącym poza mną (obecnym) [*derrière moi*]. Gdy cierpię, nigdy ściśle nie przylegam do mego cierpienia, nigdy nie mogę „być cierpiącym", ponieważ jednocześnie jestem obserwatorem tego cierpienia, a zatem znajduję się poza nim. Lecz „ból, którego doznawaliśmy, utrwaliwszy się w przeszłości, istnieje sam w sobie, milczącą trwałością bólu kogoś innego, bólu posągu" [3]. Przeszłość sama w sobie, przeszłość, która jest rzeczą, może więc zostać uporządkowana, tak jak można uszeregować przedmioty. I tak dzieje Napoleona mają swój początek, środek i koniec. I mimo że są one na pewien sposób czystym zbiegiem przypadków, mimo że nie ma żadnego powodu, dla którego miałyby one przebiegać w ten właśnie sposób — pierwsze dni z nieuchronną koniecznością wiodą nas ku ostatnim. Spojrzenie wstecz sprawia, że dzieje te są monolityczne, są tym, czym są od początku do końca. Stąd ów determinizm bez skazy.

W powieści, rzecz jasna, sprawa przedstawia się inaczej. Powieściopisarz, o ile jest zdolny, stara się w każdej chwili udawać, że los bohaterów nie jest z góry wyznaczony. Pisarz stara się wywołać w nas wrażenie, że każdy krok bohaterów prowadzi na rozstaje. Pisarz udaje — i my udajemy jak on — że trwa wraz z postaciami. To w złych powieściach narracja budowana jest tak, jak wywodzi się wnioski z twierdzeń, a działania nieprzerwanie i bez wahań wyprowadza się z charakterów. Trzeba jednak uświadomić sobie, że owo wrażenie wolności, które stwarzają dobre powieści, powstaje przecież na osnowie tego co trwałe i nieuniknione. Wolność jest tu upozorowana, a czas przez nią rozwijany jest fikcyjny. Fortel powieściopisarza polega na stworzeniu złudzenia trzech aspektów czasu, gdy w rzeczywistości mamy do czynienia jedynie z trwałą, solidną, niezmienną przeszłością. Tak więc historia zmyślona, podobnie jak Historia przez duże H (mam na myśli Historię pisaną, a nie to, co się rozgrywa), ma swój początek, środek i koniec. Od pierwszego słowa autor wyznacza czytelnikowi spotkanie w określo-

---

[3] *L'Etre et le Néant.*

nym miejscu, którym jest rozwiązanie. Wszystko jest postanowione z góry. Autor — rzecz jasna — ukrywa ten fakt przynajmniej częściowo. Czasami autorowi zdarza się o tym zapomnieć w momencie, w którym zaplątuje się we własnym opowiadaniu; przykładem Dickens lub autorzy powieści odcinkowych. Tymczasem otwartość opowiadania jest zawsze wtórna w stosunku do determinującej zasady, wedle której relacjonowane zdarzenia posiadają sens i są już z góry zakończone. Struktura opowiadania zarysowuje jakby w próżni [*à vide*] pewien tor, podobnie jak język prostackiej wypowiedzi wpierw używa czystych relacji gramatycznych, a dopiero potem uzupełnia je konkretem („on ją jej da — Jan, książkę, swojej matce [*il le lui donnera, Jean, le livre, à sa mère*]). Zakończenie w przewrotny sposób podkreśla odmowę rozważania czegoś, co znajduje się poza wyznaczonym przez opowiadanie punktem: „Książę pojął księżniczkę za żonę; byli szczęśliwi i mieli dużo dzieci". Nie należy tego zwrotu traktować poważnie; jest to jedynie znak przestankowy zagradzający drogę przyszłości; ujmując bieg czasu „pod włos", nie pozwala jej nadejść i zmienić znaczenia opowiedzianych wydarzeń. Małżeństwo jest początkiem czegoś nowego, my jednak nie chcemy nic wiedzieć o scenach małżeńskich ani o tym, czy książę będzie zdradzał księżniczkę. Gdy tylko zaczynam opowiadanie, wszystko, co zrelacjonuję, jest z góry i na zawsze na swoim miejscu przez pociągnięcie pióra zamykające opowiadanie.

Tymczasem wydarzenia rzeczywiste bywają stale zaczynane od początku przez moją odmowę utożsamienia się z nimi. Nie układają się one w sposób naturalny wedle kategorii początku, środka i końca. Jakie jest znaczenie tego, co dzieje się w tej chwili w moich oczach? Odpowiedzi dostarczy dzień jutrzejszy. Jutro zaś nowe odroczenie sprawi, że incydent, o którym mowa, pozostanie nadal otwarty ku przyszłości i raz jeszcze uzależniony od tego, co będzie. Odwrotnie: proszę pomyśleć, że początek opowieści jest zawsze w mniejszym lub większym stopniu pełen przeczuć, tzn. że prowadzi się nas dokądś, nawet jeśli się nie wie, dokąd. Czy pamiętacie opis Michu w *Ciemnej sprawie*? Kark tego człowieka, czerwony i krwisty, przeznaczony jest dla gilotyny. Oczywiście mówię tak dlatego, że pięć, a może sześć razy przeczytałem tę powieść (jedną z najpiękniejszych, jakie w ogóle kiedykolwiek napisano). Ale ta powieść zrobiona jest tak, by już przy pierwszej lekturze owo zakończenie nadawało taki sens początkowi. Od razu czujemy, że Balzak prowadzi nas w określone miejsce. Wydarzenia w opowiadaniu różnią się więc od wydarzeń w świecie tym, że są sensowne *a priori*, mimo że początkowo nie wiemy, o jaki sens chodzi. Sens oznacza tu zarazem kierunek i znaczenie, kierunek wskazujący znaczenie.

Wiele współczesnych powieści zdaje się jednak temu przeczyć, a mia-

nowicie dlatego, że konstrukcja ich tworzy aż do ostatniej strony układ otwarty bez ostatecznego rozwiązania. Podam dwa przykłady, zastrzeżenie to bowiem jest istotne. *A Walk in the Sun*, prozatorski debiut młodego amerykańskiego poety Harry Browna, jest krótkim i prostym opowiadaniem wojennym. Książka ta, obecnie już nieco zapomniana, odniosła w Stanach tuż po wojnie znaczny sukces. Drużyna piechoty amerykańskiej bierze udział w operacji desantowej gdzieś we Włoszech. Czy jest to część składowa jakiejś wielkiej kampanii, czy akcja dywersyjna — nikt nie wie. Porucznik daje sobie głupio przestrzelić głowę, zanim zdążył postawić nogę na lądzie. Dowództwo obejmuje sierżant, który też z kolei znika — prawdopodobnie zabity (ale nie wiemy tego na pewno) — usiłując nawiązać łączność. Drużynę w stronę celu — jest nim samotne gospodarstwo położone 6 mil od brzegu — prowadzi następny z kolei podoficer. Zadanie nie jest zbyt jasne. Dlaczego dowództwo wysłało tu jedną tylko drużynę? Nie wiemy i nie dowiemy się tego nigdy. Oto więc jesteśmy zagubieni wraz z kilkoma żołnierzami w niewielkiej akcji, której sensu oni nie rozumieją. Dowodzący sierżant nie może tu jednak nic zaradzić. I jak mi się wydaje, to właśnie owa niemożność zapanowania nad wydarzeniami pozbawionymi sensu przyspiesza w nim wybuch ataku nerwowego. W każdym razie sierżant załamuje się: strach, który nań wówczas nachodzi, ma wiele postaci. Naturalną rzeczy koleją dowództwo obejmuje kapral: to on poprowadzi garstkę piechurów do celu. Ale opowiadanie kończy się w chwili rozpoczęcia ataku na gospodarstwo. Wylatuje w powietrze most, o którym nigdy nie dowiemy się, czy powinien był wylecieć w powietrze. Brak zakończenia, które miałoby retrospekcyjnie ukierunkować całą historię; nikt nam nie powie, czemu mieli służyć żołnierze, którzy zginęli, i czy w ogóle mieli czemukolwiek służyć. (Proszę pomyśleć, że w książkach z zakresu Historii jest odwrotnie: ofiary są zawsze składane na ołtarzu jakiejś Sprawy.) W opowiadaniu Browna sens ulatnia się przez wszystkie umyślne dziury w narracji. Jakiś motocyklista przejeżdża i nie pojawia się więcej; rannych porzuca się na drodze; wojna przesuwa w sposób przypadkowy swój brutalny palec po klawiszach wydarzeń. Każdy wypadek płynie oddzielnie, brak zdarzenia, które ruchem wstecznym niczym odpływ organizuje to, co je poprzedzało, od razu narzucając się jako konkluzja.

Drugiego przykładu dostarcza mi słynna książka Hemingwaya *Komu bije dzwon*. Wiadomo, że Robert Jordan, bohater powieści, jest amerykańskim ochotnikiem biorącym udział w hiszpańskiej wojnie domowej; jego zadaniem jest zniszczenie mostu na tyłach wojsk frankistowskich, dokładnie w chwili rozpoczęcia republikańskiej ofensywy. W tym celu Jordan dołącza się do partyzantów działających w górach. Powieść

Hemingwaya opowiada po prostu o ośmiu dniach, które bohater spędza wśród partyzantów, i kończy się wysadzeniem mostu. Śmiertelnie ranny Jordan zostaje na miejscu. Ale tu znów, wskutek braku konkluzji, wszystko pozostaje w zawieszeniu. Nie wiemy, czy zniszczenie mostu rzeczywiście pomogło ofensywie wojsk rządowych, czy atak rozwinie się naprawdę, czy też był to jedynie atak pozorowany. Nie wiemy nawet, czy aby na pewno miał on miejsce. Pewne jest jedno: Jordan umrze i w śmiertelnej perspektywie tego losu miniony tydzień pozostanie dla Jordana i dla nas nacechowany dwuznacznością.

Mógłbym przywołać wiele innych dzieł tego rodzaju. W szczególności to bezcelowe poszukiwanie znaczenia jest stałą troską najnowszych utworów amerykańskich. U nas, grupa egzystencjalistów w gruncie rzeczy podjęła ten sam temat. Jest to literacka wykładnia trwogi i zamętu, w których pogrążyły nas wstrząsy świata. Sami sobie bez ustanku zadajemy pytanie, na które nigdy nie możemy odpowiedzieć: „co to wszystko znaczy?"

Ale te powieści, których budowa nie jest zgodna z klasycznym schematem „ekspozycja — kryzys — rozwiązanie", są wyjątkami, o których można powiedzieć, że potwierdzają regułę w tym sensie, iż zakładają jej istnienie. Podobnie jak ekspresyjna wartość *rinforzando* ma swe źródło w normie, na którą jesteśmy nastawieni, tak i owe książki pozbawione zakończenia i o nie określonym sensie odwołują się *implicite* do normalnej kompozycji, mając na celu uwydatnienie zarazem jej nieobecności i prawidłowości. Zakłócenia czasowe mają sens jedynie na tle równomiernej kadencji, która je skrycie wypiera. Nasz sposób myślenia skomplikował się znacznie, lecz bajki babuni stanowią zawsze wzorzec lub przynajmniej ukryty układ odniesienia naszych najbardziej ekstrawaganckich powieści. Powieść zakłada czynność opowiadania, każde zaś opowiadanie kryje w sobie własne prawo całkowicie sprzeczne z prawem świata.

Wspomnienie to niezupełnie to samo co opowiadanie

Wiara, że opowiadanie może w jakiś sposób egzystować w rzeczywistości, jest błędem nader powszechnym. Otóż świat nie opowiada sam siebie i nigdy nie mogłem zrozumieć słynnego zdania (niesłusznie przypisywanego Stendhalowi), że powieść jest zwierciadłem przechadzającym się wzdłuż gościńca. Wadą tego pomysłu jest fałszywe traktowanie pamięci jako biernego zapisu wszystkiego, co się zdarza. Relacjonując wspomnienia, ulegam tylko złudzeniu, że odtwarzam coś, co świat zdeponował we mnie. Umysł, podświadomość — co tylko chcecie — zmagazynowały wydarzenia po to, by następnie automatycznie nawinąć je na

taśmę zjawiska pamięci. Jeszcze Bergson uważa, że pamięć gromadzi wszystko, co się zdarza, udzielając całej przeszłości wygodnego schronienia po to, by zwrócić ją nietkniętą i uporządkowaną w chwili, gdy teraźniejszość — jako schemat fizykalny — użyczy w sobie miejsca obrazom wspomnieniowym. Otóż w rzeczywistości przeszłość może istnieć jedynie, przyjmując za punkt wyjścia moją teraźniejszość i najbliższą przyszłość. Porządek moich wspomnień jest zawsze odtwarzany, dedukowany. Nic tu nie przypomina kłębka nici, gdzie wystarczy odnaleźć koniec i pociągnąć zań, by cały motek sam się rozwinął. Gdy wspominam, co robiłem tego a tego dnia, to wydaje mi się, że wystarczy rozwinąć niezmienny ciąg tego, co wówczas doświadczyłem, a co w tajnikach mego umysłu było przechowywane niczym zapasy. Nic podobnego. Porządek, w jakim opowiadam wspomnienia, oparty jest na różnego rodzaju dedukcjach i rozumowaniach dotyczących wcześniejszości i równoczesności moich reminiscencji, opartych również — jak to zostało dowiedzione — na niezmiennych ciągach ukształtowanych przez układy społeczne, godziny, kalendarz, następstwo liczb. Jeśli, jak powiada Alain, pewnego ranka otrzymam trzy nie ponumerowane telegramy, a żaden nie odnosi się do jakiegoś wydarzenia, które potrafiłbym umieścić w czasię, a nadto nic w ich treści nie wskazuje, że jeden jest wcześniejszy od pozostałych, to nigdy nie będę mógł sobie przypomnieć, w jakiej kolejności nadeszły.

Każdemu niewątpliwie zdarzyło się wejść do kina *non-stop* w środku seansu. Obawiając się, że znajomość zakończenia zepsuje nam w czasie następnego seansu odbiór pierwszej części filmu, oraz zirytowani wyborem złej godziny, początkowo przyrzekaliśmy sobie, że będziemy siedzieć niczym ślepi i głusi. Ale film trwał długo. Nasza stanowczość osłabła. Otworzyliśmy oczy oraz zaczęliśmy słuchać. Okazało się, że wcale nieźle śledzimy bieg akcji. Słuchaliśmy tedy i patrzyliśmy na dobre, obiecując sobie dla uspokojenia sumienia, że jeszcze raz obejrzymy całość. Kiedy jednak w czasie następnego seansu napotkaliśmy widziane już obrazy, uznaliśmy, że mimo przestawienia porządku poznaliśmy smak filmu w sposób wystarczający. Prawdopodobnie w tym momencie wyszliśmy. Najciekawsze w tym — jeśli przyjrzeć się całej sprawie — że dzięki niezwykłemu odwróceniu wszystkiego, w rezultacie nieoczekiwanego salta scenariuszowi została w naszym umyśle przywrócona właściwa kolejność, tak jakbyśmy widzieli go w odpowiednim porządku. Nasza pamięć została naprostowana. Nic nie wykazuje dowodniej, iż porządek wydarzeń w naszej pamięci nie jest zapisem samoistnym, lecz w całości rezultatem wysiłku wspominającego.

Wspomnienie nie jest więc dobrze zaklasyfikowaną fiszką umieszczoną pod właściwą datą. Nie jest rzeczą, lecz działaniem, które

w oparciu o obecne dane chwyta sens przeszłości. Złudzenie, że pamięć podpowiada nam opowiadania lub pseudoopowiadania, pochodzi stąd, że jest ona zdolnością opowiadaniotwórczą, a nie stąd, że wydarzenia jako takie posiadają kształt narracyjny. W naturze nie znajdujemy gotowych opowiadań czekających na to, by je ktoś skopiował. W tej zatem mierze, w jakiej kino odtwarza rzeczywistość, nie może ono niczego opowiedzieć. Fotografia nie opowiada niczego. Zwierciadło prowadzone wzdłuż gościńca nie da nawet początku opowiadania.

Opowiadanie jest przedmiotem bezpośrednim

Jeśli zbyt łatwo godzimy się na upodobnienie sposobu opowiadania, jakim posługuje się film i książka, to bez wątpienia dlatego, że co dzień widzimy, jak kino zapożycza z powieści scenariusze, ale także i dlatego, że najbardziej rozpowszechnione wyobrażenie o istocie opowiadania słownego jest całkowicie błędne.

Na pierwszy rzut oka literatura pisana i mówiona zdają się różnić od sztuk takich, jak architektura i malarstwo, tym, że rzecz postrzegana — język — byłaby tu jedynie czymś w rodzaju pośrednika, wyłącznie środkiem docierania do prawdziwego przedmiotu sztuki; tego zaś szukać by należało „w duchu" słuchacza lub czytelnika. „Obrazy" wewnętrzne byłyby zatem, generalnie rzecz biorąc, w znacznym stopniu porównywalne do obrazów fotograficznych, obrazów różnych, ale tego samego rodzaju. To tak jak gdyby ktoś zakładał, że za pośrednictwem słów odbywa się we mnie prywatny pokaz czegoś w rodzaju filmu; język byłby tu jedynie narzędziem, czymś na kształt — by tak rzec — aparatu projekcyjnego w sali kinowej. Kto tak sobie rzecz wyobraża, ten raz jeszcze ulega idolowi „życia wewnętrznego", wulgarnej koncepcji „świata duchowego", który przebywałby nie wiadomo jak w niektórych partiach świata materialnego, w tajemniczy sposób dublując go w swoich odtworzeniach. W rzeczywistości istnieje tylko jeden świat i myśl jest sposobem, w jakim się on jawi. Ja, który mówię „ja", nie jestem bardziej wewnątrz mego ciała, czaszki, mózgu, niż w tej lampie, tej ścianie lub gwieździe, która miga tam przez ramy mego otwartego okna. Jestem punktem widzenia na ten świat w jego całokształcie. Nadaję sobie świadomość, odmawiając temu, co jest tam, bycia lampą, ścianą, gwiazdą. I to właśnie każe rzeczom ukazywać się. Współrozciągły ze światem, współistnieję więc w pewnym sensie z gwiazdą. Jestem z nią po to, by nią nie być. Odmawiam gwieździe i innym przedmiotom wystarczalności i to właśnie czyni gwiazdę błyszczącą, nadaje kształty przedmiotom. Jestem niezgodą na zamknięcie mnie we

wzajemnej zgodności rzeczy, w doskonale szczelnym przystosowaniu, które stłumiłoby zarazem świat i moje widzenie, wchłonęłoby mnie w absolutną wzajemność rzeczy, które są tym, czym są, w nieświadomości zrodzonej przez całkowitą kompensację unieważniając swoje stosunki. Jestem sposobem mówienia „nie" światu i to ta odmowa czyni zeń widowisko. Jestem światem, który w pewnej perspektywie neguje sam siebie.

Czytając lub słuchając jakiegoś opowiadania, nie mam „w duchu" (cokolwiek miałoby być „wnętrzem") żadnych ukrytych wizji prawdziwych przedmiotów mojej lektury lub mego odbioru słuchowego. Przedmiotem prawdziwym, znajdującym się zawsze na zewnątrz, jest tu język i tylko język. On zajmuje tu wszystkie miejsca. Załóżmy, że czytam opis jakiejś rozkosznej doliny. To same słowa stają się rozkoszne, przymiotnik „uroczy" odniesiony do owej doliny jest „uroczy" tak jak jest ułożony z sześciu liter, z takich to a takich kresek wznoszących się do góry, opadających lub zaokrąglonych. W rezultacie literatura, podobnie jak inne sztuki, ofiarowuje swój przedmiot bezpośrednio. Opowiadanie nie jest swego rodzaju optycznym pośrednikiem, poprzez który dostrzega się coś innego: to właśnie opowiadanie jest bezpośrednim przedmiotem sztuki. Widzimy więc, że między opowiadaniem sfilmowanym a opowiadaniem czytanym lub opowiadanym istnieje w każdym razie ogromna rozbieżność dwu rodzajów tworzywa tak od siebie odległych, jak słowo z jednej, a ruchoma fotografia, z drugiej strony[4]. W przypadku pierwszym chodzi o to, bym rozkoszował się językiem, w drugim — by uczynić piękną i porywającą bezpośrednią lub *quasi*-bezpośrednią wizję rzeczy.

Stąd problem opowiadania filmowego. Czy mając „uwiązany do nóg świat", może ono poruszać się równie sprawnie jak powieść lub nowela?

Czas wyobrażeniowy, czas umowny, czas rzeczywisty

Tę różnicę między powieścią a filmem odnajdujemy w percepcji czasu. Mój czas odbioru obrazów filmowych i czas ich trwania na ekranie są tożsame, gdy tymczasem dla lektury nie daje się ustalić żadnego paralelizmu między moim czasem a czasem bohaterów powieści. Dickensowi potrzebna jest cała stronica, by opisać pana Micawbera, a gdy ten bohater pojawia się na ekranie, wystarczy mi jedno spojrzenie, by uchwycić jego wygląd, i to tak, jakbym patrzył na postać z krwi i kości. Opis jest nieskończenie szerszy niż ukazanie wyglądu, nigdy go zresztą nie wyczerpując. Opis działań zajmuje często znacznie więcej czasu niż

[4] Oczywiście z wyjątkiem tego, że kino posługuje się również słowami dialogu, a kino nieme napisami, co komplikuje całą sprawę.

ich samo trwanie. Powieściopisarz posługuje się w takim wypadku nieco naiwnym zwrotem: „w czasie krótszym niż opowiedzenie tego ...". Kiedy jednak czytam coś wręcz przeciwnego: „Galopował do utraty tchu przez trzy godziny" — dwie sekundy potrzebne do przeczytania tych słów wystarczą, bym przebył w myśli całość tej galopady, gdy tymczasem w kinie trwa to dokładnie tak długo, jak długo widzę jeźdźca pochylonego nad końską szyją. To prawda, że na ekranie galopada nie trwa trzy godziny. Najpierw, na szczycie wzgórza, pojawia się przez chwilę jeździec na koniu, a w dwie minuty później widzimy ich zadyszanych na dnie doliny. Ale w ten sposób wykraczamy poza ramy ruchomej fotografii; w grę wchodzi chwyt, o którym mowa będzie nieco później. Pomijając tedy inne sprawy, można powiedzieć, że zdarzenia, o ile są unaocznione, zajmują tyleż czasu co w rzeczywistości (poza efektami przyśpieszonymi lub zwolnionymi, stosowanymi raczej wyjątkowo). Inaczej mówiąc, kino, a raczej jego elementy układają się w rytm czasu powszechnego, prawdziwego, gdy czas powieści jest czasem wyobrażeniowym. Gdy w toku lektury rozwijam jakąś historię, aby ewokować trwanie i powodować stawanie się rzeczy, to owa *quasi*-percepcja poprzedzona jest wiedzą; zakładam świadomie, że czas potrzebny na przeczytanie danego zdania odpowiada jakiemuś okresowi w rozwoju akcji; długość tego okresu nie pozostaje w żadnym związku z czasem faktycznie przeze mnie zużytym. Przywołajmy taki fargment Flauberta:

> Podróżował.
> Poznał melancholię parowców, chłód przebudzeń pod namiotem, oszołomienie pejzażami i ruinami, gorycz przerwanych sympatii.

Sto podróży w dwóch linijkach. To zupełnie tak, jakbym we śnie lub aktem wiary nadał wielomiesięczne czy wieloletnie trwanie migawkowym w rzeczywistości scenom. Czas jest tu jakością ściśle wyobrażeniową, nadaną wydarzeniom z zewnątrz, wiedzą, a nie rzeczą postrzeżoną czy odczutą. W tej analogii snu i powieści nie ma zresztą nic zaskakującego, jeśli przyjąć, że śniąc nie czynię nic innego, jak tylko opowiadam sobie historyjki, wciągając sam siebie we własną grę (zdarza się, że jestem w pełni świadom tego, co we mnie zmyśla perypetie marzenia sennego, najczęściej jednak sen to oryginalne połączenie w jednej osobie narratora i zafascynowanego słuchacza).

Nasuwa się przypuszczenie, że w tej sprawie (mam na myśli trwanie) kino nie różni się od teatru. Ponieważ jestem świadkiem tego, co się dzieje na scenie, przeto wydaje się, że czas postrzegania i czas działań postaci powinny być zbieżne. Łatwo jednak zauważyć, że nader często w sztuce teatralnej akcja trwająca w rzeczywistości pięć minut

ma odtwarzać pół godziny lub więcej. Na deskach sceny wschody słońca są krótkie, a zmierzch zapada bardzo szybko. Nadto, jeśli przyjrzeć się temu bliżej, okaże się, że wydarzenia odgrywane na scenie są w pewnym sensie pozaczasowe, ponieważ wyobrażają one nie tylko siebie. Nie wystarczy więc powiedzieć, że widzimy je w skrócie. Mamy tu bowiem do czynienia z akcją skondensowaną o znaczeniu symbolicznym. Gdy w teatrze Don Juan uwodzi jednocześnie dwie wieśniaczki, to dialog jest tu nie tylko skrótowy i jakby sprasowany, lecz zarazem zastępuje on wiele analogicznych scen, symbolizuje je. Przykład ten pokazuje, że utwór sceniczny przeniesiony jest z krainy prawdy czy choćby prawdopodobieństwa w czas umowny, w którym trwanie — co więcej, jednoczesność — zdarzeń nie podlegają zwykłym prawom. Dialogi teatralne zbyt pełne są znaczeń, by mogły zajmować tyle tylko czasu, ile potrzeba na ich wypowiedzenie. W *Juliuszu Cezarze* Marek Antoniusz, zwracając się do tłumu, jest do tego stopnia wiecznym demagogiem przemawiającym do wiecznego motłochu, że scena ta nieuchronnie nabiera cech monumentalnej rzeźby. A czym miałby być czas posągu? Powiedziałbym więc, że o ile w powieści czas jest wyobrażeniowy, to w teatrze jest on — podobnie zresztą jak i przestrzeń — umowny. Chciałbym podkreślić, że chodzi tu o wyobrażenie szczególnie usłużne, wyobrażenie nader wyraziste, któremu poddaję się dobrowolnie, ulegając ułudzie.

Czas wyobrażeniowy w powieści, czas umowny w teatrze i czas realny w filmie; zauważmy, że podobne różnice znajdujemy w sposobie, w jaki w tych dziedzinach sztuki pojawiają się rzeczy. Dom, w którym dokonuje się morderstwo w *Zbrodni i karze*, należy do dziedziny wyobraźni, znaczy to tyle, że się go naprawdę wcale nie widzi, lecz tak jakby się widziało. Kiedy natomiast Baty zbudował go na deskach sceny teatru Montparnasse, oko miało się na czym zatrzymać. Była to jednak konstrukcja z dykty i płótna, której brakowało jednej ściany; miało się w nią wierzyć na tyle tylko, na ile nieodzowna była dla aktorskich ewolucji. Jeśli jednak pokazano nam ten budynek na ekranie, to w ten sposób, byśmy zapomnieli zupełnie o istnieniu studia filmowego. Powinniśmy mieć przed oczyma coś, co wygląda jak prawdziwy dom z cegły lub kamienia, dom naprawdę przerażający i ohydny.

Wszystko to zdaje się sprawiać, że istotna prawda kina przymusza je do postępowania krok w krok za rzeczywistymi wydarzeniami i do odrzucenia sprawnej ruchliwości opowiadania. Można więc zrozumieć wahania René Claira i kilku innych. Czyż nie sprzeniewierzamy się naturze kina, używając go dla celów opowiadania? Czyż nie jest to marnotrawienie wspaniałych możliwości?

Dwa bieguny kina

Postaram się teraz wykazać, że mimo wszystko kino nie przypadkiem zajmuje się opowiadaniem „historii".

Czy przyglądaliście się kiedyś, państwo, reklamowym stelażom u wejścia do kina? Czy zauważyliście, że z reguły są one mało atrakcyjne i dają fałszywe wyobrażenie o filmie? Jest coś wulgarnego i niemal przerażającego w tych martwych fotosach, w tych znieruchomiałych aktorach, coś, co budzi we mnie chęć natychmiastowej ucieczki. Na szczęście ruch w filmie przetwarza wszystko. Czy jednak nie uważacie państwo, że otwierając na chybił trafił jakąś powieść i wybierając z niej kilka przypadkowych zdań, doznajemy na ogół tego samego wrażenia mdłej banalności? Mówię przy tym o d o b r y c h powieściach i znam bardzo inteligentnych ludzi, którzy dają się złapać w tę pułapkę. A tymczasem trzeba mieć na uwadze, że powieść jest procesem; nie należy jej ujmować statycznie. W takim błędnym podejściu tkwi najpewniej przyczyna sprawiająca, iż najlepsi powieściopisarze są co jakiś czas oskarżani o to, że źle piszą. Ich styl ma tendencję do bycia czymś, co narzucają sobie sami. Powieściopisarz ma prawo, a może nawet obowiązek, dać się ponieść przypadkowym sytuacjom podsuwanym przez temat. Tym różni się on od dramaturga, który musi wciąż szlifować dialogi, dopasowywać repliki niczym kamienie w naszyjniku, by wyrażały coś więcej, niż po prostu mówią. Ujęcia w filmie, podobnie jak zdania w powieści, nie mają samodzielnego znaczenia. Nie powinny być zbyt piękne. Nadmiar piękna absorbuje spojrzenie widza, nie pozwalając mu podążać za tokiem akcji. Oto, moim zdaniem, pierwszy dowód, że kino nie jest, być może, tak dalekie od powieści, jak to się nam dotychczas wydawało.

Czyż kino — formułując rzecz inaczej — nie ma dwóch biegunów? Podległe — z jednej strony — światu, gdy jednak pragnie przedstawić coś nieco bardziej skomplikowanego, musi przybierać kształt opowiadania, ale opowiadania zawdzięczającego swą oryginalność tym właśnie dwom, sprzecznym wymogom.

Opowiadanie — jak widzieliśmy — jest rodzajem odwetu, jaki ludzie wymierzają światu. W życiu wydarzenia atakują nas niespodzianie. Nadciągają bez ostrzegawczego okrzyku, bez przygotowania. Mają w sobie coś wybuchowego, ponieważ nawet te, których się spodziewamy, nie przebiegają nigdy dokładnie tak, jak tego oczekiwaliśmy. Nie układają się nigdy w zrozumiały ciąg. W świecie nigdy nic się naprawdę nie zaczyna i nigdy nic naprawdę się nie kończy. Wszystko jest wątpliwe i w każdej chwili może zdarzyć się coś nowego, nadając nowy sens ubiegłym wydarzeniom. W ostatecznym rachunku żaden układ nie jest zamknięty — świat pozostaje stale o t w a r t y.

Nie ma ponadto żadnego powodu, dla którego mielibyśmy się znaleźć w miejscu najlepiej nadającym się do obserwacji nadchodzącego wydarzenia, tym bardziej że taki optymalny punkt widzenia co chwila znajduje się gdzie indziej. Coś uchodzi naszej uwadze, coś innego nuży i przeszkadza nam; mamy zawsze do czynienia z nadmiarem i niedostatkiem naraz. Cóż dostrzegamy, patrząc na wypadek, bójkę, bitwę? W opowiadaniu odwrotnie: jest ono postępowaniem, dzięki któremu w miarę możności omijamy ów brak stylu cechujący wydarzenia rzeczywiste i możemy znajdować zadowolenie w wydarzeniach określanych jeśli nie w przestrzeni, to przynajmniej w czasie. Przygotowujemy je poprzez ekspozycję, która jeśli nawet nie zapowiada ich wprost, to w każdym razie szykuje dla nich miejsce, tak że zaskoczenie w opowiadaniu nosi szczególny charakter. Wpisuje się ono bez trudu w antycypowaną krzywą, która ma początek, środek i punkt końcowy, który zamyka „historię", nadaje opowiadaniu kształt i sens i zanim się jeszcze pojawi, zarysowuje z góry obietnicę konkluzji.

Otóż łatwo można zauważyć, że chcąc sfilmować cokolwiek, nie starając się wcale naśladować noweli lub powieści, muszę jednak mimo wszystko uczynić odtwarzane widowisko bardziej czytelnym. Muszę usunąć maksymalnie możliwą ilość szczegółów przypadkowych, zbędnych, przeszkadzających. W sposób naturalny staram się ustalić hierarchię postrzeganych postaci, niepostrzeżenie naprowadzić oko na określony przedmiot znajdujący się w jednym z „mocnych miejsc" fotografii. Operuję kamerą i dobieram otoczenie tak, by widz w sposób możliwie najbardziej klarowny uchwycił pewien sposób patrzenia czy też myśl. Jeśli dalej zamiast sceny statycznej chcę sfilmować najprostszą akcję, że tak powiem — ciąg gestów, muszę, wciąż w trosce o klarowność, tak zorganizować ciąg ujęć, że chcąc nie chcąc wprowadzam elementy swego rodzaju narracji. Oto przykład zaczerpnięty z rozprawki o kinematografii:

> Chłopiec i dziewczyna rozmawiają, idąc obok siebie aż do momentu, w którym chłopiec zwraca się twarzą ku dziewczynie, czyni jej jakieś wymówki, po czym odchodzi, podczas gdy dziewczyna patrzy w ślad za nim. Kamera ustawiona po lewej stronie zbliżającej się pary porusza się z tą samą szybkością, po szym stopniowo zwalnia, przepuszcza postacie i śledzi je aż do chwili, w której chłopiec odwraca się i odchodzi. W ten sposób chłopiec w chwili, gdy czyni wyrzuty i rozstaje się z dziewczyną, widziany jest z przodu, dziewczyna zaś oglądana od tyłu pozostaje na pierwszym planie, gdy równocześnie chłopiec się oddala.
>
> (R. Bataille, *Le Savoir filmer*, s. 50)

Filmując byle jak, ustawiając kamerę byle gdzie, otrzymamy w rezultacie scenę niejasną, nieczytelną. Kamera pozwala nam stale znajdować się w najlepszym miejscu, gdy w rzeczywistości postrze-

gamy rzeczy jedynie fragmentarycznie i wyrywkowo. Nie sposób więc zrezygnować z tej przewagi kamery.

Chcąc jednak odtworzyć na taśmie choćby najprostszy ciąg działań czy ruchów, nie mogę się zadowolić tym, że towarzyszę mu, ustawiając kolejno kamerę w najdogodniejszej pozycji. Wciąż starając się uczynić zdarzenie możliwie najbardziej czytelnym, pomijam momenty nie znaczące, zastępujące płynność natury niejasną i nadmiernie bogatą — czytelną nieciągłością. Filmowiec zadowalający się czasem prawdziwym, który jest właściwy ruchomej fotografii w stanie czystym, musiałby ograniczyć sam temat filmu do 90 minut, tyle bowiem trwa przeciętna projekcja. Rezygnując jednak z wyboru i cięć montażowych, zarzucilibyśmy zarazem zamiar uczynienia ciągu obrazów klarownym i łatwym do ujęcia okiem widza. Prowadząc na wszystkie strony kamerę, ustawiając byle jak przenośny rejestrator dźwięków pośród wydarzeń, które mają uzyskać dramatyczność, nie można zrobić filmu. Bez ludzkiej interwencji nie ma sztuki. Nawet film dokumentalny czy kronika muszą być skomponowane.

Trzeba się więc posłużyć czasem fikcyjnym, który ujmując cząstki realnego trwania, nadaje im zamierzony rytm. Sposobem, który się tu przede wszystkim narzuca, jest takie zestawienie scen, by tworzyły one zrozumiały ciąg. Otrzymujemy dzięki temu coś, co nazywa się sekwencją i co składa się z ujęć. Jeśli np. jakiś człowiek udaje się z domu do kościoła, widzimy go schodzącego ze schodów, następnie oglądamy jedno lub dwa ujęcia ukazujące go idącego ulicą, wreszcie w przedsionku kościoła. Ten rodzaj cięć jest zabiegiem całkiem naturalnym i stanowi w rzeczywistości uogólnienie sposobu postrzegania nader powszechnego w życiu codziennym. Często zdarza się, że patrzę na idącego człowieka lub jadący samochód wycinkowo, odrywając wzrok już to ze względu na wykonywaną przeze mnie pracę, już to wskutek rozproszenia uwagi. Niemniej te nieciągłe spojrzenia pozwalają mi odtworzyć i zrozumieć ruch obserwowany w ten sposób. W odróżnieniu od normalnego postrzegania zakłada się tutaj po prostu większą nieciągłość i zarazem większą sprawność percepcji. Od razu podkreślić jednak należy logiczny charakter tego chwytu. Porównuje się często sekwencję do zdania. I rzeczywiście znajdujemy się tu w samym środku narracji. Dochodzą do tego „powiązania" sugerujące upływ czasu. Oglądamy np. roześmianych i rozgadanych biesiadników za olśniewającym i obficie zastawionym stołem i nagle ożywiona scena zamienia się w opustoszałą i zrujnowaną przestrzeń, po której, wśród resztek uczty, błąka się kot, podkreślając kontrast ciszy i bezruchu. Nic tu nie przypomina normalnej percepcji. Niczego mi się tu nie pokazuje, lecz raczej daje do zrozumienia. Od normalnego widzenia jeszcze bardziej oddala mnie taki niewymyślny

chwyt, jakim jest pokazanie samoczynnie zmieniających się kartek kalendarza lub technika zdjęć nakładanych. Ta ostatnia pozwala w przyśpieszonym rytmie grupować migawkowe sceny według wszelkich zasad i z dowolną szybkością. Wreszcie napis — używany niekiedy i dziś — powiadania w sposób najprostszy i najbardziej jawny, że „minęło lat dziesięć". We wszystkich jednak wypadkach, takich jak: montaż scen tworzących sekwencję, przejścia za pomocą łącznika lub przenikania, wielokrotna ekspozycja, obracające się wskazówki zegara, kalendarz, który sam traci kartki, czy wreszcie napis — chodzi o informację dostarczaną niezależnie od obrazu. Trwam w czasie poszczególnych składników, scen, ale czas filmowy zostaje mi podpowiedziany, a w każdym razie zasugerowany. Opowieść filmowa opiera się więc na swego rodzaju podskórnym wątku logicznym, na ciągu pokrewnym dyskursowi.

Oczywiście pociąga to za sobą konieczność dostosowania rytmu utworu filmowego do giętkości i — jeśli można tak powiedzieć — naturalnego pulsowania naszej zdolności do skupienia uwagi. Przemienność dnia i nocy, kołowrót pór roku zastępuje się czysto ludzkim czasem, dostosowanym do chłonności naszej uwagi, czasem podzielonym między zapowiedzi, kontrasty, odpoczynki, Cóż to więc jest, jeśli nie opowiadanie? Tworzy się rytm, ustalając długość sekwencji oraz ujęć wewnątrz sekwencji, podobnie jak zdania budują pewną równowagę na stronicy, a zdania poboczne wewnątrz zdania głównego. Długie ujęcia sugerują spokój. Na odwrót, tempo podróży, burzliwość sceny, oddaje znaczna ilość odpowiednio połączonych ujęć. Zmieniając za każdym razem w tych ujęciach kąt widzenia, wywołuje się nadto wrażenie zamieszania i szybkości. Zawsze przy tym staramy się, by zainteresowanie wzrastało równomiernie i bez zbędnych dygresji. Żadnych gwałtownych spadków. Ciągłe narastanie, lecz połączone z chwilami odpoczynku, z owym nieznacznym stopniowaniem tworzącym tło przełomowych momentów. Kino samoistnie doszło do tych zasad kompozycji, porzucając w ten sposób świat dla opowiadania, nad przymus wywierany przez rzeczy przedkładając reguły właściwe człowiekowi. Od odtwarzania natury kino przechodzi do gry zmiennych, opartej na naszych psychologicznych możliwościach odbierania, by tak rzec, niespodzianki na pół przewidzianej. Tu właśnie odnajdujemy chwyty powieściowe.

Na czym polega istota opowiadania? Jest ono oczekiwaniem. Oczekiwaniem, które bez uszczerbku może pozostać nie spełnione. Oto dlaczego można niekiedy dać się wciągnąć opowieści absurdalnej lub przynajmniej z pozoru absurdalnej. Widzimy to już na przykładzie Dostojewskiego, ale Kafka pokazuje to lepiej. *Proces* czy *Zamek* „biorą" czytelnika,

nawet jeśli nie przychodzi mu do głowy żadna z możliwych wykładni tych powieści (człowiek pozbawiony łaski, obywatel wobec anonimowego, współczesnego państwa; „pieniactwo" [*le caractère „processif"*] ludzkiej natury). Ciągła niezborność nie zakłóca owej powierzchownej lektury, nie odbiera tekstowi cech wciągających czytelnika, ponieważ opowieść budzi zainteresowanie poprzez ruch, który nas unosi, a nie poprzez miejsca, ku którym prowadzi. Obietnice są ważniejsze niż spełnienie; jesteśmy zaspokojeni przez fakt wiecznego niezaspokojenia. Skoro więc film również opowiada, to w jaki sposób wprowadzić ten rodzaj wciągania [*appel*] widza w szereg zdjęć fotograficznych, które — jak to widzieliśmy — nieuchronnie muszą zawierać w sobie jakąś pełnię i wystarczalność?

Wstępnej odpowiedzi dostarcza nam świetny film kryminalny, *Laura*, który oglądaliśmy w Paryżu latem 1946 r. i który niedawno znów się pojawił. Uznana za ofiarę morderstwa Laura wraca do swego domu, w którym detektyw MacPherson prowadzi dochodzenie i snuje domysły. Cóż się tu dzieje? Nacisk, z jakim każe się nam oglądać pustkę panującą w domu Laury (podobnie jak zawieszenie głosu w ustnej opowieści), budzi w nas przeczucie, że coś musi się nagle zdarzyć. Jednak ściśle rzecz biorąc, nie można nam pokazać pustki żadnego mieszkania. Źródłem sugestii jest tu zwolnienie ruchu kamery, zmiana rytmu. Fotografia może tylko jedną pełnię zastąpić inną. Pustkę wprowadzam ja, widz, przez moje zniecierpliwienie, nadzieję lub obawę. MacPherson krąży po mieszkaniu. Kamera postępuje w ślad za nim. W jednym miejscu rzuca on trencz, w innym marynarkę. Zadomowił się. Z wolna z pomocą tajemniczego oświetlenia, rzeczy stają się jakby „niewypełnione". Wyglądają, jakby na coś czekały. Jakim że sposobem mogłyby one czekać na coś w rzeczywistości, w której nieustannie i bez żadnych luk ani braków są one tym, czym są? A tymczasem scena jest stale zdominowana przez portret Laury. Pokazuje się go nam co chwila, każąc mu pełnić funkcję łącznika między owym oczekiwaniem a osobą rzekomo zmarłej. Wreszcie MacPherson zasypia i wszystko poddane zostaje rytmowi jego oddechu. Gdy nagle w drzwiach pojawia się Laura z krwi i kości, staje się ona, rzecz jasna, tym czymś oczekiwanym, a zarazem nie oczekiwanym, tym, co jest duszą każdej opowieści. Lecz pustka, brak, oczekiwanie — jakkolwiek to nazwiemy — ma swe źródło w czyjejś woli, która znajduje się poza przebiegiem filmu. Przez dyskretne ukierunkowanie naszej uwagi, przez usłużne śledzenie ruchów detektywa filmowi udało się w samym sercu domu Laury umieścić ów szczególny rodzaj niewystarczalności. Tak czy inaczej, czysty i prosty zapis filmowy nigdy sam nie opowiada. W jaki sposób obrazy same w sobie miałyby być nabrzmiałe tym, co za chwilę nastąpi? Do tego,

by je wyrwać z całkowitej wystarczalności bytu i wymodelować na kształt „pustki zwróconej zawsze ku przyszłości", potrzebny jest człowiek.

Zechciejcie w czasie najbliższej bytności w kinie dobrze obserwować. Podpatrzycie tam, w jaki sposób przenosi się was od jednego do drugiego ujęcia, przez stosowanie pewnego rodzaju równowagi chwiejnej: przywraca się ją, by ją znów zakłócić. Często — jak się przekonaliśmy — kamera opisuje jakieś miejsce, śledząc ruchy człowieka. Niekiedy człowiek ten może gasić lampy stojące na jakimś meblu, potem gasi kolejne, i w miarę tego, jak się porusza, narasta mrok wywołujący tajemniczość. Są takie obrazy, które dezorientują przez chwilę, bądź dlatego, że by je wchłonąć, trzeba pewnego czasu (jestem zaskoczony, gdy np. nagle pokazuje mi się kobiecą głowę na poduszce), bądź dlatego, że jakiś przedmiot — np. złożona gazeta — zasłania coś, co jest naprawdę ważne, i odsłania dopiero w chwili, gdy zostanie odsunięte. Proszę wreszcie pomyśleć o obrazach, które garściami zdają się spadać z nieba, wprowadzając skrajny bezład, wzywający jakby — na zasadzie kontrastu — do tego, byśmy sami splatali nić opowiadanej historii. Ilekroć jednak zastanowimy się — zawsze uchwycimy ową pozafotograficzną interwencję, która z zewnątrz nadaje ujęciom zarazem porządek i ruch opowiadania.

Proszę jednak pamiętać, że mówiąc „interwencja pozafotograficzna", nie mamy na myśli jakiejś ingerencji w sposób widoczny oddzielonej od filmu. Wręcz przeciwnie, wtapia się ona nieustannie w film, postępuje za nim krok w krok. Filmowiec buduje opowiadanie niemal wbrew fotografii, tj. opierając się na niej niczym żeglarz, który płynie pod wiatr, wykorzystując za pomocą manewru jego siłę. Reżyser tworzy więc film, obalając jego naturę. Czas obrazów, jak już o tym była mowa, jest czasem prawdziwym, czasem rzeczy, gdy tymczasem czas filmu, podobnie jak czas powieści, wymyka się przymusowi obrazów, kładzie na coś nacisk lub błyskawicznie przemija w rytmie zgodnym z intencjami narratora i po to, by kształtować rytm wzruszeń widza. Kino przezwycięża sprzeczność między tym, co istnieje, a tym, co jest wyobrażone, między rzeczywistością a opowiadaniem, tworząc oryginalną syntezę. Jest nią narracja bliższa światu niż opowieść słowna. Przykładowo — ekspozycja w filmie musi być dostatecznie długa, musi składać się z dostatecznie rozległych planów i sekwencji. Mówi się, że to po to, by wprowadzić widza w atmosferę. W rzeczywistości chodzi tu oto, by dzięki powolnemu tempu odbiorca uwierzył lub prawie uwierzył, iż żyje wraz z wydarzeniami, podczas gdy są mu one już opowiadane. I jeśli w toku akcji opowiadanie góruje dzięki zwięzłości scen i krótkości zmieniających się błyskawicznie ujęć, wiadomo, że zakończenie sekwencji lub

rozdziału powinno być podkreślone przez długie i zaakcentowane ujęcie. Trzeba, by na chwilę czas fikcyjny zbiegł się dokładnie z czasem rzeczywistym, by chwilami film na powrót dotykał ziemi.

Biorąc do ręki *A Voyage to Purilla* Elmera Rice'a, czytelnik styka się z nader dziwnym światem i jest początkowo zdezorientowany. Poziom wizji ulega tu gwałtownym przemianom. Rzeczy giną „bez ostrzeżenia"; przenosi się nas niespodziewanie z miejsca na miejsce, nie pozwalając zrozumieć, o co chodzi. Skoro autor nie daje nam żadnego klucza, to po to, by rozwikłać te dziwactwa, trzeba samemu rozwiązać zagadkę. Polega ona na tym, że autor opisuje rzeczy tak, jak pojawiałyby się na ekranie. Otóż uważam za nader instruktywne, że filmy nigdy nie dezorientują w ten sposób. Jeśli bez trudu akceptujemy dziwactwa kina, to dlatego, że od początku przyjmujemy określoną postawę: owszem, nastawieni jesteśmy na postrzeganie świata, lecz zarazem i jednocześnie na zrozumienie opowiadania. Dobrze znana filmowcom zasada głosi, że nie należy raptownie przechodzić od planu ogólnego do zbliżenia, nie ryzykując u widza nieprzyjemnego szoku wzrokowego. Można sobie z tym poradzić w dwojaki sposób: można dokonać tego przejścia, posługując się najazdem kamery lub za pomocą stosowania całej gamy planów: średniego, pełnego, amerykańskiego itd. Lecz tu obowiązuje druga, również przez doświadczenie potwierdzona, zasada: za każdym razem trzeba koniecznie zmieniać oś obiektywu, w przeciwnym bowiem wypadku szok wzrokowy będzie równie nieprzyjemny. Co to znaczy? Wybierając najazd kamery, wybieramy świat, jego percepcję. Jeśli natomiast dokonujemy stopniowego przejścia, jawna zmienność punktów widzenia wyraźnie podkreśla, że wybór padł na narrację, i oto znajdujemy się na przeciwległym biegunie, w samym środku czynności opowiadania. Oko powinno wiedzieć, czego się trzymać. Przeskok z planu ogólnego do powiększonego szczegółu lub stopniowe przejście tej drogi za pomocą skandowanej serii ściśle koncentrycznych obrazów, sprawiają wrażenie, że owe rozmaite plany stanowią szereg etapów nieprzyjemnie skróconego procesu powiększania skali percepcji. Odwrotny rezultat osiągamy, manewrując kamerą — zmiany osi obiektywu wskazują niedwuznacznie, że twórca korzysta z wolnego wyboru i możliwości narracji. Ale nawet wykorzystując fikcyjną możliwość gwałtownego przeniesienia się z jednego pola widzenia na inne, film wciąż czyni to tuż obok rzeczywistości. Można powiedzieć, że przez swoje zygzaki kamera neguje normalne przybliżenie, lecz neguje je, krążąc wokół niego nieustannie, separując się odeń jakby z żalem. Opowiadanie filmowe stwarza swoje arabeski wedle własnej fantazji, lecz mimo to nie przestaje ściśle oplatać swoimi zwojami realnie postrzeganego świata, owego sztywnego pnia, wiernej rękojeści tego kaduceusza.

Demonstrator obrazów

By lepiej uchwycić w dziele to coś lub tego kogoś, kto znajdując się tuż obok obrazów, ale poza nimi, pełni w filmie funkcje narratora, przyjrzyjmy się, w jaki sposób kino prezentuje postacie. Za punkt wyjścia przyjmijmy sytuację znaną nam z powieści. Otóż autor albo kreuje — za pomocą analizy i bezstronnego opisu — wiele postaci na raz, żadnej z nich nie obdarzając przywilejami, albo wciągając w to nas, „włazi w skórę" jednej postaci, tak że pozostałych bohaterów oglądamy jej oczyma. W tym drugim wypadku — a on interesuje nas w tej chwili — nie jest rzeczą ważną, czy bohater mówi o sobie „ja", czy też przedstawia się go w trzeciej osobie. Moralnie rzecz biorąc, występuje on zawsze w pierwszej osobie; znaczy to, że pozostali bohaterowie, nawet jeśli poddani są gruntownej analizie i przy okazji ukazani równie dobrze jak postać centralna, to zawsze będą pokazani z punktu widzenia owego „ja". Zdarza się czasami, że protagonista ten jawi się nam w świetle własnych refleksji nad samym sobą, z którymi zaznajamia nas autor. Ale nawet w braku takiej samoanalizy poznamy go tak czy inaczej poprzez sposób, w jaki jawią mu się inne postacie i otaczający go świat. Opis otoczenia, radosne lub groźne zabarwienie pejzażu każą nam istnieć wraz z nim, ale na powierzchni świata; uczucia, jakie żywi on względem jakiejś kobiety lub jakiegoś mężczyzny, pozwalają nam zgłębić tych bohaterów, lecz równocześnie i przede wszystkim dostarczają nam okrężnej choć pewnej wiedzy o tym, z którym łączy nas wspólna perspektywa. Patrzymy tak, jak on patrzy, nawet jeśli nie zawsze wiemy, jak widzi on samego siebie.

Co się dzieje, gdy tego rodzaju powieść zostaje przeniesiona na ekran? Posłużmy się *Dawidem Copperfieldem*, klasycznym przykładem powieści pisanej w pierwszej osobie. Pomińmy ryzyko związane zawsze z wyborem dzieła powszechnie znanego; widz oczekuje najpierw jednego epizodu, potem następnego; twórca filmu nie odważa się niczego poświęcić i odnosimy analogiczne wrażenie, jak w wypadku książki o przesadnie rozbudowanych ilustracjach, kiedy rysownik nie potrafił się zdecydować na to, by raczej sugerować, niż przedstawiać. Co więcej — *Dawid Copperfield* na ekranie musi być, niezależnie od zalet filmu, innym *Dawidem Copperfieldem*. Dawid jest już tylko jedną z wielu postaci, a nie podmiotem dziecięcej wizji świata. Nie jego oczyma oglądamy mimikę nauczyciela, nie on czyni kelnera olbrzymem, nie on niebezpiecznie spłaszcza piaski Yarmouth. Oglądam go z zewnątrz. Jest tym, kim jest. Czyni to, co czyni. Ograniczony własną widzialnością pozbawiony został owej stałej bezradności, która pozwalała nam w każdej chwili wyjść poza nas samych.

Filmowy ogląd świata nie jest w rzeczywistości taki, jaki miałbym,

znalazłszy się istotnie między postaciami na ekranie. Zacznijmy od tego, że zdjęcia robione są często pod takim kątem, z jakiego nie mógłby patrzeć domniemany realny obserwator. Kiedy najazd kamery lub panorama zmieniają kąt padania obiektywu, przesunięcia wózka lub obrót kamery nie muszą bynajmniej odpowiadać zmianie miejsca lub postawy przez człowieka. W filmie odczuwamy, niekiedy bardzo wyraźnie, że porusza się tu aparat, a nie oko żywego człowieka. Zresztą przejścia skokowe z planu na plan w ramach jednej sceny dowodzą wyraźnie, że nie chodzi tu o odtworzenie percepcji jakiegoś rzeczywistego świadka. Plan amerykański, zbliżenie, duże zbliżenie następują po sobie zgodnie z zamiarem artystycznym, a nie w trosce o dokładność, w życiu bowiem nie przeskakuję tak nagle z jednego poziomu oglądu na inny. Wreszcie — gdy w dużym zbliżeniu oglądam twarz Betty Davis czy Michèle Morgan, jak gdybym patrzał na nią z odległości metra czy nawet mniejszej, jest rzeczą oczywistą, że kobieta ta nie wie nic o mojej niedyskretnej obecności; widz podglądający na odległość tchnienia nie jest składnikiem jej zachowań: kobieta śmieje się lub płacze, nie troszcząc się o mnie.

To prawda, że czasami widzimy na ekranie dokładnie to, co ogląda jeden z aktorów. Pejzaż rozwija się przede mną jak przed nim, gdy siedzi za kierownicą samochodu; oglądam chodnik od góry, tak jak jawi się on jego oczom z balkonu czy spoza firanki. Nigdy nie trwa to jednak długo; jest to jedynie chwilowa uprzejmość — jak gdyby obserwator pozwolił mi na moment przylgnąć okiem do peryskopu. Ponieważ dana mi jest możność bycia gdziekolwiek — przez chwilę jestem tam, gdzie znajduje się jedna z postaci, nie jest to jednak uprzywilejowany punkt widzenia. Nie utożsamiam się z nim. Korzystam z percepcji danej postaci, nie utożsamiając się z nią. Łatwość, z jaką przystosowuję się do jej odbioru, jest jedynie szczególnym przypadkiem mojej neutralności względem wszystkich punktów widzenia.

Może mi ktoś powiedzieć, że być może filmowcy grzeszyli dotychczas nadmiarem skromności, że opisuję to, co jest, a nie to, co być powinno, przyjmując za nieuchronną konieczność to, co jest jedynie skutkiem rutyny. Czy nie da się pomyśleć i czy nie zobaczymy kiedyś filmu nakręconego z punku widzenia człowieka na dobre zaangażowanego w akcję? Zostanie kiedyś nakręcony nowy *Dawid Copperfield*, lecz tym razem realizator będzie wzbraniał się przed pokazaniem Dawida, ponieważ nas wstawi na jego miejsce. Zostaną nam dane jego oczy. Dover i Londyn ułożą się wedle jego perspektywy; Pegotty i statek-dom urosną niepomiernie, jak oglądane okiem dziecka. Bicie serca powie mi, że Dora pojawiła się w ogrodzie. Dadzą się nawet pomyśleć pewne deformacje obrazu i różne triki zdjęciowe, które dadzą światu taki sam kolor i kształt, w jakim jawi się on zdumionym oczom sieroty. Będę odczytywał uczucia Dawida z rzeczy, a nie z jego twarzy.

Zarozumialstwem byłoby twierdzić, że eksperymenty tego rodzaju nie mają przyszłości. Z góry zakładam, że jest ona nader obiecująca. Lecz albo mylę się gruntownie, albo w filmie nie uda się nigdy zrealizować całkowitego utożsamienia się z jednym z aktorów czy choćby z świadkiem biernym, lecz usytuowanym po prostu na miejscu akcji. Przedstawiłem już swoje racje po temu. Czułbym się wtedy zbyt zaangażowany, w dwojakim znaczeniu tego słowa. Kino nie może powtarzać rzeczywistości, nie narażając się zarazem na niebezpieczeństwo: świat ewokowany jest i tak zbyt realny, by można mu było pozwolić na nieograniczoną realność. Nader szybko stałoby się to przerażające. Widzowi trzeba zawsze zostawić zapasowe wyjście. Nie ma sztuki bez pewnego odwrotu, bez — by tak rzec — miejsca, w którym można spokojnie odetchnąć. Stąd konieczność nadania oku filmowemu wszechobecności tak znacznej, by pozwalała nam solidaryzować się z bohaterami w takiej tylko mierze, w jakiej nam to odpowiada, byśmy dzięki stałemu poczuciu, że jesteśmy zawsze na zewnątrz gry, mogli panować nad naszymi emocjami.

Ale po co mówić o przyszłości. Dawno temu m. in. Orson Welles podjął próbę dyskretnego utożsamienia się z kolejnymi postaciami filmu. Wiadomo, że w *Obywatelu Kane* wspomnienia ludzi indagowanych przez dziennikarza zbierającego dane do życiorysu tego magnata prasowego materializują się na ekranie. Tak więc przedstawienie w operze jest najpierw pokazane z punktu widzenia Lelanda, recenzenta, który nie zgodził się na chwalenie pani Kane, śpiewaczki bez głosu i bez talentu. Kiedy następnie dochodzi do wywiadu z byłą panią Kane, niektóre obrazy pojawiają się ponownie, ale oglądane — np. scena w operze — pod innym kątem. Ponieważ jednak wciąż widzimy panią Kane — co prawda teraz od tyłu — jasne jest, że Welles chciał jedynie zarysować zmianę perspektywy, nie narzucając nam naprawdę spoglądania ani „wraz" z Lelandem, ani następnie „wraz" z panią Kane.

A oto inny przykład. Pani Kane (to wciąż ona opowiada) dusi się w luksusowym pożyciu zorganizowanym przez męża. Brak ciepła i intymności, nuda, są tu zasugerowane m. in. przez echo rozlegające się w ogromnych salach ekstrawaganckiego pałacu zbudowanego przez Kane'a dla żony. Jest to rzeczywiście sposób pozwalający nam uchwycić uczucia postaci w samych rzeczach. Tak, to jest nuda pani Kane. Ale pani Kane jest cały czas oglądaną, a nie oglądającą. Mamy tu do czynienia raczej z próbą moralnej identyfikacji niż z upodobnieniem percepcji. Co więcej, kiedy po ostatniej dyskusji z mężem porzuca go ona ostatecznie — jej odejście przez niekończący się korytarz pokazane jest tak, że fizycznie jawi się ono jemu, a nie jej; co prawda moralnie, w swojej wściekłości, pani Kane wyobraża sobie, że mąż owo odejście widzi, i chce, by je widział. W następnej sekwencji, w której zakłada się, że rzeczy opisywane są przez kamerdynera, oglądamy raz je-

szcze tę ucieczkę, w nowym ustawieniu, z odwrotnej perspektywy, od strony drzwi wejściowych i korytarza. Następująca po tym wielka scena furii, w której Kane tłucze wszystko w pokoju żony, pokazana jest również tak, jak może ją ujrzeć służba. Nigdy jednak kadrowanie nie ogranicza się ściśle do pola widzenia faktycznie dostępnego oczom poprzez obramowanie drzwi. Inaczej mówiąc, wzrokowa perspektywa postaci nie zostaje nigdy odtworzona dokładnie. My zaś nie podzielamy perspektywy widzenia z żadną postacią. Mamy do czynienia jedynie z aluzjami do czyjegoś oglądu. Ostrożnie i zręcznie demonstrator obrazów przenosi nas w kolejne sytuacje, które po prostu niekiedy sugerują moralne postawy uczestników dramatu. Nie przestaliśmy — jak sądzę — być w kinie niewidzialnym świadkiem, którego kaprys reżysera odsyła to tu, to tam, nie wyznaczając mu stałego miejsca, świadkiem, któremu różne stanowiska pozwalają na śledzenie akcji okiem, które — ściśle biorąc — nie należy do nikogo.

Czy jednak określenie „niczyje oko" jest właściwe? Że nie jest to oko żadnego z bohaterów filmu — to pewne. Ale oko może być czymś w rodzaju abstrakcyjnego i wszechpotężnego przewodnika, na którego składają się liczne współczynniki dzieła, przewodnika, który poprzez różne znaki porozumiewawcze pozwala nam uchwycić upływ czasu, a narzucając rytm i wybierając kolejność ukazywanych przedmiotów, pozostawia w obrazach miejsca „puste", które pobudzając niecierpliwość, ukierunkowują owe obrazy. Jest to przewodnik, którego przychwytujemy na tym, jak pokazuje nam obrazy, podobnie jak przewraca się kartki albumu. Pytaliśmy samych siebie, jak można opowiadać za pomocą ruchomych zdjęć. Czy nie należałoby wpierw zastanowić się nad winietami z Epinal, nad ilustrowanymi pisemkami dla dzieci? One również opowiadają bez słów lub prawie bez słów; tekst, o ile w ogóle występuje, jest ściśle przystosowany do możliwości czytelniczych istoty naiwnej i bardzo młodej. Lecz zawsze wyczuwamy tu kogoś, kto bierze nas za rękę i za nas dokonuje wyboru, co mamy najpierw obejrzeć, a co potem. Obrazki są nader charakterystyczne i uporządkowane w sposób zrozumiały. Podobnie film zawiera w sobie wirtualną opowieść, która obejmuje i przenika czyste przesuwanie się obrazów, decyduje o tym, co się widzi, i o rytmie, w jakim się ogląda.

Około 1947 r. po raz pierwszy dotarło do nas z Ameryki sporo filmów, w których wspomniana opowieść wirtualna była przynajmniej częściowo wydobyta na jaw. Ponadto język podjął tu na nowo swą najbardziej normalną rolę semantyczną. Mam oczywiście na myśli filmy z komentarzem jako składnikiem towarzyszącym, wspierającym lub powodującym pojawienie się obrazu (*Green was my valley*, *Obywatel Kane*, *Double Indemnity* itd.). Już w *Our Town* narrator udzielał nam niezbędnych informacji

o mieszkańcach małego miasteczka. Pokazywano go jednak chwilami na ekranie — w sposób *notabene* niezbyt zręczny — jako niby-kronikarza miejscowej gazety, tj. jako na pół aktora. W *Green was my valley* John Ford posłużył się konksewentnie zewnętrznym monologiem opisowym, w stosunku do którego obrazy nieme czy opatrzone dialogiem pełniły funkcję ciągłej ilustracji. Demonstrator latarni magicznej realizował tu swe zapowiedzi. Z pozoru tedy utożsamiał się z opowiadającym wspomnienia. W rzeczywistości jednak człowiek, którego głos słyszymy, wcale nie identyfikuje się z małym Hewem, którego widzimy na ekranie. Zachwycającą twarz Roddy MacDowalla — być może najbardziej wzruszające wcielenie dziecinności w historii filmu — oglądamy z dystansu, w towarzystwie owego przewodnika. Pierwsze obrazy filmu, świadomie bezładne, są nieme; później dyskretnie włącza się dźwięk, wdrożony zostaje porządek. Gdy komentarz ustępuje miejsca dialogowi, dialog ten jest na tyle rozrzedzony, że nie tracimy wobec niego wrażenia dystansu. Sceny rodzą się powoli, pełne przymglonego wdzięku, i giną po krótkim życiu. Kiedy ku końcowi, zacierając dialog, wkracza na powrót komentarz, początkowe nieme obrazy i kilka krótkich scen przypominających środek filmu jawią się bezładnie naszym oczom niby garść rodzinnych fotografii rzucona na stół jak wachlarz.

Widzieliśmy już w *Obywatelu Kane* „konferansjera" [*le meneur de jeu*] mówiącego ustami kolejnych postaci, lecz nie zajmującego pozycji żadnej z nich.

Zauważmy tu w nawiasie, że między teatrem a powieścią istnieje ogromna różnica. Gdy kuglarze na skrzyżowaniu ulic czy na rynku zaczynają sypać powiedzonkami, tłum robi im miejsce; każdy chce dobrze widzieć i tak powstaje krąg gapiów. W ten sposób wyodrębniony zostaje kawałek dialogu, który jeśli można tak powiedzieć, jest bezpośrednio wykrojony przez publiczność. Oto spektakl w swej elementarnej prostocie; Tabarin na jarmarcznej scenie, klown na arenie cyrkowej; do tego zawsze należy wracać. Nasze współczesne teatry jakby chciały oszańcować utwór świecącą zasłoną rampy, lecz prawdę mówiąc, nigdy im się to w pełni nie udaje i chyba nie za bardzo się o to starają. Jedynie dramat elżbietański odgrywany w biały dzień i niemal na wolnym powietrzu, ze swą wysuniętą, z trzech stron otoczoną przez widownię sceną, pozwala nam lepiej rozumieć, że język teatru jest niby wyciągiem z języka publiczności. Hamlet w swoim monologu rozmawia z widzami podobnie jak klown w cyrku czy komik w *music-hall*'u, który dziś jeszcze realizuje zasadę wymiany replik z salą. Język w teatrze nie opuszcza płaszczyzny konwersacji. Jest rzeczą godną uwagi, że powieść, wręcz przeciwnie, stale i niepostrzeżenie przeskakuje od jednego użytkowania języka ku innemu. W rezultacie czarne znaki na zadrukowanej stronicy przed-

stawiają raz dialog między postaciami, kiedy indziej monolog wewnętrzny, w którym jedna z nich wypowiada swoje myśli, innym wreszcie razem znów autora, zwracającego się wprost do nas. Zapewne niektóre powieści dają pierwszeństwo dialogowi; w innych, wręcz przeciwnie, lwią część zajmuje intymny dyskurs bohatera; są wreszcie i takie, w których powieściopisarz nie przestaje mówić we własnym imieniu — już to obiektywnie, niczym w protokole, opisując postępki, już to by udostępnić nam płody swych analiz lub ciskać inwektywy i upomnienia. Nigdy jednak język powieści nie zachowuje od początku do końca jakości niezmiennej. Nawet gdy autor — jak Virginia Woolf w *Pani Dalloway* — zdaje się ofiarowywać nam czysty monolog wewnętrzny jednej postaci, do tej rzekomej kopii wciskają się różnego rodzaju sądy autora, który bynajmniej nie przestaje interpretować, podsumowywać, porządkować. Surowiec dyskursu wewnętrznego — pomijając już fakt, że trudny do uchwycenia — w zbyt wielkim stopniu utkany jest z absurdów, kalamburów, dziwacznych pomyłek, by można było kiedykolwiek przekalkować ukrytą niezborność tych ledwie naszkicowanych, podejmowanych i gubionych zdań, które stanowią głęboko ukryty, stały wątek naszej myśli. Sam Joyce nie odtworzył go bez zmian. W powieści zatem funkcja języka w każdej chwili ulega zmianie. Autor korzysta z faktu, że te same litery przedstawiać mogą całkiem różne rzeczy. Tymczasem teatr, na mocy umowy, posługuje się wyłącznie funkcją natychmiastowej wymiany, owym błyskawicznym pojazdem, który przenosi z ust do ucha pytania, odpowiedzi, żarty, przekleństwa. W teatrze zawsze mówią aktorzy. Nikt, mówiąc do siebie, nie posługuje się, jak to ma miejsce w rzeczywistości, kawałkami niejasnych zdań bez związku, lecz wedle reguł dialogu dokładnie tak, jak mówi do innych, już to korzystając z wybiegu, jakim jest monolog czy uwagi na stronie, już to z fortelu takiego, jak zwierzenia, tj. obecność pseudorozmówcy. Na scenie myśl przekształca się w jasną i rozwiniętą rozmowę. Endofazja (mowa wewnętrzna — by posłużyć się żargonem) z jej przerwami, nieporozumieniami, ruchem skokowym, nie bywa tu wiernie zapisana. Podobnie autor nie zwraca się do publiczności inaczej niż przez rolę aktora; jeśli nawet sztuka ma prolog, to i tak wygłasza go aktor. W teatrze wszystko jest wystawione na jaw, nie ma tu tajemnic. Zdrowa i prostacka symplifikacja rzutuje myśl na płaszczyznę rozmowy, gdy tymczasem autor powieści, grając na wieloznaczności słów drukowanych, to mówi, to każe mówić, i na dodatek na różnych poziomach.

Otóż w wypadku kina chwyty narracyjne pokazały nam, że w filmie podobnie jak w powieści język może niepostrzeżenie przechodzić od funkcji do funkcji. W teatrze, jeśli autor chce interweniować

w sposób bardziej bezpośredni, musi wprowadzić „konferansjera". Jest to jednak taki aktor jak i inni. Język utrzymuje się tu stale na poziomie aktorów. Inaczej w filmie, którego cały porządek grupuje się wokół wirtualnego ogniska językowego, a to znajduje się poza ekranem. Można tu zawsze odłączyć słowa od obrazów, przywracając im ich rolę opisową lub wyjaśniającą, właśnie dlatego, że wiadomo, iż aktorzy nie są tu naprawdę obecni. Łatwość ta potwierdza, iż prawdziwym ośrodkiem filmu jest ów „demonstrator obrazów", którego woli się poddajemy.

Dobrym przykładem jest tu wspomniana już *Laura*. Na początku słyszymy głos, który ma być głosem Waldo Lydeckera. Głos mówi coś w tym rodzaju: „Laura nie żyła już od ośmiu dni, gdy odwiedził mnie detektyw MacPherson. Przez uchylone drzwi widziałem go czekającego w przedpokoju", itd. Jednocześnie nieme obrazy pokazują policjanta w hallu. Detektyw zabija czas, przyglądając się bibelotom, bierze je do ręki i byle jak odstawia. Język (głos Lydeckera) umiejscowiony jest wyraźnie poza obrazem. Szybko jednak przechodzimy do scen mówionych, pokazanych w najnormalniejszym w świecie widzeniu bezpośrednim. Następnie Lydecker zaciąga policjanta do restauracji, w której poznał Laurę Hunt. Przy stole, przy którym siadywała Laura, Waldo zaczyna opowieść o swojej długotrwałej znajomości z zaginioną. Tu zastosowany zostaje tradycyjny chwyt filmowy: człowiek siedzący za stołem i ciągnący swą opowieść ustępuje miejsca scenom unaoczniającym jego słowa. Tylko że i tym razem opowiadanie zostaje zachowane w postaci monologu równoległego do retrospekcji niemych obrazów. Niemych? Nie zawsze. Chwilami monolog zanika, z ust aktorów zaczynają padać słowa i w ten sposób otrzymujemy najzwyklejsze ujęcia. Widzimy więc, że niekiedy Lydecker zwraca się do jakiegoś anonimowego i nieokreślonego rozmówcy, jak na początku; czasami mówi jakby do detektywa, chociaż głos jego pozostaje zawieszony w próżni; wreszcie bywa i tak, że komentarz Lydeckera zanika, ustępując miejsca bezpośredniej grze, w której on sam bierze udział. Z uległością akceptujemy to wszystko. Co więcej — ku temu właśnie zmierzałem — narrator nie pojawia się już w drugiej części filmu, my zaś w ogóle tego nie zauważamy. (Jest to *nb.* konieczne, ponieważ Lydecker, który mówił na początku, okazuje się mordercą, powinien więc być oglądany z zewnątrz, tak byśmy nie mogli słuchać jego dalszych zwierzeń.) Inaczej mówiąc, podobnie jak w powieści, mowa znajduje się tu w stanie całkowitej dyspozycyjności, pojawia się tu i ówdzie lub zatrzymuje w pewnej odległości. Nasz zwykły przewodnik, „demonstrator obrazów", pozostaje nadal panem sytuacji. Jeśli zdarza się, że udzielając wyjaśnień, użycza sobie głosu jednego z aktorów, przybiera jego intonację, to czyni tak na tej samej zasadzie,

o której wspomnieliśmy przed chwilą, gdy mowa była o tym, że niekiedy każe nam patrzeć oczyma raz tej, raz innej postaci, nie przyjmując tego punktu widzenia na stałe.

Ta technika stworzyła pewną modę. Dziś posługiwanie się komentarzem nie jest w kinie szeroko stosowane. Jakkolwiek by było, styl ten odegrał rolę demaskatora, ukazał, że za każdym filmem ukrywa się ktoś w rodzaju mistrza ceremonii, wielki twórca obrazów, który sprawia, że zdjęcia fotograficzne posiadają dla nas sens, rytm i trwanie. Nie jest nim, właściwie rzecz formułując, reżyser, ani nikt ze współtwórców filmu, lecz postać niewidoczna, fikcyjna, którą wspólne dzieło całego zespołu powołało do życia, która za naszymi plecami odwraca kartki albumu, dyskretnym znakiem skierowuje naszą uwagę na ten lub ów szczegół, w odpowiednim momencie podsuwa nieodzowną informację i przede wszystkim nadaje rytm przesuwającym się obrazom. Wprowadza ona do odtworzenia świata owo stałe naruszanie równowagi, które jest siłą motoryczną każdego opowiadania, a które przypomina fale ciągnące jedna za drugą i rozbijające się o brzeg. To on utrzymuje nas w napięciu z całą znajomością rzeczy. To on znajduje się w naszym najbliższym sąsiedztwie nawet wówczas, gdy z pozoru opowiadanie snuje jeden z aktorów dramatu. Jego mocna ręka utrzymuje dystans między nami a ekranem, kontemplujemy wydarzenia z zewnątrz, w żadnym sensie tego słowa nie ryzykując, że się wśród nich zagubimy. Jeśli czarowny świat, powstający w naszych oczach w osłonie magicznej muzyki, nie wchłania nas całkowicie, to dlatego, że jesteśmy odeń oddaleni na całą szerokość tej niewidocznej obecności. Tej obecności, która dzisiaj niepostrzeżenie wypowiada niekiedy słowo niczym otoczony chmurami Jupiter. I fakt, że nie wyrażamy zdziwienia, dowodzi, iż nie przyznając się do tego, zawsze byliśmy świadomi obecności opiekuńczego geniusza, którego różdżka odsłania przed nami na cudownych ścianach sal niezwykłe obrazy filmu.

Materia i forma

Kino musi się podporządkowywać przeciwstawnym koniecznościom; zdaje się być podzielone między świat i opowiadanie. Ciężar prawdy tkwiący w istocie fotografii ściąga kino w stronę rzeczy, gdy opowiadanie popycha je ku funkcji oznaczania [*signifiant*]. Zgodnie z pierwszym prawem, obrazy posuwałyby się w powszechnym tempie rzeczy, czekając, aż się „cukier rozpuści". Drugie prawo, odwrotnie, nakazuje im podporządkować czas prawdziwy czasowi wyobrażeniowemu, którego ruchliwość jest prawie nieskończona i który wedle życzenia może się

wydłużać lub skracać. Uczepiony świata, film byłby podobnie jak i świat nieustannie poddawany zakwestionowaniu, stale uzależniony od krótkotrwałości intencji, które my krok za krokiem wpisujemy w świat, narzucamy światu i wbrew światu. Opowiadanie, wręcz przeciwnie, nadaje kinu zamknięty i ostateczny sens odsuniętej od nas i perspektywicznie ustawionej „historii". To, co zawsze pozostaje na taśmie z mechanicznego odzwierciedlenia świata, usiłuje uczynić z filmu proste następstwo „obecności" współczesne światu i nam, jego niewolnikom, gdy tymczasem fikcja narracyjna przydaje filmowi skrzydeł, lecz zarazem przenosi go w niezmienność przeszłości.

Wracając do pytania postawionego na początku rozdziału: „Czy można powiedzieć, że kino powinno być zwrócone w stronę powieści?", widzimy, że między filmem a powieścią zachodzi pewna analogia, ale nie dlatego, że powieść rozwija we wnętrzu czytelnika pewien rodzaj obrazów (kto czyta — nie wyobraża sobie, z wyjątkiem przypadków, które Sartre trafnie nazywa „lekturą chybioną"; zresztą obraz mentalny różni się zasadniczo od wszystkich odmian wizji fotograficznej); lecz wręcz przeciwnie — film przypomina powieść dzięki owej strukturze bez obrazów, dzięki schematowi opowiadania, który tworzy jego mniej lub bardziej ukrytą osnowę. Za każdym filmem stoi ukryty potencjalny narrator. Można by powiedzieć, że dobry film to swego rodzaju zwycięstwo stylu powieści nad tym, co odrzuca powieść. Niedogodnością takiego ujęcia sprawy jest, że pozwala ono przypuszczać, jakoby fotografia była złem koniecznym, z którym trzeba się wdawać w układy. Otóż jedność fotografii i opowiadania nie jest w filmie rezultatem *modus vivendi* osiągniętego za pomocą kompromisów i ustępstw. Każda sztuka ma swoją formę i swoje tworzywo [*la matière*]; fotografia jest tworzywem kina. Marmur również nie posiada przyrodzonej właściwości przedstawiania ludzkich kształtów. Stworzenie wbrew fotografii opowiadania, które byłoby jednak fotograficzne, jest czymś rzadkim, trudnym i zasługującym na pochwałę. Podobnie rzeźbiarz, dotykając myślą marmuru, wydobywa popiersie lub grupę z materiału, który z istoty swej nie zgadza się na bycie popiersiem czy grupą; nawet w swym zwycięstwie rzeźba zachowuje coś z kamienia. W podobny sposób opowiadanie filmowe różni się od słownego tym, że w sprawności opowieści przechowuje i ocala ciężar rzeczy.

Tak oto staje się jasna rola owych materialnych lejtmotywów, które tak często wypunktowują rozwój akcji w filmie. Powiadamiają one o tym, że świat trwa pod powierzchnią opowiadania. W filmie nie bardziej niż w powieści nie utożsamiam się z czasem opisywanych wypadków, lecz znam szum wody, która kropla po kropli spada do fontanny, ilekroć — czytając *Idiotę* — znajdujemy się na schodach domu Rogożyna, wyraża,

ponad opowiadaniem, niezmienną wierność rzeczy. W *Green was my valley* podchodzenie i schodzenie górników tą samą wiejską drogą przypomina mi o obecności świata; i niech mi nikt nie mówi, że mamy do czynienia z rytmem czysto ludzkim, związany jest on bowiem z pracą i jej warunkami, a zatem z naturą i potężnym oddechem dnia i nocy. Pod powierzchnią pomysłu montażowego, który bawi się czasem, lejtmotyw wybija współdźwięczny gwiazdom rytm powszechnego trwania.

Nastrój dziwności, który technika posługiwania się narratorem wprowadza do niektórych filmów, pozwala łatwiej uchwycić tę oryginalną syntezę, w którą sztuka filmowa splata zmyślenie i rzeczywistość. Dom Laury np. zachowuje wszystkie znamiona prawdziwości odgłosów i głębi. Kino kładzie nacisk na solidność i materialność telefonu czy zegara. Jednak filmowiec, igrając założeniem faktycznego istnienia, zaciera je przy pomocy montażu, przytłumia je, wprowadzając warstwę ustnego komentarza, który stwarza dziwne wrażenie, że zarazem jesteśmy na miejscu akcji i gdzie indziej. Wraz z demonstratorem obrazów, w intymnej jedności z tą postacią prawie wszechwiedną i obdarzoną całkowitą wszechobecnością, jesteśmy równie odseparowani od tego mieszkania, jak ktoś słuchający opowieści o Sinobrodym oddalony jest od okrwawionej komnaty. Zarazem zaś jesteśmy — paradoksalnie — tuż obok, wchłonięci przez czar obrazów i *quasi*-obecność rzeczy. Tak rzeczywistość faktyczna ukazuje się niejako przetransponowana na rzeczywistość opowiadaną, pozostając — by tak rzec — stale widoczna poprzez tę ostatnią.

Czym jest ostatecznie poezja wspomnienia? Ponieważ poza sobą, w przeszłości, współistnieją z moim cierpieniem czy moją miłością, ofiarowują mi one poprzez pamięć to, co na próżno starałem się osiągnąć przez całe życie — doskonałą odpowiedniość świadomości i bytu. Rzecz jednak w tym, że dają mi one tę jedność jako obraz, a więc w kształcie dla mnie nieosiągalnym. Wspomnienie, tak jak je widział Sartre, jest więc zaprzeczeniem przybliżenia pewnej wartości i dlatego odczuwamy niezrozumiałą przyjemność wspominania siebie, nie wyłączając z tego największych trosk. To, że byłem moim smutkiem, zakłada, iż jestem nim — w przeszłości. Moja najgłębiej skryta ambicja zostaje więc zrealizowana w mojej przeszłości, pomijając to tylko, że urzeczywistnia w wyobraźni to, czym właśnie już nie jestem. Załóżmy więc, że prawie udaje nam się zastosować tę przypomnieniową postawę w odniesieniu do rzeczy naprawdę widocznych; że do tej pełni, która nas czyni całkowitymi, zamkniętymi [*nous comble*] we wspomnieniu, dodajemy lub prawie dodajemy istnienie; czy nie zbliżamy się do niemożliwego pogodzenia tego, co jest, czym więc ja być nie mogę, z tym, czym byłem w przeszłości, która już nie egzystuje. Opisowy monolog w filmie *Green was my valley* ma w sobie coś z tego pogodzenia. Łagodzi

obrazy, w aurze nierealności ewokuje to co rzeczywiste, a ustępując miejsca bezpośredniemu dialogowi, jakby go osłabia i oddala. Świat prawie dotykalny jest jakby nacechowany uczuciem „już to widziałem"; *quasi*-istnienie fotografii zostaje zachowane i ocalone w *quasi*-pełni wspomnienia.

W kinie opowiadanie tak mocno obejmuje swego starego przeciwnika, jakim jest świat, że prawie wymieniają się cechami. Z każdego obrazu reżyser na próżno usuwa zbędne szczegóły, organizuje i oddziela inne, bogactwo istnienia zawsze przelewa się ponad to, co zamierza fotografia. Filmowiec porządkuje grę aktorów na planie, z planów układa sekwencje, a z sekwencji film w taki sposób, by rozłożyć nasze zainteresowanie zgodnie z potrzebą odpoczynku i wielkością zaskoczenia, które możemy — by tak rzec — przetrawić. Ale ten oscylujący proces zgodny z miarą człowieka jest akcentowany i jakby przecinany w poprzek przez powszechny rytm rzeczy, które zupełnie nie troszczą się o nas. Film zamyka temat, ukazując wzajemny związek rzeczy; z dobrym kinem mamy jednak do czynienia tylko wtedy, gdy wyczuwamy nieskończoność otoczenia. To prawda, że scenariusz podobnie jak powieść zamyka historię i przynosi rozwiązanie, ale coś nieokreślonego delikatnie uprzedza nas, że konkluzja jest tu tymczasowa, ponieważ grozi jej wszechświat zawsze gotów do rozbicia i rozproszenia łamliwych konstrukcji ludzkich.

Kino tyleż opowiada, co przedstawia

Wśród specjalistów od spraw kina toczył się ostatnio pewien spór. Krótka analiza tego przedmiotu pomoże nam zakończyć ten rozdział.

Wyobraźmy sobie klasyczne cięcie montażowe w przenoszonej na ekran scenie. Plan ogólny ukazuje nam grupę grającą w bule. Na chodniku szerokości alei dyskutują skupieni wokół kul gracze. Następne ujęcie — plan średni — wyodrębnia tę grupę. Przejście do planu amerykańskiego wychwytuje najbardziej ożywionych dyskutantów. Następnie zbliżenie pokazuje nam oburzoną twarz jednego z adwersarzy. Wreszcie w dużym zbliżeniu widzimy kule, „świnkę", przedmioty, o które toczy się spór, oraz ręce trzymające sznurek. Wracamy następnie do planu średniego, przybliżonego itd.

Otóż ciekawe jest, podkreślaliśmy już ten fakt, że podobny montaż nigdy nie dezorientuje widza. Dlaczego? Ponieważ — odpowie każdy — obejmując roztargnionym spojrzeniem całą aleję, nagle zatrzymam wzrok na takim skupisku, co odpowiadać będzie w filmie planowi ogólnemu. I jeśli nawet następnie będzie mi się zdawało, że nie tracę z oczu całości ożywionego sporu — w rzeczywistości spojrzenie moje wyodrębni szcze-

góły, przesunie się z jednej twarzy na drugą, zatrzyma się na kulach, na utworzonej przez nie figurze geometrycznej, itd. Utrzymuje się tu więc, że kino, będąc naprawdę sztuką przedstawiającą, odtwarza w omawianym przypadku tylko ruchy wykonywane w życiu. Z tego też powodu — powie ktoś — widz nie zauważa nawet zmiany planów: skokowy ruch filmu jawi mu się jako płynny ciąg.

Tu ktoś inny zaprotestuje. Uzna taniec „planów" za niedostatek związany z technicznym ograniczeniem, młodością X muzy. Ucieszy go fakt, że szeroki ekran, 70-milimetrowa taśma, głębia ostrości ukazanego pola, pozwalają na usunięcie tego niedostatku. I rzeczywiście, w ciągu całego okresu działalność większości reżyserów zdawała się potwierdzać ten pogląd. Nawet ruchliwość kamery została znacznie ograniczona [5]. Oś obiektywu rzadziej zmieniano, kamera nie tak często przemieszczała się równoległe do akcji. Zdawało się, że twórcy używają najazdów i panoramy wbrew upodobaniu. W każdym razie cięcia montażowe, tj. stałe przeskoki z jednego punktu widzenia na inny, były otwarcie krytykowane jako sztuczne i używano ich możliwie najrzadziej. Znalazło się niemało teoretyków i praktyków filmu, którzy głosili, że pod pretekstem wierności wobec życia i ze względu na nieciągłość naszej uwagi zmienia się w ten sposób rzeczywistość w serię abstrakcyjnych znaków.

André Bazin np. w artykule *Orson Welles* („Revue du Cinéma" 10) pisał:

> Zbliżenie dzwonka do drzwi nie jest już dzwonkiem z porysowanej emalii czy przyciemnionej miedzi, która kojarzy nam się z czymś zimnym w dotyku. Jest odpowiednikiem zdania: z niepokojem zadawał sobie pytanie, czy klamka się poruszy.

Inaczej mówiąc, mamy tu do czynienia z czystą konwencją (podobnie, jak konwencją jest monolog teatralny), a bynajmniej nie z dokładnym portretem uważnego człowieka. Jest to wynik abstrakcji, a nie konkretu, język, a nie odbicie rzeczywistości. Bazin pisze dalej:

> Co prawda, kiedy w rzeczywistości zostaję wciągnięty w jakieś działanie, uwaga moja sterowana przez zamysł dokonuje również czegoś w rodzaju cięcia montażowego, w którym przedmiot traci dla mnie niektóre swe aspekty i staje się znakiem lub narzędziem; lecz akcja stale się rozgrywa.

Przedmiot może w każdej chwili przypomnieć mi, że jest przedmiotem, np. uderzając mnie lub kalecząc, jeśli jest szklany. Tak więc zawsze może się zdarzyć, że zmodyfikuje on przebieg przewidzianego działania. Ja zaś ze swej strony mogę w każdej chwili zmienić zdanie, zrezygnować lub dać się odwieść od zamierzenia. Rzeczywistość zatem przestaje mi

---

[5] Najnowsze filmy w znacznej mierze wracają do dawnych praktyk.

się jawić jako „skrzynka na narzędzia". Otóż montaż klasyczny — analityczny, jak mówi Bazin — w tym samym stopniu odbiera rzeczom stałe możliwości, co niszczy moją wolność. Zastępuje montaż dowolny, z którym mam do czynienia w prawdziwym życiu, montażem wymuszonym, który przekształca rzeczy w abstrakcyjne znaki.

Zastanówmy się. Wydaje mi się, że i w jednym, i w drugim poglądzie tkwi coś z prawdy; że są one — by zacytować filozofa — prawdziwe w tym, co twierdzą, a fałszywe w tym, czemu przeczą. To prawda, że całość postrzegamy sukcesywnie, w różnej, zmiennej skali, lecz prawdą jest również, że montaż spontaniczny różni się od filmowego tym, że jest zawsze w jakiś sposób odwoływalny. Istotnie, w życiu pole widzenia nie rozszerza się, ani nie zwęża; to nasza uwaga zatrzymuje się np. na kulach lub obejmuje całą grupę spierających się. Reszta postrzegania zostaje raczej zneutralizowana niż zatarta. W gruncie rzeczy istnieją różne stopnie koncentracji i naszego zainteresowania, nie istnieje zaś zmienność pola widzenia w dosłownym znaczeniu. Dlatego można powiedzieć, że kino stale daje znaki, stale „mówi" za pomocą obrazów. Dlaczegóż więc nie uznać tego za jego właściwą funkcję?

To prawda, że w naszej grze w bule różne „plany" tym więcej oznaczają i opowiadają, im mniej przedstawiają. Prowadzą widza tak, jak opowiadanie ustne czy pisemne kieruje czytelnikiem lub słuchaczem. Odbierają mu więc sporą część jego wolności. Ale na to przystaje zarówno widz w kinie, jak czytelnik powieści. Szukają oni nawet tego urzeczenia. Film o grze w bule nie jest grą w bule. Nie jest nawet jej mechaniczną transkrypcją. Film modeluje swoją nieciągłość na wzór nieciągłości postrzegania. Przeskoki punktów widzenia naśladują ruch naszej żywej, wolnej i zaangażowanej uwagi. Rzeczywistość jest więc tu w pewnym sensie dwukrotnie naśladowana — naśladowana, a nie kopiowana. Przede wszystkim obrazy fotograficzne ewokują nasze widzenie rzeczy. Nadto zaś montaż analityczny postępuje w ślad tanecznym ruchem naszej uwagi, nie jest jednak tak wierny jak fotografia, ponieważ kieruje się on zasadą pewnego sposobu opowiadania, tzn. pozostawia nas biernymi, poza grą, oraz biorąc nas delikatnie za rękę, zabiega o naszą zgodę na historię. A przecież opowiadanie filmowe każe nam żeglować bliżej rzeczywistości.

Nie trzeba się więc dziwić, że film, o ile domagając się prawdy swego tworzywa (ruchomej fotografii), bywa komponowany w sposób naturalny i jeśli szukając własnego wyrazu, chroni się przed formą opowiadania ujętego w kadry filmowe — ucieka ku wolnym brzegom. Nawet literatura przedkłada dziś tradycję Czechowa nad ściśle zarysowaną nowelę w stylu Maupassanta, Kiplinga czy Somerseta Maughama. W trosce o dokładniejsze naśladownictwo życia autorzy nie wyznaczają już tak wyraź-

nie sytuacji wyjściowej, wystrzegają się łączenia wszystkich nici intrygi i — jeśli tak można powiedzieć — pozwalają im swobodnie zwisać. Była już o tym mowa na początku rozdziału. Nic tedy dziwnego, że kino „nowej fali", mając po temu niemało racji, stara się ukryć narracyjny charakter filmu.

Przyjrzyjmy się dla przykładu, jak Chabrol w filmie *Les bonnes femmes* świadomie dekoncentruje całą historię. *Ex post* można powiedzieć, że główne postacie filmu to dziewczyna o długiej, jakby przeznaczonej do uduszenia szyi (o ile pamiętam, na imię jej Jacqueline) oraz niepokojący uliczny podrywacz w skórzanej kurtce, którego widzimy wielokrotnie pojawiającego się na motocyklu. Otóż krótkie jego pojawienia się na ekranie przez dłuższy czas wyglądają jak nie związany z tematem lejtmotyw. Również Jacqueline przez dwie trzecie filmu zdaje się odmawiać udziału w fabule. Nie chce mieć nic wspólnego z niesmaczną przygodą, w jaką daje się wciągnąć jej przyjaciółka, Jeanne, z żałosną hulanką, którą widz bierze ze centralną sytuację filmu. Jacqueline, jakby pełna niesmaku, pozostaje na uboczu. Może się wydawać, że czeka na coś lepszego. Z wolna jednak zaczynamy podejrzewać, że będzie to coś gorszego, iż Jacqueline zachowuje siebie dla niepokojącego wielbiciela na motocyklu, którego asysta wydaje się początkowo zbędnym tematem. Podejrzany osobnik przekształca się z wolna w dziwacznego adoratora. Jego, wychodzące z marginesów filmu, powołanie dusiciela napotyka wreszcie powołanie uduszonej. Scena morderstwa ujawnia nagle dopiero na końcu lub pod koniec — prawdziwy temat filmu. Dzięki temu temat, trzymany długo na uboczu, nadaje filmowi kształt dziwnie odśrodkowy. Ostatnia sekwencja wzmaga to wrażenie. Kończy ją uśmiechnięta twarz tańczącej dziewczyny. Ujęcie to, poza opowiadaniem i — rzec można — bez żadnego z nim związku, zapowiada nowe odrażające i niebezpieczne przygody, pozwalając przypuszczać, że inne „poczciwe dziewczyny" dadzą się w nie wciągnąć. Ostatnim pchnięciem palca Chabrol wypacza film w momencie, w którym — zdawałoby się — został on wprowadzony na dobrą drogę. Historia Jacqueline zostaje nieubłaganie zmieszana z wieloma analogicznymi, zarysowanymi potencjalnie dramatami.

Najnowsze filmy, wydobywając jakąś historię z nadobfitości świata, starają się w sposób widoczny podkreślić, że wybierają jedną z wielu możliwych opowieści, wyciągają ją z nieskończonej ilości podobnych zdarzeń. Na początku filmu *Zdarzyło się w Rzymie* kamera przenosi nas na dość dziwną ulicę. Każe nam podnieść głowę w stronę suszącej się bielizny i jakichś mostków w regularnych odstępach zawieszonych w poprzek ulicy. Krzykliwe rojowisko w oknach i na balkonach tego ludowego ula. Wisząca bielizna, mostki i dzieciarnia, wszystko płynie i krąży pod krzyk kroczącego wolno w dół ulicy handlarza starzyzną. Jego poszukujący

klientów wzrok kołysze ulicą i jej mieszkańcami. Kamera, podobnie jak on, zdaje się wahać i szukać. Uwaga gałganiarza (i nasza) chwyta tu i tam fragmenty dialogów; po chwili podejmuje on swoją wędrówkę i swoje wołanie. Wreszcie jazda kamerą nabiera rozmachu i idąc za wzrokiem handlarza zatrzymuje się na rozłożystej matronie otoczonej dzieciakami oraz na jej młodziutkiej córce, będącej już matką małego bękarta. Już wydaje się, że to ważne postacie. Zarazem ma się poczucie, że wybór niewiele tu znaczy: tu czy tam, będą to zawsze historie żałosne. Potok wyzwisk oburzonej babki prowadzi nas ku młodemu ojcu nieszczęsnego noworodka. Oto widzimy go wychodzącego z sąsiedniego mrowiska. Uniesieni gradem wymówek w stronę Dawida, jemu będziemy towarzyszyć wraz z kamerą. Dawid jest bezrobotny. Śledzimy jego starania o pracę. Chce pracować, by móc ożenić się z młodziutką sąsiadką i dać dziecku nazwisko. Dawid jest jednak lekkomyślny. Jego poszukiwania pracy są w zasadzie moralne, napotyka jednak po drodze kobiety i nie rezygnuje z przygód. Nie zastanawia się też nad nieuczciwością niektórych przedsięwzięć. Moralność i niemoralność idą tu ręka w rękę. Po drodze bohater i widzowie ocierają się o różne, niejasno naszkicowane „historyjki": businessman i manikiurzystka, sfałszowane oliwki itd. Historie te jednak „nie kleją się" w tym sensie, w jakim mówimy, że majonez się nie związał. Temat początkowy, tzn. poszukiwanie pieniędzy, które umożliwią poślubienie dziewczyny, bierze ostatecznie górę. Dawid rozwiązuje ten problem, ściągając drogocenny pierścień z palca jakiegoś spoczywającego między świecami, opuszczonego przez rodzinę nieboszczyka. Może powiedzieć, że zdobył pieniądze, nie zaszkodziwszy tym „żywej duszy". Tym ponurym żartem kończy się opowiadanie. Żart ulatuje i połączy się na nowo z wołaniem handlarza odzieżą, znów słyszalnym wśród gmatwaniny mostków i bielizny. Makabryczna gra słów, stanowiąc coś w rodzaju moralno-niemoralnej konkluzji, nadaje kształt całej historii. Forma staje się tu formą przez swoiste zamknięcie koła i jakby przez zwracający uwagę „podpis" — powrót do tego samego, wirującego otoczenia, przecinanego tym samym wołaniem gałganiarza. Opowiadanie — wybrane i wyodrębnione aktem woli — pozostaje solidarne ze wszystkimi innymi możliwymi opowiadaniami. Struktura filmu pozostaje — by tak rzec — w objęciach ś w i a t a.

Przełożył *Stefan Kowalski*