

Kino, czytelnik i czytający. O *Geniuszu* Michaela Grandage'a

ABSTRACT. Zwierzchowski Piotr, *Kino, czytelnik i czytający. O Geniuszu Michaela Grandage'a* [The Cinema and Two Types of Readers. About Michael Grandage's *Genius*]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 371–381. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.20.

In *Genius* (2016) by Michael Grandage books are present in many ways. The main characters are William 'Max' Perkins, an editor of the Charles Scribner's Sons publishing house and Thomas Wolfe, a writer starting out at the time. The film is concerned with their relationship and the creation of the novel. The book functions as both a work and an artefact (also as typescript). Literature is a conversation topic and a way of living. One of the most important spaces is the publishing house building. Piotr Zwierzchowski, however, analyses *Genius* primarily as a contribution to reflections on the act of reading and its film visualization, referring to the distinction introduced by Alberto Manguel (modelled on Barthes' *écrivain* and *écrivain*) between the reader as someone who reads "with no ulterior motive" and one "for whom the text is a vehicle towards another function".

KEYWORDS: *Genius*, film, book, reader, Max Perkins, Thomas Wolfe, Alberto Manguel

W *Geniuszu* (*Genius*, 2016) Michaela Grandage'a książka jest obecna na wiele sposobów. Głównymi bohaterami są William „Max” Perkins (Colin Firth), redaktor wydawnictwa Charles Scribner's Sons, i Thomas Wolfe (Jude Law), wówczas początkujący pisarz. Film poświęcony jest jednocześnie ich relacji i powstawaniu powieści, książka funkcjonuje zarówno jako dzieło, jak i przedmiot (także w formie maszynopisu), literatura jest przedmiotem rozmów i formą życia, jedną z ważniejszych przestrzeni jest siedziba wydawnictwa. Już choćby z tego powodu, biorąc pod uwagę status postaci, fabułę, nagromadzenie wątków, motywów, rekwizytów związanych z książką, *Geniusz*, choć w gruncie rzeczy jest dość przeciętnym filmem biograficznym, może wzbudzać zainteresowanie. Stanowi także ciekawy przyczynek do refleksji nad aktem czytania i jego filmową wizualizacją.

Czytanie jako jeden z motywów, element świata przedstawionego czy część inscenizacji pojawia się w wielu filmach. Bohaterowie czytają ważne dla nich powieści i wiersze, które zmieniają ich życie, pozwalają przetrwać trudne chwile, a twórcom umożliwiają wprowadzenie intertekstualnych odniesień. Rzadko natomiast mamy do czynienia ze skupieniem się na samym akcie czytania jako czynności i sytuacji. Glenn Kenny pisał w recenzji *Geniusza*, że w przeciwieństwie do filmów o malarzach, których akt twórczy

przedstawiony jest zazwyczaj fałszywie, w wypadku ekranowych wizerunków pisarzy problem ten staje się bezprzedmiotowy, ponieważ pisanie jest na tyle nieuchwytnie wizualnie, że rozważanie jego przedstawień jest bezcelowe, choć oczywiście filmowcy nie ustają w wysiłkach, by to zrobić. W tym celu koncentrują się nie tyle na pisaniu, co na pisarzach¹. Czy podobnie dzieje się w wypadku czytania?

W tym kontekście do interpretacji *Geniusza* przydatne może okazać się zaproponowane przez Alberto Manguela rozróżnienie między czytelnikiem i czytającym². W *Mojej historii czytania* przypomina on słynne rozróżnienie Rolanda Barthes'a między pisarzem (*écrivain*) a piszącym (*écrivain*)³ i proponuje, aby odnieść je do dwóch ról czytania:

[...] z jednej strony mamy czytelnika, dla którego tekst uzasadnia swoje istnienie przez sam akt czytania, bez żadnych ukrytych motywów (nie chodzi tu nawet o rozrywkę, ponieważ przyjemność jest zawarta w wykonywaniu danej czynności). Z drugiej – czytelnika kierującego się ukrytym motywem (uczenie się, krytykowanie). Tekst jest dla niego narzędziem służącym wykonywaniu innej funkcji. Czynność pierwsza odbywa się w ramach czasowych wytyczonych przez charakter tekstu; druga – w czasie określonym przez czytelnika, takim, jakiego wymaga cel czytania⁴.

O czytaniu pisał zresztą i sam Roland Barthes, wskazując na dwa jego sposoby. Pierwszy koncentruje się na anegdocie, natomiast

druga lektura niczego nie pomija: rozważa, łączy do tekstu, czyta, by tak rzec, przykładowie i w uniesieniu, i w każdym momencie widzi w tekście rozdzielający języki asyndeton – a nie anegdotę; nie interesuje jej (logiczna) ekstensja, rozwijanie kolejnych prawd, lecz nawarstwianie się znaczenia [...]⁵.

W *Geniuszu* czyta przede wszystkim Max Perkins, choć nie tylko on. Czy jednak w odniesieniu do redaktora, którego praca zawodowa polegała na czytaniu kolejnych książek, przynoszonych do wydawnictwa przez pisarzy i kandydatów na pisarzy, następnie na poprawianiu i redagowaniu tych, które zostały przyjęte do druku, można mówić o czytaniu bez ukrytych motywów, o sam akt czytania? Nie ma przecież wątpliwości, że ma on z założenia

¹ G. Kenny, *Genius*, RogerEbert.com, 10 June 2016, <<https://www.rogerebert.com/reviews/genius-2016>>, [dostęp: 22.08.2019]. Można się oczywiście zastanawiać nad podobieństwami i różnicami między wizualizowaniem twórczości malarskiej i pisarskiej. Obraz na ekranie jest obrazem, nawet jeśli w świecie przedstawionym będzie pozbawiony odbiorcy. Książka bez czytelnika stanowi jedynie przedmiot, składający się z papieru i wydrukowanych na nim liter (jeżeli mówimy o książce tradycyjnej).

² A. Manguel, *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 260.

³ R. Barthes, *Pisarze i piszący*, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1970, *passim*.

⁴ A. Manguel, dz. cyt., s. 260.

⁵ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 19–20.

być przede wszystkim – używając pojęć analogicznych do Barthes’owskich – czytającym, nie czytelnikiem. Jego czytanie, choćby z racji zawodowych, nie jest bezinteresowne, ma wymiar pragmatyczny. Filmowe czytanie musi czemuś służyć: dramaturgii, konstrukcji postaci, ocenie aksjologicznej itd. W tym kontekście najłatwiej je pokazać. Perkins reprezentuje jednak obie figury wskazane przez Manguela. O tym, z którą z nich mamy do czynienia w danym momencie, decyduje interpretacja sytuacji fabularnej oraz sposób wizualizacji czytania, której znaczenie jest jednak uzależnione od kontekstu.

W *Geniuszu* czytanie zdaje się być ważniejsze od pisania. Thomas Wolfe czeka w deszczu przed wejściem do wydawnictwa. W tym samym czasie widzimy rękę z ołówkiem, poprawiającą maszynopis. Oglądamy akt czytania, ale kamera nie koncentruje się na twarzy, jak zazwyczaj pokazuje się osobę czytającą. Czytanie jest jednocześnie swoistą formą współpisania, można by więc rzec – czytaniem pragmatycznym, użytkowym. Podążająca za wzrokiem Wolfe’a kamera spogląda w górę, by pokazać wielki napis na ścianie budynku: Charles Scribner’s Sons. Publishers and booksellers. Founded 1846. Wkraczamy w świat profesjonalnego czytania i pisania oraz zajmujących się tym instytucji⁶.

Max Perkins siedzi odizolowany od innych pracowników. Rzecz jasna, jest to naturalny element wyznaczania przestrzeni biurowej, jak również wyznacznik pozycji zawodowej bohatera. Można jednak odczytać tę przestrzeń również w sensie symbolicznym. Bohater koncentruje się na czytaniu, otaczają go książki, przy których powstaniu pracował⁷: *The Beautiful and Damned* (*Piękni i przeklęci*), *This Side of Paradise* (*Po tej stronie raju*), *The Great Gatsby* (*Wielki Gatsby*) Francisca Scotta Fitzgeralda, *The Sun also Rises* (*Słońce też wschodzi*) Ernesta Hemingwaya.

Jeden ze współpracowników rzuca Perkinsowi na stół bardzo obszerny maszynopis i pyta, czy Max zechciałby go przeczytać. Inne wydawnictwa już odrzuciły tę książkę. „Czy to jest dobre?” – pyta Perkins, a w odpowiedzi słyszy: „Nie. Ale jest wyjątkowe”. Maszynopis w jakiś sposób go fascynuje, przyciąga. Kartkuje go. W tle pojawia się muzyka. W podmiejskim pociągu większość mężczyzn czyta gazety. Perkins wyciąga książkę, książką *de facto* jeszcze niebędącą. Dopiero teraz w kadrze pojawia się strona tytułowa: *O lost*

⁶ O pracy wydawnictwa w tamtych latach, także o pracy redaktora, zajmująco pisze Bennett Cerf, współzałożyciel słynnego Random House. B. Cerf, *Na los szczęścia. Kariera wydawcy*, przeł. M. Ronikier, Warszawa 1991, zwłaszcza s. 247–251.

⁷ Perkins ma niezaprzeczone zasługi wobec literatury amerykańskiej. Pracę w Charles Scribner’s Sons podjął w 1910 roku. Przez ponad 30 lat odkrył wielu znanych później pisarzy, współpracował między innymi z Ernestem Hemingwayem i Francisem Scottem Fitzgeraldem, jest uważany za współautora ich sukcesów. Na ekranie jego postać pojawiła się już wcześniej. W *Cross Creek* (1983) Martina Ritta, poświęconym pisarce Marjorie Kinnan Rowlings (Mary Steenburgen), zagrał go Malcolm McDowell.

by Thomas Wolfe. Mężczyzna zatapia się w lekturze. Czyta powieść dla siebie, jednocześnie dla wydawnictwa, w którym pracuje, ale twarz Firtha, jego spojrzenie, w którym nie ma jeszcze chęci poprawienia tekstu, lecz wyraża się w nim spotkanie z czymś wyjątkowym, oddech, którego rytm zmienia się wraz z kolejnymi stronami, zdają się sugerować, że lektura stanowi dla Perkinsa coś więcej niż tylko pracę, którą zabiera do domu.

Na ekranie widzimy Colina Firtha, natomiast słyszymy głos Jude'a Lawa. W jakimś sensie czytanie Perkinsa przestaje być przez to aktem prywatnym, choć przecież w świecie przedstawionym takim pozostaje. Głos dobiegający z offu służy narracji subiektywnej, umożliwiającej dostęp do myśli bohatera. Mamy w tej scenie, zresztą tak samo jak w całym filmie, do czynienia także z innymi, dość standardowymi sposobami wizualizacji czytania. Kamera ukazuje tego, który czyta, i to, co jest czytane. Grandage i operator Ben Davis w scenach czytania najchętniej posługują się dość standardowym rozwiązaniem, czyli najazdem na twarz czytającego. Nie chodzi tylko o zbliżenie, ale właśnie ów ruch kamery, który sugeruje skupienie na lekturze. O lekturze świadczą też przewracane kartki, a czasem po prostu zatopiona w niej postać.

Warto też przyjrzeć się kompozycji kadru. Michale Grandage i operator Ben Davis używają prostej fokalizacji. Perkins znajduje się po prawej stronie kadru, tuż przy oknie wagonu. Jego twarz jest oświetlona, co ma uzasadnienie w świecie przedstawionym – pada na nią światło słoneczne, przebijające przez szybę. Sprawia to jednak, że całkowicie pomijamy pozostałe osoby w kadrze. Co więcej, jedna z nich siedzi tyłem, ale twarze dwóch pozostałych są przysłonięte przez kapelusze bądź pozostają w cieniu. W ten sposób Perkins nie tylko znajduje się w centrum naszej uwagi, ale jego postać zostaje niejako wyłączona z przestrzeni fizycznej, jak również z czasu. Bohater jest człowiekiem dobrze zorganizowanym. Do pociągu wsiada na kilka sekund przed odjazdem. Kiedy koncentruje się na przystosowywaniu książki do potrzeb wydawcy, rytm jego pracy wyznaczają krótkie ujęcia i szybszy montaż. Tymczasem kiedy zagłębia się w lekturę nie jako czytający, ale czytelnik, czas zdaje się płynąć inaczej.

Bohater czyta w alei parkowej, wraca do domu, wchodzi po kolei do kilku pokojów, w których spotyka żonę i córki, zamyka się w garderobie, w końcu je kolację z rodziną. Jeszcze na jej początku słyszymy głos z offu, dopiero żona wyrывa Perkinsa z zadumy. Czy to jednak była jeszcze lektura? W tym czasie nie ma już przed sobą czytanej książki. Zdaje się jednak być nieustannie w niej zanurzony. Po kolacji córki słuchają radia, a on siedzi obok nich z książką Wolfe'a w ręku. Jego lektura nie przestaje być zawodową. Córka podchodzi do niego, zagląda mu przez ramię, zwraca uwagę na długość akapitu. Odpowiedź Perkinsa świadczy o tym, że doskonale kontroluje swoją

lekturę, zachwycając się nią, nie przestaje spełniać swojej profesjonalnej roli. Z drugiej strony, czytanie, należące przecież do życia zawodowego bohatera, jest jednocześnie czymś niezwykle prywatnym, osobistym.

Rzeczywisty koniec sekwencji następuje, kiedy Max wraca do pracy. W kadrze znów widzimy zapełniony pociąg, ale tylko jego twarz jest oświetlona, w centrum uwagi kamery. Perkins kończy czytać, jadąc ponownie do pracy. Na jego ustach pojawia się uśmiech. Może być oznaką czytelniczego spełnienia, ale też satysfakcją redaktora, który wie, że trafił na ciekawego pisarza. W tym momencie na ekranie pojawia się tytuł filmu: *Geniusz*. Zaraz po tym znowu kamera skupia się na ręce Perkinsa, który ołówkiem poprawia kolejne strony redagowanej książki. Usytuowanie tytułu stwarza możliwość jego dwuznacznej interpretacji. Geniuszem jest Wolfe, ale też sam Perkins. Co więcej, książka, którą redaguje, nie jest przypadkowa: to *Pożegnanie z bronią* Ernesta Hemingwaya. Widzimy ją jeszcze w formie niedoskonałej, *in statu nascendi*. Perkins tworzy ją wspólnie z pisarzem. Skreśla, stawia znaki zapytania. Czyta te książki, kiedy jeszcze nimi nie są.

W swej przewrotnej powieści *Jeśli zimową nocą podróżny*, wnikliwie przyglądającej się literaturze i zarazem stawiającej ją pod znakiem zapytania, Italo Calvino pisał:

A jak rzecz się ma z czasownikiem czytać? Czy można by powiedzieć „dzisiaj czyta się”, tak jak się mówi „dzisiaj pada”? Jeśli się dobrze zastanowić, lektura z konieczności jest aktem jednostkowym, znacznie bardziej niż pisanie. Zakładając, że pisanie zdoła wyjść poza osobę autora, będzie ono miało sens tylko wówczas, gdy to, co napisane, zostanie przez kogoś przeczytane i przedostanie się w obwód jego myśli. Jedynie możliwość jednostkowej lektury wykazuje, że to, co jest napisane, wywodzi się z siły słowa pisanego, siły opartej na czymś, co wykracza poza jednostkę. Wszecławiat będzie wyrażał siebie tak długo, aż ktoś wreszcie powie: „Ja czytam, zatem coś pisze”⁸.

Thomas Wolfe, wchodząc do gabinetu Perkinsa, na widok książek mówi z emfazą:

Wspaniałe książki. Niezwykłe. Mnóstwo książek. Ileż potu wylano nad każdą linią. Są jak świadectwa wiary krzyczące na próżno ciemną, mroźną i wietrzną nocą, licząc, że ktoś je przeczyta, usłyszy i zrozumie.

Książki stojące na półkach są w tej scenie przede wszystkim przedmiotami, dekoracją, ilustracją statusu Perkinsa. Słowa Wolfe’a podkreśla ją wszakże, że nieustannie czekają na swojego czytelnika. Także książka Wolfe’a nabierze sensu wówczas, kiedy go znajdzie. Oczywiście, wcześniej także inne osoby mogły zapoznać się z tekstem. Była wśród nich Aline oraz redaktorzy innych wydawnictw (choć być może oni odsyłali mu maszynopis

⁸ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989, s. 176.

bez czytania...). Nie chodzi jednak o tych, których można nazwać czytającymi, lecz właśnie czytelnikami.

Perkins poznał się na talencie Fitzgeralda, Hemingwaya, a jego kolejnym odkryciem jest właśnie Wolfe. To te dwa nazwiska wspomina Thomas, kiedy po raz pierwszy pojawia się w gabinecie swojego późniejszego redaktora i przyjaciela. Przekonany, że otrzyma kolejną odmowę, tak jak w poprzednich wydawnictwach, chciał jednak poznać człowieka, dzięki któremu mogły ukazać się książki wielkich pisarzy. Nie ma wątpliwości co do wartości swojej prozy, ale propozycję jej wydania przyjmuje z wdzięcznością. Od razu godzi się na wszelkie zmiany, skróty, o których konieczności wspomina Perkins. Zaczynają pracę nad powieścią, która ukaże się pod tytułem *Spójrz ku domowi, aniele* (*Look homeward, Angel*).

To oczywiście także film o relacji między oboma mężczyznami, w której figura ojca jest najbardziej oczywista. Perkins ma pięć córek, a zawsze marzył o synu. Wolfe tęskni za ojcem. W jakiś sposób staje się częścią rodziny Perkinsa. Odwiedza ich w domu, je z nimi kolację, bawi się z córkami. Ich bliskość wzbudza zazdrość zarówno Louise, jak i Aline Bernstein, starszej od Wolfe'a kochanki, która dla niego zostawiła męża. Max poświęca się współpracy z Tomem tak bardzo, że brakuje mu czasu na spędzenie wakacji z żoną i córkami.

Natomiast udręka pisarza, który zмага się z powieścią, jest najbardziej banalnym wątkiem filmu. Wolfe pisze w każdym miejscu i czasie. W jego pokoju luźne zapisane kartki leżą wszędzie: na podłodze, kanapie, on stoi przy lodówce i nerwowo zapisuje kolejne zdania. Uskarża się na brak zrozumienia, ma problem w związku, ponieważ tak bardzo skupia się na książce – na jej redagowaniu, nie pisaniu – że nie dostrzega potrzeb swojej partnerki, jak również jej zazdrości o obecność Maksa w jego życiu. Problemy Wolfe'a jako pisarza, który zмага się z literaturą, istnieją tylko w relacji z Perkinsem. Przykładem może być scena w klubie jazzowym, w którym Tom, tłumacząc sens swojego pisania – nie książek, tylko właśnie pisania – pokazuje rolę improwizacji, podążania za rytmem. „Nigdy nie docenisz muzyki mojej książki, tonacji i kadencji bez doświadczenia mrocznych rytmów, które mnie inspirują”. W innych sytuacjach stanowią jedynie chwyt retoryczny bądź służą innym celom, np. ukazaniu toksycznego związku z Aline Bernstein.

Gdyby na podstawie *Geniusza* spróbować odpowiedzieć na pytanie o istotę twórczości Toma Wolfe'a, można by się skupić na pięknie nadmiernie rozbuchanego słowa i próbie opisu Ameryki. Są to oczywiście ogólniki, które w dodatku nie wynikają w żaden sposób z fabuły, a jedynie z dialogów, ze słów samego Wolfe'a, ale przede wszystkim Perkinsa. W świecie przedstawionym to on legitymizuje wartość tej literatury. Na początku czyni to przez fascynację lekturą, później przez informacje o pozytywnych recenzjach

i wielkości dodruków. Zresztą, paradoksalnie, Wolfe'a oglądamy częściej w trakcie skreślania niż pisania.

Niewiele więcej wiemy o tym, co robi Perkins. Jego cechami charakterystycznymi są nieodłączny czerwony ołówek i kapelusz, którego nigdy nie zdejmuje, nawet podczas rodzinnych posiłków. Uczyni to tylko raz, w najbardziej dramatycznym momencie, czytając już po śmierci Wolfe'a jego ostatni list. Wiemy też, że jego relacje z pisarzami, przynajmniej niektórymi, wykraczają poza sprawy czysto zawodowe, a nawet w nich jest przyjacielem, mentorem, także przewodnikiem. Podpowiada Wolfe'owi, co zrobić, aby książka była lepsza, choć cały czas wyraźnie mówi, że to on ma podejmować decyzje: „Powieść należy do ciebie. Chcę tylko wydać ją w najlepszej formie. Moja praca to oddawanie dobrych książek w ręce czytelników”. Kiedy jednak Tom chce dodać jeszcze jeden akapit: dedykację dla Maksa, ten protestuje: redaktorzy powinni pozostać anonimowi. Zresztą, mówi, „na dodatek zawsze istnieje obawa, że zniekształciłem twoją książkę. Nie wiadomo, czy pozostała taka, jaką miała być, gdy ją przyniosłeś”. Dowiadujemy się więc niby sporo o jego rodzinie i pracy, w gruncie rzeczy jednak nie wiemy prawie nic. Jak słusznie zauważył Jacek Szczerba:

Nie wiemy, czy miał własne ambicje literackie, z których zrezygnował. Nie wiemy, dlaczego całkowicie zanurzył się w literaturze (czyta w każdych warunkach, właściwie bez przerwy), jakby kosztem życia⁹.

Akcja filmu rozpoczyna się w roku 1929, kiedy ukazała się pierwsza książka Wolfe'a, druga wyszła sześć lat później. Ten upływ czasu jest w filmie niezauważalny. Zostaje wyznaczony jedynie przez cyklicznie powtarzające się pisanie i czytanie. Trudno też mówić o wizerunku epoki. Wystrój biura, mieszkań, kilku ulic, klubu jazzowego są tylko ilustracją, chciałoby się rzec – pamiętając o proveniencji Grandage'a – teatralną. Taką ilustracją, dopełniającą scenografię, są także figury Ernesta Hemingwaya (Dominic West) i Francisa Scotta Fitzgeralda (Guy Pearce). Obaj co prawda wygłaszają kilka zdań związanych z trudem pisania, zwłaszcza przeżywający kryzys twórczy i osobisty autor *Wielkiego Gatsby'ego*, ale – jak napisał Henry Barnes – „ci tytani nie mają żadnego znaczenia dramaturgicznego. Podobnie jak w *O północy w Paryżu*, pojawiają tylko po to, by ukazać swoją twarz, a następnie złożyć swoje pomnikowe książki”¹⁰.

⁹ J. Szczerba, „Geniusz” z Colinem Firthem, Judem Law i Nicole Kidman. Zredaguj mi życie, przyjacielu, 23 lipca 2016, <<http://wyborcza.pl/1,101707,20439677,geniusz-zredaguj-mi-zycie-przyjacielu-recenzja.html>> [dostęp: 25.08.2019].

¹⁰ H. Barnes, *Genius review – Colin Firth and Jude Law’s literary bromance needs an edit*, „The Guardian”, 16 Feb. 2016, <<https://www.theguardian.com/film/2016/feb/16/genius-review-maxwell-perkins-thomas-wolfe-colin-firth-jude-law>>, [dostęp: 25.08.2019].

W kontekście refleksji nad aktem czytania biograficzność i historyczność wydarzeń przedstawionych na ekranie mają drugorzędne znaczenie. Perkinsa i Wolfe'a można by więc postrzegać bardziej jako figury redaktora i pisarza, niż rzeczywiste postaci. Usytuowanie akcji w przeszłości ma jednak wpływ na samo czytanie. W tamtych latach jedyną formą książki była ta wydrukowana. Nikomu jeszcze nie śniły się wersje elektroniczne. Czytanie oznaczało wpatrywanie się w zadrukowane kartki papieru. Inaczej wpisywało się również w czas sprzed społeczeństwa informatycznego, żyjącego w ogromnym przyspieszeniu. Patrząc z perspektywy bohaterów filmu – był to czas bez edytorów tekstu, automatycznych słowników i korekty. Czytanie było związane z innym rytmem życia, niż ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Z drugiej strony akt czytania pozostaje niezmienny, tak jak figury czytelnika i czytającego.

Warto zauważyć, że sam Wolfe jest nie tylko pisarzem, ale również czytelnikiem własnej powieści, który dopiero musi odkryć jej sens przytłoczony nadmiarem słów. Perkins pomaga mu je ociosywać, odrzucać te, które nie tylko są zbędne, ale także zasłaniają prawdziwe piękno i wartość jego prozy. Tak naprawdę najbliższej pracy redaktora jesteśmy wówczas, kiedy Tom i Max przemierzają Nowy Jork z maszynopisem i rozmawiają o niemal każdym zdaniu, ponieważ niemal każde nadaje się do poprawki. Perkins używa logicznych argumentów, dotyczących konstrukcji tekstu i zachowań bohaterów. Proces przepisywania powieści trwa niemalże nieustannie, w każdym razie takie wrażenie zapewnia montaż. We wcześniejszych fragmentach, kiedy się jeszcze nie znali, kiedy redaktor czytał jego prozę po raz pierwszy, sposób wygłaszania tekstu wskazywał, że tym, co go uwodzi są słowa, ich płynność, zestawienie, to wszystko, co teraz powinno zostać usunięte, skrócone, podporządkowane wymogom przyszłych czytających.

Kiedy Perkins i Wolfe zaczynają pracę nad kolejną powieścią, *Of Time and the River*, jej pierwsza wersja liczy 5 tys. stron. Nie ulega wątpliwości, że musi zostać skrócona. Perkins bierze do ręki kartkę i zaczyna czytać. Chce pokazać Wolfe'owi miejsca, które należałoby poprawić. Scena ta została znakomicie wygrana przez Firtha. Początkowo Perkins czyta beznamiętnie, po chwili zatapia się w lekturze. Jego głos się zmienia. Należy pamiętać, że o akcie czytania dowiadujemy się dzięki zewnętrznym przejawom zachowania osoby czytającej: głosowi, ruchowi gałek ocznych, mimice, czasem gestykulacji towarzyszącej lekturze. Dzięki nim aktor uwiarygodnia wewnętrzne doświadczenie postaci. Musimy mu uwierzyć. Pojawia się interpretacja, liczy się nie tylko to, co napisane, ale także to, co przeczytane. Profesjonalna sytuacja, praca redaktora z autorem, zamienia się w coś innego. Perkins doskonale zdaje sobie sprawę, że powieść trzeba skrócić, ale w tym krótkim momencie koncentruje się na samym czytaniu, słowa przepływają przez

niego. Pojawiają się słowa, zdania, akapity, nic jednak w tym momencie nie znaczą. Nie chodzi o interpretację tego akurat fragmentu. Widz nie musi znać twórczości Wolfe'a, wiedzieć czegokolwiek o tej właśnie powieści. Liczy się sam akt czytania. Zarazem jednak nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z działaniem pragmatycznym. Perkins czyta więc zarówno jako czytelnik, jak i czytający. Kiedy w końcu wymusza na Tomie decyzję o zaakceptowaniu książki i wysłaniu jej do składu, a później do druku, w krótkim ujęciu widzimy go czytającego gotową powieść. Kim jest? Redaktorem zadowolonym z wykonania zadania, czy czytelnikiem mogącym skupić się na tekście bez konieczności zastanawiania się nad ewentualnymi poprawkami? Czy jego lektura staje się w tym momencie całkowicie bezinteresowna?

W praktyce filmowej, ze względu na konieczność ukonkretnienia czytania, jego zwizualizowania, skorzystania z zapośredniczenia przez obraz i aktorską interpretację, osadzenie w dramaturgii, o wiele łatwiej rozpoznać czytanie pragmatyczne, w którym tekst i jego lektura są narzędziami służącymi czemuś innemu. Nierzadko jednak nie sposób dokonać rozdziału między czytelnikiem i czytającym. O rozpoznaniu figur zaproponowanych przez Alberto Manguela decyduje interpretacja sytuacji fabularnej, kontekstu, filmowych środków wyrazu.

W końcu filmu Max znowu staje się czytelnikiem. Kiedy pracuje w domu nad kolejną książką, przychodzi do niego córka, by spytać o Toma. Dlaczego się już u nich nie pojawia, czy jeszcze kiedykolwiek wróci? Perkins tłumaczy jej, że musiał pójść własną drogą, że prawdopodobnie już go nie zobaczą. Prosi, aby podała mu *Look homeward, Angel*. Siadają razem, zaczyna jej czytać. Zanurzają się w świecie tekstu. Pamiętają o Tomie, ale w tym momencie liczy się tylko lektura.

Kiedy słuchamy, jak Max czyta na głos – choć przecież głównie dla siebie – na ekranie widzimy Wolfe'a na kalifornijskim wybrzeżu. Jak już wspomniałem, głos z offu zdaje się otwierać przed nami myśli bohatera. Towarzyszy mu niekiedy wizualizacja świata przedstawionego czytanej książki, która jednak sama, bez głosu pozadiegetycznego bądź diegetycznego, występuje bardzo rzadko. Czy jednak to, co widzimy na ekranie, to świat książek Toma? Pamiętamy o autobiograficzności jego prozy, słyszymy „O lost”, pierwotny tytuł książki, odnoszący się do Toma. Scena ta trwa jednak dłużej, niż lektura Perkinsa, zatem można ją odczytać również jako równoległe prowadzony wątek Wolfe'a poszukującego samego siebie, a zarazem zbliżającego się do fizycznego końca.

Według Rolanda Barthes'a,

[...] zamykając się w jak pisać, pisarz dochodzi na koniec do pytania *par excellence* otwartego: dlaczego świat? Jaki jest sens rzeczy? I tak właśnie wówczas, gdy staje się celem dla siebie, odzyskuje praca pisarza charakter zapośredniczenia:

pisarz pojmując literaturę jako cel – świat odsyła mu ją jako środek. I w tym nie kończącym się zawiązaniu odnajduje pisarz świat, świat osobliwy zresztą, bowiem literatura przedstawia go zawsze jako pytanie, a nigdy – w ostatecznym wyniku – jako odpowiedź¹¹.

Idąc dalej za Manguelem, słowa Barthes'a o pisarzu i pisaniu można by spróbować przełożyć na czytelnika. Tu pojawia się wątpliwość. Musimy zaufać aktorskiej interpretacji Colina Firtha, że czytanie stanowi dla niego wezwanie do zmiany postrzegania świata, stawiania pytań, które nigdy się nie kończą, a każda odpowiedź nie jest niczym więcej, jak tylko kolejnym pytaniem. Akt czytania pozostaje jednak prawie zawsze niedopowiedziany. W filmie brakuje intymności lektury, zamknięcia się z tekstem we własnym świecie. Jeśli mamy do czynienia jedynie z obrazem, „nie słyszymy” jej. Nie trudno pokazać, zarówno przez proste następstwa zdarzeń, jak i montaż skojarzeniowy, że lektura zmieniła czytającego. Jak jednak pokazać czytelnika odnajdującego świat, skoro w filmie, który jest dla kogoś, nie ma intymności lektury. Widzimy czytelnika, ale nie doświadczamy jego lektury. Dostęp do niej mamy jedynie przez aktorską interpretację, monolog stanowiący głos wewnętrzny czytelnika. Jeśli *Geniusz* pozwala niekiedy ukazać sam akt czytania, staje się tak w znacznej mierze dzięki aktorom.

Z drugiej strony, aktorstwo wymaga sytuacji. W pewnym momencie znajomość Maksa i Toma przeżywa ostry kryzys. Perkins wchodzi w rolę ojca rozczarowanego tym, że jego syn nie chce dorosnąć. Wyzwalając się spod uroku Wolfe'a, dostrzega, że wybitny pisarz jest niedojrzałym, skupionym na sobie egoistą. Tom opowiada mu historię. Słuchamy słów podobnych do tych, które Max zafascynowany czytał w biurze, pociągu, domu. Znów słyszymy głos Jude'a Lawa, timbre jego głosu, intonację i interpretację. Tym razem jednak nie ma w tym powabu lektury, doświadczenia czytania, wchodzenia na nieznaną ścieżkę. Są tylko niewiele znaczące słowa samego pisarza.

Wróćmy jeszcze raz do Italo Calvino:

Na tarasie górskiego domku w głębi doliny siedzi na leżaku kobieta i czyta. Codziennie, zanim zabiorę się do pracy, dobrą chwilę obserwuję ją przez lunetę. W tym czystym i orzeźwiająjącym powietrzu zdaje mi się, że potrafię w jej nieruchomej postaci uchwycić ów niedostrzegalny ruch, jakim jest akt lektury, tę płynność spojrzenia i oddechu, a zwłaszcza sam proces przepływu słów przez świadomość drugiego człowieka – ich swobodny strumień i nagłe zahamowania, rozpęd, opóźnienia i pauzy, koncentrację uwagi lub jej rozproszenie, powroty do przeczytanych fragmentów – jednym słowem, cały ten przepływ z pozoru równomierny, a zawsze tak zmienny i zróżnicowany¹².

¹¹ R. Barthes, *Pisarze i piszący...*, s. 245.

¹² I. Calvino, dz. cyt., s. 169.

Czy kino może być lunetą, przez którą obserwujemy czytelnika, starając się dostrzec ów akt lektury? Czy jest w stanie pokazać czytelników, nie tylko czytających, skoro akt czytania ma umocowanie w dramaturgii, konstrukcji postaci, mówiąc krótko: skoro filmowe czytanie musi czemuś służyć? *Geniusz* rzecz jasna nie odpowie na tak sformułowane pytanie. Dzięki sensom świata przedstawionego, aktorstwu – przede wszystkim Colina Firtha, wprowadzeniu w postaci Perkinsa figury czytelnika i czytającego, dowodzi jedynie, że czasem jest to możliwe, zarówno w diegizie, jak i w doświadczeniu widza.

BIBLIOGRAFIA

- Barnes H., *Genius review – Colin Firth and Jude Law’s literary bromance needs an edit*, „The Guardian”, 16 Feb. 2016, <<https://www.theguardian.com/film/2016/feb/16/genius-review-maxwell-perkins-thomas-wolfe-colin-firth-jude-law>>, [dostęp: 25.08.2019].
- Barthes R., *Pisarze i piszący*, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błóński, Warszawa 1970.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Calvino I., *Jeśli zimą nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989.
- Cerf B., *Na los szczęścia. Kariera wydawcy*, przeł. M. Ronikier, Warszawa 1991.
- Kenny G., *Genius*, RogerEbert.com, 10 June 2016, <<https://www.rogerebert.com/reviews/genius-2016>>, [dostęp: 22.08.2019].
- Manguel A., *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2003.
- Szczerba J., „*Geniusz*” z *Colinem Firthem, Judem Law i Nicole Kidman. Zredaguj mi życie, przyjacielu*, 23 lipca 2016, <<http://wyborcza.pl/1,101707,20439677,geniusz-zredaguj-mi-zycie-przyjacielu-recenzja.html>> [dostęp: 25.08.2019].

