

Zróżdła Humanistyki Europejskiej  
t. 8, 2015, s. 103–114  
doi:10.4467/24496758ZHE.15.007.4271  
[www.ejournals.eu/ZHE/](http://www.ejournals.eu/ZHE/)

ALEKSANDRA STODOLNA\*

Instytut Filologii Romańskiej UJ

## Hollywood *versus* Europa. Dwa filmowe spojrzenia na Księgę Wyjścia: *Exodus* i *Mojżesz*

Hollywood vs Europe. Two Cinematographic Interpretations of the Bible: *Exodus and Moses*

### Abstract

The European model of cinematography is based on the concept of the Author as the highest instance deciding on every element of the film, and on that of the motion picture as a work of art, forming a part of a nation's cultural heritage, addressed mainly to critics and connoisseurs; for Hollywood cinematographers, however, films are products whose purpose is to attract as many viewers as possible. Moreover, the methods of financing of the European and Hollywood productions are different: European films are financed by public institutions, whereas Hollywood budgets come from big media corporations; thus, the technological potential of American productions is greater: Hollywood films can simply afford to make spectacular motion pictures.

The two models, determined by the way of perceiving cinema and by the financial aspect, differ also in terms of aesthetics. This paper aims at a comparison of “classical” (i.e. Hollywood) and European models on the basis of two adaptations of the Exodus: Roger Young's *Moses* (1995) and Ridley Scott's *Exodus: Gods and Kings* (2014).

**Key words:** Hollywood film, European film, model spectator, commercial cinema, artistic cinema

**Słowa kluczowe:** film hollywoodzki, film europejski, odbiorca projektowany, kino komercyjne, kino artystyczne

---

\* E-mail: [oliksto@gmail.com](mailto:oliksto@gmail.com). Autorka łączy podziękowania dla recenzenta pracy prof. dr. hab. Jerzego Brzozowskiego.

## Wojna w obronie sztuki

Kiedy podczas debaty na temat reorganizacji sektora audiowizualnego w ramach urugwajskiej rundy GATT (Układu Ogólnego w sprawie Taryf Celnych i Handlu) w roku 1986 starły się ze sobą dwa obozy – amerykański i francuski – z ust przedstawiciela francuskiego przemysłu filmowego padło słynne zdanie: „To jest wojna w obronie sztuki!”. Odpowiedź amerykańskich kinematografów była tyleż cyniczna, ile znamienita: „Jakiej sztuki?” (Miller 1996: 74).

Powyższa wymiana zdań doskonale podsumowuje europejski i hollywoodzki model produkcji filmowej, od dziesięcioleci znajdujące się w opozycji. Ten pierwszy traktuje film jako autorską wizję, dzieło sztuki, wytwór kultury narodowej (lub europejskiej), element jej dziedzictwa. Drugi zaś postrzega go jako produkt, przedmiot, mający na celu generowanie zysków, funkcjonujący nie tylko niezależnie od jego autorów, ale także od kultury, która go wytworzyła.

Europejski model produkcji filmowej opiera się głównie na dotacjach państwowych oraz na finansowaniu przez rozmaite instytucje i organizacje (jak choćby europejski fundusz Eurimages czy polski PISF). W komitetach przyznających owe dotacje zasiadają uznani przedstawiciele przemysłu filmowego – reżyserzy, scenarzyści itd.; komisjom Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej przewodniczą między innymi Agnieszka Holland, Wojciech Smarzowski, Ewa Ewart czy Juliusz Machulski<sup>2</sup>, a zatem wybitni twórcy polskiej kinematografii. Kino, jakie promują te instytucje, to kino autorskie, artystyczne – oparte na niezależnej wizji twórców, których nazwiska promują film, mniej skupione na dotarciu do dużej liczby widzów, a bardziej na publiczności festiwalowej, nierzadko „elitarniej” (por. Adamczak 2010: 122). Budżety tych produkcji są niewielkie, nakład na reklamę, produkcję zwiastunów i marketingową „otoczkę” – znikome.

Tymczasem Hollywood, po swoistej rewolucji, jaka miała miejsce w amerykańskim przemyśle filmowym w latach osiemdziesiątych XX wieku, przekształciło sztukę kinematografii w prawdziwą Fabrykę Snów: podobne europejskim komitetom instytucje zastąpiono korporacjami, „baronowie” kinematografii powierzyli zarządzanie wytwórniami filmowymi finansistom w białych kołnierzykach, a małe, niezależne studia połączyły się w olbrzymie, wielobranżowe

---

<sup>1</sup> O ile nie podano inaczej, tłumaczenia z tekstów angielskojęzycznych w przekładzie autorki artykułu.

<sup>2</sup> Informacje pochodzą ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej: [www.pisf.pl](http://www.pisf.pl) (dostęp: 15.03.2015).

firmy producenckie, często związane także z korporacjami medialnymi czy producentami elektroniki (tzw. hollywoodzka Wielka Szóstka – zob. Adamczak 2010: 26). Transformacja ta sprawiła, iż głównym celem istnienia wielkich amerykańskich wytwórni filmowych stał się zysk – co z kolei wpłynęło na sposób postrzegania dzieła filmowego. Hollywoodzki blockbuster ma jedno zadanie: zgromadzić przed ekranami kin na całym świecie jak największą liczbę widzów, by następnie „sprzedać” całą serię powiązanych z nim produktów (płyt DVD, gier komputerowych, wydań książkowych itd.).

Co oczywiste, tak różne podejścia do filmu jako obiektu (towaru?) mają swoje odbicie w stosunku autorów do własnych dzieł, a zwłaszcza do trzech elementów: produkcji filmowej rozumianej jako efekt pracy całej ekipy, opowiedzianej historii oraz projektowanego odbiorcy. Najprostszym zaś sposobem na prześledzenie owych różnic jest analiza filmowej adaptacji dzieła literackiego, gdyż tekst literacki stanowi niejako „neutralny grunt”, na którym spotykać się mogą różne autorskie wizje. Przedmiotem mojej analizy będą dwa filmy opowiadające (teoretycznie) tę samą historię: *Mojżesz* Rogera Younga z 1995 roku, „paneuropejska” produkcja oparta na scenariuszu Lionela Chetwynda z Benem Kingsleyem w roli tytułowej, oraz *Exodus: Bogowie i królowie* Ridleya Scotta, hollywoodzka superprodukcja z roku 2014 (autorzy scenariusza: Steven Zaillian, Adam Cooper, Bill Collage i Jeffrey Caine) – oba (znów: teoretycznie) oparte na Księdze Wyjścia.

## Problem odbiorcy projektowanego

Nie sposób mówić o kinie hollywoodzkim i europejskim w perspektywie porównawczej, nie odniósłszy się do problemu projektowanego odbiorcy, gdyż zarówno w modelu hollywoodzkim, jak i europejskim typ publiczności jest czynnikiem niezwykle ważnym. W przypadku kina amerykańskiego decyduje ona o doborze niemal wszystkich elementów dzieła filmowego, natomiast w filmie europejskim – ocenia te elementy (i ich autorów) już po projekcji.

Typy projektowanego odbiorcy dzieła filmowego można odnieść do typów projektowanego czytelnika, o których pisze Jerzy Brzozowski w *Czytane w przekładzie*: jest to odbiorca zdolny odczytać całość sensów dzieła (w tym wypadku filmu), a zatem posiadający wiedzę, doświadczenia i kompetencje („horyzont poznawczy”) zbliżone do autora (Brzozowski 2009: 51). Wyróżnia on trzy typy czytelnika projektowanego: czytelnika minimalnego, który potrzebuje licznych objaśnień, gdyż jego wiedza jest niewystarczająca do pełnego zrozumienia dzieła; czytelnika „masowego”, czyli takiego, który przerywa lekturę w chwili napotkania jakiegokolwiek przeszkody intelektualnej; i wreszcie – najbardziej wymagającego czytelnika eksploratora, nastawionego na zgłębienie tematyki dzieła – jego lektura jest staranna i dogłębna (Brzozowski 2009: 52).

Jak interpretować wymienione powyżej typy czytelnika w kontekście dzieła filmowego? W przypadku kinematografii hollywoodzkiej i europejskiej możemy mówić raczej o dwóch rodzajach odbiorcy. Pierwszy odbiorca to widz „masowy”, który wybierze się do kina na film efektowny, ale niezbyt wymagający intelektualnie – wyłącznie w celach rozrywkowych – jako odbiorca projektowany dzieł hollywoodzkich oraz odbiorca eksplorator (czy też odbiorca ekspert) – krytyk lub widz obeznany z kinem artystycznym w modelu europejskim, nastawiony na obcowanie ze sztuką. Widz masowy nie będzie analizował scenariusza w poszukiwaniu błędów, nie będzie też porównywał estetyki dzieła z innymi filmami tych samych twórców – tak jak widz eksplorator nie będzie narzekał na niejednoznaczne zakończenie czy specyficzne sekwencje montażowe.

Te dwa typy odbiorcy dzieła filmowego niejako wyznaczają granice estetyczne, których nie powinni przekraczać twórcy, jeśli chcą, by film trafił do ich modelowej publiczności: miłośnicy kina artystycznego nie zniosą bowiem żadnych elementów „komercyjnych” w filmie zrealizowanym w modelu europejskim, natomiast amatorzy blockbusterów zwyczajnie opuszczą salę kinową, jeśli produkcja hollywoodzka nie będzie robić na nich wystarczającego wrażenia; tym jednak zajmę się dokładniej w kolejnej części artykułu.

## Estetyka kina hollywoodzkiego a model europejski

### Hollywood: „estetyka komercyjna”

Jako że nadrzędnym celem każdego twórcy hollywoodzkiego jest dotarcie do jak największej liczby widzów, nadrzędną cechą każdego blockbustera powinna być stylistyczna różnorodność, pozwalająca filmowi objąć swoim „zasięgiem emocjonalnym” różne grupy odbiorców. Richard Maltby tłumaczy ten fenomen na przykładzie *Titanica* – najbardziej kasowego filmu wszech czasów (a przynajmniej do chwili gdy jego reżyser – James Cameron – nakręcił *Avatara*, który okazał się jeszcze większym komercyjnym sukcesem):

Sukces komercyjny i estetyczny *Titanica* opierał się na jego zdolności do wywoływania całej gamy emocji u mocno zróżnicowanej publiczności. Tylko dlatego, iż zawierał on, jak to określił jeden z recenzentów, „wystarczającą ilość chwytów, nastrojów i pomysłów, by wszyscy byli przynajmniej częściowo zadowoleni”, udało mu się odnieść sukces na tak wielką skalę. Film nie zawdzięczał sukcesu komercyjnego swojej spójności i harmonii estetycznej, lecz różnorodności poszczególnych elementów, dzięki której każda z grup docelowych mogła przeżyć ten film na swój sposób (Maltby 2003: 11).

Wniosek? Kino hollywoodzkie to kino oparte nie na spójnych założeniach estetycznych, ale na emocjach – całkowicie podporządkowanych gustom odbiorców. Do tego stopnia, że powszechnie przyjętą praktyką stały się przed-

premierowe „podglądy” filmowe, podczas których wybrani widzowie decydują o poszczególnych elementach nieukończonego jeszcze dzieła (nierzadko, czego dowodzi m.in. przykład *Jestem legendą* Francisa Lawrence’a, mają wręcz wpływ na wybór zakończenia, a więc na ostateczny kształt fabuły filmu!). Hollywoodzki projektowany odbiorca to ktoś więcej niż odbiorca modelowy Eco: w Hollywood widz ma wpływ nie tylko na interpretację „miejsc niedookreślonych” dzieła, jego rola nie kończy się w sferze wyobraźni. Publiczność ma możliwość ingerencji w dzieło również w rzeczywistości – może wskazać, co należy zmienić, by ostateczna wersja filmu spodobała się odbiorcy masowemu. Twórcy są gotowi pójść na wiele kompromisów, by zadowolić potencjalnych odbiorców, czego efektem są często fabularne niedociągnięcia, powielanie stereotypów, a nierzadko również rażące błędy wynikające z powierzchownie przeprowadzonego gromadzenia materiałów do scenariusza, czym dokładniej zajmę się w części poświęconej wybranym dziełom.

Co zatem sprawia, że to bezosobowe, kręcone „pod publiczność” kino przyciąga zarówno „zjadaczy popcornu”, jak i odbiorców bardziej wymagających; innymi słowy – co nam się w Hollywood podoba? Komercyjny, biznesowy charakter kinematografii spod znaku *Metropolis of Make-Believe* ma swoje zalety: olbrzymie nakłady finansowe (wspomniane już *Titanic* i *Avatar* Camerona miały budżety odpowiednio 2,1 i 2,8 mld dolarów!<sup>3</sup>) na najbardziej obiecujące obrazy sprawiają, że dla ich twórców nie ma rzeczy niemożliwych; amerykańskie blockbustery są kręcone z rozmachem i fantazją, na które inne kinematografie zwyczajnie nie mogą sobie pozwolić. Zapierające dech w piersiach krajobrazy, naturalnych rozmiarów makiety, hiperrealistyczne efekty specjalne, doskonała (i świetnie opłacana) obsada, nowatorskie zdjęcia, muzyka najznamienitszych kompozytorów: te elementy składają się na hollywoodzką magię, która przesłania nam często intelektualne i artystyczne uproszczenia, jakich dopuścili się członkowie ekipy w pogoni za box office’owym sukcesem.

Europa: kino „oszczędne”

Paradoksalnie kino europejskie opiera się na założeniach estetycznych w dużej mierze zdefiniowanych na podstawie kina hollywoodzkiego, a dokładniej poprzez nieustanne kwestionowanie norm i konwencji „modelu klasycznego”, jak nazywane jest często kino hollywoodzkie (Adamczak 2010: 92). Model klasyczny, określane przez Bordwella „kinem nadmiernie oczywistym” (*excessively obvious cinema*), to kino dookreśleń i dopowiedzeń, prostych, jasnych schematów – natomiast film europejski opierać się ma na ambiwalencji i niejednoznaczności we wszystkich elementach dzieła kinematograficznego, począwszy od kompozycji kadru, poprzez grę aktorską, po konstrukcję psychologiczną postaci (Adamczak 2010: 92). Bohaterowie filmów kręconych zgodnie z mode-

<sup>3</sup> Dane z portalu [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl) (dostęp: 20.03.2015).

lem europejskim często postępują w sposób nieprzewidywalny, ich motywacje i cele są niejasne; towarzyszą temu często specyficzne zabiegi montażowe (np. retro- i futurospekcje), monologi wewnętrzne aktorów i tym podobne chwytły. Usprawiedliwieniem dla tego (pozornego) chaosu jest subiektywna, indywidualna wizja twórców: reżysera i scenarzysty, ze szczególnym naciskiem na tego pierwszego jako „czynnik unifikujący” dzieła (Adamczak 2010: 95). Autor-reżyser jest w tym modelu najwyższą instancją, decydującą o ostatecznym kształcie dzieła. W przypadku reżyserów europejskich mamy też często do czynienia z charakterystycznymi elementami stylu danego twórcy: specyficznym światłem, „ulubionymi” aktorami, nietypową pracą kamery... – swoistym „podpisem” autora. Kino europejskie to wciąż kino autorskie, ale także kino narodowe, stanowiące element kultury, w której powstało, poruszające problemy i korzystające ze środków dlań charakterystycznych.

Innym ważnym czynnikiem kształtującym estetykę kina europejskiego jest „oszczędne” (w porównaniu z hollywoodzkim rozmachem) gospodarowanie efektami wizualnymi, co wprawdzie często wynika z odpowiednio mniejszych budżetów, bywa jednak celowym zabiegiem twórców, mającym na celu podkreślenie autonomii europejskiej kinematografii w stosunku do filmów hollywoodzkich.

Jak już wspomniałam, odbiorcą docelowym kina europejskiego jest przede wszystkim publiczność festiwalowa oraz krytycy, a zatem grupa koneserów nastawiona na „przebywanie ze sztuką”, świadoma powszechnie wykorzystywanych konwencji, zaznajomiona zarówno z nazwiskami, jak i z dorobkiem pojawiających się na takich imprezach twórców, przygotowana na kontakt z kinem „obcym”, to znaczy wywodzącym się z obcej kultury. Taki widz jest wymagający: oczekuje od dzieła przede wszystkim walorów artystycznych, przeżycia bardziej intelektualnego niż emocjonalnego.

\*\*\*

Zauważyć jednak należy, iż zarówno „model klasyczny” (czy też, jak nazywa kino hollywoodzkie Marek Hendrykowski, „kino dominujące” – zob. Hendrykowski 2014: 50), jak i „model europejski” to określenia umowne, wskazujące bardziej na aspekt estetyczny (czy też komercyjny) niż na faktyczną przynależność geograficzną filmu: w Stanach Zjednoczonych powstają bowiem filmy autorskie<sup>4</sup>, w Europie zaś coraz częściej mamy do czynienia z wielonarodowymi superprodukcjami kręconymi przez brytyjskich reżyserów, z europejskimi aktorami, za... amerykańskie pieniądze (np. *Kopciuszek* w reżyserii Kennetha Branagha).

<sup>4</sup> Należy tu zwrócić uwagę choćby na twórczość Wesa Andersona, którego niezwykle, indywidualny styl nie ma w sobie nic z estetyki komercyjnej, a przecież jego *Grand Budapest Hotel*, z hollywoodzką obsadą, przyniósł mu aż cztery Oscary!

## *Exodus*: bogowie, królowie i... komiksowi herosi

Ustanowiono nad nim [ludem Izraela] przełożonych robót publicznych, aby go uciskali ciężkimi pracami. Budowano wówczas dla faraona miasta na składy: Pitom i Ramses. Ale im bardziej go uciskano, tym bardziej się rozmnażał i rozrastał, co jeszcze potęgowało wstręt do Izraelitów. Egipcjanie bezwzględnie zmuszali synów Izraela do ciężkich prac i uprzykrzali im życie uciążliwą pracą przy glinie i cegle oraz różnymi pracami na polu. Do tych wszystkich prac przymuszano ich bezwzględnie.

(Biblia Tysiąclecia, Wj 1, 11–14; podkr. A.S.)

### *Exodus* a historia

W jednej z pierwszych scen *Exodusu* Ridleya Scotta widzimy wspaniałą panoramę starożytnego egipskiego miasta (autorem zdjęć do filmu jest wybitny polski operator Dariusz Wolski): praca wre, uciskani Izraelici uwijają się na placach budowy, nadzorowani przez Egipcjan poruszających się po planie w rydwanach. Co budują?

Jesteśmy w Hollywood, którego twórcy tym razem zabierają nas do „hollywoodzkiego starożytnego Egiptu”; nie ma zatem znaczenia, iż w Księdze Wyjścia nie ma o tym mowy, a z historycznego punktu widzenia jest to zwyczajnie niemożliwe – Izraelici Scotta budują... Wielkie Piramidy (zob. Bordwell 2015: 1). Już w pierwszych minutach produkcji stykamy się z jedną z naczelnych zasad Hollywood, którą złośliwi krytycy internetowi streścili w jednym zdaniu: „Wieżę Eiffla widać z każdego okna w Paryżu”. Do tego typu produkcji zatrudnia się rzecz jasna konsultantów ekspertów, wymienia się ich w napisach końcowych, jednak często nie bierze się pod uwagę ich sugestii. Ważniejsze w takich momentach jest „wrażenie autentyczności” (Bordwell 2015: 1), które łatwiej wywołać, wykorzystując znane powszechnie motywy. Nazwisko konsultanta (w przypadku *Exodusu* był to egiptolog Alan Lloyd) ma jedynie usprawiedliwić tego typu zabiegi.

Izraelici budujący piramidy (jak twierdzi David Bordwell, około 3000 lat po ich powstaniu – zob. 2015: 6) to dopiero początek licznych historycznych przekłamań w dziele Scotta. Wymienię tylko najbardziej rażące: „twórcza swoboda” scenografki Celi Bobak, która sama przyznała, że elementy scenografii, jak choćby umeblowanie pałacu Ramzesa, były „całkowicie nieautentyczne”, gdyż niektóre meble, na przykład bardzo niskie stoły, współczesnemu widzowi mogłyby się wydać „zabawne” (Bordwell 2015: 8); żołnierze dosiadający koni oraz egzekucje przez powieszenie – żadna z tych praktyk nie była stosowana w starożytnym Egipcie; wreszcie niejasne usytuowanie geograficzne stolicy – architektura pałacu Ramzesa sugeruje przemieszanie Luksoru i Memfis (Bordwell 2015: 4). Jak zatem widzimy, prawda historyczna z całą pewnością nie stanowiła dla twórców filmu priorytetu. Może w takim razie chodzi o zgodność z literackim pierwowzorem lub o duchową wymowę dzieła...?



*Exodus* a Księga Wyjścia

Księga Wyjścia opisuje w dużym skrócie życie Mojżesza sprzed jego powrotu na łono ludu Izraela, natomiast *Exodus* szczególnie pochyla się nad tym etapem: pojawia się motyw przyjaźni między młodym dowódcą Mojżeszem a Ramzesem – wówczas jeszcze następcą tronu; mężczyźni walczą ramię w ramię, żyją jak bracia, a faraon traktuje Mojżesza jak syna. Zabieg ten możemy rzecz jasna wytłumaczyć następująco: twórcy nie chcieli powielać znanych już i wykorzystywanych do znudzenia motywów, przedstawiając biblijną opowieść strona po stronie – w to miejsce woleli wykorzystać lukę w całej historii, zagłębić się w wątek, który Biblia przemilcza. To wszakże tylko jedna strona medalu. Drugą jest – jakże typowa dla Hollywood – chęć wprowadzenia moralnego dylematu głównego bohatera: wróg Mojżesza jest jednocześnie jego bratem. Początkowa przyjaźń pomiędzy Izraelitą a Ramzesem stopniowo przeradza się w rywalizację, a następnie w nienawiść, ostatecznie czyniąc Ramzesa klasycznym czarnym charakterem.

Opowieść o „nieznanych faktach z życia Mojżesza” zajmuje sporą część fabuły filmu, przez co twórcy musieli „przyciąć” inne jej elementy – ważne z adaptacyjnego punktu widzenia: plagi egipskie (w filmie jest ich siedem), którym w Księdze Wyjścia poświęca się kilka rozdziałów, skrócono do jednej sekwencji, dość rozbudowanej i mistrzowsko zrealizowanej, ale zajmującej niewielką część czasu ekranowego; całkowicie pominięto i przemilczano kwestie złotego cielca czy manny z nieba – po epickiej scenie przejścia przez Morze Czerwone twórcy idą bezpośrednio do finału, czyli dotarcia do Kanaan (samej scenie finałowej również nie poświęcają zbyt wiele czasu, w dodatku Izraelitów do Ziemi Obiecanej – jak sugeruje zakończenie – wprowadza Mojżesz, a nie Jozue).

\*\*\*

Co dostajemy w zamian? Efektowne sceny batalistyczne i dramatyczne sceny pościgu faraona za Izraelitami, a także ciekawą wizję „głosu Boga”: w wersji Scotta jest to mały chłopiec (Isaac Andrews) o wyjątkowo nieprzyjemnym usposobieniu. Dostajemy także Mojżesza na miarę naszych czasów: starożytnego, a jednocześnie komiksowego herosa, szlachetnego żołnierza, który doskonale posługuje się zarówno bitewną strategią, jak i mieczem: amerykańska moda na superbohaterów przeniknęła nawet do takich produkcji. Nie dziwi zatem dobór obsady: zamiast aktorów o specyficznej dla tamtych rejonów urodzie Scott postawił na oscarowe gwiazdy: Christiana Bale’a i Johna Turturro, a także innych wielkich Hollywood: Joela Edgertona, Sigourney Weaver czy Bena Kingsleya.

Projektowanym odbiorcą *Exodusu* z całą pewnością nie są ani osoby zainteresowane historią starożytną, ani zaznajomieni z Księgą Wyjścia wierzący: to dzieło rozbawiłoby pierwszą grupę, a oburzyłoby drugą. Modelowy widz dzieła Scotta to typowy dla Hollywood odbiorca masowy, bardziej obeznany z super-



bohaterami komiksowej „stajni” Marvela niż z dotychczasowymi dziełami poświęconymi życiu Mojżesza. Wyżej wymienione spektakularne sceny, efekty specjalne, miłe dla oka efekty wizualne i doskonałe zdjęcia Wolskiego z pewnością wystarczają, by publiczność wyszła z kina zadowolona i nie roztrząsała scenariuszowych i fabularnych „wpadek”. Może nawet te elementy zrekompensują niedociągnięcia nieco bardziej wymagającemu widzowi?

### *Mojżesz: krew i piach*

Wizualnemu przepychowi dzieła Ridleya Scotta Mojżesz przeciwstawia surowy, pozbawiony kinowych sztuczek naturalizm. Film Rogera Younga, współfinansowany przez Brytyjczyków, Francuzów, Czechów i Niemców, to czwarta część cyklu biblijnego (Po *Abrahamie*, *Jakubie* i *Józefie*; zob. Chattaway 1996). Ten fakt nie jest bez znaczenia: celem *The Bible Collection* jest bowiem uprzystępnienie widzom biblijnych opowieści, co wymusza na twórcach wierność tekstowi oryginalnemu. Możemy się zatem spodziewać, iż w przeciwieństwie do hollywoodzkiego dzieła nie napotkamy tu tylu fabularnych i historycznych „dróg na skróty”, ta adaptacja Księgi Wyjścia jest bowiem przeznaczona dla nieco innego odbiorcy.

Równie ważny w przypadku europejskiego obrazu jest czas projekcji. Film Younga trwa aż trzy godziny, co pozwala przedstawić życie Mojżesza o wiele dokładniej. Twórcy podążają za biblijną opowieścią, nie dodając nic od siebie. Stosunek faraona i jego syna do Mojżesza w niczym nie przypomina braterskiej relacji z *Exodusu*: młody „książę Egiptu” jest postrzegany na dworze jako postać drugiej kategorii, pogardzana i wyszydzana; sam o sobie mówi, że „nie jest ani Egipcjaninem, ani Hebrajczykiem; jest nikim”. Tym bardziej imponująca jest jego przemiana z jękającego się, nieśmiałego młodzieńca w wysłannika Boga, który w dalszej części opowieści stanie na czele ludu Izraela; tym bardziej wiarygodna staje się także sama postać w stosunku do tekstu biblijnego, w którym pokorny Mojżesz w rozmowach z Bogiem wielokrotnie stwierdza, iż nie nadaje się na przywódcę Izraelitów, gdyż „nie jest wymowny”. Bardziej przekonujący staje się też późniejszy konflikt między Mojżeszem a Ramzesem.

Wstrzemięźliwość i staranność twórców przejawia się nie tylko w warstwie fabularnej, ale także wizualnej: dwór faraona nie lśni od złota i jedwabi, kostiumy i scenografia bowiem nie mają być atrakcyjne dla kamery, ale przede wszystkim zgodne z ówczesną modą. Reżyser nie wzdraga się też przed naturalizmem: pot, brud i krew są (ponownie: w przeciwieństwie do dzieła Scotta) wyraźnie widoczne, wręcz eksponowane, zarówno w początkowych scenach z placu budowy, na którym pracują uciskani Izraelici, jak i później, w – pominiętej w wersji hollywoodzkiej – makabrycznej niemal sekwencji walki między Lewitami a He-

brączykami po scenie ze złotym cielcem. Gospodarowanie efektami specjalnymi i wizualnymi jest tu tak oszczędne, że twórcy zrezygnowali wręcz z kilku spektakularnych scen, na co zwraca uwagę Peter Chattaway w swojej recenzji:

Gdzie są słupy ognia i obłoków? Co z intrygującym fragmentem, w którym Mojżesz, Aaron, Nadab i Abihu jedzą i piją w obecności Boga, który ma pod stopami „dzieło z szafirowych kamieni” [Biblia Tysiąclecia, Wj 24, 9–11]. Rzecz jasna elementy te trudno pokazać na filmie, jednak druga połowa *Mojżesza* ma przyziemny charakter, co nie jest do końca zgodne z Biblią (Chattaway 1996: 1).

Mamy zatem do czynienia z całkowitym przeciwieństwem hollywoodzkiej superprodukcji: świadomą rezygnacją z (nawet uzasadnionych) efektownych zabiegów na rzecz naturalizmu i historycznej wiarygodności.

Ta wstrzemięźliwość ma jednak swoje wady: o ile w wypadku *Exodusu* problemem był nadmierny przepych, o tyle oszczędne kostiumy i efekty w *Mojżeszu* (choćby peruki głównych bohaterów!) bywają niemal komiczne, co kłóci się z dość podniosłą atmosferą całego obrazu i odciąga uwagę od wybitnego aktorstwa.

Jeśli chodzi o podobieństwa między europejską a amerykańską produkcją, z całą pewnością należą do nich decyzje obsadowe, do tego stopnia, że trudno tu mówić o przypadku: zarówno Young, jak i Scott zdecydowali się na zaangażowanie anglojęzycznych zachodnich gwiazd. W *Mojżeszu* pojawiają się wybitni Christopher Lee i Frank Langella, a przede wszystkim... Ben Kingsley – w wersji Younga jest on Mojżeszem, a w obrazie Scotta pojawia się jako Nun, mężczyzna, który wyjawia młodemu księciu jego prawdziwe pochodzenie oraz misję, jaką ten ma do wykonania.

\*\*\*

Co można – na podstawie powyższych obserwacji – powiedzieć o projektowanym odbiorcy filmu Rogera Younga? Z całą pewnością może go obejrzyć zarówno widz wierzący, dobrze obeznany z tekstem biblijnym, jak też osoba chcąca w nieco bardziej przystępny sposób zapoznać się z tą historią – a zatem odbiorca eksplorator. Nie jest to jednak produkcja przeznaczona do celów rozrywkowych; jest to film trudny, często brutalnie realistyczny, długi i zrealizowany z kazuistyczną wręcz wiernością oryginalnemu tekstowi, pozbawiony kinowego „efekciarstwa”. Tak więc widz masowy raczej się tym obrazem nie zainteresuje.

W obrazie Younga mamy także do czynienia ze wspomnianą wyżej europejską „niejednoznacznością”, która w przypadku tego dzieła ma charakter globalny: brutalność i surowość wielu scen może się niektórym widzom wydać wręcz obrazoburczą; mowa wszak o adaptacji tekstu świętego, opowieści o wielkich czynach potężnego Boga, tymczasem twórcy nie wahają się przekazywać jej dosłownie (przynajmniej pod względem fabularnym), a mimo wszystko w sposób kontrowersyjny.

## Hollywood *versus* Europa

Przykład *Exodusu* i *Mojżesza* doskonale ilustruje rozdźwięk między hollywoodzką a europejską wizją kina. Zadaniem tej pierwszej jest przede wszystkim wywołanie odpowiedniego wrażenia – czy też całej gamy wrażeń – u różnorodnej publiczności (w przypadku kina hollywoodzkiego możemy wręcz mówić o „konsumentach”); produkcje Fabryki Snów muszą być dla widzów atrakcyjne, co często zmusza twórców do „ubarwiania” zarówno fabuły, jak i warstwy wizualnej filmu.

Wizja europejska to wizja autora, nie do końca liczącego się z odbiorcą; jej zadaniem jest przekazanie prawdy, odartej ze zbędnych ozdób, często w sposób brutalnie realistyczny.

Czy możemy mówić o „przewadze” któregośkolwiek z powyższych modeli nad drugim? Wprawdzie to kino europejskie jest uznawane za „ambitne” czy też „artystyczne” – twórcy wpisujący się bowiem w tę poetykę nie ustają w poszukiwaniach nowych środków wyrazu, dbają o to, by kino wciąż się rozwijało i było wobec widza bardziej wymagające – jednak, jak stwierdza Carl Miliken:

Sama nazwa „Hollywood” ubarwiła to stulecie. Dała światu nowy synonim szczęścia, gdyż ze wszystkich produktów Hollywood – przynajmniej tej części Hollywood, która tworzy filmy – to właśnie szczęście jest produktem najważniejszym (Miliken, [w:] Maltby 2003: 14).

Możemy zatem sprzeczać się o estetyczną czy artystyczną wartość filmu hollywoodzkiego, niemniej fakt, iż filmy te zapewniają rzetelną, dobrą rozrywkę wielu widzom, nie jest bez znaczenia.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła

Biblia Tysiąclecia – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, 2000, Poznań.

*Exodus. Bogowie i królowie*, reż. Ridley Scott, 2014.

*Mojżesz*, reż. Roger Young, 1995.

### Opracowania

Adamczak Marcin, 2010, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk.

- Bordwell David, 2015, *Exodus. Gods and Kings and the Myth of Authenticity*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2015/01/11/exodus-gods-and-kings-and-the-myth-of-authenticity> (dostęp: 1.03.2015).
- Brzozowski Jerzy, 2009, *Czytane w przekładzie*, Bielsko-Biała.
- Chattaway Peter, 1996, *Moses. Review*, 1. grudnia 1996, <http://www.patheos.com/blogs/film-chat/1996/12/review-moses-dir-roger-young-1995.html> (dostęp: 1.03.2015).
- Hendrykowski Marek, 2014, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań.
- Maltby Richard, 2003, *Commercial Aesthetic*, [w:] idem, *Hollywood Cinema*, Hoboken.
- Miller Toby, 1996, *The Crime of Monsieur Lang*, [w:] *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*, red. Aidan Moran, London.
- Słownik filmu*, 2005, red. Rafał Syska, Kraków.
- [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl) (dostęp: 20.03.2015)
- [www.pisf.pl](http://www.pisf.pl) (dostęp: 15.03.2015)