

Na tropach autora

ALICJA HELMAN

Podział na autora jako sprawcę dzieła pozostającego wewnątrz tekstu i autora wewnętrznego, który nie ujawnia się jako osoba, lecz jako specyficzny układ znaków, jest oczywistością doskonale znaną wszystkim wypowiadającym się na ten temat. Ten pierwszy jest człowiekiem z krwi i kości, z określoną biografią, zainteresowaniami, upodobaniami i fobiami, zdeterminowanym kompleksem czynników rozlicznej natury wpływających na jego wybory artystyczne. Ten drugi to „styl”, „struktura”, „metoda opracowania materiału”, inaczej – zespół cech bądź (i) czynności charakteryzujących grupę dzieł dających się podciągnąć dzięki temu pod wspólny mianownik, który z jakichś względów nazywamy „autorem”¹.

Różnicę tę ujmuje podział tych, którzy o autorach piszą. Jedni piszą biografie, a punktem wyjścia jest osobowość autora, drudzy monografie, w których osobowość ta jawi się o tyle tylko, o ile można ją wyczytać z dzieła.

Tadeusz Lubelski, autor książki *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego*, pisze: *Tytuł tej pracy składa się z trzech elementów: najpierw jest poetyka, potem powieści i filmy, wreszcie Tadeusz Konwicki. Tymczasem rzeczywista kolejność moich autorskich potrzeb i zainteresowań była odwrotna. (...) Byłem ciekaw i chciałem się dokładnie przyjrzeć, jak Konwicki stawał się artystą, jakie twórcze i życiowe decyzje doprowadziły go od „Rojstów” do „Nic albo nic” i „Jak daleko stąd, jak blisko”, z jakiego doświadczenia zdaje sprawę ten ciąg dzieł. Od razu więc przyjąłem, że traktuję utwór artystyczny jako udoskonalony i skondensowany wyraz doświadczenia autora, zaś twórczość – jako świadectwo dziejów tego doświadczenia*².

Pisze Krzysztof Loska (monografia *Hitchcock-autor wśród gatunków*): *Brak w niniejszej pracy odniesień do szczegółów biograficznych twórcy, zaś określenie „kino Hitchcocka” wskazuje na pewien zespół współzależnych czynników: system praktyk komunikacyjnych (reguły gatunkowe), dominujący model produkcji, autokreację „persony” reżysera („znak firmowy”, podpis-„sygnatura” umieszczona zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz tekstu itp.), charakterystyczne rozwiązania stylistyczne i fabularne, recepcja i dystrybucja (czynniki ekonomiczne i społeczne) itd.*³ I dalej: *Poszukując charakterystycznych cech twórczości Hitchcocka musimy zwrócić uwagę nie tylko na to, co tworzy s y s t e m t e k s t u a l n y (wyróżnienie moje – A. H.), pozostaje z nim w zgodzie, ale również na to, co go równocześnie podważa, co pozornie nieistotne, drugorzędne, nie mieszczące się w ramach określonej konwencji, burząc tym samym pewien ład, system oczekiwań*⁴.

I stanowisko trzecie, które zajął Marek Haltof, pisząc o Paulu Coxie: *Przedmiotem moich zainteresowań jest sposób, w jaki „film Paula Coxa” funkcjonuje współcześnie w obrębie międzynarodowego kina artystycznego*⁵. Wspominając o tym, że najwięcej uwagi poświęci filmom, które „stworzyły Paula Coxa”, Haltof

dodaje: *Interesuje mnie także kształtowanie się artystycznej biografii – legendy Coxa. (...) Zainteresowany więc jestem w niniejszej pracy Paulem Coxem – osobą osadzoną w konkretnych warunkach społecznych i kulturowych, osobą, której obecność ułatwia i wzbogaca zrozumienie każdego filmu sygnowanego jako film „film Paula Coxa”*⁶.

Lubelskiego interesuje osoba autora, Loskę system tekstualny, Haltofa jedno i drugie, ale ma on pełną świadomość funkcjonowania obu stanowisk raczej jako alternatywy niż syntezy.

Ostra dychotomia tego podziału, doskonale widoczna, gdy się ją eksplikuje jako teoretyczny koncept, zamazuje się jednak, gdy przechodzimy do praktyki analitycznej czy interpretacyjnej. Gdy pisałam monografię (tak były przynajmniej pomyślane) Luchina Viscontiego⁷, Carlosa Saury⁸, i teraz, gdy pracuję nad monografią Zhanga Yimou, nie czułam i nie czuję się autorsko zafiksowana przy jednym z biegunów. Jako autorka jestem „w drodze”, przemierzając ją nieustannie w jedną lub drugą stronę. Gdy pisałam o Viscontim, reżyser od dawna już nie żył, nigdy nie spotkałam Saury ani zapewne nie spotkam Zhanga, niemniej obcując z ich dziełami, nie odnosiłam wrażenia, że dostępna jest mi jedynie pewna struktura, którą określałam danym nazwiskiem, lecz także człowiek niebędący jedynie heurystyczną fikcją.

Kto mówi do mnie, gdy z ekranu padają słowa: *To ja zrobiłem ten film. Nazywam się Orson Welles*. Czy gdy widzę Alfreda Hitchcocka pojawiającego się *in personam* w każdym ze swoich filmów, mam do czynienia jedynie z pewnym rysem strukturalnym? Te i tym podobne znaki obecności autora są traktowane jako podpisy, taki sam rodzaj sygnatury, jaki pozostawia na swoim dziele malarz. Ale znaki tego rodzaju przybierają też postać bardziej rozbudowaną. Na przykład w barwnych filmach Margarethe von Trotty pojawiają się kadry czarno-białe do oddania subiektywnego widzenia postaci znajdującej się w szczególnym stanie emocjonalnym. Tak „widzi” bohaterka *Sióstr* (1979) scenę samobójstwa Anny, scenę, której nie była świadkiem. Tak postrzega świat Ruth, bohaterka *Białej gorączki* (1983), dla której czarno-białe jest to, co kocha.

Ten rodzaj autorskich sygnałów nie jest jednak własnością twórcy, który się nimi posłużył i po których moglibyśmy go rozpoznać, dlatego że nie wykorzystał ich nikt inny. Identycznym rozwiązaniem jak von Trotta posłużył się Chen Kaige w *Cesarzu i mordercy* (1999), gdzie również czarno-białe wstawki będące obrazowaniem subiektywnych wizji bohatera przynoszą wspomnienie samobójczej śmierci dziewczynki, której rodzina zginęła z ręki tytułowego mordercy. A więc ten sam chwyt i w dodatku użyty w ten sam sposób w identycznej funkcji, choć zapewne Chen Kaige nie znał filmu niemieckiej reżyserki.

Takim rozbudowanym znakiem-podpisem jest w filmach Zhanga Yimou specyficzne, funkcjonalne wykorzystanie czerwieni. Łany zboża w *Czerwonym sorgo* (1987), zwoje tkaniny w *Judou* (1989), latarnie w filmie *Zawieście czerwone latarnie* (1991), stopy papryki w *Historii Qiu Ju* (1992), czerwone flagi i książeczki Mao w *Aby żyć!* (1994). To, że nie mamy do czynienia po prostu z przedmiotami, które z istoty rzeczy są czerwone, lecz właśnie takimi uczynił je autor z myślą o zamierzonym efekcie, możemy wydedukować dopiero z całości, sięgając też do porównań z oryginałami literackimi, gdzie w partiach opisowych kolor nie pojawiał się w ogóle. Niemniej splot motywacji naturalnej z „autorską” jest

w filmach Zhanga w takim stopniu złożony, że stanowi pewien problem interpretacyjny. Chińczycy, a zwłaszcza mieszkańcy prowincji Shaanxi, gdzie często rozgrywa się akcja filmów Zhanga, po prostu lubią kolor czerwony. Tradycyjne obrzędy weselne nieodmiennie odwoływały się do czerwieni – ten kolor miała lektyka, strój i welon panny młodej. Naklejane na drzwiach i oknach domów znaki zapewniające pomyślność były czerwone. To, co w filmach Zhanga jawi się jako czerwone, jest czerwone w rzeczywistości, ale twórca operuje kolorem w taki sposób, by zdecydowanie wyjść poza motywację naturalną.

W opowiadaniu Su Tonga *Żony i konkubiny*, które było podstawą filmu *Zawieście czerwone latarnie*, nikt nie zapala ani nie gasi latarni, z czego Zhang uczynił obrzęd, wykorzystując następnie jego symbolikę. Bohater filmu ma cztery małżonki zajmujące oddzielne pawilony. Na znak, iż chce jedną z nich wyróżnić swymi względami, służba zapala przed jej domem czerwone latarnie. Latarnie nie są tu wyłącznie rekwizytem, stają się *dramatis personae*. Nie tylko zapala się je i gasi, ale system ten rządzi namiętnościami i intrygami prowadzonymi przez zazdrosne o siebie nawzajem kobiety. Zakrycie latarni czarnymi pokrowcami na znak niełaski i odrzucenia będzie widocznym znakiem zguby, jaka czeka bohaterkę. Zniszczenie latarni, które ukradkiem, bezprawnie zapaliła w swoim domu służąca, jest zapowiedzią złego losu nie tylko jej samej, ale też i kobiet w ten lub inny sposób zamieszanych w ów incydent. Proces zacierania oczywistego znaczenia motywacji naturalnej, tak charakterystyczny dla filmów Zhanga, zmierzającego do tego, by osiągnąć tą drogą efekt autorskiego działania sensotwórczego, jest tylko jedną z wielu strategii, które bierzemy pod uwagę, charakteryzując autora. Pojęcie to traci swoją ostrość i jednoznaczność, gdy zdamy sobie sprawę z faktu, iż nie mamy do czynienia wyłącznie z opozycją autor-nieautor (czyli właściwie kto? jak powinniśmy go nazwać?), lecz także z czymś, co można by określić mianem stopni autorstwa. Autora może być „więcej” lub „mniej”.

Wróćmy do typologii zaproponowanej przez Warrena Bassa⁹, rzadziej może przytaczanej i komentowanej niż inne klasyczne teksty na temat autora. Dla Bassa punktem wyjścia rozważań jest jednak nie autor, ale styl, który wszelako rozważa w *kategoriach postawy reżysera wobec świata przed kamerą, postawy, która może być obiektywna, subiektywna, interpretująca bądź refleksywna*¹⁰. Te rodzaje postaw są też zarazem, jak wynika z dalszego wywodu Bassa, rodzajami autorstwa.

Postawę obiektywną mamy wówczas, gdy reżyser w maksymalnym stopniu ogranicza manifestowanie swojego ja, redukując funkcje kamery do rejestracji, minimalizując zniekształcenia spowodowane przez samo medium i podporządkowując się bez reszty przedmiotowi filmu. Dla widza znaczy to, że nie znajdzie w tym utworze niczego, co świadczyłoby o obecności reżysera. Nader lapidarnie określa Bass styl interpretacyjny: *Jako widzowie czujemy, że kamera lub jakaś siła formatywna ma związek z filmowanym zdarzeniem, lecz nie do tego stopnia, żebyśmy zdawali sobie sprawę z osobowości, która znajduje się za kamerą*¹¹. Tę ujawnia dopiero postawa subiektywna: *Filmowe widzenie rzeczywistości jest osobistą wizją danego realizatora w taki sam sposób, jak myśli i sny. Jako widzowie odczuwamy obecność osobowości kryjącej się za kamerą, którą ta osobowość posługuje się, by przedstawić swój punkt widzenia. Postawa subiektywna jest osobista, intuicyjna i być może, mistyczna. Uwydatnia introspektywność*¹². I wre-

szcie ostatni przypadek: *Postawa refleksywna ma na celu demistyfikację poprzez stwarzanie świadomości medium. Jako widzowie zachowujemy dystans w Brechtowskim sensie tego słowa, co umożliwia nam wgląd w stosunek twórcy do medium oraz do wydarzeń przed kamerą*¹³.

Typologia Bassa ujmuje rzecz jasna jeden aspekt interesującego nas problemu. Wszelako aspekt istotny, unieważniający, a w każdym razie osłabiający alternatywę albo-albo (autor-nieautor) na rzecz rozumowania w stylu „mniej” lub „więcej”. Pamiętając, że mamy do czynienia tylko z modelami, spróbujmy podsumowania.

Postawa obiektywna (w praktyce zapewne w skrajnym wymiarze nieosiągalna) oznacza zamierzoną nieobecność autora, o którym dzieło nic nie może powiedzieć. Postawa interpretacyjna zakłada „jakiegoś” autora. Stwierdzamy jego obecność, lecz nie wiemy, „kim” jest. Na to pytanie uzyskamy odpowiedź dopiero wtedy, gdy reżyser zajmie postawę subiektywną (wówczas w całej pełni odpowiada potocznemu pojęciu autora), ale już przy postawie refleksywnej rodzą się wątpliwości. Bass pisze, że jest to swego rodzaju „superobiektywność”, z czym jednak trudno się zgodzić, skoro przyjmujemy, że reżyser ujawnia tu nie tylko swój stosunek do świata przed kamerą, ale także do medium. Zajmuje więc postawę *stricte* autorską w dwojakim sensie. I w istocie filmy o tym charakterze ujawniają chyba autora w sposób najbardziej wyrazisty.

Prostota modelu Bassa komplikuje się wówczas, gdy próbujemy jego aplikacji. Nie jest bowiem tak, że każdego twórcę uchodzącego za autora możemy przypisać do jednego z modeli. Częściej niż postawy jednoznacznie określone spotykamy wypadki złożone, kiedy to wielość postaw możemy odnaleźć nie tylko u danego twórcy, ale wręcz w jednym filmie. Mamy bowiem do czynienia nie z biegunami, ale raczej z continuum, w którym jeden rodzaj postawy może płynnie przechodzić w drugi lub też postawy te mogą się mieszać w sposób utrudniający atrybucję.

Problemy z charakterem autorstwa nie kończą się jednak na tym, że autorem można być „mniej” lub „bardziej”. W skrajnych przypadkach mamy sytuację, gdy autor programowo próbuje przestać być autorem, jak czynią to reżyserzy związani z „Dogmą 95” czy zwolennicy anonimowego kina inspirowanego koncepcjami Maja 68 bądź Glauber Rocha niepodpisującego filmu *Wiek ziemi* (1980). Ten rodzaj „wycofywania się” z autorstwa pozostaje niemniej gestem autorskim, a tych, którzy gesty takowe czynią, nie sposób zrównać z nie-autorami w rozumieniu ekipy „Cahiers du Cinéma”.

Złożony charakter będzie miała także sytuacja, w której mając do czynienia z jednym człowiekiem-reżyserem XY, powiedzmy Viscontim, Saurą czy Zhan-giem, dostrzegamy więcej niż jednego autora lub też kogoś, kto nieoczekiwanie autorem być przestaje. *Pseudonim kuguar* (1988) Zhanga Yimou nie jest filmem autorskim tego reżysera i nawet najbardziej przenikliwy znawca jego twórczości nie dopatrzy się tu śladów, choćby najbardziej nikłych, struktury, która determinuje jego autorską tożsamość. *Straszne dzieci* (1950) Jean-Pierre Melville’a, niewątpliwie autora wysoko cenionego od samego debiutu, noszą w dużej mierze raczej piętno osobowości Jeana Cocteau, twórcy sztuki będącej podstawą filmu, niż samego reżysera. Wczesny Melville nie jest w dodatku „tym” Melvillem, którego osobowość objawiła się w pełni, niejako na zasadzie paradoksu, w filmach gangsterskich, a więc niewątpliwie gatunkowych.

W oczach krytyki włoskiej Visconti nie był *tout court* autorem, a w każdym razie nie jednym autorem. Jego obraz zaczął ulegać rozszczepieniu od czasu powstania *Zmysłów* (1954), a pokrętnie próby zachowania obrazu autora-neorealisty nie były dostatecznie przekonujące. *Zmysły* nie są neorealistycznym dramatem historycznym, a *Białe noce* (1957) próbą wzbogacenia neorealizmu o nutę romantyczną. Trzeba było przyjąć do wiadomości fakt, że pojawił się drugi, inny Visconti, ten, który sam siebie nazwał „dekadentem kultury włoskiej” i formule tej pozostał wierny do końca. Próbując odpowiedzieć na pytanie, czy w istocie było dwóch autorów o nazwisku Visconti, starałam się dowiedzieć, że ów „drugi Visconti” objawił się już w pierwszym filmie, *Opętanie*, które uznane za zapowiedź neorealizmu w istocie nie było neorealistyczne. Akces Viscontiego do neorealizmu miał charakter ideologiczny, nie artystyczny. We wczesnej, rzekomo neorealistycznej twórczości Viscontiego pojawiają się tematy i wątki, a przede wszystkim rozwiązania artystyczne, które okazały się znamienne dla jego twórczości późniejszej. Lektura z epoki nie mogła, rzecz prosta, wydobyć tych rysów, które w pełni ujawniły się dekadę później.

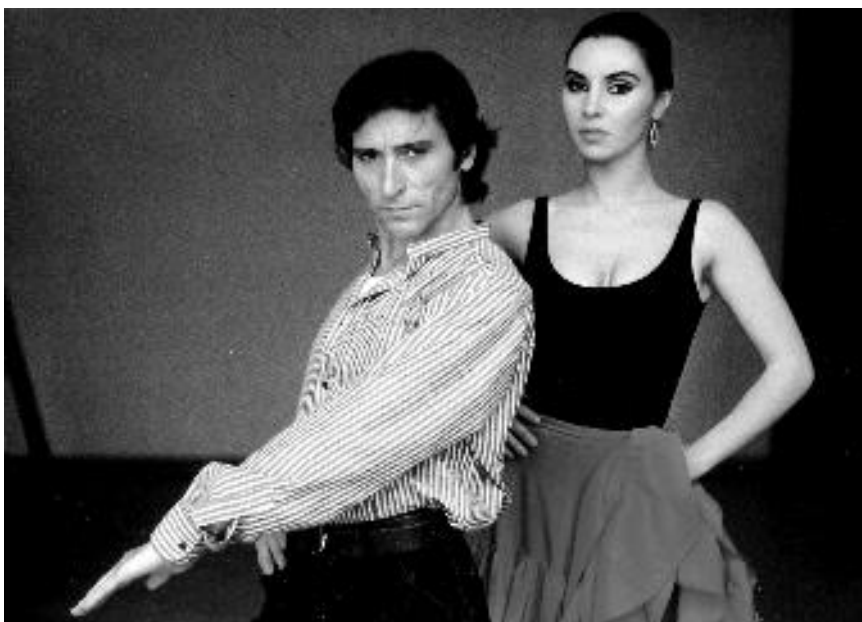
Nie ma natomiast z pewnością jednego Saury-autora. Jego osobowość objawiła się wprawdzie w pełni w *Mrożonym peppermincie* (1967), który daje pierwszy zarys struktury rozpoznawalnej jako „Saura”, ale filmy wcześniejsze ewidentnie ku temu prowadzą, zawierają wyraziste zapowiedzi późniejszego, dojrzałego Saury. Jego filmy powstające w okresie dyktatury Franco, a przecież opozycyjne wobec reżimu, charakteryzował specyficzny język, który u nas nazywaliśmy Ezo-powym, pełen niedopowiedzeń, metafor, symboli, aluzji, wykorzystujący nawiązania do tradycji sztuki hiszpańskiej jako apel do pamięci narodowej umożliwiającej porozumienie autora z widzami. Poetyka wypracowana przez Saurę nie była jednak rezultatem presji okoliczności zewnętrznych, lecz wynikała z osobistych preferencji reżysera znajdującego upodobanie w niebezpośrednich formach wypowiedzi, onirycznych fantazmatach, konwencji gry i przepracowaniu inspiracji płynących z wielu źródeł.

Śmierć Franco, zniesienie cenzury, liberalizacja we wszystkich sferach życia sprawiły, że wypracowane z trudem strategie realizatorów stały się zbędne, gdy można było mówić wprost, pełnym głosem. Cała generacja twórców hiszpańskich stanęła wobec dramatycznego problemu „utruty języka” i konieczności poszukiwania nowych form wypowiedzi¹⁴. Saura nie znalazł się w pierwszym szeregu odnowicieli postfrankistowskiego kina. Próbował tworzyć dalej w tym samym stylu, realizując *Z przewiązanymi oczami* (1978), *Mama ma sto lat* (1979) oraz *Słodkie godziny* – film najgorzej przyjęty w całej jego karierze. Kręci filmy nadal, ale nie są to już filmy „tego” Saury, ich „autorskość” rozmywa się czy to w formule wielkiego widowiska (*El Dorado* – 1987, wówczas najdroższy film realizowany w Hiszpanii), czy w konwencjach gatunkowych (*Zniewaga* 1993, *Taxi* 1996). Gdy Saura odnajduje się jednak jako autor, jest to klasyczny przypadek „drugiego autora”, którego postrzegamy w tym samym człowieku. W 1981 roku powstają *Krwawe gody*, a później kolejno *Carmen* (1983), *Czarodziejska miłość* (1986), dokumenty czy też raczej pseudodokumenty – *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), fabularne *Tango* (1998), video-danse *Salome* (2002) oraz *Iberia* (2006). Obejrzone po raz pierwszy i jako pierwsze *Krwawe gody* w kontekście dotychczasowej twórczości Saury przede wszystkim zaskakują. To nie jest znany nam



Mrožony peppermint, rež. Carlos Saura (1967)

Carmen, rež. Carlos Saura (1983)



„Saura”. Ale pełny zestaw jego filmów muzyczno-tanecznych pozwala zidentyfikować nowego „Saurę”, drugiego autora, który odnalazł i wypracował zestaw form wypowiedzi charakterystycznych tylko dla niego, odległych zarówno do rodzimych filmów muzycznych, jak i amerykańskiego musicalu. W swoich filmach muzycznych Saura nie interesuje się prostą rejestracją wykonania. Raczej odwraca formułę tradycyjnego filmu tanecznego, wykorzystując jego konwencję, by badać problemy formalne przedstawień teatralnych i filmowych. Jest tu stała gra między realizmem kinowym i teatralną iluzją, w której tematyczne klisze *españolady* zwracają uwagę na siebie, pozwalając tym samym na typowe dla Saury kwestionowanie różnych konstrukcji „egzotycznej” Hiszpanii. Tancerze grają postaci fikcyjne uwikłane w fatalistyczne scenariusze. Zasadą kompozycyjną tanecznych filmów fabularnych jest łączenie kilku planów, na które składa się współdziałanie pierwotnego tekstu przetransponowanego w nowe tworzywo, baletowa inscenizacja i rzeczywistość filmowa, w której żyją odtwórcy głównych ról.

W przypadku Zhanga Yimou mamy natomiast do czynienia z multiplikacją figury autora. Filmy tego reżysera są niewątpliwie autorskie, lecz jest to przypadek autora nietożsamego z samym sobą. Jeśli strukturę „Zhang” zbudujemy na podstawie jego pierwszego filmu *Czerwone sorgo*, to wprawdzie uda się nam ją odnaleźć jeszcze w kilku jego filmach: *Judou*, *Zawieście czerwone latarnie*, *Aby żyć*, ale później nie znajdziemy już jej powtórzeń, ledwie śladowe nawiązania. Przy zestawieniu np. *Czerwonego sorgo*, *Wszyscy albo nikt* (1999) i *Hero* (2002) możemy bez chwili wahania utrzymywać, że są to filmy różnych autorów, dla których znalezienie wspólnego mianownika jest właściwie niemożliwe.

Trzeba tu jednak wziąć pod uwagę deklarację programową samego reżysera. W wywiadach udzielanych zarówno dziennikarzom chińskim, jak i europejskim nieodmiennie powtarza, iż jego ambicją jest, by każdy realizowany przezeń kolejny film był całkowicie różny od poprzedniego¹⁵. To rodzaj wyzwania skłaniający do tego, by sięgać po różne środki wyrazu, odmienne poetyki, szukać nowych tematów i rozwiązań. Czy uprawnia nas to do sądu, iż autor „nietożsamy ze sobą”, gdy zestawimy dwa kolejne jego filmy, przestaje być tym samym autorem? Raczej mamy tu do czynienia z wielopostaciowością figury autora czy też autorów, w których kolejno wciela się ten sam człowiek. Zamiast powtarzalności fundamentalnej struktury mamy zasadę nieustannej zmiany, która charakteryzuje Zhanga jako autora.

Oczywiście, nie jest tak, żeby dla filmów Zhanga Yimou nie można było znaleźć wspólnego mianownika pozwalającego niektóre z nich łączyć w grupy. Te „wspólne mianowniki” będą jednak wyróżnikami innego rodzaju niż te, które pozwalają na identyfikację autora jako struktury. Na przykład Zhanga wielokrotnie określano mianem reżysera filmów wiejskich. Wynika to z prostego faktu lokalizowania akcji w środowisku wiejskim. Ale *Czerwone sorgo*, *Historia Qiu Ju* i *Droga do domu* (1999), które są „filmami wiejskimi” różnią się od siebie pod każdym względem. Z kolei *Historię Qiu Ju*, *Szczęśliwe czasy* (2000) i *Keep cool* (1997) można podciągnąć pod wspólny mianownik jako *sui generis* „komedie”, ale pomijając ich problematyczną komediowość, są one odmienne od siebie, a nie podobne. Powtarzalność i podobieństwo odnajdziemy natomiast w grupie ostatnich filmów Zhanga: *Hero*, *Dom latających szytletów* (2004) i *Cesarzowa* (2006). Są to jednak filmy należące do gatunku *martial arts*, które każą się zastanawiać,

czy Zhang Yimou jest tu nadal autorem (swoiście uszlachetnia formułę), czy też zaczął realizować kino gatunkowe.

W ten sposób dochodzimy do kolejnego problemu, decydując się naruszyć twardą opozycję kino autorów – kino gatunków, opozycję, która na gruncie amerykańskim zastąpiła przeciwstawienie autor-nieautor. W rozumieniu amerykańskich teoretyków gatunku twórca albo realizuje film *stricte* osobisty, stawiając na autoekspresję, niepowtarzalny charakter własnej wypowiedzi, albo decyduje się powielać schematy gatunkowe, których powtarzalność czyni je dostępnymi i powszechnie zrozumiałymi, gwarantując komercyjny sukces. Rozróżnienie teoretycznie „czyste” w praktyce nasuwa jednak rozliczne wątpliwości. Nie mieli ich krytycy ekipy „Cahiers du Cinéma”, dla których autor mógł się równie dobrze realizować w kinie gatunków, jak w *stricte* indywidualnych formach wypowiedzi. Za autora uznawali zarówno Orsona Wellesa, który nie realizował filmów gatunkowych, jak i Alfreda Hitchcocka, który robił wyłącznie kino gatunkowe. Upatrywali autorów wśród twórców realizujących westerny i to niekoniecznie tych wybitnych, za autora został uznany np. Budd Boetticher. W istocie trudno kwestionować autorski charakter westernów Sama Peckinpaha, filmów gangsterskich Takeshiego Kitano, komedii Woody’ego Allena, by wymienić tylko kilka przykładów. Opozycja, niegdyś wyrazista, zwłaszcza gdy się ją eksplikuje na wybranych przykładach podkreślających ostrość przeciwstawienia, zaciera się coraz bardziej. Pozostaje to zresztą w ścisłym związku z zanikającym charakterem innej opozycji – między kinem artystycznym i rozrywkowym, komercyjnym, popularnym, czy jak jeszcze zechcemy je nazywać. Akira Kurosawa, realizując *Rashomona* (1950) i *Siedmiu samurajów* (1954), był przekonany, że robi kino rozrywkowe, a filmy te zostały uznane za czołowe arcydzieła sztuki filmowej. Poręczne określenie „arcydzieło gatunku” w odniesieniu do wybranych utworów kina gatunkowego straciło rację bytu wobec np. takich filmów, jak *Ojciec chrzestny* (1972) Coppoli, bowiem okazało się, że ten film, jak wiele innych, po prostu jest filmem wybitnym w ogóle, a nie tylko w swojej kategorii.

Zatem dochodzimy do wniosku, że autor może pojawić się wszędzie, nie tylko na jakimś specjalnym, wyodrębnionym obszarze. Czy jednak autorem się po prostu jest, bywa się nim, zostaje lub przestaje być? Co miałoby być podstawą do orzekania, który film danego twórcy już jest albo przestaje być autorski? Czy przestał być autorem np. Claude Chabrol, autor *Pięknego Sergiusza* (1958) i *Kuzynów* (1959), gdy zaczął masowo realizować filmy komercyjne, takie jak *Tygrys lubi świeże mięso* (1964)?

Krytycy „Cahiers du Cinéma” absolutyzowali pojęcie autora w sposób bezwzględny. Gdy ktoś raz został mianowany autorem, to pozostawał nim niezależnie od klasy filmów przezeń realizowanych. W samym pojęciu filmu autorskiego zawarty jest bowiem, choć niezwerbalizowany, element wartościujący. Film autorski jest bowiem *ex definitione* wyposażony w wartości, których nie dostaje filmowi nieautorskiemu. Chcąc być konsekwentnym, należałoby uznać, że „zły” bądź „nieudany” film autorski to jednak coś bardziej wartościowego niż dobry film nieautorski. Czy jednak „nieudany” film autorski nie jest utworem, w którym owe wartości przesądzające o autorstwie nie zostały zrealizowane, czyli po prostu są nieobecne? Byłabym tak skłonna sądzić np. o filmie Bergmana *O tych paniach* (1964), o *Sierpniowej rapsodii* (1991) Kurosawy, o filmie Buñuel i stół króla

Salomona (2001) Saury, *Pseudonim kuguar* Zhanga i wielu innych, choć ich twórcy skądinąd z pewnością są autorami.

Tak więc jestem skłonna myśleć, że autorem się raczej bywa, niż po prostu jest lub zostaje mianowanym przez jakieś autorytety. Uderzające nowatorstwo oraz incydentalny charakter takich filmów, jak *Przełamując fale* (1996) Larsa von Triera czy *Dym* (1995) Wayne Wanga nie czyni z nich autorów raz na zawsze. O ile von Trier potwierdza się jako autor, nie można tego powiedzieć o Wangu i jego późniejszych realizacjach.

Co to w końcu znaczy być autorem? Najprościej byłoby odpowiedzieć, że znaczy to, że realizuje się filmy tak, jak nie robi tego nikt inny. W pierwszej kolejności przychodzą na myśl nazwiska wielkich samotników: Luis Buñuel, Stanley Kubrick, Robert Bresson... Ile nazwisk można tu jeszcze dodać? Wszakże autorzy wyłaniają się także w ramach prądów, kierunków, stylów, programów artystycznych. Czy będąc neorealista (Rossellini), nowofalowcem (Resnais), ekspresjonistą (Murnau), jest się w mniejszym stopniu autorem niż ci, którzy nie przynależą nigdzie?

Niezmiernie interesujące jest wyłanianie się indywidualności twórczych (niekiedy dzieje się to już od samego początku) w ramach formacji, która stawiała ich w jednym szeregu. Visconti, Antonioni, Fellini, Rossellini zaczynali pod auspicjami neorealizmu, by potem odnaleźć własną autorską drogę, na której nikły zarówno ich związki z neorealizmem jako formacją, jak też i to, co łączyło ich między sobą. Podobny proces można prześledzić, biorąc za przykład autorów Nowej Fali czy twórców chińskich V generacji.

W dzisiejszych czasach, gdy powszechnie mawia się, że wszystko już napisano, namalowano, skomponowano, że kręcimy się wśród powtórzeń, perseweracji, transkrypcji i innych tego rodzaju manewrów oznaczających w ostatecznej konsekwencji pasożytowanie na cudzym, funkcjonowanie autora i samej koncepcji autora wydaje się wysoce problematyczne. Przypomnijmy jeszcze, że tylko w odniesieniu do sztuki filmowej toczyły się dyskusje i spory na temat, kto właściwie jest autorem filmu i czy w ogóle można mówić o autorze dzieła, które powstaje w rezultacie zbiorowego wysiłku wielu ludzi, a ich wkład ma niewątpliwie charakter indywidualny, twórczy. Eisenstein podpisał *Aleksandra Newskiego* (1939), ale czy można odmówić autorstwa tego dzieła Sergiuszowi Prokofiewowi, którego kantata stanowiąca integralną część filmu żyje autonomicznym koncertowym życiem? Mówimy o *Tangu* (1998) i *Goyi* (1999) jako o filmach Saury, a przecież osobowością, którą w tych filmach czujemy i odbieramy w sposób najbardziej wyrazisty, jest jego operator Vittorio Storaro.

Czy zatem należałoby mówić o fenomenie podwójnego (czasem zmultiplikowanego) autorstwa, które na gruncie innych sztuk albo nie zdarza się w ogóle, albo jest absolutną rzadkością? Roztrząsanie tego, jak i tym podobnych problemów można oddalić prostym oświadczeniem, że tym, kto ponosi odpowiedzialność za film, jest reżyser, korzystający wprawdzie z rezultatów cudzej pracy, ale zarazem je „autoryzujący” (w podwójnym tego słowa znaczeniu).

Niemniej kłopoty z autorstwem tu się nie kończą, a raczej zaczynają. Jeśli bowiem w pojęciu autorstwa jest zawarte wyobrażenie o pierwiastku indywidualnym, niepowtarzalnym, o szczególnej odrębności głosu tego, który chciałby się przebić przez chór innych głosów, to od razu natykamy się na problem wynikający

z samej specyfiki tworzywa filmowego. Do jego istoty należy bowiem powtórzenie, imitacja, naśladownictwo. Do tego, by podrobić Moneta czy Van Gogha, trzeba być genialnym fałszerzem. Nie jest potrzebny żaden szczególny talent, a tylko zmysł obserwacji, by filmować jak Toland czy reżyserować jak Resnais (co nie musi jednak pociągać za sobą skutku artystycznego), bowiem nie decyduje tu manualna umiejętność, lecz *stricte* techniczne możliwości aparatu. Każde nowatorstwo w każdej dziedzinie pociąga za sobą falę naśladownictw, lecz nigdzie nie dzieje się to tak szybko i nie ma tak szerokiego zasięgu jak w kinie.

Autorzy jednak istnieli i istnieją mimo wszystkich teoretycznych zastrzeżeń, które budzi sama koncepcja autorstwa. Autorstwo nie jest jednak w moim przeświadczeniu problemem *stricte* jednostkowym, lecz sprawą rodzaju i charakteru współbrzmienia z innymi „głosami”, które możemy w dziele wskazać i wyodrębnić. Autorstwo wyłania się i ujawnia w swoistej polifonii.

Nie sformułowałabym jednak swego przekonania, posuwając się do tezy, że to kultura „wypowiada się” przez autora, który jest tylko rodzajem przekaznika, choć każdy w jakimś zakresie i do pewnego stopnia nim jest. Nie przeceniam funkcji czynników nieświadomych, sądzę, że wybory autorskie bez względu na to, czy spontaniczne, czy wykalkulowane, są w przeważającej mierze świadome. Są to jednak wybory dokonywane na obszarze określonej wspólnoty kulturowej, która ukształtowała osobowość twórcy, zdeterminowała jego preferencje i animozje, sformułowała stosunek do tradycji i kierunki poszukiwań. To, co autor internalizuje jako „własne”, jest często „odziedziczone”, rodzi się w efekcie spotkania z tradycją, wieloma różnymi inspiracjami, w dialogu z „innymi”. Nawet twórca, który odrzuca tradycję, pozostaje jej dłużnikiem; wybierając samotną, nieuczęszczaną ścieżkę, tym gestem odrzucenia ustosunkowuje się wobec tego, co zdecydował się opuścić.

Film jest sztuką najbardziej międzynarodową, kosmopolityczną, ale zarazem najczęściej, gdy wyodrębniamy formację kina autorów czy poszczególnych autorów, jawią się nam oni jako przypisani do tradycji narodowej. Visconti jest związany z kulturą Włoch, Saura „wypowiada” Hiszpanię, Tarkowski jest na wskroś rosyjski, Wajda polski, Zhang chiński. Twórcy kina Republiki Weimarskiej, emigrując do Stanów Zjednoczonych, utworzyli tam szkołę nazwaną „niemiecką”. Emigranci, którzy wpisali się w kino amerykańskie, jak np. Forman, zachowali jednak w wystarczającym stopniu odrębność, by nadal można było mówić o ich narodowych korzeniach. Są też oczywiście przypadki skrajnie odmienne. Kiedy Chen Kaige realizuje w Stanach Zjednoczonych thriller *Killing Me Softly* (2002), przestaje być Chenem Kaige-autorem, jest tylko jednym z wielu możliwych nie-autorów realizujących film wedle reguł gatunku i wymogów producenta. Związek twórcy z rodzimą kulturą nie ma jednak postaci zniewolenia czy jakiegś predeterminacji o charakterze ograniczenia, a już w żadnym wypadku nie oznacza zamknięcia w obrębie narodowego getta. Dialogi Viscontiego z kulturą toczą się, by użyć przenośni, także w obcym języku. Adaptuje on Dostojewskiego i Manna, sięga po muzykę niemiecką (Wagner, Mahler, Brückner), tworzy cykl filmów zwany trylogią niemiecką (*Zmierzch bogów* 1969, *Śmierć w Wenecji* 1971, *Ludwig* 1973). Saura realizuje filmy w Kostaryce i Argentynie, Tarkowski we Włoszech i Szwecji. U każdego z nich dialog toczy się w obrębie szeroko pojętej kultury europejskiej, co rozszerza repertuar „głosów”, które możemy w ich dziełach usłyszeć.

Rzecz charakterystyczna, że owa wielogłosowość w większym stopniu dotyczy kina autorów niż kina gatunków, także tego, które nie zdradza śladów indywidualnego podejścia, wiernie reprodukując wypróbowane klisze. Bogactwo intelektualne, formalne, a także oryginalność kina autorów w znacznej mierze wynika z różnorodności „głosów” oraz szczególnego, często jedyne w swym rodzaju sposobu ich splatania.

Jednym z najczęstszych sposobów korzystania z cudzego głosu jest adaptacja, która może być rezultatem prostego postępowania za tekstem, ale może też przybrać postać nader wyrafinowaną. Przykładu dostarcza między innymi *Mrożony peppermint* Carlosa Saury, który widzowi nieznającemu dobrze literatury hiszpańskiej nie przychodzi na myśl żadnej książki. Byłby to zresztą trop niezwykle trudny do rozpoznania, gdyby nie sugestia samego Saury w jednym z wywiadów¹⁶, gdzie przyznaje się do „dalekiego pokrewieństwa” z Miguelem de Unamuno, a ściślej z jego powieścią *Abel Sánchez*. Jednakże owo „dalekie pokrewieństwo” formuje główny tenor filmu – temat zawiści. *Abel Sánchez* opowiada historię zgubnej namiętności, która ogarnęła bohatera, Joaquina Montenegro, i rzuciła ponury cień na życie otaczających go ludzi. Nie ceni on tego, co sam osiągnął, lecz pragnie jedynie tego, co stało się udziałem jego przyjaciela, Abela Sáncheza. To on poślubił kobietę, którą Joaquín kochał, a która go odrzuciła. Joaquín nie zabija Sáncheza, ale powoduje jego śmierć. W intencji Unamuno ta historia odzwierciedla istotny rys mentalności Hiszpanów, autor nazywa zawiść „narodowym trędem” i charakteryzuje jako pełną hipokryzji, wykrętną, nikczemną, która niszczy duszę narodu.

Już więc powieść Unamuno jest głosem zaczerpniętym „z kultury”, głosem, który znalazł też wyraz w innych tekstach, choćby w *Ulicy Valverde* Maksa Auba. Film Saury jest zatem zapośredniczoną przez cudzy tekst wersją tematu zawiści. *Mrożony peppermint* to opowieść o psychopacie, którego zawiść prowadzi do popełnienia podwójnej zbrodni. Julian nie tylko pożąda żony swojego przyjaciela, lecz także nienawidzi jego samego, w przekonaniu że to on jest powodem, dla którego Elena go odrzuciła. Historia ta jest także opowieścią o „narodowym trędzie”, który toczy dusze i umysły wśród wszelkich pozorów normalności.

Jednym z wątków dyskusji nad twórczością Zhanga Yimou jest obecny jakoby w jego filmach „głos Hollywoodu”. Łatwiej się z tą tezą zgodzić, gdy mowa o filmach spod znaku *wuxia pian*, takich jak *Hero*, *Dom latających sztyletów* czy *Cesarzowa*, które są widowiskami sięgającymi po schematy gatunkowe (choć nie wyłącznie po nie), uwzględniające gusta raczej zachodniej niż rodzimej widowni. Ale koncepcja wpływów hollywoodzkich zrodziła się wcześniej i dotyczy wczesnych filmów reżysera, często opatrywanych mianem melodramatu. Kwalifikacja ta ma swoje uzasadnienie, jeśli uwzględnimy specyfikę melodramatu chińskiego¹⁷, ale budzi podstawowe wątpliwości przy bliższej analizie czy to *Judou*, czy filmu *Zawieście czerwone latarnie*, gdzie mamy do czynienia ze zjawiskiem tzw. melodramatycznej maskarady.

Klasyczny wątek fabularny w *Judou* ukształtowany pozornie według znanych reguł melodramatu hollywoodzkiego w gruncie rzeczy przekazuje treści i znaczenia odległe od wzorców kina gatunku, zgoła nie hollywoodzkie, lecz *stricte* chińskie. Dopatrywanie się wpływów amerykańskich jest tu klasycznym przykładem czytania nieznanego przez znane, próby oswojenia tekstu przez wpisanie go w paradygmat inny niż ten, w którym powstał.



Zawieście czerwone latarnie, reż. Zhang Yimou (1991)

Historię bohaterów *Judou* można wprawdzie opowiedzieć jak melodramat, lecz egzegeza tekstu choćby tylko na poziomie fabuły dowodzi, że nie funkcjonują tu podstawowe mechanizmy tego gatunku, natomiast ujawniają się reguły zupełnie inne. Los kochanków determinuje nie Fatum lecz Prawo, które działa niezmiennie, bez względu na okoliczności i siłę uczuć łączących zakochanych. Jeśli przekroczą lub złamią prawo, zawsze będą winni.

Toteż analiza treści filmu winna w pierwszej kolejności odwołać się do kodeksu „Li je” etycznie ustrukturuwanego wokół trojakiego rodzaju powinności: zhong (wobec kraju), zhen (wobec męża) i xiao (wobec ojca). Tradycyjną mentalność chińską kształtują wzory czerpane z myśli Konfucjusza, formułujące prawo obyczajowe, prowadzące wręcz do rytualizacji zachowań. W podejściu Chińczyków do seksualności mamy do czynienia z dwiema opozycyjnymi wobec siebie kategoriami: yin – oznacza nadmiar emocji i działań o charakterze seksualnym, zhei – czystość i wstrzemięźliwość. Szczególne znaczenie przywiązuje się do xiao, a na najwyższe potępienie zasługuje yin. Nietrudno dostrzec, że ta właśnie antynomia strukturuje *Judou*. Kochankowie łamią obowiązujące prawo w dwojaki sposób, odrzucając zhen i xiao z jednej strony i oddając się we władanie yin z drugiej strony.

Judou jest wprawdzie adaptacją opowiadania Liu Henga *Fuxi, fuxi*, ale u podstaw zarówno tekstu literackiego, jak i filmowego leży struktura archetypiczna jednego z najstarszych chińskich mitów. Uwzględnienie tego „głosu” jest nieodzowne dla prawidłowego zinterpretowania treści przekazu.

Mit o Fuxi opowiada o pierwszej parze ludzi – Nügną i Fuxi. Byli jedyni na świecie, więc postanowili zostać mężem i żoną. Ogarnięci wstydem oczekiwali znaku z Niebios, który to znak otrzymali. Wyrazem przychylności Niebios było też obdarzenie ich potomstwem. Sankcja Niebios pojawia się zresztą dopiero w późniejszej wersji mitu. W okresie archaicznym, gdy nie funkcjonowały żadne ustanowione przez człowieka prawa, kazirodztwo nie było przestępstwem. W filmie jest jednak inaczej. Bohaterowie nie są wprawdzie rodzeństwem, ale charakter łączącej ich więzi (ciotka i siostrzeniec) uchodzi za kazirodczy. Akt naturalny w świetle ustanowionych przez człowieka praw nabiera charakteru przestępstwa, w świetle etyki konfucjańskiej jest yin. Narodziny dziecka nie oznaczają błogosławieństwa Niebios. Na świat przychodzi potwór niosący zagładę.

Analizowana na kolejnym poziomie *Judou* jest też tekstem alegorycznym, prowokującym lekturę w kluczu politycznym, która dla widza spoza kręgu kultury chińskiej jest praktycznie niedostępna, jeśli nie otrzyma wskazówek spoza tekstu. Sam nie wydedukuje z niego, dlaczego mianowicie *Judou* – jak pisze Dai Jinhua¹⁸ – miałyby się odnosić do wydarzeń na placu Tiananmen lub przywołać na myśl historię komunistycznych Chin.

Skłonność do lektury alegorycznej znakowo nieprzejrzyistych tekstów filmowych, które odsyłają do „czegoś” poza tekstem, lecz to „coś” jest absolutnie nieuchwytnie w inny sposób niż czysto intuicyjny, niemożliwy do zwerbalizowania, nie wynika jednak z żadnego nadużycia interpretacyjnego. Ma zakorzenienie i wytłumaczenie w najstarszej tradycji chińskiego sposobu wypowiadania się związanego z chińską mentalnością, znajdującą wyraz w filozofii i sztuce. Jest to tradycja mówienia nie wprost, wyboru drogi pośredniej, zachowywania aluzyjnego dystansu wobec przedmiotu będącego celem wypowiedzi. Można to wyrazić



Aby żyć!, reż. Zhang Yimou (1994)

sentencją nakazującą, by gdy się chce coś powiedzieć, mówić o czymś innym, oraz drugą, w myśl której właściwe przedstawienie znaków wartości pozwala je prawidłowo czytać. I tak w specyficzny sposób wypowiedziana pochwała staje się formą nagany, a gest akceptacji protestem.

Utrzymywanie „aluzyjnego dystansu” jest jedną z podstawowych strategii autorskich Zhanga Yimou widoczną nie tylko w *Judou*, lecz w całej jego twórczości. Niektóre z owych niebezpośrednich znaczeń zostały rozszyfrowane czy to przez samego reżysera, czy przez komentatorów jego dzieł rozwijających myśl twórcy. Nieprzypadkowo głównymi bohaterkami filmów Zhanga Yimou są kobiety. Kobieta, którą od wieków ciemnił wielowymiarowo opresyjny system społeczny i obyczajowy, zaczęła funkcjonować w literaturze i filmie chińskim na prawach figury odzwierciedlającej wielowiekową niedolę narodu chińskiego. To, co jej przypało w udziale, metaforyzowało los milionowych mas, które system

komunistyczny odcinał od korzeni tradycji, skazywał na bezprzykładną nędzę i czynił bezwolnymi przedmiotami manipulacji.

„Głosy”, którymi posługuje się Zhang Yimou, sięgając do tradycji kultury chińskiej, znajdziemy także w warstwie środków formalnych. W *Judou* reżyser podąża za estetyką chińskiego malarstwa, zwłaszcza jeśli chodzi o koncepcję kolorystyczną. Predylekcja reżysera (nie tylko w tym filmie) do czerwieni, złota i żółci wywodzi się z późnego okresu pretangijskiego, kiedy to pod wpływem sztuki hinduskiej wykształcił się styl *nóng cài huà* (malarstwo bogatego koloru), charakteryzujący się jaskrawymi, „płonącymi” barwami, nie bez pewnej przesady. Możemy tu też odnaleźć nawiązanie do póm – malarstwa jednolitych powierzchni barwnych. Zhang Yimou niejednokrotnie eksponuje zwoje intensywnie żółtych bądź czerwonych tkanin, które wypełniają znaczną powierzchnię kadru¹⁹.

Polifonia „chińskich głosów” jest swoiście, właśnie autorsko, zakomponowana przez reżysera i można by, analizując poszczególne filmy, znaleźć tych głosów niewspółmiernie więcej niż tych kilka, na które wskazałam. Jest to zadanie, jak sądzę, nader pociągające, nie tylko w przypadku sięgania po teksty i autorów „egzotycznego” kina. Perspektywy, jakie otwiera analiza kontekstualna przed autorami monografii, wydają się bardziej interesujące i obiecujące niż w wypadku samej li tylko analizy tekstów. Pozwalają też zobaczyć fenomen autorstwa jako bardziej złożony niż tylko ten, który wynika z analizy osobowości twórczej.

ALICJA HELMAN

¹ Przegląd literatury przedmiotu na ten temat por. M. Hendrykowski, *Autor*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 3, red. A. Helman, Wrocław o kulturze, Wrocław 1992.

² T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1984, s. 3.

³ K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002, s. 9.

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ M. Haltof, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Rabid, Kraków 2001, s. 13.

⁶ Tamże.

⁷ A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2001.

⁸ A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Rabid, Kraków 2005.

⁹ W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków: TAIWPN „Universitas”, Kraków 1992.

¹⁰ Tamże, s. 135.

¹¹ Tamże, s. 138.

¹² Tamże, s. 139.

¹³ Tamże, s. 139.

¹⁴ Por. J. Hopwell, *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, University of Texas Press, Austin 1988.

¹⁵ Por. *Zhang Yimou Interviews*, ed. by F. Gateward, University Press of Mississippi, Jackson 2001.

¹⁶ A. M. Torres, V. Molina-Foix, *From Black Spain to Silver Bears: Part one*, w: *Carlos Saura Interviews*, ed. L. M. Willem, University Press of Mississippi, Jackson 2003, s. 14.

¹⁷ Por. Jerome Silbergeld, *Dzieci melodramatu*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51.

¹⁸ D. Jinhua, *Post-colonialism and Chinese Cinema of The Nineties*. Trans. by Harry H. Kuoshu w: *Cinema and Deisre. Feminism, Marxism and Cultural Politics in teh Work of Dai Jinhua*, ed. by Jing Wang and Tani E. Barlow, London-New York, Verso 2002.

¹⁹ Na temat związków kina chińskiego z malarstwem por. Jenny Kwok Wah Lau, *An Experiment in Color and Portraiture in Chinese Cinema*, w: *Cinematic Landscapes*, ed. Linda C. Ehrlich, David Desser, Austin, University of Texas Press 1994.