

„Uksiążkowienie” jako problem estetyczno-medialny. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* – studium przypadku*

ABSTRACT. Faulstich Werner, Strobel Ricarda, „Uksiążkowienie” jako problem estetyczno-medialny. „Obcy – ósmy pasażer Nostromo” – studium przypadku [“Novelization” as an aesthetic and media issue: *Alien* – a case study]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 231–259. ISBN 978-83-232-2827-1. ISSN 1644-6763.

There is no literature (e.g. a novel, feature film) without a medium (e.g. a book, film), but one should be clearly differentiated from the other. Particular works can only be compared based on a comparison made between particular means of expression, i.e. media. A production-related and aesthetic approach, which has been regarded as unscientific for a long time, should be replaced by the much more appropriate media-related and aesthetic approach.

Werner Faulstich and Ricarda Strobel’s reflections on the novelization of film refer to Ridley Scott’s picture titled *Alien* (1979), Richard J. Anobile’s movie novel (photonovel) which is based on Archie Goodwin and Walter Simonson’s comics as well as to Alan Dean Foster’s novelized screenplays. Moreover, references are also made to two popular-science books: Paul Scanlon and Michael Gross’s *The Book of Alien* (New York 1979) and H.R. Giger’s *Giger’s Alien* (Basel 1979), which are treated as “books written on the basis of a film”. The film *Alien* deals, in a disguised form, with the topic of a man’s fear of a woman as the one who gives birth. It describes the sequence of processes that occur in a woman’s body, from conception and pregnancy to birth, as seen by a man who is “on the outside”. A man perceives a woman’s reproductive capacity, which is unattainable to him, as something alien and disturbing.

1. Niepolemiczne wprowadzenie

[3] Wykraczająca poza ramy jednego medium afiliacja produktów nie jest rzeczą nową; spektakularne przypadki – poczynając od *Cierpień młodego Wertera* jako pokazu sztucznych ogni (koniec XVIII wieku), a koń-

* Wydanie oryginalne: Werner Faulstich, Ricarda Strobel, „Verbuchung” als medien-ästhetisches Problem: Eine Fallstudie zu „Alien”, Siegen 1986 (Veröffentlichungen des Forschungsschwerpunkts *Massenmedien und Kommunikation* [MuK] an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, z. 45). Praca Faulsticha i Strobel ukazała się jako zwarta publikacja książkowa. Dla zachowania wyobrażenia o jej charakterze zdecydowano się na użycie w nawiasach kwadratowych cyfr kursywnych, które oznaczają numery stron oryginału.

W tym miejscu chciałbym też złożyć serdeczne podziękowanie Autorom tekstu za zgodę na jego publikację, za przesłanie wszystkich materiałów ikonograficznych i za stałą pomoc w pracy nad przekładem i jego polskim opracowaniem – Krzysztof Kozłowski (dalej jako K.K.).

cząc na *Wojnie światów* [Orsona Wellesa – dop. K.K.] jako słuchowisku radiowym (z 1938 roku) – ukazują to jak na dłoni¹. Dobrze znane są także dwa najważniejsze powody takiego transferu medialnego: po pierwsze, komercyjne dążenie do osiągnięcia zysku, pokusa znalezienia się w blasku sławy i partycypacja w sukcesie pierwowzoru; po wtóre, krytyczna lub zrodzona z ducha interpretacji polemika z napotkanym dziełem w postaci nowej kreatywnej produkcji². W nawiązaniu do pojęcia „ekranizacji” [„Verfilmung”] – pojęcia tyleż głupawego, co ideologicznie brzemiennego w skutki³ – toczyły się w Republice Federalnej Niemiec w latach sześćdziesiątych nieustannie podgrzewane dyskusje, ich rezultat mógł być tylko jeden: w stosunku do „literackiego pierwowzoru” „ekranizacja” nie była „adekwatna”. Proklamowanym co jakiś czas – po części nader błazeńsko kuriozalnym – pomysłem postulowanej „natury” obydwu rzekomo „różnych mediów” na szczęście nie poświęca się już dziś zbyt wielkiej uwagi⁴. Niemniej pozostało mętne wrażenie transferu medialnego jako estetycznego „splycenia” i czystej komercjalizacji, jako „wyeksploatowania” jakiegoś „oryginału”; tym samym fenomen ten został w sposób taktowny odłożony *ad acta*. Tradycyjna opinia literaturoznawcza co do tego przedmiotu – szczególnie zaś germanistyczna – zdawała się ocalona.

Wychodząc od amerykańskiej kultury komercyjnej, najpóźniej od lat siedemdziesiątych możemy jednak mówić o dwóch znamienych innowacjach. Pierwsza jest związana z gwałtownie wzrastającą skalą przemian medialnych. Wykraczająca poza ramy jednego medium afiliacja produktów, idąca krok w krok z coraz większą internacjonalizacją dzieł literackich, [4] już od dziesięcioleci wytyczoną z góry przez słuchowisko, a na-

¹ Zob. prace autora na temat różnych wersji *Wojny światów*, a w szczególności *Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel „The War of the Worlds” 1938*, Tübingen 1981 („Medienbibliothek”, Serie B: Studien, t. 1).

² Na temat różnych form adaptacyjnych, a szczególnie „transformacji interpretującej” bardziej wyczerpująco wypowiada się Helmut Kreuzer (*Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*, [w:] *Medien und Deutschunterricht*, hrsg. von E. Schäfer, Tübingen 1981, s. 23–46).

³ Zob. szczegółowszą krytykę: W. Faulstich, *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, Heidelberg 1982, s. 46–49 („Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft”, t. 38 (rozdz. 8: „Über einige Folgen der Ideologie vom Original: zur Adaptionproblematik”).

⁴ Na temat nowego pojęcia literatury zob. przede wszystkim H. Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs*, Göttingen 1975; U. Saxer, *Literatur in der Medienkonkurrenz, „Media Perspektiven”* 1977, nr 12, s. 673–685; W. Faulstich, *Thesen zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft*, [w:] *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*, München 1979, s. 9–25. Ostatnio dominuje jednak po raz kolejny ruch czysto restauratorski. Zob. np. H. Arntzen, *Der Literaturbegriff. Geschichte, Komplementärbe-griffe, Intention. Eine Einführung*, Münster 1984.

stępnie przez film fabularny⁵, do tego stopnia została rozszerzona w kontekście kampanii reklamowych⁶ zakrojonych na skalę międzynarodową i – strategicznie – wszechkulturową, iż na powrót pojawiła się w świadomości jako problem. Wspierany w związku z tym już od 1984 roku przez Deutsche Forschungsgemeinschaft długoterminowy projekt badawczy przyniósł tymczasem zarówno z uwagi na ilość⁷, jak i na jakość, to znaczy w odniesieniu do konkretnych przypadków, kilka zdumiewających rezultatów⁸. W roku 1970, by poprzestać na jednym przykładzie, pośród wszystkich niemieckich, angielskich i amerykańskich top bestsellerów we wszystkich mediach (powieści, słuchowisk, komiksów, filmów fabularnych, piosenek popowych, seriali telewizyjnych) nie tylko nie było już ani jednego dzieła specyficznego dla danego kraju, lecz także udział procentowy wykraczającej poza ramy jednego medium afiliacji osiągnął poziom 91% (w tym wypadku są to dane dla powiązania powieści z filmem fabularnym bądź książki z filmem). Dlatego już w odniesieniu do 1970 roku można mówić o „literaturze międzynarodowej”, która poza tym – do dzisiaj w coraz większym stopniu – konstytuuje się, „wykraczając poza ramy jednego medium” [„medienübergreifend”]⁹.

Ściśle z tym związana jest druga innowacja. Ku przerażeniu zwolenników starego, tradycyjnego, idealistycznie uzasadnionego pojęcia literatury, którzy chcą przez nie rozumieć wyłącznie „wielką literaturę książkową” w znaczeniu klasycznego kanonu i którzy z mniejszą lub większą rozkoszą cierpią przez to, że ich „dzieła sztuki” są nadużywane jako kompilacje [Steinbruch¹⁰] i bezlitośnie wykorzystywane przez media elektro-

⁵ Zob. np. szkic autora pt. *Literatur und Massenmedien*, [w:] *Propyläen Geschichte der Literatur*, hrsg. von E. Wischer, t. 6, Frankfurt am Main i in. 1982, s. 507–535.

⁶ [31] Jako pierwszą próbę szeroko zakrojonego opisu takiej kampanii reklamowej, z uwzględnieniem estetycznej jakości produktu, zob. W. Faulstich, *Jeff Wayne: „The War of the Worlds”*. *Analyse und Interpretation einer Popmusik-Oper*, Tübingen 1983² (wydawnictwo własne).

⁷ W. Faulstich, R. Strobel, *Internationale Literatur. Bestseller 1970 in allen Medien* (ukazuje się jesienią 1986 r.) [Mowa o *Bestseller als Marktphänomen. Ein quantitativer Befund zur internationalen Literatur 1970 in allen Medien*, Wiesbaden 1986 („Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München”, t. 13) – przyp. K.K.].

⁸ R. Strobel, *Die „Peanuts” – Verbreitung und ästhetische Formen: Ein Comic-Bestseller im Medienverbund* (ukazuje się jesienią 1986 r.) [Heidelberg 1987 („Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft”, t. 77) – przyp. K.K.]; W. Faulstich, R. Strobel, *Innovation und Schema. Medienästhetische Untersuchungen zu den Bestsellern „James Bond”, „Airport”, „Und Jimmy ging zum Regenbogen”, „Love Story” und „Der Pate”* (ukazuje się na początku 1987 r.) [Wiesbaden 1987 („Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München”, t. 20) – przyp. K.K.].

⁹ Szczegóły w: W. Faulstich, R. Strobel, *Internationale Literatur...* (rozdz. 20–21) [*Bestseller als Marktphänomen...* – przyp. K.K.].

¹⁰ Niem. Steinbruch – kamieniołom; zob. pojęcie „muzyki kompilowanej” („Steinbruchmusik” / „musikalischer Steinbruch”) w artykule autora pt. *Musyka i medium. Szkic histo-*

niczne, tymczasem odwrócono kierunek transferu medialnego. Nie jest już tak, że („dobra”) powieść została (kiepsko) „z ekranizowana” [dosł. „ufilmowana”], lecz tak, że „książkowieniu” [„verbucht”] podlega teraz film fabularny. A może należałoby powiedzieć „uliteraturyzowaniu”? W Ameryce, wśród top bestsellerów 1970 roku, „ekranizacja” i „książkowienie” utrzymywały się w stanie równowagi. Powody tego zwrotu medialnego pozostały takie same. Realne staje się w ten sposób jedynie zagrożenie „starego” pojęcia literatury; zaostrza się bowiem krytyka prominentnych literaturoznawców i podległych im domen, gdyż nagle „dobre” filmy fabularne są odpowiedzialne za „słabe” powieści¹¹.

Tylko taki ogląd rzeczy pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego tak ostro krytykuje się obecnie zagadnienie „książkowienia” – a także sposób, w jaki się ono konkretnie odbywa. „Książkowienie” jako pojęcie podlega – co zrozumiałe samo przez się – dokładnie tym samym aporiom, co „ekranizacja”, toteż pozwólmy sobie postawić pytanie, czy naprawdę nie dałoby się uniknąć powtórki starych debat [5] w obliczu nowego zjawiska. Pierwsze wrażenia nie wróżą już nic dobrego. Podczas porównania *Małżeństwa Marii Braun* jako filmu fabularnego (Fassbinder¹²) i jako powieści (Zwerenz¹³) całkiem niespodziewanie stwierdzono na przykład, że „książkowienie” pierwowzoru filmu fabularnego „nie jest adekwatne”. Charakterystyczne jest także uzasadnienie takiego porównania dzieł, które posługując się mętnym wyrażeniem „specyficzność jako medium”, chce się wywindować na poziom porównania mediów: „Przez specyficzność jako medium rozumie się właściwe określonym środkiem komunikacyjnym emploi percepcji i przedstawiania, na przykład wyjątkową zdolność filmu do efektów świetlnych oraz wspomnianych lejtmotywów wizualnych i akustycznych. Trudności i zmiany wersji prozatorskiej polegają 1) na uwewnętrznieniu i personalizacji zamiast na uspołecznieniu, 2) na psychologii zamiast na reprezentacji, 3) na rezygnacji z paraboli, 4) na redukcji efektów wizualnych i akustycznych, 5) na zmniejszeniu zróżnicowania wykładalności”¹⁴. Takie spiętrzenie rozmytych, nieprze-

riograficzny od początków do dzisiaj, przeł. M. Kasprzyk, „Images”, t. VII: *Dancing Muses*, ed. by K. Kozłowski, 2009–2010, nr 13–14, s. 24–25 (przyp. tłum.).

¹¹ Zob. na ten temat np. F. Knilli, *Die Schwierigkeiten beim Einbau der Massenmedien in die Literaturwissenschaft*, [w:] *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg 1977, s. 122–130; W. Faulstich, *Domänen der Rezeptionsanalyse. Probleme, Lösungsstrategien, Ergebnisse*, Kronberg/Ts. 1977, s. 32–117 („Empirische Literaturwissenschaft”, t. 2) (rozdz. 2: „Literaturwissenschaftler als Provokation der Literaturwissenschaft. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung zu impliziten Lesern”).

¹² Rainer Werner Fassbinder, *Małżeństwo Marii Braun*, RFN 1979 (przyp. tłum.).

¹³ G. Zwerenz, *Die Ehe der Maria Braun*, München 1979 (przyp. tłum.).

¹⁴ H.-B. Moeller, *Fassbinders und Zwerenz’ im deutschen Aufstieg verlorene „Ehe der Maria Braun”. Interpretation, vergleichende Kritik und neuer filmisch-literarischer Adap-*

myślanych i tylko formalnie w zwartym szyku ustawionych komponentów nie prowadzi do niczego dobrego – idąc tym tropem, utknęłoby się w najlepszym razie w martwym punkcie beztreściwych deskrypcji, i to zarówno wersji filmowej, jak i książkowej.

W przeciwieństwie do tegoż stanowiska zamierzamy wyjść z założenia, które bardziej wyczerpująco zostało już przedstawione i uzasadnione w innym miejscu¹⁵: nie ma literatury (np. powieści, filmu fabularnego) bez medium (np. książki, filmu) – jedno wszakże należy odróżnić od drugiego. Porównanie dzieł jest możliwe wyłącznie w postaci porównania mediów. Porównywane dzieła trzeba pojmować jako niezależne i zasadniczo także jako (przynajmniej na razie) równowartościowe; nawet *Faust* Goethego lub też *Hamlet* Szekspira nie otrzymają automatycznie niższej rangi tylko dlatego, że dany autor posłużył się pierwowzorem. Oznacza to przede wszystkim, iż należy uwzględnić w rozważaniach *tertium comparationis*. Nie może ono w żadnym wypadku być kompensowane ani treściowym, ani tematycznym, ani jakiegokolwiek innej natury odwołaniem się jednego dzieła do drugiego. Uchodzące już od dawna za nienaukowe podejście *produkcyjnoestetyczne* należy w końcu zastąpić dużo bardziej stosownym podejściem *medialnoestetycznym*.

Przypomniane w dalszej części studium przypadku, w którym próba ta ma być podjęta po raz kolejny – choć ze względu na brak miejsca zaledwie w wersji skróconej – odnosi się do filmu *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* [*Alien*], który w 1979 roku (we [6] wszystkich wersjach) pojawił się jako film fabularny (w reżyserii Ridleya Scotta), jako fotonowela („movie novel”¹⁶, wydana przez Richarda J. Anobile’a), jako komiks (Archie Goodwin i Walter Simonson) i jako powieść książkowa („novelization” Alana Deana Fostera). Poza tym opublikowano między innymi dwie książki popularnonaukowe, *The Book of Alien* Paula Scanlona i Michaela Grossa (Nowy Jork 1979) i *Giger’s Alien* H.R. Giger’a (Bazylea 1979) jako „książkę do filmu”, których i tutaj nie można pominąć. (Na marginesie

tionskontext, [w:] *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*, hrsg. von S. Bauschinger et al., Bern–München 1984, s. 105–123. Oto konkretniejsza krytyka tego artykułu: Co wspólnego ma personalizacja w powieści z jej specyficznością jako medium – personalizacja jest przecież bardziej specyficzną dla filmu koniecznością medialną? W jakim celu zarzuca się powieści zredukowaną wizualizację i akustykę? Czy – dokładniej ujmując – to nie film fabularny cierpi na zmniejszone zróżnicowanie wykładni? Dlaczego rezygnacja z paraboli w książce jest specyficzna dla medium? Dlaczego w powieści nie można przedstawić tejsz paraboli w sposób specyficzny dla medium? (I tak dalej). Warto przypomnieć sobie wyniki takich „porównań” w dowolnych analizach tzw. „ekranizacji”. Artykuł Moellera przytoczony został tu tylko jako aktualny przykład, a jego krytyka, rzecz jasna, nie dotyczy autora osobiście.

¹⁵ W. Faulstich, *Medienästhetik und Mediengeschichte...*

¹⁶ Także „photonovel”, „fotonovela” (przyp. tłum.).

dodajmy, że pojawiły się oczywiście takie media wiązane [media tie-ins], jak na przykład płyta winylowa z oryginalnym soundtrackiem muzyki filmowej, wydana przez PolyGram Records także w 1979 roku. Cały biznes związany z *Obcym*, wykraczający poza ramy jego medium, z założenia nie był bynajmniej zakrojony na większą skalę, niż to miało zwykle miejsce w Ameryce od początku lat siedemdziesiątych).

2. Specyficzna dla medium estetyka filmu fabularnego – interpretacja

Film fabularny *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* jest wymieniony w *Lexikon des Science Fiction Films* Ronalda M. Hahna i Volkera Janse- na (Monachium 1983)¹⁷: obładowany po brzegi holownik kosmiczny „No- stromo” w drodze powrotnej na Ziemię zostaje przekierowany na obcą planetę, z której dochodzą niewyraźne sygnały. Załoga statku ląduje i odkrywa prastary pozaziemski statek kosmiczny z obcą formą życia. Jedna z takich istot (Obcy) przedostaje się do organizmu członka załogi i w ten sposób trafia na pokład ziemskiego statku kosmicznego. Tam za- czyna się ona rozwijać i rosnać, aż w końcu zabija po kolei wszystkich ludzi, za wyjątkiem trzeciej oficer Ripley. Tej ostatniej udaje się koniec końców wyekspediować Obcego w przestrzeń kosmiczną.

To, co na pierwszy rzut oka przedstawia się jak typowy film SF, przy poważniejszej – nawet jeśli wciąż jeszcze tylko doraźnej¹⁸ – interpretacji, kierującej się specyficznymi dla medium atrybutami filmu fabularnego, daje się rozpoznać jako coś całkiem innego; tymczasem podejście specy- ficzne dla gatunku zagradza dostęp do znaczenia filmu. W rzeczywistości film fabularny *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* to film „kobięcy” – w takim znaczeniu, że rozpatrywany jest tu temat specyficznie kobięcy. Jedno- cześnie trzeba mieć na uwadze, iż prawdziwa treść *Obcego* przekazana zostaje w typowo męskim gatunku SF, co więcej, sposób, [7] w jaki jest ona przedstawiana, czyni go zasadniczo filmem męskim – a więc jawi się on jako film specyficzny dla mężczyzn bądź ujęty z męskiej perspektywy.

¹⁷ Ma się nieodparte wrażenie, jak gdyby autor przyczynku (s. 26–28) w ogóle nie obejrzał filmu, a miał w rękach tylko scenariusz lub – ewentualnie – powieść. Film fabu- larny *Obcy* w każdym razie nie podejmuje starego tematu inwazji, jak utrzymuje autor.

¹⁸ Zastrzeżenie to jest konieczne, ponieważ do tego filmu fabularnego nie powstał jeszcze jak na razie żaden transkrypt. W szczególności zaś należy poza tym wyjaśnić kwestię, która pojawiła się jako wynik uboczny badań empirycznych (zob. przyp. 20), a mianowicie powstało pytanie, jakie znaczenie należy przypisać tym niewielu erotycznym aluzjom w filmie (np. wtedy, gdy Lambert znajduje się w bezpośrednim zagrożeniu ogona *Obcego*).

Niereprezentatywna ankieta przeprowadzona wśród studentów, którym film wyświetlono wcześniej, potwierdziła właściwą dla płci tematykę w tej mierze, iż widzowie płci żeńskiej czuli się prawie bez wyjątku znużeni, podczas gdy widzowie płci męskiej wymownie często ulegali zauroczeniu, czując się osobiście poruszonymi¹⁹.

Film fabularny *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* podejmuje – w formie zamaskowanej – temat strachu mężczyzny przed kobietą jako rodzicielką. Opisuje cały ciąg procesów zachodzących w kobiecie, począwszy od poczęcia, przez ciążę, a skończywszy na narodzinach, czyni to jednak z perspektywy mężczyzny, który w znacznym stopniu musi pozostać „na zewnątrz” i który – innymi słowy – ulega wykluczeniu. Nigdy nieosiągalna przez niego zdolność reprodukcyjna kobiety jawi mu się jako coś obcego („alien”²⁰) – i dlatego też jako coś zatrwającego. Jako dzieło estetyczne bądź jako literatura w medium filmu *Obcy* Scotta jest wysoce zróżnicowanym, pełnym finezji i ambitnym „dziełem sztuki” w tradycyjnym znaczeniu.

Niniejsza interpretacja i ocena opiera się na specyficznym dla medium pojmowaniu filmu fabularnego jako snu, z którego należy wydobyć ukryte znaczenie²¹. Interesujące w *Obcym* jako filmie fabularnym jest nie tylko to, że za lub pod tym, co jawne, to znaczy za lub pod akcją ujętą w ramach gatunku SF, skrywa on całkiem inne, a mianowicie prawdziwe sensy, lecz także to, że jego powierzchnia na ogół nie wykazuje częstych obsunięć i przeskoków logicznych. Dlatego nie powinno nas zaskakiwać, iż w porównaniu z innymi filmami, takimi jak na przykład *Świt żywych trupów* George’a A. Romero, film Scotta trudno zanalizować. Na jawnym poziomie akcji nielogiczne wydaje się co najwyżej to, że zapobiegliwy komputer pokładowy statku kosmicznego sam nie wpadł na pomysł, by niezrozumiały sygnał uznać nie za wołanie o pomoc, lecz za sygnał ostrzegawczy, że w dalszym ciągu akcji filmowej sygnał ten szybko prze-

¹⁹ Badanie to przeprowadzone zostało przez Beate Ulrich i Anke Haverkamp w Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig [Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Brunshwiku] w semestrze zimowym 1985/1986 w ramach seminarium głównego o metodach analizy filmu.

²⁰ *Alien* – amer. tytuł filmu (przyp. tłum.).

²¹ Jako szkic ogólnie teoretyczny zob. do tego W. Faulstich, *Filmästhetik*, Tübingen 1982 [*Filmästhetik. Untersuchungen zum Science Fiction-Film „Kampf der Welten” (1953/54) von Byron Haskin*, Tübingen 1981 („Medienbibliothek. Serie B: Studien”, t. 3)]. Wydanie polskie: W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953–1954) Byrona Haskina*, przeł. M. Kasprzyk, wstęp i opracowanie naukowe K. Kozłowski (w przygotowaniu) – przyp. K.K.]; jako konkretne studium przypadku w dydaktycznym uproszczeniu zob. W. Faulstich, *Der Spielfilm als Traum. Interpretationsbeispiel: George A. Romeros „Zombie”*, „medien + erziehung” 1985, rocznik 29, z. 4, s. 195–209 [to samo w: *Medienkulturen*, München–Paderborn 2000, s. 57–72 – przyp. K.K.]

staje odgrywać jakąkolwiek rolę, że z karygodną lekkomyślnością załoga traktuje śmiertelne zagrożenie na pokładzie lub że Ash niespodziewanie – i bez potrzeby – rzuca się na Ripley, by ją zabić. W każdym razie kluczowym problemem pozostaje pytanie: kim lub czym jest Obcy? Odpowiedzi udziela film fabularny jako specyficzny dla filmu sen: Obcym jest kształtujące się w łonie matki dziecko. Z punktu widzenia estetyki filmu odpowiedź ta, tak jak prawdziwa tematyka *Obcego*, zostaje wszelako – jak w każdym śnie o przeżyciach wywołujących strach, [8] o tym, co zatrwająca – odrealniona, wielokrotnie przełamana i zamaskowana. Przy czym dominują tu dwie techniki: symbolizacja i przemieszczenie.

Symbole są (po pierwsze) tak dalece zróżnicowane, szeroko zakrojone i logicznie ukształtowane we wszystkich swych detalach, iż muszą rzucać się w oczy każdemu widzowi, nawet jeśli w ogólnym ujęciu nie będzie on świadom ich prawdziwego znaczenia. Przejawia się to już w symbolice nazw (np.: „Mother” [Matka] dla komputera Nostromo), jest kontynuowane w symbolach audialnych (np.: wydarzeniom zawiązującej się akcji towarzyszy w coraz większym stopniu odgłos bijącego serca), a najbardziej znamiennej wymowę osiąga w symbolach wizualnych (np.: obcy „statek kosmiczny” ma kształt leżącej na plecach kobiety z rozwartymi nogami; „jaja” wyglądają jak pęcherzyki Graafa – itd.).

Decydujące znaczenie ma wizualnie wymuszona symbolizacja samej akcji. W odróżnieniu od treści jawnej na poziomie ukrytym zachodzi bowiem następujący rozwój wydarzeń: męskie komórki rozrodcze zostają zbudzone sygnałem (alarmowym lub ostrzegawczym), zbliżają się do niego (lądowanie na „obcej” planecie) i znajdują jego źródło (pozaziemski statek kosmiczny). Wchodzą one w kobietę – przez środkowe wejście, jedno z trzech (cewka moczowa, pochwa, odbył), przy czym jego ukryte znaczenie w symbolizacji wizualnej zostaje ukazane aż nadto wyraźnie. Jeden z plemników (Kane) dostaje się do „zamkniętej jaskini” (jajnika), w której znajdują się „jaja” (pęcherzyki jajnikowe lub Graafa), i zespala się z gotowym do zapłodnienia jajem (Obcy wyskakuje z jaja na twarz Kane’a, przebijając szybę hełmu ciśnieniowego). Tym samym dochodzi do zapłodnienia. (Pozostałe komórki rozrodcze obumrą później).

W drugim odcinku akcji, po krótkim przeskoku czasowym, zapłodnione jajo wędruje przez jajowód (komorę dekompresacyjną statku) do macicy (ziemski statek kosmiczny) i zagnieżdża się tam; antykoncepcja (kwarrantanna) nie dochodzi do skutku. Katapultowane z pęcherzyka Graafa jajo (twór na twarzy Kane’a) i męska komórka rozrodcza (Kane) stapiają się w jedno. Następnie dochodzi do zasadniczej zmiany: pasywny, pasywny i niewidoczny embrion staje się płodem – kijankowatym tworem, który aktywnie rozpoczyna swe życie indywidualne. (Obcy przebija się od

wewnątrz przez klatkę piersiową Kane'a i znika w rozległych korytarzach Nostromo). Najpóźniej od tej chwili można mówić o nowej istocie żyjącej, która gwałtownie rośnie i nieustannie się rozwija. Bo też [9] jajo (martwy twór z twarzy Kane'a) i męska komórka rozrodcza (Kane), co wynika z samego procesu, zostają ogołoczone z własnej tożsamości i obumierają. Walka (załogi) z intruzem jest bezskuteczna. Daje się już teraz słyszeć rytm bicia serca (załoga montuje soundwaver – detektor fal dźwiękowych pozwalający wytropić Obcego). Kane musiał umrzeć, gdyż każda męska komórka rozrodcza po połączeniu się z jajem traci tożsamość i życie jednostkowe. Brett musi umrzeć, gdyż jako mężczyzna w swym uganianiu się za Jonaszem, małym kotkiem (cipka?), traci poczucie zagrożenia ze strony Obcego. Dallas musi umrzeć, gdyż (na swej drodze poprzez sektory oddzielone pierścieniami przysłony lub lamelkami) próbuje dokonać aborcji (to jest wypędzić Obcego ze statku kosmicznego za pomocą miotacza ognia). Ash, który okazuje się robotem, nie zostaje zglądzony przez Obcego, lecz przez pozostałych członków załogi, i to dlatego, że dostrzega się w nim współnika intruza. Krótco przed zgonem android opisuje go jako „doskonały organizm”: „Nie można [go zabić – dop. K.K.]”. „Podziwiam tylko jego czystość; zwycięzca, nieobciążony sumieniem, skruczą czy złudzeniami moralności”. Parker musi umrzeć, gdyż zainteresowany jest wyłącznie pieniędzmi, a oprócz tego – podczas decydującej konfrontacji – nie czyni użytku z miotacza ognia. Lambert natomiast – druga obok Ripley kobieta wśród załogi – umiera, gdyż stoi między Parkerem i Obcym, a nadto uchyla się od odpowiedzialności, to znaczy zamierza uciec.

Tak oto ze wszystkich ludzi na pokładzie statku pozostaje jeszcze tylko jedna kobieta – Ripley, która stawia czoła stojącemu przed nią zadaniu. To ona pełni (w pewnym sensie) „funkcję matki”, innymi słowy, w zastępstwie statku kosmicznego obrazuje jej perspektywę, punkt widzenia stającej się matki: zanim jeszcze pojawi się sygnał ostrzegawczy, przestrzega załogę przed zagrożeniem i zamierza zawrócić ekspedycję, zarządza kwarantannę, w końcu pozostaje sama z dorastającym życiem, by je ostatecznie sprowadzić na świat („urodzić”). Tak więc w trzeciej – i ostatniej – części akcji filmu (myślowo można to uchwycić we wszystkich szczegółach, odwołując się do podręcznika ginekologii) zostają ukazane narodziny. Rozpoczynają się one bólami rozwierającymi (wizualnie i audialnie pracochłonnym przygotowaniem Nostromo do samounicestwienia). Płód znajduje się już w kanale porodowym (droga do szalupy ratunkowej); szyjka macicy jest rozwarta (otwarte drzwi). Podczas gdy płód [10] porusza się dalej do przodu w kierunku ujścia miednicy (Obcy wślizguje się do szalupy), nieuchronnie następują bóle parte (mechanizmu samounicestwienia nie można już wstrzymać bądź anulować).

Wreszcie rozpoczyna się ostatnia faza narodzin: główka dziecka wychodzi na zewnątrz (szalupa ratunkowa oddziela się od statku-matki), oczy zostają osłepione jaskrawym światłem (tu Ripley sama, w identyfikacji na poziomie matka-dziecko, przejmuje chwilowo rolę w zastępstwie Obcego, a źródło światła zostaje zamaskowane jako eksplozja Nostromo). Na tym wszakże jeszcze nie koniec. Kobieta, może dlatego, by płciowo znów stać się dla mężczyzny istotą atrakcyjną (Ripley w figach i podkoszulku, kotek ponownie w łóżku), musi aktywnie (podobnym do harpuna karabinem pneumatycznym) wyprzeć dziecko. Związane jest to z sapaniem, pojękaniem, zlaną potem twarzą i mamrotanymi, nuconymi z rozpaczą słowami. Dalej, gdy rodzi się także tułów, w jamie brzusznej następuje raptowny spadek ciśnienia (czemu odpowiada spadek ciśnienia w kabinie). Ostatecznie trzeba jeszcze tylko przeciąć pępowinę (lina). W ten oto sposób dziecko (Obcy) przyszło na świat (wydostało się w przestrzeń kosmiczną). Na zakończenie Ripley, z dziewczęcą niewinnością i kotkiem na kolanach, może na powrót zamknąć się w kapsule sypialnej i podobnie jak Królowna Śnieżka czekać na pocałunek księcia.

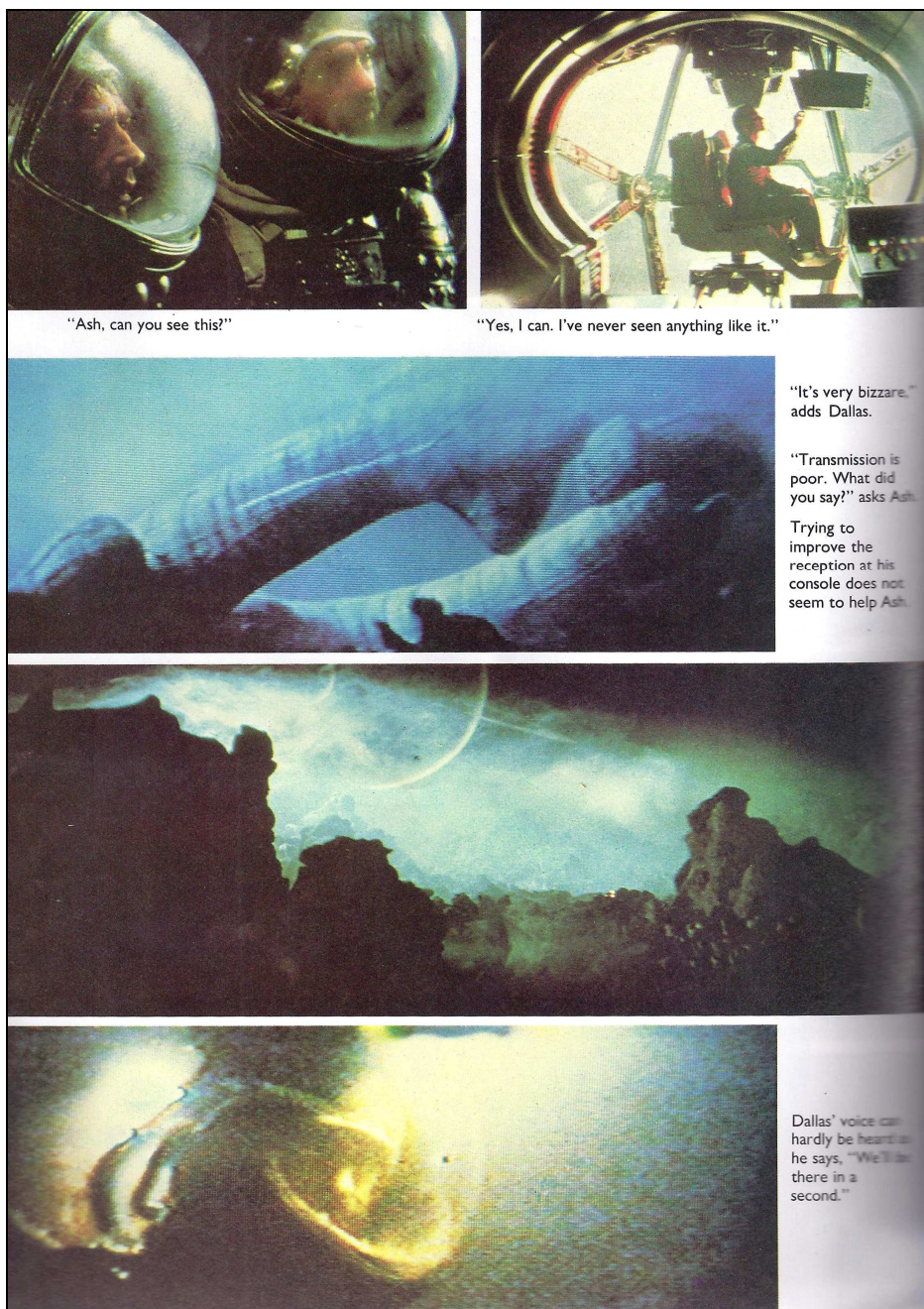
Bieg wydarzeń na jawnym poziomie akcji SF symbolizuje ostatecznie (często nawet jest to widoczne, kiedy wniknie się w szczegóły) to, co naprawdę ma być przekazane. Fakt, że symbolicznie nie jest to ewidentne, zależy od innej techniki maskowania – od (po wtóre) przemieszczenia. Logiczny przebieg akcji jest przesłonięty nie tylko symbolami, lecz także ciągłym przemieszczaniem się miejsc akcji bądź zmianą poszczególnych par odniesienia. Relacja na poziomie matka – dziecko zostaje zawiązana najpierw pomiędzy komputerem a załogą, następnie ustalona zupełnie na nowo między Nostromo jako statkiem-matką a barką desantową, potem zaś ulega przeniesieniu na relację między znajdującym się na obcej planecie pozaziemskim statkiem kosmicznym a złożonymi w nim jajami, jeszcze później przemieszcza się ona dalej i wyraża się w relacji między Kane’em a Obcym w jego ciele, wreszcie w relacji między Nostromo a Obcym i – ostatecznie – w relacji między kapsułą ratunkową bądź Ripley a Obcym.

3. Cztery książki do filmu: fotonowela, książki popularnonaukowe i książka komiksowa

[11] „Książki do filmu”, które dokładniej należy przedstawić w dalszej części wywodu, sygnalizują pewne spektrum możliwości: poczynając (i) od fotonoweli (najbliższego sąsiedztwa filmu) [*Alien*, ed. by R.J. Anobile, screenplay by D. O’Bannan, London 1979 – dop. K.K.], (ii) przez przyczy-

nek artysty, który wizualnie zakomponował (ukryte) znaczenie filmu fabularnego (Giger [*Giger's Alien*, Basel 1979 – dop. K.K.]) i (iii) przez okoliczności, które doprowadziły do powstania (jawnego) poziomu akcji filmu SF (Scanlon/Gross [P. Scanlon, M. Gross, *The Book of Alien*, ed. by Ch. Lippincott, London 1979 – dop. K.K.]), a kończąc (iv) na komiksie (tj. względnym oddaleniu od filmu) [*Alien. The Illustrated Story*, ed. by A. Goodwin, W. Simonson, New York–London 1979 – dop. K.K.]. Dopiero bezpośrednio po tym zostanie wzięta pod uwagę powieść książkowa (Foster).

(i) Fotonowela („movie novel”) jest książką autoryzowaną przez dystrybutora filmu, Twentieth Century-Fox, ukazującą ponad tysiąc wybranych zdjęć z filmu wraz z większą częścią dialogów i zawierającą garść krótkich komentarzy do akcji. Chodzi tu oczywiście tylko o niewielki wybór zdjęć, zostały one jednak przejęte bezpośrednio z taśmy filmowej i ręczą za swą autentyczność. A zatem fotonowela zapisuje w pewnym sensie sam film fabularny, częściowo go odzwierciedlając i w ten sposób utrwalając [anhalten]. Bez technicznie zaawansowanego oprzyrządowania i bez wideokopii filmu można w całkowitym spokoju kontemplować pojedyncze zdjęcia. Przy tej okazji mogą zostać odtworzone albo nawet wzmocnione emocjonalne wrażenia wyniesione z odbioru filmu fabularnego. Na konkretyzację, a więc indywidualne nadanie znaczenia, nie musi to mieć ani w jednym, ani w drugim wypadku [odtworzenia bądź wzmocnienia – dop. K.K.] żadnego wpływu. Fotonowela jest wyłącznie reprodukcyjna, a przyjemność oglądania filmu czyni dowolnie – nawet jeśli tylko częściowo – powtarzalną. Ponieważ fikcyjny kontekst akcji w tym „uksiążkowieniu” nie ulega naruszeniu, a estetyczna postać dzieła jako całości zasadniczo jest zachowana, „ruch” (zdjęć, postaci, przedmiotów) zostaje przeniesiony do – retrospekcyjnej, rekonstrukcyjnej – wyobraźni czytelnika. Zademonstrujemy to na przykładach, po jednym dla retrospekcji i dla rekonstrukcji: wizualizacja pozaziemskiego statku kosmicznego na obcej planecie odbywa się w fotonoweli w analogiczny sposób pobieżnie, jak to się dzieło w filmie fabularnym, i pozwala tylko nieznacznie przeniknąć ukrytemu znaczeniu do świadomości odbiorcy (ilustr. 1 [zdjęcia w pomniejszeniu]) [retrospekcja – dop. K.K.]. Przesłonięte przerażeniem wspomnienie małego potworka, który spływając krwią i skrzecząc, wyrwa się na zewnątrz z trzewi Kane’a, można tu dzięki zbliżeniu [Grossaufnahme] w całkowitym spokoju poddać rewitalizacji [rekonstrukcja – dop. K.K.]. Konkretnością i naocznością tego potwornego [12] [13] wydarzenia może być nawet – do pewnego stopnia – uzasadniona możliwość przetrawienia tej sekwencji filmu (ilustr. 2 [zdjęcia w pomniejszeniu]).



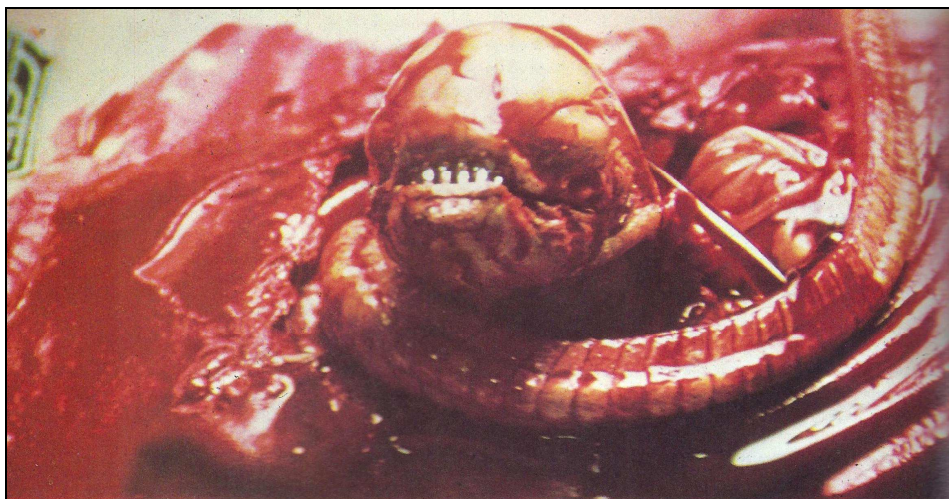
Ilustr. 1. Odkrycie „osobliwego” pozaziemskiego statku kosmicznego w filmie fabularnym – co znamienne, związane jest to z przymglonymi warunkami percepcyjnymi *Alien*, red. R.J. Anobile, New York 1979

(ii) Książka Giger dokumentuje natomiast etapy powstawania filmu fabularnego, i to (w dodatku) przede wszystkim te, które należą do ukrytego poziomu akcji. Początkowe koncepcje, szkice, wczesne wersje i zmienione warianty dają możliwość wglądu w różne fazy rozwojowe projektu filmu fabularnego. Z łatwością możemy przeniknąć myślą takie procesy, jak na przykład formowanie egzotycznego krajobrazu na planecie lub historię powstawania jaj Obcego (od zwykłej wytłaczanki do samych jaj aż po pęcherzyki Graafa). Decydująca przy tej okazji jest analityczna potencja tej „książki do filmu”. Egzotyka statku kosmicznego odśladania przed nami ponad wszelką wątpliwość zachęcająco rozchylone nogi leżącej kobiety, a środkowe wejście do tegoż statku rażąco wyraźnie przypomina wargi sromowe znajdujące się u wejścia do pochwy. Ów dostęp do prawdziwego znaczenia filmu fabularnego chcielibyśmy zasygnalizować, powołując się na wczesne szkice i ujęcia wizualne jestestwa dobywającego się z trzewi Kane’a (ilustr. 3 [zdjęcie w pomniejszeniu]). Jest ono ni mniej, ni więcej, tylko płodem. Z podobną pewnością można by się wyrazić o powstawaniu „studni” (*vagina*), „zasobnika na jaja” (jajnik), samych „jaj” (pęcherzyki Graafa), i tak dalej – ba, opisane i wizualnie udokumentowane zostaje nawet to, co później ze względów dramaturgicznych wycięto z ostatecznej wersji filmu fabularnego, a mianowicie w pierwotnej wersji było przewidziane, żeby ofiary Obcego, członkowie załogi Nostromo, nie zniknęli tak po prostu na końcowym etapie produkcyjnym, lecz zostali owinięci kokonem i przeobrażeni w gotowe do zapłodnienia jaja. Dlatego też nie ma już potrzeby powoływać się na uwagę Giger, że posiłkując się skojarzeniami z „prezerwatywą”, przy tworzeniu scenografii posłużono się cienką „warstwą lateksu”. Tak czy owak bezpośrednio uchwytnie staje się dla czytelnika symboliczne znaczenie kokonu (pęcherz płodowy).

H.R. Giger nie był rzecz jasna jedynym artystą grafikim zaangażowanym w powstawanie filmu, nawet jeśli na skutek ukształtowania samej postaci Obcego i wszelkich związanych z tym okoliczności przypadła mu w udziale kluczowa rola w tworzeniu scenografii i odpowiednio także podczas semantycznego szyfrowania filmu. Znaczący udział mieli również ilustrator Ron Cobb, który wcześniej współpracował przy projektowaniu takich filmów SF, jak *Ciemna gwiazda* i *Gwiezdne wojny*²², scenarzysta Dan O’Bannon i dwaj [14] [16] artyści, Jean „Moebius” Giraud (Francja) oraz Chris Foss (Anglia), którzy poprzednio doznali dotkliwej porażki wraz z filmową wersją powieści SF i fantasy Franka Herberta pod tytułem *Diuna*²³. (iii) *The Book of Alien* Paula Scanlona i Michaela Grossa

²² Tytuły w oryginale: *Dark Star* (1974) i *Star Wars* (1977).

²³ Tytuł oryginału: *Dune* (1965).

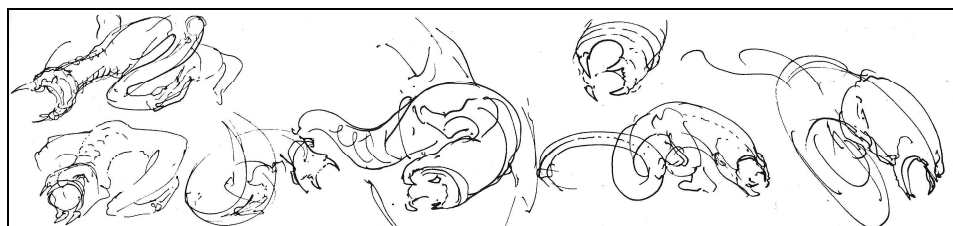


"Don't touch it! Don't touch it!"



Ilustr. 2. Obcy przewierca się przez trzewia Kane'a, rozpoczynając pod ochroną Asha
zatrważające życie indywidualne

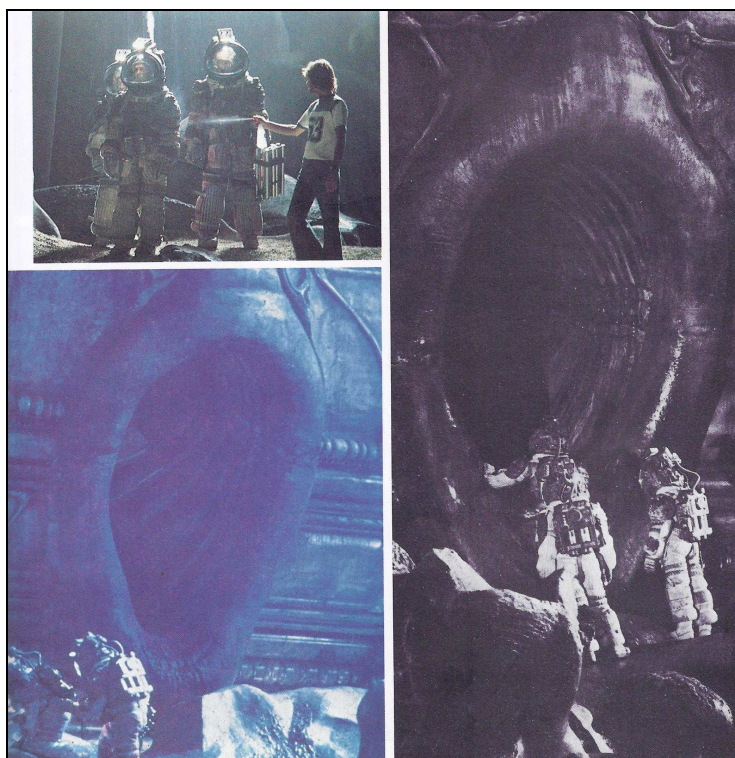
Alien, red. R.J. Anobile, New York 1979



Ilustr. 3. Wczesne projekty Gigera przedstawiające Obcego w postaci płodu
H.R. Giger, *Giger's Alien*, Basel 1979

[15] wspomina wprawdzie sporadycznie o współpracy Gigera, jak na przykład w związku z ilustracją ukazującą nawiązujące do warg sromowych wejście do statku (ilustr. 4 [zdjęcia w pomniejszeniu]), ale dokumentuje przede wszystkim, odwołując się do licznych szkiców, ilustracji i malowideł, naukowo-fantastyczny aspekt filmu fabularnego *Obcy*: rozwój statku kosmicznego *Nostromo* od pierwszych pomysłów do wersji ostatecznej, proces tworzenia otwierających się podobnie do kwiatów komór sypialnych załogi, przeznaczonych do hipersnu, lub też szalupy rakietowej *Narcyz*, dalej: przestrzeni wewnętrznych, korytarzy, pokładów i kanałów w brzuchu *Nostromo*. Dokumentuje następnie powstawanie kosmicznych skafandrów, wzorowanych na odzieży sportowej do krykieta bądź futbolu, i wreszcie pierwotną formę osiadłego na mieliźnie pozaziemskiego statku kosmicznego (ilustr. 5 [zdjęcie w pomniejszeniu]), niewykazującego jeszcze żadnego podobieństwa do projektu Gigera, któremu

ostatecznie przyznano pierwszeństwo, i odpowiednio niedającego w ogóle nic przeczuć z ukrytego, specyficznego dla płci znaczenia, które tak naprawdę kształtuje przesłanie filmu. Na tylnej stronie okładki słusznie dano temu wyraz: „Contains over one hundred sketches and behind-the-scenes photographs from the new Twentieth Century-Fox film *Alien*. Packed with interviews and commentaries by the artists and writers who brought you the hottest science fiction thriller of the century”²⁴. Ta *explicit*e sprzedawana pod hasłem „film tie-in” książka w odniesieniu do samego filmu fabularnego, rozumianego jako dzieło estetyczne, pozostaje niejako na zewnątrz, wskazuje raczej na kontekst i okoliczności niż na centralne motywy i symbole, przenosząc przy tym uwagę z faktycznego znaczenia na okoliczności produkcji i na science fiction: na osobliwości techniczne, egzotyckość, fantastyczność, na fascynującą zewnętrzną.

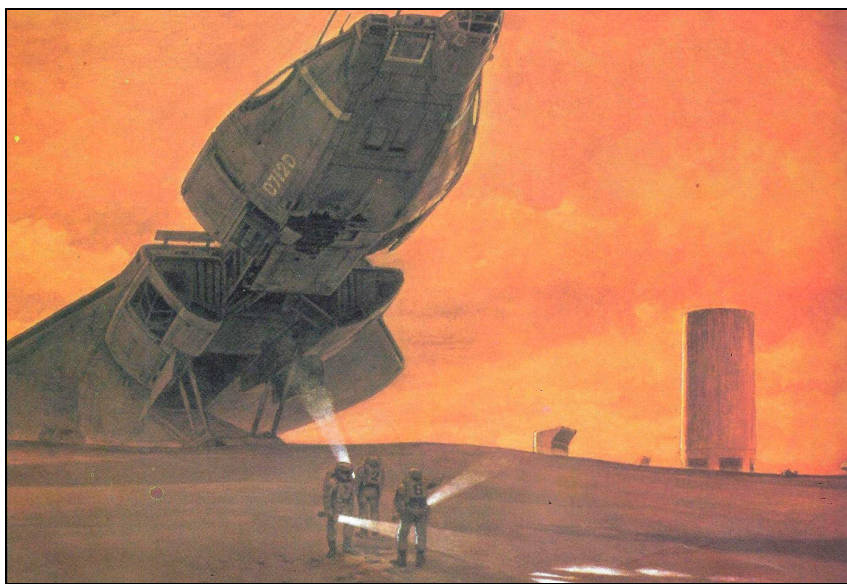


Ilustr. 4. Ukształtowane przez Gigera na podobieństwo pochwy wejście do obcego statku kosmicznego

M. Gross, P. Scanlon, *The Book of Alien*, London 1979

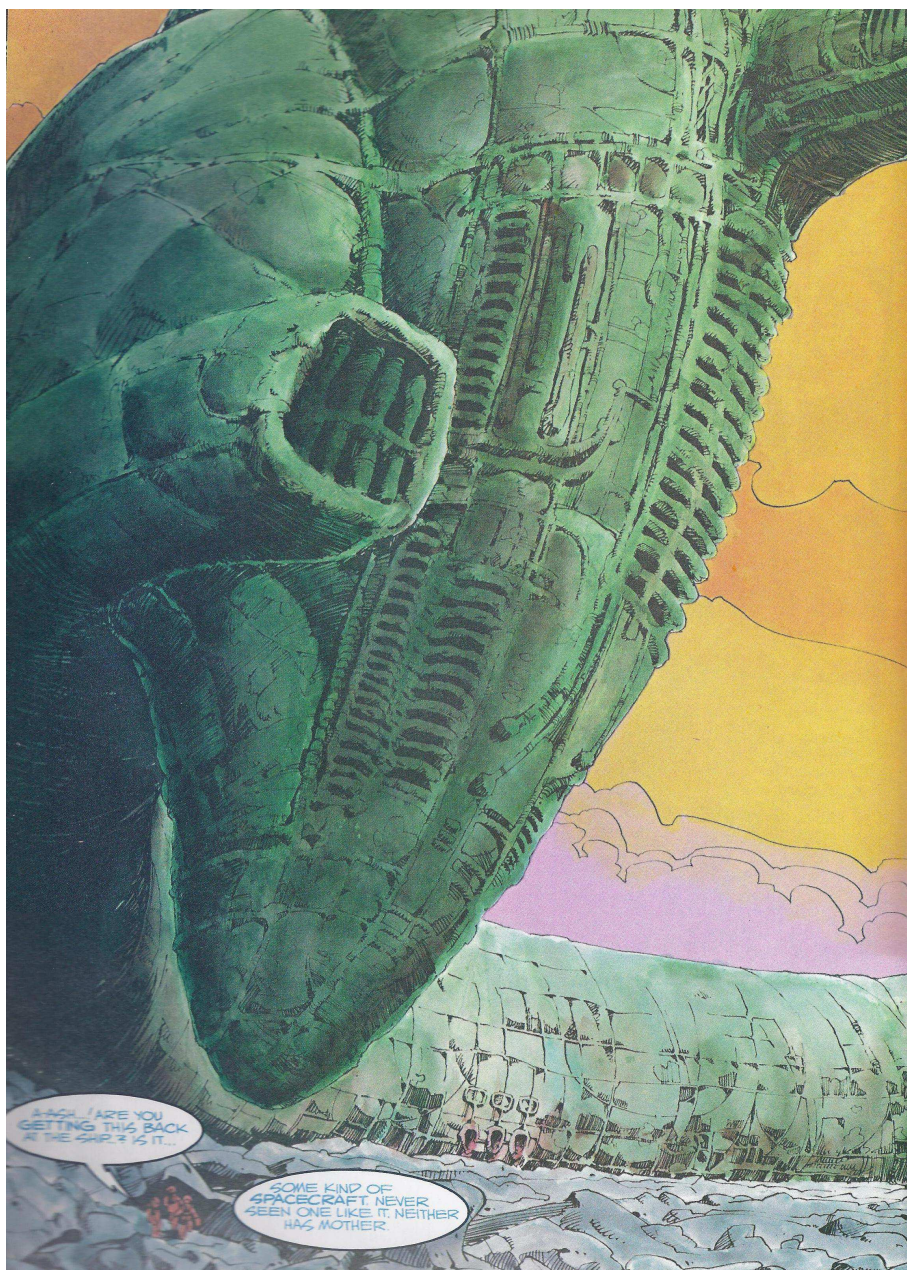
²⁴ W tłum.: Zawiera przeszło sto szkiców i powstałych za kulisami fotografii nowego filmu wytwórni Twentieth Century-Fox pod tytułem *Obcy*. Książka pełna wywiadów oraz komentarzy artystów i pisarzy, którzy stworzyli najgorętszy thriller SF tego wieku.

[18] iv) Nasz czwarty przykład ogólnego fenomenu „książki do filmu” oddala się o jeszcze jeden krok od filmu fabularnego. Podczas gdy fotonowela [Filmroman – dosł. powieść filmowa] nie tyle była powieścią, ile czystą (częstkową) reprodukcją, książce komiksowej Archiego Goodwina i Waltera Simonsona przypada ranga nowej kompozycji estetycznej. *Obcy* jest tutaj „the illustrated story, based on Twentieth Century-Fox science fiction hit”²⁵. Pojmowanie go jako filmu SF i [17] [19] skorzystanie z możliwości uwolnienia się od pierwowzoru kinematograficznego („based on” – na podstawie) zapowiadają w znacznym stopniu nowe i – właśnie pod względem estetycznym – niezależne od filmu fabularnego dzieło. Przy czym historia została wprawdzie zachowana (aczkolwiek rozszerzona niekiedy w dialogach), tak że wizualnie można rozpoznać zasadnicze cechy postaci, przedmiotów i zdarzeń, ale przypisane przebiegowi akcji znaczenie uległo w dużej mierze przesunięciu. Tak więc dla przykładu egzotyczny wrak statku kosmicznego na niegościnniej planecie został troskliwie zreprodukowany, zupełnie odmieniono go wszakże z punktu widzenia perspektywy, kolorów i grafiki (ilustr. 6 [na dwóch stronach, zdjęcia w znacznym pomniejszeniu]). Pozbawiony wszelkich konotacji seksualnych czy biologicznych – także owe trzy wejścia są zepchnięte

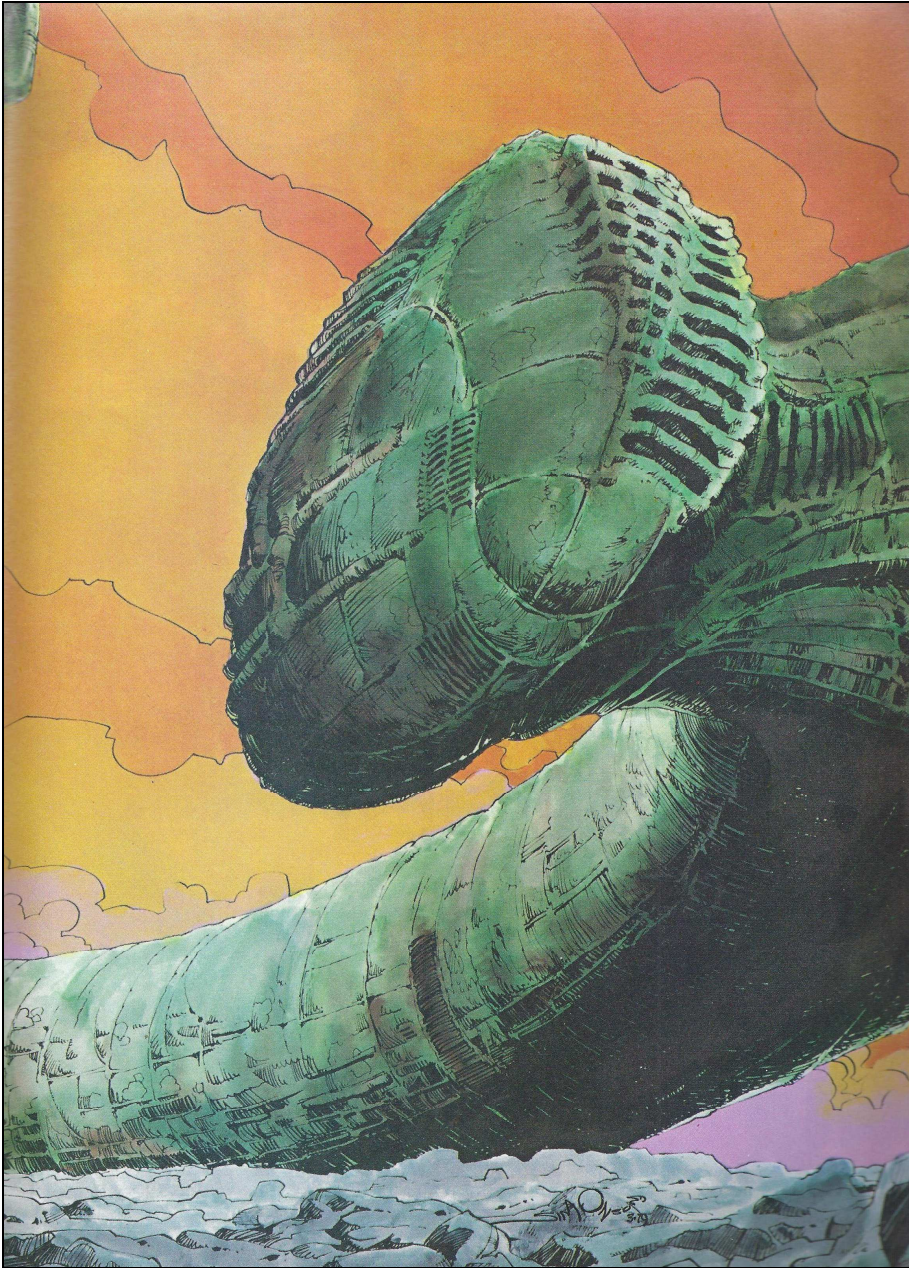


Ilustr. 5. Wczesny rysunek Rona Cobba, według scenariusza O'Bannona, rozumiany jako projekt pozaziemskiego statku kosmicznego
M. Gross, P. Scanlon, *The Book of Alien*, London 1979

²⁵ W tłum.: ilustrowaną historią na podstawie hitu SF wytwórni Twentieth Century-Fox.



Ilustr. 6. Pozaziemski statek kosmiczny w wersji komiksowej Goodwina/Simonsona. Statek ten jest utrzymany w odcieniach zieleni, powierzchnia planety w kolorze antracytu. Niebo zmienia swe barwy od różowej, przez żółtą aż po ciemnopomarańczową u góry.



Małe postacie ludzkie na dole po lewej są brązowo-czerwone, napisy w chmurkach niebieskie na białym tle

A. Goodwin, W. Simonson, *Alien. The Illustrated Story*, New York 1979

daleko na plan drugi – statek kosmiczny wydaje się teraz (już tylko) egzotyczny i przede wszystkim przepiękny. Zagrożenie stało się czymś zależnym od zewnętrżności. Również przemiana embriona w dobywające się z trzewi Kane’a jestestwo jawi się tu tylko – by zacytować kolejny przykład – jako trzymający w napięciu fragment akcji, w którym za pomocą typowego dla komiksów zwolnionego tempa zostaje szczególnie uwydatniony charakter zdarzenia jako procesu (ilustr. 7 [na obydwu stronach, zdjęcia w znacznym pomniejszeniu]). Potwór, podobnie jak wulkan, eksploduje z trzewi Kane’a, osiągając od razu takie rozmiary, jakie w filmie fabularnym osiąga dopiero wraz z biegiem akcji; swą erupcją rozsądza w pewnym sensie lewą stronę książki, to znaczy rozciąga się w zwizualizowanych przeskokach na jej prawą stronę, otoczony chmurą wzbitych w powietrze sztuków, kubków i talerzy. Znaczenie tego wydarzenia, utrzymanego w jaskrawych odcieniach czerwieni, nie jest zawarte w obrazach, lecz zostaje zwerbalizowane i w pewnym sensie jako coś dodatkowego – innymi słowy, u góry po lewej pojawia się następujące wyjaśnienie: „Eruption! A scarlet shower of flesh. Of blood”²⁶. U góry po prawej widnieje komentarz: „It moves”. A pośrodku umieszczono kolejną eksplikację: „Faster than the eye can follow...” – trwa ona na tyle długo, że kiedy czytelnikowi zostaje zaproponowane: „...More than the mind can accept”²⁷ – może on wreszcie odetchnąć z ulgą. Akcent pada tu na sprzeczność występującą między okiem a rozumem („wyraźnie widać, choć trudno w to uwierzyć”). Obsunięcie powstałe między widzeniem a rozumieniem jest odniesione do samej akcji, która dla rozumu wydaje się nie do pojęcia. Logiki biegu wydarzeń poszukuje się tym samym na poziomie racjonalnym, a nie emocjonalnym; na poziomie nauk przyrodniczych, rzeczowym, a nie symboliczno-ludzkim. [20–21] [22] „Action” formułuje tu zasadę przedstawiania i zgodnie z nią Dallas wydaje Parkerowi rozkaz: „Take Brett and seal off the immediate area”²⁸. Akcja jako coś nadrzędnego nawet za cenę zupełnie bezsensownego rozkazu – wszak Obcy już od dawna może się znajdować w każdym miejscu statku. I wreszcie: akcja jako element strukturalny użyty do podziału przebiegu zdarzeń. W największym oddaleniu (typowe dla komiksu zakończenie jednej sekwencji akcji) zostaje wydane hasło już dla następnego jej paska i dla zbudowania napięcia: „We’ve got to find the little bastard”. „And kill it”²⁹.

²⁶ W tłum.: Erupcja! Szkarłatne strumienie mięsa. Krwi.

²⁷ W tłum.: Porusza się./Szybciej niż oko jest w stanie nadążyć.../...Więcej niż rozum potrafi przyjąć.

²⁸ W tłum.: Weź Bretta i odgroźcie najbliższy teren.

²⁹ W tłum.: Musimy znaleźć tego małego drania./I zabić go.

Podsumowując, w gruncie rzeczy książka komiksowa *Alien* postępuje zgodnie z estetycznymi prawami komiksów narracyjnych³⁰ i ujmuje Obcego jako przeciwnika w walce. Zgodnie ze swą logiką Obcy uosabia pozaziemskiego potwora, którego należy zgładzić i który skutecznie zostaje wyeliminowany przez Ripleya.

4. Specyficzna dla medium estetyka powieści książkowej – koncepcja odmiennej interpretacji

Możliwe do zaoferowania spektrum „książek do filmu” uobecnia się w wypadku *Obcego* niemal wzorowo. Bez konieczności wnikania w szczególną estetykę komiksu lub też książki komiksowej chcielibyśmy jedynie zaznaczyć, że „uksiążkowanie” filmu fabularnego, rozumiane jako problem estetyczny, dzieli się zasadniczo na dwie grupy: 1) fiction (a więc fotonowela i książka komiksowa) *versus* 2) nonfiction (książka popularnonaukowa) oraz porusza się – głównie w pierwszej grupie – między dwoma biegunami: ekstremalnym zbliżeniem do filmu fabularnego – przy czym re-produkcji przypada tym mniej znaczenia analitycznego bądź interpretacyjnego, im bardziej zbliża się ona (lub chce się zbliżyć) do dzieła filmowego³¹ – i ekstremalnym oddaleniem od tegoż filmu, przy czym nowo-produkcji jako zupełnie świeżej postaci dzieła należy zasadniczo przyznać całkiem nowe, niezależne znaczenie nawet wtedy, gdy zabiega ona o interpretację lub o „duchową” bliskość pierwowzoru. Innymi słowy, fotonowela w książce z natury rzeczy zespala się z filmem fabularnym, książka komiksowa natomiast całkowicie różni się od filmu i jest czymś niezależnym. Porównanie mediów powinno więc uwzględniać specyficzne dla medium cechy charakterystyczne komiksu w książce [23] [24] (co w tym studium, skoro jest poruszane niejako przy okazji, nie może mieć miejsca). Sensowne i łatwiejsze do przeprowadzenia byłoby ewentualnie porównanie fotonoweli jako książki z komiksem jako książką (a nie filmu fabularnego z książką komiksową).

³⁰ Bardziej szczegółowo na temat komiksu zob. R. Strobel, *Die „Peanuts” – Verbreitung und ästhetische Formen: Ein Comic-Bestseller im Medienverbund* (ukáže się w 1986 r.) [Heidelberg 1987 („Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft”, t. 77) – przyp. K.K.].

³¹ Oczywiście należy tu wyraźnie oddzielić „shooting transcript” [transkrypt filmu] – mimo iż nastawiony jest on także na największe zbliżenie do dzieła – od „film novel” [fotonoweli], nie dlatego, że warstwa wizualna zostaje w nim zwerbalizowana, lecz dlatego, że z samej definicji zawiera on już liczne elementy analityczne.



Ilustr. 7. Potwór eksploduje z trzewi Kane'a

A. Goodwin, W. Simonson, *Alien. The Illustrated Story*, New York 1979

Książka komiksowa nie jest blisko spokrewniona z fotonowelą i zasadniczo, pod względem powiązania obrazu z tekstem, wiele różni ją nadto od filmu fabularnego. Powieść natomiast od tego ostatniego oddzielają całe światy: tu słowa, język werbalny, strony drukowane, pojedynczy autor, specyficzne dla literatury drukowanej formy budowy narracji, typowa dla powieści recepcja i nadawanie znaczenia...; tam obrazy, język audiowizualny, ekran kinowy, zespół produkcyjny, specyficzne dla filmu formy budowy narracji, typowa dla filmu recepcja i konkretyzacja... (oczywiście, zamiarem autorów nie jest tu bynajmniej wywołanie wrażenia stałej analogii). Decydująca jest bowiem różnica obu mediów – filmu i książki – wraz z ich specyficznymi (dla medium) estetycznymi koniecznościami oraz możliwościami. Są one daleko bardziej nadrzędne i pierwszoplanowe w porównaniu z wszelkimi intencjami, z wszystkimi odwołaniami interpretacyjnymi oraz z wszelkimi nadużyciami pierwowzoru jako podstawy kompilacji [Steinbruch]³². Specyficznie estetyczne znaczenie indywidualnego dzieła literackiego i tym samym jego specyficznie estetyczna wartość konstytuuje się wyłącznie w odniesieniu do medium, w którym się ono przejawia, a nie w odniesieniu do pierwowzoru. Obojętnie, czy dzieło to zaistnieje w tym lub też w innym medium. A zatem, podobnie jak wcześniej chodziło o to, by film fabularny Ridleya Scotta *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* rozumieć i oceniać jako dzieło literackie bądź estetyczne w ramach medium filmu (w pewnej mierze jako film-grę [Spiel-Film³³], a nie jako film-dokument [Dokumentar-Film³⁴]), należy teraz także rozumieć i oceniać powieść *Obcy 8 pasażer Nostromo* Alana Deana Fostera jako dzieło literackie bądź estetyczne w ramach medium książki (odpowiednio: jako książkę-powieść [Roman-Buch³⁵], a nie jako książkę tematyczną [Sach-Buch³⁶]).

Obcy jako powieść jest typową powieścią SF – „science fiction” rozumianą nie jako trywialna literatura przygodowa w sensie Perry’ego Rhodana, czyli Old Shatterhanda w kosmosie, lecz jako literackie podjęcie

³² Zob. przyp. 10 (przyp. tłum.).

³³ Autor za pomocą dywizu rozdziela w tym miejscu złożenie „Spielfilm” (film fabularny), akcentując w ten sposób cząstkę „Spiel” (gra, zabawa, przedstawienie, sztuka teatralna). W języku polskim termin „film fabularny” pochodzi od łacińskiego słowa *fabula*, co znaczy opowiadanie, bajka, legenda, dramat, epos, przedmiot narracji, a więc także coś zmyślnego, nierealnego, utopijnego, czyli granego [przyp. tłum.].

³⁴ Analogicznie do „Spiel-Film” (zob. przyp. 33): tu wyróżnienie „Dokumentarfilm” (film dokumentalny) jako „Dokumentar-Film” [przyp. tłum.].

³⁵ Autor stworzył termin Roman-Buch („Roman” – powieść, „Buch” – książka; w j. niem. nie ma czegoś takiego, jak „Romanbuch”) [przyp. tłum.].

³⁶ Analogicznie do „Spiel-Film” (zob. przyp. 33) autor akcentuje cząstkę („Sach”, „Sache” – rzecz, sprawa, kwestia, temat) złożenia „Sachbuch” (książka popularnonaukowa), wstawiając dywiz: „Sach-Buch” [przyp. tłum.].

tematyki utopijności, jako ekstrapolacja tego, co znane i nieznanne, na siatkę ziemskiego uniwersum, które w dynamicznym przeżywaniu przez czytelnika tego, co możliwe, staje się kruche i zostaje przemieszczone³⁷. Powieść *Obcy* ukazuje relację człowieka do potwora, tego, co typowe, a tym samym dobrze znane, do tego, co obce – a co jest rozumiane jako idea. Przy czym [25] czynnikiem decydującym okazuje się sama konfrontacja; dlatego szczególną uwagę i najczęściej miejsca poświęca się „spotkaniu”: spotkaniu ludzi z obcą planetą, spotkaniu ludzi z obcą kulturą (statek kosmiczny), spotkaniu ludzi z obcym życiem (najpierw Kane, potem Dallas i Lambert, a następnie reszta załogi). Jak by tego nie było dość, Kane umiera dopiero w dziewiątym rozdziale (a dokładnie na 160 stronie, z ogółem 253). Sam konflikt, pojmowany jako walka, jest rzeczą wtórną. W pozostałej części powieści zostają raczej opisane skutki wywołanego tym spotkaniem zmagania i unieważnienia znanego punktu widzenia.

Oczywiście dzieje się to w sposób specyficzny dla medium drukowanego – zgodnie z nadrzędnymi prawidłowościami, jakie bardziej wyczerpująco zostały już przedstawione w innym miejscu³⁸. Chodzi mianowicie o linearność, abstrakcyjność i dyskursywność ukazane w konfrontacji ludzi z obcym statkiem kosmicznym, kompleksowość, subtelność i różnicowanie rozpatrywane jako erupcja Obcego wydobywającego się z trzewi Kane’a oraz dystans, potencjał krytyczny i brzemiennosć historyczną widoczną w zakończeniu powieści.

Dokonane przez Kane’a Dallasa i Lambert odkrycie obcego statku kosmicznego jest komentowane – po okrzyku zdziwienia Kane’a: „JEZU CHRYSSTE!” – głównie w relacji narratora osobowego (s. 65–75 [we fragmentach]):

To był statek. Statek względnie nietknięty, statek, którego wygląd tak dalece odbiegał od wyglądu pojazdów kosmicznych budowanych przez ludzi, że nikt z astronautów nie miał żadnych wątpliwości: ten pojazd należał do obcych. Dallas nie określiłby go mianem „przerażający” czy „koszmarny”, ale coś w nim było nie tak, jak trzeba, coś, co kłóciło się z wymogami znanej człowiekowi technologii. Olbrzymi wrak miał opływowy, lecz nienaturalny kształt, kształt, który sprawiał, że cała konstrukcja statku zdawała się kompletnie wynaturzona.

Pojazd górował nad nimi i nad okolicznymi skałami. [...] Najogólniej mówiąc, miał kształt gigantycznej litery „U”, której ramiona zaginały się lekko ku sobie. Jedno z nich było nieco krótsze, zgięte pod ostrzejszym kątem. Skutek wy-

³⁷ Zob. bardziej wyczerpujące opracowanie: W. Faulstich, *Medienästhetik und Mediengeschichte...*, s. 95–112.

³⁸ Tamże (cz. II). Tutaj sprawy te mogą być poruszone jedynie *implicite*, najlepiej w cytatach zaczerpniętych z powieści, której – jak się domyślamy – pochylony nad niniejszym przyczynkiem czytelnik nie ma pod ręką.

padku? Jakaś dziwna, obca człowiekowi koncepcja symetrii? Tego astronauta nie wiedzieli.

Podeszli bliżej i zauważyli, że u podstawy „U” cielsko statku jest znacznie grubsze, że narastają na nim koncentryczne, płaskie warstwy zwieńczone czymś w rodzaju kopuły. Kapitan doszedł do wniosku, że ramiona mieszczą siłownię i dział obsługi technicznej, a zgrubienie na dole kabiny załogi, ładownie, niewykluczone, że i mostek. Jednak z tego, co o pojeździe wiedzieli – a nie wiedzieli przecież nic – mogli być dokładnie odwrotnie. [...]

Odnieśli wrażenie, że statek obcych został raczej wyhodowany niż wyprodukowany.

Tak, to było dziwne i trochę niesamowite. Ale bez względu na to, z jakich metod korzystano przy jego budowie, [26] niezaprzeczalnie mieli przed sobą statek kosmiczny. [...]

Musieli dotrzeć do samego źródła, do nadajnika, musieli wykryć, co jest przyczyną alarmu i wyjaśnić, dlaczego obcy statek wylądował akurat tutaj, na tej maleńkiej planetoidzie. Zająć tak daleko i nie zbadać wnętrza pojazdu? Nie do pomyślenia.

Ostatecznie to właśnie ciekawość pchnęła ludzi poza granice samotnego i jakże mało znaczącego globu, to dzięki ciekawości poznali tajemnice międzygwiazdnych otchłani. [...]

Kiedy posuwali się wzdłuż statku, stąpając ostrożnie po roztrzaskanych głazach, Dallas uświadomił sobie z całą mocą, jak ogrom pojazdu go przytłacza, jak małym się przy nim czuje. Małym nie w sensie fizycznym, nie – choć pod bruchatym masywem kadłuba wyglądali jak karzełki: małym, nieistotnym w skali kosmicznej. Ludzkość wciąż tak niewiele wie o Wszechświecie, myślał. Człowiek zbadał ledwie mikroskopijny zakątek drobnej jego części...

Oglądanie zakamarków nieba przez teleskop, spekulowanie, jakie tajemnice mogą zakamarki owe kryć, jest pracą niezwykle przyjemną oraz intelektualnie stymulującą. Sprawa wygląda zupełnie inaczej, kiedy trzeba „wyjść w teren”, włóczyć się po jakiejś okropnej planetoidzie i oglądać statek, którego na pewno nie zbudowali ludzie i który – wrażenie to niezbyt przyjemne – raczej wyhodowano, niż skonstruowano metodami tradycyjnymi, pokonując wszechobowiązujące prawa fizyki.

Właśnie to Dallasa we wraku najbardziej niepokoiło. Gdyby statek choć trochę przypominał pojazdy budowane przez ludzi, fakt, że powstał w stocznich jakichś obcych istot, nie byłby aż tak przerażający. Kapitan nie przypisywał swych odczuć swoistej ksenofobii. Po prostu nie spodziewał się, że ten obcy będzie aż tak bardzo o b c y³⁹.

Sumowanie obserwacji i sukcesywnie wkomponowywane refleksje uległy zsyntetyzowaniu i osiągnęły postać, jakiej oczekuje się od science fiction w najlepszych jej wydaniach; w ogólnych zarysach rzecz ujmując, należy

³⁹ Tłumaczenia cytatów powieści *Obcy* pochodzą z polskiego wydania książki: Alan Dean Foster, *Obcy 8 pasażer Nostromo*, przeł. J. Kraśko, Warszawa 1992 (przyp. tłum.).

powiedzieć, że polega to na rozbudzeniu w czytelniku fundamentalnej rozterki, która pomaga mu przyjąć to, co paradygmatycznie obce. Nie tylko pojedynczy obiekt bądź fenomen jest odbierany jako coś nowego, lecz także postuluje się zmianę perspektywy poznawczej. Irytuje nie tyle „wyrosły” statek, miast normalnie „zbudowanego”, ile – dokładniej rzecz ujmując – zastosowana skala⁴⁰. Ludzie nie uważają się za „małych” w obliczu statku kosmicznego homerycznej wręcz wielkości (jak to się działo w książce komiksowej), lecz w konfrontacji z obcością wszechświata oraz jego prawie nieprzeczuwalnymi możliwościami i wymiarami, które przez ów statek kosmiczny są tylko reprezentowane. I nie chodzi bynajmniej o fenomen zmysłowy, przeciwnie – na plan pierwszy wysuwa się starannie wykalkulowana idea albo – innymi słowy – rozumowanie *stricte* abstrakcyjne, nieomal dyskursywne.

Co zrozumiałe, nie osiągnie się przez to jeszcze kompleksowości lub zróżnicowania. Przemiana tego, co jest sumowane, w to, co już zintegrowane, zachodzi tu – w sposób specyficzny dla medium drukowanego – przede wszystkim na drodze rozróżnienia wielu „points of view”, które są realizowane przez poszczególne typy charakterologiczne powieści. Egzemplifikacyjnie zasygnalizuje to zapewne druga próbka tekstu ukazująca [27] reakcje członków załogi na przebicie się Obcego przez brzuch Kane’a (s. 161 i n. – strony oryginału, nie polskiego wydania):

– Nie! Nie! Nie! – powtarzała w kółko Lambert, nie odrywając od stołu obłąkanych oczu.

Co to było? – wyszeptał ochryple Brett, wpatrując się tępo w zwłoki Kane’a. – Chryste Panie, co to było? – Parkera cały czas mdliło, dlatego ani myślał szydzić z Ripley, kiedy odwróciła się i zwymiotowała.

– Rosło w nim, a on nawet o tym nie wiedział...

– Skorzystał z Kane’a jak z inkubatora – teoretyzował cicho Ash. – Podobne zachowania obserwuje się u pewnego gatunku os. Najpierw paraliżują pająka, później składają na nim jaja. Kiedy wylęgną się Larwy, zaczynają pożerać... [...]

– Ta ciemna plama na soczewce skanera... – Kapitan też nie czuł się najlepiej. Miał tylko nadzieję, że nie drży i nie dygocze jak reszta załogi. – To nie była plama, ono tkwiło w nim przez cały czas. [...]

– A w sumie, Ash – skonstatowała Ripley, ocierając usta czystą serwetką – cała rzecz sprowadza się do tego, że mamy na pokładzie jeszcze jedno obce bydlę. Najprawdopodobniej usposobione wrogo jak tamto i po dwakroć bardziej niebezpieczne. [...]

Przedstawione są tu różne próby radzenia sobie z tym, co niezrozumiałe, nieznane, całkowicie inne. Rzecz nie dotyczy indywidualnych osób i ich

⁴⁰ Tamże, s. 154 i n. Obie kategorie, „story” i „plot”, interpretowane są tu przez E.M. Forstera już nie w kategoriach estetyki produkcji, lecz w kategoriach estetyki recepcji.

specyficznych, subiektywnych reakcji na wstrząsające wydarzenie, lecz pełnego spektrum możliwych reakcji człowieka w ogóle – i oczywiście (w kontekście całej akcji powieściowej) oceny tychże reakcji, stosownych w odniesieniu do Ripley, której koniec końców udaje się przeżyć, oraz niestosownych w odniesieniu do pozostałych członków załogi, którzy umierają.

Sam Obcy – i tu znajduje swą podstawę krytyczny potencjał powieści – jest po raz kolejny symbolem, nie zwizualizowanym, jak w wypadku literatury i filmu, lecz zwerbalizowanym, jak w wypadku literatury i książki. Powieść *Obcy 8 pasażer Nostromo* zaczyna się od scharakteryzowania siedmiu postaci akcji jako „seven dreamers” [siedmiu marzycieli] i opisu idealnego marzyciela. Najbardziej do tego ideału zbliża się Ripley: „Wymaga ono [wyzwanie – dop. K.K.] umiejętności regulowania podświadomych impulsów twórczych i kontrolowanego stratyfikowania wyobraźni, co łącznie bardzo trudno osiągnąć. Zawodowiec to artysta maksymalnie zorganizowany i spontaniczny zarazem, to człowiek snujący subtelny plan rozmyślań [...]” (s. 11). Konfrontacja z Obcym jest w istocie testem sprawdzającym tę zdolność. „Siedmioro ich było. Siedmioro spokojnie śpiących ludzi. Siedmioro ludzi zmierzających w otchłań koszmaru” (s. 11).

Chodzi więc o to, by dostrzec to, co „inne”, stawić temu opór i [28] przetrwać. Zaczyna się to już od kota, który prowadzi „bujny” żywot i którego – w przeciwieństwie do ludzi – obdarza się dość specyficzną perspektywą niepozobawioną własnej refleksji: „Na mostku Lambert zabawiła Jonesa kawałkiem sznurka. Ten sznurek miał jakoby znaleźć się na pokładzie Nostromo wyłącznie ku uciechu kota, ale oczywiście kot wiedział lepiej. Od czasu do czasu Jones czuł się w obowiązku rozśmieszać ludzi. Bo ludzie zdawali się czerpać niezwykłą przyjemność z tego, że kiedy machali mu sznurkiem przed oczyma – a łapy mieli wielkie i niezdarne – trącał go i usiłował schwycić pazurkami. / Lambert nazywała tę grę «kocią karuzelą». Jones nazywał ją «karuzelą człowieczą»” (s. 129). Rzecz jasna, nie tylko naturalne zwierzę jest tym, co „inne”, lecz także Ash – sztuczna istota, maszyna (por. s. 237 i n.). A dalej, w jądrze materii oczywiście, sam Obcy (któremu android pomaga i który ze swej strony nie czyni kotu żadnej krzywdy). Kiedy – przykładowo – Kane dokonuje bliższych oględzin jajowatego obiektu w ładowni obcego statku kosmicznego, czytamy: „W skórzastym jajku Kane zobaczył coś małego, coś jak z koszmarnego snu. Leżało skręcone, zwinięte, tworząc zwarty, delikatny, iście filigranowy kłębuszek gumowatego mięsa. Kane miał wrażenie, że widzi upiorny fragment czyjegoś *delirium tremens*, fragment, który wyrwano z pijackiej podświadomości i obleczono w realny kształt i materię” (s. 89). Kane ponosi klęskę (w powieści, po lustracji statku kosmicznego bądź

ładowni i osobliwych obiektów, obiecuje sobie przede wszystkim znaleźć diamenty, słowem – skarb!). I w ten sposób klęskę ponoszą także inni członkowie załogi (poza Ripley): Brett znika w rozdziale X, Dallas – w XI, Ash zostaje wyeliminowany w XII (w którym Obcy zostaje najpierw na krótko pojmany, a następnie – z pomocą Asha i przy użyciu kwasu – udaje mu się znowu uciec), a Parker oraz Lambert (współ z Dallasem i Brettem w kokonie) umierają w rozdziale końcowym – XIII. Ripley, na trzeciej stronie od końca powieści, po raz ostatni aktywnie i agresywnie konfrontuje się z Obcym (s. 251 i n. we fragmentach):

Sapiąc z wysiłku, jeszcze raz przeszukała wnętrze szafy. Nie, nie znalazła tam niczego w rodzaju poręcznego lasera, którego w tej sytuacji i tak by nie mogła użyć. Wyszperała za to długi metalowy pręt i kiedy zdjęła zeń ochronny kapturek z gumy, stwierdziła, że pręt ma ostry czubek. Licha broń, ale zawsze broń i Ripley poczuła się trochę pewniej, co było rzeczą jeszcze ważniejszą.

Wzięła głęboki wdech, odryglowała powoli drzwi i kopnęła je ze wszystkich sił.

Monstrum odwróciło się pyskiem w stronę szafy i w tej samej chwili metalowy pręt dźgnął je w brzuch. Ripley zdążyła nabrać sporego rozpędu, wzmocniła siłę uderzenia masą swego ciała, dlatego pręt wszedł głęboko. Potwór objął go łapami, [29] z rany trysnęła żółtawa ciecz, sycząc i buzując tam, gdzie zetknęła się z metalem.

Ripley skoczyła do tyłu, prawą ręką chwyciła się występu w burcie, a lewą pchnęła dźwignię awaryjnego otwierania luku. Kłapa luku odskoczyła z hukiem na zewnątrz i w tej samej sekundzie powietrze sprężone w kabinie do poziomu ziemskiego ciśnienia atmosferycznego uciekło w próżnię, wysysając z promu wszystko, czego nie zabezpieczono śrubami, pasami lub zatrzaskami. Potwór śmignął tuż koło niej [...].

Łuk zatrzaskał się z impetem, odcinając obcemu drogę powrotu. Został na zewnątrz, Ripley była wewnątrz. [...]

Ripley dopadła pulpitu sterowniczego, trzasnęła przełącznikami i uruchomiła silniki wspomagające. [...]

Za promem podążało wijące się i obracające cielsko. Co chwila odpadały z niego zwęglone fragmenty. Nieprawdopodobnie silny organizm kosmicznej bestii w końcu uległ. Różnica ciśnień rozděła monstrum i rozsadziła je na strzępy. Wkrótce szczątki potwora, niegroźne już, nareszcie nieszkodliwe, zniknęły jej z oczu.

Powieść kończy się tematem zaczerpniętym z pierwszego zdania. Kiedy Ripley leży na powrót w kapsule głębokiego snu, narrator odnotowuje: „Pomyślała sobie, że może zdoła teraz choć trochę odpocząć. Miała tylko nadzieję, że nie będzie śnić” (s. 253). Przedstawiony sen, który za sprawą spotkania z Obcym przerodził się w koszmar, odnajduje swój sens w ukazanym *explicite* charakterze symbolicznym Obcego. Ash opisuje to na

krótco przed własną śmiercią w następującym zdaniu: „To pasożyt, uniwersalny drapieżnik polujący na wszystko, co oddycha, bez względu na warunki klimatyczne” (s. 237). Zwerbalizowane zostaje także odniesienie do człowieka, ponownie w wypowiedzi Asha: „Upłynęły tysiące lat, a człowiek nadal nie jest w stanie wytepić wszystkich szkodników i pasożytów. Takiego szkodnika, drapieżnika na takim stopniu rozwoju jeszcze nie spotkał. Spróbujcie sobie wyobrazić miliardy komarów, współdziałających ze sobą w idealnej zgodzie, w zgodzie inteligentnej. Czy ludzkość miałaby w walce z nimi jakąkolwiek szansę?” (s. 238). Powieść *Obcy* ostrzega zatem przed niewyobrażalnym pasożytnictwem jako realną możliwością w stosunkach międzyludzkich – czy to domowej roboty, czy to zagrożenia przychodzącego z zewnątrz, którego konkretyzacje pozostawia się czytelnikowi. W każdym razie *Obcego* można zwyciężyć, skutkiem czego uosobione nim zagrożenie – realnie możliwe, choć jeszcze aktualnie nieobecne – jawi się nam jako coś dającego się przemóc.

Treść powieści książkowej jest w zarysie identyczna z treścią filmu fabularnego. Jej znaczenie jest natomiast – z powodu specyficznych dla literatury (powieść *versus* film fabularny) i specyficznych dla medium różnic oraz niezależnie od wszelkich specyficznych dla dzieła rozbieżności w szczegółach – zupełnie inne. Napięcie czerpie ona [30] nie z fizjologicznego statusu uwarunkowanych płciowo lęków (jaki przez medium filmu zostaje narzucony filmowi fabularnemu w duchu estetyki), lecz z filozoficznego wymiaru ograniczonej ludzką kondycją percepcji (jak to w sposób specyficzny dla książki zostało podyktowane zgodnie z duchem estetyki takim dziełom języka werbalnego, jak powieści). Fakt, że postać książkową wzbogacano zdjęciami przejętymi z filmu fabularnego i że nawet projekt okładki wskazuje na to ostanie dzieło, ma znaczenie wyłącznie komercyjne, a nie estetyczne. Powieść *Obcy 8 pasażer Nostromo* jest nie tylko autentycznie trzymającym w napięciu i emocjonującym, lecz także wymagającym, kompleksowym i pełnym finezji przykładem literatury w medium książki – innymi słowy, okazuje się dziełem sztuki nie mniej niż film fabularny. Ocena ta nie opiera się wszakże na stosunku powieści pod tytułem *Obcy* (Foster) do filmu fabularnego (Scott), postrzeganego jako pierwowzór, lecz – puentując w duchu estetyki mediów – na sposobie, w jaki powieść urzeczywistnia estetyczne możliwości i granice medium książki.

przełożył Marek Kasprzyk
przekład przejrzał Krzysztof Kozłowski