

CIĘŻKOŚĆ – LEKKOŚĆ – PERSWAZYJNOŚĆ, CZYLI CO WYNIKA Z ORGANIZACJI ESTETYCZNEJ FILMU *DWUNASTU GNIEWNYCH LUDZI* SIDNEYA LUMETA

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
brygida.pawlowska@gmail.com

I.

Należący już do klasyki kina obraz Sidneya Lumeta *Dwunastu gniewnych ludzi* (*12 Angry Men*, 1957) jest pasjonującym dramatem filmowym, rozgrywającym się niemal w całości w jednym pomieszczeniu i opartym na dialogu (film stanowi ekranizację o trzy lata wcześniejszej sztuki Reginalda Rose'a, napisanej pierwotnie na potrzeby teatru telewizyjnego). Obrady amerykańskich ławników, zebranych w pewien duszny dzień, by podjąć decyzję o życiu lub śmierci nastolatka oskarżonego o ojcobójstwo, stają się istnym spektaklem emocji odsłaniających skrywane uprzedzenia i urazy grona tytułowych „gniewnych”, którzy reprezentują różne charaktery, środowiska, zawody, i mają za sobą zgoła odmienne doświadczenia życiowe. Film Lumeta problematykę emocji (w powiązaniu z zagadnieniem perswazji – wpływu emocji na ludzkie postawy, zachowania, decyzje) nie tylko tematyzuje¹. Sam jest

¹ Warto przypomnieć w tym kontekście scenę rozgrywającą się w toalecie, w której do ławnika numer osiem (architekt Davis grany przez H. Fondę) zwraca się inny przysięgły, próbując odgadnąć jego zawód: „Pan jest handlowcem? Sprzedają dzięki emocjom? Ma Pan do tego smykałkę...”.

Notabene, w polskiej inscenizacji sztuki Rose'a (*Dwunastu gniewnych ludzi*, reż. Radosław Rychcik, scenografia Anna-Maria Karczmarska, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, premiera: 2 marca 2012 roku) zdecydowano się na ciekawy, hiperbolizujący emocje, element scenograficzny: nad niemalże pustą

tekstem wyzwalamy u odbiorcy silne reakcje tego rodzaju, a nawet prowadzonym z widzom swoistą „grę afektywną”, która zdaje się opierać między innymi na konsekwentnym stosowaniu pewnych strategii narracyjnych i przedstawieniowych. Strategie te determinują doznania estetyczne oraz stany uczuciowe odbiorcy, a zatem, jak można sądzić, wpływają – w sposób niejawni – na jego oceny i poglądy.

Nie jest tu moim celem wszechstronna analiza debiutu filmowego Sidneya Lumeta ani śledzenie dziejów jego recepcji, jakkolwiek wypada odnotować, że dzieło to przyjęto „z entuzjazmem i podziwem dla mistrzostwa realizacyjnego”² i nawet po kilkudziesięciu latach od powstania bywa ono określane jako „jedno z najpiękniejszych w kinematografii amerykańskiej”³ – a to przez wzgląd na swą powagę, humanizm, a także intensywność atmosfery, idącą w parze z wyjątkową prostotą środków wyrazu.

Film Lumeta stanowi bez wątpienia swego rodzaju fenomen – fenomen, którego istotę Zygmunt Kałużyński, z właściwą sobie ironią i dosadnością, opisywał tymi oto słowami:

Dwunastu gniewnych ludzi należy do tych zastanawiających dzieł, które podobają się wszystkim: publiczność wali jak na najlepszą rzecz sensacyjną opartą na tak zwanym suspense, czyli niepokojącym zawieszeniu; osoby z niejakimi pretensjami pochwalają ambitną grę i poważny problem moralny; zaś fachowcy-krytycy oceniają film jako klasyka (dostał pierwszą nagrodę na festiwalu w Berlinie). Jednomysłne uznanie, nad którym warto się zastanowić. Sekret sukcesu *Dwunastu gniewnych...* nie jest zresztą skomplikowany: polega on na posłużeniu się znakomitą techniką, która kaptując uznanie widza, powoduje jego automatyczną aprobatę dla wyłożonej tu treści, która może podana w formie mniej efektownej, obudziłaby niejedno zastrzeżenie⁴.

sceną podwieszono olbrzymią kukłę psa, z którego pyska w ciągu przedstawienia wyciekała ciecz.

² A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950-1959*, Kraków 1987, s. 245.

³ Ibidem.

⁴ Z. Kałużyński, T. Raczek, *Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek*, t. V, Michałów – Grabina 2006, s. 92-93; podkreśl. B.P.J.

Kałużyński z pewnością ma wiele słuszności w sądach sformułowanych pod adresem najbardziej znanego dzieła Lumeta. Przenikliwie zauważa ponadto, że konflikt dramatyczny filmu nie dotyczy w zasadzie losu oskarżonego (to tylko pretekst), ale sumienia przysięgłych⁵, a jego ostateczną stawkę stanowi nasz, widzów, stosunek do instytucji reprezentującej system amerykańskiej demokracji.



Il. 1. Dwunastu gniewnych ludzi, reż. Sidney Lumet (ujęcie początkowe)

Jednak trudno zaprzeczyć, że *Dwunastu gniewnych ludzi*, pomimo swej niewątpliwiej schematyczności (zauważalnej zwłaszcza w uproszczonych kreacjach bohaterów oraz łatwości, z jaką się oni odsłaniają i kompromitują)⁶, pomimo sporej dozy naiwności – by nie rzec: tendencyjności – w sposobie rozgrywania przedstawionych napięć interpersonalnych i konfliktów światopoglądowych, jest utworem interpretowanym na różne sposoby. Dramat filmowy, w którym krytyk chciałby widzieć „propagandę amerykańskiego sądownictwa”, owej ostoi Sprawiedliwości, w której – pod postacią nieskazitelnego przysięgłego numer osiem – objawia się zwycięski „Anioł Demokratycznego Prawa”⁷, odczytywany bywa również jako przestroga.

⁵ Ibidem, s. 93.

⁶ Mam tu na uwadze w szczególności tego rodzaju „efektowne” sytuacje: zatwardziały przysięgły numer trzy (Lee J. Cobb) najpierw dowodzi, że słowa oskarżonego „Zabiję cię!” trzeba traktować jak najbardziej dosłownie, po czym, za jakiś czas, zapomina się i zdanie to wykrzykuje pod adresem innego ławnika; ten sam człowiek uparcie neguje argument, że zdobiony nóż sprężynowy (taki sam jak narzędzie zbrodni) można bez większych trudności nabyć w dzielnicy, w której popełniono morderstwo (co osłabiałoby moc tego dowodu rzeczowego), a potem myli się, wskazując jako narzędzie zbrodni taki przedmiot zakupiony przez ławnika numer osiem.

⁷ „A jednak, ochłonąwszy cokolwiek, nie możemy sobie odmówić postawienia kilku znaków zapytania. Przeprowadzając bowiem powszechną (jakkolwiek

Jak dowodzą Adam Garbicz i Jacek Klinowski:

[...] Ten pozorny hymn na cześć demokracji amerykańskiej jest przecież ostrzeżeniem przed zawodnością systemu sądu przysięgłych – chluby prawodawstwa Stanów Zjednoczonych; ten pean na cześć sprawiedliwego jurora numer osiem łączy się z gorzkimi refleksjami na temat mentalności jego kolegów, tendencyjnego postępowania w cyklu dochodzeniowym, indyferentyzmu przedstawicieli aparatu sądownictwa.

Przez cały czas chodzi tu właściwie o niezależność i obiektywizm myślenia, o umiejętność argumentowania, wykładania racji i zjednywania rozmówców, czym poszczycić się może tylko jeden z obywateli, istny jeździec znikąd w świecie tanich, gotowych i tym samym reakcyjnych poglądów na rzeczywistość⁸.

W kontekście powyższej wypowiedzi oraz rozważanego tu zagadnienia perswazyjności jako kluczowe narzuca się następujące pytanie: czy film *Dwunastu gniewnych ludzi*, czyniący jednym ze swych tematów właśnie perswazję, w istocie zaprasza widza do doświadczenia opartego na „niezależności myślenia”?

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na pewną iluzję, w którą audiowizualny dramat Lumeta konsekwentnie wprowadza odbiorcę, przydzielając mu pozycję inną niż ta, jaką we własnym mniemaniu zajmuje on wobec rzeczywistości przedstawionej, a co za tym idzie – „oszczędzając” mu poczucia bycia nakłanianym do czegoś. Otóż film zdaje się sytuować widza w pozycji zdystansowanego trzynastego ławnika, milczącego obserwatora

powierzchnową) psychoanalizę, twórcy filmu pominęli jedną postać i to szalenie zasadniczą: owego nieskazitelnego sędziego, świetnie skądinąd granego przez Henry’ego Fondę. Słyszymy o nim, że jest »architektem«, ale to jego jedyna ludzka cecha. Poza tym góruje nad otoczeniem tak niewspółmiernie, okazuje się pedagogiem do tego stopnia wytrawnym, dyskretnym, niemal poetycznym, prawdziwym lekarzem moralnym, że gdy na końcu schodzi z monumentalnych schodów Pałacu Sprawiedliwości, skłonni jesteśmy pomyśleć, że to istny Anioł Demokratycznego Prawa”. Z. Kałużyński, T. Raczek, op. cit., s. 94.

⁸ A. Garbicz, J. Klinowski, op. cit., s. 245; podkreśl. B.P.J.

czy dyskretnego podglądacza⁹, który niezależny pogląd o popełnionej zbrodni, przebiegu procesu i dyskutantach decydujących na jego oczach o losie oskarżonego wyrabia sobie niemal wyłącznie w oparciu o racjonalne argumenty i zewnętrzny, wyważony ogląd sytuacji. Można sądzić, że poczucie „duchowej niezawisłości” ugruntowuje się w nas podczas seansu zrazu przez samą nobilitację dialogu – dialogu obecnego tu na skalę w kinie rzadko spotykaną (i, co ważne, pozbawionego muzycznego „komentarza”), ujętego jako forma obiektywizującej prezentacji przesłanek wniosku oraz wyzwalającej – od fałszu, złej woli czy myślowego zbłądzenia – wymiany argumentów. Tymczasem sytuacja ocenotwórcza widza wcale nie jest tu lustrzanym odbiciem sytuacji którejkolwiek z przedstawionych czy wyobrażonych ławników, choć niewątpliwie mechanizm projekcji/identyfikacji zaciera ten fakt i utrudnia nam jego rozpoznanie. Pozostawiwszy na uboczu kwestię „perswazji przedstawionej” (wpisanej w wypowiedzi postaci, a związanej z konfliktem stanowiącym oś filmu oraz z przemianami zaprezentowanych postaw i przekonań), skupię się na kilku zagadnieniach dotyczących ukształtowania estetycznego omawianego obrazu, w związku z którymi w szczególności byłabym skłonna mówić o jego perswazyjnym oddziaływaniu na odbiorcę.

Film *Lumeta* powstał w okresie rozkwitu kina *noir* w Hollywood, który przypada na lata 1941-1958. Kinematografia reprezentująca ten nurt wiązała się między innymi z zawilosciami narracyjnymi, specyficznym stylem wizualnym, odsłanianiem ciemnych stron ludzkiej natury, poetyką psychoanalitycznego podtekstu oraz krytycznym podejściem do amerykańskiej

⁹ Opinię tę potwierdza sposób, w jaki autor książki poświęconej prawu w kinematografii rozpoczyna rozdział o *Dwunastu gniewnych ludziach*: „Každy ma marzenia. Moje to czapka niewidka. Z nią na głowie mógłbym pojawić się w sądzie i niezauważony przysłuchiwać się naradzie sędziów nad wyrokiem. Zgodnie z procedurą, narada jest tajna. Nie tylko nie możemy w niej uczestniczyć, ale również dowiedzieć się, jak przebiegała. [...] Tajemnica sali narad jest tak samo silnie strzeżona jak tajemnica spowiedzi czy tajemnica obrończa. Nikt, w żadnych okolicznościach, nie może zmusić sędziego do wyjawienia, w jakich okolicznościach doszło do uzgodnienia wyroku”. J. Dubois, *Mordowanie na ekranie*, Warszawa 2016, s. 65.

ideologii¹⁰. Zwłaszcza na tle dokonań „czarnego kina” *Dwunastu gniewnych ludzi* jawi się, mimo wszystko, jako propozycja „jasna” i budująca – klarowna etycznie, przynosząca w finale otuchę i utwierdzająca „wiarę w ludzkie poczucie racji moralnej”¹¹ oraz etyczną rację bytu systemu, który tej wierze hołduje (raczej trudno byłoby to samo powiedzieć o niektórych późniejszych dramatach sądowych tego reżysera, by przywołać chociażby *Adwokata diabła* z 1993 roku). W swym klasyku z drugiej połowy lat 50. Lumet zdaje się przekonywać nas co do tego już na poziomie filmowego opowiadania, całkowicie rezygnując z wprowadzenia retrospekcji¹² i konstruując na naszych oczach mikrohistorię konfliktu między przysięgłymi, w której „samotny sprawiedliwy” triumfuje jako ten, kto obnażywszy po zażartej dyskusji rzeczywiste uwarunkowania osądów pozostałych ławników (to jest ich małostkowość, uprzedzenia, kompleksy, urazy, ambicje), doprowadza do dostrzeżenia przez nich pochopności własnych wyroków i w rezultacie ocala życie osiemnastoletniego oskarżonego. Ani widz, ani bohaterowie filmu nie dowiadują się, czy nastolatek z dzielnicy nędzy, wcześniej osierocony przez matkę i przez lata maltretowany przez własnego ojca, w istocie targnął się na życie rodzica – w zasadzie nie w tym rzecz. Chodzi tu bowiem nie tyle o konkretny przypadek, ile o ocenę systemu.

W artykule tym zmierzam do wykazania, że *Dwunastu gniewnych ludzi* jest nie tylko filmem o perswazji (czyli tekstem czyniącym swym tematem sztukę przekonywania czy nakłaniania do czegoś, prezentującym ścieranie się różnorodnych postaw, poglądów czy idei), ale i filmem perswazyjnym (kładącym nacisk na przekonanie odbiorcy do określonych racji)¹³, przy czym – co ważne – ewokowane treści nie mają tu

¹⁰ M. Walker, *Film noir. Introduction*, [w:] *The Movie Book of Film Noir*, red. I. Cameron, London 1994, s. 8-39.

¹¹ Z. Kałużyński, T. Raczek, op. cit., s. 94.

¹² Na temat rezygnacji z używania filmowego czasu przeszłego oraz konsekwencji związanych z zacieraniem/akcentowaniem różnic między czasem narracji a czasem wydarzeń zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 304 i n.

¹³ Na użytek tego artykułu przyjmuję następującą definicję: „PERSWAZJA (łac. *persuadere* – namawiać, *persuasio* – przekonanie, wiara, opinia) świadome użycie znaków i symboli, a zwłaszcza pisemnego i mówionego słowa, obrazu itp. w celu wywarcia wpływu na czyjeś przekonania, postawy i decyzje: zdobycia

charakteru jedynie teoretycznego, lecz pozostają w bezpośrednim związku z rzeczywistością pozatekstową – odnoszą się do sposobu postrzegania i oceny konkretnej, współcześnie działającej amerykańskiej instytucji. Dla drugiej z wymienionych perspektyw podstawowe znaczenie ma perswazja niewerbalna – niejawna, w swej istocie immanentna, gdyż związana ze stosowaniem w przekazie audiowizualnym określonych zabiegów narracyjnych i pozostająca w nieprzypadkowym związku z jego organizacją estetyczną. Oś tego rodzaju organizacji w *Dwunastu gniewnych ludziach* biegunowo wyznaczają kategorie ciężkości oraz lekkości, zdające się w zasadniczy sposób określać różnorodne aspekty filmu, poczynając od wagi poruszanej problematyki, po implikacje związane ze scenerią rozgrywającego się dramatu.

II.

Interdyscyplinarna monografia *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia* przynosi kilkadziesiąt rozpraw ujmujących tytułowe kategorie w perspektywie rozmaitych dyscyplin humanistycznych, odsłaniając przy tym zarówno ich znaczenia dosłowne, jak i metaforyczne oraz ujawniając ich różnorodne sensory w wielu wymiarach (między innymi emocjonalnym, psychologicznym, etycznym, intelektualnym, estetycznym), jednakże stosunkowo niewiele miejsca poświęcono tu ich funkcjom w wypowiedziach zorientowanych perswazyjnie¹⁴. Film Sidneya Lumeta jest wart przypomnienia także i z tego powodu, stanowi bowiem wzorcowy wręcz przykład tekstu, który metodycznie angażuje odbiorców w estetyczno-afektywną grę rozpisaną za pomocą wektorów ciężkości i lekkości¹⁵, ale i nadaje tej grze sens światopoglądowy – kształtuje za jej pomocą przekonania oraz

czyjejs akceptacji dla proponowanych poglądów, sposobu zachowania, decyzji”. K. Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Warszawa 2004, s. 228.

¹⁴ Kwestii tej bezpośrednio dotyczy tu jedna rozprawa: L. Polkowska, *Jak politycy radzą sobie z ciężarem oskarżeń. Strategie perswazyjne stosowane w związku z aferą taśmową*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 345-358.

¹⁵ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Kilka uwag o istocie i znaczeniu artystycznym sprzeczności afektywnej*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze*, op. cit., s. 105-115.

oceny, które ważą bynajmniej nie tylko na stosunku widzów do konfliktów determinujących relacje w świecie przedstawionym filmu, lecz i w określony sposób wpływają na postrzeganie przez nich pozatekstowej rzeczywistości¹⁶.

Ujmując problem syntetycznie, zasadniczy wpływ na perswazyjność *Dwunastu gniewnych ludzi* mają – poza scenariuszem, doбором i grą aktorów – przede wszystkim następujące, wzajemnie ze sobą powiązane, czynniki:

1. zogniskowanie różnorodnych aspektów świata przedstawionego filmu, zwłaszcza jego organizacji czasowo-przestrzennej i scenografii, w sposób sprzyjający ewokowaniu określonych jakości estetycznych (ciężkości/lekkości);
2. konsekwentne rozwijanie strategii narracyjnych odwołujących się równoległe do analogii między przebiegiem obrad ławy przysięgłych a, z jednej strony, rywalizacją sportową (meczem), z drugiej natomiast – „walką o oddech”;
3. stosowanie określonych technik realizacyjnych i rozwiązań operatorskich – w szczególności tych, które wiążą się z eksponowaniem znamiennych gestów postaci oraz obrazów ludzkiej twarzy.

Jak już wzmiankowałam, film nie prowadzi do rozstrzygnięcia kwestii domniemanej winy oskarżonego, która to kwestia zostaje zaprezentowana jako niedająca się w danych okolicznościach przesądzić, a pytanie: „Czy nastolatek ze slumsów w istocie zabił ojca?”, w następstwie wyważonej argumentacji jednego z ławników ustępuje innemu: „Czy można mieć co do tego uzasadnione wątpliwości (*reasonable doubts*)?”. Zgodnie z amerykańskim systemem prawnym, do wydania wyroku skazującego, inaczej niż w prawodawstwie polskim, konieczna jest jednomyślność¹⁷. Tym większego znaczenia

¹⁶ Dramat społeczno-obyczajowy Lumeta jest nadal komentowany w kontekście odniesień do amerykańskiej rzeczywistości przełomu lat 50. i 60.: „Zwycięstwo nieustępliwego, prawego liberała [ławnika numer osiem] nad konserwatystami folgującymi bezrefleksyjnie swoim fobiom zapowiadało zmianę światopoglądową, której dowodem stanie się rychłe zwycięstwo Johna Fitzgeralda Kennedy’ego w wyborach prezydenckich”. *Historia kina*, t. 2, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 854.

¹⁷ O różnicach między polskimi i amerykańskimi procedurami legislacyjnymi w kontekście filmu Lumeta zob: J. Dubois, op. cit., s. 65-78.

nabiera racjonalna i mądrze nieustępliwa postawa wątpiącego przysięgłego numer osiem – człowieka o szlachetnej, dobrze znanej Amerykanom twarzy Henry'ego Fondy¹⁸.

Film w zasadzie rozpoczyna się w momencie, gdy ławnicy opuszczają salę sądową, by udać się do odosobnionego pokoju narad. Chwilę wcześniej dostają jeszcze od sędziego ostatnie instrukcje i zostają pouczeni o wadze mającej zapaść decyzji: „Wysłuchaliście długiej i trudnej sprawy morderstwa pierwszego stopnia. Zabójstwa z premedytacją to w sądach sprawy najpoważniejsze. [...] Jeden człowiek nie żyje, decydujemy o życiu drugiego. [...] Jeżeli uznacie, że jest winny [...], musi zapaść wyrok śmierci. Ciężka na was wielka odpowiedzialność”¹⁹. Trzeba zauważyć, że słowa sędziego pełnią nie tylko funkcję performatywną (wobec postaci przedstawionych), ale poniekąd i metatekstową (wobec widzów), jako że określają charakter przedstawionego w filmie konfliktu racji, uwypuklając jego wagę. Istotny z punktu widzenia oddziaływania na odbiorcę pozostaje w tym kontekście

¹⁸ Henry Fonda (1905-1982) niemal do końca lat 60. grywał z zasady ludzi bezkompromisowych, szlachetnych i prawych. Do jego najbardziej wyrazistych ról zalicza się kreacje w filmach Johna Forda, m.in. rolę szeryfa Wyatta Earpa w westernie *Miasto bezprawia* (*My Darling Clementine*, 1946). W kontekście niniejszych rozważań na podkreślenie zasługuje fakt, że western, z którym Fondę niewątpliwie kojarzono, stanowi gatunek łączący określone środki wyrazu z amerykańską mitologią. Zob. A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 143-153.

O wykorzystywaniu w kinie wizerunków gwiazd filmowych tak pisał N. Carroll: „[...] przywoływanie wizerunków scenicznych jest kwestią przenośni. Filmy czynią postaci odgrywanych przez danego aktora nie są ukazywane jako pozostające w dosłownym związku z obecnym bohaterem. Wydaje się przy tym, że potencjał aluzyjnego nawiązywania do osobowości scenicznej gwiazd filmowych wyrasta ze zdolności filmu fotograficznego do fizycznego portretowania poszczególnych aktorów stanowiących zarazem nominalne portrety fikcyjnych postaci, w które się wcielają”. N. Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, tłum. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 311.

¹⁹ Notabene, można odnieść wrażenie, że z wagą tej przemowy kłóci się zachowanie sędziego, który wydaje się znudzony, bawi się ołówkiem, popija wodę ze szklanki, pociera czoło.



Il. 2. Zbliżenie twarzy chłopca oskarżonego o zamordowanie własnego ojca, składające się na inicjalną ramę filmu w Dwunastu gniewnych ludziach Sidneya Lumeta

także fakt, że kamera, „odprowadziwszy” ławników do wyjścia z sali sądowej, koncentruje się na postaci oskarżonego: pozwala nam najpierw dojrzeć od tyłu niepozorną sylwetkę wychudzonego chłopca, by na dłuższą chwilę skupić się na jego obliczu. Ta cudzoziemska twarz z czarnymi, wielkimi jak u małego dziecka, zalęknionymi oczyma jawi się – niczym w koncepcjach Emmanuela Lévinasa²⁰ – wręcz jako wezwanie etyczne. (Wrażenie to zdaje się potęgować elegijny motyw muzyczny, subtelnie pobrzmiwający „w tle”.) Nie tak z pewnością wyobrażaliśmy sobie kata – ta twarz „zawiera w sobie ekspresję poniżenia i przedśmiertnej bezbronności”²¹; wzbudza litość i jest w naszych oczach twarzą ofiary. Zatem nieprzypadkowo od samego początku widzowie filmu są skłonni, mniej czy bardziej bezwiednie, poddać się uczuciu empatii wobec oskarżonego i jemu właśnie sprzyjają, śledząc

²⁰ Zob. E. Lévinas, *Twarz i etyka*, [w:] idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, oprac. B. Skarga, J. Margański, Warszawa 1998, s. 227-261.

²¹ Zob. M. Hendrykowski, *Twarz kata – twarz ofiary*, [w:] idem, *Semiotyka twarzy*, Poznań 2017, s. 120.



Il. 3. Henry Fonda w roli przysięgłego numer osiem. Niemal do końca lat 60. aktor grywał z zasady ludzi bezkompromisowych, szlachetnych i prawych, w tym samotnych obrońców sprawiedliwości w westernach

z zaangażowaniem rozwój dyskusji, czy raczej coraz gwałtowniejszego sporu (a momentami wręcz bójki) między przysięgłymi.

Na – wyłącznie męskie – grono ławników składa się istna menażeria typów ludzkich, prezentowanych niekiedy w sposób wręcz karykaturalny. Niektórzy z nich manifestują resentymy, fobie i nienawistną zatwardziałość, inni – wybujały egoizm i cyniczne lekceważenie (jak zniecierpliwiony kibic dbający tylko o to, żeby zdążyć na wieczorny mecz swojej ulubionej drużyny), jeszcze inni – słabość charakteru, bezmyślność czy niedojrzałość (jak młody pracownik agencji reklamowej, który cieszy się, że trafiła im się sprawa zabójstwa, bo inne – napady czy włamania – są przecież nudne). W tej gmatwaninie przywar i niechlubnych namiętności ubrany w biały garnitur przysięgły numer osiem prezentuje się niczym prawdziwy mędrzec czy moralny uzdrowiciel. Zrównoważony i dostojny, podejmuje batalię o należytą uwagę dla osoby oskarżonego, „odoczywistnienie” przebiegu popełnionej zbrodni i pogłębienie refleksji nad zebranymi dowodami oraz samym przebiegiem procesu. Na początku walczy w pojedynkę, ale przecież sytuacja ta nie trwa długo – jego argumenty nie trafiają w próżnię. Bowiem



Il. 4. Największy antagonist bohatera granego przez Fondę – zatwardziały przysięgły numer trzy, a w istocie rozgoryczony ojciec, pragnący odwetu za krzywdy, które przypisuje własnemu synowi (w tej roli Lee J. Cobb)

w filmie *Lumeta* ludzie w gruncie rzeczy nie są do szpiku kości źli, a ich uśpione sumienia i umysły jakby czekały na przebudzenie²².

W kontekście zagadnienia perswazyjności *Dwunastu gniewnych ludzi* na szczególną uwagę zasługuje zastosowana przez amerykańskiego reżysera strategia narracyjna, która opiera się na prezentowaniu dyskusji odbywającej się w gronie przysięgłych w sposób upodabniający ją do rywalizacji sportowej. Ławnicy przyjmują tu schematyczne role, a utarczki między nimi mają charakter wyrazistych epizodów („zagrań”) i przekładają się na „punkty”, co znajduje wyraz w wielokrotnie powtarzanych głosowaniach, aż do ustalenia ostatecznego werdyktu; zmianom decyzji poszczególnych dyskutantów, podobnie jak w środowisku kibiców, towarzyszą wrogie reakcje oraz gesty solidarności itd. Co więcej, obradom przewodniczy człowiek, o którym z czasem dowiadujemy się, że pełni funkcję zastępcy trenera w liceum, a kwestia gry/zabawy jest w filmie parokrotnie tematyzowana (również

²² Kałużyński słusznie kwestionuje łatwość, z jaką ławnicy wyrzekają się tu uprzedzeń, które przecież „są rezultatem całego ich zaplecza życiowego”, przywołując dla kontrastu film André Cayatte’a *Sprawiedliwości stało się zadość* (*Justice est faite*, 1950). Z. Kałużyński, T. Raczek, op. cit., s. 94-95.

w sposób mogący w danym kontekście wybrzmiewać niczym ironiczny metakomentarz)²³. Nie chodzi jednak tylko o to, że centralny konflikt jest tu ukazywany na wzór meczu (co – jak słusznie odnotował Kałużyński – „czyni go fascynująco atrakcyjnym, ale zubaża go moralnie”)²⁴, ale i o to, iż ów tryb opowiadania zostaje w filmie zespolony ze stopniową przemianą ewokowanych jakości estetycznych, dokonującą się w miarę rozwoju konfliktu – przemiana ta przebiega od ciężkości do lekkości, determinując bez wątpienia zarówno reakcje emocjonalne widza, jak i sposób postrzegania przez niego przedstawionej sytuacji oraz problemów, które się w niej ogniskują.

Jak już wspomniałam, inicjalna część *Dwunastu gniewnych ludzi* wprowadza nas „bez znieczulenia” w rejony bardzo trudnych problemów moralnych, społecznych, prawnych, wskazując na brzemień odpowiedzialności, które dźwigają amerykańscy ławnicy w sprawie o morderstwo. Ten przytłaczający ciężar (zbrodni, odpowiedzialności, emocji związanych z ostrą dyskusją) zostaje w filmie Lumeta krańcowo zintensyfikowany, zwłaszcza przez specyficzną organizację przestrzeni diegetycznej (co oczywiście wiąże się także z kwestiami montażowymi)²⁵ i czasowe okoliczności posiedzenia. Grono jurorów zostaje zamknięte na klucz w niezbyt dużej sali obrad, w której – jak się zrazu wydaje – nie działa klimatyzacja. Jest najgorętszy dzień roku, o czym się mówi i „co się pokazuje” (operator metodycznie eksponuje stróżki potu spływające po twarzach zniecierpliwionych mężczyzn oraz ich zapocone ubrania, ukazywane czasem poprzez kłęby tytoniowego dymu), potęgując tym samym „efekt zaduchu i klaustrofobii”.

Początkowo tylko ławnik numer osiem opowiada się za uniewinnieniem oskarżonego (jest jedenaście do jednego), ale jego argumenty stopniowo trafiają i do pozostałych przysięgłych; racjonalnej argumentacji najdłużej opiera się agresywny przysięgły numer trzy (w tej roli Lee J. Cobb), co jest wynikiem jego bolesnych przeżyć osobistych – głębokiego urazu do

²³ Mam na uwadze sytuację, gdy jeden z ławników przywołuje niezdiscyplinowane grono przysięgłych do porządku, wypowiadając kwestię: „To nie jest gra!” (*This is not a game!*).

²⁴ Ibidem, s. 93.

²⁵ Zob. *Przestrzeń*, [w:] A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 65 i n.

własnego syna²⁶. Podwójny przełom – w dyskusji, ale i w organizacji estetycznej filmu – następuje w sześćdziesiątej drugiej minucie: mamy remis (sześć głosów za uniewinnieniem, sześć przeciw), z nabrzmiałych chmur spada upragniony deszcz, ktoś zapala światło, i wtedy właśnie, na zasadzie powszechnie praktykowanej w hotelach, zaczyna działać klimatyzacja. Nareszcie można obetrzeć pot z czoła i głębiej odetchnąć...

Finał *Dwunastu gniewnych ludzi* – filmowej opowieści, której przebieg można by porównać do walki o oddech²⁷ – został tak zaplanowany, by przynieść odbiorcom pełnię satysfakcji i odprężenia. Po ciężkiej batalii na mniej lub bardziej racjonalne argumenty, po przełamaniu mniej lub bardziej zatwardziały uprzedzeń, nieskazitelny bohater, kreowany przez Henry'ego

²⁶ Przysięgły numer trzy pełni więc rolę głównego antagonisty ławnika numer osiem, ten ostatni jednak w zakończeniu filmu zdaje się okazywać zrozumienie dla jego rozgoryczenia (tuż przed opuszczeniem sali obrad bohater kreowany przez Henry'ego Fondę pomaga mu założyć marynarkę).

²⁷ O tym, że efekt tego rodzaju był gruntownie przemyślany i współtworzony poprzez środki techniczne, świadczy wypowiedź samego Sidneya Lumeta: „*Dwunastu gniewnych ludzi*, zdjęcia Boris Kaufman. Ani przez chwilę przyszło mi do głowy, że kręcenie całego filmu w jednym pokoju może być problemem. Tak naprawdę, czułem, że mógłbym z tego uczynić zaletę. Jednym z najważniejszych dramaturgicznych elementów było dla mnie poczucie uwięzienia, jakiego musieli doświadczać ludzie w tym pomieszczeniu. Od razu więc pojawił się pomysł »obiektywowej fabuły«. Chciałem, aby wraz z rozwojem akcji pomieszczenie wydawało się coraz mniejsze. Oznaczało to, że stopniowo przechodziłem do dłuższych obiektywów. Startując od normalnych ogniskowych (28 mm do 40 mm), dochodziliśmy do 50 mm, 75 mm i 100 mm. W dodatku pierwszą jedną trzecią filmu nakręciłem w pozycji lekko ponad poziomem oczu aktorów, a ostatnią jedną trzecią – poniżej poziomu oczu. W ten sposób pod koniec filmu zaczęliśmy pokazywać sufit. Nie tylko ściany zbliżały się do kamery, ale również sufit. Poczucie narastającej klaustrofobii przyczyniło się do wzrostu napięcia w ostatniej części filmu. W ostatnim ujęciu, pokazującym sędziów przysięgłych opuszczających budynek sądu, użyłem szerokiego obiektywu, szerszego niż jakikolwiek z używanych wcześniej w filmie. Ustawiłem również kamerę na najwyższym w całym filmie poziomie ponad oczami aktorów. Intencją było dosłownie dać nam wszystkim trochę powietrza, pozwolić wreszcie odetchnąć po dwóch godzinach w narastającym zamknięciu”. S. Lumet, *Praca nad filmem*, tłum. J. Banaszek, Myślenice 2013, s. 111.



Il. 5. Zadowoleni przysięgli numer osiem (Henry Fonda) i numer dziewięć (Joseph Sweeney) żegnają się przed gmachem sądu tuż po zakończeniu obrad

Fondę, znajduje wsparcie w kolejnych ławnikach i doprowadza do werdyktu uniewinniającego. Dopiero w następstwie tryumfu racji, których stał się on rzecznikiem²⁸, wypowiedź przysięgłego numer jedenaście – „To niezwykła cecha demokracji: nie mamy nic do zyskania czy stracenia, wydając werdykt, dzięki temu jesteśmy silni” – nabiera głębszej treści. Tym samym początkowe – majestatyczne, bo kręcone z żabiej perspektywy – ujęcie gmachu sądu zyskuje niejako wtórne uzasadnienie: każe się odczytywać (na prawach relacji metonimicznych) jako symbol wizualny realnej powagi i potęgi.

Badacze perswazyjności akcentują fakt, że „wielostronne oddziaływanie na stan wewnętrzny i procesy motywacyjne odbiorcy dokonuje się w perswazji poprzez zastosowanie środków zaczerpniętych z bogatego arsenału technik łączących elementy intelektualne z emocjonalnymi i moralnymi”²⁹.

²⁸ Jerzy Płażewski ujmuje omawiany obraz Lumeta w szerokiej perspektywie interpretacyjnej: „Właściwym tematem filmu jest proces demokratycznego formowania się opinii, prawo odosobnionej w poglądach jednostki do obrony własnego zdania wbrew przekonaniu zadowolonej z siebie, milczącej większości”. J. Płażewski, *Historia filmu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 251.

²⁹ K. Szymanek, op. cit., s. 228.

Dodać by trzeba do tego – zwłaszcza w kontekście przekazów artystycznych – także aspekt estetyczny. W zakończeniu *Dwunastu gniewnych ludzi* ciężkość „przemienia się” w lekkość; znikają wszelkie dylematy; gdy po zaciętym boju doświadczamy radości płynącej z poczucia odzyskanej wspólnoty (serdeczny uścisk dłoni), możemy wreszcie wydostać się z dusznego pomieszczenia na ulicę obmytą letnim deszczem (ujęcia terenów przed gmachem sądu nakręcone za pomocą szerokiego obiektywu) i zaciągnąć się świeżym powietrzem... Nie mam wątpliwości, że reżyser każe nam poddać się temu wspaniałemu uczuciu oczyszczenia, ulgi, wszechogarniającej lekkości. A przy tym – doskonale rozpoznając unikalną zdolność przekazu filmowego „do wchłaniania w siebie najrozmaitszych typów semiozy i organizowania ich w jeden spoisty system”³⁰ – bynajmniej nie do końca otwarcie nakłania nas, byśmy jednak zawierzili mądrości amerykańskiego modelu demokracji.

Bibliografia

- André Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Noël Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Universitas, Kraków 2013.
- Robert Cialdini, *Warunkowanie i skojarzenia*, [w:] idem, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, tłum. B. Wojciszke, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016.
- Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Jacek Dubois, *Mordowanie na ekranie*, Wydawnictwo C.H. Beck, Warszawa 2016.
- Adam Garbicz, Jacek Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950-1959*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

³⁰ Zob. J. Łotman, *Syntetyzujący charakter sztuki filmowej*, [w:] idem, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 183-186. Zob. także: R. Cialdini, *Warunkowanie i skojarzenia*, [w:] idem, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, tłum. B. Wojciszke, Sopot 2016, s. 207 i n.

- Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Marek Hendrykowski, *Twarz kata – twarz ofiary*, [w:] idem, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Historia kina*, t. 2, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011.
- Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek, *Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek*, t. V, Latarnik, Michałów – Grabina 2006.
- Emmanuel Lévinas, *Twarz i etyka*, [w:] idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, oprac. B. Skarga, J. Margański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Sidney Lumet, *Praca nad filmem [Making Movies, 1995]*, tłum. J. Banaszek, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2013.
- Jurij Łotman, *Syntetyzujący charakter sztuki filmowej*, [w:] idem, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Kilka uwag o istocie i znaczeniu artystycznym sprzeczności afektywnej*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Jerzy Płażewski, *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995.
- Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Laura Polkowska, *Jak politycy radzą sobie z ciężarem oskarżeń. Strategie perswazyjne stosowane w związku z aferą taśmową*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Krzysztof Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Michael Walker, *Film noir. Introduction*, [w:] *The Movie Book of Film Noir*, red. I. Cameron, Studio Vista, London 1994.

Gravity – Lightness – Persuasiveness. The Results from the Aesthetic Organisation of Sidney Lumet’s Film *12 Angry Men*

The author aims to show that Sidney Lumet’s cinema classic *12 Angry Men* (1957) is not only a film about persuasion (making art the subject of persuasion about something that presents the clash of various attitudes and views), but also a persuasive film (placing an emphasis on persuading the viewer for specific reasons). For the second of these perspectives, non-verbal persuasion is of fundamental importance – implicit, in its immanent essence, because it uses certain narrative techniques and remains in a purposeful relationship with the organisation of its aesthetics. The axis of this kind of organisation is determined by the categories of gravity and lightness, which seem to fundamentally define various aspects of the film, ranging from the weight of the issues discussed to the implications associated with the setting of the drama. Lumet’s work is a model example of a text that methodically engages audiences in an aesthetic-affective game with the help of gravity and lightness, but also gives the game a world-view sense: it shapes beliefs and assessments that weigh not only on viewers’ attitudes towards conflicts that determine the relationship in the film world, but also affect the perception of non-textual reality (not openly making viewers approve the American model of democracy).

Keywords: American cinema, court drama, persuasiveness, non-verbal persuasion, film narrative, film aesthetics, gravity, lightness, *12 Angry Men*, Sidney Lumet