

Roksana Blech  
Uniwersytet Gdański

## FILMOWE KŁOPOTY Z PRUSEM. O FARAONIE JERZEGO KAWALEROWICZA

Punktem wyjścia moich rozważań pragnę uczynić opinię wybitnego znawcy pisarstwa Bolesława Prusa, Edwarda Pieścikowskiego. Badacz polskiego pozytywizmu zwrócił uwagę na powszechnie pokutujący stereotyp, zgodnie z którym historycy literatury nie doceniają należycie filmowych adaptacji utworów literackich. Pisał:

Wytworzył się stereotyp historyka literatury, który – stojąc na straży literackich arcydzieł – każdą interpretację (inscenizację czy ekranizację) uznaje z góry za ichubożenie i okaleczenie. Tropi więc odstępstwa – pominięcia i dodatki, by gromko protestować przeciwko szarganiu świętości<sup>1</sup>.

Faktem niezaprzeczalnym jest, że dzieło literackie i film to dwie zgoła różne dziedziny sztuki, operujące odmiennymi obrazami i oddziałujące na odbiorcę innymi środkami<sup>2</sup>. Należy przy tym podkreślić, że ekranizacja, choć stanowi najczęściej interpretację literackiego pierwowzoru<sup>3</sup> (interpretację reżysera, scenarzysty, aktorów), jest zawsze dziełem autonomicznym<sup>4</sup>. Piotr Skrzypczak, znawca relacji literatury i filmu, wskazał na trzy modele adaptacji dzieła literackiego. Są to: adaptacja inspirowana utworem literackim (jej przykładem jest serial telewizyjny W. Hasa *Lalka*), adaptacja

---

<sup>1</sup> E. Pieścikowski, *Filmowe kłopoty z Prusem*, [w:] *idem*, *Bolesław Prus – „humorysta w wielkim stylu”*. *Studia i szkice*, Poznań 2012, s. 229. W przywołanym artykule E. Pieścikowski omówił *Lalkę* W. Hasa oraz *Emancypantki* S. Różewicza. Tytuł niniejszego szkicu jest bezpośrednim nawiązaniem do tego tekstu.

<sup>2</sup> Chodzi m.in. o różne ujmowanie czasu: w literaturze akcja rozgrywa się „tu i teraz”, przed oczyma czytelnika, w filmie zdarzenia przedstawione są jako czas przeszły względem momentu oglądania; inne są także granice dzieła: fabuła powieściowa jest nieograniczona w swej długości, film ma natomiast wyraźne granice czasowe; literaturę i film różnią nadto sposoby opowiadania; inna jest też przestrzeń, która w filmie zawsze ukazywana jest z określonego punktu widzenia. Zob. P. Skrzypczak, *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Toruń 2004, s. 14-17.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>4</sup> P. Skrzypczak pisze: „Film [...] z natury rzeczy musi być zawsze pewnym zniekształceniem literackiego oryginału”. *Ibidem*, s. 13.

autonomiczna (*Popiół i diament* A. Wajdy) oraz adaptacja-ilustracja (serial *Noce i dnie* reżyserowany przez J. Antczaka)<sup>5</sup>.

W szkicu tym pragnę się przyjrzeć powieści Prusa *Faraon* i jego filmowej adaptacji, której w roku 1966 dokonał Jerzy Kawalerowicz. Temat relacji obu obrazów – literackiego i reżyserskiego – był często podejmowany przez krytyków filmowych, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych, gdy film ten wszedł na ekrany kin. Rzadko natomiast głos w sprawie zabierali literaturoznawcy. Ważniejszą opinię wygłosił jedynie Andrzej Kijowski w artykule sprzed, bagatela, 48 lat<sup>6</sup>. Nie chcę jednak, podobnie jak przywoływany na wstępie Pieścikowski, dostarczać materiału do budowy muru pomiędzy badaczami, którzy uznają, że reżyserska interpretacja nigdy nie dorówna literackiemu pierwowzrowi, a entuzjastami takich ekranizacji. Z tego założenia rozpocznę poniższą analizę.

## **Faraon sfilmowany**

*Faraon*, posiadając wszelkie warunki „dobrej sztuki scenicznej”<sup>7</sup>, wzbudzał zainteresowanie dramaturgów i reżyserów teatralnych<sup>8</sup>. Za powieścią Prusa przemawiał duży potencjał elementu dramatycznego, zdecydowany rozwój akcji oraz dobrze skonstruowane dialogi prowadzone przez wyraziste i wiarygodne postaci<sup>9</sup>.

Po raz pierwszy *Faraon* przedstawiony został na deskach Teatru im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku 27 kwietnia 1957 roku. Adaptacji scenicznej dokonał Lech Piotrowski, a reżyserem przedstawienia była Irena Górka. Motywem przewodnim sztuki uczyniono walkę o władzę między Ramzesem XIII a kapłanami. To, że akcent przedstawienia padł właśnie na tę problematykę, nie było przypadkowe. W Polsce panowała wówczas napięta atmosfera związana z wydarzeniami października 1956 roku, co przełożyło się na charakterystyczne zainteresowanie tematem władzy i polityki<sup>10</sup>.

Walory artystyczne *Faraona* zostały również wykorzystane przez Zofię Orszulską w przygotowanym przez nią słuchowisku radiowym (1958). Rezygnując całkowicie z roli komentatora zdarzeń (głos narratora, tak ważny w powieści, został wyłączony w słuchowisku), uwiarygodniono przedstawianą historię: zaprezentowano krótkie, często niepowiązane ze sobą sceny, które przeplatały się z odpowiednio dopasowaną, sugestywną muzyką i nastrojowym śpiewem (za stronę muzyczną odpowiadał A.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>6</sup> A. Kijowski, *Film jest literaturą*, „Film” 1966, nr 15, s. 6-7 i 10.

<sup>7</sup> S. Podhorska-Okołow, „*Faraon*” jako słuchowisko, „Radio i Świat” 1958, nr 4, s. 4.

<sup>8</sup> Należy zaznaczyć, że w czasach PRL-u chętnie sięgano także po pozostałe utwory B. Prusa (przykładem będą adaptacje *Placówki*, *Omyłki*, *Nawróconego*, *Emancypantek*, *Lalki*). Zob. R. Taborski, *Inscenizacje utworów Prusa w teatrach Polski Ludowej*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 9/10; J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Lalka*, t. 1, Wrocław 1998, BN I 262, s. CXLII-CXLIII.

<sup>9</sup> Zob. S. Podhorska-Okołow, *op. cit.*, s. 4.

<sup>10</sup> R. Taborski, *op. cit.*, s. 198-199.

Bloch)<sup>11</sup>. Słuchowisko Orszulskiej gatunkowo określić można jako reportaż<sup>12</sup>. Taka koncepcja zakładała, że odbiorca zna tekst *Faraona* z wcześniejszej lektury, a połączenie luźnych scen w jedną przyczynowo-skutkową całość nie sprawi mu trudności. Recenzująca słuchowisko Stefania Podhorska-Okołów była jednak przekonana, że nawet ci słuchacze, którzy nie mieli wcześniej kontaktu z powieścią Prusa, świetnie odnaleźli się w tej „kalejdoskopowej zmienności scen”<sup>13</sup>, a to za sprawą mistrzowskiego dialogu pisarza. Dużą w tym zasługę przypisywano także wiarygodnej grze aktorów, dzięki której „każdy wyraz tkwił w tekście jak perła w naszyjniku”<sup>14</sup>.

Film w reżyserii Kawalerowicza jest najważniejszą adaptacją powieści Prusa<sup>15</sup>. Współautorem scenariusza był Tadeusz Konwicki, autorem scenografii Jerzy Skrzepiński, a kierownikiem produkcji Ludwik Hager<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> S. Podhorska-Okołów, *op. cit.*, s. 4.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Długo przed nakręceniem filmu gorącym orędownikiem jego powstania był F. Araszkiewicz. Badacz twórczości B. Prusa wyliczał cechy *Faraona*, które są znakomitą twórczym materiału filmowego: ruch, schematyczność, spowolnione i wyodrębnione sceny ważne i symboliczne, wspólna idea literacka i filmowa (kulminacyjna treść filmowa pokrywa się z najważniejszymi momentami powieści), egzotyka, charakterystyczne budowanie krajobrazów z lotu ptaka oraz sensacyjność (F. Araszkiewicz, *Film a „Faraon” Prusa*, „Ziemia Lubelska”, 2-5.05.1926, przedruk: *idem*, *Refleksy literackie. Studia. Szkice. Notatki*, Lublin 1934, s. 93-95).

Jako ciekawostkę przytoczę też fakt, iż *Faraonem* interesowała się wcześniej pewna amerykańska wytwórnia filmowa. O. Głowacka, żona Prusa, w liście do krewnej J. Juszkiewiczowej pisała: „[...] kupili film *Faraona*, mieli zań w czterech ratach 1500 dolarów zapłacić, tymczasem pierwszą ratę zapłacili, a teraz pieniędzy nie mają”. Nieznane są bliższe informacje na temat wspomnianej wytwórni. F. Araszkiewicz, „*Faraon*” – *poezja kultury*, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 22, s. 6.

Wypada nadto wspomnieć, że Kawalerowiczowski *Faraon* był w roku 1967 polskim kandydatem do Oscara. Jego rywalami w kategorii „najlepszy film zagraniczny” były obrazy *Miłość blondynki* (reż. M. Forman), *Mężczyzna i kobieta* (reż. C. Lelouch), *Bitwa o Algier* (reż. G. Pontecorvo) oraz *Trzy* (reż. A. Petrović). Zob. „Film” 1967, nr 10, s. 2. Nagrodę Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej zdobył film Leloucha.

<sup>16</sup> W trakcie pracy nad filmem, w roku 1964, J. Kawalerowicz udzielił wywiadu, w którym opowiedział o swoich doświadczeniach związanych z czytaniem *Faraona*. Na pytanie dziennikarza, czy reżyser ma „dobre zdanie o tej książce”, odpowiedział: „A pan ją czytał z zapartym tchem? [...]. Prus pisał o starożytnym Egipcie serdecznie, dobrotliwie, z romantyczną mgiełką. [...] Na powieści zaciążył po prostu ówczesny styl pisania, sposób myślenia i odczuwania”. Reżyser, choć dostrzegał w powieści „rzeczy znakomite” i „genialne”, interpretację Prusa uznał za nazbyt jednoznaczną, politykistyczną i mikroskopijną w swej skali. Zapowiadając, że jego obraz będzie w znacznym stopniu bardziej uniwersalny, wyznał: „Interesuje mnie to, co współczesne; patrzę na powieść Prusa oczami współczesnego człowieka i dostrzegam w niej sprawy żywe”. Wypowiedź J. Kawalerowicza, [w:] „*Faraon*” – *na ekranie*, „Film” 1964, nr 8, s. 6.

Inny był stosunek T. Konwickiego do Prusa. Uważał on, że *Faraon* stanowi „wnikliwą analizę systemu władzy. Każdej władzy”. Za szczególnie bliską współczesnemu człowiekowi uznał postać Ramzesa XIII. Jego bunt przeciwko zastanemu porządkowi był znajomy „dla każdego młodego Polaka, generacji «Kolumbów», który niewątpliwie w historii nieszczęśliwego władcy Egiptu odnajdzie analogie z własnym życiorysem” (wypowiedź T. Konwickiego, [w:] *Dramat uniwersalny*, „Ekran” 1965, nr 14, s. 8).

Krytycy filmowi przywitali *Faraona* entuzjastycznie. Chwalili obrazy Kawalerowicza, akcentując artyzm ekranizacji i wartość intelektualną jej przekazu. Docenili przekonującą ukazanie aktualnego i uniwersalnego dramatu władzy<sup>17</sup>; równie często podkreślali udatne przedstawienie tragizmu postaci Ramzesa<sup>18</sup>. Zwracano uwagę na trafny dobór aktorów: jednogłośnie zachwycano się grą Piotra Pawłowskiego – filmowego Herhora; dużo pochlebnych opinii zebrał debiutujący Jerzy Zelnik, który wcielił się w postać Ramzesa XIII<sup>19</sup>.

Krytycy z pełną aprobatą pisali o odrzuceniu barwnego i widowiskowego schematu hollywoodzkiego na rzecz kunsztownego ascetyzmu<sup>20</sup>; ograniczeniu scen rodzajowych w imię maksymalnego skupienia na konflikcie Ramzes–Herhor<sup>21</sup>. Jako nowatorskie potraktowali użycie kolorów w filmie: dominacji bieli, czerni i ugru (barwy jaskrawe pozostawiono dla zaledwie kilku momentów kluczowych, w tym sceny śmierci Ramzesa XIII)<sup>22</sup>. Stonowane odcienie miały podkreślać historyczność przedstawianej wizji<sup>23</sup>, przywołać na myśl dawne grafiki oraz ilustracje ze starych ksiąg<sup>24</sup>. Podziw budziło też wykorzystanie przez Jerzego Wójcika ruchliwości kamery<sup>25</sup> oraz oryginalne posłużenie się muzyką: ograniczenie jej do hymnów i pieśni<sup>26</sup>, oddechu, szumu piasku, kroków bohaterów<sup>27</sup>. Tak sugestywne operowanie dźwiękiem miało wpłynąć na majestatyczny i hieratyczny rytm filmu<sup>28</sup>.

Uwypuklając omówione walory obrazu Kawalerowicza, krytycy często traktowali film jako wartościowszy od powieści Prusa<sup>29</sup>. Przekonywali, że to reżyser ukazał staran-

---

<sup>17</sup> Zob. J. Płażewski, *Wzniosła niemożność Ramzesa XIII*, „Ekran” 1966, nr 12, s. 7; M. Kornatowska, *Piramida kinematografii*, „Kino” 1966, nr 3, s. 41–53.

<sup>18</sup> J. Płażewski, *op. cit.*, s. 7.

<sup>19</sup> Zastrzeżenia większości krytyków wzbudziło natomiast obsadzenie W. Mazurkiewicz w roli królowej Nikotris. J. Płażewski wskazywał też na nieudaną rolę J. Buczackiego jako Tutmozisa.

<sup>20</sup> J. Płażewski, *op. cit.*, s. 7. Przykładem filmów utrzymanych w klimacie Hollywood są *Ben-Hur* z 1959 r. w reżyserii W. Wylera oraz *Kleopatra* sfilmowana przez D.F. Zanucka, R. Mamouliana i J.L. Mankiewicza w 1963 r.

<sup>21</sup> A. Jackiewicz, „*Faraon*” *Kawalerowicza*, „Życie Literackie” 1966, nr 13, s. 3.

<sup>22</sup> J. Płażewski, *op. cit.*, s. 7.

<sup>23</sup> M. Kornatowska, *op. cit.*, s. 53. Odmienne zdanie przedstawił krytyk A. Osęka. Zauważył on, że sposób potraktowania koloru w filmie jest nadto schematyczny i wzorowany na staroegipskim malarstwie, które przetrwało do naszych czasów. J. Kawalerowicz oparł się więc na kolorach spłowiałych, które w epoce Ramessydów wyglądały zgoła inaczej. Krytyk wskazał też na niestaranność wykonania filmowych rekwizytów, np. posągów przed świątynią Amona w Tebach. Zob. A. Osęka, *Z kraju dwudziestowiecznych piramid*, „Ekran” 1966, nr 16, s. 5.

<sup>24</sup> J. Plisiecki, *Filmowe adaptacje powieści Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja*, red. E. Łoch i S. Fita, Lublin 1993, s. 217.

<sup>25</sup> J. Płażewski, *op. cit.*, s. 7; M. Kornatowska, *op. cit.*, s. 53.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> A. Jackiewicz, *op. cit.*, s. 3.

<sup>28</sup> M. Kornatowska, *op. cit.*, s. 53.

<sup>29</sup> *Ibidem*; *Faraon*, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 13, rubryka „Film”.

niejszy i wiarygodniejszy obraz Egiptu<sup>30</sup>; odbierali jego wizję jako bardziej uniwersalną, co – ich zdaniem – udało się osiągnąć poprzez odrzucenie pierwiastka emocjonalnego na rzecz wyostrzenia „racji technicznych”<sup>31</sup>.

Nie brakowało w omówieniach opinii krytycznych, choć stanowiły one zdecydowaną mniejszość. Reżyserowi zarzucano, że – chcąc uniknąć konwencji tak zwanego wielkiego obrazu – pozostawił widza z pewnym niedosytem. Pozbawienie postaci wartości moralnych i ich spłylenie spowodowało, że odbiorca nie utożsamiał się z głównym bohaterem opowiadanej historii, a w scenie śmierci faraona nie odczuł żadnych emocji. Janusz Gazda trafił być może w sedno przyczyny, dla której obraz Kawalerowicza nie zdobył dużej popularności i nie wywołał takich dyskusji narodowych, jaką wzbudziły *Popioły* Andrzeja Wajdy w 1965 roku. Pisał o *Faraonie*, że to „film chłodny, wykalkulowany, nieangażujący w przedstawiane wydarzenia”<sup>32</sup>.

Mimo zasygnalizowanych uchybień *Faraon* Kawalerowicza także dziś uznawany jest za „fenomen artystyczny rangi światowej” i „arcydzieło powszechnej sztuki filmowej”<sup>33</sup>, za najpełniejsze osiągnięcie historycznej epiki filmowej, czyli tego nurtu kina polskiego, który opierał się na klasykach prozy powieściowej<sup>34</sup>.

## Okiem literaturoznawcy

Zrozumiałe jest, że ekranizując powieść tak obszerną i wielowątkową, jaką jest *Faraon*, reżyser musiał dokonać znaczącej redukcji materiału. Rodzą się więc pytania: czy można

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> J. Płażewski, *op. cit.*, s. 7. Pierwsi recenzenci często tłumaczyli ewentualne braki i niedociągnięcia filmu rzekomą ułomnością powieści B. Prusa (np. w jednej z recenzji krytyk ubolewał nad nieinteresującymi kreacjami kobiet, co miało wynikać „[...] z niedostatków literackiego tekstu w tym zakresie” – *Faraon*, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 13, s. 8, rubryka „Film”). Pisarzowi zarzucano więc naiwność polityczną oraz znikomy uniwersalizm przesłania *Faraona*: „Powieść Prusa razi nas dziś przede wszystkim przez wyjaśnienia polityczne naiwne, zahaczające nawet o infantylizm. Dyskusje składają się ze zdań orzekających podreźnikowych, do których autor dołączył, cokolwiek mechanicznie, zwroty jakoby starożytnie, zaczerpnięte z powierzchownej lektury egiptologicznej. [...] Niektóre sceny [powieści – R.B.] są otwartą aluzją do przyczyn upadku Polski [...]. Powieść Prusa pełna jest również poloników epizodycznych: np. «krzywda chłopska». [...] Filmowy *Faraon* unika jednak jakiegokolwiek aluzji do polskości, i przeciwnie, z rygiorem buduje świat egipskiej abstrakcji (gryząc się tu z tekstem Prusa, którego estetyka jest potocznie życiowa: stąd właśnie ta niejednorodność stylistyczna filmu, który nie mógł utrzymać się w zastygłej patetycznej hierarchiczności, raz po raz ściągany w codzienność przez «ludzkie» sformułowania pisarza). W tym ujęciu, oczyszczonym z polskiej publicystyki, *Faraon* filmowy stał się dramatem uniwersalnym, traktującym o władzy w ogóle, nie w odniesieniu do jakiejś oznaczonej epoki i okolicy” (Z. Kałużyński, *Polski romantyk na tronie Egiptu*, „Polityka” 1966, nr 12, s. 6).

<sup>32</sup> J. Gazda, *Kult kaligrafii*, „Ekran” 1966, nr 15, s. 5.

<sup>33</sup> Z. Machwitz, *Filmowy „Faraon” jako światowej rangi fenomen artystyczny*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo” u Prusa*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1998, s. 431.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 425.

porównywać film Kawalerowicza z powieścią Prusa? I na ile Kawalerowiczowski świat odbiega od wizji pisarza? Są to zagadnienia o tyle istotne, że niektóre decyzje reżysera mogą wywoływać sprzeciw u miłośnika prozy Prusa. Różnice pomiędzy powieścią a filmem występują głównie w dwóch kwestiach: maksymalnym wyeksponowaniu przez Kawalerowicza postaci Ramzesa XIII oraz całkowitym zmarginalizowaniu – nieprzecenionej w ujęciu Prusa – roli nauki.

W filmowym *Faraonie* cechą bardzo charakterystyczną jest płynne przechodzenie od zdarzenia do zdarzenia, bez uprzedniego motywowania i wyjaśnienia pojawiających się scen. Reżyser przedstawia nam bowiem tylko wypadki kluczowe dla opowiadanej historii; ukazuje wyłącznie istotę poszczególnych scen, pomijając Prusowskie zawilości i zależności przyczynowo-skutkowe. Często też dodaje do filmu sceny, których nie ma w powieści. Takim szczególnie rozbudowanym przez reżysera wątkiem jest kwestia wojny Egiptu z Asyrią. Motyw ataku na Asyryjczyków, bez ukazania jego złożoności, zostaje wprowadzony na początku filmu, kiedy wódz Nitager przyprowadza Egipcjanom „asyryjskie bydło” – konia, którego ci natychmiast zabijają włóczniami. Wtedy to po raz pierwszy Ramzes zapowiada, że jego „wojenne rydwany stratują ziemię asyryjską”. Natomiast w powieści na decyzję o wojnie wpływa wiele czynników: od tajemnego traktatu egipskich kapłanów z Chaldejczykiem Beroesem po manipulacje Fenicjan, którzy wzbudzając uczucie księcia do Kamy, wywołują jego nienawiść do asyryjskiego posła Sargona – miłosnego konkurenta do względów kapłanki i człowieka, który publicznie upokorzył Ramzesa podczas walki z bykiem.

Nie ulega też wątpliwości, że Kawalerowicz dokonał znaczących uproszczeń psychologicznych postaci. Najlepszym przykładem jest bodajże ujednoznaczenie charakteru młodego faraona. Sięgnijmy po kilka przykładów. Gdy powieściowy Ramzes spotyka Sarę podczas manewrów wojskowych, całkowicie zapomina o celu swej wyprawy. Przypomnijmy fragment powieści:

[...] w rozmaitych punktach grały trąbki gwałtowną pobudkę.  
– Biegnijmy!... – wołał zdesperowany Tutmozis. – Czy nie słyszysz, że w obozie alarm?...  
Następca tronu prędko zdjął łańcuch ze swej szyi i zarzucił go na Sarę.  
– Oddaj to ojcu – mówił – kupuję cię od niego. Bądź zdrowa...  
Namiętnie pocałował ją w usta, a ona objęła go za nogi. Wyrwał się, odbiegł parę kroków, znowu wrócił i znowu piękną jej twarz i krucze włosy pieścił pocałunkami, jakby nie słysząc niecierpliwych odgłosów armii.  
– W imieniu jego świątobliwości faraona wzywam cię – idź ze mną!... – krzyknął Tutmozis i schwycił księcia za rękę.  
Zaczęli bieć pędem w stronę głosu trąbek. Ramzes chwilami zataczał się jak pijany i odwracał głowę<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> B. Prus, *Faraon*, [w:] *idem, Wybór pism*, t. 1, wyd. w 10 t. ze wstępem M. Dąbrowskiej, Warszawa 1975, s. 36.

Tymczasem w filmie *Ramzes*, niemal natychmiast po usłyszeniu dźwięku trąb, żegna piękną Żydówkę i – bez namiętnych pocałunków i romantycznych spojrzeń w stronę kobiety – udaje się do obozu. Postępuje, jak przystało na wodza – zgodnie z koncepcją reżysera.

Zgoła inna jest też reakcja księcia na wieść o samobójstwie starego egipskiego chłopca. Reżyser dopisał do fabuły obraz, jakiego próżno szukać w powieści Prusa – mowa o scenie, w której poruszony tragedią mężczyzny faraon nakazuje na nowo wykopać zasypyany kanał. Inaczej jest w powieści: tu Ramzes zdobywa się ledwie na wzruszenie ramionami, westchnięcie i wspomnienie o samobójcy, którego krzywda była tak wielka, że poruszyła serce potężnego władcy. Ponadto Kawalerowicz nie pokazuje, jak rozdrażniony faraon ucieka na wiele tygodni do folwarku Sary, by w ten sposób ukarać ojca za pozbawienie go dowództwa nad korpusem Memfi. W filmie nie podjęto także wątku podróży Ramzesa po nomach Aa, Hak i Ka, która poprzedzała jego pobyt w świątyni Hator. W efekcie widz nie obserwuje silnie akcentowanego w powieści portretu Ramzesa-hulaki, lekkomyślnego rozpustnika, który zamiast zajmować się przyczynami ubożającego skarbu faraona, woli spędzać czas na ucztach i zabawach.

Nie trudno zauważyć, jak wiele traci postać Ramzesa przez pozbawienie jej wewnętrznych monologów i rozmyślań, miotania się oraz ambiwalencji, czyli tego, co bodaj najbardziej interesujące i wyjątkowe w prozie Prusa. Nie ma w filmie Ramzesowych rozważań nad naturą i ideałem państwa. Nie dowiadujemy się, że książę – obok cech wspaniałych i godnych następcy tronu: szlachetności, wrażliwości, odwagi, męstwa – był jednocześnie człowiekiem niedojrzałym, impulsywnym, egoistycznym, pysznym, próżnym, często nieliczącym się z nikim i z niczym. Właśnie dla takiego niejednoznacznego i złożonego Ramzesa Prus ma znacznie więcej zaciekawienia niż Kawalerowicz. Owa metoda podwójnego oświetlenia postaci, którą reżyser zdecydowanie odrzucił, była – jak się wydaje – ulubionym chwytem warszawskiego kronikarza w *Faraonie*. Tym samym pisarz ostrzega czytelników przed złudzeniami na temat władcy doskonałego. Natomiast reżyser karmi podobnymi złudzeniami swoich widzów.

W zamyśle Kawalerowicza Ramzes miał więc być młodzieńczym buntownikiem przeciw zastanej rzeczywistości. Miał być też władcą niemal idealnym, który za wszelką cenę chce ulżyć egipskim chłopom, przyznać swym poddanym wielkie ulgi<sup>36</sup>. W takiej perspektywie faraon jawi się jako bohater tragiczny: romantyczny bojownik, który wpisuje się w bogatą kulturowo tradycję postaci zbuntowanych względem historii<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> J. Kawalerowicz nie pokazał jednak, że autorem szlachetnego planu Ramzesa był kapłan Pentuer.

<sup>37</sup> Przyjmując tak szeroką perspektywę, można by umieścić Ramzesa obok mitologicznego Prometeusza, Antygony z dramatu Sofoklesa, Byronowskiego Giaura, Mickiewiczowskiego Konrada z III części *Dziadów*, Rodiona Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary* F. Dostojewskiego czy Józefa K. z *Procesu* J. Kafki. Koncepcję tę miała potwierdzać także gra J. Zelnika: jego wyrazista mimika, gwałtowna gestykulacja i duża ruchliwość.

Z kolei Herhor stał się dla Kawalerowicza typem doświadczonego i zrjonalizowanego tradycjonalisty, który nadużywa swej władzy i pławi się w zbytkach<sup>38</sup>. W filmie nieobecny jest Herhor-wielki dyplomata, Herhor-władca sprytny, ale i skuteczny. Oto drobny przykład na potwierdzenie tej opinii: gdy po zwycięskich manewrach pod Pi-Bailos księżę rozdaje wojsku pięć talentów nagrody, przekazuje także sporą kwotę pieniędzy dla obecnego tam ministra wojny. W powieści arcykapłan Amona zrzeka się talentów na rzecz żołnierzy. W obrazie Kawalerowicza Herhor bez cienia wątpliwości przyjmuje przeznaczone mu pieniądze. Takie eksponowanie roli Ramzesa i umniejszanie zasług Herhora jest w filmie znaczące i wymowne. Reżyser bardzo czytelnie sugeruje, że nie darzy kapłana zrozumieniem, uznaniem ani sympatią, jakie wykazywał względem tej postaci Prus.

Dopowiedzmy też zaraz, że trzecia – po Ramzesie i Herhorze – najważniejsza dla powieści postać, kapłan Pentuer, również została przez Kawalerowicza zmarginalizowana iubożona. Reżyser nie tylko ograniczył rolę Pentuera i wpływ, jaki kapłan wywarł na Ramzesa, ale pozbawił go również wewnętrznego pięknięcia; rozdarcia między poczuciem obowiązku i wierności stanowi kapłańskiemu a chęcią pomocy Ramzesowi, zaplątanemu w sieć Herhorowych intryg<sup>39</sup>.

Ponadto powieściowe dialogi zostały w filmie w znacznej części skrócone lub zmienione, stając się bardziej fragmentaryczne i eliptyczne. Próżno szukać w ekranizacji Prusowskiej polisemii, scen przepęlnionych aforyzmami, mistrzowskimi ripostami, sarkastycznymi uwagami (wspomnijmy choćby rozmowę paraszytów przygotowujących mumię Ramzesa XII, cenne ojcowskie rady Ramzesa XII, przestrogi królowej Nikotris). Nadto reżyser zlekceważył te partie tekstu Prusa, które za Stanisławem Eilem i Janem Datą nazwać możemy „wielkimi dialogami”<sup>40</sup>. Nie ma więc w obrazie Kawalerowicza wspomnianych rozważań Ramzesa nad istotą państwa, nocnych rozmów młodego faraona z kapłanem Pentuerem, przejmujących przedśmiertnych przemyśleń żądnego władzy i majątku Samentu, przepięknej sceny modlitwy małego Psujaczka. Nie ma wreszcie mądrej rozmowy postaci najszlachetniejszych – dialogu Pentuera z Menesem. Wartościowa i jednoznacznie pozytywna postać starego, ubogiego mędrca, *porte-parole* Prusa, została przez reżysera całkowicie wykreślona. Tym samym Kawalerowicz

<sup>38</sup> Interpretację reżysera wzmocniały nieruchoma twarz P. Pawłowskiego, która nie odzwierciedlała żadnych emocji, brak gestów oraz jednostajny, nużący głos aktora.

<sup>39</sup> Co ciekawe, można odnieść wrażenie, iż w filmie J. Kawalerowicza Fenicjanie, reprezentowani głównie przez kupca Dagona i księcia Hiram, ukazani zostali w sposób daleko bardziej pozytywny niż w powieści B. Prusa (w filmie nie pokazano np., jak Dagon znęca się nad egipskimi chłopami).

<sup>40</sup> S. Eile, *Dialektyka „Lalki” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 3-51; J. Data, *O dialogach w „Lalce” Bolesława Prusa*, [w:] *idem, O życiu literackim w polskim wieku dziewiętnastym*, Gdańsk 2010, s. 184-202.



świadomie usunął wątek nauki i jej wpływu nie tylko na ukazane w filmie zdarzenia, ale i na cywilizację starożytnego Egiptu w ogóle.

Jednak słabość filmowego obrazu względem pierwowzoru najwyraźniej ujawnia zakończenie, które zasadniczo zmienia myśl Prusa<sup>41</sup>. W filmie walka Ramzesa z kapłanami jawi się jako tragiczna: reżyser nie pokazał, że Herhor jako faraon wcielił w życie reformy i pomysły swego młodego poprzednika. Tą decyzją Kawalerowicz pozbawił Ramzesa pośmiertnego zwycięstwa i wykreował go na romantycznego herosa, który przegrał w starciu z podstępem, obłudą, biurokracją i zachłannością egipskich kapłanów, a nie na bohatera, który nie posiadał oczekiwanego zespołu cech charakteryzującego dobrego władcę. Kawalerowicz nie pokazał, jak polityczna mądrość Herhora wygrywa z naiwną lekkomyślnością faraona. Skutkiem takiej optyki właściwym i jedynym bohaterem filmu wydaje się właśnie Ramzes (a nie państwo!), wokół jego postaci ogniskuje się wymowa ekranizacji. Można odnieść wrażenie, że analizowany dramat władzy nie zostaje w pełni rozstrzygnięty – widz wie bowiem tylko, że Ramzes przegrywa. Nie rozumie jednak w pełni przyczyn jego klęski<sup>42</sup>.

Natomiast reżyser podkreślał, iż poprzez swą interpretację chciał podjąć dialog ze współczesnością i wyeksponować uniwersalność myśli zawartej w powieści Prusa:

Odczytałem [...] powieść jako traktat poświęcony walce o władzę. Autor *Faraona* pisał również o prawie, socjologii i historii, ale zagadnienie mechanizmu działania władzy i polityki – oto zagadnienie pierwszoplanowe. Jak w książce, tak i w filmie głównym wątkiem jest walka pomiędzy faraonem a kastą kapłanów. Polityka jest tematem zawsze aktualnym i stąd mój wybór tematu<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Na temat zakończenia powieści B. Prusa (epilogu) i filmu J. Kawalerowicza pisali A. Kijowski i Z. Machwitz w przywoływanych artykułach, a także A. Tatarkiewicz w tekście *Czytajmy „Faraona”* („Polityka” 1966, nr 14) oraz K.T. Toeplitz w szkicu *Dramat władzy i przegrana księcia. (Recenzja filmu Jerzego Kawalerowicza „Faraon”)*, („Kultura” 1966, nr 12, przedruk: T. Tyszkiewicz, *Bolesław Prus*, Warszawa 1971, s. 361).

<sup>42</sup> Ważna jest w tym kontekście opinia M. Kornatowskiej, która sądziła, iż „[...] filmy [Kawalerowicza – R.B.] poczynają się z literatury, ale powstają wbrew niej i pozostają jej całkowicie obce” (M. Kornatowska, *op. cit.*, s. 41). Zdanie to podzielał J. Plisiecki, który uważał, że wyrastają one z inspiracji literaturą. Wyróżnił on dwa modele adaptacyjne powieści pozytywistycznych: „Jeden typ to adaptacje, które kładą nacisk na zaspokojenie gustów jak najszerzej widowni i odwołują się do znanych widzom reguł dotyczących interpretacji, wykorzystania języka filmu i jego środków artystycznych. Celem takich twórców nie jest oryginalna interpretacja dzieła, ale raczej ta, która jest już utrwalona w społecznym obiegu, a także pewna ilustracyjność literackiego tekstu. Drugi typ stanowią adaptacje, które dążą do nowego odczytania utworu. Tekst literacki jest swego rodzaju pretekstem do wypowiedzenia własnych przemyśleń reżysera, który stosuje próby eksperymentów w zakresie interpretacji dzieła literackiego, konwencji i środków filmowych” (J. Plisiecki, *op. cit.*, s. 215). Film J. Kawalerowicza uznać należy za drugi, samodzielny model adaptacji. Trudno jednak zgodzić się z badaczem, że ekranizacja *Faraona* „[...] nie słyca idei pierwowzoru literackiego” (*ibidem*, s. 218).

<sup>43</sup> J.A. Salecki, „*Naczelną rolą służebną filmu jest ukazywanie postaw aktywnych i twórczych...*” *Rozmowa z J. Kawalerowiczem*, „Stolica” 1966, nr 14/15, s. 28.

Koncentrując się tak wyraźnie na postaci młodego faraona, Kawalerowicz stworzył trzeci (obok zakończenia „bez epilogu”<sup>44</sup> i „z epilogiem”<sup>45</sup>) finał tej historii. Finał, który, jak się wydaje, jest zdecydowanie najmniej pogłębiony i najmniej uniwersalny. Przede wszystkim reżyser nie podjął w swym filmie dyskusji na tematy historiozoficzne. Brakuje tu rozważań dotyczących „epoki właściwej” lub „niewłaściwej” dla określonego typu władcy, nie ma refleksji nad bezcenną rolą wiedzy i nauki, uwag o istocie ludzkiego życia. Wreszcie reżyser nie zastanawia się, kto tak naprawdę wpływa na potężne procesy dziejowe: wielka jednostka czy lud?

Kawalerowicz skupia się więc na konflikcie władzy świeckiej z duchowną. Interesuje go nade wszystko dramat prawego, szlacheckiego faraona uwikłanego w wielkie interesy polityczne. Bunt przeciw obowiązującym zasadom i niesprawiedliwości – oto właściwy temat filmu.

Chcąc być sprawiedliwym względem obrazu Kawalerowicza, trzeba zauważyć, że reżyser stanął przed niełatwym zadaniem: próbą przełożenia na obraz filmowy powieści trudnej i niejednoznacznej. Należy przyznać, zgodnie z opiniami znawców, że wykorzystanie barw i muzyki, zbudowanie scenografii, a także wiarygodne odwzorowanie realiów starożytnego Egiptu zasługują na pełne uznanie. Niektóre z filmowych obrazów Kawalerowicza w *Faraonie* mogą być wręcz zaliczone do kinematograficznych perełek (np. scena zaćmienia słońca, w której Herhor – ze szczytu świątyni – przemawia do egipskiego ludu). O ile więc praca reżyserska Kawalerowicza (żmudna, precyzyjna i – pomimo wszelkich zarzutów – udana<sup>46</sup>) zasługuje na najwyższe uznanie, o tyle jego wysiłek interpretatorski może budzić zastrzeżenia i wątpliwości. Obraz reżysera jest adaptacją, mimo pozornej wierności, niewierną, adaptacją raczej „obok” niż „według”<sup>47</sup> *Faraona*.

<sup>44</sup> Mowa o zakończeniu, które pojawiło się w trzech wydaniach książkowych *Faraona* za życia B. Prusa (1897, 1901, 1910) i w czterech wydaniach po jego śmierci (1918, 1924, 1925, 1929). Znaczący przełom w historii tekstu nastąpił w roku 1934, kiedy Z. Szweykowski ogłosił na łamach prasy niepublikowany wcześniej epilog powieści.

Zakończenie *Faraona*, które obowiązywało do roku 1934, nieco inaczej rozkłada akcenty niż powieść czytana wraz z epilogiem. Bez epilogu powieść zdaje się kończyć pochwałą wielkiej jednostki. Epilog akcentuje natomiast rolę ludu.

<sup>45</sup> Z. Szweykowski, *Nieznany epilog „Faraona”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 13.

<sup>46</sup> J. Kawalerowicz niezwykle poważnie i z wielkim pietyzmem potraktował aspekt ukazania egipskich realiów: krajobrazów, wnętrza, przestrzeni. Wspominał w jednym z wywiadów: „Prus pracował nad *Faraonem* kilka lat [...]. Moje przygotowania do adaptacji jego powieści zajęły 4 lata. Najpierw były lektury, potem podróże dokumentacyjne, zwiedzanie muzeów, konsultacje, projekty dekoracji, dobór aktorów, statystów, budowanie scenografii. Zdobyłem taką wiedzę, że mógłbym chyba obronić doktorat z egiptologii” (wypowiedź J. Kawalerowicza, [w:] M. Dipont i S. Zawisliński, *Faraon kina*, Warszawa 1997, s. 52).

Odnotujemy, że jednym z konsultantów Kawalerowicza był wybitny znawca starożytnych cywilizacji – prof. K. Michałowski. Zob. „*Faraon*” – *wierność fakturze*, „Ekran” 1966, nr 12, s. 8.

<sup>47</sup> Zwrotu takiego użyła A. Helman w recenzji *Lalki* w reżyserii R. Bera. Zob. A. Helman, *Ostatni romantyk*, „Kino” 1968, nr 10, s. 5.

\* \* \*

W świetle poczynionych uwag widać ponad wszelką wątpliwość, że *Faraon* Kawalerowicza realizuje, zgodnie z terminologią wypracowaną przez Skrzypczaka, model adaptacji inspirowanej utworem literackim. Ponad wszelką wątpliwość należy też zgodzić się z opinią Pieścikowskiego, że proza Prusa jest trudno przekładalna na obraz; że stanowi zadanie wymagające oraz jest wyzwaniem, które sprawia reżyserowi nie lada kłopot<sup>48</sup>.

Na zakończenie przytoczę jeszcze jedną opinię. Zygmunt Kałużyński, wybitny krytyk filmowy, główną słabość tej powieści upatrywał w jej „potocznie życiowej estetyce”; w zbyt częstym akcentowaniu przez pisarza codzienności; także w tym, że jego obraz jest nadto „ludzki”, a zbyt mało „patetyczny” i „hieratyczny”<sup>49</sup>. Uważam, nieco przekornie, że właśnie dostrzeganie przez Prusa niuansów ludzkiego życia, ich mistrzowski opis oraz refleksja nad nimi stanowią między innymi o sile jego przekazu, decydują o ponadczasowej wymowie powieści, o jej uniwersalizmie. Tych wymiarów film Kawalerowicza widzowi nie oferuje<sup>50</sup>.

#### **FILM TROUBLES WITH PRUS – ABOUT PHARAOH BY JERZY KAWALEROWICZ**

##### Summary

In this article we want to demonstrate that Boleslaw Prus' prose is hardly translatable into the film medium, that it is a difficult task and a challenge for a director. The subject of our analysis is the 1966 film by Jerzy Kawalerowicz. I am convinced that his directing work: the use of colour and music, the set design and construction, as well as the reliable representation of the reality of ancient Egypt deserve recognition. Some of the film images in *Pharaoh* might be even called "cinematographic pearls". However, the interpretation of Kawalerowicz evokes numerous objections and doubts. The director's vision, despite the *prima facie* fidelity, is an unfaithful adaptation, "next to" rather than based on *Pharaoh* by Prus.

<sup>48</sup> E. Pieścikowski, *op. cit.*, s. 237.

<sup>49</sup> Z. Kałużyński, *op. cit.*, s. 6.

<sup>50</sup> I być może dlatego obraz J. Kawalerowicza tak bardzo rozczarował A. Kijowskiego. Krytyk literacki pisał: „Realizatorzy współczesnej wersji *Faraona* [...] poszli konwencjonalną drogą «adaptacji», biorąc z powieści Prusa to wszystko, co najbanalniejsze [...]. Nakręcili film z tego wszystkiego, co czytelnik *Faraona* zwykł kartkować przy lekturze. Dlatego film *Faraon*, którego premiera odbyła się w roku 1966, jest nudny, a powieść, którą Prus ukończył w roku 1895, jest pasjonująca. Kto chce wiedzieć, jaki był naprawdę dramat Ramzesa XIII – musi wrócić do powieści, mimo całej przewagi technicznej i intelektualnej, jaką dzisiejsi twórcy mają nad klasykiem z XIX wieku” (A. Kijowski, *op. cit.*, s. 10).