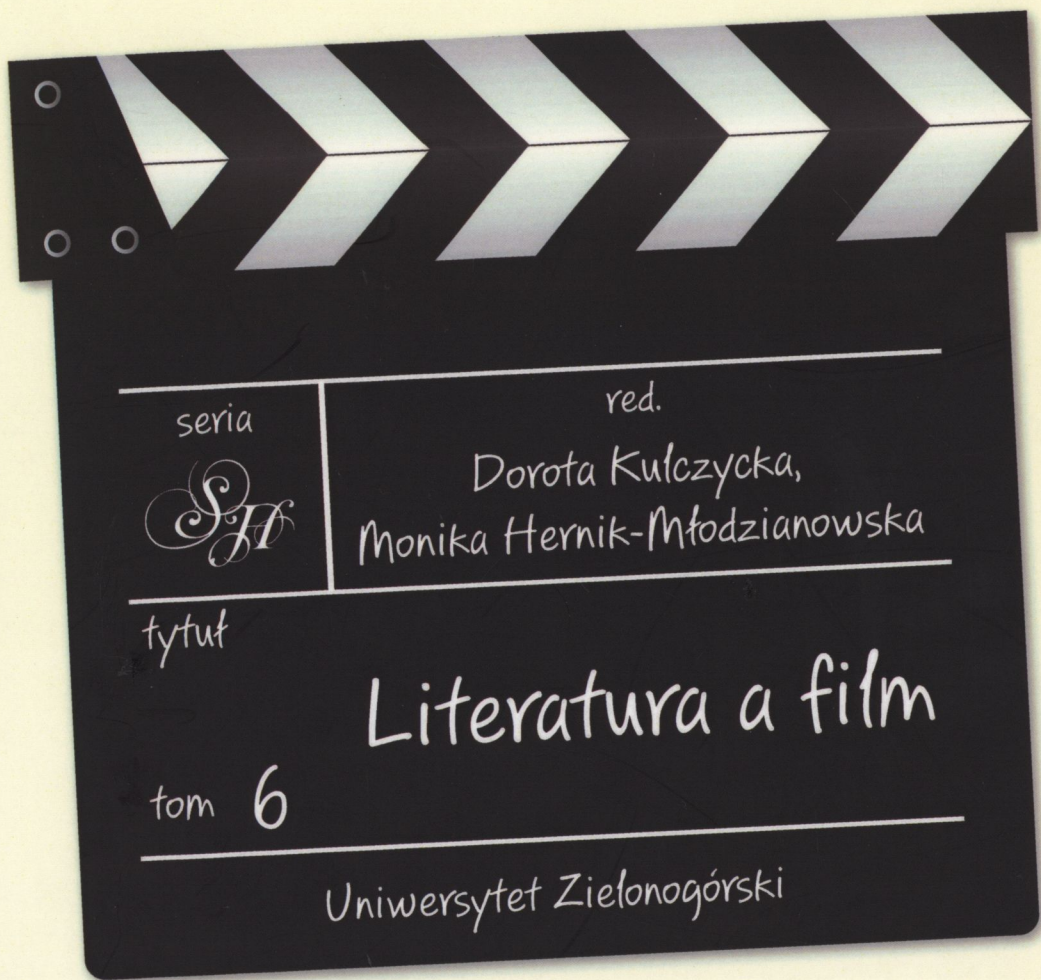


# SCRIPTA HUMANA



## Literatura a film

#### RADA REDAKCYJNA SERII

Zbigniew Chojnowski, Alfred Gall (Niemcy), Karel Komárek (Czechy),  
Vyacheslav Nikolaevich Krylov (Rosja), Danuše Kšicová (Czechy), Leszek Libera, Jarosław Ławski,  
Piotr Michałowski, Małgorzata Mikołajczak, Marie Sobotková (Czechy), Alexander Wöll (Niemcy)

#### KOLEGIUM REDAKCYJNE SERII

Wolfgang Brylla (zastępca redaktora naczelnego), Andrzej Ksenicz, Sławomir Kufel,  
Dorota Kulczycka (redaktor naczelnny), Radosław Szyber (sekretarz), Paweł Zimniak

Seria „Scripta Humana” to projekt wydawniczy będący pokłosiem cyklicznych spotkań odbywanych w ramach Zielonogórskich Seminariów Literaturoznawczych, organizowanych przez Zakład Teorii Literatury i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Kolejne monograficzne tomy serii poświęcone są badaniom literaturoznawczym oraz kulturowym, ogniskują się wokół zagadnień i nurtów istotnych z punktu widzenia współczesnej humanistyki.

W serii ukazały się:

*Interpretacje i reinterpretacje*, red. D. Kulczycka, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2013 (t. 1)

*Historia i historie*, red. D. Kulczycka, R. Szyber, Zielona Góra 2014 (t. 2)

*Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. D. Kulczycka, A. Narolska, Zielona Góra 2014 (t. 3)

*Obcy świat w dyskursie europejskim*, red. N. Bielniak i D. Kulczycka, Zielona Góra 2015 (t. 4)

*Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Rusczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka (t. 5)

W druku – *American Literature and Intercultural Discourses* (t. 7), red. A. Łobodziec, I. Filipczak

W przygotowaniu – *Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły - Jana Pawła II*, red. A. Seul, E. Bednarczyk-Stefaniak (t. 8)

Staraniem i nakładem jednostek  
Wydziału Humanistycznego  
Uniwersytetu Zielonogórskiego  
Instytutu Filologii Germańskiej  
Instytutu Filologii Polskiej  
Instytutu Neofilologii

ZESZYTY NAUKOWE UNIWERSYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

Seria  
Scripta Humana  
tom 6

# Literatura a film

**REDAKCJA NAUKOWA**

**Dorota Kulczycka  
Monika Hernik-Młodzianowska**

**ZIELONA GÓRA 2016**

## **RADA WYDAWNICZA**

Andrzej Pieczyński (*przewodniczący*),  
Rafał Ciesielski, Beata Gabryś, Michał Drab, Krzysztof Witkowski,  
Van Cao Long, Małgorzata Konopnicka, Marian Adamski,  
Agnieszka Zembroń-Łacny, Marian Nowak, Anna Walicka, Zdzisław Wołk, Bohdan Halczak,  
Franciszek Runiec (sekretarz)



UNIwersytet  
Zielonogórski

### **RECENZENT**

Stawomir Piontek

### **REDAKCJA**

Zuzanna Bochenek

### **REDAKCJA TECHNICZNA**

Arkadiusz Sroka

### **KOREKTA STRESZCZEŃ ANGIELSKICH**

Urszula Gołębiowska

### **PROJEKT OKŁADKI**

Grzegorz Kalisiak

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski  
Zielona Góra 2016

**ISBN 978-83-7842-231-0**

**ISSN 2353-1681**

**OFICyna WYDAWNICZA UNIwersytetu ZielonogóRSKIEGO**

65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel./faks (68) 328 78 64  
www.ow.uz.zgora.pl, e-mail: sekretariat@ow.uz.zgora.pl

## SPIS TREŚCI

Od Redakcji . . . . . 9

### I. LOSY ARCYDZIEŁ LITERATURY RODZIMEJ

- Krzysztof Kopczyński**, „Olśnienie w niespokojnym niebie wieszczą”.  
*Pan Tadeusz* Ryszarda Ordyńskiego (1928) – perspektywa wirtualnego odbiorcy . . 19
- Martyna Budzyła**, Ideologiczny kontekst filmowych adaptacji dzieł literackich –  
*Dziadów* Adama Mickiewicza i *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza . . . . . 35
- Roksana Blech**, Filmowe kłopoty z Prusem. O *Faraonie* Jerzego Kawalerowicza . . . . . 53
- Barbara Zwolińska**, Filmowy *Tatarak* Andrzeja Wajdy jako adaptacyjny tryptyk . . . . . 65

### II. KLASYKA LITERATURY W NOWEJ ODSŁONIE

- Elżbieta Mikiciuk**, *Łagodna* Fiodora Dostojewskiego w wizji filmowej Mariusza  
Trelińskiego . . . . . 83
- Mariola Marczak**, Audiowizualne adaptacje *Króla Edypa* Sofoklesa – próba  
analizy socjologicznej . . . . . 103

### III. JAK PRZEŁOŻYĆ „NIEPRZEKŁADALNE”?

- Ks. Stefan Radziszewski**, Aromat zbrodni (*Pachnidło* Toma Tykwera i *Jasminum*  
Jana Jakuba Kolskiego) . . . . . 131
- Mirosława Kubasiewicz**, Pani Dalloway spotkanie ze śmiercią. O filmowej  
interpretacji powieści Virginii Woolf . . . . . 145
- Urszula Gołębiowska**, Odzyskane ciało Catherine Sloper. *Plac Waszyngtona*  
Henry’ego Jamesa w interpretacji Agnieszki Holland . . . . . 159
- Dorota Kulczycka**, Schematy fabularne w filmach Nighta M. Shyamalana.  
Mit – bajka – komiks . . . . . 171
- Anna Fimiak-Chwiłkowska**, Zwischen dem Text und seinem Bild. Der Roman  
*Dr No* von Ian Fleming und seine Verfilmung (Englisch, Deutsch, Polnisch) . . . . . 191

<b>Krzysztof Trojanowski</b> , Na przekór okupacyjnej rzeczywistości. Warszawski humor w <i>Cafe pod Minogą</i> Bronisława Broka .....	213
--	-----

#### IV. ADAPTACJE TEKSTÓW CROSS-OVER

<b>Monika Hernik-Młodzianowska</b> , „Die Tribute von Panem” – zur Adaption des ersten Teils der Romantrilogie von Suzanne Collins .....	233
<b>Marta Ratajczak</b> , Charlotte Keners Roman <i>Blueprint. Blaupause</i> und seine filmische Adaption – Zum Potenzial der Innenweltdarstellung in Buch und Film . . .	247
<b>Joanna Kokorniak</b> , Niebo jako przestrzeń poznana – filmowa interpretacja książki <i>Niebo istnieje... Naprawdę!</i> .....	263
Noty o autorach .....	279
Indeks osób .....	285

## TABLE OF CONTENTS

Editors' Introduction . . . . .	9
---------------------------------	---

### I. THE FATES OF NATIVE LITERARY MASTERPIECES

<b>Krzysztof Kopiczyński</b> , "Illumination in the turbulent sky of the poet". Ryszard Ordyński's film <i>Sir Thaddeus</i> (1928) – a virtual viewer's perspective . . . . .	19
<b>Martyna Budzyła</b> , The ideological context of selected film adaptations of literary works – <i>Dziady</i> by Adam Mickiewicz and <i>Ferdydurke</i> by Witold Gombrowicz . . . . .	35
<b>Roksana Blech</b> , Film troubles with Prus – about <i>Pharaoh</i> by Jerzy Kawalerowicz . . . . .	53
<b>Barbara Zwolińska</b> , Andrzej Wajda's <i>Sweet Rush</i> as a triptych film adaptation . . . . .	65

### II. NEW INCARNATIONS OF LITERARY CLASSICS

<b>Elżbieta Mikiciuk</b> , <i>A Gentle Creature</i> by Fyodor Dostoyevsky as a film vision directed by Mariusz Treliński . . . . .	83
<b>Mariola Marczak</b> , Audiovisual adaptations of <i>Oedipus the King</i> by Sophocles – a sociological analysis . . . . .	103

### III. HOW TO TRANSLATE THE UNTRANSLATABLE?

<b>Ks. Stefan Radziszewski</b> , The aroma of crime ( <i>Perfume</i> by Tom Tykwer and <i>Jasminum</i> by Jan Jakub Kolski) . . . . .	131
<b>Mirosława Kubasiewicz</b> , Mrs Dalloway's encounter with death. On the film interpretation of Virginia Woolf's novel . . . . .	145
<b>Urszula Gołębiowska</b> , The reclaimed body of Catherine Sloper. Agnieszka Holland's interpretation of Henry James's <i>Washington Square</i> . . . . .	159
<b>Dorota Kulczycka</b> , Plot patters in the movies of Night M. Shyamalan. Myth-tale-comic strip . . . . .	171
<b>Anna Fimiak-Chwiałkowska</b> , Between the text and its picture. The novel <i>Dr. No</i> by Ian Fleming and its adaptations . . . . .	191



**Krzysztof Trojanowski**, Despite Nazi occupation. Warsaw humour in *Cafe pod Minogą* (*Octopus Café*) directed by Bronisław Brok . . . . . 213

IV. ADAPTATIONS OF CROSSOVER TEXT

**Monika Hernik-Młodzianowska**, *The Hunger Games* – on the adaptation of the first part of Suzanne Collins’s trilog . . . . . 233

**Marta Ratajczak**, Charlotte Kerner’s novel *Blueprint. Blaupause* and its film adaptation – the potential of the inner world view in the book and film . . . . . 247

**Joanna Kokorniak**, Heaven as a familiar space – a film interpretation of the novel *Heaven Is for Real* . . . . . 263

Biographical entries . . . . . 279

Index . . . . . 285

## OD REDAKCJI

Mówienie o filmach bez uwzględnienia literatury, z której wyrastają, byłoby przedsięwzięciem zubożającym ich rozumienie. Tak samo badanie literatury – w świetle ekspansji coraz nowszych form tworzenia fabuł i wpływania na wyobraźnię – stałoby się niepełne, gdyby je pozbawić uruchomienia kontekstów kulturowych, takich jak przedstawienia teatralne, filmy, gry komputerowe. Szczególnym nawiązaniem do beletrystyki jest adaptacja. Oznacza ona „przeróbkę utworu literackiego mającą na celu dostosowanie go do potrzeb nowych odbiorców bądź do innych niż pierwotnie środków rozpowszechniania”<sup>1</sup>. Ważne miejsce zajmuje tu adaptacja filmowa, która – jak suponuje Piotr Skrzypczak – „nie jest tautologicznym ekwiwalentem: dzieło-dzieło, ale przyswojeniem pewnych elementów przekładanego utworu i jego swoistą interpretacją”<sup>2</sup>. Nie ma jednej definicji adaptacji filmowej i jej typów. Alicja Helman w haśle encyklopedycznym nazywa ją „świadectwem lektury tekstu”<sup>3</sup>. Maryla Hopfinger zaś podaje jej trzy definicje. Adaptacja postrzegana jest przez nią jako 1) „rezultat przekładu intersemiotycznego”; 2) „filmowy system znaków”; 3) „układ znaków filmowych”<sup>4</sup>. Autor *Filmowych panoram społeczeństwa polskiego XIX wieku* powołuje się też na konstatacje wspomnianej redaktorki dziesięciotomowego *Słownika pojęć filmowych* (1991-1998)<sup>5</sup>, dotyczące rozumienia pojęcia proponowanego przez badaczy zachodnich: Geoffreya Wagnera (adaptacja jako transpozycja, komentarz bądź analogia), Michaela Kleina

---

<sup>1</sup> Hasło „Adaptacja”, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 14.

<sup>2</sup> P. Skrzypczak, *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Toruń 2004, s. 5.

<sup>3</sup> Hasło „Adaptacja”, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 13.

<sup>4</sup> Zob. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 88, 81, 84.

<sup>5</sup> *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 1-10, Wrocław 1991-1998.

i Gilliana Parkera, Dudleya Andrew<sup>6</sup> i Carla Testy, nazywającego zjawisko „rekreacją” i wyodrębniającego jej pięć typów<sup>7</sup>. Toruński badacz zaś omawia trzy modele: 1) model adaptacji inspirowanej utworem literackim; 2) model adaptacji autonomicznej; 3) model adaptacji-ilustracji<sup>8</sup>. Według niego adaptacja jest „podstawową techniką twórczą kina”, konkretną sytuacją „przekładu oryginalnego, istniejącego już wcześniej, autonomicznego dzieła literackiego na tworzywo filmowe”<sup>9</sup>.

Relacje między filmem a literaturą układają się rozmaicie. Skrzypczak polemizuje z przebrzmiałą już nieco tezą Karola Irzykowskiego o pasożytowaniu filmu na literaturze, głosząc pogląd o ich symbiozie<sup>10</sup>. Właśnie owa s y m b i o z a w sposób najbardziej adekwatny określa zjawisko zaobserwowane przez autorów niniejszego, szóstego już tomu serii naukowej „Scripta Humana”. Choć wszystkie teksty spaja wspólna idea odniesień do literatury, rozpatrywane są one przez poszczególnych badaczy na różnych płaszczyznach. Najistotniejszy jest w tej książce problem adaptacji, ale nie wyczerpuje on tematu, gdyż film rządzi się swoim prawem i oprócz przeróbek, kopii, przekładów, transpozycji sensów i obrazów z konkretnych dzieł literackich możliwe są pojedyncze aluzje do innych dzieł, trawestacje poszczególnych wątków czy obrazów, rozmaite gry intertekstualne i intersemiotyczne z archetektami, gatunkami, schematami fabularnymi i tak dalej. Publikację charakteryzuje zatem tyle monotematyczność (zaznaczona już w tytule), ile pewien eklektyzm tematyczny, który w pewnym sensie zdradzają nazwy poszczególnych działów. Należy przy tym zaznaczyć, że w oddawanej do rąk Czytelników monografii spotkać można interpretacje adaptacji różnorodnych dzieł literackich, poczynając od dzieł klasycznych, należących do kanonu literatury rodzimej czy też światowej, a kończąc na najnowszych tekstach, które cieszą się dużą popularnością i są elementem dzisiejszej kultury masowej. Tom obejmuje teksty analizujące różne aspekty i problemy filmowych relacji z szeroko pojętymi tekstami, w tym tekstami kultury, jakimi są komiksy. Analizy nie ograniczają się do produkcji polskich. Obejmują one cały XX i XXI wiek z wyraźnym punktem ciężkości położonym na ostatnich pięćdziesięciu latach.

Dział I. *Losy arcydzieł literatury rodzimej* otwiera tekst Krzysztofa Kopczyńskiego o dziejach ekranizacji Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* dokonanej przez Ryszarda Ordyńskiego w 1928 roku; o odnalezionych w 2006 roku kadrach tego filmu

<sup>6</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8-9. Zob. P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 23.

<sup>7</sup> Zob. C. Testa, *Italian Cinema and Modern European Literature (1945-2000)*, London 2000; A. Helman, *Literatura światowa w kinie włoskim*, „Kino” 2003, nr 3, s. 58-59; P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 23-24.

<sup>8</sup> Zob. P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 24.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 11. Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1982, s. 458-460.

i o rekonstrukcji dokonanej przez Filmotekę Narodową, a zakończonej w roku 2012. Punktem wyjścia Autora są oczekiwania i gusta potencjalnych widzów oraz porównanie polskiej produkcji z innymi europejskimi dziełami tego typu. Tym samym artykuł mówi zarówno o filmie, o kontynuacjach tradycji rozpoczętej przez Ordyńskiego, jak i o recepcji dzieła przez widownię międzywojenną. Martyna Budzyła poddaje analizie ekranizacje kolejnych klasycznych już dziś utworów: *Dziadów* i *Ferdydurke*, kładąc nacisk na ich ideologiczną wymowę. Autorka, wpisując się niejako w nurt badań kulturowych, za Pierre'em Bourdieu pisze o modelach reprodukcji kulturowej jako działalności edukacyjno-wychowawczej, a o tej jako systemie przemocy symbolicznej. Takiej przemocy Budzyła dopatruje się we współczesnych adaptacjach filmowych klasyki dramatu i prozy polskiej. Przedmiotem analizy Roksany Blech jest stosunek ekranizacji powieści Bolesława Prusa *Faraon*, zrealizowanej w roku 1966 przez Jerzego Kawalerowicza, do literackiego pierwowzoru. Badaczka kontestuje tezę, że każda adaptacja zuboża oryginał. Zgadza się jednak, że zawsze zmienia ona obraz powieściowy. Znając opinie krytyków, z naukowym dystansem podchodzi do tego, co w ekranizacji było godne pochwały, a co ganiono, dodaje przy tym własne sądy. Z literaturoznawczego punktu widzenia bada podobieństwa i różnice pomiędzy oryginałem a jego wersją filmową. Barbara Zwolińska analizuje w swoim artykule trzy niezależne teksty będące podstawą filmowego dzieła Andrzeja Wajdy *Tatarak*. Zarówno teksty, jak i film badane są pod względem wspólnego wątku przewodniego, czyli motywu przemijania, choroby, osamotnienia. Autorka analizuje nie tylko stosunek filmu do tekstów, ale również wzajemne zależności pomiędzy trzema utworami literackimi, podkreślając łączące oraz różniące je elementy. Podobnie jak Blech rozprawia się z opiniami krytyków. Widać tu wyraźnie, jak różna jest praca krytyka (literackiego, filmowego) od pracy historyka literatury czy filmu. Ten drugi osadza dzieło filmowe w szerszych kontekstach, zna różne głosy krytyczne, niejednokrotnie sprzeczne, zachowując ponadto pewien dystans emocjonalny i występując też z dystansu czasowego (krytyk nie może sobie na to pozwolić), zdobywa się na ogląd może nie tyle bardziej obiektywny, ile wieloaspektowy i zdystansowany do różnych opinii.

Podczas gdy pierwsze teksty tomu poświęcone są adaptacjom rodzimych arcydzieł literackich, rozważania zawarte w dziale II. *Klasyka literatury w nowej odsłonie* dotyczą utworów uchodzących za klasykę literatury światowej. Elżbieta Mikiciuk przeprowadza analizę porównawczą opowiadania *Łagodna* Fiodora Dostojewskiego i jego ekranizacji w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Autorka kładzie główny nacisk na sposób ukazania problematyki społeczno-kulturowej w obu utworach. Pojawia się przy tym pytanie, czy ekranizacja prezentuje ten sam model społeczno-kulturowy co literacki pierwowzór, czy też może zmienia jego wymowę. Według Badaczki reżyser „Chce przede wszystkim pokazać, co ten utwór znaczy dla niego, a nie opowiedzieć o rosyjskiej rzeczywistości”.

Dodaje sceny, których u Dostojewskiego nie ma. Według Marka Hendrykowskiego taki zabieg nazywa się „addycją”<sup>11</sup>. Inaczej mówiąc, pisze – użyjmy pojęcia Romana Ingardena – o konkretyzacji, „dookreślaniu miejsc niedookreślonych” przez reżysera. Addycje (oraz ich zaprzeczenie – eliminacje) są wzmiankowane również przez innych badaczy – autorów niniejszej monografii. Mikiciuk wykazuje, że w omawianym przez nią przypadku mistrzostwu opowiadania odpowiada mistrzostwo filmu. Do relektury antycznej tragedii *Król Edyp* Sofoklesa zachęca Czytelników Mariola Marczak, konfrontując ekranizacje dramatu: jedną – zrealizowaną przez Laco Adamika w 1992 roku oraz drugą – wyreżyserowaną przez Gustawa Holoubka w 2005 roku. Autorka zadaje pytanie, jakie elementy rzeczywistości społeczno-politycznej przedstawione w tekście literackim pozostały w jego filmowych odsłonach i czym mogło to być spowodowane.

Autorzy kolejnych artykułów, zamieszczonych w dziale III. *Jak przełożyć „nie-przekładalne”?*, podjęli się zadania analizy i oceny ekranizacji dzieł, które uchodzą za teksty pozornie nienadające się do przełożenia na obraz filmowy lub za wyjątkowo trudne do przekładu i interpretacji z różnych powodów, czy to zawłości fabuły, czy to oryginalności języka autora albo też skomplikowanej formy narracji. Książd Stefan Radziszewski skupił uwagę na powieści Patricia Süskinda *Pachnidło* oraz na filmach tematycznie ogniskujących się wokół motywu zapachu: dziele Toma Tykwera (pod takim samym tytułem jak wspomniana wyżej książka) oraz *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego. Fabuła opowiadana niemalże w całości przez narratora, który posiada pełny wgląd w umysł oraz uczucia niezbyt roztargniętej oraz nie do końca potrafiącej się wypowiedzieć głównej postaci, stanowiła wyzwanie dla twórców filmowych nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Autor pisze o sztuce adaptacyjnej w kategoriach kontynuacji i „wariacji”. O Virginii Woolf i o nowym typie powieści przez nią tworzonej, o *Pani Dalloway* (1925), w której subiektywność narracji, brak kontroli nad logiką poszczególnych wątków odgrywają prymarną rolę, opowiada Mirosława Kubasiewicz. W swoim artykule analizuje ekranizację tej powieści zrealizowaną przez Marleen Gorris w 1997 roku. Pisarce bliska jest technika strumienia świadomości. Podobnie jak percepcja wydarzeń i stosunków przestrzennych, subiektywny jest w jej utworach czas. Autorka artykułu zastanawia się: czy w takiej sytuacji filmowe adaptacje powieści, z których, rzecz jasna, kino nie zrezygnowało, miały szanse uniknąć dosłowności i powierzchowności, jakie Woolf zarzucała wczesnym, niemyim jeszcze produkcjom? I czy, co dla nas najistotniejsze, jej proza, skoncentrowana na myślach i uczuciach bohaterów, może stanowić materiał na scenariusz filmowy, nie tracąc niczego lub niezbyt wiele ze swej oryginalności? Pojawia się śmiała teza, że nie tylko z powieści, ale i z filmu można poznawać życie wewnętrzne bohaterów. Można też rozpoznać skomplikowane

<sup>11</sup> M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 180.

i nielogiczne relacje czasoprzestrzenne. „Z drugiej strony, film zawiera obrazy, przed którymi przestrzegają Woolf w swoim eseju, tak jakby autorki filmu nie do końca zaufały przenikliwości widzów” – konstatuje Badaczka. Podobne pytania o możliwości i granice intersemiotycznego przekładu zadaje Urszula Gołębiowska, pisząc o adaptacji powieści Henry’ego Jamesa *Plac Waszyngtona* dokonanej w 1997 roku przez Agnieszkę Holland. Znaczący prozy tego pisarza uzmysławia, że w ostatnich latach jego powieści cieszą się dużą popularnością, również wśród filmowców, którzy przenosząc je na język filmu, proponują ich nowe odczytania. W interpretacji reżyserki subtelna wewnętrzna przemiana bohaterki uzewnętrznia się poprzez jej przebudzone ciało; wyrażają ją słowa, spojrzenia, gesty i milczenie, za pośrednictwem którego stawia opór oczekiwaniom otoczenia. Akcentując materialną i cielesną stronę życia Jamesowskich bohaterów, Holland uwspółcześnia wymowę powieści, ale też nieuchronnie, jak podkreśla Autorka, zawęża wymowę utworu, pozbawiając ją charakterystycznej dla Jamesa wieloznaczności. Dorota Kulczycka porusza temat odmienny w stosunku do pozostałych opracowań, a mianowicie związek filmów Nighta Manojy Shyamalana ze strukturami „opowiadań” – mitu, bajki, baśni, komiksu. Autorka wykazuje owe inklinacje na przykładzie dotychczasowych (do 2014 r.) filmów hindusko-amerykańskiego reżysera-scenarzysty-aktora – w szczególności zaś *Niezniszczalnego*, *Kobiety w błękitnej wodzie*, częściowo też *1000 lat na Ziemi*. Przedmiotem uwagi są nie tyle adaptacje (np. własnej bajki dla dzieci w *Lady in the Water*) czy ekranizacje, ile powinowactwa autorskich filmów Shyamalana z „Wielkimi i Nadrzędnymi Strukturami” funkcjonującymi w uniwersum kultury. Anna Fimiak-Chwiłkowska w swoim artykule analizuje powieść Iana Fleminga *Dr No* oraz jeden z odcinków serii o Jamesie Bondzie. Bada możliwości przekładu tekstu na różne języki oraz śledzi pojawiające się przy tej okazji problemy intermedialności oraz przetłumaczalności tekstów kultury i trafnych rozwiązań na tym polu uzależnionych od języka odbiorcy. Krzysztof Trojanowski omawia powinowactwa filmu *Cafe pod Minogą* w reżyserii Bronisława Broka z powieścią Stanisława Wiecheckiego (Wiecha). Autor, wykazując podobieństwa i różnice pomiędzy książką a jej filmowym odpowiednikiem (spoiwem był m.in. napisany wspólnie przez pisarza i reżysera scenariusz), szczególną uwagę skupia na humorze – językowym i sytuacyjnym. Komediowe ujęcie ponurej rzeczywistości czasu wojny i okupacji, rozładowywanie grozy błazenadą i śmiechem uznaje, wbrew niektórym sądom krytyków, za walor cenniejszy od potencjalnej wartości artystycznej obu dzieł, a także jako swoisty wyraz patriotyzmu i poczucia wyższości nad wrogiem.

Ostatnia grupa artykułów, objęta wspólną nazwą IV działu: *Adaptacje tekstów cross-over*, dotyczy tekstów reprezentujących popularny obecnie nurt, tak zwaną literaturę *cross-over* lub *all-age*. Są to utwory, które nie mają określonej grupy docelowej lub też, pomimo że początkowo były skierowane na przykład do młodzieży, zyskały

popularność także wśród dorosłych, chociażby *Harry Potter*, seria książek *Zmierzch* czy trylogia *Igrzyska śmierci*. O tych ostatnich i ich filmowej adaptacji pisze Monika Hernik-Młodzianowska. Autorka stara się wykazać, jakie strategie muszą być zastosowane w filmie, aby zastąpić trudne do przełożenia środki i techniki narracyjne, takie jak monolog wewnętrzny, komentarz narratora, strumień świadomości postaci czy też wiele różnych poziomów czasowych akcji. Marta Ratajczak z kolei zestawia ze sobą powieść Charlotte Kerner *Blueprint. Blaupause* z filmem w reżyserii Rolfa Schübla. Główny nacisk Autorka kładzie na rolę narratora w tekście oraz na sposoby jego ujawniania się w adaptacji. Przeprowadzając analizę narratologiczną, omawia formy narracji w utworze Kerner, a następnie sposoby ukazywania wewnętrznego świata postaci w filmie. Tom zamyka artykuł poświęcony filmowej interpretacji bestselleru *Niebo istnieje... Naprawdę!* – książki wpisującej się w popularny w ostatnich latach krąg „wspomnień” z podróży w zaświaty. Joanna Kokorniak rozważa w nim problem autentyzmu przeżyć małego Coltona Burpo z perspektywy filozoficznej i teologicznej. Stara się też wykazać podobieństwa i różnice pomiędzy dwiema formami: dokumentem spisany przez ojca bohatera i dziennikarkę Lynn Vincent oraz filmem, w którym zagrali zresztą znani amerykańscy aktorzy.

Z większości tekstów składających się na całość monografii wynika, że kwestia przekładu intersemiotycznego jest zjawiskiem skomplikowanym i niejednoznacznym. Konfrontując tekst z adaptacją, autorzy pytali, na ile twórcom udało się oddać wymowę oraz ducha oryginału. Aby odpowiedzieć na to pytanie, analizowali pod względem ilościowym i jakościowym relacje zachodzące między fabułą, kreacją postaci, czasem, przestrzenią, językiem i stylem w oryginałach i w kulturowych ekwiwalentach. Zastanawiali się, jakie wątki zostały dodane lub pominięte, a jakie uznano za ważne i godne podkreślenia, niekiedy nadając im nawet większą wagę, niż miało to miejsce w pierwowzorze. Niektórzy z nich dochodzili do przekonania, że życie tekstu zaczęło się dopiero po jego ekranizacji lub że adaptacja wcale nie musi być „czymś gorszym” od literackiego pierwowzoru. Kwestie te rozpatrywali nie tylko z artystycznej, ale też z socjologicznej, etycznej, ideologicznej i światopoglądowej perspektywy. Ważnym aspektem, który podlegał analizie, były także kwestie wpływu społeczeństwa, kultury i czasu powstania na adaptacje. Przy uwzględnieniu istotnego problemu dziejów recepcji, zmienności gustów i oczekiwań raz po raz pojawiało się pytanie, czy z upływem czasu i kolejnymi wersjami tekstu nie zatracą one swojej pierwotnej wymowy, lub też czy jego przekaz nie ulega wypaczeniu poprzez liczne interpretacje.

Duży wpływ na obraz filmowy, który powstaje na podstawie książki, ma specyfika samego tekstu. Żadną miarą nie da się porównać na przykład *Faraona*, *Cafe pod Minogą*, *Igrzysk śmierci* i *Niebo istnieje... Naprawdę!* Nie wszystkie środki wyrazu stosowane przez pisarzy można bezpośrednio przełożyć na medium filmowe. Z drugiej zaś strony

---

film oferuje bogatą paletę środków, które umożliwiają twórcom wyrażenie treści utworu literackiego wieloaspektowo, gdyż mają oni możliwość apelowania do większej liczby zmysłów odbiorcy, nie pozostawiając tym samym tak wiele swobody jego wyobraźni. Celem analizy adaptacji filmowej powinna być – taki może być wniosek wypływający z artykułów tworzących niniejszy tom – nie tyle krytyka filmu jako bardziej bądź mniej udanej „kopii” lub też „wersji” książki, ile jego ocena jako oddzielnego, autonomicznego dzieła, którego punktem wyjścia jest literacki, szeroko pojęty, pierwowzór.





I  
Losy arcydzieł  
literatury rodzimej



Krzysztof Kopczyński  
Uniwersytet Warszawski

## **„OLŚNIENIE W NIESPOKOJNYM NIEBIE WIESZCZA”. PAN TADEUSZ RYSZARDA ORDYŃSKIEGO (1928) – PERSPEKTYWA WIRTUALNEGO ODBIORCY**

W 1994 roku Alina Madej zanalizowała adaptację *Pana Tadeusza* autorstwa Ryszarda Ordyńskiego z 1928 roku – jedną z największych superprodukcji w dziejach polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego – opierając się z konieczności bardziej na świadectwach odbioru niż na odszukanych w latach pięćdziesiątych i dostępnych wówczas czterdziestokiluminutowych fragmentach filmu<sup>1</sup>. Temat można by uznać za opracowany, gdyby w 2006 roku nie wydarzył się cud – we Wrocławiu znaleziono fragment kopii uzupełniający film do 2236 metrów (czyli 123 minut). I choć oryginalny obraz miał 3900 metrów i trwał trzy godziny, dzięki zakończonej w 2012 roku rekonstrukcji cyfrowej dokonanej przez Filmotekę Narodową możemy dziś mówić o tym filmie jako o zamkniętej, choć niepełnej całości i ponownie porównywać go z adaptowanym poematem.

Telewizyjny reportaż dołączony do albumowego wydania filmu na DVD Filmoteki Narodowej pokazuje, jak przebiegała rekonstrukcja – będąca przedsięwzięciem epokowym, zasługującym na najwyższe uznanie – ale też uwypukla braki materiału źródłowego. Jesteśmy jednak pozbawieni 1/3 filmu, co uniemożliwia precyzyjne odtworzenie struktury i podziału na akty. W materiałach zachowała się tylko jedna plansza zapowiadająca akt – „Akt 1”. Napisy czołowe podano na podstawie programu premiery, którego przedruk jest dołączony do wydania Filmoteki Narodowej<sup>2</sup>.

Premiera *Pana Tadeusza* odbyła się 9 listopada 1928 roku w Filharmonii Narodowej w obecności Józefa Piłsudskiego i prezydenta Ignacego Mościckiego. Pokaz otworzył obchody dziesięciolecia odzyskania niepodległości, zaplanowane z dużym rozmachem. Program – broszura wydana z okazji premiery – z reprodukcją obrazu Wojciecha

<sup>1</sup> A. Madej, „*Pan Tadeusz*”: model adaptacji tradycji artystycznej przez kino, [w:] eadem, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia*, Kraków 1994, s. 119-136.

<sup>2</sup> *Pan Tadeusz* – reaktywacja, scenariusz i realizacja: M. Maldis, zdjęcia: W. Hajdacki, produkcja: TVP Warszawa, 2012.

Kossaka *Polonez z „Pana Tadeusza”* (1928) na okładce i licznymi fotosami z filmu (także tych jego części, które nie zachowały się do dzisiaj) opisuje znaczenie poematu dla współczesności zgodnie z regułami właściwymi egzaltowanemu, „niepodległościowemu” stylowi jego odbioru, ukształtowanemu na przełomie XIX i XX wieku<sup>3</sup>:

„PAN TADEUSZ”!... – nie masz takich ust w całej Polsce, które by nie wymówiły tej nazwy, nie masz takich oczu, które by w zachwyceniu nie pogrążyły się w tłumie postaci, wyczarowanych przez karty epopei mickiewiczowskiej, i nie tonęły potem olśnione w drogim, nadniemeńskim, niespokojnym niebie wieszczą. Jak długa Polska i szeroka, nie znajdziesz w niej człowieka, który by *Pana Tadeusza* nie uważał za swój poemat, któremu by „Pan Tadeusz” nie był nieskończenie bliski i drogi<sup>4</sup>.

Wraz z pojawieniem się filmu poemat – żyjący dotąd w sercach – ma ożyć dla oczu, słowo ma się stać ciałem.

Ażeby każdy inteligent, profesor, urzędnik, każdy robotnik, wznoszący nową Polskę w hałasie maszyn fabrycznych, i każdy włościanin, karmiący ją swym trudem, ujrzał tę najpiękniejszą wizję naszej Polski. Wizję Polski porwanej przez wielki wichler epopei napoleońskiej, epopei sławy i wolności [...]<sup>5</sup>.

Kim jest zatem wirtualny odbiorca – założony adresat – wpisany w dzieło Ordyńskiego? To człowiek, który – jak wszyscy inni, bez względu na wykształcenie i profesję – przeczytał *Pana Tadeusza* i – jak wszyscy inni – jest nim zachwycony, olśniony. To czytelnik reprezentujący nieanalityczny, emocjonalny styl odbioru dzieła – przyjęcie bowiem innego stylu w świetle założeń zapisanych w programie jest niemożliwe. Ciekawe, jak w taki sposób zamierzoną lekturę oceniał Witold Gombrowicz, który mógł obserwować obchody po powrocie z Paryża do Warszawy z punktu widzenia aplikanta sądowego?

Cele realizacji filmu są opisane w końcowej części broszury:

I oto teraz ujrzymy to wszystko, czego z taką niecierpliwością oczekiwaliśmy, na ekranie. Podobnie jak Francuzi – *Joannę d’Arc*, podobnie jak Niemcy – *Nibelungów*, wskrzesiliśmy i my swoją epopeę narodową – *Pana Tadeusza*. Dzięki filmowi *Pan Tadeusz* dotrze nawet tam, dokąd nie dotarł dotąd, by wzniecić wszędzie płomień najczystszej miłości Ojczyzny i bliźniego, by ukazać wszystkim ten obraz lat dawnych, którego porywy po latach wskrzeszone dały nam Polskę Niepodległą<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> O stylach odbioru A. Mickiewicza piszę w książce K. Kopczyński, *Mickiewicz i jego czytelnicy. O recepcji wieszczą w zaborze rosyjskim w latach 1831-1855*, Warszawa 1994, s. 71-90.

<sup>4</sup> *Pan Tadeusz. Epopea filmowa nieśmiertelnego dzieła Adama Mickiewicza* Wytwórni „Starfilm”, Warszawa 1928.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Warto odnotować niekonsekwencję, w którą popada autor tekstu. Skoro dzięki filmowi poemat „dotrze nawet tam, dokąd nie dotarł dotąd”, nie wszyscy chyba w Polsce mogli uważać go „za nieskończenie bliski i drogi” – chyba że czynili tak bez uprzedniej lektury dzieła Adama Mickiewicza.

Znacznie ważniejsze od opisu postawy czytelnika i jego domniemanego stosunku do poematu wydaje się porównanie filmu Ordyńskiego do *Nibelungów* Fritza Langa (1924) i *Męczeństwa Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera (1928). Określa ono oczekiwania autora tekstu wobec adaptacji *Pana Tadeusza*. Oczekiwania to niemałe w dwojakim sensie. Po pierwsze, oba przywołane obrazy zostały uznane za arcydzieła sztuki filmowej. Są do dziś oglądane, komentowane, trafiają na rozmaite listy najlepszych filmów wszech czasów. Po drugie, zajęły one także ważne miejsce w historii myśli, odniosły się do ważnych problemów współczesności, wywołały gorące dyskusje i spory, wykraczając daleko poza tematykę historyczną.

Film Langa był swobodną adaptacją średniowiecznego eposu, ale odnosił się także do opery *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera z 1876 roku, silnie obecnej w kulturze niemieckiej i tworzącej model lektury eposu, który był tak mocno zakorzeniony w świadomości widzów i czytelników, że musiał być dla reżysera punktem odniesienia. „Nordycki mit – pisze Siegfried Kracauer w klasycznej książce *Od Caligariego do Hitlera* – stał się ponurą opowieścią przedstawiającą legendarne postacie w kleszczach prymitywnych namiętności<sup>7</sup>. W interpretacji Kracauera obraz Langa – tak jak sama *Pieśń o Nibelungach* – miał być wiernym odbiciem germańskiego ducha, dokumentem narodowym, zdolnym do propagowania niemieckiej kultury na całym świecie. „Jego oświadczenie w pewnym stopniu poprzedziło propagandę Goebbelsa” – podsumowuje jednoznacznie, choć jednak z zastrzeżeniem, zawartym w sformułowaniu „w pewnym stopniu”, autor książki, dalej analizując wpływ *Nibelungów* na estetykę wizualnej propagandy III Rzeszy<sup>8</sup>.

*Męczeństwo Joanny d'Arc* powstało według oryginalnego scenariusza Dreyera, w niewielkim stopniu wzorowanego na wydanej w 1925 roku biografii Darczanki autorstwa Josepha Delteila. Przyjęcie filmu duńskiego reżysera we Francji, która finansowała produkcję, było na tyle nieprzychylnie, że bardzo utrudniono jego rozpowszechnianie, a premierowa wersja została oceniona pod presją francuskich nacjonalistów i arcybiskupa Paryża. Negatyw filmu spalił się podczas pożaru laboratorium, a istniejące kopie zaginęły. Przez wiele lat dostępny był tylko wariant zmontowany przez Dreyera z materiałów, które nie weszły do pierwotnego *final cut*. Dopiero w 1981 roku kopia

<sup>7</sup> S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tł. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Gdańsk 2009, s. 88.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

właściwej wersji odnalazła się w szpitalu psychiatrycznym w Oslo, a potem jeszcze trzy lata przeleżała w Norweskim Instytucie Filmowym, zanim ktokolwiek do niej zajrzał.

Obecnie obraz Dreyera jest niekiedy uważany za największe osiągnięcie epoki kina niemego. Jest też umieszczony na watykańskiej liście 45 filmów, które propagują szczególnie wartości religijne, moralne lub artystyczne. Wybitna kreacja psychologiczna głównej bohaterki, ukazanie najgłębszych problemów wiary, rozpacz, postawy wobec śmierci są ukazane za pomocą środków filmowych, które składają się na poetykę metafizycznego realizmu, niemającą sobie równych w okresie kina niemego<sup>9</sup> i ważną dla rozwoju sztuki filmowej wykraczającą poza ten okres.

Zarówno autor tekstu do programu premiery *Pana Tadeusza*, jak i uczestnicy uroczystości raczej nie mogli widzieć filmu Dreyera. Główna, francuska premiera *Męczeństwa* odbyła się dopiero 25 października 1928 roku. Wcześniej miały miejsce tylko premiera w Kopenhadze i kilka zamkniętych pokazów. Przynajmniej więc w odniesieniu do tego obrazu zestawienie trzech filmów w tekście broszury wynikać może tylko z samozadowolenia publicysty. Oni mają *Joannę d'Arc* i *Nibelungów*, my – *Pana Tadeusza*. Jesteśmy równi Francuzom i Niemcom.

*Pan Tadeusz* nie tworzy nowej poetyki, jest adaptacją poematu utrzymaną w konwencji ilustracyjnej Michała Elwira Andriollego<sup>10</sup>, a także obrazów Jana Matejki *Konstytucja 3 Maja* i *Rejtan – upadek Polski*. Odwołajmy się do dwóch definicji adaptacji autorstwa Alicji Helman. Według pierwszej z nich

adaptacja jest w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nieznaną ograniczeń i sięgającą we wszystkie możliwe regiony [...]. Przeniesieniu z literatury do filmu ulega opowiadanie, które ma charakter centralny dla obu dziedzin. To dzięki niemu jakaś historia może zostać opowiedziana. Ma ona jednak charakter swoisty – inny dla powieści, inny dla filmu<sup>11</sup>.

Według drugiej adaptacja to

obróbka materiału literackiego przeznaczonego do filmowania, w istocie: praktyka kinowa wykraczająca daleko poza to postępowanie [...]. Film, posługując się literaturą, przedstawieniem teatralnym, dziełem muzycznym czy wszelką inną materią gotową, wyjmuje je z właściwych dla nich pierwotnych kontekstów i umieszcza w kontekście nowym. Dzięki tym praktykom adaptowane dzieła lub ich fragmenty wchodzą w nowe sytuacje komunikacyjne, co powoduje wymieszanie różnych obiegów kultury. Dzieła sztuki wysokiej wchodzą w niski obieg,

<sup>9</sup> T. Szczepański, *Skandynawia*, [w:] *Kino nieme*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010, s. 348-350.

<sup>10</sup> Konwencję tę charakteryzują M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987, s. 255 i G. Stachówna, *Ułan i dziewczyna (i koń)*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski i M. Stroiński, Kraków 2009, s. 39-40. Zob. też A. Madej, *op. cit.*, s. 119-121 i 126-130.

<sup>11</sup> A. Helman, *Adaptacja*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2006, s. 14.

wykorzystywane w filmach rozrywkowych, praktyki charakterystyczne dla obiegu niskiego pojawiają się w sztuce wysokiej<sup>12</sup>.

Pierwowzory adaptacji Ordyńskiego istnieją w dwóch „właściwych sobie” kontekstach. Po pierwsze, to kontekst pierwodruku poematu (Paryż 1834) i wydań kolejnych za życia autora, a także emigracyjnych losów samego poety, traktowanych po jego śmierci symbolicznie i będących przedmiotem kultu. Warto przypomnieć, że *Pan Tadeusz* nie był popularny wśród czytelników na emigracji. Pierwszy nakład nie został sprzedany. Z zalegających w składzie księgarskim egzemplarzy zdarto okładki, by dokonać próby ponownej sprzedaży w roku 1839. Dla emigrantów Mickiewicz na zawsze pozostał autorem *Dziadów* i wiersza *Do matki Polki*<sup>13</sup>.

Drugim kontekstem jest kontekst kultu Mickiewicza – i wpisany weń typ lektury poematu – który pojawił się w masowym wymiarze w kulturze polskiej przełomu XIX i XX wieku, osiągając apogeum w związku z obchodami setnej rocznicy urodzin poety w 1898 roku. Poddawany druzgocącej krytyce przez Cypriana Kamila Norwida i Gombrowicza, kult ten istnieje w zmieniającej się w zależności od potrzeb historycznych formie do dzisiaj. On to właśnie jest punktem odniesienia dla autorów adaptacji, a także – w formie bardziej bezpośredniej – dla autora tekstu programu premiery. Stanowi, jak się wydaje, dla producenta dobry punkt wyjścia do zaplanowania strategii, która ma skłonić potencjalnych widzów do obejrzenia *Pana Tadeusza* przeniesionego na ekran.

Na początku adaptacje tekstów literackich miały przyciągać widzów do kina, które nie było wówczas uważane za miejsce godne odwiedzania przez ludzi z towarzystwa. Kampanie marketingowe podkreślające, że film jest adaptacją znanego utworu – przy czym dzieła, po które sięgano, bywały tak różne jak *Życie i męka Chrystusa* w adaptacji braci Lumière z 1897 roku i *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego ekranizowane przez Antoniego Bednarczyka w 1911 roku – miały przekonać klasę średnią, która już wówczas została uznana przez producentów za wymarzoną widownię, a jednocześnie była ważna dla obiegu czytelniczego, do zakupu biletów. Jak się wydaje, ten zabieg został zastosowany także z powodzeniem w wypadku *Pana Tadeusza* Ordyńskiego. Wprawdzie nie można się oprzeć na statystykach, ale z dostępnych przekazów – recenzji i artykułów w prasie – wynika, że film miał dużą widownię. Na marginesie warto zauważyć, że *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy (1999) zajmuje na liście polskich filmów nakręconych po roku 1989 drugie (po adaptacji *Ogniem i mieczem*) miejsce pod względem frekwencji w kinach – obejrzało go ponad 6,1 miliona widzów.

<sup>12</sup> Eadem, *Adaptacja*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 14.

<sup>13</sup> K. Kopczyński, *op. cit.*, s. 74.



Filmowa adaptacja może być wierna oryginałowi (wtedy w Polsce bywa nazywana ekranizacją), swobodna – inspirowana tematem literackim albo czerpanymi z literatury obrazami (wyobrażeniami), wreszcie twórcza, zwielokrotniająca walory pierwowzoru<sup>14</sup>. Termin „ekranizacja” nie ma angielskiego odpowiednika, ma natomiast historyczny związek z popularnym w ZSRR w latach pięćdziesiątych przenoszeniem spektaklu teatralnego na taśmę filmową, stosowanym zresztą do dziś zwłaszcza w celach edukacyjnych. Tak rozumiana ekranizacja zmienia oryginał tylko w stopniu koniecznym ze względu na różnice technologiczno-gatunkowe. Najczęściej jednak adaptacja to przeróbka materiału literackiego albo innego – komiksów, musicali, gier – na kino. Adaptacja filmowa dzieła literackiego jest zawsze – by odwołać się raz jeszcze do ustaleń Helman<sup>15</sup> – świadectwem lektury tekstu, jego swoistego odczytania. W wypadku adaptacji najbardziej odległej od niego odnotowujemy w napisach filmu, że powstał on „na motywach...”, co najczęściej oznacza przejście z tekstu literackiego *story line* albo historii głównych bohaterów.

Adaptacja filmowa jest zwykle związana z opowiedzeniem na nowo zaczerpniętej z literatury historii, daniem „nowego życia” bohaterom. Narracja i bohaterowie stają się niezależni od literackiego oryginału, choć przecież się z niego wywodzą. Mocna filmowo adaptacja może wykreować gwiazdy, których obecność w świadomości widzów staje się silniejsza niż obecność bohaterów literackich<sup>16</sup>. Może ukierunkować odbiór pierwowzoru w taki sposób, że czytelnik, który sięga po książkę po obejrzeniu filmu, nie musi już niczego sobie wyobrażać, dostaje bowiem gotowe obrazy, reinterpretacje, zestaw symboli, nawet mitologię – zwalniające go z myślenia, czyniące lekturę łatwą i przyjemną. Udana adaptacja tworzy schematy, po które sięgają następni adaptatorzy. Trochę to przypomina sytuację ilustratorów kolejnych wydań *Pana Tadeusza*, którym trudno było się oderwać od wzorca stworzonego przez Andriollego<sup>17</sup>. Jakość pierwowzoru oczywiście nie musi mieć wpływu na jakość adaptacji.

Przy adaptacji wiernej oryginałowi logicznym zabiegiem warsztatowym jest wykorzystanie dialogów przeniesionych wprost z dzieła literackiego albo nieznacznie zmienianych. W pracach nad nimi bierze często udział autor dzieła literackiego. Współdziałanie pisarzy – twórców pierwowzorów – i reżyserów przy pisaniu scenariuszy było na przykład jednym z powodów sukcesu Polskiej Szkoły Filmowej. Wajda pisał wtedy scenariusze z Jerzym Andrzejewskim i Wojciechem Żukrowskim, a Jerzy Kawalerowicz z Tadeuszem Konwickim. Z praktyki wynika, że powieść, opowiadanie, nowela są najłatwiejsze do adaptacji, a więc są adaptowane najczęściej. Szczególnie

<sup>14</sup> W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 38-49.

<sup>15</sup> A. Helman, *Adaptacja*, *op. cit.*

<sup>16</sup> S. Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*, London-New York 2006, s. 12.

<sup>17</sup> M. Komza, *op. cit.*

trudna jest natomiast adaptacja tekstu poetyckiego: poematu albo dramatu. Tekst poetycki w kinie brzmi sztucznie. Może dlatego, że w rzeczywistości ludzie rzadko mówią wierszem. Adaptacja poezji – jeśli ma zwielokrotnić walory pierwowzoru – raczej powinna być zatem twórcza, eksperymentalna, szukająca nowej formy. Jak daleko można się posunąć w tym względzie, pokazali ostatnio bracia Paolo i Vittorio Taviani w obrazie *Cezar musi umrzeć* (2012), opartym na więziennym przedstawieniu dramatu Williama Szekspira. Ich film jest swoistym dokumentem ukazującym pracę więźniów nad teatralną realizacją wybranego przez reżyserów Szekspirowskiego dzieła.

Oczywiste jest, że również w wypadku adaptacji ważne są punkt widzenia i rola odbiorcy filmu w procesie konkretyzacji dzieła. Decyzje o zaplanowaniu w scenariuszu i scenopisie, a potem zastosowaniu na planie filmowym i w montażowni najważniejszych rozwiązań w dziedzinie warsztatu filmowego trzeba podejmować, biorąc pod uwagę oczekiwania i kompetencje wyobrazonego (wirtualnego) widza. Jak się wydaje, sytuacja zmienia się wraz z rozwojem nowych mediów i uznaniem przekazu audiowizualnego za najważniejszą formę poznawania świata – trzeba bowiem w coraz większym stopniu dostosowywać się do tych kompetencji. Rzecz jasna rozumienie filmu jest – podobnie jak w wypadku innych sztuk – możliwe na różnych poziomach. Według Jamesa Monaco, w dobie kultury audiowizualnej na poziomie podstawowym (*basic level*) odbiorcy nie są potrzebne żadne narzędzia. Nauka czytania wymaga jednak pewnego wysiłku, możliwość oglądania jest dostępna każdemu. A przy tym czytając tekst literacki, tworzymy obrazy, wyobrażenia (*images*), oglądając film – twierdzi Monaco – nie możemy tego robić<sup>18</sup>. Tym bardziej, co warto dopowiedzieć, jest to zbędne w wypadku niefilmowych dzieł audiowizualnych, charakteryzujących się prostotą relacji z odbiorcą czy raczej – uczestnikiem mediów. Wyobraźnia – jedno z najważniejszych dla romantyków narzędzi poznawania świata i kreacji, a także mistycznego kontaktu z Absolutem – może jest (czy też bywa) potrzebna przy tworzeniu takiego dzieła, ale nie do jego odbioru.

Inaczej było w czasach kina niemego. Chociaż jedynym sposobem odbioru tekstu w filmie było czytanie plansz, twórcy adaptacji mogli liczyć na znajomość jej podstawy wśród publiczności bardziej niż obecnie. Długość umieszczanych na planszach tekstów musiała być ograniczona. Tym bardziej więc ruchome obrazy musiały się odwoływać już to do pamięci, już to do wyobraźni widza. Opowieść, jeśli miała wywoływać emocje, musiała istnieć w obrazach właśnie – plansze pełniły, jak się wydaje, rolę wyłącznie wspomagającą. Może nie zawsze tak było, podobnie jak nie zawsze muzyka tapera odgrywała rolę li tylko ilustracyjną. Ale na takie uogólnienia można sobie chyba pozwolić. Inaczej mówiąc, odpowiedzialność reżysera filmu niemego była związana

<sup>18</sup> J. Monaco, *How To Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia*, New York-Oxford 2000, s. 158.

z nadaniem obrazom takiej struktury, jaka broniłaby się bez pomocy plansz i muzyki. I nie bez powodu Dżiga Wiertow nakazywał widzom *Człowieka z kamerą* (1929) – filmu-eksperymentu zdjęciowo-montażowego – by oglądali jego zawierające nieliczne napisy nieme dzieło w całkowitej ciszy<sup>19</sup>.

*Pan Tadeusz* powstaje u schyłku kina niemego. Już w 1927 roku w USA odbywa się pokaz pierwszego filmu częściowo udźwiękowionego, choć zawierającego jeszcze plansze – *Śpiewaka jazzbandu* Alana Croslanda<sup>20</sup>. Zbliża się – a właściwie już trwa – przełom, który radykalnie zmieni warsztat filmowy, także w dziedzinie adaptacji.

W programie premiery i w zrekonstruowanych na jego podstawie napisach czołowych pojawia się charakterystyka gatunkowa filmu, który określa się jako „epopeję filmową nieśmiertelnego dzieła Adama Mickiewicza”. Sformułowanie to jest przede wszystkim adresem hołdowniczym i ma charakter marketingowy, ale zapowiada także rodzaj adaptacji. Ma ona być filmowym eposem, a więc dziełem, „w którym ukazywane są heroiczne losy narodu, klasy społecznej lub jednostki na tle doniosłych wydarzeń historycznych, nierzadko przełomu epok czy znamiennych przemian cywilizacyjnych”, wyrażanych za pomocą podniosłej tonacji i patosu<sup>21</sup>. Gatunek ten w drugiej dekadzie XX wieku odnalazł już właściwe sobie kody („znaki pośredniczące”) i konwencje, które zapewniały mu dużą widownię dającą szansę na zwrot wielkich nakładów, również charakterystycznych dla eposów, będących zwykle wysokobudżetowymi superprodukcjami realizowanymi z wielkim rozmachem. *Dziesięcioro przykazań* Cecila B. DeMille’a (1923) czy *Ben-Hur* Freda Niblo (1925) – najdroższy film w historii kina niemego – to przykłady epopei tak dobrze trafiających w oczekiwania publiczności, że pokazywanych w kinach długo jeszcze po przełomie dźwiękowym, a w latach pięćdziesiątych nakręconych ponownie w kolorze i z dźwiękiem<sup>22</sup>.

Z programu premiery dowiadujemy się również, że scenariusz filmu opracowali Ferdynand Goetel i Andrzej Strug. Obaj znani pisarze *Panem Tadeuszem* debiutowali jako scenarzyści. Niezbyt doświadczony jako filmowiec był także reżyser Ordyński, choć w chwili realizacji miał już pięćdziesiąt lat. Studiował filozofię, parał się z powodzeniem krytyką i reżyserią teatralną (m.in. w USA, gdzie poznał Ch. Chaplina, który dobrze go zapamiętał i opowiadał o nim K. Wierzyńskiemu<sup>23</sup>). Miał duże doświadczenie w pracy z aktorami, ale wcześniej zrealizował tylko dwa filmy – oba w roku 1927 – *Uśmiech losu*, który nie zachował się do dzisiaj, i *Mogiłę nieznanego żołnierza* według powieści Struga (wtedy współpracował z pisarzem przy filmie po raz pierwszy). W wypadku drugiego obrazu był również debiutantem-współautorem scenariusza, jako asystent

<sup>19</sup> D. Wiertow zawarł ten postulat w manifestie na planszach poprzedzających film.

<sup>20</sup> I. Sowińska, *Złoty wiek burleski*, [w:] *Kino nieme*, s. 584.

<sup>21</sup> O. Katafiasz, *Epopeja filmowa*, [w:] *Encyklopedia...*, s. 286.

<sup>22</sup> S. Hayward, *op. cit.*, s. 118; Ł.A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Kino nieme*, s. 621.

<sup>23</sup> K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 297.

reżysera wspomagał go natomiast Michał Waszyński, uznany potem za jednego z najlepszych polskich reżyserów dwudziestolecia międzywojennego<sup>24</sup>.

Autorów adaptacji czekały ważne rozstrzygnięcia. Przede wszystkim musieli postanowić, jak potraktować tekst poematu w sytuacji, gdy nie mieli do dyspozycji ścieżki dźwiękowej. W zachowanej części filmu znajdują się plansze: cztery informacyjne, 168 z tekstem Mickiewicza, jedna z tekstem modlitwy króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Na tych planszach jest około 510 wierszy poematu, często przekształconych lub redagowanych. Jako że *Pan Tadeusz* ma 9714 wierszy (bez *Epilogu*), 510 wierszy to sześć procent tekstu. Można zatem przypuszczać, że filmowcy wykorzystują w całym obrazie nie więcej niż dziesięć procent tekstu.

Konsekwencje takiego zabiegu są dwojakie. Po pierwsze, widz traci panowanie nad strukturą opowieści, która staje się zlepkiem scen lub sekwencji będących ilustracją wybranych fragmentów poematu. Chociaż zachowana zostaje chronologia, opowiadana historia jest nieczytelna dla kogoś, kto nie zna dzieła Mickiewicza. Postulat adekwatności opowiadań zawarty w cytowanej definicji Helman nie zostaje spełniony.

Po drugie, skrócony w tak znacznym stopniu i czasem zniekształcony tekst poetycki nie ma siły oryginału, traci też często rym i rytm. Niekiedy jest wręcz śmiesznie, na przykład gdy czytamy planszę: „Głupi niedźwiedziu, gdybyś w mateczniku siedział” (i na tym koniec). W tym wypadku niewątpliwie wielu widzów w 1928 roku umiało sobie dopowiedzieć dalszy ciąg wiersza. Zapewne niektórzy z nich znali nawet *Pana Tadeusza* na pamięć<sup>25</sup> i wobec tego recytowali w myślach tekst na sali kinowej. W nielicznych momentach, w których pojawiali się aktorzy poruszający ustami, mogli czytać tekst z ruchu ich warg. Mogli też korygować występujące na planszach zniekształcenia.

Skądinąd ciekawe, co by się okazało, gdyby autorzy rekonstrukcji pokusili się o zabieg z powodzeniem zastosowany przez twórców amerykańskiego filmu dokumentalnego *Swastyka* (reż. P. Mora, 1974) i przez autorów fabularyzowanego dokumentu *Powstanie warszawskie* (reż. J. Komasa, 2014). W filmie Philippe’a Mory wykorzystano amatorskie, nieme nagrania rejestrujące przyjazdy Adolfa Hitlera do jego górskiej rezydencji. Dialogi odtworzono na użytek dokumentu z ruchu ust, nagrano i podłożono. Efekt jest niesamowity – również dlatego, że żadna z filmowanych osób nie spodziewała się przecież nagrywania dźwięku. W *Powstaniu warszawskim* działanie to ma może mniejsze znaczenie, jednak uwiarygodnia ścieżkę dźwiękową filmu.

<sup>24</sup> R. Ordyński opisuje swoje doświadczenia reżyserskie w książce *Z mojej włóczgi*, Warszawa 1939.

<sup>25</sup> Ostatnim znanym mi wielbicielem poematu recytującym go zarówno w całości, jak i w wybranych fragmentach był prof. K. Górski (1895-1990). Skądinąd obszerne fragmenty *Pana Tadeusza* znał też na pamięć reżyser filmu (zob. R. Ordyński, *Jak filmowałem „Pana Tadeusza”*, [w:] *idem*, *op. cit.*, s. 222).

Oczywiście aktorzy Ordyńskiego najczęściej mówili tekst *Pana Tadeusza*. Jest to jednak nieczytelne. Trudno jest też się domyślić brzmienia tekstów w sekwencjach dotyczących Konstytucji 3 maja i targowicy. Dla szczegółowej analizy adaptacji odtworzenie tekstu z ruchu ust mogłoby zatem być ciekawe.

Niełatwo – zwłaszcza w sytuacji, kiedy nie mamy całego filmu (dotkliwe braki to zwłaszcza prawie całkiem nieobecna *Księga ósma: Zajazd* i zupełnie niezachowana *Księga dziewiąta: Bitwa*) – odpowiedzieć na pytanie, jaka myśl kierowała skrótami tekstu poematu. Być może praca nad scenariuszem zakładała najpierw wybór fragmentów epopei – scen do nakręcenia, tekst na plansze natomiast był dobierany później. Jeśli jednak przyjąć, że ważnym elementem adaptacji literatury jest w filmie niemym uchwycenie adekwatnych proporcji i relacji między partiami sfilmowanymi oraz zawartością plansz, dziełu Ordyńskiego trudno byłoby przypisać konsekwencję w tej materii. Ostrożnie oceniając strukturę filmu – ze względu na braki w materiale – możemy powiedzieć, że reżyser sfilmował dosłownie i ilustracyjnie wybrane sceny z poematu i połączył je – nie do końca konsekwentnie – fragmentami tekstu.

Podczas realizacji nie pokuszono się o żadne eksperymenty formalne. Świetnie czasem skomponowane przez operatora obrazu, Antoniego Wawrzyniaka, kadry są nakręcone i zwłaszcza zmontowane bardzo tradycyjnie, odejście od schematu jest widoczne tylko przy uccie na zamku i grze Wojskiego na rogu. A przecież ówczesne kino poszukuje nowej formy – jak już wspomniałem, w tym samym czasie Wiertow kręci *Człowieka z kamerą*, film pełen nowatorskich rozwiązań operatorskich i montażowych, do dziś z podziwem oglądanych przez praktyków kina.

W filmie zawarte są sekwencje, które nie stanowią ilustracji do kanonicznego wydania *Pana Tadeusza* z 1834 roku. Pierwsza z nich to *Prolog* oparty na *Epilogu Pana Tadeusza*, w którym Mickiewicza gra Wojciech Brydziński, ilustrowany ujęciami katedry Notre Dame i montowany równoległe z retrospekcjami z Wilna, Nowogródka, cmentarza z ballady *To lubię*, jeziora, wreszcie opowieści „dziada żebrzącego” z końca *Księgi Pierwszej: Gospodarstwo*, w które wmontowany jest Napoleon Bonaparte i przejazd kawalerii generała Jana Henryka Dąbrowskiego. Plan ogólny paryskiej katedry przechodzi w plan ogólny Ostrej Bramy, a tekst *Epilogu* w tekst *Inwokacji* i potem opowieści dziada. Jednym z ujęć retrospekcji jest plan ogólny frontu Soplicowa, odgrywanego przez dwór w Czombrowie<sup>26</sup>. Po opowiadaniu dziada dwór pojawia się na dłużej, poprzedzając – tak jak w oryginale – przyjazd Tadeusza Soplicy (*time code* [dalej jako TC] 13:46 odrestaurowanej wersji). Odtąd aż do koncertu Jankiela nakręcone sceny są ilustracjami do wybranych fragmentów poematu.

---

<sup>26</sup> Interesujący referat na ten temat pt. „Jak artyści z Warszawy filmowali «Pana Tadeusza» w Czombrowie?” wygłosiła na konferencji „Pan Tadeusz. W 180. rocznicę pierwszego wydania epopei Adama Mickiewicza (Warszawa, 14.05.2014)” J. Puchalska.

Podczas koncertu pojawiają się dwie sekwencje montażowe oparte na obrazach Matejki. Są to bicie dzwonu (TC 1:52:04) montowane równolegle z wizjami przyjęcia przez Sejm Wielki Konstytucji 3 maja, wspomaganymi planszą z fragmentem modlitwy królewskiej, i targowica (TC 1:54:27), rozpoznana, tak jak w poemacie, przez klucznika Gerwazego, z kontrapunktem w postaci sekwencji wkroczenia na Litwę armii generała Dąbrowskiego.

Warto się zatrzymać przy *Prologu* i sekwencjach opartych na obrazach Matejki dlatego, że pokazują one potencjał adaptacji i możliwe kierunki jej rozwoju, gdyby nie ograniczała się ona do bardzo realistycznie pomyślanych i utrzymanych w konwencji Andriollego ilustracji poematu. Wyraziście zarysowaną w tych fragmentach filmu, ale niepodjętą możliwością była próba poszukiwania odpowiedzi na pytanie o przyczyny klęski I Rzeczypospolitej i początkowych działań na rzecz jej wskrzeszenia, poszukiwania za pomocą środków filmowych dostępnych kinu niememu, a także budowania dramaturgii filmu poprzez równoległe do opowiadanej historii, mającej źródła w poemacie, ukazanie psychologicznego portretu emigranta żyjącego „na paryskim bruku” i wracającego myślami do ojczyzny.

Tadeusz Lubelski ocenił, że *Pan Tadeusz* był „całkowicie anachroniczną od strony estetycznej, upraszczającą adaptacją epopei”<sup>27</sup>. Innymi słowy, został zrealizowany w konwencji, która była właściwa kinu dziesięć lat wcześniej. Ale dziesięć lat wcześniej Polska dopiero odzyskała niepodległość i adaptacja epopei narodowej nie była jeszcze możliwa. Pytanie też, czy wirtualnemu widzowi wpisnemu w dzieło Ordyńskiego inna realizacja była potrzebna. Jak już pisałem, ówczesna polska publiczność dobrze znała przebieg akcji i tekst poematu, ten ostatni niekiedy na pamięć przynajmniej w obszernych fragmentach. Jej oczekiwania zatem dotyczyły raczej obsady, wizualizacji, ilustrowania – nie zaś arcydzieła większego od utworu Mickiewicza. Kilka dobrze nakręconych scen – na czele z koncertem Jankiela – mogło z powodzeniem takie oczekiwania zaspokoić. Oczywiście tylko wobec polskiej publiczności. Dla cudzoziemców film był całkiem nieczytelny. Nie miał zresztą chyba ambicji trafienia na zagraniczne rynki i nie mamy świadectw, że gdziekolwiek poza Polską był pokazywany.

Widz *Pana Tadeusza* nie posługiwał się wyobraźnią. Akcję i tekst znał, więc nie musiał ich sobie wyobrażać. Co najwyżej sięgał do pokładów pamięci. Na ekranie widział rzeczywistość zmitologizowaną, w sensie estetycznym określoną przez środki ekspresji właściwe znanemu mu malarstwu Matejki i rysunkom Andriollego. Przyjął też bez zastrzeżeń zaproponowaną mu, silnie obecną w praktyce artystycznej dwudziestolecia, ikonę ułana i dziewczyny<sup>28</sup>. „Znaki pośredniczące” nie jawiły mu się jako bogaty system. Jego relacja ze światem przedstawionym w filmie nie była skomplikowana,

<sup>27</sup> T. Lubelski, *Polska*, [w:] *Kino nieme*, s. 872. Zob. też A. Madej, *op. cit.*, s. 134-136.

<sup>28</sup> G. Stachówna, *op. cit.*, s. 38-40.

konkretyzacja dzieła nie wymagała wysiłku. Dzięki adaptacji dzieło Mickiewicza wchodziło w „nową sytuację komunikacyjną” tylko o tyle, o ile obraz może zastąpić tekst, stać się jego ekwiwalentem.

Film został wysoko oceniony przez publiczność, tłumnie odwiedzającą kina. Krytycy i publicyści byli bardziej wstrzemięźliwi. Magdalena Samozwaniec, oceniając negatywnie przede wszystkim obsadę, podsumowała pracę twórców adaptacji następująco:

Za dużo nas w naszej najmłodszej młodości męczyli tym *Panem Tadeuszem*, za dużo nam go kazali uczyć się na pamięć, prawie jak pacierza, żebyśmy mogli bezkrytycznie patrzeć na farsę, którą nam z niego zrobił polski film<sup>29</sup>.

Zwracano też uwagę na ograniczenia koncepcji reżyserskich. Maria Jehanne Wielopolska pisała:

Sądzę, że o tyle nie dotknie p. Ordyńskiego powiedzenie, iż wcale nie okazał się filmowym reżyserem w *Panu Tadeuszu*, a uczynił to z rozmysłem. Nie chciał dać filmu, chciał dać ilustrację do Mickiewiczowskiej epopei. I nie próbował dać epopei, jeno ekstrakt z niej, najłatwiej się pod „ołówkę” ilustracyjny nadający. Dlatego też zawiódłby się ten, który by szukał w *Panu Tadeuszu* Ordyńskiego elementów filmowych. Nie ma tam nic ze sztuki filmowej – są pojedyncze żywe obrazy, są widoki krajobrazu i koniec. Aby *Pan Tadeusz* mógł stać się arcydziełem filmowym, tak jak jest arcydziełem poetycznym, trzeba by go ściśle przystosować do ekranu, przykroić i zmienić. Nikt się nie ważył zmieniać *Pana Tadeusza* i stąd całe nieporozumienie. Nie można adaptować nieśmiertelnych dzieł literatury bez twórczej zuchwałości, i na odwrót: nie można adaptować praw fotografii do dzieł literatury<sup>30</sup>.

Recenzentce „Kino-Teatru” wtórowała „Gazeta Warszawska”, przekonując, że film został zrealizowany dla zwykłych ludzi, „szerokiej publiczności”, która właśnie w kinie się odnajduje – nie dla profesorów literatury<sup>31</sup>, a „Polska Zbrojna” broniła twórców, posługując się następującymi argumentami:

A jednak dobrze – być może – zrobił realizator filmu p. Ordyński, że skromnie ograniczył swe zadanie, że nie pokusił się o sfilmowanie Mickiewicza, a sfilmował zdarzenia z *Pana Tadeusza*. Być może, iż danie filmowego ekwiwalentu Mickiewiczowskiej epopei jest w tej chwili rzeczą jeszcze zupełnie niemożliwą. Nikt dzisiaj jeszcze nie włada środkami ekspresji filmowej tak, by dojść na tej drodze do tego stopnia artyzmu, do jakiego doszedł Mickiewicz drogą słowa i poezji. Na to za młoda jest jeszcze sztuka filmowa i na to trzeba by geniusza bodaj nie mniejszego,

<sup>29</sup> M. Samozwaniec, *Tajemnica starego narodu*, cyt. za: *Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje*, wybór, wstęp i oprac. B.L. Gierszewska, Kraków 2012, s. 98.

<sup>30</sup> M.J. Wielopolska, *Pan Tadeusz*, „Kino-Teatr” 1928, nr 4, cyt. za: *Polski film fabularny 1918-1939...*, s. 105-106. Fragmenty recenzji *Pana Tadeusza* znajdują się też na <http://www.pantadeusz.tvp.pl/ofilmie.html> [dostęp: 10.01.2015].

<sup>31</sup> „Gazeta Warszawska” 1928, nr 340; zob. <http://www.pantadeusz.tvp.pl/ofilmie.html> [dostęp: 10.01.2015].

aniżeli był nim sam Mickiewicz. W ten sposób została zresztą usunięta niebezpieczna konkurencja poezji i filmu, która musiałaby się w tym wypadku – chodź wszakże o Mickiewicza – skończyć porażką dziesiątej Muzy<sup>32</sup>.

Swoistość adaptacji Ordyńskiego polegała więc na tym, że w istocie nie była ona adaptacją, lecz ilustracją. Pytanie, czy te wady filmu przeszkadzały widzom w końcu trzeciej dekady XX wieku. Może nie tak bardzo, jak mogłoby się dziś wydawać, choć pogląd recenzenta zawierający ocenę możliwości „za młodej jeszcze” sztuki filmowej jest nieprzekonujący, podobnie jak jego sąd dotyczący konieczności adaptowania genialnej poezji przez filmowca geniusza. A jednak podobne opinie są obecne w potocznych dyskusjach na temat filmowej adaptacji dzieła literackiego do dzisiaj. Jeśli myśleć o adaptacji w kategoriach konkurencji poezji (literatury) i obrazu, od roku 1930 sytuacja bardzo się komplikuje. W polskim kinie – po raz pierwszy w adaptacji *Moralności pani Dulskiej* (reż. B. Niewolin) – pojawia się dźwięk.

Reżyser filmu podjął próbę obrony dzieła. Płynąc w styczniu 1929 roku statkiem do Ameryki, napisał artykuł zbierający doświadczenia produkcji. Argumentację, którą się posługuje, można sprowadzić do trzech punktów. Po pierwsze, zadanie było trudne, czasu mało, a ekipa podchodziła do pracy nie tylko z poświęceniem, ale też „ze wzruszeniem”. Po drugie, krytycy filmu – którzy w wielu sprawach, na przykład co do „nadmiernie teatralnej” gry aktorów, się mylą – mają rację, nazywając dzieło „ilustracją *Pana Tadeusza*”.

Może to nazwa nieściśła, bo szło raczej o oddanie pewnych momentów w ich istocie raczej uczuciowej niż o ilustrowanie kartek poematu, ale nie jest ona obraźliwa. Robić z *Pana Tadeusza* tzw. film w jego aktualnym znaczeniu – byłoby to wybrać jeden z przesuujących się tam tematów, dodać mu własnego sosu kinowego i najeżyć typowymi wzniesieniami i spadkami napięcia. Znaczyliby to jednak zarazem pozbawić się całej gamy życia pewnego typu ludzi w owej epoce, leniwej na co dzień, jak snujące się obok nich krowy i barany, ale w każdej chwili gotowych do działania pośpiesznego, porywczego, a gdy zajdzie potrzeba – po prostu bohaterskiego. Jakaś legenda, w konstrukcji swojej może bardziej związana, nie dałaby nam możliwości tak bliskiego współżycia z osobami nam drogimi przez ich wady, jak i przez ich zalety, których tempo równie dobrze oddaje powolne grzybobranie jak impet najazdu i bitwy. Zbliżyć się do poematu jak najistotniej – oto, co nam wszystkim przyświecało, czego słusznie żądał od nas scenariusz. Reszty miał dokonać poemat. I dokonał<sup>33</sup>.

Po trzecie wreszcie, to nie krytycy, tylko widzowie decydują o wartości filmu. A ci ostatni ocenili obraz wysoko, na co jest wiele dowodów – przede wszystkim frekwencja w kinach, ale także reakcje publiczności na konkretne fragmenty filmu, reakcje

<sup>32</sup> „Polska Zbrojna” 1928, nr 316; cyt. za <http://www.pantadeusz.tvp.pl/ofilmie.html> [dostęp: 10.01.2015].

<sup>33</sup> R. Ordyński, *op. cit.*, s. 228-229.



obserwowane przez Ordyńskiego nie tylko na premierze, ale także podczas zwykłych pokazów kinowych, na które chodził z ciekawości i „chęci kontroli własnej”<sup>34</sup>. Uwagi reżysera są zapisane z polemiczną pasją i – jak się wydaje – wynikają z potrzeby dowiedzenia samemu sobie dwa miesiące po premierze, że mimo wszystko *Pan Tadeusz* odniósł sukces. Trzeba przyznać, że kolejne lata dystrybucji filmu potwierdzają jego tezę o uznaniu tego obrazu przez publiczność.

Opisując pracę nad adaptacjami utworów Jarosława Iwaszkiewicza pięćdziesiąt lat później, Wajda stwierdzał:

Myślę, że tam, gdzie pisarz sam dużo opisuje i daje tak zwany materiał wizualny – obrazy, plastyczne wizje itd. – że tam wcale materiału dobrego dla filmu nie ma. Natomiast wszędzie tam, gdzie występuje dramat, charakter, szczegóły, realność – obraz filmowy, jeżeli już się pojawia, pojawia się jako coś, co nie tylko ma zrobić wrażenie na widzu, ale próbuje dociec czegoś głębszego, ważniejszego. Inaczej powstanie jedynie zbiór obrazów, może pięknych, ale nigdy porywających jako kino.

Kino bowiem nie jest tak oglądane jak malarstwo. Nieporozumieniem jest pogląd, że kino to są obrazy, które przetaczają się przed naszymi oczami<sup>35</sup>.

Opinia Wajdy w dużym stopniu może się odnosić do adaptacji Ordyńskiego – pozostającej właśnie ciągiem obrazów przetaczających się przed oczami. Skądinąd w czasach, gdy została ona wyrażona (1979), nie było Internetu i wobec tego interaktywna komunikacja z widzem miała charakter bardzo ograniczony. Dziś o adaptacji filmowej możemy mówić także w kontekście crossmediów i transmediów. Crossmedia adaptują tę samą historię lub przekaz do różnych mediów, wykorzystując ich mocne strony, a transmedia powodują, że rozmaite historie lub przekazy wykorzystane w różnych mediach „dodają się”, tworząc nową jakość. Postulowany przez autora adaptacji *Panien z Wilka* sposób wykorzystania literatury byłby zatem „crossmedialny”. Problemem filmu Ordyńskiego jest natomiast to, że poezja i obraz nie tworzą w nim nowej jakości.

Należy wreszcie odpowiedzieć na pytanie, czym mogłaby być w wypadku adaptacji *Pana Tadeusza* ta „nowa jakość”, owo dociekanie „czegoś głębszego, ważniejszego” postulowane przez Wajdę. Przypomnijmy, że utwór – który kończył się jak pogodna baśń, bliska mitowi, a nawet objawieniu<sup>36</sup> – bywał różnie oceniany przez poetów. Norwid pisał o nim, że to „poemat ów arcynarodowy, w którym jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im Ojczyznę”<sup>37</sup>. Ten sąd, często cytowany i analizowany,

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>35</sup> A. Wajda, *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza*, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2001, s. 335.

<sup>36</sup> S. Makowski, E. Szymanis, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992, s. 57-58.

<sup>37</sup> C. Norwid, *List do Józefa Ignacego Kraszewskiego ok. 15.05.1866*, [w:] *idem Pisma wszystkie*, t. 9, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 223.

można z pewnością postawić na biegunie przeciwległym do emocjonalnego, bezkrytycznie aprobatorywnego odczytania dzieła przyjmującego reguły narzucane przez kult Mickiewicza, o którym była mowa wyżej. W tym kontekście ciekawie wygląda obrona *Pana Tadeusza* Ordyńskiego przez poetów Jana Lechonia i Antoniego Słonimskiego. Obaj składają reżyserowi gratulacje, Słonimski pisze nawet, że nie było dotąd w Polsce filmu na tak wysokim poziomie<sup>38</sup>.

Nową jakość do interpretacji poematu wprowadził Czesław Miłosz, który w 1977 roku napisał:

Wbrew pozorom, a także wbrew świadomym zamiarom autora, *Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu. Tutaj jest sekret „ostatniego eposu w europejskiej literaturze”<sup>39</sup>.

Zaproponowane przez Miłosza odczytanie *Pana Tadeusza* otworzyło nową perspektywę interpretacyjną i inny niż dotychczasowe kontekst – także filmowy – w którym można umieścić dzieło Mickiewicza. Takie spojrzenie nie było jednak nikomu wcześniej potrzebne. Ani emigrantom upadającym nieuchronnie na duchu po 1834 roku, ani uczestnikom obchodów dziesięciolecia odzyskania niepodległości, ani też nawet – jak można sądzić – widzom adaptacji Wajdy w samym końcu XX wieku.

W dwudziestoleciu międzywojennym polska inteligencja znała dzieła Mickiewicza i posługiwała się jeszcze na co dzień językiem mającym źródła w jego pisarstwie. Nie wydaje się jednak, by była zainteresowana „pogodną baśnią” albo „metafizyką ładu istnienia”. Dlatego może w Polsce nie powstały filmy na miarę *Nibelungów* i *Męczeństwa Joanny d’Arc* ani nikt nie odważył się zmierzyć z filmową adaptacją *Dziadów* – skądinąd takiego śmiałka mógłby czekać los Friedricha Wilhelma Murnaua, autora adaptacji *Fausta* (1926), uważanej w Niemczech za uproszczenie dramatu Johanna Wolfganga Goethego i jedno z najsłabszych dzieł twórcy *Metropolis*<sup>40</sup>.

Wspominałem już, że kinowa frekwencja obu adaptacji *Pana Tadeusza* była wysoka. Czy jednak miało to związek z wyrazistością idei Mickiewicza w ich powszechnej recepcji i świadczyło o ich ważności dla widzów z dwudziestolecia, dotkniętych romantycznym paradygmatem kultury, i dla tych z końca XX wieku, już z niego – wedle Marii Janion – „wyleczonych”<sup>41</sup>? Trudno znaleźć podstawę do odpowiedzi na to pytanie.

<sup>38</sup> J. Lechoń, *Kino w obronie „Pana Tadeusza”*, [w:] *Polski film fabularny 1918-1939...*; A. Słonimski, „*Pan Tadeusz*” na ekranie, [w:] *Polski film fabularny 1918-1939...* Zob. też A. Madej, *op. cit.*, s. 133-134.

<sup>39</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 144.

<sup>40</sup> Zob. S. Kracauer, *op. cit.*, s. 137-138.

<sup>41</sup> M. Janion, *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 19-34.

Jakkolwiek by było, *Pana Tadeusza* Ordyńskiego oglądamy dziś nie jako arcydzieło, lecz jako świadectwo epoki i przyczynek do dziejów recepcji Mickiewicza w dwudziestoleciu międzywojennym. A także jako dowód braku wielkich wymagań wobec wpisanego w to dzieło wirtualnego odbiorcy, dla którego „ośnienie w niespokojnym niebie wieszczą” pozostało tylko publicystyczną figurą.

**“ILLUMINATION IN THE TURBULENT SKY OF THE POET”.  
RYSZARD ORDYŃSKI’S FILM *SIR THADDEUS* (1928) –  
A VIRTUAL VIEWER’S PERSPECTIVE**

Summary

The discovery in 2006 and a digital reconstruction of successive fragments of a copy of the 1928 film *Pan Tadeusz* (*Sir Thaddeus*), a silent film adaptation of Adam Mickiewicz’s epic poem of 1834 created for the 10th anniversary of independence, will give audiences a chance to examine the adaptation’s premises once more. The author of the article contemplates the sense in comparing the film to the greatest achievements of 1920s cinema and ponders the reasons behind the positive reception of the work by its first audiences. In his opinion, the film’s success ought to be sought within the context of the cult of Mickiewicz, and not strictly in the merits of the film.

**Martyna Budzyła**

Uniwersytet Zielonogórski

## IDEOLOGICZNY KONTEKST FILMOWYCH ADAPTACJI DZIEŁ LITERACKICH – *DZIADÓW* ADAMA MICKIEWICZA I *FERDYDURKE WITOLDA GOMBROWICZA*

### 1

Adaptacja jako termin naukowy (łac. *adaptare* – przystosowywać) funkcjonuje z powodzeniem w naukach zarówno matematyczno-przyrodniczych, jak i humanistycznych. W teorii literatury jest pojmowana jako sposób „przystosowania konkretnych utworów do innych struktur rodzajowych”<sup>1</sup>. W filmoznawstwie termin ten został przejęty i użyty na oznaczenie „dzieł ekranowych, które są transpozycjami utworów literackich i teatralnych”<sup>2</sup>. W *Słowniku adaptacji filmowych* czytamy, że jest to

przeróbka utworu literackiego w celu dostosowania go do możliwości innego medium, ponowne wykonanie istniejącego już dzieła w innym tworzywie. Innymi słowy, adaptacja to rodzaj przekładu – ze słowa na obrazy, na działających ludzi, na ekranowe sytuacje<sup>3</sup>.

Adaptacja filmowa polega na wyrażeniu tej samej zasadniczej treści i głównych myśli, które zawiera sztuka teatralna lub powieść, za pomocą innych środków, właściwych sztuce ekranowej. Autor scenariusza filmu, czyli literackiej podstawy dzieła kinematograficznego, nie tylko decyduje, które postacie, wątki i motywy opisane

<sup>1</sup> T. Miczka, *Adaptacja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Kraków 1998, s. 8.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 7. Istnieje również termin „ekranizacja”, który w ujęciu literaturoznawczym funkcjonuje w dwojaki sposób: „[...] w pierwotnym, wąskim znaczeniu: wierne przeniesienie na ekran filmowy widowiska scenicznego; w szerszym sensie: filmowa przeróbka literackiego utworu fabularnego lub epickiego [...]” (M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 122). A. Helman zwraca jednak uwagę na obecne w badaniach naukowych i krytyce rozróżnienie, zgodnie z którym adaptacja pozwala „[...] przenieść na ekran utwór należący do prozy literackiej, a więc powieść lub nowelę, w nielicznych przypadkach wiersz, nigdy – dramat. Prozę i poezję się adaptuje, utwór dramatyczny – ekranizuje” (A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 267).

<sup>3</sup> *Słownik adaptacji filmowych*, red. A. Kołodyński, K.J. Zarębski, Bielsko-Biała 2005, s. 5.

w pierwowzorze literackim znajdują się w scenariuszu, lecz również przekazuje własną interpretację adaptowanego dzieła<sup>4</sup>.

Ekranizacja jest swoistym przekładem, który zawiera odczytanie, interpretację utworu literackiego poprzez filmowy system znaków. Przy czym wieloznaczność struktur umożliwia różne przekłady<sup>5</sup>. Aby się uporać z tą problematyką, Maryla Hopfinger posługuje się pojęciem przekładu intersemiotycznego do opisanego zjawiska

przełożenia znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego<sup>6</sup>.

Sformułowanie „filmowa adaptacja literatury” nie odnosi się każdorazowo do tego samego zjawiska, a zatem nie pozwala na stworzenie jednego pojęcia wyczerpującego bogactwo zabiegów stylistycznych, jakim są poddawane tego typu dzieła.

André Bazin w szkicu *O film nieczysty: obrona adaptacji* twierdzi, że adaptacja na początku zmierzała do transkrypcji ekranowej poprzez osiągnięcie identyczności z utworem literackim. Wierność ta jednak nie kolidowała wcale z pełną niezależnością filmowca. Otworzyła ona niejako nowe horyzonty – zarówno intelektualne, jak i moralne, co zaowocowało tworzeniem kolejnych wartościowych filmów. Niezbędny w tym wypadku jest talent kreacyjny, ponieważ im więcej wartości literackich posiada dzieło, tym łatwiej zburzyć całą filmową konstrukcję. Co za tym idzie, wcale nie trzeba zachować identyczności z pierwotnym utworem, ale należy nadać mu pewien sens oryginału. Bazin posłużył się bardzo trafnym stwierdzeniem, że „adaptować nie znaczy zdradzać oryginał, ale go respektować”. Współcześnie film nauczył się panować nad środkami wyrazu, potrafi osiągnąć wierność, dzięki inteligencji struktur estetycznych. Autor twierdzi, że bywa też tak, iż utwór literacki jest jakby „zabezpieczeniem filmu” ze względu na swój wysoki status<sup>7</sup>.

## 2

Model reprodukcji kulturowej stworzony przez Pierre'a Bourdieu przedstawia działalność edukacyjno-wychowawczą jako system przemocy symbolicznej, polegający na ustalaniu, selekcyonowaniu oraz narzucaniu określonych znaczeń i sensów zgodnie

<sup>4</sup> W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 15-17.

<sup>5</sup> M. Hopfinger, *Adaptacja jako przejaw relacji między literaturą a filmem. Intersemiotyczne podstawy adaptacji*, [w:] *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, red. M. Hopfinger, Wrocław 1974, s. 81.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>7</sup> A. Bazin, *O film nieczysty: obrona adaptacji*, [w:] *idem, Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, tł. i posł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 79-103.

z wizją oraz interesami dysponentów oficjalnej kultury. Jednym z najistotniejszych elementów tego procesu jest przekaz szkolny, cechujący się usystematyzowaniem, skodyfikowaniem, zrutynizowaniem i daleko posuniętą unifikacją. Podręczniki, programy szkolne, instrukcje dla uczniów i nauczycieli stanowią dowód nasilającej się homogenizacji rozmaitych przejawów naszej działalności<sup>8</sup>.

Agnieszka Suchocka stwierdza za Bourdieu, że

przemoc symboliczna polega [...] na transmisji wzorców zachowań, znaków i treści danej kultury wraz z narzucaniem ich interpretacji [...]; dokonuje się dokładnie tam, gdzie się jej za przemoc nie uważa. Opiera się na fakcie akceptowania przez ludzi zespołu podstawowych przedrefleksyjnych założeń<sup>9</sup>.

Formą przemocy symbolicznej jest wprowadzenie ukrytego przesłania w adaptacjach filmowych. Ideologia przemycana jest w nich na wielu płaszczyznach. W sposób ukryty „uobecnia” ją między innymi:

1. Sposób opracowania scenariusza. Anna Ślósarz zauważa na przykład, że w *Potopie* Jerzego Hoffmana (Polska 1974) pominięto obronę Warszawy, aby nie budziła niepożądanych skojarzeń z najnowszą historią, natomiast dodano scenę odnalezienia przez Kmicica spalonej przez Szwedów wioski w celu podkreślenia roli chłopów nie tyle w siedemnastowiecznej historii, ile w robotniczo-chłopskim państwie. W zrealizowanej rok wcześniej adaptacji *Chłopów* Jana Rybkowskiego (Polska 1973) pominięto ze względu na dobrosąsiedzkie stosunki z Niemcami wątek niemieckich kolonistów. Ponadto naturalizm, jaki Władysław Reymont przedstawiał w powieści, w filmie nie został oddany<sup>10</sup>. Reżyser zarysował jedynie związki między bohaterami, omijając drastyczność, z jaką przedstawione są one w książce. O złagodzonej wizji chłopstwa zdecydowały względy polityczne. Panująca w okresie PRL-u doktryna społeczna przedstawiała tę warstwę jako najbardziej uciskaną, ale też najbardziej wartościową. Natomiast Reymont, pisząc powieść na początku wieku, mógł dać wyraz pesymistycznym przekonaniom o naturze człowieka<sup>11</sup>.

2. Dobór aktorów. Przykładowo w *Panu Tadeuszu* Andrzeja Wajdy (Polska-Francja 1999) odtwórcą roli księdza Robaka był Bogusław Linda, który we wcześniejszych filmach występował jako typowy macho, silny mężczyzna, „twardziel”. Miał za sobą

<sup>8</sup> Zob. A. Wesołowska, *Ukryty program szkoły jako przejaw władzy symbolicznej w koncepcji Pierre'a Bourdieu*, „Dialogi Polityczne” 2003, nr 1, s. 117.

<sup>9</sup> A. Suchocka, *Przemoc symboliczna jako element ukrytego programu kształcenia polskiej szkoły*, [http://www.amw.gdynia.pl/library/File/ZeszytyNaukowe/2011/ZN\\_4\\_2011/Suchocka%20A.pdf](http://www.amw.gdynia.pl/library/File/ZeszytyNaukowe/2011/ZN_4_2011/Suchocka%20A.pdf) [dostęp: 17.05.2014].

<sup>10</sup> A. Ślósarz, *Produkty przemysłu medialnego XXI w. jako interpretanty literatury*, [w:] *Współczesne problemy badań nad recepcją oraz oddziaływaniem utworów literackich*, red. L. Jazownik, Zielona Góra 2013, s. 14.

<sup>11</sup> B. Kosecka, K. Kubisiowska, *Lektury na ekranie, czyli mały leksykon adaptacji filmowych*, Kraków 2000, s. 21.

między innymi role: porucznika Arka w *Krollu* Władysława Pasikowskiego (Polska 1991), Franza Maurera w *Psach* Pasikowskiego (Polska 1992), Leona w *Sarze* Macieja Ślesickiego (Polska 1997), majora Kellera w *Demonach wojny według Goi* Pasikowskiego (Polska 1998). To zróżnicowanie pomiędzy wcześniejszymi rolami Lindy a kreacją księdza Robaka stwarza sytuację komiczną.

3. Operowanie kamerą i montaż. W *Lalce* Jerzego Hasa w funkcji filmowego opisu użyty został *travelling*. Wiele ujęć kręconych jest z jadącej na wózku kamery, dzięki czemu ukazuje ona widzowi nieskończone obrazy (brudne ulice czy arystokratyczne piękno). Zdaniem Barbary Koseckiej i Katarzyny Kubisiowskiej ma to za zadanie ukazać bogactwo przedmiotów, miejsc i ludzi, co często pochłania więcej uwagi widza niż sama tocząca się akcja. Można rzec, że w tym wypadku scenografia jest jednym z bohaterów filmu<sup>12</sup>. Baz Luhrmann stworzył film *Romeo i Julia*, opierając się na „języku MTV”. Polega to na

tw. twardym montażu i na ciągu dynamicznie zmieniających się obrazów, nierzadko spreparowanych przy użyciu komputerów. Efektem jest rytmiczna, podporządkowana melodii seria kadrów, niemająca na celu zilustrowania konkretnej historii, lecz pobudzenie zmysłów odbiorcy, szczególnie wzroku<sup>13</sup>.

Celem zastosowania tego rodzaju montażu jest przyciągnięcie widza (szczególnie młodego). Warto zauważyć, że w *Potopie* Hoffmana wojsko szwedzkie filmowane było w planach pełnych i ogólnych, przez co widz postrzega je jako automaty do zabijania.

4. Gra światła i cieni oraz kolorów. Zmiana światła i koloru w doskonały sposób ukazuje sytuację żydowskich pracowników budowlanych w filmie *Pianista* Romana Polańskiego. Oto na tle częściowo zburzonego domu, mokrej ulicy i pochmurnego nieba idzie kolumnada robotników, co tworzy atmosferę beznadziei. Ślósarz zauważa, że zestawia się tam pesymistyczne kadry z ujęciami straganów pełnych jedzenia oraz pięknych i kolorowych kwiatów. Tego typu scena jest zderzona z momentem egzekucji przeprowadzonej na jednym ze starszych pracowników w obecności młodszych kolegów, między innymi głównego bohatera. Warto zauważyć, że kolorystyka oraz oświetlenie są takie same jak w momencie wymarszu na plac budowy (brak słońca, czystych kolorów, dominacja barwy chłodnej – niebieskiej)<sup>14</sup>. Taki obraz przedstawia szczęśliwych Polaków na tle eksterminacji Żydów, co oznaczałoby, że pojęcie Holocaustu dotyczyło tylko społeczności żydowskiej. Podtrzymuje też często powielany stereotyp Polaka-antysemity. Kontrast tych dwóch narodów został ukazany za pomocą światła

<sup>12</sup> Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 84.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>14</sup> Zob. A. Ślósarz, *Ideologiczne matryce. Lektury a ich konteksty. Postkomunistyczna Polska – postkolonialna Australia*, Kraków 2013, s. 172.

i odcieni. W stosunku do Polaków zostało użyte ciepłe światło i pastelowe kolory, natomiast w stosunku do Żydów – rozproszone światło oraz brudne i zimne barwy.

5. Dobór muzyki. Wspomniany wcześniej Luhrmann w filmie *Romeo i Julia* posłużył się muzyką współczesną. Odbiorca może w nim usłyszeć piosenki, między innymi: *Lovefool* – The Cardigans, *Talk Show Host* – Radiohead, *Crush* – Garbage, *Kissing You (Love Theme from „Romeo and Juliet”)* – Des'ree, *Everybody's Free (To Feel Good)* – Quindon Tarver. Skoro wersja Williama Szekspira została uwspółcześniona, reżyser musiał wprowadzić do adaptacji ścieżkę dźwiękową odpowiadającą XX wiekowi. Retoryczna funkcja muzyki doskonale uwidacznia się w *Potopie* Hoffmana. Piosenka, którą śpiewają towarzyski Oleńki, przedac wełnę:

Oj wyjdę ja za wysoki próg  
Czy nie jedzie ukochany mój.  
A wyjdę ja za wysokie wrota...,

wyraża tęsknotę za ukochanym, który jeszcze nie wrócił z wojny, ale także przekazuje odbiorcy przeżycia ubogich. Ponadto stanowi tło spotkania Oleńki i Kmicica, a co za tym idzie, jednoczy różne warstwy społeczne oraz polskie i litewskie społeczeństwo (ze względu na powojenną ideologię jednolitego narodowo państwa nie zostały one ukazane)<sup>15</sup>. Ślósarz zauważa, że „muzyka charakteryzuje nawet zdegenerowanych Polaków jako przynależnych do polskiej ziemi i wzbudzających współczucie oraz sympatię, natomiast Szwedów jako odczłowieczonych agresorów i kolonizatorów”<sup>16</sup>. Ukazane jest to między innymi w momencie, gdy Wołodyjowski prowadzi konny oddział, a w tle słychać orkiestrę, trąbki i murmurando wykonywane przez męski chór. Przydaje to wojsku zdyscyplinowania i zaangażowania. W filmie *Doktor Judym* Włodzimierza Haupego złe wieści zwiastuje szybka, gwałtowna muzyka. Przykładem tego jest scena, gdy Judym jedzie powozem do Korzeckiego, a w tle słychać niepokojącą melodię. Widz wie, że stało się coś niedobrego, strasznego. Kiedy Tomasz wchodzi do mieszkania, widzi martwego, leżącego na łóżku przyjaciela.

6. Scenografia. W *Hamlecie* wyreżyserowanym przez Franca Zeffirellego akcja rozgrywa się w autentycznym szkockim zamku. Jest on pokazany w całości w wielu scenach. Dodatkowo fabuła tocząca się w plenerze nadaje filmowi dynamikę i rozmach. Wszystko to ma na celu pokazanie życia, jakie rozwija się w mieście, oraz zwrócenie uwagi widza na krajobraz<sup>17</sup>. W uwspółcześniającym akcję Szekspirowskiego dramatu filmie Luhrmanna *Romeo i Julia* zamiast placów i rynku ukazane zostały wieżowce, helikoptery, neonowe krzyże, olbrzymie pomniki świętych. Wskazane sceny składają

<sup>15</sup> Zob. *ibidem*, s. 170.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 172.

<sup>17</sup> Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 62.



się na obraz Mexico City, w którym został nakręcony film. Jak zauważają Kosecka i Kubisiowska, reżyser wybrał to miejsce, gdyż panujące w nim stosunki religijno-polityczne przypominały te z piętnastowiecznej Werony<sup>18</sup>. Na pewno przykuwa ono uwagę młodego widza.

7. Dobór kostiumów. W przekonaniu Tadeusza Lubelskiego przedstawiona w *Weselu* Wajdy postać Wernyhory została wystylizowana na Józefa Piłsudskiego, który w okresie PRL-owskim podlegał swoistej tabuizacji. Dzięki ubiorowi podobnemu do stroju marszałka widz od razu odkrywa symbolikę i aluzję do postaci historycznej<sup>19</sup>. Również w *Doktorze Judymie* Haupego strój ma swoiste znaczenie. Kiedy Joasia przyjeżdża do Sosnowca, aby odwiedzić Judyma, ubrana jest w czerwoną sukienkę, która wyróżnia się na tle całego miasta. Jej strój oddaje pozytywne emocje związane z przyjazdem do Tomasza. Odbiorca zauważa, że ubiór oraz sceneria bardzo z sobą kontrastują. Jednak gdy doktor przyprowadza ukochaną na miejsce pochówku swojego przyjaciela, cała przestrzeń się zmienia. Czerwona sukienka już nie koliduje z otoczeniem, wtapia się w tło. Wtedy też Judym wyznaje Podborskiej, że chce zakończyć ich związek.

8. Operowanie symboliką. Tytułowa lalka w filmie Hasa podobnie jak w powieści Bolesława Prusa odgrywa szczególną rolę, jest swoistym symbolem. Jednak nie odnosi się jedynie do Izabeli jako ograniczonej społecznie kobiety, ale także do jej „nieautentyczności”. Zdaniem Koseckiej i Kubisiowskiej doskonale ilustruje to scena, w której Łęcka w towarzystwie ciotki wybiera materiał na sukienkę. Gdy ta zwraca się do niewidocznej w danym momencie Izabeli i dotyka jej ramienia, w kadrze ukazuje się manekin<sup>20</sup>. Kolejne przykłady operowania symboliką można wskazać w *Procesie* Orsona Wellesa. Ukazany na końcu filmu wybuch bomby atomowej jako wynik szybko posuwającej się do przodu techniki czy antytotitarne detale są aż nazbyt dosłowne. Reżyser poprzez wielkość miejsc, przedmiotów wobec człowieka chciał ukazać słabość Józefa K. Jednak nadmiar tego ogromu jest tak naprawdę tuzinkowy.

Proponowane sposoby odczytania znaczeń filmów w elektronicznym zapisie uwarunkowane są kulturowo-społeczną charakterystyką przewidywanego czytelnika lub widza. Właśnie w taki sposób rodzi się „ukryty program” ekranizacji lektur. Mamy zobaczyć i usłyszeć tylko to, co jest zamierzone.

### 3

Spośród wielu adaptacji lektur szkolnych wybrałam te, które – moim zdaniem – szczególnie wyraziście ukazują ideologię kryjącą się za obrazem filmowym. Proponuję bliżej

<sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 157.

<sup>19</sup> Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 330.

<sup>20</sup> Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 86.

przyjrzeć się dwóm ekranizacjom, to jest reżyserowanej przez Tadeusza Konwickiego adaptacji *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz ekranizacji powieści Witolda Gombrowicza *Ferdydurke* w reżyserii Jerzego Skolimowskiego.

### **Lawa (reż. T. Konwicki)**

Reżyser przeniósł na ekran wszystkie części (II, III, IV) *Dziadów* Mickiewicza. Kolejność ich przedstawiania została zmieniona, aby film pozostał nierozzerwalną całością, pod względem zarówno fabularnym, jak i logicznym. Najpierw widz zapoznaje się z fragmentem *Widowiska*, następnie z IV częścią dramatu (nieszczęśliwa miłość Gustawa), dzięki czemu późniejsze wprowadzenie części II, a w niej pojawienie się bohatera nie budzi zdziwienia. Bardzo trudno byłoby wyobrazić sobie wierną adaptację filmową tego wieloczęściowego dzieła. Jego modyfikacja umożliwiła ujednoczenie filmu, a tym samym ukazanie różnorodności form poetyckich<sup>21</sup>.

„Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”<sup>22</sup>. Przytoczone tu słowa są poetycką metaforą postaw charakterystycznych dla narodu polskiego w okresie zaborów. Jedna jego część, wywodząca się głównie z elit, to ugodowcy i oportuniści pogodzeni z rosyjską dominacją, służalcy cara i jego namiestników oraz zwykli zdrajcy – to właśnie zimna, plugawa skorupa. „Gorąca lawa” zaś to większość Polaków, nastawionych patriotycznie, dążących do wyzwolenia spod jarzma okupanta. Jednak nie tylko owa lawa staje się bohaterem adaptacji filmowej. Konwicki wpadł na pomysł nakręcenia filmu o Mickiewiczu. Poeta powraca na Litwę jako Widmo, Pustelnik, Gustaw, Konrad, człowiek dojrzały, wygłaszający *Wielką Improwizację*. Reżyser wprowadził dwóch aktorów odgrywających postać Gustawa-Konrada. Artur Żmijewski zagrał młodego i zbuntowanego bohatera, natomiast Gustaw Holoubek – doświadczony poeę. Nie wzbudza to jednak u widza dezorientacji, wręcz przeciwnie – jest to bardzo pożądaný zabieg. Rozbicie postaci pozwala spojrzeć na Konrada-Gustawa jako na młodzieńca i jako na starca spoglądającego w przyszłość<sup>23</sup>.

*Lawa* to niejako film „językowy”, w którym każde słowo ma ogromne znaczenie. Scena, w której Gustaw wypowiada słowa *Wielkiej Improwizacji*, w tle cicho płynie melodia, a oczom widza ukazują się obrazy wojny, bardzo porusza. Holoubek swoim zaangażowaniem, tonem głosu oddaje bunt, tęsknotę oraz ogromną rozpacz. *Wielka Improwizacja* jest majstersztykiem. Te 22 minuty wspaniałego monologu są bardzo przejmujące. W każdym słowie czuć dynamikę, wzniosłość, rosnące napięcie. Twarz aktora w półmroku w chwili wypowiedzania monologu wypełnia cały ekran kolorami brązu i czerni. Dzięki temu zabiegowi widz skupia się tylko na nim, a przede wszystkim

<sup>21</sup> *Ibidem*, op. cit., s. 92-93.

<sup>22</sup> A. Mickiewicz, *Dziady, część III*, Gdańsk 2000, s. 101-102.

<sup>23</sup> Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, op. cit., s. 94.

na jego słowach<sup>24</sup>. *Wielka Improwizacja* jest genialna i magnetyzująca. Kiedy twarz Holoubka wyłania się z mroku, początkowo jest spokojna i skupiona, stopniowo nabiera pewnej ostrości i gwałtowności, a towarzyszy temu zdecydowany głos aktora.

Konrad to człowiek świadomy swej wielkości, indywidualizmu, niezwykłości, a także dumy, która później przeradza się w pychę. Wprowadzenie go na ulice Wilna, aby wreszcie mógł stanąć na wzgórzu i z perspektywy czasu objąć wzrokiem ojczyznę, jest bardzo wymowne<sup>25</sup>, szczególnie w momencie, gdy wypowiada słowa:

Teraz duszą jam w moję ojczyznę wcielony?  
Ciałem połknąłem jej duszę,  
Ja i ojczyzna to jedno.  
Nazywam się Milijon – bo za miliony  
Kocham i cierpię katusze.  
Patrzę na ojczyznę biedną  
Jak syn na ojca wplecionego w koło;  
Czuję całego cierpienia narodu,  
Jak matka czuje w łonie bole swego płodu<sup>26</sup>.

Pojawiają się wtedy obrazy z września roku 1939 i z obozu w Oświęcimiu, sceny ukazujące ludzi idących do gazu, zagładę Żydów, zabite dziecko trzymane przez żołnierza i inne. Zdjęcia dokumentalne stanowią odwołanie do najstraszniejszych wydarzeń, jakie miały miejsce pomiędzy czasem akcji dramatu a współczesnością. Reżyser wprowadził tylko sceny dotyczące zagłady Żydów, jedynie kilkusekundowa scena, ukazująca rosyjskiego żołnierza, który strzela klęczącemu polskiemu oficerowi w głowę, dotyczy tak naprawdę historii narodu polskiego oraz jego uciemnienia przez Rosjan. Konwicki uciekł się do pewnego rodzaju asekuracji. Film został nakręcony w okresie komunistycznym, a więc reżyser nie chciał poruszać kwestii, które mogłyby irytować wschodniego sąsiada. Gdyby chciał być wierny ideologii utworu literackiego, mógłby ukazać sytuację po powstaniu listopadowym – prześladowania Polaków i ich wywózki na Sybir. Mógł też odwołać się do wydarzeń wcześniejszych, choćby do mającej miejsce 4 listopada 1794 roku rzezi Pragi. Tysiące Polaków straciło wówczas życie, Rosjanie mordowali mężczyzn, gwałcili kobiety, znęcali się nad dziećmi, a wszystko pod okiem dowódcy Aleksandra Suworowa. Historia dostarcza całej masy przykładów znęcania się Rosjan nad Polakami, jednak Konwicki nie miał na tyle odwagi, żeby to pokazać. Wolał ukazać cierpienia Żydów zadawane przez Niemców. Mickiewicz nie bał się mówić o okrucieństwie Rosjan oraz gehennie Narodu Polskiego i tym właśnie różnił się od współczesnego nam reżysera.

<sup>24</sup> A. Marzec, *Ze słowa na obraz*, Kraków 1996, s. 88-89.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 51-53.

Żmijewski jako młody Konrad ukazuje tę postać jako delikatnego, zakochanego chłopaka. Konwicki mówił, że do roli Gustawa-Konrada szukał aktora, który będzie „miał w sobie etos młodego AK-owca. Ci chłopcy mieli pewien typ urody, pewien typ noszenia fryzury. W ich twarzach było coś szlachetnego i patetycznego”<sup>27</sup>. Reżyser, obsadzając Żmijewskiego w takiej roli, chciał nawiązać poprzez jego szczególnie dla okresu drugiej wojny światowej wygląd do organizacji zbrojnej polskiego podziemia.

W scenie, w której Książd Piotr przepowiada Senatorowi karę Bożą za wszystkie czyny, jakie ten popełnił, z ust bohatera padają słowa: „Panie odpuść mu, Panie, on nie wie, co zrobił”<sup>28</sup>. Od razu narzuca się skojarzenie z ukrzyżowanym Jezusem, który wisząc na krzyżu, woła: „Ojcze, przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią” (Łk 23,33). Po uderzeniu zakonnika w policzek przez Senatora w tle słychać grzmoty zwiastujące przyszłe dramatyczne wydarzenia. Pouczający ton wypowiedzi Nowosilcowa i bagatelizowanie słów duchownego podsuwają skojarzenia związane z drogą krzyżową. Podczas balu u Senatora nagle muzyka zmienia się z wesołej na złowrogą. W tym czasie Rollison popełnia samobójstwo w areszcie, a jeden z oprawców ginie od uderzenia piorunem. Na uroczystość wbiega matka studenta, której rozpacz jest jeszcze silniejsza niż podczas poprzedniej wizyty. Jej zachowanie wzbudza u widza ogromne emocje, a współczucie wzrasta. Jak zauważa Przemysław Kaniecki, scena ta jest wyraźnym nawiązaniem do rysunków Artura Grottagera<sup>29</sup>.

Anioł-Polonia zagrany przez Grażynę Szapołowską jest postacią niepokojącą. Można odczytać wiele znaczeń, które symbolizuje bohaterka. Gdy Poeta (Holoubek) wypowiada słowa:

Jam się twórcą urodził:  
Stamtąd przysły siły moje,  
Skąd do Ciebie przysły Twoje [...]  
Tę władzę, którą mam nad przyrodzeniem,  
Chcę wyrzucić na ludzkie dusze...<sup>30</sup>,

oczom widza ukazuje się anioł powoli wchodzący po schodach. Zwraca uwagę jego wygląd. Można w nim odczytać pewną ironię, bo przecież taka postać kojarzy się z delikatnością i sacrum. Tutaj jednak odbiorca widzi Szapołowską, która kojarzona z filmami takimi jak *Krótki film o miłości* Krzysztofa Kieślowskiego powoduje zdziwienie. Kobieta wydekoltowana, w białej sukni przepasanej amarantową szarfą (alegoria Polski) we fryzurze „mokrej włoszki” z czerwoną szminką na ustach oraz odkrytymi ramionami

<sup>27</sup> P. Kaniecki, *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, Poznań 2008, s. 20.

<sup>28</sup> *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, reż. T. Konwicki, 1989, <http://www.youtube.com/watch?v=FT3kaQyvzik> [dostęp: 10.03.2014].

<sup>29</sup> P. Kaniecki, *op. cit.*, s. 86-87.

<sup>30</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 47.

i plecami nasuwa skojarzenia związane z odważnymi rolami, jakie dotychczas grała aktorka. Konwicki, kreując tę postać, uwydatnił jej prześmiewczy charakter. Należy jednak zwrócić uwagę, że kobiety z podobną fryzurą widniały na obrazach między innymi Dantego Gabriela Rossettiego. Artysta w swych pracach przedstawiał postać Marii Magdaleny (symbol miłości niebiańskiej i ziemskiej). W związku z tym widać dwoistość Anioła-Polonii<sup>31</sup>. Ukazuje on podniosłość, ale jest także personifikacją Wileńszczyzny. Anioł jest ucieleśnieniem tego, co jest w nas, bądź tego, co Konwicki chciałby obudzić w człowieku – „by tłum stał się lawą”, jak pisze Maria Janion<sup>32</sup>. Kaniecki trafnie zauważa, że podniosłość jest szczególnie widoczna w momencie modlitwy za duszę Konrada oraz zaraz po niej, gdy Anioł pojawia się w pełnym majestacie. Gdy znajduje się pośrodku tłumy, padają słowa: „To namiestnik wolności”, a wtedy odchyła on lekko głowę i podnosi prawe ramię do góry (alegoria wolności z obrazu E. Delacroix)<sup>33</sup>.

Konwicki w swoim filmie upodmiotowił Mickiewiczowskie „czterdzieści i cztery”. Reżyser mówił:

Jako „czterdzieści i cztery” pokazałem tłum na rogu Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich. „Czterdzieści i cztery” to jesteśmy my, niezależnie od początkowych intencji pana Adama, z naszymi grzechami, wadami i wspaniałymi cechami. Ten biedny tłum wciśnięty między granice co chwilę przesuwane w historii, to w lewo, to w prawo<sup>34</sup>.

Wspaniała sceneria i kolorystyka oddają nastrój poszczególnych scen. W trakcie obrzędów przeważa półmrok, mgła. Biel, seledyn, zieleń oraz wszystkie jasne barwy towarzyszą wspomnieniom dzieciństwa, młodości, pierwszej miłości, ciemne kolory – patrolom i aresztowaniom, z kolei jaskrawe barwy występują podczas demonicznej końskiej jazdy, biała i błada jest natomiast twarz cara.

W samej scenerii zauważalnych jest wiele symboli. Przykładem tego może być motyw krzyża, który podczas scen więziennych jest szczególnie eksponowany. Jest to symbol dobrowolności ofiary. Odbiorca widzi trzy krzyże: pierwszy – na ścianie nad kominkiem, drugi – za sąsiadującą z kominkiem kratą, a trzeci zauważalny jest w samej kracie. Kolejną częścią scenografii są świece, które w każdym kadrze – można rzec – są eksponowane. Nasuwa się tym samym skojarzenie ze świętością i męczeństwem. Palące się świece są ukazane nie tylko w scenie więziennej, odbiorca widzi je także w ciemnym korytarzu. Każdy z aktorów ma wtedy w ręku jedną zapaloną świeczkę<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Zob. P. Kaniecki, *op. cit.*, s. 97-99.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 104-105.

<sup>33</sup> Zob. *ibidem*, s. 116-117.

<sup>34</sup> J. Szczerba, K. Bielas, *Zawsze ktoś oprowadza nas po piekle*, „Gazeta Wyborcza” 23-24.06.2001, nr 145, s. 10-12.

<sup>35</sup> Zob. P. Kaniecki, *op. cit.*, s. 83-85.

Warto zauważyć, że poprzez ujęcia kamery również można przekazać pewne ideologiczne wartości. Kiedy Ksiądz Lwowicz mówi zdanie: „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie / zapomnij o mnie”, w odpowiedzi padają słowa: „I za siebie”, wygłaszane po kolei przez trzech więźniów. Sekwencja ta staje się bardzo filmowa. Kamera, która podczas wypowiedzania tekstu przesuwa się pomiędzy pierwszym mówiącym a drugim i trzecim, ukazuje widzowi pozostałe osoby, dzięki czemu tworzy się poczucie wspólnoty<sup>36</sup>.

Od początku filmu widz wie, że uczestniczy w Zaduszkach. Odbiorca ma wrażenie, że jest obecny wśród bohaterów. Podkład muzyczny w postaci zaśpiewanego przez chór fragmentu *Widzenia Księdza Piotra* tworzy niesamowity nastrój. Ponadto ubiór postaci dodatkowo podkreśla atmosferę tam panującą. Warto zwrócić uwagę, że stroje nie są jednorodne – pochodzą z rozmaitych epok i znamienne są dla różnych stanów i warstw społecznych. Jak zauważa Kaniecki, „jedna z postaci męskich jest cytatem z obrazu Grottgera”<sup>37</sup>. Kiedy Guślarz wypowiada słowa:

Wszak nie nucim po kołędzie,  
Nucimy piosnkę żałoby [...]   
Dalej z nami, kto rozpacza,  
Kto wspomina i kto życzy<sup>38</sup>,

nawiązuje kontakt z widzem, zapraszając go do obrzędu. Dodatkowo samo wejście na cmentarz sprawia wrażenie, jakby widz szedł wraz z artystami na Zaduszki. Wszystko to dzieje się za pomocą odpowiedniego kadru: Guślarz otwiera bramę, wraz z nim wchodzi przybyłe osoby, a kamera powoli przesuwa się razem z nimi. Dodatkową rolę odgrywa tu oświetlenie, a właściwie jego brak. Zarówno w filmie, jak i na sali kinowej panuje ciemność, dzięki czemu widz jest upodmiotowiony. Należy również wspomnieć, że odbiorca widzi trzy cmentarze: prawosławny, żydowski i katolicki, a ponadto uwidocznione zostają: groby pamięci narodowej, krzyż katyński, tablica z napisem „AK-owcom i spadkobiercom ich idei zamordowanym po wojnie”, aleje kwatery żołnierzy zamordowanych po wojnie 1920 roku<sup>39</sup>. Za tymi obrazami kryje się ideologia antywojenna, która jest ukazana w filmie. Te nawiązania mają przypominać widzowi o tym, co działo się w XX wieku i jak burzliwy był to okres.

### **Ferdydurke (reż. J. Skolimowski)**

Próba przeniesienia powieści *Ferdydurke* na ekran wiązała się z poważnym ryzykiem. Język Gombrowiczowski, narracja pierwszoosobowa, jednakże niejednorodna, przedstawione w książce „gry i zabawy” oraz różnego rodzaju repetycje słowne to niektóre

<sup>36</sup> Zob. *ibidem*, s. 87-89.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 34-35.

<sup>38</sup> *Lawa. Opowieść o „Dziadach”...*

<sup>39</sup> Zob. P. Kaniecki, *op. cit.*, s. 33-35.

z pułapek, jakie czyhały na reżysera. Jednakże Skolimowski podjął wyzwanie. Wcześniej adaptacji tego utworu dokonał Maciej Wojtyszko, który zrealizował spektakl telewizyjny. Polscy aktorzy swą grą odtworzyli klimat książki w doskonały sposób, a widzowie byli tym faktem zachwyceni<sup>40</sup>.

*30 door key* – tak brzmi w oryginale tytuł filmu Skolimowskiego, który *Ferdydurke* przeniósł na ekran kilka lat później. Reżyser jego genezę wyjaśnia w sposób następujący:

Gombrowicz nadał swej książce tytuł, który nic nie znaczy prócz odległego skojarzenia z postacią z Sinclaira Lewisa. Niestety dla zachodniego odbiorcy słowo *Ferdydurke* brzmi jak spolszczone imię Ferdynanda. Chcąc uniknąć takiego odczytania, wpadłem na pomysł, że fonetyczny zapis FERDY-DUR-KE jest bardzo bliski THIRTY-DOOR-KEY, zaś *thirty* zanotowane cyfrą 30 pozwala łatwiej zapamiętać ten absurdalny układ trzech słów, gramatycznie bez sensu, czyli tak jak chciał Gombrowicz. Natomiast powstają niezłe skojarzenia, jako że bohater ma lat 30, próbuje przekroczyć drzwi (DOOR) pomiędzy niedojrzałością a dojrzałością, zaś najbardziej życzliwi widzowie być może odnajdą też i klucz (KEY)<sup>41</sup>.

Film Skolimowskiego jest przesycony kulturą angielską. Widoczne jest to na każdym kroku – uczniowie grają w futbol, a na przerwach podawany jest im pudding, Pimko zaś to typ eleganckiego angielskiego profesora. Mimo ogromnego nagromadzenia obcych obyczajów, sytuacji i różnych stereotypów w filmie przedstawione są także polskie, typowo narodowe znaki, to jest grupa zakonnic mijająca bohaterów (rola Kościoła), utwór Fryderyka Chopina grany na białym fortepianie w Łazienkach (romantyzm oraz wielkie nazwiska) czy też kawaleria (znak bohaterstwa) oraz utwór *Pierwsza brygada* rozbrzmiewający podczas zawodów tenisowych<sup>42</sup>.

Książka Gombrowicza zawiera w sobie ogrom różnorodnej problematyki, od przedstawienia szkoły jako instytucji schematycznej i pełnej konwenansów, poprzez mit nowoczesności, aż do zagrożenia prywatności przez publiczność życia. Film natomiast wiele problemów przemilcza. Pominięty został między innymi bardzo wymowny obraz lekcji poświęconej Juliuszowi Słowackiemu. Nie ma jednak co się dziwić, gdyż – jak już wcześniej stwierdziłam – ekranizacja jest przesycona odwołaniami do kultury angielskiej. Skąd w takim razie mogłoby się w niej pojawić stwierdzenie, że „Słowacki wielkim poetą był”? Ukazana jest tylko lekcja wychowania fizycznego, która nie ma najmniejszego związku z tego typu lekcją w Polsce. Gra w futbol i stroje są typowo angielskie.

Do filmu zostały wprowadzone ponadto sekwencje przedstawiające zdarzenia z roku 1939, stanowiące tragiczny finał akcji. Nie mają one związku z istotą powieści.

<sup>40</sup> Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 18.

<sup>41</sup> *30 door key*, <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=123043> [dostęp: 25.06.2014].

<sup>42</sup> B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 43.

Tym bardziej więc ich usytuowanie w zakończeniu filmu sprawia, że nabierają szczególnego znaczenia w profilowaniu jego wymowy ideowej. Analiza tych sekwencji daje zatem świetną okazję do uzmysłowienia sobie ideologicznego przesłania dzieła Skolimowskiego. Kryje się ono za sposobem operowania tworzywem filmowym. „Nośnikami” tego przesłania są w szczególności:

1. Wypowiedzi bohaterów. „Wszystko się kończyło. Nie widziałem dla siebie roli w tym, co miało nastąpić” – stwierdza główny bohater, który wraz z ukochaną odpływa łódką z kraju<sup>43</sup>. Ze słów tych można wnioskować, że obrona Ojczyzny to zajęcie niepotrzebne i bezsensowne. Roli tej podejmują się jedynie osoby niemądre. Kto mądry, ten emigruje.

2. Muzyka. Wskazaną wymowę opisaną przed chwilą sceny podkreślają wprowadzone do filmu dźwięki *Marsza Ogińskiego (Pożegnanie Ojczyzny)*. Z kolei melodia rodem z kabaretu czy wodewilu wykorzystana została w celu muzycznego zilustrowania sceny bombardowania polskich miast. Żartobliwa oprawa muzyczna deprecjonuje tragiczną wymowę prezentowanych zdarzeń. Sygnalizuje, że napad Niemiec na nasz kraj jest tylko – niewartą poważnego traktowania – konsekwencją absurdów polskiego życia społecznego, ukazanych we wcześniejszych sekwencjach filmu. Oczywiście takie przesłanie doskonale odpowiada na zapotrzebowania polityczne zachodnich widzów; zwłaszcza odbiorcom z Anglii i Francji pozwala uspokajać sumienia, sugerując, że ich postawa we wrześniu 1939 roku nie była okrutną zdradą, której dopuścili się wobec Narodu Polskiego, lecz tylko – na wskroś uzasadnionym – powstrzymaniem się od angażowania się w sprawy groteskowego państwa.

3. Obraz. Dokonane w końcowych sekwencjach filmu zestawienie wizerunku polskich kawalerzystów na białych koniach z obrazami wielkich niemieckich samolotów bombowych służy obśmiewaniu Polski i Polaków. Samoloty niemieckie bombardujące przy akompaniamencie kabaretowej muzyki polskie miasta bronione przez dziecięcinną kawalerię tworzą obraz pozytywny i wesoły, tak jakby niszczenie polskości było czymś zasadnym, a nawet pożądanym, gdyż kładło kres absurdalnej rzeczywistości.

Groteska jest jednym z filarów tej lektury. Dzięki niej świat przedstawiony w *Ferdynurce* zachowuje pozory porządku i sensu, ale jest zabawnie zdeformowany. W filmie widz zauważa, że to, co miało być takie, jakie było w książce, staje się szokująco „nienormalne”. Początkowa scena powieści, w której trzydziestoletni mężczyzna

<sup>43</sup> Nazwa łódki „Trans-Atlantic” nawiązuje oczywiście do tytułu innej powieści W. Gombrowicza. Książka ta zawiera elementy biograficzne, gdyż jej autor, a zarazem główny bohater, rzeczywiście od sierpnia 1939 r. mieszkał w dalekiej Argentynie, gdzie przyplłynął na pokładzie MS „Chrobry”. Na statek dostał się nie z własnej inicjatywy, ale dzięki zaproszeniu, jakie otrzymał od przewoźnika na inauguracyjny rejs. Trzydziestopięcioletni wówczas literat postanowił pozostać w Ameryce Południowej po tym, jak doszła go wieść o podpisaniu paktu o nieagresji pomiędzy A. Hitlerem i J. Stalinem, co oznaczało nadchodzącą wojnę.



wbrew swojej woli umieszczony zostaje w szkole, ma pokazać niedorzeczność form narzucanych ludziom przez społeczeństwo oraz obnażyć absurdalność życia. Natomiast odbiorca filmu jest całkiem zdezorientowany. Nie rozumie takiego postępowania, tym bardziej jeśli nie przeczytał książki, nie będzie wiedział, że dzieło Gombrowicza dalekie jest od realizmu<sup>44</sup>. Ponadto pojedynek na miny jest dla widza niedorzeczny. Odbiorca nie ma pojęcia, dlaczego się odbywa i jaki ma cel. Scena, w której Syfon próbuje popełnić samobójstwo, wieszając się na pomniku na cmentarzu, nadal nie tłumaczy sensu owych min. Nawet stwierdzenie niedoszłego samobójcy: „Ostateczna gęba to ta, z którą umierasz” nie naświetla widzowi sytuacji.

Do wyboru aktorów odgrywających role bohaterów powieści należy się odnieść z uznaniem. Z całą pewnością najtrudniejsze okazało się obsadzenie postaci Józia. Iain Glen – aktor przypominający z fotografii młodego Gombrowicza – bardzo dobrze wcielił się w swoją rolę<sup>45</sup>. Bohater *Ferdydurke* często zaskakuje, jest postacią niekonwencjonalną i przez to interesującą. W wielu opracowaniach podkreśla się tożsamość jego i autora. Uwydatnia się w tym celu zbieżności ich biografii. Przemilcza się natomiast to, co jest w nich zdecydowanie odmienne. Crispin Glover niejako zdeformował postać Miętusa. Początkowo jego bohater jawi się czytelnikom jako zdecydowany zwolennik walki z niewinnością. Wypisywanie na drzewie słów *Fuck you* utwierdza tylko widza w przekonaniu, że jest to chłopak prostacki, nieokrzesany i obcesowy. Jego manifestacja dojrzałości równa się seksualnemu uświadomieniu i niechęci do ideałów, a bunt polega na używaniu zdrożnych haseł. Bohater filmowy jawi się jako zapaleniec nowych idei – bolszewizmu oraz totalitaryzmów – zauważa Anna Marzec. Tymczasem w książce jest postacią niejednoznaczną – początkowo wulgarny zwolennik nieobyczajności, rozwiązujący swoje problemy siłą, okazuje się człowiekiem wręcz sentymentalnym, poszukującym prawdy świata, w którym nie ma fałszu, udawania<sup>46</sup>.

Dodana na potrzeby filmu (reżyser zapewne domyślał się, że widzom będzie nastolatkiem) scena, w której Miętus i dziewczka kredensowa współżyją ze sobą, przedstawia chłopaka, który w sytuacjach intymnych zachowuje się w sposób prostacki. Widać tutaj brutalność, a nawet – można rzec – swego rodzaju zezwierzęcenie. Jest to obsceniczne i niepotrzebne, gdyż od początku widz odbiera Miętusa jako nieprzyzwoitego i wulgarnego bohatera. Na myśl przychodzą same negatywne epitety. Czy tak miało być? O scenach seksu, których w filmie jest ogrom, jeszcze będzie okazja wspomnieć.

Nie można jednak zapomnieć o wspaniałych polskich aktorach, którzy swoją grą zdobyli przychylność widzów. Tadeusz Łomnicki (wuj Hurlecki) rządzi w całym majątku, stosując tradycyjne metody postępowania z chłopami, czyli odpowiednio często

<sup>44</sup> B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 43-44.

<sup>45</sup> A. Marzec, *op. cit.*, s. 72-73.

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 73.

„daje im w gębę”. Jest nie tylko ideałem wielkiego pana, ale i wykształconego mężczyzny, który wie, jak sobie ze wszystkim poradzić. Sądzi, że wystarczy dać Miętusowi w pupę, aby zrozumiał swoje zachowanie i nie bratał się z parobkiem. Czy w tym wypadku jest to „gombrowiczowska pupa”? Nie sądzę. U Skolimowskiego owa „pupa” prezentowana jest w sposób dosłowny, tymczasem u Gombrowicza jest ona symbolem zdziecinnienia. Scena ekscentrycznego stosunku seksualnego (w maskach przeciwgazowych) między małżonkami Hurleckimi ma wskazywać na nowoczesność. Ujawnia jednak także pewną dzikość. Ich zbliżenie wygląda jak stosunek między zwierzętami, co stanowi dość osobliwy wyraz postępowości. Poza tym maski gazowe mają być symbolem „masek gombrowiczowskich”. Jednak dosłowne ich prezentowanie nie objaśnia całej sytuacji, wręcz przeciwnie. Widz zastanawia się nad sensem perwersji, jaka uwidacznia się podczas seksu. Ze względu na to, że odbiorcą lektury szkolnej zapewne będzie młoda osoba, powstaje pytanie, czy dostrzeże tu ona jakąkolwiek ukrytą symbolikę. Istnieje obawa, że ujrzy wyłącznie obsceniczny stosunek, nie doszukując się w tym ukrytego sensu. Cały epizod służy jedynie pobudzeniu ciekawości młodego widza. Sam sposób przedstawienia sceny intymnej jest bardzo niesmaczny. Kolejnym przykładem jest moment, gdy Józio i Miętus przechodzą przez wieś, której mieszkańcy szczekają na nich jak psy. Gdy bohaterowie odjeżdżają wraz z ciotką Hurlecką, w tle widoczny jest akt cielesny między dwojgiem miejscowych. Kobieta jest w pozycji „na czworakach”, natomiast mężczyzna znajduje się za nią. Stosunek seksualny odbywa się obok psiej budy, co wskazuje na swoistą zwierzęcość bohaterów. W filmie nagość manifestowana jest kilkakrotnie. Przynosi ją choćby erotyczna scena w łódce pomiędzy Józkiem a Zosią, w której bohater od razu odkrywa pierś pensjonarki i zaczyna jej dotykać. Kolejnym przykładem wprowadzania wulgarnych scen cielesnych jest moment pościgu wzdłuż rzeki za Hurleckimi. Kobieta zatrzymuje się i pokazuje wielkie, tłuste pośladki. Trudno to uznać za odpowiednik Gombrowiczowskiego „upupienia”. Zapewne miało to być symbolem tej właśnie idei, ale stało się jedynie narzędziem zadziwiania i przykuwania uwagi widza, którym – jak już wcześniej stwierdziłam – częstokroć będzie nastolatek. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w scenie ukazującej niewiastę ubijającą kapuścę. Kobieta wchodzi do beczki, podwijając spódnicę, jednak robi to w taki sposób, że uwidocznione zostają jej pośladki. Nie widać tutaj zdziecinnienia. Odbiorcy ma się to kojarzyć jedynie z seksem. Tego rodzaju sytuacji w filmie jest więcej.

Ważną funkcję w profilowaniu ideologicznego przesłania filmu pełni sceneria. Obraz szkoły, dworów czy też wsi ma w zamierzeniu twórców adaptacji odzwierciedlać życie różnych grup i klas społecznych. Gdy Miętus i Józio trafiają do wsi, w której ludzie na nich szczekają, oczom widza ukazuje się smutny krajobraz. Stare chałupy otoczone zniszczonymi płotami, przed domami budy. Szare budynki, smutne twarze ludzi, a przy tym dziwność i zwierzęcość. Reżyser, tak usilnie zabiegający o osadzenie

akcji filmu w brytyjskich realiach, nagle odstąpił od swojego pierwotnego zamysłu. Pozwoliło mu to – jak sygnalizowałam wcześniej – przekonywać zachodniego widza, że Polska broniona przez dzieciinną kawalerię, zubożała, zezwierzęcona, wręcz żaloszna w swej groteskowości, zasługiwała na swój los i nie była godna tego, by Zachód przyszedł jej z pomocą.

Gdy akcja filmu przenosi się do dworku, w którym żyje zamożna rodzina Hurleckich, sceneria wyraziście uwydatnia status społeczny bohaterów. Bogata posesja jest ogromna i pełna przepychu. Odbiorca widzi wielkie i zdobione pomieszczenia. Obrazy bogactwa ostro kontrastują ze scenami przedstawiającymi biedę chłopów i robotników. Kontrast służy zohydzeniu „pańskiej” Polski. W końcowej scenie widoczny jest kolejny aspekt ukrytej ideologii. Gdy Parobek i Miętus podjudzają ludność do wygnania państwa Hurleckich z ich posiadłości, działania zbuntowanych mas przypominają rewolucję proletariacką. Hasła krzyżane przez Miętusa: „Wolność, równość i braterstwo”, które wcześniej przyświecały Wielkiej Rewolucji Francuskiej, utwierdzają widza w przekonaniu, że jest świadkiem rewolucji. Biedota walczy z burżuazją, aby wymusić realizację wzniosłych ideałów równości i sprawiedliwości społecznej. Istnieją konkretne przesłanki wskazujące na to, że w filmie do głosu dochodzi zaszczepiana i cichaczem propagowana w krajach zachodnich ideologia trockistowska, przynosząca projekt permanentnej rewolucji, która powinna się rozlewać na cały świat.

Odnosi się wrażenie, że Skolimowskiemu nie udało się utrzymać filmu w konwencji groteski. Pojedynek na miny jest tego świetnym przykładem. Maski, pupa – wszystko, co w powieści Gombrowicza jawi się jako logiczne i zrozumiałe, dla widza ekranizacji jest całkowicie niejasne. Co więcej, film jest „zangielszczony”, prawie niezauważalne są w nim akcenty polskości. Sceny zdrożnego aktu seksualnego mają za zadanie wzbudzić niewyszukane zainteresowanie widza, ale przecież nie taki miał być sens filmu. Wynikałoby z tego, że wystarczy dobrać odpowiednich aktorów (najlepiej zagranicznych) i pokazać dużo scen nagości, aby osiągnąć sukces. Jednak wydaje się, że nie tędy droga. Skolimowski uległ konwencjom wyznaczanym zarówno przez komercyjny rynek filmowy, jak też przez reguły poprawności politycznej.

\* \* \*

Adaptacje filmowe nierzadko kreowane są dziś na pewien model kina popularnego, skomercjalizowanego. Sposób odczytania dzieł uwarunkowany jest kulturowo-społeczną charakterystyką przewidywanego czytelnika lub widza. Odbiorca ma zobaczyć i usłyszeć to, co jest zamierzone. Nie pozostawia się mu miejsca na własne przemyślenia i refleksje.

Nie istnieją spójne teorie umożliwiające analizę uobecniania się ideologii w adaptacjach filmowych. Moja praca jest jedynie skromną próbą zwrócenia uwagi na pewne

tendencje występujące w ekranizacjach. Ograniczam się tylko do pewnych zjawisk i aspektów, które powinny zostać uwidocznione współczesnemu odbiorcy.

Omawiane przeze mnie adaptacje filmowe uzmysławiają, jak bardzo na sposób kształtowania ich struktury wpłynęła ideologia. Dostosowywanie filmu do aktualnych w chwili jego powstawania zapotrzebowań politycznych oraz do wymagań komercyjnych (ukazywanie scen brutalnych i wulgarnych, wprowadzanie scen seksu) rzutuje na jego wymowę. Zabiegi ideologizujące są realizowane za pomocą zarówno sposobu ukształtowania scenariusza (np. omijania scen „niewygodnych” i dodawania sekwencji „poprawnych politycznie”), jak też filmowych środków wyrazu (np. ruchów kamery, muzyki, kreacji bohaterów, strojów). Wszystko to służy wywieraniu na widzach oczekiwanego wrażenia i prowokowaniu do odpowiednich, z góry zaprojektowanych wniosków.

**THE IDEOLOGICAL CONTEXT OF SELECTED FILM ADAPTATIONS  
OF LITERARY WORKS – *DZIADY* BY ADAM MICKIEWICZ  
AND *FERDYDURKE* BY WITOLD GOMBROWICZ**

Summary

Regardless of whether it sticks to the original or differs from it, a film adaptation always stands as a testimony to the original literary text and its specific reading. The following analysis of film versions of selected works of literature shows that movies reflect the directors' characteristic ways of seeing the world as well as take account of different political conditions and the expectations of potential viewers. The adjustment of a movie to current political demands, the inclusion of scenes of violence and vulgarisms, or the introduction of sex scenes – all those factors affect the reception of the adaptation. Ideological procedures are carried out by using both the method of shaping the screenplay (e.g. by avoiding *uncomfortable* scenes and adding *politically correct* sequences) as well as by cinematic techniques, e.g. camera movements, music, creation of characters and costumes. All of this serves the purpose of making an expected impression on the audience and provoking the audience to draw suitable, pre-determined conclusions. Film adaptations are also often created in line with models of popular, commercialized filming. Moreover, the way of understanding the works is culturally-determined by the characteristics of the intended reader or viewer. The recipient is to see and hear what he is intended to. There is no place for one's own presumptions, thoughts or reflections.



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 znakomitym tworzywem 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, politykizującą 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 stratumą 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 namiętych 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 ubożęcego 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 księżę – 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 pęknięcia; 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 wzmacniały 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).





Barbara Zwolińska  
Uniwersytet Gdański

## FILMOWY TATARAK ANDRZEJA WAJDY JAKO ADAPTACYJNY TRYPTYK

*Tatarak*, zadedykowany Andrzejowi Brustmanowi<sup>1</sup>, nie należy do najbardziej znanych utworów Jarosława Iwaszkiewicza, a raczej nie należał do roku 2009, kiedy to jako kolejne opowiadanie, po *Brzezynie* i *Pannach z Wilka*<sup>2</sup>, doczekał się ekranizacji w reżyserii Andrzeja Wajdy. Warto zauważyć, że to nie on jako pierwszy sięgnął po tekst Iwaszkiewicza, przenosząc go na ekran. Pierwsza adaptacja filmowa *Tataraku* miała miejsce już w 1965 roku, była to zaledwie 36-minutowa wersja telewizyjna w reżyserii Andrzeja Szafiańskiego<sup>3</sup>.

Wajda, chcąc zrobić wersję kinową, jako sposób na wydłużenie czasu trwania filmu wybrał kontaminację trzech źródeł, ocenianą jednak nie zawsze aprobatywnie. Podobnie jak inne produkcje filmowe tego reżysera i ta spotkała się z żywym oddźwiękiem krytyki, czemu sprzyjała też nagroda imienia Alfreda Bauera uzyskana na berlińskim festiwalu

---

<sup>1</sup> A. Brustman to fotograf, autor zdjęć Sandomierza wydanych w albumie z 1956 r., w którym znalazły się również teksty J. Iwaszkiewicza poświęcone temu miastu. Zob. *Sandomierz*, fot. A. Brustman, teksty J. Iwaszkiewicza, przedm. napisał W. Burek, Warszawa 1956. Brustman portretował także pisarza, m.in. nad brzegiem Wisły w Sandomierzu.

<sup>2</sup> *Brzezina* sfilmowana została w 1970 r., *Panny z Wilka* w 1979. *Tatarak*, uhonorowany na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie nagrodą im. A. Bauera, miał swą premierę w polskich kinach 24 kwietnia 2009 r. Oprócz K. Jandy i J. Englerta zagrali w nim: P. Szajda, odtwarzający postać Bogusia, J. Jankowska-Cieślak, występująca jako przyjaciółka odwiedzająca Martę, i J. Pietrucha, grająca Halinkę, dziewczynę Bogusia. Muzykę do filmu skomponował P. Mykietyn, autorem zdjęć jest P. Edelman, scenografii – M. Dipont, kostiumów – M. Biedrzycka, dźwięku – J. Hamela.

<sup>3</sup> Data premiery tego czarno-białego obrazu przypadła na 5 kwietnia 1965 r., scenariusz i reżyseria filmu: A. Szafiański, zdjęcia: S. Sprudin, scenografia: W. Bielicki, montaż: T. Matyjaskiewicz. W filmie zagrali: Z. Rysiówna (pani Marta), J. Łotysz (Boguś), M. Milecki (doktor, mąż pani Marty), M. Dzienisiewicz (Halinka). Reżyser przeniósł akcję opowiadania w czasy sobie współczesne, czyli w lata sześćdziesiąte, stąd rytmy rock and rolla na przystani, przy których bawi się miejscowa młodzież. W filmie znaczne partie tekstu odczytywane są przez Rysiównę, która gra Martę, ale pełni też funkcję narratora. A. Wajda z kolei część Iwaszkiewiczowską filmu umieścił w latach pięćdziesiątych (na przystani zamiast rock and rolla usłyszymy nostalgiczną melodię z *Pożegnań*), przełamując jednak klimat tamtych czasów współczesnymi wątkami (monolog K. Jandy i wątki autotematyczne).

filmowym w 2009 roku. Wyróżnienie to przyznano twórcy „wyznaczającemu nowe perspektywy sztuki filmowej”. Choć recenzji po emisji filmu ukazało się wiele, w prasie codziennej, w dodatkach kulturalnych czy na portalach internetowych, brakowało w nich rzetelnej analizy, zwłaszcza pod kątem dokonanej przez reżysera adaptacji prozy Iwaszkiewicza, nie mówiąc już o braku odniesienia do opowiadania Sándora Máraia *Nagle wezwanie*, wspomnianego zaledwie w trzech z przeszło dwudziestu przejranych przeze mnie recenzji. Ogólnie odnieść można wrażenie, że oceniający film nie zadali sobie trudu, aby sięgnąć do obu opowiadań i skonfrontować je z obrazem filmowym. Niekiedy też widać wyraźnie, że niezbyt uważnie śledzili sceny filmowe, skoro na przykład w jednej z opinii czytamy, iż Krystyna Janda wygłasza swój monolog o chorobie męża ubrana w „niedomowe klapki na szpilce”, czy też stawia się znak zapytania nad sceną utopienia Bogusia, widząc w niej niedopowiedzenia i otwarte zakończenie<sup>4</sup>. Nadinterpretacją jest, jak się wydaje, zarzut, jakoby „nie dość mocno wyeksponowana została walka Marty z grzeszną namiętnością”<sup>5</sup>, zwłaszcza w kontekście stonowania prozy Iwaszkiewicza, który ten wątek przedstawił bardzo subtelnie, bez poszukiwanej w odbiorze współczesnym sensacji. Poza tym trzeba zauważyć, że właśnie w filmie scena jednego pocałunku Bogusia i Marty została rozbudowana, a nie odwrotnie. To raczej energia, witalność, młodość fascynują Martę w nieco prymitywnym i topornym chłopaku, erotyka zaś (tym bardziej klasyfikowana jako zakazana) schodzi na drugi plan. Boguś, choć niepasujący do Iwaszkiewiczowskiego pierwowzoru, jest tu personifikacją życia, młodości i przygody<sup>6</sup>.

Stwierdzenie, że temat „ofiary z życia polskiej młodzieży jest charakterystycznym motywem we wczesnej twórczości Wajdy”<sup>7</sup> (a więc *Tatarak* byłby tu powrotem do początków reżyserii), nie wydaje się do końca umotywowane, zważywszy, że wątek ten jest obecny również u Iwaszkiewicza (synowie Marty zginęli w powstaniu warszawskim)

<sup>4</sup> J. Podsadecka, recenzja *Tataraku*, 6.01.2010, [stacjakultura.pl/4,21,4258,Tatarak\\_recenzja\\_filmu,artykul.html](http://stacjakultura.pl/4,21,4258,Tatarak_recenzja_filmu,artykul.html) [dostęp: 20.03.2014].

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Wspomniany wyżej *Tatarak* w adaptacji A. Szafiańskiego również wzbudzać może zastrzeżenia, jeśli chodzi o dobór aktora odtwarzającego postać Bogusia. Jemu też nie brakuje urody, trudno doszukiwać się w jego twarzy tej barbarzyńskości i toporności, o której pisał J. Iwaszkiewicz. Erotyka w tym filmie ma równie subtelny charakter i zgadzam się z E. Bieńczyką, że „muśnięcie pleców Bogusia w wykwintnej rękawiczce Zofii Rysiówny jest mimo wszystko bardziej miłosne niż zabijanie komara pacnięciem na ramieniu chłopaka przez Krystynę Jandę”. Poezję tej sceny podkreśla odbicie obrazu w wodzie i właściwie tylko ten obraz – odbity i odwrócony – oglądamy. Obie wersje: Szafiańskiego i Wajdy, jak się wydaje, w sposób udany odtwarzają duszną małomiasteczkową atmosferę, tego „kurczowego trzymania się form i stanu afektacji małomiasteczkowych grup inteligentkich, tutaj doktorostwa, czyli przedwojennej klasy średniej”. Autorka osadza film Szafiańskiego w popularnym w latach sześćdziesiątych kinie polskim inspirowanym francuskim kinem egzystencjalistycznym, dostrzegając odwagę i obyczajową otwartość tego obrazu. Zob. E. Bieńczycka, *Andrzej Szafiański „Tatarak” (1965)*, <http://bienczycka.com/blog/?p=1318> [dostęp: 18.03.2014].

<sup>7</sup> J. Podsadecka, *op. cit.*

i u wielu innych polskich twórców. Z kolei zdanie o „złapaniu autostopu” przez zbiegłą z planu aktorkę, rzekomo proszącą przypadkowego kierowcę o „zawiezenie jej do męża do szpitala”<sup>8</sup> (w mokrym kostiumie kąpielowym byłoby to niezręczne, poza tym E. Kłosiński, jak sama aktorka powiedziała w monologu, umierał w domu), wręcz prowokuje do pytania, czy na pewno o ten sam film chodzi. Jeden z recenzentów zauważył w pokoju hotelowym, miejscu zwierzeń aktorki, obraz Edwarda Hoppera na ścianie, ale to również wydaje się raczej faktem wyobrażonym niż rzeczywistym.

Wszyscy oceniający zgodnie klasyfikują obraz Wajdy jako film o śmierci, nazywając go wzniosłe „melancholijną (czy subiektywną) medytacją o śmierci” oraz „traktatem o umieraniu”, przytaczając też takie jego cechy jak: „samobójcza odwaga”, ekshibicjonizm, introwertyzm (T. Raczek nazywa obraz „introwertycznym przekładaniem”)<sup>9</sup> czy zbyt eksponowana „prywatność”.

Główny atut filmu recenzenci widzą w grze Jandy, a zwłaszcza w sile jej osobistych zwierzeń o chorobie i śmierci męża, co według wielu przesłoniło inne warstwy interpretacji oraz odniesienia do prozy Iwaszkiewicza. Mimo dostrzeżonego wątku rozprawy o sile sztuki i cenie za jej uprawianie, przenikaniu się fikcji i rzeczywistości (tzw. filmu w filmie) recenzenci tę warstwę obrazu oceniają najniżej, twierdząc nawet, że wielki mistrz reżyserii nie uchronił się przed tanimi chwytami technicznymi, takimi jak pogoń z kamerą za uciekającą z planu aktorką, sceną dobrą może dla początkujących adeptów sztuki filmowej, ale nieprzystającą do wytrawnych praktyków. Nawiązanie do motywu „wszystko na sprzedaż”, do prezentacji autotematycznej, zagładania za kulisy filmu i obnażania jego kuchni, nie czyni dobrego wrażenia, wprowadza niespójność i tak już istniejącą przez łączenie różnych źródeł: literackich i paradokumentalnych, a także planów przeszłości i współczesności. Kilka scen tak zwanego making-ofu, według Macieja Stasińskiego, stanowi ryzykowny eksperyment, prowadzący do sztuczności i niezborności<sup>10</sup>. W słowach Łukasza Palucha o prymacie monologów Jandy i jej historii prywatnej oraz przekonania o tym, że sceny adaptujące opowiadanie są jedynie dodatkiem, zabiegiem artystycznym służącym opowieści aktorki, jest zapewne sporo racji<sup>11</sup>.

Agata Malinowska, pisząc o intensywności tekstu filmowego, dostarczającego „sporo przyjemności” (pytanie, jakiego typu przyjemności, pozostawiając nierozstrzygnięte), stwierdza, że ważnym wątkiem *Tataraku* jest fizyczna fascynacja, objawiająca się

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> T. Raczek, *Tatarak – introwertyczny przekładaniec*, <http://tomasz-raczek.blog.pl/id,4265136,title,Tatarak-introwertyczny-przekladaniec,index.html?smoybbtticaid+612444> [dostęp: 15.02.2014].

<sup>10</sup> M. Stasiński, *Mistrz wraca do dawnej formy*, [http://kino.dlastudenta.pl/artukul/Mistrz\\_wraca\\_do\\_dawnej\\_formy,37992.html](http://kino.dlastudenta.pl/artukul/Mistrz_wraca_do_dawnej_formy,37992.html) [dostęp: 17.03.2014].

<sup>11</sup> Zob. Ł. Paluch, „*Tatarak*” – obraz śmierci według Wajdy, [http://www.mojeopinie.pl/tatarak\\_obraz\\_smierci\\_wedlug\\_wajdy,3,1241132222](http://www.mojeopinie.pl/tatarak_obraz_smierci_wedlug_wajdy,3,1241132222) [dostęp: 17.03.2014].

w filmie, w sposób mniej subtelny niż w opowiadaniu<sup>12</sup>. Zdanie autorki recenzji jest dyskusyjne, zważywszy, że – jak już wspomniałam – w obrazie Wajdy rozbudowaniu uległa scena pocałunku nad rzeką, inaczej też przedstawione zostało zakończenie opowieści.

Na różnice pomiędzy opowieścią literacką a jej adaptacją zwraca uwagę Tadeusz Sobolewski, autor recenzji pod znamionym tytułem *Tatarak – jak reżyserować śmierć?*, zauważając między innymi, że

Wobec śmiałości części współczesnej zbladła w filmie śmiałość opowiadania Iwaszkiewicza, dla którego nie tyle sztuka przeciwstawiona jest śmierci, lecz także eros. Boguś, chłopak znad rzeki, który w opisie Iwaszkiewicza przypomina niemal jakiegoś proletariackiego Dionizosa, w filmie jest postacią nijaką (Paweł Szajda). Filmowa pani Marta, żona lekarza z nadwiślańskiego miasta, to ktoś w rodzaju Matki Polki pogrążonej w żałobie po synach, którzy zginęli w Powstaniu. Tymczasem Iwaszkiewicz kładzie nacisk na co innego – wyrwanie się niekochanej kobiety z martyrologicznego kręgu. Pozwala swojej bohaterce pod koniec życia na jeden moment porzucić nękającą ją „poczucie zbędności istnienia”. Porzucając wstyd, dziwiąc się samej sobie, pani doktorowa biegnie za chłopakiem, który „wyłonił się spomiędzy wiklin i szedł ku niej swoim tanecznym krokiem w malutkich slipach cytrynowego koloru”. *Tatarak* Iwaszkiewicza – opowiadanie będące zakamuflowanym wyznaniem pisarza – to drapieżna dionizyjska opowieść o spóźnionej namiętności, która nie mieści się w życiu i która potrzebuje aż śmierci, żeby się spełnić<sup>13</sup>.

Wojciech Kałużyński z kolei w recenzji zamieszczonej w „Dzienniku” sceptycznie wypowiada się o adaptacji prozy, stwierdzając, iż

Wajdzie nie do końca udało się oddać ducha iwaszkiewiczowskiej literatury. Nie ma w tym filmie ani dusznej aury zakazanej namiętności, ani niemal erotycznej gry ze śmiercią. Monolog Jandy zagłuszył Iwaszkiewicza<sup>14</sup>.

Z jednej więc strony recenzenci docenili walor zaprezentowanych przez Jandę *Zapisków ostatnich*, podkreślając ich szczerłość, autentyczność, siłę wyrazu, ale z drugiej strony zauważyli, że te atuty spowodowały przesunięcie punktu ciężkości z adaptacji prozy na wyznania osobiste aktorki. Jej monolog, powracający trzykrotnie niczym tanatologiczny lejtmotyw z życia wzięty, według recenzentów spowodował, iż proza prezentowana jest na jego tle, a nie odwrotnie. Bartosz Czartoryski stwierdził wręcz, że *Tatarak* to spektakl Jandy, stąd wrażenie „powierzchnowości” innych warstw, odnoszących się do

<sup>12</sup> A. Malinowska, *Buszując w tataraku*, <http://www.wykop.pl/ramka/175708/buszujac-w-tataraku-recenzja-nowego-filmu-wajdy/> [dostęp: 14.02.2014].

<sup>13</sup> T. Sobolewski, *Tatarak – jak reżyserować śmierć*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak\\_jak\\_rezyserowac\\_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s](http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak_jak_rezyserowac_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s) [dostęp: 15.02.2014].

<sup>14</sup> W. Kałużyński, *Za mało Iwaszkiewicza w Tataraku Wajdy*, [http://www.dziennik.pl/kultura/film/article365828/Za\\_malo\\_Iwaszkiewicza\\_w\\_Tataraku\\_Wajdy.html](http://www.dziennik.pl/kultura/film/article365828/Za_malo_Iwaszkiewicza_w_Tataraku_Wajdy.html) [dostęp: 17.03.2014].

adaptacji prozy, która schodzi na dalszy plan<sup>15</sup>. Doceniając stonowaną muzykę Pawła Mykietyna oraz piękne zdjęcia Pawła Edelmana, utrwalającego nostalgiczny walor nadwiślańskiej przyrody, Sobolewski zauważył jednak, że „wystudiowane melancholijne piękno obrazów tworzy chłodny dystans i w rezultacie przysłania to, co w tej historii jest goryczą, bezradnością, szczerością”<sup>16</sup>.

Wiąże się to zapewne z ogólniejszym pytaniem o to, w jaki sposób przedstawiać sprawy ostateczne i jaki język jest najwłaściwszy do mówienia o skrajnych, granicznych doświadczeniach egzystencjalnych, takich jak choroba i śmierć<sup>17</sup>. Właśnie ten temat łączy wszystkie warstwy filmu, zarówno te literackie, jak i paradokumentalne. A to z kolei pozwoliło uznać Czartoryskiemu, iż to „człowiek, a nie książka, stał się kolejnym, co więcej, najważniejszym elementem składającym się na *Tatarak*”<sup>18</sup>. Prowadzi to do wniosku o uprzywilejowanej pozycji zwierzeń osobistych Jandy w stosunku do fikcji literackiej, „ciążenie” tematu śmierci zaś skłania do stwierdzeń o obecności „dodatkowej postaci”, obok Marty, jej męża i Bogusia, czyli „widma śmierci krążącej nad głowami bohaterów”, przy czym jej posłańcem recenzenci czynią albo lekarza, przypominającego o nieuchronności ziemskiego bytu, albo Bogusia, jak chce na przykład Tadeusz Lubelski w recenzji zamieszczonej w „Kinie”<sup>19</sup>.

Istotny w tej kwestii jest również autotematyzm filmu, odnoszący się nie tylko do dyskusji o sztuce, jej sile i wartości, ale też do postaci reżysera, który sam oswaja śmierć i ucieka przed nią, filmem o niej i w rozmowach (wywiadach) podkreślając, że póki może robić filmy, reżyserować obrazy śmierci, dopóty żyje, co można porównać z przekonaniem Máraia, iż „pisać to znaczy żyć”<sup>20</sup>. Autotematyczny wątek chwilami przekształca obraz w rodzaj „filmowego brulionu”, odsłaniającego tajemnice reżyserskiego

<sup>15</sup> B. Czartoryski, *Teza o nieuchronności śmierci*, <http://www.film.gildia.pl/filmy/tatarak/recenzja> [dostęp: 17.03.2014].

<sup>16</sup> T. Sobolewski, *Tatarak – jak reżyserować śmierć*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak\\_jak\\_rezyserowac\\_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s](http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak_jak_rezyserowac_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s) [dostęp: 15.02.2014].

<sup>17</sup> Jedną z odpowiedzi daje K. Janda, dzieląc się z widzami swoimi przeżyciami z okresu choroby i śmierci męża w spokojnym, stonowanym, pozbawionym patosu monologu. Odmiennego charakteru nabiera końcowa scena z filmowej opowieści, w której oglądamy niemy krzyk Marty nad ciałem utopionego Bogusia, scena godna dramatu antycznego, inaczej jednak zainscenizowanego niż w *Tataraku* w adaptacji A. Szafiańskiego, gdzie oglądamy „dramat kobiety, która jak w prawdziwej tragedii greckiej krzyczy rozdzierająco w rozpacz, jakby mściwi bogowie zazdrośnie odebrali jej z takim trudem pozyskanego boskiego kochanka” (E. Bieńczycka, *op. cit.*).

<sup>18</sup> B. Czartoryski, *Tatarak*, [http://www.film.org.pl/prace/tatarak\\_2html](http://www.film.org.pl/prace/tatarak_2html) [dostęp: 17.03.2014].

<sup>19</sup> T. Lubelski, recenzja *Tataraku*, „Kino” 2009, nr 502, s. 58. Zob. też rozmowę T. Lubelskiego z A. Wajdą, *Iść za losem*, „Kino” 2009, nr 502, s. 9. Również przyjaciółka Marty może być interpretowana jako kolejny posłaniec śmierci. To ona przywozi z Warszawy wyniki badań doktorowej, niejako wydające na nią wyrok, to z jej domu przed laty wyruszyli do powstania warszawskiego synowie Marty, a ona nie zdołała ich zatrzymać, czego wciąż nie może sobie wybaczyć.

<sup>20</sup> Takie przekonanie wypowiadał wielokrotnie, np. w *Wyznaniach patrycjusza*, w *Księdze ziół* czy w *Dzienniku*. Więcej na ten temat zob. B. Zwolińska, *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia*, Gdańsk 2011.

warsztatu. W tym sensie o śmierci opowiadają twórcy literaccy: Iwaszkiewicz, Márai, ale też temat ten absorbuje aktorkę wcielającą się w postać śmiertelnie chorej bohaterki i w samą siebie, zmagającą się z traumatycznym doświadczeniem wdowieństwa. Do tego dochodzi egzystencjalna zaduma reżysera, zbliżającego się do przysłowiowej „smugi cienia”. Tomasz Raczek ten dwugłos aktorsko-reżyserski nazwał „rodzajem ćwiczeń z tematu «śmierć», wykonywanych przez parę dojrzałych artystów, będących w tym momencie życia, gdy mówi się ściszym głosem: bez emfazy, bez złotych myśli i emocjonalnej koloratury”. Po prostu „szlachetnie”<sup>21</sup>. Bo w mówieniu o śmierci najważniejsze są staranny dobór słów oraz powściągnięcie emocji. Właśnie w ten sposób opowiadał o śmierci mistrz węgierskiej prozy, autor *Nagłego wezwania*, patronujący dyskretnie filmowi Wajdy.

Ten wybitny twórca filmowy w wywiadzie zatytułowanym *Aromat śmierci* wyznał, że po wstrząsającym obrazie historycznym, jakim był *Katyń*, czuł potrzebę powrotu do kina wyciszonego, kameralnego. Podobnie było po innych filmach podejmujących wielkie tematy naszej historii, czyli po *Człowieku z marmuru* i *Człowieku z żelaza*. Reżyser we wspomnianym wyżej wywiadzie zauważył:

[...] po filmach przywołujących nasze doświadczenia historyczne ciągnęło mnie w stronę kameralnych, ale jakże poruszających tematów Iwaszkiewiczowskich. Dzięki Iwaszkiewiczowi, myślę tu głównie o *Pannach z Wilka*, wzbogaciłem swoją wiedzę o kobietach, stałem się uważniejszy wobec ich problemów i tragedii. Dzięki niemu uwierzyłem też, że nie zawsze trzeba robić filmy pełne gwałtownych namiętności politycznych i wartkiej akcji, bo z widzem można również rozmawiać półgłosem o sprawach intymnych, takich jak miłość, przemijanie i śmierć<sup>22</sup>.

W tomie nowel wybranych, przygotowanym przez ich autora na siedemdziesięciolecie urodzin, *Tatarak* znalazł się obok *Brzeziny*, *Róży*, *Starej cegielni*, *Młynu nad Lutynią*, *Młynu nad Kamionną*, *Borsuka*, *Wiewiórki* i *Kochanków z Marony*. Czynnikiem spajającym ów zbiór, jak zauważył sam pisarz we *Wstępie*, jest „pewien rodzaj suity muzycznej”<sup>23</sup>, którą stanowi tło geograficzne. To właśnie rodzimy pejzaż, w przypadku *Tataraku* „brzegi Wisły w Zawichoście czy w Tarnobrzegu”<sup>24</sup>, na którym umieszczani są prości ludzie z ich zwyczajnymi przeżyciami, tworzy niepowtarzalny klimat zdarzeń.

<sup>21</sup> T. Raczek, *Tatarak – introwertyczny przekładaniec*, <http://tomasz-raczek.bloog.pl/id,4265136,title,Tatarak-introwertyczny-przekladaniec,index.html?smoybbtticaid+612444> [dostęp: 15.02.2014].

<sup>22</sup> *Aromat śmierci. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/49-aromat-smierci.html> [dostęp: 4.01.2012].

<sup>23</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wstęp*, [w:] *idem, Opowiadania wybrane*, Warszawa 1964, s. 5.

<sup>24</sup> *Ibidem*. W rzeczywistości, choć nie pada tu nazwa miasta, chodzi o Sandomierz, w którym również toczy się akcja *Róży*. O genezie *Tataraku*, jednego z najbardziej osobistych opowiadań J. Iwaszkiewicza, mówi jego córka Maria w rozmowie z J. Strzałką. Zob. *Czerwona koszula*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/104-czerwona-koszula.html> [dostęp: 15.02.2014]. To, jak wyjaśnia, utwór o śmierci, ale i miłości homoseksualnej. Prototypem bohatera opowiadania jest widywany przez autora w drugiej połowie lat pięćdziesiątych na sandomierskiej przystani nad Wisłą nienazwany

Badacze twórczości Iwaszkiewicza niejednokrotnie podkreślali sugestywne walory jego prozy: łączenie plastyki opisów, liryzacji uczuć i emocji oraz dramaturgii ujawnianej w przebiegach dnia codziennego, muzyczności wrażeń, a także takie operowanie planem, ujmowanie sekwencyjności scen i zdarzeń, że przywodzi to na myśl technikę filmowego montażu<sup>25</sup>.

Świat przedstawiony *Tataraku* zachwyca swoją jędrnością, namacalnością, ujmując konkretem, ale bez przeładowania realistycznym szczegółem. To opowiadanie niezwykle zmysłowe, wysmakowane, eksponujące urodę życia jakże kruchego, przemijającego, narażonego na gwałtowną utratę, a jednocześnie tak bujnego, intensywnego i cennego, że bez ustanku przechylonego ku śmierci. Życie sąsiaduje tu ze śmiercią, intensyfikuje się przez jej bliskość, a erotyka, miłość zmysłowa staje się ostatnią ekstazą życia. Iwaszkiewicza fascynują obszary pogranicza, zderzania się życia ze śmiercią, krótkotrwałego trwania i gwałtownej destrukcji.

*Tatarak* Wajdy jest adaptacją szczególnego rodzaju z tego powodu, że materia filmu utkana została z trzech źródeł. Obok opowiadania Iwaszkiewicza, sztuki Máraia *Przygoda* i jego opowiadania *Nagle wezwanie* (pochodzącego w polskim wydaniu z tomu *Magia*)<sup>26</sup>, również z dziennika (*Zapisków ostatnich*) Jandy, odtwarzającej w filmie dwie postaci: panią Martę, bohaterkę Iwaszkiewiczowskiego *Tataraku* i zarazem żonę lekarza z utworów Máraia, a także samą siebie, przedstawiającą intymne przeżycia związane z głęboko odczutą śmiercią męża, operatora filmowego, Edwarda Kłosińskiego. Można więc zauważyć, że doświadczeniem spajającym bohaterów literackich, aktorkę, ale i reżysera, który przyjaźnił się z Kłosińskim, jest śmierć osoby bliskiej i odczucie zbliżającej się własnej skończoności.

Pomysł połączenia trzech opowieści (i trzech autorów) wynikał, jak wspomniał reżyser filmu, z przyczyn technicznych. Ekranizacja samego opowiadania Iwaszkiewicza zajęłaby zaledwie czterdzieści minut, zdecydowanie za mało jak na wersję kinową. Początkowo Wajda próbował znaleźć jeszcze jakieś inne opowiadanie autora *Brzeziny*,

---

z imienia chłopiec, okreśłany mianem „czerwonej koszuli”, którą też nosi Boguś z *Tataraku*, spotkany przez Martę nad rzeką.

<sup>25</sup> Zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970; M. Jędrzychowska, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 1977; *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983; K. Termińska, *Sensualizm w prozie Jarosława Iwaszkiewicza. Hermeneutyka i składnia*, Katowice 1988; T. Wójcik, *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1998; *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999; Z. Mokranowska, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2009; J. Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Kraków 2009; G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010.

<sup>26</sup> Wprawdzie na *Przygodę* A. Wajda się nie powołuje, podkreślając, że opierał się na opowiadaniu *Nagle wezwanie*, ale ze względu na wzajemne odniesienia pomiędzy wymienionymi utworami S. Máraia nie sposób nie wspomnieć o jego sztuce, wystawianej też przez K. Jandę w Teatrze Polonia.



które współgrałoby z *Tatarakiem*, ale, jak zauważył, „kłopot w tym, że każde z nich jest skończonym arcydziełem, które nie potrzebuje nic ponad to, co samo wyraża”<sup>27</sup>. W związku z tym pojawił się pomysł wbudowania w fabułę filmu opowieści o aktorce wcielającej się w postać Marty<sup>28</sup>, a prawdziwe życie samo dopisało tragiczną opowieść o śmierci Kłosińskiego, który zmarł w trakcie realizacji produkcji, zaś jego „śmierć zaciążyła nad całym filmem”<sup>29</sup>. Janda, z którą reżyser współpracował wcześniej na planie *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, „zdumiała i zachwycała [go – B.Z.] głębokim zrozumieniem wewnętrznego życia bohaterki *Tataraku*”<sup>30</sup>. Starła się podkreślić odrębność pomiędzy odtwarzaną postacią Marty i sobą, odgrywaną w scenach wspomnień o umierającym mężu.

Dzięki jej opowieści śmierć, która jest tematem opowiadania Iwaszkiewicza, nabrała szerszego charakteru, zamieniła się w rzeczywistość, i to prawdziwa śmierć bierze udział w opowieści wykreowanej najpierw przez pisarza, a później przez tych, którzy nad filmem pracowali, a przede wszystkim przez aktorkę przeżywającą śmierć bohatera *Tataraku*, ale przeżywającą ją ze świadomością śmierci, która wtargnęła w jej prawdziwe życie...<sup>31</sup>

Prawie jednocześnie z pomysłem wykorzystania intymnych zapisków Jandy, wręczonych do przeczytania reżyserowi filmu, pojawił się inny, podsunięty przez Andrzeja Szczeklika, lekarza Wajdy (ale i pisarza), który zwrócił mu uwagę na opowiadanie Máraia *Nagle wezwanie*, doskonale przylegające do *Tataraku*, którego bohaterka też jest żoną lekarza, cierpiącą na chroniczną chorobę zapowiadającą rychłą śmierć. W opowiadaniu węgierskiego pisarza tragizm scen potęguje fakt, że to mąż-lekarz bada żonę-pacjentkę, a scena badania nabiera symbolicznego znaczenia, odsłaniając nie tylko nieuniknioną śmierć bohaterki, ale też dramat wygasającej miłości. W opowiadaniu tym i w sztuce *Przygoda Máraia*<sup>32</sup> jest to scena kluczowa, wręcz kulminacyjna, stanowiąca zwrot w akcji, demaskująca zakrytą przez lata prawdę. Jest to też moment obnażający pustkę samotności, w której bohaterowie tkwili od lat. Niby najbliżsi sobie

<sup>27</sup> *Aromat śmierci...*

<sup>28</sup> Ten wątek rozważań o dwuznacznym statusie aktora jako siły poruszającej emocje widza, starającego się nie mieszać świata fikcyjnej postaci, którą odtwarza, z własnym życiem, również w filmie został zachowany, podobnie jak sceny skupiające się na analizie procesu twórczego, w których wystąpił sam reżyser. Wątki autotematyczne niewątpliwie wzbogacają materię fabularną i metatekstową filmu.

<sup>29</sup> *Aromat śmierci...*

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

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> Sztuka ta była debiutem teatralnym czterdziestoletniego pisarza, znanego przede wszystkim jako prozaik, popularnego na Węgrzech w latach trzydziestych XX w., później od 1948 r. tworzącego na emigracji w Ameryce. Warto zauważyć, że *Przygodę* wystawiano w węgierskich teatrach wielokrotnie (szacuje się, że odbyło się ok. 350 przedstawień w Budapeszcie i na prowincji) i żadna inna sztuka tego autora nie powtórzyła tak spektakularnego sukcesu.

– mąż i żona, a jakże dalecy. Tak naprawdę nic o sobie niewiedzący, niczym oddalone monady krążące po orbitach, które w żadnym punkcie się nie przetną. Obcość, brak oparcia, emocjonalna pustka budują tu przestrzeń rezygnacji i rozczarowania<sup>33</sup>.

Połączenie prozy Iwaszkiewicza i Máraia w filmowym obrazie Wajdy okazało się na tyle trafne, że twórców tych zbliża podobny klimat opowieści, nastrojowość, zmysłowość życia obrzeżonego śmiercią. Obu pisarzy zawikłania ludzkiej psychiki pociągają bardziej niż zdarzenia składające się na fabułę. Wydaje się nawet, że nie dbają o jej barwność, generując ruch, dynamikę w stosunkach międzyludzkich, a nie w planie zdarzeń. Ważkość spostrzeżeń psychologicznych, dokonywanych w przełomowych, kryzysowych sytuacjach przeżywanych przez bohaterów, nie nuży dłużyznami, wręcz przeciwnie – zarówno Iwaszkiewicz, jak i Márai potrafią wypowiadać się lakonicznie, eksponując raczej to, co rozgrywa się między słowami. Najistotniejsza bowiem jest tu gra emocji, przekazywana oszczędnymi środkami wyrazu: gestem, milczeniem, rezygnacją. Twórców tych interesują szczególnie te uczucia, które dochodzą do głosu w godzinie trwogi i klęski, wówczas bowiem człowiek najwyraźniej obnaża swoją autentyczność, porzuca zakładaną na użytek innych maskę obojętności, stoicyzmu, udania<sup>34</sup>. Jan Englert, odtwarzający w *Tataraku* postać lekarza, męża Marty, grający również w *Przygodzie*, wyreżyserowanej przez Jandę w Teatrze Polonia, zauważył, że

Siłą twórczości Máraia jest to, że tu nic nie jest dopowiedziane. Że wszystko jest tylko dotknięte, muśnięte i daje się interpretować. Bywa, że szlachetność jest na granicy okrucieństwa. Że zachowania humanistyczne nie zawsze przynoszą właściwy rezultat, bez woli uczestniczącego w nich. Pojawia się tu też wątek, czy w sytuacjach trudnych lepiej mówić prawdę, czy jednak kłamać?<sup>35</sup>

Spostrzeżenia odniesione do dramatu Máraia trafnie opisują też specyfikę prozy Iwaszkiewicza. Twórcy ci poruszają się w zbliżonym kręgu zadumy nad sensem życia, perspektywą przemijalności czasu, borykania się z samotnością (również tą wśród ludzi), starzeniem się i śmiercią. Śmiercią cichą, nieuchronną, będącą jakąś paradoksalną czy absurdalną równowagą dla życia, które musi się dopełnić w śmierci. Przedstawiając losy indywidualne, budują sytuacje uniwersalne, moralitetowe. W krótkich formach gatunkowych, przesyconych refleksyjnością, konstruują opowieści o potrzebie bycia kochanym, o poszukiwaniu szczęścia, o zmaganiu człowieka z miłością (i jej brakiem),

<sup>33</sup> Tę ibsenowską atmosferę emocjonalnego wypalenia bohaterów starał się również odtworzyć A. Wajda w swoim filmie, co, jak sądzę, mu się udało.

<sup>34</sup> O prapremierze *Przygody* w budapeszteńskim Nemezeti Színház K. Bába napisała m.in.: „Márai jest magiem słów. Pozornie unika ważkich zdań, dosadnych wyrażeń, a tajemnicą jego oddziaływania jest raczej to, że daje odczuć, iż słowa jedynie zastępują coś, czego za pomocą mowy ludzkiej nie można uchwycić, bo błędzi tak gdzieś wśród słów i za słowami” (K. Bába, *Przygoda Máraiego z teatrem*, „Teatr” 2008, nr 1, s. 56).

<sup>35</sup> *Też jestem dyrektorem kliniki ogromnej!*, rozmowa z J. Englertem, <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,8108484> [dostęp: 4.04.2012].

z chorobą i przemijaniem, przedstawiają dramaty cichego cierpienia, powściągliwego, pozbawionego patetyzmu. Te właściwości zachowują też *Zapiski ostatnie* Jandy, stanowiące kompozycyjną ramę filmowej opowieści<sup>36</sup>.

Wspomniany w wywiadzie z Wajdą „aromat śmierci” współtworzy nastrój filmu, zachowujący specyficzny dla prozy obu mistrzów klimat afirmowania życia, którego śmierć jest dopełnieniem. Życia intensyfikowanego zarówno przez świadomość nieuniknioności śmierci, jak też przez siłę doświadczeń zmysłowych, wśród których najważniejszym jest miłość. To zespolenie Erosa i Tanatosa zwraca uwagę na doświadczenie ciała, kluczowego dla odczucia wartości życia jakże nietrwałego, podatnego na zniszczenie. Przemiany cielesne, dokonujące się pod wpływem choroby i wpływającego czasu, potwierdzają tę kruchość i fatalność wpisaną w ludzką kondycję. Szczególny wymiar owej fatalności ujawnia destrukcja, której podlega ciało młodego człowieka, tak jak to się dzieje w przypadku Bogusia, bohatera *Tataraku*. Pięknie, proporcjonalnie zbudowana sylwetka, jędrne, umięśnione ciało, gładkość skóry – to najważniejsze atuty chłopca, niegrzeszącego inteligencją, niezbyt ambitnego i „rozgarniętego” (w pewnych momentach jego zachowanie razi prostactwem, brakiem delikatności). Przy tak doskonałej budowie ciała kontrast stanowi jego brzydka twarz, odbijająca niejako toporność, tępotę, brak okrziesania. Twarz staje się emblematem jego wnętrza, lustrem charakteru.

Już na początku opowiadania zasugerowany zostanie ów klimat śmierci przez odwołanie do innego utworu opowiadającego o śmierci – *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego. Urzeka on metaforą melancholii, nostalgicznej zadumy jesiennego pejzażu mentalnego, kiedy to wiatr igra z pożółkłym liściem, przywołując myśli o przemijaniu. Podobnie też opisuje doświadczenie kresu, poprzedzone egzystencją zamkniętą niczym w kryształowej bani. Szczególnie bliska *Tatarakowi* jest metafora „wierzbnami oplakanej (ocienionej) wody”, uaktywniająca zapach szczególnie, jakże odmienny od woni kwiatów, „zmieszanej, stokrotnej”. To zapach gnicia, butwienia liści, wody stojącej i cieniejszej, współtworzy aromat śmierci.

Opowiadanie Iwaszkiewicza zaczyna się właśnie od przypomnienia – tak jak w *Godzinie myśli* – zapachu dzieciństwa, skojarzonego z wonią tatarskiego ziela. Roztarta wstążka tataraku wydziela woń dwojakiego rodzaju: łagodną, kadzidlaną, a więc przyjemną, ale gąbczasty środek rośliny, ów miąższ, przypominający wate, kryje mniej przyjemny „zapach błotnistej iltu, gnijących rybich łusek, po prostu błota”<sup>37</sup>. Woń tataraku, niczym proustowska magdalenka, odwołuje się do przeżyć dzieciństwa

<sup>36</sup> Jak wspomniałam wcześniej, w opinii wielu recenzentów wypowiadających się o filmie, rama ta wybiła się na plan pierwszy, przysyłając warstwę adaptacji prozy J. Iwaszkiewicza.

<sup>37</sup> J. Iwaszkiewicz, *Tatarak*, [w:] *idem, Opowiadania wybrane*, Warszawa 1964, s. 347. Dalsze cytaty z tego wydania podaję bezpośrednio w tekście w nawiasach.

skojarzonych z obrazem gwałtownej śmierci. I znów, podobnie jak w *Godzinie myśli*, doznanie to wiąże się ze śmiercią przyjaciela, trzynastoletniego Gracjana. Ambiwalentny sens porastającej brzegi wód rośliny odkrywa inny zapamiętany z dzieciństwa obraz, związany z zielonościątkowym zwyczajem wykładania podłóg sieni i balkonów właśnie tatarakiem. W ten sposób w pamięci narratora życie związało się ze śmiercią. Czas afirmacji życia, przypadający na okres Zielonych Świąt, przełamany został doświadczeniem gwałtownej śmierci topielca, potwierdzając niejako, że „koniec ma jakieś tajemnicze związki z początkiem” (s. 347).

Od egzystencjalnej refleksji nad paradoksem naszego istnienia, rozpiętego pomiędzy niepewnym początkiem i równie pozbawionym pewności kresem, rozpoczyna się pierwsza sekwencja filmu Wajdy, stanowiącego dosyć wierną ekranizację opowiadania Iwaszkiewicza. Materia literacka tego utworu pełni funkcję prymarną, będąc niejako partyturą, przetykaną refleksjami z utworów Máraia. Wierność literackiemu pierwowzorowi podkreślona jest niejednokrotnie w dbałości o szczegóły scenerii, wygląd i zachowania postaci, a także poprzez kreowanie specyficznego klimatu melancholii i elegijnej zadumy<sup>38</sup>. Temu też służą cytowania, którymi rozpoczyna się filmowa opowieść<sup>39</sup>. Historia tataraku staje się wtajemniczeniem w śmierć, skrótem życia rozpiętego pomiędzy narodzinami i kresem. „Zapach dzieciństwa odnajduje odpowiednik w zapachu starości, młodość odbija się w zielonym lustrze wieku dojrzałego” (s. 347).

Tym, co łączy bohaterki opowiadań Iwaszkiewicza i Máraia, jest odczucie „zbędności istnienia” (s. 348), świadomość pustki, jałowości bezsensownego trwania, trzymania się życia, które stało się bezcelowe i pozbawione radości. Takie jest dla Marty po śmierci synów, którzy zginęli w powstaniu warszawskim, ale i dla żony doktora z *Nagłego wezwania* (i *Przygody*) Máraia, bohaterki nieodnajdującej się w świecie pozbawionym miłości. Przed tą ibsenowską pustką i fatalnym ciężeniem przeszłości mężowie obu bohaterek bronią się pracą, która wciąga ich niczym wir, a robieniem pieniędzy lekarze wypełniają czas i odgradzają się od ludzi. Ich żony tej pustce nie potrafią się przeciwstawić ani zaradzić. Świadomość zbędności istnienia w przypadku Marty wiąże się z przeżyciem przedwczesnej śmierci synów. Dlatego zwierza się mężowi z odczuwanego przez nią wstydu, iż jeszcze żyje, bo to synowie powinni ją przeżyć, a nie odwrotnie. Zaburzenie

<sup>38</sup> Nie przychyliam się w tym momencie do opinii tych recenzentów filmu, którzy zarzucali A. Wajdzie zbyt daleko idącą swobodę w traktowaniu literackiego oryginału i zmienianiu jego wymowy.

<sup>39</sup> Jest to rozwiązanie w duchu autotematycznego wątku „filmu w filmie”, do którego reżyser powracać będzie kilkakrotnie. W początkowej scenie literacki cytat staje się rodzajem aktorskiej próby, kwestii wygłaszanej przez główną aktorkę, próbującą wraz z reżyserem wczuć się w ducha Iwaszkiewiczowskiej opowieści, przeniknąć jej sens, zawarty w symbolice tatarskiego ziela wydzielającego aromat śmierci.

tej naturalnej kolejności jest paradoksem trudnym do zaakceptowania, składającym się na absurdalność ludzkiej egzystencji<sup>40</sup>.

Doświadczenie pustki po śmierci bliskich przedstawiane jest w filmie także przez sposób zorganizowania przestrzeni. W noweli Iwaszkiewicza zamknięty na klucz pokój synów przemienia się w świątynię śmierci, przestrzeń tabu, do której tylko rodzice zmarłych mają wstęp. W filmie Wajdy pokój ten, prześwietlony stłumionym światłem, tonący w jakiejś nierzeczywistej aurze, przypomina strych, na którym czas się zatrzymał, przedmioty zastygły w opuszczeniu, stając się zbędne, przywodzą na myśl eksponaty w muzeum, oglądane z rzadka przez żywych. To trochę jak upiorna przestrzeń z horrorów, którą przezornie zamyka się na klucz i omija, choć emanuje pokusą i prędkiej czy później człowiek musi ją nawiedzić<sup>41</sup>. Inne pomieszczenia w staroświeckim dworku doktorostwa nie przyciągają domową przytulnością, wręcz przeciwnie – odpychają zarówno domowników, jak i gości. „Niewygodny rozkład obszernych pokoi” nie sprzyja zresztą przyjmowaniu tych ostatnich. Większość pomieszczeń, zagraconych staroświeckimi meblami, zgromadzonymi niczym eksponaty, poświadczą, że pani domu nie czyni nic, aby unowocześnić i odświeżyć wnętrza, wpuścić w nie powiew nowego ducha, ożywić. Taki stan zdaje się odpowiadać jej nastrojowi, owemu przechyleniu w przeszłość, chociaż pani Marta nie znosi wspomnień, stara się od nich uciekać, gdyż „postarzały ją one – i mówiły o wszystkim, co się obróciło w proch. A w pani Marcie żyły jeszcze jakieś niejasne nadzieje na dzień dzisiejszy” (s. 352). Salon, w którym doktorowa przyjmuje gości, nie jest „stworzony do zwierzeń” (s. 349). Choć jest to przestrzeń domowa, wypełniona meblami, ogromnym fortepianem, przyozdobiona obrazami i dywanem, brakuje tu przytulności.

W filmie Wajdy, w którym historię przeniesioną z *Tataraku* Iwaszkiewicza, skontaminowaną z sytuacjami przedstawionymi w *Nagłym wezwaniu* i *Przygodzie*, poprzedzają intymne zwierzenia Jandy<sup>42</sup>, powracającej pamięcią do niezbyt odległych wspomnień związanych z chorobą i śmiercią męża, tym, co uderza w tej scenie, jest wrażenie pustki, wywołane tłem i brakiem jego wypełnienia. W iście hopperowskim wnętrzu nie ma żadnego sprzętu czy ozdoby, które rozpraszałyby uwagę widza. Łóżko z czarną pościelą, proste krzesło, prawie niewidoczny obrazek na ścianie i dwa okna bez firan (jest to pokój narozny), niezachęcające jednak, aby przez nie wyjrzeć – to całe

<sup>40</sup> Z podobnej myśli zwierzył się A. Wajda w przywołanym wywiadzie: to E. Kłosiński, jako młodszy, powinien przeżyć reżysera, a nie odwrotnie.

<sup>41</sup> Niczym w horrorze czy w baśni o Sinobrodym, Marta staje się strażniczką tajemnicy tego pokoju, gwałtownie strofującą młodą sprzątaczkę za to, że prawie złamała tabu, próbując otworzyć i posprzątać zakurzoną „świątynię śmierci”.

<sup>42</sup> Niczym klamra obejmująca fabułę wspomnienia te pojawiają się również w zakończeniu filmu, wprowadzając wątek „odsłonięcia” dramatu przeżywanego przez aktorkę, która musi grać dalej, bo „przedstawienie trwa nadal” mimo jej osobistej tragedii.

wyposażenie, sygnalizujące niejako, iż w tym miejscu nie będzie się można zadomowić. Podobny ascetyzm widoczny jest w wyglądzie aktorki, która w tym momencie jest sobą, gra siebie. Sugeruje on bezbronność i zagubienie charakterystyczne dla osób w stanie żałoby, borykających się z doświadczeniem utraty i być może znajdujących ukojenie w zwierzeniu swego smutku i bólu innym. Brak makijażu, czy może dyskretna, niewidoczna charakterystyka, niepełne ubranie (aktorka występuje w atłasowym czarnym szlafrocuku i szpilkach), widoczne w tle gołe ściany i nieliczne sprzęty – wszystko to sugeruje jakieś zamknięcie na świat zewnętrzny, introwertyczne skupienie się na tym przytłaczającym doświadczeniu i pustce przenoszonej na otoczenie. Pokój zwierzeń przypomina celę czy szpitalną separatkę, bo nawet anonimowy numer hotelowy wydaje się przestrzenią bardziej domową niż tło wygłaszanego przez Jandę monologu. Ważna jest tu też technika nagrania wspomnianych scen. Wajda w tych ujęciach całkowicie zawierzył aktorce, która przez dwa dni pozostała sam na sam z włączoną kamerą, nagrany wówczas monolog stał się podstawą filmowego montażu<sup>43</sup>. Te sceny, podkreślające samotność kobiety, jej alienację w świecie, nadały filmowi teatralny klimat, powstający w kameralnych wnętrzach, a dotyczący także plenerów, ziejących pustką, zimnem, oddaleniem człowieka od człowieka.

W filmowym i literackim *Tataraku* istotą świata przedstawionego jest prowincjonalność, małomiasteczkowość i jakieś widoczne na każdym kroku opuszczenie. Iwaszkiewicz pisze o zrujnowaniu miasteczka przez wojnę (s. 350-351), która pozostawiła ślad w życiu niejednego mieszkańca (doktorostwo stracili w niej synów, ale i Boguś K. został osierocony przez rodziców, którzy także zginęli w powstaniu, a wychowała go babcia). Jedyłą atrakcją tego opuszczonego miasteczka jest rzeka, ekspansywna w swej żywotności, niezamykająca się w swoich granicach, lecz pączkująca, rozsiewająca swoją obecność w postaci oczek wodnych, zarośniętych wikliną i obrzeżonych tatarakiem, fascynujących ukrytą magicznością, lecz i niebezpieczeństwem nieprzewidywalnej głębokości. Rzeka i jej odnogi, oczka, wyznaczają inną przestrzeń: życia, dynamiki, bujnej natury, pokusy, orzeźwienia, młodości. Spacer nad rzekę to wkroczenie w odmienny świat, pozostawienie za sobą ludzi i domostw. To jakby przekroczenie granicy, również tego tabu, które wyznacza określone normy zachowań, reguły i dystans, zachowywany we wnętrzach, pokojach, domach<sup>44</sup>. Nad wodą zniwelowaniu ulega różnica wieku między Martą i Bogusiem, bo kąpiel w rzece niweczy dystans dzielący dojrzałą kobietę

<sup>43</sup> Te hopperowskie wnętrza zainscenizowano w studiu filmowym, a sceny kręcone były przez operatora P. Edelmana.

<sup>44</sup> Nie bez znaczenia jest to, że doktorostwo należą do małomiasteczkowej warstwy inteligencji, tzw. warstwy wyższej, zachowującej pozory wytworności w ceremoniałach dnia codziennego i wobec siebie, co widoczne jest np. w przebieraniu się do posiłków spożywanych w swoim gronie z eleganckiej zastawy czy w trzymaniu służącej i zamawianiu świeżo wydanych książek, najczęściej nieczytanych przez doktora z powodu braku czasu.

i młodego mężczyznę<sup>45</sup>. Zresztą atutem tej dojrzałej kobiety jest dobrze zachowane ciało, co jest wynikiem „nałogowej manii gimnastykowania” (s. 356). To nad rzeką, w obecności skąpo odzianego Bogusia (w charakterystyczne cytrynowe slipki), Marta zaczyna oceniać swoje ciało i myśleć o nim w kontekście wrażenia, jakie czyni na młodym chłopcu, młodszym w tym momencie od jej synów. Tutaj nie przeszkadza jej „bezwstydnosc młodości”, przypisywana temu wiekowi „pretensjonalność” (s. 360 i 361), o której wcześniej wspominała mężowi<sup>46</sup>. Doktor wypowiedział wówczas znamienne zdanie, zapowiadające niejako tragiczny finał krótkiej przygody młodości (utonięcie Bogusia), stwierdzając, że „życie tak łatwo może się stać śmiercią” (s. 361).

Krótką znajomość Marty z Bogusiem zaznaczy się równie krótkotrwałą próbą wskrzeszenia młodości kobiety, tym błyskiem przed zgonem, który niebawem ma nastąpić, poprzedzonym jednak gwałtowną śmiercią chłopca. Wskrzeszana młodość kojarzy się z zapachami (woń jaśminowych drzew, na którą Marta zwraca uwagę Bogusiowi), gestami (zapomniany gest poprawiania włosów), muzyką wierzbowych liści (s. 366), refleksją (np. o ciele)<sup>47</sup>. Do tego przyłącza się zapach tataraku, którym umają się domy w czas Zielonych Świąt. Za tym zapachem Marta wręcz przepada (s. 365), bo do tej pory, do momentu utonięcia Bogusia, nie kojarzył się jej ze śmiercią. Proces wskrzeszenia młodości wywołany jest wyglądem młodego mężczyzny. Staje się on katalizatorem nowych wrażeń, „sprowadzającym zamęt w jej duszy” (s. 364). Zbiega się z czasem, kiedy kobieta jest już świadoma obecności w swym ciele zarodka śmiertelnej choroby. Na krótko widok bujnej młodości przegania „spokój i smutek dotąd panujące w jej sercu” (s. 364). Doskonałe ciało Bogusia staje się kwintesencją młodości, przykuwającą uwagę i wprawiającą kobietę wręcz w osłupienie. Niebawem piękna budowa ciała, doskonałe proporcje i harmonia kontrastują z brzydką twarzą. Jeśli posągowe ciało Bogusia uderza swym pięknem, to „twarz pergamońskiego barbarzyńcy z małym, wzniesionym w górę nosem” (s. 367) wywołuje wstrząs<sup>48</sup>. Fascynacja nagim, emanującym młodością i zdrowiem, ciałem mężczyzny jest tak silna, że wyzwala odruchową,

<sup>45</sup> Jednakże to niwelowanie dystansu jest zaledwie zaznaczone. Narrator bowiem od początku do końca opowieści zaznacza różnicę lat, konsekwentnie nazywając Martę „panią”, o Bogusiu pisząc jako o chłopcu i posługując się tylko jego imieniem, często w formie zdrobniałej.

<sup>46</sup> Chociaż miała na myśli przede wszystkim młode kobiety, np. potencjalne żony synów.

<sup>47</sup> Reżyser nie wykorzystał do końca tych motywów, np. nie pojawi się tam zachwyt Marty zapachem jaśminowych drzew ani „młodzieńczy” gest poprawiania przez nią włosów. Wydaje się, że A. Wajda pominął te subtelne aluzje związane ze zderzeniem młodości i dojrzałości, tęskniącej za czasem minionym. Z kolei rozbudował scenę pocałunków Bogusia i Marty nad rzeką, zastępując jeden długi pocałunek chłopaka gwałtowniejszym wybuchem namiętności.

<sup>48</sup> Wybrany do tej roli debiutujący aktor P. Szajda nie do końca wpisuje się w literacki portret. Jego twarz trudno nazwać brzydką, a i sylwetka nie wydaje się tak apollińska, jak to przedstawił J. Iwaszkiewicz. Być może na tym wrażeniu zaważył niezbyt wysoki wzrost aktora. Liczni recenzenci filmu podkreślać też będą jego sztuczną, nieudaną grę, zauważając, iż stanie się on słabym ogniwem filmu.

spontaniczną reakcję Marty – przytulenie policzka do jego pleców, wcześniej skwapliwie oczyszczanych z przybrzeżnego piasku. Kobieta wie, że w tym momencie przekroczyła granicę, złamała tabu, co potwierdzi Boguś długim pocałunkiem. Bohaterka wkroczyła w świat młodości, dla niej, jak się wydawało, zakazany, i świadomość tego wywołuje myśl o samobójstwie. „Jedno z nas musi umrzeć” (s. 368) – to jej myśl, jakby wyjęta z kart *Cierpień młodego Wertera*, wcześniej wzmocniona przez refleksję, że „nie zostało jej nic innego, jak popełnić samobójstwo. Wszystko przepadło” (s. 368)<sup>49</sup>.

Końcowa scena *Tataraku* zatrzymuje się na kontemplacji piękna ciała, sprzężonego jednak już nie z życiem, ale śmiercią. Piękno zastyga w maskę śmierci, uwiecznia się na tę krótką chwilę, zanim zanurzy się w przepaść gnilnego rozkładu. Już wtedy, kiedy „cała postać topielca powlekła się jakby celofanem obcości i sztywności, [a] ciało [to – B.Z.] z minuty na minutę przestawało być człowiekiem” (s. 372), Marta wychwytuje moment przechylenia się w stronę rozkładu, do którego przybliżyć będzie każda upływająca minuta. Toteż przypatrywaniu się temu ciału towarzyszy szczególnego rodzaju napięcie wynikające z pragnienia zatrzymania nieuniknionej destrukcji. Ale tu tylko pamięć może być ocaleniem, dlatego Marta chce „zawrzeć w oczach zarysy nieprawdopodobnej piękności” (s. 371) ciała.

W tej krótkiej chwili osobliwego obcowania z wyniesionym na brzeg ciałem młodego topielca, obsypywanego pocałunkami kobiety, pocałunkami życia, którymi chciałyby zatrzymać proces rozkładu, Marta przekracza granicę śmierci, rozpoznając własny kres poprzez cudzą śmierć. To moment wtajemniczenia, przeżywanego w aurze tanatycznej erotyki, zmysłowości przesyconej aromatem śmierci, tego balansowania na granicy bytu, którego kres rysuje się coraz wyraźniej:

Poczuła pod palcami coś zimnego, jakby marmur. Ściągnięte mięśnie wypinały skórę. Każda linia przeprowadzona po tych wypukłościach była skończenie piękna. Pani Marta przyłożyła usta w miejscu, gdzie na przełęczu pomiędzy dwoma wzgórkami porastał delikatny puszek. Już i on wysechł. Kobieta stopniowo przeniosła swoje wargi poniżej piersi, gdzie przebiegały najpiękniejsze mięśnie gorsu, a potem nagłym poruszeniem zaczęła całować piersi, przeponę, brzuch, pępek i w gwałtowności pocałunków, którymi obsypywała zmarłego, schodziła coraz niżej. Całe to zimne i kształtne jak rzeźba ciało pachniało tatarakiem. Ale kiedy pani Marta poczuła pod wargami rąbek żółtych slipów, do nozdrzy jej doleciał zapach błotnistego łu, gnijących rybich łusek i woń błota – aromat śmierci, która miała się stać niebawem również jej udziałem (s. 372).

<sup>49</sup> Porównać można zbliżoną stylistykę wyznań bohatera J.W. Goethego, np. „natura nie znajduje wyjścia z labiryntu splątanych i sprzecznych sił i człowiek musi umrzeć!” czy „Nie widzę cierpieniu temu kresu prócz grobu” (J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Warszawa 1984, s. 42 i 47).



Chociaż w tytule filmu zasygnalizowane zostało wyraźne odwołanie do opowiadania Iwaszkiewicza, zauważyć trzeba, że obraz ten nie jest wierną adaptacją prozy autora *Panien z Wilka*. Jak wcześniej wspomniałam, Wajda w wywiadach podkreślał, że utwór ten był twórczą inspiracją<sup>50</sup>, ale nie stanowił wystarczającego materiału na pełnometrażowy film. Toteż konieczne było sięgnięcie po inne źródła, w tym przypadku prozę Máraia i dziennik Jandy. Recenzenci poszukujący podobieństw do literackiego pierwowzoru zauważą, że temat Iwaszkiewiczowskiego *Tataraku* z pewnością znalazł się w centrum (choć niektórzy punkt ciężkości dostrzegą w monologach aktorki), budując klimat refleksji nad chorobą, przemijaniem, śmiercią i sensem życia. Tego typu zaduma określa również tematykę opowiadania i dramatu Máraia, a także bazujących na autentycznych przeżyciach zapisków Jandy. Wajda więc raczej nie miał ambicji wiernego trzymania się tekstu (czy tekstów literackich), konstruując film na motywach prozy wybranych autorów, prozy refleksyjno-filozoficznej, melancholijnej i oszczędnej w środkach wyrazu.

### ANDRZEJ WAJDA'S *SWEET RUSH* AS A TRIPTYCH FILM ADAPTATION

#### Summary

In this article I am interested in a particular type of film adaptation represented by *Sweet Rush* by Andrzej Wajda. The uniqueness of this adaptation is the use and contamination of four literary sources: Jarosław Iwaszkiewicz's stories, *Sudden Call* – a story by Sándor Márai and his drama *Adventure* as well as intimate writings of Krystyna Janda, who plays the lead character. One more piece may be added, *An Hour of Thought* by Juliusz Słowacki, cited in the short story *Sweet Rush* by Iwaszkiewicz. These sources, interestingly combined, share a common theme (of death and eroticism) and the climate of sensuality and melancholy, woven into the fabric of the film, played out in the Vistula outdoors, forming as it were the mental landscape of the characters' experiences.

---

<sup>50</sup> Symbolicznie zobrazowane zostało to we wspomnianej wcześniej autotematycznej scenie odczytywania fragmentów opowiadania przez odtwarzających główne role w filmie – K. Jandę i J. Englerta.

**II**

**Klasyka literatury  
w nowej odsłonie**



Elżbieta Mikiciuk  
Uniwersytet Gdański

## ŁAGODNA FIODORA DOSTOJEWSKIEGO W WIZJI FILMOWEJ MARIUSZA TRELIŃSKIEGO

Poniższy tekst jest próbą spojrzenia na *Łagodną*<sup>1</sup> w reżyserii Mariusza Trelińskiego jako na filmową interpretację, twórcze odczytanie opowiadania Fiodora Dostojewskiego. Jest więc analizą filmu, dokonywaną nie w oderwaniu od jego literackiej podstawy (inspiracji), ale właśnie w powiązaniu z nią, a zatem badającą relację między literaturą a filmem, kwestię przekładu intersemiotycznego<sup>2</sup>, ale także zwracającą uwagę na kontekst społeczno-kulturowy, w którym są osadzone (oraz odczytywane lub oglądane) oba dzieła.

Analiza porównawcza pierwowzoru literackiego i filmu jest zawsze wypadkową zainteresowań, wrażliwości badacza. Wymaga dokonania pewnej selekcji materiału, wyboru kwestii, które będą podlegać analizie. W podjętej pracy będzie mnie interesować przede wszystkim problematyka społeczno-kulturowa, sposób jej ujęcia w obu porównywanych utworach. Nie pominię jednak takich istotnych kwestii jak chociażby narracja, sposób kreacji bohaterów czy ujęcie czasu i przestrzeni.

---

<sup>1</sup> *Łagodna*, film fabularny produkcji polskiej, oparty na motywach opowiadania F. Dostojewskiego *Łagodna*, scenariusz: W. Zimiński i M. Treliński, reżyseria: M. Treliński, zdjęcia: K. Ptak, scenografia: A. Przedworski, kostiumy: M. Maciejewska, muzyka: B. Lock, rok produkcji: 1995, premiera: 9 listopada 1996. Treliński zdecydował, że film będzie nosił tytuł *Łagodna*, a nie *Potulna*. W oryginale opowiadanie zatytułowane jest *Кроткая*, a jego tłumaczenie, zaproponowane przez M. Leśniewską (zob. F. Dostojewski, *Potulna*, [w:] *idem, Opowieści fantastyczne*, tł. M. Leśniewska, Kraków 1988), wydaje się trafniejsze, jeśli bierze się pod uwagę fakt, iż to nie łagodność, ale potulność, rozumiana jako uległość i posłuszeństwo, jest postawą, której bohater wymaga od swojej żony.

<sup>2</sup> W tekście świadomie nie skupiam się na zagadnieniu teorii przekładu, gdyż moim celem jest dokonanie szczegółowej analizy porównawczej dzieła literackiego i filmowego, nie zaś rozważania o charakterze teoretyczno-metodologicznym. Złożonym kwestiom teoretycznym i metodologicznym poświęcano już wiele uwagi (zob. m.in.: A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28-30; M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 11-36; M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 175-184).

Lektura *Łagodnej* (1876) nie pozostawia wątpliwości, że dla Dostojewskiego ważny był aspekt zarówno społeczny, jak i kulturowy przedstawionej historii, zwrócenie uwagi na sytuację kobiet w Rosji drugiej połowy XIX wieku. Inspiracją do napisania opowiadania okazała się – jak podkreślał sam pisarz – „gazetowa wzmianka drobnym drukiem o pewnym petersburskim samobójstwie”:

[...] wyskoczyła oknem z trzeciego piętra młoda uboga dziewczyna, szwaczka – „bo w żaden sposób nie mogła znaleźć żadnej pracy, a więc niezbędnych środków do życia”. Podawano, że skoczyła i upadła na ziemię, trzymając w rękach obraz święty. Ten obraz w rękach – coś za dziwny i nieznanym jeszcze w samobójstwie szczegó! To jakieś pokorne, potulne samobójstwo. Tu nie było na pozór nawet żadnego szemrania albo wyrzutu: po prostu – nie dało się żyć. „Bóg nie pozwolił” – pomodliła się więc i umarła<sup>3</sup>.

Bohaterkę *Łagodnej* (narrator nie wymienia jej imienia) poznajemy w momencie, gdy bezskutecznie poszukuje zatrudnienia. Właśnie u lichwiarza (jego imienia także nie znamy), który jest narratorem opowiadania, zastawia niemal wszystkie wartościowe rzeczy, jakie posiada, by móc dać w prasie stosowne ogłoszenie, ale i tak nie znajduje żadnej pracy. Dziewczyna jest sierotą, żyjącą z dwiema znęcającymi się nad nią ciotkami, które postanawiają jak najszybciej się jej pozbyć, wydając ją za mąż (naturalnie z zyskiem dla siebie). By nie zostać kupioną przez obmierzłego pięćdziesięcioletniego sklepikarza, bohaterka przyjmuje ofertę matrymonialną lichwiarza. On zresztą także płaci ciotkom za dziewczynę, postrzegając samego siebie jako wybawcę, „wyzwolicie-la”, a przyszłą żonę jako swoją własność: „[...] patrzyłem [...] na nią jak na moją i nie wątpiłem o swej potędze”<sup>4</sup> – wspomina moment, w którym zdecydował się poślubić dziewczynę. Od początku daje bohaterce do zrozumienia, że to do niego należą pieniądze i władza, upaja się swoją pozycją. Nie może znieść najmniejszej próby wyzwolenia się żony spod jego kontroli. Zapłacił za nią – winna jest mu zatem bezwzględne oddanie i posłuszeństwo. To właśnie ubóstwo, ale także niska pozycja społeczna kobiety mają mężczyźnie pozwolić na uzależnienie jej od siebie, na sprowadzenie jej do roli potulnej i wdzięcznej żony.

Treliński nie lekceważy kwestii niskiego statusu społecznego kobiety, jej ubóstwa, zależności od krewnych, a potem od męża. Nie wyrzywa tragicznej historii związku dwojga ludzi z kontekstu społeczno-kulturowego, zachowuje więc perspektywę przyjętą przez Dostojewskiego. Nie uwspółcześnia opowieści, chociaż nie podkreśla też nadmiernie faktu, że akcja rozgrywa się w dziewiętnastowiecznej Rosji<sup>5</sup>. Chce przede

<sup>3</sup> F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, t. 2, tł. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 281-282.

<sup>4</sup> *Idem*, *Potulna*, s. 77.

<sup>5</sup> Możliwe jest – jak to pokazał R. Bresson w swojej filmowej adaptacji *Łagodnej* (1969) – uwspółcześnienie historii, osadzonej przez F. Dostojewskiego w dziewiętnastowiecznych realiach. W filmie francuskiego reżysera akcja rozgrywa się w Paryżu, w końcu lat sześćdziesiątych XX w.

wszystkim pokazać, co ten utwór znaczy dla niego, a nie opowiedzieć o rosyjskiej rzeczywistości. Ukazując napiętą relację między bohaterem a bohaterką, wielokrotnie podkreśla nierówność kobiety i mężczyzny. W filmie zarysowana zostaje trudna sytuacja materialna bohaterki, pokazane są jej kolejne wizyty w lombardzie. Prócz tego Treliński tworzy – nieistniejącą w opowiadaniu, a bardzo rozbudowaną w filmie – scenę<sup>6</sup> „kupowania” dziewczyny przez właściciela lombardu. Podczas gdy z opowiadania dowiadujemy się zaledwie o sumie, jaką lichwiarz zapłacił „kreaturom” w zamian za dziewczynę, w filmie śledzimy scenę, w której mężczyzna, w obecności ciotek swojej przyszłej żony (K. Feldman, K. Rutkowska), wyklada na stół pieniądze, głośno je przeliczając. Obserwujemy twarze chciwych kobiet, które w napięciu liczą po cichu wyjmowane przez lichwiarza banknoty i monety, z pożądliwością w oczach śledzą każdy jego ruch. Wcześniej jeszcze Treliński tworzy scenę „swatania” dziewczyny z kupcem. W opowiadaniu mamy tylko wzmiankę na ten temat: „Wieczorem tego dnia przyjechał kupiec, przywiózł ze sklepu funt cukierków za pół rubla”<sup>7</sup>. W filmie zbudowana zostaje kilkuminutowa scena przy stole, eksponująca chociażby moment, w którym stary sklepikarz (J. Nowak) obiecuje ciotkom: „U mnie, po ślubie, będzie miała cukiereczków, ile zechce”<sup>8</sup> i, obliczając się oblesnie, każe otworzyć dziewczynie „słodkiego buziaczka”. Wkłada jej do ust żółtą landrynkę, jakby sprawdzając w ten sposób stopień uległości dziewczyny, ale także zdradzając swoje lubieżne zamiary wobec niej.

Po wyjściu za mąż za lichwiarza kobieta nie staje się wolna. Mąż traktuje pieniądze jako element sprawowania kontroli nad żoną. Wystarczy dla przykładu przywołać scenę, podczas której mężczyzna wyrzuca dziewczynie, iż wbrew jego woli przyjęła od ubogiej wdowy bezwartościowy przedmiot, wypłacając kobiecie należące do niego pieniądze. W opowiadaniu scena ta ukazana zostaje w następujący sposób:

Siedziała na łóżku, patrzyła w podłogę, uderzając czubkiem prawego pantofla o dywanik (jej stały gest), na jej wargach błąkał się niedobry uśmiezek. Oświadczyłem, nie unosząc się i nie podnosząc głosu, że pieniądze są moje, że mam prawo patrzeć na życie moimi oczami i że – kiedy ją wprowadzałem do swego domu, niczego przed nią nie ukryłem.

---

Możliwe jest również – co z kolei udowodnił P. Dumala w swojej animacji rysunkowej *Łagodnej* (1983) – zrezygnowanie z kontekstu społeczno-kulturowego i ukazanie historii związku kobiety i mężczyzny jako opowieści uniwersalnej, niezależnej od czasu i miejsca. Na temat filmu Bressona – zob. B. Stolarska, „Potulna” Dostojewskiego i „Łagodna” Bressona, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 96-109.

<sup>6</sup> Ten rodzaj operacji adaptatorskiej M. Hendrykowski nazywa addycją i definiuje jako „dodanie do filmu będącego adaptacją elementu bądź elementów, które nie pojawiają się w pierwowzorze” (M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 180). W ekranizacji M. Trelińskiego ten zabieg będzie stosowany dość często.

<sup>7</sup> F. Dostojewski, *Potulna*, s. 78.

<sup>8</sup> Wszystkie kwestie wypowiedane w filmie przez bohaterów podaję za ścieżką dialogową. W dalszej części artykułu nie będę już ich opatrywać przypisem, pozostawiając jednak cudzysłów.

Raptem zerwała się, zatrzęsła się cała i – proszę sobie wyobrazić – zatupała nogami. To była bestia, to była furia, to była bestia w ataku furii<sup>9</sup>.

Bohater-narrator, opisując zachowanie dziewczyny, zwraca uwagę na jej gesty i mimikę twarzy. Dokonuje także interpretacji i negatywnej oceny reakcji żony na wypowiedziane przez siebie słowa. W filmie jej zachowanie również zostaje przyjęte przez męża z oburzeniem i potępione przez niego. Aktorka (D. Ostałowska) nie pozbawia swojej bohaterki „nieдобrego uśmiešku”; dziewczyna nie siedzi jednak na łóżku, ale stoi przed mężem w milczeniu. Nie patrzy w podłogę, ale ma podniesioną głowę, spogląda mężowi w oczy, a w końcu (zgodnie z relacją zawartą w opowiadaniu) tupie nogami. Wykonuje także gest, jakby chciała uderzyć mężczyznę. Potem wybiega z lombardu. Nie widzimy jednak „bestii w ataku furii”, ale kobietę, której bunt możemy odczytać jako wyraz jej walki o własną godność i wolność, jako manifestację niezgody na tyranię męża, formę obrony przed byciem atakowaną i poniżaną. Jako widzowie uwolnieni zostajemy od narzucającego się subiektywnego spojrzenia bohatera, zyskujemy większą możliwość samodzielnej interpretacji zachowania kobiety.

Przypomnijmy jeszcze jedną sytuację, w której lichwiarz wykorzystuje swoją finansową przewagę nad żoną, by sprawować nad nią także psychiczną kontrolę. Jest to scena, podczas której mężczyzna czyta kobiecie ogłoszenie: „Guwernantka przyjmie miejsce, najchętniej u starszego wdowca. Zgodzi się na wszystko. Możliwe korepetycje i do towarzystwa”<sup>10</sup>. W opowiadaniu ta scena rozgrywa się w kantorze. Dziewczyna nie jest jeszcze żoną lichwiarza; usilnie poszukuje pracy. Mężczyzna chce jej pokazać, jak należy „sprzedawać się” w ogłoszeniu. W filmie ta scena rozgrywa się już po ślubie dziewczyny z lichwiarzem. Słysząc szczebiot ptaków, radosna żona wbiega do jadalni, czeka na podanie jej śniadania, za chwilę zaczyna jeść, uśmiecha się. Mąż siedzi za stołem w milczeniu, jakby był niezadowolony. Aby, najwyraźniej, zgasić radość żony i upokorzyć ją, przypomnieć jej, jak wiele mu zawdzięcza, czyta na głos anons gazetowy. Dziewczyna przerywa posiłek, przestaje się uśmiechać, w końcu gwałtownie wstaje od stołu i wybiega z jadalni.

Zarówno opowiadanie, jak i film nie koncentrują się jedynie na wskazaniu uwarunkowań społeczno-kulturowych jako przyczyny nieudanego małżeństwa, ale ukazują dużo bardziej złożone, psychologiczne powody niemożności porozumienia się męża i żony, tworzenia się ich niszczącej, toksycznej relacji. Mąż jako mężczyzna wykorzystuje wprawdzie pozycję, jaką daje mu patriarchalne społeczeństwo, ale przecież jako lichwiarz należy także do osób zdegradowanych społecznie. Mści się więc na żonie

<sup>9</sup> F. Dostojewski, *Potulna*, s. 90.

<sup>10</sup> W opowiadaniu padają nieco inne słowa: „Młoda osoba, sierota, szuka posady guwernantki do małych dzieci, najchętniej u starszego wdowca. Może pomóc w prowadzeniu domu” (*ibidem*, s. 73).

za doznane w życiu krzywdy i upokorzenia. Nie jest jednak wyłącznie dręczycielem, który swym wyniosłym milczeniem i chłodem gasi radość żony i niszczy jej czułość. Zewnętrzny chłód ukrywa człowieka wrażliwego, pragnącego kochać. Pozostaje on jednak niemal do końca niewolnikiem przekonania, iż nie należy traktować żony jak przyjaciółki i partnerki, przed którą można się otworzyć. Jest niezdolny do zaufania drugiej osobie, do prawdziwego, głębokiego spotkania-dialogu. Aktor (J. Gajos) grający męża już od pierwszej sceny próbuje przekonać widzów, że mają do czynienia z człowiekiem przede wszystkim nieszczęśliwym, bardzo samotnym, zranionym, ale niepozbawionym miłości i współczucia. Łagodzi obraz mężczyzny, który jedynie manipuluje kobietą, chce utrzymać nad nią psychiczną przewagę, chce ją sobie podporządkować. Przyjrzyjmy się chociażby scenie, w której dziewczyna przynosi do lichwiarza ikonę. W *Łagodnej* Dostojewskiego mąż, wracając pamięcią do tego wydarzenia, przywołuje rozmowę (zapisaną w opowiadaniu w formie mowy niezależnej), która toczyła się wówczas między nim a jego przyszłą żoną:

Mówię do niej:

- Lepiej byłoby zdjąć ornat, a obraz zabrać, bo obraz to jednak jakoś nie tego...
- A co, to jest zakazane?
- Ach, nie o to chodzi, ale chyba dla pani samej...
- No to proszę zdjąć.
- Wie pani co, nie będę zdejmował, ale postawię tam, w ołtarzyku – powiedziałem po namyśle – obok innych obrazów, pod lampką (u mnie zawsze, od chwili otwarcia kasy, paliła się lampka oliwna), i proszę po prostu wziąć dziesięć rubli.
- Nie potrzebuję dziesięciu, niech pan da pięć, na pewno wykupię.
- Nie chce pani dziesięciu? Obraz wart jest tyle – dodałem, zauważywszy, że oczęta jej znów zaiskrzyły się. Milczała. Wręczyłem jej pięć rubli.
- Nie trzeba nikim gardzić, sam byłem w takich opałach, nawet w jeszcze gorszych, i jeżeli widzi mnie pani teraz przy takim zajęciu... to po tym wszystkim, co zniosłem...
- Mści się pan na społeczeństwie? Tak? – przerwała mi nagle z dość zjadliwą ironią, w której było zresztą sporo pobłażliwości (to znaczy nie był to przytyk osobisty, bo na pewno nie odróżniała mnie wtedy od innych, tak iż zabrzmiało to prawie nieszkodliwie). „Aha – pomyślałem – takie z ciebie ziółko, nowomodny charakterek?”
- Widzi pani – odparłem pół żartem, pół tajemniczo: „Jam jest tej siły cząstką drobną, co zawsze złego chce – i zawsze sprawia dobro”... [...]. Proszę mnie nie posądzać o taki brak smaku, że dla upiększenia roli zastawnika przedstawiam siebie jako Mefistofelesa. Zastawnik zastawnikiem zostanie. Wiadoma rzecz<sup>11</sup>.

W filmie ten dialog (już nie przytoczony przez opowiadającego, ale rozpisany na role i głosy) wybrzmiewa niemal w całości, pozbawiony oczywiście komentarza bohatera-narratora. Jednakże reżyser tworzy, nieopisaną w opowiadaniu, sytuację,

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 74-75.



która kończy tę wymianę zdań. Oto dziewczyna słuchająca mężczyzny traci na chwilę przytomność. On podbiega do omdlałej, pochyla się nad nią, chce jej pomóc wstać, lecz ona odtrąca go gwałtownie. Przyjmuje jednak podaną przez lichwiarza szklanekę wody. Gdy dziewczyna kończy pić, mężczyzna dotyka delikatnie jej mokrego policzka. Patrzy na nią w milczeniu, z jakąś troską, czułością. Jest w tym dotknięciu tęsknota za bliskością i miłością, podkreślana przez żałośnie brzmiącą muzykę; jest wrażliwość na drugą osobę, tak mocno później skrywana przez mężczyznę. Postać lichwiarza od początku budzi w widzach, jeśli nawet nie sympatię, to współczucie, zrozumienie. Bohater filmu jest wielowymiarowy: i chłodny, i czuły, i wybuchowy, i powściągliwy, i dumny, i pokorny, i radosny, pełen nadziei, i zrozpaczony, cierpiący... Również bohaterka filmu nie jest postacią jednowymiarową. Znakomici aktorzy tworzą postacie psychologicznie pogłębione, skomplikowane, niedające się łatwo ocenić. Nikt nie jest w tym związku jedynie krzywdzicielem czy krzywdzonym, dobrym czy złym. W tym sensie film jest wierny literaturze, gdyż – w zgodzie z zamysłem pisarskim – nie ukazuje postaci papierowych, jednoznacznych, raz na zawsze określonych. Łagodna (potulna) kobieta nie zawsze jest łagodna (potulna). Nie jest też po prostu bezbronną ofiarą męskiej tyranii. Ona także potrafi być okrutna wobec mężczyzny, wie, jak zranić męża. Bohater opowiadania przyznaje, że na początku związku dostrzegł w niej wiele dziecięcej szczerości, spontaniczność w okazywaniu mu czułości:

Przed wszystkim ona zaraz na początku, mimo że się starała hamować, rzuciła mi się niemal na szyję; kiedy przyjeżdżałem wieczorami, witała z zachwytem, opowiadała tym swoim dziecięcym szczebiotem (uroczym szczebiotem niewinności!) całe swoje dzieciństwo, o domu rodzinnym, o ojcu i matce. Ale ja ten entuzjazm od razu zgasilem. Na tym właśnie polegał mój system. Na zachwyty odpowiadałem milczeniem, oczywiście życzliwym... ale mimo to prędko dostrzegła, że jest między nami różnica i że jestem zagadką. [...]. Wprowadzając ją do swojego domu, chciałem całkowitego szacunku. Chciałem, żeby kłęzczała przede mną za moje cierpienia – zasługiwałem na to<sup>12</sup>.

W filmie Trelińskiego prawie znika zachwyty i „dziecinny szczebiot” żony, ale nie tylko dlatego, że zostają one zgaszone przez męża. Od początku dziewczyna ma w sobie pewną dojrzałość, jest milcząca nie dlatego, że jest wstydliva, ale dlatego, że w życiu wiele już przeszła, że doświadczyła wiele krzywdy i cierpienia, które pozbawiły ją naiwności. Potrafi okazać czułość i współczucie, chce zrozumieć męża, stara się go słuchać, usiłuje sprawić, by się przed nią otworzył. Dzieje się tak na przykład w scenie przy stole. Mąż, wcześniej uparcie milczący, nagle wybucha, zaczynając wylewać swoje pretensje do świata, próbując jednocześnie w zakamuflowany sposób powiedzieć żonie o doznanej w przeszłości krzywdzie i o swej „wielkiej ofercie”:

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 82-83 i 84.

Ale spróbujcie udźwignąć czyn, taki czyn, trudny, cichy, skromny. Taki, w którym ty, człowiek szlachetny, wzniosły, wychodzisz na szubrawca, a jesteś najuczciwszym człowiekiem na ziemi. Taki czyn spróbujcie udźwignąć<sup>13</sup>.

Żona słucha męża uważnie i, jakby domyślając się, co ten chce jej powiedzieć, pyta bez cienia ironii: „I pan taki czyn popełnił?”. „Całe życie dźwigałem taki czyn!” – wykrzykuje ze złością mężczyzna. Dziewczyna próbuje z czułością dotknąć jego ręki, ale on gwałtownie odtrąca ten gest. Na jego złoźczenie światu (Trelieński każe mówić tu bohaterowi językiem „człowieka z podziemia”<sup>14</sup>) żona reaguje, zwracając się do męża z wyraźną troską w głosie: „Nie wolno tak myśleć”.

W opowiadaniu bohater-narrator tak opisuje reakcję żony na jego wybuch złości: „Z początku spierała się, i to jak, a potem zaczęła milknąć, nawet całkiem umilkła, tylko oczy szeroko otwierała, słuchając, takie wielkie, uważne. I... i prócz tego zobaczyłem nagle uśmiech – nieufny, niemiły, niedobry”<sup>15</sup>.

W filmie nie zostaje „powtórzona” ta „niedobra” reakcja. Co więcej, zaraz po scenie rozmowy przy stole pojawia się scena, w której żona kolejny raz próbuje się zbliżyć do męża, okazać mu swą czułość i zrozumienie. Jest to jakby odpowiedź na słowa wypowiedziane przez mężczyznę: „Ja myślę, że kochająca kobieta ubóstwia nawet występki kochanego mężczyzny. On sam nie znajdzie dla siebie takiego usprawiedliwienia, jakie ona mu znajdzie. Wszystko wybaczy”<sup>16</sup>. W opowiadaniu kwestia ta pada już po śmierci żony, nie jest do niej skierowana, nikt na nią nie odpowiada. W ekranizacji Trelieńskiego mąż chce zostać wysłuchany (choć udaje, że tego nie potrzebuje) i zostaje wysłuchany. Dziewczyna zbliża się w kierunku mężczyzny, staje bardzo blisko niego, dotyka czule jego twarzy, obejmuje go, całuje delikatnie, rozpiną swoją bluzkę, obnaża ramiona, chce pokazać mężowi, że go nie ocenia, że jej na nim zależy. Ta bliskość, intymność, którą kobieta próbuje zbudować, zdaje się paraliżować mężczyznę. Jego ręce spoczywają na nagich plecach żony, obejmują ją, ale ciało pozostaje ciągle sztywne, jakby mężczyzna

<sup>13</sup> W opowiadaniu wypowiedź ta brzmi następująco: „[...] weźmy dzieło wielkoduszne, trudne, ciche, niedosłyszalne, bez blasku, na które się rzuca potwarz, w którym jest dużo ofiary i ani kropli chwały – w którym ty, wzniosły człowieku, uchochodzisz wobec wszystkich za szubrawca, mimo że jesteś najuczciwszym człowiekiem na ziemi – ano spróbujcie udźwignąć takie dzieło – nie, łaskawcy, odmówcie!” (*ibidem*, s. 85).

<sup>14</sup> Zob. „Czy świat ma zginąć, czy też, ot, ja mam napić się herbaty? Odpowiem: niech ginie świat, bylebym tylko zawsze pił sobie herbatę” (F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, tł. G. Karski, [w:] *idem*, *Gracz. Opowiadania 1862-1869*, Warszawa 1964, s. 154). W filmie te słowa wypowiedziane są nieco ostrzej: „Niech ginie ten zaszany świat, bylebym ja pił sobie herbatę”. Mówiąc je, bohater wkłada ze złością rękę do konfitur, zaciska pięść. Reżyser sugeruje nam podobieństwo bohatera *Łagodnej* do bohatera z *Notatek z podziemia*.

<sup>15</sup> F. Dostojewski, *Potulna*, s. 85.

<sup>16</sup> To nieco zmieniona wersja słów wypowiedzianych przez bohatera opowiadania: „[...] kobieta kochająca – o, kochająca kobieta nawet przywary, nawet występki ukochanego człowieka ubóstwi. Sam nie znajdzie dla swych bezceństw takiego usprawiedliwienia, jakie mu ona wyszuka” (*ibidem*, s. 87).

był zaskoczony albo bał się odwzajemnić uczucia kobiety... Niekiedy mąż będzie próbował okazywać swojej żonie czułość. W scenie w teatrze chce położyć swoją dłoń na jej dłoni, chociaż ostatecznie tego nie czyni. Dopiero w jednej z ostatnich scen filmu, jeszcze zanim kobieta popełni samobójstwo, mąż w jakimś uniesieniu, zapamiętaniu całuje i obejmuje jej ciało, wyznając żonie miłość, a później delikatnie gładzi ją po twarzy. Ona zaś próbuje wyrwać się z jego objęć, ucieka, aż w końcu nieruchomieje, jakby przerażona nagłym i niespodziewanym porywem namiętności, wybuchem czułości z jego strony. Także po śmierci kobiety czuwający przy jej ciele mąż wyraża tęsknotę za fizyczną bliskością z żoną. Treliński tworzy (znów nieistniejącą w opowiadaniu) scenę, w której mężczyzna wkłada rękę pod rozsuniętą nieco białą koszulę żony i dotyka jej piersi. Za chwilę wzdryga się i odsakuje jak oparzony od martwego ciała, ale zaraz potem całuje zmarłą w usta i także z przerażeniem i rozpaczą gwałtownie się od niej odsuwa. W opowiadaniu sfera seksualna jest tabuizowana, stąd nieobecność opisów ukazujących intymne sytuacje pomiędzy mężem a żoną. Treliński wprowadza do filmu szereg scen, które nie tyle dosłownie pokazują zbliżenie erotyczne, ile opowiadają o naturze związku dwojga ludzi, która przejawia się również poprzez sferę cielesną. W opowiadaniu Dostojewskiego nie ma filmowej sceny, w której kobieta powoli się rozbiera, obnaża swe ciało, świadoma, że jest przez męża podglądana, siada na łóżku małżeńskim, jakby w oczekiwaniu na dopiero co poślubionego mężczyznę. Lichwiarz pozostaje za drzwiami, widzimy jego twarz: pełną napięcia, niepokoju. Innym razem Treliński tworzy także bardzo zmysłową scenę, podczas której dziewczyna myje swoje włosy, a mężczyzna się temu przygląda. Nie zbliża się jednak do kobiety, odchodzi. W opowiadaniu Dostojewskiego nie zostaje też opisana scena, w której dziewczyna szykuje się do spotkania z porucznikiem Jefimowem, znajomym męża z wojska. To później narrator-bohater zauważy, że jego żona była wówczas „odsświętnie ubrana”<sup>17</sup>. W filmie dziewczyna nie jest ubrana odsświętnie, ale dość śmiało, żeby nie powiedzieć: wyzywająco. Ma na sobie czerwoną, odsłaniającą ramiona suknię. W obecności męża szykuje się do wyjścia, siedzi przed lustrem, maluje usta na zmysłowy, czerwony kolor, przyczesuje fryzurę, kokieteryjnie zwijając kosmyk włosów, czerni brwi, tuszuje rzęsy. Podczas tych czynności pyta męża przesadnie słodkim głosem: „Czy to prawda, że wyrzucono cię z pułku za tchórzostwo?”. Po chwili jeszcze dodaje: „Słyszałam, że bałeś się pojedynkować...”. Nie doczekawszy się odpowiedzi męża, kontynuuje w zaczepnym, złośliwym tonie: „A więc to nieprawda, że wyrzucono cię jako tchórze?”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>18</sup> To nieco zmieniona wersja zdania, które pada w opowiadaniu: „A czy to prawda, że wyrzucono cię z pułku za to, żeś stchórzył, żeś nie chciał się pojedynkować?” (*ibidem*). Słowa te padają z ust bohaterki w zupełnie innym niż w filmie kontekście sytuacyjnym. Narrator-bohater wspomina: „Wróciła przed wieczorem, usiadła na łóżku, patrzy na mnie kpiąco i uderza nóżką o dywanik” (*ibidem*, s. 92).

Treliński tworzy więc sytuację, w której bohaterka dąży do konfrontacji z mężem, wypytując go o wstydliwą przeszłość, przemilczaną przez niego. „Tak, obwołano mnie tchórzem...” – mówi wreszcie mężczyzna. Zaczyna się tłumaczyć. Kobieta śmieje się szyderczo, wstaje z krzesła i zalotnym szturchnięciem daje znak mężowi, by zapiął jej suknię. Nie przestaje go w tym czasie przepytować: „A czy to prawda, że potem się rozpiłeś, że zebrałeś na ulicy, wyciągałeś rączkę, nocowałeś pod bilardami?”. Całuje go nawet, choć oczywiście w kontekście jej raniących, okrutnych słów ten gest nie ma nic wspólnego z czułością. Jest w tej scenie silne napięcie, także erotyczne. Kobieta prowokuje swoją zmysłowością, chce wywołać w mężczyźnie zazdrość. Nie stroi się przecież dla Jefimowa, ale dla męża właśnie. Nie ma zamiaru go zdradzić. W pokoju byłego kolegi lichwiarza niemal cały czas siedzi na krześle, nieruchoma, smutna, milcząca, w czarnym, długim płaszczu, podczas gdy Jefimow (J. Frycz) leży na łóżku. Jej zachowanie jest całkowicie pozbawione kokieterii. To męża prowokuje, manifestując jednocześnie swoją niezgodę wobec zakazu wychodzenia z domu, który jej narzucił. Za pomocą ironii, złośliwych uwag wyraża też swoje niezadowolenie i rozczarowanie tym, że ukrył przed nią prawdę o sobie. Chce go dotkliwie zranić, chce go ukarać. Później to on ukaże żonę w okrutny sposób. Po tym, jak udała się na „zakazane” spotkanie, a po powrocie do domu mierzyła do męża z pistoletu, ten odsuwa ją od siebie całkowicie. Manifestuje „rozerwanie” więzów małżeńskich, kupując żonie osobne łóżko. Żelazne, jak w więzieniu. W opowiadaniu bohater komentuje tę nową sytuację w ich związku, nie ukrywając swego triumfu: „Wieczorem w milczeniu położyła się do swego nowego łóżka: małżeństwo zostało rozwiązane, ona «zwyciężona, lecz nie rozgrzeszona»”<sup>19</sup>.

Trudno analizować wszystkie sceny, w których między bohaterami toczy się niema walka, w których ranią się wzajemnie, ale też nieudolnie próbują dotrzeć do siebie, okazać sobie miłość. W filmowej wizji Trelińskiego nie brakuje metaforycznych ujęć tych trudnych relacji. Drżący w momentach silnego napięcia emocjonalnego szklany żyrandol<sup>20</sup>, fragment przedstawienia lalkowego<sup>21</sup> oglądany przez małżonków – to tylko niektóre przykłady zmetaforyzowania uczuć i przeżyć wewnętrznych bohaterów.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>20</sup> O funkcji żyrandola w filmie M. Trelińskiego – zob. B. Sycówna, *O czym mówił żyrandol?*, „Kino” 1996, nr 2, s. 9-10.

<sup>21</sup> W filmie bohaterowie oglądają teatr marionetek, inspirowany – jak mówi w jednym z wywiadów sam M. Treliński – baletem *Giselle* według projektu A. Majewskiego (zob. *Wokół „Łagodnej”*. Rozmowa z reżyserem Mariuszem Trelińskim, rozm. A. Kołodyński, „Kino” 1996, nr 12, s. 49). Widzimy tylko fragmenty tego przedstawienia. W kierunku starego brzydala, przykutego do skały łańcuchami, po promieniu księżycy schodzi piękna dziewczyna, baletnica. Za chwilę jednak widzimy już samotnego, cierpiącego człowieka patrzącego z żalem i tęsknotą w kierunku księżycy, w którego jasną tarczę wpisują się dwie sylwetki: dziewczyny i jej wybranka. To opowieść o tęsknocie za miłością, o rozpaczliwej samotności, odzwierciedlająca przeżycia, uczucia mężczyzny. W opowiadaniu nie ma sceny w teatrze. Bohater-narrator wspomina jedynie, że razem z żoną chodzili do teatru i widzieli tam *Pogoń za szczęściem* i *Śpiewające ptaki* (zob. F. Dostojewski, *Potulna*, s. 86).

W filmie ich stan mentalny odzwierciedlają także kolory. Świat przedstawiony w opowiadaniu jest zupełnie ich pozbawiony. Bohater-narrator koncentruje się na emocjach. Film „przekłada” je na określone barwy. Dominują szarość i czerni oraz kolor ciemnoniebieski, budujące atmosferę smutku, ale wyrażające również żalobę i pokutę. Czerwień sukni i szminki na ustach dziewczyny, czerwony sok na jej talerzu, czerwień garsoniery Jefimowa symbolizują zmysłowość, namiętność, może także pokusę zdrady. Żółcisto-brązowy Chrystus na ikonie i żółty kolor jajka wylewającego się z rozbitej miseczki odpowiadają nadziei, życiu, wierze, ale tu jakby pogwałconym, utraconym. Mieniące się kolorami przezroczyste kryształki żyrandolu zdają się zapowiadać przezroczysto-białe bryły lodu, którymi zostaje obłożone ciało zmarłej, przykryte dodatkowo białym tiulem. Niepokoją, stwarzają wrażenie chłodu, obcości, są piękne, a zarazem „martwe”. Tylko białe gołębie, które krążą po błękitnym niebie w chwili samobójczej śmierci dziewczyny, kojarzą się z wolnością, spokojem... Uczucia bohaterów, ich wzajemne relacje podkreśla w filmie niezwykle piękna muzyka, autorstwa Briana Locka. Niekiedy dramatyczna, niepokojąca, niekiedy smutna, pełna rezygnacji. Innym razem przesycona tęsknotą.

Ciekawe, że reżyser decyduje się rozpocząć film w momencie, który – jak by się mogło wydawać – stanowi zapowiedź wspólnego szczęścia dwojga ludzi, niesie w sobie jakąś obietnicę. Oto jeszcze w czołówce filmu widzimy twarz zapłakanego, ale szczęśliwego, uśmiechającego się przez łzy mężczyzny. Zwrócony jest w stronę kobiety, która początkowo trzyma swoje dłonie na jego policzkach. On całuje potem te dłonie, całuje dziewczynę w usta, gładzi ją po twarzy, odgarnia delikatnie jej włosy i powtarza w jakimś uniesieniu i nadziei: „Boulogne! Boulogne! Tam jest słońce, zobaczysz... Tylko chwileczkę, idę po bilety. Tylko chwileczkę. Poczekaaj, poczekaaj”<sup>22</sup>. Twarz dziewczyny nie jest na początku widoczna, bo kamera filmuje ją od tyłu. Tylko na moment widzimy jej profil: kobieta sprawia wrażenie spokojnej, może nawet przez chwilę lekko się uśmiecha. W opowiadaniu to jedna z ostatnich scen, poprzedzająca samobójczą śmierć dziewczyny. Bohater-narrator wspomina właśnie o uśmiechu, który pojawił się wówczas na twarzy żony, chociaż dodaje jednocześnie: „[...] chyba raczej przez delikatność się uśmiechnęła, żeby mi nie zrobić przykrości”<sup>23</sup>. Scena „pojednania” powróci w filmie jeszcze pod koniec, tworząc swoistą klamrę opowieści o wspólnym życiu jego i jej. Poprzedzi scenę samobójczej śmierci kobiety. Wprowadzenie tego obrazu na początku filmu, by zaraz potem pokazać męża czuwającego nad zwłokami żony, wywołuje efekt dysonansu, gwałtownego „odczarowania” rzeczywistości. Pierwszy kadr to już zapowiedź nieszczęścia: rozbite naczynie gliniane, z którego

<sup>22</sup> W opowiadaniu zdanie to brzmi nieco inaczej: „Boulogne! Tam jest słońce, nasze nowe słońce, powtarzałem to bez przerwy” (*ibidem*, s. 114).

<sup>23</sup> *Ibidem*.

wycieka żółtko. Po rozlanym jajku, symbolu życia, łążą muchy. W ciszy słycać tylko ich brzęczenie, drażniące i niepokojące. W drugim ujęciu widzimy z bliska filmowaną ikonę Chrystusa, lekko pękniętą, ustawioną (jakby „uwięzioną”) za kratą. Jeszcze nie wiemy, że dziewczyna wyskoczy z okna, trzymając tę ikonę w swych objęciach... Stąd może ta rysa. A może to symboliczne „zranienie” oblicza Jezusa mówi o czymś jeszcze? O „zranionej”, niemożliwej miłości? Trzecie ujęcie to już scena czuwania przy martwym ciele dziewczyny. Jednakże – co ważne – kamera unika pokazywania zmarłej. Zatrzymuje się na różnych detalach, jakby omijając jej ciało. Skupia się na topniejącej bryle lodu, potem na naczyniu, do którego kapią krople wody. Słycać czyjeś kroki, kapiącą wodę, tykający zegar, brzęczenie much. W końcu kamera koncentruje się na twarzy mężczyzny, wyrażającej smutek i cierpienie. Słycać jego ciężki oddech. Potem oko kamery zatrzymuje się przez chwilę na przysłoniętym ciemną zasłoną oknie. Widzimy rękę mężczyzny, który na moment odsłania zasłonę. Gdzieś daleko rozlega się bicie dzwonów. Znow oglądamy naczynie pełne wody, kolejno, bardzo powoli, filmowane są jasne włosy dziewczyny, bryła lodu, na której mężczyzna kładzie swoją dłoń. Potem widzimy służącą, zostawiającą pod drzwiami pokoju tacę z herbatą i jedzeniem, która zawiadamia swojego pana, że „jutro przyjdą po panią”. Znow pokazany zostaje mężczyzna: to przy oknie, to chodzący niespokojnie, to zatrzymujący się, to nerwowo odpędzający natrętne muchy. Kamera ponownie skupia się na jego twarzy. Z ust aktora padają słowa: „Póki tu jeszcze jest, to dobrze...”. Przez cały ten czas nie widzimy ciała kobiety, tylko zrozpaczonego mężczyznę mówiącego do siebie: „[...] trumna będzie jutro biała. Biały atlas”; „Chodzę i chodzę...”. W końcu kamera pokazuje przez chwilę jej martwą dłoń, po której ścieka woda. Na razie tylko tyle możemy zobaczyć. Kamera znow zatrzymuje się na nim. Mężczyzna zamyśla się. Delikatne, smutne dźwięki muzyki zapowiadają, że następuje przejście do czasu przed jej śmiercią, do sceny pierwszego spotkania lichwiarza z dziewczyną. W lombardzie.

Nie sposób dokonać szczegółowego opisu każdej z filmowych scen. Chociaż w procesie adaptacji opowiadania Treliński wprowadza najróżniejsze zmiany, przesunięcia, tworzy nowe sceny-sytuacje, o których była już mowa, z reguły zachowuje porządek wydarzeń przedstawiony przez narratora *Łagodnej*<sup>24</sup>. Można więc mówić o względnej zgodności dzieła literackiego i filmowego na poziomie fabularnym. Warto jednak zwrócić w tym miejscu uwagę na kilka kwestii dotyczących przekładalności oraz nieprzekładalności „języka” literatury na „język” filmowy. Zaczniemy od tego, że narrator,

<sup>24</sup> Oczywiście reżyser całkowicie rezygnuje ze wstępu odautorskiego, stanowiącego integralną część opowiadania. „Notującego wszystko stenografa” (*ibidem*, s. 69), o którym mowa jest w opowiadaniu, tylko do pewnego stopnia zastępują taśma filmowa i mikrofon, „zapisujące” obraz i dźwięk. „Zapisana” zostaje bowiem nie zsubiektywizowana opowieść bohatera, ale obraz i dźwięk, niezależne od jego punktu widzenia.

skupiony na swoich relacjach z żoną i szukający przyczyny jej śmierci, nie mówi prawie nic na temat własnego wyglądu, rzuca zaledwie kilka uwag: „[...] chodziło mi po głowie: jesteś wysoki, zgrabny, dobrze ułożony – i wreszcie, mówiąc bez fanfaronady, całkiem przystojny”<sup>25</sup>. Niewiele dowiadujemy się także na temat wyglądu zewnętrznego jego żony. Jej charakterystyka jest lapidarna: „[...] szczupłutka, blondyneczka, średniego wzrostu”<sup>26</sup>. „Oczy ma wielkie, niebieskie, pełne zadumy”<sup>27</sup>. Aktorka grająca dziewczynę pasuje do tej krótkiej, choć pozbawionej wielu szczegółów charakterystyki. Jest w jej wyglądzie rodzaj dziecięcej bezbronności, delikatności, o której wspomina narrator opowiadania. Jak ma jednak wyglądać bohater filmowy, skoro w opowiadaniu znajdujemy zaledwie bardzo pobieżną jego autocharakterystykę? Gajos jest raczej krępej budowy ciała i niewysokiego wzrostu. Jeśli jeszcze w przypadku bohaterki filmowej możemy mówić o pewnej zgodności z pierwowzorem literackim, to już w przypadku bohatera trudno o jakikolwiek „przekład”, odwzorowanie literackiego opisu. Czy można jednak stawiać tu zarzut o brak wierności literaturze? Co zrobić, jeśli opis literacki postaci w ogóle nie istnieje, tak jak w przypadku Łukierii czy ciotek dziewczyny?

Bohater opowiadania ma 41 lat, dziewczyna zaś zaledwie szesnaście. W momencie powstawania filmu Gajos miał 56 lat, Ostałowska – 24. Te „niezgodności” są oczywiście dopuszczalne, a nawet konieczne. Aktorzy nie tyle „wcielają” się w postacie, ile je „ucieleśniają”, nadają im konkretny wygląd, dają im swoją twarz, swoje ciało, swoją wrażliwość... Kostiumolog (M. Maciejewska) musi ubrać bohaterów filmowych w określone stroje. W opowiadaniu mowa jest o kobiecej sukni, ale nie ma jej opisu. Wszystko wymaga więc dookreślenia. W filmie aktorzy noszą kostiumy stylizowane na te dziewiętnastowieczne, ale jednocześnie zawierające współczesne elementy.

W opowiadaniu Dostojewskiego narrator-bohater nie koncentruje się także zupełnie na osadzeniu swej historii w jakiejś określonej przestrzeni. Jego opis mieszkania jest bardzo skromny:

Moje mieszkanie to dwa pokoje; jeden to duży salon, gdzie za przegródką jest także kasa, a drugi też duży, nasz pokój, wspólny, a jednocześnie sypialnia. Meble mam nędzne, nawet ciotki miały lepsze. Ołtarzyk z lampką – w salonie, tam gdzie kasa, a w moim pokoju szafa, w niej kilka książek i kufer, ja mam klucze do niego, no i łóżko, stoły, krzesła<sup>28</sup>.

Niewiele dowiadujemy się na temat wyglądu pokoju, w którym mąż czuwa nad ciałem zmarłej żony. Wiemy tylko tyle, że zostało ono ułożone na stole (w innym miejscu mowa jest o zsuniętych dwóch stolikach do kart). To wszystko, zaledwie jeden szczegół.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 86.

Autor scenografii, dekorator wnętrz (A. Przedworski) musi zatem stworzyć, wymyślić całą przestrzeń, nadać miejscom określony charakter, zadbać o każdy detal. Pozostaje jeszcze chociażby kwestia oświetlenia (w opowiadaniu również nie mamy na ten temat żadnej informacji). W filmie pomieszczenia są słabo oświetlone. W pokoju, gdzie leży zmarła, panuje półmrok. Nie może być mowy o „przekładaniu” opisu wnętrz na ich filmowy obraz, gdyż takiego opisu nie ma albo też istnieje tylko w zarysie. Z opowiadania nie dowiemy się na przykład tego, gdzie znajdował się lombard. Właściwie mówi się jedynie o kasie pożyczkowej, która mieści się za przegródką w salonie, a więc zajmuje część mieszkania. To zaś musi się znajdować w kamienicy, gdzieś wysoko, skoro upadek z okna kończy się śmiercią dziewczyny. W filmie lombard to oddzielne pomieszczenie, a nie wydzielona część mieszkania, znajdującego się najprawdopodobniej na ostatnim piętrze kamienicy. Wybór miejsca, w którym mieści się lombard, zyskuje w ujęciu Trelińskiego dodatkowe, metaforyczne znaczenie. W jednej z pierwszych scen dziewczyna schodzi w dół po schodach. Jest ciemno, pada deszcz. Lombard mieści się właśnie pod ziemią, w suterenie. Jest ponury, ciemny. Czarne, grube kraty, mające oddzielać lichwiarza od interesantów, przywodzą na myśl kraty więzienne. To symboliczne podziemie-loch. Tam właśnie ukrył się, zaszył raniony, ale dumny bohater, „człowiek z podziemia”, to tam pielęgnuje on swoje urazy, mści się na społeczeństwie. Podziemie to sfera ponizienia, upadku (w sensie religijnym, ale także społecznym), to również przestrzeń odbijająca mroczny stan umysłu mężczyzny.

W opowiadaniu narrator-bohater opisuje i analizuje własne zachowanie, ale też, wydobywając z pamięci rozmaite sytuacje, określa, zwykle bardzo szczegółowo, sposób bycia żony, opisuje jej gesty, niemal każdy grymas jej twarzy. Na przykład wspominając scenę „godzenia się”, odnotowuje:

[...] drgnęła i odsunęła się bardzo przestraszona wyrazem mojej twarzy, lecz nagle surowe zdziwienie pojawiło się w jej oczach. Tak, zdziwienie, i to surowe. Patrzyła na mnie szeroko otwartymi oczami. [...] Wstrząśnięty runąłem do jej stóp. Tak, padłem do jej stóp. Zerwała się natychmiast, ale ja z nadzwyczajną siłą przytrzymałem ją za obie ręce. [...] Całowałem jej stopy w upojeniu i szczęściu. [...] Przestrach i zdziwienie ustąpiły w niej nagle miejsca jakiemuś zatroskaniu, jakiemuś niesamowitemu pytaniu, i dziwnie patrzyła na mnie, wręcz ze zgrozą, chciała coś jak najprędzej zrozumieć i uśmiechnęła się. [...] Zbliżał się atak histerii, widziałem to, ręce jej dygotały [...]”<sup>29</sup>.

Operator filmowy (K. Ptak) również śledzi to, co bohaterowie „mówią” bez słów, co wyrażają poprzez gesty, mimikę twarzy, sposób poruszania się. Nie zawsze oczywiście aktorzy „powtarzają” dosłownie „sugerowane” w opowiadaniu zachowania i gesty. Warto też dodać, że oko kamery nie skupia się wyłącznie na postaciach, by rejestrować

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 110.



ich ruchy czy wyraz twarzy. W przeciwieństwie do narratora opowiadania kamera pokazuje także, często w dużym zbliżeniu, przedmioty, zatrzymuje się na detalach wnętrza, na znaczących rekwizytach. Jej spojrzenie pozbawione jest gwałtowności, emocjonalności, którą nasycona jest narracja literacka. Ruchy kamery są często powolne, pełne kontemplacji, skupienia. Film zbudowany jest z obrazów niezwykle pięknych, poetyckich. Trudno w nich znaleźć przesycony dramatycznym napięciem, gorączkowy, nierówny rytm opowieści bohatera-narratora *Łagodnej* Dostojewskiego.

Skoro w opowiadaniu bohater jest zarazem narratorem, oznacza to, że historię związku dwojga ludzi poznajemy wyłącznie z jego perspektywy (poprzez jego słowo). Tylko on ma głos, co najwyżej jedynie przywołuje (przytacza) cudze słowa, przedstawiając jednocześnie własną interpretację wydarzeń, mocno zsubiektywizowaną ich wersję. Nie poznamy punktu widzenia dziewczyny, nie usłyszymy jej autonomicznego głosu. Utwór ma formę rozmowy bohatera z samym sobą, ale niekiedy zwraca się on także do nieistniejących słuchaczy<sup>30</sup>. W filmie ten silnie udialogizowany monolog, istniejący w wersji dość mocno skróconej, będzie słyszalny (wypowiadany przez bohatera) tylko w scenach czuwania mężczyzny przy zwłokach żony. W narracji literackiej akcja rozgrywa się w czasie teraźniejszym – czasie czuwania męża przy martwym ciele żony. Jeśli mężczyzna mówi o chwili obecnej, używa czasu teraźniejszego: „[...] wciąż myślę, bez przerwy, i myśli takie bolesne, i głowa obolała – jakże się tu modlić [...]”<sup>31</sup>. Kiedy zaś wraca pamięcią do przeszłości, a więc gdy następuje retrospekcja, używa czasu przeszłego. W filmie istnieje wyraźny podział czasu na przed śmiercią i po śmierci bohaterki. Wszystko jednak, co w opowiadaniu stanowi wspomnienia bohatera, w filmie nie jest już przez niego wypowiedziane. Nie usłyszymy zatem głosu lektora, który prowadzi narrację zza kadru (z offu). Wspomnienie nie jest też artykułowane w formie zwierzeń mężczyzny skierowanych do konkretnej osoby. Pamięć, zapisana w słowie, w filmie zostaje „przełożona” na ruchome obrazy, rozpisana na poszczególne sceny, w których słowo (albo milczenie bohaterów) jest tylko jednym z ich elementów.

Filmowa adaptacja Trelińskiego ma kompozycję „nawracającą”. Zasadniczą akcją stanowi retrospekcja (czas przed śmiercią żony), przy czym raz po raz „wracamy” do teraźniejszości, a więc do czasu czuwania męża przy zwłokach żony. Jednocześnie czas teraźniejszy (czas po śmierci żony) też stale płynie. Za każdym razem, gdy widzimy męża przy zmarłej, ubywa lodu, którym została ona obłożona, aż w końcu prawie całkiem topnieje, ciało zaś zostaje wyniesione w zamkniętej trumnie. W finale bohater pozostaje już całkiem sam. Jego monolog, zbudowany także z cudzych głosów

<sup>30</sup> W opowiadaniu czyni to wielokrotnie. Przykładowo: „Proszę państwa, nie jestem w ogóle literatem, bynajmniej, i wy to widzicie, ale niech tam, opowiem tak, jak sam to rozumiem” (*ibidem*, s. 70); „Myślicie, że jej nie kochałem?” (*ibidem*, s. 89).

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 100.

(zapisanych w formie mowy zależnej bądź niezależnej), w filmie przekształca się w dialog (rzadko ma formę monologu), a więc „rozpisany” zostaje na głosy i postacie. W *Łagodnej* Trelińskiego bohater prawie w ogóle nie zwraca się do nieistniejących słuchaczy. Tylko pod koniec, kiedy zostaje sam, mówi, kierując wzrok prosto do kamery (a więc do nas, widzów): „Na co mi teraz wasze normy, wasze prawa, życie, ta wasza wiara. Niech mnie sędzi wasz sędzia, to mu powiem, że nie uznaję niczego, odcinam się od waszych praw”<sup>32</sup>. Bywa też tak, że zamiast wypowiedianych przez mężczyznę zarzutów, na przykład: „[...] to ona jest winna, ona jest winna!...”<sup>33</sup>, winę wyznaje sama kobieta: „To ja jestem winna”.

Aktorka grająca żonę lichwiarza siłą rzeczy nie tylko „ucieleśnia się”, ale też uniezależnia od oceniającego spojrzenia męża. Kamera patrzy „zamiast” bohatera, przejmując jego punkt widzenia. Oko kamery, jej „spojrzenie” obejmuje zarówno jego, jak i ją, jak gdyby się obiektywizuje. Chciałoby się powiedzieć, że poszczególne kadry „obrazują” wspomnienia bohatera, których i on jest przedmiotem, ale przecież nie zawsze tak się dzieje. Czasem widzimy dziewczynę w samotności, a więc znajdującą się poza „wspomnieniem” męża, poza spojrzeniem jego czy chociażby służącej. Tak dzieje się na przykład wówczas, gdy stoi ona na okiennym parapecie, by z niego zeskoczyć. W opowiadaniu bohater-narrator nie jest świadkiem samobójstwa żony. Przywołuje relację Łukierii:

[...] raptem widzę, weszła na okno, stoi już na nim wyprostowana, w otwartym oknie, plecami do mnie, w rękach obraz trzyma. Serce we mnie omdlało, wołam: „Pani, pani!”. Usłyszała, chciała się do mnie obrócić, ale się nie obróciła, jeno zrobiła krok, obraz przycisnęła do piersi – i wyskoczyła oknem<sup>34</sup>.

W filmie nie słyszymy (w postaci głosu z offu) tej zapośredniczonej relacji. Najpierw pokazana zostaje Łukieria, która zaczyna wspominać: „Nie było go jakieś dwadzieścia minut, a w jej pokoju było tak cicho, tak cicho”. Płacze. Ale to nie służąca staje się świadkiem samobójstwa. Dziewczyna jest sama, śledzi ją tylko oko kamery. Wcześniej zatrzasnęła i zamknęła na klucz drzwi do pokoju. Nie padają w jej kierunku niczyje słowa. Panuje zupełna cisza. Przerywa ją na chwilę dźwięk wprawionych w drżenie szklanych kryształków żyrandola oraz stukot i gwizd przejeżdżającego gdzieś daleko

<sup>32</sup> U F. Dostojewskiego te słowa padają pod koniec opowiadania: „Co mi teraz po waszych prawach? Co mi po waszych obyczajach, waszej moralności, waszym życiu, waszym państwie, waszej religii? Niech mnie sędzi wasz sędzia, niech mnie postawią przed sądem, przed waszym sądem publicznym, a powiem, że nie uznaję niczego. Sędzia krzyknie: «Proszę milczeć, oficerze!» A ja zawołam do niego: «Skąd weźmiesz teraz taką moc, żebym cię usłuchał? Dlaczego ponury przypadek zniszczył to, co miałem najdroższego na świecie? Na cóż mi teraz wasze prawa? Odłączam się od was». O, mnie jest wszystko jedno!” (*ibidem*, s. 121).

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 89.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 117.

pociągu. Kiedy kobieta stoi w oknie, nie widzimy jej pleców (oko kamery nie patrzy na nią tak jak służąca), ale najpierw bosa stopy, potem błękitne niebo i przelatujące po nim stado białych gołębi. Oko kamery przez chwilę spoczywa na ikonie, którą dziewczyna mocno obejmuje, potem przesuwają się w kierunku jej twarzy: spokojnej, niemal pogodnej. Widzimy ją w dużym zbliżeniu. Kobieta zamyka oczy, lekko się uśmiecha. Znowu ukazane zostają krążące po niebie gołębie, słyszymy szum ich skrzydeł, potem dźwięk dzwonów cerkiewnych. Nie zobaczymy już samego upadku. Zastąpiony zostaje właśnie przez lot białych gołębi. Punkt widzenia kamery nie pokrywa się z punktem widzenia któregośkolwiek z bohaterów. To intymne spojrzenie towarzyszy bohaterce w ostatnich sekundach jej życia, ale też staje się nośnikiem nowych sensów, wpisuje śmierć w przestrzeń jakiejś tajemnicy, odsuwa prostą interpretację samobójstwa jako aktu rozpaczki, ucieczki...

W opowiadaniu Dostojewskiego to bohater usiłuje cały czas dociekać przyczyny śmierci swojej żony. Powrót do przeżytej wspólnie z nią przeszłości, analiza ich wzajemnych relacji ma zbliżyć mężczyznę do prawdy, ma mu przynieść zrozumienie. Treliński decyduje się na zabieg polegający na rozpisaniu tych refleksji na kilka głosów. Obrazy-wspomnienia przerywane są przez sceny, w których głos zostaje udzielony służącej Łukierii, pułkownikowi Jefimowowi i lekarzowi. Nie zawsze postaci te w prosty sposób „przejmują” słowa należące w opowiadaniu do bohatera. Ich wypowiedzi przypominają zeznania w śledztwie. Są jak gdyby próbą odpowiedzi na pytanie, kto zawinił, dlaczego doszło do tragedii. Służąca Łukieria (D. Stenka), przerywając pracę w kuchni, zaczyna swoje wyznanie (zeznanie) od słów: „No co mam powiedzieć? Że rodzice jej zmarli, że była sama, że mieszkała u ciotek...”. Płacze, jest w żałobie. Widać, że szczerze kochała zmarłą. Jefimow, leżąc rozchełstany na łóżku i wyciskając do kielicha sok z owoców, opowiada z obojętnością, jeśli nie z lekceważeniem, zarówno o samej kobiecie, jak i o jej małżeństwie. Mówi, że był to nieudany związek, że żona czuła do męża odrazę... Wypowiada też słowa zdradzające jego pogardliwy stosunek do kobiet: „[...] kobieta, w dodatku szesnastoletnia, nie może nie podporządkować się całkowicie mężczyźnie. Kobietom brak oryginalności...”<sup>35</sup>. Lekarz (J. Peszek), siedząc za stołem, mówi rzeczowo, ale też z pewną dozą współczucia: „To było niepojęte. Jakby obumierała wewnętrznie bez żadnego racjonalnego powodu. [...] Myślę, że ta tragiczna decyzja zapadła już wtedy. Już wtedy była właściwie martwa”<sup>36</sup>.

Czy te wypowiedzi-zeznania zbliżają nas do prawdy? Czy pozwalają zrozumieć śmierć dziewczyny? Nie. Zarówno w opowiadaniu, jak i w filmie nawet bohater, który raz po raz usiłuje sam sobie dać odpowiedź na pytanie, dlaczego jego żona popełniła samobójstwo, gubi się w przypuszczeniach. Jego myśli są często ze sobą sprzeczne.

<sup>35</sup> Znaczące jest to, że w opowiadaniu te słowa wypowiadał sam bohater (zob. *ibidem*, s. 87).

<sup>36</sup> Te słowa nie padają w opowiadaniu z niczyich ust.

Raz oskarża żonę, raz siebie, to znów obwinia o wszystko przypadek czy samą naturę. Mnoży możliwe przyczyny tragedii:

Piękna, niebiańska istoto. Ty jesteś winna. Ty byłaś tyranem!<sup>37</sup> Zamęczyłem ją<sup>38</sup>. Przestraszyłaś się mojej miłości<sup>39</sup>. Pięć minut, tępy, barbarzyński przypadek<sup>40</sup>. Ludzie są sami na ziemi, wkoło wszystko martwe, wszędzie trupy. Sami tylko ludzie. Wokół nich milczenie. To jest ziemia<sup>41</sup>.

W filmie scenę samobójstwa poprzedza bardzo tajemnicza, niemal metafizyczna scena, nieistniejąca w opowiadaniu Dostojewskiego. Czas przestaje jak gdyby istnieć. Mąż leży na drewnianej podłodze, wyczerpany, zrozpaczony. Widzimy w głębi pokoju zarysy jakichś sylwetek. Ktoś wkłada ciało do trumny. Potem słyszymy stukanie młotka; wieko trumny jest zabijane gwoździami. Niemal w tym samym czasie, w którym zamykana, a potem wynoszona jest trumna, ta, która leży przecież martwa, podchodzi do męża, zjawia się jakby z innego świata, pochyla się nad leżącym, gładzi go po głowie. Dziewczyna wypowiada szeptem słowa: „To ja jestem winna”, a także: „Będę ci wierną żoną, będę cię szanowała. Wybacz mi...”<sup>42</sup>. On podnosi się z ziemi. Wcześniej jak gdyby spał albo umarł, a jej dotyk przywrócił go życiu. To przebudzenie jest jak symboliczne zmartwychwstanie. Radosne. Pełne nadziei. On także wyznaje żonie swoją winę, prosi, by mu przebaczyła... Wydawałoby się, że jeśli z obu stron padają słowa skruchy i wyrażo-

<sup>37</sup> W filmie zdanie to bohater kieruje wprost do zmarłej. W opowiadaniu brzmi ono inaczej: „To cudo, ta potulna, to niebo – toż ona była tyranem, nieznośnym tyranem mej duszy i dręczycielem!” (F. Dostojewski, *Potulna*, s. 89).

<sup>38</sup> W filmie słowa te bohater kieruje do Łukierii. Jakby szukał u niej potwierdzenia albo zaprzeczenia. Nie otrzymuje jednak żadnej odpowiedzi. W opowiadaniu mówi sam do siebie: „Zadęczyłem ją, w tym rzecz!” (*ibidem*, s. 120).

<sup>39</sup> W filmie bohater wypowiada te słowa szeptem, trzymając w rękę resztkę topniejącego lodu. Jej już nie ma, wynieśli ją w trumnie... W opowiadaniu kwestia ta brzmi następująco: „Złęka się mojej miłości, namyślała się serio: przyjąć czy nie przyjąć, i nie zniosła pytania, i wołała umrzeć” (*ibidem*, s. 118). „Ślepa, ślepa! Martwa, nie słyszy! Nie wiesz, jakim bym cię rajem otoczył. Raj miałem w duszy, zasadziłbym go wokół ciebie. Niechbyś mnie nie kochała – no i co z tego? Wszystko byłoby tak, wszystko zostałooby tak” (*ibidem*, s. 121).

<sup>40</sup> W opowiadaniu to zdanie brzmi nieco inaczej: „[...] przypadek – zwyczajny barbarzyński, tępy przypadek. Pięć minut, jedynie tylko pięć minut się spóźniłem!” (*ibidem*, s. 119).

<sup>41</sup> U F. Dostojewskiego wypowiedź ta brzmi następująco: „Przypadek! O, naturo! Ludzie są sami na ziemi – w tym tragedia. «Jestli w polu żyw człowiek?» – woła witeż rosyjski. Wołam i ja, nie witeż, ale nikt się nie odzywa. Podobno słońce ożywia wszechświat. Wzejdzie słońce i – spójrzcie na nie, czyż to nie trup? Wszystko jest martwe i wszędzie są trupy. Sami tylko ludzie, a wokół nich milczenie – i to jest ziemia!” (*ibidem*, s. 121).

<sup>42</sup> W opowiadaniu ta scena pozbawiona jest tajemnicy. Mąż wspomina, że rozgrywa się ona niedługo po tym, jak postanowił pojednać się z żoną, wyznaje jej swą miłość, snuje wspólne plany na przyszłość, nie zataja swojej wstydlivej przeszłości, próbuje wszystko wyznaczyć, wszystko wyjaśnić... „Raptem podchodzi do mnie, staje przede mną ze złożonymi rękami i (dopiero, dopiero co!) zaczyna mówić, że jest zbrodniarką, że sama wie o tym, że zbrodnia dręczyła ją przez całą zimę, dręczy i teraz... że w pełni docenia moją wielkoduszność... «będę ci wierną żoną, będę cię szanować...». W tym momencie zerwałem się i objąłem ją jak szalony! Całowałem ją, całowałem jej twarz, usta, jak mąż, pierwszy raz po długiej rozłące” (*ibidem*, s. 116).

na zostaje prośba o przebaczenie, możliwe staje się pojednanie, dalsze wspólne życie... Dlaczego więc tak się nie dzieje, dlaczego miłość okazała się niemożliwa, dlaczego dziewczyna popełniła samobójstwo? Czy było to „pokorne, potulne samobójstwo”? Dlaczego wyskoczyła z przyciśniętą do piersi ikoną Chrystusa? W opowiadaniu bohater wspomina, że była to ikona Matki Bożej z Dzieciątkiem, droga pamiątka po rodzicach, którą dziewczyna oddała pod zastaw. W filmie to jednak ikonę Chrystusa widzimy już w drugim ujęciu. Kamera zatrzymuje się na twarzy Zbawiciela, przez chwilę możemy ją kontemplanować. W finalnej scenie filmu samotny bohater wypowiada, skierowane wprost do kamery, słowa będące kwintesencją (zapomnianej?, niemożliwej do wypełnienia?) nauki Jezusa: „«Ludzie, kochajcie się» – kto to powiedział? Czyje to przykazanie?»<sup>43</sup>. Z tym, kończącym film, pytaniem pozostajemy.

Mówiąc o adaptacji filmowej, nie powinno się zakładać, że obowiązkiem twórcy filmu ma być przystosowanie, przekład dzieła literackiego na dzieło filmowe, że jeśli film oparty jest na motywach utworu literackiego, przestaje być dziełem autonomicznym, ale jest „zobowiązany” do wierności wobec dzieła prozatorskiego<sup>44</sup>. Adaptacja Trelińskiego, podobnie jak każda inna adaptacja, nie jest po prostu przekładem, ale określoną interpretacją dzieła literackiego, jego niepowtarzalną „lekturą”<sup>45</sup>, zawsze twórczą, bo nieograniczającą się do jakiegoś „powielania” pierwowzoru literackiego, ale wymagającą (już na poziomie tworzenia scenariusza) zarówno wyboru postaci, wątków, tematów, jak i określonego sposobu ich potraktowania, a więc włączenia ich w proces twórczy, przetworzenia oraz znalezienia i zastosowania środków przekazu artystycznego zupełnie odmiennych od literackich, właściwych tylko dziełu filmowemu<sup>46</sup>. Treliński, wraz z innymi współtwórcami filmu, buduje nową przestrzeń dla gry aktorów, zmienia kontekst sytuacyjny dialogów, które prowadzą bohaterowie, „dopisuje” sceny, przesuwa akcenty, wprowadza obrazy-metafory, zmienia narrację, tworzy nowe sensory... Aktorzy „dają” literackim postaciom swoje ciało i wrażliwość. Wszystkie te

<sup>43</sup> W opowiadaniu po tych słowach padają jeszcze kolejne: „Tyka zegar, obojętnie, ohydnie. Druga po północy. Jej trzewiczki stoją przy łóżeczku, jakby na nią czekały... Nie, serio, jak ją jutro zabiorą, co ja pocznę?” (*ibidem*, s. 122). Wydaje się jednak, że skracając wypowiedź bohatera, urywając ją właśnie na Chrystusowym przykazaniu, M. Treliński osiąga właściwy efekt. Te słowa nie giną wśród innych, ale bardzo mocno wybrzmiewają, są zaproszeniem do refleksji...

<sup>44</sup> Wielu badaczy pokazywało, jak złożony jest problem adaptacji i kwestionowało jako kryterium oceny filmu stopień jej tzw. wierności literaturze. Na ten temat – zob. np. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974; A. Helman, *op. cit.*, s. 28-30; B. McFarlane, *Tło, problemy i nowe propozycje*, tł. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 6-31 (cały numer pisma poświęcony jest adaptacji filmowej); M. Choczaj, *op. cit.*, s. 11-36.

<sup>45</sup> „Lektura” ta może być niekiedy polemiczna, przewrotna, zupełnie odwracająca sensory czy kwestionująca ideę dzieła. Utwór literacki może się też stać jedynie inspiracją czy pretekstem do opowiedzenia zupełnie nowej historii.

<sup>46</sup> Warto pamiętać, że środki te nie mogą być potraktowane wyłącznie jako ekwiwalenty środków literackich.

zabiegi nie stanowią jakiegos pogwałcenia literackiego pierwowzoru, ale składają się na udaną adaptację *Łagodnej* Dostojewskiego, wydobywającą z opowiadania całe jego piękno i tragizm, nadającą mu niezwykle poetycki, zmysłowy, plastyczny charakter. U Trelińskiego więcej aniżeli rozedrgane, pełne napięcia słowo bohatera-narratora, które buduje opowiadanie, mówi – możliwe w filmie – milczenie, nierzadko przeciągające się, męczące, beznadziejne. Rozpaczliwa samotność bohaterów, ich niemożność zrealizowania biblijnego nakazu miłości, mimo tęsknoty za bliskością i zrozumieniem, w dziele filmowym nie tylko zyskuje psychologiczną głębię, ale też ujęta zostaje w postaci metaforycznej (teatr marionetek, drżący żyrandol, rozbite naczynie). Swoista spowiedź bohatera, niewolna od gwałtownych oskarżeń skierowanych pod adresem bohaterki, u Trelińskiego zamienia się w wyciszoną, kontemplacyjną opowieść, w której dominuje ton smutku i rezygnacji, ale także przebaczenia i współczucia dla obojga nieszczęśliwych ludzi.

**A GENTLE CREATURE BY FYODOR DOSTOYEVSKY  
AS A FILM VISION DIRECTED BY MARIUSZ TRELIŃSKI**

Summary

This article analyzes *A Gentle creature* – a short story by Fyodor Dostoyevsky – as a film adaptation directed by Mariusz Treliński, taking up the issue of intersemiotic translation. It also explores relations between literature and film, such as narrative matters, time, space, the character concept and the ways to express literary reality using cinematic methods. It brings up the social and cultural contexts in both mediums as well. In the film by Treliński, the main character-narrator's dramatic monologue, full of tension, often serves as a substitute for silence, meanwhile showing the impossibility of communication. The characters' desperate solitude, their incapability to express love (no matter how much they yearn for understanding and closeness) gains not only psychological depth in the film but is also presented with the help of metaphorical devices (a puppet theatre, a trembling chandelier or a broken dish). The protagonist's confession, which includes violent accusations of the female character, is turned into a calm, contemplative story dominated by the atmosphere of sorrow and resignation, but also by the forgiveness and compassion for the two miserable people.



**Mariola Marczak**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## AUDIOWIZUALNE ADAPTACJE KRÓLA EDYPA SOFOKLESA – PRÓBA ANALIZY SOCJOLOGICZNEJ

Spośród mediów audiowizualnych kino, zarówno to, które bywa sztuką, jak i to, które jest elementem kultury (popularnej, masowej<sup>1</sup>) lub przemysłem (biznesem), jest najczęściej kojarzone z adaptacją. Zwykle chodzi o korzystanie z tekstu literackiego jako źródła, pomysłu na scenariusz filmowy, będący fabularnym projektem przyszłego utworu ekranowego. Jednakże – co zauważyła Alicja Helman<sup>2</sup> – tworzywo każdej sztuki, z której kino czerpie, musi zostać poddane adaptacji, czyli dostosowaniu do wymogów nowego medium. Filmoznawcy zdają sobie sprawę, że także dzieła przeznaczone do wystawienia w teatrze, czyli na pozór bliższe kinu ze względu na wspólną technikę prezentowania wydarzeń w czasie teraźniejszym, tożsamym z czasem „narracji”, jak również z czasem odbioru przez widza, podlegają zabiegom adaptacyjnym, gdy mają być „przeniesione na ekran”. Pokutuje jednak przeświadczenie, że dramaty wymagają mniej starań, nie muszą podlegać specjalnej transformacji, toteż nie są adaptowane, lecz „ekranizowane”, czyli że mamy do czynienia w tym wypadku jedynie z jakąś transpozycją, z rodzajem przemieszczenia. Tego rodzaju rozumienie adaptacji, jako drobnej „korekty” podyktowanej inną przestrzenią kontaktu z odbiorcą oraz innym nośnikiem tekstu, mogłoby się wydawać najbardziej uprawnione w przypadku wystawiania dramatu jako gatunku literackiego na scenie, ale i wtedy konieczne są przecież zabiegi dostosowawcze związane z konkretną inscenizacją, choćby konieczność dokonania skrótów, mimo że dramat pisany jest często (jednak nie zawsze) z myślą o scenie<sup>3</sup>. W istocie najważniejszy jest fakt, że od czasów Wielkiej Reformy Teatru w Europie odbiorcy mają świadomość, iż dramat jest narzędziem autorskiej wypowiedzi w rękach

---

<sup>1</sup> N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 175-177.

<sup>2</sup> A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1.

<sup>3</sup> Od dawna istnieje teatralna i literacka teoria dramatu, nie będę o tym pisała szczegółowo, jest to bowiem temat dawno opracowany – zob. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *eadem*, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95-121.



inscenizatora, który nadaje mu swoisty kształt, zgodnie z własnym zamysłem, będącym jednocześnie interpretacją tekstu adaptowanego. Zatem wszystkie decyzje związane z konkretyzacją pierwowzoru literackiego, czy to na scenie teatralnej, czy to na ekranie kinowym lub telewizyjnym, wpływają na interpretację dzieła. Należą do nich, oprócz wspomnianych skrótów, także zmiany w strukturze narracyjnej (zmiana kolejności zdarzeń), usuwanie pewnych motywów lub dodawanie elementów niewystępujących w pierwowzorze, decyzje obsadowe, wybór koncepcji plastycznej, oprawa muzyczna, inscenizacja i choreografia (relacje przestrzenne między postaciami oraz między elementami scenograficznymi wraz z reżyserią ruchu w poszczególnych scenach i sekwencjach bądź scenach i aktach) i tak dalej. Wreszcie dość charakterystyczną cechą współczesnej kultury jest to, iż żywioł interpretacyjny wyraża się w intertekstualności, związanej z faktem, że adaptator korzysta z innych dzieł tego samego twórcy lub włącza w obręb swojego utworu elementy innych dzieł sztuki albo innych tekstów kultury lub odnosi się do poprzednich adaptacji i inscenizacji tego samego tekstu albo do wcześniej stosowanych konwencji estetycznych.

W bogatej literaturze związanej z tematem adaptacji jednym z głównych wątków jest kwestia wierności pierwowzorowi literackiemu z jednoczesnym „wyposażeniem” dzieła będącego adaptacją w „swoistość” nowego medium, a co za tym idzie – zabiegów technicznych, jak również estetycznych, mających służyć osiągnięciu tego celu. Z tego powodu polska autorka pisze o „twórczej zdradzie”, mając na myśli osiągnięcie wierności duchowi oryginału przy jednoczesnej zdradzie jego litery<sup>4</sup>. Oznacza to odejście od koncepcji mechanicznej ekwiwalencji, jak również przekładu intersemiotycznego<sup>5</sup> ku poszukiwaniu oryginalnych rozwiązań, często jednorazowych, swoistych dla jednego utworu literackiego w indywidualnej interpretacji reżysera, która jest wizją raczej, czasem wręcz konceptem niż prostym „odczytaniem”, rozumianym jako „przemieszczenie” dzieła do innego medium, z zachowaniem struktury pierwowzoru. Tego rodzaju podejście do adaptacji najbliższe jest transformacji w trójdzielnej teorii Dudleya Andrew<sup>6</sup>. Transformacja polega na poszukiwaniu filmowych odpowiedników dla swoistych literackich środków lub – jeśli ich nie ma – ekwiwalentów-zamienników, co otwiera pole dla oryginalnych rozwiązań, a zarazem pozwala uzyskać efekt analogii. Dobra transformacja powinna być zgodna ze specyfiką filmowego tworzywa oraz z estetyką odmiennego przecież, choć pokrewnego przez swą narracyjność i czasowość dzieła sztuki.

<sup>4</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

<sup>5</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

<sup>6</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada...*, s. 9.

Wierność „duchowi” to sprawa zachowania klimatu, wartości, rytmu i stylu oryginału, co jest z reguły bardzo trudne, a czasem w ogóle niemożliwe. Filmowiec zmuszony jest sięgać po ekwiwalenty niedostępnych dlań środków literackich<sup>7</sup> –

pisze A.Helman. Czasem zatem, aby „wszystko było tak samo”, trzeba „wszystko zmienić”, czyli dokonać twórczej zdrady, co oznacza osiągnięcie doskonałego ekwiwalentu w skali całego dzieła. Oczywiście tego rodzaju totalna przemiana, która doprowadziłaby do uzyskania efektu audiowizualnego „awatara” dzieła literackiego, tak właśnie jak w przypadku symulacji komputerowej, jest raczej pewną ideą niż adaptacyjną praktyką. Niemniej jednak nierzadko bywa, że daleko idące zmiany, podyktowane specyfiką i literackiego, i filmowego lub telewizyjnego medium, prowadzą do uzyskania „adaptacji idealnej”, nowego dzieła, zrealizowanego w zgodzie ze specyfiką nowego środka przekazu. Jednocześnie powstaje nowa jakość, często o charakterze arcydzielny, odpowiadająca pierwowzorowi w jego cechach istotnych, dzięki czemu ów pierwowzór jest rozpoznawalny w adaptacji i zdaje się zachowywać w nim swoją wartość, a ponadto zyskuje coś więcej, co zostaje dodane przez nowe medium za sprawą przetwórczego wysiłku adaptatora-artysty. Tego rodzaju arcydzielną adaptacją jest na przykład *Śmierć w Wenecji* Luchina Viscontiego, w której dokonano wielu istotnych zmian w stosunku do pierwowzoru literackiego, z których najważniejsze było wykorzystanie, oprócz opowiadania Tomasza Manna pod tym samym tytułem, innych pism tego autora, przede wszystkim jego słynnej powieści *Doktor Faustus*, traktującej o etycznych i metafizycznych źródłach sztuki<sup>8</sup>.

Ustalenia dotyczące filmowych adaptacji literatury oraz teatralnych inscenizacji dramatów można odnieść do telewizyjnych adaptacji tekstów literackich, w tym dramatów. Należy jednak pamiętać o tym, że w przypadku medium telewizyjnego adaptator dysponuje środkami nieco innego typu, które w części pokrywają się z teatralnymi, a w części z filmowymi. Logiczną konsekwencją tego jest fakt, że telewizyjne środki wyrazu przynajmniej do pewnego stopnia czy też w pewnych aspektach różnią się od czysto filmowych, w innych – różnią się od czysto teatralnych, a ponadto zyskują własną, telewizyjną specyfikę, co jest szczególnie zauważalne w przypadku posłużenia się formą telewizyjnego widowiska czy też spektaklu teatru telewizji, a nie filmu telewizyjnego czy wręcz filmu emitowanego w telewizji, ale realizowanego jako kinowy<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Zob. *ibidem*, s. 51-52.

<sup>9</sup> W tym wypadku różnice związane są ze swoistością odbioru, co też może wpływać na interpretację utworu ekranowego, w tym na interpretację dzieła jako adaptacji, ale w mniejszym stopniu niż w odniesieniu do czysto telewizyjnej formy gatunkowej, jaką jest teatr telewizji.

Oprócz synchronicznych modeli adaptacji mamy do czynienia z historyczną zmiennością modeli adaptacji<sup>10</sup>, co jest uwarunkowane stanem rozwoju technik narracyjnych oraz środków wyrazowych danej dziedziny sztuki lub danego medium, ale także wieloma zmiennymi związanymi z czasem i miejscem, w którym adaptacja powstaje. Analizując wiele adaptacji w porządku diachronicznym, z perspektywy poetyki historycznej filmu, dostrzegamy, że w pewnych okresach w określonych miejscach (krajach, wytwórniach filmowych, regionach ponadnarodowych) dominował określony sposób adaptowania dzieł literackich, który można określić jako „model adaptacji”<sup>11</sup>. Na ukształtowanie się historycznego modelu mogą mieć wpływ dominujące konwencje estetyczne, prądy kulturowe, systemy wartości lub panujące mody (np. czytelnicze, muzyczne, związane z ubiorem, kierunkami podróży turystycznych, sposobami spędzania wolnego czasu), stan cywilizacyjnego rozwoju danego kraju. Spośród wszystkich czynników najistotniejszy jest etap rozwoju środków wyrazu medium, w którym dokonuje się adaptacji. Dzięki temu w określonym miejscu i czasie wytwarza się pewna forma stylistyki w adaptowaniu tekstów literackich lub religijnych (np. biblijne widowiska we Włoszech w pierwszych dwóch dziesięcioleciach XX w. czy hollywoodzkie superprodukcje oparte na narracjach biblijnych w latach pięćdziesiątych). Wykryształowanie się modelu musi być poprzedzone wieloma indywidualnymi realizacjami, mającymi jakieś wspólne elementy, które przeniknęły do dzieła filmowego zarówno z innych tekstów kultury, jak i z rzeczywistości pozafilmowej. W tego rodzaju modelach zawarty jest aspekt antropologiczny – zapisuje się w nich – podobnie jak w filmach niebędących adaptacjami – ślad rzeczywistości, w której powstawały (ubiorzy, makijaż, typ urody, czasem elementy systemów symbolicznych, takie jak język, dominujący system wartości czy obyczaj). Ponadto

Adaptacje mogłyby być badane jako świadectwa odbioru dzieł literackich. Zwłaszcza gdyby poparcie zyskała teza, iż adaptacja nie jest świadectwem rzeczywistego indywidualnego aktu lektury, lecz świadectwem jej wirtualnego typu, lektury określonej zbiorowości, w określonym miejscu i czasie [...] świadectwo tego rodzaju wiele mówiliby badaczowi kultury filmowej, wskazywałoby bowiem na dominujący typ lektury w określonym środowisku, miejscu i czasie<sup>12</sup>.

W niniejszej analizie chciałabym pójść o krok dalej i w nieco innym kierunku, a mianowicie zbadać, na ile rzeczywistość realna, pozafilmowa, polityczno-społeczna wpływa na wybory adaptatorów, kształtując ich audiowizualne konkretyzacje klasycznego tekstu tragedii antycznej. Wstępne założenie, iż istnieje związek między rzeczywistością realną

<sup>10</sup> Modele adaptacji zmieniające się z czasem, w historycznym, diachronicznym ciągu, pod wpływem przemian środków wyrazowych kina opisywała A. Helman w: *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28-30.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Eadem, Twórcza zdrada...*, s. 12.

w jej kształcie konkretnym, społecznie i politycznie uwarunkowanym a audiowizualną adaptacją, jest podyktowane między innymi znajomością sposobu funkcjonowania kinematografii oraz współczesnych mediów. Chęć dostosowania się do potrzeb i oczekiwań odbiorców i jednocześnie spełnianie wymogów stawianych przez sponsorów-producentów, finansujących przedsięwzięcie kinematograficzne bądź medialne, powoduje, że twórcy w jakimś stopniu starają się te oczekiwania zaspokajać. Z drugiej strony nieświadomie, często na zasadzie mechanicznego konformizmu<sup>13</sup>, przejmują poglądy własnej grupy społecznej lub własnego kręgu kulturowego albo też świadomie odnoszą się do tych kwestii ideowych lub ideologicznych, politycznych lub społecznych, które są przedmiotem publicznej debaty. Przyjmuję zatem hipotezę, że dominujące w przestrzeni zbiorowej idee, wartości, stereotypy, a nawet poglądy czy zapatrywania na konkretne kwestie transponowane są w obręb utworu audiowizualnego mimochodem lub z pełną świadomością twórców. W ten sposób Konrad Klejsa<sup>14</sup> interpretował filmy powstające w okresie kontestacji w Europie i Stanach Zjednoczonych, traktując je jako rodzaj zapisu pewnych elementów ideowych, w tym wartości związanych z kontestacją przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Reasumując, zakładam, iż lektura socjologiczna filmu oraz widowiska telewizyjnego jest możliwa, a zatem moim celem nie jest jakaś teoria adaptacji telewizyjnej ani analiza różnych wariantów telewizyjnej adaptacji tekstu dramatycznego, lecz konkretny typ lektury – analizy oraz interpretacji adaptacji audiowizualnej, mianowicie socjologiczna analiza adaptacji, która powinna przynieść odpowiedź na pytanie, na ile spektakl telewizyjny, który powstał w określonym miejscu i czasie, odzwierciedla rzeczywistość, w której powstawał w jej aspekcie polityczno-społecznym.

Każda adaptacja, będąc jakimś wyborem z kontinuum tekstowego, stworzonego przez autora pierwowzoru, oraz konkretyzacją tego utworu, dokonaną przez inscenizatora-adaptatora, jest subiektywną wizją dzieła i jego interpretacją. Podobnie jednak jak estetyka utworu będącego adaptacją tekstu literackiego niejako nasiąka elementami ze swojego estetycznego oraz kulturowego otoczenia, tak też sfera semantycznych odczytań, blisko związana ze sferą wartości, jest podatna na różnorodne czynniki kształtujące środowisko, w którym adaptacja powstała. Składają się na nie dominujące lub ścierające się światopoglądy, więc także sfera wartości (wszystkich możliwych z Schelerowskiej skali), a nawet dyskursów ideologicznych obecnych w danej wspólnocie kulturowo-społecznej.

W niniejszym tekście podejmę próbę przedstawienia podobnego „zapisu”, który niejako mimochodem został „wdrukowany” w teksty kultury, a zarazem przekazy medialne, jakimi są telewizyjne adaptacje klasycznej antycznej tragedii. Postaram się pokazać

<sup>13</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tł. O. i A. Ziemiłscy, Warszawa 1993, s. 179-197.

<sup>14</sup> K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008.

w toku analizy, że sposób interpretacji antycznego tekstu, inscenizacja z właściwymi jej zabiegami adaptacyjnymi i służącymi jej znakami teatralnymi, przy wykorzystaniu telewizyjnego medium, odzwierciedlają – w sposób przetworzony – pewne zjawiska z przestrzeni publicznej, w której powstały. Jednym słowem, że są odbiciem społeczno-politycznych sporów, ideologicznych dyskursów, które były prowadzone w okresie, gdy omawiane adaptacje były tworzone, to znaczy w 1992 oraz 2005 roku.

Analizie socjologicznej poddam zasadniczo dwie adaptacje dramatu Sofoklesa *Król Edyp*: jedną – zrealizowaną przez Laco Adamika w 1992 roku oraz drugą – wyreżyserowaną przez Gustawa Holoubka w 2005 roku, obie dla TVP w ramach teatru telewizji. Dla porównania przywołam też filmową adaptację *Króla Edypa* (*Edipo re*, 1967) Piera Paola Pasoliniego, będącą – moim zdaniem – dobrym przykładem filmu, który tego rodzaju analizie socjologicznej również może być poddany. Obraz ten jest o tyle ciekawy, że dysponujemy autorską autointerpretacją oraz odczytaniem autora pierwszej polskiej monografii reżysera sprzed prawie czterdziestu lat, które są żywym świadectwem zmienności lektury pod wpływem historycznie zmiennych czynników zewnętrznych.

Film Pasoliniego został wyposażony we współczesną ramę narracyjną, pokazującą narodziny i niemowlęstwo Edypa w mieszczańskiej rodzinie włoskiej. Sceneria oraz sekwencja końcowa, w której oglądamy starzejącego się ślepcę na przemysłowych przedmieściach rodzinnego miasta u schyłku lat sześćdziesiątych, pozwalają umiejscowić początek historii współczesnego Edypa w latach dwudziestych. Filmowy prolog pokazuje w realistycznych, ale „poetyzowanych” obrazach bliską więź dziecka i matki, która jest idealizowana poprzez eksponowanie jej urody, karmiącej piersi oraz umiejscowienie scen szczególnej bliskości matki i niemowlęcia w prześwietlonym słońcem plenerze (otoczona drzewami łąka sugerująca poczucie bezpieczeństwa i odznaczająca się naturalnym pięknem przyrody). Drugim mocnym elementem znaczeniowym jest postać ojca, który występuje jako zachłanny kochanek matki, wyraźnie wrogo nastawiony do nowo narodzonego syna. Znaczące jest to, że przejście od współczesności do starożytności następuje po pełnych nienawiści i wyrzutu słowach ojca, niewypowiedzianych, ale skierowanych do syna, gdy są sam na sam, zaakcentowanych przez umieszczenie ich na planszy, jak w kinie niemym: „Ukradłeś mi wszystko, co najważniejsze w moim życiu, okradłeś mnie z miłości kobiety, którą kocham!”. W pozbawionej dialogów sekwencji są one szczególnie znaczące, gdyż zostały zestawione z obrazami dziecka pozostawionego samotnie i szukającego matki, która spędza ten czas w objęciach męża-ojca. Tego rodzaju kontrastowa struktura prologu wskazuje wyraźnie na kompleks Edypa jako kontekst interpretacyjny filmu. Wiernie odtworzona fabuła tragedii Sofoklesa, która następuje pomiędzy sekwencjami współczesnymi, potwierdza ten trop interpretacyjny, gdyż w relacji między Edypem a Jokastą eksponowana jest wzajemna fascynacja

erotyczna, podkreślana ponownie przez seksualny powab królowej-mażonki-matki, z jej niezmienną młodością i urodą. W porządku lektury psychoanalitycznej mieszczą się wyraźnie eksponowane sceny namiętnych pocałunków w ogrodzie oraz erotycznej bliskości mimo narastania zagrożenia i odkrywania prawdy o kazirodczym charakterze relacji Edypa i jego matki. W tekście starożytnego autora sceny takie nie występują, aczkolwiek znajduje się w nim kwestia Jokasty, która stara się uspokoić Edypa, mówiąc, że w snach niejeden obcował z własną matką<sup>15</sup>.

Warto przypomnieć, że koncepcja Sigmunda Freuda od lat dwudziestych (okres początkowy współczesnej części fabuły filmowej) rozwijała się jako rodzaj filozoficzno-socjologicznej antropologii i filozofii kultury, będącej inspiracją dla dwudziestowiecznej sztuki, która ją spopularyzowała, przyczyniając się do rewolucji seksualnej, mającej swoje apogeum właśnie w końcu lat sześćdziesiątych, gdy kończy się historia współczesnego Edypa i kiedy powstaje film Pasoliniego. Jest to okres kontrkultury i kontestacji oraz ekspansji filmowych seksbomb, kiedy triumfy święciła Brigitte Bardot jako uosobienie seksualizmu (*I Bóg stworzył kobietę*, reż. R. Vadim, 1956; *Viva Maria!*, reż. L. Malle, 1965), Claudia Cardinale (eksponowana przez F. Felliniego w *Osiem i pół*, 1963), Jane Fonda (*Barbarella*, reż. R. Vadim, 1968). W Ameryce idee kontestacji zaczęły podważać ustalony system społeczno-polityczny, zbudowany na wywiedzionych z chrześcijaństwa wartościach, i związaną z nim hierarchię norm i zasad społecznych, moralnych i obyczajowych. Zaczęto podważać stałość rodziny z jej hierarchiczną strukturą i trwale rozpisanymi rolami, co kilka lat później zaowocowało pierwszym serialem dokumentalnym, w którym pokazano rozpad tradycyjnej, patriarchalnej rodziny amerykańskiej i wprowadzono do kultury popularnej obraz homoseksualisty (*An American Family*, reż. C. Gilbert, 1972)<sup>16</sup>.

W kinie włoskim również obecne były w tym czasie idee kontestacji, zwłaszcza te związane z destrukcją tradycyjnie rozumianej rodziny jako kwintesencji dekomponowanych i *de facto* niszczonej przez ideologów kontrkultury oraz jej uczestników zniechęconych wartości, na których zostało zbudowane zachodnie mieszczaństwo czy – jak się mówiło w kręgach marksistowsko-lewicowych – burżuazja<sup>17</sup>. Włoskie kino kontestacyjne, tworząc obrazy dysfunkcyjnych, a nawet patologicznych rodzin lub pojedynczych przypadków bohaterów owładniętych nieodpartą agresją wobec własnej, choćby destruowanej rodziny, było wyrazem tych właśnie idei: z jednej strony chęci zniszczenia „podstawowej komórki społecznej”, będącej kopią systemu w mikroskali,

<sup>15</sup> Sofokles, *Król Edyp*, tł. K. Morawski, Kraków [s.a.], s. 44.

<sup>16</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 268-273. P.P. Pasolini również manifestował swój homoseksualizm, jak również własną fascynację „kontrkulturową” seksualnością, co odślawiał w filmach, zwłaszcza tych, które zrealizował po *Królu Edypie*, ale już tu ten proces jest widoczny.

<sup>17</sup> K. Klejsa, *op. cit.*

z drugiej – filmowe historie były odczytywane jako metafora degrengolady systemu społeczno-politycznego, zbudowanego na tych samych wartościach.

Tymczasem Pasolini interpretuje swój film jako „[...] historię człowieka, którego przeznaczeniem jest działać, który przeznaczony jest do tego, by rzeczy dokonywał, a nie by je poznawał, by je rozumiał”<sup>18</sup>. Jerzy Kossak<sup>19</sup>, podobnie jak przywoływany przez niego George Sampson, widzi tę adaptację jako dramat społeczny, który interpretuje w duchu marksistowskim, jego zdaniem

Edyp Sofoklesa jest symbolem rozdźwięku, wywołanego przez nieprzewidziane i niezrozumiałe przeistoczenie się ustroju społecznego, którego celem miało być wprowadzenie wolności i równości. Edyp Sofoklesa jest pokonany i zmiażdżony przez nieodpartą i nieprzeniknioną potęgę, która przeistacza jego zamysły. Jest to zatem dramat nieskuteczności rozumnego działania [...], bezsilności silnej woli i jasnego umysłu wobec potęgi przeznaczenia<sup>20</sup>.

Swoją interpretację pointuje: „Jest to zatem dramat sprzeczności między rewolucyjnym działaniem a wiedzą o społeczeństwie. [...] Wiedzieć to zaniechać walki”<sup>21</sup>. Z dzisiejszej perspektywy interpretacja ta jest anachroniczna, ale charakterystyczna dla inteligencji Europy Zachodniej (i tym bardziej Wschodniej), zafascynowanej myślą marksistowską oraz ideologiami lewicowymi<sup>22</sup>. Z tych samych przesłanek („dramat nieskuteczności rozumnego działania [...], bezsilności silnej woli i jasnego umysłu wobec potęgi przeznaczenia”, „Wiedzieć to zaniechać walki”) można wysnuć interpretację psychoanalityczną w duchu freudowskim. Rozum jest bezsilny wobec własnych ukrytych perwersyjnych skłonności, opór woli podyktowany presją kultury jest bezskuteczny, ponieważ człowiek pozostaje w rękach potężniejszej siły, którą jest jego własna natura utożsamiana przez Freuda z popędem seksualnym oraz popędem ku agresji (Edyp w filmie Pasoliniego jest typem ekstrawertycznego, agresywnego choleryka). Nie bez znaczenia jest kontekst biograficzny filmu oraz jego geneza. *Król Edyp*, choć zrealizowany rok przed *Teorematem*, jako projekt powstał bezpośrednio po napisaniu scenariusza do tamtego utworu, który wywołał skandal ze względu na wielokrotne kazirodztwo, dosłownie ukazywane na ekranie, i to w kontekście Boga<sup>23</sup> jako Ojca.

Polskie inscenizacje teatru telewizji odwołują się do klasycznych interpretacji tragedii Sofoklesa jako dramatu władzy. Na możliwość odczytania antycznej tragedii

<sup>18</sup> P.P. Pasolini, rozm. J.A. Fieschi, „Cahiers du Cinema” 1967, cyt. za: J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 31-32.

<sup>19</sup> J. Kossak powołuje się w tym miejscu na interpretację G. Sampsona, ale nie podaje konkretnego źródła.

<sup>20</sup> J. Kossak, *op. cit.*, s. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>22</sup> Najbardziej emblematicznym i skrajnym przykładem lewackich postaw zachodnich intelektualistów tego okresu był J.P. Sartre.

<sup>23</sup> J. Kossak, *op. cit.*, s. 29-30.

przez odniesienie do aktualnej sytuacji politycznej wskazuje między innymi kontekst intertekstualny związany z książką Milana Kundery *Nieznosna lekkość bytu* (1984) oraz jej filmową adaptacją (1988) w reżyserii Philipa Kaufmana. W obu tych utworach motyw dramatu *Król Edyp* ma kluczowe znaczenie dla dziejów bohatera i rozwoju ciągu narracyjnego. Odwołanie do ironii tragicznej losu oraz samoosłepienia bohatera jako formy samoukarania za własne nieświadomie popełnione zbrodnie jest sposobem poddania etycznej ocenie komunistycznych funkcjonariuszy partyjnych w okresie praskiej wiosny. Tomasz, czeski inteligent-lekarz, indyferentny wobec polityki, przy piwie, a potem w artykule prasowym wypowiada myśl, że w przeciwieństwie do Edypa komuniści, którzy popełnili zbrodnie świadomie, nie tylko zachowują się, jakby ich nie popełnili (czyli jakby byli niewinni), ale co więcej – nie odchodzą jak tamten, lecz zostają w państwie, które – tak jak Edyp – skalali swoimi działaniami, a nawet dalej dzierżą władzę. Antyczny dramat – w którym, co prawda, miary etyczne są nieco inne niż w dwudziesto- i dziewiętnastowiecznej Europie<sup>24</sup> – staje się miarą etycznej oceny współczesnej rzeczywistości politycznej. Już nie ślepy los w sposób deterministyczny kieruje losami ludzi, ale oni sami kształtują rzeczywistość za sprawą swoich decyzji i wyborów. Przywołanie bohatera tragicznego, złamanego, ale przyjmującego z pokorą odpowiedzialność za swoje nieświadomie popełnione zbrodnie służy ocenie postaw klasy politycznej, która nie poczuwa się do odpowiedzialności za własne, z całą świadomością prowadzone działania. Szokujący dysonans wynikający z zestawienia wymierzającego sobie karę tragicznego ojca-bójcy z zadowolonymi z siebie partyjnymi notablami, mającymi na rękach krew niewinnych ofiar, odzwierciedla nastroje społeczne okresu praskiej wiosny, jest bowiem odbiciem „głosu ludu”, czulego na „dziejową niesprawiedliwość”. Przeciętny umysł współczesnego Europejczyka (np. takiego jak bohater Kundery), wychowanego na racjonalistycznej myśli Zachodu, od antycznych filozofów greckich, poprzez średniowieczną scholastykę, po oświeceniowy scjentyzm, buntuje się przeciw brakowi (już nie tylko sprawiedliwości, ale i) logiki w tego typu postawach.

Polskie telewizyjne adaptacje można potraktować w podobny sposób – jako odzwierciedlenie społecznego odbioru klasy politycznej, a nawet jako odzwierciedlenie dyskusji o politycznych elitach, jak również jako odbicie na ekranie politycznych sporów i postaw.

Spektakl Adamika z 1992 roku oparty został na klasycznym, zgodnym z oryginałem<sup>25</sup>, ale też archaicznym już dzisiaj przekładzie Kazimierza Morawskiego. Tekst został

<sup>24</sup> Aksjologia nowożytnej Europy wzbogaciła się o pierwiastek chrześcijański, który wchłonął część filozofii greckiej, ale w pewnych aspektach aksjologie te są rozbieżne.

<sup>25</sup> Bardzo dziękuję p. dr. T. Dreikoppelowi za konsultację dotyczącą relacji między wykorzystanymi przez adaptatorów tłumaczeniami a oryginalnym tekstem greckim oraz pozostałe informacje z dziedziny filologii klasycznej, wykorzystane w trakcie pracy nad niniejszym tekstem.



zachowany wiernie, z pewnymi, koniecznymi ze względu na czas trwania przedstawienia, skrótami. Zachowano strukturę dramatu i kolejność scen. Tak jak u Sofoklesa przedstawienie zaczyna się, gdy w Tebach panuje zaraza dziesiątkująca ludność, a Edyp oczekuje na Kreona, brata królowej, mającego przywieźć od delfickiej wyroczni wiadomość o przyczynach zła, które spadło na państwo. W inscenizacji tej elementem dominującym jest monumentalna scenografia oraz symboliczny charakter kostiumów, zwłaszcza noszony przez Edypa czerwony szal, który ze względu na kolor kojarzy się z władzą królewską i potęgą, ale również z krwią, ofiarą i cierpieniem, w czym widać proweniencję chrześcijańską. W tym kontekście znaczące jest dosłowne pokazanie momentu osłepienia przez wbijanie szpil zapinki Jokasty w oczy oraz twarzy zboczonej krwią w finalnych scenach przedstawienia. W tekście antycznym, zgodnie z konwencją klasycznej tragedii, osłepienie dokonuje się poza sceną, podobnie jak samobójstwo Jokasty, i jest jedynie relacjonowane przez służbę domowego. Reżyser spektaklu telewizyjnego dokonał jednak wizualizacji tego zdarzenia – zgodnie z opisem zawartym w dramacie. Na scenie pojawiają się też we własnych osobach dzieci grające córki Edypa: Antygonę i Ismenę. Wszystkie te elementy sprawiają, że motyw tragizmu władcy, jego cierpienia, także fizycznego, jest szczególnie eksponowany, podobnie jak jego dobre intencje i bezsilność. Racjonalny, silny król zostaje pokonany przez nieprzychylny, mocniejszy od niego los, który zmienia dobre intencje w ich przeciwieństwo.

Jednym z najbardziej widocznych rozwiązań adaptacyjno-inscenizacyjnych jest decyzja, by Edyp występował nie przed pałacem naprzeciw widzów-ludu Teb, z towarzyszącym mu z boku chórem komentującym zdarzenia, lecz pośród ludzi. Członkowie chóru są przemieszani ze statystami grającymi lud, funkcjonują jako jego część – są współobywatelami demokracji, czyli tworzą rodzaj ówczesnej „opinii publicznej”. Tym samym Edyp nie jest władcą ponad ludem, wbrew niemu lub mimo niego, lecz władcą pośród ludu i dla ludu. Tym, który nosi jego ciężary, którego te ciężary – zgodnie z tekstem Sofoklesa – obciążają bardziej niż innych:

[...] wiem, że wszystkie domy / Gnębi choroba, lecz wśród zła powodzi / Najgorsza nędza w mą osobę godzi. Bo was jedynie własne brzemię dręczy, / Gdy moja dusza za mnie, za was jęczy, / Za miasto całe [...] / I częstym troski błąkaniem się trudzę / By co obmyśleć ku ludu obronie<sup>26</sup>.

Edyp Adamika pokazany w 1992 roku jest bohaterem i zbawcą („pierwszym wśród ludzi”, „najdroższym”)<sup>27</sup>, który kiedyś uratował kraj („Od strasznych ofiar dla Sfinksa wyzwolił”)<sup>28</sup>, obecnie lud oczekuje od niego podobnego ratunku, wyzwolenia od nieszczęść, które na niego spadły: zarazy, chorób, nieurodzaju, śmierci, czyli od

<sup>26</sup> Sofokles, *op. cit.*, s. 9-10.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

gospodarczej, kulturowej i materialnej degradacji. Okazuje się jednak, że kraj jest trawiony „kryzysem” z powodu przestępstw popełnionych przez władcę, który „chciał dobrze”, starał się o dobro kraju, ale nieświadomie przyczynił się do jego upadku.

Drugą dominantą tematyczną tej adaptacji scenicznej tekstu Sofoklesa jest postać Kreona jako tego, który dzięki pokrewieństwu z królową ma tytuł prawny do sprawowania władzy i dlatego przejmuje ją, gdy Edyp okazuje się obciążony winą, która czyni go niegodnym sprawowania świętego urzędu króla. Przejęcie władzy, a wraz z nią ciężarów i cierpienia związanego z odpowiedzialnością za powierzone państwo oraz zamieszkujący go lud zostało w finalnej scenie pokazane za pomocą symbolu wykreowanego przez rekwizyt. Edyp broczący krwią z wylupionych sobie oczu, uświadomiwszy sobie, że popełnił najcięższe możliwe zbrodnie, za które sam jako władca nałożył na siebie klątwę, upuszcza (a może porzuca) na schodach pałacu czerwony szal, będący stereotypowo symbolem królewskiej władzy, radości i potęgi – zgodnie z antycznym kodem symbolicznym, ale jednocześnie symbolem cierpienia i fizycznej męki – zgodnie z chrześcijańską wykładnią, która została w tej inscenizacji dodana przez reżysera. Szal ten natychmiast podnosi Kreon, który wstępuje na schody pałacu, w przeciwnym kierunku niż Edyp, który z niego wychodzi.

Kreon, nowy władca, od początku jest pokazany wyłącznie w pozytywnym świetle. To postać stateczna, rozważna, dostojna, budząca respekt i zaufanie. W przeciwieństwie do porywczego Edypa jest zrównoważony. W spektaklu z 1992 roku ten, który przejmie władzę po skompromitowanym Edypie, jest osobą uczciwą, na którą zagniewany i obciążony winą król rzuca niesłusznie podejrzenia o zdradę. Zagrożony śmiercią, broni się, domagając się jedynie uczciwego sądu, który zapewni racjonalne zbadanie sprawy, a na „rozjemcę” i świadka własnej niewinności wzywa lud („Niechby wbrew tobie, tamci mnie uczcili”)<sup>29</sup>, zgodnie z zasadą: *Vox populi, vox dei*. Wyrażnie oskarżenie to pokazane jest jako bezpodstawne, a w Edypie widać zadatki na tyrana, który swój subiektywny osąd chce uczynić prawem. Szlachetność Kreona jeszcze bardziej się ujawnia w zakończeniu tragedii, gdy zdruzgotany Edyp prosi nowego władcę o karę wygnania oraz o opiekę nad córkami, które – choć zupełnie niewinne – jako bezbronne sieroty będą dźwigały infamię kazirodztwa. Kreon godzi się na wygnanie niechętnie, widać w nim współczucie dla okrytego niesławą, mocą niezbadanych wyroków Fatum, poprzednika, dlatego spokojnym, wręcz kojącym głosem domyka wypowiedź Edypa, jakby chciał skrócić jego cierpienie i wstyd wystawiony na widok publiczny: „Dość już żalu, dość już łez, wszystko ma swój kres i czas”<sup>30</sup>, po czym przybity okrutnym losem tragiczny

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>30</sup> Cytuję ze ścieżki dźwiękowej, w cytowanej edycji jest: [Kreon] „Łez już dosyć, dość już żalu, wstępuj więc do wnętrza już. [Edyp] Słucham, choć mi to bolesnym. [Kreon] Wszystko ma swój kres i czas” (*ibidem*, s. 64). W przywoływanej wymianie zdań Kreon rozkazuje, by Edyp ukrył się w pałacu i nie żalił się więcej publicznie na swój los. Edyp zaś wyraża posłuszeństwo wobec woli nowego króla, wbrew własnej chęci i dopiero teraz nieśmiało prosi, by mógł odejść.

władca odchodzi, wstępując w wąską szparę światła pomiędzy murami. Światło to wydaje się wyzwoleniem z mroku, w którym toczyło się jego życie, wypełnione czynami spełnianymi w dobrej wierze, które okazały się zbrodniami i klęską, zarówno państwa, jak i – przede wszystkim w tym spektaklu – osobistą porażką władcy.

Kreon jako kontynuator rządów bierze na siebie wraz z władzą odpowiedzialność, ale i niebezpieczeństwa oraz trudy z nią związane. Zgodnie z tym, co w pierwszej scenie mówił Edyp, teraz on będzie cierpiał za siebie i za każdego z poddanych, jednocześnie narażając się na to, iż mimo działania dla dobra państwa może zostać obciążony – jak poprzednik – odpowiedzialnością za „winy niezawinione”, ponieważ nie zawsze widać długoterminowe konsekwencje obecnych działań i nie wiadomo, jak będą one oceniane w przyszłości.

*Król Edyp*, tragedia interpretowana od zawsze jako dramat władzy, w sposób naturalny implikuje odwołania do politycznego kontekstu czasów, w których powstaje konkretna inscenizacja. Przedstawienie Adamika wprowadza ów polityczny kontekst już na poziomie warstwy scenograficznej. Tworzą ją wysokie, szare mury, z jednym, centralnie umieszczonym prześwitem, przez który wchodzi i wychodzą postacie i który jest jedynym źródłem światła. Przestrzeń tak ukształtowana bardziej kojarzy się z tyranią władców Egiptu niż z demokracją ateńską. Wewnątrz owych ogromnych murów, tworzących przestrzeń niemal zamkniętą, znajduje się tłum mężczyzn, których część przypomina również sługi faraona ze względu na nagie torsy. Całość tworzy symboliczną, ponurą przestrzeń okoloną murami, które jakby tylko trochę się rozsunęły, dopuszczając do środka wąską smugę światła. Nasuwa się skojarzenie z PRL-em, otoczonym murem (symbolika muru berlińskiego) i odgrodzonym od normalnego, jasnego świata symboliczną żelazną kurtyną, która w 1989 roku zaczęła się nieco rozsuwać (prześwit pomiędzy murami), dając nadzieję na jaśniejszą przyszłość.

Dla interpretacji tej adaptacji ważny jest element inscenizacyjny, związany z układem postaci na scenie. Inaczej niż w antycznym teatrze Edyp nie stoi przed pałacem, mając widzów – obywateli Teb naprzeciwko, lecz wychodząc z pałacu, znajduje się od razu wśród tłumu. W obrębie murów widzimy „las głów”, z którego odzywają się pojedyncze głosy, komentujące słowami „chóru” zdarzenia oraz wypowiadające rady lub wyrażające emocje w związku z narastającym dla Edypa zagrożeniem. Są to głosy niejako „opinii publicznej”, współobywateli, którzy są blisko ze swoim królem – królem nie tyle panującym ponad ludem, ile będącym „Tym najdroższym”, wybranym przez ów tłum, gdyż już raz okazał się skuteczny w walce ze śmiertelnym niebezpieczeństwem (Sfinks). Przewodnik chóru, grany przez Tadeusza Huka, występuje jako najbliższy doradca i przyjaciel Edypa; szepce mu na ucho rozważne rady w sytuacji napięcia, gdy królem targają negatywne emocje. Kiedy natomiast sytuacja rozwija się w sposób zagrażający władcy, a nawet wówczas, gdy już dokonuje się jego dramat – współczuje mu

i go wspiera, wykazując swoje zrozumienie. Jest to rozwiązanie ocieplające wizerunek Edypa, pokazujące go z bliska (stosowanie zbliżeń w scenach rozmów z przewodnikiem chóru). Dzięki temu nacisk położony jest na jednostkowy dramat człowieka, który dźwiga ciężar odpowiedzialności za zbiorowość. Podobną funkcję pełnią sceny z Jokastą (jako żoną i królową); wbrew konwencji antycznej tragedii ukazane zostały we wnętrzu pałacu, w alkowie i również często filmowane były z użyciem telewizyjnych bliskich planów. Małżeńska intymność podkreślona została pocałunkiem na królewskim łożu. Dramat ów jeszcze bardziej ludzkim czyni wprowadzenie na scenę dzieci, i to nie tylko w zakończeniu, w ramach którego pojawiają się też w oryginalnym tekście (choć w teatrze greckim prawdopodobnie nie występowały), ale także w scenie, w której Edyp, nękany niepokojem, zasypia, a Jokasta, przeczuwając rozwój złych wypadków, pełna obawy tuli córki jak matka, która chce ochronić dzieci. Gest ten podkreśla dodatkowo osobisty aspekt dramatu władcy oraz to, iż konsekwencje jego czynów dotyczą nie tylko obywateli i jego samego, ale także jego niewinnych przecież dzieci, będących żywym obrazem winy niezawinionej.

Inscenizacja Adamika powstawała pod koniec pierwszego etapu transformacji ustrojowej, będącego „dekompozycją PRL-u”<sup>31</sup>. W 1992 roku dyskurs publiczny był już mocno spolaryzowany<sup>32</sup>. Można było mówić o wyraźnym sporze, a nawet konflikcie między postsolidarnościową tak zwaną lewicą laicką<sup>33</sup> oraz lewicą postkomunistyczną a postsolidarnościową prawicą<sup>34</sup>. Jego ważnym elementem była interpretacja oraz ocena postaci i postawy generała Wojciecha Jaruzelskiego<sup>35</sup> oraz kwestia lustracji<sup>36</sup>, która stała się probierzem stosunku do przeszłości w kwestii prawnego, politycznego i etycznego rozliczenia lub nie dawnego aparatu władzy. Sposób przeprowadzania transformacji ustrojowej oraz samo przejmowanie władzy z rąk komunistów, skupionych w PZPR

<sup>31</sup> A. Dudek, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988-1990*, Kraków 2004, s. 10. Historyk pisze, iż przechodzenie od PRL-u do III RP miało charakter procesu: od wyborów 4 czerwca 1989 r., poprzez zmianę nazwy państwa z PRL na RP 29 grudnia 1989 r., po rozwiązanie PZPR (styczeń 1990), likwidację SB (kwiecień 1990) oraz pierwsze w pełni wolne wybory (październik 1991), wreszcie wyprowadzenie wojsk radzieckich i uchwalenie Małej Konstytucji w 1992 r.

<sup>32</sup> Zob. A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Kraków 2013, s. 104.

<sup>33</sup> Zob. A. Czubiński, *Historia Polski XX wieku*, Poznań 2005, s. 365.

<sup>34</sup> Genezę oraz przebieg tego sporu opisuje F. Memches, *Psychiatrycznie niepoprawni*, „Rzeczpospolita” 8.11.2012, <http://www.rp.pl/arttykul/950092.html> [dostęp: 22.02.2015]. Zob. również zapis spolaryzowanych głosów w dyskusji publicystów: K. Kersten, *Wizja narodowej dyktatury. NSZ – historia nienapisana*, „Gazeta Wyborcza” 28.10.1992, nr 255, s. 12; A. Michnik, *Czy grozi nam powrót komunizmu?*, „Gazeta Wyborcza” 31.10.1992, nr 257, s. 9; *idem*, *Czy Wałęsa zagraża demokracji?*, „Gazeta Wyborcza” 14.11.1992, nr 268, s. 9.

<sup>35</sup> W 1992 r., w czasie gdy sejm uznał nielegalność stanu wojennego, A. Kwaśniewski jako lider postkomunistów (SdRP) bronił W. Jaruzelskiego, na co lider KPN odpowiedział, że PZPR to skrót od „Płatni Zdracjcy Pacholki Rosji” – A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 201.

<sup>36</sup> W maju 1992 r. J. Korwin-Mikke wystąpił w sejmie z wnioskiem o jej przeprowadzenie.

i reprezentowanych przez osobę generała Jaruzelskiego, przez solidarnościowych sygnatariuszy Okrągłego Stołu pojawiły się w związku z tym jako istotny temat polityczny. Autor stanu wojennego, przez dwa pierwsze lata transformacji zasiadający na fotelu prezydenta, jeszcze PRL-u i już RP, oraz ocena jego działalności były osią sporu o podstawy odradzającego się państwa polskiego. To on przez ostatnie dziesięciolecie pełnił najważniejsze funkcje w państwie, a w czasie stanu wojennego w jednym ręku skupił całą władzę (I sekretarza hegemonicznej partii rządzącej, Prezesa Rady Ministrów i dowódcy sił zbrojnych)<sup>37</sup>. Skojarzenie go przez widzów z postacią jedynowładcy Teb, który swoją władzę zyskał dzięki skuteczności w rządzeniu, ale po latach ją stracił z powodu swoich nagannych czynów, które zaowocowały klęskami państwa, było bardzo prawdopodobne. Sytuacja zrzekania się władzy przez obciążonego winą władcę i przekazywania jej bardziej godnemu następcy również jest analogiczna do sytuacji przełomu 1989 roku w Polsce. Akcenty interpretacyjne rozłożone w spektaklu można potraktować jako przesłanki potwierdzające, że Edyp grany przez Jana Frycza został w taki sposób ukształtowany przez reżysera, żeby kojarzył się z konkretną, znaną widzowi osobą. Interpretacja Adamika, pełna współczucia dla Edypa – tragicznego winowajcy, eksponująca jego cierpienia i uszlachetniająca jego następcę, może być potraktowana jako zobrazowanie atmosfery, w jakiej dokonywało się przekazywanie władzy w Polsce między partyjno-rządowym aparatem schyłku PRL-u a opozycją, z którą zagrożona rozkładem państwa władza usiadła do rozmów przy Okrągłym Stole<sup>38</sup>. Wyraźna „korekta” reżyserska, idealizująca Kreona i skłaniająca do emocjonalnego zaangażowania w cierpienie Edypa, zdaje się tłumaczyć motywy bezkonfliktowego przejścia władzy na zasadzie porozumienia i łagodnego potraktowania poprzedników politycznych. Paralela z Edypem wyraźnie uszlachetnia, eksponując z jednej strony „determinizm Historii”, która może zastąpić w logice wywodu antyczne Fatum, z drugiej – „osobisty dramat” władcy. Podkreślanie tragiczności osoby może być interpretowane jako forma zbliżenia się do generała-prezydenta Jaruzelskiego na dystans czysto ludzkich, osobistych relacji, zwrócenia uwagi na dramat odpowiedzialności, może sumienia, a nawet cierpienia. Znaczący jest w tym porządku wyraźny akcent semantyczny i emocjonalny położony na dramat rodziny, zupełnie bez winy również ponoszącej konsekwencje decyzji króla, które w chwili podejmowania „nie były jednoznaczne”. Przyrównanie urzędującego wówczas prezydenta do Edypa ukazuje go jednocześnie jako dawnego „wybawiciela”, co było zgodne ze stanowiskiem rozpowszechnianym przez niego samego<sup>39</sup> i jego zwolenników. Chodziło o interpretację decyzji o wprowadzeniu stanu wojennego jako działania prewencyjnego, zapobiegającego „rozlewowi krwi” i interwencji wojsk radzieckich

<sup>37</sup> A. Czubiński, *op. cit.*, s. 316.

<sup>38</sup> A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 23-28.

<sup>39</sup> A. Friszke, *Losy państwa i narodu 1939-1989*, Warszawa 2003, s. 419.

(zabicie Sfinksa, potwora zagrażającego państwu). Przekaz taki był w tamtym czasie obecny także w wypowiedziach polityków i publicystów postsolidarnościowych<sup>40</sup>.

Zważywszy na ustalone dziś już fakty<sup>41</sup>, tego typu interpretacja jest ukrytą formą usprawiedliwienia politycznych decyzji, ponieważ prowadzi do zrozumienia, więc niejako unieważnienia winy, skoro pokazuje się, iż skutek świadomych działań jest sprzeczny z intencjami, a to oznacza, że intencje były „czyste”. Ewidentnie negatywne konsekwencje wprowadzenia stanu wojennego, w tym rozkład państwa, zabici, ranni, internowani, cierpiący, stają się „nieprzewidywalnymi skutkami”, ukrytymi przed oczami „władcy”, który działa dla dobra kraju, by zapobiec większemu zagrożeniu. Generał w oficjalnych wystąpieniach starał się łagodzić negatywny odbiór swojej decyzji stwierdzeniem o konieczności przedsięwzięcia „mniejszego zła”.

Z kolei z Kreonem mógł być przez ówczesnych widzów kojarzony Tadeusz Mazowiecki. Jerzy Trela w spektaklu *Adamika* pokazuje go jako statecznego, rozważnego i szlachetnego władcę, niepastwiącego się nad swoim poprzednikiem, którego pokonał nie tyle on, ile Los („siły Historii”). Pozwolił mu odejść w spokoju, jako że sam zrzekł się władzy i spadły na niego cierpienia oraz klęski. Stosunek Kreona do Edypa jako tragicznego władcy, dźwigającego wraz ze swoją rodziną infamię „nieszczęsnych” przeszłych czynów, które co prawda popełnił, ale bez świadomości zła moralnego, jakimi były obciążone, również dowartościowuje osobę prezydenta okresu przejściowego.

Symboliczne jest też obrazowe przedstawienie przekazania władzy jako przejście czerwonego szala. Chodzi o pokazanie płynnego, niemal „naturalnego” przejścia scenicznego atrybutu władzy z rąk do rąk, przez co akcentuje się kontynuację<sup>42</sup>, a nawet ciągłość kierujących się prawem boskim rządów. Symbol ten może być odniesiony do sytuacji z przełomu 1989 roku, kiedy opozycja antyustrojowa<sup>43</sup>, wspierana przez rady-

<sup>40</sup> Zob. *ibidem*, s. 413. Opinia taka była prezentowana także trochę później – zob. A. Michnik, *Świadectwo pamięci*, „Gazeta Wyborcza” 14.02.1996, nr 38 i współcześnie – zob. wypowiedź T. Iwińskiego, posła SLD, zacytowaną w związku z dziewięćdziesiątymi urodzinami gen. W. Jaruzelskiego: *Putin gratuluje Jaruzelskiemu*. „Przejawialiście męstwo”, <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/432322,kontrowersyjne-90-urodziny-general-jaruzelskiego.html> [dostęp: 28.02.2015].

<sup>41</sup> A. Friszke, *op. cit.*, s. 389-390. Dowódca wojsk Układu Warszawskiego wiosną 1980 r. stwierdził wyraźnie, że nie chce interweniować w Polsce, więc bezpośredniego zagrożenia pacyfikacją ze strony ZSRR nie było, ale zachęcał W. Jaruzelskiego i S. Kanię do rozwiązania problemu z Solidarnością w sposób siłowy we własnym zakresie. Próbą dotarcia do prawdy na temat okoliczności wprowadzenia stanu wojennego na podstawie wypowiedzi uczestników i świadków tamtych wydarzeń jest film dokumentalny *Od grudnia do grudnia 1980-1981*, reż. R. Bugajski, M. Stypułkowski, scen. J. Diatłowski, 1997. Zob. również: A. Dudek, *Wojciech Jaruzelski prosił Związek Radziecki o interwencję wojskową w Polsce*, <http://historia.wp.pl/title,Wojciech-Jaruzelski-prosil-Zwiazek-Radziecki-o-interwencje-wojskowa-w-Polsce,wid,16184227,wiadomosc.html?tciai> [dostęp: 1.03.2015].

<sup>42</sup> Kreon jest „Trzecim, który równa się” z królem i królową przez pokrewieństwo z nią (Sofokles, *op. cit.*, s. 29), co oznacza równą godność i prawo sukcesji.

<sup>43</sup> A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 31.

kalnie nastawioną młodzież, manifestującą na ulicach i w formie strajków, domagała się bezwarunkowego zrzeczenia się władzy przez PZPR<sup>44</sup>. Antoni Dudek pisze, że

Polska znalazła się o krok od wielkiego wybuchu społecznego, mogącego zmieść ekipę Jaruzelskiego, ale i skupioną wokół Wałęsy grupę czołowych działaczy i doradców „Solidarności”, którzy od połowy 1988 roku pozostawali głównymi rozmówcami władz<sup>45</sup>.

W tej sytuacji bezkonfliktowe („płynne”) przekazanie władzy bardziej umiarkowanej części opozycji było najkorzystniejszym rozwiązaniem. Ów czerwony szal, który Edyp nosił na ramieniu przez cały czas obecności na scenie, spływający po schodach wydaje się odniesieniem do tej niedalekiej przeszłości (dystans zaledwie trzech lat między telewizyjną premierą *Króla Edypa* a politycznymi wydarzeniami). „Płynne” przejście szala nawiązuje zapewne również do oceny postawy i rządów Mazowieckiego (najbardziej odpowiadającego „profilem osobowościowym” Kreonowi) i jego deklaracji o „oddzieleniu przeszłości «grubą linią»”<sup>46</sup>. Sformułowanie to miało oznaczać – jak w przypadku Kreona – rozpoczęcie wszystkiego od nowa z „czystą kartą”, otwarcie nowego etapu w historii państwa. Jednak „późniejsza niezdolność jego rządu do zerwania z dziedzictwem PRL-u sprawiła, że przeciwnicy Mazowieckiego przypisali mu sformułowanie zasady tzw. grubej kreski, oznaczającej nadmierną tolerancję dla postkomunistów”<sup>47</sup>. Znowu dostrzegamy zastosowanie artystycznie przetworzonej analogii – w Kreonie, władcy statecznym, uczciwym i łagodnym dla winnego, ale dobrowolnie ustępującego poprzednika, łatwo dostrzeżemy cechy premiera okresu transformacji, którego „siła spokoju” była nie tylko hasłem wyborczym, ale nawet stała się przysłowiowa. „Gruba linia” natomiast stała się synonimem nie tylko łagodności, ale wręcz troski o dotychczasowych przeciwników politycznych, co znalazło swoje odzwierciedlenie w sposobie rozstania się Kreona z Edypem w spektaklu Adamika. Dudek pisze, że zarzuty wobec Mazowieckiego były uzasadnione, a późniejsza współpraca z postkomunistami (SdRP, kierowana przez A. Kwaśniewskiego) „zapewniła siłom postkomunistycznym znacznie korzystniejsze warunki startu w systemie demokratycznym niż większości pozostałych ugrupowań”<sup>48</sup>, co również pozwala dostrzec w nim Kreona łagodnie nastawionego do Edypa jako zbrodniczego władcy, którego grzechy zniszczyły kraj.

Na początku dramatu jednak Edyp jest tym, od którego oczekuje się ratunku w czasach, gdy szerzy się zło, ponieważ już raz ocalił kraj. Najpierw toczą się rozmowy między obecnym rządzącym a tym, który ma wszelkie prawo, by też rządzić. Obaj zastanawiają

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 31-32.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 93-94.

się, co zrobić, by „uzdrowić sytuację w państwie” (pytanie skierowane do wyroczni/ustalenia Okrągłego Stołu). Ku zaskoczeniu dotychczasowego władcy okazuje się, że lekarstwem ma być oddanie władzy, a nawet usunięcie się w cień (Edyp domaga się, by go wygnano, bo jest niegodny tronu/ulica domaga się ustąpienia generała). Analogia między zdarzeniami dramatu Sofoklesa a rzeczywistością jest w wielu punktach nadzwyczaj dokładna. „Samoukaranie” generała, tak jak króla Edypa, przez usunięcie się w cień nie jest całkiem dobrowolne, ale również wymuszone przez rozwój politycznych wypadków. Pierwotnie przy Okrągłym Stole strona rządowa przygotowywała się do tego, że nowo tworzone stanowisko prezydenta na całą kadencję obejmie Jaruzelski<sup>49</sup>. Miało być tak jak w *Nieznośnej lekkości bytu*, a król Edyp – podobnie jak u Kundery – nie wylupił sobie oczu, nie uznał własnej winy i nie chciał odejść. W 1992 roku odbył się cały szereg manifestacji pod hasłem „Jaruzelski musi odejść”<sup>50</sup>. Wtedy Adam Michnik w „Gazecie Wyborczej” z 3 lipca 1989 roku wysunął hasło „Wasz prezydent, nasz premier”, postulując „sojusz demokratycznej opozycji z reformatorskim skrzydłem obozu władzy”<sup>51</sup>. W efekcie opozycja solidarnościowa nie wysunęła własnego kandydata, a i tak generał został wybrany zaledwie jednym głosem. Wybór autora stanu wojennego na najwyższe stanowisko w państwie wywołał gwałtowne protesty na ulicach<sup>52</sup>, co świadczy o tym, że w społeczeństwie silne było poczucie jego winy, i to winy nierozliczonej. „Wyrok ulicy” wydaje się analogiczny do głosu wyroczni w Tebach, która nakazała odnaleźć i ukarać zabójców z przeszłości.

Jednak bezpośrednim kontekstem społeczno-historycznym ze względu na czas przygotowania i premiery spektaklu była sytuacja związana z pravicowo-konserwatywnym rządem Jana Olszewskiego, postulującego rozliczenie się z przeszłością<sup>53</sup> (lustracja i tzw. lista Macierewicza współgrały z głosem delfickiej wyroczni: „Odnaleźć i ukarać winnych” dawnej zbrodni), oraz jego obalenie w czasie tak zwanej nocnej zmiany<sup>54</sup>. Wobec zagrożenia lustracją ożywiła się publiczna dyskusja na temat stosunku do przeszłości i szczególnie często podnoszono postulat „pojednania narodowego”<sup>55</sup>. Przywołanie w tym czasie historii, która przypomina niedawny, ale już należący do przeszłości „mit założycielski” III Rzeczypospolitej o dobrym władcy, który przejmuje od „umęczonego, tragicznego”, choć winnego króla władzę, staje się głosem w politycznej dyskusji. Przypomina, że „sprawa już została załatwiona”, i to w sposób godny, że

<sup>49</sup> *Idem*, *Reglamentowana rewolucja...*, s. 321, 366; *idem*, *Historia polityczna...*, s. 26-28.

<sup>50</sup> *Idem*, *Historia polityczna...*, s. 51.

<sup>51</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>53</sup> A. Czubiński, *op. cit.*, s. 368.

<sup>54</sup> **Tytuł filmu dokumentalnego J. Kurskiego, w którym zarejestrowano zdarzenia i wypowiedzi osób biorących udział w obaleniu rządu J. Olszewskiego w czasie nocnego posiedzenia sejmku z 4/5 czerwca 1992 r.**

<sup>55</sup> A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 214-215.



lepiej jest wybaczyć, niż karać, a winny dokonał właściwie samoukaranania, ponieważ usunął się w cień, w polityczny niebyt (odszedł poza mury miasta, w obrębie których dzieje się bieżąca historia).

Adamik w swojej inscenizacji podkreśla tragizm władcy. Niemożność umknięcia „strzałom okrutnego losu”, mimo wysiłków, choć jest też w nim element pychy, apodyktyczności. Widz jednak pozostaje z obrazem cierpienia – mroczna atmosfera kamiennego miasta-twierdzy, do którego tylko przez szparę dociera promień światła, jest metaforą PRL-u, niemożności wyrwania się z objęć historycznych determinizmów, ale również światła nadziei na przyszłość. Do emocji przemawia też symbolizm czerwieni – szarfy noszonej przez władcę Edypa i tej przekazywanej Kreonowi – nowemu, nieobciążonemu niczym, oprócz konieczności rozliczenia dawnego króla, władcy, który odtąd „nosi ciężary swego” ludu. To idealistyczna wizja polityki i władzy w państwie demokratycznym, sprawowanej dla wspólnego dobra, w sytuacji, gdy ciężary noszą rządzący, a rządzeni doświadczają dobrodziejstw, jeśli władza jest dobrze sprawowana, oraz konsekwencji ich złych poczynań, jednak bez ciężaru cierpienia moralnych i odpowiedzialności.

Inszenizacja Holoubka zrealizowana została w 2005 roku. Sytuacja polityczna w kraju była inna. Był to rok wyborów prezydenckich (koniec dziesięcioletniej, podwójnej kadencji A. Kwaśniewskiego) i wyborów parlamentarnych, a także śmierci Jana Pawła II, kiedy społeczeństwo na chwilę wydawało się zjednoczone wokół rudymenarnych wartości. Po latach rządów skompromitowanej aferami lewicy Polacy byli zmęczeni „Rzeczpospolitą kolesiów” (hasło ze spotu wyborczego PiS-u). Toteż program „Polski solidarnej” wraz z hasłem tworzenia IV Rzeczypospolitej, oznaczającym potrzebę zmiany ustroju, a tym samym odcięcia się od dotychczasowej formy sprawowania władzy i budowania nowego państwa na prawie i sprawiedliwości (oba elementy są wiodącym tematem *Króla Edypa*), spotkał się z akceptacją obywateli i przyniósł wygraną Prawu i Sprawiedliwości oraz Lechowi Kaczyńskiemu jako prezydentowi.

W roku wyborczym nastąpiły polaryzacja stanowisk politycznych i zaostrzenie walki ideowej. Obóz konserwatywny zarzucał „opcji liberalnej” rządzącej do tej pory na zmianę z postkomunistami uznanie ciągłości państwa polskiego łącznie z PRL-em, zbyt późne przeprowadzenie wolnych wyborów, a przede wszystkim umożliwienie łatwego wejścia byłych komunistów i postkomunistów w nowy system na zasadzie beneficjentów, czego symbolem był zarzut nieprzeprowadzenia lustracji i dekomunizacji. Brak lustracji widziano jako konsekwencję „grubej kreski” Mazowieckiego<sup>56</sup>,

---

<sup>56</sup> W istocie „oddzielenie przeszłości grubą linią” w *exposé* pierwszego niekomunistycznego premiera miało oznaczać rozpoczęcie historii Polski na nowo, ale w dyskursie politycznym stało się hasłem oznaczającym brak rozliczenia się z przeszłością, a przede wszystkim nieukaranie winnych zbrodni okresu PRL-u – *ibidem*, s. 63, 93-94.

która miała chronić dawną władzę i pozwoliła jej zaadaptować się w nowej rzeczywistości. Ekipie pierwszego niekomunistycznego premiera i jego następcom zarzucano układ (na mocy umów okrągłostołowych) z komunistami, którzy przystali na oddanie władzy politycznej („bezkrwawa rewolucja”) na rzecz wpływów ekonomicznych (tzw. uwłaszczenie nomenklatury)<sup>57</sup> – przekazywanie majątku PZPR oraz majątku państwa spółkom nomenklaturowym i w ten sposób wyposażanie w kapitał byłych funkcjonariuszy aparatu państwowego, partyjnego, samorządowego oraz nomenklatury zarządzającej gospodarką. Zyskującej coraz większe poparcie społeczne prawicy, skupiającej się wokół PiS-u i prezydenta Kaczyńskiego, zarzucano niską chęć odwetu<sup>58</sup>. Bardziej przenikliwi analitycy dostrzegali w tym jednak troskę o ład moralny nowego państwa, którego podstawy powinny być budowane na ściśle określonych wartościach<sup>59</sup> – dla ciężko doświadczonego narodu poczucie sprawiedliwości, oznaczające zarówno ukaranie winnych, jak i oddanie sprawiedliwości bohaterom i ofiarom, ma wśród nich szczególne znaczenie.

Adaptacja *Króla Edypa* autorstwa Holoubka nie tylko wyraźnie wpisuje się w spór ideowy, ale i odzwierciedla (na poziomie idei oraz wartości, nie zaś ideologii czy propagandy) starcie światopoglądów i wartości, które w tym czasie miało miejsce w związku z konkretną sytuacją polityczną. W tym aspekcie zatem spektakl jest swojego rodzaju dokumentem socjologicznym, stanowiąc w formie artystycznie przetworzonej odzwierciedlenie ówczesnych politycznych konfliktów. Sposób zaadaptowania antycznego tekstu i zaprezentowania go na scenie mógł zostać przez co bardziej przenikliwych widzów odebrany jako głos artysty w sprawie istotnego sporu, ale nie w samym sporze, na co wskazują konkretne zabiegi adaptatorskie.

Holoubek świadomie podjął intertekstualną grę z adaptacją Adamika, aby zaznaczyć polemiczny charakter własnej inscenizacji, nie tylko w sensie artystycznym, ale także – jak miemam – jako głos w dyskusji na temat sposobu sprawowania władzy „dzisiaj”, w tym na temat odpowiedzialności rządzących wobec rządzonych za własne działania, wpływające bezpośrednio na stan państwa. Najbardziej wyraźnym nawiązaniem były decyzje obsadowe. Dwie z trzech najważniejszych ról kreują ci sami krakowscy aktorzy, toteż wyraźnie widać na twarzach czas, który minął pomiędzy jednym a drugim spektaklem. Kreona ponownie gra Trela, Jokastę zaś ponownie Teresa Budzisz-Krzyżanowska. Powierzenie roli Edypa Piotrowi Fronczewskiemu, bardzo już dojrzałemu mężczyźnie, który wygląda na rówieśnika królowej, stwarza psychologicznie i semantycznie nową, ciekawą sytuację. Edyp, nie jest już człowiekiem

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 23-25.

<sup>58</sup> W przywoływanym filmie dokumentarnym *Nocna zmiana* zarejestrowano wypowiedź J. Kuronia, nazywającego premiera J. Olszewskiego i jego ministra „ludźmi chorymi z nienawiści”.

<sup>59</sup> W. Frasyński, *Bitwa na numerki*, „Newsweek Polska” 13.02.2005.

młodym – jak zwykle bywa w inscenizacjach tej tragedii – lecz jest władcą starzejącym się. Obsadzenie w roli Kreona tego samego aktora pozwala wyraźniej pokazać różnice w interpretacji tej postaci u obu reżyserów. Kreon nie jest – jak siedem lat wcześniej – nowym, rozważnym władcą z czystą kartą, ze szlachetnością traktującym nawet tego, który chciał go skazać na śmierć. Nie ma w nim litości dla przegranego, przybitego przez cierpienia zesłane przez los poprzednika. Kreon Treli u Holoubka jest cynicznym politykiem, niebezpiecznym graczem, który konsekwentnie dąży do przejęcia władzy, posługując się kamuflażem. To, co w tekście Sofoklesa i u Adamika było niesłusznym podejrzeniem, potwarzą pełnego pychy młodego króla Edypa, w nowej inscenizacji staje się faktem. Kreon rzeczywiście jest w zмовie z Tejrzejaszem, którego wykorzystał, by ujawnić kompromitującą władcę przeszłość, aby odsunąć go od władzy. U Holoubka to Kreon jest zadufany w sobie, pełen pychy i ambicji, a Teby są trawione zarazą nie tylko z racji nieznaney, tajemniczej przeszłości władcy, ale rozkład ten ma także symboliczny wymiar, gdyż Edyp, a potem i Kreon rządzą państwem policyjnym, w którym obaj mają swoich agentów, a szef policji zapobiegliwie pracuje dla obu jednocześnie. Podkreśla się – obecną już u Sofoklesa – frazę, że zachowanie lub zdobycie władzy wymaga przebiegłości, „ludzi, broni i pieniędzy”. W tej wersji dramatu obaj władcy: ten, który będzie musiał odejść, i ten, który wyraźnie chce zająć jego miejsce, są w równym wieku, obaj są ambitni i porywcy, ale Edyp ma za sobą dawne zasługi, okazał się skutecznym obrońcą miasta oraz wydaje się naprawdę troszczyć o kraj i swoich obywateli, a nade wszystko podporządkowuje się sprawiedliwemu, choćby i surowemu prawu. Kreon zaś podstępnie, z użyciem spisku, obłudy i kłamstwa chce przejąć władzę, realizując w ten sposób swoje polityczne ambicje.

Adaptacji Holoubka nie można potraktować jako dzieła z kluczem, choć odbijają się w niej – podobnie jak w poprzedniej – pewne elementy społeczno-politycznej rzeczywistości, w której powstawała, a w postaciach rozpoznajemy cechy grup i środowisk politycznych. W spektaklu w większym stopniu podjęto główny temat obecny wówczas w dyskursie publicznym, ale rozpisano go na poszczególne postacie, a sposób „zaprojektowania” sympatii widza dla nich wskazuje na preferencje autora przedstawienia. Edyp nie kojarzy się już z Jaruzelskim, który został w tym czasie odsunięty w cień, odnajdziemy w nim przede wszystkim cechy poprzedniej ekipy, a nawet ekip rządowych. Z drugiej strony jego determinacja w dążeniu do odsłonięcia prawdy o przeszłości i chęć rozliczenia jej, traktowana jako warunek odrodzenia kraju chyłącego się ku upadkowi, przypomina główny punkt programu niedawno powstałej opozycyjnej partii Prawo i Sprawiedliwość. Ukaranie winnych oznacza przecież wprowadzanie w życie społecznej sprawiedliwości, która jest podstawą społecznego ładu. Sens taki ma też wyrok wyroczni w dramacie Sofoklesa, będący głosem boga, który ogłasza w ten sposób, że zło, które niszczy państwo, zostanie zneutralizowane, kiedy tylko

powróci do kraju sprawiedliwość za sprawą wyroku na zabójcach poprzedniego króla. Jednocześnie jednak to Kreon został wyposażony w cechy przypisywane w dyskursie medialnym tym, którzy w 2005 roku aspirowali do władzy i mieli wszelkie szanse wygrać wybory po latach rządów lewicowych, mających apogeum w postaci tak zwanej afery Rywina. Zmęczeni i rozczarowani<sup>60</sup> obywatele rzeczywiście wybrali konserwatywnego prezydenta (L. Kaczyńskiego) z przewagą prawicy w parlamencie jako jego zapleczem politycznym.

Tego typu interpretację uzasadniają liczne inne rozwiązania inscenizacyjne. Holoubek na początku przedstawienia dodaje epilog, w którym król Edyp na przedmieściach rozmawia z szefem policji o szpiegach-informatorach rozstawionych w całym mieście i donoszących mu o poczynaniach przeciwników politycznych oraz nastrojach wśród ludu. Zarówno sytuacja, jak i postać szefa policji oraz kwestie, które są wówczas wypowiedzane, zostały dopisane na potrzeby tej adaptacji. Co więcej, policja jako formacja, a nawet funkcja szpiega są późniejszymi, rzymskimi „wynalazkami”<sup>61</sup>, w starożytnej Grecji ich nie było. Zatem ten wyrazisty, mocny semantycznie akcent początkowy, który ukierunkowuje cały obraz państwa rządzonego przez Edypa, a potem Kreona, został świadomie dodany, aby antyczny dramat upodobnić do współczesności.

Kreon postępuje podobnie jak Edyp, przybywając najpierw nieoficjalnie, by zasięgnąć informacji od szefa policji na temat nastroju króla i „sytuacji na ulicach”. Podobnie „dopisano” niedwuznaczną rozmowę „na stronie” Kreona z Tejrezjaszem w związku z przepowiednią o Edypie jako zabójcy i kazirodcy. Prawdomówny wróżbita zdaje sobie sprawę z nieczystych metod Kreona, ale mimo to godzi się na swój udział w politycznej grze. Pozostawione bez odpowiedzi pytanie z tekstu Sofoklesa i spektaklu z okresu transformacji ustrojowej, „Czemu wtedy [gdy przybył do miasta i zabił Sfinksa – M.M.] Tejrezjasz nie wspominał mojego imienia?” (w związku z mordem na królu Lajosie), teraz jest całkowicie zasadne. Gwałtowne oburzenie Kreona wobec stawianego mu przez Edypa zarzutu, że uknuł spisek z Tejrezjaszem, aby przejąć władzę, jest jedynie sprytną grą, odsłaniającą tylko cynizm i obłudę pretendenta do rządzenia, udającego, że mu na rządach nie zależy. Podobnie jak w poprzednim spektaklu znacząca jest tu postawa Kreona wobec ślepego już Edypa; nowy król z chęcią przystaje na prośbę byłego władcy o wygnanie, ale niecierpliwi się, gdy ten zbyt długo wyraża swój ból wobec okrucieństwa losu, które go z jego własnej ręki dotknęło. Kreon odmawia mu wsparcia, wyznaczenia kogoś, kto by mu pokazał drogę poza miasto, i w końcu wywyższa się jako nowy władca, bo na pokorną prośbę ślepcy odpowiada: „Nie rozkazuj, ty już tu nie rządzisz!”, co również jest kwestią dodaną na potrzeby tej adaptacji.

<sup>60</sup> P. Śpiewak, *Koniec złudzeń*, „Rzeczpospolita” 23.01.2003.

<sup>61</sup> Informację tę zawdzięczam p. dr. T. Dreikoppelowi.

W scenie tej jest mowa – w zgodzie z antycznym tekstem – o córkach Edypa, ale dzieci nie pojawiają się na scenie, ma więc ona charakter symboliczny, widzimy tylko troskę władcy o potomków. Ich fizyczna nieobecność przed widzami znacznie zmniejsza element emocjonalny spektaklu, osłabia współczucie dla Edypa, który prócz władzy traci rodzinę, a z nią wsparcie na starość. Osłabiony zostaje też element emocjonalny związany z obciążeniem niewinnych dzieci konsekwencjami postępowania ich ojca-brata.

Zgodnie z antyczną konwencją tragiczne czyny: samobójcza śmierć Jokasty przez powieszenie oraz oślepienie Edypa dokonują się za sceną, widz zaś dowiaduje się o nich z relacji służącego. Edyp w ostatnich scenach pojawia się z oczami przewiazanymi opaską, nie ma więc już epatowania żywą raną i cierpieniem fizycznym.

Dekoracje mają charakter bardziej umowny. Obszar działań scenicznych wypełniają ciemne i jasne udrapowane tkaniny, które tylko sugerują jakieś granice przestrzeni nieco bardziej mrocznej i bardziej jasnej. Tekst wypowiediany wydaje się mieć większe znaczenie, gdyż jest bardziej przez to wyeksponowany i te właśnie przesunięcia akcentów tekstowych mają największe znaczenie, jeśli chodzi o interpretację historii Edypa i jego losów.

Sam tekst dramatu Sofoklesa w jego warstwie semantycznej jest odzwierciedleniem dociekania przyczyn zła, które spadło na Teby (państwo) i stopniowego odkrywania prawdy o związku między działaniami króla, które okazują się zbrodnicze, a obecną sytuacją. W inscenizacji Adamika eksponowano ludzkie cierpienia Edypa oraz niejako naturalne przejście władzy przez nowego, nieobciążonego odpowiedzialnością za zło władcę. W nowszej inscenizacji akcent położony został na konieczność, wręcz obowiązek dotarcia do p r a d y o przeszłości oraz jej rozliczenie (wymierzenie kary winnym obecnemu, złego stanu państwa).

Król Edyp odkrywa „grzech zaniechania”, brak sprawiedliwego sądu nad zabójcami poprzedniego króla. Orientuje się, że nieświadomie rozpoczął swe rządy od niewyjaśnionej zbrodni, która jako „grzech założycielski” stała się przyczyną współczesnych niepowodzeń państwa i może doprowadzić do jego całkowitego upadku. Stanowczo odwołuje się więc do poczucia sprawiedliwości i prawdy jako jej niezbywalnego elementu. Edyp-władca jest przekonany, że nowe państwo należy budować na etycznym ładzie, którego podstawą jest sprawiedliwość. Trzeba więc poznać przeszłość, schwytać winnych, osądzić i ukarać, aby w ten sposób oczyścić kraj z dawnych win. Zatem Edyp uzasadnia powinność rozliczenia się z przeszłością także dobrem obecnym, koniecznością zaprowadzenia etycznego ładu, ponieważ zbrodnia bez kary jest zachętą dla innych i zagrożeniem dla każdego kolejnego władcy. Kraj, w którym boskie prawo moralne (nakaz boga Apollina) jest ignorowane, musi upaść, gdyż pozostawienie zbrodni bez sądu i kary grozi bezprawiem i chaosem w państwie. Z tego powodu, odkrywszy z trudem

i bólem zło w sobie, Edyp w interpretacji Holoubka i Fronczewskiego nie tylko karze sam siebie i odsuwa się od rządów, ale także *prosi o wybaczenie swoich win*. Jest to szczególnie istotny akcent semantyczny, ponieważ całkowicie sprzeczny z grecką filozofią, toteż nie występuje u Sofoklesa ani we wcześniejszej inscenizacji. Wyrażenie skruchy w formie prośby o wybaczenie jest charakterystyczne dla chrześcijańskiej postawy w sytuacji przewiny i odpowiedzialności za zło. Rozwiązanie to wyraźnie wskazuje na współczesny kontekst polityczny i społeczny w związku z problemem nierozliczenia w sposób prawny, polityczny ani nawet symboliczny, moralny winnych zbrodni i przestępstw PRL-u. Fakt ten stał się jednym z najważniejszych elementów debaty publicznej w III RP w tamtym czasie, polaryzujących scenę polityczną (elity) i ogół społeczeństwa, o czym świadczyły wcześniejsze wystąpienia polityczne. Pięć lat później brak poddania publicznemu osądowi zbrodni dawnej władzy (reprezentowany w spektaklu telewizyjnym przez nieujawnione wcześniej, nieosądzone i nieukarane przestępstwa Edypa) zaowocował dwubiegunowym sporem po katastrofie smoleńskiej. Akcent położony na ujawnienie prawdy o przeszłości, jej rozliczenie, a przede wszystkim owa prośba o przebaczenie wypowiedziana przez tego, kto zawinił, choć bez świadomości winy, wskazuje wyraźnie na kontekst polityczny związany z dyskusją o potrzebie lustracji i dekomunizacji oraz osądzenia odpowiedzialnych za wprowadzenie stanu wojennego i jego skutki. Prośba o wybaczenie skierowana do cynicznego, antypatycznego nowego władcy nie tylko wprowadza w postaci mocnego akcentu wymiar moralny do tematu przejmowania władzy w okresie transformacji ustrojowej, ale też skrucę winowajcy pokazuje jako warunek obiektywny przebaczenia i powrotu do harmonii społecznej. Obiektywny, ponieważ niezależny od subiektywnej, psychologicznej oceny tych, do których jest skierowana. Ten, kto zawinił, powinien uznać siebie za winnego i poddać się prawem (boskim) nakazanej karze, czyli wedle obiektywnej miary ludzkich czynów.

Wątek etyczny staje się głosem w dyskusji na temat podstaw nowego państwa, które – zgodnie z dominantą semantyczną spektaklu Holoubka – powinno być zbudowane na wartościach (sprawiedliwość, prawda) jako niezbędnej bazie ładu społeczno-politycznego, którego gwarantem jest ludzkie prawo tylko o tyle, o ile opiera się na transcendentnym źródle (bóg Apollo). Apollo i jego wyrocznia (jego słudzy na ziemi, którzy są głosem boga) strzegą tego prawa, władcy proszą ich o wyjaśnianie i czuwają nad jego respektowaniem, gdyż surowy bóg natychmiast daje odczuć całość zbiorowości negatywne konsekwencje moralnego zamętu. Sofokles ukazywał zasady przywracania sprawiedliwego ładu w państwie zgodnie ze starożytnym prawem Hammurabiego: oko za oko, ząb za ząb; zbrodnia – destrukcja – kara – przywrócenie porządku/odrodzenie. W inscenizacji Holoubka zaprezentowano chrześcijańskie zasady, rodem z katolickich warunków sakramentu pokuty w powiązaniu z Janowym zawołaniem, powtórzonym

przez Jana Pawła II: „Prawda was wyzwoli”<sup>62</sup>; prawda o grzechu – przyznanie się do winy – prośba o wybaczenie – kara – ekspiacja – odrodzenie. W jednym i drugim wypadku indywidualna wina ma charakter społeczny (społeczny wymiar grzechu, klęski, które spadają na Teby po zabiciu Lajosa przez syna i zawarciu kazirodczego małżeństwa z matką), niszczy zbiorowość, którą tworzą świadome i odpowiedzialne za własne czyny jednostki. Zasady sprawiedliwości, która wprowadza ład do życia zbiorowości, zaczerpnięte przez reżysera z chrześcijańskiego źródła, służą współczesnym skojarzeniom. Aby tego rodzaju interpretacja była czytelna, Holoubek wykorzystał nowy przekład Antoniego Libery, dzięki czemu wypowiediane przez aktorów kwestie brzmią znajomo i przez to jeszcze bardziej aktualnie, inaczej niż bardzo mocno już archaiczny tekst Morawskiego będący podstawą adaptacji Adamika z 1992 roku.

W spektaklu Holoubka odniesienia do rzeczywistości politycznej są mniej schematyczne niż w przedstawieniu Adamika. Edyp Fronczewskiego jest postacią pełną godności, rzeczywiście tragiczną, wywołującą raczej „litość i trwogę” niż ckliwe współczucie. Zachowuje się tak, jak chcielibyśmy, żeby zachował się polityk obciążony winą. Z tego powodu – można przypuszczać, że przesłanie tej adaptacji nie tyle odzwierciedla spór, którego ośrodkiem była lustracja oraz rozliczenie dawnych (PRL) i obecnych (rządzących po 1989 r. – afery) polityków, ile pełni funkcje „dydaktyczne”. Pokazuje, w jaki sposób obciążeni winą rządzący powinni się rozliczać ze społeczeństwem. Adaptator tym samym opowiada się po stronie rozliczeń z przeszłością, ale w imię imponderabiliów – prawdy i sprawiedliwości, wprowadzających ład w obręb politycznej wspólnoty (zażegnać zarazę i naturalne klęski), nie zaś dla doraźnej politycznej walki (spiski Kreona z Tejrezjaszem).

*Król Edyp* Sofoklesa jako dramat władzy prowokuje artystów, także współczesnych, do tego, żeby w kolejnych adaptacjach odnosić go do aktualnej sytuacji politycznej i wypowiadać się słowami starożytnego klasyka na temat obecnej władzy. Zaprezentowane powyżej telewizyjne adaptacje, które powstały w okresie transformacji ustrojowej, a więc w czasie przekazywania władzy między jedną a drugą formacją, okazały się artystycznie przetworzoną formą wypowiedzi na temat związanych z tym procesem uwarunkowań, okoliczności, a wreszcie ocen. Zabiegi adaptatorskie służące dostosowaniu tekstu pierwowzoru do nowego medium są na tyle wyraźne, że pozwalają dostrzec odstępstwa od tekstu klasyka, które zarazem stają się bardzo często akcentami semantycznymi, współtworzącymi odautorską (pochodzącą od adaptatora-reżysera) interpretację utworu literackiego. Artystyczny obraz, zbudowany z pewnych dominant semantycznych, symboli, kontrastów, w pewnych aspektach i w pewnej mierze odzwierciedla rzeczywistość czasów i miejsca, w których powstawał, choć – co oczywiste – odbicie

---

<sup>62</sup> J 8,32.

rzeczywistości na małym ekranie, zapośredniczone przez starożytny tekst i formę sztuki teatralnej oraz telewizyjnego widowiska, musi być niedokładne, toteż w wielu punktach obraz się „załamuje” (ulega refrakcji). Niemniej jednak najsilniejsze akcenty są czytelne, dzięki czemu dzieło sztuki masowej, jaką jest telewizyjny spektakl, można uznać za rodzaj audiowizualnego socjologicznego dokumentu, rejestrującego, choć w sposób artystycznie przetworzony, swój czas.

### **AUDIOVISUAL ADAPTATIONS OF *OEDIPUS THE KING* BY SOPHOCLES – A SOCIOLOGICAL ANALYSIS**

#### Summary

The author of the article claims that film adaptations of literary works indicate not only the directors' personal interpretations of the literary sources but also reflect, in their social and political aspects, the place and time in which the adaptation has been prepared. The assumption is verified by an analysis of three adaptations of the classical tragedy *Oedipus the King* by Sophocles: P.P. Pasolini's film and two television plays – one directed by Laco Adamik (1992) and the other by Gustaw Holoubek (2005). In support of her arguments, the author indicates analogies between the narrative situation of the drama and the situation of the handover of political power in Poland in 1989. What is also discussed is the question of how the semantic and emotional emphases spread over the story affect the artistic statement on the judgment of crimes and offenses committed in the People's Republic of Poland, which was part of a very important dispute present in the public sphere in the, so called, "Third Republic of Poland".





**III**

**Jak przełożyć  
„nieprzekładalne”?**



**Ks. Stefan Radziszewski**

Wyższa Szkoła Handlowa w Radomiu

## AROMAT ZBRODNI (*PACHNIDŁO* TOMA TYKWERA I *JASMINUM* JANA JAKUBA KOLSKIEGO)

*Zło jest pięknem, którego poszukujemy z nienawiścią i wstrętem.  
To sobie, malarzu, dobrze zapamiętaj!  
(T. Špidlik, O malarzu, który malował diabła)*

*Dlaczego? Jak to dlaczego? Bo to legenda, tępaku!  
(Maestro Baldini do Jana Baptysty z filmu *Pachnidło*, reż. T. Tykwer)*

W roku 2006 powstały dwa dzieła filmowe, w których centrum umieszczono świat zapachów: *Pachnidło* Toma Tykwera<sup>1</sup> i *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego<sup>2</sup>. (Już same tytuły wywołują niepokój zakatarzonych). Zarówno mroczna baśń w kostiumie thriller<sup>3</sup>, którą Tykwer przepisuje z powieści Patricka Süskinda<sup>4</sup>, jak i autorski scenariusz Kolskiego w jego wyjątkowej, oryginalnej, „pachnącej miłością” filmowej historii rozgrywającej się w Jaśminowie<sup>5</sup> wprowadzają widza w niezwykle świat – nie tylko aromatów. I jeśli się posłużyć odwróconą formułą Giuseppe Baldiniego, wybitnego znawcy perfum w osiemnastowiecznym Paryżu, który stał się mentorem bohatera *Pachnidła*, dzieła obu reżyserów zawierają jako zapach podstawowy (bazowy) temat aromatu, a właściwie poszukiwania magicznego eliksiru, ale po pewnym czasie czujemy w tym „zapachu” nutę serca, którą stanowi głód miłości, na końcu zaś pojawia się najważniejsze – nuta głowy z jej tematem fatum. *Pachnidło*, światowy bestseller, powieść Süskinda przetłumaczona na 45 języków, została przeniesiona na ekran za sprawą Tykwera, ale posiada również swoistą kontynuację, czy może raczej

<sup>1</sup> *Pachnidło (Perfume: The Story of a Murderer)*, reż. T. Tykwer, scen. A. Birkin, B. Eichinger, T. Tykwer, muz. T. Tykwer, R. Heil, J. Klimek, wyst. B. Wishaw, R. Hurd-Wood, D. Hoffman, A. Rickman, Francja-Hiszpania-Niemcy 2006, 147 min.

<sup>2</sup> *Jasminum*, reż. J.J. Kolski, scen. J.J. Kolski, muz. Z. Konieczny, wyst. J. Gajos, K. Pieczyński, A. Ferency, G. Błęcka-Kolska, B. Linda, Polska 2006, 103 min.

<sup>3</sup> Zob. T. Jopkiewicz, *Pachnidło. Historia mordercy*, „Kino” 2007, nr 1, s. 62.

<sup>4</sup> P. Süskind, *Pachnidło*, tł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006. Dalej cytowane jako P wraz z podaniem numerów stron.

<sup>5</sup> Zob. T. Jopkiewicz, *Jasminum*, „Kino” 2006, nr 4, s. 67.

wariację na swój temat, której autorem jest Kolski<sup>6</sup>. Stąd w niniejszym opracowaniu zajmuję się nie tylko *Pachnidłem* (w wersji powieściowej i filmowej), ale również onirycznym *Jasminum*.

## Poszukiwanie magicznego eliksiru

Süskind „przez lata odmawiał zgody na ekranizację powieści. W 2001 roku producent Bernd Eichinger, po prawie dwudziestu latach starań, zabiegów i perswazji, zdołał wreszcie przekonać stroniącego od ludzi, życia publicznego i mediów autora do realizacji filmu”<sup>7</sup>.

Mieszkający w Monachium i Paryżu pisarz wykreował w narracji *Pachnidła* trzy wymiary – historyczny, egzotyczny i niesamowity<sup>8</sup>. Jego wszechwiedzący i sarkastyczny narrator przemienia się w przewodnika po osiemnastowiecznej Francji, w której panuje codzienna przemoc, ekonomiczna presja i powszechne okrucieństwo, a człowiek człowiekowi jest wilkiem<sup>9</sup>. „Tykwerowi udało się [...] odnaleźć sposób opowiadania, który jest trafnym ekwiwalentem zdyscyplinowanej, dyskretnie ironicznej prozy Süskinda”<sup>10</sup>.

Powieściowy Jan Baptysta Grenouille to „odmieniec, wybryk natury, obdarzony przez Boga, a może przez przypadek, niezwykłym talentem odróżniania najsubtelniejszych zapachów”<sup>11</sup>. Przestrzenią doznań fikcyjno-monstrualnego bohatera powieści Süskinda jest świat zapachów<sup>12</sup>. Genialne olfaktometryczne zdolności (Jan Baptysta rozróżnia swobodnie i perfekcyjnie tysiące zapachów) stanowią jednak jego przekleństwo, bowiem

w miarę poznawania sztuki komponowania perfum u słynnego paryskiego mistrza Baldiniego [...], coraz mocniej opanowuje go perwersyjna idea zdobycia

<sup>6</sup> Fascynacja powieścią niemieckiego pisarza – jak pisze A. Majewska – leży u podstaw scenariusza *Jasminum*: „Kiedy Jan Jakub Kolski jakiś czas temu zdradził, że chciałby zrealizować film na podstawie bestsellerowej powieści Patricka Süskinda *Pachnidło*, której bohater posiada węch absolutny i chce zostać słynnym wynalazcą perfum, jak wiele osób zadawałam sobie pytanie, jak przenieść na ekran powieść tak szczególną, jak sfilmować zapachy... Okazało się, że można. Z planów związanych z *Pachnidłem* co prawda nic nie wyszło (jej ekranizacji podjął się Tom Tykwer). Zamiast tego powstało *Jasminum*, piękny poetycki film, w którym zapachy odgrywają szczególną rolę” (A. Majewska, *Zapach miłości*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Zapach+mi%C5%82o%C5%9Bci-2925> [dostęp: 22.01.2015]).

<sup>7</sup> Zob. Z. Bochenek, *W odmętach zmysłów*, „Odra” 2007, nr 1, s. 89. Być może najbardziej „przekonującym” argumentem była suma, za jaką pisarz zbył prawa autorskie (10 mln euro).

<sup>8</sup> Zob. W. Kunicki, *Süskind Patrick*, [w:] *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny* PWN, red. M. Zybura, Warszawa-Wrocław 1996, s. 305.

<sup>9</sup> Zob. T. Jopkiewicz, *Pachnidło...*, s. 62.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>12</sup> Zob. Z. Bochenek, *op. cit.*, s. 89.

władzy nad ludźmi poprzez wykreowanie jedynych w swoim rodzaju perfum z woni ciał pięknych dziewczic<sup>13</sup>.

Filmowa wersja *Pachnidła* powtarza posępną diagnozę osiemnastowiecznego Paryża; Tykwer osiąga to, mnożąc aluzje do niemieckich ekspresjonistów:

[...] świat brudu i półmroku, świat rybnych straganów, ludzi o pomiętych, naznaczonych złem twarzach, świat ledwie utrzymanego w ryzach posępnego chaosu, naznaczonego paroksyzmami przemocy. Świat, w którym czai się bestia i jej pojawienie się właściwie nie dziwi<sup>14</sup>.

Ze zdumieniem jednak widzimy zmianę w charakterze głównego bohatera. Powieściowy Jan Baptysta Grenouille to potwór, łajdak, tuman, barbarzyńca, pokurcz (*sic!*), natomiast w wersji filmowej Ben Whishaw w roli głównej balansuje pomiędzy brutalnym złem a „niewinną” naiwnością młodzieńca. Jego nieobecny, natchniony wyraz twarzy przydaje zbrodniarzowi tajemniczości oraz uroku, a jego „wyraziste, przenikliwe spojrzenie z nutą niespodziewanej melancholii”<sup>15</sup> niepokojąco drąży wnętrze widza<sup>16</sup>. Jan Baptysta Tykwer nie jest odpychający jak „pokryta bliznami kreatura z powieści Süskinda”<sup>17</sup>, jednak swoją kreacją przynosi efekt demoniczności. Oczywiście *Pachnidło* nie jest kolejną wersją horroru satanicznego, niczym na przykład *Dziecko Rosemary* (1968) Romana Polańskiego, *Diabeł* (1972) Andrzeja Żuławskiego, *Egzorcysta* (1973)

<sup>13</sup> *Ibidem*. W roli Baldiniego występuje D. Hoffman, którego talent aktorski T. Tykwer postarał się „wykorzystać” do końca – scena pierwszego spotkania Jana Baptysty z włoskim mistrzem perfumerii (zob. P, 70-89) trwa w filmie ponad 11 min! Fenomenalny popis aktora, który znakomicie wciela się w pełnego złości i zachwytu Baldiniego, kończy – wypowiedane przez neapolitańską piękność, zamieszkujejącą marzenia włoskiego mistrza – słodkie *I love you*. Widz może być pewien, że „Amor i Psyche”, perfumy najgroźniejszego konkurenta Baldiniego, muszą przegrać rywalizację z zapachem, który stworzy duet Grenouille–Baldini.

<sup>14</sup> T. Jopkiewicz, *Pachnidło...*, s. 62.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Wersja filmowa pomija jednak zupełnie epizod z markizem de la Taillade-Espinasse (P, 140-164), który (w moim mniemaniu) jest niezwykle istotny dla metamorfozy Jana Baptysty. Po pierwsze: markiz wypełnia wobec Grenouille’a rolę Pigmaliona, z „człowieka jaskiniowego” czyni wytwornego gentlemana; po drugie: pobyt Jana Baptysty w Montpellier kończy kolejny etap na jego drodze ku doskonałości (śmierć markiza stanowi koniec części II *Pachnidła*, podobnie jak śmierć mistrza Baldiniego kończyła część I powieści); po trzecie: finałowa scena egzekucji, na którą Grenouille przybywa karetą, w eleganckim niebieskim stroju (to aluzja do niebieskiej sukni Laury Richis, a zatem skazaniec przybywa niczym oblubieniec na uroczystość weselną), jest całkowicie niezrozumiała, jeśli widz nie „widział” wcześniejszej przemiany bohatera w Montpellier. To pominięcie markiza-masona jest tym bardziej dziwne, iż P. Süskind już w pierwszym akapicie *Pachnidła* przywołuje innego „genialnego potwora”, markiza de Sade (P, 5), który jest prawie rówieśnikiem Grenouille’a (de Sade jest dwa lata młodszy od Jana Baptysty, urodził się również w Paryżu, 2 czerwca 1740 r.). Natomiast dalekim echem markiza Taillade-Espinasse jest inny wolnomularz, markiz de Montesquieu, którego T. Tykwer umieszcza w swoim filmie zamiast powieściowego barona de Bouyon (P, 206-210), oddając hold słynnemu filozofowi.

<sup>17</sup> Z. Bochenek, *op. cit.*, s. 89.

William Friedkina czy *Omen* (1976) Richarda Donnera<sup>18</sup>. To film o pragnieniu doskonałości. To również moralitet o klęsce ludzkich ambicji: „każdy zamiar ludzki jest ułomny”<sup>19</sup>, dążenie do perfekcji zamienia się w obsesję, a ta przynosi w końcu obłąd i zbrodnię.

Zupełnie inaczej poszukiwanie magicznego zapachu przedstawia *Jasminum* Kolskiego. Film „pachnący miłością” to swojska, rodzima wersja realizmu magicznego<sup>20</sup>. Jak twierdzi Michał Burszta, reżyser zmęczony duszną atmosferą gombrowiczowskiego świata zaprasza widza do Jaśminowa, czyli do Wąchocka<sup>21</sup>. „W *Jasminum* mikrokosmos klasztoru kontemplacyjnego i sąsiadującego z nim miasteczka jest zamknięty i samowystarczalny, ale jednocześnie coraz bardziej się rozszerza”<sup>22</sup>. Natasza, która przyjeżdża, aby dokonać konserwacji obrazu Matki Bożej, oraz Gienia, jej pięcioletnia córka, wprowadzają „zbawczy zamęt w życie klasztornej społeczności”<sup>23</sup>. Poza pracą konserwatora kobieta zajmuje się komponowaniem zapachów. „Natasza to współczesny alchemik, magik posługujący się komputerem i intuicją”<sup>24</sup>. Jej pobyt w klasztorze to nie tylko praca nad zabytkowym obrazem, Natasza pragnie rozwikłać zagadkę trzech mnichów, którzy wydzielają cudowne zapachy – brata Czeremchy, brata Czereśni i brata Śliwy.

Dzielnej pani konserwator sekunduje przeor Kleofas, który również zмага się z tajemnicą zapisaną w pewnym starodruku, zapowiadającym rychły cud. Kleofas – prywatnie wielbiciel filmów Federica Felliniego – odkrył, że jeden z braci jest zapowiedzianym świętym, którego przyście jest już bliskie. Rozmowy o religii i sztuce, o życiu i miłości, o poświęceniu i obłudzie, które prowadzą przeor i alchemiczka, komentowane są raz po raz wtrąceniami pięcioletniej Gieni, której Kolski „powierzył” rolę narratora. Dziewczynka jest „naiwna i wszystkowiedząca, wścibska i dyskretna, pełna ciekawości i delikatna zarazem”<sup>25</sup>. A przede wszystkim ma nosa... do ludzi! To właśnie ona – i tylko ona – wyczuwa, że najważniejszą personą w klasztorze jest poczciwy brat Zdrówko (w tej roli wirtuozerski J. Gajos).

Natasza, Kleofas i brat Zdrówko (ze swoją naiwną wiarą) prezentują w filmie trzy odmienne drogi. Wiara i sztuka – tak przynajmniej sugeruje autor *Jasminum* – muszą się przecinać. Religia bez piękna zanika, sztuka bez głębi duchowej jest

<sup>18</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Sataniczny film*, [w:] *idem, Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 264.

<sup>19</sup> T. Jopkiewicz, *Pachnidło...*, s. 63.

<sup>20</sup> M. Burszta, *Jasminum*, „Film” 2006, nr 5, s. 78.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Właściwie nie wiadomo, skąd recenzent wziął ów Wąchock, skoro napisy końcowe filmu informują, iż miejsca zdjęć to Niemodlin i Głogówek. Chociaż na potrzeby „pachnącego filmu” miasteczko Wąchock (nomen omen) byłoby niewątpliwie najlepszym rozwiązaniem.

<sup>22</sup> T. Jopkiewicz, *Jasminum*, s. 67.

<sup>23</sup> M. Burszta, *op. cit.*, s. 78.

<sup>24</sup> T. Jopkiewicz, *Jasminum*, s. 67.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

zaś jałowa i pusta. Właściwie dzieło Kolskiego jest powiastką filozoficzną, małym traktatem z zakresu estetyki, kameralną próbą alchemii miłości, w której człowiek daremnie usiłuje sporządzić pachnidło szczęśliwego życia. Znakomicie oddają to komentarze użytkowników strony Filmweb, którzy oceniają *Jasminum*: „klasztor bez kucharza” (Lukis), „film, który pachnie miłością” (Diablisko), „świętość od świnek i zapachów” (Gładka), „Amelia w za dużych butach” (Inna)<sup>26</sup>. W beczce miodu, czyli pośród takich entuzjastycznych i pełnych zachwyty recenzji „polskiego *Pachnidła*”, pojawia się też łyżka dziegciu: „polski realizm magiczny w wykonaniu Jana Jakuba Kolskiego. Uroczy aż do mdłości”<sup>27</sup>.

## Głód miłości

Inaczej „wygląda” narracja filmowa, inaczej zaś „czytamy” opowieść literacką, to oczywiste. Powieść Süskinda to nie tylko – jak pisze Zbigniew Bochenek – „proza nieprzekładalna na język filmowy”<sup>28</sup>, *Pachnidło*, aromatyczna historia mordercy obdarzonego wyjątkowymi zdolnościami olfaktometrycznymi, jest bowiem dziełem idiomatycznym i stanowi wyzwanie zarówno dla autora powieści, jak i reżysera filmowego. Różnica pomiędzy Janem Baptistą w *Pachnidle* Süskinda a jego odpowiednikiem w *Pachnidle* Tykwer nie jest jedynie kwestią języka. To przede wszystkim różnica osobowości pisarza i reżysera. Süskind to wyalienowany pisarz-samotnik, dziwolak, unikający ludzi jak diabeł święconej wody, w sumie bardzo podobny do Jana Baptisty Grenouille’a, swojego bohatera<sup>29</sup>. Tykwer – przystojny, światowy i bywały twórca – to perfekcjonista, skrupulatnie łączący w swoich dziełach wszystkie rodzaje sztuki<sup>30</sup>. Jego Jan Baptysta

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

<sup>27</sup> M. Burszta, *op. cit.*, s. 78. W sumie można się zgodzić z recenzją M. Burszty, chociaż jego finałowe westchnienie, iż po „przyjemnym i mdłym” klimacie *Jasminum* wypada się napełnić „ożywczym fetorem”, wydaje się pustym gestem żenującej ignorancji w dziedzinie życia duchowego. Parafrazując internautów: recenzent powinien wykupić korepetycje z duchowości u „Amelii w za dużych butach”, specjalistki od świnek i zapachów.

<sup>28</sup> Z. Bochenek, *op. cit.*, s. 90.

<sup>29</sup> Podobnie typem samotnika jest J.J. Kolski, którego cechuje „całkowity brak instynktu stadnego”, jak sam mówi: „Moją jedyną w pełni odwzajemnioną miłością jest samotność. To dobre towarzystwo, a ja lubię być w dobrym towarzystwie” (M. Zakrzewska, *Gracz podstawowy*, „Film” 2006, nr 5, s. 60).

<sup>30</sup> Zob. Z. Bochenek, *op. cit.*, s. 89-90. T. Tykwer nie tylko reżyseruje *Pachnidło*, ale jest też scenarzystą oraz autorem muzyki. Jak sam wyznaje: „Muzykę piszę najczęściej w trakcie konstruowania scenariusza, albo tuż po napisaniu tekstu. Na plan wchodzi już z gotową muzyką. Oczywiście w trakcie postprodukcji wiele muzycznych rzeczy wymaga ponownego dopasowania, ale wspólnie z moimi muzycznymi partnerami – Reinholdem Heilem i Johnnym Klimkiem – zręb muzyki piszemy pod wpływem scenariusza i wspólnych dyskusji na jego temat. Tworzymy zgrany tercet. Potem przystępuję do zdjęć i wtedy widzę wyraźniej, które tematy pasują do obrazów, więc kiedy potem wchodzi do montażowni, wiem już, że nie wykorzystam w filmie żadnej obcej muzyki, tylko tę, która napisana została specjalnie z myślą o danym obrazie – zakończył Tykwer” (T. Bielenia, *Tom Tykwer: Moja*



to natchniony artysta, szalony naukowiec, którego fanatyczna idea doskonałości jest wyrafinowana, ale także wytworna i wzniosła<sup>31</sup>. Stąd widzowie, patrząc na melancholijnego bohatera filmu, powoli identyfikują się z jego niezmordowanym pragnieniem doskonałości i gwałtownie nasiąkają urokiem „niewinnego” zbrodniarza<sup>32</sup>. Nie jest to jednak zbyt zaskakujące, od czasu Doriana Graya oraz Hannibala Lectera wiemy bowiem, iż zło (czy raczej wysublimowana nienawiść) niejedno ma imię<sup>33</sup>.

Zarówno film Tykwera, jak i obraz Kolskiego w centrum swej opowieści stawiają tęsknotę za prawdziwą miłością, głód drugiego człowieka, pragnienie szczęścia dzielnego z kimś bliskim. W *Jasminum* ten głód miłości jest zupełnie inaczej ukierunkowany niż w *Pachnidle*. W dużym uproszczeniu można by powiedzieć, iż w filmie Kolskiego prowadzi on do anoreksji (brat Czeremcha nie pokocha ponownie Nataszy, ale powróci do swojego klasztoru), natomiast u Tykwera wyraża się poprzez swoisty przypadek bulimii, z przerażającą sceną finałową, w której Jan Baptysta ginie „rozszarpany w kanibalistycznej orgii”<sup>34</sup>. Intrygujące są kierunki, w których poprowadzona jest filmowa opowieść o pragnieniu miłości. Jan Baptysta w *Pachnidle* umieszczony został w świecie zła i nikczemności. Odrzucony przez ludzi, w nieustannej walce o życie, w posępnym chaosie bez Boga, nie potrafi kochać. Pozbawiony jest nawet zwykłego ludzkiego egoizmu. Podczas egzekucji przemienia się w artystę-maga, w Nietzscheańskiego Dionizosa, jego genialny eliksir „produkuje” miłość, jednak wielka orgia w finale filmu jest „tylko widowiskiem, któremu brak pasji”<sup>35</sup>. Sam iluzjonista staje się jego więźniem, „przepełniony nienawiścią i obrzydzeniem do ludzi i ich dyspozycyjności, wraca do

---

muzyka, <http://film.interia.pl/raport/festiwal-muzyki-filmowej-2012/news/tom-tykwer-moja-muzyka,1801210,8059> [dostęp: 22.01.2015]).

<sup>31</sup> Zob. T. Jopkiewicz, *Pachnidło...*, s. 62.

<sup>32</sup> Powieściowa scena zabójstwa dziewczyny z rue des Marais obejmuje zaledwie jeden krótki akapit, w którym ofiara „nie próbowała krzyknąć, nie poruszyła się, nie zrobiła żadnego obronnego gestu” (P, 45), natomiast w filmie T. Tykwera morderstwo Jana Baptysty zostaje rozpisane na długą, prawie dziesięćminutową sekwencję; dziewczyna (z koszykiem mirabelek) nie tylko widzi mordercę, ale próbuje nawiązać z nim rozmowę: „Czego chcesz? Kupić? Dwie za sześć”. Widz odczuwa jednak, iż zarówno ofiara jest przypadkowa, jak i Grenouille nie chciał jej śmierci. Stąd przekonanie o „niewinności” młodego czeladnika. Tak naprawdę w filmie winny jest ślepy los, przypadek, który doprowadził do nieszczęścia.

<sup>33</sup> Zwłaszcza ten drugi przypadek ukazuje fascynację malarstwem, która popycha w stronę zbrodni. W *Czerwonym smoku* (*Red Dragon*, reż. B. Ratner, USA 2002), jednej z dwóch ekranizacji powieści T. Harrisa, Hannibal Lecter (A. Hopkins) jest „duchowym” mistrzem Francisca Dolarhyde’a (R. Fiennes), psychopatycznego wielbiciela malarstwa W. Blake’a.

<sup>34</sup> W. Kunicki, *op. cit.*, s. 305.

<sup>35</sup> T. Jopkiewicz, *Pachnidło...*, s. 63.

rodzinnego Paryża w poszukiwaniu śmierci<sup>36</sup>. Jego samobójstwo jest ostatnim akordem życia, w którym nigdy nie pojawiła się miłość<sup>37</sup>.

Zupełnie inną alchemię człowieka przedstawia *Jasminum* – „kino delikatnej równowagi [...] każde ludzkie uczucie podszyte jest przecuciem straty, o czym Kolski łagodnie nam przypomina<sup>38</sup>. W Jaśminowie wszystko ulega przemianie: nawet chutliwy burmistrz pod wpływem aromatycznej fryzjerki zmienia się w melancholijnego romantyka. Nad miasteczkiem unosi się magia tajemniczej miłości z XVII wieku. Smutna historia ubogiej dziewczyny i młodego szlachcica, któremu ojciec nie pozwala poślubić ukochanej, to kolejna wersja miłości Tristana i Izoldy, Romea i Julii. Potęga uczucia jest tak silna, iż pomimo upływu wieków trwa: grób nieszczęśliwej dziewczyny otacza zapach jaśminu, w krypcie grobowej zakonników czujemy zaś zapach czeremchy, czereśni i śliwy<sup>39</sup>. Litościwy brat Zdrówko połączy trumny nieszczęśliwych kochanków, aby... sprawiedliwości stało się zadość!

I to właśnie jeden z zakonników, grany przez Janusza Gajosa<sup>40</sup>, jest prawdziwym bohaterem „*Pachnidła* Kolskiego”. Brat Zdrówko – w przeciwieństwie do brata Czeremchy, brata Czereśni i brata Śliwy – nie pachnie (przypomina w tym trochę Jana Baptystę z oryginalnego *Pachnidła*). Nie zajmuje się też apokaliptycznymi dywagacjami jak przeor Kleofas<sup>41</sup>. Nie jest erudytą i koneserem sztuki jak Natasza. Modli się i pracuje. Po prostu. I jeszcze rozmawia ze świętym Rochem, patronem od zwierząt. Właśnie ta naiwna, prostoduszna i pocziwa wiara mnicha zostaje u Kolskiego posta-

<sup>36</sup> Z. Bochenek, *op. cit.*, s. 89.

<sup>37</sup> Co ciekawe, samo słowo „samobójstwo”, nieistniejące w średniowieczu, pojawia się we Francji w periodyku „Le Pour et le Contre” w roku 1734, czyli cztery lata przed przyjściem na świat Jana Baptysty (17 lipca 1738 r.); zob. J.C. Schmitt, *Samobójstwo w średniowieczu*, [w:] *Antropologia śmierci. Mysł francuska*, wyb. i tł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 193.

<sup>38</sup> T. Jopkiewicz, *Jasminum*, s. 67.

<sup>39</sup> Skąd te zapachy? Ze wspomnień J.J. Kolskiego: we wsi Popielawy, przy drodze, rosły czeremcha, czereśnia i śliwa (zob. M. Zakrzewska, *op. cit.*, s. 59).

<sup>40</sup> „Kiedy przeczytałem scenariusz filmu, myślałem, a potem rozmawiałem z reżyserem o tym, co zrobić, żeby sympatyczny i robotny braciszek nie stał się postacią z bajki w niedobrym tego słowa znaczeniu [...] Brat Zdrówko pracuje, karmi tych, którzy chcą pachnieć, nazywa rzeczy po imieniu, i nie zauważa nawet, jak nieznany mu do tej pory rodzaj miłości wypełnia go po brzegi” (*Nie tylko „Jasminum”*. Rozmowa z Januszem Gajosem, rozm. P. Śmiałowski, „Kino” 2006, nr 6, s. 28 [tytuł wywiadu podaję za spisem treści miesięcznika „Kino”, jednak w samym tekście rozmowa jest już zatytułowana inaczej, to słowa J. Gajosa: *Chowam się za moimi postaciami*]).

<sup>41</sup> Już w sferze onomastycznej ukryta jest wielkość pokornego zakonnika: „Zdrówko” to zdrobnienie od słowa „zdrowie”, które w języku łacińskim oznacza nie tylko brak choroby i zdrowie ciała, ale również łaskę zbawienia, pochodzącego od Boga (*salus*). W tym kontekście imię przeora – Kleofas – wydaje się ironiczną aluzją do imienia jednego z uczniów idących do Emaus. Wszak nie rozpoznali oni zmartwychwstałego Jezusa, czyż ich były niejako na uwięzi i dopóki „łuski” nie opadły z ich oczu, nie wiedzieli, że Nieznajomy jest ich Nauczycielem (zob. Łk 24,13-32). Podobnie przeor Kleofas jest ślepcem, który nie potrafi zobaczyć, iż świętym, zapowiedzianym przez „proroka Barnabę”, jest pokorny brat Zdrówko.

wiona na piedestale chwały – ostatnia scena *Jasminum* pokazuje brata Zdrówko, który otrzymuje stygmaty.

Zdrówko okazuje się „ojcem zwycięskim”, ponieważ to w nim Bóg znalazł upodobanie. Od pierwszej sceny filmu konsekwentnie kreowany jest na Bożego prostaczka. W wydaniu Kolskiego jest jak najbardziej ewangeliczny, ponieważ trzeba się stać dzieckiem, by wejść do królestwa Bożego<sup>42</sup>. Trzeba też stać się ostatnim, aby być pierwszym<sup>43</sup>. I jak w rozwiązaniu *Pachnidła* Süskinda Jan Baptysta stylizowany jest na Antychrysta, tak w *Jasminum* Kolskiego brat Zdrówko jest figurą Chrystusa (a przynajmniej św. Franciszka, stygmatyka z Asyżu). Można nawet zaryzykować tezę, iż zakonnik jest dalekim kuzynem kontrabasisty Süskinda, sfrustrowanego muzyka, który daremnie tęskni do ramion pięknej sopranistki Sary<sup>44</sup>. W przypadku brata Zdrówko nie jest to miłość erotyczna, ale ojcowska troska o pięcioletnią Gienię, która nieustannie zakłóca jego harmonogram zajęć. Przyjaźń pocziwego mnicha z klasztoru w Jaśminowie i uroczej „Amelii w za dużych butach” w filmie Kolskiego jest dużo bardziej przekonująca niż przyjaźń zawodowego mordercy (J. Reno) i Matyldy (N. Portman) z filmu Luca Bessona<sup>45</sup>.

## Fatum

Ostatnią kwestią mojego porównania *Pachnidła* i *Jasminum* jest próba odczytania głębszej motywacji dzieł Tykwera i Kolskiego. Wydaje się, iż najbardziej właściwą ścieżką interpretacyjną, by odkryć istotę „aromatycznych” filmów, jest starogrecka kategoria fatum<sup>46</sup>. Tak naprawdę tajemnica Jana Baptysty ukryta jest w dniu jego urodzin, na targu rybnym, gdzie jego matka wyrzuciła go na śmietnik, myśląc, że nie żyje. Chłopiec skazany został na nienawiść.

Dzieło Tykwera to studium zbrodni, która okazuje się złem pełnym banalności. Jan Baptysta przychodzi na świat 17 lipca 1738 roku, w jeden z najgorętszych dni roku, w towarzystwie cuchnących ryb i smrodu trupów. Jest jednym z dziesięciu tysięcy znajd,

<sup>42</sup> Zob. Mt 18,3.

<sup>43</sup> Zob. Mk 9,35.

<sup>44</sup> Opowiadanie P. Süskinda z wielkim powodzeniem zrealizował w formie monodramu J. Stuhr, który od 1985 r. wystawił *Kontrabasistę* ponad 600 razy (USA, Kanada, Austria, Włochy, Polska). Więcej, jednoaktówka P. Süskinda w samym tylko sezonie 1984/1985 grana była ponad 500 razy na scenach niemieckich (zob. W. Kunicki, *op. cit.*, s. 305).

<sup>45</sup> *Leon zawodowiec (Léon)*, reż. L. Besson, scen. L. Besson, muz. E. Serra, wyst. J. Reno, N. Portman, G. Oldman, Francja-USA 1994, 110 min.

<sup>46</sup> Fatum, Los, Przeznaczenie determinują wybory człowieka. W dziele T. Tykwera to właśnie los/fatum prowadzi bohatera w kierunku zbrodni. Doskonale ilustruje to N. Chiaromonte w swej analizie fatum: „Nie wiem, co mną kieruje, kiedy dokonuję tego pierwszego decydującego kroku: zdaję sobie z niego sprawę, kiedy już go dokonałem, i wiem, że nie mogę się cofnąć” (N. Chiaromonte, *Co pozostaje. Notesy 1955-1971*, tł. S. Kasprzyśiak, Warszawa 2001, s. 66).

podrzątków, bękartów i sierot, które rokrocznie produkuje Paryż (P, 22)<sup>47</sup>. Nieustannie stykający się z pogardą i nienawiścią, nigdy nie doświadczywszy miłości, pielęgnuje w sobie swoisty kult zła. Nie posiada zapachu, natomiast jest obdarzony absolutnym zmysłem powonienia, więc wydaje się istotą dziwną, hybrydyczną, kimś pomiędzy człowiekiem a bestią. Całe życie przygotowuje zemstę na ludzkości, która nigdy nie okazała mu uczucia. Dobrze oddaje to scena antymodlitwy, w której Jan Baptysta z dumą kontempluje swój wielki sukces – uzyskanie formuły zapachu imitującego zapach człowieka:

Grenouille siedział odprężony na ławce w katedrze św. Piotra i uśmiechał się. Układając plan zdobycia władzy nad ludźmi, nie był wcale w euforii. W oczach nie błyszczał mu obłęd, twarzy nie wykrzywiał grymas szaleństwa. Nie stracił przytomności. Miał umysł tak jasny i pogodny, że sam siebie zapytywał, dlaczego w ogóle tego pragnie. I sam odpowiedział sobie, że pragnie tego, ponieważ jest na wskroś zły. I uśmiechnął się, i uczuł wielkie zadowolenie. Wyglądał całkiem niewinnie, jak człowiek, który jest szczęśliwy (P, 157).

Można powiedzieć, iż zwiąsłki Grenouille, tajemnicza wampiryczna kontaminacja artysty i naukowca<sup>48</sup>, dostąpił przemiany wewnętrznej. Wcześniej przypominał agenta Smitha z *Matrixa*, cyborga, który nienawidził ludzi i nawet ich zapach budził w nim obrzydzenie. Jana Baptystę także mierzi zapach ludzi, tęskni za światem bezludnym, chce odejść, dokądkolwiek, byle dalej od ludzi (P, 118-121). Grenouille wędruje nocą, niczym samotny wampir (P, 119-120). Jednak po siedmioletnim pobycie w górskiej jaskini w Owernii dokonuje się jego transformacja. Podobnie jak jego patron, święty Jan Chrzyciel, udaje się na swoje dziwaczne rekolekcje, które kończy przedziwna metamorfoza:

Znamy ludzi, którzy poszukują samotności: są to pokutnicy, życiowi popaprańcy, święci albo prorocy. Najchętniej wycofują się na pustynię, gdzie żywią się szarańczą oraz miodem dzikich pszczół [...]. Grenouille jednakże nie miał z nimi nic wspólnego. O Bogu nie myślał wcale. Nie pokutował i nie czekał na znak z góry. Wycofał się do samotni wyłącznie dla własnej przyjemności, tylko po to, by zbliżyć się do samego siebie. Pławił się w swojej egzystencji, której nareszcie nic mu nie zakłócało, i uważał, że to wspaniałe. Leżał w skalnej krypcie jak swój własny trup, ledwie oddychając, z ledwie bijącym sercem (P, 125).

W tej swojej samotni Jan Baptysta prowadzi nieustające ćwiczenie z nienawiści (oraz autoagresji), przypominając sobie wszystkie odległe zapachy, tworzy w wyobraźni

<sup>47</sup> Tak samo liczny tłum gromadzi się, aby uczestniczyć w egzekucji Jana Baptysty: „zgromadziło się tu dobre dziesięć tysięcy ludzi, więcej niż na święto Królowej Jaśminu, więcej niż na największe procesje, więcej niż to się kiedykolwiek przedtem w Grasse zdarzyło” (P, 232).

<sup>48</sup> Zob. T. Jopkiewicz, *Pachnidło...*, s. 62.

obraz przyszłej zemsty na ludzkości. Swoim genialnym eliksirem zdobędzie władzę nad światem, który nie zasługuje na istnienie.

Upajał się odrazą i nienawiścią, a włosy jeżyły mu się na głowie od rozkosznej grozy [...] Mały, pokraczny Grenouille drżał z podniecenia, jego ciało wilo się w spazmie rozkoszy i wyprężało, aż w pewnym momencie uderzał głową o strop chodnika, aby potem z wolna osunąć się i spocząć bez ruchu, z uczuciem wyzolenia i głębokiego dosytu. Ten nagły akt unicestwienia wszystkich wstrętnych woni był nader przyjemny, naprawdę nader przyjemny... (P, 126).

W rosnącej zuchwałości rzuca wyzwanie Bogu Stwórcy, parodiując Jego akt stworzenia z Księgi Rodzaju – staje się Wielkim Grenouille'em, więcej, Wielkim, Jedynym, Wspaniałym Grenouille'em (P, 128-129). Bohater *Pachnidła* staje się nadczłowiekiem, wszechmogącym bogiem zapachu (P, 157), który gardzi wiarą i religią. W parodystycznym, „aromatycznym” pojedynku z Bogiem okazuje się bezapelacyjnie zwycięzcą:

Zaciągał się przesyconym kadzidłem powietrzem. I na jego twarzy pojawił się znowu pogodny uśmiech: jak nędznie pachniał ten Bóg! Jak kiepsko zrobiony był zapach, którym ów Bóg tchnął. To, co paliło się w kadzielnicach, nie było nawet prawdziwym kadzidłem. Podły surogat, sfalszowany lipowym drzewem, cynamonem i saletrą. Bóg śmierdział. Bóg był małym, żalonym śmierdzielem. Oszukano go albo sam był oszustem, tak samo jak Grenouille – tylko o wiele gorszym! (P, 157).

Im bardziej świadomie Grenouille odrzuca miłość do Boga i do ludzi, tym mocniej oddaje się aktom samouwielbienia. Podczas sześciogodzinnej medytacji przy martwym ciele Laury Jan Baptysta snuje dywagacje o własnej wielkości.

Kiedy tak cofał się pamięcią wstecz [*sic!*], zdawało mu się, iż jest człowiekiem obdarzonym wyjątkowym szczęściem i że przeznaczenie wiodło go wprawdzie pokrętnymi, ale koniec końców właściwymi drogami [...]. Zdjęło go wzruszenie, uczucie pokory i wdzięczności. „Dziękuję ci – rzekł ci – dziękuję ci, Janie Baptysto Grenouille, że jesteś taki, jaki jesteś!” Tak przejęty był samym sobą (P, 219)<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Ta przychylność przeznaczenia, o której pisze P. Süskind, w filmie T. Tykwer wyrażona została poprzez formułę: „Od tego momentu bogowie zaczęli mu wreszcie sprzyjać”, która wybrzmiewa dokładnie po godzinie seansu. Grenouille wędruje drogą, gdy nagle pojawia się karetą, w której samotnie podróżuje najcudowniejszy zapach świata, Laura Richis. Intrygujące jest to, iż karetą pojawia się ponownie po następnej godzinie – Jan Baptysta „żółtą” karetą wjeżdża niczym zwycięski król na plac egzekucji. Początkowo pomyślałem, iż Tykwer użył tej samej karety. Jednak Laura jedzie szarym powozem, a Jan Baptysta niebieskim – w obu pojazdach dominuje żółty kolor zasłon. W sferze symbolicznej można się tu doszukiwać ukrytego tytułu „Królowej Jaśminu”, którą jest najpiękniejsza dziewczyna w Grasse. (Zapewne dla Giuseppe Baldiniego żółte zasłony byłyby jeszcze mocniej symboliczne: włoskie *giallo* to „kolor żółty”, ale również „kryminal”).

Przemiana Jana Baptysty w genialnego nadczłowieka, w boga zapachu, który jest bogiem zemsty, dopełnia marzeń młodego adepta sztuki komponowania perfum, jakie pojawiły się w czasach terminowania w szkole Baldiniego: dzięki talentowi i determinacji wszystko jest możliwe<sup>50</sup>. Dążenie do perfekcji, pragnienie doskonałości oraz obsesyjny idealizm doprowadzają jednak do katastrofy. Właściwie całą „karierę” Grenouille’a można streścić w trzech aktach: pycha – zbrodnia – pustka (samobójstwo). Jego pokaz magii „zapachu miłości” okazuje się pyrrusowym zwycięstwem. Bohater *Pachnidła* uznaje, iż ludzkość jest żenująco żałosna. Nie zasługuje nawet na nienawiść i pogardę. Dlatego postanawia odejść:

Grenouille w ogóle nie chciał już żyć. Chciał iść do Paryża i umrzeć. Tego właśnie chciał. Od czasu do czasu sięgał do kieszeni i zaciskał rękę na małym szklanym flakoniku z pachnidłem. Fiaszeczka była jeszcze prawie pełna. Na występ w Grasse zużył ledwo kropelkę. Reszta wystarczyłaby na oczarowanie całego świata. Gdyby tylko zechciał, mógłby w Paryżu rzucić na kolana nie dziesięć, ale sto tysięcy; albo spacerować po Wersalu, gdzie król ucałowałby jego stopy; wysłać uperfumowany liścik do papieża i objawić się jako nowy Mesjasz; w przytomności królów i cesarzy w Notre-Dame nałożyć sobie sakrę nad-cesarza albo i Boga na ziemi (P, 249-250).

Jan Baptysta Grenouille, prawdziwy król i mesjasz, którego tłumy okrzyknęły aniołem z nieba, postanawia odejść. Los przeznaczył mu samobójczą śmierć. Całe życie niezdolny do miłości i ścigany przez śmierć, teraz nareszcie odpocznie<sup>51</sup>.

Dzieło Tykwera nie jest zatem (jak chce M. Burszta) „holdem” dla kina: dla *Uczty Babette* Gabriela Axela (zmiana życia poprzez dostrzeżenie jego zmysłowej strony), *Cinema Paradiso* Giuseppe Tornatorego (wiera w zbawczą i oczyszczającą moc kina)<sup>52</sup>. To milcząca diagnoza ludzkiej pychy i inteligencji (genialności, żądzy wiedzy). To również traktat o banalności zła. O kłęsce życia bez duchowości.

W przeciwieństwie do mrocznej baśni Tykwera *Jasminum* to „aromatyczne” studium miłości. Po klasztorze i miasteczku snuje się lekka mgiełka zapomnianej historii miłosnej. Zbrodnię przeciwko zakochanym popełniła przed wiekami surowa rodzina, ale – na przekór wszystkiemu – życzliwe oko Opatrzności nie zapomniało o nieszczęśliwej

<sup>50</sup> Zob. T. Jopkiewicz, *Pachnidło...*, s. 62.

<sup>51</sup> W osiemnastowiecznej Francji „samobójstwo było aktem społecznym. Oznaczało zakończenie długiego procesu dezintegracji społecznej, pewnego stopniowego zrywania więzów łączących jednostkę z krewnymi i z większą jeszcze wspólnotą [...] Owa obecna w literaturze dworskiej dialektyka społecznej dezintegracji i reintegracji, której spełnieniem było spotkanie dwóch ludzi – tego, który chciał umrzeć, z tym, który przyszedł, by go zabrać do żywych – wpisywała się poprzez swój wymiar gatunkowy oraz zmienność wyglądu zdesperowanego samobójcy w pewną dialektykę samotnego zezwierzęczenia i społecznego człowieczeństwa, w dialektykę natury i kultury” (J.C. Schmitt, *op. cit.*, s. 213-214).

<sup>52</sup> M. Burszta, *op. cit.*, s. 78.

parze z XVII wieku<sup>53</sup>. Mistyczne aromaty krążą w powietrzu i niepokoją. Wszystkich. I jak zapach u Tykwera był tylko pretekstem do rozważań na temat natury zbrodni, tak u Kolskiego aromat posłużył jako kanwa refleksji o alchemii duchowej, o komponowaniu ideogramu zapachu, który pozwala żyć *in odore sanctitatis*<sup>54</sup>. Tak czytam dwie sceny z *Jasminum*: oniryczne spotkanie brata Zdrówko ze świętym Rochem oraz finałową stygmatyzację pokornego mnicha. Brat Zdrówko Kolskiego jest Janem Baptystą Tykwera *à rebours*. To jego prostota, modlitwa i praca, brak egoizmu i wyniosłości stają się „wonią miłą Bogu”<sup>55</sup>.

Sen brata Zdrówko, w którym nawiedza go święty Roch, przynosi powtórzenie gestu Jezusa, zapisanego w Ewangelii świętego Jana<sup>56</sup>. Umycie nóg apostołom jest znakiem największej pokory i służby. Filmowa scena przedstawiająca tę czynność pełna jest humoru. Święty myje nogi brata Zdrówko i Gieni. Przy tej okazji narzeka na swoje problemy, poucza pocziwego mnicha i rozmawia z pięciolatką, która – nie tracąc rezonu – żąda, aby Roch umył też łapki małej kaczuszcze. Poprzez tę uroczą scenę, parafrazującą gest Jezusa z Ostatniej Wieczery, Kolski dokonuje niezwyklej apoteozy brata Zdrówko. To on jest prawdziwym apostołem miłości Chrystusa. To do niego Bóg posyła swoich świętych, aby okazać mu swoją łaskę.

Dowodem świętości brata Zdrówko – takiej zwyczajnej, prostej i pokornej – jest nade wszystko dar stygmatów, czyli udział w Męce Chrystusa poprzez rany, które pojawiają się w miejscu ran Ukrzyżowanego. I w tym przypadku świętość pocziwego mnicha jest niezwykle pokorna. Właściwie brat Zdrówko jest przerażony stygmatami. Jak bowiem pracować, gdy z dłoni leje się krew? Widz czuje, że zakonnik nie pragnie

<sup>53</sup> „Zbrodnią” przeciwko miłości jest również ucieczka sprzed ołtarza w dniu ślubu, której dokonał brat Czeremcha. To w wyniku jego dezercji Natasza podpala dom, a jej matka z bólu umiera.

<sup>54</sup> Najważniejsza scena filmu, w której ukryte jest rozwiązanie zagadki „aromatycznej” świętości, pojawia się w prologu. I jeśli ktoś uważnie zanalizuje całe *Jasminum*, ale przegapi pierwszą scenę, nie zrozumie tajemnicy pachnących zakonników. W przywołanej scenie młody mnich otwiera bramę mężczyźnie, który przywozi do klasztoru trzy trumny dla aromatycznych braci. Chcąc „popisać się” swoją wiedzą o zapachach i drzewach, młody zakonnik nawiązuje dialog: „Czereśnia. Czeremcha. Śliwa”. Ale „trumniarz” natychmiast go poprawia: „Śliwa. Czereśnia. Czeremcha”. Ta niewinna korekta mnicha AD 1617 dotycząca kolejności zapachów – w moim mniemaniu – stanowi klucz do określenia ideogramu świętości. Aby zdobyć prawdziwą świętość, należy najpierw stać się niczym zwyczajny, prosty, „normalny” brat Śliwa (*pokora*), potem dodać poszukiwanie sensu, czego symbolem jest brat Czereśnia (*mądrość*), a w końcu najważniejszą cnotę – tęsknotę serca, tak jak brat Czeremcha (*miłość*). Właśnie te trzy cnoty (pokora – mądrość – miłość) oznaczają kres doskonałości człowieka. Jednak autor *Jasminum* zdecydowanie utrzymuje, iż taka świętość nadal jest ułomna i niepełna. Stąd pojawienie się Nataszy, a zwłaszcza Gieni (będącej personifikacją tajemniczej Bezimiennej sprzed czterystu lat, która jest *genius loci* klasztoru), wyzwała czwarty składnik idealnego aromatu, zapachu świętości – jaśmin. Ten ostatni element można interpretować jako *łaskę* (bez której nie ma zbawienia), zapach samego Boga, Jego miłość silniejszą niż śmierć; miłość, na którą człowiek musi odpowiedzieć wiarą.

<sup>55</sup> Zob. Rdz 8,20-22.

<sup>56</sup> Zob. J 13,1-11.

świętości na miarę ojca Pio lub siostry Wandy Boniszewskiej (od Aniołów), że nie czuje się godny żadnych stanów mistycznych. Tym bardziej na nią zasłużył – gdy przeor Kleofas snuje apokaliptyczne dywagacje, gdy trzej „pachnący” mnisi konkurują ze sobą w dziedzinie milczenia, umartwienia, a nawet lewitacji, brat Zdrówko po prostu jest. Modli się i pracuje. Troszczy się o wszystko.

Zakonnik martwi się również o sympatyczną Gienię, która będąc dzieckiem, przypomina o tym, że do Boga prowadzi droga dzieciństwa Bożego. To właśnie pięciolatka wnosi do klasztorного życia coś, czego brakuje bratu Zdrówko do prawdziwej świętości. Zwyczajną radość życia<sup>57</sup>. I to dzięki Gieni następuje przemiana poczciwego brata. Podczas ich pierwszego spotkania zakonnik jest rygorystyczny i oschły<sup>58</sup>. Przy pożegnaniu nie potrafi ukryć łez wzruszenia. A zatem misja małej apostołki została uwieńczona sukcesem: do modlitwy i pracy brat Zdrówko dodał radość, bez której nie ma świętości.

\* \* \*

Jakie wnioski płyną z porównania filmów Tykwera i Kolskiego? Przede wszystkim ukazana jest w nich podstawowa prawda antropologiczna, która definiuje człowieka jako istotę zdolną do miłości i niosącą w sobie głód miłości. Ta tęsknota za miłością nadaje człowiekowi prawdziwy status osoby. *Pachnidło* i *Jasminum* prezentują także różne formy ucieczki przed miłością, a nawet dramat odrzucenia powołania do miłości. Zmuszają do refleksji nad sensem życia: czy jesteśmy zdani na wyroki ślepego losu, złośliwego fatum, narzucającego nam poszczególne wybory życiowe, nawet zbrodnię (*Pachnidło*); czy też czuwa nad nami Opatrzność, która potrafi posłużyć się nawet dzieckiem, by okazać człowiekowi swoją przychylność (*Jasminum*)? Zapraszają wreszcie do postawienia pytania o „cudowność” w naszym życiu: przeor Kleofas i mieszkańcy Jaśminowa oczekują na cud (pojawienie się świętego), podobnie Grenouille liczy na cudowną przemianę – zacznie kochać i będzie kochany<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Pełne niezwykłego uroku są rozmowy Gieni z bratem Zdrówko, np. podczas podskakiwania na klasztornym korytarzu: „[Gienia] A ty nie skaczesz? / [brat Zdrówko] Po co? / [Gienia] Żeby skakać!” albo przy okazji egzaminu ze zwierzątek: „[Gienia] Krówka? / [brat Zdrówko] Latem trawka, zimą sianko / I buraki na śniadanko. / Gdy osiągnie pewien wiek / Dużo patrzeć ma na śnieg. / [Gienia] A po co na śnieg? / [brat Zdrówko] Żeby mleko było białe, / Żeby rosły dzieci małe”.

<sup>58</sup> „Zirytowany Brat Zdrówko, który jest oszczędny i chciałby dziecko nakarmić postem i modlitwą, a nie kanapką, dziwi się aroganckiej dziewczynce, która dopomina się o „swoje”: „A co się dziwisz?” (S. Radziszewski, *Gdy Ojciec odchodzi. Bryll, Kilar, Sosnowski i Kolski – o Papieżu Janie Pawle II*, [w:] *Idee i wartości. Humaniora Jana Pawła II*, red. M. Marczevska, Z. Trzaskowski, Kielce 2011, s. 246).

<sup>59</sup> W przypadku *Pachnidła* i *Jasminum* warto powtórzyć prowokacyjny dylemat J.L. Borgesa: „skoro bohaterowie jakiejś fikcji mogą być jej czytelnikami czy widzami, to my, jej czytelnicy czy widzowie, możemy równie dobrze być fikcją” (cyt. za: T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s. 166).



Powyższe zagadnienia nie są wprost przepisane z powieści Süskinda. Stanowią raczej swoisty komentarz, rodzaj filmowej wariacji na zadany przez *Pachnidło* temat. Jego bohater, Jan Baptysta Grenouille, zginął rozszarpany w kanibalistycznej uczcie, ale jego „miłośnicy” (z którymi czytelnik *może/nie chce* się utożsamić) dalej siedzą przy ognisku. „W ich posępnych duszach zagościła naraz błogość. A na ich twarzach lśnił dziewczęcy, delikatny blask szczęścia [...]. Po raz pierwszy zrobili coś z miłości” (P, 253). Czy zatem swoją śmiercią Jan Baptysta odkupił winę nienawiści i zbrodni, niczym nihilistyczny mesjasz składając się w dobrowolnej ofierze? A może stał się wampirem, którego krew obudzi trzydziestu nowych morderców? Tego nie wie nawet brat Zdrówko, nigdy bowiem nie był mistrzem interpretacji (choć zna łacinę). Grenouille Süskinda domaga się zatem kolejnej ekranizacji. Tarantino? Besson? Konwicki?<sup>60</sup> Nie, ten ostatni już nie.

#### THE AROMA OF CRIME (*PERFUME* BY TOM TYKWER AND *JASMINUM* BY JAN JAKUB KOLSKI)

##### Summary

The subject of the study is the novel by Patrick Süskind *Perfume*, filmed in two versions: Tom Tykwer's *Perfume* and *Jasminum* by Jan Jakub Kolski. Jean Baptiste Grenouille, the main character of *Perfume*, is a brilliant artist and felon looking for perfection who, by committing suicide, carries out the negation of humanity. Brother Health, one of the characters of *Jasminum*, is a humble and hard-working monk, on whom the grace of mystical holiness is bestowed by the Divine Providence. Both works – the literary and the cinematographic – can be analyzed in three directions: the search for a magical potion; the hunger for love which accompanies every human being; the fate as a force shaping human life. Regardless of the interpretation, the common denominator of these two masterpieces is the thesis that everyone is an artist, and his life can be read as a work of art. Beauty as an aesthetic category is not ethically determined: it can be a path to holiness, while it can also be a path to crime.

---

<sup>60</sup> Przeor Kleofas zapewne marzy o F. Fellinim!

Mirosława Kubasiewicz  
Uniwersytet Zielonogórski

## PANI DALLOWAY SPOTKANIE ZE ŚMIERCIĄ. O FILMOWEJ INTERPRETACJI POWIEŚCI VIRGINII WOOLF

*Pani Dalloway* (1925) ustaliła pozycję Virginii Woolf jako twórczyni nowego typu powieści, w której narracja odzwierciedla świadomość bohaterów, nie zajmując się przyczynowo-skutkową organizacją wydarzeń czy szczegółowym przedstawieniem świata<sup>1</sup>. W eseju *Nowoczesna proza* (*Modern Fiction*, 1925) pisarka tak uzasadnia potrzebę nowego ujęcia rzeczywistości w literaturze:

Przyjrzyjmy się przez chwilę jakiemuś zwykłemu umysłowi w zwykły dzień. Umysł odbiera niezliczoną ilość wrażeń: pospolitych, fantastycznych, rozplywających się bez śladu albo wrzynających jak ostrze stali. Spływają zewsząd jak nieustanna ulewa niezliczonych atomów i spadając, układają się w życie jakiegoś poniedziałku lub wtorku. Moment ważny wypada nie tu, lecz tam. [...] Życie to nie jest szereg symetrycznie ustawionych reflektorów, życie to jasna aureola, półprzezroczysta przesłona otaczająca nas od pierwszego przeblysku świadomości aż do samego końca. Czyż nie jest zadaniem powieściopisarza oddać tego zmiennego, tego nieznanego i nieokreślonego ducha, niezależnie od tego, jaką objawia aberrację czy złożoność, z najmniejszą, jaką się da, przymieszką wszystkiego, co może mu być obce i zewnętrzne?<sup>2</sup>

Powyższy cytat, w którym wyraźnie słychać echa teorii współczesnych Woolf myślicieli – Sigmunda Freuda i Henri Bergsona, podkreśla impresjonistyczną naturę świadomości, która nie hierarchizuje doznań w sposób racjonalistyczny; „wzór”, w jaki układają się „niezliczone atomy”, jest indywidualny, swoisty dla każdej osoby, co więcej, podlega nieprzewidywalnym zmianom. Jeśli życie człowieka to „półprzezroczysta

---

<sup>1</sup> Powieść V. Woolf była tak odmienna od wiktoriańskiej i edwardiańskiej powieści realistycznej, że autorka zastanawiała się, czy gatunek, który uprawia, nie powinien nosić innej nazwy. W liście do V. Sackville-West autorka pisze: „[...] chcę, żebyś wymyśliła nazwę, której mogę używać zamiast «powieści». [...] widzę, że nie umiem, nigdy nie umiałam, nigdy nie napiszę powieści. Jak więc to nazwać?” (V. Woolf, *Pokrewne dusze*, tł. M. Lavergne, Kraków 2014, s. 264).

<sup>2</sup> *Eadem*, *Nowoczesna powieść*, tł. E. Życieńska, [w:] *eadem*, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, Warszawa 1977, s. 287-288.

przesłona”, dojrzenie tego, co się za nią kryje, jest z gruntu skazane na porażkę; do prawdy o sobie można się tylko zbliżyć; podobnie do prawdy o innych, która jest jeszcze trudniejsza do uchwycenia. Ponieważ nie ma prawdy obiektywnej o postaci i jej doświadczeniach, narrator osobowy w *Pani Dalloway* zastąpiony został „niewidzialnym umysłem”, który ma dostęp do najskrytszych myśli i uczuć postaci, rejestrując je w formie czasu przeszłego, i który tylko z rzadka wypowiada własne przemyślenia<sup>3</sup>. Strumień świadomości, w *Pani Dalloway* jeszcze powiązany z mową pozornie zależną, daje czytelnikowi bezpośredni dostęp do wewnętrznego świata postaci, nie narzucając mu żadnych interpretacji odnarratorskich.

Czas w powieściach Woolf płynie inaczej niż w powieści konwencjonalnie realistycznej; chociaż zegary odmierzają upływające godziny, o rozwoju akcji w utworze stanowi czas subiektywny. Nic nieznaczący epizod lub banalny przedmiot mogą wywołać emocje i wspomnienia „rozszerzające” czas teraźniejszy, wypełniając go treścią bogatszą, niż mogłyby to uczynić wydarzenia zewnętrzne. Przeszłość nie przemija, lecz jest ciągle obecna, kształtując spojrzenie postaci na siebie i świat. Tak jak obecna jest przyszłość, czekająca na spełnienie<sup>4</sup>.

Nowe spojrzenie na psychikę człowieka i na czas wymagało nowej formy narracyjnej. Próba przedstawienia życia, „tego zmiennego, tego nieznanego i nieokreślonego ducha”, musiała rozsadzić ramy obowiązującej konwencji. Woolf rozwinęła metodę pisarską bliską metodzie impresjonistów; swoją prozę nasyciła znaczeniami symbolicznymi, wypełniła metaforami, zbliżając ją do poezji. Na kształt tej metody wpływ miało również kino. Film, wtedy jeszcze niemy, i kroniki filmowe cieszyły się dużym zainteresowaniem modernistów<sup>5</sup>. W *Pani Dalloway* Woolf zaadaptowała do swoich potrzeb technikę montażu filmowego, pozwalającą na zestawienie scen niepowiązanych czasowo i/czy przestrzennie lub przypadkowych postaci (np. połączyła różne postaci, pokazując ich reakcje na samolot rysujący na niebie slogan reklamowy); zastosowała zmiany perspektywy, nie tylko dając czytelnikowi możliwość wglądu w myśli Clarissy, ale również odsłaniając wrażenia i opinie innych postaci na jej temat, tworząc w ten sposób złożony, choć nigdy ostatecznie pełny, portret bohaterki; wykorzystwała długie ujęcia kamery towarzyszącej przemieszczającej się akcji (np. przejazdowi samochodu pewnej ważnej osoby przez ulice Londynu, ukazując jednocześnie wrażenie, jakie limuzyna robi na

<sup>3</sup> O narratorsze jako „stanie umysłu” w *Pani Dalloway* pisze J.H. Miller w eseju *Repetition as the Raising of the Dead*, [w:] *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, ed. H. Bloom, New York 1988, s. 81.

<sup>4</sup> N. Fusini zwraca uwagę na heideggerowskie ujęcie czasu w powieści V. Woolf – trzy ekstazy czasu: przeszła, teraźniejsza i przyszła muszą być zintegrowane, by życie było możliwe; teraźniejszość to przeszłość, która jeszcze nie minęła, a przyszłość wynika z przeszłości. Zob. N. Fusini, *Introduction*, [w:] V. Woolf, *Mrs Dalloway*, London 1993, s. XI. Woolf oczywiście nie mogła jeszcze znać myśli M. Heideggera, którego dzieło *Bycie i czas* dopiero powstawało, gdy ona pisała swoją powieść.

<sup>5</sup> V. Woolf odnotowuje w dzienniku każde wyjście do „kinematografu”.

wszystkich przechodniach, bez względu na ich status społeczny). Woolf, jak zauważa Pamela L. Caughie, „obserwuje i rejestruje, tak jak kamera”<sup>6</sup>, jednak nie jest to proste naśladowanie technik filmowych; należy raczej powiedzieć, że pisarka, wrażliwa na różne zmiany zachodzące w otaczającym ją świecie, potrafiła twórczo wykorzystać do osiągnięcia swoich celów literackich nowe technologie, szczególnie filmowe.

Swoje przemyślenia na temat filmu Woolf zamieściła w eseju *Kino*; pisarka doceniała możliwości nowego medium i przewidywała rozwój jego środków wyrazu, jednocześnie jednak zauważała jego słabości<sup>7</sup>. Z jednej strony, rejestrując rzeczywistość (w formie kronik i filmów dokumentalnych), kino uniwersalizuje doświadczenie przemijania; ma też moc odzierania z „niewinności i niewiedzy”, tak jak wtedy, gdy przedstawia zapis radosnej rzeczywistości, która uległa zagładzie w pierwszej wojnie światowej<sup>8</sup>. Z drugiej strony, twórcy filmowi pragną wyjść poza dokumentalny zapis i stworzyć własną sztukę, jednak niepewni, jak to zrobić samodzielnie, bez wsparcia innych sztuk, wykorzystują do tego literaturę, niestety, osiągając mało satysfakcjonujący efekt. Woolf podkreślała brak głębi w przedstawianiu postaci i ich emocji, dosłowność przekazu, podobnie jak w prozie wczesnowiktoriańskiej: „Pocałunek to miłość. Stłuczona filiżanka to zazdrość. Uśmiech to szczęście. Śmierć to karawan”<sup>9</sup>. Pisząc o nieudanej adaptacji *Anny Kareniny*, autorka zauważyła, że „dopiero, kiedy zaniechamy prób powiązania obrazków z książką, odgadniemy z jakiejś przypadkowej sceny – jak koszenie trawy przez ogrodnika – czego potrafiłoby dokonać kino pozostawione swoim własnym środkiem”<sup>10</sup>. A więc sugestia, metafora, a nie dosłowność, zbliżanie się do prawdy, a nie prawda obiektywna, podobnie jak w prozie modernistycznej. Kino, według Woolf, powinno dążyć do tego samego, do czego ona dążyła w literaturze – wypracowania nowego języka do opisu rzeczywistości. Tak jak literatura miała przestać „pasożytować” na rzeczywistości, to znaczy odejść od przedstawiania powierzchni zdarzeń, podobnie kino miało zrezygnować z dosłowności i imitowania literatury. Woolf oczekiwała od kina znalezienia

<sup>6</sup> P.L. Caughie, *Introduction*, [w:] *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, New York 2000, s. XXVII. P.L. Caughie podkreśla, że nie należy patrzeć na metodę pisarską V. Woolf jako imitację pracy kamery, należy raczej uznać, że „modernistyczne techniki narracyjne i nowe technologie kształtowały się wzajemnie” (*ibidem*, s. XXV).

<sup>7</sup> Esej *Kino* (*The Cinema*) został opublikowany w 1926 r. Należy pamiętać, że tekst ten dotyczy kina niemego. V. Woolf, *Kino*, tł. A. Ambros, [w:] *eadem*, *Pochyła wieża...*, s. 313-319.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 315.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 316.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Warto zauważyć, że intuicje V. Woolf dotyczące sztuki filmowej zbieżne były z przekonaniem współczesnych jej twórców i teoretyków kina; w eseju *The Making of the Film* z 1933 r. R. Arnheim podkreśla efektywność sugestii i parafrazy w filmie, np. wzbijające się stado ptaków w wyniku oddanego w ich pobliżu strzału (w filmie *Doki Nowego Jorku* J. von Sternberga) przez nagłośnienie ruchu wystraszonego ptactwa działa mocniej na wyobraźnię widza, niż gdyby pokazana została scena wystrzału (wraz z dźwiękiem – esej Arnheima, tak jak esej Woolf, dotyczy filmu niemego). R. Arnheim, *The Making of the Film*, [w:] *idem*, *Film as Art*, London 1958, s. 93-94.

sposobu, by wyrazić „tajemny język, który widzimy i czujemy, ale którym nigdy nie mówimy”<sup>11</sup>. Gdyby udało się go stworzyć, „żadna fantazja nie byłaby niedosiężna ani nierealna. Można by cofać przeszłość, znosić odległości, a przepaści, które rozrywają powieść [...], zasypać dzięki tożsamości tła, dzięki powtórzeniu jakiejś sceny”<sup>12</sup>.

Już rok po opublikowaniu omawianego eseju kino uzyskało głos<sup>13</sup> i jego rozwój przyspieszył; tak jak przewidywała Woolf, powstały nowe sposoby narracji filmowej. Czy w tej sytuacji filmowe adaptacje powieści, z których rzecz jasna kino nie zrezygnowało, miały szanse uniknąć dosłowności i powierzchowności, jakie pisarka zarzucała wczesnym niemych produkcjom? I czy, co dla nas najistotniejsze, jej proza, skoncentrowana na myślach i uczuciach bohaterów, może stanowić materiał na scenariusz filmowy, nie tracąc nic, lub niezbyt wiele, ze swej oryginalności?

*Pani Dalloway* została przeniesiona na ekran w 1997 roku przez Marleen Gorris<sup>14</sup>, na podstawie scenariusza Eileen Atkins, z Vanessa Redgrave w roli tytułowej<sup>15</sup>. Podobnie jak w powieści, akcja filmu obejmuje wydarzenia jednego czerwcowego dnia w 1923 roku, chociaż trudno tu mówić o wydarzeniach w konwencjonalnym sensie tego słowa. W ciągu około jedenastu godzin towarzyszymy Clarisse, żonie posła do parlamentu, Richarda Dallowaya, w przygotowaniach do wieczornego przyjęcia – zakupie kwiatów, naprawianiu sukni, a potem witaniu gości i rozmowach z nimi. Drugi wątek dotyczy Septimusa Warrena Smitha, weterana pierwszej wojny światowej, ofiary szoku artyleryjskiego, który tego dnia po południu popełnia samobójstwo. Wiadomość o jego śmierci przynosi na przyjęcie Clarissy spóźniony gość, sir William Bradshaw, lekarz Septimusa. A zatem w rzeczywistości zewnętrznej nie dzieje się zbyt wiele, albowiem „akcja” w prozie Woolf przeniesiona jest do świata wewnętrznego postaci, a tam dzieje się już ogromnie dużo.

Narzędziem literatury jest słowo, a narzędziem filmu – obraz, w związku z czym, jak podkreśla Rudolf Arnheim, niemiecki teoretyk filmu, idea dzieła w obu rodzajach sztuk nie może być przedstawiona w formie abstrakcyjnej, lecz pod postacią konkretnego wydarzenia<sup>16</sup>. Film Gorris i Atkins stara się być wierny powieści, ale jednocześnie, zgodnie z tezą Arnheima, unika nadmiernej abstrakcji, by zachować komunikatywność

<sup>11</sup> V. Woolf, *Kino*, s. 317.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 318.

<sup>13</sup> W 1927 r. wytwórnia Warner Bros. wyprodukowała pierwszy film z krótkimi dialogami – *Śpiewak jazzowy* i wkrótce obraz udźwiękowiony wyparł niemy, zarówno w USA, jak i w Europie. Zob. A. Hunter, *Movie Classics*, Edinburgh 1992, s. 115.

<sup>14</sup> M. Gorris wyreżyserowała w 1995 r. film *Ród Antonii*, nagrodzony Oscarem w kategorii „film nieanglojęzyczny”.

<sup>15</sup> *Pani Dalloway* to trzecia powieść V. Woolf przeniesiona na ekran (w Polsce dostępna tylko w formie DVD); jako pierwsza zekranizowana została powieść *Do latarni morskiej*, którą C. Gregg przygotował dla telewizji angielskiej w 1983 r., natomiast w 1992 r. S. Potter wyreżyserowała film kinowy na podstawie powieści *Orlando* z T. Swinton w roli tytułowej.

<sup>16</sup> R. Arnheim, *op. cit.*, s. 122.

przekazu. W związku z tym długie sekwencje myśli Clarissy zostają przełożone na obrazy – film rozgrywa się w planie teraźniejszości i przeszłości; banalne doświadczenia, na przykład zapach i ciepło letniego dnia, które uderzają panią Dalloway, gdy rano wychodzi z domu, przywołują, jak magdalenka Marcela Prousta, wrażenia, których doświadczała przed laty, w ten sposób zostajemy przeniesieni do rodzinnego domu Clarissy i widzimy ją i jej przyjaciół, Sally Seton i Petera Walsh, w młodości. Obraz wspomnienia pojawia się z lekkim opóźnieniem w stosunku do teraźniejszości – jeszcze patrzymy, razem z panią Dalloway, za odchodzącym Hugh Whitbreadem, którego spotkała w drodze do kwiaciarni, a już słyszymy głos młodego Petera, który bezlitośnie go krytykuje, jednak dopiero po chwili widzimy Clarissę i Petera przy huśtawce, patrzących za oddalającym się młodym człowiekiem. Mimo że bohaterka myślami zanurzona jest w przeszłości, kamera pokazuje ją przez krótkie momenty idącą ulicami Londynu, zaznaczając jej przytomną obecność w realnym świecie. Zabieg ten pozwala narracji filmowej zbliżyć się do techniki strumienia świadomości, w którym plany czasowe i obrazy również zachodzą na siebie.

Tak jak w powieści, również w filmie mamy dostęp do świadomości wszystkich powiązanych ze sobą postaci. Powiązanie to nie musi oznaczać znajomości. Clarissa i Septimus Smith należą do zupełnie innych grup społecznych i są sobie całkowicie obcy, jednak to on stanie się jej najbliższy tego dnia. W powieści oboje przyglądają się limuzynie, która zatrzymała się w pobliżu kwiaciarni, w filmie po raz pierwszy widzą się przez okno kwiaciarni, a właściwie to Clarissa widzi Septimusa, bo jego wzrok utkwiony w szybie nie przebija się przez nią; to wystarczy, by świat Clarissy zajął się ze światem Septimusa i by narracja objęła jego myśli. Te przejścia nie tylko odzwierciedlają narrację zastosowaną przez Woolf w powieści, ale też podkreślają swoisty transcendentalizm bohaterki – „Klarysa powiedziała, że czuje się u siebie wszędzie [...] Zatoczyła ręką koło [...]. Jest wszystkim tym [...]. Więc, żeby ją poznać (czy w ogóle poznać kogokolwiek), trzeba odszukać tych ludzi, którzy ją uzupełniają [...]”<sup>17</sup>. A zatem wszystkie postaci, które „wchodzą w kadr” Clarissy, nawet jeśli nie zna ich osobiście, tak jak Septimusa, stanowią część jej wewnętrznego świata.

Tak jak oczekiwała Woolf, kino znalazło sposoby, aby pokonać relacje czasowe i przestrzenne; dzięki temu jej proza mogła zostać przełożona na obraz, zachowując swoje walory (w czym jej eksperymenty z wykorzystaniem montażu filmowego w narracji zapewne wydatnie pomogły). Niemniej, ponieważ jest to proza, która koncentruje się na tym, co ukryte pod powierzchnią zjawisk, i ma poetycki charakter, część materiału musiała zostać odrzucona. Trudno byłoby na przykład zachować obraz reprezentujący

<sup>17</sup> V. Woolf, *Pani Dalloway*, tł. K. Tarnowska, Warszawa 1997, s. 180. Kolejne odniesienia do tekstu powieści podane będą w nawiasach po cytatach w tekście artykułu.

ważną epifanię, której Clarissa doświadcza, gdy uświadamia sobie naturę uczuć, jakie zdarza jej się żywić wobec kobiet:

Było to nagłym objawieniem, było jak rumieniec, który staramy się opanować, a potem, gdy oblewa nam twarz, poddajemy mu się, uciekamy na najdalsze krańce i tam drżymy, wiedząc, że świat zbliża się do nas nabrzmiały zdumiewającym znaczeniem, nabrzmiały zachwyceniem, które rozdziera jego cienką skorupę i bucha, wylewa niezwykły balsam na rany i pęknięcia. Wtedy, w takich chwilach widziała błysk światła; zapalkę płonąca w krokusie, ukryte znaczenie niemal jasno wyłożone (38-39).

„Zapalka płonąca w krokusie”, przejrzysta dla czytelników *Pani Dalloway*, straciłaby całą swoją moc, gdyby trzeba ją było objaśniać.

Z drugiej strony, film zawiera obrazy, przed którymi Woolf przestrzegała w swoim eseju, tak jakby autorki filmu nie do końca zaufały przenikliwości widzów. Powieść rozpoczyna się słynnym zdaniem: „Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi kwiaty” (5), natomiast film – sceną w okopach 1918 roku, w której Septimus widzi śmierć przyjaciela, Evansa. Pięć lat po zakończeniu wojny u Smitha pojawiają się symptomy tak zwanego szoku artyleryjskiego, o czym czytelnicy książki bez problemu wnioskujeją z jego zachowania, jeszcze zanim psychiatra, doktor Bradshaw, postawi swoją diagnozę. Z kolei w scenie, w której młoda Clarissa definitywnie odrzuca miłość Petera Walsh, po czym ucieka, zostawiając zrozpaczonego młodzieńca samego na tarasie, słychać grzmoty i zaczyna padać deszcz; nadanie światu zdolności współodczuwania z bohaterem przypomina strategię kina niemego. Wydaje się, że właśnie takich środków artystycznej wypowiedzi pisarka radziła unikać w adaptacjach literatury. Są to jednak drobne potknięcia, które nie przesądzają o jakości całego filmu, będącego udaną ekranizacją prozy Woolf.

Film, nawet jeśli jego twórcy starają się jak najwierniej oddać treść powieści, zawsze stanowi efekt ich decyzji interpretacyjnych. Jeden czerwcowy dzień obejmuje całe życie pani Dalloway, na które patrzymy z różnych perspektyw, podążając za myślami bohaterki i związanych z nią postaci. Mamy do dyspozycji ich wspomnienia, wrażenia, uczucia i wglądy, na podstawie których tworzymy obraz Clarissy i jej życia. Jaki zatem portret pani Dalloway wyłania się z filmu Gorris i Atkins?

W pierwszej scenie, w której pojawia się pani Dalloway, bohaterka gotowa do wyjścia, przez chwilę przygląda się swemu odbiciu w lustrze – widzimy elegancką kobietę o poważnej, nawet smutnej twarzy, która myśli: „Ci dranie, bogowie, nie powinni się wtrącać. Nigdy nie marnują szans, by zranić, popsuć szyki i zniszczyć ludzkie życie; są poważnie rozczarowani, jeśli mimo to zachowujesz się jak dama”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> *Pani Dalloway*, reż. M. Gorris, scen. E. Atkins, 1997; tekst filmu w tłumaczeniu K. Tryc.

I jeszcze: „Niebezpiecznie jest żyć nawet jeden dzień”<sup>19</sup>. A zatem Clarissa ma poczucie zagrożenia, świadomość, że szczęście, spokój, codzienność nie są zagwarantowane; że życie to szalenie trudne zadanie – trzeba być przygotowanym na nieszczęścia i nie okazywać słabości, „być damą” pomimo wszystko. Jej nienaganny ubiór i postawa są jak zbroja, która ma ją chronić przed niespodziewanym zagrożeniem, ukryć jej lęk. W pierwszej chwili odpowiedzialność za niepowodzenia, jakie wydarzają się w życiu, Clarissa rzuca na siły zewnętrzne – „tych drani, bogów”, ale zaraz dodaje, że w nich nie wierzy, zatem „nie ma kogo oskarżać”. W poglądach pani Dalloway pobrzmiewają echa egzystencjalizmu – zostaliśmy rzućeni w świat i zdani na siebie, bez możliwości odwołania się do wyższego autorytetu; co więcej, egzystencji człowieka towarzyszy trwoga wynikająca ze świadomości przemijania i konieczności śmierci. Liczne odniesienia do zakończonej pięć lat wcześniej wojny sugerują, że poglądy pani Dalloway są jej efektem, chociaż z powieści wiemy, że wynikają z jej osobistego doświadczenia (była świadkiem przypadkowej, bezsensownej śmierci swojej siostry, Sylwii), a wojna tylko je ugruntowała. Z formalnego punktu widzenia powyższe słowa anonsują rozwój wypadków w filmie – podobnie jak strzelba w dramacie Antona Czechowa sugerują, że jakieś nieszczęście popsuje plany Clarissy, że za coś będzie musiała wziąć odpowiedzialność, z czymś trudnym się skonfrontować.

Takie wprowadzenie postaci podkreśla to, co w niej ukryte, z czego sama nie do końca zdaje sobie sprawę. Jednak pani Dalloway to nie tylko osoba przeczuwająca egzystencjalną przypadkowość istnienia i przepełniona lękiem, która wie, że trzeba się mieć na baczności, ale też kobieta, która kocha życie, każdy, najzwyklejszy nawet jego moment: „[...] już samo to, że jeden dzień następuje po drugim [...], że człowiek budzi się rankiem, widzi niebo, że idzie przez park [...], że przychodzi Piotr, że są te róże... to wystarczy”. Tym bardziej „nieprawdopodobna wydaje się po tym śmierć! I że życie musi się skończyć!” (144-145). Powaga, z jaką pani Dalloway przygląda się swojemu odbiciu w lustrze w pierwszej scenie filmu, ustępuje, gdy Clarissa wchodzi do salonu; jej twarz wyraża zachwyt – cudowną pogodą, przygotowaniami do przyjęcia, albo po prostu – urodą życia. Dopiero wtedy pada słynna kwestia otwierająca powieść, że pani Dalloway sama kupi kwiaty.

Spacer do kwaciarni w piękne czerwcowe przedpołudnie nie skłania do myśli o lęku, toteż bohaterka zanurza się w nim jak w ciepłym morzu. Wracają do niej obrazy z młodości – rodzinnego domu, przyjaciół. Jednak doświadczony widz wie, że ten przyjemnie nostalgiczny nastrój nie może trwać. W kwaciarni, otoczona bogactwem roślin stworzonych po to, by upiększać życie człowieka, pani Dalloway niespodziewanie doświadcza śmiertelnego lęku. Gdy wybiera kwiaty, nagle słychać wybuch – za

<sup>19</sup> Tłumaczenie – M.K. Przekład zamieszczony w filmie nie oddaje znaczenia, które myśl Clarissy zawiera w oryginale: *It's very dangerous to live for one day*.



oknem kwiaciarni widzi twarz Septimusa Warrena Smitha wykrzywioną przerażeniem. Ponieważ scena ta przywołuje otwierającą film sekwencję, w której Septimus jest świadkiem zgonu przyjaciela, jego przerażenie łączy się ze śmiercią. Chociaż pani Dalloway nic o tym człowieku nie wie, rozpoznaje w jego twarzy swoją własną trwogę. Przez kilka sekund jest w innym wymiarze – okno kwiaciarni staje się dla niej „miejszem granicznym” – „bramą między życiem i śmiercią”<sup>20</sup>. Do rzeczywistości przywołuje ją głos kwiaciarki, informujący, że wybuch spowodowany został przez samochód.

Przerażenie, jakiego doświadcza Clarissa, nie przekłada się na refleksję, niemniej zapada w nią głęboko. Nie bez powodu jej myśli cały czas oscylują wokół przemijania; kobieta czuje, że wszystko, co było istotne w jej życiu, skończyło się: „nie będzie małżeństwa, macierzyństwa”; jest już tylko „panią Ryszardową Dalloway, która wydaje przyjęcia”<sup>21</sup>, a nie Clarissą, przed którą jest jeszcze całe życie. Wąskie i strome schody prowadzące do sypialni pani Dalloway przywodzą jej na myśl obraz wieży, i tak też postrzega miejsce, w jakim się znalazła, skończywszy 52 lata: „Weszłam do wieży i zostawiłam ich w słońcu, zbierających jeżyny”<sup>22</sup>. Clarissa ma poczucie utraty atrakcyjności seksualnej i związanej z tym marginalizacji. Zmysłowa przyjemność, jaką dają promienie słońca czy smak jeżyn, już są poza nią; jej rzeczywistość to chłodna wieża, w której nie powstanie nowe życie. Ta metafora ma jednak drugą wykładnię w przypadku pani Dalloway. Wieża to także schronienie przed słońcem nazbyt gorącym, nawet za cenę rezygnacji z przyjemności, jaką reprezentują jeżyny, ale której doznanie okupione jest pewnym ryzykiem – jeżyny mają kolce. Pani Dalloway rezygnuje ze zmysłowych doznań związanych z seksualnością bez żalu. Jej przeniesienie się do pokoju na poddaszu miało związek z przebyłą chorobą – potrzebowała spokoju, a Richard, jej mąż, często wraca z obrad parlamentu późnym wieczorem, jednak gdy wyzdrowiała, do wspólnej sypialni już nie wróciła. Clarissa potrzebuje do życia kontaktu z ludźmi, ale równie mocno potrzebna jest jej własna przestrzeń, dlatego wieża w jej przypadku to raczej azyl, nie zesłanie. A zatem pokój na poddaszu to nie tylko symbol marginalizacji wynikający z przemijania, ale również przestrzeń wolności pozwalająca na bycie z samą sobą.

Odsłaniając firanki w sypialni na poddaszu, Clarissa przez ułamek sekundy znowu widzi za oknem twarz Septimusa. A więc, mimo że świadomie nie analizowała doświadczenia, które miało miejsce w kwiaciarni, jego ślad utrwalił się w jej podświadomości. Poczucie przemijania i lęk przed śmiercią są w Clarissie mocno zakorzenione, więc nie bez przyczyny przychodzi jej na myśl fragment pieśni żałobnej: „Nie lękaj się już żaru słońca / I zimy wścieklej mrozu złego” ze sztuki *Cymbeline* Williama Shakespeare’a.

<sup>20</sup> A. Smith zauważa, że w doświadczeniu samej V. Woolf można znaleźć takie „miejsca graniczne”, które ona sama nazywa „bramą między życiem i śmiercią” (tłumaczenie – M.K.), A. Smith, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Public of Two*, Oxford 2007, s. 13.

<sup>21</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Pieśń śpiewana nad ciałem Imogeny mówi o spokoju, jaki przynosi śmierć – już nic nie przeraża: ani skrajne emocje, ani „gniew wielkich”, ani „szyderstwa, obmowy, wrzask”, albowiem wszystko „śmierć w proch zmieni”<sup>23</sup>. Jednak to pocieszenie wydaje się dość powierzchowne – należy pamiętać, że Imogena jest pogrążona we śnie, jej życie powróci. Śmierć, która przeraża Clarissę, jest ostateczna – nie będzie przebudzenia. Pieśń daje pocieszenie, ale w świecie bez Boga nie eliminuje lęku.

Lęk Clarissy to też lęk przed życiem, pomimo jej dla niego zachwyty; w młodości, jak dowiadujemy się ze wspomnień, odrzuciła uczucie Petera, bo bała się „rzucić wszystko i wyruszyć [z nim – M.K.] w świat”<sup>24</sup>, bała się jego zachłannej miłości i jego oczekiwań, których nie potrafiła spełnić. Wybrała Richarda Dallowaya, który dawał jej poczucie bezpieczeństwa i „swobodę oddychania”, z którym życie było prostsze niż z Peterem. Wybór, jakiego dokonała, wynikał z rozpoznania własnych potrzeb i ograniczeń, jednak wbrew miłości do Walsha. Rezygnacja z tego uczucia oznaczała zdradę ideałów, w jakie Clarissa, Peter i Sally Seton wtedy wierzyli; oznaczała rezygnację z realizacji twórczego potencjału, jaki Peter w niej widział i jaki ona również chciała w sobie widzieć, gdy razem z Sally planowały zmienić świat. Clarissa wybrała to, co zapewniało jej bezpieczeństwo i sprawiało przyjemność, ale nie może zapomnieć krytycznych uwag Walsha o jej konwencjonalności, powierzchowności i marnowaniu energii na światowe zabawy. Nigdy nie opuściła jej wątpliwość, czy nie straciła czegoś naprawdę cennego, rezygnując z życia z Peterem. Pytanie to powraca, gdy ukochany z czasów młodości, który właśnie wrócił z Indii, składa jej niezapowiedzianą wizytę. Jak dawniej jest interesujący i pełen emocji. Na myśl, że gdyby za niego wyszła, jej życie byłoby atrakcyjne, wypełnione emocjami, ogarnia ją poczucie straty, chociaż wie doskonale, że nie byłoby dobrym małżeństwem. Tak więc, mimo że Clarissa nie ma wątpliwości, że dobrze zrobiła, wychodząc za męża za Richarda, brakuje jej siły czy pewności siebie, by całkowicie zaakceptować swój wybór, bez żalu za tym, co mógłby jej ofiarować Peter. Dlatego, pełniąc honory gospodyni podczas przyjęcia, Clarissa patrzy na siebie nie oczami Richarda, lecz Petera i ma poczucie bezsensowności całego przedsięwzięcia i swojej w nim roli.

Clarissa, na co dzień pogodna i radosna, jest osobą, która zdaje sobie sprawę z przypadkowości ludzkiego istnienia i wynikającej z niej egzystencjalnej samotności człowieka: „Ktoś taki a taki mieszka w South Kensington, ktoś inny w Bayswater, jeszcze ktoś inny, powiedzmy, w Mayfair. A ona bezustannie jest świadoma ich istnienia; i mówi sobie: co za marnotrawstwo, jaka niepowetowana strata” (144). Właśnie dlatego próbuje tworzyć sytuacje, w których ludzie będą się czuli, chociaż przez moment,

<sup>23</sup> W. Shakespeare, *Cymbeline. Król Brytanii*, tł. M. Słomczyński, Kraków 1983, akt IV, sc. II, s. 139-140.

<sup>24</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

mniej samotni. Temu mają służyć jej przyjęcia. Na uwagę Richarda, że zbyt się nimi przejmuję, odpowiada:

To wszystko, co mogę zrobić – dać ludziom jeden wieczór, gdy wszystko wydaje się czarujące. Wszystkie kobiety – piękne, wszyscy mężczyźni – przystojni, a każdy czuje, że jest miły i zabawny. A potem wrócą do domów, myśląc: „Jak było wesoło”, „Co za wspaniały wieczór”, „Jak dobrze jest żyć”<sup>25</sup>.

Mimo że inni mogą widzieć w tym snobizm, dla Clarissy przyjęcie to „ofiara”, jaką składa życiu (144). Tym razem jednak wieczór przebiegnie nieco inaczej niż zazwyczaj – zgodnie z zapowiedzią ukrytą w zdaniach wypowiedzianych przez panią Dalloway na początku filmu coś musi się wydarzyć, by „popsuć jej szyki”.

Początek przyjęcia nie jest zbyt udany – rozmowy nie toczą się dość wartko, goście nie wydają się dobrze bawić, ale wkrótce atmosfera się ożywia i wszystko wskazuje na to, że przyjęcie Clarissy odniesie sukces. Momentem przełomowym, „ciosem zadany przez bogów” okazuje się wiadomość przyniesiona przez spóźnionego doktora Bradshawa o samobójczej śmierci Septimusa. Clarissa, słysząc wyjaśnienia psychiatry, nie ma wątpliwości, że Smith zabił się, bo nie mógł znieść przymusu, jaki lekarz zastosował wobec niego: „wtargnąłeś w jego duszę, uczyniłeś jego życie nie do zniesienia, więc je sobie odebrał”<sup>26</sup>. Bradshaw, wygłaszający swoje poglądy tonem niedopuszczającym sprzeciwu, reprezentuje siłę i władzę nad jednostką, stając się dla Clarissy uosobieniem opresji – to on i jemu podobni zastąpili „bogów”, w których pani Dalloway nie wierzy.

Wiadomość o samobójczej śmierci młodego człowieka wytrąca Clarissę z równowagi na tyle mocno, że musi się ukryć przed gośćmi; znowu znajduje się w „miejscu granicznym”, „między życiem i śmiercią”, tym razem w otwartym oknie wychodzącym na ulicę, poniżej którego widać okalające dom ogrodzenie zakończone ostrymi szpikulcami, takimi samymi jak te, na które rzucił się Septimus. Jak pisze Wiesław Juszczak, ta śmierć „zdaje się zrazu niszczyć, następnie przyćmiewać chwilowe zwycięstwo Clarissy – i unieważniać je”<sup>27</sup>. Dodajmy: zwycięstwo nad samotnością, przypadkowością i skończonością istnienia, którego jej przyjęcie jest wyrazem. Ofiara Clarissy zatem, w obliczu śmierci Septimusa, traci znaczenie. Stojąc w takim samym miejscu, w jakim Septimus znajdował się kilka godzin wcześniej, pani Dalloway wręcz fizycznie odczuwa jego śmierć. Jest to moment przełomowy, początek rozbudowanej epifanii, która prowadzi do przemiany bohaterki.

<sup>25</sup> Tłumaczenie tego fragmentu filmu zostało uzupełnione o pominięty przez tłumaczkę ścieżki dźwiękowej tekst: *How good it is to be alive* (M.K.).

<sup>26</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>27</sup> W. Juszczak, *Zasłona w rajskie ptaki*, Warszawa 1981, s. 128.

Clarissa uświadamia sobie, że Septimus, wybierając śmierć, zachował czystość duszy, którą uchronił przed „Bradshawami”. Ta konstatacja prowadzi do pytania o to, czy ona sama w codziennym życiu nie zagubiła czegoś cennego. Zdaje sobie sprawę ze strachu przed życiem, który zadecydował o jej małżeństwie z Richardem, ale jednocześnie uzyskuje pewność słuszności swojej decyzji:

Rodzice dają nam życie, które trzeba przeżyć aż do końca, przejść przez nie pogodnie. Czasem w głębi serca potwornie się bałam, że nie dam rady; bez Ryszarda siedzącego i czytającego „Timesa” zginęłabym. Przysiadam obok niego jak ptak i powoli odżywam<sup>28</sup>.

Początkowe przerażenie i poczucie porażki ustępują powracającej radości życia; doświadczwszy pośrednio śmierci, Clarissa wraca do życia; wie, że potrafi już wziąć odpowiedzialność za swoje życie i zrobić z niego to, co może najlepszego. Konfrontacja ze śmiercią, która była wyborem Septimusa, pozwoliła jej zaakceptować w pełni własne wybory życiowe, doświadczenia młodości, straty, których nigdy nie odzyska, a także przemijanie. Śmierć Septimusa, paradoksalnie, stała się więc katalizatorem, który pozwolił Clarissie objąć i zaakceptować siebie i swoje życie, dlatego, stojąc w oknie, mówi: „Nie żałuję tego młodzieńca, który się zabił. Jestem nawet zadowolona, że mógł to zrobić, wyzwolić się; sprawił, że poczułam piękno; czuję się trochę jak on, mniej się boję”<sup>29</sup>.

Clarissa jest gotowa, by wrócić na przyjęcie. Stojąc w drzwiach do salonu, znowu znajduje się w „miejscu granicznym”, ale tym razem wychodzi z ciemności. Autorki filmu zrezygnowały z ostatniego zdania powieści, jednego z najbardziej enigmatycznych w literaturze – *For there she was* („Bo była”). Zdanie to należy do Petera Walsha, który, gdy ją wreszcie widzi, uświadamia sobie, „że otwiera się przed nim wszystko, czym zawsze była i jest dla niego Klarysa”<sup>30</sup>. W filmie pierwszą osobą, która zauważa jej powrót, jest jednak Richard, który na jej widok mówi: „Jesteś”<sup>31</sup>. Znaczenie tego słowa przekracza tylko stwierdzenie obecności – dla Richarda powrót Clarissy to jej odzyskanie, przywrócenie życiu. Na jego twarzy maluje się ulga, że wróciła, pokonując przerażenie, jakie wywołali w niej państwo Bradshaw, i miłość, której nie potrafi wypowiedzieć, ale która od lat stanowi sens jego życia, dlatego „jesteś” to, tak jak czerwone róże, które przyniósł jej w czasie lunchu, jego niewypowiedziane miłosne wyznanie.

<sup>28</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Polski przekład cytowanego zdania to: „Bo Klarysa stała przed nim” (V. Woolf, *Pani Dalloway*, s. 231), jednak, jak W. Juszcak słusznie zauważa, nie oddaje on subtelnych znaczeń wynikających z kontekstu, nie jest również zgodny z idiomatycznym zastosowaniem oryginalnej frazy, dlatego proponuje wersję: „Bo była” (W. Juszcak, *Trema*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 18, s. 8).

<sup>31</sup> Angielski zwrot *There you are* został przetłumaczony w filmie jako „Tu jesteś”, co podkreśla miejsce – tu, nie tam, podczas gdy zwrot ten oznacza po prostu „Jesteś”, i to właśnie mówi Richard.

Połączenie Clarissy i Richarda zaraz po jej wyjściu „z ciemności” to też potwierdzenie jej pewności, że to on nadaje sens jej życiu.

Pani Dalloway, zajmując się gośćmi, nie znalazła czasu, by porozmawiać z Peterem, który tylko po to przyszedł na przyjęcie; to prawda, że była zajęta pełnieniem honorów gospodyni, ale też odsuwała w czasie rozmowę z nim, ponieważ nie była na nią gotowa. Wiedziała o jego krytycznym stosunku do jej stylu życia i pamiętała pytania, które jej zadał przed południem – „Czy jest szczęśliwa?” i „Czy Richard...?”<sup>32</sup>. Tego drugiego nie zdążył dokończyć, ani ona na nie odpowiedzieć, bo rozmowę przerwało wejście pokojówki. Przez cały dzień jej myśli wracały do przeszłości, krążyły wokół przemijania i śmierci, a jedyną pociechą, jaką w sobie znalazła, były słowa pieśni żałobnej nad ciałem Imogeny, które jeszcze mocniej podkreślały przemijanie, obiecując spokój wynikający ze śmierci. Czy mogła wtedy powiedzieć Peterowi, że jest szczęśliwa? I że nie mogłaby być szczęśliwa bez Richarda? Jednak teraz może już stanąć przed Peterem bez lęku, że zostanie osądzona, że poczuje wątpliwość, czy nie straciła czegoś cennego w życiu. Już ma pewność, że jej życie jest jej wyborem, do którego ma prawo. Dlatego słowa Clarissy skierowane do Walsh: „W końcu jestem”<sup>33</sup> mówią więcej niż tylko to, że wreszcie ma dla niego czas. Po doświadczonej właśnie konfrontacji ze śmiercią „w końcu jest” pewna swoich wyborów, „w końcu” niczego nie żałuje, „w końcu” mniej się boi życia, przemijania i śmierci. Jej „bycie” jest teraz „pełnią istnienia” (231).

Interpretacja zaproponowana przez Gorris i Atkins ma wyraźnie egzystencjalny rys. Brak nadrzędnych sił, „bogów”, do których można by się odwołać, pozostawia człowieka samego z trwogą i przed życiem, które jest przypadkowe i samotne, i przed śmiercią, której uniknąć nie sposób. Jednak Clarissa, dzięki niespodziewanej konfrontacji ze śmiercią, odzyskuje odwagę bycia<sup>34</sup>. Interpretacja ta stanowi próbę odsłonięcia rąbka „półprzejrzystej przesłony”, za którą skrywa się prawda o pani Dalloway. Nigdy się nie dowiemy, czy usatysfakcjonowałyby ona autorkę powieści; jednak z perspektywy widza (i czytelnika) adaptacja *Pani Dalloway* stanowi udaną próbę przełożenia języka powieści i rzeczywistości w niej wykreowanej na język filmu.

<sup>32</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> O konieczności akceptacji śmierci jako warunku autentycznego bycia pisze M. Heidegger: „Właściwe bycie ku śmierci [...] odsłania jestestwu zaturę w Sobie-Się i stawia to jestestwo wobec [...] możliwości bycia sobą, sobą jednakże w namiętnej, wyzbytej złudzeń Sie, faktycznej, pewnej samej siebie i trwającej się wolności ku śmierci” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, tł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 373).

## **MRS DALLOWAY'S ENCOUNTER WITH DEATH. ON THE FILM INTERPRETATION OF VIRGINIA WOOLF'S NOVEL**

### Summary

The prose of Virginia Woolf poses a great challenge to film makers due to its focus on the inner lives of the characters rather than their external reality. Woolf's portrait of the eponymous character of *Mrs Dalloway* is not direct – she draws it obliquely, following her conviction that human life is “a luminous halo, a semi-transparent envelope” and so the full truth of it can never be gained. The technique of stream of consciousness used extensively by Woolf does not translate easily into the film language, and yet three of her novels have already been turned into films. Among them there is *Mrs Dalloway*, adapted by Marleen Gorris (director) and Eileen Atkinson (script writer) in 1997. The film portrait of the novel's heroine invites an existential interpretation. Clarissa Dalloway is shown as a person aware of contingency and transitoriness of human existence, and of human metaphysical solitude. But she is also a person who sees beauty in everyday life; that is why she gives parties – they are her “offering” to life which she loves. In about eleven hours which the story spans, Clarissa not only prepares and hosts the party but also contemplates her life. All day long her thoughts return to her youth, she has a very strong sense of the passing of time, and experiences a moment of extreme fear; what is more, Peter Walsh, whose love she rejected when they were young, unexpectedly pays her a visit. All this is a preparation stage for what is going to happen in the evening. At the party Clarissa hears about the suicide of a young man. This confrontation with death has a tremendous effect on her. She feels devastated but soon her despair changes into strength which makes it possible for her to accept her own finitude and to face life; now she is certain of the rightness of her past decisions and, most importantly, of who she is.



Urszula Gołębiowska  
Uniwersytet Zielonogórski

## ODZYSKANE CIAŁO CATHERINE SLOPER. PLAC WASZYNGTONA HENRY'EGO JAMESA W INTERPRETACJI AGNIESZKI HOLLAND

Badacze twórczości Henry'ego Jamesa chętnie podejmują popularną obecnie tematykę ciała i seksualności w odniesieniu do dzieł pisarza, który przez znaczną część XX wieku był uważany za uosobienie purytańskiej powściągliwości. Już jego współcześni, krytycy i pisarze, zarzucali Jamesowi pomijanie fizycznej sfery ludzkiego doświadczenia: Edward Morgan Forster miał mu za złe postaci „niezdolne do [...] szybkich ruchów i zmysłowości”<sup>1</sup>, w których André Gide widział jedynie „uskrzydłone popiersia” pozbawione ciężaru ciała i „całej tej dzikiej ciemności”<sup>2</sup>. Krytyka Jamesowskich bohaterów wyszła również spod pióra Herberta George'a Wellsa, według którego są oni wyzbyci cech stanowiących o prawdziwości postaci literackich – „nigdy nie uprawiają namiętnej miłości, nie prowadzą zażartych wojen, nie wznoszą okrzyków w czasie wyborów ani nie pocą się, grając w pokera”<sup>3</sup>. Późniejsi badacze zainspirowani biografią Jamesa tłumaczyli jego niechęć do otwartego wyrażania uczuć i cielesnych doznań ukrytym homoseksualizmem przypisywanym pisarzowi. Odchodząc od prostego biografizmu, współczesne interpretacje, szczególnie utworów pochodzących z późniejszego okresu twórczości Jamesa, wydobywają materialność i cielesność obecne w jego prozie, często na poziomie języka i stylu; owe wglądy należą przede wszystkim do najnowszej generacji badaczy z kręgu badań queerowych<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1990, s. 143 (tłumaczenie wszystkich cytatów obcojęzycznych – U.G.).

<sup>2</sup> A. Gide, *Henry James*, [w:] *The Question of Henry James*, ed. F.W. Dupee, New York 1973, s. 258.

<sup>3</sup> H. James, *A Life in Letters*, ed. P. Horne, London 1999, s. 555.

<sup>4</sup> N. Hurley (*Henry James and the Sexuality of Literature. Before and Beyond Queer Theory*, [w:] *A Companion to Henry James*, ed. G.W. Zacharias, Oxford 2008) charakteryzuje nowe badania queerowe jako projekt formalistyczny, koncentrujący się nie na tropieniu seksualności autora czy diagnozowaniu postaci literackich, ale na formie utworów H. Jamesa, która komunikuje coś, czego treść nie może wyjawic (*ibidem*, s. 316). Tego rodzaju podejścia do jego pisarstwa badają niedopowiedzenia w tekstach, posługując się metodologią dekonstrukcji i psychoanalizy (*ibidem*, s. 317).



Omawiany w artykule *Plac Waszyngtona* Agnieszki Holland jest ekranizacją wczesnej powieści pisarza pod tym samym tytułem z 1881 roku, osadzonej w Nowym Jorku połowy XIX wieku, w której cielesność nie odgrywa kluczowej roli. Powieść koncentruje się na nieoczekiwanej przemianie głównej postaci, Catherine Sloper, z załęcznionej, podporządkowanej ojcu dziewczyny w świadomą siebie kobietę. Początkowo cicha, chorobliwie nieśmiała, uznana przez rozczarowanego ojca za niezbyt bystrą, bohaterka zmienia się pod wpływem miłości do Morrisa Townsenda. Niezgoda doktora Slopera na małżeństwo, rozstanie z narzeczonym, który okazuje się, tak jak zapowiadał ojciec, zainteresowany wyłącznie posagiem Catherine, stają się impulsami do transformacji młodej kobiety. *Plac Waszyngtona* należy do tych utworów Jamesa, w których pisarz podejmuje temat pozycji kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, dając przykład wyobraźni zdolnej utożsamiać się z kobiecym położeniem i doświadczeniem. Empatyczny narrator rejestruje rozwój bohaterki, który przebiega w powieści na poziomie świadomości. Stopniowe zmiany zachodzące w jej sposobie postrzegania rzeczywistości, siebie i innych sprawiają, że pozornie niezauważalna, niezewnętrzzniona, transformacja jest dla uważnego czytelnika subtelną ewolucją, niemożliwą do pokazania na ekranie<sup>5</sup>.

Wprowadzając motyw cielesności, film Holland, podobnie jak inne ekranizacje prozy Jamesa ostatnich dwóch dekad, pokazuje to, co w powieści wewnętrzne, oraz w pewnym sensie dopowiada „braki” odnotowane przez wczesnych krytyków twórczości pisarza<sup>6</sup>. Zmiany pojawiające się w filmowej wersji *Placu Waszyngtona* dodatkowo naznaczają interpretację duchem naszych czasów i zbliżają ją do oczekiwań dzisiejszych widzów. Rolę współczesnego kontekstu w kształtowaniu nowych wersji klasycznych dzieł podkreśla tłumaczka literatury Magdalena Heydel, twierdząc, że „w przekładzie przeglądają się jak w lustrze czas i miejsce, które go stworzyły, a nie te, w których powstał oryginał”<sup>7</sup>. Jeżeli uznać, że adaptacja jest swoistym przełożeniem powieści

<sup>5</sup> J.W. Gargano (*Washington Square: A Study in the Growth of an Inner Self*, „Studies in Short Fiction” 1976, vol. 13.3, s. 355-362) zauważa i wylicza momenty, w których Catherine po raz pierwszy doświadcza pewnych uczuć: pierwszą wymijającą odpowiedź, której udziela ojcu, nie chcąc zdradzić wrażenia, jakie wywarł na niej Morris Townsend; pierwszy raz, kiedy czuje gniew na wieść o potajemnym spotkaniu ciotki z Morrisem (*ibidem*, s. 302); chwilę, kiedy „serce mocno biło jej z podniecenia – oto po raz pierwszy zwróciła się do ojca z oburzeniem” (*ibidem*, s. 337). Narrator rejestruje rozwijające się w ukryciu niezależne życie Catherine oraz fakt, że ona sama zyskuje wgląd w siebie: „Patrzyła na siebie tak, jak patrzyłaby na obcą osobę, nie wiedząc, co dalej robi [...]” (*ibidem*, s. 292).

<sup>6</sup> Nie zawsze wprowadzenie pominiętych przez autora elementów wzbogaca wymowę dzieła. Przykładem ekranizacji powieści H. Jamesa, która chybia i traci wyrazistość, podkreślając nieobecność w powieści zmysłowość bohaterki, jest *Portret damy* wyreżyserowany przez J. Campiona. Jak słusznie zauważa D. Izzo, dodane do filmu seksualne fantazje Isabel Archer zaciemniają jedynie wymowę utworu jako „studium władzy ideologii patriarchalnej” (D. Izzo, *Wyzwolić kobietę wyzwoloną: portret(y) damy*, tł. D. Gutfeld i M. Linke, [w:] *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa. Transpozycje, komentarze, analogie*, red. M. Buchholtz, Toruń 2005, s. 162-163).

<sup>7</sup> M. Heydel, *Dialog światów*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 52-53, <https://www.tygodnik-powszechny.pl/dialog-swiatow-18080> [dostęp: 15.12.2014].

na język filmu, powyższe stwierdzenie można odnieść do filmowych wersji literackiej klasyki, które w twórczy sposób podchodzą do oryginalnych tekstów, proponując ich nowe odczytanie. Adaptacja Holland, mimo że w dużej mierze wierna powieściowemu pierwowzorowi, dokonuje znaczących przesunięć i zmian w obrębie scen i sposobu przedstawienia głównych postaci. Niniejszy artykuł wykazuje, że akcentując bądź eliminując elementy Jamesowskiego oryginału oraz wprowadzając niewystępujące w nim motywy, sceny i kwestie, reżyserka konsekwentnie buduje nowe, współczesne odczytanie powieści, w którym ciało i materialny aspekt egzystencji odgrywają znaczącą rolę w kreacjach głównych postaci, w ich świadomości, a przede wszystkim w zaskakującej przemianie bohaterki. Wewnętrzny rozwój Catherine zyskuje w filmie dodatkowe źródło i wymiar, a ciało dodatkowo ową zmianę wyraża.

Podkreślając rolę ciała w przemianie głównej bohaterki, Holland zbliża się do psychologicznych i filozoficznych dyskursów na temat znaczenia cielesności w postrzeganiu, świadomości i konstrukcji podmiotowości. W świetle postkartezjańskich sposobów rozumienia podmiotu, znajdujących odbicie w badaniach literackich, nie sposób oddzielić ciała od świadomości. Współczesne analizy i interpretacje tekstów inspirowane francuską fenomenologią podkreślają zatem rolę tego wymiaru ludzkiego doświadczenia w percepcji, działaniu i niedyskursywnych formach rozumienia. Wpisaną w świat cielesność pojmuje się jako medium, poprzez które możliwe jest doświadczenie rzeczywistości, postrzeganie, konstruowanie tożsamości. Ciało nie jest narzędziem kierowanym przez świadomość, ale „wehikułem bycia w świecie” oraz „fundamentem doświadczenia (tj. przeżywania) świata”<sup>8</sup>. Emmanuel Levinas z kolei podkreśla rolę separacji – ustanowienia niezależnego fizycznego bycia w świecie i cielesnego rozkoszowania się światem – w rozwoju świadomości, a następnie podmiotowości. Zmysłowe szczęście indywidualizuje jednostkę, stanowi o jej odrębności i niezależności<sup>9</sup>. W filmie Holland pobrzmiwają echa tych wglądów: wyraźnie zaznacza się wpływ uczucia, zmysłowości na samoświadomość Catherine i sposób, w jaki postrzega innych.

Przeobrażenie bohaterki inicjuje nie tylko fizyczny dotyk Morrisa Townsenda, mimo że namiętność odgrywa w filmie ważną rolę. Mężczyzna obdarza pozbawioną miłości Catherine uwagą i uczuciem, tym samym stwarzając ją na nowo. Judith Butler w artykule na temat roli ciała w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego przywołuje jego koncepcję dotyku stanowiącego „warunek, który zapoczątkowuje [...] egzystencję”<sup>10</sup>. Ten pierwotny, formacyjny dotyk nie jest rozumiany po prostu jako dotknięcie albo bycie dotkniętym, nie jest przedmiotem doświadczenia, ale „inauguruje doświadcze-

<sup>8</sup> E. Struzik, *Husserlowskie inspiracje francuskiej fenomenologii ciała*, [w:] *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. E. Struzik, Katowice 2010, s. 227.

<sup>9</sup> E. Levinas, *Totality and Infinity*, trans. A. Lingis, Pittsburgh, Pennsylvania 2004, s. 120, 147.

<sup>10</sup> J. Butler, *Merleau-Ponty and the Touch of Malebranche*, [w:] *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, ed. T. Carman, M.B.N. Hansen, Cambridge 2004, s. 182, 186.

nie”. Jest warunkiem cielesności, „aktywnie poruszającą podstawą uczucia i poznania”, sposobem, w jaki ciało ożywia duszę<sup>11</sup>. Bohaterka filmu doświadcza czegoś podobnego do tego pierwotnego, życiodajnego dotyku, którego nie zaznała w dzieciństwie. Film podkreśla wczesne pozbawienie fizycznego kontaktu, wprowadzając niewystępującą w powieści scenę narodzin Catherine: jej ojciec wstrząśnięty śmiercią żony, która umiera przy porodzie, kładzie się przy zmarłej i odmawia wzięcia na ręce nowo narodzonego dziecka. Scena wyraźnie sugeruje związek śmierci ukochanej żony Slopera z jego późniejszym brakiem miłości do córki.

Kolejne sceny dodane przez twórców filmu rozwijają zasygnalizowany motyw emocjonalnego chłodu Slopera, pokazując jego wpływ na rozwój Catherine. Podczas nieudanego występu na rodzinnym przyjęciu sparaliżowana strachem dziewczynka nie jest w stanie wydobyć z siebie głosu – moczy się na oczach gości. Adaptacja wprowadza również element nerwowej niezręczności Catherine, widocznej szczególnie w chwilach, kiedy próbuje zadowolić onieśmielającego ją ojca. Nerwowe tiki bohaterki, zasłanianie ust ręką lub wachlarzem, zaciskanie powiek, kulenie ramion, podkreślają jej fizyczny dyskomfort, brak zadomowienia we własnym ciele i pragnienie bycia niezauważoną<sup>12</sup>. Podczas gdy powieść wspomina jedynie o małomówności wynikającej z bolesnej nieśmiałości Catherine, fizyczne nieprzystosowanie dopowiedziane w filmie uwiarygodnia przełom, jakim w życiu bohaterki staje się zainteresowanie Morrisa. Dla uwięzionej w ciele, spragnionej uczucia dziewczyny stanowi ono dotknięcie mające moc przebudzenia do pełnego istnienia.

Ciało Catherine nie tylko podlega przemianie, ale też ją wyraża – rozwój, który w powieści pozostaje w dużej mierze nieuzewewnętrzniony, nabiera wyrazistości w filmie. Ograniczona ekspresja bohaterki nie stoi już na przeszkodzie – talent muzyczny, którym zostaje obdarzona w filmie, pozwala jej wyrazić miłość do mężczyzny poprzez śpiew. Scena duetu Catherine i Morrisa wykonanego przed doktorem Sloperem i ciotką Lavinią wyraźnie kontrastuje z jej nieudanym występem w dzieciństwie. Wzajemna bliskość, wspólna gra na fortepianie i śpiew tworzą przestrzeń, w której, jak zapewnia ją Morris, oboje cieszą się azylem, doświadczają przyjemności, wyrażają emocje. Motyw muzyki jako odbicia zmieniającego się wnętrza Catherine, jako źródła przyjemności oraz sposobu ekspresji uczuć przewija się przez film – po rozstaniu z Morrisem dziewczyna śpiewa kołysankę dziecku kuzynki, a w ostatniej scenie gra i śpiewa z dziećmi w swoim salonie. Pod wpływem uczucia Catherine odzyskuje głos: zarówno w powieści, jak i w filmie broni Morrisa przed oskarżeniami ojca, podczas gdy wcześniej nigdy nie ośmieliłaby się mu przeciwstawić, częściej też wyraża swoje myśli. Nie od razu jednak wyzwala się

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 186, 195.

<sup>12</sup> J. Rivkin, „*Prospects of Entertainment*”. *Film Adaptations of Washington Square*, [w:] Henry James Goes to the Movies, ed. S.M. Griffin, Lexington, Kentucky 2002, s. 168.

z emocjonalnej zależności od ojca i z uwięzienia w sposobie, w jaki ją postrzega, które w filmie zostało zobrazowane za pomocą dość oczywistego rekwizytu – ptaka w klatce pojawiającego się w początkowych scenach.

Zmieniająca się Catherine, która rozpoznaje swoje uczucia, wyraża pragnienia i nie chce z nich rezygnować, podważa statyczną, ograniczającą wizję ojca. Doktor Sloper patrzy na córkę w chłodny i, jak mniema, obiektywny sposób – jego ocena jedyne dziecko nie jest z pewnością skażona uczuciem. Wierzy tylko w rozum, inteligencję i chlubi się swoją trafną oceną ludzi, których dzieli na stałe typy i kategorie. Sloper sprzeciwia się małżeństwu córki z Morrisem Townsendem, ponieważ zalicza go do kategorii ubogich młodzieńców goniących za posagiem. Nie ma złudzeń co do intencji starającego się o rękę Catherine ani co do atrakcyjności córki. Stwierdza, że nie jest specjalnie bystra ani urodziwa. Pani Almond – „mądrzejsza z siostr doktora” ujawnia powierzchowność i bezduszość ocen swojego brata<sup>13</sup>. Sloper jest powierzchowny, ponieważ klasyfikując ludzi, nie dostrzega jednostkowej wyjątkowości i głębi. Nie kocha Catherine, zatem nie potrafi docenić tego, co jest największą wartością w miłości – unikalności i niepowtarzalności; jego chłodny, logiczny intelekt jest po kartezjańsku oddzielony od ciała i uczuć. Sloper nie wierzy w możliwość zmiany i rozwoju, nic go zatem nie odwiedzie od podjętej decyzji. Jak sam tłumaczy, „[c]zy twierdzenie geometryczne może ustąpić?” (320). Nawiązanie do matematyki podkreśla tendencję ojca Catherine do „unieruchomienia świata” i przekształcania go w niezmienną abstrakcję<sup>14</sup>. Również styl wypowiedzania się doktora zdradza niechęć do angażowania się w żywą, nieprzewidywalną wymianę myśli. Jego aforyzmy zamykają ludzi i rzeczywistość w niezmiennych formułach, a ironia, którą się posługuje w kontaktach z córką, służy budowaniu dystansu i uniemożliwia komunikację. Brak otwartości na autentyczną rozmowę, która ma moc zmieniania, jest widoczny w reakcji ojca na nieoczekiwane wypowiedzi Catherine. Zaskoczony logicznością i trafnością wyrażanych przez nią sądów, Sloper ucisza córkę, nigdy nie przyznając jej racji. Catherine, która ma coś sensownego do powiedzenia, nie mieści się w stworzonym przez niego wizerunku niezbyt mądrej, nudnej panny.

Nieświadoma przekroczenia, którego się dopuszcza, bohaterka przeciwstawia się także patriarchalnej kulturze. Nieprzejednanie Slopera wynika bowiem również z faktu, że córka reprezentuje jego własność – uczucia i pragnienia dziewczyny nie są brane pod uwagę, jej nieposłuszeństwo zaś podaje w wątpliwość władzę patriarchalnego ojca. Postawa doktora Slopera wyraża przekonanie obowiązującej wówczas kultury na temat

<sup>13</sup> H. James, *Plac Waszyngtona*, [w:] *idem, Opowiadania nowojorskie*, tł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2012, s. 251. Wszystkie kolejne odniesienia do tego wydania powieści będą odnotowane w tekście przez podanie numeru strony w nawiasie.

<sup>14</sup> I.F.A. Bell, „*This Exchange of Epigrams*”: *Commodity and Style in Washington Square*, „*Journal of American Studies*” 1985, vol. 19, s. 56.

roli kobiet: pięknych dodatków do mężczyzn i istot użytecznych. Nie będąc w stanie wypełnić pierwszej roli, Catherine mogłaby przynajmniej być bystra i dowcipna – ojciec byłby z niej dumny. Niestety, córka odznacza się tylko dobrocią – ów przymiot, jeżeli nie towarzyszy mu inteligencja, nie ma dla Slopera żadnej wartości. Ojciec przewidział dla Catherine inny rodzaj użyteczności – w filmowej rozmowie z panią Almond ujawnia wizję przyszłości córki: zawsze miał nadzieję, że będzie wieść spokojne życie u jego boku, po czym być może wyjdzie za mąż za jakiegoś wdowca. Fakt, że dziewczyna ośmiela się pragnąć czegoś więcej, stanowi przekroczenie przewidzianych dla niej ram.

Patriarchalna kultura narzuca swoje wzory i wartości nie tylko na to, czym Catherine powinna się zadowolić, ale również na jej wygląd: ma się ubierać tak jak inne panny, w proste, skromne suknie, podczas gdy dla niej jedynym sposobem na zaznaczenie indywidualności jest wybór wyrazistych kreacji. Ekstrawagancja i przesada nie są jednak dobrze widziane u młodej niezamężnej kobiety – nieznoszący ostentacji doktor Sloper wzdraga się na myśl, że „jego dziecko jest tyleż brzydkie, co przesadnie wystrojone” (230). Ową reakcję w powieści wywołuje toaleta Catherine na przyjęciu u Almondów, gdzie spotyka Morrisa Townsenda – czerwona atłasowa suknia ozdobiona złotą frędzlą, zbyt śmiała i dojrzała dla młodej osoby. Podczas gdy czerwień wyraża ciepło i uczuciowość bohaterki, szkaradna niebiesko-żółta kreacja, która pojawia się w filmie, nie zdradza niczego oprócz złego gustu. W obu wersjach najważniejsza jest jednak reakcja ojca na odstępstwo od scenariusza przewidzianego dla niezbyt urodziwej panny przez patriarchalne społeczeństwo. Catherine nie powinna wyglądać „jakby[ś] miała osiemdziesiąt tysięcy rocznie” (239). Mogłoby to zwabić niepożądanych konkurentów do jej ręki i majątku.

Przemiana Catherine przejawia się przede wszystkim w odkryciu własnej odrębności, w uwolnieniu się od ograniczającego spojrzenia i oceny ojca. Wcześniej jest niezwykle czuła na brak akceptacji z jego strony: kiedy na widok wspomnianej kreacji córki Sloper zagaduje ironicznie: „Czy to możliwe, że ta olśniewająca osoba to moje dziecko?” (238), nieświadoma, że mówiąc: „olśniewająca”, ojciec myśli: „brzydka i przesadnie wystrojona”, wyczuwa jednak jego dezaprobatę i jest gotowa zmienić suknię. Przebudzona Catherine przestaje patrzeć na siebie oczami ojca – przewijający się przez film motyw lustrzanego odbicia, w które wpatruje się bohaterka, podkreśla stopniowe odkrywanie własnej indywidualności i swoich pragnień<sup>15</sup>. Pierwsze spojrzenie w lustro ma miejsce po spotkaniu z Morrisem i jego propozycji wspólnej gry na fortepianie. Catherine uśmiecha się do swojego odbicia – po raz pierwszy też czuje się ważna,

---

<sup>15</sup> Znaczeniu lustra w filmowej adaptacji powieści poświęcony jest artykuł K. Taras, *Catherine patrzy w lustro – Plac Waszyngtona Agnieszki Holland*, [w:] *Filmowe gry z twórczością...*, s. 210. W ujęciu autorki, emancypacja Catherine wiąże się z momentem, kiedy dostrzeża ona w lustrze swoją twarz.

godna zainteresowania, którym obdarza ją Townsend<sup>16</sup>. Równie znamienne jest drugie spojrzenie w lustro po trudnej rozmowie z ojcem, który nie zgadza się na jej małżeństwo z Morrisem. Udręczonej odmową dziewczynie wydaje się, że ukochany stoi na ulicy pod jej oknem. Pod wpływem tego obrazu-przywidzenia Catherine całuje swoje odbicie. Emanuje z niej radość, akceptacja siebie i budząca się zmysłowość. Następną sceną, w której występuje motyw lustrzanego odbicia, wyraża również istotny etap przemiany bohaterki. Przymierzając suknię ślubną w Paryżu, Catherine ostatecznie przeciwstawia się woli ojca i podejmuje decyzję dotyczącą przyszłości. Kolejne lustrzane odbicia, w które się wpatruje, wyznaczają zatem etapy jej rozwoju. Ostatni raz widzimy ją w lustrze w pokoju ojca przed jego śmiercią. Nie patrzy na swoje odbicie, które jest jakby powtórzeniem wiszącego obok portretu matki. Catherine jest teraz dojrzałą, świadomą siebie, interesującą kobietą, podobną do matki, ale w odróżnieniu od niej nie jest zamknięta w nieruchomym portrecie – lustro odbija ruch i zmianę.

Wymowa odbicia w lustrze przewijającego się przez adaptację *Placu Waszyngtona* jest zgodna z jednym z przyjętych znaczeń tego motywu – jako symbolu poszukiwania tożsamości, chociaż kwestią kluczową w przypadku Catherine wydaje się odkrycie odrębności, również cielesnej, i zarysowanie granicy między sobą a światem zewnętrznym. Nasuwa się analogia do teorii Donalda Winnicotta, w myśl której prawidłowy rozwój, konstrukcja tożsamości i późniejsze postrzeganie uzależnione są od doświadczenia twarzy matki we wczesnym dzieciństwie. Winnicott sugeruje, że twarz matki jest prekursorem lustra, w którym niemowlę widzi swoje odbicie potwierdzające jego istnienie<sup>17</sup>. Wczesne odczucie odrębności staje się podstawą indywiduacji, która w przypadku pozbawionej bliskości emocjonalnej Catherine następuje w momencie, kiedy w oczach Morrisa znajduje dowód swojej indywidualnej wartości, wzmocniony i potwierdzony przez lustrzane odbicia. Dotychczas ona sama odgrywała rolę lustra, w którym przeglądał się jej ojciec, utwierdzając się w poczuciu swojej ważności dla córki. Zachwycone spojrzenie Catherine jest też lustrem dla Morrisa, on jednak, w odróżnieniu od doktora Slopera, daje jej coś w zamian<sup>18</sup>.

Dopiero przebudzenie i poczucie odrębności pozwalają Catherine inaczej spojrzeć na ojca, dotychczas widzianego przez pryzmat jej idealizującej wyobraźni. Merleau-Ponty podkreśla wzajemne powiązanie pomiędzy dotknięciem a doświadczeniem dotyku, między widzeniem a byciem dostrzeżonym. Owa odwracalność relacji

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 211.

<sup>17</sup> A. Phillips, *Winnicott*, Harvard 1988, s. 128-129.

<sup>18</sup> Według Ł. Irigaray, w społeczeństwie patriarchalnym „kobieta spełnia [...] funkcję lustra, które samo nie posiada własnego odbicia, własnej reprezentacji. [...] Jest towarem, który podlega jedynie wymianie [...]”. W nim przegląda się jednocześnie sprzedający oraz kupujący (A. Marzec, *Logika tego samego, czyli o zasadzie to(ż)samości – od Luce Irigaray do Eve Kosofsky Sedgwick*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2014, t. 42, z. 3, s. 117).

pozwała filozofowi wysnuć tezę, że czujące ciało jest podstawą wszelkiego poznania<sup>19</sup>. Doświadczenie przebudzającego dotyku i spojrzenia sprawia, że Catherine nie tylko czuje się niezależną osobą, ale też postrzega innych jako równie odrębnych. Do niedawna byli dla niej takimi, jakimi chciała ich widzieć, czyli projekcją jej wnętrza. Bohaterka przed przemianą wierzy, że ojciec ją kocha, wprawdzie wyczuwa ironię, której Sloper używa zawsze, kiedy się do niej zwraca, ale jej nie rozumie. Jego drwina i ironia stwarzają dystans i poczucie niedostępności, wywołując w córce lęk i uwielbienie. Jak podkreśla narrator w powieści, słowa ojca „miały nad nią taką władzę, że nawet jej myśli były mu posłuszne” (309). Pod wpływem wewnętrznej zmiany dziewczyna coraz częściej dostrzega, „że w tym, co mówił, czaiła się okropna szpetota” – widoczna na przykład w insynuacji Slopera, że skoro Catherine pragnie się związać z Morrisem wbrew jego woli, będzie odtąd niecierpliwie wyglądać śmierci ojca (309). Nieco później, w czasie podróży po Europie, która ma na celu odwieść dziewczynę od zamiaru poślubienia Townsenda, Catherine zauważa, że to, co Sloper mówi o jej planach zamążpójścia, jest „dość grubiańskie” (338).

Rosnącą świadomość i samoświadomość dziewczyny rejestruje w powieści narrator, jej stopniowe odkrywanie prawdy o ojcu i jego stosunku do niej nie jest jednak łatwo oddać na ekranie. Film radzi sobie z tą trudnością, zmieniając przełomową rozmowę bohaterów w Alpach, która stanowi impuls do ostatecznego oddzielenia się Catherine od ojca. Sloper, sfrustrowany nieustępliwością córki, która nie ma zamiaru wyrzec się Morrisa, wypowiada słowa, których nie ma w powieści: „To ohydne, że matka oddała swoje życie, żebyś ty mogła chodzić po tej ziemi”, wyrażające pogardę i nienawiść do córki<sup>20</sup>. Metafora, której doktor następnie używa, zarówno w powieści, jak i w filmie, zdradza przedmiotowy, kupiecki stosunek do Catherine: „Powinnaś być mi wdzięczna. Rok temu byłaś nieokrzesana, ograniczona. Teraz podwoiłaś swoją wartość, nabrałaś wiedzy i smaku. Utuczyliliśmy mu [Morrisowi – U.G.] owieczkę na ofiarę!”<sup>21</sup>. W scenie obecny jest element fizycznego zagrożenia: odludne miejsce wśród skał stanowi stosowne tło dla gwałtowności Slopera i jego sugestii, że Morris zostawi Catherine samą, bez środków do życia. Ukazany w filmie krajobraz uzewnętrznia lęk przed ojcem, który w powieści odczuwa niepewna jego intencji dziewczyna: „[C]zy chciał ją zastraszyć? Jeśli tak, miejsce wybrał dobrze: w tej skalistej posępnej dolince, z której odeszło już światło lata, Catherine poczuła się dojmująco samotna. Spojrzała wokół i chłód ściał jej serce; nagle przesyłał ją wielki strach” (336). Pod wpływem tego doświadczenia dziewczyna oddziela się od ojca, znika jej dotychczasowe rozdarcie między pragnieniem, aby go zadowolić, a uczuciem do Morrisa. Może zdecydowanie dążyć do małżeństwa i do

<sup>19</sup> J. Butler, *op. cit.*, s. 194.

<sup>20</sup> *Washington Square*, reż. A. Holland, scen. C. Doyle, 1997.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

opuszczenia rodzinnego domu. Jednak nowa, zdeterminowana Catherine nie tylko nie mieści się w ojcowskim obrazie cichej, uległej córki, odbiega również od oczekiwań Morrisa – zamiast odbijać jego pragnienia, zaczyna wyrażać własne. Groźba wydziedzczenia narzeczonej i jej odmowa negocjowania z ojcem stanowią impuls do zerwania zaręczyn. Dziewczyna pozostaje w domu na placu Waszyngtona i chociaż powieść wspomina o jej zamknięciu w sobie i milczeniu, film dobitniej pokazuje, jak radykalnie się zmienia po emocjonalnym oddzieleniu od ojca i po rozstaniu z Morrisem.

Psychiczna niezależność Catherine przejawia się w filmie w tym, jak świadomie używa swojego ciała i głosu – nie ma już śladu wcześniejszej niezręczności, jej ruchy i gesty są opanowane, a wypowiedzi nabierają zdecydowania. Wymowne jest też milczenie bohaterki odmawiającej wtajemniczenia ojca w swoje myśli i uczucia. Sloperowi przed śmiercią nie udaje się wymóc na niej zapewnienia, że nie wyjdzie za mąż za Morrisa, gdyby ten ponowił propozycję. Słyszy tylko: „Nie mogę wyjaśnić i nie mogę obiecać”<sup>22</sup>. Bezsilny wobec milczenia córki, może ją tylko wydziedziczyć. Warto podkreślić, że operowanie milczeniem było jedną z metod sprawowania władzy w dziewiętnastowiecznej patriarchalnej rodzinie. W artykule na temat domowego terroru przedstawionego w powieściach Jamesa Melissa Valiska Gregory wyjaśnia, że wiktoriański patriarcha nie stosował fizycznej przemocy, posługiwał się wyrafinowanymi środkami, które wymuszały posłuszeństwo w mniej oczywisty sposób. Jedną z subtelnych form psychologicznej i emocjonalnej dominacji było właśnie milczenie. W *Placu Waszyngtona*, zarówno w powieści, jak i w filmie, następuje odwrócenie ról: Catherine zyskuje nad ojcem niezamierzoną przewagę, zatajając przed nim szczegóły rozstania z Morrisem i odmawiając mu wglądu w swoje uczucia i myśli. Sloper natomiast, coraz bardziej bezsilny w próbach kontrolowania córki, swoimi atakami słownymi zdradza brak opanowania i brutalność<sup>23</sup>.

Filmowa kreacja postaci doktora Slopera odbiega od powieściowego pierwowzoru – zmiany wprowadzone przez twórców filmu uwiarygodniają przeobrażenie Catherine. Chociaż powieściowy ojciec także czerpie sadystyczną przyjemność z obserwowania rozterek córki, jego filmowy odpowiednik jest jeszcze bardziej niewrażliwy na jej cierpienie. Jego sprzeciw wobec małżeństwa nie jest podyktowany pragnieniem uchronienia Catherine przed wyrachowanym narzeczonym. Sloper traktuje córkę jak swoją własność, której posłuszeństwo usiłuje wymusić i o którą rywalizuje z młodszym przeciwnikiem. Filmowa pani Almond dociera do jeszcze jednego powodu odmowy: doktor nie zgadza się na małżeństwo Catherine nie dlatego, że według niego zasługuje ona na lepszą partię. Swoją córkę ceni tak nisko, że nie wierzy, aby ktokolwiek mógł się

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> M. Valiska Gregory, *From Melodrama to Monologue: Henry James and Domestic Terror*, „The Henry James Review” 2004, vol. 25, s. 150-152.



zainteresować nią samą, a nie tylko jej majątkiem. Opozycja ojca i córki nie jest zatem prostym zderzeniem romantycznej uczuciowości z racjonalnym, trzeźwym oglądem Slopera, który w powieści ma przynajmniej rację co do charakteru Morrisa. Poprzez kreację postaci ojca film mocniej podkreśla walkę Catherine o prawo do szczęścia i o wyzwolenie z jego wizji, pozbawionej wyobraźni i miłości.

Film odmiennie kreuje nie tylko postać Slopera, ale także Morrisa. Podczas gdy ekranowy ojciec Catherine jest bardziej brutalny niż w powieści, wręcz demoniczny, Morris darzy dziewczynę prawdziwym uczuciem, nawet jeżeli pieniądze odgrywają w tej fascynacji znaczącą rolę. Miłość łącząca dwoje młodych ludzi nadaje autentyczność transformacji Catherine. We wprowadzonej do filmu scenie oświadczyń w klinice Slopera mężczyzna wyraża swój zachwyt jej dobrocią i zdolnością do nieoceniającej akceptacji przed nieczułym na zalety córki ojcem. Julie Rivkin podkreśla, że Morris zdaje sobie sprawę z tego, jak ściśle przymioty Catherine są związane z materialną stroną jej egzystencji. Jego zainteresowanie pieniędzmi nie oznacza jednak, tak jak w powieści, że jest on wyłącznie łowcą posagów: „Morris patrzy na miłość realistycznie, ponieważ rozpoznaje, że jego uczucie do panny Sloper jest nierozzerwalnie związane z fascynacją jej uprzywilejowanym otoczeniem. [...] Jeżeli nawet, ceniąc jej pieniądze, uprzedmiotawia dziewczynę, to siebie traktuje podobnie, patrząc na swój atrakcyjny wygląd i wdzięk jako na atrybuty podlegające wymianie, na równi z bogactwem Catherine”<sup>24</sup>.

Ciało w interpretacji Holland jest zatem nie tylko fundamentem bycia w świecie, poznania i budowania osobnej tożsamości, ale także przedmiotem transakcji. W tym wypadku wymianie podlega ciało męskie, odwracając utrwalony sposób patriarchalnego patrzenia na kobietę jako towar. Owo realistyczne, pozbawione złudzeń spojrzenie na ciało i rolę pieniądza w relacjach międzyludzkich jest spójne z uwypuklonym w adaptacji materialnym wymiarem doświadczenia, stanowiąc o współczesnej wymowie adaptacji.

Zakończenie filmu, jakkolwiek zbliżone do powieściowego, wykazuje pewne znaczące różnice wynikające z przyjętych założeń interpretacyjnych. W powieści Catherine definitywnie odprawia powracającego po latach Morrisa, a po jego wyjściu podejmuje odłożoną na czas rozmowy „swoją misterną robótkę [...] niejako na resztę życia” (394). Nie powoduje nią chęć odwetu, nie jest jednak w stanie zapomnieć, jak okrutnie Townsend wobec niej postąpił: „Nie mogę znów zaczynać; nie podejmę się tego. Już po wszystkim. To było zbyt poważne; to całkiem odmieniło moje życie” (394). Podobne słowa padają w filmie, ale inne jest zajęcie, do którego Catherine powraca po rozmowie z Morrisem. Podczas gdy w powieści bohaterka zostaje sama w ciszy i pustce, w filmie wraca do dzieci, którymi opiekuje się w domowym przedszkolu. Tak

<sup>24</sup> J. Rivkin, *op. cit.*, s. 150.

różna od wyszywania praca pokazuje ją w roli dojrzałej, pozbawionej goryczy kobiety, świadomie dającej innym to, czego zabrakło jej w dzieciństwie – życiodajny dotyk, uwagę, czułość. W odróżnieniu od bohaterki powieści, w życiu której, jak zdradza narrator, „coś umarło”, filmowa Catherine nie stara się wyłącznie „próbować zapęłnić tę lukę”, próbuje żyć (380).

Bohaterka filmu Holland odnalazła siebie. Oddzieliwszy się od obu mężczyzn, którzy okazali się wobec niej okrutni, nie potrzebuje i nie szuka już luster ani oczu potwierdzających, kim jest. Reżyserka wyjaśnia, że „w pewnym sensie *Plac Waszyngtona* jest dorosłą wersją *Tajemniczego ogrodu*. Jest o kimś, kto odnajduje i przyjmuje prawdę o samej sobie”<sup>25</sup>. Catherine pozostaje w zgodzie z ową prawdą: nie spełnia już oczekiwań otoczenia, jej wybory są podyktowane własnymi pragnieniami i potrzebami. W ostatniej scenie jej ciało nie jest bierne, nieruchome, ale wyraża podmiotowość i sprawczość, które nie poddają się kontroli: zaangażowanie w pracę, która, w odróżnieniu od bardziej stosownego wyszywania, niesie radość i bliskość, pozwala jej przeżywać emocje. Nacisk na pozytywny aspekt doświadczenia bohaterki – opór wobec oczekiwań otoczenia i rozpoznanie tego, co daje przyjemność i spełnienie – współczesnia interpretację Holland, ale nieuchronnie zawęża wymowę utworu, pozbawiając ją charakterystycznej Jamesowskiej wieloznaczności. Negatywna nieokreśloność ostatniej sceny w powieści – bezruch, cisza i pustka otaczające kobietę – wciąż generuje sprzeczne odczytania i frustruje kolejne pokolenia czytelników. Etyczny wymiar tego zakończenia polega na rezygnacji z dookreślenia Catherine, którą wszystkie pozostałe postaci, przede wszystkim ojciec i Morris, próbowały zamknąć w swoich wyobrażeniach, a która ostatecznie wymyka się jednoznacznej interpretacji.

### THE RECLAIMED BODY OF CATHERINE SLOPER. AGNIESZKA HOLLAND'S INTERPRETATION OF HENRY JAMES'S *WASHINGTON SQUARE*

#### Summary

The aim of the article is to explore the significance of the departures from the novelistic original in Agnieszka Holland's film adaptation of Henry James's *Washington Square*. The elements omitted as well as those introduced in the film point to a consistent interpretative line adopted by the filmmakers – to present the main character's development in terms of the awakening of her body. The article identifies the motives and scenes absent from the novel and mobilized in the adaptation which indicate the importance of Catherine Sloper's body to her transformation from a submissive, obedient daughter to a self-aware woman. Maurice Merleau-Ponty's conception of “formative touch” has been enlisted to illuminate Catherine's development which is shown through a change in her gestures, movements, through recurring mirror reflections, as well as her newly found voice,

<sup>25</sup> D. Lybarger, *From Warsaw to Washington Square: An Interview with Agnieszka Holland*, „Pitch Weekly” 1997, December 4-10.

insights and choices. The film's ending is consistent with the filmmakers' interpretation: Catherine does not emerge as ultimately silenced by patriarchy – abandoned by her lover and condemned to a lonely existence in her father's house. She triumphs over the circumstances, forging a meaningful life for herself, the life that involves pleasure as well as significant ties with others.

**Dorota Kulczycka**  
Uniwersytet Zielonogórski

## SCHEMATY FABULARNE W FILMACH NIGHTA M. SHYAMALANA. MIT – BAJKA – KOMIKS\*

*Teraz, gdy poznaliśmy twoją rolę, rozumiem, kim sam jestem.*  
(Elijah Price do Davida Dunna z filmu *Niezniszczalny*)

*Trzeba znać swoją rolę w tym życiu. Trzeba znać swój głos.*  
(Pan Dury z filmu *Kobieta w błękitnej wodzie*)

Filmy z natury rzeczy związane są z literaturą; często powstają na podstawie powieści, sag rodzinnych, pamiętników, dzienników, a w konsekwencji – pisanych na ich podstawie – scenariuszy. Związki z literaturą nie ograniczają się do tego typu przypadków. W niniejszym szkicu przedmiotem analizy staną się przede wszystkim dwa spośród dziesięciu (jak na razie) filmów Nighta Manoję Shyamalana<sup>1</sup>. Na podstawie *Niezniszczalnego* wykażę związki świata przedstawionego (kreacji bohaterów, konstrukcji czasu i przestrzeni, struktury fabularnej) z komiksami<sup>2</sup>, a tym samym – z elementami świadomości mitycznej. Owa metatekstowość jest zresztą bezpośrednio i na kilku płaszczyznach wpisana w strukturę filmu. Natomiast *Kobieta w błękitnej wodzie* będzie przykładem z jednej strony przywiązania scenarzysty-reżysera do opowieści mitycznych (baśniowych i bajkowych), a z drugiej strony – dekodowania elementów opowiadania niejako jeszcze w stylu strukturalistów. Analizy tego typu możliwe są

---

\* Pojęcia „schemat fabularny” nie zawężam do rozumienia, jakie proponuje poetyka normatywna (zob. np. H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, [w:] *idem, Prace wybrane*, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 97-122). Rozpatruję bowiem pewne stałe elementy właściwe mitom (np. ich „prawdziwość”), bajkom i komiksom (kreacja postaci), nie ograniczając się ściśle do badania konstrukcji samej fabuły.

<sup>1</sup> 11 września 2015 r. odbyła się planowana prapremiera jedenastego filmu (nie licząc tych, które Shyamalan produkował jeszcze jako chłopiec) – *The Visit*. W Polsce, w Zielonej Górze, w bardzo krótkim czasie wystawiano ten film pod koniec września 2015 r.

<sup>2</sup> O związkach filmów z komiksem, o historii wzajemnych inklinacji piszą m.in. R. Altman w książce *Gatunki filmowe*, tł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 274-276 oraz J. Szyłak (zob. przyp. 6 i 12 w niniejszym artykule).

również w odniesieniu do innych produkcji hindusko-amerykańskiego artysty. Można by na przykład sprawdzić, w jakim stopniu Shyamalan wykorzystuje strukturę fabularną serialu animowanego dla dzieci *Avatar. Legenda Aanga w Ostatnim Władcy Wiatru* i co takiego czyni, że film rozczarowuje nie tylko wyrafinowanych krytyków, ale i miliony widzów na całym świecie. Jak reżyser podchodzi do różnych pokładów mitologii, jak je wykorzystuje na potrzeby filmu? Można by też poddać refleksji dialektykę oryginalności i wtórności wobec schematów kina amerykańskiego traktowanego – zwłaszcza w czasach ożywionych badań postrukturalistycznych oraz badań kulturowych – jako tekst. Szczególnie „amerykańskie” (czytaj: „happyendowe”), a zatem kiczowate wydawało się krytykom zakończenie *Znaków (Signs, 2000)*<sup>3</sup>. Można by w końcu analizować jako niemalże klasyczną baśń o wędrowce po „złote runo” (tu: po uzdrowicielski medykament) fabułę *Osady*<sup>4</sup>. Ostatni (do 2015 r.) film hindusko-amerykańskiego twórcy – *1000 lat po Ziemi* (2013) jest przykładem nie tyle coraz głębszych, ile wyrazistszych powiązań struktur fabularnych jego produkcji ze strukturą mitycznych opowieści oraz komiksów postrzeganych przez znawców jako „mity zdegradowane”<sup>5</sup>. Nawiązuje ponadto do filmów typu *Gwiezdne wojny* (1977), które – przez związki z poetyką komiksu – oferują widzom „utopijno-baśniową wizję świata, w której magia występuje obok wysoko rozwiniętej techniki [...]. Cała rzeczywistość *Gwiezdných wojen* podlega prawom rządzącym fabułami baśni lub moralitetu i jest podzielona na strefy wpływów Dobra i Zła”<sup>6</sup>. Tak więc uwagi na temat *Gwiezdných wojen* idealnie pasują do filmu Shyamalana z 2013 roku. Jednocześnie w obrazie tym odnajdujemy postaci bajkowe, napisane<sup>7</sup> w nowoczesny sposób: Duch – bohater, który nie zna strachu (jest nim Cypher Raige grany przez W. Smitha), Strażnicy (The Ranger Corps – odpowiednik służb mundurowych, w szczególności wojska, to oni wyprowadzili Ziemian na planetę Nova Prime i strzegą na niej porządku), Obcy (ci, którzy zagrażają ludziom), Ursy (niewidome potwory, będące na usługach Obcych, agresją reagują na wyczuwany w ludziach „hormon strachu”), Intruz (olbrzymi ptak – jeden z ulubionych motywów Shyamalana). Bajkowa jest też przestrzeń – Ziemia tysiąc lat po opuszczeniu jej przez

<sup>3</sup> Zob. np. Ł. Żurek, *Rodzina, ach, rodzina. O filmach M. Nighta Shyamalana*, <http://esensja.stopklatka.pl/film/publicystyka/tekst.html?id=10578&strona=1#strony>, <http://esensja.stopklatka.pl/film/publicystyka/tekst.html?id=10578&strona=2#strony> [dostęp: 9.08.2014].

<sup>4</sup> Baśniowość fabuły tego filmu rozrysowuje się zresztą na kilku poziomach, których analizą i opisem (oraz interpretacją) mam nadzieję się zająć w niedalekiej przyszłości.

<sup>5</sup> Należy jednak wyraźnie podkreślić, że Shyamalan, jeśli czerpie inspirację z komiksów i nawiązuje do ich schematów fabularnych, pomija te rzeczywiście „zdegradowane”, amoralne, epatujące erotyką i brutalizmem. Choć reżyser „lubi straszyć”, jego obrazy są w dość dobrym guście artystycznym, mają w sobie ponadto walory etyczne. W komiksach raczej brakuje „głębi”. Nie można tego powiedzieć o „komiksach filmowych” Shyamalana (zwłaszcza o *Niezniszczalnym* i o *1000 lat po Ziemi*).

<sup>6</sup> J. Szyłak, *Komiks i okolice kina*, Gdańsk 2000, s. 14-15.

<sup>7</sup> Jest to ewenement – upłynęło dwadzieścia lat od momentu, kiedy Shyamalan zgodził się znowu wyreżyserować film, do którego nie napisał scenariusza.

ludzi wykreowana jest na przestrzeń pierwotną, rajska, ale zamieszkałą przez mutanty, natomiast Nova Prime – na ultranowoczesną, cybernetyczną i stechnicyzowaną. Typy bohaterów można by kwalifikować według różnych (strukturalistycznych) kluczy; na ile zasadny jest tego rodzaju pomysł w odniesieniu do dzieł filmowych XXI wieku, wykażę jednak, analizując sylwetki bohaterów *Niezniszczalnego*, a jeszcze bardziej – *Kobiety w błękitnej wodzie*.

## **Niezniszczalny**

Film ten przyniósł krytykom pewne rozczarowanie po *Szóstym zmyśle*. Może dlatego, że nie jest on już tak oryginalny, kończy się banalnie – happy endem, a fabuła opiera się na schemacie odwiecznego (i powtarzalnego w większości narracji) konfliktu między Dobrem a Złem. To domena mitologii, religii i literatury, zwłaszcza popularnej<sup>8</sup>; szczególnie zaś wyeksponowana jest w komiksach, które w *Niezniszczalnym* stają się jednym ze znaczących tematów i wzorców konstrukcji filmowej opowieści. Wpisują się też w myślenie znamienne dla mitów.

Superbohaterem, rozpoznanym jako taki przez Elijaha Price'a (S.L. Jackson), jest ochroniarz David Dunn (gra go B. Willis). Po katastrofie kolejowej, wskutek której wszyscy pasażerowie oprócz niego samego giną, zaczyna się orientować, że jest „niezniszczalny”. Pomaga mu w tym rozeznaniu Price – rysownik komiksów, odludek, od dzieciństwa cierpiący na wrodzoną łamliwość kości, obrażony na cały świat<sup>9</sup>, szczególnie nienawidzący dzieci<sup>10</sup> – będący jego przeciwieństwem, ale nie przeciwnikiem. Dopiero pod koniec filmu okazuje się, że Elijah to „czarny charakter”<sup>11</sup> – sprawca wszystkich znanych Davidowi z mediów i autopsji katastrof komunikacyjnych, budowlanych i komunalnych. W relacji z Dunnem nie jest on jednak jednoznacznie złą osobą, którą

<sup>8</sup> Zob. A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4(82), s. 55-66.

<sup>9</sup> Matka wpoila mu również, nieświadoma błędu, jaki popełnia, nieewangeliczną wizję Boga. Do syna bojącego się wyjść z domu mówiła: „Pan Bóg i tak dopnie swego. Nie unikniesz losu”.

<sup>10</sup> Te bowiem, gdy był mały, rzekomo zniszczyły mu dzieciństwo, stroniąc od niego i przezywając go „chłopcem-szklanką”. Mama, w nagrodę za wychodzenie z domu, zaczęła mu kupować komiksy, rozwijając w nim osobistą pasję i rozbudzając talent do samodzielnego rysowania. Pierwszym komiksem, który dostał, był wyraźnie akcentujący walkę Dobra ze Złem *Active Comics. The Battle with Jaguaro*.

<sup>11</sup> Matce opowiadał, że w komiksach istnieją dwa rodzaje antybohatera: 1) żołnierz, który walczy wprost, oraz 2) naprawdę groźny, genialny arcyprzeciwnik, wojujący siłą umysłu. Pierwszy reprezentowany jest w filmie przez mordercę w pomarańczowym kombinezonie, drugi – przez Elijaha. Charakterystyczne jest właśnie to, że o ile postaci komiksowe ubrane bywają w obcisłe „trykoty” i peleryny, o tyle morderca i David mają służbowe kombinezony (ten ostatni też przeciwdeszczową pelerynę), a Elijah – długi, skórzany, czarny płaszcz.

ten musi zwalczać. Ostatecznie Ochroniarz wyda zbrodniarza policji<sup>12</sup>. Informacje o winie uzyskuje od samego sprawcy (uścisk dłoni). David ma bowiem dar rozpoznawania duszy ludzkiej poprzez lekkie chociażby dotknięcie danej osoby. To jedna z jego nadnaturalnych zdolności. Przeraza go myśl, że człowiek, który uświadomił mu jego własne miejsce i misję w świecie, okazuje się zbrodniarzem. Elijah jako autor trzech ataków terrorystycznych nie wahał się poświęcić życia setek ludzi, aby tylko znaleźć swoje przeciwieństwo – Superbohatera. Iluzja rzeczywistości proponowana przez złudny świat komiksów okazała się dlań silniejsza niż otaczająca go egzystencja. Można powiedzieć, że Elijah jest postnowoczesną „karykaturą karykatury” – Don Kichota z La Manchy – nie tylko doznaje obłędu, lecz również krzywdzi ludzi<sup>13</sup>. To właśnie on, motywując Dunna do czynu, powiedział: „Wiem, skąd jest twój smutek. Nie robisz tego, co powinienes” – w ten sposób wskrzesił w nim wolę wykorzystywania własnego potencjału. Zresztą i syn Davida, zagubiony nieco chłopiec o imieniu Joseph, mówi do ojca: „Trzeba interweniować, gdy dzieje się krzywda. To twoja dewiza – kodeks bohatera”. Świadomość tego, kim David jest, pomaga mu rozpoznać nie tylko społeczną misję (ratowanie innych), ale również jego własny los, własne życie. Ma to związek ze strukturą mityczną zrodzonej w XX wieku formy kulturowej, jaką są komiksy. Mając na uwadze te konteksty, zajmijmy się zatem kreacją bohaterów, by następnie przejść do innych komponentów dzieła, takich jak czas, przestrzeń, schemat fabularny.

### Kreacja bohaterów

Elijah i David, obydwaj – jak zresztą typowi bohaterowie komiksowi „uwikłani w rzeczywistość” – są skrajnymi przeciwieństwami, choć mają cechę wspólną: boją się wody. Są niczym czerń i biel, Yin i Yang, Aryman (Ahriman) i Ormuzd, ale tylko w fantastycznym wyobrażeniu mogą uchodzić za na równi niezbędne do istnienia świata i kosmosu ich składniki. W tym kontekście można zapytać, czy rasa i kolor skóry, a nawet ubiór mają znaczenie: czarny charakter podkreśla ciemna karnacja, czarne spodnie i długi, czarny, skórzany płaszcz Elijaha; superbohaterstwo Davida – biała cera i stosunkowo jasne barwy strojów<sup>14</sup>. Owo przeciwieństwo wiąże się przecież z komiksową czarno-

<sup>12</sup> David, jak prawdziwy heros z komiksu, jest przeciwnikiem zabijania (zob. J. Szyłak, *Komiks – świat przerysowany*, Gdańsk 2000, s. 92). Price'a oddaje w ręce prawa, zabija jednak mordercę i gwałciciela – od tego zaczyna się jego własne przekonanie o supermocy – „darze”, jaki według Elijaha otrzymał od losu.

<sup>13</sup> O złu wynikającym z zatracenia się jednostki w fikcji literackiej i nieodróżniania jej od rzeczywistości interesująco pisze E. Auerbach (*Zaczarowana Dulcynea*, [w:] *idem, Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, tł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, rozdz. 14, s. 328-350).

<sup>14</sup> Oczywiście jest to niebezpieczna teza. Nie musi ona jednak iść z jakimiś fundamentalnymi, rasistowskimi uogólnieniami. Po prostu tego typu spostrzeżenia narzuca sam film. Zresztą sam Shyamalan, który gra tu epizodyczną rolę dealera narkotyków, jako z pochodzenia Hindus, ma karnację oliwkową. Zob. też przyp. 11.

-białą techniką graficzną<sup>15</sup> oraz z nazwanym tak przez Krzysztofa Teodora Toeplitza „Ideogramem Zasad”<sup>16</sup>, dwoistością postaci komiksowych. „Niezniszczalny” sam w sobie jest podwójny: w życiu prywatnym i zawodowym ponosi klęski (pokazane jest to na początku filmu), odnalazszy w sobie charyzmę – odnajduje swoją wielkość i sens życia. W stosunku do Antybohatera, czyli Elijaha, jest Superbohaterem. Jerzy Szyłak w książce *Komiks – świat przerysowany* do Toeplitzowskiego terminu „Ideogram Zasad” odnosi się następująco:

Jako wcielenie Zasady, heros ten [Superman – D.K.] staje się bytem zmitologizowanym, personifikacją cnoty lub całego szeregu różnych cnót. Jako ideogram, a nie postać, ukazuje się w całej krasie swej umowności – przerostu znakowości nad realizmem. [...] Zgrabne sformułowanie „Ideogram Zasad” jawi się jako złączenie sprzeczności, byt równie paradoksalny jak alchemiczne pojęcie *coincidentia oppositorum* lub chiński znak Jang-In [*sic!* – D.K.]<sup>17</sup>.

Na początku fabuły David myśli o odejściu od żony i syna. Czuje jakieś wypalenie; ma wrażenie, że nic nie znaczy w społeczeństwie; jako ochroniarz bywa przez przechodniów potrącany, lekceważony. Marzy o innej pracy, w innym mieście. Elijah zaś odkrywa, że właśnie w nim znalazł po latach poszukiwań swoje przeciwieństwo i swoje dopełnienie – Superbohatera. Paradoksalnie wierzy (i tu logika filmu jakby zawodzi), że David jest tym, który wszystkich takich jak on, poszkodowanych na ciele, będzie strzec i ochraniać. Najpierw sceptyczny wobec takiej rewelacji, Dunn pomалу przekonuje się, że posiada niezwykłą moc. Lecz dopiero po wykorzystaniu jej dla dobra innych nabiera wiary w życie, w możliwość powrotu do bliskiej relacji z rodziną. Niszczycielski Elijah jest więc postacią faustyczną – motorem jego dobra. Spełnia niejako podwójną rolę – konstruktywną i pomocną wobec Davida, a destrukcyjną i niszczycielską wobec ludzkości<sup>18</sup>. Na oczach widzów spełnia się zatem *american dream* – chwyt charakterystyczny też dla komiksów, polegający na nieoczekiwanym rozbudzeniu potencjału drzemającego w jakimś życiowym nieudaczniku lub osobie z różnych przyczyn „nie-dopasowanej” do życia.

Obu postaciom reżyser przypisuje najrozmaitsze role z różnych niejako płaszczyzn artystycznych i pozaartystycznych, a rozpatrując film w kategoriach tekstu

<sup>15</sup> Zob. więcej w: W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. S. Uliaszka, Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Filologiczny, Rzeszów 2004, rozdz. 6: *Ontologia komiksu*, s. 35, <http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica> [dostęp: 9.08.2014]. Zob. *idem*, *Z teorii i praktyki komiksu, propozycje i obserwacje*, Poznań 2014.

<sup>16</sup> Zob. K.T. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej 1895-1918*, t. 1, Warszawa 1955, s. 80. Nowszą książką tegoż autora jest *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.

<sup>17</sup> J. Szyłak, *Komiks – świat przerysowany*, s. 38.

<sup>18</sup> Według teorii matki Elijaha (gra ją Ch. Woodard) w komiksach bojownicy walczą z Superbohaterem bezpośrednio; przebiegli spiskowcy walczą z Superbohaterem nieszlachetnie. Bohaterka nie spodziewa się, że dookreślając „Czarny Charakter”, mówi o własnym synu.



kultury – wewnątrz- i zewnątrztekstowych. Elijah zatem jest czytelnikiem – twórcą – (anty)bohaterem komiksu. Jego znajomość fabuł komiksowych prowadzi do fatalistycznych rozwiązań – rozpoznawszy swoją komiksową rolę, niejako czuje się zdeterminowany do czynienia zła. Odpowiada to zresztą jego osobowości – od dzieciństwa postrzega świat jako domenę własnych psychicznych i fizycznych zranień oraz jako obiekt nienawiści. Na antypodach tak wykreowanej postaci zdaje się sytuować David. O swojej wyjątkowości nic nie wie aż do momentu katastrofy kolejowej. Do tego czasu nawet się nie zorientował, że nigdy nie był chory. Jedyłą jego słabością jest lęk przed wodą (archetypalny motyw – stały w filmach Shyamalana). Dopiero kiedy wszystko układa się w logiczną całość, również pamięć o szkolnym wypadku na basenie zostaje odblokowana. Pomaga mu w tym nauczycielka, która opowiada mu jego historię z dzieciństwa: zepchnięty przez „łobuzów” leżał na dnie basenu i nie utonął. Narracja starszej pani ma walor nie tylko anagnoryczny, ale również terapeutyczny (uzdrowienie duszy poprzez poznanie prawdy o sobie). Ma też wartość epistemologiczną – David coraz bardziej zdaje sobie sprawę z tego, kim jest; wie już też, dlaczego jedyną rzeczą, której się boi, jest woda. A właśnie w wodzie przyjdzie mu stoczyć niebawem decydującą walkę, tym razem nie tylko o własne życie, ale i o życie innych. Zdradzanie słabych cech Superbohaterów, ich zmagania z własnymi ograniczeniami to rys znamieny dla kreacji komiksowych, ale też dla wszystkich filmów Shyamalana, w których bardzo często główną rolę odgrywają postaci neurotyczne, introwersyjne, depresyjne. Odślaniana jest głębia ich życia wewnętrznego, determinacja, z jaką walczą o wyzwolenie się z pęt własnej traumy i własnego nieszczęścia. Do roli Superbohatera David ma nadnaturalne predyspozycje, ale z drugiej strony niejako kulturowo (społecznie) zdobyte przez pracę w charakterze ochroniarza. Ochroniarz, Strażnik, Dozorca, tak jak Policjant i Agent, to role korespondujące z funkcją Superbohatera. Wszyscy oni stoją bowiem na straży prawa i porządku<sup>19</sup>. W filmie i Elijah, i Audrey komunikują Davidowi, że wybrał tę profesję świadomie. A może raczej podświadomie, nie zdając sobie sprawy z tego, że odpowiada ona jego przeznaczeniu.

Opowieść komiksowa, stopniowo objawiana i odślaniana Dunnowi, ma strukturę symboliczną: Ochroniarz nie tylko poznaje mit o Superbohaterze, ale jednocześnie paratypuje w świecie tego mitu pojmowanego jako prawda dostępna tu i teraz. Wszystkie

---

<sup>19</sup> Metaforyczne odczytanie funkcji Strażnika proponuje J. Derrida w rozprawie *Przed prawem*. Dokonuje tam dekonstrukcji miniopowiadania F. Kafki pod takim samym tytułem. Zob. J. Derrida, *Przed prawem*, tł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 413-443. W filmach Shyamalana ma on jednak bardziej realistyczne konotacje – jako ten, który ochrania, gwarantuje bezpieczeństwo. Zastanawiająca jest zresztą frekwencja tego motywu w filmach hindusko-amerykańskiego reżysera. Weźmy za przykład *Znaki* (mowa o policjantce Caroline Paski), *Osadę* (tu dwaj strażnicy pensylwańskiego „Rezerwatu Walkera”), *1000 lat po Ziemi* (tu wspomniani już tzw. The Ranger Corps) itd.

więc najważniejsze wydarzenia, w których David uczestniczy, stają się doświadczeniem symbolicznym – odtworzeniem i uobecnieniem tego, co już opowiedziane. Specyficzne jest zatem doświadczenie czasu i przestrzeni. Tak jak archetypiczny jest w większości przypadków obraz przeżyć bohaterów komiksowych, a tym samym dwóch głównych bohaterów filmu, jak archetypiczny jest sposób ich kreacji, tak archetypiczna w dużym stopniu jest czasoprzestrzeń.

## Czas

Na początku filmu pojawia się czas realny, historyczny – przed oczyma widza prze-suwają się napisy informujące o statystykach *à propos* między innymi nakładów, produkcji, kolportażu komiksów. Dla miłośników gatunku – dane satysfakcjonujące, dla sceptyków – przytłaczające. Po tym rozpoczyna się fabuła, w której następują dwa porządki temporalne. Obok dominującej teraźniejszości mamy tu czas odblokowywanych w pamięci bohatera wspomnień, na przykład wypadku na pływalni czy wypadku samochodowego, i czas marzeń – przeprowadzki do Nowego Jorku, znalezienia tam pracy. Czas jednostkowy – w odniesieniu do życia Davida – jest nieco inny od czasu mitycznego – rozpatrywanego w globalnym, permanentnym wymiarze. Jeden z młodych pasjonatów gatunku na jego temat pisze:

Komiksy superbohaterskie bazują na motywach mitologicznych – herosi w cudowny sposób zyskują swoje moce, zostają zabici. By zmartwychwstać, schodzą do świata podziemnego, stawiają czoło potworom – w tym smokowi. Wszystko to mieści się w archetypowych sytuacjach, przed którymi muszą stanąć<sup>20</sup>.

Taka sytuacja dotyczy Davida – ma nie tylko siłę przetrwania najbardziej ekstremalnych wydarzeń, ale też równie tajemną moc rozpoznania czyjegoś losu, popełnionych lub zamierzonych czynów. Przeleżawszy jako dziecko długi czas na dnie basenu, podnosi się niczym feniks z popiołów; ze zmiażdżonego w kolejowej katastrofie przedziału wychodzi bez szwanku; nie imają się go żadne choroby. Jest Superbohaterem, „Niezniszczalnym”. Czy również „nieśmiertelnym”? Na ten temat film już nic nie orzeka stanowczo.

A jednocześnie los Davida nie jest oryginalny: wpisuje się w schemat mitu o Superbohaterze; konkretnego komiksu – *Center Comics* nr 117 (w sklepie zainteresowanie Elijaha wzbudza też komiks *Sentryman* nr 254<sup>21</sup>). Herosi komiksów, tak jak pierwotnie mitów, schodzą do podziemi, do Hadesu, do Piekieł, by przewyciężyć

<sup>20</sup> T. Kaleta, *Praca na cykliczny konkurs jungowski: „Komiks, mit, symbol”*, <http://www.jungpoland.org/pl/konkursy/praca-na-cykliczny-konkurs-jungowski-komiks-mit-symbol.html> [dostęp: 2.01.2015]. Należałoby jednak przestrzec, że autor popełnia bardzo dużo błędów językowych, a także – niestety – merytorycznych.

<sup>21</sup> Numer jest niewyraźny.

strach, poddać się wewnętrznej przemianie, metamorfozie, aby ostatecznie przekonać się o własnej mocy. David będzie szczęśliwszy, wybije się z apatii, gdy zacznie w końcu realizować schemat tego mitu – gdy zacznie czynić dobro, ratować ludzi<sup>22</sup>. Przekonany jest o tym Elijah, który do tego stopnia traktuje poważnie omawiany tu determinizm, że sam – z kolei jako „czarny charakter” – sprowadza na świat zło. Zostaje według tejże matrycy pokonany przez uosobienie swego przeciwieństwa. Miara zła według mitu musiała się dopełnić. Scenariusz opartego na schematach mitycznych komiksu musiał – według Elijaha – zostać w pełni zrealizowany. Zarówno czas komiksu, jak i czas mitu to czas Eliadowskich „wiecznych powrotów”. Widz naiwnie „uwierzywszy w mit”, mógłby się tylko spodziewać, że jeszcze nieraz pojawi się kolejny, destrukcyjny „Elijah”, tak jak jeszcze nie raz pojawi się drugi „David”.

Według Elijaha „Komiksy to echo pradawnego przekazywania dziejów”, ich historia się jednak nie kończy. Pasjonat komiksów jest też przekonany, że aby mógł się pojawić Superbohater, musi istnieć i niszczyć dobro Antybohater. Shyamalan jednak nie daje przyzwolenia na taką dialektykę równoważenia sił i eskalacji zła. Wychodzi naprzeciw twierdzeniom, jakoby zło musiało się równoważyć w świecie z dobrem. Jest przekonany, że dobro powinno bezwzględnie zwyciężać. W takim duchu przemawia jego *Niezniszczalny*, ale też wszystkie inne jego filmy, również datowane później niż *Unbreakable*, takie jak *Zdarzenie*, *Ostatni Władca Wiatru*, *1000 lat po Ziemi*. Czas jest nie tylko cykliczny, korespondujący z mitami eleuzyjskimi, ale również otwarty – nie ma w nim niczego ostatecznego, skończonego i przesądzonego.

## Przestrzeń

Rzecz dzieje się w pociągu, na stadionie sportowym uniwersytetu, w świątyni chrześcijańskiej, na placu przed kościołem, na miejskich ulicach i boisku, w siłowni, w restauracji, na oddziale rehabilitacji, a przede wszystkim w domu rodzinnym państwa Dunnów. Pomijając geograficzne realia, takie jak Pensylwania i jej urbanistyczna perełka – Filadelfia (zawsze wyróżniane przez reżysera)<sup>23</sup>, skupmy uwagę na symbolicznym wymiarze przestrzeni. Przede wszystkim nie jest to przestrzeń drogi czy ścieżki: detektywistycznego tropu. David, jak na Superbohatera przystało, przez cały czas toku fabuły powinien śledzić Elijaha. Jest raczej odwrotnie: większą wiedzą na temat „scenariusza” wydarzeń dysponuje Price, toteż bacznie przygląda się on wydarzeniom związanym z Davidem, chcąc się utwierdzić w przekonaniu o jego wyjątkowej roli w świecie. I nie rozpoznaje w nim wroga, lecz raczej swoje symetryczne odbicie, którego

<sup>22</sup> W „podziemia” schodzi też (właściwie „upada”, niezdolny do dalszej pogoni za tajemniczym złoczyńcą) Elijah.

<sup>23</sup> O przyczynach tej niezwykle predylekcji autora zob. Ł. Żurek, *op. cit.*, strona 1 [page 2 and 3 of 4].

od lat bezskutecznie poszukiwał. Mimo swojego unieruchomienia i kalectwa znalazł go – drogi życia tych dwóch przeciwieństw w pewnym momencie spotkały się i do czasu aresztowania Price'a już się nie rozchodziły. Przejmując terminy z poetyki dzieła literackiego, powiedzielibyśmy tu o aspekcie zbieżnym właściwym kompozycyjnemu geometryzmowi<sup>24</sup>. W ogromnym uniwersum (kosmicznym i ogólnoludzkim) pojawił się punkt (swego rodzaju *axis mundi* lub *umbilicus mundi*), w którym owi bohaterowie się zetknęli. Przestrzeń *Niezniszczalnego* jest ponadto nacechowana archetypalnie. Decydujące znaczenie ma tu wspomniany już archetyp wody (deszczu, ulewy, basenu, pływalni). Jest on specyficzny dla wyobraźni kreatywnej Shyamalana, zważywszy na takie jeszcze filmy jak *Kobieta w błękitnej wodzie*, *Osada*, *Ostatni Władca Wiatru* czy nawet *1000 lat po Ziemi*<sup>25</sup>.

### Struktury fabularne

W książce Szyłaka *Komiks i okolice kina* pierwsze rozdziały części zatytułowanej *Filmowanie komiksu* mają następujące tytuły: 1. „Komiks filmowy” – *gatunek, którego nie ma*; 2. *Komiksy na ekranie*; 3. *Bogate plany i skromne efekty*. Choć autor wymienia różne filmy będące adaptacjami komiksu, o *Niezniszczalnym* nie wspomina, z tego chociażby powodu, że książka ukazała się w tym samym roku co film. Ważna jednak dla niniejszych rozważań jest refleksja autora na temat samego pojęcia komiksu filmowego:

Na dobrą sprawę trudno stwierdzić, skąd wziął się ów pseudogenologiczny termin. Najprawdopodobniej powstał on ze zderzenia stereotypów myślowych dotyczących kina i komiksu. Przy czym w tych wypowiedziach, w których używana bywa ta nazwa, film jest przedmiotem krytycznej oceny, natomiast komiks jest postacią z „innej bajki”, przywołaną po to, by przez porównanie z nim obnażyć niedostatki warsztatu filmowca i intelektualną jałowość ekranowego dzieła. Często jest to określenie bliskie terminowi „kicz” i używa się go zamiast tamtego tylko po to, by podkreślić, że w tym konkretnym przypadku chodzi o kicz obrazkowy<sup>26</sup>.

Czy *Niezniszczalnego* można tak określać? Byłoby raczej błędem nazywać to arcydzieło sztuki filmowej kiczem lub dziełem jałowym. Na pewno nie jest ono też „filmem obrazkowym”. Tematem i uruchomionymi wątkami nawiązuje jednak do komiksów,

<sup>24</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, cz. 3: *Kompozycja dzieła literackiego*, Warszawa 1954.

<sup>25</sup> Więcej na ten temat mówiłam podczas konferencji anglojęzycznej: „Third Interdisciplinary Conference: Thinking Symbols (from 30<sup>th</sup> of June to 2<sup>nd</sup> of July, 2015 at the Pultusk Academy of Humanities in Pultusk in Poland)”.

<sup>26</sup> J. Szyłak, *Komiks i okolice kina*, s. 9.

ma też strukturę odpowiadającą schematowi odnotowanemu przez Tytusa Kaletę i odnoszącą się do komiksu<sup>27</sup>:

- odejście z domu (David chce się przenieść do Nowego Jorku, coraz gorzej odnajduje się w środowisku własnej rodziny);
- pozyskanie pomocy sił nadprzyrodzonych (jako jedyny ratuje się z katastrofy pociągu);
- poddanie próbom wtajemniczenia (Elijah próbuje go przekonać o jego własnej supermocy);
- opanowanie magicznej siły (David poznaje swoją charyzmę odczytywania intencji ludzkich i zapobiegania złu);
- powrót do domu (uratowawszy dzieci, wraca do domu z nadzieją, że będzie umiał kochać żonę i syna)<sup>28</sup>.

Identyczny schemat można by zrekonstruować na podstawie filmu *1000 lat po Ziemi*. Bezpośrednie nawiązanie do struktur komiksu ma w *Niezniszczalnym* swój nie tylko estetyczny, ale i etyczny sens. Reżyser, z wyznania hinduista<sup>29</sup>, w wielu filmach (szczególnie w *Dziadek i ja*<sup>30</sup> oraz w *Znakach*) dowiódł, że przejmuje też system moralny wywiedziony z Ewangelii: obrona rodziny, trwałość i zacieśnianie więzi w związku małżeńskim, troska o najmłodszych, życie ludzkie, modlitwa do Jezusa, zbawienie – to istotne wartości obecne w jego dziełach. Łukasz Żurek zauważa ponadto, że w filmie *Niezniszczalny* Shyamalan stawia opór postrukturalistycznym i postmodernistycznym zakusom niszczenia autorytetów. W tym przypadku chodzi o autorytet ojca (podobnie zresztą będzie w *1000 lat po Ziemi*)<sup>31</sup>:

Absurdalna z pozoru fabuła przynosi głębszą refleksję. Oto jak realny (i boleśnie odczuwany) upadek patriarchalnej figury ojca w amerykańskim społeczeństwie (spowodowany wieloma rzeczami: emancypacją kobiet, poluzowaniem kryteriów obyczajowych, kontrkulturową krytyką patriarchy i dominującej roli mężczyzny w rodzinie itp.) kompensuje się w kulcie komiksowych bohaterów. To tam Amerykanie zaczynają szukać utraconych patriarchalnych autorytetów.

---

<sup>27</sup> Autor czyni to – jak sam twierdzi – za niejakim Van Gennurem. Nigdzie jednak nie ma śladów, by taka postać (?) istniała. Przekreślił bowiem nazwisko Arnolda van Gennepa, który w książce *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii* (tł. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006) rzeczywiście wymienił te fundamentalne składniki mitu. Zob. na ten temat w: W.J. Burszta, *Joseph Campbell i potrzeba mitu. Wprowadzenie do wydania polskiego*, [w:] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tł. A. Jankowski, Kraków 2013, s. XIV.

<sup>28</sup> Zob. T. Kaleta, *op. cit.*, s. 9.

<sup>29</sup> Nauki pobierał jednak w szkole katolickiej.

<sup>30</sup> Z tym że w filmie *Dziadek i ja* pewien religijny „sentymentalizm” był mu podobno narzucony przez producenta.

<sup>31</sup> Zob. więcej w: D. Kulczycka, *Wartości wyższe w filmach M. Nighta Shyamalana/Higher values in the films of M. Night Shyamalan*, [w:] *Revitalizace hodnot: umění a literatura II. Týmová monografie*, ed. J. Dohnal, Brno 2015, s. 707-714.

To ten świat niepostrzeżenie zaczyna zastępować im rozbitą, ponowoczesną rzeczywistość<sup>32</sup>.

Shyamalanowi zarzuca się, że coraz bardziej dba o przesłanie<sup>33</sup>, a nie efektywność scen filmowych. Wydaje się jednak, że reżyser czyni to w sposób świadomy – już przecież w *Praying with Anger* (1992) i *Dziadek i ja* (*Wide awake*, 1998) idea była w jego filmach najważniejsza<sup>34</sup>.

Sygnały literackości obecne w dziełach Shyamalana dowodzą tezy, że nie można już dzisiaj opowiadać – również w filmach – „niewinnie”. Reżyser z jednej strony korzysta ze struktur tradycyjnych (bajka dla dzieci, baśń, mit, komiks itd.), z drugiej zaś – co równie właściwe kulturze postmodernistycznej – obnaża banał tych schematów, dokonuje ich parodii. Bo jak inaczej odczytać sarkastyczne słowa Price’a adresowane do żony Davida – Audrey Dunn (gra ją R. Wright): „I żyli długo i szczęśliwie”? Odnajdujemy tu przecież nie tylko metatekstowość dialogu, gdyż mowa o małżeństwie Dunnów, ale również nawiązanie do konwencji baśni. Jak inaczej też podejść do demaskacji ujęć komiksowych – swoistej metanarracji filmowej, w której jest obnażony i nieco – powiedzmy – wykpiony mechanizm konstruowania postaci jednoznacznie biało-czarnych?

### **Kobieta w błękitnej wodzie**

Tę samą manierę dialogowania z literaturą obserwujemy w *Kobiecie w błękitnej wodzie* – filmie, który krytyka osądziła jeszcze ostrzej niż produkcję wyżej omówioną. Reżyserowi zarzucono jego fatalną grę aktorską<sup>35</sup>. Poddano ocenie również paradoks, który w niniejszym studium może się okazać kluczowy. Otóż

najbardziej poraża niesamowita schematyczność i naiwność, której jak dotąd Shyamalan sprawnie unikał. Wszyscy mieszkańcy hotelu bez cienia wątplenia wierzą w realność bajkowej historii. Najzabawniejsze jest to, że reżyser ewidentnie neguje i wyśmiewa schematyczność, wkładając swoje poglądy w usta krytyka [literackiego i filmowego – D.K.] – pana Farbera. Tymczasem w *Kobiecie...* nie ma nic zaskakującego, a już na pewno przerażającego<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Ł. Żurek, *op. cit.*, strona 1 [page 3 of 4].

<sup>33</sup> Pomijając cytowane już teksty Ł. Żurka, warto zwrócić uwagę na recenzję E. Nasiadko *Komiks z dolnej półki*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Komiks+z+dolnej+półki-179> [dostęp: 18.01.2015]. Chociaż nie wszyscy internauci zgadzają się z miażdżącą krytyką autorki, podobnych, niepocholebnych opinii znaleźć można w Internecie więcej.

<sup>34</sup> Na drugim miejscu byłoby „straszenie” widza, co zresztą nie zawsze się reżyserowi udaje osiągnąć w takim stopniu, w jakim zamierzał to uczynić.

<sup>35</sup> Do tej pory, wyłączając film w dużej mierze autobiograficzny *Praying with Anger* (1992), Shyamalan grał raczej epizodyczne postaci, tym razem (w *Kobiecie...*) odgrywał jedną z kluczowych ról.

<sup>36</sup> Recenzja *Naiwna baśń* napisana przez niejakiego Dawcio na: <http://www.filmweb.pl/Kobieta.W.Blekitnej.Wodzie/descs> [dostęp: 2.01.2015]. Równie krytyczne sądy wypowiedział A. Zwaniecki. Pisał on, że film „podryguje niezdarnie na linii między bajkowym horrorem a jego parodią”. We-

Aby omówić zależność filmu od innych możliwości narracyjnych, należałoby uwzględnić kilka aspektów. Po pierwsze – *Kobieta...* rozpoczyna się historią opowiedzianą przez Shyamalana w bajce wydanej dla dzieci na dobranoc (tzw. *bed story*). Czytanej przez lektora narracji towarzyszą czarno-złote, przypominające nieco pismo Majów czy Azteków, obrazki wykonane do tej książki. Bajkę scenarzysty-reżyser pisał pierwotnie z myślą o swych córkach, w konsekwencji zaś – o wszystkich dzieciach świata. Przyświecała mu idea, aby każde dziecko mogło ją usłyszeć na dobranoc co najmniej raz w roku, czyli żeby została ona zinterioryzowana, zapamiętana przez nie na zawsze. Według samego Shyamalana<sup>37</sup> film miał być „starszym bratem książki”. Pomysł, aby warstwa narracyjna dziecięcej bajki stanowiła podstawę do budowy warstwy fabularnej filmu, wydaje się z góry chybiony. Uwzględniając klasycystyczną terminologię, można powiedzieć, że w ten sposób zaburzona zostaje zasada *decorum*: bajeczka dla dzieci nie jest – według krytyków<sup>38</sup> – odpowiednia do tego, by stanowić podwaliny świata przedstawionego w filmie dla dorosłych (w dodatku tytułowanego powszechnie horrorem!). Po drugie – narracja *Kobiety...* nie ma jedynie tej „ramy kompozycyjnej” i tylko tego kontekstu. Ma raczej kompozycję szufladkową, w której inną ważną „szufladkę” czy „szkatułkę” stanowi opowieść prababci ekscentrycznej młodej Chinki Soon (gra ją C. Cheung). Baśń tę opowiada jej nieufna względem Amerykanów mama<sup>39</sup>. Inną „opowieścią” jest dziennik Clevelanda, kolejną – jego historia opowiedziana najpierw przez Story<sup>40</sup>, a następnie w niejako publicznym „wyznaniu miłości” do straconej rodziny – historia samego Clevelanda Heepa. Jeszcze inną narrację stanowi prorocтво losów Vicka Rana (gra go Shyamalan), jego książki i całej ludzkości zmienionej za jej przyczyną. Warianty „opowiadanych” historii można by mnożyć, gdyż słowo, jego

---

dług recenzenta bajka wymyślona przez Shyamalana na dobranoc „działa zgodnie z zamierzeniem usypiająco”, oferuje „tani mistycyzm”, bezsensowną fabułę i niedoświetlone zdjęcia: „Spaprawy w ten sposób utwór, zamiast ewokować magię i grozę dziecięcych fantazji, objawia trzpiotowatość jego twórcy i infantylizm jego fantazji”. W artykule dodana jest jeszcze myśl: „Ni horror, ni komedia. Nie przestrasza, a tumani bez wdzięku” (A. Zwaniecki, *Dozorca i nimfa z innego wymiaru*, [recenzja filmu *Kobieta w błękitnej wodzie*], „Film” 2009, nr 9, wrzesień, s. 79).

<sup>37</sup> Mowa o kuluarach filmu, ujawnionych w nagraniu DVD *Kobiety w błękitnej wodzie*.

<sup>38</sup> Chodzi o tych (trudno domyślić się ich profesji), którzy wyrażają swoje opinie na wyżej wymienionej stronie internetowej <http://www.filmweb.pl/Kobieta.W.Blekitnej.Wodzie/descs> [dostęp: 2.01.2015].

<sup>39</sup> Podobną strategię „uprawdopodobniania” fabuły baśniowej za pośrednictwem umieszczenia jej w szufladce narracyjnej wyższego rzędu obserwować można w *Niezniszczalnym*, ale również w nieoryginalnym *Ostatnim Władcy Wiatru* (*The Last Airbender*, 2010). Katarina (N. Peltz) informuje: „Babcia mówi, że to jest Awatar z czasów, gdy panowała epoka Ducha”.

<sup>40</sup> Nimfa zna przeszłość i przyszłość Heepa. Przeszłość zna dzięki lekturze jego dziennika. Zaczyna tę wiedzę objawiać, niejako zmuszając Clevelanda do ponownej wiary w siebie, następującymi słowami: „Masz smutne myśli. Wszystkie o jednej nocy. Kiedy nie było cię w domu, przyszedł zły człowiek. Ukradł wiele rzeczy i zabił twoją żonę. Wtedy przestałeś być szczęśliwy. Byłeś doktorem. Myślisz, że jesteś niepotrzebny. Jesteś potrzebny, jak każda inna istota”. *Nota bene* smutek oraz sens ludzkiego życia to dwa inne ważne problemy w całej twórczości Shyamalana domagające się pogłębianej refleksji.

wartość, możliwości posługiwania się nim są bardzo istotnymi tematami filmu. Jeden z bohaterów, pan Dury (gra go J. Wright), rozwiązuje krzyżówki (i mówi, że uwielbia słowa)<sup>41</sup>; jego syn – Joey Dury (gra go N. Gray-Cabey) odczytuje całe historie ze zwykłych pudełek po płatkach kukurydzianych; pani Bell też jest zanurzona niejako w tekstualności – napisała kiedyś powieść; Vick – pisze jakąś książkę o różnicach społecznych i kulturowych istniejących w świecie (*nota bene* jest to osobisty dylemat Shyamalana) pod mylącym tytułem *Książka kucharska*. Pan Farber (gra go B. Balaban) z kolei naczytał się w życiu książek i może już o nich tylko orzekać. Ale właśnie on myli się w tym filmie najbardziej, z tragicznymi skutkami dla siebie samego. Do pensjonatu przybywa w chwili, gdy nie jest w stanie niczego napisać (żadnej recenzji), chociaż zatrudniono go w mieście w charakterze krytyka<sup>42</sup>. Napadnięty przez Scrunta dedukuje na podstawie znajomości fabuł fatalne dla siebie rozwiązanie i ginie w szponach bestii. W jego osobie sparodiowana jest niejako teza strukturalistów, że „literatura jest systematyczna: nie ma w niej miejsca na przypadek”<sup>43</sup>. Grupa młodych mężczyzn (rzekoma „gildia”) także uwikłana jest w tekstualność – znajdując sobie jakiś błahy temat do rozmowy, snuje „kolektywne” narracje. Kiedy Cleveland szuka rozpaczliwie tak zwanego Tłumacza, pyta ich nawet, czy nie piszą jakiegoś eseju. Rezolutna Soon też „coś” pisze... – z wielką niechęcią prace zaliczeniowe. Jest natomiast świetnym pośrednikiem w zdradzaniu fabuły tajemniczej bajki, która właśnie się urzeczywistnia. Kluczowa w tej waloryzacji przekazów słownych wydaje się postać Narfy. Mówi do Heepa: „Twoje słowa są piękne. Masz wielkie serce” (por. ewangeliczne: „Bo gdzie jest twój skarb, tam będzie i serce twoje” – Mt 6,21); słowa są skarbem, zdradzają to, jaka głębia i wewnętrzne piękno kryje się w człowieku. Narfa na początku filmu przedstawia się równie co ona przestraszonemu Clevelandowi Heepowi: „Jestem Story”. Jest „Opowieścią” – opowieścią o Błękitnym Świecie i o świecie ludzi, którym przychodzi nieść przesłanie; jest opowieścią o życiu Clevelanda (ten, w odróżnieniu od Vicka, nie

<sup>41</sup> Cleveland: Lubi pan słowa.

Pan Dury: Uwielbiam.

Charakterystyczna jest nawet w tym filmie archeologia słowa – np. doszukiwanie się pierwotnych znaczeń imion. Story (gra ją B.D. Howard) zdradza Clevelandowi, co znaczy jego imię:

C.H.: Jestem Cleveland.

S.: Z klifów. To znaczy twoje imię.

Imię to cała historia. To prehistoria człowieka, pokłady psychiki jednostki ludzkiej zdeterminowanej przez historie kolejnych pokoleń jego przodków. Czy trzeba szukać znaczeń naddanych? „Z klifów” znaczyłyby „jak skała” – uderzana przez fale (życia), ale jednak nad nimi górująca.

Samo imię bohaterki (Story), o czym już była mowa, też jest znaczące – „historia, opowieść”.

<sup>42</sup> Jest to postać od samego początku do końca tyle śmieszna – ile tragiczna:

C.H.: Mam pytanie. Jest pan znawcą fabuł. Prawda? Od początku pan wie, kto co zrobi w książce lub filmie. Wie pan, jak się skończą czyjeś losy.

F.: Niestety, oryginalność umarła. Nauczyłem się z tym żyć.

<sup>43</sup> T. Todorov, *The Fantastic*, tł. R. Howard, Ithaca 1975; francuski oryginał: 1970, s. 9-10. Cyt. za: R. Altman, *op. cit.*, s. 35.



pozwała, by ujawniła mu nie tylko przeszłość<sup>44</sup>, ale i przyszłość), opowieścią o życiu Vicka i jego siostry. Wypowiada bowiem proroctwo na temat roli jego książki i jego męczeńskiej śmierci, a także na temat potomstwa Anny Ran (gra ją S. Chouhury). Siostra Vicka urodzi siedmioro (święta i magiczna liczba, preferowana w baśniach i bajkach!) dzieci, z których pierwsze dwoje brat jeszcze zdąży przed śmiercią zobaczyć. Nic nie dzieje się w świecie bez opowieści, bez narracji. Tylko ona nadaje światu sens, konstytuuje wartość ludzkiego bytu. Rola Story, postaci z pradawnej chińskiej-niechińskiej (bo przecież uniwersalnej) bajki, a raczej baśni, jest w pewnym sensie podobna do roli Chrystusa-Logosu, przez którego wszystko „się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało” (J 1,3)<sup>45</sup>. Chrystus jest Słowem (saussure’owskie *Parole*), sfingowana przez Shyamalana postać – Opowieścią (saussure’owskie *Langue*). Shyamalanowska mitologia jest w dużej mierze mitologią słowa: zadziwiające są w fabule filmu „odkrycia” słowa, inskrypcji, znaku i przesłania tam, gdzie na pierwszy rzut oka ich wcale nie ma (w infantylnych obrazkach na pudełkach z produktami żywnościowymi, w hasłach krzyżówkowych, w strukturach holistycznie traktowanych filmów i powieści).

Dalekowschodnia opowieść o Królowej Narfie – Pani Błękitnego Świata jest wyraźnie prezentowana przez opowiadającą ją Chinki w kategoriach mitu, który jest prawdą, przeżyciem wymykającym się jakimkolwiek ramom czasoprzestrzennym. Bo właśnie historia się wydarza „tu” i „teraz”. Augurami po tej jedynej w swoim rodzaju rzeczywistości są obie kobiety – powoli zdradzają (starsza nie bez wewnętrznego oporu) tajemnice opowieści. To, co zdarza się w orientalnej baśni sprzed setek lat, dokonuje się w amerykańskiej, filadelfijskiej rzeczywistości. Mit okazuje się prawdą (i nikt z bohaterów tego filmu w to nie wątpi). Soon w dramatycznej sytuacji pod koniec filmu mówi: „Czas dowieść, że bajki są prawdziwe!”. Co istotne, już wcześniej ujawnia, że wtajemniczenia w chińską baśń może doznać tylko osoba niewinna jak dziecko<sup>46</sup>. Toteż Cleveland, zabiegający o prawdę o swej tajemniczej podopiecznej, w pewnym momencie zachowuje się jak niemowlę. To wystarcza, by kolejne tajemnice były odkrywane i ciąg dalszy historii mógł się dalej toczyć...

Mit ma cechy sobie właściwe – jest historią o odwiecznej walce Dobra ze Złem: Scruntów z Narfami (i ludźmi), Tartików ze Scruntami i tak dalej. Zaczyna się jednak tak, jak by był historią ludzkości:

<sup>44</sup> Heep do Story: „Nikt tu nie wie o mojej rodzinie. Proszę, nie mów już o tym”. Przeszłość Clevelanda jawi się więc w tym filmie jako „zakazana Opowieść”, narracja, która nie może dojść do głosu. Później jednak sam Heep otwiera się przed słuchaczami i opowiada im o swojej tragedii.

<sup>45</sup> Na innej płaszczyźnie rozumowania Story jest jak Anioł Gabriel, przynosi wieść z nieziemskiego świata. Zresztą jest upodobniona do anioła: nie odczuwa swej cielesności, bycia kobietą (Cleveland na początku stwierdza, że jest jak dziecko – na końcu filmu zaś, że jest aniołem!), jest niewinna, niesie wiedzę na temat przeszłości i przyszłości ludzi i świata.

<sup>46</sup> Soon mówi do Heepa: „Mama widzi w panu obcego. Musi zobaczyć w panu dziecko. Wtedy opowie bajkę”.

Dawniej istoty wodne były blisko związane z ludźmi. Inspirowały nas. Przepowiadały przyszłość. I wszystkie przepowiednie się sprawdzały. Potem ludzie przestali słuchać. [...] Magiczny świat mieszkańców oceanu oddzielił się od świata ludzi.

Nastąpiło rozdzielenie między światem Narf a światem ludzi. Ludzie przestali słuchać „Dzieci Wodnych” i stawali się coraz bardziej brutalni. W końcu posłańcy już tylko pod osłoną nocy nieraz przychodzili do ludzi z misją: „Próbują do nas dotrzeć. Wysyłają swoje ukochane dzieci. Lecz wodne dzieci mają wrogów. Dla nas ryzykują życie”. O takim wypadku opowiada właśnie film. Ale wkomponowany w jego struktury mit przypomina bajkę magiczną opisaną swego czasu przez Władimira Proppa<sup>47</sup>. Po trzecie więc – *Kobieta...* doskonale wpisuje się w model, jaki wykoncypował na podstawie sporego zasobu bajek (a właściwie: baśni) rosyjski formalista. Spośród 31 tak zwanych funkcji w Shyamalanowskiej bajce występuje trzydzieści: 1) odejście; 2) zakaz; 3) naruszenie zakazu; 4) wywiadywanie się przeciwnika; 5) udzielenie mu informacji o bohaterze; 6) podstęp; 7) wspomaganie; 8) szkodzenie (lub brak kogoś albo czegoś); 9) pośredniczenie; 10) rozpoczynające się przeciwdziałanie; 11) wyprawa; 12) pierwsza funkcja donatora; 13) reakcja bohatera; 14) przekazywanie środka magicznego; 15) przemieszczenie przestrzenne między dwoma królestwami; 16) walka (bój); 17) naznaczenie bohatera znamieniem; 18) zwycięstwo; 19) likwidacja wcześniej zaistniałego braku czegoś; 20) powrót bohatera; 21) prześladowanie bohatera; 22) ocalenie bohatera od pościgu; 23) nierozpoznane przybycie; 24) roszczenia fałszywego bohatera; 25) trudne zadanie; 26) wykonanie trudnego zadania; 27) rozpoznanie; 28) zdemaskowanie; 29) transfiguracja; 30) ukaranie. Brakuje tylko 31., a mianowicie – wesela. Jak natomiast rozrysowują się role poszczególnych „aktantów”<sup>48</sup>? W filmie występują:

- **Wielki Orzeł** – ma zabrać Narfę (królową Narf) z powrotem do Błękitnego Świata, gdy ta na Ziemi spełni już swoją misję;
- **Narfy** – raz po raz przybywają na Ziemię z Błękitnego Świata (Błękitnej Wody), aby przynieść ludziom jakieś orędzie, przesłanie;
- **Królowa Narf** – o imieniu Story, przez długi czas nie jest świadoma swojego wybraństwa. Szczególnie zagrożona bywa przez nienawidzące ją Scruntys<sup>49</sup>;
- **Wybrany (Naczynie)** – to do niego Królowa Narf przybywa z Błękitnego Świata, aby objawić przeszłość. Jest nim Vick Ran;

<sup>47</sup> Z polskich wydań zob. W. Propp, *Nie tylko bajka*, wybór i tł. D. Ulicka, Warszawa 2000. Zob. zwłaszcza passusy na temat typów bohaterów – *ibidem*, s. 99-122. Zob. też: *idem*, *Morfologia bajki*, tł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

<sup>48</sup> Pojęcie również strukturalistyczne, ale autorstwa A.J. Greimasa.

<sup>49</sup> C.H.: Chyba wiem, dlaczego *Scrunt* chciał cię zabić.

S.: Dlaczego złamał prawo?

C.H.: Wygląda na to, że jesteś kimś bardzo ważnym dla wszystkich.

- **Opiekun** – Cleveland Heep myśli, że nim jest, tymczasem okazuje się nim Reggie (gra go F. Rodriguez) – dziwak, który trenuje tylko jedną część swego ciała;
- **Uzdrowiciel** – „ten, który przyciąga motyle”, który ma moc przywrócenia życia Narfie. Okazuje się nim Heep. Zdobywa uzdrowicielską glinę dla Story, potem też mocą szczerego wyznania tkwiącej w nim traumy przyczynia się do wskrzeszenia Królowej;
- **Tłumacz** – bohaterowie myślą, że jest nim krzyżówkowiec pan Dury, rozjaśniaczem baśniowej prawdy okazuje się jego syn – Joey Dury;
- **Człowiek, który nie ma tajemnic** – postać groteskowa, bo kryje się przed ludźmi, którzy i tak przez niedyskrecję jego żony wszystko o nim wiedzą (nie ma nawet, co znaczące, imienia);
- **Człowiek, którego zdanie się szanuje** – okazuje się nim pan Leeds (gra go B. Irwin);
- **Gildia** – pomocnicy Opiekuna; bohaterowie myślą, zwiedzeni przez pana Farbera, że są nimi młodzi mężczyźni. Okazują się nimi: córki Latynoamerykanina, ponadto Młoda Soon oraz – jako siódma (znów magia liczby siedem) siostra Vicka – Anna. Joey przyznaje się do pomyłki: nie „ona”, lecz „on poprowadzi rytuał siedmiu siostr, który doda wam sił”;
- **Strażnicy Prawa** – Tartiki – mieszkają na drzewach, nikt ich nie widzi; są szkaradne, jak Scruntys, ale na nie polują;
- **Scruntys** – potwory podobne do kępek trawy, zagrażające Narfom, boją się tylko wzroku.

Do mitologicznych (związanych też z baśniami i legendami) motywów przestrzennych należą obok transcendentnego Błękitnego Świata podwodne kryjówki Narfy, gdzie Królowa przechowuje swoje skarby. Tam też znajduje się magiczne błoto o nazwie Ki (ono leczy rany Story uczynione jej przez drapieżne Scruntys). Pod koniec filmu pojawia się motyw charakterystyczny dla Shyamalana – niejasnej granicy między życiem a śmiercią (por. *Dziadek i ja*, *Szósty zmysł*, *Znaki* i in.). Narfa, poszarpana przez Scruntys, umiera na rękach pani Bell. Dopiero gdy się okazuje, że Uzdrowicielem jest Heep, i gdy ją tuli, jednocześnie modląc się na głos do swych zmarłych dzieci, Story pomału wraca do życia, a rany zanikają. Gdyby porównywać bohaterów *Kobiety...* z typami występującymi w „bajce magicznej”, wyodrębnionymi przez Proppa (możliwe, że Shyamalanowi nieznanego), należałoby stwierdzić, że pewne podobieństwa ról istnieją: Królowa Narf byłaby Królową, Opiekun – Poszukiwaczem<sup>50</sup>, Uzdrowiciel – Bohaterem, Tłumacz – Osobą Wysyłającą, Wybrany (Naczynie) – Bohaterem-Ofiarą, Strażnicy Prawa oraz

<sup>50</sup> Zob. na jego temat: W. Propp, *Nie tylko bajka*, s. 99-100. Tak jak postać bajkowa poszukuje cudownego przedmiotu (np. leku), tak Heep poszukuje uzdrawiającego błota dla Narfy. Jest jednocześnie – pod koniec filmu – Uzdrowicielem, a więc – wedle terminologii W. Proppa – Bohaterem.

Wielki Orzeł – Pomocnikami<sup>51</sup>, Gildia – Donatorem<sup>52</sup>; Scrunty – Przeciwnikami i tak dalej. Identyfikacja byłaby możliwa do przyjęcia przy założeniu, że „Królowną” jest Królowa z Błękitnej Wody, a nie ludzkość, której przychodzi pomoc. Shyamalan, jak widać, tworzy system bohaterów z jednej strony oryginalny, a z drugiej strony korespondujący z odwiecznymi wyobrażeniami archetypowych postaci (czyż inaczej postępował np. J.R.R. Tolkien?). System aktualizowany na różnych płaszczyznach (zewnątrz- i wewnątrzfilmowych): w bajce napisanej dla dzieci przez Shyamalana, w baśniowym świecie filmu, na planie wydarzeń fabularnych, w starej bajce chińskiej, w bajce opowiadanej Heepowi (wtórnej wobec dalekowschodniego pierwowzoru) i – w założeniu scenarzysty-reżysera – w życiu, wedle rozumowania bajka = odzwierciedlenie mitu = prawda.

Po czwarte – mechanizmy konstruowania wszelkich opowieści możliwych w świecie zdaje się znać pan Farber. Postrukturalistyczny i dekonstrukcjonistyczny gest Shyamalana polega jednak na tym, że w filmie 1) świat jawi się jako „tekst” i wszystko, nawet pudełko po „cornflakesach”, jest w nim istotnym tekstem kultury; 2) ten sam świat jawi się nie tyle jako „teatr”, co było jeszcze Szekspirowską konwencją, ale jako opowieść (decydująca rola imienia Story). Aby odgadnąć jej dalsze odcinki, trzeba odszukać klucz, trzeba też znaleźć „Tłumacza”; 3) pan Farber – filolog i znawca struktur fabularnych źle podpowiada rozwiązanie zagadki dotyczącej identyfikacji pomocników Narfy; 4) spotkawszy Scrunta, bohater źle rozumuje na podstawie wiedzy teoretycznej zdobytej w czasie wieloletnich studiów nad literaturą na temat ocalenia. Jako jedyny pada ofiarą bestii (najjaskrawsza ironia w tym filmie); 5) w widzu pozostawia się niezwykle silną pokusę, aby dokończyć dzieło Farbera i samemu właściwie rozpoznać, jakie to schematy znane z literatury powszechnej należałoby odkryć, by wszystko się ułożyło w logiczną całość. Bohaterowie w końcu – dzięki młodemu Duryemu – odkrywają poszczególne role, ale widz nie wie, wedle jakiego klucza odczytywać literaturę jako organizm złożony z podobnych sobie struktur. Oczywiście jest to utopia strukturalizmu, ale widz (jak widać, również pisząca te słowa) jest wystawiony na ogromną pokusę identyfikacji i przyporządkowań<sup>53</sup>. W ten sposób dopełnia się ironia wpisana w tekst filmu, występująca na równych prawach z patosem i wzniosłością. Wszystkie z wymienionych

<sup>51</sup> Również W. Propp do Pomocników oprócz konia zalicza orła: „Ptak wszakże to tylko jeden z licznych i bajkowych pomocników zoomorficznych. Orzeł występuje zresztą stosunkowo rzadko. Daleko częściej spotykamy konia. [...] Bajkowy skrzydlaty koń to hybryda” (*ibidem*, s. 102).

<sup>52</sup> U W. Proppa, niejako wbrew logice, Donatorem bywają Baba Jaga lub „wdzięczne zwierzęta” (*ibidem*, s. 100-103). Donator jest tam osobą poddającą bohatera próbie.

<sup>53</sup> Oczywiście jest to element jakiejś holistycznej wizji świata, wedle której wystarczy poznać cząstkę, aby zobaczyć całość; wystarczy znaleźć klucz, aby przejrzeć tajemnice wszystkiego, łącznie z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Holistyczną naukę głosi też Narfa, która do zmarłego prorocentem Vicka mówi: „Człowiek myśli, że jest sam na świecie. To nieprawda. Jesteście je d n y m”. Niestety, są to rysy New-Age'owskie, jakich więcej w filmach Shyamalana.

tu elementów są również sygnałami literackości i postmodernistycznego zamazywania granic między rzeczywistością literacką i pozaliteracką; między fikcyjnością a empirią; tym, co wzniosłe, i tym, co trywialne; tym, co istotne, i tym, co marginalne<sup>54</sup>. Tak więc *Kobieta...* na co najmniej czterech różnych poziomach wymaga od widza uruchomienia kontekstów literackich i literaturoznawczych. Shyamalan mimo pewnych zabiegów demaskatorskich i ironicznych pokazuje wieloaspektowość relacji między – użyjmy tu języka Jurija Łotmana – dwoma różnymi „wtórnymi systemami modelującymi”<sup>55</sup>. „Modelującymi” bądź co bądź nasz ogląd rzeczywistości i nasz odbiór świata.

\* \* \*

W artykule przeznaczonym do książki zbiorowej nie sposób omówić wszystkich filmów Shyamalana i ich często złożonych inklinacji do literatury, a ściślej: tekstualności. Warto jednak przed zakończeniem zacytować Żurka, który zauważa jeszcze jedną interesującą prawidłowość:

[...] o to, żeby te filmy traktować jako całość, jak rozdziały jednej książki, dba sam reżyser. Shyamalan starannie inkrustuje swoje utwory firmowymi motywami, tak aby widz nie miał wątpliwości, że obcuje z autorskim uniwersum hinduskiego twórcy. [...] Bohaterowie jego filmów są zawsze emocjonalnie wycofani, obciążeni jakąś rodzinną bądź osobistą traumą [...]. W toku fabuły dokonują rewitalizacji własnej, poturbowanej przez los psyche. [...] Shyamalan, filmowiec hinduskiego pochodzenia, wydaje się do cna amerykański. Bez problemu czerpie z kulturowego skarbcza Ameryki, ale i z jej popkulturowego śmietnika<sup>56</sup>.

Wszystkie filmy omawianego reżysera są opowieściami operującymi w większym czy mniejszym stopniu umownymi modelami świata. Czy Shyamalan uwierzył w mit struktury? W *Kobiecie z błękitnej wody* zdemaskował tych, którzy roszczą pretensje do przewidzenia toku „baśniowych” zdarzeń na podstawie swojej filologicznej wiedzy i rzekomej erudycji. Zarówno w *Niezniszczalnym*, jak i na przykład w *Osadzie, w Ostatnim Władcy Wiatru, w 1000 lat po Ziemi* z jednej strony ukazał konflikt między Dobrem i Złem, a z drugiej strony – co najmniej w pierwszych dwóch z wymienionych – obnażył fałsz tego typu podziałów. W *Niezniszczalnym* złamał przy tym zasady jawnie archetekstowych względem fabuły filmu schematów; w *Osadzie* (która nie jest w sposób szczególny przedmiotem niniejszej refleksji) okazuje się, że 1) „Ci, o Których Się Nie Mówi”, wrogowie osadników, są li tylko wytworem ich fantazji i elementem

<sup>54</sup> Taka elastyczność i enigmatyczność, płynne granice między rzeczywistością empiryczną a wirtualną, wydają się współcześnie bardzo niebezpiecznym zjawiskiem. Myślę tu m.in. o pochłonięciu młodych umysłów przez gry komputerowe.

<sup>55</sup> Zob. np. książki J. Łotmana: *Semiotyka filmu*, tł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983 i *Struktura tekstu artystycznego*, tł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

<sup>56</sup> Ł. Żurek, *op. cit.*, strona 1 [page 2 and 3 of 4].

wzajemnego zastraszania; 2) łatwy podział: szlachetni = Mieszkańcy Osady a okrutni = Mieszkańcy Miast<sup>57</sup> okazuje się bezpodstawny. Nigdzie nie ma łatwych podziałów. Reżyser z upodobaniem nawiązuje do odwiecznych schematów właściwych myśleniu mitycznemu, podkreśla walkę między Dobrem i Złem, mówi o archetypach<sup>58</sup>, fabułach i schematach fabularnych, apeluje w swoich filmach do wiary w baśń, bajkę i komiks, w ich tajemnicę i ich P r a d ę , a jednocześnie łamie te schematy, demaskuje też „cudowność” opowieści, zaskakuje widza. To chyba jedna z ważniejszych jego strategii, budująca coś, co jest najbardziej ewidentne w jego filmach: specyficzny nastrój i aurę niesamowitości.

### **PLOT PATTERNS IN THE MOVIES OF NIGHT M. SHYAMALAN. MYTH-TALE-COMIC STRIP**

#### Summary

The author of this article takes up the issue of the connections between the movies of the Indian-American film director-screenwriter-producer (and actor) and literature. There are some aspects and levels of these intra-film/textual and outside-film/textual inclinations. What is particularly significant, especially for *Unbreakable* and *Lady in the Water*, are intersemiotic games with the myth, the fairy tale, as well as with bedtime stories, magic tales and twentieth-century comic strips.

---

<sup>57</sup> Wyrażone jest to w filmie wprost. Ivy mówi do Strażnika rezerwatu: „W pańskim głosie jest dobroć. Nie spodziewałam się tego”. Narracja przekazywana jej przez lata przez Osadników, przez nią i innych bohaterów zinterioryzowana, okazuje się utopią.

<sup>58</sup> Takie pojęcie reżyser stosuje zwłaszcza w odniesieniu do „aktantów” występujących w *Kobiecie z błękitnej wody*.



Anna Fimiak-Chwiłkowska  
(Poznań)

## ZWISCHEN DEM TEXT UND SEINEM BILD. DER ROMAN *DR NO* VON IAN FLEMING UND SEINE VERFILMUNG (ENGLISCH, DEUTSCH, POLNISCH)

Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!“  
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?  
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,  
Ich muß es anders übersetzen,  
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.  
Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn. [...]   
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh ich Rat  
Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!<sup>1</sup>  
*Johann Wolfgang Goethe*

### 1. Intermedialität als Fundierung der Verfilmung

Die starke Hinwendung zum Bild, eingeleitet durch die rasante Entwicklung der Kommunikationsmedien im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“<sup>2</sup>, war im 20. Jahrhundert auf keinen Fall eine neue Erscheinung. Es gab schon früher Phasen der intensiven Beschäftigung mit dem Bild<sup>3</sup>, jedoch galt die Sprache in diesen Wechselbeziehungen als dem Bild überlegen<sup>4</sup>. Die erste „Erfindung“ der technischen Reproduzierbarkeit – der Buchdruck – hatte eine enorme Konjunktur des Sprachlichen zur Folge. Die Medientransformation des 20. Jahrhunderts hat die Hegemonie der

---

<sup>1</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. [www.gutenberg.org/cache/epub/2229/pg2229.html](http://www.gutenberg.org/cache/epub/2229/pg2229.html) [Zugriff am 20.10.2014].

<sup>2</sup> Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 1996 (1969).

<sup>3</sup> Vgl. Roß, Dieter: *Der Sprachverlust der Massenmedien und seine publizistischen Folgen. Medienkritische Anmerkungen zum Siegeszug des Sichtbaren*. In: Möhn, Dieter/ Roß, Dieter/ Tjarks-Sobhani, Marita (Hrsg.): *Mediensprache und Medienlinguistik*. Frankfurt am Main 2001. S. 371-384, hier S. 371.

<sup>4</sup> Vgl. Seebaß, Gottfried: *Vermeidbare Unvermeidlichkeit. Zur anthropologischen Signifikanz des Bildlichen*. In: v. Graevenitz, Gerhart/ Rieger, Stefan/ Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*. Tübingen 2001. S. 223-242, hier S. 224.



Schrift in ihren Grundfesten erschüttert. Das sog. „Bilderflut-Syndrom“<sup>5</sup> hat die „semitische Landschaft“<sup>6</sup> verändert. Die pessimistischen Prognosen in Bezug auf den propezeiten Sprachverlust<sup>7</sup> gegenüber der Macht des Bildes haben die Unvermeidlichkeit des Visuellen mit großer Eindringlichkeit vor Augen geführt.

Es steht heutzutage außer Zweifel, dass die medientechnischen Erfindungen die Kommunikation deutlich verändert haben und die Bildlichkeit zu einem der Kriterien bei der Selektion von Informationen<sup>8</sup> geworden ist, dieser Wandel brachte aber ein bestimmtes Potenzial mit sich. Die durch die technische Transformation gewonnenen neuen Modalitäten der Beziehungen zwischen dem Textuellen und dem Bildlichen werfen ein neues Licht auf den Gegenstand modalitätsorientierter Untersuchungen. Die Frage nach dem Umgang mit dem Textuellen und dem Übergang zum Bildlichen, die den zentralen Punkt der Ausführungen bilden, fußt auf keinen Fall auf der Skepsis gegenüber dem Bild bzw. Überlegenheit-Relationen zwischen den beiden Phänomenen. Das vorausgeschickte Zitat aus Goethes *Faust* soll richtungsweisend sein, denn das Ziel konstituieren vielmehr die Wechselbeziehungen zwischen der Sprache und dem Bild, ihre Abhängigkeiten und das daraus gewonnene Gestaltungspotenzial, nicht aber die Frage, was „im Anfang“ war, zu beantworten oder festzustellen, welches der Medien überlegen ist. Intermedialität wird hier eher als ein „intendiertes Bedeutungsfeld aus einer Vielfalt von qualitativ unterschiedlichen, zwischenmedialen Praxen“<sup>9</sup> aufgefasst, als Spannungsfeld für die Fragestellung, wie mit dem Textuellen erstens bei der Übertragung in eine andere Sprache und zweitens in ein anderes Medium umgegangen wird. Solch eine bipolare Konstitution des Untersuchungsobjekts verlangt eine nähere Ausarbeitung.

Die Diskussion um die Adaptation<sup>10</sup> literarischer Vorlagen für die Ziele der Kinematographie ähnelt ein wenig dem vorangestellten Streit um den Vorrang der

<sup>5</sup> Vgl. Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte. Theorien. Analysemethoden.* Berlin 2004, aber auch: Bathrick, David/ Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Literatur inter- und transmedial.* Amsterdam, New York 2012; Deppermann, Arnulf/ Linke, Angelika (Hrsg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift. Bild und Ton.* Berlin 2010.

<sup>6</sup> Stöckl, op. cit., S. 1.

<sup>7</sup> Roß, op. cit., S. 382.

<sup>8</sup> Ibidem, S. 376f.

<sup>9</sup> Bathrick, David/ Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *In Between – Das mediale ‚Dazwischen‘. Text, Bild und Ton im audiovisuellen Zeitalter. Eine Einleitung.* In: Dies. *Literatur inter- und transmedial.* Amsterdam, New York 2012. S. 7-28, hier S. 11.

<sup>10</sup> Die Begriffe (Literatur)Verfilmung und (Literatur)Adaptation werden hier synonymisch im Sinne des Umgangs mit dem Stoff eingesetzt, obwohl sich die Autorin der Diskussion um diese Begriffserklärung bewusst ist. Vgl. dazu u.a. Mieth, Angela (Hrsg.): *Inspiriert von... Literaturadaptationen im praktischen Vergleich. Annäherungen und Möglichkeiten.* Berlin 2002 oder Neuhaus, Stefan: *Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von Gripsholm (2000).* In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung.* Würzburg 2008. S. 11-30, hier S. 14.

Sprache gegenüber dem Bild. Literatur gilt auch hier als Vorbild, als Primat gegenüber der Ikonizität. Der Film als Bildersequenz sei nur ihre reine und unvollkommene Nachahmung. Die Frage nach den Grenzen der Verfilmbarkeit sei hier also völlig legitim. Es gibt literarische Texte, die im Hinblick auf ihre „Gattungs- oder Erzählspezifik für untauglich für Kinozwecke gehalten (werden – Anm. AF), andere dagegen gelten als beinahe fertige Drehbücher, weil sie ihrer Struktur nach der filmischen Schreibweise nahe stehen“, worauf Kęsicka aufmerksam macht<sup>11</sup>. Die Gegner des Transfers von Literatur auf die Leinwand beharren jedoch darauf, diese Prozedur führe zur „Demontage der Literatur“<sup>12</sup> und der „Ausschlachtung der Dichtkunst“<sup>13</sup>. Eine solche Auffassung des Gegenstandes, die Verfilmung sei schwer erreichbar, würde die Analyse der vorliegenden Arbeit auf das Aufdecken von Unzulänglichkeiten reduzieren. Es ist aber hier nicht das Ziel, eine Vergleichsanalyse durchzuführen, die „[die] ‚Verluste‘ wie Verkürzungen, Vereinfachungen, das Aufgeben der Komplexität der literarischen Vorlage usw. bemängelt“<sup>14</sup>. Der Film hat den Eigenständigkeitsstatus und die eventuellen Beschränkungen sowohl technischer als auch sprachlicher Provenienz beim Transfer zwischen den beiden Medien Text und Bild, hier als Bilder-Sequenz im Film verstanden, sind Konstituenten eines vielschichtigen Prozesses und müssen als solche analysiert werden. Eine wie immer geartete Werktreue wird in den folgenden Ausführungen demnach nicht zum Faktor der vergleichenden Analyse. Interessanter erweist sich hier vielmehr die Frage nach den Umständen der Rekonstruktion des Textuellen in einer anderen Sprache und dessen Verbildlichung mithilfe filmischer Mittel. Die vorliegende Studie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sollte eher als eine Bestandsaufnahme zum Umgang mit dem Textuellen und seinem Übergang ins Bildliche verstanden werden.

## 2. *You only live twice* oder zur Doppelexistenz des Textes

Die Medientransformation hat gewiss einen enormen Einfluss auf die Wahrnehmungsgewohnheiten der Gesellschaft ausgeübt. Die von Preußer und Bathrick definierte „Pluralität der medialen Träger“<sup>15</sup> konstituierte eine neue Herangehensweise an die Literatur und führte dazu, dass die „Schrift deshalb nicht mehr alleiniger

<sup>11</sup> Kęsicka, Karolina: *Adaptation als Translation. Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen*. Dresden-Wrocław 2009. S. 78.

<sup>12</sup> Ibidem, S. 86.

<sup>13</sup> Knilli, Friedrich: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München 1967, S. 12.

<sup>14</sup> Sölkner, Martina: *Über die Verfilmung und ihren „künstlerischen Wert“*. In: Neuhaus: op. cit., S. 49-62, hier S. 57.

<sup>15</sup> Bathrick, op. cit., S. 13.

Garant von Sinngenerierungen im Bereich der Literar-Ästhetik wurde“. Die Forscher merken mit Recht an, dass die mediale Vervielfältigung das Millionen-Publikum noch vergrößert, indem „ein Bestseller verfilmt wird, und der Soundtrack vertrieben und der Roman zusätzlich als Hörbuch gelesen oder inszeniert, als Hörspiel, distribuiert“. Ein Paradebeispiel für diese Erscheinung bildet einer der hier zum Gegenstand der Analyse gewählte Roman aus der Serie über den Superagenten James Bond von Ian Fleming, *Dr No*<sup>16</sup>. Die Verfilmung der literarischen Vorlage setzte eine unaufhaltsame Erfolgsgeschichte in Gang. Die Popularität, die die Abenteuer des Hauptprotagonisten gewonnen haben, beweist, dass das Problemfeld nach dem „Unabhängigkeitsgrad der Adaptation im Verhältnis zu seinem literarischen Original“<sup>17</sup>, auf den Kęsicka aufmerksam machte, hier eine interessante Dimension gewann. Die Analyse der Erscheinungen um das Bond-Phänomen lässt den Schluss ziehen, man habe es hier nicht mit der „Konkretisierung des literarischen Werkes, deren Entstehung nur durch die Existenz der literarischen Vorlage legitimer wurde“<sup>18</sup>, sondern mit einem völlig eigenständigen Werk zu tun, oder – um sich der Formulierung aus der Bond-Serie zu bedienen, das Werk „lebt nur zweimal“<sup>19</sup>. Den Einfluss der Verfilmung auf das Publikum sieht man sowohl bei den Kennern als auch bei den Gegnern der Serie. Erkennbar als Folge des intermedialen Transfers sind sowohl die den einzelnen Filmen entnommene Musik<sup>20</sup>, auch die Schauspieler<sup>21</sup>, die Gadgets, aber auch Produkte im Sinne des von der Kommunikationspolitik des Marketing definierten Product-placement<sup>22</sup>. Die Auswirkungen des 007-Agenten lassen sich auch in wissenschaftlichen Disziplinen feststellen, z.B. in der Astronomie – einer der Planetoiden hat die Nummer 9007<sup>23</sup> oder in der für die Erforschung des Bond-Syndroms gegründeten sog. Bondologie<sup>24</sup>. Die Bond-Serie erfreut sich auch bestimmter Popularität im Transfer auf andere Medien wie Computerspiele oder Comics.

<sup>16</sup> Fleming, Ian: *Dr No*. London 2006 (1957). Die Zitate werden mit der Abkürzung JB versehen.

<sup>17</sup> Kęsicka, op. cit., S. 78.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Einer der Titel sowohl des Romans als auch der Verfilmung. Im Original *You only live twice*, 1964.

<sup>20</sup> Markant ist hier, dass der Titelsong für alle Adaptationen von den größten Stars der Musikindustrie zum Zeitpunkt der jeweiligen Verfilmung aufgeführt wurde.

<sup>21</sup> Bekannt ist der Streit unter den Fans, welcher der Darsteller sich als James Bond bewiesen habe und der beste sei. Es überwiegt Sean Connery, aber auch seine Nachfolger Roger Moore, Timothy Dalton, George Lazenby, Pierce Brosnan und der letzte Bond – Daniel Craig finden seine Befürworter.

<sup>22</sup> Beispielsweise die Phrase „Shaked not mixed“ in Bezug auf eine Marke von Spirituosen oder die Automarke Aston Martin.

<sup>23</sup> Vgl. Śmiałkowski, Kamil M.: *bond.leksykon*. Bielsko-Biała 2009, S. 19.

<sup>24</sup> Der wohl bekannteste Bondologe ist der italienische Semiotiker Umberto Eco.

### 3. My Name's Bond... James Bond

Die Verfilmung der Literatur, auch der Trivialliteratur, stellt zweifelsohne die Fragen nach den Problemen zur Diskussion, die sich aus diesem Transfer ergeben. Das eine Medium fußt stark auf dem Textuellen, Sprachlichen, das andere hingegen ist eher dem Bildlichen zugewandt. Dies impliziert einerseits eine Interdependenz zwischen den beiden Trägern, andererseits schafft es ein interessantes diskursives Potenzial. Legitimiert werden die Fragen nach dem Wesen des Übertragens eines Textes in ein Bild sowie nach den zur Verfügung stehenden Mitteln, die eine möglichst stimmige Rezeption des Romans und des Films sicherstellen. Eine interessante Dimension gewinnt der Gegenstand der Analyse im Kontext der Übersetzung in andere Sprachen.

Die Literatur im Allgemeinen bedient sich der Sprache als Medium, die über bestimmte Mittel für die Ziele der Realisierung des Textuellen verfügt und dabei „in mehrfacher Weise bildlich“<sup>25</sup> ist. Der Umgang mit dem Textuellen lässt also viel Raum für die Vorstellungskraft. Die Perzeption des Textuellen – der Projektionsvorgang<sup>26</sup> – ist stark vom Erfahrungsraum und Vorstellungsvermögen des Einzelnen geprägt. Der Film gebraucht hingegen in der Wechselbeziehung zu seinen Rezipienten (Zuschauern) das Bild als sein Medium, das zwar „effektiv und affektiv“<sup>27</sup> die Aufmerksamkeit lenken kann, im Gegensatz zur verbalen Sprache aber die Vorstellung von Gegebenheiten im Voraus liefert. Das Wahrnehmen des Textuellen verläuft also von dem sprachlichen Zeichen über die Stufe *mentaler Bildlichkeit* auf die Bildperzeption hin. Die Wahrnehmungskette fußt auf der Rekonstruktion eines gedanklich umrissenen Bildes. Das Wahrnehmen des Bildlichen im Film verhält sich binär vom Sehen auf das Aufnehmen im Vorgang der *visualisierten Bildlichkeit*. Auf diesen Makel der Verfilmungen verweist auch Keşicka<sup>28</sup>: „Der Filmrezipient glaube, dass das wahrgenommene Bild dem dargestellten entsprechende“. Es bildet sich demzufolge eine Art von Referenz auf die literarische Vorlage, die nicht selten von der filmischen Verbildlichung abweicht. In diesem Zusammenhang relevant ist also die Polarisierung der beiden Phänomene Literatur und Film in ihrer Auswirkungskraft, indem das Textuelle auf die Deduktion<sup>29</sup> hinausläuft und an die konstruktiven Fähigkeiten beim Rezipienten in Bezug auf das Bildliche appelliert. Das Bildliche, das im Film im Voraus angeboten wird, ist eher induktives Re-Konstruieren

<sup>25</sup> Stöckl, op. cit., S. 1.

<sup>26</sup> Vgl. Goldstein, Bruce: *Wahrnehmungspsychologie*. Heidelberg 2002 oder Gibson, James Jerome: *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*. Übersetzt von Ivo und Erika Kohler und Marina Groner. Bern 1981 (1973).

<sup>27</sup> Stöckl, op. cit., S. 2.

<sup>28</sup> Keşicka, op. cit., S. 24.

<sup>29</sup> Epstein, Jean: *Le Cinéma du diable*. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma*. Bd. I, Paris 1974, S. 21. [http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein\\_jean/cinema\\_du\\_diable/Epstein\\_cinema\\_du\\_diable.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/cinema_du_diable/Epstein_cinema_du_diable.pdf) [Zugriff am 20.09.2014].

durch den Zuschauer. In diesem Sinne kann man von einer Art Manipulation sprechen, weil die Induktion, auf Vermittlung fester Bilder fußend, den Zuschauern die Imaginationsarbeit abnimmt und deren Rezeption direkt steuert. Eines der Effekte ist die umgehende Abrufung dieser Bilder im Gedächtnis bei einem Impuls<sup>30</sup>. Was aber der Zuschauer durch diesen Prozess gewinnt, ist die Möglichkeit, aktiv zu sein, weil sich das Bild stets ändert, im Gegensatz zu den Bildern im Textuellen, die durch den Erzähler gefiltert werden<sup>31</sup>.

Vor diesem Hintergrund der definieren Problemfelder erweist sich die Übersetzung als die nächste Stufe der Umarbeitung eines literarischen Originals. Die darauf folgende Analyse wird deswegen zweidimensional verlaufen. Den Ausgangspunkt bildet der Roman *Dr No* von Ian Fleming. Die erste Stufe der Analyse konzentriert sich auf den übersetzungsrelevanten Vergleich der englischen Textvorlage mit den Übersetzungen ins Deutsche<sup>32</sup> und Polnische<sup>33</sup>. Es soll exemplifiziert werden, anhand welcher Mittel das Textuelle verbildlicht wird und wie diese Bilder von den Übersetzern in eine andere Sprache vermittelt werden können. Auf der zweiten Stufe der Analyse soll untersucht werden, wie das Textuelle in „images dynamiques“<sup>34</sup> umgewandelt wird und ob diese Verbildlichung auch in anderen Sprachen rekonstruiert wird. Den Gegenstand bilden hier die Verfilmung auf Englisch<sup>35</sup> und die in Deutschland<sup>36</sup> und Polen<sup>37</sup> distribuierten Versionen. Als problematisch erweist sich bei dem Vergleich der Verfilmungen in diesen Sprachen das für die Übersetzung der Dialoglisten gewählte Verfahren, das von dem Produzenten und nicht vom Übersetzer bestimmt wird und sehr von der Verankerung der jeweiligen Methode im jeweiligen Staat abhängt. Jedes dieser Verfahren zielt aus technischen Gründen auf einen wenig anderen Aspekt, was nicht ohne Bedeutung für die Umarbeitung des Originaltextes ist<sup>38</sup>. In der medialen Übersetzung in Deutschland hat sich vorwiegend die Synchronisation bewährt, wobei in Polen diese eher in den Zeichentrickfilmen für die Kinder eingesetzt wird. Für die Kinoszahler wird am häufigsten die Untertitelung angefertigt und für die Distribution der Filme auf den

<sup>30</sup> Als Folge davon sind die festen Einbindungen z.B. der Schauspieler wie Sean Connery mit der dargestellten Person von James Bond.

<sup>31</sup> Sölkner, op. cit., S. 58.

<sup>32</sup> Fleming, Ian: *Dr. No*. Ins Deutsche übertragen von Stephanie Pannen und Anika Klüver. Ludwigsburg 2013. Alle Zitate werden mit der Abkürzung SP versehen.

<sup>33</sup> Fleming, Ian: *Dr No*. Przełożył i objaśnił Robert Stiller. Warszawa 2008. Alle Zitate werden mit der Abkürzung RS versehen.

<sup>34</sup> Zu dieser Formulierung vgl. Epstein, op. cit., S. 19, auch Małgorzata Korycińska-Wegner: *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main 2011.

<sup>35</sup> *Dr. No*. [Blu-ray] Directed by Terence Young. Imperial CinePix: Warszawa 2007.

<sup>36</sup> *James Bond jagt Dr. No*. [DVD] Regie: Terence Young. EON Productions Ltd. 2000.

<sup>37</sup> *Dr No* [DVD] Reżyseria: Terence Young. MGM Home Entertainment Inc. 2007.

<sup>38</sup> Vgl. dazu: Krysztofkiak, Maria: *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main 2013, S. 159.

Trägern wie DVD oder Blu-Ray wird eher das Voice-over mitgeliefert. Analytisch betrachtet stellt dies ein Problemfeld eines adäquaten Vergleichs dar, weil sich alle drei Übersetzungsmethoden voneinander unterscheiden, was von höchster Relevanz für die Skala der Eingriffe in die Dialogliste des Originals ist. Im Hinblick auf die zugänglichen Formen der Übersetzung wird hier also unter Umständen von der Annahme ausgegangen, die deutsche und polnische Übersetzung stellen doch eine Verbildlichung der Textvorlage dar, obwohl man sich dessen bewusst sein muss, dass die Synchronisation und das Voice-over-Verfahren auf keinen Fall deckungsgleich sind.

#### **4. BBBBDA(BBC)EFGHGH(I) oder wie Bond-Geschichte konstruiert wird**

Bevor zur eigentlichen Analyse übergegangen wird, empfiehlt es sich, einige Informationen sowohl zu den Romanen von Ian Fleming als auch deren Verfilmungen vorzuschicken. Die Trivialliteratur an sich stellt keine hohen Anforderungen an die Leserschaft und dies ist doch nicht ihr Ziel<sup>39</sup>. Die Bond-Serie von Ian Fleming schreibt sich wesentlich in diese Richtung ein, woraus wohl auch ihr Erfolg resultiert. Die Wiederholbarkeit des Schemas, nach dem die einzelnen Geschichten konstruiert werden, ist auch ein Konstitutionsmerkmal der Romane über James Bond. Auch die Figuren werden nach demselben Muster geschaffen – die Schwarzcharaktere sind immer physisch abstoßend und die Frauen immer wunderschön und am Ende Bonds Zauber erlegen<sup>40</sup>. Jeder der Romane beginnt mit einer gut skizzierten Einführung, um danach im nächsten Kapitel zum Anfang zurückzukehren, wenn der Vorgesetzte M seinem Agenten den Auftrag erteilt. Die Vorhersehbarkeit der darauf folgenden Ereignisse wurde zutreffend von Umberto Eco<sup>41</sup> zusammengefasst, der die Konstruktionen von Flemings Romanen mit dem Schachspiel und seinem deutlich bestimmten Schema vergleicht. Der Bondologe bringt die narrativen Strukturen in den Geschichten auf neun obligatorische Elemente, die folgend lauten: A) M führt den ersten Zug aus und erteilt Bond einen Auftrag B) Der Schwarzcharakter führt seinen Zug aus und erscheint vor Bond C) Bond führt seinen ersten Zug aus und setzt dem Schwarzcharakter matt – oder umgekehrt D) Die Frau führt ihren Zug aus und erscheint vor Bond E) Bond ordnet sich die Frau unter, wird ihr Liebhaber bzw. beginnt sie zu verführen F) Der Schwarzcharakter hält Bond (mit oder ohne Frau) gefangen G) Der Schwarzcharakter

<sup>39</sup> Vgl. Seiffert, Dieter/Mittelberg, Ekkehart/Peter, Klaus: *Texte zur Trivialliteratur: über Wert und Wirkung von Massenware*. Stuttgart 1972.

<sup>40</sup> Śmiałkowski, op.cit., S. 147.

<sup>41</sup> Eco, Umberto: *Struktury narracyjne u Fleminga*. In: Ders.: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przełożyła Joanna Ugniewska. Warszawa 1996, S. 184-235, hier S. 205.

foltert Bond (manchmal auch die Frau) H) Bond besiegt den Schwarzcharakter I) Bond-Rekonvaleszent hat ein Liebesverhältnis mit der Frau, die er danach verliert. Der Roman *Dr No*, der der sechste in der Reihe ist, lässt sich Eco's Schema nach folgendermaßen rekonstruieren: ABCDEFGHI, was die einfachste Struktur aufweist. Alle Bände der Serie sind Permutationen dieses Schemas, z.B. BBBBDA(BBC)EFGHGH(I) – die Struktur des Romans *From Russia with love* oder BCDEACDFGDHEHI – die Struktur von *Goldfinger*. Das Wesen der Romane von Ian Fleming, das Wiederholbare und Voraussehbare, wurde zu einem der oft erhobenen Argumente gegen Flemings Schaffen. Der Mangel an literarischer Begabung wurde zur Waffe der Kritik zur Herabsetzung des unbestrittenen Erfolgs der Serie. Relevanter aber vom Standpunkt der vorliegenden Erwägungen erscheint hier nicht die Diskussion über die ästhetische Minderwertigkeit der Kriminalromane, weil das Bestreben dieser Gattung nie dahin ging, mit der schöngeistigen Literatur im Wettstreit zu stehen, sondern vielmehr die Suche nach den vom Schriftsteller eingesetzten sprachlichen Mitteln zur Verbildlichung der einzelnen Schritte der Protagonisten, der Art und Weise des Herangehens an bestimmte Punkte der Struktur usw. Die Kenntnis der literarischen Techniken von Fleming passt genau zu der Gattung. Eco verweist auf die Konstitutionsmerkmale des Stils von Fleming und unterstreicht seine realistische Beschreibungsart, mit Anhäufung der Bilder, die vorwiegend Abbildungen von Gegenständen sind<sup>42</sup>. Fleming zielt in seinen Romanen darauf ab, das Wesentliche mit Hilfe zahlreicher Einzelheiten zu erfassen. Der Stil baut auf einer Strategie der Gegenteile auf – die Relationen des Geschehens sind, wie Eco formuliert, telegraphisch kurz auf einige Absätze reduziert. Die Gegenpole bilden die scheinbar entbehrlichen Beschreibungen der Gegenstände, der Landschaften, der Gesten, die sich nicht selten auf viele Seiten ausdehnen<sup>43</sup>. Von Bedeutung sind hier die Funktion der Beschreibungen, die nicht nur zur Verlangsamung der Handlung dienen und die Suspense unterbrechen, sondern eine literarische Andeutung bilden und die erzählte Geschichte nobilitieren<sup>44</sup> sollen. Die detaillierte Beschreibung bezieht sich zudem immer auf bekannte Phänomene und nicht auf eine enzyklopädische Begriffsbestimmung und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit der Leserschaft auf das Gebiet des Möglichen und Wahrscheinlichen im Gegensatz z.B. zum Flug mit einem Raumschiff oder Besuch in Fort Knox.

<sup>42</sup> Eco, op. cit., S. 221.

<sup>43</sup> Beispielsweise im Roman *Goldfinger* wurde die Reflexion nach dem Tode eines Mexikaners auf zwei Seiten vermittelt, das Golfspiel auf fünfzehn Seiten oder die Reise durch Frankreich auf fünfundzwanzig Seiten, wobei eines der wichtigsten Geschehnisse im Hinblick auf den Verlauf der Handlung nur vier Seiten umfasst.

<sup>44</sup> Eco, op. cit., S. 224.

## 5. Zur Verfilmung der Bond-Serie

Die ganze Serie der Romane über James Bond erfreute sich großer Aufmerksamkeit unter den Lesern. Eine neue Dimension – ein „zweites Leben“ gewann die Textvorlage, nachdem sie auf die Leinwand übertragen wurde. Wie es bei den Adaptationen üblich ist, wurde auch hier der Vorwurf erhoben, die Filmemacher seien rücksichtslos mit der Vorlage umgegangen, hätten die Szenen gekürzt, das Sujet nur fragmentarisch wiedergegeben<sup>45</sup>. Im Vergleich aber zu den darauf folgenden Verfilmungen der nächsten Romane (u.a. *Spy who loved me*, wo aus dem Inhalt eigentlich nur der Titel geblieben ist oder *Moonraker*, wo nur der Protagonist Hugo Drax übernommen wurde), sind Unterschiede nur im Hinblick aufs Detail<sup>46</sup> festzustellen und *Dr No* ist dem Original am nächsten. Die Konstruktion der Verfilmung wurde zu einem wiederholten Schema, mit der Sequenz *My Name's Bond... James Bond*, mit festen Elementen der Ästhetik, wie der sog. Gun Barrel<sup>47</sup>.

Die erste Verfilmung der Romane Flemings ist der hier analysierte *Dr No*, der der sechste in der Reihe ist. Die Wahl war rein finanziell motiviert und verdankt es der einfachen Fabel und unzähligen Außenaufnahmen. Trotz der Kritiken, der Roman eigne sich weder für eine Fernsehadaptation noch eine Verfilmung<sup>48</sup>, fand das Produzententandem Harry Salzmann und Albert „Cubby“ Broccoli den Mut, die Probe aufs Exempel zu machen. Das Drehbuch wurde von Richard Maibaum vorgelegt und die Regie führte Terence Young. Die Hauptrolle im Hinblick auf das Alter des zuerst vorgeschlagenen Cary Grant und andere berufliche Verpflichtungen von Roger Moore bekam ein Unbekannter, der früher nur als Statist tätige Sean Connery. Die Rolle Bond's Gegners Dr No's – eines Verbrechers chinesisch-deutscher Herkunft ohne Hände – erhielt Joseph Wiseman und die weibliche Hauptrolle Ursula Andress. Die Musik für die Verfilmung komponierte Monty Norman, die aber nach der Ablehnung von Produzenten von John Barry umgearbeitet wurde, um im Endeffekt zu einem untrennbaren und erkennbaren Leitmotiv – des sog. *James Bond Theme* – aller Verfilmungen zu werden. Die Uraufführung fand im Juni 1962 im Londoner Travellers' Club statt, bei der Fleming anwesend war. Der Autor war mit dem Effekt sehr unzufrieden, ließ sich aber bald von der Kraft der Verfilmung überzeugen<sup>49</sup>, so wie das Publikum, für das am 5. Oktober 1962 die Aufführung veranstaltet wurde. Von dem besonderen Erfolg

<sup>45</sup> Kołodyński, Andrzej: In: M. Śmiałkowski, op.cit., S. 34-37.

<sup>46</sup> Śmiałkowski, op. cit., S. 45.

<sup>47</sup> In schwarz-weißer Ästhetik taucht die Gestalt eines Mannes auf, der Richtung Zuschauer die Hand mit der Pistole ausstreckt, die Zuschauer sehen ihn durch den Gewehrlauf.

<sup>48</sup> Grzesiek, Michał: *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*. Wrocław 2011, S. 11.

<sup>49</sup> Ibidem, S. 30.



auch in den USA zeugt bestimmt der generierte Gewinn, der die Ausgaben um ein Sechsfaches überschritt.

## 6. Zwischen den Texten und den Bildern

Die Bildlichkeit sowohl eines Textes als auch eines filmischen Bildes fungiert als Effekt des Aufnahmeprozesses. Die beiden Medien organisieren aber die Wahrnehmung auf jeweils andere Art und Weise. Die folgende Analyse soll die intermedialen Bezüge dieses Prozesses veranschaulichen.

### 6.1. Fallbeispiel 1a: Umgang mit der textuellen Bildlichkeit

Das erste Beispiel stellt die Beschreibung dar, als Bond in seinem Bett ein gefährliches Insekt entdeckt. Der Text schildert das Ereignis auf vier Seiten. Die mitenthaltene Bildlichkeit, im Textuellen durch Sprachlichkeit vermittelt, wurde durch Einsatz zahlreicher stilistischer Mittel erzielt. Es werden kurze Sätze zur Hervorhebung der Spannung eingesetzt, beispielsweise: a) *Bond stopped moving*; b) *Softly Bond closed his eyes*; sowie Ausrufungen: c) *Bond set his teeth!*; d) *Out! OUT!*; und Fragesätze e) *What was it?*; f) *Supposing it tried it chose that place to bite?*. Bildlichkeit erzeugt der Schriftsteller durch Verben, die Bewegung oder Gefühle ausdrücken, wie: g) *had stirred*; h) *was moving up*; i) *trampled across his right eyelid* oder j) *could feel*; k) *lightly touching*, l) *tickling madly*. Die Spannung steigt mit der Lektüre und die Bildlichkeit der Beschreibung verursacht, dass der Leser das Kitzeln nahezu fühlt, das Insekt in der Vorstellung sieht und Angst bekommt. Der Raum für Vorstellung ist hier sehr groß und ermöglicht dem Leser die Konstruktion des gelieferten mentalen Bildes.

Bond stopped moving. He stopped as dead as a live man can.

Something had stirred on his right ankle. Now it was moving up the inside of his shin. Bond could feel the hairs on his leg being parted. It was an insect of some sort. A very big one. It was long, five or six inches – as long as his hand. He could feel dozen of tiny feet lightly touching his skin. What was it? [...] The centipede had reached his knee. It was starting up his thigh. Whatever happened he mustn't move, mustn't even tremble. Bond's whole consciousness had drained down to the two rows of softly creeping feet. Now they had reached his flank. God, it was turning down towards his groin! Bond set his teeth! Supposing it liked the warmth there! [...] Supposing it tried it chose that place to bite? [...] Its feet were gripping tighter to prevent it falling. Now it was at his heart. If it bites there, surely it would kill him. [...]

As the beast had heard, it moved on up the column of the neck and into the stubble on bond's chin. Now it was at the corner of his mouth, tickling madly. On it went, up along the nose. Now he could feel its whole weight and length. Softly Bond closed his eyes. Two by two the pairs of feet, moving alternately, trampled

across his right eyelid. [...] The centipede started to move again. It walked into the forest of hair. Bond could feel the roots being pushed aside as it forced its way along. [...] Would it walk out to the pillow or would it stay on in the warm forest? The centipede stopped. Out! OUT! Bond's nerves screamed at it.

The centipede stirred. Slowly it walked out of his hair on the pillow.

Bond waited a second. Now he could hear the rows of feet picking softly at the cotton. It was a tiny scraping noise, like soft fingernails.

With a crash that shook the room Bond's body jackknifed out of bed and on to the floor. [...] Then softly, deliberately, he picked up the pillow by one corner and walked into the middle of the room and dropped it. The centipede came out of from under the pillow. It started to snake swiftly away across the matting. [...] He lifted the shoe and slowly, almost carelessly, smashed it down. He heard the crack of the hard carapace. JB, S. 084-088

Die erste Stufe des Umgangs mit dem Text in der vorliegenden Analyse bezieht sich auf die Übertragung des Textuellen in fremde Sprachen, was die Fragen aufwirft, wie die Übersetzer ins Deutsche und Polnische die Elemente der Bildlichkeit aus dem Original in ihren Sprachen nachvollzogen haben und ob der Transfer eine adäquate Aufnahme sicherstellt. Die deutschen und polnischen Pendanten ahmen die Struktur des Originaltextes nach. Es wurden auch z.B. an denselben Stellen kurze Sätze angewandt: a) *Dann erstarrte er plötzlich* – *Znieruchomiał*; b) *Vorsichtig schloss Bond die Augen* – *Przymknął oczy*. Es sind in den angeführten Beispielen zwar einzelne Unterschiede lexikalischer Art festzustellen, die jedoch auf die sprachlichen Systeme zurückzuführen sind. Im Beispiel a) fehlt der Name *Bond*, wurde aber im Deutschen durch das Personalpronomen *er* ersetzt. Im Polnischen wurde hingegen auf das Subjekt verzichtet, weil dieses aus der Verbform und der Konjugationsendung *-iał* zu erschließen ist. Im Beispiel b) wurde das Adverb *softly* durch das Deutsche *vorsichtig* ersetzt, was im Vergleich zu anderen Bedeutungen dieses Wortes: *sanft, leise* besser zum Kontext passt. Im Polnischen wurde auf das Adverb verzichtet, was aus der Bedeutung des Verbes *przymykać* resultiert. Auf der konnotativen Ebene bedeutet dies, eine Tätigkeit sehr leise und vorsichtig auszuführen, was mit der originalen Formulierung deckungsgleich ist.

Die Struktur des Originaltextes wurde in den Übersetzungen auch durch den Einsatz von Ausrufungen und Fragesätzen nachgeahmt: c) *Bond biss die Zähne zusammen!* – *Bond zacisnął zęby*; d) *Weg! WEG!* – *Wyłaź! WYŁAŻ!*; e) *Was war das nur?* – *Co to takiego?*; f) *Angenommen, er wählte ausgerechnet diese Stelle, um ihn zu beißen.* – *A jeżeli tam akurat zechce go ugryźć?* Man kann feststellen: Durch entsprechende Rekonstruktion der Ausrufungen und Fragesätze wurde von den Übersetzern ins Deutsche und Polnische eine adäquate Spannung erreicht.

Zur Wahrung der Bildlichkeit wurden in den Übersetzungen auch Verben der Bewegung und Gefühle angewandt, wie: g) *hatte sich gerührt* – *ruszało się*; h) *bewegte es sich hinauf* – *posuwało się w górę*; i) *stapfte über sein rechtes Augenlid* – *dreptały po prawej powiece*; j) *Er fühlte* – *czuł*; k) *wanderten* – *z lekka dotykających*; l) *wahnsinnig kitzelte* – *wściekle łaskocze*. Mit Ausnahme des Beispiels k), wo im Deutschen das im Satz *He could feel dozen of tiny feet lightly touching his skin* ausgedrückte *lightly touching* in: *Er fühlte, wie Dutzende winziger Füße über seine Haut wanderten* umformuliert wurde, was nicht genau auf die Gefühle hinweist und mithilfe der Formulierung *leicht* oder *weich berühren* widergegeben werden konnte, wurde die Bildlichkeit in den Pendants beibehalten.

Dann erstarrte er plötzlich.

Etwas hatte sich an seinem rechten Knöchel gerührt. Jetzt bewegte es sich an der Innenseite seines Schienbeins hinauf. Bond konnte spüren, wie etwas die Haare an seinem Bein streifte. Es musste sich um eine Art Insekt handeln. Ein sehr großes. Es war lang, bestimmt zwanzig Zentimeter - so lang wie seine Hand. Er fühlte, wie Dutzende winziger Füße über seine Haut wanderten. Was war das nur? [...] Der Hundertfüßer hatte inzwischen sein Knie erreicht und wanderte nun in Richtung Oberschenkel. Was auch immer geschah, er durfte sich nicht bewegen, nicht einmal zittern. Bonds ganzes Bewusstsein richtete sich auf diese zwei Reihen vorwärtskriechender Beinchen. Jetzt hatte er seinen Schenkel erreicht. Gott, jetzt krabbelte er weiter auf seine Leiste zu! Bond biss die Zähne zusammen! Angenommen, er mochte die Wärme dort! [...] Angenommen, er wählte ausgerechnet diese Stelle, um ihn zu beißen. [...] Seine Füßchen zwickten fester zu, um nicht herunterzufallen. Jetzt befand es sich über seinem Herzen. Wenn es ihn dort biss, würde es ihn sicher umbringen. [...]

Als ob ihn das Biest gehört hätte, bewegte es sich plötzlich an seinem Hals hinauf und über die Bartstoppeln auf seinem Kinn. Nun befand es sich an seinem Mundwinkel, was wie wahnsinnig kitzelte. Und es krabbelte noch weiter hinauf, die Nase entlang. Jetzt konnte er Gewicht und Länge des Tieres genau spüren. Vorsichtig schloss Bond die Augen. Schon stapfte jeweils ein Beinpaar nach dem anderen über sein rechtes Augenlid. [...]

Der Hundertfüßer bewegte sich wieder. Er krabbelte in seine Haare. Bond spürte, wie sie beiseitegeschoben wurden, während sich das Tier seinen Weg bahnte. [...] Würde er auf dem Kissen weiterkrabbeln oder in dem warmen Wald aus Haaren bleiben? Der Hundertfüßer blieb stehen. Weg! WEG!, schienen Bonds Nerven zu schreien.

Der Hundertfüßer regte sich wieder. Und krabbelte langsam von seinem Kopf auf das Kissen.

Bond wartete eine Sekunde. Nun konnte er die Reihen winziger Beinchen hören, die leise über den Baumwollstoff liefen. Es war ein fast unhörbares Kratzgeräusch, wie von Fingernägeln.

Bonds Körper katapultierte wie ein Klappmesser aus dem Bett und landete mit einem lauten Rums auf dem Boden. [...] Dann hob er das Kissen ganz vorsichtig

an einer Ecke an und ging in die Mitte des Zimmers, wo er es fallen liess. Der Hundertfüßer krabbelte unter dem Kissen hervor und lief über die Kokosfaser-matten. [...] Er hob den Schuh und ließ ihn bedächtig, fast beiläufig, zu Boden sinken. Er hörte das Knacken der harten Rückenplatten. SP, S. 099-103

Znieruchomiął.

Zmartwiał, jak tylko żywy człowiek może zmartwieć.

Coś ruszało się na jego lewej kostce. A teraz posuwało się w górę po wewnętrznej stronie podudzia. Bond czuł, jak rozsuwa mu włosy na nodze. Jakiś robak. Ogromny. Długi na dwanaście albo piętnaście centymetrów... długi jak jego dłoń. Wyczuwał tuziny drobnych łapek z lekka dotykających jego skóry. Co to takiego? [...] Wij doszedł mu do kolana. Ruszył dalej po udzie. Cokolwiek nastąpi, nie wolno mu się poruszyć, nawet zadygotać. Cała świadomość Bonda skupiła się na dwóch rzędach miętko pełznących łapek. Już doszły do boku. Boże, skręca w dół ku pachwinie! Bond zacisnął zęby. [...] A jeżeli tam akurat zechce go ugryźć? [...] Łapki mocniej się wczepiały. Już znalazł się koło serca. Gdyby tutaj ukąsił, na pewno by go zabił. [...]

Jak gdyby usłyszała, polazła w górę po szyi, w zarost na podbródku. Już jest u kącika ust, wściekle łaskocze. Poszła dalej, wzdłuż nosa. Teraz poczuła cały jej ciężar i długość. Przymknął oczy. Po dwie pary łapek, ruszając się na przemian, dreptały Bondowi po prawej powiece. [...]

Skolopendra znów ruszyła z miejsca. Zapuściła się w las włosów. Bond czuł, jak odchyła je na boki, przedzierając się naprzód. [...] Czy wyjdzie na poduszkę, czy zatrzyma się w tym ciepłym lesie? Zatrzymała się. Wyłaż! WYŁAŻ! – krzy-czały nerwy.

Poruszyła się. Z wolna wylazła z włosów na poduszkę.

Bond odczekał sekundę. Już słyszał, jak szeregi łapek cicho czepiają się ba-welny. Ciche skrobanie, jakby miękkich paznokci.

Z łomotem, który aż zatrząsł pokojem, zgięte w pół ciało Bonda wyskoczyło z łóżka na podłogę.

[...] Po czym łagodnie, z rozmysłem, wziął poduszkę za jeden róg, przeszedł na środek pokoju i upuścił ją. Skolopendra wylazła spod poduszki. Szybko wijąc się, popędziła po matach. [...] Uniósł but i z wolna, prawie od niechcenia, uderzył. Posłyszał trzask twardego pancerzyka. RS, S. 73-76

Bemerkenswert ist noch der in der deutschen Übersetzung fehlende Satz *He stopped as dead as a live man can*, was als *Zmartwiał, jak tylko żywy człowiek może zmartwieć* ins Polnische übertragen wurde und im Deutschen auch zu rekonstruieren war z.B. *Er erstarrte, wie ein lebender Mensch erstarren kann*.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Konstruktion des Sprachlichen in der besprochenen Textpassage sich im Bildlichen auf der Stufe der zwischensprachlichen Transfers verwirklichen lässt.

## 6.2. Fallbeispiel 1b: Umgang mit der visualisierten Bildlichkeit

Die Verfilmung des präsentierten Textauszugs kann sich als problematisch erweisen, weil das Bildliche im Text stark auf dem Sprachlichen fußt. Es kommt also bei der Adaption zu einem Transfer zwischen den Medien mithilfe jeweils anderer Mittel, die sprachlichen werden zugunsten der visuellen aufgegeben. Die in Form bewegter Bilder entworfenen dialoglose Szene (00.41.16-00.42.55) ist auch dynamisch, erzeugt durch Elemente wie Kamerabewegungen, Beleuchtung mit Fokus aufs Detail (sich bewegende Decke, dann Füße des Insekts) und entsprechender Musiksequenz, die mit langsamen Klängen anfängt, als das Insekt zu kriechen beginnt, um dann die Stimmung zu steigern und in der letzte Szene des Tötens des Insekts mit kurzen lauten Klängen gipfeln. Die Verbildlichung, die vom Regisseur vorprogrammiert wurde, liefert den Zuschauern ein ähnliches Bild wie das, das im Textuellen präsent ist, mit ähnlichem Potenzial an Emotionen, die bei der Lektüre durch die mentale Bildlichkeit des Textes evoziert werden. Der Angst-Effekt wurde aber mithilfe eines anderen Insektes hervorgerufen, das durch eine Spinne (schwarze Witwe) verbildlicht wurde. Dies lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass die Tausendfüßler nicht von allen Rezipienten als lebensgefährliche Insekten wahrgenommen werden, sondern eher mit einem in Kinderbüchern vermittelten Bild eines Insektes assoziiert werden, dass für seine hundert Füße Schuhe besorgen muss. Der Umgang mit der Textvorlage durch ihre auf der ersten Ebene interlinguale und auf der zweiten – intermediale – Transformation verschafft einen interessanten Einblick in den Umarbeitungsprozess einerseits und den Rezeptionsprozess andererseits, der sich beiderseits auf Bildlichkeit stützt.

## 6.3. Fallbeispiel 2a: Umgang mit der textuellen Bildlichkeit

Das zweite Beispiel gewinnt schon durch den Titel des Kapitels *The Elegant Venus* einen intermedialen Bezug, weil es an das Gemälde Botticellis anknüpft. Es wurde hier auf über drei Seiten ein Geschehnis geschildert, in dem James Bond auf einer angeblich einsamen Insel plötzlich einer nackten Frau begegnet. Die ganze Beschreibung ist sehr bildhaft und idyllisch: a) *The sun through the round thick leaves of the sea-grape was already hot.* b) *A larger shadow moved across the dappled sand in front of his face.* Als besonders malerisch erweist sich auch das Erscheinen einer unbekanntenen Frau, das der Szene der Geburt der Venus ähnelt und wieder typisch für den Stil Flemings ist: c) *The whole scene, the empty beach, the green and blue sea, the naked girl with the strands of fair hair, reminded Bond of something. He searched his mind. Yes, she was Botticelli's Venus, seen from behind.* Auch das Einflechten des musikalischen Elements, eines Liedes, dass das Gespräch zwischen den Protagonisten melodisch durch das zu

damaligen Zeit auf Jamaica bekannte Lied „Marion“<sup>50</sup> einleitet, bietet den Lesern einen enormen bildlichen Vorstellungsraum.

Bond awoke lazily. The feel of the sand reminded him where he was. He glanced at his watch. Ten o'clock. The sun through the round thick leaves of the sea-grape was already hot. A larger shadow moved across the dappled sand in front of his face. [...] It was a naked girl, with her back to him. She was not quite naked. She wore a broad leather belt round her waist with a hunting knife in a leather sheath at her right hip. The belt made her nakedness extraordinarily erotic. [...] It was a beautiful back. The skin was a very light uniform café au lait with the sheen of dull satin. [...] The whole scene, the empty beach, the green and blue sea, the naked girl with the strands of fair hair, reminded Bond of something. He searched his mind. Yes, she was Botticelli's Venus, seen from behind. [...] She was whistling 'Marion', a plaintive little calypso that has now been cleaned up and made famous outside Jamaica. It had always been one of Bond's favourites. It went:

All day, all night, Marion,  
Sittin' by the seaside sifin' sand...

The girl broke off to stretch her arms out in a deep yawn. Bond smiled to himself. He wetted his lips and took up the refrain:

'The water from her eyes could sad a boat,  
The hair on her head could tie a goat...'

[...] Hesitantly she began again. The whistle trembled and died. At the first note of Bond's echo, the girl whirled round. [...] 'Who's that?' The words came out in a terrified whisper.

Bond got to his feet and stepped out through the seagrape. He stopped on the edge of the grass. He held his hands open at his sides to show they were empty. He smiled cheerfully at her. 'It's only me. I'm another trespasser. Don't be frightened' JB, S. 104-107

Die deutschen und polnischen Pendants geben die ganze Inszenierung mithilfe der Ausdrucksmittel der jeweiligen Sprache wie folgt wieder:

A	<i>Die Sonne schien bereits heiß durch die rundlichen, dicken Blätter des Meertraubenbaums.</i>	<i>Przez grube okrągłe liście kokoloby gronowej już prażyło upalne słońce.</i>
B	<i>Über den gesprenkelten Sand vor seinem Gesicht bewegte sich ein großer Schatten.</i>	<i>Jakiś duży cień poruszał się na cętkowanym piasku przed jego twarzą.</i>
C	<i>Die ganze Szene, der leere Strand, das türkisfarbene Meer, die nackte Frau mit dem goldenen Haar, das alles erinnerte Bond an etwas. Er durchforschte sein Gedächtnis. Ja, sie war Botticellis Venus, von hinten betrachtet.</i>	<i>Cała ta scena, pusta plaża, zielone i niebieskie morze, naga dziewczyna z pasmami jasnych włosów, wszystko to coś przypominało Bondowi. Poszukał w myśli. Ależ tak. Wenus Botticellego, widziana z tyłu.</i>

<sup>50</sup> Das Lied „Marion“, eigentlich Mary Ann, aber falsch notiert (nach dem Manuskript in Lilly Library in Bloomington, USA), wurde von Roaring Lion 1945 als ein Calypso verfasst. Vgl. Griswold, John: *Ian Fleming's James Bond: Annotation and Chronologies for Ian Fleming's Bond Stories*. Bloomington 2006. S. 209.

Die verwendeten Subjektive wie: *sun, sand, leaves, shadow, beach* und Adjektive wie: *hot, dappled, empty, green, blue* versetzen den Leser allmählich in eine idyllische Stimmung. Auch der Verweis auf das den Rezipienten angeblich bekannte Gemälde *Die Geburt der Venus* wirkt sich stark auf die Imagination aus. Eine adäquate Wiedergabe im Deutschen und Polnischen der Ausdrucksmittel ermöglichte den Rezipienten die Rekonstruktion von mentaler Bildlichkeit.

Bond erwachte träge. Das Gefühl des Sands erinnerte ihn daran, wo er sich befand. Er warf einen Blick auf seine Uhr. Es war schon zehn. Die Sonne schien bereits heiß durch die rundlichen, dicken Blätter des Meertraubenbaums. Über den gesprenkelten Sand vor seinem Gesicht bewegte sich ein großer Schatten. [...] Es war eine nackte Frau, die mit dem Rücken zu ihm stand. Das einzige Kleidungsstück, das sie trug, war ein breiter Ledergürtel um ihre Taille, mit einem Jagdmesser daran, das von ihrer rechten Seite baumelte. Der Gürtel liess ihre Nacktheit außerordentlich erotisch wirken. [...] Es war ein wunderschöner Rücken. Die Haut hatte eine gleichmäßige, leichte Brune, die ihn an die Farbe von Café au Lait erinnerte. [...] **Die ganze Szene, der leere Strand, das türkisfarbene Meer**, die nackte Frau mit dem goldenen Haar, das alles erinnerte Bond an etwas. Er durchforschte sein Gedächtnis. Ja, sie war Botticellis Venus, von hinten betrachtet. [...] Sie piff das Lied „Marion“, eine wehmütige kleine Weise, die auch außerhalb Jamaikas bekannt geworden war und schon immer zu Bonds Lieblingsliedern gehört hatte. Der Text lautete folgendermaßen:

All day, all night, Marion,  
Sittin' by the seaside siftin' sand...

Das Mädchen brach ab und streckte ihre Arme in einem langen Gähnen weit aus. Bond musste schmunzeln. Er befeuchtete seine Lippen und nahm den Refrain auf:

„The water from her eyes could sail a boat,  
The hair on her head could tie a goat...“

[...] Zögerlich begann sie erneut. Das Pfeifen war unsicher und erstarb. Beim ersten Ton von Bonds Echo wirbelte die Frau herum. [...] „Wer ist da?“ Die Worte kamen als verängstigtes Flüstern heraus.

Bond erhob sich und trat aus dem Gebüsch. Er hielt seine Hände ausgestreckt, um zu zeigen, dass sie leer waren. Dabei grinste er sich fröhlich an. „Nur ich. Ein anderer Eindringling. Keine Angst“. SP. S. 123-126

Bond obudził się rozleniwiony. Dotyk piasku przypomniał mu, gdzie się znajduje. Spojrzał na zegarek. Dziesiąta. Przez grube okrągłe liście kokoloby gronowej już prażyło upalne słońce. Jakiś duży cień poruszał się na cętkowanym piasku przed jego twarzą. [...] Naga dziewczyna była odwrócona do niego plecami. No, nie całkiem naga. Jej kibić otaczał szeroki skórzany pas, z którego na prawe biodro zwieszał się nóż myśliwski w skórzanej pochwie. Ten pas czynił jej nagość nadzwyczaj erotyczną [...] Z tyłu wyglądała przepięknie. Skóra w bardzo jasnym i równym odcieniu kawy z mlekiem, o połysku matowej satyny. [...] Cała ta scena, pusta plaża, zielone i niebieskie morze, naga dziewczyna z pasmami jasných włosów, wszystko to coś przypominało Bondowi. Poszukał w myśli.

Ależ tak. Wenus Botticellego, widziana z tyłu. [...] A była to melodia Marion, smętnego kalipso, które ostatnio zasłynęło także poza Jamajką. Przebój należał do ulubionych piosenek Bonda.

*Po całych nocach i dniach  
Siedząc nad morzem, Marion,  
Przesiewasz piach...*

Dziewczyna przerwała, wyciągając na boki ramiona w głębokim ziewnięciu. Bond uśmiechnął się sam do siebie. Zwilżył językiem wargi i podjął refren:

*Po twoich łzach  
Mogłaby żeglować łódź,  
Z twych włosów dałoby się snuć  
Pęta dla kózek...*

[...] Znowu zagwizdała, jakby niepewnie. Przy pierwszej nucie, którą wydał jak echo Bond, dziewczyna obróciła się gwałtownie. [...] „Kto to?” – pytanie wyrwało się przerażonym szeptem.

Bond wstał i wyszedł do niej przez gałęzie kokoloby. Przystanął na skraju trawy. Dłonie miał otwarte, aby pokazać, że są puste. Uśmiechnął się do niej wesoło.

- To tylko ja. Kolejny intruz na tej wyspie. Proszę się nie obawiać. RS, S. 89-91

Was die beiden Übersetzungen jedoch voneinander unterscheidet, ist der Umgang mit dem intermedialen Bezug zum Musikalischen. Während das Deutsche mit einer Direktübernahme den Text des Liedes im Original anführt, wurde *Marion* ins Polnische übersetzt. Es ist aber anzunehmen, dass für den zeitgenössischen Rezipienten die Melodie des Liedes unbekannt ist, so dass er es in Gedanken nicht nachsingen kann, demzufolge erscheinen die beiden Verfahren begründet und behindern nicht die Aufnahme der transponierten Bildlichkeit.

#### 6.4. Fallbeispiel 2b: Umgang mit der visualisierten Bildlichkeit

Die Übertragung der angeführten Textstelle auf das Medium Film ist von besonderer Bildlichkeit. Die Szene beginnt mit einem Blick auf das blaue Meer, die Palmen und Wellen und führt in die idyllische Landschaft mit dem im Hintergrund von dem Mädchen gesungenen Lied. Es ist aber nicht das traurige „Marion“, sondern „Underneath the mango tree“, mit heiteren Melodie und Text, komponiert von Monty Norman. Durch diese Strategie im Umgang mit dem musikalischen Element wird eine neue Wahrnehmungssituation geschaffen, in der sich die Zuschauer dank der heiteren Melodie, die in die Szene einführt und sie begleitet, noch besser in die idyllische Landschaft einfühlend können. Dies vermag dem Vorstellungs- und Erwartungsraum eines entspannenden Aufenthalts auf einer einsamen Insel entsprechen, was sich aber nicht mit der im (Lied)Text vermittelten traurig-besinnlichen Atmosphäre deckt. Die Unterschiede lassen sich auch in Bezug auf die Schilderung der Frauengestalt feststellen,



die nicht wie im Text nackt ist, was sich selbstverständlich auf die Unmöglichkeit der Darstellung von Nacktheit zur damaligen Zeit zurückzuführen lässt. Trotz dieses Eingriffs erscheint die Assoziation mit dem Gemälde Botticellis ersichtlich zu sein.

<p>Honey Ryder: Underneath the mango tree La-la la-la dee Come watch for the moon La-la-da-da Mango tree, me honey and me Make bu-lu-lup Bond: Underneath the mango tree Me honey and me Honey: Who is that? B: It's all right. I'm not supposed to be here, either. I take it you're not. ... Are you alone? H: What are you doing here? Looking for shells? B: No, I'm just looking. H: Stay where you are. B: I promise, I want steal your shells... H: I promise you you won't, either. Stay where you are. B: I can assure you, my intentions are strictly honorable. 00:59:30</p>	<p>Honey Ryder: Underneath the mango tree La-la la-la dee Come watch for the moon La-la-da-da Mango tree, me honey and me Make bu-lu-lup Bond: Underneath the mango tree Me honey and me Honey: Wer sind da? B: Keine Angst. Ich glaube ich darf ebenso wenig auf Crab Key sein wie Sie. Sind Sie allein? H: Was tun Sie auf der Insel? Suchen Sie Muscheln? B: Nein, hübsche Mädchen. H: Bleiben Sie, wo Sie sind! B: Wie Sie wollen. Ich verspreche Ihnen, ich werde ihre Muscheln nicht stehlen. H: Glaube ich nicht. Doch Sie's versprechen oder nicht! B: Wie schade... H: Bleiben Sie, wo Sie sind. B: Oh, Sie werden sich doch an einen wehrlosen Mann vergreifen wollen, schöne Unbekannte. 00:59:30</p>	<p>Honey Ryder: Underneath the mango tree La-la la-la dee Come watch for the moon La-la-da-da Mango tree, me honey and me Make bu-lu-lup Bond: Underneath the mango tree Me honey and me H: Kto to? B: Nie bój się. Też jestem intruzem. Jesteś sama? H: Co tutaj robisz? Szukasz muszelek? B: Nie, po prostu szukam. H: Zostań tam. B: Obiecuję, że nie ukradnę twoich muszelek. H: I tak nie ukradniesz... Zostań tam. B: Zapewniam cię, że nie mam złych zamiarów. 00:59:30</p>
---	--	--

Das vorangestellte Gespräch zwischen den Protagonisten, zuerst durch Singen eingeleitet, wurde auf die Leinwand transponiert und im Vergleich zur Textvorlage ein wenig erweitert. Die Zuschauer können länger als die Leser dem Gedankenaustausch folgen, der deutlicher die Verunsicherung der Frau und ihre Angst zum Ausdruck bringt. Im deutschen Pendant wurde hier die Synchronisation eingesetzt und im Polnischen das Voice-over, was den Vergleich auf der lexikalischen Ebene in Frage stellt, weil sich die beiden Verfahren auf jeweils andere Kriterien stützen. So ist u.a. die Übersetzung der Phrase: *Looking for shells? No, I'm just looking* im Polnischen dem Sinn nach als: *Szukasz muszelek? Nie, po prostu szukam* wiedergegeben. Im Deutschen erscheint hier die Formulierung: *Suchen Sie Muscheln? Nein, hübsche Mädchen*, was einen neuen Interpretationsraum bietet. Auch die Aussage: *I can assure you, my intentions are strictly honorable.* im Polnischen als *Zapewniam cię, że nie mam złych zamiarów.*

adäquat vermittelt wurde im Deutschen verändert in: *Oh, Sie werden sich doch an einen wehrlosen Mann vergreifen wollen, schöne Unbekannte*. Dies entspricht wieder nicht dem Original. Wie aber angemerkt wurde, bedienen sich das Deutsche und Polnische jeweils unterschiedlicher Verfahren, die vorwiegend den möglichen Umgang mit der Dialogliste konstituieren. Etwaige Vorwürfe an die Wiedergabe des Sprachlichen sind demzufolge nicht auf mangelnde Kompetenzen des audiovisuellen Übersetzers zurückzuführen und ihre Analyse wäre ohne ein Eingehen auf die Prinzipien der audiovisuellen Verfahren nicht komplett. Es ist jedoch festzustellen, dass sich die einzelnen Fragen und Erwidern in den Dialoglisten als funktional erweisen und die Konstruktion der visualisierten Bildlichkeit im Deutschen und Polnischen unterstützen.

## 7. Zusammenfassung

Das perzeptive Potenzial sowohl im Hinblick auf das Wahrnehmen eines literarischen Textes als auch eines Filmes liegt unbestritten in der Konstruktion des mitenthaltenen Bildlichen. Da sich das Buch der Sprache als Medium bedient, verläuft der Prozess vom Sprachlichen, das durch Lesen auf eine Konstruktion des mentalen Bildes gerichtet ist, hin zur Perception des im Textuellen repräsentierten Bildes. Dieser Vorgang gewinnt eine neue Dimension, wenn dasselbe Bild auf ein anderes Medium übertragen wird, was z.B. durch Verfilmungen zu Stande kommt. Das Bildliche wird aber hier auf eine andere Art und Weise geschaffen – es wird im Voraus geliefert, so dass der Zuschauer hier nicht mehr kreativ, sondern reproduktiv bleibt, indem er die visualisierte Bildlichkeit wahrnimmt. Wie die präsentierte Analyse aufzuzeigen vermochte, stellen sowohl der Übersetzungsprozess des Textuellen in fremde Sprachen, als auch der Übertragungsprozess des Textuellen in einen Film besondere Vorgänge der Wahrnehmung des Bildlichen dar. Der literarische Übersetzer wie der Übersetzer der bewegten Bilder sind dazu verpflichtet, die einzelnen Bilder, die in dem jeweiligen Medium mitenthalten sind, entsprechend zu rekonstruieren – der erste mit besonderer Rücksicht auf die sprachlichen Feinheiten, die das Bildliche mental implizieren und sich auf die Vorstellungskraft auswirken, der zweite – hinsichtlich der visualisierten Bildlichkeit – auf die besondere Ästhetik, die die Filme durch ihre Bilder ausprägen. Die besprochenen Beispiele vermögen als ein bescheidener Beweis dafür zu fungieren, dass die beiden Typen des Transfers sich ihrer internen Stilistik bedienen, jedoch das Wahrnehmen des Bildlichen auf ihre interne Art und Weise sicherstellen. Der Umgang mit der Textvorlage für die Ziele ihrer filmischen Adaptation verleiht dem Textuellen vor diesem Hintergrund eine neue, interessante Dimension, was die Postulate eines Teils der Literaturwissenschaft, dem Film das Recht auf etwaige Umarbeitungen der Textes abzuerkennen, in einem neuen Licht erscheinen lässt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

#### Romane

Fleming, Ian: *Dr No*. London 2006 (1957).

Fleming, Ian: *Dr. No*. Ins Deutsche übertragen von Stephanie Pannen und Anika Klüver. Ludwigsburg 2013.

Fleming, Ian: *Dr No*. Przełożył i objaśnieniem opatrzył Robert Stiller. Warszawa 2008.

#### Filme

*Dr. No*. [Blu-ray] Directed by Terence Young. Imperial CinePix: Warszawa 2007.

*James Bond jagt Dr. No*. [DVD] Regie: Terence Young. EON Productions Ltd. 2000.

*Dr No* [DVD] Reżyseria: Terence Young. MGM Home Entertainment Inc. 2007.

### Sekundärliteratur

Bathrick, David/ Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Literatur inter- und transmedial*. Amsterdam, New York 2012.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 1996 (1969).

Eco, Umberto: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przełożyła Joanna Ugniewska. Warszawa 1996.

Eco, Umberto: *Struktury narracyjne u Fleminga*. In: Ders.: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przełożyła Joanna Ugniewska. Warszawa 1996. S. 184-235.

Epstein, Jean: *Le Cinéma du diable*. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma*. Bd. I, Paris 1974.

Gibson, James Jerome: *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*. Übersetzt von Ivo und Erika Kohler und Marina Groner. Bern 1981 (1973).

Goldstein, Bruce: *Wahrnehmungspsychologie*. Heidelberg 2002.

Griswold, John: *Ian Fleming's James Bond: Annotation and Chronologies for Ian Fleming's Bond Stories*. Bloomington 2006.

Grzesiek, Michał: *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*. Wrocław 2011.

Kęsicka, Karolina: *Adaptation als Translation. Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen*. Dresden, Wrocław 2009.

Knilli, Friedrich: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München 1967.

Korycińska-Wegner, Małgorzata: *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main 2011.

Krysztofiak, Maria: *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main 2013.

- Mieth, Angela (Hrsg.): *Inspiziert von... Literaturadaptionen im praktischen Vergleich. Annäherungen und Möglichkeiten*. Berlin 2002.
- Moore, Roger/ Owen, Gareth: *Bond o Bondzie. 50 lat w tajnej służbie Jej Królewskiej Mości*. Przekład Maciej Szymański. Poznań 2012.
- Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg 2008.
- Roß, Dieter: *Der Sprachverlust der Massenmedien und seine publizistischen Folgen. Medienkritische Anmerkungen zum Siegeszug des Sichtbaren*. In: Möhn, Dieter/ Roß, Dieter/ Tjarks-Sobhani, Marita (Hrsg.): *Mediensprache und Medienlinguistik*. Frankfurt am Main. 2001. S. 371-384.
- Seebaß, Gottfried: *Vermeidbare Unvermeidlichkeit. Zur anthropologischen Signifikanz des Bildlichen*. In: von Graevenitz, Gerhart/ Rieger, Stefan/ Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*. Tübingen 2001. S. 223-242.
- Seiffert, Dieter/ Mittelberg, Ekkehart/ Peter, Klaus: *Texte zur Trivilliteratur: über Wert und Wirkung von Massenware*. Stuttgart 1972.
- Sölkner, Martina: *Über die Verfilmung und ihren „künstlerischen Wert“*. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg 2008. S. 49-62.
- Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte. Theorien. Analysemethoden*. Berlin 2004.
- Śmiałkowski, Kamil M.: *bond.leksykon*. Bielsko-Biała 2009.

## **BETWEEN THE TEXT AND ITS PICTURE. THE NOVEL *DR NO* BY IAN FLEMING AND ITS ADAPTATIONS**

### Summary

Literary translation is a multidimensional and complex process that gains a new dimension when the literary text is transferred onto the screen. This kind of transfer to another medium demands certain reductions, omissions and simplifications of some elements of the original text, including a strong visualization. These reflections aim to investigate, on the background of intermediality, the references between textuality and figurativeness. The analysis is founded on two dimensions – firstly, the handling of figurativeness during the transfer of a text into other languages will be illuminated, secondly, the transfer into the medium of the motion picture. The basis of the analysis constitutes an example of popular fiction – the novel *Dr No* by Ian Fleming and its translations into German and Polish as well as their film adaptations in English, German and Polish.



**Krzysztof Trojanowski**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## **NA PRZEKÓR OKUPACYJNEJ RZECZYWISTOŚCI. WARSZAWSKI HUMOR W *CAFE POD MINOGĄ* BRONISŁAWA BROKA**

W bogatym dorobku literackim Stefana Wiecheckiego (Wiecha), znanego przede wszystkim z niezwykle poczytnych, pisanych warszawską gwarą satyrycznych felietonów i humoresek, powieść *Cafe pod Minogą* zajmuje miejsce szczególne. Poza autobiograficznym zbiorem wspomnień *Piąte przez dziesiąte* jest ona bowiem jego jedynym utworem bezpośrednio nawiązującym do czasów niemieckiej okupacji i zarazem jedynym przeniesionym na ekran. Filmowej adaptacji odważnie podjął się debiutujący w pełnym metrażu scenarzysta, twórca teatralny i autor tekstów piosenek Bronisław Brok. Reżyser nie rościł sobie prawa do artystycznych eksperymentów, poprzestając na w miarę wiernym przełożeniu powieściowych realiów na język filmu, by „[...] pokazać Warszawę widzianą przez Wiechowskie okulary [...], ludzi, którym humor, uśmiech i swoisty dowcip towarzyszyły w najcięższych chwilach i pomagały je przetrwać”<sup>1</sup>. Bohaterowie istotnie nigdy nie tracą pogody ducha, która pozwala im oswoić przygnębiającą rzeczywistość i dzięki temu lżej znosić koszmar okupacyjnej codzienności. Warszawski humor zaś, choć związany ze stołecznym folklorem i pełen lokalnych odniesień, pomimo swej specyfiki ma zarazem walory uniwersalne i doskonale trafia w szerszy gust.

Powieść Wiecha, zbudowana z 25 krótkich rozdziałów, powstała na zamówienie dwutygodnika „Przekrój”, w którym ukazywała się w odcinkach od grudnia 1946 do czerwca 1947 roku, z ilustracjami znakomitego malarza i grafika Jerzego Zaruby, pełniącego także przy filmie funkcję konsultanta scenograficznego. Oparty częściowo na faktach, nawiązujący do wciąż żywej przeszłości komediowy utwór cieszył się ogromną popularnością, jednak w formie książkowej został wydany dopiero dekadę później, na fali politycznej odwilży, kiedy po latach stalinowskiej propagandy klimat zaczął sprzyjać utrwalaniu wspomnienia o powstaniu warszawskim, w którym biorą udział

<sup>1</sup> M. Oleksiewicz, *Cafe pod Minogą*, „Film” 1959, nr 20, s. 14.

bohaterowie powieści. Rychło pojawił się też pomysł ekranizacji *Cafe pod Minogą*. Scenariusz był wspólnym dziełem Broka i Wiecheckiego, który już przed wojną pisał dialogi do filmów, między innymi do komedii *Dorożkarz nr 13* Mariana Czauskiego i *Manewry miłosne* Jana Nowiny-Przybylskiego i Konrada Toma. Pierwotny entuzjazm zaczął jednak zanikać, pojawiły się obawy, czy film będzie dość atrakcyjny dla zagranicznego odbiorcy, przede wszystkim ze względu na specyficzny i trudny do przełożenia język. Nagłe wątpliwości zapewne wzbudziła także komediowa konwencja. Po poważnych dziełach zrealizowanych w latach 1947-1950 (*Zakazane piosenki*, *Ostatni etap*, *Ulica Graniczna*, *Robinson warszawski*) i późniejszych, autorstwa twórców szkoły polskiej (*Pokolenie*, *Godziny nadziei*, *Kanał*, *Eroica*), opowiadanie o doświadczeniach drugiej wojny w satyrycznym tonie, w sposób zrywający z obowiązującą martyrologią, mogło się wydawać niestosowne i zbyt wczesne. Ponadto w ramach świeżo podpisanych umów priorytetem dla władz stały się koprodukcje z innymi kinematografiami, w tym kosztowna realizacja polsko-czechosłowackiego barwnego filmu *Zadzwoncie do mojej żony* Jaroslava Macha i Jerzego Passendorfera (1958). We wrześniu 1957 roku Wiech skarżył się na łamach zaprzyjaźnionego „Przekroju” na opieszałość Zespołu Realizatorów Filmowych „Iluzjon”, który najwyraźniej stracił zainteresowanie projektem, pomimo iż wcześniej nie szczędził znacznych funduszy na przygotowanie scenariusza. Zawołowane posądzenie o marnotrawstwo publicznych pieniędzy oraz rosnące oczekiwania widzów spragnionych ujrzenia ulubionych bohaterów na ekranie niewątpliwie przyspieszyły decyzję o skierowaniu filmu do produkcji. Współautorem ostatecznej wersji scenopisu został Ludwik Starski, doświadczony scenarzysta, autor tekstów estradowych i piosenek, a swoistym gwarantem powodzenia przedsięwzięcia miała być doborowa obsada filmu, skompletowana ze znakomitych, obdarzonych komediowym temperamentem wykonawców, takich jak Adolf Dymśa, Feliks Chmurkowski, Waław Jankowski, Stefania Górska i Hanka Bielicka. W tym gronie znaleźli się również uznani artyści dramatyczni, z Bolesławem Płotnickim i Jerzym Duszyńskim na czele. Wśród statystów zaś, po raz pierwszy na ekranie, Stanisław Tym.

Powieść Wiecha oferuje obfity materiał fabularny, z wartką i wielowątkową akcją, sprawnie i interesująco powiązanymi wydarzeniami i perypetiami bohaterów w latach 1939-1945. Miejsce akcji obejmuje przede wszystkim Warszawę, choć bohaterowie udają się też w krótką podróż w okolice Częstochowy, a po upadku powstania, zmuszeni okolicznościami, na kilka miesięcy zamieszkują pod Krakowem. Scenarzyści znacznie uprościli fabułę, zredukowali liczbę głównych postaci, czas akcji, pomijając okres po powstaniu i lata powojenne, oraz miejsce akcji, ograniczając je wyłącznie do stolicy. Pojawiły się za to nowe, współczesne ramy – bohaterowie oprowadzają wycieczkę z prowincji po odbudowującej się Warszawie, proponując turystom pamiątkowe zdjęcia na tle wymalowanych na płótnie nieistniejących już zabytków, do których zalicza się

również legendarna Cafe pod Minogą, zburzona w czasie powstania, ale wciąż żywa we wdzięcznej pamięci jej dawnych bywalców. Rezultat na ekranie nie był jednak w pełni satysfakcjonujący i dzieło Broka z pewnością trudno zaliczyć do wybitnych, czego nie krył nawet współscenarzysta Wiecha, żałując, że rzekomo „dla dobra filmu” należało zrezygnować z niektórych wątków i barwnych epizodów. *Cafe pod Minogą* wprawdzie wpisuje się w zainicjowany w kinie już wcześniej „nurt plebejski”, o losach zwykłych ludzi wplątanych w wojenne i okupacyjne wydarzenia pokazane od „potocznej strony”<sup>2</sup>, ale grzeszy zbyt wątlą dramaturgią, uchybieniami realizacyjnymi, niejasnościami w fabule, a zwłaszcza anachroniczną teatralnością formy. Postacie zaś sprawiają wrażenie rysowanych zbyt grubą kreską. W przeciwieństwie do powieściowych bohaterów nie znajdują też czasu na chwilę głębszej refleksji czy zadumy. Recenzent „Ekranu” pisał po premierze filmu w grudniu 1959 roku:

Brok niesłuchanie zubożył postacie Wiecha, pozbawiając je w sposób czysto mechaniczny wielu cech składających się na ich sylwetki, pozostawiając bohaterów prawie że zbłąkanych, pijaniutkich, na chwiejących się nóżkach, którzy od początku do końca nie bardzo wiedzą, czego chcą<sup>3</sup>.

Wszelkie niedociągnięcia mógł rekompensować zasadniczy walor filmu (i powieści) – oryginalny język i humor. Komentatorzy pozostawali jednak nieco sceptyczni również pod tym względem. Recenzentka na łamach „Przekroju” oceniała: „Tekst Wiecha brzmi [...] na filmie trochę ciężko, a i koloryt Warszawy w ostatnich miesiącach okupacji, który bez trudu odnajdujemy na kartkach powieści Wiecha, na ekranie wypada – o dziwo! trochę mniej obrazowo...”<sup>4</sup>. Podobną opinię wyraził Bogumił Drozdowski: „Usłyszymy dużo, dużo dialogów i monologów, zobaczymy parę naprawdę dobrych – lecz niestety bardzo samodzielnymi scen, trochę się pośmiejemy, w końcu – rozczarujemy”<sup>5</sup>. Film rzeczywiście może przypominać składankę numerów kabaretowych, w mistrzowskim skądinąd wykonaniu, a owo wrażenie znacząco potęguje fakt, że odtwórcy głównych ról to w większości uznane gwiazdy estrady i rewiowego Teatru Syrena.

Tytułowy lokal z wyszynkiem, czyli restauracja trzeciej kategorii państwa Konstantego i Serafimy Aniołków, zwana potocznie Cafe pod Minogą przez skojarzenie z „mizerną urodą” właścicielki, usytuowany jest w samym sercu warszawskiej Starówki, wówczas dzielnicy niezamożnych rzemieślników, zubożałej inteligencji i biedoty. Gospodarze postanawiają urządzić przyjęcie zaręczynowe swojej wychowawicy Sabci, której narzeczony dostał powołanie do wojska. W wersji filmowej suto zakrapiana impreza odbywa się bez dodatkowych atrakcji, takich jak tańce, śpiewy i zażarte dyskusje, a grono biesiadujących

<sup>2</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 202.

<sup>3</sup> B. Drozdowski, *Visitez Stare Miasto*, „Ekran” 1960, nr 2, s. 3.

<sup>4</sup> Aleksandra, *Listy o filmie. Cafe pod Minogą*, „Przekrój” 1960, nr 770, s. 22.

<sup>5</sup> B. Drozdowski, *op. cit.*, s. 3.



gości jest mocno okrojone. Zabrakło przede wszystkim trzech bohaterów: skonfliktowanych ze sobą właścicieli koncesji na sprzedawany w restauracji alkohol, czyli wdowy Genowefy Rypalskiej i inwalidy z pierwszej wojny Wawrzyńca Śmieciuszki, oraz szofera Wacusia Małpy. Głównym tematem rozmów, kłótni i dywagacji przy stole jest coraz bardziej realna groźba wybuchu wojny, którą powieściowi bohaterowie tłumaczą sobie na swój sposób, snując fantastyczne, ale pobrzmiewające patriotyczną nutą teorie, wynikające głównie z przekonania, że „się lachudrów w goście zaprasza”<sup>6</sup>. „Gruby szkop”, czyli chętnie polujący w polskich lasach Hermann Göring, rzekomo pod paltem przemycał do Berlina ustrzelone kuropatwy i zajęce, oprócz tego baleron, a nawet „kilo śmietankowego masła razem z maselniczką na jakimś przyjęciu ze stołu nawalił”, dlatego „inne ewangeliki, jak to zobaczyli, myślą sobie: tam w tej Warszawie żyć, nie umierać, i całą kupą się do nas wybierają”<sup>7</sup>. Po ogłoszeniu mobilizacji tłumne i entuzjastyczne pożegnanie Pułku Piechoty „Dzieci Warszawy” w wersji Broka wypada dużo skromniej, gdyż w ogóle nie widać żołnierzy (poza jednym), a wiwatujące młode warszawianki ubrane są w letnie stroje według mody z końca lat pięćdziesiątych.



Il. 1. Zaręczyny Sabci (K. Kołodziejczyk) i Władka (K. Mielczarek) w Cafe pod Minogą. Pani Aniołkowa (S. Górską), bracia Piskorscy (W. Jankowski i W. Skoczylas) i Maniuś Kitajec (A. Dymśa)

Źródło: *Cafe pod Minogą* [film VHS], Agencja Producentów Filmowych, Warszawa 2003.

<sup>6</sup> Wiech, *Cafe pod Minogą*, Warszawa 1991, s. 27.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Po wybuchu wojny dla grupy zaprzyjaźnionych z Aniołkami mieszkańców restauracja pełni funkcję swoistego sztabu operacyjnego, gdzie powstają plany wspólnych działań i dokonuje się transakcji szmuglowanego towaru. Służy ona także za kryjówkę dla czarnoskórego Jumbo, zwanego Szuwaksem, kierowcy zagranicznego dyplomaty Briksa, który w przeddzień wybuchu wojny pośpiesznie wyjechał z kraju, zostawiając pod podłogą swojego apartamentu kasetkę z pieniędzmi. W razie przedłużającej się nieobecności skarb miał trafić w ręce wiernego szofera. Sprawa się skomplikowała, kiedy wracający z dworca Jumbo rozbił służbowego packarda i w obawie przed konsekwencjami postanowił szukać schronienia wśród przyjaciół ze Starówki, a tajemniczym zniknięciem Briksa i jego kierowcy zainteresowała się prasa brukowa. Niebawem ze względu na kolor skóry Jumbo zmuszony był ukrywać się na stałe u państwa Aniołków, w kobiecym przebraniu, jako wdowa Emalia Czarnomordzik. Został zdemaskowany po alkoholowym wybryku, tańcząc przed Niemcami z wysoko zadzieraną sukienką i podśpiewując: „szkopy wykiwane”. Za specjalną zgodą władz w Berlinie uniknął jednak represji, przyjmując posadę tancerza w nocnym lokalu dla niemieckich oficerów.



**Il. 2.** Jumbo jako Emalia Czarnomordzik (M. Dravi) w tańcu przed niemieckimi żołnierzami

Źródło: *Cafe pod Minogą* [film VHS], Agencja Producentów Filmowych, Warszawa 2003.

W literackim pierwowzorze historia Jumbo jest o wiele bardziej złożona i sensacyjna. Amerykański milioner Briks, przedstawiciel firmy samochodowej, prywatnie dość bliski krewny samego Franklina Delano Roosevelta, okazuje się szefem wywiadu amerykańskiego, z czym wiąże się jego zniknięcie. Po pewnym czasie wraca do

okupowanej Warszawy w mundurze niemieckiego kapitana, bywa w Adrii, w której tańczy Jumbo, i zostaje przez niego rozpoznany, ale nie ujawnia się, co wywołuje podejrzenia o kolaborację. Tymczasem Briks aktywnie współpracuje z polskim podziemiem, dostarczając wykradzioną Niemcom formułę nowego stopu używanego do produkcji czołgów. Jumbo zaś ukrywa się ze strachu przed policją, ponieważ po pijanemu rozbił samochodem śmietnik, a jego taniec we wdowim przebraniu jest spontaniczną reakcją po spożyciu większej ilości alkoholu na wieść o przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do wojny. Z radości wykonuje wtedy na środku Zapiecka „dziki one-step przechodzący w szaleńczą czeczotkę”, skandując: „Ameryka”<sup>8</sup>.

Dla „gastronomiczno-pogrzebowo-szoferskiej ferajny ze Starówki”<sup>9</sup> najważniejszą kwestią w okupacyjnych warunkach staje się walka o przetrwanie. Bohaterowie wykazują przy tym duży spryt, zaradność i inwencję, lecz ich wysiłki nie zawsze wieńczy spodziewany sukces. Pan Aniołek kontynuuje działalność w swojej branży i w dobie kryzysu szybko otwiera nielegalną filię restauracji w sąsiednim zakładzie pogrzebowym Celestyna Konfiteora, szczerze przyznając, że „trumny nas przy życiu trzymają”. Menu jest bardzo skromne, gdyż serwowany wtajemniczonym gościom zestaw ogranicza się tylko do „witaminy 3B”: bimbrow, boczku i bułki. W pierwowzorze literackim takie wyrażenie nie pada, za to podawane są też dania na gorąco i ciepłe zakąski, ale to bimber zajmuje najważniejsze miejsce. Jego produkcja rusza natychmiast po wrześniowej klęsce: „kociołek się postawi, parę rurek podłączy i robota idzie”<sup>10</sup>. W eleganckiej kawiarni Bliklego zamiast wykwintnych deserów i małej czarnej spożywa się chleb razowy z marmoladą i kawę z palonego żyta, jubiler handluje kaszanką, a rzeźnik wojskowymi kamaszami. W trudniejszej niż pan Aniołek sytuacji są szoferzy Maniuś Kitajec i bracia Piskorscy, którym zarekwirowano samochody. Za przykładem dużej części warszawiaków imają się handlem sezonowymi artykułami, takimi jak choinki czy baranki wielkanocne, na ogół pośledniej jakości, co negatywnie odbija się na zyskach i raczej nie dziwi, gdyż, jak przyznają bohaterowie filmu, „Warszawa [to – K.T.] miasto wymagalne”. Asortyment poszerza się więc wkrótce o pachnące mydełka, kremy i pasty do zębów, ale lepsze efekty przynosi handel szmuglowanym towarem. Worki z nieznaną zawartością, kupowane w ciemno od okradających niemieckie pociągi kolejarzy, poza węglem, ciepłą bielizną, wojskowymi butami, czekoladą, pieprzem, kakao czy pończochami, kryją niekiedy wyjątkowe, wręcz absurdalne niespodzianki, takie jak wyprawione skóry z węży czy żywe żółwie, ale nawet tak nietypowe artykuły znajdują nabywców, w myśl przyświecającej powieściowym bohaterom zasady: „Warszawa wszystko kupi, tylko trzeba troszkie lekramy”<sup>11</sup>. Pomysłowość rodaków

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>9</sup> M. Oleksiewicz, *op. cit.*, s. 14.

<sup>10</sup> *Wiech*, *op. cit.*, s. 37.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 52.

nie znała granic. W filmie zabrakło zabawnej anegdoty o szmuglowanym mięsie, za co groziły niezwykle surowe kary: „Podobnież parę dni temu w tył przywieźli kolejną z Karczewa bitego wieprza w całości. Ubrany był w jesionkę, dęciak miał nasunięty na oczy i na ławce między podróżnemi siedział”<sup>12</sup>.

Sprzedaż żółwi w okupowanej Warszawie, choć zakrawa na żart i wytwór bujnej fantazji Wiecha, jest udokumentowanym faktem. Jak odnotowuje skrupulatny kronikarz tamtych czasów Adam Chętnik, żółwie pojawiły się na stołecznym rynku, w handlu oficjalnym i ulicznym, na przełomie wiosny i lata 1943 roku. Sprowadzono je w ilościach hurtowych z Grecji i Włoch, aby zaspokoić coraz bardziej dokuczający mieszkańcom głód mięsny.

Nieraz na każdej ulicy było ich pełne wózki u handlarzy, sprzedawano je w koszach, baliach lub wprost na chodnikach. Cena tych stworzonek była od 25 do 50 zł za sztukę. Przekupnie zachęcali do ich nabycia, wołając głośno, że stworzenie to nie je, nie pije, a chodzi i żyje albo ma ogon, pazury, a mięso jak z kury itp.<sup>13</sup>

Maniuś Kitajec polecał je „na zupę, na sztukamięś, na jajecznicę, na grzebień”, podkreślając zarazem, że żółw „dostarcza [także – K.T.] rozrywki umysłowej”. Wizerunek bohatera sprzedającego z wózka żółwie znalazł się nawet na jednym z plakatów do filmu autorstwa Zaruby.

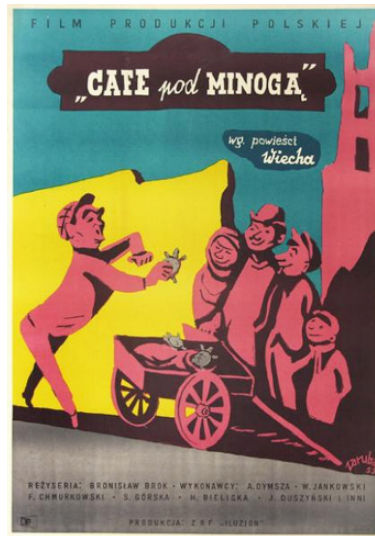


Il. 3. Maniuś Kitajec (A. Dymśza) sprzedający żółwie

Źródło: *Cafe pod Minogą* [film VHS], Agencja Producentów Filmowych, Warszawa 2003.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>13</sup> E. Hull, *Okupacyjna codzienność. Warszawa i okolice w dokumentacji Adama Chętnika*, Toruń 2006, s. 100.



Il. 4. Plakat do filmu Jerzego Zaruby  
Źródło: [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl) [dostęp: grudzień 2014].

Brak pieniędzy coraz bardziej doskwiera, skarb ukryty pod podłogą w apartamencie Briksa kusi, perspektywa szybkiego wzbogacenia się rozpała wyobraźnię. Bohaterowie z wielkim entuzjazmem angażują się w plan dotarcia do wypełnionej złotówkami i dolarami kasetki. Wyprawa wymaga nie lada sprytu, ponieważ budynek w reprezentacyjnej alei Róż został najpierw zajęty przez niemieckie władze wojskowe, a później przekazany folksdojczom na mieszkania prywatne. W wersji filmowej ryzykowna próba podejmowana jest trzykrotnie. Aby dostać się do strzeżonej willi Manius Kitajec i bracia Piskorscy, zaopatrzeni w napisaną po niemiecku reklamę, udają brygadę remontową. Na skutek pomyłki pięter eskapada kończy się fiaskiem, skwitowanym filozoficzną refleksją, że „tylko papież jest nieomylny, i też nie przy remoncie”. Kolejnym razem Manius podaje się za handlującego artykułami drogowymi profesora uniwersytetu, ale ostrożna gospośnia folksdojczka, Apolonia Karaluch, nie chce go wpuścić za próg.

W sukurs przychodzi reszta towarzystwa jako trupa wędrownych artystów, którzy występami na podwórku mają za zadanie odwrócić uwagę kobiety. Nagły afekt Jumbo do Apolonii i powrót gospodarza niweczą śmiały plan, ale dzięki nawiązanemu romansowi udaje się wejść do pustego mieszkania po ewakuacji gospodarza tuż przed wybuchem powstania. Niestety, rezultat kilkuletnich zabiegów rozczarowuje – odnalezione pieniądze straciły wartość, a uczestnicy wyprawy cudem uniknęli śmierci, kiedy polscy bojownicy wzięli ich za folksdojczów i posądziła o kradzież.



**Il. 5.** Apolonia Karaluch (H. Bielicka) i Maniś Kitajec (A. Dymśa)

Źródło: *Cafe pod Minogą* [film VHS], Agencja Producentów Filmowych, Warszawa 2003.



**Il. 6.** Maniś Kitajec (A. Dymśa), bracia Piskorscy (W. Jankowski i W. Skoczylas) i Jumbo (M. Dravi) schwytni przez polskich bojowników

Źródło: *Cafe pod Minogą* [film VHS], Agencja Producentów Filmowych, Warszawa 2003.

W wersji książkowej historia eskapad jest bogatsza i bardziej dramatyczna. Po pierwszym niepowodzeniu bohaterowie próbowali się dostać do budynku w przebraniu kominiarzy, ale Jumbo utknął w kominie i przy wyciąganiu z pułapki stracił całe ubranie. Po wejściu do mieszkania dzięki kluczom od Apolonii poszukiwacze skarbów natknęli się na żołnierzy podziemia, którzy oskarżyli ich o szaber, a w Jumbo rozpoznali zabawiającego niemieckich gości tancerza z Adrii. Z opresji uratował ich zaprzyjaźniony major, na kilka godzin przed wybuchem powstania. Wkrótce budynek został przez Niemców wysadzony w powietrze. Ostatnia próba dotarcia do ukrytych pieniędzy odbyła się krótko po wyzwoleniu. W rumowisku udało się wprawdzie znaleźć upragnioną kasetkę, ale zawierała tylko kamienie i gruz oraz kartkę z napisem: „A kuku”. Nie wiadomo, czy bohaterów uprzedzili sprytniejsi szabrownicy, czy może był to żart samego Briksa.

W przyjętej przez bohaterów strategii przetrwania niezwykle istotną rolę odgrywa przebranie. Nie tylko może ono uchronić przed poważnymi kłopotami, ułatwiając codzienną egzystencję, ale przede wszystkim pomaga w realizacji często ryzykownych przedsięwzięć. Murzynowi Jumbo względne bezpieczeństwo zapewnia najpierw kobiecy strój, a następnie elegancki frak, w którym co wieczór występuje w Adrii. W przeciwieństwie do postaci filmowej powieściowcy Jumbo jest potężnym, atletycznie zbudowanym mężczyzną, dlatego na żalobną suknię dla niego jako wdowy poświęcono sukno aż z połowy karawanu Celestyna Konfiteora, a welon został uszyty z dwóch par ufarbowanych na czarno firanek. Przebieranie się za ekipę remontową, bezrobotnego profesora uniwersytetu czy podwórkowych artystów, z muzykantami, siłaczem, sztukmistrzem, dziewicą piłą (przegryzającą gwoździe) i „ludożercą z puszczy afrykańskiej”, odżywiającym się „ludzkimi konserwami”, wprawdzie nie przynosi spodziewanych efektów, ale nieoczekiwanie łączy Jumbo i Apolonię gwałtownym, gorącym uczuciem, które doprowadzi ich na ślubny kobierzec. Transport nielegalnie zdobytego towaru również odbywa się w przebraniu, kolektywnie, w starannie zaaranżowanym orszaku pogrzebowym, którego uczestnicy przy okazji obficie raczą się bimbrem pana Aniołka. W rezultacie zataczający się żalobnicy, w tym Jumbo jako wdowa (tylko w wersji filmowej), niosą na ramionach trumnę wypełnioną hurtową ilością skór z jaszczurki. Wiarygodności mistyfikacji dodaje obecność autentycznych wdów: Rypalskiej w powieści i Fijołkowej w filmie, trzykrotnej „oblatanej żalobnej wdowy”, która na propozycję wyprawy przystaje nader chętnie, ponieważ „lubi wziąć udział w ładnym pogrzebie”. Godna uznania kreatywność bohaterów staje się źródłem zabawnych sytuacji, a komizm przebranek dodatkowo potęguje humor okraszonych gwarą dialogów, pełnych oryginalnych metafor, barwnych porównań, skojarzeń i charakterystycznych piętrowych epitetów.

Okupanci i folksdojczce zostali w filmie przedstawieni w sposób stereotypowy, pokrywający się z karykaturalnym obrazem z propagandowych publikacji. Niemcy, czyli w języku stołecznej ulicy „szkopy”, „łachudry w ząbek czesane” lub – w łagodniejszej wersji – „blondyni w blaszanych kapeluszach”, dzielą się zasadniczo na dwie grupy: ograniczonych służbistów oraz hałaśliwych, aroganckich amatorów piwa i piosenki *Lili Marleen*. Niżsi rangą żołnierze przesiadują w barach, a oficerowie w nocnym lokalu z występami artystycznymi. Natomiast folksdojczce, zwani potocznie „fokstrotami” albo – w skrócie – „foksami”, reprezentowani przez chlebobawcę Apolonii Hansa Gruszkę, to pewni siebie lokatorzy eleganckich apartamentów, wierni czytelnicy gazetki „Nowy Kurier Warszawski” i klienci znakomicie zaopatrzonego sklepu austriackiej firmy Julius Meinl<sup>14</sup>. W obliczu zbliżającej się klęski tchórzliwie uciekają z miasta wyładowanymi dobytkiem samochodami. W powieści pojawia się także nieobecna na ekranie postać kolaboranta Ksawerego Paluszkiewicza, właściciela współpracującej z Niemcami firmy budowlanej.

Codzienna troska o byt, ale w pewnym stopniu również przykre incydenty z własnego doświadczenia sprawiają, że filmowa „ferajna ze Starówki” nie angażuje się w działalność konspiracyjną. Spośród bohaterów jedynie redaktor Zagórski, dziennikarz popularnej bulwarówki, ulubieniec i chluba mieszkańców dzielnicy, aktywnie działa w podziemnej organizacji. Jego aresztowanie i dramatyczna ucieczka z transportu pod Częstochową, a także późniejszy epizod z uzbrojonymi konspiratorami, rekwirującymi w obcesowy sposób karawan pana Konfiteora, zapewne nie budzą szczególnego entuzjazmu dla tej formy walki z okupantem, obciążonej zbyt dużym ryzykiem i wymagającej specjalnych predyspozycji. Dopiero pod koniec wojny, krótko przed wybuchem powstania, patriotyczny imperatyw nakazuje męskiej części bywalców Cafe pod Minogą włączyć się w pomoc dla podziemia. Skupowaną na czarnym rynku od niemieckich żołnierzy broń przekazują utajonej komórce wojskowej. Znajomość z dowódcą oddziału okaże się wkrótce bardzo pożyteczna i wybawi z kłopotów poszukiwaczy skarbu w alei Róż. W miarę swoich możliwości w pomoc dla walczących powstańców włącza się też pan Aniołek, karmiąc ich firmową zupą z kotła.

<sup>14</sup> Szef warszawskiej filii sklepów współpracował z polskim ruchem oporu, udostępniając firmowe magazyny do przechowywania broni. L. Zajączkowska-Mitznerowa, *Powieść życia. Dzienniki i wspomnienia*, Toruń 2008, s. 99.





II. 7. Pan Aniołek (F. Chmurkowski) rozdzielający zupę powstańcom  
Źródło: *Cafe pod Minogą* [film VHS], Agencja Producentów Filmowych, Warszawa 2003.

W powieści Wiecha kwestia walki z wrogiem przedstawiona jest bardziej szczegółowo i wielowątkowo. Aresztowany w łapanie redaktor Zagórski trafia na Pawiak, skąd ma zostać deportowany do obozu w Oświęcimiu (w filmie nazwa miejscowości nie pada), ale pod Częstochową udaje mu się zbiec z transportu dzięki sprytowi Maniusia Kitajca, który w przebraniu kolejarza, tuż przed zaplombowaniem wagonu, dostarczył narzędzia („sztamaję, szramcjer, łom i klucz francuski”)<sup>15</sup>. Pożyczonym od Konfiteora karawanem warszawiaczy szybko organizują przewóz rannego do stolicy, niezawodnemu Maniusiowi towarzyszy Hania, narzeczona Zagórskiego, i Wojtek Drożdzyk, zaangażowany w działalność konspiracyjną redakcyjny kolega. Nieco wcześniej pełni niepokoju, pozbawieni wieści przyjaciele ze Starówki postanowili skorzystać z usług konfidenta, handlarza biletami do teatrów i, jak się później okazało, zwykłego oszusta, który za sowite wynagrodzenie (50 tys. zł, choć preferowane są dolary i brylanty) obiecał załatwić zwolnienie Zagórskiego. Do transakcji dochodzi w autentycznym barze Za Kotarą, ulubionym miejscu spotkań kolaborantów i czarnorynkowych handlarzy. W lokalu bohaterowie mimowolnie uczestniczą w akcji ruchu oporu: „trzej młodzi ludzie o zaciętych twarzach i stalowych oczach” demolują pomieszczenie i dokonują egzekucji<sup>16</sup>. Konfident ucieka, ale Maniūs i pan Aniołek odnajdują go i zmuszają do zwrotu pieniędzy. W oczekiwaniu na konfidenta w teatrze po raz drugi stają się

<sup>15</sup> Wiech, *op. cit.*, s. 69.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 65.

przypadkowymi świadkami brutalnego działania żołnierzy podziemia. „Młodzi ludzie w oficerkach” przerywają próbę na scenie i wymierzają wicedyrektorowi karę chłosty „za wysługiwanie się okupantowi przez ogłupianie publiczności bzdurnymi programami i szerzenie demoralizacji”<sup>17</sup>. Wiechecki niewątpliwie nawiązał tu do prawdziwego wydarzenia. W maju 1944 roku w taki sam sposób został ukarany dyrektor koncesjonowanego Teatru Komedia, o czym Kierownictwo Walki Podziemnej poinformowało na łamach konspiracyjnej „Rzeczpospolitej Polskiej”<sup>18</sup>.

Podobnie jak w filmie, współpraca powieściowych bohaterów z ruchem oporu polega przede wszystkim na okazjonalnej pomocy Zagórskiemu i dostarczaniu zdobywanej na czarnym rynku broni. Zawarte w środowisku konspiracyjnym znajomości nieoczekiwanie procentują, ponieważ major Kuźma, oficjalnie występujący w roli inżyniera Bogumiła Zalewajki, szefa biura techniczno-handlowego, ratuje niefortunnych poszukiwaczy skarbów przed tragicznymi konsekwencjami. Opcja polityczna ugrupowania nie jest wymieniona, ale niewykluczone, że autor utworu chciał uśpić czujność cenzorów, delikatnie sugerując sympatie komunistyczne. Po aresztowaniu szefa wywiadu na Generalne Gubernatorstwo major stwierdza bowiem, że jego uwolnienie to „obowiązek wobec towarzysza, który wpadł”<sup>19</sup>. Powstaje pomysł, aby wykorzystać w tym celu wszy tyfusowe; chory więzień zostałby przetransportowany do szpitala zakaźnego, a stamtąd w dość łatwy sposób wywieziony do bezpiecznej kryjówki. W wydanym w 1970 roku tomie wspomnień Wiech już nie pozostawia wątpliwości, że służący za pierwowzór bojownicy byli żołnierzami Armii Krajowej.

Scenarzyści, drastycznie upraszczając fabułę, nie tylko pominęli powstańcze losy przyjaciół ze Starówki, lecz także znacznie przyspieszyli unicestwienie tytułowego lokalu, co zarazem pozwoliło na spektakularne zakończenie opowieści, opatrzonej jedynie krótkim współczesnym epilogiem. Tymczasem opisane przez Wiecha wydarzenia bezpośrednio poprzedzające zburzenie Cafe pod Minogą i późniejsze, po upadku powstania, należą do najbardziej interesujących. Akcja nabiera szybkiego tempa, sytuacja zmienia się dynamicznie. Po szczęśliwym uwolnieniu z mieszkania w alei Róż i pokrzepieniu się w barze bohaterowie, zaskoczeni wybuchem powstania i wpłątani w sam środek walk, unikają śmierci jako cywilne „żywe tarcze”. Dobrowolnie i bez chwili wahania włączają się w walkę z bronią w rękę, razem z Jumbo, oryginalnie ubranym w „nakrapianą esesmańską panterkę z białym kapturem oraz wojskową rogatywkę z orłem”<sup>20</sup>. Podejmują też wysoce ryzykowną wyprawę do Zamku Królewskiego, w którym Niemcy magazynują żywność i amunicję. Odcięci od wyjścia przez oddział

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 67-68.

<sup>18</sup> *Kolaboracja – bojkot – weryfikacja*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1-4, s. 18.

<sup>19</sup> Wiech, *op. cit.*, s. 96.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 119.

własowców wpadają na cokolwiek szalony, ale skuteczny pomysł wysmarowania twarzy sadzami, aby wystraszyć wrogów, udając przybywających z odsieczą czarnoskórych Amerykanów. Stratę stanowi tylko manierka Maniusia z bimbrem spożywanym „w celach leczniczych”. Cafe pod Minogą zmienia się w siedzibę dowództwa; na bufecie, zamiast zakąsek, naczelne miejsce zajmuje aparat radiowy, przechowywany przez okupację z narażeniem życia. W powstańczych warunkach redaktor Zagórski bierze ślub z pracującą jako sanitariuszka Hanią, łaknącym wytchnienia żołnierzom rozrywki dostarczają autentyczni artyści: aktorka Maria Chmurkowska i pieśniarz Mieczysław Fogg koncertujący w piwnicach Domu Towarowego Braci Jabłkowskich. Śmierć oszczędza głównych bohaterów, ale ginie ogromnie lubiany przez wszystkich Wojtek Drożdżyk. Po jego pogrzebie w Cafe pod Minogą uderza bomba. Legendarny lokal przestaje istnieć, historia się jednak nie kończy.

Konieczność opuszczenia miasta po klęsce powstania sprawia, że staraniem Rady Głównej Opiekuńczej całe zaprzyjaźnione towarzystwo trafia pod Kraków, do magnackiej siedziby hrabiów Mokrobrodzkich, ku wielkiemu niezadowoleniu właścicieli dóbr. Lokowani w budynkach gospodarskich w spartańskich warunkach bohaterowie natychmiast dają dowód niesłabnącej operatywności, czym zyskują nieklamany podziw i jeszcze większą sympatię. Przekonany argumentem finansowym młody hrabia wyraża zgodę na otwarcie w pałacu lokalu z wyszynkiem i dansingiem. Sława odrodzonej Cafe pod Minogą wykracza daleko poza okolicę i sięga Krakowa. Doskonale prosperujący interes ulega likwidacji na wieść o wyzwoleniu Warszawy. Po powrocie do zrujnowanej stolicy pan Aniołek otwiera budkę z gorącą zupą, a niedługo potem, w nowej socjalistycznej rzeczywistości, Cafe pod Minogą odradza się po raz trzeci, jako „spółdzielnia pracowników przemysłu gastronomicznego”, z hrabią Rogerem Mokrobrodzkim na stanowisku kierownika sali.

Tropiciele topograficznych ciekawostek i szczegółów okupacyjnej codzienności poczuć się nieco zawiedzeni obrazem filmowej Warszawy. Pewną atrakcją może stanowić odtworzony w łódzkim atelier według przedwojennych wzorów niewielki fragment stołecznej Starówki. Rzadkie plenerowe sekwencje, realizowane na peryferyjnych ulicach i skwerach, nie oszałamiają swym rozmachem i nie pozwalają na identyfikację miejsca.

Gdzieś daleko, bardzo daleko od Zapiecka istnieje jakaś druga, nieznana Warszawa, z której czasem tylko ktoś, jakiś Niemiec, partyzant lub kolejarz na chwilę przeniknie, ale tylko właśnie na krótką chwilę. Potem znika, zostawiając niemiecki ślad w postaci następnej, krótkiej i skończonej sceny<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> B. Drozdowski, *op. cit.*, s. 3.

O działaniach wojennych świadczą głównie ślady po pociskach na murach kamienic. Łapanki zdarzają się sporadycznie i nie szokują brutalnością, co niewątpliwie wymusiła komediowa konwencja filmu. Zapewne z tego samego względu zabrakło na ekranie dramatycznej sceny, w której pan Aniołek został aresztowany jako podejrzany o zabójstwo austriackiego oficera. Zabrakło również tak typowych dla tego okresu rekwizytów jak riksze, dwujęzyczne szyldy czy maski gazowe (określane przez powieściowych bohaterów mianem „świńskich mord z kiszką”) w pierwszych dniach wojny. Właściciel zakładu pogrzebowego używa karawanu na benzynę i najwyraźniej nie ma trudności ze zdobyciem paliwa, miasto zaś sprawia wrażenie opustoszałego, wręcz wymarłego, co kłóci się z faktami. Pojawiły się za to tabliczki „Pracownia drewniaków”, przypominające o okupacyjnej modzie na buty z drewnianymi podeszwami, oraz elegantki w chustkach na głowach z charakterystycznym węzłem nad czołem, według niemieckiego i austriackiego zwyczaju. W powieści okupacyjny szyk reprezentuje jeszcze Hania, udająca wytworną towarzyszkę przebranego w niemiecki mundur Briksa. Jej popielicowe futro zwraca powszechną uwagę, gdyż posiadaczki kosztownych okryć najczęściej rezygnowały z ich noszenia, solidaryzując się z ubożającymi rodakami, lub przerabiały je na niezwykle praktyczne pelisy, które pozwalały uniknąć posądzenia o chęć epatowania luksusem. Nikt nie łamie moralnego zakazu i nie chodzi do kina. Filmowa Apolonia Karaluch pamięta o ostrzeżeniu: „tylko świnie siedzą w kinie”; w powieści przed wyprawą do kina powstrzymuje ją plotka, że „podobnież siarczanem kwasem można [tam – K.T.] zostać oblanym”<sup>22</sup>. Rozrywki dostarcza przede wszystkim często spożywany alkohol, a na duchu podnosi nucona przez bohaterów piosenka *Warszawa da się lubić*, wciąż popularny przebój, skomponowany specjalnie do filmu, ze słowami Broka i muzyką Jerzego Wasowskiego.

Ekranizacja *Cafe pod Minogą* zdobyła sporą sympatię widzów, których raczej nie zniechęciły nieprzychylnie opinie krytyków. Najbardziej radykalny w swej ocenie recenzent tygodnika „Film” obwieścił z przekonaniem, że porażka artystyczna dzieła Broka „jest oczywista i bezapelacyjna”. Jego zdaniem całkowitą winę za ową klęskę ponosi debiutujący reżyser, który nie tylko popełnił szereg błędów warsztatowych, ale też nie poddał uszlachetnieniu charakterystycznej, naszpikowanej farsowymi chwytami, a miejscami rzekomo ocierającej się nawet o wulgarność prozy Wiecha, co trąci „w formie wizualnej najpospolitszą trywialnością”<sup>23</sup>. Niemniej współczesny odbiorca, zwłaszcza nieznający literackiego pierwowzoru, będzie zapewne bardziej wyrozumiały dla uchybień reżysera i skoncentruje się w większym stopniu na perypetiach bohaterów i dowcipnych dialogach w interpretacji tuzów polskiej komedii aniżeli walorach artystycznych filmu, który łączy funkcję rozrywkową z edukacyjną: „Funkcje rozrywkowe

<sup>22</sup> Wiech, *op. cit.*, s. 83.

<sup>23</sup> S. Janicki, *O Wiecha na ekranie*, „Film” 1960, nr 3, s. 5.

oprócz przyjemności płynącej z obcowania z pięknym przedstawieniem mogą także służyć upamiętnieniu wydarzeń<sup>24</sup>.

W trakcie zdjęć do *Cafe pod Minogą* władze, coraz bardziej krytyczne wobec bieżącego repertuaru kinowego, w którym przywracające pamięć o wojnie dzieła miały charakter rozrachunkowy i burzyły narodowe mity, w wydanych do użytku wewnętrznego w kwietniu 1959 roku *Tezach o sytuacji programowej i organizacyjnej polskiego filmu fabularnego* postulowały większą dbałość o chlubne przedstawienie martyrologii rodaków i odpolitycznienie fabuł<sup>25</sup>. Na kolejne komedie rozgrywające się w czasie wojny kinomani musieli poczekać kilka lat. Pozbawione kontrowersji, oparte na stereotypach i autostereotypach te nieliczne filmy cieszyły się dużym powodzeniem, a ich treść niezmiennie umacniała w przekonaniu, że – jak pisał krytyk w 1964 roku – „Niemcy byli kupą durniów, których jeśli nie każdy Polak, to na pewno każdy warszawiak z łatwością wyprowadzał w pole”<sup>26</sup>.

*Cafe pod Minogą*, obok *Giuseppe w Warszawie* Stanisława Lenartowicza i w niewielkim stopniu *Zakazanych piosenek* Leonarda Buczkowskiego, należy do unikatowych w polskim kinie obrazów przedstawiających okupowaną Warszawę w komediowym ujęciu, widzianą oczami jej mieszkańców. Niezwykle solidarni w obliczu dziejowej tragedii i niepokorni wobec prób zniewolenia, wojenną grozę neutralizują humorem i optymistyczną wiarą w lepsze jutro, w czym bez wątpienia znacząco pomagają im regularne zażywanie „witaminy 3B”. Bohaterom z filmu Broka z pewnością daleko do heroicznego poświęcenia, ale jednocześnie w sposób naturalny podejmują się ryzykownych przedsięwzięć, nierzadko wręcz graniczących z szaloną brawurą, która awansuje do rangi cnoty. Choć na uwadze mają przede wszystkim własny interes, ich postawa zyskuje pełną aprobatę publiczności, dostrzegającej w takim zachowaniu przejaw swoistego patriotyzmu. Poza tym cechy filmowych warszawiaków: spryt, połączona z cwaniactwem operatywność i zamiłowanie do alkoholu były i są raczej bliskie większości rodaków.

Dzięki swym krzepiącym właściwościom humor okupacyjny, wywodzący się z warszawskiej tradycji ulicznej, pozwalał przezwyciężyć strach i hartował ducha. Niespełna piętnaście lat po wojnie Brok swym dziełem przypomniał i utrwalił tę wciąż aktualną prawdę, że w walce z wrogiem, nawet nieporównanie silniejszym, kpina może być skutecznym orężem.

---

<sup>24</sup> U. Jarecka, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008, s. 20.

<sup>25</sup> P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim*, Bydgoszcz 2013, s. 75.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 216.

---

**DESPITE NAZI OCCUPATION. WARSAW HUMOUR IN *CAFÉ POD MINOGĄ*  
(*OCTOPUS CAFÉ*) DIRECTED BY BRONISŁAW BROK**

Summary

The 1959 film *Cafe pod Minogą* (*Octopus Café*), directed by Bronisław Brok and based on a novel by Stefan Wiechecki, belongs to very few Polish comedies that show Warsaw under the occupation, as seen by the residents. The protagonists, supporting one another in the face of the tragedy and defiant against enslavement, neutralise the atrocities of war with humour and optimistic faith in a better future. Despite its local character, the sense of humour of the residents of Warsaw is of universal value. The creativity and resourcefulness of the film characters lead to funny situations which abound in humorous dialogues, featuring slang phrases, original metaphors and colourful comparisons. Despite the fact that the protagonists mostly look out for themselves, their behavior gains the acceptance of the viewers, who find them as a kind of patriots.



**IV**  
**Adaptacje tekstów**  
*cross-over*





**Monika Hernik-Młodzianowska**  
Universität Zielona Góra

## **„DIE TRIBUTE VON PANEM“ – ZUR ADAPTION DES ERSTEN TEILS DER ROMANTRIOLOGIE VON SUZANNE COLLINS**

Die Autorin der erfolgreichsten Romanserie nach der Twilight-Saga, Suzanne Collins, arbeitete früher als Autorin für das amerikanische Kinderfernsehen unter anderem für Nickelodeon. Durch die Geschichte von *Alice in Wonderland* wurde sie zu ihrem ersten Buch *Gregor und die graue Prophezeiung* angeregt. Im Jahre 2003 veröffentlichte sie den ersten Band dieser fünfteiligen Abenteuerreihe, der zu einem internationalen Bestseller wurde. Collins erzählt hier die Geschichte eines Jungen aus New York und seiner jüngeren Schwester, die in das sogenannte Unterland gelangt. Im September 2008 veröffentlichte Scholastic Press *The Hunger Games*, das erste Teil der Trilogie von Collins. Im Jahre 2009 erscheint der Text in deutscher Sprache unter dem Titel *Die Tribute von Panem. Tödliche Spiele*. Die Geschichte der 16-jährigen Katniss, aus dem phantastischen Land Panem, die um ihr Leben in der Arena kämpfen musste, erwies sich als ein Riesenerfolg. Collins wurde vom Time Magazine auf die Liste der 100 einflussreichsten Menschen des Jahres gewählt. In den folgenden Jahren 2010 und 2011 erschienen die Fortsetzungen der Trilogie *Die Tribute von Panem. Gefährliche Liebe* und das Finale *Tribute von Panem. Flammender Zorn*.

Die „Panem“-Trilogie ist ein Beispiel dafür, wie oft und gerne die Autoren der Gegenwartsliteratur auf antike Stoffe zurückgreifen. In ihren Texten bedient sich Collins in erster Linie der griechischen Mythen, insbesondere des Minotaurus-Mythos, der der Idee der Hungerspiele von Panem zugrunde liegt. Des Weiteren übernimmt die Autorin den römischen Kampf auf der Arena für ihre Romane. Die antiken Stoffe und Motive werden gleichwohl mit der äußerst modernen Problematik der anwachsenden Popularität der stets präsenten Reality-Shows jeder Art verbunden. Ihre Absicht sei es – so die Autorin in einem Interview für „The Times“ – die jungen Menschen vor der Zukunft zu warnen: „Junge Leser sollten unbedingt mit Zukunftsszenarios vertraut gemacht werden, denn die Herausforderungen werden schon bald in ihrem Schoß landen.“

Hoffentlich fragen sie sich bei der Lektüre des Buches, welche Elemente daraus in ihrem Leben eine Rolle spielen werden. Die globale Erwärmung, die Zerstörung der Umwelt, aber auch ganz andere Probleme: Macht es auch etwas aus, dass manche Menschen Essen für selbstverständlich halten, wo doch so viele auf der Welt hungern? Was haltet ihr von den Entscheidungen, die eure Regierung früher getroffen hat und heute trifft oder die andere Regierungen treffen? Wie steht ihr zu Realityshows im Gegensatz zu Nachrichten? Hat euch etwas in dem Buch beunruhigt, weil es mit eurem eigenen Leben zu tun hat? Und falls ja, was könntet ihr dagegen tun? Denn obwohl ihr nichts davon selbst verschuldet habt, werdet ihr die Verantwortung dafür tragen<sup>1</sup>.

Aus der Allianz der klassischen, antiken Stoffe und phantastischer Zukunftsversionen sind All-Age-Texte entstanden, die den Kampf der Jugendlichen untereinander und gegen das mit absoluter Macht ausgestattete Regime zum Thema machen. Als Bestseller sowohl für Erwachsene als auch für Kinder wurden die Texte relativ schnell für die Leinwand adaptiert (verfilmt wurden bereits die beiden ersten Teile des Romans, im Jahre 2014 kam der erste Teil des dritten, abschließenden Romans in die Kinos, der letzte Film soll Ende 2015 erscheinen). Für die filmische Version „Der Tribute von Panem“ ist der Regisseur Gary Ross verantwortlich, der ebenfalls für die Bearbeitung des Textes zum Drehbuch zuständig war. In dem Beitrag wird der Frage nachgegangen, welche filmsprachlichen Mittel die Filmemacher einsetzen, um den Roman von Collins auf das Medium Film zu übertragen. Dabei wird gezielt nur auf den ersten Teil der Trilogie und dessen Verfilmung eingegangen, da das gesamte Werk zu umfangreich für einen einzelnen Beitrag ist, zweitens sind die einzelnen Filmteile von unterschiedlichen Regisseuren realisiert wurden und dürften so nicht als ein Einzelwerk betrachtet werden.

Das Ziel des Beitrags wird demnach sein, die Beziehung zwischen dem Film und seiner literarischen Vorlage zu untersuchen und nach Ähnlichkeiten und eventuellen Unterschieden zu fragen. Dabei geht es nicht um die Frage der Qualität des Films im Vergleich zum Text, denn dieser soll nicht die Aufgabe erfüllen, eine getreue Kopie des Textes zu sein. Vielmehr wird danach gefragt, welche filmspezifischen Mittel eingesetzt werden, um die Erzählverfahren und -techniken des Romans für seine Leinwandversion umzusetzen. Es werden die Makro- und Mikrostruktur beider Werke miteinander verglichen, um die Unterschiede zwischen ihnen aufzuzeigen. Im Weiteren wird auf die Rolle des Erzählers im Film und im Roman eingegangen, um zu zeigen, wie ein Text zum Film umgearbeitet werden kann. Im letzten Teil des Beitrags wird nach dem möglichen Adaptionstyp gefragt, den der Film repräsentiert.

---

<sup>1</sup> K. Egan, deutsch von P. Knese, *Das offizielle Buch zum Film The Hunger Games. Die Tribute von Panem*, Hamburg 2012, S. 158.

## I. Vergleich von Roman und Film

Im Handlungsablauf hält sich der Film weitgehend an seine literarische Vorlage, was der Vergleich zwischen den Buchkapiteln und dem Sequenzenplan zeigt. Eine wesentliche Veränderung wird im Film in der Eröffnungssequenz vorgenommen. Der Romantext beginnt in medias res, wenn es heißt: „Als ich aufwache, ist die andere Seite des Bettes kalt. Ich strecke die Finger aus und suche nach Prim's Wärme, finde aber nur das raue Leinen auf der Matratze. Prim muss schlecht geträumt haben und zu Mutter geklettert sein. Natürlich. Heute ist der Tag der Ernte.“

Ich stütze mich auf den Ellbogen. Das Licht im Schlafzimmer reicht aus, um die beiden zu sehen. Meine kleine Schwester Prim, auf der Seite zusammengekauert, eingesponnen in Mutters Körper, Wange an Wange. Im Schlaf sieht meine Mutter jünger aus, immer noch erschöpft, aber nicht so resigniert. Prim's Gesicht ist frisch wie ein Regentropfen, so lieblich wie die Blume, nach der sie benannt wurde. Primrose, Primel. Meine Mutter war früher auch sehr schön. Zumindest hat man mir das erzählt<sup>2</sup>.

Offensichtlich meldet sich hier ein Ich-Erzähler zu Wort. Dieser beschreibt aus seiner subjektiven Sicht das Aufwachen am Morgen in einer Familie. Der Leser erfährt nur, dass diese aus Mutter, Schwester und der Erzählerfigur besteht. Es ist äußerst schwer, das Geschlecht des Erzählers zu erraten, besonders wenn dieser später von der Jagd berichtet, auf die er sich gerade vorbereitet. Erst ein paar Seiten später, beim Treffen mit Gale, erfährt der Leser den Namen und das Geschlecht der Erzählinstanz und Hauptfigur des Romans zugleich, Katniss. Der Romananfang ist unvermittelt, der Leser muss im weiteren Handlungsverlauf die Geschichte der Panem-Distrikte aus den einzelnen Aussagen des Erzählers gewissermaßen zusammenstellen. Der Satz „Heute ist der Tag der Ernte“ und die damit verbundene Angst der Schwester, sind eher ein versteckter Hinweis auf das Hauptthema des Romans. Erst später erfährt der Rezipient weitere Einzelheiten zu den Spielen, den Spielregeln und der Einstellung der Menschen den Spielen gegenüber in Form einer aufbauenden Rückwendung, also einer nachgeholtten Vorgeschichte bzw. Einführung<sup>3</sup>. Im Roman wird die Exposition nachgereicht, wenn bei der Erntezereemonie der Bürgermeister die Geschichte des Krieges und der Entstehung von Panem vorliest: „In dem Moment, als die Standuhr zwei schlägt, betritt der Bürgermeister das Podest und beginnt zu lesen. Jedes Jahr das Gleiche. Er erzählt aus der Geschichte von Panem, dem Land, das aus den Trümmern dessen entstand, was einst Nordamerika genannt wurde. Er zählt die Katastrophen auf, die Dürren, die Stürme, die Feuerbrünste, erzählt von dem anschwellenden Meer,

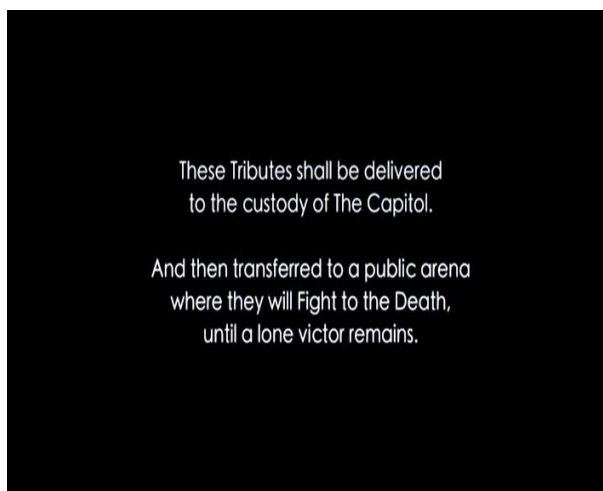
<sup>2</sup> S. Collins, *Die Tribute von Panem. Tödliche Spiele*, Hamburg 2009, S. 7.

<sup>3</sup> E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, S. 104ff.

das so viel Land geschluckt hat, und erinnert an den brutalen Krieg und die wenige verbliebene Nahrung<sup>4</sup>.

Auffällig an dem Romananfang ist die konstante Bindung und Lenkung der Wahrnehmung des Rezipienten an die Sicht der Hauptfigur, die als Erzählerin ihrer eigenen Geschichte durchaus subjektiv ist und sich häufig kommentierend einschaltet.

Der Film beginnt auf eine andere Art und Weise und zwar ab ovo mit einer Einführung. Die ersten Szenen bildet eine Folge von Aufschriften, Zitaten aus dem Vertrag über den Verrat, in dem erklärt wird, was der Tag der Ernte für die Bewohner von Panem bedeutet.



**Abb. 1.** Die Einführungsszene des Films

Gleich daraufhin folgt eine Blende und die nächste Sequenz ist der Fernsehauftritt des Spielmakers, Seneca Crane, in der Show von Caesar Flickermann. Die Bilder sind reich an Farben, die Maske und Frisuren der Darsteller bunt und extravagant. Die Kamera folgt dem Interview, es wird das Schuss-Gegenschuss-Verfahren eingesetzt, dabei wechselt der Point of view gleichzeitig mit dem Wechsel des Sprechers. Damit sind die beiden einführenden Sequenzen des Films relativ objektiv gehalten, der Zuschauer wird über die Hintergründe des Geschehens informiert, er muss sich aber zunächst auf sein Urteil über die Geschichte verlassen.

---

<sup>4</sup> S. Collins, op. cit., S. 23.



**Abb. 2.** Die Eröffnung der Ernte-Show

Erst nach den beiden Anfangssequenzen folgt die Anfangsszene des Romans im Haus von Katniss, wo sie von ihrer Schwester geweckt wird, wenn diese schreiend aufwacht.



**Abb. 3.** Der Anfang der Handlung im Film

Außer dem auffallenden Unterschied in der Anfangssequenz folgt der Film im weiteren Handlungsverlauf weitgehend seiner Vorlage. Es werden zwar einige Stellen ausgelassen oder modifiziert, dies hat dennoch keinen wesentlichen Einfluss auf das Gesamtbild. Die Handlung im Film verläuft linear und orientiert sich damit stark am Buch. Im Film wird an einer Stelle eine Rückblende eingebaut, um die Geschichte um Katniss' Vater darzustellen. Als sie nämlich von den Jägerwespen gestochen wird, hat sie Halluzinationen in denen u.a. der Tod ihres Vaters thematisiert wird.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen dem Film und dem Text ist die Darstellung der medialen Produktion der Spiele im Film. Der Regisseur, Gary Ross, hat für den Film eine ganze Crew geschaffen, die die Spiele in Form einer modernen Reality-Show realisiert. Das Studio, von dem aus die Spiele „gemacht“ werden, wird im Roman nicht erwähnt.



**Abb. 4.** Die Hintergründe der TV-Show

Die Figurenkonstellation ist im Text und Film weitgehend identisch, genauso wie die Schauplätze. Der einzige Unterschied, wenn es um die Figureschicksale geht, ist der Umstand, dass der Protagonist Peeta am Ende des Romans ein Bein verliert, während es im Film doch gerettet werden kann.

Aus der Makroanalyse geht also deutlich hervor, dass sich die Verfilmung in der Grobstruktur weitgehend an die Vorlage hält. Der größte Unterschied ist die im Film eingebaute mediale Seite der Spiele, die im Roman lediglich in inneren Monologen oder Gedanken der Hauptfigur thematisiert wird. In diesem Sinne folgt der Regisseur, Garry Ross, strikt der literarischen Version.

## II. Analyse der Mikroebene des Films

### II.1. Zur Figur des Erzählers

Der Romantext wird von einem intradiegetisch-autodiegetischen Erzähler präsentiert, also einem Erzähler, der sich zum einen innerhalb der erzählten Welt befindet und ein Teil von ihr ist, zum anderen die Hauptfigur dieser Geschichte ist und von sich selbst erzählt: „Mit elf Jahren, Prim war sieben, übernahm ich die Rolle des Familienoberhaupts. Ich hatte keine Wahl. Ich kaufte unser Essen auf dem Markt, kochte es, so gut ich konnte, und achtete darauf, dass Prim und ich einigermaßen anständig aussahen“<sup>5</sup>.

Der Erzähler im Roman zeigt die dargestellte Welt aus der Sicht von Katniss. Er ist also zwangsweise subjektiv, auf ihr Augenmerk begrenzt, er kann nur das sehen, fühlen und spüren, was sie wahrnehmen kann. Damit ist die Sicht der Erzählinstanz begrenzt auf die Außensicht, wenn es um andere Figuren geht und die Innensicht, wenn es um die Figur von Katniss geht. Im Romantext dominieren Formen der Darstellung von Gedanken wie erlebte Rede, innerer Monolog, Bewusstseinsstrom. Vereinfacht formuliert spielt sich die Handlung größtenteils im Kopf der Hauptfigur ab. In dieser Hinsicht entwickelt der Text zweierlei Spannung: die äußere Spannung, die aus dem Kampf auf der Arena resultiert und die innere Spannung, die aus dem Konflikt im Inneren der Hauptfigur hervorgeht. Dies wird besonders sichtbar in dem Moment nach dem Tod des kleinen Mädchens, Rue. Im Roman wird die innere Veränderung der Hauptfigur wie folgt geschildert: „Ich möchte hier und jetzt etwas tun, das sie beschämt, das sie zur Verantwortung zieht und ihnen zeigt, dass jeder Tribut etwas hat, das sie nicht bekommen werden, was sie auch tun und wozu sie uns zwingen. Dass Rue mehr war als eine Figur in ihren Spielen. Und ich auch“<sup>6</sup>.

Die ganzen Passagen, die im Roman die Geschehnisse im Katniss Inneren dokumentieren und begleiten, können im Film schwer umgesetzt werden. Um dem gerecht zu werden, greift der Regisseur zu verschiedenen filmischen Mitteln. Des Öfteren werden Groß- und Detailaufnahmen eingesetzt, um die Mimik der Figur genau darzustellen. Häufig werden in der Detailaufnahme beispielsweise die zuckenden Mundwinkel oder Großaufnahmen der Augen gezeigt. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit der Zuschauer auf solche Einzelheiten sollte die Spannung steigern und muss zwangsläufig die langen Beschreibungen der inneren Zustände der Protagonistin im Romantext ersetzen.

<sup>5</sup> Ibidem, S. 33.

<sup>6</sup> Ibidem, S. 265.





**Abb. 5.** Großaufnahme von Katniss Gesicht



**Abb. 6.** Detailaufnahme der Augen der Hauptfigur

Damit sich der Zuschauer möglichst treu in die Lage der Hauptfigur versetzen kann, wird im Film des Öfteren auf besondere Kameraführung zurückgegriffen. Ganze Passagen im Film werden mit der sogenannten subjektiven Kamera gedreht, so dass man den Eindruck hat, man läuft mit der Figur mit oder blickt mit ihren Augen. Dies war auch ein gewollter Eingriff des Regisseurs, Gary Ross, der den Film weniger ästhetisch und viel mehr guerilla-artig gestalten wollte.

Außer der subjektiven Kamera wird oft die Grundform II der Kameraführung eingesetzt, bei der die Handlung der gezeigten Person und die Kameraachse identisch sind. In dem Fall hat man den Eindruck man blickt hinter der Figur her oder sie läuft



Abb. 7. Subjektiver unscharfer Blick der Kamera während der Fluchtszene

direkt auf uns zu. In manchen Szenen greift der Regisseur zur Handkamera, um die möglichst größte Nähe zur Figurensicht zu vermitteln: „Es ist ein großes Projekt, sollte aber nicht zu grandios wirken. Eher guerillamäßig. Obwohl der Film in der Zukunft spielt, steht Technologie ja nicht im Vordergrund“<sup>7</sup>.

Bei der Kameraführung wird demnach gewollt auf Ästhetik verzichtet zugunsten größter Realitätsillusion. So sind die Bilder häufig unscharf, verzerrt oder teilweise unerkennbar, was dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, er läuft mit der Figur mit.



Abb. 8. Katniss auf der Flucht vor dem Feuer

<sup>7</sup> K. Egan, op. cit., S. 138.

Der Film erzählt also doch, auch ohne die äußerst wichtige und bedeutende Erzählerstimme des Romans. Um den inneren Zustand der Hauptfigur zu zeigen, greift man im Film gezielt zu Mitteln wie: Kameraführung, Perspektive, Einstellungsgröße. Man kann also durchaus sagen, dass auch der Film eindeutig aus der Sicht von Katniss dargestellt wird. Statt beispielsweise eine Stimme aus dem Off einzusetzen, die die Aussagen der Hauptfigur im Roman gewissermaßen nachsprechen würde, wird hier auf filmspezifische Mittel zurückgegriffen, die die Handlung aus der Sicht der Figur miterleben lassen.

Dies war auch die Absicht des Regisseurs: „Am wichtigsten war es, die Unmittelbarkeit der Perspektive der Ich- Erzählerin zu erhalten. Der Still des Films hatte sich daran zu orientieren. Deshalb musste ich vollkommen anders drehen–ganz nah und personenbezogen. Die Zuschauer sollten Katniss nicht beobachten, sondern ihre Handlungen miterleben, als wären sie selbst dieses Mädchen“<sup>8</sup>. Ross drehte aus der Perspektive von Katniss immer, wenn es möglich war: „Die Zuschauer sollten nicht mehr wissen, als die Hauptfigur. Sie sollten in ihren Schuhen stecken, mit ihren Augen sehen“<sup>9</sup>.

### III. Zur Adaptionenform in „Tribute von Panem“

Als Adaption versteht man die „Verfilmung von fiktionalen Texten der Buchliteratur für Kino und Fernsehen“. Dabei meint der Prozess der Verfilmung den Übergang von einem medialen System (Literatur) ins andere (Kino oder Fernsehen)<sup>10</sup>.

Das Adaptionkonzept balanciert dabei immer zwischen zwei Komponenten, nach denen es beurteilt wird. Einerseits wird immer nach der Werktreue gefragt, das heißt nach dem Verhältnis Vorlage-Endprodukt, wobei oft nicht an die Autonomie des Films als Kunstwerk gedacht wird. Andererseits muss dieser auch als Produkt seiner Branche bestimmten Forderungen gerecht werden, wie zum Beispiel die Erwartungen der Zuschauer, darunter auch derjenigen, die den Text nicht kennen und sich nur für den Film interessieren oder die Besucherzahlen und Einnahmequoten.

Folgt man der Typologie der Adaptionenformen von Kreuzer so kann man zwischen der aktualisierenden, aktuell-politisierenden, ideologisierenden, historisierenden, ästhetisierenden, psychologisierenden, popularisierenden und parodierenden Adaption unterscheiden.

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> H. Kreuzer, *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*. In: E. Schaefer (Hrsg.), *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken, Tübingen 1981*, S. 24f.

Da es sich bei dem Roman um eine dystopische Version der modernen Welt handelt, spielt dieser bereits in einer für den heutigen Rezipienten entfernten Zukunftswelt. Somit darf die Filmversion nicht als eine Aktualisierung des Romanstoffes gelten, da der Film in dieser Hinsicht der Weltsicht der Autorin treu bleibt.

Durchaus kann man die Filmversion des Textes aber als eine aktuell-politisierende Adaption deuten, denn bei dieser Form wählt der Regisseur bzw. Drehbuchautor aus den vielen möglichen Interpretationsansätzen, denjenigen der für ihn besonders wichtig erscheint. Damit wird der Film nicht mehr zur „bebilderten Literatur“ sondern bekommt seine eigene Aussagekraft und eigenständige Bedeutung. Im Fall der *Tribute von Panem* ist es die Thematik der Mediatisierung des Alltags, die die Filmemacher als das Grundmotiv gewählt haben, aus den vielen Interpretationsmöglichkeiten, die der Text bietet. Betrachtet man die gesamte Nebenhandlung um die Fernsehshow mit den dazugehörigen Figuren, Dialogen, Sequenzen und Settings, die nur für den Film entworfen wurden, so kann man feststellen, dass es eben das Hauptakzent ist, das die Filmproduktion setzen will. Die aktuelle Problematik der Allgegenwärtigkeit der Medienwelt und ihr Einfluss auf die Kreierung der zwischenmenschlichen Beziehungen, der Realität, der politischen Systeme und Weltordnung sind das Problem, das der Film deutlicher in den Vordergrund stellt als der Roman dies tut.

Wenn man auf die Darstellung und Rolle der antiken Stoffe und Motive im Film genauer eingehen will, so kann man die filmische Version der Hungerspiele ebenfalls als eine ästhetisierende Adaption deuten.

Die Autorin greift in ihrem Roman unter anderem auf die Idee der Spiele und die Mythen um Minotaurus und Theseus zurück, die sie geschickt mit der Kritik der modernen Medienwelt verbindet. Die Geschichte des grausamen Königs von Kreta stand Pate beim Entwurf des Schauplatzes der Hungerspiele-Panem. Der auf der wahren Geschichte eines römischen Sklaven beruhende *Spartacus* zählt zu Collins Lieblingsfilmen. Spartacus und seine Freunde überwältigen in der Gladiatorenschule die Wächter und fliehen. Des Weiteren kommen im Text antike Namen vor, die vor allem für die Bewohner des Kapitols gedacht sind.

Im Film sind die antiken Motive durchaus präsent, sie betreffen vor allem die Stilistik der Spiele. Dabei werden überwiegend filmische Mittel der Szenographie, der Kostümwahl und der Maskenbildung verwendet, um die antike Welt zu kreieren.

Natürlich kann der Film auch als eine Popularisierung der Romanvorlage gesehen werden, denn trotz des Erfolgs der Trilogie kann man durchaus von einem größeren Bekanntheitsgrad der Filmversion ausgehen. Von der wachsenden Popularität des Romans nach der Verfilmung zeugen ebenfalls andere mediale Inszenierungen des Stoffes wie Hör- und Computerspiele oder die parodierende filmische Version des

Originals *Die Pute von Panem* (2013) bzw. die literarische Parodie *Die Träntüten von Panem* (2012).

## Fazit

Abschließend lässt sich festhalten, dass entgegen vieler Vorurteile der Film der Vielschichtigkeit und Differenziertheit der Romanvorlage gewachsen ist. Der ausgebauter Erzählerkommentar des Textes wird im Film durch die Kameraführung, Licht- und Farbverhältnisse, Perspektivenwechsel und Einsatz unterschiedlicher Einstellungsgrößen überzeugend ersetzt.

Wenn es um die antiken Motive geht, so werden sie hier mit der äußerst modernen Welt des medialen Spiel-Spektakels konfrontiert. So hat man es einerseits mit der antiken Stilistik des Bühnenbildes zu tun, andererseits wird im Film die Medienwelt gezeigt, wie sie uns aus der *Truman Show* bekannt ist. Aus diesem Zusammenstoß zweier Welten entsteht eine an manchen Stellen zwar fast überzogene und verfremdende, dennoch überzeugende Kritik der Schaulust zu aller Zeiten.

## Zusammenfassung

Der Beitrag geht der Frage nach dem Verhältnis zwischen der literarischen Vorlage und ihrer filmischen Version am Beispiel des erfolgreichen All-Age-Romans *Die Tribute von Panem* von Suzanne Collins nach. Dabei geht es nicht um die Frage der Qualität des Films im Vergleich zum Text, vielmehr wird danach gefragt, welche filmspezifischen Mittel eingesetzt werden, um die Erzählverfahren und -techniken des Romans für seine Leinwandversion umzusetzen. Es werden die Makro- und Mikrostruktur beider Werke miteinander verglichen, um die Unterschiede zwischen ihnen aufzuzeigen. Im Weiteren wird auf die Rolle des Erzählers im Film und im Roman eingegangen, um zu zeigen, wie ein Text zum Film umgearbeitet werden kann. Der Beitrag geht ebenfalls der Frage nach der Adaptionform in „Tribute von Panem“ nach.

## Bibliographie

### Primärliteratur

S. Collins, *Die Tribute von Panem. Tödliche Spiele*, Hamburg 2009.

### Sekundärliteratur

G.J. Bellinger, *Lexikon der Mythologie. 3100 Stichwörter zu den Mythen aller Völker von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Augsburg 1996.

K. Egan, deutsch von P. Knese, *Das offizielle Buch zum Film The Hunger Games. Die Tribute von Panem*, Hamburg 2012.

S. Field, *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, Berlin 2005.

W. Gast, *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt am Main 1993.

K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 2001.

H. Kreuzer, *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*. In: E. Schaefer (Hrsg.), *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980, Tübingen 1981*.

E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.

M. Martinez, M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 6. Auflage, München 2005.

### Internetquellen

<http://onlinemovies.pro/the-hunger-games-2012> [Letzter Zugang am 1.03.2015].

## **THE HUNGER GAMES – ON THE ADAPTATION OF THE FIRST PART OF SUZANNE COLLINS'S TRILLOGY**

### Summary

The paper focuses on the relation between the literary original and the film version of the successful all-ages novel *The Hunger Games* by Suzanne Collins. The main issue is not the quality of the film in relation to the novel. The paper focuses basically on the question of cinematic techniques which were used to replace the narrative techniques on the movie screen. The paper compares the micro- and macrostructure of both film and novel to show the differences between them. The author analyses the role of the narrator in the novel to show how he can be “replaced” in the film. The paper also analyses the form of the adaptation of the first part of *The Hunger Games*.



**Marta Ratajczak**  
Universität Zielona Góra

## **CHARLOTTE KERNERS ROMAN *BLUEPRINT*. BLAUPAUSE UND SEINE FILMISCHE ADAPTION – ZUM POTENZIAL DER INNENWELTDARSTELLUNG IN BUCH UND FILM**

### **1. Vorbemerkung**

Literatur und Film sind zwei autonome Zeichensysteme, die über unterschiedliche ästhetische Strukturen verfügen. Ihre Autonomie ist unbestritten, was mehrere wissenschaftliche Ausarbeitungen beweisen<sup>1</sup>. Im Fall der Literaturverfilmungen, die sich auf (nicht selten sehr erfolgreiche) Buchvorlagen stützen, ist die Frage nach dem Charakter der Übersetzung des literarischen Stoffes in das Medium Film, nach den Berührungspunkten zwischen den beiden Medien unentbehrlich. Denn Adaptionen schöpfen einerseits ihre Identität aus der literarischen Vorlage und andererseits entwickeln sich zu selbständigen Werken. Es reicht in diesem Kontext beispielsweise den zwölf verschiedenen Verfilmungen des Romans von Erich Kästner *Das doppelte Lottchen* zu folgen<sup>2</sup>, von denen jede einen anderen Zugang zur Romanvorlage präsentiert oder solch erfolgreichen filmischen Literaturadaptionen wie die Kinotrilogie *Der Herr der Ringe* als Verfilmung von Peter Jackson (nach dem gleichnamigen Werk von J.R.R. Tolkien), *Harry Potter und der Stein der Weisen* in der Regie von Cris Columbus (nach dem gleichnamigen Roman von J.K. Rowling)<sup>3</sup>, *Die Tribute von Panem – Hunger*

<sup>1</sup> Siehe dazu z.B.: N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Weinheim/Basel 2002; K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1993; W. Gast, *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt/Main 1993.

<sup>2</sup> Zu den Verfilmungen des Romans von Kästner zählen u.a. solche Titel wie: *Das doppelte Lottchen* (1950) in der Regie von Josef von Baky; *Hibari no Komoriuta* (1951)/ Regie: Koji Shima; *Twice upon a Time* (1953)/ Regisseur: Emeric Pressburger; *Die Vermählung ihrer Eltern geben bekannt* (1961)/ Regie: David Swift; *Das haut den stärksten Zwilling um* (1971)/ Regie: Franz Josef Gottlieb; *Charlie und Luise* (1994) in der Regie von Joseph Vilsmaier; *Ein Zwilling kommt selten allein* (1989)/ Regie: Mollie Miller; *Das chaotische Elternhaus* (2003)/ Regie: Ella Lemhagen oder *Das doppelte Lottchen* (2007) in der Regie von Michael Schaack.

<sup>3</sup> Insgesamt entstanden in Anlehnung an die *Harry Potter*-Romane acht Verfilmungen, darunter diejenigen in der Regie von Alfonso Cuaron, Mike Newell und David Yates.



*Games*, als Verfilmung von Gary Ross (nach dem Roman *Die Tribute von Panem* von Suzanne Collins), *Die Bücherdiebin* in der Regie von Brian Percival (nach dem gleichnamigen Roman von Mark Zusack) oder *Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders* als Verfilmung von Tom Tykwer (nach dem gleichnamigen Roman von Patrick Süskind), die in den letzten Jahren ihre Triumphe feierten.

Das Anliegen dieses Beitrags ist einerseits zu untersuchen, was auf der inhaltlichen und strukturellen Ebene beiden Formen, das heißt dem Roman von Charlotte Kerner unter dem Titel *Blueprint. Blaupause* und seiner Verfilmung unter dem Titel *Blueprint* in der Regie von Rolf Schübel gemein und was unterschiedlich ist. Dazu gehört auch die Frage nach dem Zweck und Charakter der jeweiligen Differenzen, denn einerseits resultieren sie aus der Tatsache, dass wir hier mit zwei unterschiedlichen Medien zu tun haben. Andererseits sind diese Unterschiede das Ergebnis der freien Entscheidung der Filmemacher und bilden ihre Interpretation, ihren Zugang zu der literarischen Vorlage. Als besonders wichtig erweist sich in diesem Kontext die Frage nach der Form der Narration in Buch und Film. Es sollte in diesem Bezugsrahmen erwogen werden, mit welchen Mitteln die Filmemacher versuchten, das Klon-Psychogramm von Kerner in die Sprache des Films zu übersetzen. Aus diesem Grund werden u.a. solche Parameter wie thematische Schwerpunkte in Buch und Film, die Filmsprache, Motive und Symbole, die Darstellung von Figuren und Rückblenden analysiert. Dabei muss ausdrücklich betont werden, dass die vorliegende Ausarbeitung keinen Anspruch auf komplexe Darstellung der Methoden und Mittel der Filmanalyse erhebt. Es werden hier ausschließlich diejenigen Parameter untersucht, die für die Verfilmung des Romans von Kerner von grundlegender Bedeutung sind. Der Fokus liegt auf der Innenweltdarstellung der beiden Protagonistinnen<sup>4</sup>.

## 2. Roman und Film im Vergleich – Analyse ausgewählter Parameter

Bevor es auf einzelne Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Buch und Film eingegangen wird, sollte zuerst die Handlung des Romans kurz umrissen werden, auf die es später bei der Analyse thematischer Schwerpunkte, der Motive und Symbole zurückgegriffen wird: Es wird die Geschichte der hochbegabten und erfolgreichen Pianistin und Komponistin Iris Sellin und ihrer Klon-Tochter Siri erzählt. Iris erfährt im Alter von 30 Jahren, dass sie an Multiple Sklerose leidet und fasst den Entschluss, sich klonen zu lassen, um mindestens ihr Talent so zu retten. Bald gebärt sie ihre Tochter Siri, die gleichzeitig auch ihre Zwillingsschwester ist. Siri lebt zuerst ihr vorgelebtes und

<sup>4</sup> Bei der Filmanalyse stützt sich die Autorin auf die Typologie von Knuth Hickethier. K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993.

vorgeplantes Leben, ohne zu wissen, dass sie ein Klon ihrer Mutter ist. Nachdem sie als heranwachsendes Mädchen erfahren hat, wie sie zur Welt gekommen ist, versucht sie sich mit allen ihr zugänglichen Mitteln gegen ihre Mutzwei aufzulehnen. Erst der Tod von Iris befreit Siri von ihrer Abhängigkeit von ihr. Sich selbst nennt Siri *Blueprint*. *Blueprint* betitelt sie auch ihre Autobiographie, die sie mit 22 Jahren, nach dem Tod ihrer Klon-Mutter verfasst.

Demnächst wird folgenden zwei Fragestellungen nachgegangen: einerseits der Erzählinstanz, der Innenweltdarstellung sowie ausgewählten Techniken und Symbolen zum Ausdruck von Gemütsbewegungen der Protagonistin im Roman und andererseits ihren Entsprechungen im Medium Film. Ihre Darstellung in der literarischen Vorlage und deren Verfilmung machen es möglich, unterschiedliche Varianten der Codierung von einzelnen Inhalten in den beiden Medien zu erkennen und zu beschreiben.

## 2.1. Zur Art der Handlungsdarstellung in dem Roman

Mit Blick auf den Text von Charlotte Kerner lässt sich in Bezug auf die Erzählinstanz Folgendes feststellen: Die Handlung des Romans wird vorwiegend aus der Perspektive der Ich-Erzählerin geschildert, die eine Art Autobiographie der Klon-Tochter Siri präsentiert. Dies ist einerseits eine Art Abrechnung mit der Klon-Mutter Iris, andererseits ist sie auch Chronik des inneren Leidens und ein Versuch, die eigene Identität erzählerisch neu zu rekonstruieren, was folgende Stelle ausdrücklich präsentiert:

Was ich aufschreiben will, ist radikal nur meine Geschichte unseres Lebens: Siris Geschichte. Trotzdem bemühe ich mich, die Wahrheit zu schreiben. Doch was ist das schon, die Wahrheit? [...] Wahr meint aber zuallererst und vor allem das, an was ich mich erinnere. Also erwartet keine normale Biographie<sup>5</sup>.

Der subjektive Standpunkt der Ich-Erzählerin wird in der zitierten Passage mehrmals hervorgehoben. Damit wird ein Signal gegeben, dass im Zentrum des Interesses nicht die äußeren Geschehnisse, sondern die subjektive Wahrnehmung der Ich-Erzählerin stehen wird. Denn Siri hat nur ein Ziel: „Ich will herausfinden, wer das ist, der hier am Konzertflügel sitzt“<sup>6</sup>. Wie kompliziert es sein wird, verrät sie an einer anderen Stelle, indem sie Folgendes feststellt: „Als Klon kann ich schließlich Iris oder Siri sein oder ich bin uns beide gleichzeitig. Manchmal steige ich auch einfach aus und werde jemand Drittes, der die Geschichte von Iris und Siri erzählt“<sup>7</sup>.

Der Akzent liegt hier auf der Vielfalt der Selbst, d.h. auf der Persönlichkeitsspaltung, oder wenn man das Problem anders betrachtet, auf der mangelnden eigenen Identität

<sup>5</sup> C. Kerner, *Blueprint. Blaupause*, Weinheim/Basel 1999, S. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, S. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, S. 11.

der Ich-Erzählerin<sup>8</sup>. Siri teilt entweder Iris' Identität oder sie ist jemand Drittes, was in der Text-Struktur an mehreren Stellen seinen Ausdruck findet. Denn auf der Ebene der Erzählform bedient sich der Erzähler mehrmals im Roman der dritten Person Singular: „Siri lernte Sprechen und Laufen wie jedes andere Kind, entwickelte sich ohne Auffälligkeiten“<sup>9</sup>. An einer anderen Stelle, als Siri mit 14 ihre Mutter im Krankenhaus vertritt, und als Iris ihre Großmutter besucht, heißt es entsprechend so: „Mit derselben Geste wie die Zwillingsschwester strich sie vor dem Spiegel ihre Haare hinters Ohr und befahl der anderen: »Iris, nun ab ins Krankenhaus! Oma Katharina wartet«“<sup>10</sup>.

Mit Hilfe der personalen Erzählsituation, die in den zitierten Passagen in Erscheinung tritt, bleibt die Erzählinstanz neutral und anonym. Die Nicht-Identität von Erzähler und Figur wird scharf hervorgehoben. Siri erlebt sich selbst als fremd. Ihr Gefühl der inneren Zerrissenheit wird in dem Text mehrmals mit Hilfe von Anhäufungen von Personalpronomina, angedeutet: „Dann kann ich mich/sie/uns betrachten, wie eine Forscherin ihre Versuchsanordnung im kalten, blauen Laborlicht beobachtet.“<sup>11</sup> In den Textstellen, die in der Ich-Erzählform verfasst wurden, dominiert die Rede des erzählenden Ichs, das sich nach Iris' Tod aus der Rückschau mehr oder weniger distanziert mit Hilfe von zahlreichen Kommentaren an vergangene Geschehnisse erinnert. Als Siri z.B. mit 16 zu Janeck, dem Sohn ihrer Ziehmutter Daniela Hausmann, den sie als ihren Bruder betrachtet, zog, heißt es im Text entsprechend:

Zunächst strich ich mein Zimmer bei Janeck schwarz und blau an, alle Möbel eingeschlossen. Iris hatte nur weiße Wände ertragen. Dann nahm ich mir mein Aussehen vor. Und weil ich überzeugt bin, dass das Äußere auch unser Innenleben beeinflusst, war ich so radikal. Ich ließ mir die Haare raspelkurz schneiden, färbte sie pechschwarz und setzte zum Schluss feuerrote Strähnen hinein. Mit braunen Kontaktlinsen änderte ich meine Augenfarbe. [...] Alles sollte anders werden<sup>12</sup>.

Die Ich-Erzählerin verfügt über eine auktoriale Position gegenüber dem Dargestellten. Sie kann rückblickend kommentieren und bewerten. Weil sie aus der zeitlichen Distanz über ihre Pubertät berichtet, verfügt sie über größere Lebens- und Welterfahrung, was in den zitierten sachlich gefassten Sätzen seinen Ausdruck findet. An zahlreichen Stellen wendet sich die Erzählerin jedoch direkt an ihre verstorbene Klon-Mutter und

---

<sup>8</sup> Zur narratologischen Analyse des Romans vgl.: M. Ratajczak, *Zur Rhetorik der Identität in den Sciencefiction Romanen von Charlotte Kerner am Beispiel von „Blueprint. Blaupause“* (1999) und *„Kopflös. Der Roman um ein wissenschaftliches Experiment“* (2008), S. 149-160, hier S. 153-157. In: J. Flinik/ B. Widawska (Hrsg.), *Identität und Alterität*, Frankfurt/Main 2014.

<sup>9</sup> Ch. Kerner, *Blueprint. Blaupause*, Weinheim/Basel 1999, S. 43.

<sup>10</sup> Ibidem, S. 89.

<sup>11</sup> Ibidem, S. 12. Vgl. dazu auch z.B. ibidem, S. 15, 21, 50, 125.

<sup>12</sup> Ibidem, S. 126.

versucht sie erzählerisch zur Rechenschaft zu ziehen. Die Worte, die sie an Iris richtet, sind dann stark emotional gefärbt:

Als du den Bericht über Fischer gelesen hattest, dachtest du zum ersten Mal an mich, deine Klon-Tochter, und dieser Gedanke ließ dich nicht mehr los. Er gab deinem Leben einen neuen Sinn und ein neues Ziel: mich. Oder genauer, dich noch einmal. Iris Sellin zum Ersten und zum Zweiten<sup>13</sup>.

Diese starke emotionale Färbung ist in mehreren Äußerungen der Ich-Erzählerin bemerkbar, u.a. auch dann, wenn Siri ihre eigene mangelnde Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit thematisiert: „Du hattest dir mit dieser Klon-Tochter einen gläsernen Menschen geschaffen: von Anfang an durchschaubar, erklärbar, rätselfrei. Nicht irgendein Leben hast du mir geschenkt, sondern dein Leben“<sup>14</sup>.

Minderwertigkeitsgefühl und Überzeugung, dass sie kein eigenes Selbst-Bewusstsein besitzt, durchziehen beide zitierten Äußerungen der Ich-Erzählerin. Sie lebte im Schatten der Klon-Mutter, die eine hervorragende Pianistin und Komponistin war und die sie in der Zukunft vertreten sollte. Ziel dieser Aussagen war zweifelsohne Siris Selbst-Therapie, eben ihr Versuch durch das Erzählen der eigenen Biographie die Identität der Selbigkeit zu gewinnen. Siri braucht diese inneren Monologe, in denen sie sich an die Mutter wendet, um zur Ruhe, zum inneren Gleichgewicht zu kommen. Und so erzählt sie Schritt für Schritt ihre Geschichte und schafft sich dadurch ihre eigene Identität, um zum Schluss des Textes endlich feststellen zu können: „Fast 22 Jahre nach meiner Geburt, an einem Juni-Sommertag, konnte ich zum ersten Mal ich sagen, ohne zu lügen. Ich war zu einem Ich geworden, einzig und zum ersten Mal ungeteilt, endlich ein Individuum“<sup>15</sup>.

In Bezug auf den Roman kann man zusammenfassend Folgendes konstatieren: Hauptakzent liegt in dem Roman nicht auf der Darstellung von aussagekräftigen Symbolen, die der Leser im Akt der Rezeption dekodieren sollte und die eine Art Metasprache zum Ausdruck der Innenwelt der Protagonistin wären, sondern er basiert auf der Beschreibung der Seelenzustände der Ich-Erzählerin, was in Form der Präsentation der Gedankenrede der Ich-Erzählerin realisiert wird, wobei die autonomen inneren Monologe überwiegen.

## 2.2. Zu filmsprachlichen Mitteln in *Blueprint*

Im Lichte der obigen Erwägungen entsteht die Frage, wie der literarische Text, der so stark nach innen orientiert ist, ins Medium Film übersetzt wurde. Charlotte Kerner gesteht in einem Interview, dass sie in der ersten Entstehungsphase des Films der

<sup>13</sup> Ibidem, S. 14.

<sup>14</sup> Ibidem, S. 41.

<sup>15</sup> Ibidem, S. 155.

Idee der Verfilmung ihres Textes sehr skeptisch gesinnt war. Der Grund dafür lag eben in ihrer Überzeugung, es sei unmöglich diesen Roman, dessen Fokus auf der Innenweltdarstellung der Protagonistin liegt, zu verfilmen<sup>16</sup>. Denn das Medium Buch gibt dem Autor die Möglichkeit, den inneren Zustand des Protagonisten über mehrere Seiten ausführlich zu beschreiben. Der Film verfügt über diese Möglichkeit nicht, er bedient sich eines anderen Codes zum Ausdruck von dem Seelenzustand der Hauptfiguren<sup>17</sup>. Knut Hickethier gibt in diesem Kontext mit Recht zu, dass „[d]ie Möglichkeiten des Films in der Darstellung subjektiver Sichtweisen begrenzt [sind], weil im Kamerablick durch seine durch den technischen Apparat bedingte Tendenz zum Realitätsschein das Gezeigte dazu drängt, als Realität wahrgenommen zu werden“<sup>18</sup>.

Daraufhin wird elementaren Gestaltungsmitteln des Films zum Ausdruck von Innenweltdarstellung wie erstens ausgewählten Kategorien zur Beschreibung des filmischen Bildes (z.B. Einstellungsgrößen, Perspektive), zweitens ausgewählten Parametern zur Beschreibung der narrativen Ebene des Films, drittens der Dramaturgie, Point of view, sowie den Rückblenden als Erzählstrategien im Kontext der filmischen Adaptation des Romans *Blueprint. Blaupause* von Charlotte Kerner auf den Grund gegangen. Als erste werden die Einstellungsgrößen als Nähe-Distanz-Relation erörtert. Durch die Groß- oder Detailaufnahme wird extreme Nähe des Zuschauers zur Figur des Films suggeriert<sup>19</sup>. Der Blick des Betrachters wird auf das Gesicht des Protagonisten geworfen, das seine mehr oder weniger starken Emotionen verraten soll. Über die Rolle und Funktion der Großaufnahme, deren Fortsetzung und Intensivierung die Detailaufnahme ist, äußern sich zutreffend Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff, indem sie Folgendes feststellen:

Die Großaufnahme (Close-up) hat innerhalb der Erzählkonventionen des Kinos verschiedene Funktionen übernommen: Sie stellt häufig eine Form von Intimität nicht nur zwischen Filmfiguren, sondern auch zwischen den Rezipienten und den Charakteren des Films her. Die Fokussierung des Gesichtes und sämtlicher Codes der Mimik macht mentale Prozesse der Filmfigur sichtbar, und im Einzelfall kann sogar auf unbewusste Erlebnisinhalte der Figur verwiesen werden. Close-ups bilden nicht zuletzt deshalb den Übergang von einer Außen – zu einer Innenperspektive der Figur (indem sie z.B. zu Rückblenden oder Träumen hinführen)<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu: H. Kreibich u.a., *Blueprint. Ideen für den Unterricht. Themenorientierte Leseförderung im Medienverbund*. In: [http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting\\_UnterrichtsIdeen\\_StiftungLesen\\_000.pdf](http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting_UnterrichtsIdeen_StiftungLesen_000.pdf) [Zugriff am 4.01.2015].

<sup>17</sup> Vgl. dazu ibidem.

<sup>18</sup> K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 127.

<sup>19</sup> Vgl. W. Gast, *Film und Literatur. Grundbuch*, Frankfurt am Main 1993, S. 22f.

<sup>20</sup> N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2002, S. 90, 92.

Die Autoren betonen die Rolle der Großaufnahme als Mittel zum Ausdruck der Innenperspektive des Protagonisten, was in der *Blueprint*-Verfilmung ein oft vorkommendes Verfahren ist. Man könnte sogar die These wagen, dass der gesamte Film auf den Großaufnahmen basiert. Der mimische Ausdruck wird an mehreren Stellen des Films hervorgehoben, auch intime Regungen der Figur werden gezeigt, die die beiden Protagonistinnen charakterisieren sollen. Folgende Bilder illustrieren dieses Verfahren<sup>21</sup>:



**Abb. 1.** 48:50 Iris beobachtet das Publikum vor ihrem Konzert



**Abb. 2.** 51:30 Iris während eines Konzerts



**Abb. 3.** 00:51 Siri fotografiert die Naturlandschaft in Kanada



**Abb. 4.** 1:35:00 Siri besucht die sterbende Mutter

Ein weiteres elementares Gestaltungsmittel des Films zum Ausdruck von Innenweltdarstellung ist die Kameraperspektive, deren Aufgabe die Wahrnehmungslenkung und gleichzeitig auch die Interpretation des Geschehens ist, denn „durch den Blick, mit dem es gesehen wird, verleiht [sie] ihm eine besondere Spannung“<sup>22</sup>.

Aus den drei Grundperspektiven, zu denen die Normalsicht, die Froschperspektive und die Vogelperspektive zählen, dient die erste vorwiegend zum Ausdruck „von Realismus, von Authentizität, von Objektivität der filmischen Darstellung auf film-

<sup>21</sup> Alle in der Arbeit befindlichen Screenshots stammen von DVD: R. Schübel, *Blueprint*, DVD, 108 Minuten, Deutschland: Universal Pictures Germany GmbH, 2004.

<sup>22</sup> K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 62f.

sprachlicher Ebene<sup>23</sup>. In den zwei weiteren kann man dagegen ein Instrument der Kommentierung der Handlung sehen. Ihre Aufgabe beruht darauf, dem Betrachter die Identifikation mit dem Protagonisten zu suggerieren<sup>24</sup>. Die zwei ersten Abbildungen (Nr. 5 und 6) sind Beispiele für die Vogelperspektive und zeigen beide Protagonistinnen in ihrer Ratlosigkeit, als Opfer des Geschehens. Zwei weitere Bilder beziehen sich auf die Situationen, in denen Iris die Herrin der Lage ist, wobei ihre Selbstsicherheit durch die Froschperspektive betont wird.



**Abb. 5.** 38:25 kleine Siri während des Konzerts der Mutter bei dem Anblick der in Ohnmacht fallenden Iris



**Abb. 6.** 39:00 Iris nach einem Zusammenbruch während des Konzerts



**Abb. 7.** 17: 33 Iris unterhält sich mit dem Kindermädchen Daniela



**Abb. 8.** 36:17 Iris hört dem Klavierspielen der Tochter zu

Wie oben bereits ausgeführt, gehört auch Point of view (subjektive Kamera) zu den Erzählstrategien, mit Hilfe von denen eine starke Involvierung des Rezipienten in das Geschehen zustande kommt und identifikatorische Prozesse zwischen Rezipient und den Figuren der Handlung stattfinden können<sup>25</sup>. Dank der subjektiven Kamera, die die begrenzte Sichtweise einer am Geschehen beteiligten Figur imitiert, entsteht nämlich der Eindruck, der Zuschauer würde das Geschehen mit den Augen einer

<sup>23</sup> Vgl. W. Gast, *Film und Literatur. Grundbuch*, S. 26.

<sup>24</sup> Vgl. *ibidem*, S. 24.

<sup>25</sup> Vgl. N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UTB 2002, S. 169.

der handelnden Figuren beobachten. Im gewissen Sinne soll diese Vorgehensweise, die auch als Position der identifikatorischen Nähe bezeichnet wird, die literarische Ich-Erzählform in die Sprache des Films übertragen. An dieser Stelle muss jedoch ausdrücklich betont werden, dass das Medium Film im Vergleich mit dem Buch in dieser Hinsicht viel dynamischer ist. Im Wechsel der Erzählsituationen sieht man mit Recht einen wichtigen Unterschied zwischen literarischen Texten und ihren filmischen Adaptionen<sup>26</sup>.

Wenn wir von der klassischen und gleichzeitig einfachsten Form von *POV Shot* sprechen, besteht sie aus drei Einstellungen: die erste, die sog. *Glance Shot*, konzentriert sich auf den Blick einer Figur, die nächste zeigt dagegen (*Object Shot*) aus ihrer Perspektive das Objekt, das sie erblickt. Die dritte bedeutet die Rückkehr zur ersten Einstellung. Dieses Verfahren wird in dem analysierten Film häufig benutzt, um dem Zuschauer den Eindruck der identifikatorischen Nähe zu vermitteln. Es ist sowohl bei allen Gesprächen von Iris und Prof. Fischer als auch bei zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen Mutter und Tochter zu beobachten. Folgende Bilder illustrieren dieses Verfahren:



**Abb. 9, 10.** 32:17 und 32:19 Iris spricht mit Fischer über den Termin der Bekanntgabe des Klonerfolges)

Die Innenperspektive gibt uns Auskunft über die Gefühle, Beweggründe und Denkprozesse der Figuren. Im Film wird diese subjektive Position mit Hilfe des Off-Sprechers oder aber „durch Einschübe einzelner Einstellungen und Sequenzen (Träume, Visionen, innere Bilder)“<sup>27</sup> inszeniert. In dem Film *Blueprint* werden die einzelnen Rückblenden stark an die subjektive Perspektive von Siri Sellin gebunden. Sie erfüllen hier die Funktion der inneren Bilder, der Erinnerungen der Protagonistin, die dazu geführt haben, dass sie auf der Gegenwartsebene das Leben einer Außenseiterin, einer Einsiedlerin im kanadischen Urwald führt. Sie enthüllen einerseits die Vergangenheit von Mutter und Tochter, die überwiegend an den Wahrnehmungshorizont von Siri gebunden ist und andererseits tragen sie wesentlich zum Dramaturgie-Aufbau im

<sup>26</sup> Vgl. K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 125-128.

<sup>27</sup> *Ibidem*, S. 126.



Film bei. Die Gegenwartsebene der Handlung umfasst die Zeit von Siris und Gregs Kennenlernen im kanadischen Vancouver Island direkt vor der Nachricht, die Siri erhält, dass Iris' Zustand sich dramatisch verschlimmerte, bis hin zu ihrer Rückkehr nach Kanada nach der Beisetzung ihrer Mutter. Die Rückblenden umfassen dagegen die Geschehnisse von Iris' Entscheidung sich klonen zu lassen bis Siris Entschluss nach Kanada auszuwandern. Sie werden zu ihren Erinnerungen stilisiert, was folgendes Bild aus dem Film ausdrücklich zeigt:



**Abb. 17.** 1:03:45 Erwachsene und dreizehnjährige Siri, Übergang von der Vergangenheit zur Gegenwartsebene des Films

Die erste Rückblende wird nach dem Telefongespräch zwischen der schwer kranken Iris und der in Kanada lebenden Siri eingesetzt, während der die Mutter zugibt: „Komm zurück. Du bist doch mein Leben“. Diese Worte, die Iris oft wiederholte, leiten im Film die erste Rückblende ein, deren Handlung zwanzig Jahre zuvor spielt und Iris erstes Treffen mit dem Reproduktionsmediziner Dr. Fischer in Vancouver thematisiert. Die anderen Rückblenden werden nach demselben Schlüssel eingeleitet: Sie werden durch bestimmte Signale auf der Gegenwartsebene herausgelöst und imitieren damit den Prozess des Erinnerns der Protagonistin.

Als besonders wichtig und produktiv erweist sich bei der Darstellung filmischer Mittel zum Ausdruck von Innenweltdarstellung die Analyse des Narrativen. Dabei muss ausdrücklich betont werden, dass in diesem Kontext die Denotation und Konnotation sowie die Symbole, die im Film im Vergleich zu der literarischen Vorlage neu erschienen sind, eine besondere Berücksichtigung verdienen. Krasse Kontraste in der Bildkomposition (*mise-en-scène*) bei der Darstellung beider Antagonistinnen gehören des Weiteren zu denjenigen Faktoren, mit Hilfe von denen die Filmemacher charakterologische Unterschiede zwischen Iris und Siri betonen wollten.

Auf die Rolle der Denotation und Konnotation im Prozess der Entstehung von Bedeutungen weist Roland Barthes in *Mythen des Alltags* hin, indem er in der

Denotation und Konnotation zwei Ebenen dieses Vorgangs sieht<sup>28</sup>. Die erste umfasst die Bildbeschreibung, die andere dagegen seine Interpretation. Sie bezieht also das Bild in einen größeren Rahmen ein. Dank der Konnotation können filmische Bilder „auch auf der Ebene der symbolischen Verwendung gesehen werden“<sup>29</sup>. Schauen wir uns genau die einzelnen Symbole und Mythen<sup>30</sup> im Film an:

In erster Linie sollen die filmischen Mittel in Betracht gezogen werden, mit Hilfe von denen eine Differenzierung der beiden Hauptfiguren zustande kommt. Da beide Rollen – von Mutter und Tochter – von derselben Darstellerin (Franka Potente) gespielt werden, stützt sich die Unterscheidung zwischen Iris und Siri auf starke Kontraste, die symbolische Bedeutung haben, wobei das Original (Klon-Mutter) als künstlich und die Kopie (Klon-Tochter) als natürlich in ihrem Verhalten angelegt werden. Die Bildkomposition (*mise-en-scène*) spielt dabei eine symbolische Rolle, die den Dualismus der beiden Figuren (durch Dekor, Lichtgebung und Atmosphäre der jeweiligen Lebenswelten) visuell illustriert. Die Mutter lebt im Wasserschloss im Münsterland. In ihrer Umgebung herrschen ununterbrochen Sterilität, Perfektion und Kühle. Die weiße Farbe überwiegt in allen Räumen, in denen sie sich aufhält. In ihrer Garderobe spielt jedoch Rot eine besondere Rolle, in den Konzerten tritt sie ausschließlich in roten Kleidern auf. Ihr statuenhaftes Aussehen betonen ihre dunkel gefärbten und glatten Haare sowie strenger Gesichtsausdruck. Iris' Mimik betont ihre künstliche Verhaltensweise und ihren Narzissmus. Ihr verzerrter Mund wird zu ihrem Erkennungszeichen. Ihr Image wird zusätzlich auch durch das Auditive akzentuiert, und zwar durch klassische Pianomusik, die ihr Auftreten im Film an mehreren Stellen begleitet.



**Abb. 11.** 16:34 Das Kinderzimmer in Iris' Schloss



**Abb. 12.** 23:23 Siris Holzütte in Kanada

<sup>28</sup> Ibidem, S. 116.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Der Begriff „Mythos“ wird von der Autorin der vorliegenden Arbeit als Personen, Ereignisse oder Dinge verstanden, die symbolische Bedeutung haben. Vgl. K. Armstrong, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, München 2007, S. 12.

Siri lebt dagegen in einer Holzhütte in der kanadischen Wildnis. Die Naturschönheit von British Columbia und Vancouver Island kann als eine Art Seelenlandschaft gedeutet werden. Von den Einheimischen wird Siri „Wapiti“ genannt, denn einerseits fotografiert sie leidenschaftlich diese Tiere und andererseits ist sie genauso scheu und zurückgezogen wie sie. Sie ist besonders von dem Albino-Wapiti namens Rudolf fasziniert, den sie großgezogen hat und dessen Anwesenheit im Film symbolische Bedeutung trägt: sowohl Siri als auch dieses Tier sind im gewissen Sinne genetisch mutiert und damit anders. Die fehlende klassische Unwiederholbarkeit soll zusätzlich auch die Sciencefiction-Szene betonen, in der Siris Identität auf dem Flughafen auf Grund eines Fingerabdrucks überprüft werden soll. Ihre Papillarlinien sorgen für Bestürzung der Bedienung am Check-in-Schalter. Auf dem Bildschirm erscheinen ihre persönlichen Daten wechselweise mit denjenigen ihrer Mutter, sie wird durch das hochmoderne Gerät von ihrer Mutter nicht unterschieden. Trotz ihrer Identität als Klon wird Siri im Film als diejenige gezeigt, die sich durch ihre Ungezwungenheit auszeichnet, was ihr Äußeres betont. Sie kleidet sich lässig, hat rötliche, natürliche Haare, trägt kein Make-up. Sie meidet jegliche Kontakte mit der Außenwelt. Die Ausnahme bilden hier die Inhaberin eines dortigen Gemischtwarengeschäfts und gleichzeitig einer Poststelle und später auch ein Zuwanderer und ihr Freund Greg Lukas. Während im Buch der gesamte Prozess Siris Suche nach der eigenen Identität nach innen verlagert wurde – sie gewann sie allmählich beim Verfassen des Tagebuches – besteht Gregs Funktion darin, Siri mindestens einen Teil ihrer Identität und ihres Selbstwertgefühls zurückzugeben, indem er sich in sie als Original und nicht als Kopie verliebt.

Wie man leicht erkennen kann, dienen zur Veranschaulichung der Mutter-Tochter-Relation in Buch und Film andere Mittel: Im Roman erfährt der Leser viel über Siris Emotionen und Gefühle aus ihrem Tagebuch. Im Film dagegen übernehmen diese Rolle Symbole, die im Vergleich zur literarischen Vorlage neu sind. Drei von ihnen – der Albino-Wapiti, die Szene am Check-in-Schalter auf dem Flughafen und die räumliche Trennung zwischen Mutter und Tochter, die ihre innere Entfernung symbolisieren soll – wurden bereits erwähnt. Des Weiteren können in diesem Bezugsrahmen u.a. Siris Nasenblutungen genannt werden, die danach auftreten, als sie als heranwachsendes Mädchen von ihrem Klondasein erfuhrt. Sie führen u.a. zum Abbruch ihres ersten Solo-Konzerts und dienen zum Ausdruck ihres inneren Zustandes, ihres Leidens.

Als das nächste Beispiel kann in diesem Kontext die aussagekräftige Szene des Herausschneidens des Muttermals von Siri angeführt werden, das sie an dergleichen Stelle wie ihre Klon-Mutter hatte. Dies soll einerseits als Ausdruck Siris Auflehnung und intensiver negativer Emotionen dienen, andererseits ihren Versuch, sich von Iris definitiv zu trennen, bildhaft und aussagekräftig darstellen.



**Abb. 13, 14.** 1:15:00 und 1:15:24 Siri's erstes Solokonzert, das durch die Nasenblutung unterbrochen wird



**Abb. 15.** 1:25:35 Siri schneidet sich ihr Muttermal heraus

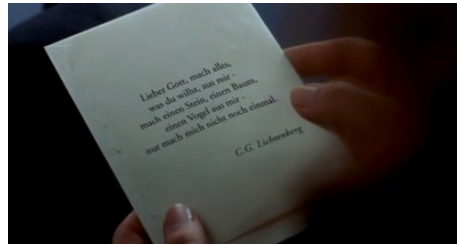
Wenn man die Dingsymbole im Film erörtert, darf man den weißen Stern mit dem Schriftzug „Klon“, den sich die heranwachsende Siri nach dem einzigen gemeinsamen Konzert mit ihrer Mutter vor dem applaudierenden Publikum anheftet, nicht auslassen. Im Vergleich zum Text, in dem die Protagonistin ein farbiges Band benutzt, um der Mutter ein sichtbares Zeichen ihrer Auflehnung und ihrer Nicht-Gleichheit mit ihr zu geben. Der Film bedient sich eines viel stärkeren Symbols, der dem Davidstern ähnelt und damit an die Thematik der Judenverfolgung anknüpft. Der Ausdruck des eigenen Gefühls als Ausgestoßene wird dadurch in einen breiteren Kontext verankert.



**Abb. 16.** 1:03:00 Iris mit dem Klonstern während des gemeinsamen Konzerts mit der Mutter

Abgesehen davon, ob dieses konkrete Symbol in der subjektiven Bewertung eines jeden Zuschauers mit der Aussage des gesamten Films kohärent oder nicht kohärent ist, muss an dieser Stelle ausdrücklich betont werden, dass es genauso wie alle anderen Symbole, die bereits ausführlich erörtert wurden, als ein Mittel zum Ausdruck von Siris Innenwelt benutzt wird. Im Fall aller dargestellten Beispiele werden Siris Emotionen und Gefühle gewissermaßen nach außen verlagert und in Form von visuellen Bildern ausgedrückt.

Das Besondere des Films besteht außer den besprochenen Symbolen auch darin, dass hier Iris' Abschiedsbrief an Siri mit dem folgenden Zitat von Lichtenberg „Lieber Gott, mach alles, was du willst, aus mir – mach einen Stein, einen Baum, einen Vogel aus mir – nur mach mich nicht noch einmal“ erscheint, der die Rolle des eindeutig negativen Kommentars zum Thema Klonen des Menschen übernimmt.



**Abb. 17.** 1:41:00 Siri liest während der Trauerfeier den Brief von ihrer verstorbenen Mutter

In dem Buch gibt es weder den Brief noch das Zitat. Iris vererbt Siri ihre Tagebücher, die diese ungelesen vernichtet.

### 3. Fazit

Abschließend lässt sich feststellen, dass die vorliegende Analyse von Charlotte Kerners Roman und dessen Verfilmung ausdrücklich zeigt, dass beide Medien zwei autonome Zeichensysteme darstellen, die über unterschiedliche ästhetische Strukturen verfügen, was im Fall der filmischen Adaption eines Psychograms, der grundsätzlich auf Innenweltdarstellung der Ich-Erzählerin basiert, ein reales Problem darstellt.

Es wurde einerseits nach den Berührungspunkten zwischen den beiden Medien, andererseits aber nach den alternativen Möglichkeiten des Films zum Ausdruck der hier fehlenden Ich-Erzählinstanz und der ausführlichen Innenweltdarstellung der Ich-Erzählerin gesucht. Aus diesem Grund wurden elementare Gestaltungsmittel des Films zum Ausdruck von der Innenwelt im Kontext der filmischen Adaptation des Romans *Blueprint. Blaupause* untersucht. Aus der vorliegenden Analyse geht ausdrücklich hervor, dass die Konzentration auf das erlebende Ich im Film sowohl mit der Einstellungsgröße, Perspektive, Point of View sowie mit Hilfe des Narrativen erfolgt. Nichtsdestoweniger muss an dieser Stelle betont werden, dass im Film aus selbstverständlichen Gründen Verschiebungen der Erzählperspektive als auch eine veränderte Gewichtung der im Roman angesprochenen Problematiken vorkommt, was dem Zuschauer einerseits die Möglichkeit bietet, eine neue Perspektive auf den Stoff, die mit dem Film erzeugt wird, kennen zu lernen, und andererseits in der filmischen Adaptation des Romans von Kerner ein selbständiges, von der Buchvorlage unabhängiges Medium zu entdecken.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Ch. Kerner, *Blueprint. Blaupause*. Weinheim/Basel 1999.  
 R. Schübel, *Blueprint*, DVD, 108 Minuten, Deutschland: Universal Pictures Germany GmbH. 2004.

### Sekundärliteratur

- K. Armstrong, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, München 2007.  
 N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2002.  
 W. Gast, *Film und Literatur. Grundbuch*, Frankfurt am Main 1993.  
 K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993.  
 H. Kreibich u.a., *Blueprint. Ideen für den Unterricht. Themenorientierte Leseförderung im Medienverbund*. In: [http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting\\_UnterrichtsIdeen\\_StiftungLesen\\_000.pdf](http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting_UnterrichtsIdeen_StiftungLesen_000.pdf) [Zugriff am 4.01.2015].  
 M. Ratajczak, *Zur Rhetorik der Identität in den Sciencefiction Romanen von Charlotte Kerner am Beispiel von „Blueprint. Blaupause“ (1999) und „Kopflös. Der Roman um ein wissenschaftliches Experiment“ (2008)*, S. 149-160, hier S. 153-157. In: J. Flinik/ B. Widawska, (Hrsg.), *Identität und Alterität*, Frankfurt/Main Peter Lang 2014.

**CHARLOTTE KERNER'S NOVEL *BLUEPRINT*.  
BLAUPAUSE AND ITS FILM ADAPTION -  
THE POTENTIAL OF THE INNER WORLD VIEW IN THE BOOK AND FILM**

Summary

The article attempts to compare Charlotte Kerner's novel under the title *Blueprint. Blaupause* and its film version, directed by Rolf Schübel, looking at ways and means of showing the inner lives of characters. First, there follows an analysis of the realization of this objective in the text, carried out by means of modern narratological categories (type of narrator, his position, way of telling, etc.). The article then undertakes an analysis of these aspects in the film. What is explored here are: camera work and type of shots as well as the introduction of additional elements not present in the text, such as mounting or the introduction of symbols ('myths' as defined by R. Barthes), affecting the viewer through a system of connotation (colors, locations, etc.). The article presents a concrete example of microstructural analysis of the underlying problem, which is to show the inner world by means of visual media available.

**Joanna Kokorniak**  
Uniwersytet Zielonogórski

## **NIEBO JAKO PRZESTRZEŃ POZNANA – FILMOWA INTERPRETACJA KSIĄŻKI *NIEBO ISTNIEJE... NAPRAWDĘ!***

### **Kreacja nieba w perspektywie filozofii i współczesnej religii chrześcijańskiej**

Niebo jako pewna sfera transcendentna od zawsze intrygowało człowieka, który – już od zarania dziejów – podejmował próbę opisu nieznanego mu przestrzeni. Pytania o jej znaczenie zadawała już starożytna filozofia przyrody, a później średniowieczna filozofia chrześcijańska. Zazwyczaj niebo postrzegano jako miejsce bytowania Absolutu, pewnej instancji wszechogarniającej ziemski świat, a zarazem dającej pewność istnienia życia po śmierci. Te poszukiwania dotyczyły najważniejszej kwestii poegzystencjalnej człowieka, a więc tego, co stanie się z nim w momencie zakończenia ziemskiego żywota, czy za tą granicą, która oddziela świat materii od świata ducha, rzeczywiście coś jest...

Definicji nieba istnieje chyba tak wiele, jak wiele jest ludzi na świecie. Każdy z nas bowiem ma o nim inne wyobrażenie w zależności od tego, w jakiej kulturze i religii został wychowany i jaki światopogląd się w nim ugruntował. Niebo inaczej bowiem będzie pojmował chrześcijanin, inaczej wyznawca hinduizmu czy buddyzmu, a jeszcze inaczej człowiek niewierzący. Czy wobec tego istnieje jakaś ogólna, a przy tym prawdziwa definicja nieba? Na to pytanie będę się starała odpowiedzieć, analizując termin w kontekście filozoficznym i religijnym.

Rozważania na temat nieba podjął już Platon, który pisał, że jest to miejsce, gdzie „bogów rodzina mieszka”<sup>1</sup>, a w dalszych przemyśleniach stwierdził, iż

[...] miejsca tego, które jest ponad niebem, ani nie oddał nigdy żaden z poetów ziemskich w pieśni, ani go w pieśni godnie oddać [nie – J.K.] zdoła [...]. Miejsce to

---

<sup>1</sup> Platon, *Fajdros*, tł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 69.



zajmuje nie ubrana w barwy, ani w kształty, ani w słowa, istota istotnie istniejąca, którą sam jeden tylko rozum, duszą kierownik, oglądać może<sup>2</sup>.

Wydaje się, że myśliciel nie tylko postrzega niebo jako miejsce bytowania nieśmiertelnych istot, ale też upatruje w nim granicę, która oddziela ziemską przestrzeń od sfery *sacrum*. Traktuje niebo jako obszar, w którym przebywa „istota istotnie istniejąca”. Nie potrafi jej jednak precyzyjnie opisać, bo też nigdy jej nie widział. Są to jedynie jego domysły, związane z wiarą w istnienie pozaziemskiego świata nieśmiertelnych istot, bogów. Widać więc, że Platon pojmuje niebo przede wszystkim jako przestrzeń metafizyczną, co odróżnia go od Arystotelesa, który bardziej jednak skupia się na przedstawieniu uporządkowanej przestrzeni kosmicznej, traktując ją jako własność fizyczną rządzącą się określonymi prawami. Zaznacza, że cały wszechświat składa się z dwóch części, to jest dolnej (ziemi) oraz górnej (nieba), w którym wszystko jest stałe i wieczne, „nic [w nim – J.K.] nie powstaje i nic nie ginie, nic się nie rodzi i nic nie umiera – wszystko trwa niezmiennie i wiecznie w pełni swej piękności i siły”<sup>3</sup>.

W traktacie *O niebie* filozof podaje trzy znaczenia tego terminu. Pisze, że

naprzód może ten termin oznaczać najodleglejszą sferę, która obejmuje zespół wszystkich ciał, jakie w ogóle istnieją – sferę gwiazd stałych [...] W drugim znaczeniu bierzemy słowo „niebo”, gdy określamy nim okolicę, która się rozciąga od wzmiankowanej sfery do sfery znajdującej się najbliżej nas. Ona stanowi „siedzibę Księżyca, Słońca i niektórych gwiazd”. „Niebo” wzięte w trzecim znaczeniu jest identyczne z tym wszystkim, co jest objęte najdalszą sferą, z całym wszechświatem<sup>4</sup>.

Powyższe wywody Arystotelesa wynikają tylko i wyłącznie z jego obserwacji, opisuje on bowiem funkcjonowanie przestrzeni jako części świata, elementu natury. Spostrzeżenia te prowadzą do wniosku, że dla filozofa niebo stanowi ukształtowaną przestrzeń wyposażoną w kosmiczne ciała, a przy tym pozbawioną jakichkolwiek cech metafizyki.

Kontynuatorem myśli Arystotelesa jest święty Tomasz z Akwinu. Filozof uważa, że ludzkiemu poznaniu dostępne są nie jakieś abstrakcyjne idee, ale rzeczy jednostkowe, które człowiek poznaje dzięki zmysłom. Z jego pism (*Summy teologicznej* i *Summy filozoficznej*) wyłania się obraz świata, który ma własną hierarchię bytów. Jest to jakby drabina istnień, na szczycie której stoi Jedyny Bóg. Tomasz wzbogaca więc arystotelesowski obraz funkcjonowania wszechświata, wyposażając go w pewne cechy metafizyczności. Stwierdza bowiem, że ciała niebieskie składają się z formy i materii, czyli istoty i istnienia. Filozof wyjaśnia, iż świat materii istnieje po to, by wypełniła się liczba

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Arystoteles, *O niebie* 278 b 11-21, Warszawa 1980.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

zbawionych – wtedy świat doczesny przestanie istnieć i nastąpi „niebo empirejskie, najwyższa sfera wszechświata, która już teraz pozostaje nieruchoma”<sup>5</sup>.

Zanim jednak wywody te ujrzały światło dzienne, o pojmowaniu nieba jako materialnego elementu wszechświata pisał w *Wyznaniach* święty Augustyn z Hippony, Doktor Kościoła:

Przewspañiałe to niebo materialne nad nami, utwierdzenie dzielące wody od wód, uczyniłeś [Boże – J.K.] w drugim dniu – po stworzeniu światła w dniu pierwszym [...]. Utwierdzenie to nazwałeś niebem. Z niczego więc stworzyłeś niebo nad niebiosami i ziemię – dwie różne dziedziny: jedną bliską Ciebie, drugą bliską nicości; jedną, którą tylko Ty przerastasza, i drugą, od której niczego niższego nie ma<sup>6</sup>.

Tematykę innego już wymiaru nieba, bardziej duchowego, autor porusza w jednym ze swoich kazań. Augustyn stwierdza, że moment przejścia człowieka do nieba jest jakby ósmym dniem stworzenia, w którym każdy otrzymuje łaskę udziału w chwale zmartwychwstałego Jezusa. Widać więc, że pojęcie to myśliciel rozszerza o aspekt duchowy, co jest konsekwencją nawrócenia się na chrześcijaństwo<sup>7</sup>. Z powyższych definicji wynika, że niebo już od wieków rozpatrywano w dwóch wymiarach: jako empirycznie postrzeganą część wszechświata uposażoną w ciała niebieskie oraz jako niezmierną, niemożliwą do ogarnięcia ludzkim rozumem duchową przestrzeń, w której – z punktu widzenia religii chrześcijańskiej – bytuje Jedyny i Wszechobecny Bóg.

Dzisiaj także spotykamy się z przeróżnymi wyjaśnieniami pojęcia „niebo”. Chodzi jednak o to, aby je prześledzić w kontekście religijnym, chrześcijańskim (katolickim i protestanckim), gdyż spojrzenie na termin w perspektywie religii chrześcijańskiej będzie pomocne w dalszych rozważaniach na temat wizji nieba w książce Todda Burpo.

Pierwszym źródłem, do którego warto sięgnąć, by zapoznać się z teologicznym znaczeniem terminu *n i e b o*, jest oczywiście Pismo Święte. *Katechizm Kościoła katolickiego* tłumaczy, że

[...] wyrażenie „niebo i ziemia” w Piśmie Świętym oznacza to wszystko, co istnieje – całe stworzenie. Wskazuje również na więź, jaka wewnątrz stworzenia równocześnie jednoczy i rozdziela niebo i ziemię: „Ziemia” jest światem ludzi (Por. Ps 115,16). „Niebo” lub „niebiosy” mogą oznaczać firmament (Por. Ps 19,2), ale także własne „miejsce” Boga: „Ojca naszego, który jest w niebie” (Mt 5,16);

<sup>5</sup> M. Karas, *Kosmologia św. Tomasza z Akwinu*, <http://www2.almamater.uj.edu.pl/113/10.pdf> [dostęp: 7.12.2014].

<sup>6</sup> Augustyn, św., *Wyznania*, tł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, ks. XII, s. 306-307.

<sup>7</sup> *Idem*, *Kazanie 8 na Oktawę Wielkanocy*, <http://brewiarz.pl/indeksy/pokaz.php3?id=6&nr=142> [dostęp: 6.12.2014].

(Por. Ps 115,16) [...] Słowo „niebo” wskazuje w końcu „miejsce” stworzeń duchowych – aniołów – które otaczają Boga<sup>8</sup>.

Wydaje się, że powyższe tłumaczenie każe rozumieć rozpatrywane pojęcie na dwa sposoby. Po pierwsze, niebo i ziemia są owocem Boskiego aktu stwórczego i Boskiej miłości. Po drugie, niebo to miejsce, w którym przebywa Bóg wraz z aniołami.

W innym miejscu czytamy, że „niebo jest celem ostatecznym i spełnieniem najgłębszych dążeń człowieka, stanem najwyższego, ostatecznego szczęścia”<sup>9</sup>. Bardzo podobne wyjaśnienie zawiera *Praktyczny słownik biblijny*, ponieważ mówi także, że jest to

[...] ostateczny stan zbawienia ludzi na zawsze przez Chrystusa, zjednoczonych z Bogiem i wyzwolonych [...]. Niebo, jako przestrzeń ponad światem, jest mieszkaniem Boga. W niebie jest Jego tron (albo: niebo jest Jego tronem). Tam ma On swój dwór, „zastępy niebieskie”, które wykonują Jego rozkazy<sup>10</sup>.

To wyjaśnienie wydaje się najważniejsze z punktu widzenia ludzi wierzących, dla których wejście w sferę nieba daje możliwość wzięcia udziału w bytowaniu z samym Bogiem. Właśnie takie ujęcie, w aspekcie duchowym, będzie potrzebne w zrozumieniu obrazów nieba, jakie przedstawił autor książki *Niebo istnieje... Naprawdę!*, a później zinterpretował reżyser filmu funkcjonującego pod tym samym tytułem.

## Historia Coltona Burpo i jego rodziny

*Niebo istnieje... Naprawdę!* to książka, która może wzbudzić wiele kontrowersji nie tylko ze względu na zasygnalizowaną w tytule tematykę, ale również dlatego, że jest to „prawdziwa” historia pewnej amerykańskiej rodziny, która – przeżywając życiowe rozterki – doświadczyła namacalnej obecności Boga. Należy również zaznaczyć, że dzieło to nie należy do literatury pięknej, ale wspomnieniowej, ewangelizacyjnej.

Bohaterami książki są Todd i Sonja Burpo oraz dwójka ich dzieci, siedmioletnia Cassie i czteroletni Colton. Pozornie jest to zwyczajna rodzina, w której ojciec i matka, oprócz wypełniania obowiązków związanych z domem, pracą i opieką nad dziećmi, aktywnie działają w kościelnej wspólnoty: Todd jest pastorem, Sonja – kierowniczką chóru. Oboje wychowują dzieci w wierze chrześcijańskiej, od małości uczą podstawowych prawd wiary. Colton i Cassie są dla rodziców najważniejsi. Szczególnym momentem, w którym państwo Burpo zaświadczyli o bezgranicznej miłości do swoich

<sup>8</sup> *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, s. 85.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>10</sup> *Praktyczny słownik biblijny. Opracowanie zbiorowe katolickich i protestanckich teologów*, red. A. Grabner-Haider, tł. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1995, s. 808.

pociech, stała się choroba młodszego syna oraz wszelkie związane z tym wydarzeniem trudności.

Rodzinę Burpo poznajemy już na samym początku książki, kiedy rodzice wraz z dziećmi wybierają się na tereny Sioux Falls (USA), by odwiedzić nowo narodzonego bratanka Sonji. To właśnie wtedy odżywają wspomnienia z ostatniego wspólnego wyjazdu do Greeley w stanie Colorado (Todd jako pastor miał wziąć udział w posiedzeniu rady Kościoła weslejańskiego), podczas którego Colton poważnie zachorował i tak naprawdę otarł się o śmierć. Chociaż początkowo pogarszający się stan zdrowia chłopca wskazywał tylko na zwykłe zatrucie pokarmowe, z czasem okazało się, że małe miał zapalenie wyrostka robaczkowego. Diagnoza podana przez lekarza prowadzącego nie byłaby może tak beznadziejna, gdyby nie fakt, że infekcję wykryto na tyle późno, że wyrostek pękł i rozprzestrzenił się po organizmie Coltona. Dla doktora prowadzącego chłopca był to początek końca i taką wiadomość musiał on przekazać rodzicom. To właśnie wtedy pastor przeżył największe załamanie wiary. Zamknięty w jednym z lekarskich pokoi rozpaczliwie płakał i wołał Boga o ratunek. Nie wiedział wówczas, że właśnie w tym momencie ktoś uważnie mu się przygląda... Tym kimś był mały Colton, który opuścił własne ciało i udał się do nieba. Po piętnastu dniach czekania i trwogi w rodzinie Burpo pojawiły się pierwsze promienie nadziei na wyzdrowienie chłopca. Nikomu jednak nie przeszło przez myśl, co działo się wtedy z czterolatkiem. Z czasem podczas spontanicznych rozmów Todd i Sonja mieli okazję się dowiedzieć, gdzie tak naprawdę przebywał ich syn i czy to niebo wygląda rzeczywiście tak, jak sobie wyobrażali. Małżonkowie zastanawiali się nad wszystkim, o czym z taką prostotą i dziecięcą ufnością opowiadał Colton, to jest o niebiańskiej przestrzeni, Bogu, aniołach i przebywających tam ludziach.

Wszystko zaczęło się od niewinnej rozmowy podczas podróży, w której Sonja zapytała syna, czy pamięta szpital Great Plains, który właśnie mijali. Na co Colton odpowiedział twierdząco i dodał, że „tam śpiewały mu anioły”<sup>11</sup>, bo tak bardzo się bał. Potem opowiadał jeszcze, że siedział Jezusowi na kolanach i przyglądał się swojej operacji oraz trwającym na modlitwie, niczego nawet nieświadomym rodzicom. Najbardziej szokujący był dla Toda i Sonji moment, w którym syn zaczął tłumaczyć, że – będąc w niebie – poznał swego pradziadka, Poppa, którego przecież nigdy nie miał okazji zobaczyć i o którym powiedział, że „jest bardzo miły”<sup>12</sup>, albo to, że spotkał swoją starszą siostrę, o której istnieniu nie miał wcześniej pojęcia. Przewracając kolejne stronicę książki, dowiadujemy się bowiem, że jakiś czas przed narodzinami Coltona Sonja spodziewała się drugiego dziecka, jednak nie donosiła tej ciąży. Nie zdążyła nawet poznać

<sup>11</sup> T. Burpo, L. Vincent, *Niebo istnieje... Naprawdę!*, tł. O. Pieńkowska-Kordeczka, Warszawa 2011, s. 28.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 15.

jego płci. O tym przykrym wydarzeniu nigdy nawet nie wspominała Coltonowi, zdając sobie sprawę, że chłopiec w tym wieku może jeszcze tego nie zrozumieć. Dlatego też ogromnym zaskoczeniem zarówno dla niej, jak i dla Todda była wiadomość, że ich syn o wszystkim wiedział. A już zupełnie zdumieni i całkowicie zdezorientowani byli wtedy, kiedy malec oznajmił, że... ma siostrę, i wcale nie miał na myśli siedmioletniej Cassie. Dla zobrazowania całej sytuacji warto przytoczyć odpowiedni fragment książki:

- Mamusiu, mam dwie siostry – oznajmił [chłopiec – J.K.]. Odłożyłem długopis. Sonja pracowała dalej.
- Mamusiu, mam dwie siostry – powtórzyło dziecko. Żona podniosła wzrok znad dokumentów i pokręciła lekko głową.
- Nie, masz siostrę Cassie i... masz na myśli swoją siostrę cioteczną Traci?
- Nie – Colton stanowczo zaprzeczył. – Mam d w i e siostry. Przecież dziecko zmarło w twoim brzuchu, prawda? [...]
- Kto ci powiedział, że dziecko zmarło w moim brzuchu? – zapytała poważnym głosem.
- Ona, mamusiu. Powiedziała, że umarła w twoim brzuchu. [...]
- Wszystko w porządku, mamusiu – powiedział. – Nic się jej nie stało. Bóg ją adoptował.
- Sonja ześliznęła się z kanapy i uklękła przed Coltonem, żeby móc spojrzeć mu w oczy.
- Chcesz powiedzieć, że Jezus ją adoptował?
- Nie, mamusiu. Jego tata ją adoptował<sup>13</sup>.

Była to jedna z wielu kwestii, których rodzice czteroletniego chłopca nie pojmowali. Im bardziej zagłębiali się w szczegóły (często szokujące) wszystkich rozmów z własnym dzieckiem, tym bardziej zaczynali się zastanawiać nad prawdą zawartą w jego słowach.

Podczas lektury *Nieba...* czytelnik z pewnością natrafi na fragment, w którym Colton daje ojcu do zrozumienia, że poznał Jana Chrzyciela. Chłopiec sugeruje to dosyć delikatnie, jego słowa są pełne prostoty i dziecięcej ufności. Nie wszystko bowiem dokładnie z rozmowy pamięta, a Toddowi przedstawia tylko to, co udało mu się odtworzyć w pamięci:

- Wiedziałeś, że Jezus ma kuzyna? Powiedział mi, że to ten kuzyn go ochrzcił – odpowiedział z rozradowanym błyskiem w oku.
- Tak, masz rację – potwierdziłem. [...]
- Nie pamiętam już, jak się nazywał – powiedział beztrząsco – ale jest bardzo miły<sup>14</sup>.

Można więc śmiało powiedzieć, że jest to opowieść o wędrowce małego chłopca, który dotarł do zaświatów i dał świadectwo nie tylko istnienia życia po śmierci, czego

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

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 80.

dowodem były spotkania z konkretnymi osobami, ale także, a może przede wszystkim obecności w tamtym świecie Boga i aniołów.

Celem niniejszej pracy będzie analiza porównawcza książki z jej filmowym odpowiednikiem. Przedstawię w niej kwestie związane z adaptacją filmową, to znaczy wiarygodność gry aktorskiej oraz funkcje kerygmaticzne i artystyczne, jakie ów film spełnia. Ważne wydają się również aspekty związane z psychologicznymi dylematami. Wiele poruszanych kwestii można ująć w kontekście współczesnych trendów antyrodzinnych, które odrzucają sakrament małżeński, nie wspominając już o wierności czy miłości w stosunku do własnych dzieci.

### **„Ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce człowieka nie zdołało pojąć, jak wielkie rzeczy przygotował Bóg”. Filmowa kreacja nieba w konfrontacji z dziełem literackim**

Każda adaptacja filmowa należy do gatunków intertekstualnych, które określają relacje między tekstem pierwotnym i tekstem wtórnym, powstałym jako pewnego rodzaju interpretacja oryginału. Słowo adaptacja pochodzi od łacińskiego *adaptare, adaptatio* i oznacza tyle co przystosowywać, dostosowanie. Termin ów pierwotnie funkcjonował jako gatunek literacki, potem jednak został przeniesiony również w dziedzinę filmoznawstwa. Tak więc w kontekście teorii literatury można powiedzieć, że adaptacja wiąże się ze „sposobem przystosowania konkretnych utworów do innych struktur rodzajowych”<sup>15</sup>, natomiast film rozpatruje się jako „dzieło ekranowe, które jest transpozycją utworów literackich i teatralnych”<sup>16</sup>. W filmoznawstwie pojawiają się pewne paradygmaty, które mogą posłużyć do stworzenia określonych typów adaptacji. George Wagner proponuje rozróżnienie na wspomnianą wcześniej transpozycję, czyli dokładne przeniesienie tekstu, komentarz, który stanowi jego reżyserską modyfikację, oraz analogię – całkowite odejście od pierwowzoru<sup>17</sup>. Adaptację filmową badano pod względem stopnia wierności wobec oryginalnego dzieła. Jest więc albo dekonstrukcją albo interpretacją<sup>18</sup>. Wojciech Wierzewski, dokonując podziału adaptacji na twórczą, swobodną i wierną, wyraźnie podkreśla, że film mający status adaptacji nie jest wytworem gorszym, mniej wartościowym niż ten, który jest realizacją oryginalnego scenariusza<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> T. Miczka, *Adaptacja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Kraków 1998, s. 8.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>17</sup> G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford-New York 1975, s. 77.

<sup>18</sup> D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, New York 1984. Zob. też A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8-9.

<sup>19</sup> W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 37-39.

Adaptację filmową w ujęciu literaturoznawczym stawia się zawsze na drugim miejscu, gdyż to dzieło literackie jest postrzegane jako wytwór oryginalny. W tym kontekście cenne jest podejście Waława Osadnika, który utwór literacki nazywa „tekstem źródłowym”, natomiast samą adaptację traktuje jako „tekst wyjściowy”, stwierdzając, że jest to „nic innego jak transformacja tekstu literackiego (dzieło literackie) w tekst docelowy (dzieło filmowe)”<sup>20</sup>. Należy jednak podkreślić, że istnieje inne jeszcze podejście do sztuki, jaką jest film. Zakłada ono, iż adaptacja filmowa to wytwór niezależny, autonomiczny, dla którego fabuła jest tylko „szkieletem” opatrzonym w nową, nie literacką, ale filmową treść. Nie oznacza to jednak, że w momencie uznania filmu za coś odrębnego nie będziemy porównywali go z dziełem literackim. Wśród odbiorców adaptacji zawsze pojawia się pytanie o to, czy film jest tak samo wartościowy jak książka, na podstawie której powstał. Postawa taka wydaje się uzasadniona, zważywszy, że to dzieło literackie jest pobudką do stworzenia filmu. Nie można jednak zapominać o tym, że o wartości adaptacji świadczy nowe, odmienne spojrzenie na określone aspekty książki, to jest fabułę, tło oraz narrację. Jak zauważa Maryla Hopfinger, adaptacja jest zawsze wzbogacona – w przeciwieństwie do swego literackiego pierwowzoru – o „niewyrazowy system porozumiewawczy”, który stanowi nadbudowę języka naturalnego. Badaczka ma tu na myśli przede wszystkim zachowania, gesty, reakcje, ale także rekwizyty<sup>21</sup>.

Niebagatelną kwestią wpływającą na stosunek obydwu sztuk wobec siebie jest wyeksponowanie stopnia „wierności” adaptacji wobec literackiego oryginału. Jako że film posługuje się zgoła obcymi literaturze środkami artystycznymi (wynikającymi z różnic gatunkowych) opatrzonymi reżyserską wyobraźnią, nie będzie ściśle imitować sposobów narracji i opisów swoistych dla literatury, bo też jest to stosunkowo nowy, zupełnie odmienny rodzaj sztuki. W tym miejscu należy podkreślić, że w obydwu wypadkach istotna jest przede wszystkim zgodność przekazu, bo to jej będą doszukiwać się odbiorcy<sup>22</sup>. Często zdarza się, że zasiadający przed ekranem widzowie oczekują od twórcy adaptacji wiernego odwzorowania oryginału. Tak naprawdę mają nadzieję, że kreacja filmowa jest interpretacją reżysera i wcale nie musi być zgodna z subiektywną wizją odbiorcy.

Analizując w dalszym ciągu pojęcie adaptacji filmowej, nie sposób zapomnieć o wyeksponowaniu kluczowych terminów, które stanowią jej teoretyczne zaplecze. Opiera się ono na całej gamie podobieństw i różnic pomiędzy filmem a literaturą. Do pojęć wspólnych obu sztukom zalicza się między innymi: umowne proporcje czasowe,

<sup>20</sup> W. Osadnik, *Adaptacja filmowa jako przekład*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995, s. 75.

<sup>21</sup> M. Hopfinger, *Uwarunkowania techniczne przekładu intersemiotycznego*, [w:] *Sztuka – technika – film*, red. A. Kumor i D. Palczewska, Warszawa 1970, s. 165.

<sup>22</sup> P. Skrzypczak, *Wstęp*, [w:] *idem, Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Toruń 2004, s. 6.

pośredniość fabuły, tło, adresata narracji. Mówiąc natomiast o cechach różnicujących, należy wymienić: odmienny odbiór dzieła sztuki, granice utworu literackiego i filmu, operowanie czasem, wieloskładnikowość, przestrzeń oraz narrację<sup>23</sup>. Terminy te będą pomocne podczas analizy adaptacji filmowej, która w kwietniu 2014 roku pojawiła się na ekranach kin, wzbudzając zainteresowanie widzów już samym tytułem, dla niektórych odbiorców nawet nieco kontrowersyjnym, a mianowicie *Niebo istnieje... Naprawdę!*

Opowieść Coltona o niebie nie była jednolitą relacją z podróży w zaświaty. Podczas luźnych rozmów z rodzicami chłopiec przedstawiał coraz to nowe szczegóły, jakie zauważał podczas pobytu w niebie. Dzięki temu każdy czytelnik, po uważnej lekturze książki, mógł wykocypować własny, subiektywny obraz nieba, na który składały się te wszystkie cechy, o jakich wspominał Colton. Jednym z takich odbiorców był także sam reżyser filmu Randall Wallace, twórca takich produkcji jak *Braveheart – Waleczne Serce* (1995) czy *Człowiek w żelaznej masce* (1998). Budując własną wizję nieba, musiał dokonać kilku zabiegów. Przede wszystkim fragmentaryczne informacje, często ujawniane w książce zdawkowo i w różnych odstępach czasu (lub w wyniku retrospekcji) musiał połączyć w jedną harmonijną całość, wyposażoną w niektóre detale, o jakich można przeczytać w książce. Na potrzeby stworzenia obrazu nieba skomasował więc szczegóły, o których napisał pastor Burpo, jednocześnie eksponując własną wizję transcendentnej rzeczywistości. Będąc adaptatorem-odbiorcą i adaptatorem-nadawcą, Wallace pokazał własną interpretację przestrzeni, przenosząc literacki opis słowny na filmową, symboliczną wizję nieba, wyposażoną w odpowiednie tło oraz figury, wzbogaconą także o efekty akustyczne – przede wszystkim o budującą odpowiedni nastrój tajemnicy i niepewności ścieżkę dźwiękową.

Mając w pamięci całą fabułę, zauważamy, iż reżyser dokonał wizualizacji tylko niektórych momentów z pobytu Coltona w niebie. Chodzi tu o spotkanie z aniołami i z nienarodzoną siostrą. Wydarzenia te są bardzo krótkie, trwają zaledwie parę minut, co jest jedynie małą cząstką na tle całego filmu. Bohater spotyka w niebie anioły, Jezusa, z którym rozmawia (właściwie to Jezus mówi do Coltona, chłopiec odpowiada tylko w jednym momencie), a którego twarzy widz nie jest w stanie dojrzeć. Szkoda, że Wallace pominął spotkanie z pradziadkiem Poppem, gdyż zamiast przytaczać opowieści chłopca, mógł stworzyć odpowiednią scenę spotkania z nieznanym członkiem rodziny. To chyba bardziej podzielałoby na odbiorcę filmu. Nie są mi znane powody, dla których Wallace zwizualizował akurat te dwie sceny, a pominął pozostałe. I dlaczego są one tak krótkie? Może uznał, że odbiorca powinien sam dopowiedzieć sobie pewne kwestie, zbudować własną wizję nieba, wyobrazić sobie to, o czym traktują partie dialogowe. Tak mogło być właśnie przy okazji rozmowy Coltona z Toddem o dziadku.

<sup>23</sup> J. Toepflitz, *Studium o adaptacji filmowej*, [w:] *Powieść na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1952, s. 63.



Kreacja przestrzeni nieba, jaką prezentuje reżyser w pierwszych scenach, wydaje się nie odbiegać od standardowych opisów, znanych czytelnikowi – widzowi chociażby z literackich deskrypcji. Colton przechodzi przez zieloną polanę, nad którą unoszą się śnieżnobiałe chmury. Stawia niepewne, powolne kroki, aby w którymś momencie stanąć przed... swoim kościołem parafialnym. Wchodzi więc do środka i widzi wewnątrz świątyni, które jest mu dobrze znane. To tutaj przychodził z rodzicami i siostrą na niedzielne nabożeństwa. Jest jednak coś, co już na samym początku przykuwa uwagę chłopca. Oto na miejscu głównego „ołtarza” rozpościera się niebiańska przestrzeń z mnóstwem świateł i jasnych, różnorodnych barw (Colton wspomina, że w niebie są wszystkie kolory tęczy), wśród których można dostrzec anielskie postaci. Znika krzyż, kazalnica i pianino, a pozostaje tylko sfera wypełniona blaskiem. Chłopiec siada w kościelnej ławce i przysłuchuje się anielskim śpiewom. Czy taki sposób przedstawienia nieba może zadowolić odbiorcę? Czy chciałby on po śmierci zobaczyć to, co już widział na ziemi?

Przyglądając się takiej kreacji nieba, można wywnioskować, że reżyser dokonał pewnego przeniesienia ludzkich doświadczeń przestrzeni na niezbadany dotąd grunt. Nie pokusił się o zaprezentowanie tajemniczości miejsca, które ograniczone zostało przez mury budowli protestanckiej. Czy niebo w ogóle można zamknąć w jakieś sztapmpowe granice? Bo wydaje się, że poprzez ten zabieg reżyser właśnie to robi. Ograniczając przestrzeń znaną już wizualizacją kościoła, nie daje odbiorcy szansy na własne przemyślenia. Przecież to miejsce już widział, na ziemi, więc po co powtarzać to samo? Czy to nie zbyt proste, zbyt banalne? Może trzeba było zastosować jednak pewne niedopowiedzenia? Sam Colton, przedstawiając rodzicom coraz to nowe szczegóły swego pobytu w niebie, nie mówił o wszystkim wprost, bo wielu zjawisk nie potrafił nazwać:

Widział bramy niebios – twierdził, że „są zrobione ze złota i wysadzone perłami”. Samo miasto niebieskie było wykonane z czegoś błyszczącego „jak złoto lub srebro”. Kwiaty i drzewa jego [Coltona – J.K.] zdaniem były „piękne”, a wszędzie wkoło było mnóstwo zwierząt różnego rodzaju<sup>24</sup>.

Powyższy fragment książki wskazuje, że reżyserska koncepcja nieba znacznie odbiega od wizji Coltona. Można powiedzieć, że jest unowocześniona, bliższa percepcji widza – przeciętnego Amerykanina, protestanta.

Analogicznie zostaje przedstawione niebo w kolejnej scenie, kiedy to Colton spotyka nienarodzoną siostrę. Wszystko ma miejsce na placu zabaw, gdzie chłopiec często przebywał z Toddem. Reżyser ponownie dokonuje imitacji miejsca, które odbiorca był już w stanie dojrzeć, tylko w nieco innej odsłonie, odmiennej scenerii.

---

<sup>24</sup> T. Burpo, L. Vincent, *op. cit.*, s. 153.

Widza, który ma w pamięci fragmenty książki, dziwić może, że Wallace dokonuje sporej selekcji szczegółów czy niektórych scen. Chodzi tu jednak nie o samą kwestię ich przemilczania, ale o brak graficznego przedstawienia, a przypomnijmy, że film to przede wszystkim „powieść w obrazach”<sup>25</sup>. Reżyser nie ukazuje spotkania chłopca z pradiadkiem Poppem czy Janem Chrzcicielem, którego Colton nazywa „kuzynem Jezusa”. Bagatelizuje także wyobrażenia aniołów, których wyglądu odbiorca siedzący w kinie nawet nie jest w stanie dojrzeć, a przecież malec wyraźnie wspominał o unoszących się nad nimi aureolach (choć nie potrafił ich nazwać) czy posiadaniu przez nich mieczy. W ciągu dziewięćdziesięciu minut trwania projekcji przedstawienie nieba pojawia się dwa razy i trwa około dwóch-trzech minut. Na tle całości jest to znikomy fragment.

Zastanawiając się dłużej nad celowością fragmentarycznej wizualizacji filmowej przestrzeni nieba, można stwierdzić, że reżyser miał w zamyśle nieco inną koncepcję bezpośredniego dotarcia do imaginacji widza. I tu ujawnia się niebagatelna rola ekranowych dialogów – rozbudowanych, wyrazistych, przemyślanych, momentami bardzo dokładnych. To właśnie one wprowadzają publiczność w metafizyczny świat i to one objawiają charakteryzujące go detale. Przede wszystkim chodzi o intymne rozmowy Coltona z ojcem i matką, kazania Todda, jego rozmowy z przyjaciółmi z pracy czy kościelnej wspólnoty oraz opowieści o „znaczkach” Jezusa w asyście dziennikarki.

Centralną postacią, która bytuje w niebie, jest Jezus Chrystus, którego wizerunek w intrygujący sposób wydaje się otwierać i zamykać filmową czasoprzestrzeń. Wallace wykorzystuje bowiem motyw pewnego tajemniczego obrazu namalowanego w 2003 roku przez ukraińską dziewczynkę Akiane Kramarik. Obdarzone wizjami dziecko stworzyło dzieło przedstawiające niespotykany dotąd wizerunek Syna Bożego, nadając mu tytuł *Książę Pokoju*.

Już w pierwszych sekundach filmu kamera kieruje wzrok widza na dziewczynkę malującą obraz. Jednak na razie odbiorca jest w stanie dojrzeć jedynie białe płótno z błękitnym okiem. Nie ma więc jeszcze wizji aparycji Chrystusa, Jego twarzy. Widz pozna ją dopiero w klauzuli adaptacji jako uwieńczenie fabuły filmu. Pomysł reżysera na taką obudowę filmowej czasoprzestrzeni jest o tyle korzystny, że na podstawie opisów (pojawiających się w książce, a wtórnie eksponowanych poprzez dialogi aktorów) odbiorca jest w stanie stworzyć własną kreację Jezusa – Księcia Pokoju, by móc potem skonfrontować ją z obrazem Akiane. Jeśli widz przeczytał wcześniej *Niebo istnieje... Naprawdę!*, to zdaje sobie sprawę z celowości użycia motywu tegoż dzieła w filmie. Colton, nieustannie zasypywany pytaniami ze strony ojca o wygląd Jezusa, wśród wielu różnych przedstawień obrazowych w pewnym momencie „wyłapuje” dzieło ukraińskiej

<sup>25</sup> J. Toeplitz, *op. cit.*, s. 26.

dziewczynki. To właśnie tego Chrystusa widział w niebie. W celu skonfrontowania jego obydwu wizerunków warto przytoczyć odpowiednie fragmenty książki, które zaświadczenia o zgodności wizji małego Burpo i Akiane:

- Jezus ma znaczki, tato.
- Słucham?
- Ma znaczki!... No, Jezus ma znaczki. I ma brązowe włosy, ma nawet włosy na twarzy – powiedział, głaszcząc się ręką po policzku. [...] I jego oczy, tato. Ma takie ładne oczy, wiesz? – dodał i rozmarzył się [...].
- A jak był ubrany? [...]
- Miał takie purpurowe coś – powiedział. [...] – Wszystko miał białe, ale odtąd dotąd miał purpurowe. Kolejne słowo, którego nie znał: „szarfa”. [...]
- W Biblii purpurowy jest kolorem władców. Przypomniałem sobie słowa z Ewangelii świętego Marka: „Jego odzienie stało się lśniąco białe tak, jak żaden folusznik na ziemi wybielić nie zdoła”.
- I miał takie złote coś na głowie... – dodał wesoło, po czym, układając dłonie w kółko, uniósł je nad głowę.
- Coś jakby koronę?
- No, jak koronę! I miało to takie... takie diamentowe coś na środku i też było fioletowe. No i ma te znaczki<sup>26</sup>.

Akiane, opisując wygląd Księcia Pokoju, używała niemalże identycznych określeń. Szczególnie podkreślała wygląd Jego oczu, analogicznie jak to robił Colton: „On jest czysty. Jest bardzo męski, naprawdę silny i duży. A Jego oczy są po prostu piękne”.

Jak już zostało powiedziane, odbiorca identyfikuje oblicze Chrystusa z obrazem Kramarik dopiero w ostatniej scenie filmu, mimo że jest On postacią centralną całej fabuły. Widzimy tylko dość wysokiego mężczyznę w białym stroju, przepasanego sznurem, który wprowadza Coltona w nieznaną przestrzeń i jak dobry ojciec trzyma chłopca na kolanach.

## Adaptacja filmowa jako odzwierciedlenie oryginału

Adaptację filmową *Niebo istnieje... Naprawdę!*, jak każde tego typu dzieło ekranizujące określoną książkę, można poddać analizie. Uwzględnić należy te detale, które sprawiają, że mamy do czynienia z jedną spójną całością.

Każda projekcja kinematograficzna powstaje jako wynik subiektywnej interpretacji reżysera – odbiorcy oryginału. To on kreuje sytuacje i wydarzenia, co polega na selekcji materiału lub dodaniu niektórych aspektów wpływających na rozwój wydarzeń. Dzięki temu odbiorca dzieła jest w stanie skonfrontować wiarygodność

<sup>26</sup> T. Burpo, L. Vincent, *op. cit.*, s. 90-91.

gry aktorów (zachowania i dialogi) oraz sposób ukazania przestrzeni. Należy w tym miejscu wskazać różnice między filmem i książką oraz celowość takich, a nie innych zabiegów reżysera.

Aby dokonać porównania obydwu dzieł, trzeba by zadać sobie pytanie o elementy różnicujące, które wpłynęły na odbiór projekcji. Można przypuszczać, iż reżyser nie bez powodu dokonał tak wielu modyfikacji. Warto się przyjrzeć dokonany przezeń zabiegom, a tym samym spróbować odpowiedzieć sobie na pytania o recepcję kinematograficznego wytworu o niebie.

Na uwagę zasługuje tu sposób operowania czasoprzestrzenią. Jak wiadomo, film w odróżnieniu od książki rządzi się swoimi prawami. Wallace w *Niebie...* prezentuje wydarzenia w czasie teraźniejszym, rozgrywające się bezpośrednio przed widzem – prowadzi więc narrację niedokonaną. Chodzi tu o spójne i równoczesne zestawienie scen, które w książce wyeksponowane zostały dzięki zabiegowi retrospekcji. Todd powraca bowiem pamięcią do wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości. Przywołuje rozmowy z Coltonem na temat pobytu w niebie, jego spotkań z Jezusem i członkami rodziny. W filmie wygląda to zupełnie inaczej. Obrazy ze wspomnień chłopca przedstawiane są równoległe do scen dziejących się w teraźniejszości. Wydaje się słuszne przywołanie ujęcia, w którym Todd Burpo siedzi z synem w jednym z miejscowych barów i – chociaż zaczynają prowadzić rozmowę – reżyser nagle urywa tę scenę, wprowadzając odbiorcę w realia innego świata, Królestwa Bożego. Powoduje to zmianę perspektywy odbiorczej widza, który nabiera bardziej emocjonalnego stosunku do opowieści narratora.

Aby umiejętnie wygospodarować czas przeznaczony na projekcję filmu (ok. 90 min), trzeba było, niestety, pominąć wiele ujęć i scen, co często działało na niekorzyść samej ekranizacji. Już na samym początku dostrzegamy brak motywu z pierwszym szpitalem w Imperial, gdzie lekarze nieprawidłowo zdiagnozowali stan Coltona, przez co chłopiec niemalże otarł się o śmierć. W konsekwencji pominięty został moment desperackiej jazdy samochodem rodziców z synem do szpitala w North Platte. Wzbogacenie projekcji o ten element sceniczny na pewno wydłużyłoby czas prezentacji zmagających rodziców o życie dziecka z towarzyszącymi im obawami, lękiem, nawet zwątpieniem w istnienie „dobrego” Boga. Wówczas uzasadniona byłaby postawa Todda, który siedząc w szpitalnej kaplicy (w książce to ciasny pokoik), był w tym momencie niemalże na skraju załamania. Dorosłego mężczyznę przez łzy wołającego do Boga o litość kompletnie wyczerpały zsyłane nań próby (to m.in. z tego powodu zostaje w książce nazwany pastorem-Hiobem). Wydaje się, że akcja filmu od momentu zachorowania Coltona toczy się zbyt szybko, a Todd zbyt łatwo się poddaje.

W całej projekcji zauważa się modyfikację niektórych wątków, co ze strony reżysera było z pewnością zabiegiem celowym. Po pierwsze, przeinacza on wątek ze zdjęciem pradziadka Poppa z czasów młodości. Przypomnijmy, że Colton opisuje go jako

młodego mężczyznę, dlatego nie jest w stanie rozpoznać go na zdjęciach podsuwanych mu przez Todda. Zresztą chłopiec nieustannie podkreśla, że „w niebie nikt nie jest stary!”. W filmie fotografia Poppa nie mieściła się w starej skrzyni w domu. Przechowywała ją matka Todda, dlatego trzeba było ją poprosić o wysłanie zdjęcia, co wiązało się z dość długim wyczekiwaniem na przesyłkę. W ekranizacji to przyspieszenie może po trosze nadać charakter sensoryjności.

Po drugie, reżyser w odmienny sposób kreuje scenę, w której Sonja dowiaduje się o pośmiertnym losie nienarodzonej córki – bezpośrednio od Coltona. W książce motyw ten jest bardziej rozbudowany, bo pani Burpo informacje otrzymuje także od niani chłopca. Widać więc, że Wallace ponownie kondensuje pewne treści, by – chociażby w tym wypadku – uwypuklić relacje syna z matką oraz wyeksponować intymność łączących ich więzi (więc może lepiej było po prostu pominąć wątek niani, która tę wiadomość przekazała potem pani Burpo). Szczególną rolę w tej scenie odegrały bezpośrednie dialogi Sonji i Coltona, obudowane sporym ładunkiem emocji ze strony matki chłopca. Pojawiają się łzy i zmieszanie. Chociaż pani Burpo nie ukrywa swego zaskoczenia, stara się opanować i ostentacyjnie nie objawiać swych uczuć, ale widać po jej mimice i gestach (ociera łzy), że bardzo się wzrusza. Ta wiadomość dotyczy bowiem najbardziej traumatycznego przeżycia, jakie do tamtej pory było jej udziałem. W kadrze filmu pojawia się Todd, który w kulminacyjnym momencie czule obejmuje żonę, a ona roztrzęsionym głosem krzyczy: „Nasze dziecko!”.

Greg Kinnear swoją grą aktorską doskonale odzwierciedla dylematy psychiczne pastora Burpo. Na tle filmu wcale nie gorzej wypada również Kelly Reilly odgrywająca postać jego żony – Sonji Burpo. Fabuła ekranizacji prowadzona jest przez reżysera w taki sposób, że – oprócz wewnętrznego rozdarcia obojga rodziców – pokazuje konflikt między małżonkami: najpierw w opowieści Coltona zaczyna wierzyć Todd, kiedy dowiaduje się o spotkaniu chłopca z Poppem, a dopiero potem Sonja – w momencie poznania prawdy o nienarodzonej córce (w książce tego konfliktu nie było, państwo Burpo jednocześnie zaufali synowi). Aktorzy w swej grze są bardzo wiarygodni. Odzwierciedlają cechy zwyczajnych rodziców, zabieganych, zatroskanych o dobro dzieci, wypełniających codzienne obowiązki. Mimo zmagania się z trudami życia mają czas na rozmowy z pociechami, ale przede wszystkim ze sobą nawzajem. Podejmują dyskusję o problemach, bieżących sprawach. Todd i Sonja stanowią jedno w radości i smutku, na dobre i na złe. Szczególną uwagę należy jednak zwrócić na ich zachowanie w czasie choroby Coltona. Kobieta wydaje się współodczuwać fizyczny ból swojego dziecka. Todd natomiast – jak na głowę rodziny przystało – zachowuje zimną krew i działa: wiezie syna do szpitala, opanowując sytuację, chociaż wewnątrz sam odczuwa niepewność.

Warto zwrócić uwagę na kreację postaci Todda Burpo jako pastora i opiekuna wspólnoty kościelnej. Kinnear swoją grą aktorską przekonuje odbiorcę do swej roli.

Bohater podczas wygłaszania kazań jest opanowany, ale stanowczy. Nie boi się mówić o tym, że jego syn w czasie choroby prawie umarł i odbył podróż do nieba, że widział Jezusa. Mimo że parafianie z czasem zaczynają szemrać za jego plecami, chcąc zmiany duszpasterza, on dalej trwa przy tym, co usłyszał od Coltona, narażając się wielokrotnie na śmiech i wyszydzenie ze strony nawet najbliższych znajomych. Todd zderza się więc z postawami wątpliwych, „niewiernych Tomaszów”. Analogiczna sytuacja spotyka go ze strony niewierzącej pani psycholog, ateistki, do której udaje się, by rozwiązać własne wątpliwości. Chociaż Todd uwierzył Coltonowi, jego wiara przychodziła stopniowo, nie było tej euforycznej akceptacji i pewności, tak oczekiwanej od osoby pastora. Dlatego też zanim Burpo uwierzył, szukał racjonalnych wyjaśnień. W książce wiązało się to z wieloma rozmowami z Coltonem, Sonją, parafianami, w filmie zaś, oprócz wyczerpujących rozmów, reżyser obrazuje rozmówców i sytuacje, czym oddziałuje na percepcję widza.

Ostatnią kreacją aktorską, na którą trzeba zwrócić uwagę odbiorcy, jest Colton Burpo. Chodzi tu nie tyle o jego wygląd zewnętrzny, który *nota bene* jest nad wyraz zbliżony do aparycji prawdziwego Coltona, ile o sposób odzwierciedlenia cech osobowości właściwych chłopcu w jego wieku. Kilkuletni Connor Corum dość wiarygodnie odzwierciedla postać synka państwa Burpo. Trzeba przy tym pamiętać, że to jego aktorski debiut. Dziecięca szczerość, ufność i niewinność sprawiają, że oglądający od razu wierzy w każde jego słowo. O przeżyciach z nieba opowiada spokojnie, bez jakichś nadzwyczajnych emocji, jakby miał świadomość, że przedstawia prawdę o tym, co zobaczył i usłyszał. Jednak z całą sympatią dla kreacji aktorskiej Coltona, brakuje mu tęsknoty za niebem, o której dowiadujemy się z książki. W ogóle jeśli chodzi o wyrażanie emocji, to wydaje się, że młody Corum mógłby bardziej pokazywać radość, smutek czy zdziwienie. Być może wpływ na to miał wiek aktora i brak jeszcze wielu aktorskich umiejętności. Mimo tego można się zgodzić, że chłopiec wzbudza zaufanie i sympatię widza. Odbiorcę filmu może wzbudzić na przykład to, że Colton już tu, na ziemi dostrzega osoby z „tamtego” świata. Jest to może nieco fantastyczne, ale chodzi tu o samo przesłanie adaptacji, że „nieba” człowiek może doświadczyć jeszcze na ziemi, bo anioły i święci są wokół nas. To „świętych obcowanie” wydaje się kwintesencją całej projekcji filmowej.

Tematyka adaptacji filmowej *Nieba...* już samym tytułem może sygnalizować, że widz będzie miał do czynienia z obrazem o charakterze czysto kerygmatycznym, niosącym przesłanie o zbawieniu zawartym w życiu, śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa Chrystusa. Nie jest to jednak film wolny od problemów związanych z ludzkimi wątpliwościami czy niewiarą. Reżyser eksponuje spotykane postawy ludzi wierzących, którzy mimo deklaracji wiary próbują logicznie wyjaśnić to, czego tak naprawdę wy tłumaczyć

nie można. Ich racjonalizm przeradza się w ateizm, gdyż nie potrafią uwierzyć, zaufać (postawa parafian Todda, którzy zamysłają zwolnić Burpo z funkcji pastora).

Badanie adaptacji filmowej *Nieba...* pozwoliło się zastanowić nad kwestią odbioru filmu. W fabule wyraźnie zarysowany jest kontekst protestancki, co może nieco zaburzać myślenie widza-katolika. Przypominają się tu słowa Coltona, który w jednej ze scen uświadamia ojcu, że Bóg chciał, aby ten został pastorem, co wiązało się z przyzwoleniem na założenie rodziny. W książce Todd odniósł się do symboliki krzyża czy spowiedzi świętej, przedstawiając stosunek protestantów do tych znaków katolickich. Warto w tym momencie przytoczyć świadectwo Kolumbijki, Glorii Polo, która – będąc w stanie śmierci klinicznej – również dostała łaski poznania nieba. Chociaż jej przemyślenia nieco odbiegają od opowieści chłopca (Gloria jest katoliczką), to tak jak Colton podkreśla, że miłość Jezusa wobec człowieka – dorosłego i dziecka – jest tak wielka, że nie jesteśmy w stanie tego pojąć<sup>27</sup>.

*Niebo istnieje... Naprawdę!* posiada wiele cech arcyzmu – dzięki genialnej grze aktorskiej, realności opisywanych wydarzeń oraz kreowanej fabule – chociaż nieco fantastycznej, przedstawionej jednak w sposób realistyczny. Reżyser prezentuje własną wizję historii, z jaką się wcześniej zapoznał. Dotyczy to zarówno obrazowania poszczególnych aspektów przestrzeni nieba – bliskich wyobrażeniom ludzkim, jak i rozgrywającej się akcji. Mimo że jest to adaptacja filmowa i reżyser wprowadza do niej własne innowacje, modyfikacje pewnych treści (bo też seans filmowy może się odróżniać od oryginalnego tekstu), nie odbiega ona od najważniejszego przesłania, że niebo istnieje... naprawdę!

### HEAVEN AS A FAMILIAR SPACE – A FILM INTERPRETATION OF THE NOVEL *HEAVEN IS FOR REAL*

#### Summary

*Heaven Is for Real* is a film interpretation of a novel under the same title. It is a story of a four-year-old boy named Colton, who gives an account of his journey to Heaven. His language is amazingly easy and a little bit infantile. Young Burpo depicts details which describe Heaven as a space. He also talks about his meetings and conversations with Christ and the dead members of his family. The most significant role in the movie is played by his father, Todd, who accepts his son's stories but has some doubts. The director of the movie, Randall Wallace, presents a genuine story of an American family, making viewers conscious of the fact that love, fidelity and trust are the most crucial values in human life, on which one should rely.

---

<sup>27</sup> G. Polo, *Od złudzenia do prawdy*, tł. A. Zuba, Katowice 2008.

## NOTY O AUTORACH

**Roksana Blech** – doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Dysertację doktorską przygotowuje pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Daty. W kręgu jej badawczych zainteresowań znajduje się twórczość Bolesława Prusa, literatura i publicystyka drugiej połowy XIX w., problematyka powieści historycznej. Autorka posłowania do najnowszego wydania krytycznego *Faraona* Bolesława Prusa (Warszawa 2014). Publikowała artykuły w pracach zbiorowych, m.in.: *O listach Bolesława Prusa do Juliana Ochorowicza; Pieśń na cześć Sary z „Faraona” i „Pieśń nad pieśniami”. Analiza porównawcza; Samentu – kapłan boga Seta. Studium postaci; O dwóch pieśniach żydowskich (w „Faraonie” Bolesława Prusa).*

**Martyna Budzyła** – absolwentka Uniwersytetu Zielonogórskiego. Ukończyła studia polonistyczne na Wydziale Humanistycznym w 2014 r., obroniwszy pracę dyplomową *Ideologiczne zaplecze filmowych adaptacji lektur dla szkół ponadgimnazjalnych (na wybranych przykładach)* napisaną pod kierunkiem dr. hab. prof. UZ Leszka Jazownika.

**Anna Fimiak-Chwiłkowska** – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zakres badań: teoria przekładu literackiego, krytyka przekładu, tłumacze literatury polskiej i niemieckiej, problematyka transferu elementów kultury. Publikacje: *Das Übersetzen der Kulturbilder. Klaus Staemmlers Übertragungen der polnischen Literatur*, 2013; w tomach zbiorowych m.in. Maria Krysztofiak (Hrsg.): *Probleme der Übersetzungskultur*, 2010; Krzysztof A. Kuczyński (Hrsg.): *Rocznik Karla Dedeciusa*, 2013.

[**Anna Fimiak-Chwiłkowska** – dr, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanische Philologie an der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań.



Forschungsgegenstand: Theorie der literarischen Übersetzung, Übersetzungskritik, Übersetzer der polnischen und deutschen Literatur, Probleme der Transfers von Kulturelementen. Veröffentlichungen: *Das Übersetzen der Kulturbilder. Klaus Staemmlers Übertragungen der polnischen Literatur*, 2013; auch in Sammelbänden, u.a. Maria Krzysztofiak (Hrsg.): *Probleme der Übersetzungskultur*, 2010; Krzysztof A. Kuczyński (Hrsg.): *Rocznik Karla Dedeciusa*, 2013].

**Urszula Gołębiowska** – adiunkt w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się badaniami nad prozą amerykańską XIX w. i początku XX w., ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Henry’ego Jamesa.

**Monika Hernik-Młodzianowska** – dr, ukończyła filologię germańską na Uniwersytecie Zielonogórskim, od września 2001 r. jest pracownikiem Instytutu Filologii Germańskiej na Uniwersytecie Zielonogórskim, od 2007 – adiunktem w Zakładzie Najnowszej Literatury Niemieckiej i Mediów. W roku akademickim 2007/2008 stypendystka DAAD w ramach Małej Szkoły Doktoranckiej – Program Admoni. Jej praca doktorska dotycząca inscenizacji aspektów pamięci i wspomnień w prozie Petera Härtlinga została obroniona na Uniwersytecie Justusa Liebiga w Gießen. Zainteresowania badawcze: najnowsza literatura niemiecka, literatura dziecięca i młodzieżowa, dydaktyka literatury, media, teoria pamięci, adolescencja oraz publikacje dotyczące wybranych autorów, np.: Peter Härtling, Josef Holub, Hans Fallada, Erich Loest, Christa Wolf, Hans-Werner Richter.

[**Dr. Monika Hernik-Młodzianowska:** Studium der Germanistik an der Universität Zielona Góra, seit September 2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Germanistik an der Universität Zielona Góra, seit 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für die Neuste Deutsche Literatur und Medien. Im Studienjahr 2007/2008 DAAD-Stipendiatin im Rahmen der „Kleinen Doktorandenschule – Vladimir-Admoni-Programm“, Dissertation an der Justus-Liebig-Universität Gießen zu Fragen der Inszenierung von Erinnerung in den Werken von Peter Härtling. Wissenschaftliche Beiträge zur Neusten Deutschen Literatur, Kinder- und Jugendliteratur, Literaturdidaktik, Medien, Gedächtnis und Erinnerung, Erinnerungskulturen, Adoleszenz, sowie Publikationen zu ausgewählten Autoren, zum Beispiel: Peter Härtling, Josef Holub, Hans Fallada, Erich Loest, Christa Wolf, Hans-Werner Richter].

**Joanna Kokorniak** – od czerwca 2015 r. magister filologii polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego (tytuł uzyskany na podstawie obrony pracy magisterskiej *Analiza porównawcza leksyki powieści wschodnich Teodora Tomasza Jeża „Szandor Kowacz” i „Narzczona harambaszy”*), autorka publikacji *Obraz duchowości Anny Katarzyny*

*Emmerich na podstawie „Żywota i bolesnej męki Pana Naszego Jezusa Chrystusa...”*, odczytanej na VIII Transdyscyplinarnej Konferencji Naukowej „Język doświadczenia religijnego”, Grzybowo 8-10 września 2014 r.

**Krzysztof Koczyński** – dr nauk humanistycznych, pracownik Instytutu Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Autor trzech książek i kilkudziesięciu artykułów nt. literatury i filmu. Konsultant w dziedzinie mediów. Filmowiec-dokumentalista działający na rynku międzynarodowym. Laureat kilkunastu nagród filmowych. Członek Europejskiej Akademii Filmowej i Polskiej Akademii Filmowej.

**Mirosława Kubasiewicz** – dr nauk humanistycznych, pracuje w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na literaturze angielskiego modernizmu, szczególnie twórczości Katherine Mansfield i Virginii Woolf. Ostatnio, w trzecim tomie utworów zebranych Mansfield (Edinburgh University Press, 2014), ukazał się jej transkrypt tłumaczenia obszernych fragmentów *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego na język angielski, dokonanego przez Mansfield na początku ubiegłego wieku.

**Dorota Kulczycka** – dr hab. prof. UZ, historyk i teoretyk literatury. Autorka ponad osiemdziesięciu publikacji z różnych dziedzin. Do najważniejszych z nich należą cztery monografie: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra 2004); *„Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka* (Zielona Góra 2008), *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (Zielona Góra 2012) oraz *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (Zielona Góra 2012). Autorka opracowania *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (Zielona Góra 2013). Współredaktorka pracy zbiorowej *Powrót do domu. Studia z antropologii i poetyki przestrzeni* (Zielona Góra 2012) oraz kilku tomów serii naukowej „Scripta Humana”.

**Mariola Marczak** – dr hab. prof. UWM, filmoznawca; zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”; kieruje Zakładem Filmu i Nowych Mediów w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; autorka *Poetyki filmu religijnego* (Arcana, 2000), monografii o Krzysztofie Zanussim pt. *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego* (Wyd. UWM, 2011), a także artykułów w czasopiśmie i książkach zbiorowych; redaktor monografii zbiorowej *Film, telewizja i sztuki wizualne w dobie nowych mediów* (UWM, 2014). Interesuje się teologią filmu, geneologią i antro-

pologią filmu, współczesnym kinem polskim, zagadnieniami etyki w mediach i etyki mediów audiowizualnych oraz socjologią mediów audiowizualnych.

**Elżbieta Mikiciuk** – dr hab. prof. UG, pracuje w Katedrze Historii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego; kieruje Pracownią Badań nad Rosją w literaturze i kulturze polskiej w wiekach XIX-XXI. Autorka książek „*Chrystus w grobie i rzeczywistość „Anastasis”*”, „*Rozważania nad „Idiotą” Fiodora Dostojewskiego*” (Gdańsk 2003) oraz „*Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*” (Gdańsk 2009).

**Stefan Radziszewski** – kapłan diecezji kieleckiej, dr hab. teologii, dr nauk humanistycznych, prefekt kieleckiego Nazaretu, pracuje w Wyższym Seminarium Duchownym w Kielcach oraz Pracowni Historii Dramatu na Uniwersytecie Warszawskim.

**Marta Ratajczak** – dr nauk humanistycznych, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. W roku akademickim 2007/2008 stypendystka DAAD w ramach Małej Szkoły Doktoranckiej – Program Admoni. W 2009 r. obroniła pracę doktorską pt. *Facetten von Autorschaft. Hans-Christian Kirsch zwischen Phantastik und Biographik* na Uniwersytecie Justusa Liebiga w Gießen (Niemcy). Od października 1999 r. pracownik Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego, od 2012 – adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Krajów Niemieckojęzycznych. Główne dziedziny badań: niemiecka literatura współczesna ze szczególnym uwzględnieniem literatury dziecięcej i młodzieżowej, teksty (auto)biograficzne i literatura fantastyczna. Najnowsze publikacje dotyczą twórczości takich autorów jak: Hans-Christian Kirsch/Frederik Hetmann, Erich Kästner, Antonia Michaelis, Eleonora Hummel, Anne Dorn, Charlotte Kerner, Suzanne Collins.

[**Marta Ratajczak** – Studium der Germanistik an der Pädagogischen Hochschule in Zielona Góra, seit Oktober 1999 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Germanistik an der Universität Zielona Góra, seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Literatur und Kultur der deutschsprachigen Länder mit dem Schwerpunkt Neuste Deutsche Literatur. 2007/2008 DAAD-Stipendiatin im Rahmen der „Kleinen Doktorandenschule – Vladimir-Admoni-Programm“, Promotion an der Justus Liebig-Universität Gießen mit der Dissertation *Facetten von Autorschaft. Hans-Christian Kirsch zwischen Phantastik und Biographik* (2009); wissenschaftliche Beiträge zur Neusten Deutschen Literatur, Kinder- und Jugendliteratur, Adoleszenz, Didaktik, Phantastik, Gedächtnis und Erinnerung und Erinnerungskulturen, sowie Publikationen zu ausgewählten Autoren: Hans-Christian Kirsch/Frederik Hetmann, Eleonora Hummel, Anne Dorn, Antonia Michaelis, Erich Kästner, Charlotte Kerner u.a.].

**Krzysztof Trojanowski** – adiunkt w Katedrze Filologii Romańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, autor publikacji z zakresu kultury Francji i historii filmu, m.in. monografii *Marcel Carné – klasyk francuskiego kina* (Wyd. Nauk. UMK, 2011) i *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa* (Wyd. Nauk. PWN, 2014).

**Barbara Zwolińska** – dr hab. prof. UG, literaturoznawca. Pracuje w Katedrze Literatury Polskiej. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX w. Interesuje się również polską i obcą literaturą XX i XXI w. Autorka ośmiu monografii: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej (na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego)*, Gdańsk 2002; *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2007; *Podróże Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010; *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010; *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia*, Gdańsk 2011; *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012; *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014; *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy*, Gdańsk 2014. Opublikowała kilkadziesiąt artykułów i recenzji w pracach zbiorowych oraz pismach literackich, m.in. w „Pamiętniku Literackim” oraz „Ruchu Literackim” (np. *Frenetyczny obraz śmierci w „Agaj-Hanie” Zygmunta Krasińskiego*).



## INDEKS OSÓB

### A

Adamik Laco 12, 108, 111, 112, 114-118,  
120-122, 124, 126, 127  
Altman Rick 171  
Ambros Aleksandra 147  
Andrew Dudley 10, 104, 269  
Andriolli Michał Elwiro 22, 24, 29  
Andrzejewski Jerzy 24  
Antczak Jerzy 54  
Araszkiewicz Feliks 55  
Armstrong Charles K. 257, 261  
Arnheim Rudolf 147, 148  
Arystoteles 264  
Atkins Eileen 148, 150, 156, 157  
Auerbach Erich 174  
Augustyn z Hippony, św. 265  
Axel Gabriel 141

### B

Bába Krisztina 73  
Báky Josef von 247  
Balaban Bob 183  
Bałaban Majer 183  
Baran Bogdan 156  
Bardot Brigitte 109  
Bathrick David 192, 193, 210  
Bauer Alfred 65  
Bazin André 36

Bednarczyk Antoni 23  
Bell Ian F.A. 63  
Ber Ryszard 62  
Bergson Henri 145  
Besson Luc 138, 144  
Biedrzycka Magdalena 65  
Bielenia Tomasz 135  
Bielicka Hanka 214, 221  
Bielicki Wowo 65  
Birek Wojciech 175  
Birkin Andrew 131  
Blake William 136  
Blech Roksana 11  
Bloch Augustyn 55  
Bloom Harold 146  
Błęcka-Kolska Grażyna 131  
Bochenek Zbigniew 132, 133, 135, 137  
Borstnar Nils 247, 252, 254, 262  
Bourdieu Pierre 11, 36, 37  
Brodzka Alina 71  
Brok Bronisław 13, 213-216, 227-229  
Brustman Andrzej 65  
Brydziński Wojciech 28  
Bryll Ernest 143  
Buchholtz Mirosława 160  
Buczacki Jerzy 56  
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 121  
Budzyła Martyna 11  
Bugajski Ryszard 117

Burek Wincenty 65  
Burpo Cassie 266, 268  
Burpo Colton 14, 266-268, 271-278  
Burpo Popp 267, 271, 273, 275, 276  
Burpo Sonja 266-268, 276, 277  
Burpo Todd 265-268, 271-278  
Burszta Michał 134, 135, 141  
Burszta Wojciech Józef 180  
Burzyńska Anna 176  
Butler Judith 161, 166

**C**

Campbell Joseph 180  
Campion Jane 160  
Cardinale Claudia 109  
Carman Taylor 161  
Carroll Noël 103  
Caughie Pamela L. 147  
Chaplin Charlie 26  
Cheung Cindy 182  
Chętnik Adam 219  
Chiaromonte Nicola 138  
Chmurkowska Maria 226  
Chmurkowski Feliks 214, 224  
Chouhury Sarita 184  
Chrystus 23, 92, 93, 100, 138, 142, 184, 266,  
273, 274, 277, 281  
Cichowicz Stanisław 137  
Collins Suzanne 233-236, 243-245, 248,  
282  
Corum Connor 277  
Crosland Alan 26  
Cuarón Alfonso 248  
Czartoryski Bartosz 68, 69  
Czauski Marian 214  
Czubiński Antoni 115, 116, 119  
Czyżak Agnieszka 71

**D**

d'Arc Joanna 20-22, 33  
Data Jan 60, 279  
Dąbrowska Maria 58  
Dąbrowski Jan Henryk 28, 29

Delacroix Eugène 44  
Delteil Joseph 21  
DeMille Cecil B. 26  
Derrida Jacques 176  
Diatłowski Jerzy 117  
Dipont Magdalena 65  
Dipont Małgorzata 62  
Donner Richard 134  
Dostojewski Fiodor 11, 12, 59, 83, 87, 89-89,  
94, 96-99, 101, 292  
Doyle Carol 165  
Dreikoppel Tomasz 111, 123  
Dreyer Carl Theodor 21, 22  
Drozdowski Bogumił 215, 226  
Dudek Antoni 115, 117-119  
Dupee Frederick Wilcox 159  
Duszyński Jerzy 214  
Dymsza Adolf 214, 216, 219, 222  
Dzieniaśiewicz Monika 65

**E**

Eco Umberto 194, 197, 198  
Edelman Paweł 65, 69, 77  
Egan Kate 234, 241, 245  
Eichinger Bernd 131, 132  
Eile Stanisław 60  
Englert Jan 65, 73, 80  
Epstein Jean 195, 196, 210

**F**

Faryno Jerzy 188  
Feldman Krystyna 85  
Fellini Federico 109, 134, 144  
Ferency Adam 131  
Fiennes Ralph 136  
Fimiak-Chwiłkowska Anna 13  
Fita Stanisław 56  
Fleming Ian 13, 192, 194, 196-199, 204, 210,  
211  
Flinik Joanna 250, 261  
Fogg Mieczysław 226  
Fonda Jane 109  
Forman Miłoś 55

Forster Edward Morgan 159  
 Frasyniuk Władysław 121  
 Freud Sigmund 109, 110, 145  
 Friedkin William 134  
 Friszke Andrzej 116  
 Fromm Erich 107  
 Fronczewski Piotr 121, 125, 126  
 Frycz Jan 91, 116  
 Fulińska Agnieszka 173  
 Fusini Nadia 146

## G

Gajos Janusz 87, 94, 131, 134, 137  
 Galant Jan 71  
 Gargano James W. 160  
 Gazda Janusz 57  
 Gennep Arnold van 180  
 Gide André 5, 159  
 Gilbert Craig 194  
 Glen Iain 48  
 Glover Crispin 48  
 Głowacka Oktawia 55  
 Godzic Wiesław 270  
 Godzimirski Jakub M. 137  
 Goebbels Joseph 21  
 Goetel Ferdynand 26  
 Goethe Johann Wolfgang 79, 191, 192  
 Goldstein Bruce 195, 210  
 Gołębiowska Urszula 13  
 Gombrowicz Witold 20, 23, 41, 45-50, 134  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 32  
 Göring Hermann 216  
 Gorris Marleen 12, 148, 150, 156, 157  
 Gottlieb Franz Josef 247  
 Górska Irena 54  
 Górska Stefania 214, 216  
 Górski Konrad 27  
 Grabner Haider Anton 266  
 Gray-Cabey Noah 183  
 Gregg Colin 148  
 Gregory Melissa Valiska 167  
 Greimas Algirdas Julien 185  
 Griffin Susan M. 162

Griswold John 205, 210  
 Grottger Artur 43, 45  
 Grzesiek Michał 199, 210  
 Gutorow Jacek 176  
 Gutfeld Dorota 160

## H

Hager Ludwik 55  
 Hajdacki Wojciech 19  
 Hamela Jacek 65  
 Hansen Mark B.N. 161  
 Harris Thomas 136  
 Has Wojciech Jerzy 38, 40, 53  
 Haupe Włodzimierz 39, 40  
 Hayward Susan 24, 26  
 Heidegger Martin 146, 156  
 Heil Reinhold 131, 135  
 Helman Alicja 9, 10, 22, 24, 27, 35, 62, 83, 100, 103-106, 269  
 Hendrykowski Marek 12, 83, 85, 134  
 HERNIK-MŁODZIANOWSKA Monika 14  
 Heydel Magdalena 160  
 HICKETHIER Knut 245, 247, 248, 252, 253, 255, 261  
 Hitler Adolf 21, 27, 47  
 Hoffman Dustin 131, 133  
 Hoffman Jerzy 37-39  
 Holland Agnieszka 13, 159-161, 164, 166, 168, 169  
 Holoubek Gustaw 12, 41-43, 108, 120, 121-123, 125, 126  
 Hopfinger Maryla 9, 36, 100, 104, 270  
 Hopkins Anthony 136  
 Hopper Edward 67, 76, 77  
 Horne Philip 159  
 Howard Bryce Dallas 183  
 Howard Richard 183  
 Huk Tadeusz 114  
 Hunter Allan 148  
 Hurd-Wood Rachel 131  
 Hurley Natasha 159



**I**

Irigaray Luce 165  
Iwaszkiewicz Jarosław 32, 65-68, 70-78, 80  
Iwiński Tadeusz 117  
Izzo Donatella 160

**J**

Jackiewicz Aleksander 56, 271  
Jackson Peter 247  
Jackson Samuel L. 173  
James Henry 13, 159-163, 167, 169, 200  
Jan Paweł II, św. 120, 126, 143  
Janda Krystyna 65, 66  
Janion Maria 33, 44  
Jankowska-Cieślak Jadwiga 65  
Jankowski Andrzej 180  
Jankowski Waclaw 214, 216, 221  
Jański Jakub 71  
Jaruzelski Wojciech 115-119, 122  
Jędrychowska Maria 71  
Jopkiewicz Tomasz 131-134, 136, 137, 139, 141  
Juszczak Wiesław 154, 155  
Juszkiewiczowa Janina 55

**K**

Kaczyński Lech 120, 121, 123  
Kafka Franz 59, 176  
Kaleta Tytus 177, 180  
Kałużyński Wojciech 68  
Kałużyński Zygmunt 57, 63  
Kania Stanisław 117  
Kaniecki Przemysław 43-45  
Kasprysiak Stanisław 138  
Kästner Erich 247, 282  
Katafiasz Olga 26  
Kaufman Philip 111  
Kawalerowicz Jerzy 11, 24, 53-63  
Kerner Charlotte 14, 247-257, 259-262, 282  
Kersten Krystyna 115  
Kęsicka Karolina 193-195, 210

Kieślowski Krzysztof 43  
Kijowski Andrzej 54, 61, 63  
Kilar Wojciech 143  
Kinnear Greg 276  
Klejsa Konrad 107, 109, 131  
Klimek Johnny 131  
Kłosiński Edward 67, 71, 72, 76  
Knilli Friedrich 193, 210  
Kolski Jan Jakub 12, 131, 132, 134, 138, 142-144  
Kokorniak Joanna 14  
Kołodzyński Andrzej 35, 91, 199  
Komasa Jan 27  
Komza Małgorzata 22, 24  
Konieczny Zygmunt 131  
Konwicki Tadeusz 24, 41-44, 55, 144  
Kopczyński Krzysztof 10, 20  
Kopeć-Umiastowska Barbara 163  
Kornatowska Maria 56, 61  
Korwin-Mikke Janusz 115  
Kosecka Barbara 37-41, 46, 48  
Kossak Jerzy 110  
Kossak Wojciech 19-20  
Kracauer Siegfried 21, 33  
Kramarik Akiane 273, 274  
Kraszewski Józef Ignacy 32  
Kreibich Heidi 252, 261  
Kreuzer Helmut 245  
Kryzstofiak Maria 196, 210, 279  
Kubasiewicz Mirosława 12  
Kubisiowska Katarzyna 37-41, 46, 48, 71  
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 71  
Kulczycka Dorota 13  
Kumor Aleksander 270  
Kundera Milan 111, 119  
Kunicki Wojciech 132, 136, 138  
Kuroń Jacek 119  
Kurski Jacek 119  
Kwaśniewski Aleksander 115, 118, 120

**L**

Lämmert Eberhard 235  
Lang Fritz 21

Lavergne Maja 145  
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz)  
 33  
 Lelouch Claude 55  
 Lemhagen Ella 247  
 Levinas Emmanuel 161  
 Linda Bogusław 37, 38, 131  
 Linke Monika 160  
 Lisak Agnieszka 192  
 Lock Brian 83, 92  
 Lubelski Tadeusz 9, 22, 23, 29, 40, 69, 215,  
 270  
 Luhrmann Baz 38, 39  
 Lumière August Marie Louis 23  
 Lumière Louis Jean 23

## Ł

Łoch Eugenia 56  
 Łomnicki Tadeusz 48  
 Lotman Jurij 188  
 Łotysz Józef 65  
 Łukasiewicz Małgorzata 131

## M

Mach Jaroslav 214  
 Machwitz Zygmunt 57, 61  
 Maciejewska Magdalena 83, 94  
 Macierewicz Antoni 119  
 Madej Alina 19, 22, 29, 33  
 Majewska Agnieszka 132  
 Makowski Stanisław 32  
 Maldis Marek 19  
 Malinowska Agata 67, 68  
 Malle Louis 109  
 Mamoulian Rouben 56  
 Mankiewicz Joseph L. 56  
 Mann Tomasz 105  
 Márjai Sándor 66, 69-73, 75, 80  
 Marczak Mariola 12  
 Marczewska Marzena 143  
 Markiewicz Henryk 171

Markowski Michał Paweł 176  
 Marzec Andrzej 165  
 Marzec Anna 42, 48  
 Matejko Jan 22, 29  
 Matuszewski Bolesław 32  
 Matyjaszkiewicz Tomira 65  
 Mazowiecki Tadeusz 117, 118, 120  
 Mazurkiewicz Wiesława 56  
 Meinl Julius 223  
 Memches Filip 115  
 Merleau-Ponty Maurice 161, 165  
 Michałowski Kazimierz 62  
 Michnik Adam 115, 117, 119  
 Mickiewicz Adam 10, 20-23, 26-34, 41-44,  
 59  
 Miczka Tadeusz 35, 188, 269  
 Mieszkowski Tadeusz 266  
 Mieth Angela 192  
 Mikiciuk Elżbieta 11, 12  
 Milecki Mieczysław 65  
 Miller J. Hillis 146  
 Miller Mollie 247  
 Miłosz Czesław 33  
 Mokranowska Zdzisława 71  
 Monaco James 25  
 Montesquieu Charles Louis de 133  
 Mora Philippe 27  
 Morawski Kazimierz 109, 111, 126  
 Mościcki Ignacy 19  
 Murnau Friedrich Wilhelm 33  
 Mykietyń Paweł 65, 69

## N

Napoleon I Bonaparte, cesarz 28  
 Nasiadko Ewelina 181  
 Newell Mike 247  
 Niblo Fred 26  
 Nietzsche Friedrich 136  
 Norwid Cyprjan Kamil 23, 32  
 Nowak Jerzy 85  
 Nowina-Przybylski Jan 214

**O**

Oldman Gary 138  
Olszewski Jan 119, 121  
Ordyński Ryszard (właśc. Dawid Blumenfeld) 10, 11, 19-23, 26-34  
Osadnik Waclaw 270  
Osęka Andrzej 56  
Ostałowska Dominika 86, 94

**P**

Pabst Eckhard 252  
Pachciarek Paweł 266  
Palczewska Danuta 270  
Paluch Łukasz 67  
Pasikowski Władysław 38  
Pasolini Pier Paolo 108-110  
Passendorfer Jerzy 214  
Pawłowski Piotr 56, 60  
Peltz Nicola 182  
Percival Brian 248  
Peter Klaus 197  
Petrović Aleksandar 55  
Phillips Adam 165  
Pieczyński Krzysztof 131  
Pieścikowski Edward 53, 54, 63  
Pietrucha Julia 65  
Piłsudski Józef 19, 40  
Pindel Tomasz 143  
Pio da Pietrelcina, św. 143  
Piotrowski Grzegorz 71  
Piotrowski Lech 54  
Platon 263, 264  
Plesnar Łukasz A. 26  
Plisiecki Janusz 56, 61  
Płażewski Jerzy 56, 57  
Płotnicki Bolesław 214  
Podhorska-Okołów Stefania 54, 55  
Podsadecka Joanna 66  
Polański Roman 38, 133  
Polo Gloria 278  
Pontecorvo Gillo 55  
Portman Natalie 138  
Potter Sally 148

Pressburger Emeric 247  
Preußner Heinz-Peter 192, 193  
Propp Władimir 185-187  
Prus Bolesław 11, 40, 53-63  
Przedworski Andrzej 83, 95  
Przybylski Ryszard 71, 214  
Przyłipiak Mirosław 103, 109  
Ptak Krzysztof 83, 95  
Puchalska Joanna 28  
Putin Władimir 117

**R**

Raczek Tomasz 67, 70  
Radziszewski Stefan 12, 143  
Ratajczak Marta 14, 250  
Ratner Brett 136  
Redgrave Vanessa 148  
Reilly Kelly 276  
Reno Jean 138  
Reymont Władysław 37  
Rickman Alan 131  
Rivkin Julie 162, 168  
Roosevelt Franklin Delano 217  
Rossetti Dante Gabriel 44  
Rowling Joanne Kathleen 247  
Roß Dieter 191, 192  
Różewicz Stanisław 53  
Rutkowska Krystyna 85  
Rybkowski Jan 37  
Rysiówna Zofia 65  
Rywin Lew 123

**S**

Sackville-West Vita 145  
Sade Donatien Alphonse de 133  
Salecki Jerzy Andrzej 61  
Samozwaniec Magdalena 30  
Sampson George 110  
Sartre Jean-Paul 110  
Schaack Michael 247  
Schmitt Jean-Claude 137, 141  
Schübel Rolf 248, 253  
Seebaß Gottfried 191

- Seiffert Dieter 197  
 Serra Éric 138  
 Shakespeare William 25, 39, 152, 153, 187  
 Shima Koji 247  
 Shyamalan Night Manoj 13, 171-188  
 Skolimowski Jerzy 41, 45-47, 49, 50  
 Skrzepiński Jerzy 55  
 Skrzypczak Piotr 9, 10, 53, 63, 270  
 Skwarczyńska Stefania 103, 179  
 Słomczyński Maciej 153  
 Słonimski Antoni 33  
 Słowacki Juliusz 46, 74  
 Smith Angela 152  
 Smith Will 172  
 Sobolewski Tadeusz 68, 69  
 Sofokles 12, 59, 108-110, 112, 113, 117, 119, 122-126  
 Sölkner Martina 193, 196  
 Sosnowski Jerzy 143  
 Sowińska Irena 22, 26  
 Špidlik Tomáš 131  
 Sprudin Sergiusz 65  
 Stachówna Grażyna 22, 29  
 Staff Leopold 79  
 Stasiński Maciej 67  
 Sternberg von Joseph 147  
 Stöckl Hartmut 192, 195  
 Stroński Maciej 22  
 Strug Andrzej (właśc. Tadeusz Gałęcki) 26  
 Struzik Elżbieta 161  
 Strzałka Jan 70  
 Stuhr Jerzy 138  
 Stypułkowski Marek 117  
 Suchocka Agnieszka 37  
 Süskind Patrick 12, 131-133, 135, 138, 140, 144, 248  
 Suworow Aleksander 42  
 Swift David 247  
 Swinton Tilda 148  
 Syska Rafał 22  
 Szafiański Andrzej 65, 66, 69  
 Szajda Paweł 65, 68, 78  
 Szapolowska Grażyna 43  
 Szczeklik Andrzej 72  
 Szczepański Tadeusz 22  
 Szekspir William, zob. Shakespeare William 25, 39, 187, 152, 153  
 Szwejkowski Zygmunt 62  
 Szyłak Jerzy 171, 172, 174, 175, 179  
 Szymanis Eligiusz 32
- Ś**
- Ślesicki Maciej 38  
 Śłósz Anna 37-39  
 Śmiałkowski Kamil M. 194, 197, 199  
 Śmiałowski Piotr 137  
 Śpiewak Paweł 123
- T**
- Taborski Roman 54  
 Tanalska Anna 188  
 Tarantino Quentin 144  
 Taras Katarzyna 164  
 Tarnowska Krystyna 149  
 Tatarkiewicz Anna 61  
 Taviani Paolo 25  
 Taviani Vittorio 25  
 Termińska Kamila 71  
 Todorov Tzvetan 183  
 Toeplitz Jerzy 271, 273  
 Toeplitz Krzysztof Teodor 61, 175  
 Tokarska-Bakir Joanna 180  
 Tolkien John Ronald Reuel 187, 247  
 Tom Konrad 214  
 Tomasz z Akwinu, św. 264, 265  
 Tornatore Giuseppe 141  
 Trela Jerzy 117, 121  
 Treliński Mariusz 11, 83-85, 88-91, 93, 95-98, 100, 101  
 Trojanowski Krzysztof 13  
 Tryc Krystyna 150  
 Trzaskowski Zbigniew 143  
 Tykwer Tom 12, 131-133, 135, 136, 138, 140-143, 248  
 Tyszkiewicz Teresa 61

**U**

Uliasz Stanisław 175  
Ulicka Danuta 185

**V**

Vadim Roger 109  
Arnold van) 180  
Vilsmaier Joseph 247  
Visconti Luchino 105

**W**

Wagner Richard 21  
Wajda Andrzej 24, 32, 65, 69-71, 73, 74,  
76-78, 80  
Wallace Randall 271, 273, 275, 276  
Walter Benjamin 191  
Wałęsa Lech 115  
Wasowski Jerzy 227  
Waszyński Michał (właśc. Mosze Waks) 27  
Wawrzyniak Antoni 28  
Welles Orson 40  
Wells Herbert George 159  
Whishaw Ben 131, 133  
Widawska Barbara 250  
Wiechecki Stefan (Wiech) 13, 213, 214,  
225  
Wielopolska Maria Jehanne 30  
Kaufman) 26, 28  
Wierzewski Wojciech 24, 36, 269  
Wierzyński Kazimierz 26  
Willis Bruce 173  
Winnicott Donald W. 165  
Wojtyga-Zagórska Wiesława 185  
Wojtyszko Maciej 46  
Woodard Charlayne 175  
Woolf Virginia 12, 13, 145-150, 152, 155  
Wójcik Jerzy 56  
Wójcik Tomasz 71  
Wright Jeffrey 181, 183,  
Wulff Hans Jürgen 252  
Wyler William 56

**Y**

Yates David 247

**Z**

Zacharias Greg W. 159  
Zajączek Józef 135, 137  
Zanuck Darryl F. 56  
Zawadzka Maria 171  
Zawiśliński Stanisław 62  
Zelnik Jerzy 56, 59  
Zusack Mark 248  
Zwolińska Barbara 11  
Zwanecki Andrzej 181, 182  
Zybura Marek 132

**Ż**

Żeromski Stefan 23  
Żmijewski Artur 41, 43  
Żukrowski Wojciech 24  
Żuławski Andrzej 133  
Żurek Łukasz 172, 178, 180, 181, 188  
Życieńska Ewa 145