

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”¹. W filmoznawstwie termin ten został przejęty i użyty na oznaczenie „dzieł ekranowych, które są transpozycjami utworów literackich i teatralnych”². 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 sytuacje³.

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

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

² *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).

³ *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 dzieła⁴.

Ekranizacja jest swoistym przekładem, który zawiera odczytanie, interpretację utworu literackiego poprzez filmowy system znaków. Przy czym wieloznaczność struktur umożliwiła różne przekłady⁵. 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 przekładanego⁶.

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 status⁷.

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

⁴ W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 15-17.

⁵ 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.

⁶ *Ibidem*, s. 82.

⁷ 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 działalności⁸.

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 założeń⁹.

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 Ślórsarz 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 oddany¹⁰. Reżyser zarysował jedynie związki między bohaterami, omijając drastyczność, z jaką przedstawione są one w książce. O złagodzonej wizji chłopstwa zadecydowały 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 człowieka¹¹.

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

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

⁹ 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 [dostęp: 17.05.2014].

¹⁰ A. Ślórsarz, *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.

¹¹ 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 filmu¹². 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 wzroku¹³.

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)¹⁴. 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

¹² Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 84.

¹³ *Ibidem*, s. 156.

¹⁴ 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)¹⁵. 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”¹⁶. 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 krajobraz¹⁷. 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

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 170.

¹⁶ *Ibidem*, s. 172.

¹⁷ 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 Werony¹⁸. 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 historycznej¹⁹. 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 manekin²⁰. 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 antytalitarne 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

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 157.

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

²⁰ 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 poetyckich²¹.

„Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”²². 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 przyszłość²³.

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

²¹ *Ibidem*, op. cit., s. 92-93.

²² A. Mickiewicz, *Dziady, część III*, Gdańsk 2000, s. 101-102.

²³ Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, op. cit., s. 94.

na jego słowach²⁴. *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 wymowne²⁵, 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 milijony
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 płodu²⁶.

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.

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

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ 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”²⁷. 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”²⁸. 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 Senatorsa 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 Senatorsa 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 Grottagera²⁹.

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 przyszły siły moje,
Skąd do Ciebie przyszły Twoje [...]
Tę władzę, którą mam nad przyrodzeniem,
Chcę wyrzucić na ludzkie dusze...³⁰,

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

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

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

²⁹ P. Kaniecki, *op. cit.*, s. 86-87.

³⁰ 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-Polonii³¹. 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 Janion³². 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)³³.

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 prawo³⁴.

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 świeczkę³⁵.

³¹ Zob. P. Kaniecki, *op. cit.*, s. 97-99.

³² *Ibidem*, s. 104-105.

³³ Zob. *ibidem*, s. 116-117.

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

³⁵ 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 wspólnoty³⁶.

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”³⁷. Kiedy Guślarz wypowiada słowa:

Wszak nie nucim po kołędzie,
Nucimy piosnkę żałoby [...]
Dalej z nami, kto rozpacza,
Kto wspomina i kto życzy³⁸,

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 roku³⁹. 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

³⁶ Zob. *ibidem*, s. 87-89.

³⁷ *Ibidem*, s. 34-35.

³⁸ *Lawa. Opowieść o „Dziadach”...*

³⁹ 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 zachwyceni⁴⁰.

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 Sinclera 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)⁴¹.

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 tenisowych⁴².

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.

⁴⁰ Zob. B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 18.

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

⁴² 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 kraju⁴³. 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

⁴³ 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 absurdy 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 realizmu⁴⁴. 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 rolę⁴⁵. 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, udawania⁴⁶.

Dodana na potrzeby filmu (reżyser zapewne domyślał się, że widzom będzie nastolatek) 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

⁴⁴ B. Kosecka, K. Kubisiowska, *op. cit.*, s. 43-44.

⁴⁵ A. Marzec, *op. cit.*, s. 72-73.

⁴⁶ 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 zdziecinienia. 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 zdziecinienia. 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 żalosna 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.