

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 wrywa 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 za ledwie 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, oblizując 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 „niedobrego uśmieszku”; 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. Słychać 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, uchodzisz 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 zasrany 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 tchórza?”<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 ponizenia, 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 rozpisanie 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 gwoździemi. Niemal w tym samym czasie, w którym zamykana, a potem wynoszona jest trumna, ta, która leży przeciw 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 ręku 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 kontemplować. 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.