

Dagna Krysiak

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

**Wielcy pisarze i wielcy reżyserowie.
Konflikt środków przekazu w adaptacji literatury przez X muzę**

Powszechnie słowo adaptacja wciąż kojarzy się jedynie z przeniesieniem na srebrny ekran słowa pisanego, zatem oryginału literackiego. A już samo sformułowanie oryginał literacki sugeruje, że dzieło filmowe jest kopią, co prowokuje niesprawiedliwy sąd, iż adaptacja funkcjonuje zamiast książki. Niniejszy artykuł powstał z przekonania o potrzebie obrony autonomiczności adaptacji jako dzieła artystycznego nie tylko dlatego, że rodzi się ona ze współpracy, nie z zamiany, często z wybitną literaturą, ale także ze względu na wysokie walory plastyczne wielu adaptacji, podkreślające odmiennosc medium, jakim jest X muza. Powyższe i poniższe przemyślenia są efektem pracy nie teoretyka, lecz praktyka sztuk pięknych, co warunkuje interdyscyplinarne podejście do przedmiotu analizy.

Do problematyki adaptacji filmowej trafnie nawiązują przemyślenia Wojciecha Jerzego Hasa, który twierdzi, że spotkania z literaturą najbardziej pobudzają wyobraźnię i pomagają w pracy nad filmem. Twierdzi również, że każdy, kto chciałby zająć się kręceniem filmów, powinien dużo czytać i słuchać muzyki klasycznej, aby nauczyć się z nich kompozycji i harmonii¹. Lecz nawet tak złożone podejście do adaptacji nie uchroni twórcy literackiego i filmowego przed konfrontacją dwóch odmiennych mediów: środkiem wyrazu literatury jest słowo i język, natomiast filmu – obraz i dźwięk tworzące fonofotograficzne odbicie realnej rzeczywistości. Zatem przeniesienie utworu literackiego na ekran jest operacją opartą na odmiennych formach interakcji z odbiorcą, co okazuje się nie stanowić prostego zabiegu zamiany słów na obrazy i dźwięki.

Konfrontując słowo i obraz, jako odrębne nośniki przekazu artystycznego, nie staram się porównywać ich wartości, lecz poprzez analizę i interpretację plastycznych środków oddziaływania kina z widzem na przykładzie wybranych adaptacji filmowych udowadniam, iż prowadząc artystyczny dialog z literackim pierwowzorem, filmy te podnoszą adaptację do rangi sztuki – w dużej mierze wizualnej.

¹ Swoim studentom daję nawet zadanie: muszą oni skonstruować krótki film posługując się tylko obrazem i dźwiękiem, bez dialogów. Dowodzi to czy student umie opowiadać i czy ma coś do powiedzenia.

Samo pojęcie adaptacji, nawet z definicji nie jest jednoznaczne. Pod względem problematycznym wyróżniają się trzy zdania:

- M. Hopfinger: adaptacja jest przekładem intersemiotycznym z udziałem znacznego współczynnika interpretacji.
- A. Helman: adaptacja nie jest przekładem, utwór literacki i jego ekranizacja to dwie odrębne wypowiedzi na ten sam temat.
- T. Lubelski: istotą adaptacji jest uchwycenie napięcia między sytuacją komunikacyjną nadawcy utworu literackiego (pisarz) a tą sytuacją, w której tkwi filmowiec. Nie jest to równoznaczne z aktualizacją treści powieści.

Można też porównać jak definicje te odnoszą się do objaśnienia terminu: film autorski, który powstaje w wyniku osobistego, wszechstronnego udziału w różnych pracach nad filmem jednego człowieka. Jest on z reguły autorem scenariusza i reżyserem, często gra główną (lub inną) rolę, komponuje oprawę muzyczną, projektuje dekoracje. Film autorski odznacza się intensywnym piętnem osobowości autora, nieraz subiektywizmem w potraktowaniu tematu, treści i formy filmu (McFarlane 1999: 13).

Można zatem stwierdzić, że adaptacja jest interpretacją wypowiedzi literackiej pisarza przez wypowiedź audiowizualną reżysera, obie wersje zachowują podejście autorskie i posługują się przypisanym sobie językiem i zespołem kodów, przy czym powstanie filmowego dzieła sztuki nie oznacza odejścia od pierwowzoru.

Filmy, które chciałabym zaprezentować, czerpią głęboko z tekstu literackiego, nie będąc jednak ani niemal dosłowną ekranizacją prozy, ani nie sprowadzają tekstu tylko do roli kontekstu czy inspiracji. Są za to autorską, plastyczną interpretacją filmową dzieła literackiego, spotkaniem wielkiej prozy z wielkim kinem.

Pierwszym z reżyserów, który zaprzęga przede wszystkim wizualne możliwości przekazu języka kina, aby przenieść na ekran historie bogate i w słowa, i w obrazy jest Jerzy Kawalerowicz. Większość jego filmów to adaptacje literatury, która została przetworzona w dzieła oryginalne, naznaczone twórczą indywidualnością².

Jednym z jego najbardziej dojrzałych artystycznie, ale i prowokujących drażliwym tematem filmów, jest adaptacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza z 1943 roku, pt. *Matka Joanna od Aniołów*. Reżyser, śladami Jarosława Iwaszkiewicza, przeniósł w 1960 roku sławną w Europie i wielokrotnie zobrazowaną w dziełach artystów i pisarzy historię opętania Sióstr Urszulanek z francuskiego klasztoru w Loudun do zagubionego na kresach dawnej Rzeczypospolitej Ludynia, z wieku XVII w wiek XVIII (Helman 1986). Film przedstawia właściwie epilog tej opowieści, czyli historię księdza Suryna, którego miłość do głównej bohaterki skłania do zbrodni, do oddania duszy demonom w zamian za wyzwolenie Matki Joanny.

Adaptacja Jerzego Kawalerowicza pozostaje wierną opowiadaniu na płaszczyźnie fabularnej, w dialogach i kreacji bohaterów odbiega jednak od literackiej narracji Iwaszkiewicza. Redukuje przestrzeń wertrykalną utworu na rzecz rozbudowania

² Choć Jerzy Kawalerowicz tworzył w czasach tzw. szkoły polskiej, sam pozostawał poza jej głównym nurtem. Szkoła polska zazwyczaj kierowała się perspektywą narodową – jej wielkim tematem był los Polaka. Natomiast Jerzy Kawalerowicz wybrał tematykę uniwersalną.

przestrzeni horyzontalnej, w jakiej rozgrywają się relacje między młodym egzorcystą (Mieczysław Voit) i opętaną przez osiem demonów przeoryszą klasztoru Panien Urszulanek (Lucyna Winnicka). Starcie bohaterów ma początkowo zabarwienie metafizyczne, ale powoli odsłania się jego bardzo człowiecza istota: pragnienie miłości mężczyzny i kobiety. Kawalerowicz stworzył film o naturze człowieka i jej samoobronie przed narzuconymi ograniczeniami i dogmatami, konfrontując przy tym dwa ważne elementy kształtujące człowieka – miłość i wiarę (Burzyńska-Keller 2000: 86–87).

Opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza stało się dla Jerzego Kawalerowicza kanwą do psychologicznego studium natury ludzkiej, świadomie ograniczanej przez zakazy zewnętrzne, np. religijne. Posuwając się dalej, dostrzec można doskonale zarysowaną również w opowiadaniu manierę antyfeministyczną. Mizoginizm występował często u Jarosława Iwaszkiewicza, gdyż stał u narodzin jego młodzieńczej prozy. W dziele filmowym niechęć do kobiet skupia się w napiętnowaniu szalonych zakonnic przez otoczenie. W postaci Joanny ciekawscy wieśniacy widzą rozpustną i próżną kusicielkę, która każdego pobożnego człowieka zwiedzie na złą drogę. Jednak sama bohaterka uważa siebie za inteligentną i niedocenioną kobietę. Chce być kimś, świętą, potępioną – obojętne, byle osiągnąć wielkość. Jako jednostka nieprzeciętna, nie może pogodzić się z narzuconym jej przez rodzinę życiem zakonnym. Jest to zatem młoda, świadoma swej wartości osoba uwięziona w konkretnych realiach, odsunięta od normalnego życia, co prowadzi ją do ucieczki w szaleństwo (Burzyńska-Keller 2000: 86–87). Kawalerowicz wizualizuje oboje głównych bohaterów jako postaci atrakcyjne i interesujące, świadomie lub nie przyciągające uwagę płci przeciwnej. Cechy te ukryte pod habitem i tłumione przez autentyczne u Suryna, a nieszczerze u Joanny powołanie, prowadzą do powstania nienaturalnej sytuacji, w której demony niezaspokojonych potrzeb prowadzą do opętania.

Matka Joanna od Aniołów fascynuje nie tylko problematyką, ale także kształtem artystycznym. Kawalerowicz posłużył się konwencją ekspresjonistyczną, aby uciec od sztandarowego filmu kostiumowego, na rzecz przedstawienia realiów *niewspółczesnych*, pozwalających za to wyobrazić sobie jak przedstawiane czasy mogły wyglądać. Reżyser rezygnuje z rozwijania tła polityczno-obyczajowego skupiając się na opisanym przez Iwaszkiewicza dramacie mistyczno-demonicznym, który u Kawalerowicza przeradza się w dramat symboliczny; obiekty, postaci i drobne zdarzenia przekształcają się w obrazy. System tych plastycznych znaków więzi bohaterów w zamkniętym, z góry determinującym ich losy świecie. Styl filmu jest surowy, ascetyczny, pozbawiony jakiejkolwiek ornamentyki. Kadry są nie puste i nie pełne, scenografia ogranicza się do najistotniejszych szczegółów umieszczonych w krajobrazie czerni, bieli i szarości. Brak tu realizmu detali, pozorowania prawdopodobnej scenerii historycznej (Helman 1986).

Konwencja kostiumowa: białe wełniane habitusy mniszek, ciemny habit jezuitę, kożuchy parobków, stwarzają symboliczny uniformizm. Oszczędność scenografii i prostota kompozycji współgrają z ekspresjonistycznym bogactwem czerni i bieli wykorzystanym przez operatora Jerzego Wójcika. Nawet ruchy kamery

sprowadzone zostały głównie do poziomych, a w kadrach postaci najczęściej występują centralnie. Wszystko po to, aby skupić całą uwagę na dramacie wewnętrznym bohaterów.

Akcja, w odróżnieniu od opowiadania, rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni kilkudziesięciu metrów kwadratowych, dzielących klasztor i karczmę. Zdająca się zapadać pod ziemię karczma i wznosząca się na wzgórzu siedziba zakonnicy stają się powtórzeniem wertykalnej kompozycji w filmie. Sceneria jest ograniczona czterema budynkami: poza najważniejszymi dwoma, wymienionymi przed chwilą, znajdują się jeszcze siedziba proboszcza Bryma i domostwo rabina. Tworzą one zwartą znaczeniowo całość, którą można zamknąć jako kwadrat wpisany w okrąg, a więc symbol życia jako kombinacji egzystencji duchowej i materialnej. Za konstrukcją scenerii góra-dół idzie naznaczenie symboliczne karczmy i klasztoru oraz przestrzeni pomiędzy nimi (Kołodzyński, Zarębski 2001: 78–86). Gospoda dzięki zabiegom operatorskim sprawia wrażenie mrocznej i ciasnej, w jej wnętrzu ksiądz Suryn osaczony jest przez fizyczność i nieczystość, co potęgują pętające się przed drzwiami świnię – symbol grzechu. Odwrotnością niebezpiecznej cielesności powinien być klasztor, i tak też jest przedstawiony: jasny, nieskazitelny, regularny, przestrzenny gmach odizolowany od świata białym murem. Jednak sytuacja w filmie nie jest tak jednoznaczna: paradoksalnie to klasztor jest schronieniem dla demonów, a gospoda dla jednostek nie zaprzatających sobie głowy sacrum i profanum, a zatem w jakiś sposób wyzwolonych. Choć świat przedstawiony jest ostry, kontrastowy, pełen przeciwieństw, to trudno je interpretować tylko dosłownie.

Teren zdarzeń *Matki Joanny od Aniołów* nie jest tylko bliski grzechu albo bliski Bogu, czarny lub biały. Pomiędzy rozpościera się surowy, szary krajobraz jałowej ziemi, bez śladu wegetacji, z dominantą czarnego stosu, na którym spłonął ksiądz Garniec. Jest ona akompaniamentem dla wydarzeń – wraz z rozwojem fabuły, postaci przemierzają tę nierówną pustynię, aby dowiedzieć się czegoś o niejednoznacznej naturze człowieka. Przestrzeń ta jest również miejscem ciekawych zabiegów plastycznych, nadających wizualny sens słowom Iwaszkiewicza. Przykładem może tu być scena przemarszu zakonnicy udających się na egzorcyzmy. Suryn obserwuje, jak siostry przekraczają ostro zakreśloną granicę cienia rzucanego przez klasztor i wychodzą na podwórze skąpane w jasnym świetle, przy czym każda z nich pokazana jest w zbliżeniu w momencie przejścia z mroku w światłość (Kołodzyński, Zarębski 2001: 82). Grzech i cnota zdają się bezczelnie ze sobą igrzać, zamieniają się rolami.

Przykładem ekspresjonistycznej gry jest także scena pierwszego spotkania Joanny z egzorcystą, gdzie przeorysza pokornie poddaje się woli Suryna, tylko po to, aby po chwili tym silniej go zaskoczyć: spod białego habitu wyłania się ciemno ubrana, gotowa do kopnięcia noga, a oparta na białej ścianie dłoń pozostawia na niej ciemny ślad. Ciekawym zabiegiem jest również wizualna adaptacja ważnych dla fabuły wątków, które w opowiadaniu występują równorzędnie z innymi, natomiast w filmie stanowią powtarzające się tło dla konkretnych wydarzeń. Przykładem jest tu motyw siekiery, będącej dramatyczną zapowiedzią nadchodzącej zbrodni oraz dzieci bawiących się w straszenie wilków, co skłania i bohaterów i widza do

zastanowienia nad sensem walki z grzechem (Kołodziejowski, Zarębski 2001: 82). Dzieci walczą z wyimaginowanym wilkiem w umówiony wcześniej sposób. Przypomina to starcie człowieka ze złem, które to sam człowiek umownie nazywa szatanem, i próbuje się z nim uporać utartymi gestami i regułami modlitw, nie będąc w stanie przyznać, że to on sam jest katalizatorem własnych mrocznych pragnień. Zabawa dzieci może też ilustrować słowa św. Augustyna: „A któż jest tym wilkiem, jak nie diabeł?” (Kołodziejowski, Zarębski 2001: 82).

Narrator w opowiadaniu zdaje się sprawować pieczę nad światem przedstawionym, stoi ponad bohaterami zagubionymi w walce ze swoim tragicznym przeznaczeniem. Nawet monologi wewnętrzne księdza Suryna są relacjonowane odbiorcy przez narratora (Helman 1986). Natomiast w filmie te kompetencje zostają ograniczone. Na pierwszy plan wychodzi świadomość głównego bohatera. A raczej obojga postaci, które w filmie stają się równorzędne, wpływają na siebie w równym stopniu i występują samodzielnie, podczas gdy w tekście literackim Matka Joanna pojawia się tylko w obecności księdza Suryna, widziana jego oczami (Helman 1986). Postaci przeoryszy jak i egzorcysty dają widzowi pole do interpretacji, ponieważ film nie wnosi żadnego komentarza co do przeżyć wewnętrznych bohaterów. Widzimy ich i oceniamy z zewnątrz, poprzez ruchy, gesty, słowa, mimikę. Wyjątkiem jest scena poświęcenia księdza Suryna dla Joanny, widzimy wtedy jego walkę wewnętrzną. Finalna identyfikacja Suryna z szatanem dowodzi, że nie istnieje żadne inne zło, jak tylko to, które rodzi się i dojrzewa w sercu ludzkim: „on jest ja, ja jestem on” (Helman 1986).

Pomimo tożsamości większości elementów fabuły, dialogów i sposobu przedstawienia postaci, kompozycja opowiadania zamyka losy bohaterów, natomiast film kończy się klamrowo, pozostawiając widza w napięciu wobec dramatu głównych postaci. Nadaje to dziełu wymiar uniwersalny, gdyż koncentracja dramatyczna kładzie nacisk na wrodzoną dla każdego człowieka, tylko pozornie próżną, pogoń za swoimi pragnieniami. Dzieło Kawalerowicza nie jest filmowym przedstawieniem opowiadania, lecz nowym dziełem. Pozostając w ścisłym związku z tekstem przekłada słowo na język obrazów i dźwięków, podporządkowując się wszystkim tego zabiegu ograniczeniom i korzystając ze wszystkich możliwości. Warto wspomnieć, iż film Jerzego Kawalerowicza uznano za jedno z najwybitniejszych dzieł nie tylko w Polsce – w 1961 roku został on wyróżniony Srebrną Palmą Jury na MFF w Cannes.

Kolejnym reżyserem cechującym się, według mnie, niezwykłą wiernością własnej wizji artystycznej przy jednoczesnym głębokim zrozumieniu dla adaptowanego materiału literackiego jest Wojciech Jerzy Has. Trudno wpisywać go w filmowe trendy, jednak jako że tworzył w tym samym czasie – uznano go za przedstawiciela nurtu kreatywnego szkoły polskiej. Wszystkie czternaście fabuł jakie zrealizował, to adaptacje. Pomiędzy nimi znalazła się zaskakująca i wyjątkowa tzw. trylogia oniryczna, czyli adaptacje *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego, *Lalki* Bolesława Prusa i *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza, z których to utworów literackich przynajmniej dwa uchodziły za nieprzekładalne na język filmu.

Jednym z nich jest bez wątpienia zbiór opowiadań Brunona Schulza, których adaptacja zrealizowana w 1973 roku, choć kosztowała reżysera wiele lat przygotowań i poświęceń, wywołała jednak w widzach w kraju i na świecie kontrastowe odczucia. Niedługo po premierze w Polsce w „Kulturze” ukazała się recenzja autorstwa Andrzeja Bonarskiego głosząca: *Schulz nie zjawił się w kinie* (Bonarski 1973: 14). Artur Sandauer w „Dialogu” zmiażdżył film, podważając nie tylko jego zgodność z duchem prozy Schulza, ale również ogólną wartość artystyczną (Rewińska, Szatkowska 2009: 137–139).

W Polsce warunki na odbiór takiego dzieła, jak *Sanatorium pod Klepsydrą* były mało sprzyjające, jednak w Cannes wywieziona potajemnie robocza kopia filmu zyskała uznanie. Doceniono nie zgodność filmu z prozą, lecz jego wartość artystyczną. Jeżeli przyjrzeć się dokładniej fabule, jasno widać, że *Sanatorium* nie jest adaptacją jednego opowiadania, lecz pojawiają się w nim motywy i wątki z innych utworów ze zbiorów *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Sklepy cynamonowe* (*Wiosna, Ptaki, Noc wielkiego sezonu, Dodo, Nawiedzenie, Martwy sezon, Karakony, Wichura, Traktat o manekinach, Księga, Genialna epoka i Mój ojciec wstępuje do strażaków*) oraz aluzje do malarstwa pisarza. Słowem: mamy tu do czynienia z przykładem egzegezy i próbą przeniesienia na ekran świata Brunona Schulza, na poły mitycznej krainy, której zaczątkiem był całkiem realny Drohobycz (Burzyńska-Keller 2000: 106–107). Jednak wizja Drohobycza Jerzego Skarżyńskiego i Andrzeja Płockiego to obraz zrekonstruowanego świata, którego już nie ma. Has postanowił zrealizować film według Schulza, ale także w jakimś stopniu przeciw niemu: nad miastem ze snu znakomitego pisarza rozpiął horyzont nieodwołalnej zagłady. W filmie to nie Drohobycz, tylko wypadkowa wielu cech miast i miasteczek Królestwa Galicji i Lodomerii, wskrzeszenie świata z rysunków i obrazów pisarza, przywołanie wspomnienia o galicyjskim miasteczku, wspomnienia naznaczonego ułomnością pamięci, nadrealnością, niesamowitością, niespójnością i nielogicznością snu (Kuśmierczyk 1997: 108). Obowiązuje tu nawiązująca do Owidiusza zasada metamorfozy, możliwa jest przemiana wszystkiego we wszystko.

Zarówno w prozie, jak i w filmie wątki fabularne nie tworzą kompozycyjnej całości, lecz pomimo ich drugorzędnej roli, układają się w oniryczny obraz zmityzowanego galicyjskiego miasteczka. Aby utrzymać ciągłość akcji Has zamknął historię z licznych opowiadań w strukturze kolistej, której elementem łączącym jest *Sanatorium pod Klepsydrą* (Kantor 1984: 243).

W świecie przedstawionym tej adaptacji wszystko jest możliwe, przedmioty pozostają w gotowości do ciągłych metamorfoz, analogicznie do marzeń sennych wyłaniają się one z drugich niezależnie od wszelkiej racjonalnej motywacji. Nieustanny swobodny przepływ przedmiotów i doznań sprawia, że ukazana rzeczywistość podporządkowuje się nadrealistycznej plastyce snu. Za najważniejszy temat zarówno opowiadań jak i filmu należy uznać nie losy głównego bohatera, Józefa (Jan Nowicki), lecz czas „kapryśny, błędzący i nieokreślony” (Guerin Castell 1997: 108). Czas płynący bez pośpiechu, nierównomiernie a nawet paralelnie. Obaj artyści

wiążą rozwarstwienie, ale także złączanie się, odklejanie, czy przenikanie kolejnych warstw z aspektami temporalnymi rzeczywistości (Jackiewicz 1968: 146).

Józef, przyjeżdżając do prowadzonego przez doktora Gotarda „Sanatorium pod Klepsydrą”, odbywa podróż w wariacje czasu przeszłego – lata swojego dzieciństwa pomieszane z obrazami fantastycznych marzeń sennych i historiami z książek, kolekcji znaczków pocztowych i fabuł z gazetowych powieści w odcinkach. Przy próbie dokonania powtórnej pętli czasowej żydowski świat okazuje się zniszczony jak zjadane przez robaki dziurawe materiały w sklepie ojca i wyludniony po tragedii Holocaustu.

Motyw zagłady nieustannie towarzyszy fabule filmu, jednak tak jak w prozie Brunona Schulza, brakuje tu miejsca dla zjawiska tak nieodwracalnego jak śmierć. Co więcej, Wojciechowi Hasowi udało się zaadaptować surrealistyczną humorystykę opowiadań, dzięki czemu podróż po obszarach na moment wydartych śmierci przeplatana jest przygodami zupełnie nie przystającymi do powagi sytuacji.

Obaj twórcy za jedyny możliwy kontakt bohaterów ze światem zewnętrznym uznali kontakt przy pomocy zmysłów, które przekazują wrażenia wyłącznie subiektywne, jednostkowe, pozwalające dotknąć tylko zewnętrznej, materialnej strony zjawisk. Tajniki ich porządku i znaczenia pozostają niedostępne rozumowaniu. Autorzy zdjęć (Witold Sobociński) i scenografii (Jerzy Skarżyński), wizualizując opisy świata z prozy Brunona Schulza, połączyli następujące po sobie obrazy przy pomocy światła i dekoracji, zachowując przy tym zgodność ruchu i zgodność punktu widzenia. Scenografia zdominowana została przez znajomy czytelnikom Schulza „świat smutnej i lirycznej halucynacji” (Kuśmierczyk 1997: 132).

Odniesienie do czasu narracji tekstu pisanego znaleźć można właśnie w scenografii i kostiumach. Z kolei odmiennie od dzieła Schulza, Has wprowadza dystans między warstwy czasowe narracji, silnie rozgraniczając czas przeszły i obecną w prozie nieokreśloną teraźniejszość. By uzyskać płynność czasu i pozostać w zgodzie z licznymi jego skokami, ruch kamery i postaci wpisano w scenerię tak, by nieprzerwanie przechodzić od jednego czasu do następnego (Guerin Castell 1997: 108). Można powiedzieć, że Hasowi udało się zbudować artystyczne laboratorium czasu (Jackiewicz 1968: 158).

Kolejną cechą utworu literackiego uchwyconą przez Wojciecha Hasa jest rozdwojenie przejawiające się niejednoznacznością czasu wydarzeń oraz dwoistość przedstawionych miejsc. Sklep należący do ojca jest synagogą, monumentalna brama sanatorium raz otwiera się na ścianę, innym razem na wolną przestrzeń zarośniętego ogrodu. Te zabiegi wizualne prowadzą do zatarcia granicy między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne: np. las wdziera się spod łóżka do pomieszczeń lub samą przestrzeń pod łóżkiem, która jest łącznikiem między jednym miejscem i czasem, a drugim. Rozdwojenie dotyka w końcu postaci i całego układu odniesień, których Józef jest centralną figurą (Guerin Castell 1997: 110). Jednak w odróżnieniu od swego modelu literackiego, bohater zdaje się być usytuowany ponad różnymi osobami odkrywanego przez niego świata, z wyjątkiem konduktora i doktora Gotarda (Guerin Castell 1997: 108). Oryginalnym pomysłem reżysera pozostaje

podkreślenie napięcia między dorosłym wyglądem głównego bohatera, a jego dziecięcym zachowaniem, egzemplifikowanym m.in. umiejscowieniem punktu widzenia pod łóżkiem lub pod stołem (Jackiewicz 1968: 158).

Wojciech Has oprócz surrealistycznej podróży do poznania granic ludzkiego umysłu, zawiera w filmie treści nawiązujące do przedwojennych pogromów Żydów w Polsce oraz fali antysemityzmu, podsycanej przez władze polityczne w latach 1967–1969. Symbolicznej sceny, w której przez piwniczne okienko ojcowskiego sklepu Józef widzi sylwetki uciekających kobiet i mężczyzn, nie znajdziemy w książce. Służy ona właśnie przemyceniu nieocenzurowanej krytyki wymierzonej w antyżydowskie działania władz komunistycznych (Guerin Castell 1997: 111–112).

Pojawiająca się na początku i na końcu podróż dziwnym pociągiem pełni rolę kompozycyjnej klamry okalającej świat przedstawiony w filmie i opowiadaniu. Narracyjny opis Brunona Schulza ostatecznie zapętlą Józefa w niepewnej materii snu. Natomiast w ostatniej scenie filmu do onirycznej wizji wkrada się czynnik nieodwracalności, tożsamy właśnie ze stopniowym upadkiem kultury żydowskiej, co zmienia całkowicie tonację całego dzieła. Bohater, jak manekin ze słów Tadeusza Kantora, „symbolizuje niemoc *człowieka gotowego*, osoby ludzkiej wobec historii” (Janicki 1977), dlatego zamienia ludzkie oczy na parę sztucznych, znalezionych w sklepie, ponieważ dostrzega koniec istnienia świata, którego jest częścią. Wypowiedane przez Józefa słowa wieńczące fiasko pospolitego ruszenia manekinów z panoptikum ojca Bianki: „ignorabimus, moi panowie, ignorabimus”, odnoszą się również do niego samego, ponieważ ostatecznie nie zdołał ani zrozumieć otaczających go wydarzeń, ani zapobiec śmierci ojca, ani zagładzie swojego ludu.

Takie przeniesienie środka ciężkości fabuły powoduje dynamizację filmu. Świat Wojciecha Hasa staje się ostrzejszy, gwałtowniejszy, pełen sprzeczności, oślepia chorobliwą, przedśmiertną barwnością. Można stwierdzić, iż reżyser bez wątpienia podołał określonej przez siebie przed dwudziestu laty idei kina: „Liczy się dla mnie przede wszystkim chęć przełożenia na obraz tej warstwy literatury, która nie jest filmowa”.

Ostatnia przedstawiana przeze mnie adaptacja zasługuje na uwagę chociażby ze względu na formę wykonania. *Łagodna* (1985), wielokrotnie nagradzane na międzynarodowych festiwalach dzieło Piotra Dumały, jest zrealizowaną metodą animacji filmowej adaptacją opowiadania Fiodora Dostojewskiego. Dzieło to jest pierwszą w historii polskiej animacji próbą przeniesienia na ekran wielkiej literatury światowej tylko za pomocą obrazu i dźwięku (nielingwistycznie). I nie ostatnią. Autor zmierzył się jeszcze z *Dziennikami* Kafki i *Zbrodnią i karą* Dostojewskiego. Są to pisarze, którzy od dawna byli dla autora inspiracją.

Piotr Dumała jest jednym z nielicznych twórców współczesnych, którym udało się dodać coś nowego do długiej listy technik w dziedzinie filmu animowanego. Wymyślona przez niego animacja na płytach gipsowych polega na wydrapywaniu i ścieraniu, malowaniu i przemalowywaniu kolejnych obrazów danej sceny na tej samej płycie gipsowej, przy czym jedno ujęcie, czyli pojedynczy obraz, to zaledwie 1/24 sekundy. Twórca najpierw pokrywa płytę gruntem lub klejem, potem

przeciera papierem ściernym i pokrywa brązową lub czarną farbą, a następnie cierpliwie wydrapuje kadr po kadrze. Piętnaście minut animacji powstaje zazwyczaj 2–3 lata (Dobrowolski 2002: 55).

Historia *Łagodnej*, w innym tłumaczeniu *Potulnej*, zainspirowała już wcześniej kilku reżyserów – najsłynniejszą chyba adaptację stanowi ta autorstwa Roberta Bressona. Podjęcie tego samego tematu, co pełnometrażowy film fabularny i przeniesienie go w świat animacji było śmiałym wyzwaniem dla młodego reżysera. Skupia się on na przeżyciach wewnętrznych młodej dziewczyny, która właściwie sprzedana przez swoje ciotki, poślubia znacznie starszego od siebie mężczyznę. Artysta poruszając nowatorski dla animacji temat odtworzył psychologiczny portret toksycznej relacji w tym związku niedobrych ludzi, palonych przez przeciwstawne uczucia nienawiści i miłości. Dumala szuka metamorfoz i ukrytych sensów, pamięta o kontekście psychologicznym, moralnym i historycznym. Nie są to rozwiązania tylko formalne.

Reżyser ciekawie przeniósł monolog wewnętrzny bohatera, będący osią opowiadania, na język obrazów – poza krótkim wstępem film obywa się bez słów. Rysunek w *Łagodnej* można określić mianem „barokowego” ze względu na kolorystykę filmu – współgranie różnych odcieni czerni i brązu. Kolory te, w połączeniu ze stosowaniem jednego źródła światła, znakomicie stwarzają atmosferę beznadziejności, osaczenia obojga bohaterów. Jedynym odstępstwem od monochromatycznej konwencji jest czerwone wino w kieliszku i czerwień sukni bohaterki, które symbolizują krzyk (Biedrzycki 1986: 16). Krzyk, który w pewnym momencie widać na twarzy *Łagodnej*, przybierającej kształt postaci ze słynnego obrazu Edwarda Muncha. Tego typu odwołań do wielkich mistrzów, szczególnie holenderskich i cytatów z ich dzieł jest w filmach Dumala więcej. Niosą one nie tylko dodatkowe znaczenia, ale stanowią także czytelne dla widza znaki kulturowe. Cytując słowa Tadeusza Sobolewskiego o autorze *Łagodnej*: „Świat jego filmów to z jednej strony ciemny świat uwięzienia. A z drugiej strony – świat fikcji, iluzji, sztuki” (Sandauer 1973: 126).

Twórcy udało się oddać specyficzny stosunek Fiodora Dostojewskiego do miasta Petersburga, jako miejsca-widma, które w literaturze rosyjskiego pisarza opisane jest tak szczegółowo, jak wykreowane we śnie rzeczy, które tak naprawdę nie istnieją. Ten fantastyczny krajobraz miejski, drobiazgowo opisane ulice, obskurne wnętrza kamienic i podwórka, stały się dla autora zwierciadłem, w którym ogląda również wnętrza człowieka (Sandauer 1973: 126).

Oprócz wspomnianych wyżej środków plastycznych Dumala wykorzystuje szereg środków właściwych tylko sztuce filmowej. Z kina fabularnego przejął efekty ruchu kamery, szybkich cięć montażowych, kontrastowych zestawień planów. Niektóre ujęcia mogły się jednak pojawić tylko w filmie animowanym: np. znakomita scena przy stole, który nagle zaczyna się wydłużać, jakby dla zaznaczenia rosnącego dystansu między bohaterami, wiruje, zmienia kształt, by wreszcie zostać przewróconym przez wychodzącego spod niego ogromnego pająka, symbolu narastającego zagrożenia i katastrofy uczuciowej dwojga bohaterów (Biedrzycki 1986:

16). Natomiast wszechobecność much symbolizuje rozkład ciała, upływ czasu i dręczące myśli (Dobrowolski 2002: 55).

Istotną funkcję w budowaniu atmosfery *Łagodnej* spełnia dźwięk. Podobnie jak w opowiadaniu zasadnicza akcja ukazana jest w retrospekcjach – tutaj kontrast między teraźniejszością czuwania męża przy zwłokach żony, a przeszłością nieudanego małżeństwa jest zaznaczony akustycznie, przeszłości towarzyszy wymowna muzyka Zygmunta Koniecznego. Teraźniejszość wyznaczana jest ciszą odmierzaną rytmicznym tykaniem zegara (Biedrzycki 1986: 16).

Łagodna, choć to dwunastominutowa animacja, uchwyciła więcej z Dostojewskiego niż niejedna pełnometrażowa adaptacja fabularna, a sukces tego leży w nieprzekładalnej na język słów wyrafinowanej plastyce dzieła. Na przekór ogólnemu pojęciu o sztuce animacji, sam Dumała twierdzi, że: „Animacja jest tkaniem struktury filmowej bardziej na podobieństwo pisania liter niż, jak film żywej akcji, chwywania prawdziwego czy zainscenizowanego życia” (Dumała 1995: 10).

Podsumowując, przedstawione przeze mnie trzy filmy są nie tylko adaptacjami wielkiej literatury światowej, ale i autonomicznymi dziełami sztuki. Każdy z nich czerpie ze źródła literackiego, dokonując pewnego rodzaju twórczej zdrady. Nie będąc w dosłownym sensie wiernym pierwowzorowi, oddaje hołd tradycji literackiej, kreując świat lektury całościowo. Wykorzystuje wątki fabularne ukazane słowem pisany, jednak świat przedstawiony oddaje przy pomocy przemyślanej plastyki, która często pełni również funkcje narracyjne. Świadczy to o umiejętnym wykorzystaniu odmienności medium, jakim jest X muza oraz mistrzostwie w posługiwaniu się słowem, dźwiękiem i obrazem.

Adaptacje takie jak *Matka Joanna od Aniołów*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Łagodna* stanowią nobilitację dzieła literackiego, ukazując jego fonofotograficzną interpretację. Jednak każda interpretacja uzależniona jest od indywidualnej wizji twórcy, dlatego błędem jest ocenianie jej w kategoriach dokładności przekładu. Moim zdaniem, relacja między literaturą a adaptacją filmową nie powinna zawierać się w słowach książka i film, lecz książka i film.

Bibliografia

- Biedrzycki K. (1986), *O filmach Piotra Dumalego*, „Kino”, nr 10.
 Bonarski A. (1973), *Schulz nie zjawił się w kinie*, „Kultura”, nr 51/52.
 Burzyńska-Keller M. (2000), *Traktat o Manekinach według Bruno Schulza i Wojciecha Hasa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 31–32.
 Dobrowolski J. (2002), *Mag Dumalego*, „Kino”, nr 6.
 Drygas M., Gazda J. (1997), *Dochodzenie do Dostojewskiego*, „Kwartalnik filmowy”, nr 19–20.
 Dumała P. (1995), *Moje fascynacje*, „Kino”, nr 3.
 Guerin Castell A. (1997), *Sztuka wierności własnej wierności*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 18, tłum. G. Stryszowska.
 Helman A. (1986), *Matka Joanna od Aniołów (Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu)*, „Kino”, nr 4.

- Helman A. (1998), *Twórcza zdrada*, Poznań.
- Jackiewicz A. (1968), *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa.
- Jakubowska M. (2010), *Czasowe warstwy narracji Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 71–72.
- Janicki S. (1977), *Film polski od A do Z*, Warszawa.
- Kantor T. (1984), *Wielopole, Wielopole*, Kraków–Wrocław.
- Kołodzyński A. (2001), Zarębski K., *Słownik Adaptacji Filmowych*, Bielsko-Biała.
- Kuśmierczyk S. (1997), *Szkic antropologiczny*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 17.
- Litka P. (2003), *Tylko dwie sceny. Wizja galicyjskiego miasteczka w Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 43.
- McFarlane B. (1999), *Tłó, problemy i nowe propozycje*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 26–27, tłum. S. Sikora.
- Rewińska E., Szatkowska M.J. (2009), *Film w szkole*, Warszawa.
- Sandauer A. (1973), *Czy Norwid polował na niedźwiedzie?*, „Dialog”, nr 10.
- Sobolewski T. (1997), *Głosa o Dumale*, „Kwartalnik filmowy”, nr 19–20.

Great writers and great directors: the media conflict in literature-to-film adaptations

Abstract

Moving prose to the screen is not a simple operation of transforming words into images and sounds. The languages of literature and cinema are so different that the cinematographic adaptation actually means creating a new piece of art – that the film is – from the beginning. The movies that I would like to present draw deeply on the written text, but at the same time they do not reduce it only to a context or inspiration and they are not an exact screening. Instead, they become a unique cinematographic interpretation of literature – a meeting between great prose and great cinema. I would like to prove that adaptations such as *Mother Joan of the Angels*, *The Hour-Glass Sanatorium* and *A Gentle Creature* stand as a nobilitation of literature, showing its audiovisuality by means of carefully thought out images and sounds. However, every interpretation depends on an individual vision of the author, therefore it would be a mistake to judge it by the accuracy of translation.

Słowa kluczowe: adaptacja, środki przekazu, interpretacja, audiowizualność, obraz

Key words: adaptation, medium, interpretation, audiovisuality, image

Dagna Krysiak

(ur. 1987) jest studentką Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Z wykształcenia zajmuje się projektowaniem oraz konserwacją ceramiki i szkła, w zakres jej głównych zainteresowań wchodzi również teoria kina widziana przez pryzmat możliwości poznania sztuki od strony praktycznej.