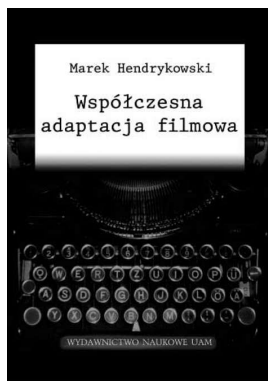


# Ponadstuletnie sąsiedztwo



PIOTR PŁAWUSZEWSKI

*Owszem, literatura odegrała niegdyś w dziejach kina ważną rolę – przede wszystkim nauczyła je opowiadać, przez wiele lat dostarczała mu cennego materiału do ekranizowania, była też w swoim czasie promotorką jego kulturowo-artystycznego awansu. Obecnie jednak sięganie do niej i po nią przez twórcę filmowego jest nie tylko działaniem anachronicznym, ale i świadectwem głębokiej niewiary we własne niezależne możliwości (s. 10).* To słowa z wprowadzenia do książki prof. Marka Hendrykowskiego *Współczesna adaptacja filmowa*. Po więcej niż stu latach wzajemnego inspirowania się literatury i filmu brzmią one cokolwiek fałszywą nutą, ale i we wspomnianej pracy poznańskiego badacza – dodać wypada – stanowią przykład postawy jeśli niezupełnie należącej do przeszłości, to bez wątpienia zasługującej na kontę. Sporo śladów tej ostatniej przebija właśnie przez *Współczesną adaptację filmową*.

Doprecyzowania wymaga tytuł, zwłaszcza jego element czasowy – współczesność. Jeśli podążać za układem książki, najpewniejszej podpowiedzi udziela *Część III* (niejako punkt dojścia całości rozważań), czyli *Adaptacja w kulturze współczesnej*. Omawiane w ramach tego rozdziału zjawiska (m.in. strategie adaptacyjne w kinie polskim) najczęściej mieszczą się w granicach ostatniego ćwierćwiecza. Inaczej jednak rzecz się kształtuje w ramach partii wcześniejszych. *Część I – Rzut oka na historię adaptacji filmowej* – sięga samych początków światowej i krajowej kinematografii; *Część II – Wokół praktyki adaptowania* – nad aspekt diachroniczny przedkłada modelującą pewne fenomeny adaptacyjne refleksję teoretyczną. Do każdego z tych wątków wypadnie za moment powrócić, teraz jednak sformułujmy wniosek uogólniający: jawi się *Współczesna adaptacja filmowa* jako propozycja hybrydyczna, konsekwentnie próbująca godzić perspektywę historyczną i teoretyczną, nie bez pierwiastków o charakterze krytycznym (dotyczących głównie twórczości rodzimej, która często stanowi pierwszoplanowy obiekt zainteresowania badacza<sup>1</sup>). Ów mariaż to zresztą nie tyle wybór, ile konieczność, skoro bezdyskusyjna jest już dziś teza o *historycznej zmienności praktyk adaptacyjnych kina* (s. 40)<sup>2</sup>. W mniejszym lub większym stopniu każda modelowa propozycja wpisuje się zatem w „trwanie”, a koncepcje (ciągłe) żywotne sąsiadują z mocno już przebrzmiałymi. Nie dziwi fakt, że myśl ta zyskuje najmocniejszą egzemplifikację w *Części I*, zorientowanej historycznie.

Hendrykowski przywołuje w niej między innymi (tu rozbudowany) fragment swej książki *Autor jako problem poetyki filmu* (1988), poświęcony zmiennym w ciągu dekad rolom, w jakie wcielał się filmowiec-adaptator. Model najwcześniejszy (związany z wczesnym okresem kina niemego) to postawa „ilustratora”

czerpiącego z oryginału literackiego tylko fragment(y), podczas gdy *projekt odbioru zakładał jedynie najbardziej ogólną identyfikację filmu z adaptowanym pierwowzorem (tytuł, sławni bohaterowie, zdarzenia, miejsca akcji). Inne odniesienia nie były przy tak nieskomplikowanej formule adaptacji istotne* (s. 42)<sup>3</sup>. Wyrazem rosnącej samodzielności artystycznej filmowca staje się model określony mianem „ekranizatora” (charakterystyczny dla lat 1908-1930). Wpisujący się w jego założenia twórcy (z Davidem Warkiem Griffithem na czele) bardziej niż poetykę prostej ilustracji cenili *twórcze przystosowanie* (s. 45) wybranych aspektów utworu literackiego do ciągle ewoluujących (w dużej mierze dzięki inspiracjom literackim właśnie) form wyrazu filmowego. Można tu mówić o polu doświadczalnym, na którym sztuka ruchomych obrazów wypróbowuje na sobie oferowany przez literaturę szeroki wachlarz tematów, stylistyk, technik opowiadania itd. (*vide* różnogatunkowe realizacje na podstawie *Anny Kareniny* Lwa Tołstoja). Kolejny proponowany model to „kopista” (najsilniej zaznaczający swą pozycję od wczesnego okresu dźwiękowego do połowy lat 50.). W jego ramach nie chodzi wyłącznie o sporządzenie wiernej kopii pierwowzoru, ale też w równym stopniu o możliwie najwyższą klasę wykonawstwa (inscenizacyjnego, aktorskiego, muzyczno-wokalnego etc.). Twórcę adaptacji wypadaloby nazwać nie tyle autorem osobnym, ile drugim – podkreśla Marek Hendrykowski – pozostającym w cieniu literata. Inaczej czyni adaptator-„artysta” (dochodzący do głosu w połowie lat 50., jako punkt odniesienia – ważny do dziś), który literaturę postrzega przez pryzmat i wyzwania, i doży autonomii powiększonej w stosunku do praktyk obowiązujących w przeszłości. On sam jest zaś *wolnym od naśladowczych zobowiązań kreatorem, tworzącym na kanwie literackiej wersji nowe dzieło artystyczne (...)* (s. 54). Badacz wspomina w tym miejscu choćby o osiągnięciach polskiej szkoły filmowej, ale szczególnie emblematyczne wydają się przywołane nieco później *Opowieści kanterberyjskie* (1972) Piera Paola Pasoliniego. Oto w pewnym momencie pojawia się na ekranie ucharakteryzowany zgodnie z duchem historii sam reżyser – małżonka przerywająca mu pracę pisarską zwraca się zaś do niego nie inaczej, jak Geoffreya Chaucer. To czytelny znak, że uczestnik seansu ma do czynienia nie z „odpisanym”, ale twórczo „przepisanym” na nowo dziełem. Innymi słowy, „artysta” wychodzi z cienia literata i bynajmniej nie zamierza tego maskować. Oczywiście żaden z proponowanych modeli nie daje o sobie znać wyłącznie w nakreślonych ramach czasowych ani też nie występuje tu prosta zależność między rosnącym marginesem swobody adaptacyjnej a zwiększającą jakością efektu finalnego. Rzecz rozstrzyga się – wielokrotnie podkreśla autor książki – w niewyraźnej za pomocą poetyki normatywnej inwencji odczytania, rozpiętej między *ekstremizmem/spolegliwością* (s. 37) w stosunku do pierwotekstu.

Jako się rzekło, druga część omawianej publikacji kładzie większy nacisk na refleksję teoretyczną. Precyzując, chodzi o rezerwuar wybranych pojęć, technik, koncepcji itd., które da się „wyczytać” z ponadstuletniej koegzystencji (na planie praktycznym oraz krytycznym) literatury i filmu. Równoprawnym materiałem badawczym są tu kinematograficzne efekty spotkania z kanonem, jak i dziełami, zdawałoby się, na zawsze już zahibernowanymi w przeszłości<sup>4</sup>. Niezależnie jednak – słusznie konstatuje Marek Hendrykowski – od stopnia obecności pierwowzoru literackiego w świadomości kulturowej danego czasu i miejsca, każda *wartościowa*

*adaptacja jest, w taki czy inny sposób, adaptacją wynalazczą, [ponieważ] dokonując ekranizacji, adaptator nie tylko odkrywa dla siebie i dla nas samo dzieło, ale także ewokuje i uruchamia jego macierzysty kontekst bądź rozmaite konteksty (s. 70). Korzysta w tym celu z siedmiu podstawowych operacji adaptatorskich (przy czym – czytelnik zostaje lojalnie uprzedzony – nie ma w nich niczego, o czym nie wiedziałby już Arystoteles i jego następcy /s. 78/). Rzecz dotyczy: 1. substytucji (zamiana elementu pierwowzoru na inny w adaptacji, oczywiście bez całkowitej dowolności stopowanej przez ekwiwalencję semantyczną /s. 79/); 2. redukcji (usuwanie elementu przynależnego strukturze oryginału; co istotne, zabieg ten niekoniecznie musi prowadzić do przeinaczenia sensu podstawy literackiej); 3. addycji (dodanie elementu, którego brak w adaptowanym dziele); 4. amplifikacji (uwypuklenie, wzmocnienie atrybutów danego elementu filmu /s. 80/; różni się od niewymienionej jeszcze transakcentacji bazowaniem na niższym poziomie konstrukcji utworu s. 80/); 5. inwersji (modyfikacja na płaszczyźnie chronologii w stosunku do oryginału literackiego); 6. transakcentacji (zmiana w rozłożeniu akcentów – na co mogą się złożyć poszczególne lub zsumowane operacje innego typu, np. redukcja); 7.) kompresji (stworzenie filmowego ekstraktu pierwowzoru /s. 82/ – o tym, że działanie to może nie mieć nic wspólnego z poetyką szkolnego streszczenia, przekonują choćby wybitne animacje Piotra Dumala: *Łagodna* /1985/ oraz *Zbrodnia i kara* /2000/). Ciekawym dopełnieniem tej typologii zdaje się temat mniej dotychczas obecny w refleksji filmoznawczej, a dotyczący adaptacyjnych operacji na emocjach. Proces – zauważa autor – jest dwufazowy. Istnienie szerokiej skali emocjonalności, wpisanej w sam wybór takiego, a nie innego pierwotekstu, nie wymaga dodatkowego dowodzenia<sup>5</sup>. Trudniejszy w opisie i praktyce staje się jednak etap drugi, czyli próba *zestrojenia aury emocjonalnej adaptowanego pierwowzoru* (s. 94) z jej ekwiwalentem ekranowym. W szukaniu optymalnych rozwiązań nie chodzi przecież wyłącznie o pojmowany wąsko „biologizm” (zmysłowość) odbioru, skoro tak pierwszorzędną rolę w jakimkolwiek transferze literacko-filmowym odgrywa sfera konwencji – a stąd już krok do mechanizmu, który badacz nazywa *kulturowym przekładem emocji* (s. 96). Sprawa to ważna, ale jakże (łatwo się domyślać) problematyczna, okupiona wieloma dylematami ekranizatora. I zapewne nieprzypadkowo właśnie w sąsiedztwie tej grupy rozważań pojawia się podrozdział poświęcony metaforycznemu rozumieniu adaptacji jako „twórczej zdrady”.*

To nośne sformułowanie, przejęte od Roberta Escarpita, francuskiego socjologa literatury, inaczej niż wątek poprzedni mocno już wrośnięte w problematykę poruszaną w książce, dobrze koresponduje właśnie z szeroko rozumianą kwestią „dylematów”. Czy można adaptować „twórczo”, nie zdradzając? Czy owo „twórczo” jest w jakiś sposób stopniowalne i w tym kryje się szansa na uniknięcie przewiny? Pytania brzmią niepokojąco akademicko, ale Marek Hendrykowski ustala jeszcze inną pozycję wyjściową: według niego fałszywie brzmi tu przesłanka związana ze słowem „zdrada”. Bo jeśli za pożądaną (czytaj: pozbawioną negatywnych konotacji) przeciwwagę uznać „wierność”, a więc tendencję nastawioną na zachowanie w układzie literatura-film daleko posuniętej symetrii, to – doświadczenie uczy – artystyczne tego efekty okazują się z reguły *co najwyżej poprawne* (s. 99)<sup>6</sup>. Trwale wpisana w mechanizm adaptacyjny dialogiczność (*międzyosobowa, intertekstualna /.../, filmowo-literacka, interdyscyplinarna, międzykulturowa /.../* /s. 103/) jest zawsze w jakimś stopniu „niewierna”, trudno jednak (zwłaszcza w kontekście

postawy adaptatora-artysty<sup>7)</sup> czynić z tego zarzut. Ostatecznie można więc postawić hipotezę, że bez dodatkowych zastrzeżeń autor książki zgodziłby się na koncepcję stojącą za „twórczą zdradą”, gdyby tylko odrzucił jej „szyld” z negatywnych skojarzeń.

Istotną składową *Części II* są rozważania poświęcone miejscu, które w ramach opisywanych zjawisk zajmuje widz. Co oczywiste, jego sytuacja w czasie seansu (przynajmniej potencjalnie, jeśli założyć doświadczenie lekturowe) w istotny sposób różni się od sytuacji odbiorcy, który nie ma do czynienia z ekranizacją (i sięgnięcie po odpowiedni tekst jest niemożliwe również po projekcji<sup>8)</sup>). Trzeba zatem – pisze Hendrykowski – uwypuklić znaczenie i sens „paktu adaptacyjnego”, nieformalnie zawieranego między twórcą adaptacji i jej adresatem, celem skutecznego skomunikowania się (konwencje i mechanizmy tego procesu są, rzecz jasna, historycznie zmienne – co pewnie najlepiej widać na przykładzie tzw. multiadaptacji, czyli wielokrotnego ekranizowania tego samego pierwowzoru<sup>9)</sup>). *Ekranowy konkret „zamurowany” zostaje w trakcie odbioru filmu [będącego adaptacją] w indywidualnym doświadczeniu widza (miłośnika kina, czytelnika literatury, krytyka filmowego, dystrybutora, emitenta telewizyjnego, programisty festiwalu, jurora, nauczyciela, ucznia etc.), ściśle powiązany z jego świadomością kulturową i kompetencjami* (s. 116). Te ostatnie (a raczej ich postępujące kurczenie się) są dla badacza asumptem do refleksji na temat słabnącej dziś skłonności widza do tropienia literatury w filmie (w zapewne mniejszym stopniu dotyczy to ekranizacji współczesnych bestsellerów). *Na przeszkodzie temu stoi przede wszystkim prozaiczny fakt coraz bardziej pogłębiającej się (...) nieznaności literatury pięknej* (s. 119). To niejedyne *signum temporis* wskazane przez Marka Hendrykowskiego. Innym – wyraźnie już wprowadzającym w krąg zagadnień z ostatniej części książki – jest rosnąca w kulturze obecność intermedialnych „łańcuchów adaptacyjnych”, w których: 1. to niekoniernie tekst literacki (a np. gra komputerowa) stanowi pierwsze ogniwo w szeregu; 2. choć film ma niemal zawsze reprezentację, to już jego umiejscowienie w owym łańcuchu cechuje się sporą wariantywnością.

Również dzisiaj – czytamy już w *Części III* – nie tracą na wyrazistości operacje ekranizacyjne rozpięte między *zaadaptowaną przeszłością* (odzywa się w niej *aktualnym echem tradycja literacka* /s. 146/) a *adaptowaną współczesnością* (czyli tym, co *już zostało zauważone, ale nie zdążyło jeszcze odnaleźć swego miejsca w sztuce i kulturze* /s. 147/). Siła oddziaływania słowa pisanego, zwłaszcza tego uznawanego za kanon, w kontekście filmu, jak się zdaje, nie słabnie (by wspomnieć tylko o przywołanej przez autora brytyjskiej – spod znaku BBC – szkole ekranizowania klasyki). Gorzej z tym w Polsce, gdzie – jak zauważa badacz – spotkania z dziełami *idealnej biblioteki* (s. 150) przeważnie skutkują *ciągłem epigońskich powieści rzeczy dawno odkrytych* (s. 157). Czego zatem brakuje? Między innymi porywania się filmowców na typ adaptacji określonej w książce mianem „ekstremalnej”, czyli mierzącej się z nawet najtrudniejszym treściowo i formalnie pierwowzorem literackim w sposób artystycznie odważny, twórczo kwestionujący obowiązujące schematy ekranizowania. Nie bez powodu zostaje w tym kontekście przywołany *Osiół grający na lirze* – czerpiący z mnogości kulturowych źródeł concept, który w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa miał wielką szansę stać się ucieleśnieniem adaptacji ekstremalnej w wydaniu mistrzowskim. Niestety, do realizacji nigdy nie doszło<sup>10)</sup>.

Ostatnie ćwierć wieku przenoszenia literatury na ekran przez polskich twórców zostało ujęte przez Marka Hendrykowskiego w ramy siedmiu strategii adaptacyjnych. Zaliczają się do nich: 1. strategia superprodukcji (jej podstawową słabością jest „odświętny” charakter, daleki od produkcyjnej codzienności); 2. strategia lektury szkolnej (do udanych realizacji należą tu, według autora, m.in. *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* /1989/ Tadeusza Konwickiego i *Pan Tadeusz* /1999/ Andrzeja Wajdy); 3. strategia skandalisty (bazująca choćby na intencjonalnym konfrontowaniu widza z tabu społecznym); 4. strategia współczesnienia (gdy dochodzi do *transpozycji /.../ tematu, postaci bohaterów, czasu i miejsca akcji oraz wszelkiego rodzaju realiów na dzisiejszą rzeczywistość* /s. 182/; przywołanym przykładem, „wyrazistym”, ale dalekim od artystycznego spełnienia są *Śluby panięskie* /2010/ Filipa Bajona <sup>11</sup>); 5. strategia młodoliteracka (czerpiąca inspirację z utworów *spod znaku młodej prozy* /s. 182/); 6. strategia biografistyczna (zazwyczaj próbuje łączyć adaptowanie dzieła czy dzieł danego artysty z treścią jego biografii – by wskazać *Pożegnanie jesieni* /1990/ Mariusza Trelińskiego czy *Wojaczka* /1999/ Lecha Majewskiego); 7. strategia wykonania (nie odkrywcość odczytania pierwotekstu, lecz atrakcyjność i biegłość wykonawcza są tu cenione w pierwszej kolejności, czego udanym spełnieniem są np. *Wróżby kumaka* /2005/ Roberta Glińskiego). Z dalszych rozważań pomieszczonych w książce, a dotyczących współczesnego adaptowania w wymiarze szerszym niż tylko krajowy, wyłania się obraz struktury nie tylko żywotnej, ale też poszerzającej swe granice definicyjne. Wielka w tym rola Internetu, naturalnego środowiska dla zjawisk typu *fan fiction stories* czy *fan films* (czyli tworzonych „oddolnie”, w duchu amatorskiej pasji literackich/filmowych przeróbek, trawestacji, kontynuacji dzieł już istniejących). To także – twierdzi badacz – *są adaptacje (niekonieczne w przyjętym dotąd znaczeniu tego słowa), tyle że umieszczane na portalach internetowych jako powszechnie dostępne świadectwo czyjegoś indywidualnego przeżycia (...)* (s. 197).

Dwójkowy układ „książka-film” dynamicznie się więc rozrasta. Była już okazja, by wspomnieć o coraz widoczniejszej intermedialności, wpisanej w dzisiejszą praktykę adaptowania (literatura, kino, gra komputerowa, internetowa, karciana – a wspólnym tego mianownikiem np. stworzona przez Andrzeja Sapkowskiego postać Wiedźmina). Hendrykowski pisze też o „hybrydach adaptacyjnych”, które jeden konkretny punkt odniesienia zastępują konglomeratem bardzo różnych, nierzadko trudnych do sprecyzowania odwołań do tekstów kultury (*magazyn wyobraźni* /s. 200/). Dziełem inicjującym ów nowy paradygmat były, zdaniem autora, *Gwiezdne wojny* (1977) George’a Lucasa. To jasne, że szeregi adaptacyjne nie przyrastają wyłącznie na skutek impulsów artystycznych. Jak czytamy: *Nie istniała żadna kulturowa potrzeba namnażania produktów z Lukiem Skywalkerem, Hanem Solo, Chewbacą, Vaderem, Indianą Jonesem, Geraltem z Rivii czy Harrym Potterem (...). Za sprawą przekonania, iż „moc jest z nami”, twórczość filmowa została tu zdegradowana do rzędu działań eksploatacyjnych. Po raz pierwszy na taką skalę przemysł kulturowy wtargnął w sferę kultury współczesnej i zdominował ją, bezceremonialnie narzucając własne reguły* (s. 203).

Nie sposób wspomnieć w krótkim tekście o wszystkich wątkach *Współczesnej adaptacji filmowej*. Również Marek Hendrykowski, jak można domniemywać, musiał w obliczu rozpiętości podjętego tematu decydować się na różne, mniej lub bardziej problematyczne wybory. Otrzymujemy więc ostatecznie nie tyle adaptacyjną

sumę, ile mapę z zaznaczonymi obszarami, które w mniemaniu autora zasługują na badawcze, obiektywne spojrzenie. I trudno przejmować się faktem, że owa mapa zapewne nigdy nie zostanie ukończona.

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

Marek Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.

<sup>1</sup> *Książka ta powstaje w szczególnym momencie zauważalnego regresu związków łączących literaturę i film we współczesnym kinie polskim* (s. 15).

<sup>2</sup> Warto przywołać za autorem niezwykle cenny dla zainicjowania dyskusji na tym obszarze tekst Alicji Helman: *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28-30.

<sup>3</sup> Z racji zażytkowości tej wczesnohistorycznej formy adaptacji Marek Hendrykowski proponuje nazywać ją „protoadaptacją”.

<sup>4</sup> Autor wspomina w tym miejscu telewizyjną produkcję Janusza Majewskiego *Ja gorę!* (1967), według prozy Henryka Rzewuskiego; trudno nie pozwolić sobie w tym miejscu na małe dopowiedzenie dotyczące dwóch wybitnych dzieł pełnometrażowych reżysera, również „odkrywających” mocno zapomniane teksty literackie: mowa o *Zakłętych rewirach* (1975) i *Lekcji martwego języka* (1979), na podstawie prozy – odpowiednio – Henryka Worcella oraz Andrzeja Kuśniewicza.

<sup>5</sup> *Porwać się na „Króla Edypa”, ekranowe misterium Męki Pańskiej, „Hamleta”, „Don Kichota”, „Proces” czy „Ulissesa” – to stanowczo nie to samo, co zaadaptować na potrzeby kina tuzinkowy melodramat, farsę czy kryminał* (s. 94).

<sup>6</sup> Znacząco brzmi w tym kontekście przywołana dopiero w dalszych partiach książki wypowiedź Tadeusza Konwickiego dotycząca przeniesienia na ekran *Kroniki wypadków miłosnych* (reż. A. Wajda, 1985): *O Wilnie nie ma chyba mowy. Ale powiem, że mnie bynaj-*

*mniej dosłowna wierność nie interesuje. Nie jest mi do niczego potrzebne Wilno. Wcale nie chcę, żeby Wajda pytał mnie, jak wyglądali bohaterowie. Nie czekam na pytania o pejzaż. (...) Chciałbym, żeby Wajda dokonał wysiłku wyobraźni nad moim tekstem i sam to zobaczył. Wtedy może to być ciekawe i twórcze (Pół wieku czyśca: rozmowy z Tadeuszem Konwickim, rozmawiał S. Nowicki /pseud. S. Bérésia/, Warszawa 1986, s. 87-88).*

<sup>7</sup> Pozostałe trzy strategie adaptatora (ilustrator, ekranizator, kopista) określa przede wszystkim postawa monologowa (przy czym silniejszy głos należy tu, rzecz jasna, do literatury).

<sup>8</sup> Nie chodzi tu jednocześnie o taką ewentualność, gdy to scenariusz filmowy staje się podstawą dzieła literackiego (ang. *novelisation*), często ukazującego się na rynku wydawniczym już po premierze filmu.

<sup>9</sup> Czymś innym jest z kolei „poliadaptacja”, czyli *skonfigurowanie przez adaptatora więcej niż jednego pierwowzoru* (s. 127) – przykładem choćby *Kabaret* (1971) w reżyserii Boba Fosse’a.

<sup>10</sup> Więcej o niezrealizowanym dotąd scenariuszu autorstwa Jadwigi Kukulczanki, jak i o związanych z nim planach reżyserskich W. J. Hasa w: T. Lubelski, *Osiół grający na lirze*, w: tenże, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 263-286.

<sup>11</sup> Swego rodzaju wzorcem dla tego typu strategii jest w oczach autora książki dzieło wykraczające poza założony przedział czasowy, a mianowicie *Wojna światów – następne stulecie* (1981) Piotra Szulkina.