

## KSIAŻKI O FILMIE

# Pajęczna gra miłosna, czyli o strategiach adaptacji Bernarda Bertolucciego



ALICJA HELMAN

Książka Bożeny Kudryckiej *Ukryte spojrzenia w filmach Bernarda Bertolucciego* nie jest monografią ujmującą całość twórczości reżysera. Jej tytuł jest metaforą wywiedzioną od jednego z jego filmów, acz został strawestowany. Ściśle rzecz biorąc, *Ukryte pragnienia* to polski tytuł filmu Bertolucciego *Stealing Beauty* (1997). Natomiast tytuł książki Kudryckiej nie tyle ujawnia, ile właśnie ukrywa jej podstawowy temat, ujęty przez autorkę w sposób spójny, koherentny i konsekwentny. Piszę ona przede wszystkim o strategiach adaptacji w wybranych ośmiu filmach reżysera, dla których punktem wyjścia był materiał literacki.

Bernardo Bertolucci nie jest typowym adaptatorem – jeśli wolno mi posłużyć się takim skrótem myślowym – i zapewne z tego względu Bożena Kudrycka wybrała go na bohatera swojej pracy, pisząc we *Wprowadzeniu*, że w kinie Bertolucciego *adaptacja oznacza skomplikowany proces przeobrażania „materiału genetycznego”, nie tylko asymilację pierwowzoru* (s. 9). Autorka idzie w tej mierze śladem jak najbardziej współczesnych badań nad adaptacją, które wręcz uchylają zasadność porównywania filmu z oryginałem literackim, na podstawie którego powstał. Adaptacja nie jest już traktowana jako jednokierunkowa interakcja z jednym źródłem. Na przykład Robert Stam podkreśla *nieskończone, otwarte możliwości generowane przez wszystkie dyskursywne praktyki kultury oraz kompletną matrycę wypowiedzi komunikacyjnych, w obrębie których sytuuje się tekst artystyczny*. Jego zdaniem adaptację należy rozumieć jako *transformację hipertekstu źródłowej powieści poprzez złożone serie operacji: selekcję, amplifikację, konkretyzację, aktualizację, krytykę, ekstrapolację, analogizację i popularyzację*. James Naremore, Deborah Cartnell, Imelda Whelehan, Christine Geraghty, Julie Sanders i wielu innych kładzie nacisk na fakt, że głównym problemem w badaniu (i ocenie) adaptacji nie jest stosunek do źródła literackiego, lecz drogi, na których adaptacje uzyskują swoje własne znaczenia.

Nawiązując do sformułowań Stama, powiem, że jeśli adaptacja filmowa polega na złożonej serii operacji, nie tylko wobec źródła literackiego, lecz także

wobec jego kontekstów, to metoda analizy adaptacji wykonanych przez Bertolucciego, którą przyjmuje Bożena Kudrycka, jest czymś analogicznym – *złożoną serią adaptacji*, jakiej zostają poddane filmy tego autora.

Jednakże odniesieniem dla przyjętego sposobu analizowania i interpretowania adaptacji Bertolucciego nie są uprzednie ustalenia teoretyczne i metodologiczne pojawiające się w literaturze przedmiotu. Literatura ta przyrasta lawinowo i możliwość jej ogarnięcia nie jest zadaniem na miarę choćby najbardziej skrupulatnego i pracowitego badacza. Gdyby Bożena Kudrycka chciała przedstawić stan badań zgodnie z obowiązującym niegdyś niemieckim wzorem, musiałaby swoją właściwą pracę poprzedzić materiałem znacznie przekraczającym rozmiary tejże pracy. To, z czego zdecydowała się korzystać, tworzy w moim przekonaniu wystarczającą ramę odniesienia. Dociekania autorki w tej mierze nie są oddzielone od refleksji związanej bezpośrednio z samym przedmiotem badań, bowiem z niej wynikają lub do niej prowadzą. Dzieła Bertolucciego wymagają *złożonej serii operacji* i Bożena Kudrycka wykonuje je z całą precyzją, konsekwencją i wnikliwością, które mogą czytelnikowi jedynie imponować.

Autorka wymienia siedem filmów Bertolucciego, z których nie wszystkie są adaptacjami *sensu stricto*, w powszechnym rozumieniu słowa „adaptacja”, ale wszystkie zawierają odniesienia do tekstów literackich. Pomija w swoich analizach *Rzymską opowieść* według opowiadania Jamesa Lasduna oraz nie wspomina o *Marzycielach* – filmie, który powstał według powieści Gilberta Adaira (taką informację znajduję w większości źródeł), zaś zdaniem autorki został zrealizowany wcześniej (scenarzystą był Adair), a powieść powstała później, podobnie jak w przypadku *Ostatniego tanga w Paryżu*, *Małego Buddy* i *Ukrytych pragnień*. Bożena Kudrycka analizuje natomiast *Ostatnie tango w Paryżu*, w którym dopatruje się adaptacji pism Georges’a Bataille’a *Erotyzm* i *Doświadczenie wewnętrzne*. Wspomina też o *Opowieści wody* – noweli z filmu *10 minut później: wiolonczela*, której fabuła jest oparta na opowieści buddyjskiej, już raz wykorzystanej w innej noweli reżysera, *Agonia*.

Filmy Bertolucciego są adaptacjami szczególnymi pod wieloma względami. Carlo Testa zaliczyłby je do re-kreacji hipertekstualnych, bowiem tym mianem określa adaptacje wykorzystujące więcej niż jedno źródło literackie. Autorka pokazuje takie przypadki, dodając, że adaptacje Bertolucciego nie ograniczają się do korzystania z kilku źródeł literackich, lecz pojawiają się w nich też odniesienia do innych tekstów kultury: oper, projektów teatralnych, pism filozoficznych, malarstwa, a ponadto nawiązania do innych filmów (zwłaszcza nowofalowych bądź amerykańskich).

W konsekwencji przyjętych założeń Bożena Kudrycka analizuje w kolejności chronologicznej osiem filmów, które w jej rozumieniu można traktować jako adaptacje:

- *Kostucha* (1962) – adaptacja dwóch nowel Piera Paola Pasoliniego,
- *Przed rewolucją* (1964) – nawiązuje do *Pustelni parmeńskiej* Stendhala,
- *Partner* (1958) – zrealizowany na motywach opowiadania Dostojewskiego,
- *Strategia pająka* (1970) – podstawą literacką było opowiadanie Jorge Luisa Borgesa,
- *Konformista* (1970) – przykład „twórczej zdrady” względem powieści Alberta Moravii pod tym samym tytułem,

– *Ostatnie tango w Paryżu* (1972) – inspirowane tekstami filozoficznymi Bataille’a,

– *Ostatni cesarz* (1987) – adaptacja pamiętników Pu Yi nawiązująca do innych źródeł literackich,

– *Pod osłoną nieba* (1990) – adaptacja powieści Paula Bowlesa.

Samo to wyliczenie podkreśla różnicę między tymi dziełami, których podstawą była powieść lub opowiadanie, a tymi, w których mamy do czynienia z nawiązaniem, inspiracją czy też tym, co w czołówkach określa się najczęściej jako „na motywach”.

Opatrzanie adaptacji datami informuje, że powstawały one w różnych okresach długiej kariery twórczej Bertolucciego: wczesnym, środkowym i późnym. W tych okresach zmieniało się też podejście reżysera do wykorzystywanego materiału. Bożena Kudrycka szczególnie mocno zaakcentowała ten fakt w zakończeniu, wskazując na zaobserwowaną przez siebie prawidłowość: *Każdy kolejny film nakręcony przez włoskiego reżysera (począwszy do „Konformisty”) zawiera coraz mniejszą ilość nawiązań i cytatów kulturowych, a jednocześnie większy jest w nim udział adaptowanego tekstu literackiego* (s. 275). Trudno nie zgodzić się z autorką i jej tezą, że filmy z lat 60. znamionuje daleko idąca różnorodność motywów i stylów. Bertolucci zarazem poszukuje i przetwarza, zmierzając w stronę własnego, autorskiego stylu. *W omawianym okresie próbuje skonfrontować ze sobą też różne rodzaje sztuki i stylistyki: literaturę i film, film i teatr, operę i malarstwo, sztukę awangardową i tradycyjną, kino fikcji i kino dokumentalne* (s. 276). Do tego pierwszego okresu zalicza Bożena Kudrycka *Kostuchę, Przed rewolucją i Partnera*.

Okres drugi – lata sukcesów i autorskiego spełnienia – obejmuje *Konformistę, Strategię pająka* i *Ostatnie tango w Paryżu*. W nich – jak pisze autorka – *reżyser chce wyjść z cienia autorytetów, walczy o własną pozycję, nawiązuje równorzędny dialog albo bezceremonialnie zdradza. W tym okresie nie poszukuje już gorączkowo inspiracji, mówi własnym głosem, nie obawiając się kontrowersji* (s. 278).

W trzecim okresie (*Ostatni cesarz* i *Pod osłoną nieba*) odmienną perspektywę wnosi fakt, że są to adaptacje obcej kultury. Przy tym są one pozornie – ale tylko pozornie – najbliższe klasycznemu pojmowaniu adaptacji. Niemniej Bertolucci pozostaje „zdrajcą” nie tylko wtedy, gdy daleko odchodzi od oryginału literackiego, ale także wówczas, gdy pozostaje blisko, zgodnie z tym, co niegdyś określano mianem wierności literze tekstu.

Najlepszym przykładem, świetnie zinterpretowanym przez Bożenę Kudrycką, jest tu ostatni analizowany przez nią film – *Pod osłoną nieba*. Wydawałoby się, że zafascynowany powieścią Bertolucci uległ pokusie wierności, skrupulatnie odwzorowując model oryginału. Faktem jest, że Bertolucci nie zmienia fabuły, następstwa zdarzeń, parametrów czasu i przestrzeni, realiów dotyczących bohaterów i miejsc. To, co dopisane, i to, co pominięte ostatecznie nie decyduje o zdradzie ducha i litery. Ale te same składniki – pisze autorka – *tworzą nam inną rzeczywistość. Te same kwestie wypowiadają niepodobne do siebie osoby. Te same sceny umieszczone w innym kontekście stają się wieloznaczne. (...) Z tych samych elementów obciążonych wcześniej odmiennym znaczeniem powstaje nowa struktura, nowa ideologia* (s. 250).

Bożena Kudrycka interpretuje wybrane filmy Bertolucciego oraz ich związki z prototypami literackimi, a także inspiracjami wywodzącymi się z innych sztuk w sposób daleki od dokonywania prostych porównań i wskazywania analogii.

Można by powiedzieć, że nie interesuje jej to, co rozgrywa się na powierzchni tekstu; sięga do struktur głębokich, związków nader subtelnych, inspiracji odległych, tego, co nieoczywiste, a nawet nie zawsze czytelne. Interpretuje dialog kulturowy, jaki toczy autor z dziedzictwem przeszłości i twórczością mu współczesną.

Oczywiście autorka jest daleka od tego, by przypisywać analizowanym tekstom jedyne, ostateczne znaczenie, do którego badacz miałby za zadanie dotrzeć. Wraz z nią zgadzamy się na wielość dopuszczalnych odczytań i interpretacji, biorąc pod uwagę, że tekst „upoważnia” nas niejako do dokonywania w nim wciąż nowych odkryć.

Lektura książki Bożeny Kudryckiej prowokuje jednak do tego, by na nowo stawiać pytania dotyczące fundamentów poczynań interpretacyjnych. Jest mi wprawdzie bliska teza Cullera, w myśl której interpretacja jest ciekawa tylko wtedy, gdy jest skrajna, ale nie bez wątpliwości, o których przypomina mi Eco, protestując przeciwko nadużywaniu idei *nieograniczonej semiozy*, którą nazywa *wykolejoną* i postuluje ograniczenie zakresu interpretacji, uznając niektóre z nich za nadinterpretacje i konsekwentnie broniąc tezy, że cechy samego tekstu wyznaczają granice interpretacji możliwych do przyjęcia.

Czy interpretacje Bożeny Kudryckiej są skrajne? Z pewnością tak, co przesądza o ich atrakcyjności. Czy przynajmniej niektóre z nich nie sięgają jednak rejonów nadinterpretacji, co może budzić wątpliwości?

Wszelako nie ma reguł i kryteriów pozwalających bezapelacyjnie odróżnić interpretacje „dobre” od „złych”, czyli te, które znajdują jakieś swoje uprawomocnienie oraz te, które Eco nazywa paranoicznymi. Recenzent bądź czytelnik dokonujący takich osądów byłby zawsze podejrzany o to, że „dobre” są dlań te interpretacje, które zgadzają się z jego własnymi lub które mógłby uznać za własne, a „złe” to te, które odrzuca ze względu na różnice światopoglądowe, gusty estetyczne lub osobiste poczucie smaku. Eco wprawdzie utrzymuje, że można z całkowitą pewnością uznać niektóre interpretacje za nieudane, a będą to takie, które są niezdolne do wytworzenia nowych interpretacji, i nie można ich zestawiać z tradycjami poprzednich interpretacji. Przypomina też, że każdy ma prawo podważyć każdą interpretację. Nie skorzystam z tego prawa, a jeśli jednak, to tylko w bardzo ograniczonym zakresie, z prostego powodu, a mianowicie tego, że z wyjątkiem jednej (*Ostatnie tango w Paryżu*) Bożena Kudrycka w pełni przekonuje mnie swoimi interpretacjami.

Zgodnie z tym, co napisałam wcześniej, te najbardziej skrajne interpretacje są najciekawsze, napisane z niesłychaną śmiałością i wirtuozerią. Mam na myśli analizy pierwszych pięciu filmów – od *Kostuchy* do *Konformisty*. Są one niewątpliwie także popisem erudycji autorki, choć nie to stanowi o ich wyjątkowej wartości, lecz wnikliwość badawcza, śmiałość pomysłów interpretacyjnych, oryginalność porównań, docieklivość oraz sugestywny język. Z przyczyn czysto osobistych szczególnie preferuję rozdział poświęcony filmowi *Przed rewolucją*. Jest to bowiem drugi w dorobku kinematografii włoskiej film nawiązujący do *Pustelni parmeńskiej* Stendhala. Sama zajmowałam się tym pierwszym, *Zmysłami* (1954) Luchina Viscontiego. Obaj twórcy zamierzali adaptować *Pustelnię parmeńską*, żaden z nich tego nie dokonał. Jak pisze Bożena Kudrycka, Bertolucci przyznał, że stworzył „coś w rodzaju współczesnej wersji” *Pustelni parmeńskiej*, która w trakcie pracy bardziej zaczęła przypominać *Edukację sentymentalną*. Z fabuły nie pozostało nic, natomiast postaci,

noszące zresztą imiona bohaterów Stendhala, są bliskie swoim prototypom. Nie inaczej postąpił Visconti. Wziął za kanwę fabularną blahe opowiadanie Boito, ale jego płaskim, jednowymiarowym postaciom przypisał cechy bohaterów *Pustelni parmeńskiej*, choć ich losów nie cechują żadne paralelizmy.

Nie ujmując walorów interpretacjom *Ostatniego cesarza* i *Pod osłoną nieba*, umieszczam je na dalszych pozycjach mojej listy preferencji, o czym przesądza wspomniany już fakt, że są one bliższe adaptacjom klasycznym, a tym samym są też do pewnego stopnia „klasyczne”. Pozostaje mi wytłumaczenie się z braku akceptacji dla odczytania *Ostatniego tanga w Paryżu*. Zapewne z uwagi na ograniczenie własnych horyzontów poznawczych skłonna byłabym pozostać przy tym poziomie analiz, które autorka określa jako rażąco uproszczone. W równej mierze jak interpretacja tego filmu przez koncepcje „doświadczania wewnętrznego” Bataille’a nie przekonuje mnie mitograficzna propozycja Kline’a odwołującego się do mitu Orfeusza. Oczywiście nie chcę przez to powiedzieć, że koncepcja Bożeny Kudryckiej jest niedopuszczalna. Autorka ma mocne argumenty, powołuje się na fascynację Bertolucciego Bataille’em, lekturę jego dzieł w trakcie realizacji *Ostatniego tanga w Paryżu* i zamysł przeniesienia na ekran powieści Bataille’a *Krew nieba*. Jednak niezależnie od faktu, że rozdział ten w książce Bożeny Kudryckiej jest równie dobrze napisany, nie potrafię spojrzeć na *Ostatnie tango w Paryżu* jej oczami. Dla mnie jest to film o władzy Erosa i bezgranicznym pragnieniu owdzielenia drugą osobą, a więc mimo wszystko o dążeniu do śmierci.

Upodobanie Bożeny Kudryckiej do posługiwania się metaforami znalazło też wyraz w nazwie, którą wymyśliła dla koncepcji adaptacji przypisywanej przez nią Bertolucciemu. W jej przekonaniu jest to koncepcja jedyna w swoim rodzaju, a określa ją mianem „strategii pająka”.

*Gdybyśmy potraktowali tytuł filmu „Strategia pająka” – pisze autorka – jako ideę, poprzez którą wyrażona została nadrzędna strategia adaptacji, to moglibyśmy dostrzec następującą zależność. W pajęczej grze miłosnej nie chodzi tylko o twórcze zapłodnienie, lecz także o wyrafinowaną grę z partnerem, opartą na fascynacji, ale podszytą obawą przed unicestwieniem. Bertolucci jako twórca zachowuje się podobnie. Partner jest dla niego równocześnie rywalem i zagrożeniem. W jego kinie dostrzegalna jest także rywalizacja pomiędzy literaturą i filmem, przejawiająca się w najrozmaitszych formach, a mająca swój początek w rywalizacji z autorytetem ojca, znanego poety i krytyka filmowego (s. 24).*

Lektura książki Bożeny Kudryckiej jest dla czytelnika pasjonującą przygodą intelektualną. Autorka prowadzi nas przez meandry niełatwej przecież w odbiorze twórczości Bertolucciego z nieomylnym wyczuciem kierunku. Badania prowadziła przez długie lata, by zaproponować owoc w pełni dojrzały. Nader rzadko prace naukowe pisane są tak piękną, literacką polszczyzną, urzekającą błyskotliwością i polotem.

ALICJA HELMAN

Bożena Kudrycka, *Ukryte spojrzenia w filmach Bernarda Bertolucciego*, Fundacja Teorytorii Książki, Gdańsk 2016.