

Sfilmować/opowiedzieć śmierć

Grabarz Sándora Kardosa jako film „przyliteracki”

RAFAŁ KOSCHANY

Grabarz Sándora Kardosa (2010), uznanego węgierskiego reżysera i – przede wszystkim – operatora (współpracował m.in. z Bélé Tarrem), był jego pełnometrażowym debiutem kinowym. Polska widownia miała okazję zapoznać się z dziełem podczas 11. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Nowe Horyzonty w 2011 r.¹ oraz w trakcie pofestiwalowych pokazów w kilku kinach Polski. Premierę światową (i polską) miał 27 kwietnia 2012 r., wkrótce potem ukazał się u nas na DVD w zestawie najciekawszych obrazów 11. MFF NH².

W opublikowanych po festiwalu i skromnej dystrybucji recenzjach nie było miejsca na pogłębioną analizę, warto więc wrócić do tego filmu, zwłaszcza że mamy do czynienia z dziełem wielowarstwowym i wielowątkowym. Z jednej strony jest to adaptacja krótkiego opowiadania Rainera Marii Rilkego i – widać to bardzo wyraźnie – jednocześnie autoteliczna wypowiedź na temat procesu przekładania słowa na obraz. Z drugiej strony, co widać jeszcze wyraźniej, dzięki zastosowaniu eksperymentalnej formy Kardos mówi bardzo ciekawe rzeczy o kinie w ogóle: o jego historii, statusie ontologicznym, wreszcie mechanizmach oddziaływania na widza. Interesujące wydaje się, że obie te fundamentalne dla filmu i kina sprawy łączą się w ramach spójnej wypowiedzi artystycznej przybierającej postać podniosłego traktatu metafizycznego, znów: z jednej strony – na temat miłości i śmierci (Rilke i literatura), z drugiej – na temat już ponad stu lat obecności filmu w kulturze, a więc także w zbiorowej wyobraźni.

Kłopoty z adaptacją

Wspomniana w uwagach wstępnych relacja wyjściowa dla tytułowego zestawienia – Rilke i film – domaga się dwóch ważnych uzupełnień, które w tym miejscu tylko zaznaczę, ale które z pewnością zasługiwałyby na osobne opracowanie, chociażby ze względu na obecny w nich teoretyczny problem *ut pictura poesis* (i odwrotnie: *ut poesis pictura*), reinterpretowany od starożytności do dziś³.

Po pierwsze, trzeba przypomnieć w tym kontekście o pewnej niechęci, którą Rainer Maria Rilke odczuwał w stosunku do propozycji *ilustrowania* jego utworów (nie względem opracowania plastycznego, bo przecież sam pisał o współpracy chociażby z Heinrichem Vogelerem, ale w odniesieniu do ilustracji rozumianej jako tautologiczne unaocznienie tekstu). Nie uczynił podobnego zastrzeżenia w stosunku do ewentualnych adaptacji filmowych (czy mógł bowiem przewidzieć, że kiedykolwiek to nastąpi?), zatem można się tu jedynie domyślać jakiegoś pod-

bieństwa sytuacji. Oczywiście awersja poety nie ma charakteru prawnego, a zatem wielokrotnie ilustrowano czy plastycznie opracowywano jego twórczość w kolejnych wydaniach książkowych, nieraz zapewne bez wiedzy o wyrażonych wprost obawach autora. Gdyby przebadać w ten sposób światową historię wydań tekstów Rilkego, wraz z proponowanymi w nich rozwiązaniami artystyczno-typograficznymi, z pewnością uzyskalibyśmy potężny zbiór, wymagający, jak zaznaczyłem, osobnej i obszernej refleksji. Z polskich edycji na szczególną uwagę zasługują na przykład: ilustracje Mieczysława Piotrowskiego do *Ewalda Trący*⁴, prace Józefa Wilkoniana pomieszczone w wydaniu *Elegii duinejskich*⁵, opracowanie plastyczne *Elegii* Eugeniusza Stankiewicza⁶, wreszcie rysunki Krystiana Lupy.

Ten ostatni autor, wybitny polski reżyser teatralny, także inscenizował Rilkego⁷, tłumaczył go (przede wszystkim teksty potrzebne do kolejnych przedstawień) oraz właśnie – w książkowych wydaniach owych tłumaczeń – ilustrował (są to przeważnie niezwykle staranne szkice scenograficzno-kostiumograficzne, które można traktować jako ilustracje tekstów lub niezależne rysunki⁸). Nie sposób w tym miejscu choćby zrekapitulować pozostałej, dawnej i nowszej, recepcji teatralnej Rilkego (włączając w to programy z recytacją poezji), chociaż w kontekście ilustracji czy adaptacji twórczości literackiej, a szerzej – w kontekście próby jej wizualizacji byłby to wątek bardzo istotny⁹. Natomiast Lupa pojawia się w niniejszym szkicu także z innego ważnego powodu – jako autor późnego i jedyne tłumaczenia ostatecznej wersji *Grabarza* na język polski, które ukazało się najpierw w czasopiśmie „Poezja”¹⁰, a potem w wydaniu książkowym jego przekładów z Rilkego, zatytułowanym *Historia opowiedziana ciemności*¹¹.

Po drugie, niezwykle istotny jest jeszcze szerszy problem, związany z kwestią – już *stricte* filmowej – adaptacji poezji oraz prozy poetyckiej. Zaproponować by tu można analogię z adaptacjami filmowymi dzieł muzycznych: w obu przypadkach trudność polega na znalezieniu odpowiedniej ekwiwalencji. Najczęściej w procesie adaptacji brakuje podstawowego elementu interdyscyplinarnego – fabuły. Adaptacja poezji, czyli jakaś forma jej wizualizacji, polega więc zwykle na „u f i l m o w i e n i u” samego tekstu (w znaczeniu filmowego „ożywienia” liter, słów, wersów itd.) bądź na nałożeniu na niego f a b u l a r y z a c j i (ramy powstawania/odtworzenia tekstu lub wykorzystania takiego epizodu z treści, który poddawałby się rozwinięciu w opowieść), bądź wreszcie na u d o s ł o w n i e n i u c y k o n k r e t y z a c j i (które w przypadku poezji zawsze grożą, niestety, tautologią i kiczem)¹². Stosunek poetów do tego typu zabiegów (także teatralnych) nie jest jednoznaczny, tak jak w przypadku ilustrowania książkowych wydań wierszy. Na przykład swoisty „protest przeciwko wizualizacji poezji”, jak określiła to Seweryna Wyślouch, zgłaszała kiedyś Wisława Szymborska: *Prędzej czy później zjawia się u poety jakiś inscenizator z nową koncepcją prezentowania poezji. Koncepcja w rezultacie okazuje się zawsze ta sama: bierze się plik wierszy, tasuje się je jak w pokerze, rozrywa na kawałki, tu skraca, tam dopelnia cudzymi tekstami, po czym daje do recytacji aktorom, na tle rozmigotanych świateł, rozprasających uwagę obrazków i całkiem niepotrzebnych rekwizytów*¹³.

Przykładów adaptacji, które w ramach omawianego problemu mogłyby się pojawić, jest oczywiście wiele – od klasycznych i mistrzowskich interpretacji (choćby *Lokomotywa* Zbigniewa Rybczyńskiego z 1976 r.) po bieżącą twórczość amatorską, którą autorzy bardzo chętnie publikują na sprofilowanych portalach internetowych,

takich jak YouTube czy Vimeo. By nie wchodzić w szczegóły, odwołam się tylko do konkursu „Nakręć wiersz”, jaki od 2005 r. organizuje Biuro Literackie¹⁴. Tutaj stosunek do problemu wizualizacji poezji zgłaszających się do konkursu twórców (a niejednokrotnie w imprezie biorą też udział sami poeci) z pewnością będzie odmienny od wcześniej cytowanej opinii Szyborskiej¹⁵.

Jak w tym kontekście przedstawiają się adaptacje filmowe poetyckiej i prozatorskiej twórczości Rilkego? Zapowiedź tkwiąca w pytaniu od razu wydaje się mocno przesadzona, bowiem nie jest to w historii filmu wątek bardzo rozbudowany. Do czasu *Grabarza* nie powstał żaden pełnometrażowy film na podstawie większych tekstów (także epickich) Rilkego. Twórczość ta pojawia się w kinie incydentalnie, głównie w postaci fragmentów wierszy – ale takich cytatów z Rilkego, poety wielkich i wzniosłych fraz, w całej kulturze i popkulturze XX i XXI w. można znaleźć sporo. Najdosłowniej uczyniła to piosenkarka Lady Gaga, która wytatuowała sobie na ręce fragment jednego z *Listów do młodego poety*.

Można by powiedzieć, że twórczość ta staje się często punktem wyjścia eksperymentu adaptacyjnego. Na przykład „filmy do wierszy”, których akurat powstało sporo: część z nich to animacje pozbawione słowa, więc właściwie pozbawione wiersza; to formalne poszukiwania wizualnego (wizualno-dźwiękowego) ekwiwalentu słowa¹⁶. Szczególnie ciekawy – i zapewne najwybitniejszy – wydaje się tu przykład filmu *Solo duets* Josefa Feltusa z 2005 r., uhonorowanego ponad trzydziestoma nagrodami, w tym Srebrnym Smokiem za najlepszą animację podczas 46. Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Tylko z opisu do filmu dowiadujemy się, że materiałem literackim, potraktowanym przez twórców jako inspiracja, była *IV Elegia duinejska*. Sama animacja zaś, w tradycyjnej, lalkowej, wysmakowanej formie, z plastycznymi nawiązaniem do malarstwa Balthusa (potwierdzał to w materiałach okółofilmowych sam Feltus), opowiada o doświadczeniu kogoś, kto mógłby być podmiotem lirycznym elegii Rilkego: doświadczeniu spotkania ze swym młodszym, odległym i niedostępnym już na zawsze *alter ego*. Wydzwięk opowiedzianej historii zostaje wzmocniony muzycznie – utworem Erika Satie *Gymnopédie III*, który – zdaniem reżysera – jest tu substytutem dialogu.

Całą serię innych przykładów można odnaleźć na portalach *stricte* filmowych czy społecznościowych, które udostępniają i gromadzą filmy. Są to utwory najróżniejsze – od amatorskich „tautologii” (w sensie inscenizacyjnym) po plastycznie wyrafinowane próby (niektóre z nich są nawet rejestrowane w Internet Movie Database), czasem realizowane w ramach większych, zespołowych przedsięwzięć (np. „Rilke Projekt”). „Wizualizacji” samej *Pantery*, jednego z najsłynniejszych wierszy Rilkego, na kanale YouTube opublikowano kilkadziesiąt!

W poszukiwaniu formy

Znamy dwie wersje opowiadania Rilkego¹⁷. Wcześniejsza, o wiele krótsza, *Der Grabgärtner*¹⁸, czyli ogrodnik-grabarz, w odredakcyjnym podtytule określona dopiskiem „I wersja *Der Totengräber*”, została napisana 7 listopada 1899 r. w Berlinie-Schmargendorf (jako fragment *Dziennika szmargendorfskiego*), a opublikowana po raz pierwszy w 1931 r. W porównaniu z redakcją późniejszą brak w niej dialogów, przeważają metaforyczne, poetyckie, zagęszczone obrazy, utrzymane w neoromantycznym nastroju. Inne fragmenty *Dziennika...* z tego właśnie okresu

to *Wieczór* (5 listopada), opowiadanie – porównywane z *Niepokojami wychowanka Törlessa* Roberta Musila – *Lekcja gimnastyki* (z tą samą datą) oraz *Kardynał. Biografia* (8 listopada). To jest też czas przygotowywania przez Rilkego pierwszej wersji *Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* oraz *Powiastek o Panu Bogu*. Z całą pewnością można powiedzieć, że twórczość „młodego Rilkego” była wówczas naznaczona obsesją umierania i śmierci.

Wersja druga, już pod tytułem *Der Totengräber*¹⁹ (z informacją w cytowanym wydaniu: „ostateczna redakcja *Der Grabgärtner*”), została napisana przypuszczalnie w 1901 r. (lub w pierwszej połowie roku 1902) w Westerwede, a opublikowana w 1903 r. w Wiedniu. To jest właśnie wersja wykorzystana w filmie, a wspominam o obu mniej dla porządku, bardziej zaś w celu uwypuklenia reżyserskiej intuicji. Już u Rilkego, w podwójnej redakcji opowiadania, tkwi istotne napięcie semantyczne: pomiędzy „ogrodnikiem” a „grabarzem”. Tytuły wskazują więc drogę od znaczenia metaforycznego (ciąg skojarzeń: ogród – cmentarz – Arkadia) do słownikowego, jednak samo opowiadanie w swej wersji ostatecznej zachowuje, rzecz jasna, wszystkie metaforyczne sensy. Traktuje o śmierci, ale w związku z postacią głównego bohatera – jest to śmierć specyficznie rozumiana. Grabarz to jednocześnie ogrodnik, gospodarz cmentarza oraz „ogrodnik grobów”; grzebie ludzi, ale zarazem z nimi mieszka; grzebie w ziemi, którą uprawia, zasiewając ją trawą i barwnymi kwiatami (grządki układa symetrycznie w stosunku do grobów). Zajmuje się cmentarzem jako ogrodem, doprowadza go do świetności. Na podstawie kolejnych scen z codziennej pracy bohatera czytelnik sam buduje postać grabarza-ogrodnika, a w konsekwencji obraz cmentarza-ogrodu i jeszcze dalej: śmierci-miłości-życia jako nierozrwalnych egzystencjałów. W tym kontekście można przypomnieć jedną z *Powiastek o Panu Bogu*, zbioru pisanego przez Rilkego, jak już sygnalizowałem, w czasie jego młodzieńczych fascynacji chorobą i umieraniem. Otóż w *Bajce o śmierci i obcym do niej dopisku*²⁰ jest mowa o roślinie, która wyrasta z nasion przyniesionych przez śmierć – *bladobłękitnym kwiecie (oto zakwita śmierć)*²¹. Tak pisała o tej poetycko-filozoficznej idei Barbara Surowska: *W wersji, gdzie śmierć swobodnie wchodzi do ogrodu, jej przyjście nie wiąże się z żadną gwałtowną i przerażającą zmianą. Można jej rzeczywiście przypisywać „gnuśność”. Jej działanie jest powolne i roztropne. Przynosi nasienie, które musi dojrzeć. Nad jej kwiatem małżonkowie pochylą się spokojnie*²².

Chociaż *Grabarz* formalnie poezją nie jest, z pewnością jest jednak prozą poetycką, tekstem o organizacji językowej niemalże równej poezji²³, sprawiającym w procesie adaptacji problemy podobne do tych wcześniej zaznaczonych. Poszukiwanie ekwiwalencji, jeśli nie chce pozostawać na poziomie powtórzenia historii „literackiej”, polega zwykle na zastosowaniu jakiegoś adekwatnego języka filmowego, nie zawsze jednak efekt jest aż tak radykalny jak w przypadku węgierskiego dzieła.

Na początku warto zwrócić uwagę na techniczne „zaplecze” utworu, a mianowicie na rodzaj użytej kamery czy fotokamery (kamera szczelinowa, *slitcamera*) – sprzętu stosowanego podczas wyścigów konnych w celu specjalnej rejestracji zawodników przekraczających metę. Podobnego chwytu użył już Kardos w 2005 r. w krótkometrażowym filmie *Resfilm (Slitfilm)*, ale dopiero teraz znalazł on pełne zastosowanie w opowieści fabularnej. W efekcie mamy do czynienia ze swoim „filmem ze zdjęć”, co w dokumencie czy filmie o sztuce nie jawi się jako nowość, lecz pełnometrażowej fabuły zbudowanej w ten sposób nikt wcześniej nie odważył



się zaproponować. Nawet słynny film *La Jetée* (*Filar*) Chrise Markera z 1962 r. (28-minutowa krótkometrażówka ze zdjęć), przez krytyków zestawiany dość często z *Grabarzem*, nie wydaje się porównywalnym w swej formalnej ostentacji pomysłem. Na czym zatem polega propozycja Kardosa?

Otóż nie są to mimetyczne, realistyczne zdjęcia, do jakich jesteśmy przyzwyczajeni lub których spodziewalibyśmy się w próbie wizualizacji kostiumowej opowieści (historia opowiedziana przez Rilkego rozgrywa się w późnośredniowiecznym miasteczku włoskim San Rocco – i w podstawowym, inscenizacyjnym wymiarze reżyser z tego sztafażu nie rezygnuje). Szczelinowa kamera daje efekty specyficzne – obraz i ruch zostają tu rozłożone do niemal matematycznej konstrukcji (pasma ciągłych, symetrycznych, horyzontalnie ułożonych linii). Dodatkowa obróbka efektów przynosi dalsze odkształcenia, dzięki czemu skojarzenia widza stają się coraz bardziej malarskie: od wyrazistości detalu, portretu i pejzażu dzieł uznanych mistrzów (m.in. Bosch, Goya), przez surrealizm *à la* Salvador Dali, z charakterystycznymi wygięciami, aż po zupełną abstrakcję, w której pierwotny obraz zmienia się w graficzny układ fal. Na tym najwyższym piętrze odkształceń właściwie jedynie kolorystyka oraz prowadzona narracja sprawiają, że całość nie zamienia się w asemantyczną grę obrazów.

Użycie specyficznej techniki fotograficznej w konsekwencji sprawia, że widz właściwie otrzymuje „jakieś” dzieło z a m i a s t filmu, nawet nie tyle rozbieżne z jego przyzwyczajeniami odbiorczymi, bo przecież historia sztuki ostatnich dekad zanotowała już wiele radykalnych eksperymentów, ile niezgodne z konstytutywną

cechą filmu, jaką jest ruch. Nie ma tu zatem rejestracji ruchu zgodnie z rzeczywistością jego percepcją, nie ma iluzji ruchu. Albo: pojawia się wrażenie innego ruchu, percepcja przebiega inaczej. Dzięki zastosowaniu płynnego, powolnego montażu ruch jest tylko sugerowany – przez ekran stale przewija się wstęga „filmu”, jakby się rozwijała sama taśma filmowa czy fotograficzna (mimo cyfrowego przecież obrazu). W przeważającej części taśma przewija się z lewej do prawej strony, co w zdecydowany sposób potwierdza „przyleganie” filmu do literatury (z zastrzeżeniem, że skojarzenie to jest tak silne w kulturze zachodniej), jego namacalną niemalże linearność, czasowość. Nawet kilkusekundowe „zawroty” taśmy (od strony prawej do lewej) nie wybijają z tego rytmu „lektury”; w akcie odbioru, który po kilku minutach projekcji przemienia się w rodzaj hipnozy, właściwe trudno te odstępstwa dostrzec. Po projekcji chciałoby się powiedzieć, że – jako czytelnicy, na zasadzie anamnezy – nie odwykliśmy od lektury zwojów papirusowych. Widzimy też „sklejki” pomiędzy poszczególnymi „ruchomymi” obrazami czy fragmentami owej taśmy – wyraźne, nieukrywane, jakby odsłaniające materialność medium. Najczęściej takie połączenie montażowe pojawia się na granicy „rozdziałów”, których nie ma u Rilkego, a które w filmie stają się pewnym analogonem książki: *Wakat, Spotkanie, Spacer na cmentarz, Zrozumienie zadania, Ciężar śmierci, Wyspa umarłych, Samotny, Kobieta, która chciała umrzeć, Przed burzą, Przecucie, Dżuma, Poświęcenie, O wiele za wcześniej*.

Kolejna ważna kwestia dotycząca percepcji wiąże się z ontologicznym statusem dzieła filmowego. Zwykle film, naśladując ruch i czas, dosłownie widzowi (jako medium „niematerialne”) umyka – świetlne cienie pojawiają się na ekranie i właściwie w tej samej chwili znikają²⁴. W *Grabarzu* następuje inne doświadczenie czasu i samej materii filmu – bardziej uchwytnej, namacalnej. Rozmazane, rozmyte obrazy przypominają wręcz emulsję możliwą do dotknięcia. Pojawia się wrazenie nie materialności zapisu fotograficznego, znika zaś pożądane zwykle wrazenie rzeczywistości, wraz z jakąkolwiek szansą na możliwość uotożsamienia się z re-prezentowanym światem. Widz zostaje zaproszony do niemalże cielesnego uczestniczenia w projekcji malarskiej panoramy oraz, oczywiście, jej późniejszych fotograficzno-filmowych odpowiedników: fotoplastykonu czy diaporamy.

Historia opowiedziana w filmie właściwie nie odbiega od sensu pierwowzoru literackiego. Na osobną uwagę zasługuje natomiast sama narracja nowego dzieła. Może nawet nie tyle swoiste amplifikacje (fragmenty *Odysei, Dziennika roku zarazy* Daniela Defoe oraz tekst ogłoszenia dotyczący nowego grabarza odgrywają w szczególności rolę), ile forma owej narracji – jako aktu opowiadania. W związku z przyjętą zasadą „filmu ze zdjęć” właściwie cały tekst opowiadania Rilkego (z owymi amplifikacjami) został przeczytany przez aktorów. Ich udział w filmie jest dzięki temu bardziej audialny niż wizualny (fizyczne postaci są bliższe raczej ekranowemu widmom: są to fotografie, niekiedy rzeczywiście naśladujące obrazy z epoki, a więc sugerują przynależność do czasu przeszłego; jednocześnie są one odkształcone, odrealnione, a więc odnoszą się do świata wyobraźni czy snu). Niezależnie więc od kontekstu plastycznego adaptacja *Grabarza* jest też swoistym słuchowiskiem. Przez bliskość w stosunku do pierwowzoru (zadziwiająco wręcz dosłowność) gest taki znów niewątpliwie przybliżył film do literatury. Uwypukla także jeszcze jedną rzecz, a mianowicie nawiązanie do literatury ustnej, do jej oralnego etapu rozwoju – jakiejś pięknej legendy opowiadanej kolejnym pokoleniom,

która niesie w sobie uniwersalne przesłanie (w samym tekście – literackim i filmowym – pojawia się zresztą wyraźny sygnał tej tradycji: grabarz ta k ż e opowiada dziewczynie pewne historie; jedna jest rilkeńska, „o miłości i śmierci”, druga dodana przez reżysera).

Dwa chwytły stanowią jednak szczególne odstępstwo od narracji Rilkego. Otóż narratora oryginalnego opowiadania można oczywiście drobiazgowo zrekonstruować, ale na najbardziej uchwytym poziomie stwierdzamy, że jest nim mężczyzna (czy po prostu nie zakładamy innej wersji, także uwzględniając pewien archetyp „opowiadacza”). Tymczasem Kardos najważniejszego głosu użyczył aktorce/lektorce (Mari Töröcsik). W ten sposób film otwiera się na interpretację z kobiecej perspektywy: narratorka snuje swą opowieść jak tkaczka, a przesuwaną się panoramą zdjęć jest wstęgą materiału. Dodatkowo imię Gita przynosi etymologiczne konotacje z pieśnią (obecne także u Rilkego, tu jednak akt opowiadania, podkreślony znaczącym imieniem bohaterki, ma – oczywiście – charakter wewnątrzliteracki, stanowi nawiązanie do tradycji gatunkowej i jest gestem autotelicznym, refleksją na temat relacji opowieści i egzystencji w nieco bardziej tradycyjnym ujęciu).

Inny jest także w filmowym *Grabarzu* sposób uporządkowania narracji nadrzędnej oraz dialogów dwójki bohaterów. Wchodzą te głosy w przedziwne konstelacje ze sobą, kobieta i mężczyzna powtarzają swe kwestie (tak jak czasem wstęga filmu zawraca), ale co najbardziej zaskakujące – podobny efekt echa zachodzi pomiędzy głosem narratorki a głosem bohaterów. Takie paralelizmy są pewnym chwytym retorycznym czy estetycznym, jednak przede wszystkim sprawiają wrażenie znaczącej interferencji między narratorem a jego opowiadaniem, jak również między samą opowieścią a aktem opowiadania ²⁵.

Od literatury do filmu i z powrotem

W ramach konkluzji przywołam nieoczywistą konstatację autorstwa Alicji Helman: *Film nie jest dłużej czymś jedynym, specyficznym, osobnym, należy do licznej rodziny przedmiotów podobnych i pokrewnych, co przypomina nam też o znanej sprawie, iż należy on także do dwu starych rodów: obrazu i opowiadania* ²⁶. Dlaczego nieoczywista? Otóż, jak wiadomo, cały wysiłek kolejnych pokoleń zarówno filmowców, jak i teoretyków filmu był skupiony na udowodnieniu, że film jest samodzielny – jako nowa dziedzina sztuki i jako nowy przedmiot refleksji akademickiej. Jego fotograficzny rodowód oraz niepodważalna, zdaniem niektórych badaczy ²⁷, „przyliterackość” uznawano za fakty z odległej przeszłości, ale niezbyt ciekawe z perspektywy najnowszych badań. Dotyczy to także, jak się wydaje, problematyki adaptacji filmowej utworów literackich, czyli najbardziej uchwytnej z „przyliterackich” zabiegów.

Tymczasem Kardos swym *Grabarzem* zmusza nas do (ponownego?) zatoczenia koła i przypomnienia „znanej sprawy”: jego film stanowi eksperymentalne i metafleksyjne zarazem nawiązanie do początków kina, a więc także do jego rodowodu plastycznego i literackiego. W efekcie filmowa adaptacja opowiadania Rilkego okazuje się utworem paradoksalnym, zawieszonym między dwiema epokami: początkiem kina i jego – jak twierdzą niektórzy – końcem. Można wymienić co najmniej kilka argumentów świadczących o owej paradoksalności.

Po pierwsze, obrotowy ruch zapisów fotograficznych (czy też złudzenie takiego ruchu) to z jednej strony eksperyment z formą, z drugiej – próba filmowego oddania opowieści Rilkego. Przede wszystkim jednak jest to powrót do przełomu XIX i XX w., czasu narodzin nowoczesnego wynalazku – kina – i czasu największych osiągnięć literatury modernistycznej. Po drugie, plastyczna transformacja fotografii kieruje uwagę widza w stronę malarstwa. Wspominałem już o wachlarzu zastosowanych środków czy konwencji – od detalu do graficznej abstrakcji. To jakby dojście do granic malarstwa, do „malarskości” (istoty malarstwa w ogóle – jako źródła fotografii i filmu, a także – co może ważniejsze – jako rezerwuaru wyobraźni ludzkiej). Po trzecie, na poziomie wypowiedzi autotematycznej *Grabarz* okazuje się wykładem o specyfice medium filmu – jako sztuki syntetycznej, „przepisującej” niejako doświadczenia innych sztuk, zarówno literatury, fotografii, jak i malarstwa.

Wreszcie po czwarte, a w kontekście zaproponowanej tu interpretacji – najistotniejsze: filmowa narracja jest wierna literackiej, ale nie w znaczeniu „powtórzenia” (pokazania) opowiedzianej historii, lecz w sensie naśladowania struktury narracyjnego tekstu literackiego. Nie widzę powodu, by unikać w tym kontekście pojęcia „przyliterackości”, na które składają się omówione wcześniej zabiegi Kardosa: swoiste naśladowanie fizycznej struktury książki oraz prowokowany tym proces „lektury”; zmiana akcentów z wrażenia rzeczywistości (jej wizualnego, realistycznego obrazowania) na swoistą „audialność” przekazu i symboliczną jedynie reprezentację; nawiązanie do przed-filmowych eksperymentów i sposobów opowiadania obrazami; wreszcie wewnątrzfilmowe (szkatułkowe) opowieści.

Na zakończenie warto powrócić do obaw (nie tylko Rilkego) przed plastycznym udosłownieniem tekstu literackiego. Nie można znaleźć przykładu silniejszego udosłownienia niż adaptacja filmowa. Szczególnie poręczne będzie tu przywołanie pojęcia konkretyzacji Romana Ingardena (oczywiście z uwzględnieniem dość już obszernej refleksji filmoznawczej na ten temat): w adaptacji – czyli także w procesie przemiany czytelnika w widza – niemal wszystko się konkretyzuje. Owo „się” jest tu niezwykle ważne, bowiem widzowi jakaś wersja konkretyzacji zostaje po prostu przedstawiona. Tymczasem Kardos, dokonując jednak adaptacji, zachował miejsce dla wyobraźni. Widzimy postaci, miejsca, detale nawet, ale za chwilę one się zmieniają, odkształcają. Kilka razy wspominałem o specyficznej sytuacji widza tego filmu: jest to także wielka praca jego wyobraźni, to znaczy tworzenia obrazów.

RAFAL KOSCHANY

¹ Film został tu uhonorowany wyróżnieniem w konkursie głównym oraz nagrodą Międzynarodowej Federacji Krytyków Filmowych FIPRESCI.

² *11. MFF Nowe Horyzonty. Kolekcja*, prod. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, premiera 12.07.2012.

³ Por. choćby: H. Markiewicz, *Ut pictura poesis. Dzieje toposu i problemu*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, 1981 (przedr. pt. *Obrazowość i ikonizacja literatury*, w: tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, 1984) oraz *Ut*

pictura poesis, red. M. Skwara, S. Wystouch, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

⁴ R. M. Rilke, *Ewald Tragy*, tłum. W. Wirpsza, PIW, Warszawa 1960.

⁵ Tenże, *Elegie duinejskie*, tłum. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.

⁶ Tenże, *Elegie duinejskie*, tłum. B. Antochewicz, Ossolineum, Wrocław 1973.

⁷ Spektakl *Malte albo Tryptyk Marnotrawnego Syna*, inspirowany prozą Rilkego, opierał się głównie na wątkach zaczerpniętych z trzech tekstów: *Malte, Ewald Tragy* i *Historia opo-*

- wiedziana ciemności. Premiera: Stary Teatr w Krakowie, 21-23 lutego 1992 r. (spektakl trzydniowy).
- ⁸ Por. K. Lupa, *Rysunki = Drawings*, wstęp A. R. Burzyńska, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2009.
- ⁹ Niektóre aspekty teatralnej i „recytatorskiej” recepcji Rilkego pojawiają się w książce K. Kuczyńskiej-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- ¹⁰ R. M. Rilke, *Grabarz*, tłum. K. Lupa, „Poezja” 1990, nr 1-3, s. 32-37.
- ¹¹ Tenże, *Historia opowiedziana ciemności*, tłum. oraz rysunki K. Lupa, wstęp K. Lipka, TIK-KUN, Warszawa 2000, s. 89-100.
- ¹² Seweryna Wysłouch, pisząc o filmowych portretach poetów, w których, jak wiadomo, pojawia się najczęściej – na zasadzie swoistego cytatu – również ich twórczość, zwraca uwagę na kilka jeszcze innych problemów wizualnego kontekstu wiersza (oprócz – wymienianego osobno – kontekstu muzycznego): 1) konkretyzacja realiów (rodzaj ilustracji filmowej); 2) konkretyzacja sytuacji lirycznej wiersza; 3) plastyczna, malarska paralela (rodzaj literackiego porównania); 4) metafora (wizualna) filmowa; 5) symbol. Por. S. Wysłouch, *Poezja na ekranie: nowy gatunek filmowego dokumentu*, w: też, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 170-175.
- ¹³ *Višlava Szymborska, Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Posaoniensis*, Poznań 1995, cyt. za: S. Wysłouch, dz. cyt., s. 161.
- ¹⁴ Nagrodzone filmy z poprzednich edycji (m.in. „Nakręć wiersz Tadeusza Różewicza”, „Nakręć wiersz Krystyny Miłobędzkiej”, „Nakręć wiersz męski”) można zobaczyć na: <http://nakrecwiersz.pl/>
- ¹⁵ Na marginesie – także w odniesieniu do cytowanej wcześniej wypowiedzi Szymborskiej – warto wspomnieć o wyjątkowej, bo aktorskiej i jakby fabularyzowanej, adaptacji jednego z jej wierszy, *Na wieży Babel*, reż. Maria Wróż-Prusiewicz, 2015.
- ¹⁶ Podobnie z inscenizacjami teatralnymi: Janusz Majcherek w ten sposób pisał o przedstawieniu *Malte: Teatr Lupy osiąga apogeum paradoksalnie wtedy, gdy w jakimś sensie przestaje być teatrem: w chwilach zawieszenia, wyciszenia, gdy zamiera ruch i jakakolwiek akcja, gdy nie trzeba już nic mówić ani niczego czynić; gdy w beczasowości i w bezruchu świadomość uzyskuje wgląd w samą siebie w akcie jakiejś iluminacji* (J. Majcherek, *Pomyślenia przy Lupie*, „Teatr” 1992, nr 4-5, s. 31 (*Malte* według Rainera Marii Rilkego, przekład, apokryfy, reżyseria i scenografia Krystian Lupa, muzyka Stanisław Radwan, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 19-20.12.1991).
- ¹⁷ Obie znajdują się w IV tomie *Dziel zebranych*, zatytułowanym *Wczesne opowiadania i dramaty*; por. R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, t. IV: *Frühe Erzählungen und Dramen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987.
- ¹⁸ Tenże, *Der Grabgärtner*, w: tegoż, s. 614-620. Wydany niedawno po polsku *Dziennik...* w tłumaczeniu Tomasza Ososińskiego zawiera również polską wersję tego szkicu. Por. R. M. Rilke, *Dziennik szmargendorfski*, tłum. i oprac. T. Ososiński, Sic!, Warszawa 2013, s. 52-57.
- ¹⁹ Tenże, *Der Totengräber*, w: tamże, s. 688-703.
- ²⁰ Tenże, *Bajka o śmierci i obcy do niej dopisek*, w: tegoż, *Powiatki o Panu Bogu*, tłum. M. Czabanówna, W. Hulewicz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996, s. 105-116.
- ²¹ Tamże, s. 115.
- ²² B. L. Surowska, *Młody Rilke*, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk 1994, s. 177.
- ²³ Por. K. Lipka, *Los syna marnotrawnego*, wstęp do: R. M. Rilke, *Historia opowiedziana ciemności*, dz. cyt., s. 7-8.
- ²⁴ Nieco szerzej pisałem na ten temat w szkicu *Film – znikanie – interpretacja*, „Fragile” 2014, nr 2 (24).
- ²⁵ Na marginesie trzeba pozostawić kwestię tłumaczenia i napisów. Dla osób nieznających węgierskiego wsłuchiwanie się w ten język może być dodatkowym atutem, podkreśleniem pewnej obcości, archaiczności, wreszcie baśniowości. Nie mogło to być jednak intencją reżysera, który korzystał przecież z węgierskiego tłumaczenia *Grabarza*. Ale to już niepewny teren hipotez. Nie można sobie wyobrazić tego filmu bez napisów, ale nie można też zaprzeczyć, że w pewien sposób burzą one piękno samego obrazu i sprawiają, że percepcja nie przebiega na takim samym poziomie intensywności, na jakim mogłaby przebiegać. Być może rozwiązaniem byłaby aktorska wersja językowa – polska, ukraińska, niemiecka itd., ale musielibyśmy wiedzieć, że reżyser przewidział taką koncepcję i że każdą z takich propozycji byłby w stanie zaakceptować.
- ²⁶ A. Helman, *Sposoby uprawiania teorii filmu. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, w: *Prędkość i przyjemność*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1994, s. 17.
- ²⁷ W polskim kontekście zaważyła przede wszystkim koncepcja Bolesława W. Lewickiego.