

Ptaki Tarjei Vesaasa i *Żywot Mateusza* Witolda Leszczyńskiego

Problematyka adaptacji filmowej

MAGDALENA SZCZUCKA

Żywot Mateusza Witolda Leszczyńskiego, powstały na podstawie powieści Tarjei Vesaasa, to przykład adaptacji filmowej szczególnie interesujący dla wszystkich zainteresowanych kulturą skandynawską: norweski tekst został przełożony na język filmu przez polskiego reżysera. Celem tego tekstu będzie wyjaśnienie relacji między powieścią *Ptaki* a filmem *Żywot Mateusza*.

Reżyser zdecydował się na bardzo ryzykowny zabieg, a mianowicie nadał swemu dziełu tytuł odmienny od tytułu adaptowanej powieści. Być może skłonił go do tego brak popularności pierwowzoru literackiego, a może fakt, że jego tytuł kojarzy się wielbicielom kina z powstałym pięć lat wcześniej dreszczowcem Hitchcocka. A jednak zmiana ta wydaje się przemyślana. Leszczyński spojrział na głównego bohatera pod innym kątem niż Vesaas, chciał w opowiadanej historii uwypuklić inne elementy, a tym samym nadać jej znaczenie nieco odmienne od powieściowego. By dostrzec tę różnicę, należy najpierw zastanowić się nad znaczeniem zarówno tytułu powieści, jak i filmu.

Wydana w 1957 roku powieść Tarjei Vesaasa nie mogłaby nosić innego tytułu – tytuł *Ptaki* jest owocem wielomiesięcznych rozmyślań i sporów autora z samym sobą. Dlatego też można sądzić, że tytuł powieści jest niesłychanie ważny dla zrozumienia całego dzieła. Cóż więc on znaczy?

Język polski nie ma nieokreślonej i określonej formy rzeczownika, natomiast język norweski dysponuje tą kategorią gramatyczną. Tytuł powieści brzmi *Fuglane*, a więc ptaki konkretne, określone. Nie chodzi tu, jak sądzę, o ptaki, które przelatują nad domem Mattisa i jego siostry. Polskie tłumaczenie może wprowadzić czytelnika w błąd, ponieważ tłumaczka zwrot *ciąg słonka* (norw. *rugdetrekk*) zastępuje często ogólnym słowem „ptaki” czy też „słonki”. Tymczasem „ciąg” to godowy lot samca, a więc nad domem rodzeństwa przelatuje tylko jeden ptak. I chociaż tokująca słonka nie jest jedynym ptakiem w powieści (Mattis spotyka przecież na polanie jeszcze innego, przepięknego ptaka), to możemy sądzić, że tego tytułu nie należy umieszczać wyłącznie w kontekście ornitologicznym.

W powieści możemy wyróżnić dwie grupy symboli¹. Pierwsza z nich to symbole zgromadzone właśnie wokół ptaka. Są to symbole wyrażające „inność” Mattisa. Druga grupa symboli koncentruje się wokół wszelkich ostrych przed-

miotów – błyszczących drutów Hege, siekiery Jrgena, etc. Występująca tu gra słów jest nieprzekładalna na język polski. Słowo „ostry” to po norwesku *skarp*; słowo to ma jeszcze jedno znaczenie, a mianowicie „mądry”, „bystry”. Druty, siekiera, a także błyskawica kojarzą się Mattisowi z mądrością, z inteligencją. Te dwie grupy symboli wprowadzają umowny podział na dwa światy. Pierwszy z nich to świat ludzi bystrych, mających dar mądrego mówienia, ludzi „normalnych”, trzeźwych i pragmatycznych, ale jednocześnie uwięzionych w sferze wartości materialnych. Drugi z tych światów to świat ptasi, świat natury i przyrody. Mattis identyfikuje się tylko z tą drugą rzeczywistością. Ze światem ptaków łączy go nie tylko zewnętrzne podobieństwo: *Dziwny miał wzrok. Zawsze bezradny, nieśmiały jak wzrok ptaka*². Łączy go również zewnętrzne przekonanie, że on do tego świata należy: *Ja i stonka to jedno*³.

Tylko z przedstawicielami tego świata potrafi się komunikować, to do słonki pisze na piasku o swej wielkiej, niezmierzonej przyjaźni. Natomiast możliwość kontaktu Mattisa z ludźmi jest znacznie ograniczona, jako że to społeczeństwo ustala zasady gry, Mattis zaś nie spełnia podstawowej z tych zasad, jaką jest praca produkcyjna. Również odmiennosc języka, którym posługuje się Mattis, uniemożliwia porozumienie.

Fakt, iż Tarjei Vesaas nadał swojej powieści tytuł *Ptaki*, możemy interpretować jako znak, że ptasi świat Mattisa, świat natury i wrażliwości, jest autorowi bliższy.

Zawarte w tytule filmu Leszczyńskiego słowo „żywot” nie zostało użyte przypadkowo: ma nas naprowadzić na trop religii, Biblii, hagiografii. Podobnie z imieniem Mateusz, pochodzącym od hebrajskiego *mattanya*, co oznacza „dar Jahwe”. W kulturze chrześcijańskiej imię to jest kojarzone przede wszystkim ze świętym Mateuszem Ewangelistą, któremu przypisuje się autorstwo pierwszej Ewangelii. Według dostępnych źródeł Mateusz nie poniósł śmierci męczeńskiej, jednak Kościoły łaciński i grecki czczą go jako męczennika.

Czego spodziewa się widz przed obejrzeniem filmu o tytule *Żywot Mateusza*? Tytuł ten ma wyraźnie biblijną konotację, dlatego też widz może się spodziewać filmu religijnego, będącego nawiązaniem do Biblii czy tradycji chrześcijańskiej. Natomiast w trakcie oglądania dzieła Leszczyńskiego widz nabiera przekonania, że jest to opowieść o wiejskim odmieńcu niezdolnym do pracy, który nie poradziłby sobie w życiu, gdyby nie siostra. Dopiero po obejrzeniu całości i chwili refleksji możemy odkryć prawdziwe znaczenie tytułu *Żywot Mateusza*. Skoro dzieło noszące ten hagiograficzny tytuł opisuje losy wiejskiego pomylenca i nieroba, to może jest to znak, który sugeruje, że świętość tkwi w każdym człowieku, że świętość przynależy każdemu, nawet pomyłonemu Mattisowi. Kim jest Pomyłony? (Odpowiedź na to pytanie będzie jednocześnie próbą uzmysłowienia sobie, jak tytuł filmu zmienia nasze postrzeganie głównego bohatera.) W Mattisie można znaleźć cechy, które zbliżają go do świętych. Przede wszystkim jego miłość do przyrody i bliski kontakt z naturą sprawiają, że wydaje się on podobny do świętego Franciszka z Asyżu. Podobnie jak Mateusz Ewangelista Mattis może być uznany za męczennika. Oddał swoje życie za szczęście siostry i jej miłość. Jest to oczywiście kwestia sporna, podobnie jak niewyjaśniona pozostaje kwestia męczeństwa świętego Mateusza. Mattis przypomina dziecko, a jego dziecięce postrzeganie świata także może być cechą świętego, który ufa, kieruje się sercem,

a nie „szkiełkiem i okiem”. Mattis wierzy we wszystko, co słyszy. Jego religijność jest religijnością dziecka. *Nie, nie wolno myśleć o dziewczętach w powszedni dzień* – gani sam siebie. Nie zastanawia się, dlaczego tak jest, lecz po prostu wyznaje tę zasadę, bo być może kiedyś powiedziała tak Hege, wyrocznia moralna dla młodszego brata.

Gdyby zarówno znaczenie tytułu, jak i jego wpływ na treść filmu interpretować w ten sposób, można by dojść do przekonania, że film Leszczyńskiego jest dziełem na wskroś przesiąkniętym religią i wiarą. Jednakże w filmie nie ma ani jednej wzmianki o Bogu i Kościele. Treść jego pozostaje całkowicie poza jakimkolwiek nawiązaniem do tradycji chrześcijańskiej. Jedyнным elementem, który luźno nawiązuje do religii, są dzwony kościelne, których bicie słycać w czasie rozmowy Mattisa z siostrą o jej siwych włosach. Podobnie jest w powieści Vesaasa – w tej, jak i w wielu innych – Boga i Kościoła ani razu nie wspomina się wprost.

Odmienny tytuł nie jest jedyną zmianą, na którą zdecydował się reżyser. Przy porównywaniu obu dzieł rzuca się w oczy ich odmienna kompozycja. Powieść jest podzielona na trzy części, na które składa się czterdzieści siedem rozdziałów. W budowie poszczególnych części można zauważyć pewną prawidłowość. Na początku każdej z nich Mattisa spotyka jakaś przykrość (i tak w pierwszej odkrywa, że Hege osiwiła przez niego, w drugiej po raz kolejny okazuje się darmożjadem nieprzydatnym do pracy, a na dodatek nieomal topi się w jeziorze, w trzeciej zaś nie może opanować strachu przed głosami, które słyca na jeziorze), lecz zaraz potem następuje coś niezwykłego i przyjemnego (nad domem Mattisa przelatuje słonka, na wyspie spotyka dziewczęta, a głosy na jeziorze okazują się wołaniem człowieka, który bardzo chętnie skorzysta z usług przewoźnika – i Mattis po raz pierwszy nie czuje się obibokiem). Podobną analogię możemy dostrzec w zakończeniu dwóch pierwszych części: w pierwszej strach każe Mattisowi przyjść do siostry (słonka została zastrzelona, Mattis przeczuwa, że wydarzy się nieszczęście, ale jeszcze nie wie, co to będzie), ale w jej obecności uspokaja się, wierzy, że wszystko będzie dobrze. W zakończeniu drugiej części Mattis już wie, że złe znaki wskazują na śmierć któregoś z rodzeństwa (w czasie burzy piorun zniszczył jedną z osiek zwanych Mattis i Hege). Mattis panicznie boi się śmierci, więc to siostrę skazuje na „wyrok” natury. Ma z tego powodu wyrzuty sumienia, więc próbuje uratować siostrę, porywając ją do lasu. Rozmowa z Hege i wspólne siedzenie na mchu przywraca Pomyłonemu spokój. Zakończenie trzeciej części jest odmienne od poprzednich przez swą niejednoznaczność. Mattis decyduje się na próbę, która ma przesądzić o tym, kto zostanie z Hege. Z tekstu nie dowiadujemy się, jak kończy się próba Mattisa. Wiemy tylko, że zrywa się wiatr, a to oznacza, że Mattis ma niewielkie szanse na bezpieczny powrót. Jednak otwarte zakończenie pozwoli nam wierzyć, że symetria powieści zostanie zachowana: Mattis się uratuje, dotrze do brzegu, wróci do siostry i jej narzeczonego. Film nie dopuszcza takiego rozwiązania: Mattis zanurza się w głębinie, nawet nie próbuje utrzymać się na wiosłach. Ta zmiana nie przypadła do gustu Vesaasowi: w *zakończeniu książki to przeznaczenie ma zdecydować, czy Mattis utonie, czy też nie. Zostało to pominięte w filmie, tam Mattis topi się umyślnie. Wołałbym, żeby dał sobie choć najmniejszą szansę dotarcia do łądu*⁴.

Żywot Mateusza jest podzielony na siedem części fabularnych, zatytułowanych kolejno: *Dom, Wieś, Ptak, Wyspa, Drzewo, Jezioro i Kamień*. To, co zostało

uwypuklone w filmie, nie ma strukturalnego odpowiednika w powieści. Leszczyński zwraca uwagę na te elementy, które wydają się kluczowe w kolejnych częściach, natomiast Vesaas nie stosuje takiego zabiegu kompozycyjnego, poszczególne części i rozdziały są po prostu ponumerowane.

Film Leszczyńskiego jest bardzo skondensowany, pozbawiony czegokolwiek, co nie jest absolutnie niezbędne. Poszczególne części fabularne wyznaczają kolejne etapy egzystencji Mattisa i przejmują dramaturgiczną funkcję powieściowych powtórzeń, które służą przede wszystkim stworzeniu napięcia.

W powieści Vesaasa natomiast jest wiele elementów pojawiających się kilkakrotnie. Najważniejsze z nich to:

1. Dwie próby samobójcze Mattisa. Pierwsza – Mattis zjada trujące grzyby, ale czyni to na złość Jrgenowi. Jednak zapowiada to tragedię. W filmie scena z muchomorami została pominięta.

2. Dwukrotne zatonięcie łódki Mattisa. Gdy Mattis w książce po raz pierwszy topi się w przeciekającej łódce, zarówno jego strach, jak i nasza obawa o życie bohatera są serio. Pomyłony naprawdę znajduje się w niebezpieczeństwie. Dowiadujemy się nie tylko, że Mattis nie umie pływać, ale i nadchodząca śmierć bohatera zostaje nam oznajmiona wprost. U Leszczyńskiego tylko pozornie zachowano to powtórzenie. Pozornie, bo pierwsze zatonięcie łódki Mattisa jest nader komiczne: bohater zauważa, że jego łódka pogrąży się w wodzie, zaczyna wołać na pomoc siostrę, ale wtedy okazuje się, że woda sięga mu ledwo do pasa i może po prostu dojść na pobliską wysepkę. Lęk Mattisa jest nieuzasadniony. Ze sceny tej dowiadujemy się jedynie tyle, że Mattis nie umie pływać, nie mamy natomiast przeczucia zbliżającej się śmierci, jej zapowiedź skryto przed widzami. Jednocześnie podkreślono dziecinność bohatera, pozorność jego strachu.

3. Dwie przyczyny nieszczęścia. Mattis sam prowokuje spadające nań nieszczęścia. To on informuje myśliwego, że nad jego domem lata wieczorową porą słonka. Myśliwy wykorzystuje tę wiadomość – dla niego słonka jest zwykłym ptakiem, na którego można zapolować, tylko dla Mattisa jest to stworzenie niezwykłe. To dlatego Pomyłonego trapią wyrzuty sumienia – jest wszakże winny śmierci ptaka. Drugie nieszczęście, które dotyka Mattisa, to przyjazd drwala. To Mattis przywiózł człowieka, który zabierze mu siostrę. W filmie nie ma mowy o tym, że to Mattis pośrednio spowodował śmierć słonki. Druga przyczyna nieszczęścia została zachowana.

4. Dwie burze. Pierwszą z nich Mattis spędza jak zwykle w ustępie, podczas kolejnej Jrgen każe Mattisowi wykazać się odwagą i zmusza go do powrotu do domu. W filmie drwał nie wystawia Mattisa na taką próbę.

5. Wielokrotne szukanie pracy. W powieści Mattis kilka razy wybiera się do wsi w poszukiwaniu zarobku. W filmie tylko raz stara się o zajęcie, aczkolwiek możemy się domyślać, że nie po raz pierwszy.

Witold Leszczyński ograniczył obfity materiał fabularny i pozostawił tylko to, co nieodzowne. U Vesaasa większość ważnych scen zostaje w pewnym sensie podwojona, u Leszczyńskiego zaś, nawet jeśli powtarza on w jakichś zarysach strukturę dramatyczną danej sceny, czyni to tak, że powtórzenie nie wydaje się powtórzeniem. Pominięcie Vesaasowskich powtórzeń jest zabiegiem upraszczającym. W powieści każde dramatyczne wydarzenie poprzedza inne, podobne, ale o słabszym ładunku emocjonalnym. Wprowadza w krąg pewnych myśli, a jed-

nocześnie wskazuje na przyszłe wydarzenia. Zabieg ten powoduje narastanie napięcia, ale również przygotowuje na to, co ma się zdarzyć. Podczas oglądania filmu nie jesteśmy ostrzegani, nikt i nic nie zapowiada przyszłych wydarzeń. Każde wydarzenie staje się jedyne i niepowtarzalne, a przez to jakby zyskiwało na wartości. Wszystko dzieje się po raz pierwszy i ostatni.

W powieści pisarza z Telemarku mamy więcej konkretów, dowiadujemy się na przykład, że Mattis ma trzydzieści siedem lat, zaś jego siostra jest starsza o trzy lata, że ptak jest słonką, a drzewo przed domem to osika. U Leszczyńskiego brak tych detali, nie znamy wieku bohaterów, słonka to po prostu ptak, a osika – drzewo.

Zarówno w powieści, jak i filmie nie wymienia się nazwy wioski, w której mieszka rodzeństwo, ani też imion drugoplanowych bohaterów. Tylko piątka bohaterów nosi imiona: rodzeństwo, drwal i dziewczęta poznane na wyspie. Można powiedzieć, że powieść i film dzieją się w Norwegii albo też w Polsce, czyli w zasadzie nigdzie. A może raczej wszędzie? Dążenie do uniwersalizacji znaczeń jest wyraźne, tak w powieści, jak i w filmie. Także czas akcji pozostaje niesprecyzowany, jedynie samochód, a w filmie także ślad odrzutowca na niebie pozwalają odgadnąć, że akcja nie toczy się w zamierzonej przeszłości. *Zamiarem moim było, aby w filmie nie zostało określone bliżej miejsce akcji, natomiast by czas akcji był odczuwany jako dokonujący się współcześnie, by sposób życia prezentowany przez Mateusza nie był traktowany jak bajka z ubiegłych epok, lecz by stanowił refleksję (nie przesądzam, pozytywną czy negatywną) dla człowieka współczesnego, żyjącego w ramach wysoko rozwiniętej cywilizacji*⁵ – uzasadnia ten zabieg Leszczyński. Można przypuszczać, że słowa te byłyby bliskie także Vesaasowi. U Leszczyńskiego nie istnieje nawet podział na przeszłość i teraźniejszość – jest jedynie tu i teraz. W powieści kilkakrotnie wspomniane jest dzieciństwo Mattisa, jego rodzice, młodziencze lata. W filmie jest tylko teraźniejszość, tak jak gdyby nic nie było wcześniej i jakby nic już nie miało się wydarzyć.

Ale jednocześnie pojawia się pewna sugestia, że akcja filmu może się toczyć w Polsce: imiona bohaterów zostały spolszczone – Hege została bliższą nam Olgą, Jrgen – Janem, Inger i Anne – Ewą i Anną, zaś Mattis przedstawia się dziewczętom jako Andrzej, a nie Per. Ciekawe, że imię głównego bohatera, choć spolszczone w tytule, pojawia się w tej formie tylko raz podczas całego filmu: gdy Mattis przedstawia się drwalowi, wyciąga doń rękę i mówi: *Mateusz*. W pozostałych scenach trzydziestosiedmiolatek jest nazywany i sam siebie nazywa Mattisem. Dlaczego i jego imię nie pojawia się w swej polskiej formie, tak jak imiona pozostałych bohaterów? Aby podkreślić jego pozycję outsidera? A może jest to znak, że Mattis przewyższa uniwersalnością inne postaci, a jego imię (i cała postać) nie jest ani polskie, ani norweskie, a jedynie ludzkie?

To spolszczenie imion sprawiło, że wielu krytyków widziało w *Żywocie Mateusza* film bardzo polski: (...) *bez wszelkiej sztuczności udało się historię o skandynewskim nawiedzonym sprowadzić nad mazurskie jeziora. Franciszek Pieczka obdarzył tytułowego bohatera taką swojskością, tak doskonale wpisał się w polny i leśny krajobraz, że pono sam Vesaas zastanawia się, czy czasem nie o Polsce swą książkę napisał*⁶.

Pisząc o miejscu akcji, należy zwrócić uwagę na jeszcze inny element filmu: w *Żywocie Mateusza* o wiele wyraźniej podkreślono istnienie cywilizacji, w do-



Żywot Mateusza, reż. W. Leszczyński (1968)



datku „międzynarodowej”, która – choć w zasadzie nieobecna w świecie Mattisa – czai się tuż za granicami dobrze znanej przestrzeni. To w filmie turysta w samochodzie jest obcokrajowcem, a chłopcy na żaglówce, proponujący Annie i Ewie wspólną przejażdżkę, mówią po angielsku. Z jednej strony można te dwa elementy, nieobecne w powieści, traktować jako symbol wielokulturowego świata, który – choć niezauważalny – ma znaczny wpływ na nasze życie. Z drugiej strony może to być próba uświadomienia nam, jak trudna jest komunikacja międzyludzka.

Powieść i film różnią się nie tylko pod względem kompozycji. Odmienna w obu utworach jest wizja świata, ludzi, uczuć; również Mattis, choć pozornie ten sam, nieco odmiennie funkcjonuje w świecie filmowym i powieściowym.

Świat, który otacza Mattisa w powieści, jest zwykły, codzienny. Ludzie w tym świecie są bliscy i realni. Inaczej w filmie: świat Mattisa nie jest co prawda pusty, ale ludzie w nim wydają się nieco odrealnieni, dalecy, a ich istnienie sprowadza się do jednej ról, symbolicznej funkcji. W filmowym świecie samochód pojawia się tylko raz (w powieści *samochody jak zwykle spędzały pieszych do przydrożnych rowów*⁷), tak samo jak w *Ptakach* siedzi w nim turysta, ale jest to obcokrajowiec, który wykrzykuje coś do Mattisa w niezrozumiałym języku, by za chwilę zniknąć na zawsze w tumanie kurzu. W świecie Mattisa jest wiele postaci: bliska mu nad wyraz siostra (ale w filmie zupełnie brak międzyrodzeństwem erotyki, której wielu czytelników dopatrzyło się w *Ptakach*), jest gospodarz, młynarz, para zakochanych, ale ci wszyscy ludzie są figurami nieco umownymi. Realni są tylko ludzie z zewnątrz, którzy niosą prawdziwe konflikty i prawdziwy dramat. Takie są dziewczęta poznane na wyspie, będące z jednej strony źródłem największej radości i dumy Mattisa, a z drugiej – największego strachu: jeżeli odkryją, kim naprawdę jest Mattis, wyśmieją go i nazwą Pomylnym. Mattis boi się także tego, co nieuchronne: dziewczęta już niedługo odpłyną i nigdy więcej ich nie zobaczy. Równie prawdziwy jak owe panny jest drwal, człowiek znikąd (przecież przyszedł z tej strony jeziora, gdzie nikt nie mieszka), a jednocześnie ze świata silnych mężczyzn, którzy wiedzą, jak pracować, co powiedzieć i jak się zachować w towarzystwie kobiet. Jakże różny jest ten świat od tego Mattisowego świata przyrody, podniosłego i upiększonego, gdzie wszystko zostaje zintensyfikowane do granic możliwości – ale w ten właśnie sposób Mattis przeżywa to, co go otacza. W tym świecie wszystko jest niewyobrażalnie piękne, nawet kępka mchu, niesłychanie groźne, nawet falująca woda i odległy piorun. Oglądając film, patrzymy na świat oczami Mattisa, zachwycamy się trawami i ptakiem tak samo, jak zachwyciłby się nimi Mattis. Tego zachwyty nie przeżywamy – przynajmniej nie w tym stopniu – czytając powieść, choć istnieje on również na kartach *Ptaków*, ale dopiero zdjęcia Andrzeja Kostenki nadały mu całą głębię.

Mattis nie potrafi opisać w słowach piękna otaczającego go świata, może po części dlatego, że zbyt intensywnie je przeżywa. Ludzie bystrzy i silni nie rozumieją więc jego zachwyty nad wodą, ptakiem, drzewem. Dla nich piękne są te przedmioty, które są użyteczne. Tak samo oceniają ludzi. To dlatego świat wiejskiej społeczności jest dla Mattisa zamknięty. W tym świecie ludzi bystrych ciągle coś się dzieje. Ludzie chodzą w pole, pracują, zarabiają na chleb. W powieści ich życie przypomina krzątanie mrówek: w ciągłym biegu, „na wyścigi”, z wieloma zadaniami, które trzeba natychmiast wykonać; w filmie ten pośpiech nie rzuca się w oczy. W świecie Mattisa cokolwiek się dzieje, dzieje się za jego

sprawą. To on zadaje pytania, których nikt inny nie ma czasu zadać, *on swoimi myślami i skojarzeniami konstruuje zdarzenia ze spraw, które nimi nie są*⁸. Dzięki Mattisowi spotkanie z ptakiem jest niesłychanym wydarzeniem, to tylko on widzi znak w spaleniu drzewa, tylko dla niego spotkanie z dziewczętami ma taką moc i tyle znaczenia. Sposób ukazania śmierci Mattisa uświadamia, że rytm filmu był podporządkowany wewnętrznemu rytmowi myśli bohatera. To Mateusz był twórcą świata przedstawionego na ekranie: w końcowej scenie Mattis wybija jednym uderzeniem dziurę w dnie łodzi; łódka tonie, a Mattis idzie na dno jak kamień, bez słowa (choć w pierwszym odruchu chce wykrzyknąć imię siostry), bez ruchu znika w dole kadru. Tylko dwa zdarzenia wydają się prawdziwie dramatyczne i naprawdę godne umieszczenia w fabule: przybycie Jrgena, które powoduje zawalenie się świata Mattisa, i właśnie samobójstwo Mattisa.

Niemożliwość komunikacji pomiędzy światem Jrgena i światem Mattisa kończy się samobójstwem osoby wrażliwszej i nieprzystosowanej. Jednak te dwie śmierci – powieściowa i filmowa – nie są jednakowe. Śmierć w powieści trudno w zasadzie nazwać samobójstwem, to jest próba, zmaganie z losem. Oczywiście Mattis przewiduje, jak może się skończyć ta próba, dlatego też wiele dni czeka na piękną, bezwietrzną pogodę, która zwiększy jego szanse przeżycia. Zresztą decyzja Mattisa nie jest dla czytelnika niczym niespodziewanym: już wcześniej próbował zjeść trujące grzyby, jednak ta próba nie była zmaganiem się z losem, ale dziecinnym straszeniem Jrgena, demonstracją tego, do czego jest zdolny. Ale okazuje się, że Mattis jeszcze bardziej niż życia boi się śmierci, jest ciężko przerażony swoim czynem. Mimo wszystko decyduje się na podjęcie ostatecznej próby, w której to los zdecyduje, co się z nim stanie.

W filmie samobójcza decyzja Mattisa nie jest grą z losem, ale wynikiem świadomego wyboru. Mattis nie waha się i nie odwleka tego, co stać się musi. Po prostu wypływa na jezioro, a siostrze mówi, że będzie pilnował przewozu. Widz nie zostaje ostrzeżony. Finał filmu jest, tak jak wiele innych elementów, uproszczony, a przez to zaostrzony, surowy, gwałtowny. Słychać krzyk Olgi: *Mattis!* który jeszcze przez długi czas dźwięczy w uszach. Pozostaje pytanie: dlaczego tak się stało? Mattis nie potrafił w inny sposób zaprotestować przeciw światu, którego nie rozumiał i który jego nie rozumiał. Jego decyzja była heroiczna, a śmierć groźna i mroczna. Bez odwrotu. Co najważniejsze: była to decyzja Mattisa, a nie zrządzenie losu.

Te dwie śmierci różnią się od siebie, a jednak jest coś, co je bardzo zbliża. Przypomnijmy sobie, jak wygląda ostatnia chwila Mattisa przed wypłynięciem na jezioro: Mattis zbliża się do wody, ale nagle wraca, podbiega jak oszalały do drzewa rosnącego na brzegu i wgryza się w korę. To, co spływa po pniu, nie jest sokiem, to gęsta krew. Dlaczego Mattis zachowuje się tak dziwacznie, czyżby oszalał ze strachu? Nie. Gest ten można odczytać jako symbol zrywania więzi – Mattis przegryza pępowinę łączącą go ze światem ptaków, drzew i kamieni. Chce należeć do świata drwala, chce być taki, jak w swoim śnie: silny i mądry. Pierwszym krokiem musi być zerwanie ze światem, do którego należał dotychczas. W powieści Mattisowi się to udało: *Łódź uniosła Mattisa, jak istotę nie przynależną już nigdzie, choć tak bardzo był ze wszystkim związany*⁹.

Udało mu się uwolnić od ptasiego świata, ale to nie znaczy, że zaczął przynależać do tego drugiego. Ale jednak dano mu szansę – być może uratuje się

i nauczy się żyć jak dorosły, odpowiedzialny człowiek. W filmie Mattis zrywa więzi, ale wiadomo, że nigdy nie będzie należał do wiejskiej społeczności. Nigdy tego nie chciał. Filmowa śmierć wydaje się jego prawdziwie dorosłą i ostateczną decyzją.

Odmienny jest także obraz miłości w *Ptakach* i *Żywocie Mateusza*. Miłość w powieści to miłość młodych zakochanych, którzy wraz z Mattisem pomagają gospodarzowi. Ta miłość to zauroczenie, zaślepienie, ciągłe żarty i zaloty. Tak samo jest w filmie. Ale w powieści ta miłość umiera, nie trwa dłużej niż kilka miesięcy. Stąd też nadzieja, a jednocześnie rozpacz powieściowego Mattisa: może żadna miłość nie jest wieczna? Okazuje się jednak, że miłość Irgena i Hege jest miłością ludzi dojrzałych, miłością bez słów. Tej miłości nic nie złamie, bo jest wyczekana, a w pewnym sensie jest to także uczucie z rozsądku. W filmie i zakochanie, i miłość dojrzała są ostateczne, bez końca. Miłość jest przez to najwyższą wartością, dla której warto żyć. Dotyczy to także miłości rodzeństwa – kiedy Mattis przestaje być jedynym człowiekiem, którego Hege obdarza uczuciem, jego życie traci sens. W *Ptakach* w miłości Hege i Mattisa można dostrzec wiele elementów erotycznych, kazirodycznych. To dzięki siostrze Mattis zdobywa wiedzę o płci przeciwnej, aczkolwiek w głębi duszy nie uważa jej za kobietę. Przez to odbiera jej prawo do miłości, do kochania i bycia kochaną, bo uważa, że miłość, która istnieje między nimi, powinna siostrze wystarczyć. Mattis wie, że jeżeli siostra obdarzy uczuciem jakiegoś mężczyznę, będzie dla niego stracona. W swoim myśleniu Mattis jest niekonsekwentny: on także tęskni za uczuciem, inną od platonicznej miłości siostry. Widać to w jego śnie, który w powieści jest snem erotycznym. Filmowej sekwencji z kobietą zrodzoną z ptaków brakuje erotyzmu, co tylko podkreśla niedojrzałość Mattisa.

Mattisa z siostrą wiąże nie tylko miłość, ale też całkowita zależność. Mattis nie rozumie tych chwil, kiedy Hege buntuje się przeciwko takiemu stanowi rzeczy, skoro ma wszystko to, o czym on tylko może marzyć: jest mądra i potrafi pracować. Mattis ma też żal do losu: gdyby to on był starszy, wtedy musiałby się opiekować siostrą, karmić ją łyżeczką, a wtedy ona byłaby uzależniona od niego.

Wspominałam już, że to niemożność porozumienia się uniemożliwia Mattisowi kontakt ze światem ludzi silnych i bystrych. Mattis nie potrafi opisać tego, co myśli i czuje. Nawet gdy udaje mu się ta trudna sztuka, jego słowa są źle odbierane. Gdy Mattis mówi, że szkoda być zmęczonym, gdy się jest parą zakochanych, wtedy wyraża dokładnie to, co myśli. A jednak ludzie go nie rozumieją i zaczynają się śmiać. Nawet siostrze Mattis nie mówi wszystkiego. *Takich rzeczy ona w ogóle nie pojmowała*¹⁰ – stwierdza wielokrotnie. Nie opowiada więc Hege o próbie nóg, które same mają go zaprowadzić do zagrody, gdzie będzie się starał o pracę, nie mówi też ani słowa o korespondencji ze słonką. Hege należy do innego świata, w którym liczy się tylko praca.

A jednak są sytuacje, kiedy Mattis wyraża dokładnie to, co myśli i nie wystawia się na pośmiewisko. Pierwszy raz zdarza mu się to przy „wymianie listów” ze słonką. Drugi – gdy spotyka na wyspie nieznaną dziewczętą. Wtedy mówi dobrze i potrafi mądrze dobrać słowa, tak jak w swoim śnie i marzeniach. Spotkanie z dziewczętami i sen to bez wątpienia sytuacje erotyczne. Mattis umie więc porozumieć się z otoczeniem, ale jedynie pod warunkiem że posługuje się językiem miłości. Tylko wtedy doбира słowa tak jak inni, jego język staje się

komunikatywny. Jeżeli pójdziemy tym tropem, dostrzeżemy, że i ze słonką Mattis porozumiewa się w języku miłości. Doszukuje się w niej tego, czego szuka u kobiety: podziwu, szacunku, przyjaźni.

Ciekawe, że reżyser wprowadził do filmu dwie sekwencje w obcych językach, nieobecne w powieści. Jak sądzę, podkreśla to trudności w porozumieniu między ludźmi. I nie chodzi tu o barierę nieznanomości obcego języka, ale o niemożność opisanego swoich uczuć, myśli, pragnień.

Kim jest powieściowy Mattis? Tarjei Vesaas daje nam wyraźną wskazówkę interpretacyjną, mówi bowiem: *Najbliższe prawdy byłoby nazwanie Pomyleńca autoportretem z pewnymi zastrzeżeniami.*

*Błędem jest nazywanie Pomyleńca upośledzonym (jak to się czasami czyni). Upośledzenie jest tylko czymś, w co jest wyposażony, aby mógł mówić (ważne) rzeczy, których nie mógłby wypowiadać, gdyby chodził po świecie jako normalny człowiek*¹¹.

Już we wczesnych utworach Vesaasa fascynowała konfrontacja poetyckiej wizji bohaterów-artystów z wymaganiami rzeczywistości społecznej¹². Wielu krytyków uznaje *Ptaki* za kluczową powieść poświęconą problemowi artysty w społeczeństwie. Choć utwór ten można by interpretować tylko i wyłącznie na planie realistycznym i nie zagłębiać się w jego symbolikę, Mattisa zaś uznać za osobę upośledzoną psychicznie, byłoby to znaczne uproszczenie nie pozwalające wydobyć istnienia Mattisa jako artysty. Osobowość Mattisa jest wielowarstwowa, jest on jednocześnie człowiekiem dorosłym i dzieckiem, upośledzonym psychicznie, myślicielem i poetą. Mattis jest niezdolny do pracy, a więc zdany na łaskę innych, traktowany jak osoba niepełnosprawna psychicznie. W społeczeństwie, w którym liczy się przede wszystkim sprawność rąk, inne aspekty jego osobowości są pomijane.

Za dziecięce strony jego psychiki można uznać pozostanie w bliskim kontakcie z naturą, zdziwienie towarzyszące obserwowaniu jej zmian, lęk przed opuszczeniem przez osobę, na którą jest zdany. Mattis, jak dziecko, łatwo poddaje się nastrojom, jest ufny i otwarty, wierzy w każde słowo swej starszej siostry. Zachowuje się dziecinnie – bawi się w puszczanie kaczek na jeziorze, nie potrafi się na niczym dłużej skoncentrować, jego ulubionym zajęciem jest leniuchowanie. Myśli jak dziecko – przede wszystkim o sobie. Jednak stara się wydorosłeć, chce pomagać siostrze w utrzymaniu domu, chce być odpowiedzialny. Ale dużo częściej do głosu dochodzi jego infantylność.

Mattis-poeta odznacza się bogatym życiem uczuciowym, wrażliwością, otwartością na wrażenia zmysłowe. To człowiek, który dostrzega znacznie więcej od zwykłego zjadacza chleba, każdą rzecz przeżywa niejako wielokrotnie, o wiele intensywniej.

Mattis-myśliciel zadaje pytania, na które nikt nie ma ochoty odpowiadać i na które nikt nie zna odpowiedzi, a które są podstawowymi pytaniami każdego myślącego człowieka:

*Skąd u licha się wzięteś? Po co przyszedłeś?*¹³

*Dlaczego jest tak, jak jest?*¹⁴

Pytania Mattisa pozostają bez odpowiedzi, co więcej: to właśnie one świadczą o jego (negatywnie pojmowanej) odmienności.

Konflikt Mattisa z otoczeniem jest napędzany przez wewnętrzny konflikt pomiędzy poszczególnymi sferami psychiki bohatera. Świat Mattisa i świat wię-

skiej społeczności to dwie odmienne wizje rzeczywistości. Rzeczywistość Pomyłonego to kraina wizji poetyckiej. Ten drugi świat trzyma się blisko ziemi. Śmierć bohatera skazuje jego wizję na zagładę. A jednak byłoby dziwne, gdyby Vesaas, wszak nie tylko powieściopisarz, ale także wspaniały poeta, przyznał rację tej niepoetyckiej, przyziemnej wizji świata. Mattisowi została dana szansa – może uda mu się wrócić do brzegu, może ktoś usłyszy jego wołanie?

Filmowy Mateusz powinien być postacią nad wyraz irytującą – wszak jest to prostaczek oddający się rozmyślaniom, darmozjad, a do tego naiwny i szczerzy samolub. A jednak wzbudza sympatię i u widzów, i u mieszkańców wioski. Nikt mu źle nie życzy i nikt mu nie dokucza. W filmie ta sympatia jest silniejsza niż w powieści. Leszczyński zdecydował się na pominięcie wewnętrznego monologu Mattisa, który dość często roi sobie, że jest przez mieszkańców wioski prześladowany. W filmie widzimy, że gospodarz bez wahania zgadza się przyjąć Mattisa do pracy, a młynarz częstuje go karmelkami. Sympatia mieszkańców wioski jest raczej tolerancją i pobłażaniem niż zrozumieniem, ale nikt Mattisa nie wyśmiewa i nie poniża. Sympatia widzów dla Mattisa ma jeszcze jedną przyczynę – aktorstwo Franciszka Pieczki. Sam Vesaas był zachwycony odtwórcą głównej roli: *Mattis ma mistrzowskiego odtwórcę: Franciszka Pieczkę. Wielka sztuka jest niezwykła: było nie do uwierzenia, że ten silny, wyrośnięty Pieczka był odpowiednią osobą do odegrania Mattisa – ale wręcz przeciwnie – olbrzym znikł, pozostał tylko prawdziwy Mattis, niepraktyczny i zagubiony w życiu, ale za to z ciągiem słonek, zarówno w sobie, jak nad sobą, z wizjami poety i pięknymi snami bez nadziei, z właściwą poecie ciężką dla słowa i bogatym w niuanse życiu wewnętrznym*¹⁵.

Postać zagrana przez Franciszka Pieczkę można interpretować odmiennie od Mattisa z powieści. Kluczem do tej interpretacji będzie scena, w której Mateusz samotnie na leśnej polanie „trenuje” intonację słów i gesty przed ważną rozmową z Janem. Tej sceny nie ma w powieści. Gdy Mattis chce coś powiedzieć, musi się starannie przygotować. Bardzo się denerwuje przed każdym „występem”. W filmowym ujęciu najważniejszą cechą osobowości Mattisa jest infantyilizm, widoczny na przykład w pierwszej scenie z tonącą łódką – Mattis wprawdzie działa, potem myśli, a i tak myśli tylko o sobie. Jego strach jest prawdziwy, ale nie potrafi ocenić sytuacji, zaś pierwsze co robi, to woła na pomoc starszą siostrę.

Mimo że również w filmie istnieje bardzo wyraźny podział na światy, między którymi nie ma porozumienia, nie został on zaakcentowany. Filmowy Mattis jest przede wszystkim wrażliwym dzieckiem, a nie poetą. Wobec ludzi jest ufny, otwarty i bezradny. To prawdziwy prostaczek Boży, który w naszej pragmatycznej, trzeźwej cywilizacji musi być uznany za pomyleńca. A jednak opinia taka byłaby krzywdząca, niesprawiedliwa: Mattis widzi rzeczy, które dla nas są już niedostrzegalne, reaguje silniej i autentyczniej, intensywniej chłonie świat, a przez to dostrzega w nim inny sens. Jednocześnie można w Mateuszu rozpoznać cechy charakterystyczne dla każdego człowieka: lęk przed śmiercią, potrzebę miłości, przyjaźni i akceptacji.

Istotne jest pytanie o tożsamość postawione przez Mattisa już w jednej z pierwszych scen: kim jest człowiek? Kim ja jestem? Nie umie na nie odpowiedzieć, ale nie wynika to z jego ograniczonych możliwości umysłowych. Mattis nie wie, kim jest, ale ciągle szuka. W swej świadomości funkcjonuje w roli, którą narzuciło mu wiejskie społeczeństwo – odgrywa rolę Pomyłonego. Mattis nie jest

przekonany, czy jest Mattisem, czy też Pomylnym. Nie może się pogodzić z tym, że dla ludzi z wioski jest kimś niepełnowartościowym. Dopiero spotkanie ze słonką i „korespondencja” z nią uświadamia mu, że bycie człowiekiem stanowi niewyobrażalną wartość, oznacza życie i zdolność myślenia. *Ty jesteś ty* – pisze słonka, a to znaczy, że akceptuje Mattisa takim, jaki jest. Od tego spotkania Mattis zaczyna się godzić z samym sobą, jest coraz bliżej odkrycia, kim jest naprawdę. W ostatniej scenie powieści wykrzykuje swoje imię. Według słów narratora ten okrzyk jest wyrazem straszliwej bezradności, ale czyż nie jest czymś więcej, znakiem, że Mattis zrozumiał, kim jest i pogodził się z tym?

W filmie nie ma tych rozważań nad tożsamością głównej postaci.

W konstrukcji *Żywota Mateusza* dostrzegamy, że nie jest to wierna adaptacja, co nie umniejsza w żaden sposób jej wartości, tym bardziej że norweska powieść jest znana tylko nielicznym, film uniknął więc nachalnego porównywania i podkreślania nieścisłości. Oryginał został zmieniony w rezultacie świadomego zamysłu reżysera i jako taki stanowi komentarz do *Ptaków*, wizualne dopełnienie.

MAGDALENA SZCZUCKA

¹ Patrz: E. Wojciechowska, *Problematyka moralna w powieściach Tarjei Vesaasa*, Poznań 1991, s. 80.

² T. Vesaas, *Ptaki*, tłum. B. Hłasko, Poznań 1974, s. 9.

³ Tamże, s. 32.

⁴ O. Vesaas, *Lynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, Cappelen 1995, s. 313.

⁵ W. Leszczyński, *Muzyka w filmie „Żywot Mateusza”*. „Kino”, 1968, nr 2, s. 26.

⁶ J. Płażewski, *Dziękczynienie*, „Ekran” 1968, nr 8, s. 7.

⁷ T. Vesaas, dz. cyt., s. 33.

⁸ L. Pijanowski, *Portret z ptakiem i kamieniem*, „Kino” 1968, nr 2, s. 5.

⁹ T. Vesaas, dz. cyt., s. 187.

¹⁰ Tamże, s. 58.

¹¹ T. Vesaas, *Om Tusten*, w: J. E. Vold (red.), *Tarjei Vesaas*, 1964, s. 71.

¹² Patrz: E. Wojciechowska, dz. cyt., s. 79.

¹³ T. Vesaas, dz. cyt., s. 13.

¹⁴ Tamże, s. 50.

¹⁵ O. Vesaas, dz. cyt., s. 312.