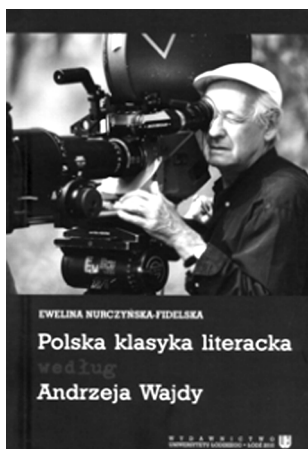


Wajdowskie adaptacje literatury w optyce Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej



MIROŚLAW PRZYLIPIAK

Polska literatura filmoznawcza dotycząca zagadnień filmowych adaptacji dzieł literackich wzbogaciła się o pozycję jeśli nie całkiem nową, to w każdym razie odświeżoną i zaktualizowaną. Pojawilo się bowiem drugie wydanie książki Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej pt. *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*. Zmiany w stosunku do wydania pierwszego, z 1998 roku, są znaczne.

Autorka uzupełniła książkę o rozdziały dotyczące filmów powstałych już po ukazaniu się pierwszego wydania, a więc *Pana Tadeusza*, *Zemsty* oraz *Tataraku*, a także o rozdział o *Pannach z Wilka*, którego fragmenty zresztą publikowano dużo wcześniej. Zmieniła także porządek książki, dzieląc ją na trzy części poświęcone kolejno adaptacjom wielkiej epiki (tu rozdziały o *Popiołach*, *Ziemi obiecanej*, *Panu Tadeuszu*), dramatowi (*Wesele*, *Danton*, *Zemsta*) oraz opowiadaniom (*Brzezina*, *Panny z Wilka*, *Tatarak*).

Celem książki jest, zgodnie ze słowami autorki, dotarcie *do znamienego dla Wajdy odczytania tekstów literackich, rozpoznania metod adaptacyjnych i sposobów odnajdywania ekranowej ekwiwalencji zarówno treści, jak i formy pierwowzoru, i wreszcie próba określenia tych stylistycznych preferencji twórcy, które decydują o autonomicznych walorach jego filmów, o ich „autorskim” charakterze*. (s. 12). Byłaby więc to praca z zamierzenia koncentrująca się na technikach i metodach adaptacji, na sposobach przechodzenia od tekstu literackiego do filmu. Tym również jest motywowany między innymi podział drugiego wydania książki na trzy części. Pozwala on, wedle słów autorki, *analizować konieczną odmienną twórczych działań Andrzeja Wajdy, różne metody jego adaptacyjnego postępowania*. Tym motywowany jest porządek postępowania analitycznego w stosunku do każdego kolejnego filmu. Zgodnie ze słowami autorki jego przedmiotem miały być: *po pierwsze – porównawcza analiza obu fabuł, kompozycji i technik narracyjnych charakterystycznych dla literackiego oryginału i jego filmowych adaptacji. Po drugie – analiza właściwości i funkcji głównych i wybranych drugoplanowych postaci bohaterów obu porównywanych tekstów. Po trzecie – próba dostrzeżenia i określenia możliwych podobieństw oraz różnic występujących w tzw. planie wypowiedzianym, tak odmiennie wyrażanym w trybie werbalnym tekstu literackiego i audiowizualnym filmu. Po czwarte – w świetle płynących z tych porównawczych*

analiz spostrzeżeń i wniosków – próba sformułowania odpowiedzi na pytanie o tożsamość bądź różnice pojawiające się w planie „idei” obu dzieł (s. 17).

Taki porządek rzeczywiście wyznacza tryb kolejnych analiz, choć w poszczególnych przypadkach jest on uzupełniany o inne kwestie. W wielu momentach Nurchyńska-Fidelska pisze o okolicznościach powstania tekstu literackiego oraz wskazuje na główne tropy jej interpretacji. Okazjonalnie omawia również inne sprawy, takie na przykład, jak adaptacje tych samych dzieł literackich, dzieje teatralne poszczególnych dramatów czy okoliczności powstania poszczególnych filmów. Zasadniczo jednak trzyma się zapowiadzanego porządku polegającego na śledzeniu tego, w jaki sposób na materię filmową zostały przetransponowane, kolejno, materiał fabularny, opisy postaci, plan wypowiedzania (tu chodzi głównie o strukturę narracyjną, kategorie nadawcy zewnątrz- i wewnątrztekstowego), i jak to wszystko wpływa na idee.

Poziom wykonania tych zamierzeń jest zazwyczaj bardzo dobry, w kilku wypadkach jednak nie całkiem satysfakcjonujący. Słabsze od reszty wydają mi się rozdziały dotyczące *Pana Tadeusza* i *Zemsty*, a poniekąd również *Wesela*. O tym za chwilę. Lektura pozostałych rozdziałów przynosi czytelnikowi ogromną liczbę przydatnych informacji oraz niemało satysfakcji. Autorka znakomicie, korzystając przy tym obficie z wiedzy historyczno-literackiej, analizuje pierwowzory literackie, charakteryzuje ich struktury, styl, przesłania, a następnie odnosi to do filmowych odpowiedników. Jej wywód wypada szczególnie efektownie, gdy można wskazać zasadniczą zmianę form estetycznych i/lub orientacji ideowej. Znakomicie powiodło się to w analizie *Ziemi obiecanej*. Autorka pokazuje, jak Wajda osiągnął efekt filmowości, odstępując od rozmaitych elementów kreujących osławioną „filmowość” powieści Reymonta, jak zmienił kształt dramaturgiczny powieści, jak w inny sposób ukształtował postacie, jak wreszcie odmienił główne przesłania, eliminując elementy właściwej Reymontowi ideologii narodowej i zmieniając zakończenie. Podobnie bardzo sugestywna jest analiza i interpretacja przejścia od *Sprawy Dantona* Przybyszewskiej, przez teatralną inscenizację tej sztuki wystawioną przez Wajdę w 1975r., do filmu *Danton*. Analiza materiału fabularnego oraz sposobu kreowania postaci dobitnie pokazuje, jak Wajda odwrócił sensy dzieła Przybyszewskiej, opowiadając się raczej za Dantonem niż Robespierre’em, ale nie tracąc z pola widzenia tragicznego wymiaru konfliktu tych dwóch postaci. Doskonały jest też rozdział o *Popiołach*, skądinąd zresztą w wielu miejscach krytyczny w stosunku do filmu, co w całej książce jest rzadkością. Autorka przekonująco dowodzi, że: *Uproszczenie psychologicznego rysunku głównych bohaterów, kondensacja wątków fabularnych, eliminacja postaci historycznych i pewnych drugoplanowych postaci fikcyjnych, konieczność rezygnacji z tak ważnych w oryginale partii dialogowych, sprowadzenie „kroniki” wojennej do kilku sekwencji batalistycznych to czynniki, które musiały wpłynąć na pozbawienie filmu szerszego i głębszego intelektualnie spojrzenia na dzieje i obraz narodu w tej jakże ważnej epoce historycznej (s. 52).*

Wnioski powyższe zostały wysnute głównie z analizy porównawczej szeroko pojętego materiału fabularnego powieści i filmu. W tym zakresie analizy autorki wypada uznać za wzorcowe. Pewne wątpliwości mam natomiast w stosunku do realizacji innego zamierzenia, jakim jest analiza planu wypowiedzi. Brakuje mi w analizach planu wypowiedzania wyrazistego sformułowania szerszego tła teoretycznego, do którego autorka się odwołuje. Jestem zdania, że nie wolno na grunt

teorii filmu fabularnego mechanicznie przenosić narratologicznych kategorii teoretycznoliterackich, gdyż kino inaczej w tym względzie funkcjonuje. Najbardziej zaś problematyczne jest to w wypadku literackiego narratora auktorialnego, niewidocznego. Pisałem o tym swojego czasu obszernie, więc tutaj tylko przypomnę, że w literaturze obecność takiego narratora jest widoczna dzięki tzw. oznakom wypowiedzi, jak np. formy gramatyczne języka. Obecność takiego narratora w kinie natomiast jest wielce wątpliwa. Nie twierdzę, oczywiście, że taki ogląd tej sprawy trzeba podzielać. Jednak, ponieważ rzecz jest przedmiotem silnej kontrowersji, dobrze byłoby jednak wyjaśnić własne stanowisko przed przystąpieniem do dalszych analiz. Tymczasem autorka książki w sposób mechaniczny aplikuje kategorię narratora bezosobowego do kina. Za każdym razem, kiedy chce wyjaśnić takie sprawy, jak sposób wizualizacji jakiegoś fragmentu albo też wyrażną intencję wynikającą z materiału, sięga po jakąś tajemniczą instancję, którą zresztą rozmaicie nazywa: narratorem zewnętrznym (s. 43), narratorem głównym (s. 95), kreatorem obrazów (s. 43), „głosem” podmiotu-autora, inscenizatorem (s. 97), narratorem wszechwiedzącym, narratorem auktorialnym (s. 105), narratorem filmowym (s. 188). Już sama wielość terminów, oznaczających za każdym razem to samo, świadczy o tym, że autorka ma z tą kategorią pewien problem, który z tego po prostu wynika, że kiedy oglądamy w filmie jakieś zdarzenia, wchodzimy w rolę świadka, obserwatora, nie zaś słuchacza czy odbiorcy czyjegoś opowiadania. Rozmaite cechy widocznej w filmie rzeczywistości można oczywiście przypisać jakiejś instancji narracyjnej, problem jednak polega na tym, że instancja ta nie ma żadnych uchwytnych właściwości, tekst o niej w żaden sposób nie zaświadcza, jedynym dowodem na jej istnienie jest istnienie samego tekstu.

Posłużmy się przykładem. Oto na stronach 96-97 znajduje się następujący fragment, dotyczący *Ziemi obiecanej*: *To w świat infernalnej restauracji wchodzi widz za sprawą Moryca Welta – to królestwo jego grundlerskich działań, tam też go dwukrotnie poszukuje Karol. To nie oni jednak kreują przed oczami widza jej obraz; dla nich jej atmosfera jest życiem samym, częścią ich normalnej egzystencji. To inscenizator umieszcza tę restaurację w podziemiach, a narrator oprowadza po owym „infernum” tłumy spekulantów (...)*. Powstaje pytanie, czy „inscenizator” i „narrator” to jedno i to samo? Jeśli nie, to jak ich odróżnić? Jaką pozycję zajmują w strukturze filmu? Co można o nich powiedzieć? Obawiam się, że na żadne z tych pytań nie otrzymamy odpowiedzi. Autorka książki powołuje po prostu do życia, jak by powiedział David Bordwell, „zantropomorfizowane fikcje”, poręczne ze względów retorycznych, ale bardzo mgliste i nieuchwytnie. Z drugiej strony wyrazistość zawartych w książce analiz pozwala ten problem uchwycić i nazwać.

Niewątpliwym natomiast walorem książki, pojmowanej także jako próba praktycznego zastosowania teorii adaptacji, jest kategoria ekwiwalencji. W dotychczasowej refleksji nad zagadnieniami adaptacji zajmuje ona, co może dziwne, pozycję marginalną, więc takie masywne jej wykorzystanie ma szczególne znaczenie. Kategoria ekwiwalencji jest próbą ominięcia stojącej kością w gardle wszystkim piszącym na ten temat problematyki wierności, co do której panuje osobliwy obyczaj. Z jednej strony nieomal wszyscy piszący zgadzają się, że filmowa adaptacja nie musi być wierna oryginałowi, że nieuchronnie musi być niewierna, a więc zdradliwa, idzie jedynie o to, aby owa zdrada była „twórcza”. Z drugiej jednak wszyscy owe odstępstwa od oryginału śledzą i tropią. Kategoria ekwiwalencji miałaby być, jak mówię, próbą

oswobodzenia się z sieci owych „mażeńskich” metafor. Filmowa adaptacja nie ma być wierna lub niewierna, bo bardzo często nie wiadomo dokładnie, co to znaczy. Rolą filmowego adaptatora jest znaleźć filmowe ekwiwalenty literackich figur i struktur. I rzeczywiście, Nurczyńska-Fidelska tropi te ekwiwalenty w analizach poszczególnych filmów. W *Popiołach* nie cofa się przed wartościowaniem ekwiwalentów, jedno z nich uznając za trafne, twórcze, inne – za nieudane. Znakomicie tropi też ekwiwalenty w innych filmach, wskazując, na przykład, jak sensualizm Reymontowskiej *Ziemi obiecanej* został oddany za pomocą nieobecnego przecież w powieści dźwięku, jak doskonale udało się znaleźć filmowe odpowiedniki dynamiki literackich opisów. Mówiąc ogólnie, użytek, jaki robi Nurczyńska-Fidelska z kategorii ekwiwalencji, wart jest teoretycznej refleksji i stanowi niewątpliwie wkład do teorii adaptacji.

Jak już wspomniałem, od ogólnego, dobrego poziomu książki, odstają dołączone do drugiego wydania rozdziały poświęcone *Panu Tadeuszowi* i *Zemście*. Jednym z powodów jest pewnie to, że książka najlepiej wypada w tych partiach, w których da się wykazać wyraźne różnice między literackim pierwowzorem a filmową adaptacją, czy to na poziomie struktury, czy ideowego przesłania. Aby jednak takie różnice wykazać, trzeba najpierw mieć wyraźny pogląd na temat tego, jaki jest pierwowzór literacki. Trzeba bowiem wiedzieć, jaki on jest, aby później móc mówić o zmianach lub ich braku. Tak dzieje się we wzorcowych analizach, za jakie uważam te poświęcone *Popiołom*, *Ziemi obiecanej*, *Dantonowi*, a także *Pannom z Wilka* czy *Brzezinie*. Tymczasem w rozdziałach o *Panu Tadeuszu*, *Zemście*, a poniekąd również *Weselu*, autorka wyraźnie robi unik w tej kwestii, tłumacząc to zresztą w dwóch z trzech powyższych przypadków ogromem literatury na ich temat. Przy okazji *Pana Tadeusza*, konstatując niemożność przeplięnięcia przez *hektolitry uczonego atramentu*, jakie na temat Mickiewiczowskiego dzieła wylano, deklaruje oparcie swoich analiz na opracowaniu Stanisława Pigionia. Jednak później nie jest w tym konsekwentna, a nade wszystko nie kreśli – choćby i na podstawie pracy Pigionia – wystarczająco wyrazistej koncepcji poematu, aby mogła ona stanowić punkt odniesienia dla opisu filmu. W pewnym zaś momencie pojawia się enigmatyczne zdanie, które trudno odczytywać inaczej niż jak akt kapitulacji. Czytamy bowiem: *Analiza wszystkich szczegółów adaptacyjnych, czynionych zarówno na poziomie układu narracji, jak i obecności w niej dialogów, to na pewno działanie poznawczo wielce interesujące; pozostawmy je jednak badaczom, których skrupulatność może być choć trochę porównywana z pewnymi aspektami prac literaturoznawców skupionych na dziele Adama Mickiewicza* (s. 142).

Rozdziały na temat *Pana Tadeusza* i *Zemsty* są pełne pochwał i zachwytów nad tymi filmami i wkładem poszczególnych twórców, i to zresztą także jest pewne *novum* w porównaniu z treścią pierwszego wydania, w którym autorka zachowywała dużą wstrzemięźliwość w ocenach. Te pochwały balansują niekiedy na krawędzi recenzenckich truizmów. Na przykład o Grażynie Szapołowskiej w roli Telimeny dowiadujemy się, że *bardzo uważnie czytała Mickiewiczowski tekst*, a także, że jest *piękna, zmysłowa, inteligentna i... przebiegła*. Andrzej Seweryn podawał Mickiewiczowski tekst *genialnie, oddając nie tylko rytm poetyckiego słowa, ale i jego tak różne emocjonalnie, w zależności od sytuacji, odcienie*. Marek Kondrat zaś *umiał wyciągnąć wnioski z faktu, że właśnie jemu Wajda powierzył rolę Hrabiego*. Takich zwrotów, o proveniencji wyraźnie recenzenckiej, jest we wspomnianych rozdziałach więcej. Autorka obficie przywołuje też w tej części wypowiedzi aktorów czy

innych współtwórców filmu (czego w innych, starszych rozdziałach w ogóle nie robi). Wypowiedzi te są utrzymane w tonie pochwalno-entuzjastycznym. Żebrowski, na przykład, jest zdumiony *kolosalną wiedzą* Olbrychskiego na temat pracy z kamerą (s. 151), a Kilar stwierdza, że dla Wajdy pisze się łatwo, bo jest *zupełnie wyjątkowy* (s. 146). Nie kwestionuję, oczywiście, szczerości tych wyznań, ale z drugiej strony, należą one do swoistego, środowiskowego *savoir vivre'u*, pojawiają się przy okazji każdego filmu, niezależnie od jego rangi, więc ich wartość poznawcza nie jest zbyt wielka.

Niezależnie zaś od tego wszystkiego, nie wiadomo właściwie dokładnie, dlaczego autorka tak wysoko ocenia te dwa filmy. Jeśliby się bowiem uważnie wczytać w jej tekst, zwłaszcza w odniesieniu do *Pana Tadeusza*, to można by odnieść wrażenie, że ocena całościowa powinna wypaść negatywnie. Szczegółowe uwagi bowiem przywodzą na myśl stary zarzut stawiany filmowym adaptacjom literatury: że odzierają ją z wartości literackich, pozostawiając jedynie fabułę. Dokładnie takie samo wrażenie można odnieść, czytając rozdział o *Panu Tadeuszu*. Na przykład, autorka przywołuje stwierdzenie Aliny Witkowskiej, iż przez Mickiewiczowski poemat prześwieca *światło noumenalne*, by za chwilę skonstatować, że filmowa adaptacja tego metafizycznego aspektu – poza kilkoma scenami – nie oddaje. W innym miejscu opis złożoności narracyjnej Mickiewiczowskiego dzieła kończy się konkluzją: *wybór filmowych adaptatorów mógł być tylko jeden. Wyłuskano z wersów poematu to, co jest własnością narratora auktorialnego* (s. 128) – co oznacza przecież pozbawienie poematu jego kunsztu narracyjnego. W innych miejscach czytamy, że *adaptatorzy nie stanęli w szranki z poetą lirycznego, pejzażowego i szczegółowego opisu przyrody* (s. 128), że: *świadomie zrezygnowali z integralnych w poemacie partii poetyckiego opisu* (s. 142) oraz że *Doświadczeniem lektury, a nie udziału w filmowym widowisku, pozostaną także tak istotną rolę w poemacie pełniące gawędy* (s. 144). W zamian adaptatorzy wydobyli z „*Pana Tadeusza*” przede wszystkim to, co jest opowiadaniem, skupili się na fabularności i dialogach (s. 126-127). Choć autorka wypowiada się o filmie w samych superlatywach, to przecież z powyższych uwag płynie wniosek zupełnie przeciwny: że adaptatorzy pominęli wszystko, co stanowi o niezwykłości, wyjątkowości Mickiewiczowskiego eposu, wydobywając z niego to, co zawsze wszyscy filmowcy na świecie z literatury czerpią, tj. jego fabułę. Co prawda Nurczyńska-Fidelska czyni wysiłek znalezienia filmowego ekwiwalentu pominiętych literackich walorów poematu. Jednym z nich miałoby być piękno, zgodnie z przywołaną konstatacją Władysława Stróżewskiego, który stwierdził, iż: *Piękno jest słowem-kluczem do tego filmu* (s. 143). Zamiast jednak próbować film owym kluczem otworzyć, autorka zadowala się następującą konstatacją: *przykłady piękna filmowych obrazów można by mnożyć; niechaj jednak pozostaną one własnością przeżycia i pamięci każdego z widzów* (s. 143). Innym ekwiwalentem miałby być „realizm”, jednak uwagi dotyczące tej kategorii, zarówno zresztą w rozdziale o *Panu Tadeuszu*, jak i pozostałych, są bardzo ogólnikowe. Większość powyższych uwag mógłbym powtórzyć w odniesieniu do *Zemsty*. Pośrednim dowodem może być fakt, że film, który autorka nazywa *wielkim artystycznym sukcesem* (s. 267), choć wszedł na ekrany nie tak znowu dawno temu, jest dzisiaj zupełnie zapomniany, nikt go nie wspomina, nikt go nie przywołuje, nikt się nad nim nie zastanawia.

Autorka książki wielokrotnie na jej łamach podkreśla, że Wajda jest niezwykle wnikliwym czytelnikiem. Celem książki miało być, zgodnie z przytaczaną na wstę-

pie deklaracją, dotarcie do znamiennej dla tego reżysera sposobu czytania tekstów. Nie wiem, czy wynika z tego jakaś obietnica syntezy, czy powinniśmy się spodziewać jakiegoś sumarycznego opisu tego, na czym polega swoistość Wajdowskiego podejścia do adaptowanych przezeń tekstów literackich, czy raczej konstatacji, że owa swoistość polega na wielości sposobów odczytań, na tym, że Wajda niejako dostosowuje swoją lekturę do charakteru czytanej książki, nie ma jednej dającej się określić metody czytania, poza tą może, iż zachowuje pełną otwartość na wrażenia płynące z lektury. Wydaje się, że autorce książki bliższy jest ten drugi pogląd, nie ma bowiem w jej pracy żadnych wniosków całościowych. Nie ma również spostrzeżeń, które mogłyby wskazywać, iż adaptowanie epiki podlega innym prawom niż dramatów czy opowiadań, choć założenie różnic w tym względzie motywowało porządek nadany drugiemu wydaniu książki. Po prawdzie z uwag rozsianych po rozdziałach poświęconych poszczególnym filmom dałoby się, być może, takie scalające uwagi wypreparować. Na przykład z analiz poświęconych *Popiołom*, *Ziemi obiecanej*, *Panu Tadeuszowi* można by wnioskować, że Wajda ciąży ku klasycznej kompozycji zamkniętej, kładzie nacisk na wątki romansowe i sensacyjne, redukuje złożoność narracyjną adaptowanych utworów, a zarazem ma zdolność rozbudowywania walorów specyficznie filmowych, w utworach literackich siłą rzeczy nieobecnych, czyniąc z nich właśnie ekwiwalenty redukowanych jakości literackich. Kilkakrotnie pojawia się też uwaga, zwłaszcza w części poświęconej adaptacjom dramatów, o wielkim pietyzmie, z jakim reżyser traktował słowo. Warto by jednak te wątki rozwinąć i próbę syntezy podjąć.

Dostrzegam w książce Nurczyńskiej-Fidelskiej napięcie między celem deklarowanym, jakim miało być opisanie właściwego Wajdzie sposobu przenoszenia tekstów literackich na ekran, a innym ukrytym, może nawet przez samą autorkę nie do końca uświadamianym. Nie przez przypadek pomija ona takie ciekawe z punktu widzenia technik adaptacji filmy jak *Piłat i inni*, *Biesy*, *Popiół i diament*, *Lotna* czy *Krajobraz po bitwie*. Twardym jądrem filmów wybranych do analizy jest bowiem kompleks polskości, uformowany w okresie romantyzmu, a następnie poddawany rozmaitym naciskom i przeobrażeniom. Wydaje się, że sprawa ta żywo autorkę interesuje, pisała o niej swojego czasu w monografii poświęconej Munkowi. Tego też dotyczą wszystkie analizowane przez Nurczyńską-Fidelską filmy i większość literackich pierwowzorów. Mamy więc do czynienia z bardzo interesującym działaniem na żywej tkance narodowej tożsamości. Dzieła literackie fundamentalne dla jej formowania i krystalizacji, jak *Pan Tadeusz*, ale w nie mniejszym przecież stopniu *Popioły*, *Welele*, *Ziemia obiecana*, powstałe wszystkie w okresie niewoli, stają się materiałem wyjściowym dla filmów powstających w innych realiach, skierowanych do innego społeczeństwa. Jaka koncepcja tożsamości jest w nich zawarta? Czy ta sama, która wykuwała się w cieniu idei romantycznej, czy też inna, silniej powiązana z czasem powstania filmów? Czy filmy Wajdy służyły utrwaleniu tożsamości uchwyconej, a poniekąd i stworzonej przez literaturę, czy też jej weryfikacji? Ta linia rozważań, choć przytłumiona analizami technik adaptacji, jest jednak przez cały czas obecna i stanowi jej dodatkowy walor, niejako premię dla uważnego czytelnika.

MIROŚLAW PRZYLIPIAK

Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010 (wydanie II, poszerzone).