

Realizm literacki a realizm filmowy



TERESA RUTKOWSKA

Tytuł książki Piotra Skrzypczaka jest niezbyt fortunny. Prawdę rzekłszy, przywodzi na myśl odwieczne, nieszczególnie frapujące tematy maturalne. Jest też nieco mylący, i to w sposób, który może zniechęcać potencjalnych adresatów: polonistów, filmoznawców czy uzdolnionych humanistów nie licealistów. Praca *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku* nie dotyczy bowiem ekranowego przedstawienia problemów społecznych w Polsce rozbiorowej, lecz raczej kwestii adaptacji filmowych trzech wielkich powieści społeczno-obyczajowych: *Lalki* Bolesława Prusa, *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta oraz *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej, powieści które łączy, jak powiada Skrzypczak *wyjątkowa rozległość epicka narracji, częściowo wspólny zasięg historyczny fabuły, szeroka panorama społeczności mieszczańskiej i szlacheckiej końca XIX wieku, podobne ujęcie mitu „polskiego dworu” i ukazanie zderzenia ideologii romantyzmu z progresywnymi hasłami kapitalistycznych konkwistadorów XIX wieku* (s. 6). Najbardziej interesujące w jego wywodzie jest jednak to, jak poczynali sobie twórcy filmowi z wielką powieścią realistyczną.

Autor w trzech obszernych rozdziałach zestawia pierwowzory literackie z ważnymi filmami Wojciecha Jerzego Hasa (*Lalka*, 1969), Andrzeja Wajdy (*Ziemia obiecana* 1975) i Jerzego Antczaka (*Noce i dni*, 1975). Dokonuje rzetelnej, precyzyjnej analizy struktury narracyjnej i czasoprzestrzennej, konstrukcji postaci, realiów epoki, uwzględniając odmienne wizje czy osobowości reżyserów i recepcję krytyczną. Te trzy koncepcje adaptacji prowadzą go do wniosków ogólniejszej natury na temat relacji pomiędzy literaturą a filmem.

Owe relacje, równie stare jak samo kino, ewoluowały w sposób zaskakujący. U zarania sztuki filmowej powieści i dramaty w sposób niejako naturalny bywały źródłem scenariuszy. Potem, w latach dwudziestych, kino napędzane energią awangardową walczyło o całkowitą niezależność i swoistość artystyczną, by wraz z Nową Falą powrócić do literatury już na zupełnie innej zasadzie, w poszukiwaniu własnych, specyficznych ekwiwalentów nieprzekładalnych obrazów i struktur powieściowych, co dawało szansę na nową, odkrywczą jakość estetyczną, ową opisywaną przez Alicję Helman twórczą zdradę. Tendencja ta zaowocowała wieloma wybitnymi, a w każdym razie godnymi uwagi dokonaniem w światowym kinie, by wspomnieć, nie wykraczając daleko poza ramy czasowe omawianej książki, o filmach Truffaut'a (*Dwie Angielki i kontynent*, 1970), Viscontiego (*Lam-part*, 1963 czy *Śmierć w Wenecji*, 1970), Andersona (*Sportowe życie*, 1963)

i Wajdy (*Popioły*, 1965 czy *Krajobraz po bitwie*). Filmy wzięte przez Skrzypczaka na warsztat z pewnością zasługują, by włączyć je do tego nurtu.

Równocześnie – dość pechowo dla autora – książka natrafiła na nie najlepszy dla polskiego kina czas. Problematyka adaptacji została dziś zdewaluowana do cna za sprawą bezlitosnych mechanizmów rynkowych. Inspiracje literackie były w polskim kinie zawsze bardzo silne. W ocenie krytyki o decyzjach reperturowych decydowały jednak ostatnio nie tyle głębsze motywacje artystyczne, ile szansa na pozyskanie odpowiednio licznej „obowiązkowej” szkolnej widowni. Rezultaty tych poczynań bywały gorsze i lepsze, ale kanon filmowanych lektur jest bliski wyczerpania, a intencja edukacyjna tłumi – poza nielicznymi wyjątkami – skłonność do poszukiwań twórczych. Ponadto w powszechnym odbiorze adaptacje te (nawet, gdy jak *Przedwiośnie* Bajona dość swobodnie poczynają sobie z fabułą) pełnią, zwłaszcza wśród młodych, funkcję substytutu lektury książki. W tym kontekście dzieła Hasa, Wajdy i Antczaka pozwalają wrócić pamięcią do czasów, gdy kino polskie, na antypodach komercji, cenione było, nie tylko w Polsce, przez prawdziwych miłośników filmu.

Skrzypczak ujmuje problem w sposób tradycyjny, klasyczny – w dobrym tego słowa znaczeniu. Bowiem jego książka ma również przesłanie – należy wybaczyć to słowo, ale trudno tu o lepsze – popularyzatorskie. Problematyka adaptacji ujmowana była w perspektywie lingwistycznej (według szkoły Jacobsona), dekonstrukcyjnej (Tzvetan Todorov), porównawczej (Dudley Andrew) czy narratologicznej (Seymour Chapman) i wielu innych. Na gruncie polskim zagadnienia te podejmowali tacy badacze, jak Aleksander Jackiewicz, Bolesław Lewicki, Alicja Helman, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Maryla Hopfinger czy Marek Hendrykowski. Skrzypczak po części zdaje sprawę z tych stanowisk, kładąc nacisk raczej na złożoność i różnorodność problematyki, niż na jakąś szczególną metodologię, kwestie teoretyczne interesują go bowiem znacznie mniej.

Sam wybiera klucz stosunkowo prosty, porządkując problem wedle stopnia zgodności fabuły źródła literackiego ze sfilmowanym scenariuszem. Proponuje więc:

1. model adaptacji inspirowanej utworem literackim, na motywach powieści, naznaczony wyraźnym piętnem indywidualności reżyserskiej, jak *Lalka* Hasa;

2. model adaptacji autonomicznej, która dopuszcza swobodne transformacje pierwowzoru, co daje w rezultacie nowe, niezależne dzieło, jak *Ziemia obiecana* Wajdy;

3. model adaptacji-ilustracji, swojego rodzaju kopii utworu literackiego, o największym stopniu wierności wobec oryginału, jak *Noce i dnie* Antczaka.

Koncepcja książki jest wyrazista. Trzy kolejne analizy służą jako egzemplifikacje wspomnianych modeli. Rozdziały mają identyczną strukturę, co ułatwia porównanie, same w sobie tworzą tym samym gotowe wzorce metodyczne, na przykład na lekcje języka polskiego, historii, czy zajęcia fakultatywne z dziedziny filmu. Składają się z czterech podrozdziałów, które omawiają kolejno powieść i model adaptacji, specyficzne mechanizmy twórczości (*sztukę myślenia obrazami* u Hasa, *motyw błędnego koła* u Wajdy, wpływ telewizyjnych środków przedstawiania u Antczaka), konstrukcję bohaterów w powieści i w filmie, wreszcie realizację i kształt artystyczny dzieła filmowego, z uwzględnieniem takich elementów, jak modyfikacje fabuły, cechy obrazu filmowego, scenografii, dźwięku. Ważną

funkcję pełnią cytaty z dawnych recenzji, w których motywem przewodnim są zabiegi porównujące oryginał z adaptacją. Ponieważ autor zazwyczaj starannie dobiera opinie najznakomitszych krytyków filmowych i celnie wplata je we własne refleksje, mają one niemały walor poznawczy, poszerzając perspektywę o kontekst odbiorczy sprzed lat, co ważne tym bardziej, że premierom tych filmów towarzyszyła ogólnonarodowa dyskusja z udziałem autorytetów naukowych.

Weźmy na przykład najbardziej kontrowersyjną z analizowanych adaptacji, jaką okazała się *Lalka* Hasa. Pierwszy obszerny podrozdział osadza powieść w kontekście historyczno-literackim, z wypunktowaniem takich kwestii, jak powinowactwa literackie, realizm topograficzny czy konfrontacja postaw romantycznych i pozytywistycznych. Tę część (podobnie jest w innych rozdziałach) zamyka schemat czasoprzestrzenny powieści. Następnie Skrzypczak omawia cechy stylu autorskiego Hasa, dość dokładnie ukształtowane jeszcze przed *Lalką*, takie jak skłonność do malarskiego przestylizowania obrazu filmowego, kunsztowna kompozycja przestrzeni, estetyzacja rupieciarni, rozkładu i przemijania, skłonność do deformacji optycznej, niepokojąca wizyjność przy jednoczesnej „szczelinowości”, niedopowiedzeniach narracji, koncentracja na bohaterze skrajnie samotnym i wyobcowanym. *Lalka* w takim ujęciu jawi się jako kwintesencja osobistego imaginarium artysty. Wiele zastrzeżeń budziła obsada aktorska dwóch głównych bohaterów, Mariusza Dmochowskiego w roli Wokulskiego i Tadeusza Fijewskiego jako Rzeckiego. Warunki fizyczne Dmochowskiego predestynowały go do ról silnych, nieskomplikowanych wewnętrznie postaci. Tak więc Wokulski został pozbawiony niepokojącej dwuznaczności, rozdarcia, tajemnicy, co się uwidoczniło zwłaszcza w zestawieniu z rolą Kamasa w telewizyjnej wersji *Lalki* w reżyserii Beera. Równie szczegółowo, z uwzględnieniem aktorskiego emploi, z odniesieniem do bohaterów powieściowych, zostają omówione i inne role w tym filmie, ale jak konkluduje Skrzypczak, *postacie bohaterów giną jednak gdzieś pośród ekranowych rekwizytów; reżyser dokonał interesujących eksperymentów scenograficznych i kostiumologicznych, które zdominowały cały film, a w nim bogactwo prusowskich charakterów*. Uzasadnieniu tego przeświadczenia służy ostatni, najciekawszy podrozdział, szczegółowo omawiający odstępstwa na poziomie scenariusza i dialogów, ścieśnienia czasu i przestrzeni, przesunięcia akcji do wnętrza i związanej z tym teatralizacji, uwydatnieniu funkcji rekwizytu i detalu, nadaniu im nie zawsze czytelnym znaczeń metaforycznych.

Wywód Skrzypczaka w tym rozdziale i pozostałych dwóch jest prowadzony dynamicznie, przejrzysto i interesująco, ale równocześnie w sposób zdyscyplinowany i spójny. Zawiera przy tym mnóstwo informacji, opowiada o kulisach realizacji i różnych wersjach scenariusza, a także o innych adaptacjach tych utworów, teatralnych i telewizyjnych. Autor konsekwentnie dowodzi nietożsamości tych dwóch sposobów wypowiedzi artystycznej. Istnieje wszakże obawa, że w swoim wysiłku stoi na pozycji przegranej. Czyta się w Polsce, i nie tylko w Polsce, coraz mniej. Uczniowie wyposażeni w bryki i Internet mają coraz słabsze szanse na twórczą, refleksyjną konfrontację wywodów Skrzypczaka z własnym doświadczeniem odbiorczym. Wiele oczywiście zależy od nauczycieli. Do nich też skierowany jest suplement zawierający porady metodyczne dotyczące lekcji poświęconych adaptacjom literackim wraz ze spisem materiałów pomocniczych.

Na koniec chciałabym wspomnieć o przeoczeniu, tym bardziej widocznym, że autor na ogół rzetelnie oddaje sprawiedliwość swoim poprzednikom, korzystając z ich dorobku. *Ziemi obiecanej* Wajdy poświęciła obszerny esej Ewelina Nurczyńska-Fidelska w książce *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy* (Katowice 1998). O tym tytule nie ma wzmianki u Skrzypczaka w przypisach czy choćby bibliografii, choć są tam wymienione inne prace tej autorki. Przypominam o tym w imię dokumentacyjnej ścisłości.

TERESA RUTKOWSKA

Piotr Skrzypczak, *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.