

OD REDAKCJI

Mówienie o filmach bez uwzględnienia literatury, z której wyrastają, byłoby przedsięwzięciem zubożającym ich rozumienie. Tak samo badanie literatury – w świetle ekspansji coraz nowszych form tworzenia fabuł i wpływania na wyobraźnię – stałoby się niepełne, gdyby je pozbawić uruchomienia kontekstów kulturowych, takich jak przedstawienia teatralne, filmy, gry komputerowe. Szczególnym nawiązaniem do beletrystyki jest adaptacja. Oznacza ona „przeróbkę utworu literackiego mającą na celu dostosowanie go do potrzeb nowych odbiorców bądź do innych niż pierwotnie środków rozpowszechniania”¹. Ważne miejsce zajmuje tu adaptacja filmowa, która – jak suponuje Piotr Skrzypczak – „nie jest tautologicznym ekwiwalentem: dzieło-dzieło, ale przyswojeniem pewnych elementów przekładanego utworu i jego swoistą interpretacją”². Nie ma jednej definicji adaptacji filmowej i jej typów. Alicja Helman w haśle encyklopedycznym nazywa ją „świadectwem lektury tekstu”³. Maryla Hopfinger zaś podaje jej trzy definicje. Adaptacja postrzegana jest przez nią jako 1) „rezultat przekładu intersemiotycznego”; 2) „filmowy system znaków”; 3) „układ znaków filmowych”⁴. Autor *Filmowych panoram społeczeństwa polskiego XIX wieku* powołuje się też na konstatacje wspomnianej redaktorki dziesięciotomowego *Słownika pojęć filmowych* (1991-1998)⁵, dotyczące rozumienia pojęcia proponowanego przez badaczy zachodnich: Geoffreya Wagnera (adaptacja jako transpozycja, komentarz bądź analogia), Michaela Kleina

¹ Hasło „Adaptacja”, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 14.

² P. Skrzypczak, *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Toruń 2004, s. 5.

³ Hasło „Adaptacja”, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 13.

⁴ Zob. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 88, 81, 84.

⁵ *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 1-10, Wrocław 1991-1998.

i Gilliana Parkera, Dudleya Andrew⁶ i Carla Testy, nazywającego zjawisko „rekreacją” i wyodrębniającego jej pięć typów⁷. Toruński badacz zaś omawia trzy modele: 1) model adaptacji inspirowanej utworem literackim; 2) model adaptacji autonomicznej; 3) model adaptacji-ilustracji⁸. Według niego adaptacja jest „podstawową techniką twórczą kina”, konkretną sytuacją „przekładu oryginalnego, istniejącego już wcześniej, autonomicznego dzieła literackiego na tworzywo filmowe”⁹.

Relacje między filmem a literaturą układają się rozmaicie. Skrzypczak polemizuje z przebrzmiałą już nieco tezą Karola Irzykowskiego o pasożytowaniu filmu na literaturze, głosząc pogląd o ich symbiozie¹⁰. Właśnie owa s y m b i o z a w sposób najbardziej adekwatny określa zjawisko zaobserwowane przez autorów niniejszego, szóstego już tomu serii naukowej „Scripta Humana”. Choć wszystkie teksty spaja wspólna idea odniesień do literatury, rozpatrywane są one przez poszczególnych badaczy na różnych płaszczyznach. Najistotniejszy jest w tej książce problem adaptacji, ale nie wyczerpuje on tematu, gdyż film rządzi się swoim prawem i oprócz przeróbek, kopii, przekładów, transpozycji sensów i obrazów z konkretnych dzieł literackich możliwe są pojedyncze aluzje do innych dzieł, trawestacje poszczególnych wątków czy obrazów, rozmaite gry intertekstualne i intersemiotyczne z archetektami, gatunkami, schematami fabularnymi i tak dalej. Publikację charakteryzuje zatem tyle monotematyczność (zaznaczona już w tytule), ile pewien eklektyzm tematyczny, który w pewnym sensie zdradzają nazwy poszczególnych działów. Należy przy tym zaznaczyć, że w oddawanej do rąk Czytelników monografii spotkać można interpretacje adaptacji różnorodnych dzieł literackich, poczynając od dzieł klasycznych, należących do kanonu literatury rodzimej czy też światowej, a kończąc na najnowszych tekstach, które cieszą się dużą popularnością i są elementem dzisiejszej kultury masowej. Tom obejmuje teksty analizujące różne aspekty i problemy filmowych relacji z szeroko pojętymi tekstami, w tym tekstami kultury, jakimi są komiksy. Analizy nie ograniczają się do produkcji polskich. Obejmują one cały XX i XXI wiek z wyraźnym punktem ciężkości położonym na ostatnich pięćdziesięciu latach.

Dział I. *Losy arcydzieł literatury rodzimej* otwiera tekst Krzysztofa Kopczyńskiego o dziejach ekranizacji Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* dokonanej przez Ryszarda Ordyńskiego w 1928 roku; o odnalezionych w 2006 roku kadrach tego filmu

⁶ A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8-9. Zob. P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 23.

⁷ Zob. C. Testa, *Italian Cinema and Modern European Literature (1945-2000)*, London 2000; A. Helman, *Literatura światowa w kinie włoskim*, „Kino” 2003, nr 3, s. 58-59; P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 23-24.

⁸ Zob. P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 24.

⁹ *Ibidem*, s. 21.

¹⁰ *Ibidem*, s. 11. Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1982, s. 458-460.

i o rekonstrukcji dokonanej przez Filmotekę Narodową, a zakończonej w roku 2012. Punktem wyjścia Autora są oczekiwania i gusta potencjalnych widzów oraz porównanie polskiej produkcji z innymi europejskimi dziełami tego typu. Tym samym artykuł mówi zarówno o filmie, o kontynuacjach tradycji rozpoczętej przez Ordyńskiego, jak i o recepcji dzieła przez widownię międzywojenną. Martyna Budzyła poddaje analizie ekranizacje kolejnych klasycznych już dziś utworów: *Dziadów* i *Ferdydurke*, kładąc nacisk na ich ideologiczną wymowę. Autorka, wpisując się niejako w nurt badań kulturowych, za Pierre'em Bourdieu pisze o modelach reprodukcji kulturowej jako działalności edukacyjno-wychowawczej, a o tej jako systemie przemocy symbolicznej. Takiej przemocy Budzyła dopatruje się we współczesnych adaptacjach filmowych klasyki dramatu i prozy polskiej. Przedmiotem analizy Roksany Blech jest stosunek ekranizacji powieści Bolesława Prusa *Faraon*, zrealizowanej w roku 1966 przez Jerzego Kawalerowicza, do literackiego pierwowzoru. Badaczka kontestuje tezę, że każda adaptacja zuboża oryginał. Zgadza się jednak, że zawsze zmienia ona obraz powieściowy. Znając opinie krytyków, z naukowym dystansem podchodzi do tego, co w ekranizacji było godne pochwały, a co ganiono, dodaje przy tym własne sądy. Z literaturoznawczego punktu widzenia bada podobieństwa i różnice pomiędzy oryginałem a jego wersją filmową. Barbara Zwolińska analizuje w swoim artykule trzy niezależne teksty będące podstawą filmowego dzieła Andrzeja Wajdy *Tatarak*. Zarówno teksty, jak i film badane są pod względem wspólnego wątku przewodniego, czyli motywu przemijania, choroby, osamotnienia. Autorka analizuje nie tylko stosunek filmu do tekstów, ale również wzajemne zależności pomiędzy trzema utworami literackimi, podkreślając łączące oraz różniące je elementy. Podobnie jak Blech rozprawia się z opiniami krytyków. Widać tu wyraźnie, jak różna jest praca krytyka (literackiego, filmowego) od pracy historyka literatury czy filmu. Ten drugi osadza dzieło filmowe w szerszych kontekstach, zna różne głosy krytyczne, niejednokrotnie sprzeczne, zachowując ponadto pewien dystans emocjonalny i występując też z dystansu czasowego (krytyk nie może sobie na to pozwolić), zdobywa się na ogląd może nie tyle bardziej obiektywny, ile wieloaspektowy i zdystansowany do różnych opinii.

Podczas gdy pierwsze teksty tomu poświęcone są adaptacjom rodzimych arcydzieł literackich, rozważania zawarte w dziale II. *Klasyka literatury w nowej odsłonie* dotyczą utworów uchodzących za klasykę literatury światowej. Elżbieta Mikiciuk przeprowadza analizę porównawczą opowiadania *Łagodna* Fiodora Dostojewskiego i jego ekranizacji w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Autorka kładzie główny nacisk na sposób ukazania problematyki społeczno-kulturowej w obu utworach. Pojawia się przy tym pytanie, czy ekranizacja prezentuje ten sam model społeczno-kulturowy co literacki pierwowzór, czy też może zmienia jego wymowę. Według Badaczki reżyser „Chce przede wszystkim pokazać, co ten utwór znaczy dla niego, a nie opowiedzieć o rosyjskiej rzeczywistości”.

Dodaje sceny, których u Dostojewskiego nie ma. Według Marka Hendrykowskiego taki zabieg nazywa się „addycją”¹¹. Inaczej mówiąc, pisze – użyjmy pojęcia Romana Ingardena – o konkretyzacji, „dookreślaniu miejsc niedookreślonych” przez reżysera. Addycje (oraz ich zaprzeczenie – eliminacje) są wzmiankowane również przez innych badaczy – autorów niniejszej monografii. Mikiciuk wykazuje, że w omawianym przez nią przypadku mistrzostwu opowiadania odpowiada mistrzostwo filmu. Do relektury antycznej tragedii *Król Edyp* Sofoklesa zachęca Czytelników Mariola Marczak, konfrontując ekranizacje dramatu: jedną – zrealizowaną przez Laco Adamika w 1992 roku oraz drugą – wyreżyserowaną przez Gustawa Holoubka w 2005 roku. Autorka zadaje pytanie, jakie elementy rzeczywistości społeczno-politycznej przedstawione w tekście literackim pozostały w jego filmowych odsłonach i czym mogło to być spowodowane.

Autorzy kolejnych artykułów, zamieszczonych w dziale III. *Jak przełożyć „nie-przekładalne”?*, podjęli się zadania analizy i oceny ekranizacji dzieł, które uchodzą za teksty pozornie nienadające się do przełożenia na obraz filmowy lub za wyjątkowo trudne do przekładu i interpretacji z różnych powodów, czy to zawłości fabuły, czy to oryginalności języka autora albo też skomplikowanej formy narracji. Książd Stefan Radziszewski skupił uwagę na powieści Patricia Süskinda *Pachnidło* oraz na filmach tematycznie ogniskujących się wokół motywu zapachu: dziele Toma Tykwera (pod takim samym tytułem jak wspomniana wyżej książka) oraz *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego. Fabuła opowiadana niemalże w całości przez narratora, który posiada pełny wgląd w umysł oraz uczucia niezbyt rozbudowanej oraz nie do końca potrafiącej się wypowiedzieć głównej postaci, stanowiła wyzwanie dla twórców filmowych nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Autor pisze o sztuce adaptacyjnej w kategoriach kontynuacji i „wariacji”. O Virginii Woolf i o nowym typie powieści przez nią tworzonej, o *Pani Dalloway* (1925), w której subiektywność narracji, brak kontroli nad logiką poszczególnych wątków odgrywają prymarną rolę, opowiada Mirosława Kubasiewicz. W swoim artykule analizuje ekranizację tej powieści zrealizowaną przez Marleen Gorris w 1997 roku. Pisarce bliska jest technika strumienia świadomości. Podobnie jak percepcja wydarzeń i stosunków przestrzennych, subiektywny jest w jej utworach czas. Autorka artykułu zastanawia się: czy w takiej sytuacji filmowe adaptacje powieści, z których, rzecz jasna, kino nie zrezygnowało, miały szanse uniknąć dosłowności i powierzchowności, jakie Woolf zarzucała wczesnym, niemyim jeszcze produkcjom? I czy, co dla nas najistotniejsze, jej proza, skoncentrowana na myślach i uczuciach bohaterów, może stanowić materiał na scenariusz filmowy, nie tracąc niczego lub niezbyt wiele ze swej oryginalności? Pojawia się śmiała teza, że nie tylko z powieści, ale i z filmu można poznawać życie wewnętrzne bohaterów. Można też rozpoznać skomplikowane

¹¹ M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 180.

i nielogiczne relacje czasoprzestrzenne. „Z drugiej strony, film zawiera obrazy, przed którymi przestrzegają Woolf w swoim eseju, tak jakby autorki filmu nie do końca zaufały przenikliwości widzów” – konstatuje Badaczka. Podobne pytania o możliwości i granice intersemiotycznego przekładu zadaje Urszula Gołębiowska, pisząc o adaptacji powieści Henry’ego Jamesa *Plac Waszyngtona* dokonanej w 1997 roku przez Agnieszkę Holland. Znaczący prozy tego pisarza uzmysławia, że w ostatnich latach jego powieści cieszą się dużą popularnością, również wśród filmowców, którzy przenosząc je na język filmu, proponują ich nowe odczytania. W interpretacji reżyserki subtelna wewnętrzna przemiana bohaterki uzewnętrznia się poprzez jej przebudzone ciało; wyrażają ją słowa, spojrzenia, gesty i milczenie, za pośrednictwem którego stawia opór oczekiwaniom otoczenia. Akcentując materialną i cielesną stronę życia Jamesowskich bohaterów, Holland uwspółcześnia wymowę powieści, ale też nieuchronnie, jak podkreśla Autorka, zawęża wymowę utworu, pozbawiając ją charakterystycznej dla Jamesa wieloznaczności. Dorota Kulczycka porusza temat odmienny w stosunku do pozostałych opracowań, a mianowicie związek filmów Nighta Manojy Shyamalana ze strukturami „opowiadań” – mitu, bajki, baśni, komiksu. Autorka wykazuje owe inklinacje na przykładzie dotychczasowych (do 2014 r.) filmów hindusko-amerykańskiego reżysera-scenarzysty-aktora – w szczególności zaś *Niezniszczalnego*, *Kobiety w błękitnej wodzie*, częściowo też *1000 lat na Ziemi*. Przedmiotem uwagi są nie tyle adaptacje (np. własnej bajki dla dzieci w *Lady in the Water*) czy ekranizacje, ile powinowactwa autorskich filmów Shyamalana z „Wielkimi i Nadrzędnymi Strukturami” funkcjonującymi w uniwersum kultury. Anna Fimiak-Chwiłkowska w swoim artykule analizuje powieść Iana Fleminga *Dr No* oraz jeden z odcinków serii o Jamesie Bondzie. Bada możliwości przekładu tekstu na różne języki oraz śledzi pojawiające się przy tej okazji problemy intermedialności oraz przetłumaczalności tekstów kultury i trafnych rozwiązań na tym polu uzależnionych od języka odbiorcy. Krzysztof Trojanowski omawia powinowactwa filmu *Cafe pod Minogą* w reżyserii Bronisława Broka z powieścią Stanisława Wiecheckiego (Wiecha). Autor, wykazując podobieństwa i różnice pomiędzy książką a jej filmowym odpowiednikiem (spoiwem był m.in. napisany wspólnie przez pisarza i reżysera scenariusz), szczególną uwagę skupia na humorze – językowym i sytuacyjnym. Komediove ujęcie ponurej rzeczywistości czasu wojny i okupacji, rozładowywanie grozy błazenadą i śmiechem uznaje, wbrew niektórym sądom krytyków, za walor cenniejszy od potencjalnej wartości artystycznej obu dzieł, a także jako swoisty wyraz patriotyzmu i poczucia wyższości nad wrogiem.

Ostatnia grupa artykułów, objęta wspólną nazwą IV działu: *Adaptacje tekstów cross-over*, dotyczy tekstów reprezentujących popularny obecnie nurt, tak zwaną literaturę *cross-over* lub *all-age*. Są to utwory, które nie mają określonej grupy docelowej lub też, pomimo że początkowo były skierowane na przykład do młodzieży, zyskały

popularność także wśród dorosłych, chociażby *Harry Potter*, seria książek *Zmierzch* czy trylogia *Igrzyska śmierci*. O tych ostatnich i ich filmowej adaptacji pisze Monika Hernik-Młodzianowska. Autorka stara się wykazać, jakie strategie muszą być zastosowane w filmie, aby zastąpić trudne do przełożenia środki i techniki narracyjne, takie jak monolog wewnętrzny, komentarz narratora, strumień świadomości postaci czy też wiele różnych poziomów czasowych akcji. Marta Ratajczak z kolei zestawia ze sobą powieść Charlotte Kerner *Blueprint. Blaupause* z filmem w reżyserii Rolfa Schübla. Główny nacisk Autorka kładzie na rolę narratora w tekście oraz na sposoby jego ujawniania się w adaptacji. Przeprowadzając analizę narratologiczną, omawia formy narracji w utworze Kerner, a następnie sposoby ukazywania wewnętrznego świata postaci w filmie. Tom zamyka artykuł poświęcony filmowej interpretacji bestselleru *Niebo istnieje... Naprawdę!* – książki wpisującej się w popularny w ostatnich latach krąg „wspomnień” z podróży w zaświaty. Joanna Kokorniak rozważa w nim problem autentyzmu przeżyć małego Coltona Burpo z perspektywy filozoficznej i teologicznej. Stara się też wykazać podobieństwa i różnice pomiędzy dwiema formami: dokumentem spisany przez ojca bohatera i dziennikarkę Lynn Vincent oraz filmem, w którym zagrali zresztą znani amerykańscy aktorzy.

Z większości tekstów składających się na całość monografii wynika, że kwestia przekładu intersemiotycznego jest zjawiskiem skomplikowanym i niejednoznacznym. Konfrontując tekst z adaptacją, autorzy pytali, na ile twórcom udało się oddać wymowę oraz ducha oryginału. Aby odpowiedzieć na to pytanie, analizowali pod względem ilościowym i jakościowym relacje zachodzące między fabułą, kreacją postaci, czasem, przestrzenią, językiem i stylem w oryginałach i w kulturowych ekwiwalentach. Zastanawiali się, jakie wątki zostały dodane lub pominięte, a jakie uznano za ważne i godne podkreślenia, niekiedy nadając im nawet większą wagę, niż miało to miejsce w pierwowzorze. Niektórzy z nich dochodzili do przekonania, że życie tekstu zaczęło się dopiero po jego ekranizacji lub że adaptacja wcale nie musi być „czymś gorszym” od literackiego pierwowzoru. Kwestie te rozpatrywali nie tylko z artystycznej, ale też z socjologicznej, etycznej, ideologicznej i światopoglądowej perspektywy. Ważnym aspektem, który podlegał analizie, były także kwestie wpływu społeczeństwa, kultury i czasu powstania na adaptację. Przy uwzględnieniu istotnego problemu dziejów recepcji, zmienności gustów i oczekiwań raz po raz pojawiało się pytanie, czy z upływem czasu i kolejnymi wersjami tekstu nie zatracą one swojej pierwotnej wymowy, lub też czy jego przekaz nie ulega wypaczeniu poprzez liczne interpretacje.

Duży wpływ na obraz filmowy, który powstaje na podstawie książki, ma specyfika samego tekstu. Żadną miarą nie da się porównać na przykład *Faraona*, *Cafe pod Minogą*, *Igrzysk śmierci* i *Niebo istnieje... Naprawdę!* Nie wszystkie środki wyrazu stosowane przez pisarzy można bezpośrednio przełożyć na medium filmowe. Z drugiej zaś strony

film oferuje bogatą paletę środków, które umożliwiają twórcom wyrażenie treści utworu literackiego wieloaspektowo, gdyż mają oni możliwość apelowania do większej liczby zmysłów odbiorcy, nie pozostawiając tym samym tak wiele swobody jego wyobraźni. Celem analizy adaptacji filmowej powinna być – taki może być wniosek wypływający z artykułów tworzących niniejszy tom – nie tyle krytyka filmu jako bardziej bądź mniej udanej „kopii” lub też „wersji” książki, ile jego ocena jako oddzielnego, autonomicznego dzieła, którego punktem wyjścia jest literacki, szeroko pojęty, pierwowzór.