Ekokrytyczne studium nad adaptacją filmową powieści *Znachor* w reżyserii Michała Waszyńskiego (1937)

Marek Kaźmierczak

ORCID: 0000-0002-4913-2149

Wprowadzenie

Stworzono dwie filmowe adaptacje[1] powieści *Znachor* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza. Pierwsza z nich powstała w 1937 roku, reżyserem był Michał Waszyński, autorem scenariusza zaś Anatol Stern. Druga ukończona została w 1981 roku, jej reżyserem był Jerzy Hoffmann, który współtworzył scenariusz wraz z Jackiem Fuksiewiczem. Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza została dobrze przyjęta przez czytelników, podobnie było z odbiorem obydwu filmowych adaptacji przez widzów.

W 1938 roku pisarz opublikował kontynuację losów prof. Rafała Wilczura zatytułowaną *Profesor Wilczur*. W tymże roku Michał Waszyński na podstawie powieści wyreżyserował pod tym

[1] Używam pojęcia „adaptacji" zamiast „ekranizacji", mając na uwadze niebezpieczeństwo deterministycznego redukcjonizmu, który to drugie pojęcie mógłby konotować. Nie jestem tak niechętny wobec pojęcia „ekranizacji" jak na przykład Werner Faulstich i Ricarda Strobel, lecz traktuję każdą z filmowych adaptacji powieści *Znachor* jako do pewnego stopnia hipertekstualne (por. Genette) powiązanie z powieściowym źródłem, nie zaś pierwowzorem. Nie chcę bowiem „sprawdzać" adekwatności filmowych interpretacji. Traktuję filmowe adaptacje powieści Dołęgi-Mostowicza jako integralne, fabularnie, stylistycznie i komunikacyjnie względnie autonomiczne dzieła, które nie są oparte na jakimś medialnym transferze, tylko na konkretnej wizji artystycznej wpisanej w określony kontekst społeczno-kulturowy i konkretne medium. Napisałem „względnie", gdyż są elementy wspólne powieści i jej filmowych adaptacji, co pozwala szukać zależności i podobieństw, lecz ich zakres i status nie warunkują i nie ograniczają estetycznie oraz poznawczo filmów jako znaczących całości.Por. Werner Faulstich, Ricarda Strobel, „*Uksiążkowienie* jako problem estetyczno-medialny. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo – studium przypadku*, tłum. Marek Kasprzyk, tłum. przejrzał Krzysztof Kozłowski, *Przestrzenie Teorii*, nr 21 (2014): 232.

samym tytułem film, do którego Anatol Stern napisał scenariusz. W 1939 roku został jeszcze nakręcony film w reżyserii Leopolda Buczkowskiego oparty na scenariuszu napisanym przez Tadeusza Dołęgę-Mostowicza, którego tytuł brzmi *Testament profesora Wilczura*. Dzieło miało premierę w 1942 roku.

W badaniach dotyczących recepcji twórczości Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, budzącej wątpliwości nie tylko o charakterze estetycznym, ale również obyczajowym jeszcze za życia pisarza[2], uwzględnia się różne dyskursy, m.in. społeczne oraz kulturowe, wciąż jednak powraca się do powieści *Znachor*, w której znajduje się potencjał znaczeniowy umożliwiający diachroniczną lekturę. Dzieło Dołęgi-Mostowicza może być badane przy wykorzystaniu rozwijanych obecnie dyskursów, w tym maladycznego i jego popularnych odmian[3], a także krytycznych[4]. Propozycja wykorzystania refleksji ekokrytycznej, która w recepcji dzieł pisarza nie była uwzględniana, wynika z zawartego w adaptacjach filmowych, szczególnie zaś w dziele z 1937 roku, potencjału znaczeniowego pokazującego bogatsze, niż tylko estetyczne, funkcje przedstawień przyrody i jej relacji z człowiekiem. Obrazowanie dynamiki i zmienności natury nie tylko potwierdzało oparte na zmysłach doświadczenia pozafilmowe widza, ale również eksponowało powiązania człowieka z przyrodą.

Celem niniejszego artykułu jest omówienie wybranego fragmentu filmu z 1937 roku w perspektywie ekokrytycznej. Pokażę na tym przykładzie, że już na wczesnym etapie rozwoju kina pojawiały się oryginalne poznawczo, niesztampowe przedstawienia relacji człowiek – natura, które można rozpatrywać jako znaki inkluzywne wprowadzające przyrodę jako współistotny dramatycznie element świata przedstawionego, w pewnym przynajmniej zakresie relatywizujący antropocentryczny schemat. Tak pojmowane znaki inkluzywne wynikały z określonej tradycji kulturowej, w przypadku powieści *Znachor* i jej adaptacji w reżyserii Waszyńskiego – bez wątpienia jednym ze źródeł były wyobrażenia społeczne modelowane przez myśl młodopolską. Ważne jest również to, że znak inkluzywny funkcjonował w obszarze kultury popularnej.

Kino jako maszyna

Roland Barthes opisywał kulturę popularną i jej mitotwórczy potencjał, zwracając uwagę na te wymiary, które są istotne w odniesieniu do wartości poznawczych i estetycznych[5].

[2] Czesław Lechicki w *Przewodniku po beletrystyce* wydanym w 1935 r. krytycznie odnosi się do twórczości T. Dołęgi-Mostowicza, widząc w jego dziełach problematyczne obyczajowo i moralnie treści. Więcej na ten temat można przeczytać z artykule Anna Tramer, „Popularność literatury czy literatura popularna. Kilka uwag na marginesie *Przewodnika po beletrystyce* Czesława Lechickiego", w *Literatura popularna*, t. 1: *Dyskursy wielorakie*, red. Ewa Bartos, Marta Tomczok (Katowice: Uniwersytet Śląski, 2013), 31–39.

[3] Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza przedstawia m.in. sytuację człowieka cierpiącego, chorego (Wasyl, Marysia Wilczurówna, Leszek Czyński). Zaproponowana problematyka mogła oczywiście intrygować odbiorcę, a jednocześnie uczyć go specjalistycznej terminologii, wpływając tym samym na popularny obieg wiedzy medycznej. Por. Mateusz Szubert, „Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze", w *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata i Monika Ładoń (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019), 23, 25.

[4] Dotychczas nie badano ani powieści *Znachor*, ani jej filmowych adaptacji w kontekście ekokrytycznym. W niniejszym artykule omówione zostaną wybrane fragmenty dzieł, przy czym autor skoncentruje się na filmie z 1937 roku. Pojawiają się natomiast publikacje, w których omawia się twórczość tego tragicznie zmarłego pisarza np. w kontekście współczesnych dyskursów dotyczących płci: Sabina Kwak, „Problem płci w literaturze popularnej okresu międzywojennego: samiec i impotent w prozie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza", *Pamiętnik Literacki*, z. 4 (2012): 69–81.

[5] Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, wstęp Krzysztof Kłosiński (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 239.

Francuski semiolog pisał, że mit jest mową, nawet nie tyle przedmiotem jej komunikatu, ile przede wszystkim sposobem jego wypowiadania. Kluczowe w kontekście niniejszych rozważań jest założenie o tym, że istnieją formalne granice mitu, ale nie ma substancjalnych granic[6]. Popularne media mowy, do których zaliczam powieść i film, służą zatem kreacji mitu, a jednocześnie przekaz audiowizualny, jak i słowo pisane stają się substancją mitu o człowieku nowoczesnym, człowieku wiedzy, który szanuje tradycję, szanuje prostotę życia, jest częścią natury, ale jednocześnie może więcej niż inni ludzie, bo ma wiedzę i kompetencje wolne od przesądów. Tym, co na poziomie mitologicznym jest wspólne powieści *Znachor* i jej filmowym adaptacjom, okazuje się właśnie kreacja mitu człowieka nowoczesnego, a szerzej nowoczesności, która „leczy", „naprawia", „upodmiotawiając" postęp. W kreacji tak pojmowanego mitu obecna jest przyroda, która nie zostaje zredukowana do melodramatycznej „dekoracji" w świecie przedstawionym, pokażę to w interpretacji filmu z 1937 roku. To widz ma dostrzegać związki przyrody i człowieka, szczególnie, gdy myśli się o doświadczeniu cierpienia. Zakładam, że taka perspektywa jest echem myśli Schopenhauera, która poprzez młodopolskie „peregrynacje" przedostała się do wyobrażeń społecznych twórców z okresu dwudziestolecia międzywojennego[7].

Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, wydawana wcześniej w odcinkach w „Wieczorze Warszawskim"[8], stała się popularna w dużej mierze po jej filmowej adaptacji z 1937 roku. Pisarz znał gusty czytelników czasopisma, stąd zapewne wprowadził do dzieła tematykę medyczną, która wzbudzała zainteresowanie czytelników, zresztą jego twórczość niczym pajęczyna rejestrowała niemal każde społeczne, obyczajowe, polityczne i gospodarcze drgnięcie epoki[9]. Na łamach „Wieczoru Warszawskiego" i innych tytułów wciąż ogłaszali się lekarze będący specjalistami. Prasa w pewnym sensie uczyła, nawet poprzez ogłoszenia reklamowe

[6] Barthes.

[7] Powyższa hipoteza wymaga wieloaspektowych analiz, w tym miejscu traktuję ją jako wyznacznik prawdopodobnego oddziaływania określonej tradycji myślenia na tekst.

[8] Powieść drukowana w odcinkach jako przykład tzw. powieści gazetowej wyróżniała się na tle innych utworów realizacją pewnych ambicji literackich autora przejawiających się w podejmowaniu tematu bieżącego, wpisanego w konwencje melodramatyczne ułatwiające „translację" wiedzy medycznej czy psychologicznej na język umożliwiający łatwe rozumienie fabuły i motywacji bohaterów, gier stylistycznych (inaczej mówi prof. Wilczur, a inaczej Antoni Kosiba, Samuel Obiedziński, który naciągnął głównego bohatera na wódkę i kolację, mówi językiem odzwierciedlającym mowę ludzi z półświatka, a Wasyl Prokop posługuje się językiem prostego chłopa), niespodziewanych zwrotów akcji, narastającego napięcia dramaturgicznego, konstrukcji złożoności postaci (szczególnie Rafała Wilczura jako Antoniego Kosiby czy Wasyla, który z ofiary zaniedbań medycznych, myślącego o śmierci samobójczej, po uzdrowieniu staje się ucieleśnieniem afirmacji życia – w powieści przechadza się pośród chłopów zwożących zboże do młyna, w filmie z 1937 roku dumny przychodzi do kina). W tych samych numerach czasopisma, w których drukowane były kolejne odcinki powieści, powracał dyskurs maladyczny (mówiąc językiem współczesnym), pisano o chorobach, a także reklamowano różne i liczne usługi lekarskie. W tym kontekście powieść stawała się „szczeliną", przez którą można było podglądać ciekawy, tajemniczy i na pewno niezwykły świat medyków oraz spraw, którymi się zajmowali. Bez wątpienia powieść przybliżała przeciętnemu odbiorcy złożoność wiedzy naukowej, w tym przypadku medycznej, pokazując, że wiedza ta umożliwia skuteczne działanie w sytuacjach, w których wcześniej ludzie mogli liczyć tylko na cud. Jednocześnie Dołęga-Mostowicz jako autor artykułów prasowych znał potrzeby masowego czytelnika, który z zaciekawieniem śledził losy lekarzy, pacjentów i zapoznawał się z opisami chorób, dlatego zapewne zaproponował popularną, niczym współcześnie serial *Dr House*, „lekcję" na temat medycyny. Pisarze tworzący powieści popularne, drukujący je m.in. w gazetach, sami interesowali się naukowymi nowinami, ciekawostkami, sensacjami, o których była mowa w czytanych przez nich pismach, a zarazem tworzyli alternatywne i rozbudowane wersje doniesień prasowych. Por. Marek Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2015), 34.

[9] Por. Piotr Śliwiński, *Tadeusz Dołęga-Mostowicz* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1996); Izabela Poniatowska, *„Płcią opętani, gębą spętani": tabu w powieści popularnej na przykładzie powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza („Bracia Dalcz i S-ka") i Witolda Gombrowicza („Opętani")*, „Napis", nr 18 (2012): 191–205.

będące ofertami usług medycznych, specjalistycznej terminologii[10]. Choroby jako tematy artykułów powracały w różnych kontekstach w tym czasopiśmie i innych. Proponuję zatem, aby powieść *Znachor* potraktować jako medium służące kreacji wyobrażeń społecznych oraz transmisji wiedzy medycznej „tłumaczonej" w sposób zrozumiały dla niemal każdego czytelnika, a na skutek adaptacji filmowej również widza, którzy mogli się dowiedzieć, że nowoczesna wiedza jest skuteczna w tych sytuacjach, w których wcześniej ludzie mogli liczyć tylko na cud. Literatura popularna w tym kontekście to bez wątpienia medium nowoczesności, a nawet jej „promotorem". Niezwykła była sława pisarza Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, podobnie nadzwyczajna – popularność reżysera Michała Waszyńskiego[11]. Powieść, która dobrze się sprzedała, podobnie jak jej adaptacja z 1937 roku, dała zapewne asumpt zarówno pisarzowi, jak i reżyserowi do kreacji kolejnych części, wszak w tej perspektywie mechanizmy funkcjonowania kultury popularnej ówczesne, podobnie jak dzisiejsze zmieniły się nieznacznie: sukces miał implikować kolejny sukces, minimalizując przy tym ryzyko finansowe związane z inwestycją w zupełnie nowy projekt, którego odbiór byłby trudny do przewidzenia.

Między literackim źródłem a jego filmowymi adaptacjami jest oczywiście wiele podobieństw i różnic, przy czym w przypadku ekranizacji z 1981 roku znajdujemy nawiązania do powieści oraz do adaptacji z 1937 roku. Scenariusz filmu przedwojennego jest ściślej powiązany z powieściowym hipotekstem niż późniejsza o czterdzieści cztery lata adaptacja. W tych trzech dziełach pojawia się podobny schemat fabularny: sukces medyczny prof. dr. Rafała Wilczura – utrata pamięci – włóczęga głównego bohatera i praca na wsi – ważne operacje – proces sądowy i odzyskanie tożsamości. W filmie w reżyserii Michała Waszyńskiego pojawiają się wątki, których nie ma w powieści, na przykład przedstawione zostały losy żony głównego bohatera, Beaty i jej córki Mariolki (czyli Marysi Jolanty) mieszkających na prowincji – kochanek Beaty, Janek, ginie w filmie przygnieciony drzewem (powrócę do tego wątku filmowego), w powieści umiera na gruźlicę. W ekranizacji dzieła literackiego z 1981 roku losy Beaty, jej partnera i dzieciństwa Marysi zostają pominięte w fabule, a wydarzenia sprzed utraty pamięci przez głównego bohatera zostały zredukowane do metonimicznie sfunkcjonalizowanych obrazów, na podstawie których widz nieznający powieści ani adaptacji z 1937 roku może się domyśleć przyczyn tragicznej sytuacji, w której znalazł się główny bohater. W dziele Dołęgi-Mostowicza oraz w filmie w reżyserii Jerzego Hoffmana podobnie jest przedstawiony wątek „fałszywej" tożsamości prof. Rafała Wilczura, który za włóczęgostwo wielokrotnie trafia do aresztu, gdyż nie jest w stanie nigdzie podać danych personalnych. Główny bohater powieści, jak i filmu z 1981 roku kradnie dokumenty wypisane na Antoniego Kosibę leżące na biurku policjanta. W adaptacji z 1937 roku główny bohater zostaje Antonim Kosibą po tym, jak otrzymuje dokument od swojego znajomego, który jest również włóczęgą. Szkopkowa w powieści

[10]Na łamach „Wieczoru Warszawskiego" reklamowane były lecznice reumatyków i artretyków, swoje usługi oferowali specjaliści od „chorób wenerycznych i płciowych", chorób żołądka i kiszek, reklamowały się specjalistyczne gabinety ortopedyczne leczące „uszkodzenia sportowe, schorzenia, zniekształcenia i złamania kośćca". Oferowano jednocześnie protezy i aparaty ortopedyczne, leczono przy wykorzystaniu rentgena, leczono oczywiście serce, płuca, wątrobę, skórę, a nawet włosy. Powyższy wykaz pochodzi z lektury ogłoszeń reklamowych zamieszczonych w numerze 1. „Wieczoru Warszawskiego" z 1 stycznia 1936 roku, na którego łamach publikowano wtedy w odcinkach powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Dr. Murek zredukowany*, https://crispa.uw.edu.pl/object/files/102741/display/Default (dostęp: 23.01.2021).

[11]Michał Waszyński wyreżyserował 40 filmów w latach 1929–1939. Potencjał twórczy reżysera był jednak ogromny. Por. https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=118265 (dostęp: 4.06.2021) . Sylwetkę Waszyńskiego w sposób wartościowy poznawczo przybliża film dokumentalny *Książę i dybuk* w reż. Elwiry Niewiery, Piotra Rosołowskiego, 2017.

jest właścicielką sklepu, w którym pracuje Marysia Wilczurówna i jej opiekunką, w ekranizacji przedwojennej jest ona właścicielką kina, w którym przygrywa na pianinie do filmów właśnie Marysia Wilczurówna. W ekranizacji z 1981 roku Marysia pracuje w sklepie. Podczas procesu sądowego zarówno w powieści, jak i w jej ekranizacji z 1937 roku doktor Dobraniecki, były uczeń prof. Rafała Wilczura, który został zaproszony do sądu w roli eksperta oceniającego przeprowadzone przez znachora operacje, nie zdradza rozpoznanej, prawdziwej tożsamości podsądnego, tę wyjawia dopiero na cmentarzu w Radoliszkach. W adaptacji z 1981 roku prof. Dobraniecki wyjawia prawdę o tożsamości podsądnego właśnie podczas rozprawy sądowej. Wskazuję podstawowe (nie zaś wszystkie) podobieństwa i różnice fabularne między tymi dziełami, aby pokazać, że na poziomie dramaturgicznym są one częściowo tożsame, jednak każda z adaptacji filmowych jako hipertekst wobec literackiego źródła koncentruje się na różnych elementach fabuły i na jej społecznych odniesieniach. Wszelkie różnice między literackim hipotekstem a jego filmowymi hiper(trans)tekstami (ze względu na inne medium) pokazują odniesienia ważne dla reżyserów oraz dla publiczności w określonym momencie społeczno-kulturowym i historycznym. Jednakże adaptacja powieści z 1937 roku wprost, przy wykorzystaniu odpowiedniego montażu i materiału audiowizualnego (np. nakręcone w plenerze ujęcia przedstawiające m.in. drzewa czy szumiące trawy) pokazuje oparte na wzajemnym powiązaniu relacje człowieka z przyrodą.

Adrian J. Ivakhiv, oryginalny badacz łączący refleksję filmoznawczą z ekokrytyczną, wykorzystując pojęcie „antropologicznej maszyny" zaproponowane przez Giorgia Agambena, wprowadza koncepcję kina jako maszyny antropomorficznej, geomorficznej oraz biomorficznej[12]. Uczony wskazuje trzy przenikające się warstwy, które przybliżają obraz filmowy do rzeczywistego świata, podkreśla jednak, że ruchomy[13] obraz kreuje (ang. *produce*) światy przedstawiające ludzi, obiekty i rzeczy oraz wytwarza obrazy pokazujące zależności między nimi, dotyczy to również relacji człowieka i natury. Kino jako maszyna antropomorficzna wytwarza filmowe wersje (ang. *version*) człowieka lub formy do niego podobne, generując w ten sposób świat podmiotowy (ang. *subject-world*) lub pozornie społeczny; jako maszyna geomorficzną – w procesie kreacji przestrzennie zorganizowanego lub materialnie zmapowanego świata przedmiotu (ang. *object-world*) buduje „geografię" opartą na opozycjach tutaj (ang. *hereness*) i tam (ang. *thereness*), a także na relacjach i odległościach między elementami świata przedstawionego; kino jako maszyna biomorficzna (albo animamorficzna) w trakcie kreacji pozornie ożywia i umożliwia postrzeganie form, które są przedstawiane jako te, które patrzą i są widziane, słyszą i są słyszane, podobnie jak my – odbiorcy, widzimy je i słyszymy, uczymy się w ten sposób, jak postrzegać to, co „żyje"[14]. W tym kontekście kino odsłania świat podmiotów, przedmiotów oraz łączących je rzeczy. Świat antropomorficzny znachora Antoniego Kosiby oraz operowanego przez niego syna młynarza Wasyla wpisany jest w przestrzeń wiejską, z jej urokami (życie wspólne, praca) i wadami (bieda, zabobon, brak dostępu do lekarzy specjalistów). Na tę relację nakłada się między innymi perspektywa biomorficzna, pokazująca, jak

[12]Adrian J. Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema", *Film-Philosophy* 15.1 (2011): 118.

[13]A.J. Ivakhiv w badaniach podkreśla, że ruch jest kluczową kategorią ontologiczną w kinie, w perspektywie której należy badać relacje między filmem a rzeczywistością, a także – między człowiekiem i naturą. Ivakhiv często powtarza, że otaczające nas obrazy poruszają nas, a my się poruszamy wraz z nimi. Zaczynamy rozumieć, że świat wypełniony ruchomymi obrazami przekształca się w świat ruchomych obrazów. Por. Adrian J. Ivakhiv, *Ecologies of The Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press 2013), VII–X.

[14]Koncepcja Ivakhiva jest złożona. Podałem tylko wstępne jej ramy. Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema", 118–119.

w przypadku sceny operacji z filmu z 1937 roku, którą będę analizował poniżej, że odległość między tym, co „tutaj" się dzieje (w izbie, pośród ludzi, w trakcie operacji), a tym, co się dzieje „tam" (na zewnątrz, za oknem, w przyrodzie), nie jest wielka i że nie jest to odległość skracana konwencjonalnymi, melodramatycznie umotywowanymi działaniami estetycznymi, w których wykorzystuje się gwałtowność zjawisk przyrodniczych wyłącznie do zobrazowania cierpienia, jakiego Wasyl doświadczał w trakcie operacji. Biomorficzna perspektywa uruchamia kontekst – człowiek postrzega naturę i widzi zarazem jej potęgę, gwałtowność i dynamikę, uczy się, że jest jej integralną częścią.

Natura jest ponad tym, co ludzkie

Oczywiście, w perspektywie gatunkowej powieść i jej dwie adaptacje wpisują się w konwencję melodramatyczną, która staje się osobliwym medium przemian społeczno-kulturowych mających wpływ na odbiór każdego z dzieł. Melodramat umożliwiał odbiorcy utożsamienie się z losami bohaterów, a tym samym ułatwiał przyswojenie wiedzy na przykład medycznej czy przyrodniczej, z którą przeciętny widz mógł mieć po raz pierwszy kontakt, wszak film z 1937 roku, podobnie jak powieść Dołęgi-Mostowicza, to medium wiedzy nowoczesnej skonfrontowanej z wiedzą ludową. Abstrahuję przy tym od rozważań na temat wartości artystycznej zarówno tekstu literackiego, jak i dzieła filmowego.

W tych przekazach zajmuje mnie istotny, jak sądzę, z perspektywy ekokrytycznej związek człowieka z przyrodą, która w powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza jest przedstawiana jako tło ludzkiego losu, jej opisy budują nastrój emocjonalny, pomagają w usytuowaniu zdarzeń i postaci, jak chociażby opis przyrody w dniu operacji Wasyla: „Tymczasem słońce wydostało się już z mgieł wiszących nad horyzontem i zalało świat ciepłą jasnością. W przybudówce zrobiło się zupełnie widno. Krzątający się już od dawna Antoni mruczał coś pod nosem. Wasil wodził za nim wzrokiem i nie odzywał się"[15]. Podobnie rzecz się przedstawia w ekranizacji z 1981 roku, w której przyroda służy wyeksponowaniu dramatu ludzkiego. Z poszczególnych kadrów filmu domyślamy się jedynie, że w dniu operacji Wasylki była ładna pogoda, lecz samo zdarzenie przedstawione jest wyłącznie w izbie Kosiby, aby podkreślić cierpienie omdlałego z bólu syna młynarza i zobrazować niezwykłe umiejętności znachora, a jednocześnie eksponować antropomorficzną perspektywę. Wasylko i Kosiba przedstawiani są w zbliżeniach, które w dynamicznym montażu konotują silne emocje i zmaganie się człowieka z niebezpieczeństwem.

Natomiast w adaptacji powieści z 1937 roku mamy do czynienia z podejściem „wyprzedzającym epokę", wartościowym poznawczo, a nie tylko estetycznie. Film przestaje być wyłącznie, parafrazując Ivakhiva, maszyną antropomorficzną, staje się przynajmniej w jednym, lecz znaczącym fragmencie, maszyną geomorficzną i biomorficzną uruchamiającą na poziomie figur metonimiczną przyległość tego, co ludzkie, żywe i cierpiące, do tego, co jest przyrodą żywą i współistotną. To właśnie życie przedstawione w filmie w horyzoncie relacji człowiek – przyroda odsłania ich wspólną ontologię. Zdaję sobie sprawę z ryzyka interpretacyjnego, gdyż w pierwszej reakcji widz zakłada, że obraz przyrody służy, o tyle więc jest silnie sfunkcjonalizowany, zobrazowaniu cierpienia operowanego chłopaka, dlatego na poziomie stylistycznym wydaje się raczej zabiegiem

[15]Tadeusz Dołęga-Mostowicz, *Znachor*, Wolne Lektury, s. 38. Utwór w wersji elektronicznej został opracowany przez Fundację Nowoczesna Polska na podstawie wydania powieści z 1990 roku w Warszawie przez Wydawnictwo Labos.

konwencjonalnym. I zapewne tak jest z perspektywy tamtego czasu, lecz współcześnie, korzystając z wiedzy ekokrytycznej, można zaproponować komplementarną interpretację.

Należy wyraźnie podkreślić, że natura w powieści Dołęgi-Mostowicza urealnia uniwersalne, ponadjednostkowe prawa, jest ich zasadą, która niczym wola życia w filozofii Schopenhauera w kolejnych przedstawieniach przejawia swoją potęgę. Pisarz pokazuje, że natura jest silniejsza niż człowiek. Antoni Kosiba odwiedza przecież sklep w miasteczku, w którym pracuje Marysia. Znachor jakoś szczególnie upodobał sobie właśnie tę sierotę, a ona upodobała sobie jego. Oboje jeszcze nie wiedzą, z czego wynika ich silna więź, zaufanie, wreszcie poświęcenie i ofiara, wszak Kosiba operując ją, naraża się lokalnemu lekarzowi, okrada go z narzędzi chirurgicznych, to z powodu walki o jej życie trafia do więzienia. Dołęga-Mostowicz pokazuje, że więź ojca i córki jest rodzajem relacji, która odzwierciedla jakiś potężny porządek natury, a poszczególne postaci są zaledwie mediami takiego porządku. Antoni Kosiba to prof. Wilczur, który utracił pamięć, Marysia to córka, która swojego ojca nie widziała od kilkunastu lat, a jednak – oboje poczuli ze sobą naturalną więź od pierwszej chwili, współczując sobie, odnaleźli się: ona w nim, a on w niej, doświadczyli miłości jako *caritas*, za której sprawą stali się metafizycznie identyczni[16], a okazało się to możliwe właśnie dlatego, że relacje ojca i córki przynależą w tym kontekście do porządku natury. Prawa łączące ojca i córkę są więc prawami natury, dlatego to, co społeczne i kulturowe – żona prof. Wilczura, tj. Beata, która porzucając męża, zabiera ze sobą córkę, wyjeżdżając daleko od Warszawy – nie jest w stanie zniszczyć tego, co naturalne, a więc więzi córki z ojcem. Natura jest na tym poziomie podstawą ontologiczną oraz etyczną[17] zawiłych relacji międzyludzkich. W filmowych adaptacjach ten przekaz jest wzmocniony podwójnością ról, w które wcielają się aktorki grające córkę i matkę: Elżbieta Barszczewska (jako Beata Wilczur oraz Marysia Wilczurówna [1937]) oraz Anna Dymna (jako Beata Wilczur, matka, a także jako Maria Jolanta Wilczur, córka [1981]). Proponuję w niniejszych dociekaniach jednak refleksję ekokrytyczną[18], przy wykorzystaniu której omówię obrazy przyrody, koncertując się na ekranizacji powieści z 1937 roku, aby pokazać, że przypisane są jej cechy, umożliwiające człowiekowi postrzeganie siebie jako części złożonej, żywej i współodczuwającej całości.

Na największym poziomie ogólności można bowiem powiedzieć, że powieść oraz dwie jej adaptacje pokazują – na przykładzie losów głównego bohatera – istotne przewartościowanie wynikające z przejścia od Polski przednowoczesnej do Polski nowoczesnej. Powieść i filmowe adaptacje zaczynają się od scen przedstawiających prof. Wilczura operującego poważnie chorego pacjenta. Profesor Rafał Wilczur i świat, w którym on funkcjonuje, to synekdocha Polski nowoczesnej – opartej na wiedzy i na wykształceniu wyższym, na wymianie myśli naukowej, na świecie pełnym udogodnień – np. w filmowej adaptacji powieści z 1937 roku główny bohater jeździ autem, ma telefon w domu i w pracy, żyje w świecie wolnym od przesądów. Antoni Kosiba to synekdocha człowieka premodernistycznego – funkcjonuje pośród ludzi zabobonnych, dla których myślenie religijne jest traktowane albo jako nadrzędne wobec myślenia opartego na wiedzy naukowej, albo przynajmniej na równi (co widoczne jest

[16]Opisana relacja ma inny charakter niż relacja między hrabią Leszkiem Czyńskim i Marysią (lub jej zalotnikami w miasteczku, np. z Wojdyłłą) czy relacja, do której Antoniego Kosibę zachęca Zonia, wdowa mieszkająca w domu młynarz Prokopa, a mianowicie relacja oparta na miłości płciowej. Rodowód tych dwóch typów miłości jest w powieści Dołęgi-Mostowicza zapewne młodopolski, a poprzez tę ścieżkę znajduje podobieństwo do myśli Arthura Schopenhauera. Por. Maria Podraza-Kwiatkowska, „Schopenhauer i chuć", *Teksty* 2(14) (1974): 26.

[17]Por. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść*, 47.

[18]William Howarth, „Some Principles of Ecocriticism", w *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Athens: University Of Georgia Press, 1996), 69.

w szacunku wobec autorytetu lekarza Pawlickiego, skoro on powiedział, że syn młynarza nie będzie chodził, to i modlitwy się nie zdadzą na wiele), mieszkańcy wsi pełni są przesądów, żyją skromnie, do znachora i do miasta przyjeżdżają na wozach (furmankach). Można więc założyć, że główny bohater, tracąc swą nowoczesną tożsamość, zbliża się do świata, który przemija, czyli do świata przednowoczesnego, a jednocześnie – umożliwia konfrontację tych dwóch, równoległych rzeczywistości społeczno-kulturowych. Polski Wilczura i Kosiby spotykają się w tej samej osobie, ostatecznie zwycięża nowoczesność, wszak lekarz jako znachor leczy właśnie dlatego, że choć podaje zioła chorym, to jednak korzysta z wiedzy medycznej, która mu się stopniowo przypomina. Proces sądowy jest również pochwałą Polski nowoczesnej, zarówno w powieści, jak i w jej obydwu adaptacjach, gdyż wygrywa państwo nowoczesne, sprawiedliwe, ferujące wyroki na podstawie szacunku do wiedzy (medycznej) i autorytetu naukowego. Antoni Kosiba nie został ostatecznie ukarany. Powieść Dołęgi-Mostowicza i jej adaptacja z 1937 roku to, mówiąc w dużym uproszczeniu, odpowiednio literacki i filmowy „reportaż" opisujący zmiany społeczno-kulturowe, które wpisują się w codzienność Polaków okresu przedwojennego. Ekranizacja z 1981 roku jest już swoistym „podsumowaniem" tych przemian, które nie są jednak z oczywistych powodów prostą syntezą powieści i jej pierwszej adaptacji.

Ekokrytycznie

Współcześnie w wielu sytuacjach refleksja ekokrytyczna może wzbudzać nieufność wśród badaczy. Dzieje się tak z kilku powodów. Prefiks „eko-" jest nadużywany w świecie reklamy, działania rynkowe promujące na przykład żywność lub odzież jako tzw. ekologiczne (znaczeń w tym kontekście jest wiele) mogą powodować niechęć do użycia tego prefiksu i wyrażeń z nim powiązanych w obszarze badań humanistycznych czy społecznych. Wielu sceptykom wydaje się, że ekokrytyka jest zaledwie modą intelektualną, która na sprawdzone w nauce wzorce analityczne i interpretacyjne nakłada jedynie nową siatkę pojęciową, nie wnosząc przy tym żadnej wartości poznawczej[19]. Tak oczywiście nie jest, wystarczy przecież zapoznać się z literaturą naukową na ten temat i prezentowanymi w niej wynikami badań[20].

W dyskursie naukowym istnieje dystynkcja natura – przyroda[21], natomiast w myśleniu potocznym czy w dyskursach artystycznych znaczenia i odniesienia tych pojęć często się nakładają, używane są zamiennie i intuicyjnie. Pojęcia „natury" i „przyrody" traktował będę synonimicznie, co zresztą ma miejsce we wcześniejszych partiach tekstu, aby nie odbiegać od postaw poznawczych towarzyszących autorowi powieści *Znachor* i twórcom filmowych adaptacji dzieła. Wielu badaczy zwraca przy tym uwagę, że utknęliśmy w opozycji natura – kultura[22], jakbyśmy

[19]Wielu uczonych, myśląc o badaniach ekokrytycznych, nie potrafi uwolnić się od uruchomienia kontekstów światopoglądowych i politycznych, prowokując i utrwalając wiele uproszczeń i stereotypów, jak np. ten: badacze o poglądach lewicowych mają się kojarzyć z refleksją skoncentrowaną na relacji człowiek – natura, natomiast uczeni o poglądach konserwatywnych, jeśli nawet akceptują uwzględnienie tej dychotomii, to jednak uwzględniają nadrzędność człowieka wobec wszystkiego, co nie jest ludzkie. Niniejszy artykuł prezentuje zaledwie wycinek badań prowadzonych przez autora, dla którego najważniejsza jest refleksja naukowa traktowana jako coś bezwzględnie prymarnego wobec politycznych czy rynkowych oczekiwań.

[20]Bogata literatura naukowa w tym zakresie odzwierciedla różnorodność podejmowanych tematów. Por. Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema", 119.

[21]O semantycznych powiązaniach między pojęciami „natura" i „przyroda" można przeczytać m.in. w: Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2016).

[22]Howarth, „Some Principles of Ecocriticism", 69.

zamierzali wciąż myśleć i działać dychotomicznie, jakbyśmy nie umieli spojrzeć na żyjącą, przemijającą i umierającą bioróżnorodność jako na całość, której człowiek jest jedynie elementem.

W badaniach literaturoznawczych udało się jednak uruchomić refleksję ekokrytyczną, aby nie tylko opisywać to, co współcześnie odnosi się do środowiska naturalnego, ale także – aby badać wcześniejsze przejawy świadomości, którą w największym uproszczeniu można nazwać ekologiczną. Przyrost literatury naukowej w tym zakresie jest ogromny, ale również po prostu istotny. Dotyczy to badań zagranicznych, poczynając od w pewnym sensie kanonicznej już zbiorowej pracy pod redakcją Cheryll Glotfelty oraz Harolda Fromma zatytułowanej *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, a także prac polskojęzycznych, jak chociażby książki Julii Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*[23] czy Anny Barcz *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Jeśli o „dojrzewaniu" dyscypliny naukowej świadczy liczba prac naukowych i obawa uczonego, że w swoich dociekaniach pominie jakąś ważną autorkę lub ważnego autora, to z całą pewnością można powiedzieć, że teorie ekokrytyczne zdążyły się zestarzeć, zanim na dobre się zadomowiły w dyskursach humanistycznym i społecznym[24]. Ekokrytycyzm w badaniach filmoznawczych ma krótką historię: wpisuje się w tradycję sięgającą prac naukowych na temat relacji człowiek – natura w kinie poszczególnych krajów, tzn. kina narodowego oraz europejskich studiów porównawczych nad kulturami filmowymi. Pietari Kääpä twierdzi, że ekokrytyczna refleksja w badaniach filmoznawczych już była ugruntowana, gdy David Ingram publikował książkę *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* w 2004 roku (zresztą był to rok, w którym Greg Garrard wydał książkę *Ecocriticism*), a Pat Brereton wydawał monografię *Hollywood Utopia: Ecology and Contemporary American Cinema* w 2005 roku[25]. Ważną pracą w tym kontekście jest zbiorowa monografia zatytułowana *Ecocinema Theory and Practice*. W Polsce powstało niewiele prac proponujących namysł ekokrytyczny w kinie, są to zaledwie pojedyncze artykuły[26], numery tematyczne czasopism[27] i monografie, w których podejmuje się refleksję o charakterze ekologicznym.

Różnorodność odniesień i kontekstów pokazuje, że ekokrytyka nie jest żadną modą, nie jest manifestacją politycznych sympatii czy próbą skolonizowania w nauce jakiejś domeny w celu utrwalenia swojego akademickiego statusu, lecz poznawczą i etyczną koniecznością. Ekokrytycyzm, obok tego wszystkiego, co napisano o tej propozycji badawczej, mając na uwadze komplementarne wobec niej dociekania z obszaru humanistyki ekologicznej czy posthumanizmu, wynika z apokaliptycznie „umotywowanej" świadomości nieuchronności zmian wpływających na życie w sensie biologicznym, których sprawcą jest przede wszystkim człowiek[28].

[23] Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015).

[24] Istotny poznawczo jest tematyczny nr 2 „Tekstów Drugich" z 2018 roku zatytułowany *Ekokrytyka*.

[25] Pietari Kääpä, *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-building to Ecocosmopolitanism* (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 3–5.

[26] Magdalena Podsiadło, „Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych", *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, nr 3 (2019), https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691 (dostęp: 20.11.2020).

[27] Na początku 2020 roku redakcja czasopisma „Ekrany" wydała numer tematyczny *Ekokino*. Por. „Ekrany", 2(54) (2020).

[28] Napisałem „apokaliptycznie", aby podkreślić nie tylko wizję zagłady życia na Ziemi w postaci, którą zastaliśmy jako ludzie, ale także – by zaznaczyć, że nowoczesność w postaci rozwoju technologii, instrumentalnego wykorzystania wiedzy naukowej i wulgarnego redukowania bioróżnorodności doprowadziła do sytuacji, których konsekwencji nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Mam wrażenie, że refleksja ekokrytyczna jest więc także próbą zrozumienia przyczyn, które uruchomiły bieg zdarzeń w złożonych i wielowektorowych porządkach przyczynowo-skutkowych, próbą opartą na poznaniu tekstów kultury, w których gromadzono wyobrażenia i wiedzę na ten temat.

Ekokrytyczna refleksja w obszarze literatury czy filmu dotyczy zatem analizy oraz interpretacji tych przedstawień, które obrazują relacje człowiek – natura (np. *Plakat z drewna*, 1961; *Wieża. Jasny dzień*, 2017; *Pokot*, 2017), a także tych tekstów kultury, w których tego typu relacje są tłem zdarzeń, ich ramą lub kontekstem (np. *Struktura kryształu*, 1969), choć istotne jest wydobycie w tej perspektywie znaczenia natury jako rzeczywistości konstytuującej świat przedstawiony lub jego elementy. Proponowana przeze mnie ekokrytyczna praktyka badawcza dotyczy relacji pomiędzy istotami ludzkimi a ich środowiskiem naturalnym oraz sposobami przedstawiania tego typu relacji w tekstach kultury, w tym w powieści i jej filmowych adaptacjach. Poniżej przeanalizuję zaledwie jeden fragment filmu *Znachor* w reżyserii Michała Waszyńskiego z 1937 roku.

Pragnę wyraźnie zaznaczyć, że wybrany przeze mnie fragment dzieła obrazuje przyrodę w sposób konwencjonalny, który jednak można interpretować w nowym teoretycznym kontekście, przekraczając tym samym tradycyjną opozycję podmiot (w domyśle: człowiek) – przedmiot (w domyśle: rzecz, zwierzę, roślina). Natura w filmie *Znachor* z 1937 roku jest pokazana przy wykorzystaniu ujęć przedstawiających rzeczywiste drzewa czy trzciny, a jej odniesienia do człowieka pełnią funkcje metafory charakteryzującej sytuację cierpiącego Wasyla. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w sekwencji, która będzie analizowana, zestawienie natury i człowieka miało wywoływać zamierzone przez twórców filmu emocje wśród widzów. Proste zabiegi dramaturgiczne obliczone były na sukces kasowy, Michał Waszyński wykorzystywał przecież sprawdzone, typowe dla poetyki melodramatu schematy[29].

Przyroda jako podmiot biomorficzny nie jest więc czymś, co jest „dobre", bo naśladuje człowieka, bo jest mu podporządkowana, bo mu służy lub go przypomina (uwalnia się w ten sposób obraz przyrody od instrumentalizującego ją w świecie przedstawionym sentymentalizmu). Tym, co w omawianym fragmencie uruchomiło ekokrytyczną refleksję, jest przedstawienie świata przyrody, żywego, dynamicznego, różnorodnego, „przechwytującego" cierpienie człowieka, dlatego tak ważny jest montaż składający się z przeplatania ujęć przedstawiających obrazy przyrody z ujęciami prezentującymi kolejne etapy bolesnej operacji, która przez Kosibę została przeprowadzana na synu Prokopa Mielnika. Następujące po sobie dynamiczne ujęcia pokazują więc zjawiska natury i roślinność w tym samym czasie i tempie, w którym widz mógłby ich doświadczać w rzeczywistości pozafilmowej[30]. Przyroda jako podmiot biomorficzny obejmuje więc człowieka i jego życie, „wpisując" je w swoją ontologię, w swoje trwanie.

Perspektywa podmiotowa przekracza tradycyjne estetyczne obrazy natury traktowane jako „dekoracje" losów ludzkich. To nie natura przybliża się do człowieka, lecz człowiek do natury, jakby to znów on chciał ją naśladować. Wektor podmiotowy jest nakierowany dwukierunkowo: od człowieka do natury i od natury do człowieka, przy czym nakierowanie implikuje nadrzędność jednego porządku wobec drugiego, a zatem w pierwszym przypadku to człowiek został podporządkowany naturze, a w drugim rzecz wygląda odwrotnie, lecz to nie podporządkowanie jest kluczowe. Najważniejsza okazuje się relacja ciągłości pozwalająca przynajmniej w pewnym zakresie uświadomić człowiekowi, że stanowi część żywej całości, od której zależy,

[29]Alina Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", 1994).

[30]Por. Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema", 118–119.

a więc, to on jest zależny w sposób ciągły, a nie natura obrazowana w postaci konkretnych przedstawień przyrody. Nie twierdzę, że fragment, który poniżej przeanalizuję, uświadamiał podówczas człowiekowi, że jest faktycznie częścią natury. Nie takie było zamierzenie twórców adaptacji, choć właśnie montaż, muzykę i kadry przedstawiające rzeczywiste obrazy przyrody można potraktować jako elementy do pewnego stopnia uwalniające dramaturgię z perspektywy antropocentrycznej i podkreślające współzależność człowieka i przyrody.

Dwa wektory

Poniżej przeanalizuję i zinterpretuję jeden fragment z filmu *Znachor* z 1937 roku, pokazując, że wprowadzenie realistycznego przedstawienia przyrody do filmowej fikcji uruchamia konteksty komplementarne wobec dominującej podówczas w kulturze perspektywy antropocentrycznej. Zakładam przy tym, choć ta hipoteza wymaga złożonych, intermedialnych (literackich i filmowych) badań, że źródeł wrażliwości ekokrytycznej w kinie czerpiącym z literatury polskiej, a w naszym przykładzie z literatury popularnej, szukać można w młodopolskich obrazach relacji człowiek – natura.

Analizowany poniżej fragment rozpatruję w perspektywie proponowanej przeze mnie **dwuwektorowej ekokrytycznej koncepcji odniesienia fikcji filmowej i rzeczywistości pozafilmowej**. W ramach proponowanej koncepcji wprowadzenie do fikcji filmowej ujęć przedstawiających rzeczywiste obrazy przyrody uruchamia podwójny sposób postrzegania tych samych znaków, inaczej sfunkcjonalizowanych. Pierwszy wektor, który nazwę **estetyczno-ekspresyjnym**, to wektor umożliwiający spojrzenie na to, co rzeczywiste z perspektywy fikcjonalnej. W tym podejściu traktuje się przedstawienie przyrody jako element będący metaforycznie nacechowanym uzupełnieniem losu człowieka. Jest to perspektywa zdominowana antropomorficznie, w której natura potraktowana jest instrumentalnie jako dekoracja, „ozdoba", zasób aksjologiczny. Drugi wektor, który nazwę **poznawczym**, to wektor umożliwiający odwrócenie zależności. Otóż z perspektywy rzeczywistego przedstawienia przyrody, oczywiście semiotycznie i symbolicznie wprowadzonej w kontekst dzieła filmowego, wziętej w stylistyczny nawias – w przypadku filmu *Znachor* z 1937 roku modelowany przez dynamikę montażu, wizualne elementy burzy stworzone przez twórców filmu i wykorzystania warstwy audialnej – krytycznie spoglądamy na relację człowiek – natura, w której stopniowo uwalniamy się od antropocentrycznej perspektywy, dostrzegając przynajmniej jako równoległą wobec niej właśnie perspektywę geomorficzną i biomorficzną. Porządek fikcji poznajemy z punktu widzenia rzeczywistych odniesień do życia, które mimo że nie tylko ludzkie, to jest równie istotne. Drugi wektor wskazuje na metonimiczną przyległość człowieka do natury, której jest on częścią. Takie podejście umożliwia analizę dzieł w kontekście tych interpretacji, które dotychczas nie funkcjonowały, choć warto je rozważyć, by uzmysłowić sobie, że film, podobnie jak literatura, ma w sobie ogromny potencjał istotnych ekologicznie intuicji, wyobrażeń i treści. Nie zakładam apriorycznie w ramach dwuwektorowej ekokrytycznej koncepcji odniesienia fikcji filmowej i rzeczywistości pozafilmowej, że to, co nazywam intuicjami, wyobrażeniami i treściami można jednoznacznie w ujęciu diachronicznym rekonstruować, budując „linearną" historię polskiego kina „zaangażowanego"[31]

[31] Słowo zostaje wzięte w cudzysłów, aby pokazać, że w obecnej fazie badań jesteśmy świadkami rekonstrukcji możliwych, ekokrytycznych analiz oraz interpretacji dzieł filmowych, które powstawały w czasach, w których refleksja ekologiczna na pewno nie funkcjonowała w centrum dyskursów krytycznych, a jeśli istniała na ich peryferiach, to w postaci modelowanej przez odmienne, w porównaniu ze współczesnymi, systemy normatywne.

ekokrytycznie. Pojęcie „zaangażowania" wziąłem w cudzysłów, aby pokazać, że przy tego typu podejściu badawczym istnieje realne ryzyko nadinterpretacji dzieła filmowego powstałego na długo przed rozwojem i rozpowszechnieniem się współczesnych teorii ekokrytycznych. Piszę w tym kontekście o intuicjach, aby pokazać, że w poszczególnych fragmentach dzieła pojawia się sposób obrazowania, który można zinterpretować tradycyjnie, mając na uwadze istniejące teorie filmoznawcze, lecz można również analizować je poprzez uruchomienie nowych krytycznych odniesień.

Analiza fragmentu filmowego: po modlitwie Kosiby i Prokopa (uruchomiona zostaje maszyna antropomorficzna) pojawiają się krótkie, pierwsze ujęcia przyrody: trzciny, trawy kołyszące się, wyschnięte drzewo, nadciągają ciężkie chmury (tutaj następuje „przełączenie" na maszynę biomorficzną). Kamera ustawiona na okno w izbie Kosiby, jej obiektyw przemieszcza się w stronę znachora, zatrzymuje się na nim, krótkie i dynamiczne cięcie, w które wpleciona została sekundowa przebitka przedstawiająca błysk pioruna. Cięcie i znów widzimy, jak Kosiba przygotowuje narzędzia i sznur, którym zwiąże operowanego Wasyla. Cięcie i znów sekundowa przebitka przedstawiająca błysk pioruna. Na ciele operowanego chłopa gra światło oznaczające, że za oknem szaleje burza. Muzyka łączy się z dźwiękami konotującymi wichurę. Cięcie. Jeszcze jedna przebitka z obrazem błysku pioruna. Całą przestrzeń izby znachora wypełniają gwałtowne uderzenia światła – jego źródłem są zapewne pioruny, ich błysk rozświetla mrok. Cięcie i kolejna przebitka przedstawiająca zachmurzone niebo, na którym pojawia się błysk pioruna. Następne cięcie, po nim pojawia się kadr przedstawiający znachora, rozpoczynającego właśnie operację. Zbliżenie na twarz operowanego Wasyla, widzimy wykrzywione od bólu oblicze chłopa. Znów cięcie. Kadr przedstawia targane wichurą drzewo na tle zachmurzonego nieba. Na twarzy operowanego Wasyla występuje perlisty pot. Kolejne cięcie. Ojciec operowanego, Prokop, modli się o zdrowie syna. Kolejne cięcie, widzimy skupionego na pracy Kosibę i cierpiącego Wasyla, tracącego świadomość. Rozmazany obraz w kadrze konotujący zapewne utratę świadomości. Kolejne cięcie. Prokop wciąż się modli, a kamera w półzbliżeniu przesuwa się z jego postaci na obraz Jezusa. Kolejne cięcie – pejzaż pokazujący ciężkie chmury, które zaczynają się rozstępować, wreszcie, chciałoby się rzecz, wyłania się słońce. Kolejne cięcie. Widzimy odbicie drzew w wodzie wywołujące złudzenie, jakby drzewa rosły odwrócone. W czasie tak wielkiej próby, jak operacja, którą przeprowadza znachor, cały niemal porządek natury zostaje odwrócony. Kolejne cięcie zostaje połączone z obrazem przedstawiającym drzewa, które nie są już widziane w odbiciu w wodzie, lecz ukazane są w ich normalnej postaci. Cięcie. Kolejne ujęcie przedstawia słońce przebijające spoza chmur. Cięcie. Znów kamera pokazuje okno w izbie Kosiby i dobywające się przez nie światło. Kamera prowadzi widza od okna do dwóch postaci: znachora i Prokopa stojących nad zoperowanym Wasylem. Domyślamy się, że operacja się powiodła, a z chaosu wyłonił się znowu porządek, zapanowała jasność. Montaż oparty jest na dynamice „wytwarzanej" przez maszynę geomorficzną, jakby podział na to, co się dzieje tutaj (izba Kosiby) i tam (za oknem) wyznaczał topografię cierpienia, w której można wyróżnić przynajmniej dwa znaczące „elementy": Wasyla i przyrodę.

Ciekawe jest „zapożyczenie"[32] świata rzeczywistego w filmowym obrazie, tym bardziej że większość scen, których tłem była natura, została zarejestrowana w zaaranżowanej przestrzeni studia filmowego. Dynamiczny montaż w tym fragmencie filmu podkreśla związek chłopa z przyrodą,

[32]Inspiracje w niniejszym akapicie pochodzą z książki: Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, 122 i n.

związek oparty na współistnieniu, wzajemnym oddziaływaniu na siebie, wrośnięciu się w siebie, a tym samym przekraczający praktyczne wykorzystywanie przyrody przez chłopa i bez wątpienia – na dużo głębszym spojrzeniu na to współistnienie niż tylko z perspektywy naiwnego przekonania, że chłop, czyli tzw. prosty człowiek, jest bliżej natury niż człowiek nowoczesny. Analizowany i interpretowany fragment filmu, w którym istotne jest wydobycie, a tym samym podkreślenie relacji między przyrodą i człowiekiem, „preobrazuje?"[33] zasadę, która w refleksji ekokrytycznej jest jedną z kluczowych: *Everything is connected to everything else*[34] – „Wszystko jest powiązane ze wszystkim". W ten sposób podkreśla się współrzędność i współistotność życia w całej jego różnorodności. Dwuwektorowa ekokrytyczna koncepcja pozwala ujrzeć tę życiodajną jedność w różnorodności. Proponuję, aby film w reż. Michała Waszyńskiego z 1937 roku interpretować ekokrytycznie w celu wydobycia relacji człowiek – przyroda, a także – by spoglądać na tę relację z perspektywy poznawczej reprezentującej sposób przedstawiania natury przekraczający ówczesne konwencje filmowe.

Przez analogię do rozważań Anny Barcz[35] w odniesieniu do literatury polskiej i jej ekologicznych kontekstów można więc zapytać o to, na czym miałby polegać związek między filmem a przyrodą i co ten związek może oznaczać w badaniach filmoznawczych rozpatrywanych ekokrytycznie? Myślę, że obraz filmowy, na który składają się między innymi ruch i dźwięk, jest szczególnie „predysponowany" do prezentowania relacji człowiek – przyroda, właśnie dlatego, że można pokazać życie w całej złożoności, dynamice, zmianie i czasie, którego doświadczenie urealnia postrzeganie tej relacji i wynikających z niej konsekwencji. Ivakhiv, pisząc, że obrazy filmowe poruszają nas i że my się poruszamy w nich, wskazuje, że wpływają one na rozumienie relacji człowiek – przyroda[36]. Zmiana i ruch wyznaczają wspólną ontologię w tych relacjach, powodującą, że to, co przedstawione, może się stać tym, co doświadczone.

Wykorzystanie w filmie ujęć zarejestrowanych w naturalnym środowisku pełni oczywiście funkcje estetyczno-ekspresyjne: jest to przykład rozbudowanej, audiowizualnej metafory służącej zobrazowaniu stanu wewnętrznego bohatera, który cierpi na skutek bolesnej operacji ponownego łamania i składania kości nóg. Niepokój i gwałtowność obrazowane w kolejnych kadrach przedstawiających obrazy przyrody, ciężkie chmury, kołyszące się z powodu silnego wiatru drzewa i ich odwrócony w wodzie obraz konotują niepewność, strach, zapewne gwałtownie powracające impulsy bólu odczuwanego przez operowanego syna młynarza Prokopa. Prezentowane w ten sposób emocje mają się zapewne udzielić również widzowi. Gdy się zbliża koniec operacji, chmury się rozstępują, odwrócony obraz rzędu drzew znika, a na jego miejsce pojawia się ujęcie przedstawiające te same drzewa w odpowiednim ustawieniu, zza chmur wyłania się słońce – natura się uspokaja, wszystko wraca do pierwotnego porządku, te ujęcia mają zapewne symbolizować powodzenie operacji Wasyla.

Film jako antropomorficzna maszyna uzasadnia działanie audiowizualnej metafory. Wprowadzenie realnego, nawet częściowo zniekształconego obrazu przyrody przenosi uwagę widza

[33]Proponuję użycia prefiksu „pre-", aby podkreślić, że film może być interpretowany ekokrytycznie, uwzględniając jednak chronologię, w której rozwój dyscypliny nastąpił niemal sześćdziesiąt lat po premierze dzieła w reż. M. Waszyńskiego.

[34]Howarth, „Some Principles of Ecocriticism", 69.

[35]Barcz, *Realizm ekologiczny*, 122.

[36]Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema", 121–123.

z człowieka i jego cierpienia na żywą obecność przyrody i na jej „współodczuwanie" ludzkiej doli. Na tym poziomie film jako biomorficzna maszyna pokazuje życie, ruch, zmianę wpisane w obrazy przyrody, na którą się patrzy i która pozwala dostrzec w sobie życie i właściwe dla niego rytmy oparte na przejściu od mroku do światła, od burzy do ciszy. Jest to echo młodopolskiego podejścia do relacji człowiek – natura, ale przekształcającego ten estetyczny „rodowód", wszak widz w melodramacie nagle spogląda na „rzeczywiste" obrazy przyrody, na jej empatyczne, tj. nieskryte (gr. *a-lethos*) oblicze – i w tym sensie właśnie prawdziwe albo prawdziwie przybliżające się przez fikcję, a tym samym sfunkcjonalizowane poznawczo, a nie tylko estetycznie jej przedstawienie. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z syntagmatyczną, horyzontalną przyległością człowieka do przyrody i przyrody do człowieka. W tej przyległości widoczna jest metonimiczna forma obrazowania zależności, która urealnia fikcję i uniwersalizuje rzeczywistość pozafilmową w myśl powszechnej prawdy mówiącej o człowieku jako części natury.

Gdybym w tym miejscu wprowadził w ramach filmoznawstwa ekokrytycznego kategorię „współodczuwania", to mógłbym powiedzieć, że niepokój, cierpienie są doświadczane przez organizmy żywe, przez przyrodę w całej jej złożoności, w tym przez człowieka jako jej część. Aby uniknąć podejrzeń o nadinterpretację, zaznaczę tylko, że ten werystycznie nacechowany, a możliwy poprzez odpowiedni montaż obraz przyrody wymaga kolejnych badań w odniesieniu do innych filmów przedwojennych i oczywiście powojennych.

Syntagmatyczną przyległość pokazującą łączność człowieka i przyrody wzmacnia obraz, umożliwiający komunikację inną niż logocentryczną: cierpienie „mówi" obrazem, niepokój „mówi" obrazem, przyroda i człowiek postrzegani są przez widza jako obrazy, których ontologię określa dźwiękowo-wizualny kod. To zestawienie dwóch ujęć: estetycznego z poznawczym, metaforycznego z metonimicznym uruchamia refleksję krytyczną. Człowiek cierpiący to znów ktoś, kto poprzez taki stan rzeczy jest bliżej przyrody, wszak w chorobie dzieją się z nim rzeczy, które są poza jego kontrolą. Znachor jest pośrednikiem między tymi porządkami, ale nawet jego działania mają swoje ograniczenia. Aby pacjent wyzdrowiał, potrzebny jest sen i czas, mówi Kosiba. Człowiek jest bezbronny wobec praw natury, a więc nie jest hegemonem w relacji z nią, tylko jej częścią. Nieprzypadkowo w ujęciach przyrody pojawiają się kadry przedstawiające trzcinę, która przynajmniej od Pascala jest symbolem kruchości ludzkiej egzystencji. Wprowadzenie poprzez montaż do świata ludzkiego obrazów drzew, trzcin, nieba, wody – łączy poprzez ciała operowanego Wasyla jego jako indywiduum z współodczuwającą żywą przyrodą, przywraca go naturze.

Metonimiczna przyległość człowieka i natury obecna jest w filmie w innych oczywiście fragmentach. Zarówno wtedy, gdy prof. Rafał Wilczur, opisując swoją sytuację, używa porównania swojego losu do drzewa wyrwanego z korzeniami albo np. gdy ukochany Beaty, Janek, z zawodu leśnik (w powieści zarządza w lesie, w ekranizacji z 1981 roku ten wątek jest pominięty), biorąc udział w karczowaniu lasu, doglądając wycinki, ginie przygnieciony przez drzewo, ginie niejako wraz z „zabitym" drzewem. Tego wątku nie ma w powieści, gdyż literacki odpowiednik tej postaci umiera na gruźlicę. Wymienione różnice podkreślają osobliwy, mówiąc językiem współczesnym, ekokrytyczny sposób myślenia o relacjach człowieka z przyrodą. Film z 1937 roku jest intrygującym poznawczo „wyjątkiem". Wykorzystanie w montażu zdjęć przyrody jest podkreśleniem realnego związku człowieka i natury, którego choroba jest osobliwym medium.

Zakończenie

Zaproponowana refleksja pozwala spojrzeć na film ważny z perspektywy historycznej jako na potencjalne źródło nowych, bo ekokrytycznych odczytań. Zaprezentowane studium jest pierwsze z serii tych, na podstawie których zamierzam zrekonstruować i rozbudować różne audiowizualne warianty obrazujące relacje między człowiekiem i naturą. Zakładam, że w ten sposób będzie można tworzyć w ujęciu diachronicznym modele służące opisom przemian w postrzeganiu relacji człowieka i natury w polskim kinie.

W perspektywie ekokrytycznej ważna jest nie tyle przyroda jako motyw, figura, topos czy „narzędzie" estetyczne, ale jako rzeczywistość, której człowiek jest częścią. Refleksja ekokrytyczna eksponuje relacje człowiek – natura, ale także powoduje reorganizację świata przedstawionego oraz determinuje potrzebę nowego podejścia teoretycznego, wszak wydobycie natury w ujęciu diachronicznym i synchronicznym w kinie wpłynie na krytyczną analizę tradycyjnych poetyk i zmianę perspektyw badawczych[37]. Jest to jednak konieczne, jeśli chcemy zrozumieć, kiedy mniej więcej film „świadomie" zaczął się upominać o przyrodę, a kiedy odzwierciedlał jedynie czysto instrumentalne i redukcjonistyczne nastawienie wobec niej. W proponowanej w tym kontekście perspektywie badawczej oczywiste będzie uwzględnianie tekstów literackich i innych przekazów konstytuujących wyobrażenia na temat życia w całej jego złożoności, życia, którego trwanie nie jest przecież oczywiste.

[37]Por. Ivakhiv, *Ecologies of The Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, 13–14.

Bibliografia

Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2016.

Barthes, Roland. *Mitologie*. Przetłumaczone przez Adam Dziadek. Wstęp Krzysztof Kłosiński. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

Dołęga-Mostowicz, Tadeusz. *Dr. Murek zredukowany*, https://crispa.uw.edu.pl/object/files/102741/display/Default (dostęp: 23.01.2021).

Dołęga-Mostowicz, Tadeusz. *Znachor*. Warszawa: Wydawnictwo Labos, 1990.

Faulstich, Werner, Strobel, Ricarda. „*Uksiążkowienie* jako problem estetyczno-medialny. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* – studium przypadku. Przetłumaczone przez Marek Kasprzyk. Tłumaczenie przejrzał Krzysztof Kozłowski. *Przestrzenie Teorii*, nr 21 (2014): 231–259.

Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.

Howarth, William. „Some Principles of Ecocriticism". W *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Zredagowane przez Cheryll Glotfelty, Harold Fromm. (Athens: University Of Georgia Press, 1996, 69–92.

Ivakhiv, Adrian J. „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema". *Film-Philosophy* 15.1 (2011): 118–139.

Ivakhiv, Adrian J. *Ecologies of The Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013, VII–X.

Kääpä, Pietari. *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-building to Ecocosmopolitanism*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.

Kochanowski, Marek. *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2015.

Kwak, Sabina. „Problem płci w literaturze popularnej okresu międzywojennego: samiec i impotent w prozie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza". *Pamiętnik Literacki*, z. 4 (2012): 69–81.

Madej, Alina. *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", 1994.

Podraza-Kwiatkowska, Maria. „Schopenhauer i chuć". *Teksty* 2(14) (1974): 25–35.

Podsiadło, Magdalena. „Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych". *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, nr 3 (2019), https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691 (dostęp: 20.11.2020).

Poniatowska, Izabela. „*Płcią opętani, gębą spętani*: tabu w powieści popularnej na przykładzie powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza (*Bracia Dalcz i S-ka*) i Witolda Gombrowicza (*Opętani*). *Napis*, nr 18 (2012): 191–205.

Szubert, Mateusz. „Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze". W *Fragmenty dyskursu maladycznego*. Zredagowane przez Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata i Monika Ładoń. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019, 17–36.

Śliwiński, Piotr. *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1996.

Tramer, Anna. „Popularność literatury czy literatura popularna. Kilka uwag na marginesie *Przewodnika po beletrystyce*

SŁOWA KLUCZOWE:

natura

nowoczesność

Abstrakt:
Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, a także jej dwie filmowe adaptacje (pierwsza – Michała Waszyńskiego z 1937 roku, a druga z 1981 roku w reż. Jerzego Hoffmana) są tekstami kultury popularnej, dlatego intrygujące poznawczo jest wydobycie nieoczywistych, bez wątpienia nie tylko uwarunkowanych estetycznie, relacji między środowiskiem naturalnym i człowiekiem. Autor artykułu analizuje i interpretuje film w reżyserii Michała Waszyńskiego. Podejście ekokrytyczne pozwala w ciekawym kontekście ujrzeć napięcie między fikcją filmową oraz rzeczywistością, a także między tzw. Polską nowoczesną i tradycyjną.

a d a p t a c j a f i l m o w a

LITERATURA

fikcja

Nota o autorze:
Marek Kaźmierczak – zatrudniony w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych WFPiK UAM. Jest nieortodoksyjnym semiotykiem. Prowadzi badania w obszarze komparatystyki transmedialnej, ekokrytycyzmu w kulturze audiowizualnej oraz relacji między myśleniem potocznym i kulturą popularną. Publikował w następujących czasopismach: „Images", „Teksty Drugie", „Pamiętnik Literacki", „Przestrzenie Teorii", „Przegląd Humanistyczny", „Politeja", „The Journal of Contemporary Central and Eastern Europe".