

PTAKI TARJEI VESAASA W ADAPTACJI WITOLDA LESZCZYŃSKIEGO

O GENEZIE ARCYDZIEŁA FILMOWEGO

PIOTR DE BOŃCZA BUKOWSKI

Jagiellonian University in Cracow

ABSTRACT. One of the masterpieces of Polish cinema is the debut film by Witold Leszczyński *The Days of Matthew* (1967, *Żywoł Mateusza*). It is an adaptation of the novel *Fuglane* by Tarjei Vesaas, which appeared in translation into Polish in 1964. Leszczyński's awarded film work has become an object of numerous analyses. However, there has been no particular research on the origins of *The Days of Matthew*. This article aims at presenting and interpreting the genesis of the film, viewed from three different perspectives: the existential, the ethical and the technical one. The study is largely based on previously unknown information or rarely cited sources.



PRESSto.

1. WPROWADZENIE: FENOMEN ŻYWOTA MATEUSZA

Fakt, iż jedna z najwybitniejszych adaptacji filmowych polskiego kina przenosi na ekran powieść norweskiego pisarza jest dla skandynawisty co najmniej intrygujący. Film *Żywoł Mateusza* (1967) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego zrodził się z fascynacji młodego reżysera książką *Ptaki* (*Fuglane*, 1957) Tarjei Vesaasa, dziełem trudnym, będącym, jak napisał polski krytyk, „przeciwieństwem powieści, o której zwykło się mówić, że to ‘gotowy scenariusz’” (Płażewski, 1968:7). Ekranizacja *Ptaków* stała wielkim tryumfem Leszczyńskiego – od razu uznana została za film wybitny i z biegiem lat zyskała status klasyka polskiej kinematografii¹. Dzieło otrzymało wiele rodzynych i międzynarodowych nagród, zdobywając sławę nie tylko w Polsce i w Norwegii, ale także w wielu

¹ Zob. np. kompendium *100 filmów polskich* Jana F. Lewandowskiego (1997:80).

innych krajach². W Polsce *Żywot Mateusza* uznany został za dzieło „kultowe”, które sprawiło, iż Tarjei Vesaas stał się pisarzem dobrze znanym, mającym swoich oddanych wyznawców. Adaptacja *Ptaków* wyznaczyła też kierunek poszukiwań artystycznych Witolda Leszczyńskiego: jej wpływy widać zarówno w jego późniejszych mistrzowskich adaptacjach – *Konopielce* i *Siekierzadzie* (na podstawie prozy Edwarda Redlińskiego i Edwarda Stachury) – jak i w dziełach mniej cenionych, np. *Kolosie* (według powieści norweskiego autora, Finna Alnæsa). Fenomen *Żywota Mateusza* nie doczekał się jak dotąd osobnej monografii, która zawierałaby m.in. wyczerpujące informacje o genezie filmu³. A jest to aspekt ważny dla zrozumienia tak samego dzieła, jak i całej twórczości filmowej Witolda Leszczyńskiego⁴. W niniejszym studium chciałbym naszkicować genezę autorskiej adaptacji *Ptaków* Vesaasa, przedstawiając i interpretując związane z nią świadectwa: drukowane, utrwalone w medium filmowym oraz zapisane w toku rozmowy. Zaproponowane tu ujęcie tematu będzie perspektywistyczne – z racji moich skandynawistycznych zainteresowań.

W świetle biografii Witolda Leszczyńskiego (1933-2007)⁵ wydawać się może, iż w samym załączku jego pomysłu realizacji filmowej adaptacji powieści Tarjei Vesaasa tkwi jakaś egzystencjalna sprzeczność. Zarówno profesjonalni znawcy tego wyjątkowego środowiska, jakim była Łódzka Filmówka (PWSTiF), jak i tworzący owo środowisko artyści, podkreślają, iż Leszczyński należał do kręgu twórców zafascynowanych „zachodnim”, liberalityńskim rzec można stylem życia. Kwestię tę podjął Tadeusz Szczepański w wywiadzie z reżyserem: „Zastanawia mnie pewien paradoks”, rozważał filmoznawca, „jak doszło do tego, że Pan, znany w tamtych czasach jako malowniczy playboy z Filmówki, bywalec SPATIF-u i ‘Honoratki’, podjął się realizacji filmu z antypodów Pana ówczesnego stylu życia, filmu o Bożym prostaczku.” (Szczepański, 1998:151) Zaraz jednak, jakby uprzedzając odpowiedź na to pytanie, Szczepański wspomina, iż młody filmowiec czytał podówczas „egzystencjalistów, m.in. *Albo-albo* Kierkegaarda”, fascynując się „antynomią człowieka estetycznego i etycznego” (ibid.). W odpowiedzi na to pytanie Leszczyński podsuwa ciekawy model interpretacji genezy swego

² Pełne dane filmu, w tym lista nagród i wyróżnień, dostępne są w Internetowej Bazie Filmu Polskiego: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=121545>

³ Opublikowane zostały natomiast szczegółowe interpretacje filmu (zob. np. Czaja, 1997, Litka, 1999), a także studium konfrontujące adaptację z powieściowym oryginałem (Szczucka, 2002) – z ujęciem tym podjąłem ostatnio polemikę w intertekstualnej analizie tej adaptacji (PB 2014).

⁴ I tak np. bez wiedzy o genezie adaptacji *Ptaków* Vesaasa trudny do zrozumienia jest ostatni film reżysera, *Stary człowiek i pies* (2008), którego realizację dokończył Andrzej Kostenko (autor zdjęć do *Żywota Mateusza*).

⁵ Życiorys i filmografię reżysera znaleźć można w Internetowej Bazie Filmu Polskiego: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111374>

dzieła, który jest wypadkową trzech perspektyw: egzystencjalnej, estetycznej i pragmatyczno-technicznej. Chciałbym teraz podążyć wskazanym przez twórcę filmu tropem, omawiając kolejno owe trzy perspektywy. Choć, co nieuniknione, będą się one w pewnych miejscach na siebie nakładać.

2. SKANDYNAWIA WITOLDA LESZCZYŃSKIEGO: KU ETYCZNEMU MODELOWI EGZYSTENCJI

Perspektywa egzystencjalna wiąże się bezpośrednio ze skandynawskim etapem życia Leszczyńskiego, etapem, który w trwały sposób ukształtował wrażliwość twórczą reżysera. W latach 60. Witold Leszczyński pracował w Skandynawii jako operator filmowy i – co może dziwić – rybak. W wywiadzie z Tadeuszem Szczepańskim reżyser wspomina, iż po ukończeniu szkoły filmowej zaproponowano mu realizację debiutu fabularnego w Danii:

Pewnemu producentowi duńskiemu spodobał się mój film absolutoryjny 'Zabawa' i z myślą o pełnometrażowym filmie dla niego zacząłem szukać czegoś odpowiedniego w literaturze skandynawskiej. A Skandynawia zawsze mnie fascynowała, więc był to szczęśliwy zbieg okoliczności. Umożliwiono mi przyjazd do Danii, projekt filmu fabularnego był już bardzo zaawansowany. (Szczepański, 1998:152)

Autorem scenariusza do filmu, opartego na *Ptakach* Vesaasa, miał być sam Leszczyński. W wywiadzie przyznaje on jednak, że w tym czasie powieść znał „z relacji tłumaczki tej książki, pani Beaty Hłasko”.

W nieco innym świetle pomysł ten jawi się w kontekście późniejszej wypowiedzi reżysera:

Zaraz po szkole filmowej zrobiłem pełnometrażowy dokument o Wyspach Owczych, Islandii i Grenlandii. To spowodowało, że zakochałem się w dalekiej północy, bo zwróciłem uwagę, że im dalej na północ, nawet poza koło polarne, to ludzie mają coraz większą swoją godność. Pierwsza miłość do Skandynawii spowodowała, że zacząłem szukać w literaturze skandynawskiej ewentualnego tematu dla siebie na film dyplomowy. Nic takiego nie znalazłem, ale spotkałem się z Panią, która tłumaczyła książkę, która w oryginale nazywa się *Fuglane* czyli *Ptaki* – autor: Tarjei Vesaas. Ona powiedziała mi: 'to jest coś bardzo pięknego, niech pan poczeka, aż skończę tłumaczyć'. (Leszczyński, 2005)

Z wypowiedzi tej wynika, iż Leszczyńskiego fascynacja Skandynawią była przede wszystkim wynikiem wrażeń wyniesionych z podróży na daleką północ, którą młodemu absolwentowi Filmówki umożliwiła praca przy dokumencie filmowym (choć miała ona rzeczywiście jeszcze głębsze i dawniejsze źródła filmowo-literackie, związane z twórczością Carla Th. Dreyera i Kierkegaarda). Chodzi tu o pełnometrażowy film dokumentalny produkcji szwedz-

kiej *Vikingarnas färd västerut* (1964), do którego Leszczyński wykonywał zdjęcia, pełniąc jednocześnie funkcję II reżysera⁶. Potwierdza to wypowiedź Leszczyńskiego z cytowanej już rozmowy z Tadeuszem Szczepańskim, w której reżyser opowiada o wpływie, jaki na jego życie wywarł dokument *Szlakiem Wikingów na zachód*, zrealizowany przezeń „na początku lat 60.” Wymienia przy tym te same kraje, co w późniejszych wspomnieniach, podkreślając jednak, iż bazą dla filmowców były Kopenhaga i Sztokholm. Także i tu mówi o szczególnym poczuciu godności ludzi północy, wynikającym „z izolacji od innych ludzi, od świata” (Szczepański, 1998:154).

Pomijając na razie głębszy, egzystencjalno-etyczny wymiar tego spotkania z północą, wróćmy na chwilę do filmowej propozycji z Danii oraz *Ptaków*. Wyjazd do ojczyzny Kierkegarda stał się dla Leszczyńskiego ciekawym, choć niełatwym doświadczeniem życiowym: „Pojechałem do Danii (...) dlatego, ponieważ zaproponowali mi tam robienie filmu, pływałem na kutrze, bo z filmu nic nie wyszło i po tym pierwszym zawodowym niepowodzeniu uległem na pewien czas mitowi ‘prostego, prawdziwego’ życia” – wyjaśniał reżyser w wywiadzie zaraz po premierze *Żywota Mateusza* (Janicka, 1968:11). Warto rozjaśnić nieco ten epizod.

„Duńskim łącznikiem” Leszczyńskiego był młody reżyser Jens Ravn⁷. Zachwycony polską szkołą filmową, w tym także dwoma filmami Witolda Leszczyńskiego, które oglądnął na festiwalu w Amsterdamie (1959), Ravn przyjechał do Polski w roku 1963. W Warszawie przyglądał się realizacji filmu *Przygoda noworoczna* w reżyserii Stanisława Wohla. Operatorem kamery był Leszczyński, z którym Ravn szybko nawiązał kontakt. Znajomość przerodziła się w wieloletnią przyjaźń, która zaowocowała wspólnymi planami i przedsięwzięciami. Jens Ravn wspomina, iż to on właśnie, będąc pod wrażeniem *Ptaków* Vesaasa, zaproponował polskiemu reżyserowi nakręcenie adaptacji tej powieści jako debiutu filmowego (JR 2015)⁸. Nie było jednakże mowy o realizacji tego projektu w Danii. Ravn skontaktował natomiast Leszczyńskiego z producentem Bentem Christensenem (któremu bardzo spodobała się etiuda młodego reżysera zatytułowana *Zabawa*) i zaproponował mu wspólną pracę nad scenariuszem do filmu fabularnego. Wkrótce wyłonił się pomysł na film pod roboczym tytułem *The Lighthouse*, który – zgodnie z wizją polskiego reżysera – miał być egzystencjalnym dramatem, opartym na myślach zaczerpniętych z *Albo-albo* Kierkegarda (JR 2015). Projekt ten nie doczekał się realizacji.

⁶ W bazie Film Polski nie ma informacji o tym szwedzkim projekcie Leszczyńskiego. Wymieniają go natomiast kompendia: Stanisława Janickiego *Film polski od a do z* (1973:225) oraz leksykon *Twórcy polskiego filmu* (1986:120-121). Reżyserem filmu, będącego częścią cyklu telewizyjnego *Bortglömd Europa*, był Dominique Birmann.

⁷ Jens Ravn (ur. 1941), wybitny duński reżyser, był asystentem Dreyera przy realizacji filmu *Gertrud* (1964). W latach 1963 i 1965 odwiedzał Polskę.

⁸ Inne źródła nie potwierdzają jednakże tego faktu.

Szczęścia nie miało także inne wspólne przedsięwzięcie Ravna i Leszczyńskiego, film dokumentarny o Grenlandii, *Sandhedens øjeblik*, rozpoczęty w roku 1964. Mimo zapewnionego finansowania nie został on niestety ukończony (JR 2015)⁹. Tymczasem projekt filmu na podstawie *Ptaków* Vesaasa wciąż dojrzewał, tak iż w lecie 1964 roku duński i polski reżyser wspólnie przemierzali pojezierza w północno-wschodniej Polsce, szukając plenerów do ekranizacji historii o Mattisie (JR 2015). Jens Ravn nie zaangażował się jednak w realizację *Żywota Mateusza*, choć pozostawał w stałym i bliskim kontakcie z Witoldem Leszczyńskim do roku 1967.

Z punktu widzenia duchowego rozwoju Witolda Leszczyńskiego fakt, iż dzięki gościnności duńskiego przyjaciela mógł on przemieszkiwać u niego w Kopenhadze był bardzo ważnym elementem „skandynawskiego doświadczenia”. Liczne w tym czasie podróże na północ, kontakt ze skandynawską naturą i żyjącymi w bliskości z nią ludźmi, których etyka prostoty i naturalności zafascynowała reżysera, przyczynił się do tego iż stojąc wobec Kierkegaardowskiej antynomii „człowiek estetyczny – człowiek etyczny”, Leszczyński zwrócił się ku etycznemu modelowi egzystencji. W rozmowie z Tadeuszem Szczepańskim tak oto wyjaśnia sedno tego modelu:

Pamiętam, jak przyjechałem do Reykjavíku, jeszcze pełen tego kopenhaskiego rozpędu, i nagle zostaję zatrzymany takim na przykład zwrotem: ‘Ja nazywam się Jan Johansson. Jak ty się nazywasz?’ I muszę odpowiedzieć: ‘Ja nazywam się Witold’, na co słyszę ‘Ahaaa... ty nazywasz się Witold... Napijesz się kawy?’ Wszystko ulega spowolnieniu, człowiek zaczyna mieć imię, nazwisko i powoli rośnie ludzka godność. (Szczepański, 1998:154)

Opowieść o wielkomijskim estecie, który przybywszy z duńskiej stolicy na Islandię, dokonuje (by nawiązać do tytułu słynnej powieści Stena Nadolnego) „odkrycia powolności”, sprawia wrażenie szkicu do scenariusza filmu. Dzieła, w którym zarysowuje się znana nam z *Żywota Mateusza* poetyka epifanii. Na ową etykę indywidualnej tożsamości i odrębności zwraca uwagę także rozmówca Leszczyńskiego, Tadeusz Szczepański, rozpoznając w niej jeden z głównych motywów późniejszej ekranizacji *Ptaków*. Analogię potwierdza sam reżyser, czyniąc w tym kontekście aluzję do kluczowej dla filmu kwestii Mateusza: „Ty jesteś ty, a ja jestem ja i jest pewna tajemnica między nami, każdy ma prawo do swojego istnienia” (Szczepański, 1998:155).

Podjętą w cytowanej tu rozmowie kwestię „metafizycznego charakteru” skandynawskich krajobrazów, korespondujących z „głębokim doświadczeniem międzyludzkich kontaktów” (Szczepański, 1998:155) Leszczyński nie uznaje jednak za kluczową. Twierdzi, iż przystępując do realizacji *Żywota*

⁹ Do bardzo udanej filmowej współpracy Duńczyka i Polaka doszło znacznie później: Leszczyński był bowiem autorem zdjęć do wyreżyserowanego przez Ravna psychologicznego dreszczowca *Manden der tænkte ting* (1969).

Mateusza nie miał tego typu przeżyć, gdyż ten rodzaj odczucia i ekspresji natury pojawił się w jego twórczości znacznie później – kiedy realizował film *Kolos* (1993), będący owocem polsko-norweskiej koprodukcji. Podczas kręcenia finału tego obrazu, który rozgrywał się w rejonie wielkich lodowców, doświadczył on, jak sam przyznał „patosu północnej natury” (ibid.) Tymczasem wcześniej, w wywiadzie z roku 1968, zapytany, czy jego „uwrażliwienie na pewien tym przyrody jest rezultatem (...) skandynawskich podróży”, odpowiedział:

Możliwe. W Islandii na przykład przyroda jest tak pełna patosu, że temu, kto ją zobaczy, zaczyna się wydawać, że rozumie skąd bierze się wiara w Boga. Ustawiając kamerę nad Wigrami myślałem chwilami o tym, co widziałem na dalekiej północy. (Janicka, 1968:11)

Doświadczył on zatem wzniosłości i „metafizyki” północnych kraj-obrazów już wcześniej, choć jestem skłonny sądzić, iż na tym etapie twórczości, którego apogeum stanowił *Żywoł Mateusza*, Leszczyński zainteresowany był przede wszystkim człowiekiem i jego miejscem w świecie, etycznym wymiarem indywidualnej egzystencji. Wielokrotnie, w różnych wywiadach, podkreślał on, iż ekranizując *Ptaki Vesaasa* nie dążył wcale do tego, by stworzyć iluzję, iż akcja rozgrywa się w Skandynawii. Na formułowane często pytanie, gdzie właściwie toczy się *Żywoł Mateusza* – w norweskiej prowincji Telemark, czy na Suwalszczyźnie – zwykł odpowiadać: „akcja tego filmu dzieje się częściowo w lesie, częściowo na jeziorze, a częściowo na brzegu jeziora” (Szczepański, 1998:155, zob. też Leszczyński, 2005). A zatem Witoldowi Leszczyńskiemu, jako autorowi przekładu filmowego powieści Vesaasa, nie zależało na mocnym efekcie obcości, jaki wniosłyby obrazy skandynawskiej natury, choć nie starał się też w wyrazisty sposób domestykalizować obrazu świata Mattisa/Mateusza. Umiejętnie rozkładając obce i swojskie akcenty, dążył raczej do charakterystycznej dla poetyki przypowieści uniwersalizacji świata przedstawionego.

Konsekwencją przyjętej przez Leszczyńskiego dominanty przekładowej, jest również fakt, iż w swej adaptacji znacząco ograniczył on fabułę powieści Vesaasa, koncentrując się na portrecie głównej postaci. Skupiając się na etycznym wymiarze indywidualnej egzystencji, zredukował chociażby postać Jörgena, nie rozwijając motywu, jak sam to nazwał, „trójkąta miłosnego”, który pod koniec powieści przyjął, jego zdaniem, dość banalny kształt (Leszczyński, 2005).

Witold Leszczyński wspominał, iż jego pierwsza przymiarka do *Ptaków Vesaasa* nosiła znamiona wciąż bliskiego mu podówczas estetycznego modelu egzystencji (Szczepański, 1998:152). Im głębiej doświadczał on Skandynawii, tym wyraźniej skłaniał się on ku drugiemu „albo”, tak iż napisany przezeń z Wojciechem Solarzem scenariusz oparty na przekładzie Beaty Hłasko zdominowany był przez perspektywę narzuconą przez to, co etyczne.

3. ŹRÓDŁA ESTETYKI ŻYWOTA MATEUSZA

Chciałbym skoncentrować się w tym miejscu na najważniejszych estetycznych założeniach filmowej adaptacji *Ptaków* Vesaasa. Moim celem nie będzie szczegółowa analiza konfrontacyjna filmu i powieści pod kątem estetyki, lecz omówienie samego pomysłu na film, czyli próba wyjaśnienia „dlaczego ten film ma taki kształt a nie inny” (Szczepański, 1998:151).

W wywiadzie udzielonym Tadeuszowi Szczepańskiemu Witold Leszczyński przyznaje, że konfrontacja powstałych na podstawie streszczenia *Ptaków* własnych wyobrażeń o powieści z gotowym jej przekładem, uzmysłowiła mu, iż są to „dwa zupełnie różne światy” (Szczepański, 1998:152). Swój odbiór polskiej wersji arcydzieła Vesaasa bardzo obrazowo przedstawia reżyser w wypowiedzi z 2005 r.

Byłem (...) z moim kumpłem Wojtkiem Solarzem, który też jest reżyserem, na jego działce pod Warszawą. Poszedłem wtedy do kiosku kupić papierosy i widzę – *Ptaki!* No to oczywiście natychmiast kupiłem książkę. Położyliśmy się na trawie z Wojtkiem i przeczytaliśmy to jednym tchem. I ja wtedy powiedziałem: ‘to jest piękne – ja to muszę zrobić!’ (Leszczyński, 2005)

We wcześniejszym wywiadzie Leszczyński mówi o tym, iż zachwyił go „prawdziwy świat Vesaasa”, urzekła go „harmonia tego świata, mimo, że bohater popełnia samobójstwo” (Szczepański, 1998:152). W wypowiedzi tej odnaleźć można klucz do estetycznej koncepcji *Żywota Mateusza*: obraz harmonijnego świata, w którym świadomy swej odrębności człowiek, pozostając w intymnym związku z upodmiotowioną naturą, skontrastowany jest z fatalizmem i tragizmem egzystencji. Zauważmy, iż w norweskim oryginale Mattis zdaje się na los, który ma rozstrzygnąć o jego życiu lub śmierci. Przedstawione w filmie samobójstwo Mattisa jest konsekwencją dokonanej przez Leszczyńskiego interpretacji powieści, interpretacji, która – dodajmy – nie spodobała się Vesaasowi (zob. Garbień, 1968:7, Vesaas, 1997:216). Wynika ona jednak w logiczny sposób z samego pomysłu na film, którego estetyczną dominantą miał być kontrapunkt. Stąd właśnie kontrast między pastoralną harmonią a dysharmonią, którą wprowadzają czas i śmierć. Samobójstwo Mateusza pomyślane było jako kontrastowy akord, mocna antyteza, cięcie i rana zadana naturze (znacząca jest w tym kontekście scena z brzozą), lecz jednocześnie Leszczyński zamierzał dokonać syntezy w ostatniej – niezrealizowanej w końcu – scenie filmu. Chciał bowiem ukazać Mateusza, pogodzonego ze śmiercią, opadającego na „piękne, przeświecone słońcem” dno jeziora. „Przyroda miała go przyjmować na swoje łono. Mateusz miał otwierać oczy na tę drugą stronę, gdzie miał być ptak, ryba, i cała natura miała go przygarnąć” – tak rekonstruował swój pierwotny pomysł w roku

1998 (Szczepański, 1998:156, zob. także Leszczyński, 2005). Owo niezrealizowane zakończenie (ze względów technicznych – o czym będzie jeszcze mowa) zyskałoby charakter przywracającego harmonię końcowego akordu, który podkreśliłby epifaniczny wydźwięk opowieści o Mateuszu.

Zastosowana przez Leszczyńskiego technika kontrapunktu miała swoje głębokie estetyczne uzasadnienie. Jej źródła tkwiły w muzyce, która od czasu jego wczesnej etiudy *Portret mężczyzny z medalionem* (1959) była kluczowym elementem poetyki filmowej polskiego reżysera. Nie chodziło tu jednak tylko o analogię między techniką polifonicznej kompozycji muzycznej a poetyką filmu. Leszczyński zafascynowany był nieoczywistym użyciem muzyki w filmie, kontrastowaniem i harmonizowaniem nuty z obrazem, czego efektem jest wzbudzenie u widza emocji. Wzorcowe pod tym względem było dlań użycie fragmentu *Mszy c-moll* Mozarta w *Ucieczce skazańca* (1956) Roberta Bressona – jednym z ulubionych filmów Leszczyńskiego. Szukając odpowiedniej muzyki do planowanej ekranizacji *Ptaków*, reżyser natrafił na *Concerto grosso* op. 6 nr 8 Arcangelo Corellego, utwór który korespondował z jego wizją scenariusza, dostarczając nie tylko dźwiękowych ekwiwalentów wewnętrznych doznań bohatera (Janicka, 1968:11), ale również inspiracji do konkretnych rozwiązań formalnych (np. choreografii).

Szczegółowo na temat swej koncepcji muzyki w filmie i roli jaką muzyka odgrywa w *Żywocie Mateusza* wypowiedział reżyser na zaraz po premierze filmu na łamach czasopisma „Kino” (Leszczyński, 1968); tekst ten analizowałem przy innej okazji (PB 2014), więc w tym miejscu nie będę rozwijał szerzej wątku muzycznego. Chciałbym jedynie podkreślić, iż podstawą estetyki filmowej Leszczyńskiego, która wykrystalizowała się podczas pracy nad *Portretem mężczyzny z medalionem* i osiągnęła doskonałość w *Żywocie Mateusza*, była dialektyka obrazu i muzyki, która poprzez ujęcia kontrastowe zmierzała do finalnej syntezy. O swym źródle inspiracji – kontemplacji obrazu *Świat Krystyny* mistrza magicznego realizmu, Andrew Wyeth’a przy akompaniamencie muzyki Vivaldiego – mówił Leszczyński w rozmowie z Tadeuszem Szczepańskim, nawiązując do swojej szkolnej etiudy, która pod wieloma względami zapowiadała *Żywot Mateusza*. Od czasu jej realizacji reżyser starał się pozostawać wiernym klasycznej, ożywionej kontrapunktem estetyce, zakładającej harmonię i równowagę kadrów, powolny rytm opowiadania, otwierający przestrzeń dla kontemplacji. „Jeśli w materiale adaptowanym nie ma czegoś bardzo żywego i biologicznego, co zostanie zakomponowane w tę hierarchiczną ramę, to wtedy rzecz staje się zbyt sztywna” – wyjaśniał Leszczyński (Szczepański, 1998:157) i trudno pozbyć się wrażenia, że właśnie brak owej żywej treści sprawia, iż *Portret mężczyzny* ma charakter eksperymentu formalnego, natomiast jej obecność czyni z *Żywota Mateusza* filmowe arcydzieło. *Ptaki* Vesaasa przenika biologiczny dynamizm, wielopostaciowe życie, które budzi lęk i entuzjazm bohatera powieści, Mattisa. Dynamizm ten jest doskonałym kontrapunktem dla

komponowanych przez Leszczyńskiego „geometrycznych”, „hieratycznych” obrazów, które – podobnie jak w filmach cenionego przezeń Carla Theodora Dreyera – kreują swą własną, suwerenną rzeczywistość (zob. Leszczyński, 1968:26).

Wykorzystywana przez Leszczyńskiego sztuka kontrapunktu w innym jeszcze kontekście wpłynęła na kształt jego adaptacji *Ptaków* Vesaasa. Zdeterminowała bowiem najważniejszy bodaj element filmowego przekładu powieści: obsadę głównego bohatera. Znany fakt jest, iż Vesaas, gdy dane mu było po raz pierwszy ujrzeć Franciszka Pieczkę w roli Mattisa, zareagował negatywnie.

Wyobrażał sobie – wspominał Leszczyński – że tej wewnętrznej delikatności Mattisa będzie odpowiadała fizyczna kruchość. Ja natomiast w obsadzie tej roli kierowałem się zasadą kontrapunktu. Pieczka wyglądał jak kawał zdrowego korzenia i nikt nie mógł spodziewać się w środku tak delikatnej natury. To zderzenie wydawało mi się ciekawe. (Szczepański, 1998:153-4)

Ostatecznie Vesaas w pełni przekonał się do Pieczki w roli swego bohatera, wkrótce poprosił o możliwość wykorzystania fotosu z Mateuszem na okładce angielskiego przekładu *Ptaków*, a pod koniec życia twierdził nawet, iż w jego wyobraźni polski aktor na trwałe zrósł się z Matissem. Pomysł na obsadę głównej roli okazał się zatem bardzo szczęśliwy, pozostaje jednak pytanie, dlaczego wybór Leszczyńskiego padł akurat na Franciszka Pieczkę.

W roku 1968 był on już uznanym aktorem, kojarzonym przez masową publiczność z rolami w wielu wybitnych polskich filmach, wśród nich także w adaptacjach dzieł literackich, jak choćby Jerzego Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów* (1960), Wojciecha Hasa *Pamiętnik znaleziony w Saragossie* (1964; grał w nim opętanego Paszeko), czy Konrada Nałęckiego *Cztery pancerni i pies* (1966). Jak się jednak okazuje, to nie te role przekonały reżysera do tego artysty.

Źródłem wiarygodnych, a nieznanych dotychczas informacji na temat historii obsady głównej roli w filmie *Żywoć Mateusza* jest norweski reżyser Haakon Sandøy, który obok Wojciecha Solarza – współautora scenariusza – miał największy wpływ na powstanie i kształt filmowej adaptacji *Ptaków* Vesaasa (HS 2014)¹⁰.

Zafascynowany polskimi szkołami filmowymi Haakon Sandøy przyjechał do Krakowa wraz z polską grupą teatralną w roku 1964. Potem przeniósł się do Łodzi, by formalnie studiować filologię polską, faktycznie zaś rozpoczął naukę w szkole filmowej. Witolda Leszczyńskiego poznał Sandøy w niepodczas studiów w Filmówce, zaraz po tym, gdy ten powrócił z Danii. Nawiązała się między nimi przyjaźń, która przetrwała do śmierci polskiego reżysera. Łczy ich również zachwyt nad twórczością Tarjei Vesaasa. Haakon Sandøy od początku uczestniczył w dyskusjach nad kształtem

¹⁰ Haakon Sandøy (ur. 1941), absolwent 3ódzkiej Filmówki, autor m.in. adaptacji filmowej powieści *Brannen* T. Vesaasa (1973) oraz filmu *Dagny* (1976, koprodukcja norwesko-polska).

planowanej adaptacji *Ptaków*, prezentując swój punkt widzenia – tym cenniejszy dla Leszczyńskiego i Solarza, iż oparty na wnikliwej lekturze oryginału powieści, a także znajomości pozostałej twórczości pisarza z Telemarku i jej kontekstu kulturowego (HS 2014). Gdy zapadła ostateczna decyzja o realizacji filmu na podstawie *Ptaków*, Witold Leszczyński poprosił swojego norweskiego przyjaciela, by ten przetłumaczył napisany przezeń emocjonalny list do Vesaasa z prośbą o prawa autorskie do ekranizacji powieści. Pisarza, nieskorego dotąd do udzielania takich praw, list poruszył i skłonił do udzielenia zgody, a potem także do daleko idącej kooperacji. „Witold Leszczyński napisał do mnie entuzjastyczny list po norwesku” – opowiadał Vesaas w wywiadzie udzielonym Krystynie Garbień z okazji swej wizyty w Polsce.

Było to prawie trzy lata temu [w roku 1965 – PdBB]. Wkrótce potem dowiedziałem się, że tłumaczem był jego przyjaciel, student PWSTiF Haakon Sandøy, Norweg. Po mojej odpowiedzi przyjechał do Oslo. Był – i nadal jest – łącznikiem pomiędzy nami, z czasem stał się współpracownikiem reżysera w okresie pisania scenariusza i dialogów, a w końcu jedynym asystentem, gdy realizowano film. (Garbień, 1968:7)

Wiedząc o wpływie, jaki Haakon Sandøy miał na przygotowanie i realizację filmu, Vesaas obdarzył projekt dużym zaufaniem, które obejmowało także obsadę aktorską. W rzeczywistości to również Sandøy rekomendował Franciszka Pieczkę do roli Mattisa.

Według pierwotnej koncepcji Mateusza zagrać miał Jerzy Łomnicki – ze względu na swój wyjątkowy talent aktorski i „skandynawską” urodę¹¹. Tymczasem norweskiemu asystentowi Witolda Leszczyńskiego bardzo podobała się kreacja Pieczki w krótkim filmie *Szpital* Jerzego Majewskiego (1962), reżysera z którym Leszczyński wcześniej współpracował¹². Decydującym argumentem okazała się jednak adaptacja sceniczna powieści *Myszy i ludzie* Johna Steinbecka (*Of Mice and Men*, 1937) wystawiona w krakowskim Teatrze Ludowym. Spektakl, który swą premierę miał w maju 1956 roku, wyreżyserował Jerzy Krasowski, zaś głównych bohaterów zagrali Witold Pyrkosz (George) i Franciszek Pieczka (Lennie). Rola Lenniego Smalla, potężnego mężczyzny o psychice dziecka, dziecięcej wrażliwości, stała się jedną z najwybitniejszych kreacji scenicznych młodego Pieczki. Haakon Sandøy zauważył, iż „na fotografiach z przedstawienia Pieczka prezentował się znakomicie, po prostu był Matissem!” Leszczyński, zapoznawszy się także

¹¹ Historię obsady roli Mattisa rekonstruuje na podstawie informacji udzielonych mi przez Haakona Sandøya (HS 2014)

¹² Wykonał zdjęcia i montaż do surrealistycznej etiudy szkolnej Majewskiego, zatytułowanej *Rondo* (1958).

z opiniami o spektaklu, podzielił jego entuzjazm i wkrótce zapadła decyzja, by zaproponować aktorowi rolę Mattisa.

Nietrudno dostrzec, iż przy oczywistych różnicach dzielących *Myszy i ludzi* Steinbecka i *Ptaki* Vesaasa istnieje wyraźna nić podobieństwa łącząca Lenniego i Mattisa. Pojawiające się u Vesaasa określenie „tust” – „pomyłony”, pasuje zarówno do jednej, jak i do drugiej postaci. Obaj bohaterowie są w drodze – a droga ta nie zmierza ku wspólnocie, społeczeństwu, gdyż są skazani na wyobcowanie. Jej kresem jest samotność i śmierć. Szczęśliwe, bezpieczne życie okazuje się mirażem, który pierzcha w zetknięciu z rzeczywistością. W swej powieści Steinbeck przedstawił sporo realistycznych szczegółów, składających się na pozbawiony iluzji, mroczny obraz „amerykańskiego snu” lat 20. i 30. ubiegłego wieku. W adaptacji Krasowskiego owe realistyczne elementy zostały zredukowane, cała zaś opowieść – zinterioryzowana. Egzystencjalny wymiar dramatu George’a i Lenniego podkreślała odważna, abstrakcyjna scenografia Jerzego Szajny. „Pusta przestrzeń, bezkres, czarne linie na podeście i rozświetlony horyzont” – tak wspominał ją po latach Witold Pyrkosz (Ciosek, 2005). Ta koncepcja scenografii korespondowała z „geometryczną”, „hieratyczną” estetyką obrazu Witolda Leszczyńskiego, co z pewnością pozwoliło polskim twórcom wyraźniej jeszcze dostrzec Mattisa w odgrywającym rolę Lenniego Pieczce.

Decyzja dotycząca obsady głównej roli dla osób nie znających jej motywacji mogła jednak wydawać się kontrowersyjna. Jak już wspominałem, początkowo nie był do niej przekonany sam Vesaas. „Pamiętam dzień, kiedy Haakon przyjechał z fotografiami aktorów” – mówił pisarz w cytowanym już wywiadzie.

Anna Milewska od razu wydała się – i żonie i mnie – portretem Hege. Natomiast zastanawialiśmy się, czy Franciszek Pieczka – rosły, dorodny – odtworzy bohatera: niepokąźnego, nieporadnego mężczyznę, którego opisałem. Ale wybór był trafny. Oboje zagraли znakomicie. (Garbień, 1968:7)

Odkrycie Pieczki jako Mattisa równało się odkryciu kontrapunktu, kontrastu, który tworzy pełny, syntetyczny obraz żywej egzystencji. Trafnie uj¹³ to Haakon Sandøy: „Si³a i bezradno ę, wielka wrażliwo ę na wiat, czyni¹ca cz³owieka bezradnym wobec wiata – ta dialektyka jest te³ u Vesaasa. Dlatego pokocho³ Pieczk³.” (HS 2014)

4. REALIZACJA FILMU

Śledząc genezę *Żywota Mateusza*, chciałbym na koniec zająć się „produkcyjnym”, jak to wyraził sam reżyser, aspektem tego przedsięwzięcia. Aspektem ciekawym, gdyż droga od pomysłu na adaptację i scenariusza do realizacji filmu nie była prosta. Oparty na norweskiej powieści o „pomy-

lonym” Mattisie scenariusz nie wzbudził zachwytu ani kolegów Leszczyńskiego, ani profesorów Filmówki. Koledzy namawiali go do wyjazdu do Ameryki, śladem Romana Polańskiego (Krubski et al., 1992:178), zaś decydenci nie byli skłonni do sfinansowania dodatkowej godziny filmu dyplomowego, wąpiąc w sensowność tego projektu. „Po co robić film o jakimś norweskim przygłupie. Poza tym – to jest trudne...” – tak wspominał Leszczyński reakcje na pomysł adaptacji *Ptaków* Vesaasa (Leszczyński, 2005). Projekt uratowała, jak wielokrotnie podkreślał reżyser, sławna Wanda Jakubowska:

Jedna Wanda Jakubowska, do której w końcu trafiłem, powiedziała: ‘To jest bardzo piękne, zrób!’ Wtedy powstał idealny układ, bo ona była kierownikiem artystycznym zespołu „Start”. Film powstawał jako koprodukcja Szkoły i jej zespołu. Pomagała mi, gdy miałem kłopoty, niczego mi nie narzucając. (Krubski et al., 1992:179; zob. też Leszczyński, 2005)

Okolicznością w tym kontekście mało znaną jest szczególnie sentyment, jakim Wanda Jakubowska darzyła Norwegię. W roku 1957 przyjechała do ojczyzny Vesaasa, by zaprezentować swój najśłynniejszy film – *Ostatni etap* (1948). Nie tylko film wzbudził duże zainteresowanie Norwegów, ale również i sama reżyser, która nosiła z sobą ciężką taśmę filmową i rozmawiała po niemiecku. Od tego czasu datuje się zainteresowanie Wandy Jakubowskiej Norwegią, Norwegów zaś – fascynacja polskimi twórcami filmowymi i ich dziełami (HS 2014). Niewątpliwie ów sentyment Jakubowskiej miał wpływ na jej przychylną decyzję odnośnie projektu ekranizacji powieści Vesaasa.

Wsparcie Wandy Jakubowskiej otworzyło Leszczyńskiemu drogę do realizacji filmu, która jednakże wiązała się z licznymi problemami technicznymi. O pierwszym z nich mowa była już podczas spotkania reżysera z szefową zespołu „Start”: otóż biorąc pod uwagę fabułę *Ptaków*, moment planowanej realizacji okazał się dość niefortunny. Był bowiem koniec września, a akcja powieści Vesaasa toczyła się latem. Jakubowska nalegała jednak, by rozpocząć zdjęcia. Nie było zatem wyboru: „zaczęliśmy i kręciliśmy do końca października, do momentu kiedy zaczął pierwszy śnieg prosić pod koniec października i trzeba było przerwać zdjęcia”, wspominał po latach Leszczyński (2005). Wybrany przez Leszczyńskiego miejscem akcji filmu było Pojezierze Suwalskie, w szczególności zaś jezioro Wigry i jego okolice.

Warunki atmosferyczne, zwłaszcza temperatura wody pod koniec października były sporym wyzwaniem dla Franciszka Pieczki. Reżyser przyznał, iż szczególnie trudna była końcowa scena filmu, w której Mateusz tonie w jeziorze. Tym bardziej, iż w pierwotnym zamyśle kamera miała podążać za bohaterem opadającym na dno jeziora. Ku wielkiemu rozczarowaniu reżysera scena ta nie została zrealizowana w tym kształcie, gdyż mimo starań nie

użyto zespołowi kamery do zdjęć podwodnych (Leszczyński, 2005). W ten sposób oryginalne rozwiązanie adaptacyjne, ciekawa autorska interpretacja losu Mattisa pozostała jedynie projektem. A z pewnością jej obecność wpłynęłaby na odbiór filmu – przede wszystkim na interpretacje kontrowersyjnej sceny samobójstwa Mateusza.

Ustępstwa i kompromisy, na jakie musiał pójść Leszczyński wynikały w przeważającej mierze ze skąpego budżetu filmu. Stąd tzw. „sztukówki” – na które reżyser zwracał uwagę po latach, zwłaszcza w kontekście obsady aktorskiej. I tak w rolach epizodycznych pojawili się członkowie ekipy filmowej: w młynarza wcielił się kierownik produkcji (głosu użyczył mu Zdzisław Maklakiewicz), zaś norweskiego turystę w sportowym samochodzie zagrał sam Witold Leszczyński, przemawiając głosem Haakona Sandøy, który, co ciekawe, wypowiedział słowa kierowcy z oryginału powieści (Leszczyński, 2005 i HS 2014). W tym drugim przypadku, dzięki swoistej improwizacji reżysera powstała wartość dodana: dialektyka tego co swojskie i tego co obce, potęgująca uniwersalizm filmu.

O ile jednak owa konieczność „sztukowania” obsady filmu wiązała się z ograniczeniami finansowymi debiutanta, to daleko trudniejsze kompromisy wynikały z fundamentalnych technicznych trudności przy przeniesieniu powieści Vesaasa w medium filmowe. Wspominałem już o domestykacji natury w obrazie Leszczyńskiego, który również ze względów czysto artystycznych nie rozważał na tej płaszczyźnie zabiegów egzotyzacyjnych (wprowadził je na innej płaszczyźnie, poprzez wielojęzyczność turystów). W *Ptakach* pojawia się jednak co najmniej jeden element natury, który, będąc charakterystyczny dla Norwegii, odgrywa szczególną, symboliczną rolę w powieści o Mattisie. W powieści czytamy:

Men så var der ein liten ljod! Ein rar lât med eitt. Og nokre stutte, kavande vengeslag kunne han samstundes skimte i lufta over seg. Så nokre låge kalleljod att, på eit hjelpelaust fuglespråk.

Det for rett over huset.

Men det for òg tvers gjennom Mattis. (...)

Det var rugde som hadde flaksa over her. Og det gjorde ikkje rugda på slump, på denne tid av dagen: her var lagt rugdetrekk over huset hans! (Vesaas, 1998:20)¹³

Ptakiem, który przeleciał nad domem Mattisa, przesywając swym lotem na wskroś jego jestestwo, była słonka. Ten niewiele większy od gołębia

¹³ W przekładzie Beaty Hłasko: „Mattis usłyszał cichy odgłos. Przedziwny dźwięk! A jednocześnie wprost nad głową ujrzał szybko i bezszelestnie poruszające się skrzydła. Zabrzmiał wabiący zew, wyrażony w ptasiej, nieporadnej mowie. Śmignęło coś nad domem, prosto nad Mattisem, jakby przesyło go na wskroś. (...) To była słonka. O tej porze roku nie mogła przelatywać tutaj przypadkiem – a zatem nad ich chatą prowadził szlak, którym ciągną słonki!” (Vesaas, 1974:18)

wędrowny ptak występuje zarówno w Norwegii, jak i w Polsce. Od początku wiosny, aż do czerwca odbywają się toki słońek, podczas których samczyki rano i wieczorem przelatują zawsze jednym szlakiem, prezentując się w ten sposób obserwującym ich z ziemi samicom. Podczas lotu ptaki wydają charakterystyczne, charczące i świszczące dźwięki. Taki lot tokowy zwany jest ciągiem słońek (zob. Łosiniecki, 2013). Tego właśnie określenia użyła polska tłumaczka powieści Vesaasa, wiernie i trafnie oddając norweskie „rugdetrekk” (Vesaas, 1974:18).

Zwabiony przez samicę samiec słonki zlatuje na ziemię, by rozpocząć tok naziemny, którego najważniejszym elementem jest taniec godowy. Aluzję to tego tańca można znaleźć w 15. rozdziale powieści, kiedy to zawiązuje się szczególna więź między Mattisem a słonką, przemawiającą doń językiem tanecznych śladów: „Den einsame fugeln hade dansa for noko” (Vesaas, 1998:72) („Przedziwny ptak wypowiadał się w tańcu” – tak wyjaśniła istotę zdarzenia tłumaczka (Vesaas, 1974:67)). Widzimy zatem, iż słonka jest w istocie kluczową „postacią” *Ptaków*. Wchodzi ona wszak w bliską i czułą relację z Mattisem, relację, którą przerywa tragedia – zabity ptak umiera na jego rękach. Wielowymiarowa jest więź między Mattisem a słonką – jej analiza wykracza poza ramy tego studium, gdyż objąć musiałaby wiele różnorodnych aspektów, choćby konotacje związane z tym gatunkiem ptaka¹⁴. Więż tę podkreślają okładki książkowych wydań powieści Vesaasa, na których zwykle pojawia się słonka i wizerunek Mattisa. Autorzy scenariusza polskiej adaptacji *Ptaków* byli tego oczywiście świadomi, jednakże pojawienie się słonki w filmowym przekładzie książki okazało się niemożliwe.

Zgodnie z relacją¹ Haakona Sandøya już we wstępnym momencie okazało się, że realistyczny obraz słońek ciąganych nad Mattisem i jego domem prawdopodobnie wymagałby tresury ptaków – przedsięwzięcia nierealnego. Nie mówiąc już o tym, iż niewielka słonka jest w istocie mało „filmowym” ptakiem. W toku dyskusji nad scenariuszem i jego realizacją Witold Leszczyński argumentował za rozwiązaniami naturalnymi: nie brał pod uwagę animacji (scena ustrzelenia ptaka), nie chciał też wykorzystywać rekwizytów (martwy ptak). Uważał, iż rozwiązania naturalne będą intensywniej oddziaływać na widza (HS 2014). Realizując zdjęcia, zdecydował się więc na bardzo naturalny ekwiwalent kontekstowy: wiedziony nagłym przecuciem Mateusz wypływa wieczorem na jezioro i stojąc w łodzi obserwuje majestatyczny lot czapli. Niezwykłość tego wydarzenia akcentuje muzyka (zob. Leszczyński, 1968:27). Widać wyraźnie, iż obraz ptaka jest wmontowany, nie krąży on bowiem ani nad jeziorem, ani nad domem. W kolejnych scenach widzimy Mateusza biegnącego po mostku i stojącego

¹⁴ W tradycji brytyjskiej imię własne „woodcock” stało się przezwiskiem, określającym człowieka głupiego i naiwnego.

w izbie nad łóżkiem Olgi. „Wielki ptak przeleciał nad naszym domem! Leci w tej chwili, teraz, kiedy ty leżysz w łóżku!” – woła podniecony do siostry. Oczywiście poprzez tę zmianę ekwiwalentu przekład filmowy osłabia niezwykłość tego wydarzenia (zmiana szlaku słońek to rzeczywiście rzadkie zdarzenie, które może jawić się jako znak), a także pozbawia je symbolicznego wymiaru (niepozorność i kruchość słońki korespondować miała, według koncepcji Vesaasa, z postacią Mattisa).

Zauważmy jednak fakt, który norwescy krytycy tego rozwiązania zwykle pomijają: otóż majestatyczna czapla doskonale koresponduje z obrazem Mateusza wykreowanym przez Franciszka Pieczkę. „Niepokazny” Mattis, o którym mówił Vesaas w cytowanym wywiadzie, za sprawą zastosowanej przez Leszczyńskiego metody kontrapunktu przeistoczył się w silnego, zdrowego Mateusza. Jego rosta postać wyróżnia się na tle krajobrazu podobnie jak sylwetka czapli – najpierw krążącej dostojnie po niebie, potem zaś stojącej samotnie na leśnej polanie. Zgodnie z zamierzeniem Leszczyńskiego w przekładzie filmowym zostaje zachowany analogiczny efekt – wrażenie tajemniczej korespondencji, podobieństwa łączącego dwie części natury. Śmierć ptaka, zamykającego swe oczy na rękach Mateusza pieczętuje ową tajemnicę. Zaś „dopowiedziana” przez Leszczyńskiego śmierć bohatera wpisuje tę korespondencję w ramy surowej symetrii. Każde dodatkowe ujęcie zburzyłoby tę symetrię, wprowadzając zbędny naddatek. Trudno więc w tym kontekście odmówić racji Haakanowi Sandøy, który stwierdził³, iż brak technicznych możliwości zrealizowania zaplanowanej w scenariuszu ostatniej sceny filmu, okazał się dlań dobrodziejstwem. Nachalnie symboliczny powrót do „ona matki natury, trąciłby obcym oryginałowi romantyzmem; pod względem estetycznym zrealizowane zakończenie bliższe było, zdaniem norweskiego reżysera, „duchowi Vesaasa” (HS 2014).

Mimo licznych przeszkód realizacja filmu przebiegała sprawnie – ukończono ją w roku 1967, zaś w lutym 1968 roku adaptacja miała swoją premierę. Względy pragmatyczne wpłynęły także na jej tytuł. W notatkach i pierwotnej wersji scenariusza film zatytułowany był po prostu *Ptaki* (HS 2014). Jednak zbieżność tytułu z popularnym amerykańskim dreszczowcem Alfreda Hitchcocka (*The Birds/Ptaki*, 1963) mogła okazać się niekorzystna, skoro – znów dzięki pomocy Wandy Jakubowskiej – kopie filmu miały trafić do powszechnej dystrybucji. Stąd ostateczny tytuł filmu – *Żywot Mateusza*, który nadał dziełu powagi i zaważył na jego recepcji, kierując skojarzenia w stronę motywów religijnych.¹⁵ Tymczasem intencją Leszczyńskiego

¹⁵ W międzyczasie rozważany był także tytuł *Matis*. Tak zatytułowany scenariusz Leszczyński i Solorz złożyli w Sekcji Informacji Prasowej 11 marca 1968 r.

było stworzenie tytułu wieloznacznego, nie przesądzającego interpretacji opowieści o Mattisie/Mateuszu¹⁶.

Żywa recepcja filmu, który wywołał wiele interesujących dyskusji (choćby na temat istoty adaptacji i przyszłości polskiego kina) to temat obszerny, który zamierzam rozwinąć w innym miejscu. W niniejszym studium ograniczyłem się do zarysowania genezy *Żywota Mateusza*, kierując się przekonaniem, że podsumowując i uzupełniając wiedzę na temat powstania tego arcydzieła polskiej sztuki filmowej, stworzyć mogę dobry punkt wyjścia dla dalszych studiów nad filmem Witolda Leszczyńskiego, w tym zwłaszcza tych, które nie pomijają relacji filmu do powieściowego oryginału i jego tła kulturowego.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA OPUBLIKOWANE

- Ciosek, J. (2005). Dwaj panowie P. *Dziennik Polski* nr 287, 09.12.2005, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19510,druk.html> (dostęp 1.03.2015).
- Czaja, D. (1997). Dlaczego jest tak, jak jest? Poema naiwne. *Kwartalnik Filmowy*, nr 18, s. 6-22. *Film Polski.pl. Internetowa Baza Filmu Polskiego*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php> (dostęp 1.03.2015)
- Garbień, K. (1968). O „Ptakach”. Rozmawiamy z Tarjei Vesaasem. *Film*, nr 7, s. 7.
- Janicka, B. (1968). Trudny początek, a co potem? Rozmowa z Witoldem Leszczyńskim i Wojciechem Solarzem. *Film*, nr 6, s. 10-11.
- Janicki, S. (1973). *Film polski od a do z*. Wyd. II. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Krubska, K. et al. (1992). *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*. Warszawa: Tanten.
- Leszczyński, W. (1968). Muzyka w filmie „Żywot Mateusza”. *Kino*, nr 2, s. 25-28.
- Leszczyński, W. (2005). O filmie „Żywot Mateusza”, Polski Instytut Sztuki Filmowej. Telewizja Kino Polska, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/zywot-mateusza/112/filmy#filmy> (dostęp 1.03.2015)
- Lewandowski, J. F. (1997). *100 filmów polskich*. Katowice: Videograf.
- Litka, P. (1999). Śmierć bez starych dekoracji. *Kwartalnik Filmowy*, nr 26-27, s. 256-262.
- Łosiniecki, R. (2013). Słonka (*scolopax rusticola*). www.anad.republika.pl/slonka.htm (dostęp 1.03.2015)
- Płazewski, J. (1968). Dziękczynienie. *Ekran*, nr 8, s. 7.
- Szczepański, T. (1998). Mateusz to ja. Rozmowa z Witoldem Leszczyńskim. W: M. Hendrykowski (red.). *Debiuty polskiego kina* (s. 151-163). Konin: Wydawnictwo „PK”.
- Szczucka, M. (2002). „Ptaki” Tarjei Vesaasa i „Żywot Mateusza” Witolda Leszczyńskiego. Problematyka adaptacji filmowej. *Kwartalnik Filmowy*, nr 39-40, s. 151-163.
- Twórcy polskiego filmu. Leksykon. Cz. I.* (1986). Warszawa: RWFPDF.
- Vesaas, T. (1974). *Ptaki*. Tłum. B. Hłasko. Wydanie II. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Vesaas, T. (1997). *Fuglane – romanen og filmen. W: Tarjei i tale. Taler, helsingar og prologar av Tarjei Vesaas. Valt ut av Olav Vesaas*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 212-217.
- Vesaas, T. (1998). *Fuglane*. Oslo: Gyldendal.

¹⁶ Stąd tytuły obcojęzyczne: *The Days of Matthew* i *Les Jours de Mathieu* (Leszczyński, 2005).

ŹRÓDŁA NIEOPUBLIKOWANE

- PB 2014 – de Bończa Bukowski, Piotr. 2014. *Film adaptation as intersemiotic translation: Witold Leszczyński's "The Days of Matthew" as interpretation of Tarjei Vesaas' novel "Fuglane"*, referat wygłoszony na konferencji IASS 2014, Kristiansand, 5-9.08.2014.
- HS 2014 – de Bończa Bukowski, Piotr. 2014. Rozmowa z Haakonem Sandøy, Oslo, 9.08.2014.
- JR 2015 – Ravn, Jens. 2015. Korespondencja z Piotrem de Bończa Bukowskim, luty 2015.

Piotr de Bończa Bukowski

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Filologii Szwedzkiej
Al. Mickiewicza 9A
31-120 Kraków
Poland

piotr.bukowski@uj.edu.pl

